

wirkungsvollste ist. Die dekorative Meisterschaft an diesen Werken ist groß, aber sie sind eben doch nur Dekorationen. Das übertrieben Pathetische an ihnen weist auf Hulot, den Franzosen.

Lehrreich ist der Vergleich der deutschen Arbeiten mit den vier Statuen und den Reliefgestalten Hulot's am Hauptthor. In diesen dem Triumphthor entlehnten Compositionen offenbart sich der Franzose in der glatteren, stilistischeren, abgeklärteren Kunstweise, der zunächst die naturalistischen Gewaltthaten der Deutschen mit Kopfschütteln angesehen haben mag. Bodt selbst scheint aber von der frischen, deutschen Schmucksucht erfaßt worden zu sein, denn sein Schloßthor in Potsdam und sein Berliner Thor in Wesel, bei welchem ihm Hulot als Bildhauer zur Seite stand, zeigen kriegerische Gruppen, die an Bewegung und Naturalismus über das hinausgehen, was in Paris für kunstgerecht galt und deren Form sich dem Gedankenkreise des Zeughauses anschließt.



In die ersten Jahre von Schlüter's Aufenthalt in Berlin fällt auch die Durchführung seines größten und besten Werkes, der Statue des Großen Kurfürsten. Ihre Ausführung bildete eine Ergänzung von Dankelmann's politischem System der bewußten Fortbildung der von Friedrich Wilhelm dem Staat gegebenen Richtung; sie ist ein Fortschaffen in seinem Geiste. Dieser sollte nun durch die wenigstens im Bilde dauernde Gegenwart des Fürsten veranschaulicht werden.

Die Statue wurde am 2. November 1700 gegossen und zwar wieder durch den Gießer Johann Jacobi aus Homburg v. d. H.⁸⁰⁾ Am 17. fiel der Mantel der Gußform. Alles erschien wohl gerathen. Der Kurfürst kam selbst in das Gießhaus, um das Werk vollendet zu sehen. Es war der Guß selbst eine ganz ungewöhnliche Leistung. Die Zahl großer Broncestatuen war damals noch nicht eine so bedeutende wie heute. Die Bewunderung für den Gießer, welche jene für den Bildhauer fast übertroffen zu haben scheint, war demnach keine ungerechtfertigte. Jacobi's Name wurde gefeiert, sein Bildniß erschien 1709 in einem größeren Kupferstich (Fig. 20) nach einem Bilde J. f. Wenzel's. Er lehnt über einem der von ihm gegossenen

großen Geschütze und weist mit der Rechten auf das Denkmal; andere Kanonen liegen auf dem Boden. Auf der Brust trägt er, ein in Kleidung und Ausdruck gleich vornehmer Mann, eine Medaille

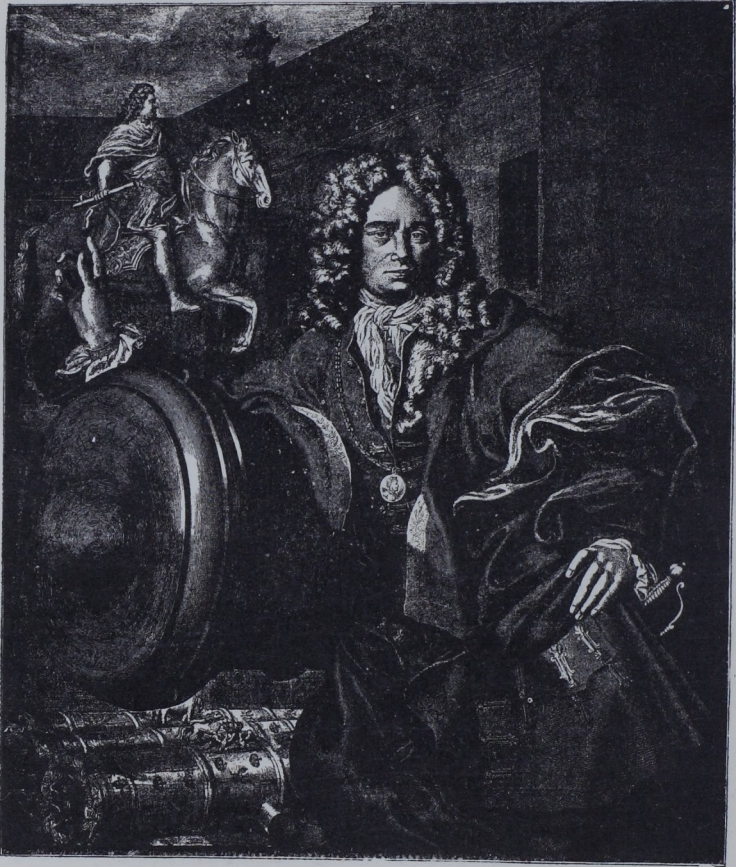


Fig. 20. Bildniß Johann Jacobi's, des Gießers der Statue des Großen Kurfürsten.

mit dem Bilde seines Königs. Er hatte seine Lehrzeit in Paris durchgemacht, war vor 1697 in der Werkstätte des Schweizers Johann Balthasar Keller († 1702)⁸¹⁾ gewesen, der schon 1674 die Girardon'sche Reiterstatue König Ludwig's XIV. für Lyon goß.

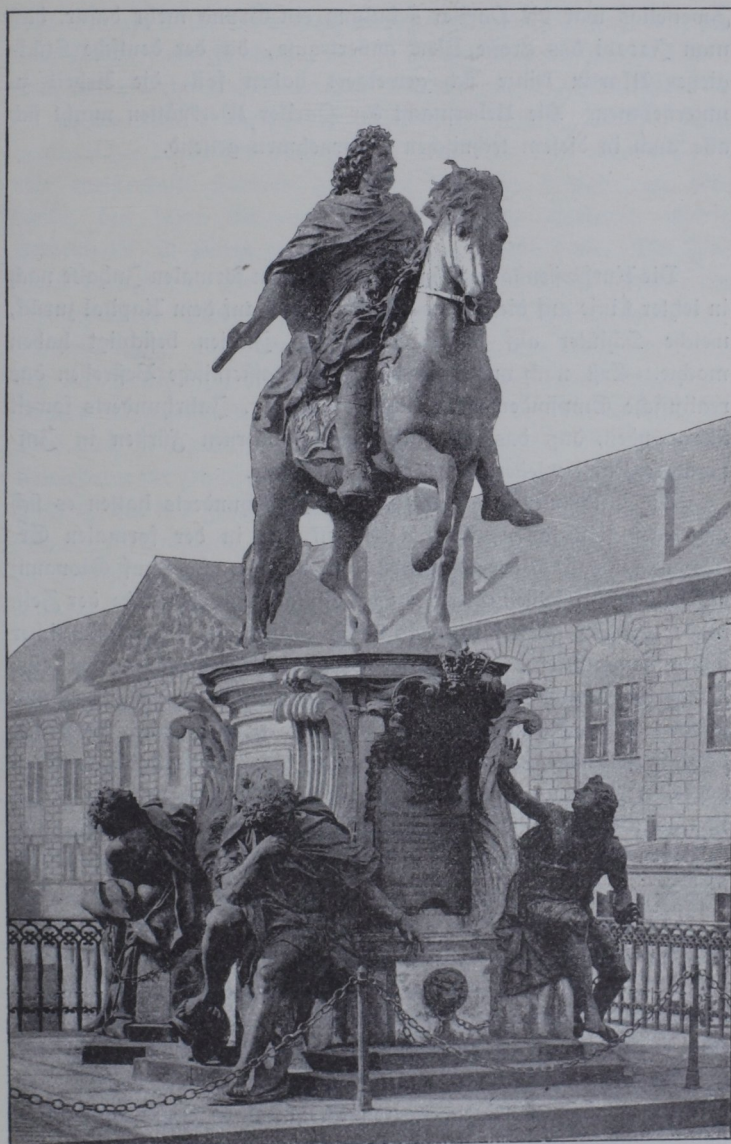


Fig. 21. Statue des Großen Kurfürsten zu Berlin.

Gurlitt, Andr. Schlüter.

Zweifellos war die Pariser Schulung ein Grund mehr dafür, daß man Jacobi das große Werk anvertraute, da der deutsche Stückgießer Martin Hünze sich geweigert haben soll, die Arbeit zu unternehmen. Die Uebermacht der Pariser Werkstätten macht sich also auch in diesem technischen Unternehmen geltend.



Die Kurfürstenstatue (Fig. 21) geht ihrem formalen Inhalte nach in letzter Linie auf die Statue Mark Aurel's auf dem Kapitol zurück, welche Schlüter auf seiner Reise nach Italien besichtigt haben mochte. Erst nach und nach hatte das klassicistische Bestreben das realistische Empfinden der Bildnerei des 17. Jahrhunderts soweit überwunden, daß das Portrait eines modernen Fürsten in Imperatorenracht wiedergegeben werden konnte.

Die Bildhauer des endenden 16. Jahrhunderts hatten es sich angelegen sein lassen, ihre Reiterdenkmale in der formalen Erscheinung möglichst der Wirklichkeit zu nähern. So schuf Giovanni da Bologna⁸²⁾ seinen Großherzog Cosimo I. im Gewande der Zeit, in der Absicht, den Mann in voller Wahrheit, in geschichtlicher Treue darzustellen. Nur die Größe des Denkmals zeigt eine Steigerung des wirklichen Lebens; in Haltung, Gesichtsausdruck und in den Körperformen offenbart sich das Streben nach Portraitähnlichkeit, nach schlichter Wiedergabe des Eigenartigen am dargestellten Fürsten. Das Mehr, welches die Statue trotzdem bietet, ist unwillkürlich, eine stilistische Beigabe der Zeit, der sich niemand entziehen konnte, ein Opfer, welches man dem Schönheitsgefühl darbot.

In ähnlicher Weise schufen Leone Leoni⁸³⁾, Pietro Tacca⁸⁴⁾ und andere Italiener. Sie alle strebten mehr und mehr aus der Gebundenheit der Unrißlinie heraus zu kommen, welche von Sansovino der italienischen Bildnerei überliefert worden war. Sie hatten zumeist noch eine gewisse Scheu vor Ausladungen, faßten selbst in Broncewerken die Gestalten absichtlich in einen Rahmen zusammen, welcher dem Marmorblocke und seinen engeren Verhältnissen entsprach. Dabei suchten sie nach individueller Einfachheit. Giovanni's Reiterfigur ist zwar sichtlich Donatello's Statue des Gattademala nachgebildet, hat

aber weniger Selbstbewußtsein, weniger herrische Haltung, weniger vom Wesen eines Feldherrn, der die Augen auf sich gelenkt haben will, dafür mehr Unbefangtheit und schlichtes Menschenthum.

Seine Schüler schritten in diesem Stil weiter. Bandini schuf in ähnlicher Weise für Livorno den Ferdinand I., welchem Tacca vier meisterhafte Statuen gefesselter Korsaren beigab, ein Gedanke, den schon Giovanni am Sockel des Denkmals König Heinrich IV. in Paris zur Ausführung gebracht hatte. Die Italiener verlegten in die Gestalten von Roß und Reiter alsbald ein entschiedeneres Leben, flottere Handlung. Tacca's durch die Schwerfälligkeit und fette Fülle des Pferdes, wie durch die Kleinheit und zierliche Portraitähnlichkeit des im Zeitkostüm gehaltenen Reiters ausgezeichnete Statue Philipp's III. in Madrid hielt sich zwar noch an das Vorbild seines Lehrers Giovanni. Aber die kleine Reiterstatue für Philipp IV. von Spanien im National-Museum zu Florenz, die den Fürsten etwa in seinem 16. Lebensjahre darstellt, also um 1670 entstand, ist in der lebhaften Bewegung des Pferdes, in der Wahrheit des Kostüms und der sicheren Haltung des Reiters schon Velasquez's berühmtem Reiterbilde verwandt, in welchem dieser des jungen Fürsten allmächtigen Minister, den Herzog Olivarez, darstellte⁸⁵). Dieselben Gedanken führte Tacca dann (1634—1640) im Großen für Madrid aus und setzte durch die Kühnheit seines Werkes die Welt in Erstaunen. Denn er stellte sein Pferd nur auf die Hinterfüße und den Schwanz, während Donatello selbst den einzig freien Vorderfuß seines Rosses durch eine Kugel stützen zu müssen geglaubt und erst Giovanni es gewagt hatte, das ruhig schreitende Pferd Cosimo's auf zwei Hufe zu stellen. Ein ähnliches Werk früheren Entwurfes ist die Reiterstatue, welche der Franzose Hubert Le Soeur für König Karl I. fertigte (1633) und die, auf Charing Cross in London stehend, den Grundgedanken der Werke Tacca's verbunden mit barockem Empfinden zeigt.



Immer noch blieb das Kostüm dasjenige der Zeit; selbst bis in's 18. Jahrhundert hinein erhielt sich die Neigung, in diesem Gewande die Fürsten darzustellen: das prächtige Reiterdenkmal, welches

der 1643 in Brüssel als Sohn eines italienischen Soldaten geborene Gabriel de Grupello dem Kurfürsten Johann Wilhelm zu Düsseldorf 1703—1710(P)⁸⁶⁾ errichtete, zeigt den Fürsten im Kurhut und in einer Plattenrüstung des 17. Jahrhunderts, also in jener modern historischen Gewandung, welche man auch in der Malerei den zeitgenössischen Herrschern zu verleihen liebte.

Die niederländischen Meister blieben bei der ruhigen Haltung ihrer Reiterbilder. Grupello's Pferd entspricht in hohem Grade jenem des Schlüter, sowohl was die Rasse als was die Haltung betrifft. Das große antike Vorbild des Kaiser Mark Aurel auf dem Kapitol wirkte auf die jüngeren Künstler namentlich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, seit die Bestrebungen auf Erkenntniß der Alten neue Kraft erhielten, seit ein Athanasius Kircher und Cassiano del Pozzo in Rom wirkten, seit Gio. Pietro Bellori seine Aufnahme antiker Bauwerke herausgab und Pietro Santi Bartoli († 1700) sie in geistvoller, verständnißreicher Weise stach.⁸⁷⁾ Eine ganze Reihe von Kupferwerken entstanden durch die Hand der beiden letztgenannten Meister um die Wende des 17. Jahrhunderts, welche noch Winkelmann dem Studium jener empfahl, die ihren Geschmack an der Antike bilden wollten. Man merkt ihnen den französischen Einfluß namentlich Poussin's an, dessen Bilder Bartoli als Vorbild für viele seiner Stiche benutzte. Und diese Aufnahmen der Römer vervielfältigte der Deutsche Joachim von Sandrart auf's Neue, jener damals berühmte Meister, der mit den Kurfürsten Friedrich Wilhelm und Friedrich III. von Brandenburg die Ehre theilte, Mitglied der berühmten „fruchtbringenden Gesellschaft“ zu sein, des Mittelpunktes der schöngeistigen Bestrebungen jener Zeit. Die Stiche Bartoli's waren also sicher auch in Berlin am Hofe einzusehen. Dort findet man in den Kopien nach den Reliefs der Triumpfbogen, in Medaillons und Friesen jene Formen, in welchen die Niederländer den ächt antiken Stil erblickten. Aber auch die Römer selbst begannen sich auf's Neue in das formale der alten Bilderwerke zu vertiefen.

Den oft lebhaft bewegten Reiterbildern auf altrömischen Reliefs stehen zwei merkwürdige neue Werke zur Seite, welche antiken Fürsten, und deshalb natürlich auch in antikem Kostüm, errichtet wurden: der Kaiser Konstantin der Große, welchen Bernini an dem

einen, und der Karl der Große, welchen Cornacchini an dem anderen Ende der Vorhalle von St. Peter aufstellte. Bernini hatte sich die lebhafteste Bewegung für Roß und Reiter nicht entgehen lassen: er stellte sein Werk vor eine große, in Marmor nachgebildete Stoffverkleidung, um sie als Hochrelief, unabhängig von den statischen Gesetzen der Freibildnerei, behandeln zu können. Sein Roß konnte er nun gewaltig ausgreifen lassen. Dazu biegt der Reiter sich rückwärts, hebt er die freie Linke erstaunt empor. Indem sein Blick sich nach oben richtet, flattert das Gewand wie im Sturm: der Kaiser befindet sich in der Schlacht auf der Milvischen Brücke und erschaut soeben die himmlische Erscheinung! Der Karl der Große ist einfacher gehalten. Auch er hat — ein für jene Zeit verzeihlicher, historischer Fehler, — das Gewand der Imperatoren.



Die volle Ausbildung des klassischen Reiterdenkmales auch für zeitgenössische Fürsten erfolgte erst in der Zeit Ludwig's XIV. Die unter diesem Könige errichteten Denkmale zeigen die Pferde in ruhigem Gange, die Reiter in antikem Kostüm. Die Rüstung, welche so lange der unplastischen Kleidung der Zeit als Hilfsmittel gedient hatte, verschwindet vor der Imperatorentracht, an der nur die Wahrzeichen an Brust und Helm geändert werden. Während die Holländer ihre Fürsten in voller Realität darstellten, suchte die belgisch-französische Kunst eine erhöhte Wirkung. Rubens riß Alles mit sich fort, sein humanistisch geschulter Geist durchtränkte nun auch die Bildnerei.

Für unsere Untersuchung ist ein Werk des Martin Desjardins⁸⁸⁾ von Bedeutung, seine Statue Ludwig's XIV., welche 1686 auf dem Platze des Victoires in Paris aufgestellt wurde, also kurz vor der Zeit, ehe Schlüter den Auftrag erhielt, seinen Großen Kurfürsten zu bilden. Pitzler, der vom Juli 1685 bis zum März 1687 in Paris war, zeichnete sie bereits. Jacobi dürfte an ihr den Guß von Reiterstatuen gelernt haben. Damals hatte auch Girardon schon den Auftrag für die 1687 enthüllte Reiterstatue, welche der König auf dem Vendômeplatz errichtete. Ein ähnliches Werk hatte Coyssevoy schon 1685 in Rennes aufgestellt. Alle diese her-

vorragenden französischen, durchweg von der Schule des Rubens und von Duquesnoy beeinflussten Meister stellten den König in klassischem Gewande als Imperator dar, bemühten sich, seine als erhaben aufgefaßte Gestalt in ruhiger, majestätischer Haltung wiederzugeben, stellten also das Programm auch für die Statue Schlüter's fest. Desjardins' Reiterstatue für Lyon hielt sich in denselben Formen.

Das Nationalmuseum in Brüssel besitzt eine kleine Nachbildung der Statue des Kurfürsten Max Emanuel, welche in Brüssel stand, 1694 aber zerstört wurde.⁸⁹⁾ Ganz dieselbe Figur, in Eisen geschnitten, 1717 im Besitz des Arsenaldirektors Titou du Tillet, kam unlängst bei einer Ausstellung in Paris zu Tage.⁹⁰⁾ Dort stellt sie Ludwig XIV. dar und wird für das Werk des Girardon gehalten. Wie Tacca den Velasquez, scheint Girardon sich van Dyk hinsichtlich des Pferdes zum Muster genommen zu haben: der kleine Kopf, der schwere Hals, das fette, von Adern belebte Fell, der runde Leib, die verhältnißmäßig schwachen Beine. Der Reiter aber ist wieder ganz klassisch, im Gewande ganz wie Schlüter's Gestalten. Ebenso ist Coysevox' großes Reliefbildniß Ludwig's XIV. im Schloß Versailles behandelt, auf dem der König über Feinde hin- stürmt, während ein Engel eine Krone über seinem Haupte hält.⁹¹⁾

Der ganze Auftrag, welchen Schlüter für Berlin erhielt, entspricht demnach demjenigen, welcher in Paris und den Niederlanden den Künstlern gestellt wurde. Ludwig's XIV. großer Zeitgenosse und Gegner wurde in der Weise Ludwig's XIV. selbst geehrt. In Haltung und Kleidung stimmen die Werke überein. Eigenthümlich ist Schlüter nur die Kraft künstlerischer Wahrheit und eine gesunde Derbheit, die ein Erbtheil der Niederlande und seines deutschen Grundwesens bildet.



Der Kurfürst sitzt straff auf dem schweren Streitgaul. Die Füße sind weit vorgestreckt, sehr gegen die Regeln der Reitkunst von heute; der Körper ist gerade gehalten, der Kopf wendet sich nach links, die Rechte hält den feldherrnstab, die Linke die Zügel. Der Kopf ist von überraschender Wucht, keineswegs sehr durchgebildet, sondern kräftig in Massen gehalten. Die große Nase, der

befehlende Mund, das in die Weite schauende Auge zeigen einen wahrhaft bedeutenden Fürsten. Es ist lehrreich, dieses Werk mit der Kurfürstenstatue Dufart's im Park zu Charlottenburg zu vergleichen: dort der Mann, hier der Herrscher, dort schlichte Wahrheit, selbst in der der Zeit entsprechend stark gebauschen Kleidung, hier eine gesteigerte Größe, etwas echt Königliches in Haltung und Bewegung. Es ist ein merkwürdiger Schwung in der Figur. So fest der Fürst im Sattel sitzt, er scheint vorwärts zu schweben. Das mächtige Lockenhaar umgiebt das Haupt wie ein Kranz; die kühn geschwungene Nase, das massive Kinn verleihen dem Kopf den Ausdruck selbstbewußter Sicherheit und kühnen Vordringens.

Die Kleidung ist ganz ähnlich jener des Kurfürsten Friedrich III. Auch hier flattert der faltige Mantel über die halbe Brust und den rechten Arm; auch hier ist der Panzer reich geschmückt, zeigt sich die Freude an antiken Waffen, die am Zeughause so herrliche Blüthen zeitigte. Sie erstreckt sich bis auf die mit Blitzbündeln verzierte Satteldecke.

Viel bewundert ist das Pferd, ein gewaltiger Hengst mit feurigem Blick und flatternder Mähne. Die starke Hand des Kurfürsten hält ihn fest im Zügel. Alle Muskeln sind bewegt, die Adern angeschwollen. Jene eigenthümliche Vorbewegung, als ziehe der Gaul Lasten, welche den Pferden an den Statuen der italienischen Renaissance eigen ist und die sich auf die niederländischen übertrug, ist auch diesem Rosse eigen. Aber es ist nicht manierirt, wie die Pferde Tacca's oder Girardon's: Auch das Pferd ist Portrait, aber nicht des einzelnen Individuums, sondern der ganzen Rasse.

So sehr sich auch derjenige, welcher das Werk Schlüter's vollständig würdigen will, von dem Urtheile der auf ihn folgenden rationalistischen Aesthetik frei machen muß, so sehr wird man das Wort ihres Führers Lessing doch als zutreffend anerkennen, welcher über das Pferd des Großen Kurfürsten sagt:

„Ihr bleibet vor Verwundrung stehen
Und zweifelt doch an meinem Leben?
Laßt meinen Reiter mir die Ferse geben:
So sollt ihr sehn!“



Beim Aufbau des Sockels halfen Schlüter einige andere Bildhauer. Man sieht noch heute deutlich, daß ursprünglich eine viel schlichtere Gestaltung desselben ausgeführt worden war, daß er eine Nachbildung jenes Sockels sein sollte, der den Mark Aurel trägt, also von Michel-Angelo's oft verwendetem Entwurf. Nur waren vier bescheidene Konsolen zur Verstärkung des schlanken Aufbaues angeordnet. Auf diesem schlichten Postamente stand das Denkmal mehrere Jahre. Es wurde 1703 aufgerichtet und erst am 6. März 1708 goß Jacobi einen der vier Sklaven des Sockels.⁹²⁾ Diese Jahreszahl ist sehr bemerkenswerth. Erst nach Schlüter's Sturz fertigten andere Bildhauer den Sockel unter sein Reiterdenkmal. Ob das barocke Mehr durch die stark geschwungenen Akanthusblätter, welche den ursprünglichen Konsolen nachträglich angefügt wurden, ob die Sklaven überhaupt im Sinne Schlüter's waren, vermag ich nicht zu entscheiden, doch ist es nicht wahrscheinlich. Formal entsprechen sie den Attikafiguren an der Lustgartenseite des Zeughauses, die ja auch nicht nach Schlüter's Plane sind. Nicolai nennt als ihre Verfertiger die Bildhauer Baker, Brückner, Henzi und Nahl, König dagegen Barfer, Nael, Herfort und Hinski. Der Gedanke, den Sockel des Denkmals mit Gestalten Gefesselter zu umgeben, war kein neuer. Er war fast Regel für einen kriegerischen und siegreichen Fürsten. Auch Broebes verwendete sie an seiner 1682 gezeichneten Skizze eines Denkmals. Der künstlerische Werth der Sklaven steht keineswegs auf der Höhe der Reiterstatue. Die Bewegungen sind auch hier übertrieben, die Muskeln aufgedunsen, die Hautfläche ist glatter. Sie stehen in ihrer Behandlung süddeutschen Arbeiten näher als niederländischen. Aber sie sind tüchtige Leistungen, welche von großer Handfertigkeit und unbeforgter Sicherheit in der Anatomie zeugen. Als dekorative Werke, und solche sollen sie ja nur sein, erfüllen sie meisterhaft ihren Zweck.

Das Modell zur Statue des Großen Kurfürsten im königlichen Museum⁹³⁾ ist noch in Betracht zu ziehen. Es fragt sich, ob es den nicht genau eingehaltenen Entwurf darstelle oder eine spätere in den Formen etwas abweichende Kopie. Ich glaube das letztere. Denn sonst könnte auf dem Sockel nicht die Jahreszahl der Aufstellung des Reiters sich befinden. Das Modell zeigt alle Eigenthümlichkeiten der süddeutschen barockeren Schule. Man vergleiche

den Kopf des Pferdes an der Statue mit jenem der Stuck-Pferde in der großen Gallerie des Schlosses, um an der übertrieben stark gebildeten Ransnase zu erkennen, daß das Pferd des Modelles jenen Bildhauern angehört, die nach Schlüter's Sturz maßgebend wurden. Es scheint dieses Modell daher mehr den Vorschlag des Meisters der Sockelfiguren zur Abänderung des ganzen Aufbaues darzustellen.



Fig. 22. Relief vom Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin.

Echt Schlüterisch sind die zum ursprünglichen Sockel gehörigen kleinen Reliefs (Fig. 22 u. 23) an den Seiten des Denkmals und ist die ältere Architektur desselben. Erstere bewegt, durchaus malerisch und, nach König, wirklich vom Maler Wenzel entworfen, nicht eben sehr fein in der Durchbildung, zeigen jene flüssige, figurenreiche Komposition, welche in Schlüter's kleineren Werken sich vielfach dar-

stellt. Die rundlichen Frauenköpfe, die kräftige Bewegung der in vollen Formen gehaltenen Leiber mahnt in hohem Grade an ähnliche Werke des Arthus Quelljin; die Verwandtschaft beider Meister tritt in diesen kleinen, skizzenhaften Arbeiten am schlagendsten zu Tage.

Die Brücke, auf der die Statue steht, war ein damals neues



fig. 23. Relief vom Denkmal des Großen Kurfürsten zu Berlin.

Werk. Als ihre Erbauer werden Nering und der französische Ingenieur Louis Cayart genannt, von welchem auch die französische Kirche erbaut ist. Diese gilt als Nachbildung jener zu Charenton, ist es aber nur insofern, als sie mit dem berühmten Bau des Desbrosses den protestantischen Charakter gemein hat. Aber es wird somit doch angedeutet, daß auch Cayart der klassicistischen Schule Frankreichs

angehörte, die mit der Austreibung der Hugenotten Norddeutschland eroberte. Die Brücke aber, welche damals über das uns heute verständliche Maaß hinaus als außerordentliches Werk gefeiert wurde, schmückte Weyhenmeyer mit Statuen von Flußgöttern. Von diesem dürften auch die schönen, barocken Kartuschen an den Pfeilern sein. Schlüter's Antheil am Bau ist nicht erwiesen, auch zweifelhaft, wenn man die Darstellung der Brücke auf einem der Sockel-Reliefs betrachtet, welche trotz ihrer Flüchtigkeit noch eine ältere Form des Entwurfes erkennen läßt.



Ein weiteres Bildwerk Schlüter's ist die Kanzel der Marienkirche (1703). Der Meister vollführte hier ein technisch kühnes Stück: Er unterfuhr einen der Pfeiler der gothischen Hallenkirche mit einem Bündel von vier jonischen Säulen. Das war ein deutscher Kunststart durchaus entsprechendes Vorgehen: Solche Säulenbündel findet man unter Erkern, an den Choren und Balkonen von Wohnhäusern in ganz Norddeutschland. Das Gebälk über diesen bildet zugleich, sich weit vorkröpfend, die Schalldecke der Kanzel, welche vor der Säulengruppe schwebt. Getragen wird der Körper des Predigtstuhles scheinbar durch zwei Engel, welche mit leichter Geberde zwei, Wagenfedern ähnlich gebildete Konsolen halten; auf diesen ruht scheinbar die schwere Masse. Der Gedanke, Engel zum Träger der Kanzel zu machen, war in deutsch-protestantischen Kirchen nicht neu; die gewählte Form ist würdiger, als daß, wie wohl anderwärts, der Engel den Herrn Pfarrer auf dem Kopf balancirt. Jene Konsolenfedern aber stammen von der Tribuna Bernini's in St. Peter; dort halten vier Kirchenväter den Stuhl des Apostelfürsten in gleicher Weise empor. Der sachliche Unterschied besteht nur darin, daß Bernini's Formen den statischen Bedingungen etwas mehr entsprechen und daß seine Heiligen durch ihre kolossale Größe und ihren hohen Standort aus dem Kreise des Realismus mehr herausgezogen sind, während Schlüter's Engel fast mitten in der Gemeinde stehen, hierin jenen in Holz geschnittenen Engelsgestalten gleichend, welche in belgischen Kirchen jener Zeit Beichtstühle und Chorschranken zieren. Diejenigen der Michaelskirche zu Löwen und