

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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