

Goerd Peschken

MARIUSZ KARPOWICZ, *ANDRZEJ*
SCHLÜTER. RZEŹBIARZ KRÓLÓW
[ANDREAS SCHLÜTER. BILDHAUER
DER KÖNIGE]

Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie,
Warszawa, 2014, 240 S. mit 247 Abb.

Im Jahre 1965, als Deutsche hierorts noch unerwünscht waren, gelangte ich als Assistent von Margarete Kühn mit einer Unesco-Delegation nach Polen. Mariusz Karpowicz, mein gleichaltriger Kollege, entführte mich aus der Delegation und fuhr mich durch das Land und zeigte mir all das, was Schlüter zugeschrieben wurde. Infolge der politischen Verhältnisse und sicherlich auch meiner Ungeschicklichkeit hat es ein ganzes Berufsleben gebraucht, bis mein Buch über Schlüters Architektur erschien und ich es Karpowicz zuschicken konnte. Er schickte mir daraufhin sein Schlüterbuch, das auch eben herausgekommen war. Ihn haben die politischen Verhältnisse sicherlich nicht behindert, und ungeschickt im Leben ist er bestimmt nicht gewesen. Ich denke, er war sich seiner Urteile nicht überall sicher und konnte sich erst angesichts seines kommenden Endes zur Veröffentlichung entschließen.

Das Hauptkapitel des Buches, „Werke“, umfasst mit 58 Seiten knapp zwei Drittel des Textes. Es betrifft die Werke in Polen. Die Berliner Werke werden nur kurz auf sechs Seiten behandelt. Von den Quellen seiner Inspiration – Antike, Bernini, Algardi „und weiteren“ – handeln die darauf folgenden 16 Seiten; ein eigenes Kapitel über Niederländer gibt es nicht. Allem vorweg gehen acht Seiten Biographisches. Im Folgenden bespreche ich die Werke in Polen.

Die Werke in Polen sind von besonderem Interesse, weil in Deutschland nur sehr wenig darüber bekannt ist. Bei der 300-Jahr-Ausstellung der Berliner Museen 2014 hat man die polnischen Jahre Schlüters ausgespart. Es gibt keine Kompetenz dafür. Allein der Amerikaner Kevin Kandt befasst sich mit diesem Thema und hat wichtige neue Erkenntnisse publiziert.

Ich folge den Werken, wie Karpowicz sie nacheinander abhandelt. Wo es keine Akten gibt, argumentiert er stillkritisch. Weder als Lehrling noch als Geselle konnte Schlüter Rechnungen ausstellen oder Verträge über Aufträge schließen. Gerade aber

die Arbeiten aus seiner Gesellenzeit müssen durch Qualität auffallen, weil er da mit eigenen Händen angefasst haben muss. Schlüter hat in Polen gelernt, und muss in Polen als Geselle gearbeitet haben, ehe er sich selbständig machen konnte. Kandt hat immer betont, dass Schlüters Vater, ebenfalls Bildhauer, nicht Mitglied der Innung gewesen ist. Schlüter muss also nicht formal Lehrling und Geselle gewesen sein. Das ändert aber nichts daran, dass er als Anfänger in der Werkstatt eines Meisters gelernt haben muss. Der Lehrmeister oder Werkstattleiter wird ihn bei größeren Aufträgen neben anderen haben arbeiten lassen. Schlüters Arbeiten aus seinen Anfängen werden mit solchen konventioneller Qualität vermischt sein.

Vorweg zu Schlüters Alter: Schlüter war Danziger Bürger. Im 18. Jahrhundert heißt es aber, er sei in Hamburg geboren. Kandt hat hervorgehoben, dass sich Schlüters Vater 1661/62 in Hamburg aufgehalten, und vermutlich auch dort geheiratet hat. Der Widerspruch zwischen seiner Hamburger Geburt und dem Bürgerrecht in Danzig ist so zu erklären: das junge Paar ist alsbald nach der Geburt nach Danzig gegangen, wo die väterliche Familie ansässig war. Ich nehme 1662 als Geburtsjahr Schlüters an.

1. Die Dekoration der Königlichen Kapelle in Danzig

König Jan Sobieski, demnächst Befreier Wiens und Sieger über die Türken, war mächtig genug, im evangelischen Danzig seine Oberhoheit durch die katholische Kapelle auf dem Grundstück der Haupt- und Ratskirche Marien darstellen zu lassen. 1678–1681 wurde die Kapelle gebaut. Als Architekten schlägt Karpowicz mit guten Gründen den königlichen Ingenieur Isidoro Affaitati sen. vor, dessen Monographie er geschrieben hat.

Karpowicz schreibt die ganze reiche Bauplastik an der Kapellenfassade Schlüter zu. Das kann wohl nicht richtig sein. Schlüter müsste dann mit sechzehn bis neunzehn diesen großen Auftrag erlangt und ausgeführt haben. Karpowicz hätte auch bemerken sollen, dass verschiedene Hände an dem Dekor der Kapellenfassade tätig gewesen sind. Dieser enthält italienisch-höfische Formen, vor allem die große Kartusche mit dem Staatswappen unter Krone und den Adler, gehalten von Engeln, ferner Kapitelle mit einkomponierten Adlern, schließlich über die Fassade verstreute Putten- und Engelsköpfchen. Andererseits sind derbe Frucht- und Laubgehänge und -kränze niederländisch-Danziger Lokalstils fast überall angebracht, massiert an der großen Kuppel und den kleinen Nebenkuppeln; auch die typischen Laubmasken fehlen nicht.

Die niederländisch-lokalen Formen finden sich später an dem für Schlüter wohlbezeugten Palais Krasiński an Stellen geringerer Bedeutung (siehe unter 18.); Schlüter wird sie dort älteren Danziger Gehilfen übertragen haben. In seinem späteren Berliner Werk kommen sie nicht mehr vor. Es ist wohl möglich, dass er als Lehrling selber solche Kränze und Laubmasken hat machen müssen. Sein Interesse galt aber immer der (italienischen) Hofkunst. Aber auch nicht alle höfisch-italieni-

schen Dekors hat Schlüter selbstgemacht. Das Staatswappen ist so verdorben, dass es außer Debatte bleiben muss. Es kam ohnehin nicht infrage, dieses wichtige Stück einem Anfänger anzuvertrauen. Aus der Nähe sind die drei Engelsköpfe über dem großen Hoftor unter der Kapelle sehr gut zu sehen. Sie werden von allen Autoritäten Schlüter zugeschrieben. Ich habe diese Stücke gesehen, ehe sie mit dem jetzigen dicken Schutzanstrich überzogen worden sind. Auf den ersten Blick hat mich jener auf dem Schlussstein in der Mitte überzeugt: das ist höchste Qualität; ich erkenne den – wie ich sagen möchte – Typ des trotzigen kleinen Jungen, der in Schlüters spätem Werk als Putto auf den Seitenrisaliten der Villa Kamecke in Berlin stand und von denen einer erhalten ist (Bode-Museum). Einer ganz aus seiner Anfangszeit, der andere ganz vom Ende der Laufbahn Schlüters – welch schöne Symmetrie. Dagegen schienen mir die beiden in ihre Flügel zu Tondi sich einwickelnden Engelsköpfe über den Zwickeln des Torbogens von vornherein geringer, ein wenig verquollen und von an ihrem Ort unangemessener Traurigkeit. Ich erlaube mir die Vermutung, dass dies Arbeiten von Schlüters Meister sind. Dieselbe Hand wird beim Grabmal Konarskis (siehe unter 9.) in gleicher Konstellation und noch anderswo immer wieder begegnen.

2. Das Epitaph Pastorius in Frauenburg

Joachim Pastorius (Hirtenberg) war Kanoniker im Ermländischen Frauenburg, Titular- Archipresbyter der Danziger Marienkirche, Historiker, Sekretär und Vertrauensmann des Königs Jan Sobieski gewesen. Er starb 1681. Sein Epitaph ist 1683/84 aufgeführt worden, wie Karpowicz aus den Akten folgern kann.

Pastorius hatte mit seinem Testament schon den Plan für das Epitaph hinterlassen. Als Titular-Probst der Danziger Marienkirche hatte er sicherlich Beziehungen zum Bau der königlichen Kapelle. Karpowicz schlussfolgert, dass er sich den Plan von dem dort arbeitenden Schlüter habe entwerfen lassen. Dass Pastorius sich den Plan zu seinem Epitaph von dort arbeitenden Künstlern habe entwerfen lassen, leuchtet ein. Warum aber sollte er sich an den Anfänger und vermutlich jüngsten Gesellen gewandt haben?

Das Epitaph ist ohne Säulenapparat, ohne „Ordnung“, keine Ädikula, nur eine Inschrifttafel. Karpowicz nennt das antiarchitektonisch. Er führt die Komposition, in der eine Figur das Porträt des Verstorbenen zeigt, auf Bernini zurück. Diese szenische Komposition erklärt Karpowicz für die erste ihrer Art im Lande und nennt sie revolutionär.

Die Rahmung der Inschrifttafel gipfelt in einer kräftigen Schnecke, auf die ein Engelsputto, das gemalte Porträt des Verstorbenen, setzt. Diesen ponderieren auf der Gegenseite eine Sanduhr und ein Manuskript zwischen Laubwerk aus. Zuseiten der Schrifttafel erlöschende Fackeln, Lorbeerkränze, darunter Palmwedel und Bandwerk. Kein Vergleich mit dem Stillleben am Epitaph Konarskis nebenan (siehe unter 9.). Das Stillleben mit Sanduhr und Manuskript, die Schleife darüber sind nicht recht klar komponiert und ausgearbeitet, sogar gedankenlos: die noch brennende Fackel

berührt ein Stoffgehänge. Schließlich der Engelsputto hat das leicht verquollene Engelgesicht in den Zwickeln des Hofportals unter der Danziger Königlichen Kapelle. Ich sehe hier Schlüters Chef, ihn selbst aber gar nicht. Ich schlage vor, das Epitaph Pastorius aus Schlüters frühem Werk zu streichen.

3. Das Palais Unter den 4 Winden

Das Palais in der Długa, erbaut von Stanislaw Kleinpoldt /Małopolski, befand sich 1677–1698 im Besitz Jan Dobrogost Krasińskis, des späteren Bauherrn des berühmten nach ihm benannten Palastes. Man hat die beiden Palais verwechselt; Karpowicz scheint derjenige gewesen zu sein, der das bemerkt hat. Krasiński ließ das Palais Unter den 4 Winden gründlich umbauen und neu dekorieren. 1682 und 1683 erscheint in den Rechnungen ein Danziger Steinarbeiter für Figuren und Kamine. Mit den Figuren identifiziert Karpowicz die Winde, die noch oder wieder auf den alten Zaunpfeilern des Vorhofgitters stehen. Schon die Aufstellung ist nicht die einstige, das Gitter nicht das alte und die Stellung der Pfeiler verändert. Das ganze Arrangement wirkt wie Mitte 18. Jahrhundert. Aus den Leibern der Pfeiler sind Spiegel herausgenommen mit Blumengehängen darin („Grottesken“). In den Friesen der Pfeiler Masken von der Danziger niederländischen Art, wie sie auch am Palast Krasiński und an den Epitaphien der Königsfamilie in Zolkiew vorkommen, wohlbezeugten Arbeiten Schlüters. Karpowicz verweist mit Recht auf die Kopfkonsolen aus dem Berliner Schlosshof, in denen diese Masken nachklingen, aber antike Vorbilder noch deutlicher durchscheinen. Wo dieser Stil am Palast Krasiński zu beobachten ist, etwa am Gartentor, sehe ich, dass Hilfskräfte aus Danzig am Werk sind, die Schlüter zu seinem Großauftrag hinzugezogen hat, nicht anders als später in Berlin. Die Figuren der Winde auf den Pfeilern sind heute Kopien. Die Originale scheinen nicht erhalten zu sein. In Fotos der Originale von 1930 fehlten schon Gliedmaßen, und einem Wind auch der Kopf. Man erkennt die beträchtliche Qualität der Arbeit. Karpowicz setzt die Winde in Parallele zu den Figuren auf dem Mittelbau der Villa Kamecke in Berlin, die ähnlich bewegt seien. Der Vergleich ist kühn – die Kamecke-Figuren tanzen eher, die Winde arbeiten gleichsam und strengen sich zu blasen an. Schlüter war 20 oder 21, als die Winde gemacht wurden; bei den Kamecke-Figuren war er 50. Ich kann mir nicht vorstellen, dass ein Anfänger über einen solchen Auftrag hätte accordieren können. Der in den Rechnungen genannte Danziger Steinmetz kann Schlüter nicht gewesen sein. Vermutlich war Schlüter stattdessen immer noch Geselle in dessen Werkstatt.

4. Der Palast in Wilanów

In Wilanów wurden der Delegation, von der anfangs die Rede war, die Zimmer gezeigt. Aus den Decken in „Akanthus-Barock“, wie ihn italienische Stuckateure

auch in Mitteldeutschland vielmals geliefert haben, stechen zwei durch überlegene Qualität und größeren Maßstab der Figuren heraus, die Vouten des Vorsaals und die des Schlafzimmers des Königs. Karpowicz beginnt seinen Artikel damit, dass er die herkömmliche Zuschreibung dieser Vouten an Schlüter ablehnt. Er erklärt sie für italienische Arbeiten aus dem Umkreis Antonio Raggis und beruft sich dabei auf eine vorherige eigene Publikation. Ich komme in Kapitel 7 darauf zurück.

Hauptthema des Kapitel 4 sind sechs Attikafiguren, drei weibliche und drei männliche, von den Galerien der Gartenseite. Sie sind kürzlich durch Kopien ersetzt worden. Aus der Nähe im Museum gesehen haben die Originale Karpowicz begeistert. Aus der Bearbeitung für Nabsicht schließt Karpowicz, dass die Figuren nicht für die Attika gemacht waren, sondern zuerst auf einer Terrasse gestanden hätten. Er bringt antike Vorbilder, die durch Stiche zur Hand waren. Der Bacchus variiert Lanfranco, der Hermes den vatikanischen Antinous, der Mars einen Pyrrhus von Vaccaria. Von den drei Göttinnen folgt die Flora der Flora Farnese nach Perriera, Venus der römischen Kopie der Aphrodite des Praxiteles spiegelbildlich, d.h. auch da vermittelte ein Stich, und Iris variiert dasselbe Vorbild; im Grunde folgt die Flora Farnese ja auch diesem antiken Vorbild.

Wegen der Autorschaft stellt Karpowicz die Venus neben die Hoffnung vom Epitaph Konarskis (Kapitel 9). Im Verlauf der weiteren Artikel kommt eine ganze Werkgruppe von ähnlichem Ausdruck zusammen, etwas schläfrig, etwas abwesend und etwas verquollen; deren Meister suchte das Weiche. Ich sehe diese Hand schon an den Engel-Tondi vom Hoftor unter der Königlichen Kapelle, und denke, dass das Schlüters Meister war. Nennen wir ihn den Meister der Engel-Tondi. Denselben Ausdruck, fast karikierend verstärkt, hat die Flora. Zu dieser Gruppe gehören von den Göttern Bacchus und Hermes. Nicht zu dieser Gruppe gehören Mars und Iris. Übrigens korrigiert Karpowicz bei mehreren Figuren wohlbegründet die herkömmlichen Namen: Iris galt bisher für Juno und Flora für Ceres.

Für Wilanów ist endlich einmal der Name eines Bildhauers überliefert. Locci, Hofarchitekt des Königs, schreibt diesem am 7. August 1686, dass Schwaner nun anfangen könne, wie er nach Direktive Jerzys (des Hofmalers Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski) für zwei Statuen in Lemberg schon getan habe. Nämlich Bozzetti anzufertigen, wie sie aus Wilanów nach Lemberg geschickt worden waren. Am 13. November desselben Jahres schreibt Locci dem König, dass Schwaner die Basreliefs an der Corona fast fertig hätte, aber wegen drohenden Frostes einhalte. Es muss sich um die Stucke an der hohen Attika handeln. Ein drittes Mal fällt der Name Schwaner 40 Jahre später, am 3. März 1725, als sich die damalige Eigentümerin von Wilanów Elżbieta Lubomirski-Sieniawski nach den Skulpturen erkundigt, die den Palast berühmt machten. Der uralte Locci antwortet, jene auf der niedrigen Galerie am Hofe seien von dem verstorbenen Schwaner, Bildhauer des Königs; bei den Stucken habe der Stuckateur Antonis aus Amsterdam mitgearbeitet.

Karpowicz möchte die Standbilder Schlüter zuschreiben. Daher möchte er Schwaner für eine Verwechslung Loccis halte – gemeint gewesen sei Schlüter. Dem schreibt er auch noch eine Reihe Büsten von der Attika der Gartenseite zu. Ich finde es nicht nötig, den Namen oder gar die Existenz Schwaners zu eliminieren. Denn

ich finde Schlüter nicht in der Gruppe Venus-Flora-Bacchus-Hermes. Karpowicz sieht zu Recht in den genannten Werken dieselbe Hand, es ist jene des Meisters der Engeltondi. Allerdings schwanken diese Arbeiten im Ausdruck sehr, sodass man eine gewisse Unsicherheit wahrzunehmen meint. Auf diese Zuschreibungen muss ich noch zurückkommen.

Wenn man sich Schlüter noch 1686, 24jährig, als Gesellen vorstellen mag, könnte er von den hier besprochenen Standbildern allenfalls die Iris gemacht haben, die unkonventionell wie selbstverständlich ohne Pose steht und aufmerksam blickt, eine grandiose gar nicht stilisierte Frau. Der Meister könnte ihn auch mit dem Mars mit dem zeitraubenden Ringelpanzer beschäftigt haben, der wenn auch konventionell doch von sehr guter Arbeit ist. Vielleicht ist die Iris in ihrer lebendigen Unmittelbarkeit Schlüters erstes Standbild einer Frau gewesen. Sie scheint mir eine Schwester der Allegorien vom Grabmal Jakub Sobieskis in Żółkiew. Diese sind allerdings, für ihren Ort schicklich, etwas idealisiert.

5. Das Tor von Wilanów

Auf den Pfeilern des Tores zum Vorhof von Wilanów steht links ein Gewappneter; er hat Geschütze und ein Pulverfass bei sich: die Kriegskunst. Rechts steht eine Allegorie mit Palmzweig und einem Sternenglobus: die Künste des Friedens. Auf den Schäften und seitlich anlaufenden Konsolen der Pfeiler Reliefs, Armaturen. Die Allegorie rechts lehnt gegen einen Pfosten, der vorne mit Relief von wissenschaftlichem Gerät geziert ist, auf der Leibungsseite mit einem Paar Putten, die sich küssen oder rangeln, eine süße Gruppe. Der Krieger lächelt – König Jan Sobieski war ein erfolgreicher Feldherr. Die Allegorie der Künste des Friedens bleibt ernst wie abwesend; die Seite des Friedens wird fröhlich durch die Puttengruppe.

Karpowicz zeigt aus den Armaturen einen Schild mit dem Medusenhaupt und ein Vorbild dazu von Algardi, und meint, das würde die Autorschaft Schlüters belegen. Genau diesen Medusentyp hat Schlüter aber nicht – siehe seine großartigen Medusen Hinter dem Zeughaus in Berlin. Armaturen sind derart verbreitet gewesen, dass man daraus nur schwer auf einzelne Künstler wird schließen können.

Der Gewappnete ist von einer kühlen Routine, die ich mir beim jungen Schlüter nicht vorstellen kann. Die Allegorie des Friedens ist wieder eine Variante des Typus Glauben vom Meister der Engeltondi. Für Schlüter bliebe, wenn er noch zur Werkstatt dieses Meisters gehörte, das Puttenpärchen. Putten sind allerdings ebenfalls damals so allgemein gewesen, dass es intensiverer Kennerschaft bedürfte, als ich sie besitze, um darauf ein Urteil zu gründen.

6. Das Wappen des Freistaates Polen in Wilanów

Obwohl Karpowicz in Kapitel 4 ‚Der Palast in Wilanów‘ mitteilt, dass die Stuckdekorationen am Äußeren 1922–1929 undokumentierter Konservierung unterzogen worden sind, man könne darauf keine Schlüsse gründen, hat er dieses patriotische Thema doch behandelt. Der heraldische Adler und der Reiter in der Gartenfassade beziehen den Palast auf die polnische Republik. Karpowicz bildet beide ab, Pferd und Reiter nochmals im Detail.

Selbstverständlich parallelisiert er das Pferd mit jenem des Großen Kurfürsten in Berlin, den Adler mit den vielen brandenburgisch-preußischen Adlern Schlüters.

Ich denke, die viele Stuckplastik an den Außenfassaden von Wilanów müsste insgesamt betrachtet werden. Über die Antikenbezüge ist m.W. schon geforscht worden.

Aber die Fragen nach Erhaltungszustand bzw. Änderung durch Restaurierungen und nach der Autorschaft sind noch offen. Karpowicz hat das Verdienst, darauf aufmerksam gemacht zu haben. Es ist immer gut, Thesen aufzustellen, die auf Widerspruch stoßen können.

7. Die Stucke von Wilanów

In diesem Kapitel erläutert Karpowicz zuerst, dass zwischen der Arbeit des Antragens, des Modellierens in Stuck, und jener des Wegnehmens, des Herausarbeitens aus dem Stein, zwischen positiv und negativ also ein grundsätzlicher Unterschied ist und meint, Schlüter habe lieber Steinarbeit gemacht. Ich sehe da einen Anachronismus. Erst seit Aufklärung und Romantik werden die Person des Künstlers selber und immer mehr auch sein Material und seine Arbeitsweise zum Thema. Ein Barock-Bildhauer musste genauso modellieren wie am Stein arbeiten können. Schlüters Kriegerhäupter im Berliner Zeughaus und sein Großer Kurfürst sind modelliert; eine mit Sicherheit eigenhändige Steinarbeit von ihm in Berlin wüsste ich nicht zu nennen.

Trotzdem dieses Kapitel. Die Überschrift lässt erwarten dass die am Anfang von Kapitel 4 abgewiesenen Stucke genauer besprochen würden. Kapitel 7 betrifft aber das Kabinett mit den drei Fenstern im Obergeschoss des Palais. Karpowicz bildet aus der Deckenrahmung zwei Putten ab und einen Tondo mit dem Herbst. Er erläutert, dass in italienischen Stuckwerkstätten jeweils ein Ornamentist und ein Figuralist nebeneinander für das Laubwerk und die Figuren zuständig gewesen seien. Die abgebildeten Putten schreibt er Schlüter zu; das Laubwerk und die weniger gelungenen Jahreszeiten hätte der Ornamentist gemacht. Dies ist das erste Mal, dass Karpowicz mehrere Hände an einer Arbeit beteiligt sieht. Die Putti halten sich hier innerhalb dessen, was man von dem „Akanthusbarock“ kennt, wie ihn Oberitaliener in Mitteleuropa vielfach geliefert haben. Es verwundert, dass Karpowicz das nicht

sieht. Und der Tondo mit dem Herbst, ein konventionelles Faunsgesicht, ist gewiss eine gute Arbeit; speziell Schlüterisches sehe ich aber nicht.

8. Die Figur der Madonna Passawska

Die Madonna Passawska, die Passauer Madonna, an hochoffizielltem Ort am Warschauer Schloss in der Krakauer Vorstadt, der Paradestraße stehend, ist wohl so etwas wie die Beschützerin Warschaus oder überhaupt Polens. Motivisch geht sie auf ein Gemälde des älteren Cranach zurück, die Madonna als Helferin in der Not von Pest und Scharlach. Der Tag ihrer Aufstellung traf zufällig mit dem Tag der Entsetzung des von den Türken belagerten Wien durch den polnischen König 1683 zusammen, sodass sie auch dafür ein Dankmonument wurde. Stifter ist Giuseppe Bellotti. Den Platz hat die Stadt zur Verfügung gestellt. Das Gemälde Cranachs befindet sich heute in Innsbruck. Es ist an der oberen Donau und im ganzen Tirol weithin bekannt. Eine Kopie befindet sich bei den Warschauer Camaldulensern.

Karpowicz schreibt die Madonna Passawska am Schloss Schlüter zu. Er stützt sich dabei auf die Ähnlichkeit mit den Allegorien von Glauben und Hoffnung vom Epitaph Konarskis (siehe 9) in Frauenburg – die ich für Arbeiten des Meisters der Engeltondi halte – und auf die Allegorien in Żółkiew (siehe 15), die nun allerdings mit Sicherheit Werke Schlüters sind. Die Parallele mit den Frauenburger Allegorien überzeugt, jene mit denen der Wandgräber in Żółkiew nicht. Gleich im folgenden Kapitel wird dieser Punkt ausführlicher zu besprechen sein. Die Madonna Passawska ist ein Werk des Meisters der Engeltondi, soviel scheint gewiss, und hat mit Schlüter nichts zu tun.

9. Das Grabmal Konarskis in Frauenburg

Adam Siegmund Konarski aus einer Magnatenfamilie von Pomerellen war Stiftsherr von Płock und ermländischer Probst, Freund des Bischofs. Bei Hofe hatte er den Rang eines königlichen Sekretärs. Er starb 1685, das Epitaph ist 1687 fertig gewesen.

Auf einem eigenartig flachen Sarkophag (oder ist es nur ein schwerer Sockel?) steht eine eigenartig schwere Ädikula mit der Grabschrift. In der Breite der Ädikula unter dem Sockel eine große dreieckige Konsole, auf deren unterer Spitze das Haupt eines Todesengels gerahmt von großen Akanthusranken. Akanthusranken auch unter den Seiten der Konsole. Ein Schild übergreift Dreieckskonsole und Sarkophag. Im Schild ein kleines Stillleben aus Sanduhr, Buch und drei Totenschädeln. Der Sarkophag oder Sockel endet beiderseits mit Vorkröpfungen. Auf diesen stehen Standbilder, rechts der Glaube links die Hoffnung. Die Pilaster der Ädikula sind ausgedreht, sodass die Grabschrift nach vorn zu treten scheint. Das Horizontalgebälk setzt über dem Rundbogen der Grabschrift aus. Bis über die Giebelspitze reicht

dann das Wappen Konarskis mit Krone und Hut. Auf den Giebelschenkeln links ein schlafender, rechts ein weinender Putto.

Das Epitaph ist ganz unkonventionell. Der Sockel ist zu schwer, für einen Sarkophag wiederum zu leicht. Die Glieder der Ädikula, Pilaster und Giebelgesimse, sind gegen die Regel ungefähr doppelt zu dick. Dass die Pilaster nicht auf Basen stehen, sondern aus Einrollungen entspringen, ist römisch und war für Polen neu. Ebenso die Ausdrehung der Pilaster. Die komplizierten Kröpfungen im Giebel sind erstaunlicherweise korrekt.

Die Plastik ist uneinheitlich. Es ist seltsam, dass Karpowicz das nicht gesehen hat. Um von oben anzufangen – die Putten, kleine Erwachsene, sind so konventionell-gelangweilt gemacht, dass der linke die noch brennende Fackel auf seinen Fuß setzt. Ich halte sie nicht für Arbeit Schlüters. Ein extra Abschnitt über Putten befindet sich in Kapitel 15.

Die beiden Allegorien, Glaube und Hoffnung, wirken halb verheult halb arrogant; Karpowicz sieht in ihnen Muster eines Frauen-Typus, den er zu Recht immer wieder findet: Venus und Flora aus Wilanów (Kap. 4), den Frieden vom Tor dort (Kap. 5), die Madonna Passawska (Kap. 8). Nur halten diese Figuren den Vergleich mit den Frauen von den Epitaphien in Żółkiew (Kap. 15) nicht aus, den Karpowicz zieht. Sehr nahe sind die Frauenburger Allegorien aber, den Engeln, die die Kanzel der Berliner Marienkirche halten (Abb. 228–230), zu einem Grade, dass man vermuten möchte, Schlüter habe seinen alten Meister nach Berlin geholt. Diese Engel sind selbstverständlich Jünglinge, aber androgyn genug um sie mit den Frauenburger Allegorien zu vergleichen. Für Schlüters Werk halte ich die Frauenburger Allegorien darum nicht. Der Glaube blickt mir zu beleidigt, zu pikiert. Die Köpfe von Frauenburger Hoffnung und Berliner Kanzelengel, beide mit dem Blick zum Himmel, die Karpowicz Abb. 88 und Abb. 230 bringt, hätte er nebeneinander stellen sollen. Da könnte man schwankend werden. Ähnlich ist der Friede aus Kap. 5 näher den Berliner Kanzelengeln.

Völlig ausgeschlossen wird eine Autorschaft Schlüters an den Allegorien aber durch den Todesengel zuunterst am Epitaph Abb. 83, 247. Der ist atemberaubend, hat mich sofort völlig in seinen Bann geschlagen. Dies Stück ist unübersehbar von weit höherem Rang als die übrige Grabmalplastik. Ich halte diesen Todesengel überhaupt für ein Spitzenwerk Schlüters, für ganz eigenhändig. Die grandiosen Medusen hinter dem Zeughaus in Berlin Abb. 218, die motivisch nahestehen, sind Werkstattarbeit. Schlüter konnte ja Mitarbeiter auf höchstes Niveau bringen, sodass er ein riesiges Oeuvre erreichte. Die eigenhändigen Stücke sind dann doch wieder eine Sache für sich. Später sind das vor allem die Bronzen. In Frauenburg ist er noch Geselle und Mitarbeiter und arbeitet das Stück selber aus. Auch das köstliche Stillleben im Schild über dem Todesengel wird man dem kommenden jungen Meister zurechnen. Karpowicz hat Stillleben und Todesengel noch mal als letztes Bild im Buch wiederholt; er fühlte das Besondere.

Ich versuche, ganz romantisch, aus dem Epitaph Schlüsse zu ziehen. Schlüter war zwischen 23 und 25. Die falsche viel zu schwere Ädikula zielt auf römische Gravität. Den wilden Entwurf des Sockels/Sarkophags auf der unkonventionellen

riesigen Dreieckskonsole mit dem unmotiviert aufgesetzten Schild möchte man jugendlich-unreif finden, willkürlich und mutig. Der Unternehmer, der Meister der Engeltondi, hat Schlüter den Entwurf überlassen und sich nur die beiden Allegorien vorbehalten, die als Standbilder am besten bezahlt wurden. Schlüter scheint auf dem Sprung, sich selbständig zu machen. Noch ein romantischer Schluss obendrein, vom Todesengel auf die Biographie: erste Liebe?

10. Oliva, Hauptaltar

Der Olivaer Hauptaltar ist eine Stiftung des Abtes Michał Hacki. Bevor er 1685 diese große Pfründe erhielt, war er Geheimsekretär des Königs gewesen. Für den Altar werden 1686 und 1688 als Daten genannt; die Rechnungen dieser Zeit sind verloren, wie Iwicki mitteilt, der die ganze Anlage Schlüter zugeschrieben hat. 1693 soll alles vollendet gewesen sein.

Die riesige Dekoration reicht bis ins Gewölbe hinauf. Im Erdgeschoss füllt eine halbrunde Kolonnade mit ihren 14 Säulen die Apsis ganz aus. Im oberen Geschoss halten Putten einen Vorhang auf. Über der Kolonnade Wolken; in perspektivischer Feme ein Okulusfenster. Den gotischen Netzrippen der Apsiswölbung ist ein ähnliches Netz von Zeltschnüren aus Lorbeer unterlegt. Im Zenit schwebt der Erzengel Michael, beschäftigt mit dünnen Stricken, Vorhangschnüren? Hat er den Vorhang aufgezo-gen? Karpowicz schreibt von der die Seelen wiegenden Waage, die Seelen zu wiegen, die ich nicht sehe. Hinter den Wolken brechen Strahlen hervor. Zuoberst in den Wolken, teilweise verdeckt, beiderseits ein anbetender Engel. Aus den Wolken gucken Engelsköpfchen, wohl anderthalb Hundert an der Zahl. Ungefähr auf Höhe des Okulus beiderseits anbetende Engelpaare. In den unteren Wolken Gruppen großer Figuren, rechts Moses, David, Henoch und Elias unter der Taube des Hl. Geistes, links die beiden Johannes, Peter und Paul um Christus. Im Okulus soll ehemals die Vorsehung abgebildet gewesen sein, also Gott Vater.

Karpowicz lehnt Iwickis Meinung, an der Kolonnade sei Tilman van Gameren beteiligt, leidenschaftlich ab - sie müsse von Schlüter sein. Die Komposition der großen Figuren unten hält er für dogmatisch falsch, meint sie wäre im 19. Jahrhundert abgeändert worden. Christus gehöre in die Mitte, sein Kopf vor den Okulus, damit das natürliche Licht nach barocker Weise eine Aureole um ihn bilde. Die Taube des Hl. Geistes müsse über ihm angebracht gewesen sein, sodass mit der Vorsehung im Okulus die Dreifaltigkeit die Mittelachse einnahm. Christus würde so über dem Mittelbogen der Kolonnade sogar als Pantokrator thronen. Im gegenwärtigen Stuck hat er allerdings unter sich die Weltkugel, sodass für den Pantokrator gesorgt ist. Die heutige Anordnung des Ganzen, auf der einen Seite das Alte Testament, auf der anderen das Neue, scheint Rücksicht auf die Protestanten zu nehmen; sie enthält nichts was Lutheranern anstößig wäre, keinen Heiligen, keine Himmelskönigin. Das evangelische Danzig lag gleich nebenan; den Evangelischen sollte der Übertritt zur Sancta Catholica möglichst leicht gemacht werden. Z.B. Pastorius (s. Kapitel

2) war Konvertit. Der Abt von Oliva war Abkömmling der lutherischen Familie Haake. Die Stuckfiguren müssten der Meinung Karpowicz' nach verschoben sein. Er argumentiert auch damit, dass manche Figuren dem Betrachter den Rücken kehren – das wäre beim Verschieben passiert. Hier übersieht er damalige Gestaltungsgewohnheiten. Es war üblich, Gruppen zu bilden, etwa eine Figur en face, eine von rechts, eine von links, eine in Rückansicht zu nehmen.

Schließlich die Autorschaft. 1686/88 war Schlüter 24 bis 26. Die Zuschreibung ist möglich – 1688–1694 beim Palais Krasiński, hat er schon eine eigene sehr leistungsfähige Werkstatt. Hier hilft Soziologie nicht mehr, bleibt nur Stilkritik. Gewiss hat, wer auch immer Meister gewesen sein mag, Hilfskräfte zu dem umfänglichen Werk zugezogen. Schlüter kann noch in fremder Werkstatt mitgearbeitet haben als junger noch unselbständiger Meister; er kann aber auch schon mit eigener Werkstatt als eben selbständiger Meister produziert haben. Der Michael ähnelt dem Valerier vom Hofgiebel des Palais Krasiński (Kapitel 17). Die Propheten und Heiligen, die Karpowicz abbildet, scheinen Schlüters würdig. Ich übersehe nicht, wie geläufig diese Charaktertypen damals in Italien gewesen sind. Vielleicht ermöglichen die Olivaer Stücke Schlüsse auf eine Studienreise oder eben auf die Herkunft aus einer italienischen Werkstatt. Andererseits ist dringender Bedarf an Zuschreibungen an Schlüter. Denn er ist, wo er dokumentiert ist, sofort auf der höchsten Höhe seiner Laufbahn und muss doch irgendwie sich hochgearbeitet haben. Ob ein so junger Meister die ganze Anlage dieses Chorschlusses entworfen haben kann? Das ist damals nicht unmöglich gewesen, man war damals früher erwachsen (und früher alt).

11. Oliva, Portal und Seitenaltäre

Das Portal wiederhole, so Karpowicz, die Struktur des Hauptaltars von S. Nicola in Tolentino von Algardi, müsse deswegen von Schlüter sein. Ich kann nicht glauben, dass von den polnischen Künstlern der Zeit kein anderer in Rom gewesen sein soll. Iwicki schreibt Schlüter die Seitenaltäre zu, die Abt Hacki fundiert hat. Karpowicz diskutiert nacheinander den Altar der Evangelisten und die Altäre Christi vor dem Sanhedrin, der Verklärung und des Erzengels Michael. Er unterscheidet verschiedene Qualitäten der Arbeit und schreibt eine ganze Anzahl Stücke Schlüter zu. Das sollten Fachleute für Skulptur diskutieren.

12. Der Epitaph des Bischofs Małachowski auf dem Wawel

Der Bischof von Krakau Jan Małachowski ist 1699 verstorben. Er hat seine Grabstätte selber 1693 zu seinem 69. Geburtstag aufstellen lassen. Die befremdlich altmodische Architektur des Epitaphs erklärt Karpowicz mit der Serie Bischofsgräber in der Kirche, an welche dieses neue sich anpassen sollte. Befremdlich ist auch die Ausführung der

Porträtbüste. Stirn- und Schläfenlocken sind geradezu penetrant ziseliert. Dies erklärt Karpowicz mit dem Material; die Büste ist Bronze und nicht Stuck oder Stein. Zu der Zuschreibung an Schlüter mögen wieder Kenner der Skulptur im Umfeld sich äußern. Wenn man sich die Gegenstücke aus Schlüters Werk in Berlin vorstellt, die Karpowicz aufruft – den Großen Kurfürsten, die Medusen – versteht man immerhin ein wenig, was er meint, ohne dass man sich dem anschließen möchte.

13. Zwei Büsten in Petersburg

Die Marmorbüsten von König Jan III. Sobieski und Königin Maria Kasimiera stehen heute im Sommergarten als Kopien. 1707 hat Peter der Große die Büsten mit anderen Kunstwerken nach Petersburg schaffen lassen. Die Büsten hätten in Wilanów die Zugänge zu den beiderseitigen Appartements unter den Türmen bekrönt; neuerdings wird Schloss Olesko genannt (Hinweis Kevin Kandt). Karpowicz bringt eine Fotografie der Büste der Königin aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, vor ihrer damaligen Restaurierung. In meinem Bericht Neue Literatur über Schlüter habe ich die Büsten auf Wunsch und auf Verantwortung meiner damaligen Chefin Margarete Kühn aufgenommen. Ich kann heute nur erklären, dass ich nicht hinter der Zuschreibung stehe, die Sache möchte ich Kollegen überlassen will, die etwas davon verstehen.

14. Die Madonna mit dem Jesuskindchen bei den Sakramentinerinnen in Warschau

Die Figur ist 52 cm groß, gefasst, der rechte Unterarm fehlt. Auch die Polychromie ist beschädigt. Die Statue ist 1945 aus dem Schutt geborgen worden. Das Kind stützt sich links auf die Weltkugel, die zugleich auf der Linken der Madonna liegt. Mit der Rechten umhalst das Kind die Mutter, deren Schleier über den Arm des Kindes fällt. Jesus ist ein etwas derber kleiner Junge. Die Maria himmelt ähnlich wie manche Frauen des Meisters der Engeltondi. Karpowicz kann keine Daten nennen. In der Literatur wird die Figur nur gestreift und summarisch als Import aus Frankreich angesehen. Man hat hier wieder einmal den Eindruck, dass Karpowicz alle besseren Skulpturen aus dem späteren 17. Jahrhundert Schlüter zuschreiben möchte.

Ich tausche hier die Plätze von Kapitel 15 und 16, lasse ihnen aber ihre Nummern. Kapitel 16 ist nämlich das letzte größere Kapitel, das auf Zuschreibung beruht.

15. Die Ausschmückung der Kirche in Czerniaków

Die Benediktinerkirche in Czerniaków, heute eingemeindet zu Warschau, hat der Minister, Poet, Philosoph und Kunstmäzen Stanisław Herakliusz Lubomirski 1687–1692 bauen und ausstatten lassen. Architekt ist Tylman van Gameren gewesen,

damals der führende Architekt im Umkreis der Hauptstadt, ein Architekt internationalen Ranges.

Das Hauptschiff der kleinen Kirche ist ein griechisches Kreuz unter einer hohen Kuppel, der Chor ein Achteck unter einer Flachkuppel. In diesem Chor steht ein eigenartiger Altar ohne Architektur, das Retabel gebildet aus dem großen breiten Sakramentshaus, flankiert von Putten-Engelchen, und zwei großen Engeln darüber, die den Rahmen mit dem Bild des heiligen Antonius halten. Sie schweben über einigen Wolken und vor Strahlen. Ein weiteres Putten-Engelchen schwebt über dem Ganzen, eine Trompete in der Hand. Auf der Rückseite wieder zwei große Engel, nun den Rahmen eines Christusporträts haltend. Also zwei Altäre Rücken an Rücken. Zwischen den beiden quer ein Kryptengang („Confessio“) mit einer Reliquien-Beisetzung. Das Querdach dieses Ganges trägt, ohne dass man es bemerkt, die Engelgruppen. Mit dem Entwurf des unkonventionellen Altars hat sich Tylman van Gameren viel Mühe gegeben, wie eine Serie Skizzen zeigt. Karpowicz findet, dass die Engel gegen die letzte Skizze zu groß ausgeführt seien. Die Skizze zeigt aber noch nicht die endgültige Komposition mit jederseits nur zwei lebensgroßen Engeln, sondern mehrere kleinere übereinander. Karpowicz findet die Raumwirkung der kräftigeren Komposition ungünstig. Die Mönche haben das auf die Dauer auch gefunden und beiderseits kleinere Engel in konventioneller Rokoko-Anbetungshaltung an den Altartisch herangerückt, die den originalen Effekt mildern sollten, und diesen nun verderben.

Die großen Engel sind, obwohl in Bewegung, doch ganz ruhig. Die beiden vorderen wenden sich an die Gemeinde. Der eine weist auf das Bild des Bonifatius, der andere gen Himmel. An der Rückseite wendet sich der eine zum Eingang der Mönche vom Kloster her und weist auf das Porträt Christi, der andere blickt auf den Tisch, wo die Mönche die Hostie bereiten werden, und seine Geste bedeutet, man solle innehalten und still sein. Alle vier Engel sind wie erschreckt von der Gegenwart des Heiligen, voller Gewissheit und von großem geradezu protestantischem Ernst. Die Engel kommen Rembrandts mit Jakob ringendem Engel nahe. Die Komposition liefe Gefahr völlig protestantisch humorlos zu werden, wenn nicht die Putten auf ihre Weise die Großen nachmachen würden. Die Engel sind offenbar in ihrer Strenge kaum auszuhalten gewesen. Dabei ist ihr Ausdruck ein wenig weicher gemacht durch die dicke Fassung, die alle Kanten abrundet. Man merkt nichts vom Holz der Schnitzwerke.

Karpowicz hat den Altar schon in älteren Arbeiten Schlüter zugeschrieben; seine Zuschreibung wird heute allgemein akzeptiert. In den zugehörigen Papieren Tylmans findet er auch eine Skizze zu Putten und Vasen am Altar in einem Duktus, wie man ihn von Schlüters Hand kennt (ein Bildhauer skizziert anders als ein Maler – Tylman war als Maler ausgebildet). Offenbar hat Tylman die unkonventionelle Form des Altars gewagt, weil er den Bildhauer dazu hatte.

Karpowicz betrachtet noch die beiden Nebenaltäre und schreibt einen dabei beschäftigten Putto Schlüter zu. Man muss nur bedenken, dass die ganze kleine Kirche mit guter Plastik ausgestattet ist. Ganz sicher ist Schlüter nicht der einzige Bildhauer am Bau gewesen. Vermutlich ist er auch nachgeahmt worden. Übrigens

sind auch Wandfelder und Gewölbe mit Gemälden in Farbe oder Grisaille schicklich dekoriert. Nichts fehlt. Das Kirchlein ist in jedem Betracht vollkommen, ein Juwel wie sie in ganz Europa selten sind.

Der große Architekt Tylman van Gameren hat Schlüter wohl entdeckt. Er hat den jungen Bildhauer dann ans Palais Krasiński geholt. Man wird vermuten, dass er oder Lubomirski Schlüter dem König empfohlen hat.

16. Die Wandgrabmäler der Familie Sobieski in Żółkiew bei Lemberg

Die vier Grabmäler der Königsfamilie sind auf zwei Kirchen verteilt. Jans des III. Mutter und Bruder sind in der Dominikanerkirche, sein Vater Jacob und sein Onkel Stanisław Daniłowicz in der Pfarrkirche bestattet. Die Dominikanerkirche hat im 18. Jahrhundert mehrmals gebrannt, wobei die originalen Figuren verlorengegangen sind. Die beiden Grabmäler in der Pfarrkirche sind immerhin alt fotografiert; sie haben Mitte des 20. Jahrhunderts Verwüstung und hilflose Reparaturen erlitten. Die Sarkophage andeutende Altarartige Sockelarchitektur, und die wie Retabel darüberstehenden Ädikulen sind 1686 von Krakauer Steinmetzen ausgeführt worden. Die Figuren sind 1693 im August aus Wilanów nach Żółkiew geliefert worden; am 15. Juni hatte der König sich in Żółkiew mit Schlüter besprochen. 1694 ist Schlüter bezahlt worden.

Die architektonischen Rahmungen sind schwarzer Marmor, die Figuren Alabaster. Jedes Grabmal zählt drei große Figuren, eine antikische Vase, Armaturen und zwei Putten. Das ist ein großer Auftrag gewesen: zwölf große Figuren, acht Putten, vier Vasen. Schlüter befindet sich bereits auf der höchsten Höhe seiner Laufbahn, ist schon ganz oben angekommen. Bei einem Auftrag dieses Ranges wird er aber noch viel selbst gemacht haben. Die Architektur der Grabmäler ist elegant und dezent und rahmt die Figuren vortrefflich. Als diese entworfen wurde, war Schlüter 24; ein Jahr vorher hatte er die regelwidrige Ädikula von Frauenburg entworfen. Die meisterlich zurückhaltenden Rahmungen in Żółkiew sollte man ihm nicht zusprechen. Seine Figuren hat man in den zur Verfügung stehenden sieben Jahren spät anzusetzen, etwa 1692. Da wäre er 30 gewesen.

Unter den sechs großen Figuren ist nur ein Mann, ein glattrasierter Gewappneter, der sich gelassen auf einen Löwen lehnt. Sein Blick ist ruhig und bestimmt: die Macht. Obwohl Allegorie, scheint er doch, unüblicher Weise, zugleich Porträt Stanisław Daniłowicz' zu sein. Die Allegorie an seiner Seite hält in der Linken ein Schwert. Sie sollte in der Rechten die Waage der Gerechtigkeit gehalten haben. Karpowicz referiert, dass sie laut älterer Literatur einen Spiegel gehalten haben sollte, was mir eine Verwechslung scheint – sie hält ihr Schwert doch ganz selbstverständlich. Die große Allegorie mit offenem Busen und Engelsflügeln, die darüber schwebt, hat in der Rechten einen Bogen, in ihrer Linken hat sie einen unidentifizierbaren Rest, Pfeile? Die große antikische Vase in der Mitte ist wie versiegelt

von einer kleinen Maske Danziger Stiles, die Karpowicz mit ähnlichen vom Palast Krasiński und vom Berliner Schloss abbildet S. 190, 191, Abb. 165–173. Auf den Leib der Vase ist grob ein Chi-Rho nachträglich² angebracht, darunter Laubwerk³ - Im anderen Wandgrab lehnt die rechte Allegorie gegen einen Säulenstumpf: die Stärke. Karpowicz bemängelt, dass sie barbusig ist (bedeutet das nicht Wahrheit⁴). Ihr Gegenüber kann ich nicht identifizieren, erkenne nicht was sie in der Rechten hält. Die wieder geflügelte Allegorie darüber hat ihre Attribute verloren. Die große antikische Vase dieser Seite ist besser erhalten. Kevin Kandt hat ihr Thema aufgeschlüsselt und Schlüters Vorlage nachgewiesen. Kandts neuere Arbeit über die Grabmäler hat Karpowicz wohl nicht mehr erreicht. Die Lesung der Allegorien bleibt zweifelhaft. Die beiden Wandgräber sind mit Armaturen versehen, um die sich je zwei Putten zu schaffen machen.

Dieses erste für Schlüter urkundlich gesicherte Werk muss und kann die Grundlage für vergleichende Stilkritik hergeben. Der ernste Stanisław Daniłowicz, ein gereifter Mann, müsste in jungen Jahren den Engeln in Czerniaków geähnelt haben. Zumindest auf zwei der Engel passt das gut, den links vorn und den an der Rückseite rechts; die beiden anderen sind etwas zu androgyn. Dafür ähneln diese den schwebenden geflügelten Allegorien. Männer für den Vergleich gibt es mehrere am Palast Krasiński, s. Kapitel 17.

Mit den drei jungen Frauen, den sitzenden Allegorien in Żółkiew, wären nun die Zuschreibungen Karpowicz' in Frauenburg, Wilanów und vor dem Warschauer Schloss zusammenzuhalten, allerdings sämtlich Standbilder. Die Frauen in Żółkiew haben nichts von dem abwesenden Ausdruck und der Weichheit der Form, die der Bildhauer gesucht hat, den ich Meister der Engeltondi zu nennen vorgeschlagen habe, und den Karpowicz immer als Schlüter identifiziert. Die Allegorien von Żółkiew sind eigentlich viel zu aufmerksam behandelt für Allegorien. Keiner hat damals so schöne Allegorien gemacht, Schlüter selber später auch keine mehr. Für den königlichen Auftrag hat er offenbar selber angefasst.

In Żółkiew haben wir auch die ersten dokumentarisch gesicherten Putten Schlüters. Erogen und Putten haben seit der Renaissance wie spielende Kinder die Bildthemen gar nicht beachtet oder aus kindlichem Abstand kommentiert. Putten die bloß das Bildthema verdoppeln wird ein kundiger Meister nicht machen. Schon deswegen misstraue ich Schlaf und Tod auf dem Giebel des Grabmals Konarskis. Ein zweiter Vorbehalt besteht in der Beliebtheit und in der weiten Verbreitung des Motivs Putto. Man darf voraussetzen, dass jeder bessere Bildhauer damals seinen eigenen Typ Putto eingeübt hatte, gewöhnlich eine Variante der „Fiammingo-Kinder“, wie sie in einem zeitgenössischen Brief an den König dessen Agent Locci nennt. Der Typus war allgemein bekannt. Schlüter als Meister einer Werkstatt wird, wo er sich auf Mitarbeiter stützte, diesen ihre Art Putto gelassen haben. In der Komposition kam es auf den Putto an, nicht auf einen besonderen. Putten in Schlüters eigener Art kann man in Żółkiew erwarten, wo er sozusagen unter den Augen des Königs möglichst viel allein gemacht haben wird.

Von den Putten am Wandgrab Daniłowicz' stützt sich der rechte auf eine Keule; er hat einen Helm verkehrt aufgesetzt. Der linke befasst sich mit einer Zeltplane

oder Fahnentuch. Am Wandgrab des Jakub Sobieski spielen die Putti wieder mit einer Plane. Beide Puttengruppen sind, weil dem Betrachter näher, größer im Maßstab als die Allegorien und steigern diese perspektivisch. Die Putten sind dicke Kinder, keine hübschen kleinen Jungen wie Fiammingo sie dem Geschmack der Kardinäle entsprechend gebildet hat. An beiden Grabmälern in der Mitte ein kleiner Schild und darüber ein Helm, befremdlich in ihrem kleinen Maßstab; an den Seiten Fahnen und weitere Armatur.

Mit diesen Putten wären jene von den beiden Epitaphien in Frauenburg, und vom Altar in Czerniaków zu vergleichen. Die in Czerniaków sind schon konventioneller. Wegen Schlaf und Tod auf dem Giebel in Frauenburg und dem, der ebendort Pastorius' Bild hält, habe ich mein Misstrauen schon bekundet. Die Putten von der Decke des Kabinetts mit den drei Fenstern in Wilanów sind „nur“ guter oberitalienischer Akanthusbarock.

17. Die Dekorierung des Palastes Krasiński, und 18. Das Gartentor

Der Wojwode von Płock Jan Dobrogost (Bonaventura) Krasiński hat das Palais 1687–1699 erbauen lassen. Die frühere Datierung beruht auf Verwechslung mit dem Palais Unter den 4 Winden (Kapitel 3), wie erst Karpowicz herausgefunden hat. Architektonisch ist der Palast Krasiński ein Hauptwerk des Tylman van Gameren. Architektonisch ist Schlüter, wie seit der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. bekannt ist, aber nicht geradezu ausgesprochen wurde, Nachahmer Tylmans. Von 1689 bis 1693 ist Schlüter an dem Palast bezeugt. Speziell die beiden Giebelfelder werden in den Rechnungen genannt, sowie das Wappen über der Hoffassade, das Schlüter, als er 1694 nach Berlin ging, seinen Mitarbeitern Benjamin und Friedrich überlassen hat. Karpowicz schreibt Schlüter auch die Figuren auf den Giebeln zu.

Das Giebelrelief der Hof- und Empfangsseite identifiziert die Familie Krasiński mit den altrömischen Valeriem. Diesem Thema entsprechen wohl auch die bedeutenderen weiteren Teile der Bauplastik, also die Giebelfiguren und das gartenseitige Tympanon. Der Hofgiebel ist schwer beschädigt gewesen, der Gartengiebel war eingestürzt. Die Komposition des Hofgiebels hat Tylman angegeben. Die Komposition des Gartengiebels könnte von Schlüter sein. Vom Hofgiebel sind Figuren, vom Gartengiebel nur kleine Figuren-Fragmente erhalten.

Der weitere Bauschmuck aber ist von konventioneller Danziger Art. Karpowicz bildet sechs verschiedene Masken ab, Abb. 165 f., davon eine mit Widderkopf statt des Menschengesichtes. Die Masken dienen als Kapitelle der Fenstergewände und der Pfeiler des Gartentores. Weswegen Karpowicz für das Gartentor ein besonderes Kapitel einteilt, verstehe ich nicht – das Tor ist offensichtlich mit dem Palast in einem entworfen, steht auf der Mittellinie des Ganzen. Diese Masken in niederländisch-Danziger Renaissance finden sich auch an den Pfeilern des Hofgitters am Palast Unter den Winden (s. Kapitel 3); im Buch sind vier davon abgebildet (Abb.

21–24). Sie stehen dort im Fries des Kapitells, also an ähnlicher Stelle. Eine weitere Maske, nun als Laubmaske gebildet und ganz klein, ziert die Vase auf dem Grabmal Daniłowicz' (s. Kap. 15, Abb. 172). Karpowicz bildet dazu eine – übrigens erhaltene – Maskenkonsole vom Treppen/Rampenhaus des Berliner Schlosses ab, die antikisch überformt doch offenbar zu dieser Reihe gehört (Abb. 173). Diese Masken am Palast Krasiński sind selbstverständlich Arbeiten von Danzigern, die Schlüter zugezogen hat. Ich bin der Meinung, dass er die gesamte Bauplastik am Palast dirigiert hat. Der innere Ausbau des Palastes hatte im Laufe der Zeit schon mehrere Brände erlitten, als er schließlich von unseren Truppen völlig zerstört wurde.

19. bis 24. Kruzifixe

Die Liste der Werke Schlüters, der Hauptteil des Buches, endet mit sechs Kruzifixen. Keiner dieser Kruzifixe ist urkundlich als Werk Schlüters verbürgt. Karpowicz nähert sich den Werken einesteils durch Baudaten, andernteils über die Bauherrschaft. Dass einige Kruzifixe Werke Schlüters sind, ergibt Stilkritik: sie lassen sich anschließen an eines der Häupter im Hof des Berliner Zeughauses, einen der sogenannten Sterbenden Krieger. Es ist das Haupt in Karpowicz' Buch Abb. 209. Übrigens spricht Karpowicz von Wojwodei, also adligen Herren, Heerführern, da der Adel als Beruf den Krieg hatte. Die deutsche volkstümliche Bezeichnung „Sterbende Krieger“ ist missverständlich; um einfache Soldaten handelt es sich nicht.

In Węgrów (Kap. 19.) waren die Krasiński Bauherren. Als Datum der Erstellung des Altars erschließt Karpowicz die Jahre 1688–1690. Er verweist auf das Vorbild in Rom, S. Nicola da Tolentino, von Algardi. Die Verbindung Algardi-Schlüter zieht Karpowicz immer wieder. Den Altar von Węgrów samt zwei Nebentären schreibt Karpowicz Schlüter im Ganzen zu, denkt immerhin auch an Hilfskräfte, und sagt selber, dass Gottvater in dem Relief in der Giebelsprengung des Hauptaltars Abb. 177 schwächer sei als der Kruzifix. Nach meinem Eindruck hat alles Übrige mit dem Kruzifix in der Machart nichts zu tun. Das Kruzifix aber steht dem oben genannten Sterbenden Krieger nahe, die Zuschreibung überzeugt. Das Kruzifix ist allerdings feiner, es wirkt erleichtert, fast arrogant gegenüber all dem überstandenen Leiden, und voller Hoheit. Karpowicz bringt zur Totale des Altarraums Abb. 174 und Abb. 178 mit der ganzen Figur noch Abb. 180 ein Porträtfoto.

Karpowicz stellt Abb. 178 a. Algardis Kruzifix in S. Maria del Popolo neben den von Węgrów. Kein guter Vergleich: der Kruzifix Algardis leidet und wirft den Kopf zurück, die Kruzifixe von Węgrów und Rawa sind gestorben, neigen das Haupt.

Den Kruzifix in Rawa Mazowiecka (Kap. 20.), der sich in der dortigen Passionistenkirche befindet, hält Karpowicz für dort sekundär; er komme aus der ehemaligen Jesuitenkirche. Er sagt, dass ein dicker Überzug die Bildhauerarbeit entstelle. Dass dieser und das Kruzifix von Węgrów Gegenstücke sind scheint klar. Der von Rawa ist aber grober, wie Karpowicz' Porträtfoto Abb. 181 erkennen lässt. Er ist bloß erschöpft, wirkt profan.

Bei den Warschauer Sakramentinerinnen (Kap. 21) begegnen Königin Maria Kazimiera als Stifterin des Klosters, und als Architekt Tylman van Gameren. Schon deswegen könnte der aus dem Schutt geborgene Torso leicht von Schlüter geschnitzt sein. Der Torso war wie üblich gefasst; die Fassung ist zerstört. Dieser Christus ist in Frieden schlafend dargestellt; Karpowicz spricht von Ausdruck unterdrückter Majestät. Mir scheint er in seiner wunderbaren Einfachheit etwas antikisch. Dieses sympathische Stück würde ich sehr gern Schlüter zuerkennen, der ja immer die Antike gewissermaßen im Hinterkopf hatte.

Der Kruzifix vom Grabmal des Bischofs Rudnicki in Frauenburg (Kap. 22) gehört nicht in die Reihe, weil er das Haupt leidend zurückwirft und die Finger einkrampft.

Den Kruzifixus von einem Seitenaltar der Warschauer Franziskanerkirche (Kap. 23) kann Karpowicz auf das Jahr zwischen April 1693 und Mai 1694 datieren. Dieser Kruzifixus hat nachträglich eine Dornenkrone aus Silber aufgesetzt und ein ebensolches Perizonium umgebunden bekommen, wodurch Vergleiche unmöglich werden. Mit gesenktem Haupt entspricht er dem Węgrower, indessen verkrampft er die Hände noch im Moment des Sterbens. Karpowicz spricht von Ähnlichkeit zu den Sterbenden Kriegern in Berlin. Außer zu dem schon genannten Haupt Abb. 209 empfinde ich Ähnlichkeit des Typus zu Ladendorf 1937 Abb. 20, möchte damit aber nicht die Zuschreibung behaupten.

Der Kruzifix in Krasne (Kap. 24) gehört zum Epitaph Joanna Maria Noskowskas, geb. Krasiński, der Schwester Dobrogosts, des großen Auftraggebers Schlüters. Der Kruzifixus ist Alabaster, nur etwa 45 cm groß und Torso, hat den rechten Arm eingebüßt. Das Epitaph ist durch den Tod der Maria Joanna auf 1654 datiert. Karpowicz findet Rahmung und Ornament Knorpelstil Danziger Art. Das Kruzifix müsse anlässlich eines überlieferten Umbaus der Familiengräber durch Dobrogost Krasiński erstellt sein, also eine Generation später. In der Haltung entspricht dieser Kruzifixus genau jenem bei den Warschauer Franziskanern (Kap. 23). Gleichwohl sieht man hier einen erschöpften alten Mann, was am Thema vorbeigeht. Der Gekreuzigte war der Überlieferung nach etwa 33.

Kruzifixe sind ein derart verbreitetes Thema, und ähneln einander so sehr, dass man eine große Zahl überblicken muss, wenn man eines einem bestimmten Bildhauer zuordnen will. Ich bin dazu nicht entfernt in der Lage. Ich finde es aber gut, dass Karpowicz den Mut hat, nach Gefühl Zuschreibungen zu behaupten. Dann kann man über die Zuschreibungen streiten. So hat das Aufgebot der sechs Kruzifixe seinen guten Sinn.

In demselben Sinn bejahe ich das ganze Buch Karpowicz'. Über Vorschläge und vielleicht voreilige Behauptungen kann man sich auseinandersetzen; über Meinungen die ängstlich verborgen gehalten werden, kann man nicht debattieren. Ohne Debatte über Zuschreibungen müsste alles, was nicht in Akten genannt wird, unbeachtet bleiben. Lehrzeit und Aufstieg Schlüters interessieren uns aber. Es muss doch erfreuen, wenn man Spuren eines so begabten jungen Mannes verfolgen kann. Ich denke mit größtem Vergnügen an den trotzig kleinen Jungen vom Hoftor unter der Königlichen Kapelle in Danzig, ich bin für immer fasziniert von dem Todesengel vom Grabmal Konarskis, bin ergriffen von den großen Engeln in Czerniaków. Und

ich war übrigens erheitert von den Putten in Wilanów im Vorsaal und im Schlafzimmer des Königs, die Karpowicz aus Schlüters Werk ausschließt – hinreißend bleiben diese Putten auch mit anderem Etikett.

In dem großartigen Umfang von Schlüters Werk wird man nicht immer äußerste Qualität finden können. Es bleibt erstaunlich, wie er eine ganze Truppe von Gehilfen zu großer Meisterschaft hat führen können. Es ist überliefert, dass er auch einen seiner Lehrer an den großen Bau in Berlin gerufen hat; man wird annehmen, dass er noch mehr Gefährten und Vorgesetzte aus seiner Ausbildungszeit und aus seinen polnischen Meisterjahren geholt hat. Karpowicz' Vergleich z.B. der Kanzelengel von Marien in Berlin mit Frauen desselben Typs in Frauenburg oder Wilanów kann schlüssig sein und doch irreführen. Ich finde „meinen“ Meister der Engeltondi durchaus fähig, später in Schlüters Werkstatt die Berliner Kanzelengel zu machen, indem dieser sich ein wenig auf Schlüters Stil eingestellt hätte. In Polen aber, in Schlüters Lehr- und Gesellenzeit, sind Schlüters Arbeiten eigenhändig und unverwechselbar, und das scheint auch noch für den großen Auftrag des Königs in Żółkiew zu gelten. Schon am Palast Krasiński hat Schlüter eine Werkstatt, beschäftigt Danziger Hilfskräfte genauso wie dann in Berlin. Mehr oder weniger eigenhändig sind in Berlin dann nur noch die Ton-Bozzetti zu den Kriegerhäuptern im Zeughaushof, von denen einige in Gipsabgüssen erhalten sind, und die wenigen Bronzen, deren Wachsmodelle er sicherlich selber angefasst haben wird. Noch zuletzt im Unglück kann er die acht großen und zwei kleinen Dachfiguren der Villa Kamecke schwerlich selber geschlagen haben. Eigenhändige Arbeiten in Stein gab und gibt es nur aus seinen Jahren am polnischen Hof.