

Ex oriente lux? – Andreas Schlüter und der polnische Anteil am Ausbau Berlins zur Königsmetropole

Im Mausoleum der 1810 verstorbenen Königin Luise von Preußen im Park von Schloss Charlottenburg befinden sich vier Säulen aus rotbraunem Jaspis (Abb. 1). Sie blicken auf eine bewegte Vergangenheit zurück, sind sie doch weitaus älter als die von 1810 bis 1812 nach einem Entwurf von Johann Heinrich Gentz errichtete Grabstätte.¹ Gentz ließ die wertvollen Säulenschäfte 1810 aus Schloss Oranienburg herbeischaffen, wo sie um 1700 als Stützen in das dortige Treppenhaus eingebaut worden waren.² 1803 hatte die preußische Krone Schloss Oranienburg an einen Apotheker veräußert, die Säulen jedoch ausdrücklich vom Verkauf ausgenommen und seit dieser Zeit nach einer angemessenen Verwendung gesucht, die nunmehr in Charlottenburg gefunden war. Doch sind die Säulen auch älter als das Oranienburger Treppenhaus. Der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm (reg. 1640–1688) hatte sie vom polnischen König Johann II. Kasimir (reg. 1648–1668) geschenkt bekommen, als sie sich am 19. September 1657 im Vertrag von Wehlau (Welawa, Znamensk) miteinander gegen Schweden verbündet hatten, nachdem die brandenburgischen Truppen ein Jahr zuvor noch in der Schlacht von Warschau (Warszawa) einen Sieg über Polen errungen hatten. Ein Vertrag übrigens, der für Brandenburg weit größere Folgen hatte als das kostbare Geschenk der Säulen, verzichtete Polen doch nunmehr auf die Lehnshoheit in Preußen, was die Voraussetzung dafür war, dass sich Friedrich Wilhelms Sohn Friedrich III. (reg. 1688–1713) am 18. Januar 1701 in Königsberg (Kaliningrad) zum König in Preußen krönen und sich fortan Friedrich I. nennen konnte.³ Die Säulen gelangten Mitte 1662 von Warschau über die Weichsel nach Danzig (Gdańsk) und von dort zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt nach Berlin, wo sie bis zu ihrem Einbau in Oranienburg gelegen haben

¹ BÖRSCH-SUPAN (1991).

² BOECK (1937). – BOECK (1938), 25, 63 f.

³ OPGENOORTH (1971), 359–365. – KAMIŃSKA (1983), 1–17.

dürften.⁴ Über ihre eigentliche Herkunft – ob sie aus einem Warschauer Gebäude stammten oder ihrerseits als Beutestücke dorthin gelangt waren – ist nichts bekannt. Das archaisch anmutende Geschenk schwerer Säulen aus Jaspis stellt eine überaus rudimentäre Form künstlerischen Austauschs zwischen zwei Staaten dar. Bei dem Kulturtransfer zwischen Brandenburg-Preußen und Polen in den Jahren um 1700, von dem im Folgenden die Rede sein soll, wurden weit ausgereifere künstlerische Formen und Ideen vermittelt.

Zunächst sei auf ein Beispiel parallelen Sammlerverhaltens an den Höfen in Warschau und Berlin aufmerksam gemacht. In Berlin haben sich die vierundzwanzig Büsten aus Marmor von zwölf römischen Kaisern und ihren Gemahlinnen erhalten, die ursprünglich in Oranienburg standen, nach 1740 jedoch von Friedrich dem Großen nach Charlottenburg verbracht wurden (Abb 2).⁵ Ihre Zuschreibung und Datierung ist umstritten. So findet sich in Berlin ein Vertragsentwurf mit dem Danziger Bildhauer Kaspar Günther vom 22. Januar 1663 über die Anfertigung von zwölf Kaiserbüsten.⁶ Bei dem Amsterdamer Bildhauer Bartholomäus Eggers bestellte der Kurfürst hingegen zunächst 1674 zwölf Kaiserbüsten und dann noch 1682 die Büsten von zwölf Kaiserinnen.⁷ Diese Anzahl stimmt mit dem Charlottenburger Bestand

⁴ Aus einem Entwurf Kurfürst Friedrich Wilhelms vom 7. Juli 1662 an seinen Agenten Johann Stöckel in Danzig geht hervor, dass sich die Säulen zu diesem Zeitpunkt auf dem Weg von Warschau nach Danzig befanden: „Friedrich Wilhelm p Churfürst p Ugzl. Lieber getreüer, Nach dem Wir unsern geheimbten Rath, Johann von Brerbrecke, einige Jaspis seülen von Warschau nacher Dantzig zu Wasser überbringen zu lassen gnädigst beordert, undt dabey nötig befunden, daß solche allda in gutte verwahrung genommen werden; als ist unser gnädigster Befehl hiemit an Dich, solche Jaspis seülen nicht allein biß zu anderweiter unserer gndst. Verordnung wohlverwahrt an Dich zuhalten, sondern auch, so baldt dieselbe allda werden angelanget seyn, unterthänigst anhero zu berichten“ (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem, im folgenden: GStAPK, I. HA, Rep. 9 [AV], Z, lit. P 1, Fasz. 1, Bl. 2).

⁵ Zu den Kaiserbüsten aus Oranienburg/Charlottenburg: BOECK (1938), 43f. – HALSEMA-KUBES (1979), 224–227. – WIMMER (1992), 27, 33, Kat. Nr. 1. – WREDE (2000), 7–11. – HÜNEKE (2001), 18f. – Die Charlottenburger Figuren sind seit 1989 im Depot und warten auf ihre Wiederaufstellung. Beim größten Teil der heute erhaltenen Skulpturen handelt es sich um Kopien.

⁶ Entwurf eines Vertrags mit Kaspar Günther vom 12.–22. Januar 1663 („Concept des wegen außbaw: und verfertigung der iz Röm. Kaisern und einiger Schornsteine, mit dem Danziger Bildhauer außgerichteten Contracts“): „[...] verpflichtet sich derselbe die Zwolft erste Römische Kayser einen ietweden auf einem zierlichen basement mit einem halben brustbildt, in vollkommeer mannes große auß Marmor aufs künstlichste außzuferen [...]“ (GStAPK, I. HA, Rep. 9 (AV), E 16 I, Fasz. 1, Bl. 10).

⁷ Vertrag zwischen dem Amsterdamer Kaufmann Dirck Coppens und Eggers vom 28. März 1674: „[...] namentlijck dat hy Eggers voor sijn Cheurvorstelijcke Doorluchticheijt van Brandenburg sal maecken 12 Keijsers van goeden marmor, wartoe hy tweede comparant den marmer moet doen, te weeten borststucken, die seer kurieus sullen moeten werden gemaect; dat wijders hij S^r Eggers moet maecken aen deselve zijn Cheurvorstelijcke Doorluchticheijt acht kinderkins van Bentemer steen, van die groote als die vier syn geweest, die hij comparant in het verleden jaar heeft vercoft [...]“ Zitiert in: BREDIUS/HIRSCHMANN (1916), 723. – Erklärung Eggers' vom 28. Januar 1682, dass er von Michael Matthias Smids, kurfürstlich-brandenburgischer Hofbaumeister, den Auftrag für „[...] twaelf Kejsersinnen, een Pallas met 4 Dolphijnen, een een pot van Italiaense marmer“ übernommen hat. Zitiert in: BREDIUS/HIRSCHMANN (1916), 726.

überein, so dass sich inzwischen die Zuschreibung an Eggers durchgesetzt hat.⁸ Dass sich die Frage der Zuschreibung nicht stilistisch, sondern allein über die – in diesem Fall allerdings verwirrende – Aktenlage klären lässt, dokumentiert und erhärtet zugleich ein seit langem bekanntes Phänomen: Nämlich den enormen Einfluss, den die niederländische Kunst im 16. und 17. Jahrhundert auf die Kunst in Danzig hatte.⁹ Für Berlin bedeutete dies: Eine anspruchsvolle Kaiserbüste in niederländischer Manier konnte man sowohl direkt im fernen Westen aus den Niederlanden als auch im fernen Osten aus Danzig beziehen, während die Künstler und Werkstätten im eigenen Land zu einer solchen Leistung damals noch nicht fähig waren.¹⁰

Auch am Warschauer Hof waren Danziger und niederländische Arbeiten sehr geschätzt. Die Weichsel bot eine bequeme Verbindung nach Danzig, und Danzig wiederum ermöglichte als Aurea Porta Handelsschiffen aus den Niederlanden Zugang in das polnisch-litauische Doppelreich. So finden sich in Schloss Wilanów vor allem an der Gartenseite, und zwar sowohl am Corps de Logis als auch an den seitlich anschließenden Galerien, auf ausladenden Konsolen Büsten römischer Kaiser (Abb. 3). Bereits Cornelius Gurlitt sah 1891 ihre außerordentliche stilistische Nähe zu den Oranienburger respektive Charlottenburger Büsten, die er damals Kaspar Günther zuschrieb.¹¹ Doch auch die Büsten aus Wilanów werden seit langem als niederländische Arbeiten angesehen, ja gelten inzwischen als schwächere Werkstattarbeiten von Eggers.¹² Datiert werden sie in die Zeit um 1677 bis 1682, also annähernd gleichzeitig wie die Arbeiten für Oranienburg. Der brandenburgische Kurfürst Friedrich Wilhelm und der polnische König Johann III. Sobieski (reg. 1674–1696) teilten hier also eine gemeinsame Vorliebe, die nur über den Import von Kunst zu befriedigen war. Generell lässt sich in Wilanów feststellen, dass es sich bei den in Werkstein oder Marmor gefertigten bauplastischen Arbeiten am Außenbau entweder um niederländische oder um Danziger Arbeiten handelt, desgleichen gilt für Werke in wetterfestem Kunststein.¹³ Die Arbeiten

⁸ Ein aktueller Überblick über die Diskussion in: WREDE (2000), 9, 76f, Anm. 10f.

⁹ Zum Einfluss der Niederlande auf die Kunst in Danzig: DaCOSTA KAUFMANN (1992), 200–203. – BARTETZKY (2001). – KANDT (2003).

¹⁰ Zum Einfluss der Niederlande auf die Kunst in Brandenburg-Preußen: SEIDEL (1890). – GALLAND (1911). – LADEMACHER (1999).

¹¹ GURLITT (1891), 16, 41.

¹² STARZYŃSKI (1933), Wilanów, 48–50. – WREDE (2000), 9–11.

¹³ Die seit langem anhaltende Diskussion um die vielfach nicht eindeutigen Zuschreibungen des reichen bauplastischen Dekors von Schloss Wilanów könnte durch eine eingehende und systematische Untersuchung der verwendeten Materialien ganz entscheidende Impulse erlangen. Meines Wissens kommt dieser Aspekt in der bisherigen Literatur zu kurz. Im Zuge der derzeit in Wilanów durchgeführten Restaurierungsarbeiten werden solche Materialuntersuchungen durchgeführt. Mein ganz herzlicher Dank geht an Frau Jadwiga Mieleszko, Frau Jolanta Gasparska und Frau Irma Fuks für den im Oktober 2003 gewährten detaillierten Einblick in die laufende Restaurierung und die anregenden Erörterungen.

der Niederländer wiederum – wie etwa die Statuen der Musen auf dem Aufsatz des Corps de Logis oder die Götter und Personifikationen polnisch-litauischer Landesteile auf der Gartenseite der Galerien – sind ausschließlich Importware,¹⁴ während die Danziger Bildhauer und Steinmetzen vor Ort wirkten und daher neben freiplastischen Skulpturen auch Aufträge ausführten, die Hand in Hand mit der Bauausführung gingen wie beispielsweise Fensterumrahmungen, Giebel, Gesimse oder Kapitelle.¹⁵

Es war seine Profession als Bildhauer, besonders des mit dem Werkstoff Stein vertrauten, die den aus Danzig stammenden und in Danzig geschulten Andreas Schlüter höchstwahrscheinlich 1681 nach Warschau und Wilanów führten.¹⁶ Dort werden ihm mit guten Gründen die Famen und Putten an der Eingangsseite, die ursprünglich in einem Giebel vereint waren (Abb. 4), zugeschrieben, sowie am Aufsatz über dem Corps de Logis das Konsolgesims, die Pilaster mit den Satyrköpfen, die Dreiecksgiebel über den Fenstern, die Reliefmedaillons Johannis III. und seiner Gemahlin sowie die Allegorien der Winde an den Seitenfassaden (Abb. 5).¹⁷ Die Zuschreibungen an Schlüter gehen aber noch weiter und erstrecken sich beispielsweise auch auf die in Stuck oder Kunststein ausgeführten qualitätvollen Arbeiten auf der Gartenseite wie Reiter, Adler und Genius des Ruhms oder die Sibyllengruppen und die astronomischen Gruppen (Abb. 5).¹⁸ Doch sei hier vor dem grundsätzlichen Irrtum gewarnt, allein aus der Kenntnis seines Berliner Œuvres Rückschlüsse auf seine Anteile in Wilanów zu ziehen, ohne die Möglichkeit einer künstlerischen Entwicklung in Erwägung zu ziehen. Ohne Frage ist Schlüter im Rückblick der bedeutendste Künstlername, der mit Wilanów in Verbindung gebracht wird. Verständlich ist daher der Wunsch der älteren polnischen Forschung – allen voran ist Tadeusz Mańkowskis grundlegende Studie zu nennen¹⁹ –, hier Schlüters umfassende Präsenz festzumachen und seine Anteile sogar noch auf einige der Stukkaturen in den Innenräumen auszudehnen

¹⁴ Die Statuen der Musen auf dem Corps de Logis, Arbeiten in Sandstein, wurden stets einer niederländischen, meist Amsterdamer, Werkstatt zugeschrieben und schon von Cornelius Gurlitt mit dem Umkreis von Arthus Quellinus in Verbindung gebracht. Vgl.: GURLITT (1891), 41. – STARZYŃSKI (1933), Wilanów, 49f. – KARPOWICZ (1987), 131–135. – Neuerdings werden sie – gemeinsam mit den allegorischen Statuen in den hofseitigen Nischen der Galerien – überzeugend dem Niederländer Thomas Quellinus zugeschrieben: ANDROSSOW (1999), hier 107–110.

¹⁵ So werden dem Danziger Steinmetz und Bildhauer Stefan Schwaner unter anderem die Statuen antiker Götter auf den Seitenpavillons des Corps de Logis, die Attikareliefs mit Schlachtenszenen an der Hofseite sowie das in den Hof führende Eingangsportal zugeschrieben. Vgl.: KARPOWICZ (1987), 59–66. – KOSSOWSKI (1995).

¹⁶ MAŃKOWSKI (1939/1946).

¹⁷ MAŃKOWSKI (1939/1946), 160–162, 167–169. – PESCHKEN (1967), 231. – KÜHN (1977), 111.

¹⁸ FIJAŁKOWSKI/KONDZIELA (1965), 279. – PESCHKEN (1967), 231. – KÜHN (1977), 111.

¹⁹ MAŃKOWSKI (1939/1946). – Vgl. auch HINTERKEUSER (2004), 308–310.

(Abb. 6).²⁰ Wahrscheinlicher ist aber, dass Schlüter in Wilanów nicht omni-präsentere Ausführende war, sondern in großem Umfang auch Lernende und Aufnehmende.²¹ Sobieskis Auftrag band unter der Regie des italienisch- und Aufnehmender.²¹ Sobieskis Auftrag band unter der Regie des italienisch-stämmigen, aber inzwischen polonisierten Architekten Agostino Locci italienische und polnische Stukkateure, Danziger Steinmetzen und Bildhauer sowie italienische, polnische und französische Maler zu einer temporären Künstlergemeinschaft zusammen. Hier herrschte ein intellektuell und künstlerisch anregendes Klima, wie es gleichzeitig in Berlin nicht anzutreffen war. Wilanów wirkte als melting pot, in dem die Künstler ihrer Spezialisierung gemäß zwar zu einer konkreten Aufgabe herangezogen wurden, mit zunehmender Verweildauer sich aber auch gegenseitig inspirierten. So könnten die zielgerichtete Italienrezeption in Wilanów, etwa Loccis intensive Auseinandersetzung mit dem Schaffen Michelangelos, oder der Austausch mit polnischen Künstlern wie Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski und Jan Reisner, die als Stipendiaten Sobieskis in Rom gelebt hatten,²² für Schlüter Ansporn gewesen sein, selbst nach Italien zu reisen.

Womöglich suchte der brandenburgische Hof zunächst allein einen erfahrenen, hochqualifizierten Bildhauer. Dafür spricht auch Schlüters Bestallungsurkunde vom 25. Juli 1694, in der nur die Rede von „[...] Bildhauer-Arbeit, es sei von Stein, Marmor, Elfenbein, Alabaster oder Holz“ ist, keine Rede hingegen von einer Tätigkeit als Stukkateur und auch keine Rede von einer Tätigkeit als Architekt.²³ Schlüter gehörte zu der kleinen Schar hochbezahlter Spezialisten – und zwar als Bildhauer –, wie sie der kurbrandenburgische Hof unter Kurfürst Friedrich III. in verstärktem Maße anwarb. Nur so ließen sich auf effiziente Weise neues, fremdes Wissen, Denken und Können erwerben, weit gezielter und erfolgreicher noch, als wenn man eigene Leute zum Studium ins Ausland schickte. Da waren Künstler wie der aus Lüttich stammende Gérard Dagly, der das Verlangen des Hofes nach chinesischem Lackmöbeln befriedigte, oder der Schwede Raimond Faltz, der versiert war in der Herstellung von Medaillen – also einem Medium, das dazu ausersehen war, den Ort seiner Entstehung rasch wieder zu verlassen, um die Ruhmestaten und Aufbauleistungen des Landesherrn zu propagieren.²⁴ Auch der

²⁰ MAŃKOWSKI (1939/1946), 162–166. – PESCHKEN (1967), 231. – KÜHN (1977), 112. – Allerdings war Juliusz Starzyński in seinen Studien der frühen dreißiger Jahre noch von eher geringen Anteilen Schlüters in Wilanów ausgegangen. Ohnehin nur am Außenbau und hier vor allem am bauplastischen Dekor des nachträglich hinzugefügten oberen Stockwerks des Corps de Logis wollte er seine Hand erkennen. STARZYŃSKI (1933), Wilanów, 53, 96. Auf dem internationalen Kunsthistorikerkongress in Stockholm äußerte er sich noch zurückhaltender über Schlüters Beteiligung: „[...] mais sa participation aux travaux décoratifs de Wilanów ne paraît pas très évidente.“ STARZYŃSKI (1933), Mécénat, 136.

²¹ So bereits HALLSTRÖM (1961), 97.

²² KARPOWICZ (1959). – KARPOWICZ (1974).

²³ GStAPK, I. HA, Rep. 36, Nr. 2743, Bl. 31/v. Abgedruckt in: KLÖDEN (1855), 13f.

²⁴ BAER (2000). – STEGUWEIT (2003).

Kunstgießer Johann Jacobi, der lange Jahre in Paris gearbeitet hatte, bevor er 1695 nach Berlin kam und in den folgenden Jahren einige der bedeutendsten Schöpfungen Schlüters in Bronze goss, zählte zu diesem Kreis.²⁵

Schlüters erste Berliner Aufträge waren demnach auch reine Bildhauerarbeiten. Dabei ging es teilweise um Projekte, die bereits vor seiner Ankunft festgelegt und die womöglich der eigentliche Anlass für seine Bestallung gewesen waren. Dies gilt insbesondere für die seit 1691 im Bau befindliche Lange Brücke, deren reicher bauplastischer Dekor ihm zuerst anvertraut wurde.²⁶ Einhellig werden ihm die unten auf den Brückenpfeilern lagernden Flussgötter sowie hinter ihnen angebrachte Zierschilde zugeschrieben (Abb. 7), die allesamt leider im frühen 19. Jahrhundert schon wieder verloren gingen. Schlüter dürfte sämtliche Modelle geschaffen haben, für die Ausführung in Sandstein hingegen zog er weitere Bildhauer heran. Wir wissen nicht, ob die Tochter Johanns III. Sobieski, Therese Kunigunde, die auf ihrer Reise nach München Ende 1694 in Berlin drei Tage Station machte, von Schlüters Anfängen als brandenburgischer Hofbildhauer Kenntnis nahm.²⁷ Unwahrscheinlich ist es nicht, war er doch noch zu Beginn des Jahres mit der Aufstellung von Grabmälern für Angehörige ihrer Familie in Żółkiew (Żowkwa) befasst gewesen.²⁸

Ab 1695/1696 oblag Schlüter die Herstellung der Bauplastik am Berliner Zeughaus.²⁹ Mit den vollplastisch geformten Schlusssteinverblendungen an den Rundbogenfenstern im Erdgeschoss lag der Schwerpunkt erneut auf Arbeiten in Sandstein. Dabei wurden für die Außenfassaden Zierhelme gewählt, für die Fassaden des Binnenhofs Köpfe sterbender Krieger, die an ihren Haaren oder mittels Gürteln an Schilden festgezurret sind (Abb. 8). Die qualitativsten der insgesamt 26 Köpfe dürfen als eigenhändige Werke Schlüters angesehen werden, während andere die Hand weniger begabter Meister verraten, denen die Ausführung des Schlüterschen Bozzetto in Stein sichtlich einiges abverlangte. Die Schlusssteine haben die Zeitläufte erstaunlich gut überstanden. Unmittelbar nach ihrer Fertigstellung, noch vor dem Einbau in die Fassade, fertigte der in Krakau (Kraków) geborene Maler Theodor Lubieniecki, der inzwischen eine Anstellung am kurbrandenburgischen Hof gefunden hatte, eine Folge von Federzeichnungen als Vorlagen für ein Kupferstichwerk an (Abb. 9).³⁰ Jedoch wurden ihm die Blätter bald

²⁵ WEINITZ (1914).

²⁶ BORRMANN (1894). – LADENDORF (1935), 12. – LORENZ (1998), 144f.

²⁷ „Den 25. November kam des Königs in Pohlen Tochter alhier, welche den Churfürsten in Bayern sollte vermählet werden, und verblieb alhier bis den 28. dito. Sie ward mit großen Pomp ein- und außgeleitet, weßwegen die Bürgerschaft in Bereitschaft mußte. Den 26. dito, Abends, ward ein Feuerwerk loßgelassen“. Zitiert in: FIDICIN (1865), 90.

²⁸ MAŃKOWSKI (1939).

²⁹ LADENDORF (1935), 13f, 33–35. – MÜLLER (1994), 31–38, 126–132. – DAUTEL (2001).

³⁰ MÜLLER (1994), 106–111.

darauf gestohlen, so dass der Druck unterblieb. Erst später tauchten sie wieder auf und gelangten schließlich in die Albertina nach Wien.

Den ikonographischen und bildhauerischen Höhepunkt der beiden genannten Projekte sollten nach dem Willen Kurfürst Friedrichs III. bronzene Herrschermonumente bilden: Für die Lange Brücke war ein Reiterdenkmal seines Vaters, Kurfürst Friedrich Wilhelms geplant (Abb. 7, 10),³¹ für den Innenhof des Berliner Zeughauses sein eigenes Standbild.³² Die überaus anspruchsvollen Aufgaben wurden erneut Schlüter übertragen, der 1696/1697 zunächst das Modell für das Reiterstandbild und 1697/1698 dasjenige für die Statue Friedrichs III. schuf. Die Idee eines Reiterdenkmals auf der Langen Brücke lässt sich schon 1692 nachweisen und dürfte bei Schlüters Einstellung ebenfalls eine wichtige Rolle gespielt haben. Der kurfürstliche Hof wusste, dass ein Projekt dieser Art mit einheimischen Kräften nicht zu bewältigen war. Dies gilt gleichermaßen für die technische Ausführung der Güsse, wozu Johann Jacobi engagiert wurde.³³ Schon 1698 war das Bronzestandbild vollendet, im November 1700 konnte der Guss des Reiterdenkmals erfolgreich abgeschlossen werden.³⁴ Bei beiden Denkmälern orientierte sich Schlüter an gesamteuropäischen Standards. Insbesondere das Reitermonument ist ohne die Kenntnis der italienischen und französischen Vorläufer aus Antike, Renaissance und Barock nicht vorstellbar. Schlüter, der nachweislich in Rom und vermutlich auch in Paris war, dürfte viele von ihnen aus eigener Anschauung gekannt haben. Doch auch Anregungen aus seiner Warschauer Zeit sind in seine Modelle eingeflossen: Mit dem Standbild für König Sigismund III auf dem Schlossplatz gab es in Warschau bereits seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ein bronzenes Herrscherdenkmal.³⁵ Einige auffallende Parallelen zum Denkmal des Großen Kurfürsten weist das Gipsmodell für das Reiterdenkmal König Johanns III. Sobieski aus Schloss Wilanów auf (Abb. 11), etwa hinsichtlich der selbstbewussten Haltung des Marschallstabs, des in die Ferne gerichteten Blicks des Feldherrn oder der Behandlung des Sattels. Über das Sobieski-Denkmal, das nicht unbeeinträchtigt ist von späteren Ergänzungen und Restaurierungen, ist nur wenig bekannt.³⁶ Allgemein wird es gegen Ende des 17. Jahrhunderts datiert, der Name des

³¹ VOß (1908). – LADENDORF (1935), 18–23. – NICOLAI (2002).

³² LADENDORF (1935), 17–20. – MÜLLER (1994), 111–123. – GRÖSCHEL (2000).

³³ Vgl. Anm. 25.

³⁴ Die endgültige Aufstellung des Reiterdenkmals auf der Langen Brücke erfolgte 1703, nachdem dort zuvor bereits seit 1699 das Gipsmodell gestanden hatte. Bis 1709 kamen die vier Sklaven hinzu. Nach seiner Evakuierung im Zweiten Weltkrieg wurde es 1951 im Ehrenhof von Schloss Charlottenburg aufgestellt. Hingegen ist das Standbild Friedrichs III. heute nur in Abgüssen erhalten. Das Original, das nie im Zeughaus aufgestellt worden war, gelangte schließlich 1801/1802 nach Königsberg, wo es 1945 verloren ging.

³⁵ KARPOWICZ (1991), 305, Abb. 81f.

³⁶ FIJAŁKOWSKI (1986), 66. Auch das Sobieski-Denkmal wird derzeit untersucht und restauriert. Vgl. Anm. 13.

Bildhauers ist nicht überliefert. Sollte es jedoch vor 1694 entstanden sein, so wird Schlüter die Arbeiten daran sicherlich verfolgt haben, wenn er nicht gar in irgendeiner Form daran beteiligt war.

Seinen bedeutendsten Auftrag erlangte Schlüter 1698 mit dem Umbau des Schlosses, dem ein Jahr später, im November 1699, die offizielle Übertragung des Schlossbaudirektorats folgte.³⁷ Als Bildhauer erhielt er eine der prestigeträchtigsten und umfassendsten Bauaufgaben übertragen, die damals in Europa überhaupt zu vergeben war. Schlüter erzeichnete sich diesen Auftrag regelrecht, als er erkannte, dass der brandenburgische Hof mit den einheimischen Architekten nicht mehr zufrieden war und fieberhaft nach einem auswärtigen Baumeister suchte.³⁸ In Parenthese sei eingefügt, dass gleichzeitig ein Entwurf nach Berlin gelangte, den gerade erst Johann Friedrich Karcher im Auftrag des neuen polnischen Königs August II. (reg. 1697–1704, 1709–1733) für den Umbau des Warschauer Schlosses gezeichnet hatte.³⁹ Dieser Entwurf blieb ohne Folgen für Berlin, zeigt aber, wie schnell neue Ideen damals kursierten. Am Schloss in Berlin entwickelte sich Schlüter vom hochspezialisierten Bildhauer, als der er 1694 engagiert worden war, zur vielseitigen Künstlerpersönlichkeit. Natürlich war er dort auch als Bildhauer tätig, ja geradezu prädestiniert dazu, solche Arbeiten innerhalb seiner architektonischen Gesamtkonzeption zu realisieren. Sein bildhauerischer Ehrgeiz äußert sich insbesondere in den vollplastisch gearbeiteten Statuen (Abb. 12) oder der aufwendigen Gestaltung der Fensterumrahmungen (Abb. 14). Auffallend ist jedoch, wie seine Warschauer Erfahrungen nunmehr einfließen in seine Tätigkeit als Architekt, als Entwerfender und Ausführender von Stukkaturen und sogar als umfassender Konzeptor, der den Malern detailliert vorschrieb, wie sie ikonographische Vorgaben formal umzusetzen hatten.

Deutlich zu erkennen sind die Warschauer Einflüsse auf den architektonischen Entwurf des Berliner Schlosses, der insgesamt natürlich einer internationalen Formensprache verpflichtet ist und nicht zuletzt durch Schlüters Italienreise von 1696 letzte, wirkungsvolle Impulse erfahren hat. Der Risalit des Großen Treppenhauses (Abb. 12) zeigt das Motiv in eine Kolossalordnung eingestellter Säulchen, wie es Michelangelo am Konservatorenpalast in Rom entwickelt hatte. Diesen hatte Schlüter spätestens 1696 mit eigenen Augen gesehen, zudem war er im Stich verbreitet. Doch vermittelt wurde das Motiv auch über Wilanów. In den dortigen Galerien findet sich sogar die eigenwillige Variante eines Bildfeldes über den Säulchen (Abb. 13), die Schlüter dann für das Obergeschoss des Risalits aufgriff, dort allerdings, seinem persönlichen Verständnis einer gerüsthafte Architektur entsprechend, als Fenster durchbrochen. Der Risalit des Großen Treppenhauses

³⁷ HINTERKEUSER (2003).

³⁸ HINTERKEUSER (2003), 111–126.

³⁹ HENTSCHEL (1967), 95–99 (Textbd.), Abb. 102–109 (Bildbd.). – HINTERKEUSER (2003), 113f.

vereint also eine authentische Michelangelo-Rezeption mit einer indirekten, in Wilanów rezipierten Michelangelo-Rezeption.⁴⁰ Die Außenfassade des Berliner Schlosses variiert mit ihren in das Abschlussgebälk hineingeschobenen Mezzaninfenstern (Abb. 14), ein Motiv des noch aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammenden Palazzo Madama in Rom. Schlüter wird es dort ebenfalls vor Ort studiert haben. Zudem aber hatte er es in den frühen 1690er Jahren am Warschauer Palais Krasiński über Monate hinweg tagtäglich vor Augen, wo es Tilman van Gameren, nun im direkten Rekurs auf den römischen Palazzo Madama, verwendete (Abb. 15).⁴¹ Was Arbeiten in Stuck anbelangt, so dürfte Schlüter jetzt erstmals überhaupt in seiner Karriere eigene Entwürfe verwirklicht haben (Abb. 16). Dies tat er denn auch in großem Stil, indem er Pläne für sämtliche Paraderäume erarbeitete und ausführte. Dabei kam ihm zugute, dass er in Wilanów die Ausstuckierung eines hochherrschaftlichen Palastes bereits kennengelernt hatte. Für die Umsetzung der schwierigsten Formen stand ihm in Berlin mit Giovanni Simonetti ein versierter italienischer Stukkateur zur Verfügung, der allein und ohne Schlüters Oberaufsicht freilich niemals zu solchen Leistungen in der Lage gewesen wäre.⁴²

Schlüter erschlossen sich in Berlin und speziell am Schloss vielseitige Tätigkeitsfelder, wie man sie ihm in Wilanów, wo die Konkurrenz dicht war, niemals zugestanden hätte. Dass er sich in Berlin ab 1697/1698 vom Bildhauer zu einer universalen Künstlerpersönlichkeit entwickeln konnte, dafür ist einmal die nüchterne Atmosphäre am brandenburgischen Hof sowie das Fehlen eines guten Architekten verantwortlich, vor allem aber Schlüters umfassendes, in Wilanów erworbenes Know-How, das ihn befähigte, die Chance zu erkennen und zu ergreifen, die sich ihm mit dem Umbau des Schlosses bot. Umgekehrt hätte ein allein Berlin geschulter Künstler niemals derart folgenreich in das Kunstgeschehen am Warschauer Hof eingreifen können. Auch verdankte Schlüter der Tätigkeit für Johann III. Sobieski seine Kenntnisse des internationalen ikonographischen Repertoires, das zur Verherrlichung der europäischen Monarchen gebräuchlich war. Damit konnte er am brandenburgischen Hof die Standards etablieren, die auf dem Weg zur Königskrone zu beachten waren. Diese Standards, ob formale oder inhaltliche, sind, um es nochmals zu betonen, nicht polnisch, sondern international. Doch war es in Warschau, wo Schlüter auf diese Internationalität und Weltläufigkeit traf, um sie sich zu eigen zu machen und dann später an den Berliner Hof weiterzugeben. Es handelt sich also nicht um einen strukturellen, institutionalisierten Einfluss des polnischen Hofes auf Berlin, etwa in der Art, wie umgekehrt ab 1697 die sächsische Kunst aufgrund der sächsisch-polnischen Personalunion lange Zeit in Warschau eine vorherrschende

⁴⁰ HINTERKEUSER (2003), 22f., 199–201.

⁴¹ MOSSAKOWSKI (1965), 178–187. – MOSSAKOWSKI (1994), 159–179, 283–301.

⁴² HINTERKEUSER (2003), 222–226.

Stellung einnehmen konnte. Schlüters Einflussnahme in Berlin ist im Vergleich dazu akzidentell, das heißt wesentlich mit seiner Person verbunden.

Ob Schlüter während seiner fast zwanzig Jahre währenden Anstellung in Berlin nochmals Warschau oder Danzig besuchte, ist ungewiss, zumal die Jahre nach seiner Entlassung als Schlossbaudirektor Ende 1706, die eine Folge des gescheiterten Münzturmbaus war, weitgehend im Dunkel liegen. In jedem Fall aber muss er durch Polen gekommen sein, als er nach dem Tode König Friedrichs I. 1713 in die Dienste Zar Peters des Großen trat und nach Petersburg zog, wo er allerdings nur wenig ausführte und ein Jahr später bereits verstarb.⁴³ Doch noch bei seinem Weggang aus Berlin hinterließ Schlüter eine Reminiszenz an seine polnischen Jahre, eine unscheinbare Erinnerung an eine Hofkultur, der er viel zu verdanken hatte.

Bereits 1711 war der Stiefbruder König Friedrichs I., Markgraf Philipp Wilhelm, verstorben. Bald darauf lag auch ein Entwurf für einen bronzenen Prunksarkophag vor (Abb. 17).⁴⁴ Man muss annehmen, dass Schlüter den Riss gezeichnet hatte, hatte er sich doch mit dem Prunksarkophag der 1705 verstorbenen Königin Sophie Charlotte – wiederum gemeinsam mit Johann Jacobi – auch auf diesem Feld einen Namen gemacht.⁴⁵ Die Ausführung unterblieb jedoch, und erst 1714, also nach Schlüters Weggang, ordnete König Friedrich Wilhelm I. die Ausführung des Sarkophags an, was dann auch bis 1715 geschah. Es ist immer gesehen worden, dass dem ausgeführten Werk Dynamik, Geschlossenheit und Virtuosität der von Schlüter auch in der Herstellung überwachten Sarkophage – hierzu zählt auch der 1713 kurz vor seinem Weggang eilig fertiggestellte Prunksarkophag seines langjährigen Mäzens Friedrichs III./I. – fehlen. Doch lässt sich die mindere Qualität damit begründen, dass das Modell und die Ausführung nicht mehr von ihm stammten. Die Zeichnung war eine Sache, die perfekte Umsetzung eine andere. Dafür, dass der Entwurf von Schlüter stammte, spricht eine kleine Skizze auf dem Sarkophag, die ein Lustgebäude wiedergibt (Abb. 18a–b). Dessen klare Untergliederung in einzelne markante Baukörper, in diesem Fall risalitartige Turmaufsätze, ist nämlich ein im polnischen Palast- und Villenbau der Jahrzehnte um 1700 weitverbreitetes Phänomen.⁴⁶ Es findet sich an zahlreichen Bauten von Gamberens, etwa am Schloss der Lubomirski in Puławy, am Schloss für Kardinal Radziejowski in Nieborów oder am Palais Branicki in Białystok, wo sich die seitlichen Risalite vom zentralen Baukörper absondern.⁴⁷ Auch in Wilanów tritt es mit den Seitenrisaliten und dem Aufsatz des Belvederes auf dem Corps de Logis mustergültig in Erscheinung

⁴³ HALLSTRÖM (1961). – ROTHAMEL (1991).

⁴⁴ BOECK (1934), 246–252. – BOECK (1935), 57f. – LADENDORF (1935), 107, 180, Anm. IV, 61. – KÜHN (1977), 166–168.

⁴⁵ LADENDORF (1935), 27–29, 104–106.

⁴⁶ Vgl. HALLSTRÖM (1961).

⁴⁷ MOSSAKOWSKI (1994), 64–73, 130–136, 211–218.

(Abb. 4, 5). Überhaupt ist der Geist von Wilanów in der Lusthausskizze allenthalben erkennbar, sei es in der bauplastischen Dekoration der Fassadenwände, dem Statuens Schmuck auf den Türmen oder der zentralen Säulensstellung, die als Anklang an die Galerien in Wilanów mit ihren eingestellten Säulen (Abb. 13) verstanden werden kann.

Literatur

ANDROSSOW, Sergej O.: Werke von Thomas Quellinus in Rußland und Polen. In: Studien zur barocken Gartenskulptur. Hg. v. Konstanty KALINOWSKI. Poznań 1999, 97–116.

BAER, Winfried: Die Lackmanufaktur der Gebrüder Dagly in Berlin. In: Japanische und europäische Lackarbeiten. Rezeption, Adaption, Restaurierung. Hg. v. Michael KÜHLENTHAL. München 2000 (Arbeitshefte des bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 96), 288–330.

BARTETZKY, Arnold: Niederlande versus Polen. Zur Rezeption nordisch-manieristischer Architektur in Danzig (1560–1620). In: Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag Krakau Danzig Wien. Hg. v. Andrea LANGER und Georg MICHELS. Stuttgart 2001 (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 12), 171–184 u. 254–261.

BOECK, Wilhelm: Neue Beiträge zu Schlüter als Bildhauer. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 55 (1934), 241–258.

BOECK, Wilhelm: Zwei Schlüter-Sarkophage aus der Gruft des Berliner Domes. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 56 (1935), 57f.

BOECK, Wilhelm: Die historischen Säulen im Mausoleum zu Charlottenburg. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1937, 77–79.

BOECK, Wilhelm: Oranienburg. Geschichte eines preußischen Königsschlusses. Berlin 1938.

BORRMANN, Richard: Die Lange Brücke (Kurfürsten-Brücke) in Berlin. In: Zeitschrift für Bauwesen 44 (1894), 327–344.

BÖRSCH-SUPAN, Helmut: Das Mausoleum im Charlottenburger Schlossgarten. Amtlicher Führer. Hg. v. Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Berlin 1991 (3. erweiterte Auflage).

Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XVI^{ten}, XVII^{ten} und XVIII^{ten} Jahrhunderts. Hg. v. Abraham BREDIUS unter Mitwirkung v. Otto Heinrich HIRSCHMANN. Bd. 2. Den Haag 1916.

Da COSTA KAUFMANN, Thomas: Schlüter's Fate: Comments on Sculpture, Science, and Patronage in Central and Eastern Europe ca. 1700. In: Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. Akten des 28. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20.07.1992. Hg. v. Thomas W. GAEHTGENS. Bd. 2. Berlin 1993, 199–212.

DAUTEL, Isolde: Andreas Schlüter und das Zeughaus in Berlin. Petersburg 2001.

Die Wendland'sche Chronik von 1648 bis 1701. Hg. v. Ernst FIDICIN. In: Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins 1 (1865), 45–104.

FIJAŁKOWSKI, Wojciech/KONDIĘCIA, Henryk: Die künstlerische Tätigkeit Andreas Schlüters in Polen. In: Michelangelo heute. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin (Sonderband 1965), Anhang, 267–290.

- FIJAŁKOWSKI, Wojciech: Wnętrza Pałacu w Wilanowie [Die Innenräume von Schloss Wilanów]. Warszawa 1986.
- GALLAND, Georg: Hohenzollern und Oranien. Neue Beiträge zur Geschichte der niederländischen Beziehungen im 17. und 18. Jahrhundert, und Anderes. Straßburg 1911.
- GRÖSCHEL, Sepp-Gustav: Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg: Apoll und Alexander. Zur Bronzestatue Andreas Schlüters. In: Pegasus 2 (2000), 91–102.
- GURLITT, Cornelius: Andreas Schlüter. Berlin 1891.
- HALLSTRÖM, Björn Henrik: Der Baumeister Andreas Schlüter und seine Nachfolge in St. Petersburg. In: Konsthistorisk Tidskrift 30 (1961), 95–126.
- HALSEMA-KUBES, Willy: Die von Artus Quellinus und Bartholomäus Eggers für Johann Moritz geschaffenen Skulpturen. In: Soweit der Erdkreis reicht. Johann Moritz von Nassau-Siegen 1604–1679. Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve, 20. September – 11. November 1979. Hg. v. Guido de WERD. Kleve 1979, 213–232.
- HINTERKEUSER, Guido: Das Berliner Schloß. Der Umbau durch Andreas Schlüter. Berlin 2003.
- HINTERKEUSER, Guido: „Ad Nobilissimum SCHLVTERUM Gedanensem” Andreas Schlüter und seine Stellung in der deutschen und polnischen Kunstgeschichtsschreibung. In: Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs. Hg. v. Robert BORN, Alena JANATKOVÁ und Adam S. LABUDA. Berlin 2004, 301–333.
- HENTSCHEL, Walter: Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen. 2 Bde, Berlin 1967.
- HÜNEKE, Saskia: Der Skulpturenschmuck des Schlosses Oranienburg. In: Schloss Oranienburg. Ein Inventar aus dem Jahre 1743. Hg. v. Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Potsdam 2001, 15–20.
- KAMIŃSKA, Anna: Brandenburg-Prussia and Poland. A Study in Diplomatic History (1669–1672). Marburg/Lahn 1983 (Marburger Ostforschungen 41).
- KANDT, Kevin E.: Netherlandish Artists in 17th-Century Danzig: New Evidence from Archival Sources. In: Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych. Hg. v. Mateusz KAPUSTKA, Andrzej KOZIEL und Piotr OSZCZANOWSKI. Wrocław 2003 (Acta Universitatis Wratislaviensis 2508, Historia sztuki 17), 304–321.
- KARPOWICZ, Mariusz: Jan Reisner: Zapomniany malarz i architekt [Jan Reisner: Ein vergessener Maler und Architekt]. In: Biuletyn Historii Sztuki 21 (1959), 70–83.
- KARPOWICZ, Mariusz: Jerzy Eleuter Siemiginowski: Malarz polskiego baroku [Jerzy Eleuter Siemiginowski: Der Maler des polnischen Barock]. Wrocław 1974.
- KARPOWICZ, Mariusz: Sztuka Warszawy czasów Jana III [Warschauer Kunst zu Zeiten Johanns III.]. Warszawa 1987.
- KARPOWICZ, Mariusz: Barock in Polen. Warszawa 1991.
- KOSSOWSKI, Maciej Dariusz: Tradycja antyku w Wilanowskiej *Porta Triumphalis* czasów Jana III [Antike Tradition in der *Porta Triumphalis* in Wilanów zu Zeiten Johanns III.]. In: Biuletyn Historii Sztuki 1–2 (1995), 53–65.
- KLÖDEN, Karl Friedrich von: Andreas Schlüter. Ein Beitrag zur Kunst- und Bau-Geschichte von Berlin. Berlin-Potsdam 1855.
- KÜHN, Margarete: Andreas Schlüter als Bildhauer. In: Barockplastik in Norddeutschland. Ausst. Hamburg 1977. Hg. v. Jörg RASMUSSEN. Hamburg 1977, 105–181.

Onder den Oranje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen. Ausst. Krefeld, Oranienburg, Apeldoorn 1999–2000. 2 Bde (Text- u. Katalogbd.), Textbd. hg. v. Horst LADEMACHER. München 1999.

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).

Berliner Baukunst der Barockzeit. Die Zeichnungen und Notizen aus dem Reisetagebuch des Architekten Christoph Pitzler (1657–1707). Hg. v. Hellmut LORENZ. Berlin 1998.

MAŃKOWSKI, Tadeusz: Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera [Unbekannte Plastiken von Andreas Schlüter]. In: Dawna Sztuka 2 (1939), 219–234.

MAŃKOWSKI, Tadeusz: Prace Schlütera w Wilanowie [Schlüters Arbeiten in Wilanów]. In: Prace Komisji Historii Sztuki 8 (1939/1946), 151–181.

MOSSAKOWSKI, Stanisław: Pałac Krasińskich w Warszawie (1677–1699) [Das Palais Krasiński in Warschau]. In: Folia historiae artium 2 (1965), 117–192.

MOSSAKOWSKI, Stanisław: Tilman van Gameren. Leben und Werk. München-Berlin 1994.

MÜLLER, Regina: Das Berliner Zeughaus. Die Baugeschichte. Berlin 1994.

NICOLAI, Bernd: Andreas Schlüter. Das Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten im Ehrenhof von Schloss Charlottenburg. Berlin 2002.

OPGENOORTH, Ernst: Friedrich Wilhelm. Der Große Kurfürst von Brandenburg. Eine politische Biographie, Bd. 1. Göttingen 1971, 359–365.

PESCHKEN, Goerd: Neue Literatur über Andreas Schlüter. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 30 (1967), 229–246.

ROTHAMEL, Jörk: Andreas Schlüter und seine Nachfolger als Baumeister Peters des Großen. Phil. Diss. (Masch.-Schrift). Leipzig 1991.

SEIDEL, Paul: Die Beziehungen des Großen Kurfürsten und König Friedrichs I. zur niederländischen Kunst. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 11 (1890), 119–149.

STARZYŃSKI, Juliusz: Le mécénat artistique du roi Jean Sobieski (1674–1696). (Point culminant du baroque polonais.). In: Résumés des Communications présentées au Congrès. XIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art. Stockholm 1933, 135–137.

STARZYŃSKI, Juliusz: Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III [Wilanów. Die Baugeschichte des Schlosses unter Johann III]. Warszawa 1933 (Studia do dziejów sztuki w Polsce 5).

STEGUWEIT, Wolfgang: Medailleur des Königs Raimund Faltz (1658–1703). Modelle, Medaillen, Münzen (Ausstellungskatalog). Berlin 2003 (Das Kabinett 8).

VOSS, Hermann: Andreas Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten und die Beziehungen des Meisters zur italienischen und französischen Kunst. In: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 29 (1908), 137–164.

WEINITZ, Franz: Johann Jacobi: Der Gießer des Reiterdenkmals des Großen Kurfürsten in Berlin. Sein Leben und seine Arbeiten. Berlin 1914.

WIMMER, Clemens Alexander: Der Skulpturenschmuck im Charlottenburger Schloßpark. Berlin 1992 (Aus Berliner Schlössern. Kleine Schriften 11).

WREDE, Henning: Cunctorum splendor ab uno. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus. Stendal 2000 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 18).

Abbildungsnachweis

(IS PAN = Warszawa, Instytut Sztuki PAN)

Abb. 1, 2, 10, 14: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg; Abb. 4: Piotr Jamski; Abb. 5: IS PAN, Negativnr. 24657 (Henryk Podębski); Abb. 3, 6, 11: IS PAN; Abb. 7: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Eigentum des Hauses Hohenzollern, S.K.H. Georg Friedrich Prinz von Preußen; Abb. 8: Małgorzata Omilanowska; Abb. 9: Wien, Albertina; Abb. 13: IS PAN, Negativnr. 4505B; Abb. 12, 16: Wünsdorf, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Meßbildarchiv; Abb. 15: Warschau, Königliches Schloss (Zamek Królewski w Warszawie), fot. Jakub Sito; Abb. 17, 18a: Berlin, Dom; Abb. 18b: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 55 (1934), 241.

Streszczenie: Ex oriente lux? Andreas Schlüter i polski wkład w rozbudowę i przekształcenie Berlina w królewską metropolię

Andreas Schlüter (1659–1714) jest kluczową postacią w dziejach przeistaczania się Berlina w królewską metropolię. Wykonując pomnik konny Wielkiego Elektora na Długim Moście, czy przekształcając renesansowy pałac w nowoczesną rezydencję barokową, stworzył wzorcowe dzieła sztuki berlińskiego baroku w dziedzinie rzeźby i architektury. Powstały one w duchu ogólnoeuropejskiego transferu kulturowego, który około 1700 r. był już szeroko rozpowszechniony. Bez masowego napływu nowych idei i zagranicznych twórców nie mogłyby wówczas w Berlinie powstać dzieła tej miary.

Andreas Schlüter po długim pobycie na dworze polskiego króla Jana III Sobieskiego wiosną 1694 r. rozpoczął służbę na dworze brandenburskiego księcia-elektora Fryderyka III. Co go skłoniło, by przenieść się z nad Wisły nad Szprewę i w ogóle w jaki sposób skontaktował się z dworem brandenburskim, pozostaje jedynie w sferze domysłów. Być może ważną rolę odegrały tu względy wyznaniowe. Przemawiałyby za tym znaczne różnice dzielące Warszawę i Berlin w tym względzie. U schyłku XVII w. do katolickiej Warszawy udało się sprowadzić wybitnych włoskich artystów, podczas gdy w protestanckim Berlinie dominowali artyści holenderscy, a od 1685 r. również wygnani z Francji za wiarę hugenoci.

W 1681 r. Schlüter przybył z Gdańska do Warszawy i dopiero tutaj, w tym tak niezwykle pobudzającym i kosmopolitycznym klimacie, jaki panował na dworze Jana III Sobieskiego, który łączył jak w tyglu artystów i dzieła z różnych dziedzin sztuki, dokonał się jego rozwój artystyczny na miarę międzynarodową. Wprawdzie nie ma na to dowodów, ale wydaje się, że Schlüter mógł zawdzięczać bogactwo inspiracji artystycznych także podróżom. Artystyczny klimat Warszawy odróżniał się swą wielostronnością zarówno od środowiska gdańskiego jak i berlińskiego. Dopiero pod koniec XVII w. Berlin dorównał pod tym względem Warszawie, *nota bene* nie bez pomocy Schlütera. Rzeczą istotną byłoby zdefiniowanie roli Gdańska, który politycznie należał

do Rzeczypospolitej, kulturowo natomiast zależny był od wpływów niemieckich, a przez to także otwarty był na wpływy holenderskie.

Trudno osądzić, w jakim stopniu twórczość Schlütera zależna była od rodzimych wzorców polskich. Można jednak przypuszczać, że jego otwarcie na świat, znajomość włoskich i francuskich prądów w sztuce, są bez wątpienia rezultatem pobytu w Warszawie. Należy szczególnie uwzględnić rolę okresu warszawskiego, który posiadał dla Schlütera nie tylko formalne znaczenie. Przy opracowywaniu programu ikonograficznego mającego gloryfikować monarchię pruską wykorzystał z powodzeniem doświadczenia zebrane na dworze w Wilanowie.

Uwzględnić należy też dalsze aspekty wymiany kulturowej pomiędzy Warszawą, Gdańskiem i Berlinem. Pozwala to na obserwację wartościowania gdańskich prac rzeźbiarskich zarówno na dworze Sobieskiego jak i Wielkiego Elektora, poprzednika Fryderyka III. Schlüter później, podczas sprawowania funkcji dyrektora budowy zamku, angażował nierzadko rzeźbiarzy pochodzących ze swego rodzinnego miasta. Wydaje się jednak, że pomimo tak płodnego artystycznie okresu, jakim był jego pobyt w Warszawie niewiele z tych doświadczeń wykorzystywał.

W 1713 r. po rezygnacji ze swojej funkcji w Berlinie Schlüter udał się do Rosji, aby tam służyć carowi Piotrowi Wielkiemu. Jednak już w 1714 r. zmarł w St. Petersburgu. Do dziś nie można jeszcze w pełni ocenić związanego z jego przybyciem znaczenia i rozmiaru transferu kulturowego z Berlina do Rosji.

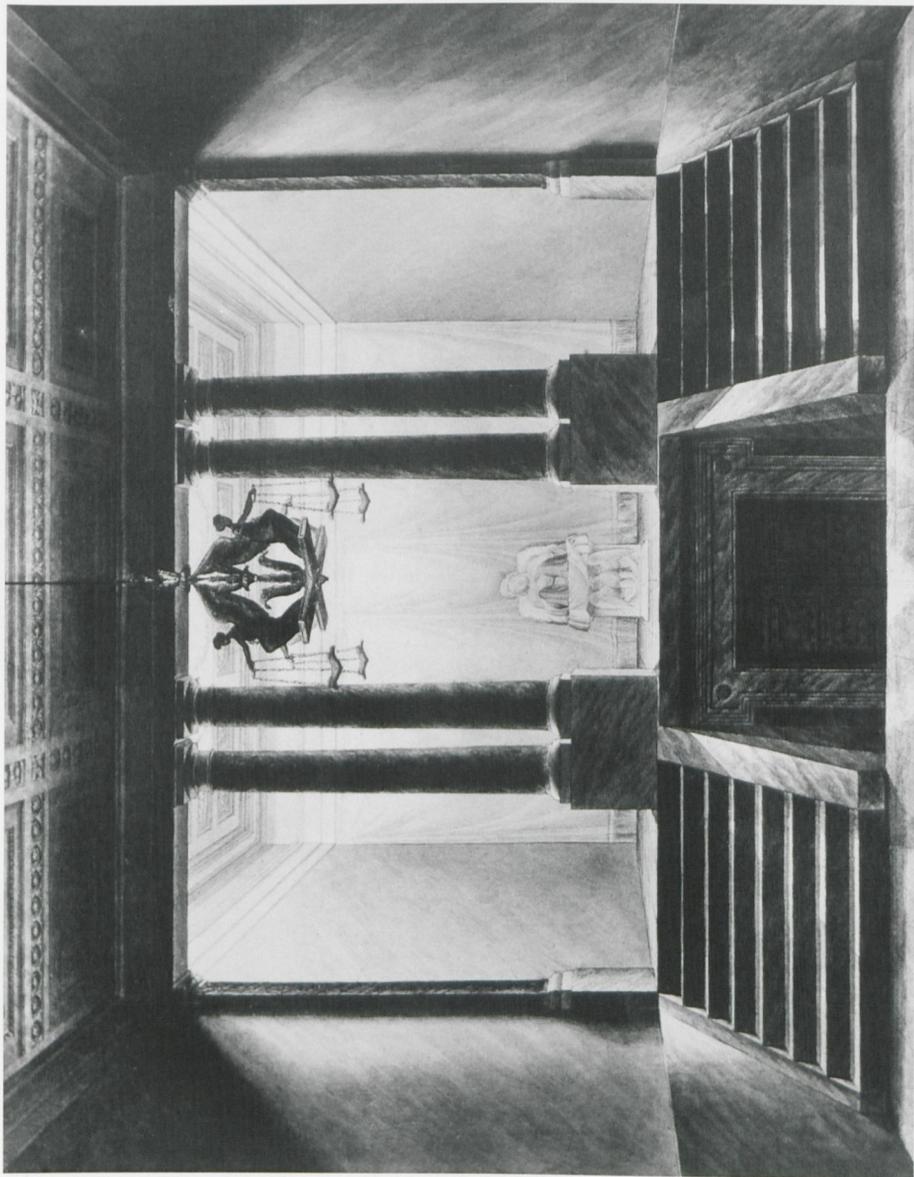


Abb. 1: Johann Erdmann Hummel, Innenansicht des Mausoleums im Charlottenburger Schlossgarten, um 1815



Abb. 2: Bartholomäus Eggers (zugeschrieben),
Büste des Titus im Schloss Charlottenburg,
Berlin, 1674



Abb. 3: Umkreis von Bartholomäus
Eggers (zugeschrieben), Büste des
Titus im Schloss Wilanów, um 1680



Abb. 4: Schloss Wilanów, Ansicht von der Hofseite



Abb. 5: Schloss Wilanów, Ansicht von der Gartenseite



Abb. 6: Schloss Wilanów, Großer Saal, Allegorie der Erde, 1681–1687



Abb. 7: Karl Friedrich Fechhelm, Die Lange Brücke in Berlin mit dem Reiterstandbild des Großen Kurfürsten (Im Hintergrund die Alte Post von Andreas Schlüter), um 1785



Abb. 8: Andreas Schlüter, Schlussstein eines Sterbenden Kriegers für das Berliner Zeughaus, von 1696



Abb. 9: Theodor Lubieniecki, Schlussstein eines sterbenden Kriegers von Andreas Schlüter für das Berliner Zeughaus, 1696



Abb. 10: Johann Jacobi nach dem Modell von Andreas Schlüter, Reiterstandbild des Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke in Berlin, 1696–1708 (vor 1896)

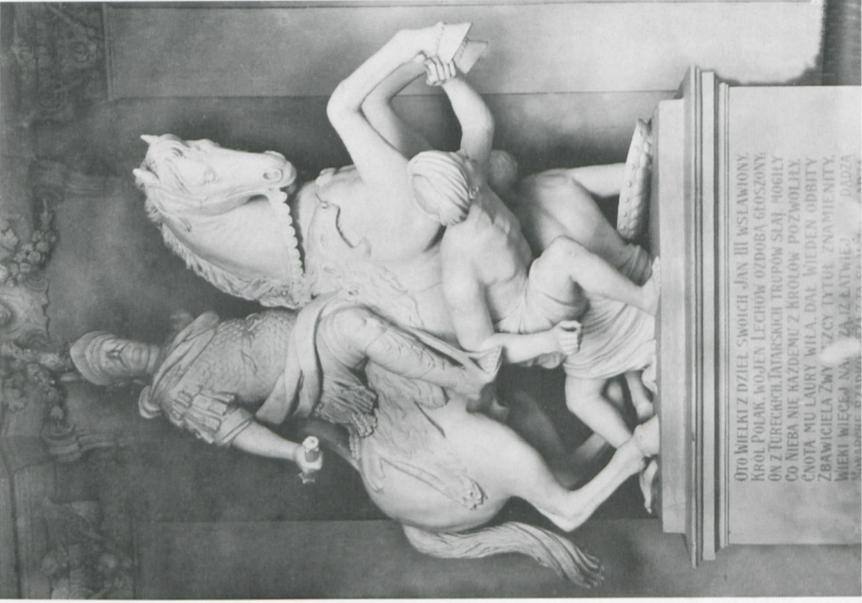


Abb. 11: Unbekannter Bildhauer, Reiterstandbild König Johanns III. Sobieski im Schloss Wilanów, Ende 17. Jahrhundert

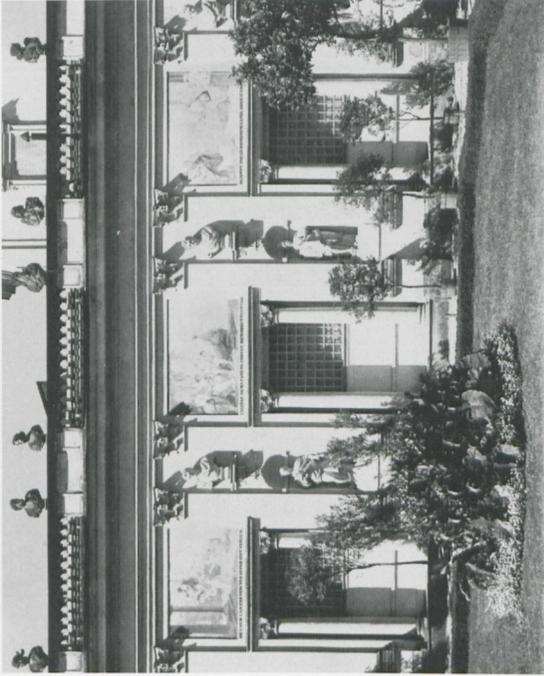


Abb. 13: Schloss Wilanów, Ansicht der südlichen Galerie von der Gartenseite

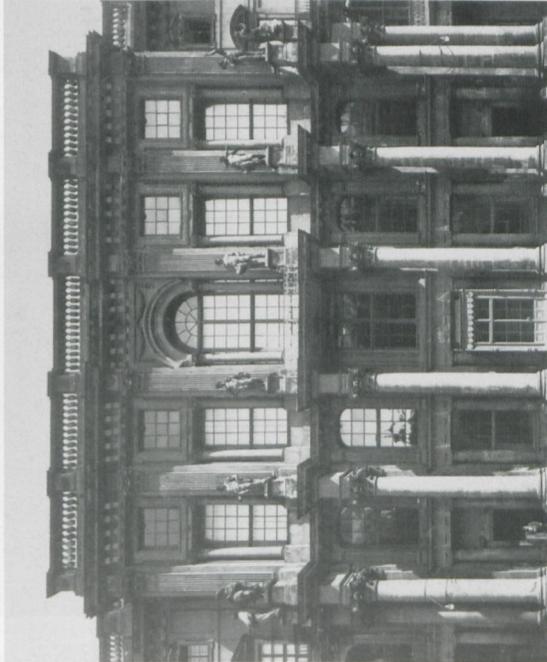


Abb. 12: Berliner Schloss, Risalit des Großen Treppenhauses (vor 1945)



Abb. 14: Berliner Schloss, Ansicht des Mezzaningeschosses auf der Schlossplatzseite (vor 1945)



Abb. 15: Bernardo Bellotto, Platz Krasieński, Ausschnitt, 1778



Abb. 16: Giovanni Simonetti nach dem Modell von Andreas Schlüter, Allegorie Afrikas im Rittersaal des Berliner Schlosses, von 1702 (vor 1945)



Abb. 17: Berlin, Domgruft, Sarkophag des Markgrafen Philipp Wilhelm, womöglich nach einem Entwurf von Andreas Schlüter, 1712–1715

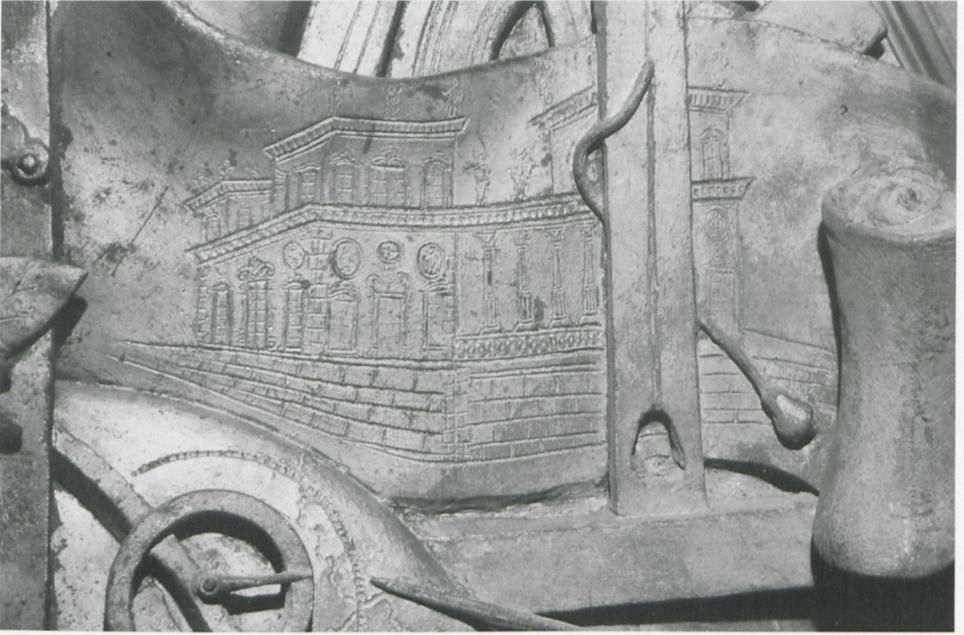


Abb. 18a: Entwurf eines Lusthauses, Detail vom Sarkophag des Markgrafen Philipp Wilhelm

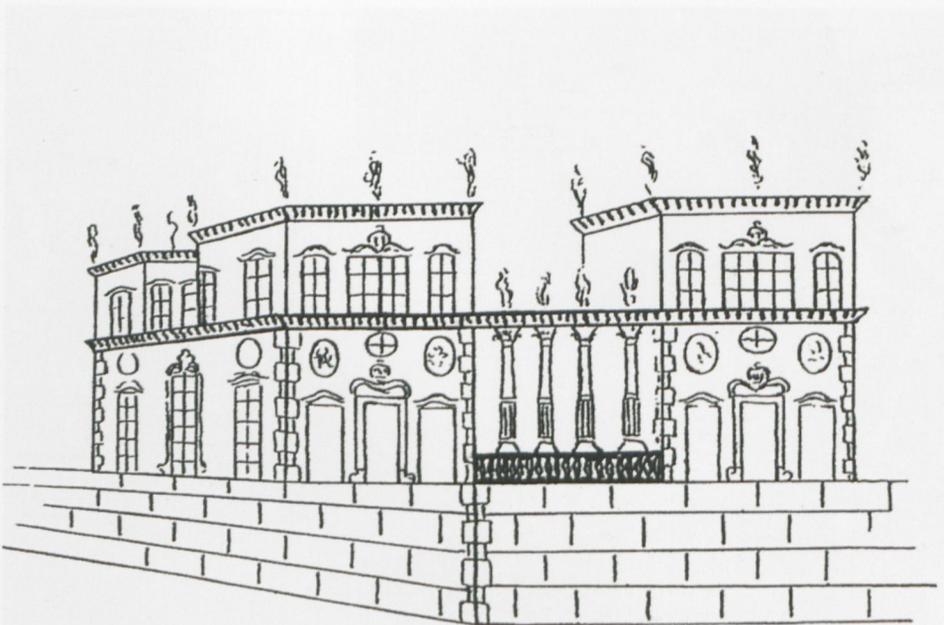


Abb. 18b: Entwurf eines Lusthauses, Detail vom Sarkophag des Markgrafen Philipp Wilhelm, Umzeichnung