

wirkungsvollste ist. Die dekorative Meisterschaft an diesen Werken ist groß, aber sie sind eben doch nur Dekorationen. Das übertriebene 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