

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

der Jesuitenkirche zu Antwerpen seien vorzugsweise der Vergleichung empfohlen, namentlich aber die etwa gleichzeitigen Kanzeln der Notre Dame in Antwerpen (1713), ein Werk des Michel van der

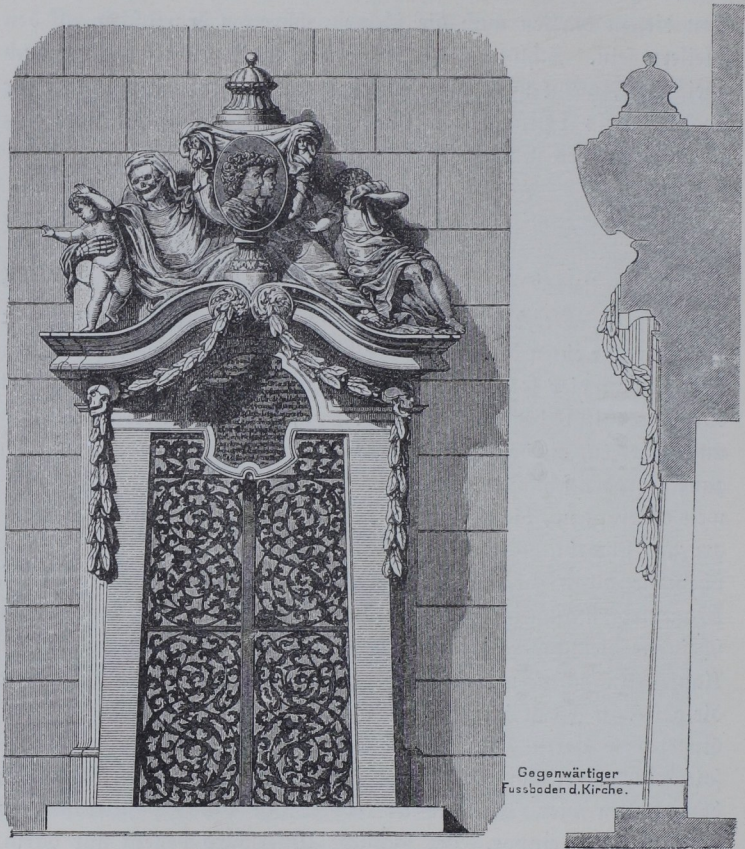


fig. 24. Das Männlich'sche Grabdenkmal zu Berlin.

Doorts, und der S. Michel und S. Gudule zu Brüssel, welche Henri françois Verbruggen arbeitete, wie die etwas späteren der S. Gertrude zu Nivelles und Notre Dame zu Brügge⁹⁴), Werke von mit den Jahrzehnten steigendem Naturalismus aber von einer Formengebung, welche überall die geistige Verwandtschaft der belgischen Schule mit Schlüter bekundet.

An die belgischen Werke mahnt auch der überschwängliche Aufbau von körperlichen und gemalten Wolken, fliegenden Engeln, gestalten, Sonnenstrahlen u. s. w., welcher auf der Schalldecke in etwas krauser Fülle sich erhebt. Schön dagegen ist die Eintheilung des Körpers der Kanzel selbst, deren Flachbilder in geometrischen, vielfach verkröpften Rahmen und zwischen eigenartig gestalteten Konsolen angebracht und ganz in der Weise der Tafeln am Reiterdenkmal behandelt sind. Für jene Engel, deren einer aufweisend zur Kanzel als zur Stätte des Gotteswortes deutet, während der andere mit auf die Brust gedrückter Rechten und aufwärts gehobenem Blick den Glauben verkündet, kann man in der Behandlung der Gewänder, der Flügel wie des Fleisches die vollkommenen Gegenstücke in niederländischen Stichen mehrfach finden; freilich brachte auch Italien manches Verwandte, ist namentlich im Kreise Bernini's derselbe Gedankenkreis ausgebildet worden. Aber der Ursprung der ganzen Richtung ist mehr an der Schelde als an der Tiber zu suchen.



Unter den kleineren Werken Schlüter's nimmt das Männlich'sche Grabmal in der St. Nikolaikirche vom Jahre 1700 eine hervorragende Stellung ein (fig. 24).⁹⁵⁾ Daniel Männlich war Hofgoldschmied des Kurfürsten gewesen und mochte bei der Vorliebe des Kurfürsten für bedeutende Tafelausstattung reiche künstlerische Aufgaben ausgeführt haben. Jedenfalls zeigt sein Erbbegräbniß, daß er ein wohlhabender Mann war. Dasselbe befindet sich unter der Orgelbühne und ist sehr schlecht beleuchtet; es besteht aus einem Thor mit schräg gestellten Gewändepfosten, einem mächtigen Schlußstein mit der Inschrifttafel, aufgerollten Verdachungen in kräftigen Barockprofilen; über der Mitte erhebt sich eine trefflich modellirte Urne, deren Hauptschmuck Reliefbildnisse Männlich's und seiner Gemahlin sind. In der feinen, geistvollen, lebendigen Behandlung dieser erhebt sich Schlüter auf die Höhe des Kurfürstendenkmales. Ueber den Verdachungen sieht man den nach links liegenden Tod, der in hastiger Bewegung ein schreiendes und sich sträubendes Kind erfäßt, während rechts ein weinender Genius sitzt. Der Tod

ist nicht eigentlich als Gerippe, sondern eher als Muskelfigur dargestellt. Der künstlerische Werth der Bildhauerei liegt in der Lebendigkeit der Handlung. Das Grausen des Todes ist mit jener

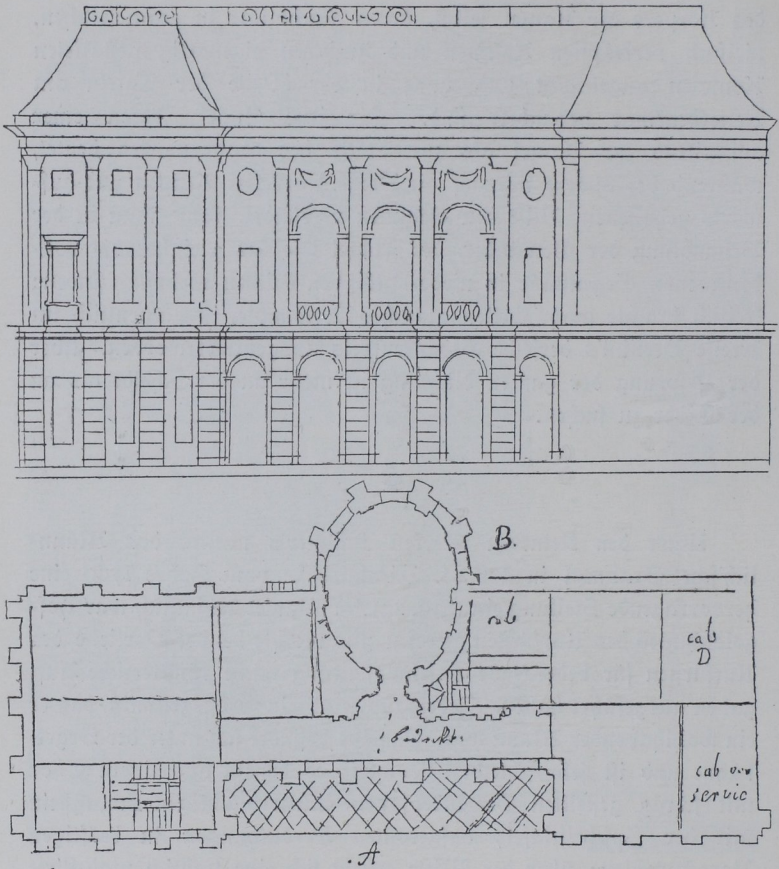


Fig. 25. Schloß Charlottenburg. Nach Pöhlner's Skizze von 1701.

unerbittlichen Wahrheit wiedergegeben, welche in den Kriegerköpfen sich geltend macht. Die Kinderfiguren sind minder glücklich. Der Gedanke zeigt den Einfluß der Italiener, namentlich Bernini's. Die Papstgräber des großen römischen Meisters hatten den Tod zwar keineswegs zuerst handelnd in die Bildhauerei eingeführt, aber

doch durch ihre Bedeutung dem Knochenmanne eine Heimstätte in der Kunst geschaffen. Hier erscheint die graufige Gestalt wieder, die der zwischen überschäumender Lebenslust und heilsamer Zerknirschung schwankenden Zeit ein so willkommenes Gegenstück zu der sonst herrschenden Ueberfeinerung, der geistigen Feinschmeckerei war.



Eine nicht beglaubigte Nachricht hat Schlüter als den ersten Erbauer des Schlosses Charlottenburg bezeichnet. Der Kurfürst hatte

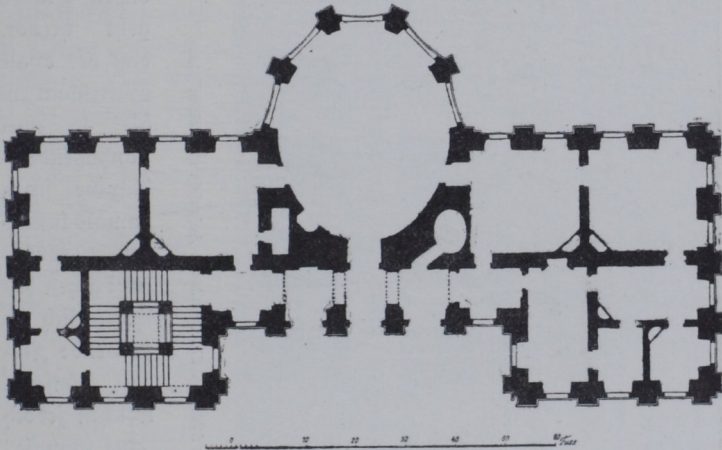


Fig. 26. Schloß Charlottenburg. Nach dem Plane Nering's. (P)

1694 das Schloß Liezen bei Berlin, welches seiner Gattin gelegentlich einer Spazierfahrt gefallen hatte, von seinem Oberhofmarschall von Dobrzynski gekauft. Das alte Landhaus, welches der Vorbesitzer dort hatte erbauen lassen, sollte durch eine größere Anlage ersetzt werden. Am 11. Juli 1696 fand die Einweihung derselben statt. Doch war der Bau damals, wie die Mutter der Kurfürstin Sophie Charlotte, Kurfürstin Sophie, schrieb, erst halb fertig.⁹⁶⁾

Das Skizzenbuch des Weissenfeller Architekten Pitzler, welcher seine Zeichnungen vom Schlosse 1701 fertigte, zeigt uns jene ältere Gestalt (fig. 25). Eine zweite genauere Darstellung desselben Bau-