

SCHLÜTER, LUBIENIECKI, SCHENK

Die *Ornamenta Armamentarii* zwischen Architekturpublizistik und Geschichtsentwurf

Der aus Polen gebürtige Maler und Zeichner Teodor (Bogdan) Lubieniecki (1654–1718/1720) wird trotz seiner Bedeutung für die Berliner Kunstgeschichte im besonderen und den europäischen Kulturtransfer der Zeit um 1700 im allgemeinen von der deutschsprachigen Fachwissenschaft bislang wenig wahrgenommen. Selbst im Katalog der breit angelegten Übersichtsausstellung *Tür an Tür* zu den deutsch-polnischen Kunst- und Kulturbeziehungen (Berlin 2011) ist er nicht erwähnt.¹ Diese Situation ist wohl durch die geringe Zahl von Werken zu erklären, die eindeutig den Berliner Jahren des Künstlers, also der Zeit zwischen etwa 1696 und 1706, zuzuordnen sind. Einzig die Zeichnungsfolge Lubienieckis nach neun der Zeughausköpfe von Andreas Schlüter hatte in den jüngsten Jahren eine gewisse Fama, wenn auch nur in Publikationen zu Letztgenanntem, zum Zeughaus oder zur Berlin-Brandenburger (Kunst-)Geschichte der Jahre um 1700.² Wie unter anderem ein der Serie zugehöriger, 1696 datierter Entwurf für ein Frontispiz erweist, hat der Pole die Zeichnungen als Vorlagen für Druckgraphiken geschaffen, durch die Schlüters Kopfkartuschen einer weiteren Öffentlichkeit zur Kenntnis gebracht werden sollten. Dergleichen kann nicht ohne den Willen Schlüters geschehen sein, vermutlich hat dieser das Publikationsprojekt sogar persönlich angeregt und – wie im Folgenden ausgeführt werden soll – damit konkrete Absichten verbunden.

Die Rekonstruktion der Vita von Teodor Lubieniecki stützt sich noch immer größtenteils auf die Angaben des Künstlerbiographen Arnold Houbraken (1660–1719).³ Teodor wurde 1654 bei Kra-

kau geboren.⁴ Er und sein jüngerer Bruder Christoffel (Krzysztof, 1659–1729) waren Söhne des Unitariers Stanislaw Lubieniecki (1623–1675), der heute vor allem durch sein – üppig illustriertes – *Theatrum Cometicum* bekannt ist, ein zuerst 1667/68 in Amsterdam erschienenes Buch, das unter anderem den Glauben an Kometen als Unglücksboten zu widerlegen suchte. Angesichts der theologischen Kämpfe, die sein Vater ausfocht und die ihn zur Emigration zwangen, fand die Ausbildung Teodors größtenteils außerhalb von Polen statt. Er und sein Bruder lernten die Anfangsgrundlagen der Malerei bei Johann Georg Stuhr (1640–1721) in Hamburg. Nach dem Tod des Vaters gingen beide nach Amsterdam, wo, wie Houbraken berichtet, Christoffel Lehrling beim Rembrandt-Schüler Jacob Adriaensz. Backer (1609–1651) wurde, Teodor beim Klassizisten Gerard de Lairese (1640/41–1711). Als fertiger Maler scheint Teodor sich auf Portraits, Landschaften und Allegorien konzentriert zu haben. Laut Houbraken zog er nach einem Florenz-aufenthalt im Dienste der Medici 1682 nach Hannover. Mitte der 1690er Jahre übersiedelte er nach Berlin und begann seine Karriere als Künstler im Dienste Friedrichs III. (1657–1713); sein Patent als Kurfürstlicher Hofmaler erhielt er am 23. Oktober 1697.⁵ Bekanntermaßen wurde 1696 in Berlin die Akademie der Künste gegründet, und Lubieniecki bekam eine Funktion an diesem Institut zugewiesen, offenbar als eine Art Assistent (Adjunkt) für deren ersten

Abb. X.1 (siehe Kat. X.1) Teodor Lubieniecki, *Pars Prima Ornamentorum Armamentarii* [...] *Friderici III Electoris Brandenburgici*, Titelblatt, Berlin 1696, Wien, Graphische Sammlung Albertina



H. Lubienietzky.

Direktor, den Schweizer Maler und Miniaturisten Josef Werner (1637–1710).⁶ Ähnlich wie bei Schlüter und Werner bezeugt die Berufung Lubienieckis den internationalen Anspruch der neuen Institution. Per Ordre vom 10. Januar 1702, das heißt kurz nach Beginn des Direktorats von Schlüter,⁷ als Werner bereits weitgehend entmachtet war, wurde Lubieniecki unter die Rektoren der Akademie aufgenommen, aber er legte spätestens 1704 sein Amt nieder und kehrte offenbar 1706 nach Polen zurück.⁸

Die größte bekannte Gruppe (teilweise) signierter Federzeichnungen Lubienieckis, heute in der Wiener Albertina, stellt im Format von je etwa 30 × 20 cm eine Auswahl der durch Schlüter für die Schlußsteine der Bögen im Hof des Berliner Zeughauses entworfenen Kopfkartuschen dar; der Name Schlüters findet sich nur auf einem Blatt (Nr. 13118; Kat. X.6). Selbst gute Digitalphotographien werden der hohen graphischen Qualität der Zeichnungen kaum gerecht, denn die feine, äußerst differenzierte Verwendung von Parallel- und Kreuzschraffuren läßt die Originale auf den ersten Blick wie Druckgraphiken aussehen. Und tatsächlich sollten



nach Auskunft Abraham von Humberts (1752) Lubienieckis Zeichnungen als Vorlagen für eine Serie von Kupferstichen dienen, die der in Amsterdam niedergelassene Verleger Pieter (Peter) Schenk (Schenk, 1660 – ca. 1715) produzieren und publizieren wollte.⁹ Doch die Zeichnungen seien gestohlen worden, bevor sie auf Platten übertragen werden konnten. Die Blätter kamen in die Sammlung des Bankiers und Kaufmanns Gottfried Winckler (1731–1795) in Leipzig;¹⁰ von dort gelangten sie nach Wien.

Der aus Elberfeld stammende Pieter Schenk war in seiner Epoche einer der bedeutendsten Verleger von Landkarten und »Informationsgraphik« wie Portraits (meist in der graphischen Technik des Mezzotinto), topographischen Ansichten und Darstellungen aus der aktuellen Politik. Ähnlich wie im Fall seines besser erforschten Verlegerkollegen Romeyn de Hooghe¹¹ ist es sehr wahrscheinlich, daß bestimmte Höfe vor allem des deutschen Sprachraums sich seiner systematisch bedienten, um ihre politischen oder militärischen Leistungen sowie die *magnificentia* ihrer Kunst- und Bauaktivitäten auf ästhetisch hohem Niveau international zu verbreiten. Einer der Kunden Schenks für solche durchaus als Bildpropaganda zu bezeichnenden Drucke scheint der brandenburgische Hof gewesen zu sein. Die Erklärung für diesen Umweg über Amsterdam ist einfach: Es gab im Berlin der 1690er Jahre keinen erstklassigen, noch dazu im Verlegergeschäft erfahrenen Kupferstecher. Zwar betätigten sich einzelne am Ort tätige Künstler wie Jean-Baptiste Broebes (ca. 1660 – nach 1720) gelegentlich als durchaus begabte Radierer, aber der Hofkupferstecher Samuel Blesendorf (1633–1699) konnte, wie sogar seine Illustrationen für das ambitionierteste Druckprojekt lokaler Produktion, den dreibändigen *Thesaurus Brandenburgicus* des Lorenz Beger (1696–1701), manifestieren, qualitativ nicht konkurrieren. Diese Situation änderte sich erst allmählich, nämlich seit etwa 1700 mit der auftragsbezogenen Tätigkeit von Paul Decker d.Ä. (1677–1713) für Schlüter¹² und dann verstärkt ab 1704 mit der Einstellung von Johann Georg Wolfgang (1664–1744) als neuer Hofkupferstecher.

Ein typisches Produkt der Arbeit Schenks im Auftrag oder im Sinne des Berliner Hofes ist die von ihm gestochene und verlegte Serie der *Kurfürstlich brandenburgische[n] Militär- und Hoftrachten*, die aus exemplarischen Darstellungen von Soldaten und Höflingen – vom Schweizergardisten bis zum Kammertürken – vor Feldlagerzelten oder schloßartiger Kulisse besteht (Abb. X.2).¹³ Weitaus bekannter sind heute Schenks Darstellungen des triumphalen Einzugs des frisch zum König Friedrich I. erhobenen Kurfürsten Friedrich III. in Berlin im Jahre 1701 (vor der Fassade des Stadtschlosses, der Druck ist 1702 datiert [Kat. XIV.7]),¹⁴ der

Abb. X.2 Pieter Schenk, Schweizergardist (Miles Helvetius Electoris Brandenburgici), aus der Serie *Kurfürstlich brandenburgische Militär- und Hoftrachten*, um 1700, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung



Königskrone von Friedrich I. (datiert 1703)¹⁵ und vor allem die »Arx Berolinensis« betitelte Idealansicht des Stadtschlösses, die Schenk im Unterrand »dem edlen Andreas Schlüter aus Danzig, bedeutendstem Meister der Architektur unserer Zeit«, gewidmet hat (1702; Abb. XV.1; Kat. XV.4).¹⁶ Die Existenz dieser Dedikation legt nahe, daß beide Männer sich persönlich kannten und die Information der oben genannten Quelle des späteren 18. Jahrhunderts korrekt ist: Lubieniecki zeichnete die Kopfkartuschen in Schlüters Auftrag, um seine Blätter dann von Schenk im Druck publizieren zu lassen – wahrscheinlich war diese Veröffentlichung sogar mit Schlüters Vorgesetzten bei Hofe abgestimmt. Unbekannt ist, ob es begleitende Texte oder Stichlegenden geben sollte.

Es ist an dieser Stelle weder möglich noch sinnvoll, die Diskussionen der Forschung über die stilistischen und ikonographischen Aspekte der sogenannten »Köpfe sterbender Krieger« nach Entwurf von Schlüter in extenso nachzuzeichnen. Als Konsens darf inzwischen gelten, daß es sich nicht um »Masken«, vielmehr eindeutig um Darstellungen abgeschlagener Köpfe handelt und daß die einstmals vorgesehene Aufstellung der Statue Friedrichs III. in der Mitte des Zeughaushofes einen Schlüssel für die Interpretation liefert.¹⁷ Von dieser Statue Schlüters findet sich in den erhaltenen Zeichnungen Lubienieckis für die bei Schenk zu verlegende Serie allenfalls eine schwache Spur – nämlich links unten im Frontispiz,

Abb. X.3 Gérard Audran, Zwei abgeschlagene Köpfe, aus: *Les proportions du corps humain: Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, Paris 1683

wo im Grundriß des geplanten Gebäudes ihre Position markiert scheint (Nr. 13113; Abb. X.1; Kat. X.1). Friedrichs Name, immerhin, prangt prominent auf demselben Blatt. Bemerkenswert ist, daß Lubieniecki die acht Kriegerköpfe und das Medusenhaupt seiner Zeichnungsfolge vorwiegend nicht in ihrer vorgesehenen Funktion als Schmuck von Schlußsteinen darstellte, sondern inmitten »antiker«, teils von Pflanzen überwuchelter Ruinenlandschaften plazierte – und zwar entweder in Wände integriert, an Wänden bzw. Wandresten lehrend oder auf der Erde liegend. Die von Schlüter konzipierte Anbringung der Köpfe auf schildartigen Kartuschen, einschließlich der Aufhängung dieser Köpfe an kleinen Voluten am oberen Ende der Kartuschen, wurde von Lubieniecki zwar nachvollzogen, aber die Dekoration der Kartuschen durch ornamentierte Bänder etc. entspricht – wie schon Dautel feststellte¹⁸ – weitgehend nicht derjenigen der ausgeführten Plastiken im Zeughaushof. Der Schluß liegt nahe, daß Lubieniecki Entwürfe oder Bozzetti Schlüters als Modelle seiner Zeichnungen verwendete.

Die lateinische Inschrift »Pars Prima / ORNAMENTORUM / ARMAMENTARII / Seren.^{mi} ac Potent.^{mi} Princ. ac Dni / FRIDERICI III / Electoris Brandenburgici« des von ihm zur Umsetzung in



Abb. X.4 Alexander Mair (zugeschrieben), Don Juan d'Austria und der geköpfte Ali Pascha, nach 1571, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg

den Druck gezeichneten Frontispizes vermittelt nicht nur eine klare Zweckbestimmung des in den nachfolgenden neun Blättern Dargestellten, sie impliziert auch, daß sich die von Schenk verlegte Serie grundsätzlich in die damals zahlreich umlaufenden und beliebten Architektur- und Ornamentserien einordnen wollte: Der militärische Kontext »Zeughaus« ist zwar eindeutig markiert, aber es geht explizit um dessen »Schmuckwerke« – und dies ohne eine Wiedergabe der (damals noch in Planung oder erster Ausführung befindlichen) räumlichen Anordnung dieser Ornamente am und im Gebäude.

In den Architektur- und Ornamentpublikationen der Zeit um 1700 standen »Kunst-« und »Nutzwert« in enger Verbindung. Wie in der Epoche Ludwigs XIV., des Sonnenkönigs, nicht anders zu erwarten, dominierten französische Künstler das Feld: Jean Bérain (1637–1711), Jean und Daniel Marot (1619–1679 bzw. 1661–1752), Jean Le Pautre (1618–1682). In den Niederlanden und in Deutschland beschäftigten sich Verleger nicht selten damit, die Arbeiten dieser Künstler in (vermutlich) unautorisierten Kopien zu verbreiten, und sorgten so für das schnelle Bekanntwerden ge-

hobener Architektur- und Ausstattungsstandards in weiten Teilen Europas.¹⁹ Wie jüngste Studien zeigen, war Schlüter selbst ein eifriger Nutzer solcher Publikationen.²⁰ Trotz seiner Vertrautheit mit ihnen (oder gerade wegen dieser Vertrautheit) ist es allerdings nicht möglich, Druckgraphiken zu finden, die als direkte Modelle seiner Zeughausköpfe zu bezeichnen wären. Dieses auffällige Bemühen um Originalität dürfte zum Kalkül der Zeughausplastiken gehören; in ihrer Gestaltung sollten die *Ornamenta Armamentarii*, wie unten noch genauer ausgeführt wird, diesen Ansatz auf der Ebene einer Druckpublikation fortsetzen. Es läßt sich postulieren, daß Schlüter die Zeichnungen mit zwei Absichten anfertigen ließ: Einerseits konnten die danach ausgeführten Drucke als Modelle oder Zeichenvorlagen kursieren – diese Funktion legt schon das Frontispiz nahe, auf dem, wie in diversen anderen Eröffnungsbältern druckgraphischer Serien der Epoche, Putten in Gesellschaft von Personifikationen der Malerei, Skulptur und Architektur diejenigen vertreten, die an solchen Blättern lernen sollten oder wollten, also Kunstadepten und sogar um neue Anregungen bemühte ausgebildete Künstler.²¹ Andererseits sollten die Graphiken Kunstkenner von Stand ansprechen und Zeugnis ablegen von der eindrucksvollen Patronage und damit auch von den politischen Ambitionen Friedrichs III. Beide Absichten bedingten, daß nicht nur die steinernen Köpfe Schlüters, sondern auch die Darstellungen Lubienieckis sowohl an Bekanntes anknüpfen als auch Innovationspotential entfalten wollten. Paris und (in abnehmendem Maße) Rom waren maßgeblich in Fragen der Kunst, Architektur und Repräsentation von Macht, aber Berlin bekundete mit solchen Publikationen, im ästhetischen Gefüge der Zeit neue, eigene Akzente setzen zu können.

Es lohnt sich, die Präsentationsform der Schlüter-Köpfe in den Zeichnungen Lubienieckis noch etwas eingehender im damaligen Kosmos der Konventionen und Funktionen von Druckgraphik zu verorten. Die gerade festgestellte Nähe der Serie zu zeitgenössischen Architektur- und Ornamentstichwerken läßt unter anderem nach den Usancen in der graphischen Repräsentation von (Bau-)Skulptur fragen. Grundsätzlich bestand für Kupferstecher und Radierer längst die Option, dreidimensionale Objekte vor weißem oder zumindest neutralem Hintergrund darzustellen.²² Und genau so hat Christian Bernhard Rode die Zeughausköpfe Schlüters – unter Auslassung auch der Kartuschen – später radiert.²³ Sieht man ab von der Möglichkeit, daß die Bauarbeiten für den Zeughaushof 1696 noch nicht fortgeschritten genug waren, um die Köpfe in ihrem vorgesehenen Kontext zu zeigen, ging es Lubieniecki wohl auch darum, Bilder von Steinplastiken, nicht von abgeschlagenen Köpfen aus Fleisch und Blut zu produzieren. Zwar ist das Momenthafte in der Agonie oder das des »letzten Lebensfunken« der gerade Exekutierten in Schlüters Köpfen auch noch bei Lubieniecki erkennbar, aber letzterer verzichtete in seinen Zeichnungen auf

realitätsnahe Effekte wie rinnendes Blut – anders als beispielsweise Gérard Audran in der Schlußtafel seines weitverbreiteten Proportionsbuches von 1683 (Abb. X.3).²⁴ Audran tat dies übrigens nicht, weil er, wie das Monogramm »R. V. In.« links unten behauptet, eine Vorlage Raffaels umsetzte, sondern vielmehr, weil er – und sei es über den Zwischenschritt einer gezeichneten Kopie – ein Detail der Trajanssäule isolierend und interpretierend wiedergab. Diese bei Audran feststellbare Spannung zwischen der Autorität kanonischer, längst mehrfach graphisch »getreu« reproduzierter Kompositionen einerseits und dem Bemühen um Weiterentwicklung solcher Typen oder Modelle gemäß aktuellen Wirkungsabsichten andererseits gibt Hinweise für die Interpretation der Zeichnungen Lubienieckis – aber auch dazu weiter unten mehr.

Es ist keineswegs so, daß das Köpfen von militärischen Gegnern in oder nach der Schlacht oder auch nur der Anblick von Exekutierten für die Zeitgenossen Schlüters außergewöhnlich gewesen wäre. Aber Schlüter und seinem Auftraggeber ging es bei aller Eindringlichkeit in der Schilderung von Schmerz und Leid selbstverständlich nicht um solche Art von »Lebenswirklichkeit«. Auch zur Klärung dieses Aspekts hilft ein Blick auf die graphischen Künste weiter: Viel zu wenig hat die Forschung bislang berücksichtigt, daß in der Bildersprache der Frühen Neuzeit die Dekapitation des »Feindes« geradezu topischer Ausweis von Herrscherqualitäten und Tugendhaftigkeit war – oder einfach, wie im Portrait des nach dem Sieg von Lepanto 1571 über der geköpften Leiche seines osmanischen Widersachers Ali Pascha stehenden Don Juan d'Austria, den endgültigen Sieg des Helden markierte (Abb. X.4).²⁵ Entsprechend zeigt eine Serie von Drucken Matthäus Greuters (1564/1566–1638; Abb. X.5, X.6) Persönlichkeiten aus Mythos, antiker Geschichte und Bibel (Gideon, David, Judith, Herkules etc.), die nur eines vereint: Sie alle haben einem oder mehreren Gegnern den – ausnahmslos bärtigen – Kopf abgeschlagen und tragen diesen am Schopf oder in einem Gefäß ostentativ mit sich herum.²⁶ Im nach dem Konzept Schlüters vollendeten Zeughaushof hätte die mittig aufgestellte Figur Friedrichs III. zwar kein solches abgetrenntes Haupt gehalten – aber die Köpfe auf den ihn umgebenden Kartuschen wären vor Ort unschwer als seine Trophäen im Sinne eines solchen Tugenderweises zu verstehen gewesen.

Aber welchen Feind oder Gegner sollten denn Schlüters Köpfe nun eigentlich darstellen? Angesichts der Vielzahl von Deutungen scheint es – auch mit Blick auf Lubienieckis Zeichnungen – verfehlt, zu allgemeine, aber auch zu spezielle Identifizierungen vorzunehmen. Ottomeyer hat zu Recht davor gewarnt, die größtenteils



Abb. X.5 Matthäus Greuter, David mit dem Kopf Goliaths aus der Serie Köpfungshelden, 1586, Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett

Abb. X.6 Matthäus Greuter, Gideon mit den Köpfen von Zebec und Salmana aus der Serie Köpfungshelden, 1586, Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett



Abb. X.7 Gerard de Laresse, *Debellare Superbos*, um 1670

bärtigen und wahrhaftig wenig an brandenburgische Uniformträger à la Schenk erinnernden Gesichter durch eine Übertragung heutiger Diskursformationen als Darstellungen »des« Anderen oder Fremden aufzufassen; aber auch eine ausschließliche Interpretation als besiegte Türken bzw. Osmanen kommt für Ottomeyer nicht in Betracht, weil weder die gemäß damaligen Darstellungskonventionen üblichen Schnauzbärte noch Glatzen zu finden seien.²⁷ Der vom selben Autor geäußerte Vorschlag, die Köpfe stattdessen als diejenigen besiegter Titanen oder Giganten zu interpretieren, ist allerdings trotz seiner Verweise auf vermeintliche Parallelen, wie den *Gigantensturz* an der Decke des von Schlüter entworfenen Großen Treppenhauses im Berliner Stadtschloß, schwer zu akzeptieren: Zu wenig präsent war in künstlerischen Darstellungen des Gigantenthemas eine »Köpfung« der erfolglosen Rebellen gegen die Götter des Olymp.

Im Sinne einer angemesseneren Deutung gilt es zuerst, auf die Notwendigkeiten visueller Repräsentation militärischer Macht inmitten der Antagonismen jener Jahre hinzuweisen, zu denen in

Schlüters Zeit – vor dem Frieden von Karlowitz 1699 – selbstverständlich die keineswegs ausgestandenen Türkenkriege zählten, während grundsätzlich aber auch Konfliktpotential mit skandinavischen Ländern und Osteuropa bestand.²⁸ Und insofern das Zeughaus nicht nur Sammelstätte von Beutewaffen früherer erfolgreich geführter Kriege, sondern auch Waffenmagazin im Hinblick auf zukünftige militärische Auseinandersetzungen sein sollte, mußten diese, wenn man so will, multipolare Bedrohungslage und die Möglichkeit wechselnder Allianzen ihren Niederschlag in einer »anpassungsfähigen« Dekoration finden.²⁹ Von einigen Modifikationen abgesehen, griff Schlüter für die Lösung dieser Aufgabe auf die in dieser Hinsicht bis dato geschmeidigste, weil integrativste Herrschaftsikonographie der europäischen Geschichte, diejenige der römischen Kaiserzeit, zurück, die den *Principes* als von Natur und Schicksal zur Befehlsgewalt über andere Völker Berufenen auffaßte, als jemanden, der treue Gefolgsleute belohnt und unbotmäßige Gegner bestraft. Insofern sind starke Ähnlichkeiten der Zeughausköpfe mit »Gegnern« oder »Feinden« Roms in der imperialen Ikonographie, das heißt mit den (meist) bärtigen, gelegentlich an den Haaren herbeigezogenen gefangenen Dakern oder Parthern in den Reliefs der Trajanssäule und der Triumphbögen auf den Kaiserforen, kein Zufall.³⁰ Berühmt ist das Detail des abgeschlagenen Feindeskopfes an der Trajanssäule, den ein Soldat an den Haaren im Mund hält, um in der Schlacht weiter kämpfen zu können; Charles Le Brun (1619–1690) griff das Motiv in seiner *Schlacht Konstantins gegen Maxentius* auf, die in einer Art Überbietungswettbewerb mit Raffaels (1483–1520) Fresko desselben Themas entstand und durch Audran graphisch reproduziert wurde.³¹ Nicht von ungefähr hat auch Lubienieckis Lehrer Gerard de Laresse das vergilische »*Debellare superbos*« (dem in der *Aeneis*, VI.853, bekanntlich das »*Parcere subiectis*« vorangestellt ist)³² in einer Radierung vermittelt einer vor einem thronenden Römerherrscher stattfindenden Köpfung dargestellt (Abb. X.7).³³ Die Tatsache, daß neben einem der Exekutierten eine Krone liegt, verweist darauf, daß es nicht um die Hinrichtung einfacher Kriegsgefangener geht, sondern daß hier den Römern widerstehende (*superbi*) Machthaber vom Leben zum Tod befördert werden. Wie Ottomeyer betonte,³⁴ tragen auch einzelne der Zeughausköpfe Schlüters Diademe und ähnlichen Kopfschmuck, der sie als in der politischen Hierarchie ihres Herrschaftsgebiets hochstehend ausweist. Obwohl nicht alle diese Ausstattungsdetails auf den genannten römischen Monumenten zu entdecken sind und Schlüter insbesondere zur Steigerung des Affektpotentials auch noch weitere, hellenistische oder barocke, Vorbilder beigemischt haben mag³⁵ (Entsprechendes gilt für die Aufhängung der Feindesköpfe an den Voluten

Abb. X.8 Johann Jakob von Sandrart nach Joachim von Sandrart, *Ruina Romae*, aus: *Teutsche Academie*, Teil 2, Nürnberg 1679



der »unantiken« Kartuschen), liegt der Schluß nahe, daß die Köpfe zuallererst eine Adaption aus der römisch-imperialen Ikonographie zum Zwecke einer flexiblen Repräsentation des brandenburgischen Kurfürsten – und zukünftigen Königs – Friedrich III. darstellen.

Diesen Befund stützt ein nochmaliger Blick auf Lubienieckis Zeichnungen. Unverkennbar erlebten die Kopfkartuschen Schlüters hier eine »Archäologisierung«, das heißt, sie wurden, noch bevor sie fertig gemeißelt waren, mit ehrwürdigen, längst ruinösen Altertümern in Beziehung gesetzt. Was antike Monumente angeht, war deren kontextualisierende Darstellung in einem realen oder – häufiger – fiktiven Stadt- oder Ausgrabungsraum vor allem durch entsprechende Illustrationen im zweiten Teil von Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie* vertraut (1679; Abb. X.8).³⁶ Ihre selbst noch im verfallenen Zustand eindrucksvolle Erscheinung vertrat bei Sandrart quasi indexikalisch die einstige Größe des antiken Roms. In einer der Albertina-Zeichnungen Lubienieckis (Nr. 13116; Kat. X.4) sieht man eine Plastik Schlüters neben einem steinernen, nicht in eine Kartusche integrierten Kopf, wie ein antikes Fundstück neben einem anderen. Und doch muß den Betrachtern der Serie auch ohne das Frontispiz klar gewesen sein, daß sie es bei den gezeigten Kopfkartuschen nicht mit solchen Antiken zu tun hatten. Dieser anschauliche Konflikt zwischen Schlüters Selbsteinordnung in eine große Kunsttradition und seinem Insistieren auf der eigenen Erfindungsleistung, also auf der den Werken inhärenten Neuheit oder Originalität, erinnert auffallend an die vor allem im Frankreich des späten 17. Jahrhunderts geführten Debatten um den Vorrang des Altertums oder der modernen – französischen – Kultur (*Querelle des Anciens et des Modernes*).³⁷

Schlüter und seinen Kollegen müssen solche Konfrontationen von alt und neu eher reizvoll als problematisch erschienen sein, denn es gehörte zu ihrer Wertschätzung der Antike, daß sie auf verschiedene Weise aus dieser schöpfen konnten: um an ihr kopierend zu lernen (wie im Studium der römischen Monumente), um Details zu kombinieren (wie in Schlüters Steigerung des emotionalen Ausdrucks der Zeughausköpfe), um die Antike »fortzuführen« (die Metopen des Zeughausfrieses enthalten Reliefs, die unter anderem moderne Artilleriewaffen zeigen) und um sich gelegentlich auch ostentativ über sie hinwegzusetzen, wie bei den absolut unantiken Volutenhalterungen der Köpfe an den Kartuschen. In Schlüters Konzeption für den Zeughaushof wären diese verschiedenen, einander ergänzenden Strategien wohl am augenfälligsten in der Statue des nach siegreichem Kampf wie entspannt posierenden Kurfürsten geworden, in der sich Anklänge an den *Apoll von Belvedere* mit Anspielungen auf den Medusentöter Perseus und aktuellste Herrscherstatuen wie diejenige Ludwigs XIV. von Antoine Coysevox (1686) zu einem charakteristischen Ganzen fügen.³⁸ Vielleicht hätte Schenk die Statue Friedrichs III. – und andere Inventionen Schlüters für das Zeughaus – in dem offenbar geplanten

Zweiten Teil der *Ornamenta Armamentarii* publiziert. Womöglich wäre diese Statue aber kraft ihrer Größe und Zentralität auch gar nicht als »Ornament« durchgegangen, insofern als sich das Bild Friedrichs über diese Kategorie gleichsam erhob, während die in den Kartuschen »eingeklemmten« Köpfe der einstigen Feinde – permanente Erniedrigung! – zum ewigen Schmuck des von diesem als Monument vergangener und zukünftiger Siege errichteten Gebäudes wurden.

Lubienieckis Zeichnungen sind auch deswegen so bemerkenswert, weil sie ein reflektiertes Geschichtsverständnis kundtun, das den Literaten der *Querelle des Anciens et des Modernes* durchaus eigen war; zum Beispiel pries Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657–1757) 1688 die kulturellen Errungenschaften der eigenen Gegenwart gegenüber Griechen und Römern, um genau diese Gegenwart dann als Zwischenphase einer notwendigen weiteren Höherentwicklung zu charakterisieren: »... mais nous serons quelque jour Anciens.«³⁹ Von der Kunstgeschichte der letzten Jahre sind solche aus dem Antikenstudium gewonnenen Zukunftsperspektiven oder »Begründungen des Neuen aus der Geschichte«⁴⁰ weniger mit der Blütezeit der Regentschaft Ludwigs XIV. als mit Malern des 18. Jahrhunderts, vor allem Giovanni Paolo Panini (1691–1765) und Hubert Robert (1733–1808), identifiziert worden.⁴¹ Als letzterer beispielsweise seine damals noch nicht einmal errichtete *Große Galerie des Louvre in Trümmern* (1796) malte, inszenierte er, der Entwerfer dieses Raums, sich auf subtile Weise als zukünftigen (und damit implizit als bereits etablierten) Klassiker, als jemanden, dessen genialen Entwurf Künstler, Forscher und Touristen in ferner Zukunft so studieren und bewundern wie die Rombesucher seiner eigenen Gegenwart die Ruinen des Forums. Tatsächlich enthalten schon Lubienieckis Zeichnungen ein ähnliches Spiel mit weit voneinander entfernten Zeitebenen, wobei der Selbstvergleich des Bildhauers mit den Verfertigern der antiken Monumente durchaus kokett war; denn im Grunde setzte Schlüter, wie wenig später Giambattista Vico (1668–1744), mit viel falscher Bescheidenheit darauf, daß sein Werk, würde es nach tausend Jahren wieder ausgegraben, auch ohne Autorennamen, nur aufgrund seiner Qualität Anerkennung fände.⁴²

Die Kontinuitäten und Brüche in der Geschichtsauffassung von Künstlern des späteren 18. Jahrhunderts im Vergleich mit derjenigen vorangehender Generationen sind – von gelegentlichen Hinweisen in Studien zu Hubert Robert auf die *Querelle* abgesehen⁴³ – noch kaum diskutiert. Dabei sind die von Schlüter veranlaßten Zeichnungen Lubienieckis ein wichtiges Indiz dafür, daß Fragen des Verhältnisses von Geschichtsverständnis und Zukunftsvision auch in der Kunst um 1700, und zwar nicht nur in Frankreich, virulent waren – gar nicht zu reden davon, daß Maler bereits Jahrzehnte vorher das Werden, Vergehen und Wiedergebühren von Kulturen und Staaten durch die Ruinendarstellung

und anachronistische Konfrontationen von Menschen und Monumenten verschiedener Epochen künstlerisch verarbeitet.⁴⁴ Zu diesen Aspekten besteht weiterer Forschungsbedarf. Es ist angesichts der parallel zu dieser Ausstellung emporwachsenden neuen

»alten« Fassaden des Berliner Stadtschlusses nicht ohne Ironie, daß das Problem der Konstruktion zukünftiger Vergangenheit(en) durch Kunst und Architektur ausgerechnet bei Schlüter so exemplarisch zum Vorschein kommt.

* Für Hinweise danke ich Jörg Diefenbacher, Regina Müller und Gosbert Schüßler.

- 1 AUSST.-KAT. BERLIN 2011.
- 2 Zu den Zeichnungen Teodor Lubienieckis in der Albertina vgl. AUSST.-KAT. BERLIN 1987, S. 73, Kat.-Nr. B6, B7; MÜLLER (R.) 1994, S. 105–111; DAUTEL 2001, S. 66–70; AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 254–255, Kat.-Nr. IX. 56; HINTERKEUSER 2003, S. 40; KRETZSCHMAR 2006, S. 74.
- 3 HOUBRAKEN 1718–1721, Bd. 3, 1721, S. 329.
- 4 Für eine biographische Übersicht zu Teodor Lubieniecki aus jüngerer Zeit vgl. LEWICKA-MORAVSKA 1998, S. 107.
- 5 MÜLLER 1896, S. 78.
- 6 Zu Josef Werner vgl. zuletzt LEUSCHNER 2010, S. 3–24. Zur Berliner Akademie siehe den Beitrag von Hans Gerhard Hannesen in diesem Katalog, S. 118–122.
- 7 Vgl. MÜLLER 1896, S. 51.
- 8 Vgl. MÜLLER 1896, S. 79.
- 9 HUMBERT 1752, S. 405. Humbert vermischt in Hinsicht auf seine biographischen Angaben Informationen zu Stanislaw und Teodor Lubieniecki. Zu Pieter Schenk vgl. den ganz diesem Stecher und Verleger gewidmeten Band 25 HOLLSTEIN DUTCH 1981; TOMNICKA-ZAKOWSKA 1989/90, S. 269–350. Unter einem Portrait Pieter Schenks nach Vorlage von Teodor Lubieniecki, datiert 1700, wird letzterer als »Eques Polon.« bezeichnet (HOLLSTEIN DUTCH 1981, S. 233, Kat.-Nr. 875).
- 10 Zu Winckler vgl. GLEISBERG 2012.
- 11 Vgl. die Beiträge in VAN NIEROP u.a. 2008.
- 12 AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 237–238.
- 13 Vgl. KNÖTEL 1954; AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 88, Kat.-Nr. IV. 41. Die Serie ist im Schenk-Band HOLLSTEIN DUTCH 1981 nicht aufgeführt.
- 14 AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 153, Kat.-Nr. VI. 71.
- 15 AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 131, Kat.-Nr. VI. 22; HINTERKEUSER 2003, S. 350, Kat.-Nr. 123.
- 16 Vgl. AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 235, Kat.-Nr. IX. 16; HINTERKEUSER 2003, S. 349, Kat.-Nr. 122. Widmung: »Ad Nobiliss.[imum] SCHLVTERUM Gedan:[icum] Architectonices Summum n.[ost]ra aetate M[agistrum]«.
- 17 DAUTEL 2001, S. 37–41; HINTERKEUSER 2003, S. 39. Siehe zudem den Beitrag von Thomas Fischbacher in diesem Katalog, S. 94–112.
- 18 DAUTEL 2001, S. 68.
- 19 Vgl. die exemplarische Studie von SEEGER 2010.
- 20 KANDT 2011b.
- 21 Zu vergleichen ist insbesondere das von Lubienieckis Lehrer Gerard de Lairese radierte Frontispiz der *Paradigmata Graphices Variorum Artificiorum* des Jan de Bisschop, das rechts vorn nicht nur eine ähnliche Puttengruppe, sondern im Hintergrund auch eine Säulenarchitektur mit Triglyphen und Metopen aufweist: ROY 1992, S. 451, Kat.-Nr. G. 67.
- 22 Vgl. LEUSCHNER 1999.
- 23 MÜLLER (R.) 1994, S. 118.
- 24 AUDRAN 1683, Taf. 30.
- 25 Die Zuschreibung des unsignierten und der Forschung anscheinend nicht bekannten Stichts an Alexander Mair ergibt sich aus der kompositorisch und stilistisch engverwandten Darstellung des Ali Pascha, die im Klebeband der Graphischen Sammlung von Wolfegg unmittelbar auf das hier abgebildete Blatt folgt: HOLLSTEIN GERMAN 1979, S. 140, Nr. 64. Der Aspekt des neben einem geköpften Feind oder mit einem abgeschlagenen Feindeskopf dargestellten Feldherrn oder Herrschers wird in den für

- die Kunstgeschichte der Dekapitation sonst gern zitierten Publikationen von Julia Kristeva so gut wie nicht angesprochen; selbst häufige Historienthemen wie »David köpft Goliath« fristen bei dieser Autorin nur eine Randexistenz (vgl. das Kapitel »Décollations« in der überarbeiteten Neuausgabe des 1998 von Kristeva herausgegebenen gleichnamigen Katalogs einer Ausstellung im Musée du Louvre: KRISTEVA 2013, S. 75–91).
- 26 HOLLSTEIN GERMAN 1983, S. 110–112, Nr. 5–11.
- 27 OTTOMEYER 2006, S. 81.
- 28 Zur Einführung in diese »unübersichtliche« Konfliktsituation und ihre Wirkung auf die Künste vgl. die Beiträge in LEUSCHNER/WÜNSCH 2013.
- 29 BEGER 1696–1701, Bd. 2, 1699, S. 525: »Quid Phaleras, variarumque gentium armaturas? Pugnarum Victostrarumque locupletissimos testes, quibus ex variis terrarum Populis, infidelibus etiam, & Turcis, & Tartaris, BRANDENBURGICUS HEROS sibi Tropaea struxit [memorem]?»
- 30 Vgl. beispielsweise BOBER/RUBINSTEIN 2010, Kat.-Nr. 160, 161, 182.
- 31 Abb. des Details in MARCHESANO/MICHEL 2010, S. 53. Zu einer Pietro Santi Bartoli zugeschriebenen Federstudie in den Uffizien nach diesem Detail der Trajanssäule vgl. FARINELLA 2000, S. 590.
- 32 Auch dieser Teil des Mottos wurde von de Lairese visualisiert: ROY 1992, S. 437, Kat.-Nr. G. 43.
- 33 ROY 1992, S. 436, Kat.-Nr. G. 42.
- 34 OTTOMEYER 2006, S. 75.
- 35 Vgl. DAUTEL 2001, S. 121–123, 128, 135.
- 36 Vgl. SANDRART 1679, Taf. qq.
- 37 Zur inzwischen kaum noch zu überblickenden Forschungsliteratur zu den verschiedenen Aspekten der *Querelle des Anciens et des Modernes* vgl. – mit kunsthistorischem Schwerpunkt – z.B. ERBEN 2004, S. 331–341, und – im Sinne einer weit ausgreifenden Übersicht mit Schwerpunkt auf der Literaturgeschichte – den Forschungsbericht in MAYER 2012, S. 19–48.
- 38 KÜKE 2002, S. 91: »Friedrich sollte so mit all den positiven, göttlich-apollinischen Assoziationen in Verbindung gebracht werden, und viel spricht für die Ansicht Klaus-Ludwig Thiels, daß der Innenhof des Berliner Zeughauses als ein »der gewöhnlichen Betrachtung entzogener Präsentationsraum« Friedrichs I. zu sehen ist. Gerade diese relative Abgeschlossenheit steigert das den apollinischen Anspielungen an sich schon innewohnende quasi Sakrale, Kontemplative, Erhabene und Weihevollte. Mit den im Innenhof angebrachten Masken kam dazu die deutliche, fast drastische Aussage von der mühelosen Leichtigkeit des Sieges der hochedlen höfischen Kultiviertheit über Brutalität und Barbarei.« Vgl. auch DAUTEL 2001, S. 40; OTTOMEYER 2006, S. 79.
- 39 LE BOVIER DE FONTENELLE 1688, S. 224.
- 40 OECHSLIN 1994.
- 41 Z.B. DUBIN 2010.
- 42 Vico 1630, S. 44: »Oltracciò dei far questo conto, che tal Opera fussesi dissotterata poc'anzi in una città rovinata da ben mille anni, che porta cancellato affatto il nome dell'autore: e vedi che non forse questo mio tempo, questa mia vita, questo tal mio nome t'inducano a farne un giudizio men che benigno.«
- 43 Z.B. DUBIN 2010, S. 30.
- 44 Genannt sei hier nur der deutsche Barockmaler Johann Heinrich Schönfeld. Zu dessen Sujets aus dem Alten Testament, in die Darstellungen römischer Ruinen integriert sind, und der hier zugrundeliegenden Geschichtsauffassung vgl. LEUSCHNER 2009. Zum 16. Jahrhundert vgl. THOENES 2002.



Kat. X.1 (siehe Abb.X.1)

Teodor Lubieniecki | Czarkowy bei Krakau 1654–1718/1720 Siedliska bei Lublin

Entwurf für das Titelblatt der Ornamenta Armamentarii

Berlin, um 1696–1700 | Feder in Schwarz, H. 40,2 cm × B. 25,3 cm | Wien, Graphische Sammlung Albertina | Inv.-Nr. 13113

Inschriften: »Pars Prima / ORNAMENTORUM / ARMAMENTARII / Seren.^m ac Potent.^m Princ. ac D.ni / FRIDERICI III / Electoris Brandenburgici«; li.u.: »Thodorus de Libienietski Inventor / fecit.«

Provenienz: Sammlung Gottfried Winckler, Leipzig.

Literatur: AUSST.-KAT. HAMBURG 1977, S. 460–461, Kat.-Nr. 165, 166; AUSST.-KAT. BERLIN 1987b, S. 73, Kat.-Nr. B6, B7; MÜLLER (R.) 1994, S. 105–111; AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 254–255, Kat.-Nr. IX. 56; DAUTEL 2001, S. 66–70; HINTERKEUSER 2003, S. 40; KRETZSCHMAR 2006, S. 74.

Kat. X.2

Teodor Lubieniecki | Czarkowy bei Krakau 1654–1718/1720 Siedliska bei Lublin | nach Andreas Schlüter | Danzig 1659/60–1714 St. Petersburg

Kopfkartusche als Schmuck eines Schlußsteins

Berlin, um 1696–1700 | Feder in Schwarz, H. 30,7 cm × B. 20,1 cm | Wien, Graphische Sammlung Albertina | Inv.-Nr. 13115

Provenienz: Sammlung Gottfried Winckler, Leipzig.

Literatur: AUSST.-KAT. HAMBURG 1977, S. 460–461, Kat.-Nr. 165, 166; AUSST.-KAT. BERLIN 1987b, S. 73, Kat.-Nr. B6, B7; MÜLLER (R.) 1994, S. 105–111; AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 254–255, Kat.-Nr. IX. 56; DAUTEL 2001, S. 66–70; HINTERKEUSER 2003, S. 40; KRETZSCHMAR 2006, S. 74.

Kat.X.3

Teodor Lubieniecki | Czarkowy bei Krakau 1654–1718/1720 Siedliska bei Lublin | nach Andreas Schlüter | Danzig 1659/60–1714 St. Petersburg

Medusenhauptkartusche und Bildhauerwerkzeug vor einer rustizierten Wand

Berlin, um 1696–1700 | Feder in Schwarz, H. 30,6 cm × B. 19,9 cm | Wien, Graphische Sammlung Albertina | Inv.-Nr. 13114

Signatur: »Theodorus de Lubienjetzki ad [...] delin 1696«

Provenienz: Sammlung Gottfried Winckler, Leipzig.

Literatur: AUSST.-KAT. HAMBURG 1977, S. 460–461, Kat.-Nr. 165, 166; AUSST.-KAT. BERLIN 1987b, S. 73, Kat.-Nr. B6, B7; MÜLLER (R.) 1994, S. 105–111; AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 254–255, Kat.-Nr. IX. 56; DAUTEL 2001, S. 66–70; HINTERKEUSER 2003, S. 40; KRETZSCHMAR 2006, S. 74.

Kat. X.4

Teodor Lubieniecki | Czarkowy bei Krakau 1654–1718/1720 Siedliska bei Lublin | nach Andreas Schlüter | Danzig 1659/60–1714 St. Petersburg

Kopfkartusche in Ruinenlandschaft

Berlin, um 1696–1700 | Feder in Schwarz, H. 30,8 cm × B. 19,8 cm | Wien, Graphische Sammlung Albertina | Inv.-Nr. 13116

Provenienz: Sammlung Gottfried Winckler, Leipzig.

Literatur: AUSST.-KAT. HAMBURG 1977, S. 460–461, Kat.-Nr. 165, 166; AUSST.-KAT. BERLIN 1987b, S. 73, Kat.-Nr. B6, B7; MÜLLER (R.) 1994, S. 105–111; AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 254–255, Kat.-Nr. IX. 56; DAUTEL 2001, S. 66–70; HINTERKEUSER 2003, S. 40; KRETZSCHMAR 2006, S. 74.

Kat. X.5

Teodor Lubieniecki | Czarkowy bei Krakau 1654–1718/1720 Siedliska bei Lublin | nach Andreas Schlüter | Danzig 1659/60–1714 St. Petersburg

Kopfkartusche in Ruinenlandschaft

Berlin, um 1696–1700 | Feder in Schwarz, H. 30,8 cm × B. 19,9 cm | Wien, Graphische Sammlung Albertina | Inv.-Nr. 13117

Provenienz: Sammlung Gottfried Winckler, Leipzig.

Literatur: AUSST.-KAT. HAMBURG 1977, S. 460–461, Kat.-Nr. 165, 166; AUSST.-KAT. BERLIN 1987b, S. 73, Kat.-Nr. B6, B7; MÜLLER (R.) 1994, S. 105–111; AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 254–255, Kat.-Nr. IX. 56; DAUTEL 2001, S. 66–70; HINTERKEUSER 2003, S. 40; KRETZSCHMAR 2006, S. 74.

Kat. X.3



Kat. X.4



Kat. X.6

Teodor Lubieniecki | Czarkowy bei Krakau 1654–1718/1720 Siedliska bei Lublin | nach Andreas Schlüter | Danzig 1659/60–1714 St. Petersburg

Kopfkartusche in Ruinenlandschaft

Berlin, um 1696–1700 | Feder in Schwarz, H. 30,6 cm × B. 20 cm | Wien, Graphische Sammlung Albertina | Inv.-Nr. 13118

Provenienz: Sammlung Gottfried Winckler, Leipzig.

Literatur: AUSST.-KAT. HAMBURG 1977, S. 460–461, Kat.-Nr. 165, 166; AUSST.-KAT. BERLIN 1987b, S. 73, Kat.-Nr. B6, B7; MÜLLER (R.) 1994, S. 105–111; AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 254–255, Kat.-Nr. IX. 56; DAUTEL 2001, S. 66–70; HINTERKEUSER 2003, S. 40; KRETZSCHMAR 2006, S. 74.

Kat. X.7

Teodor Lubieniecki | Czarkowy bei Krakau 1654–1718/1720 Siedliska bei Lublin | nach Andreas Schlüter | Danzig 1659/60–1714 St. Petersburg

Kopfkartusche in Ruinenlandschaft

Berlin, um 1696–1700 | Feder in Schwarz, H. 30,7 cm × B. 20 cm | Wien, Graphische Sammlung Albertina | Inv.-Nr. 13119

Provenienz: Sammlung Gottfried Winckler, Leipzig.

Literatur: AUSST.-KAT. HAMBURG 1977, S. 460–461, Kat.-Nr. 165, 166; AUSST.-KAT. BERLIN 1987b, S. 73, Kat.-Nr. B6, B7; MÜLLER (R.) 1994, S. 105–111; AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 254–255, Kat.-Nr. IX. 56; DAUTEL 2001, S. 66–70; HINTERKEUSER 2003, S. 40; KRETZSCHMAR 2006, S. 74.

Kat. X.8

Teodor Lubieniecki | Czarkowy bei Krakau 1654–1718/1720 Siedliska bei Lublin | nach Andreas Schlüter | Danzig 1659/60–1714 St. Petersburg

Kopfkartusche an ruinöser, teils überwucherter Mauer

Berlin, um 1696–1700 | Feder in Schwarz, H. 30,7 cm × B. 20,1 cm | Wien, Graphische Sammlung Albertina | Inv.-Nr. 13121

Provenienz: Sammlung Gottfried Winckler, Leipzig.

Literatur: AUSST.-KAT. HAMBURG 1977, S. 460–461, Kat.-Nr. 165, 166; AUSST.-KAT. BERLIN 1987b, S. 73, Kat.-Nr. B6, B7; MÜLLER (R.) 1994, S. 105–111; AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 254–255, Kat.-Nr. IX. 56;



Lubieniecki







DAUTEL 2001, S. 66–70; HINTERKEUSER 2003, S. 40; KRETZSCHMAR 2006, S. 74.

Kat. X.9

Teodor Lubieniecki | Czarkowy bei Krakau 1654–1718/1720 Siedliska bei Lublin | nach Andreas Schlüter | Danzig 1659/60–1714 St. Petersburg

Kopfkartusche in Ruinenlandschaft

Berlin, um 1696–1700 | Feder in Schwarz, H. 30,7 × B. 20 cm |
Wien, Graphische Sammlung Albertina | Inv.-Nr. 13120

Provenienz: Sammlung Gottfried Winckler, Leipzig.

Literatur: AUSST.-KAT. HAMBURG 1977, S. 460–461, Kat.-Nr. 165, 166;
AUSST.-KAT. BERLIN 1987b, S. 73, Kat.-Nr. B6, B7; MÜLLER (R.) 1994,
S. 105–111; AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 254–255, Kat.-Nr. IX. 56; DAUTEL
2001, S. 66–70; HINTERKEUSER 2003, S. 40; KRETZSCHMAR 2006, S. 74.

Kat. X.10

Teodor Lubieniecki | Czarkowy bei Krakau 1654–1718/1720 Siedliska bei Lublin | nach Andreas Schlüter | Danzig 1659/60–1714 St. Petersburg

Kopfkartusche in Ruinenlandschaft

Berlin, um 1696–1700 | Feder in Schwarz, H. 30,6 cm × B. 20 cm |
Wien, Graphische Sammlung Albertina | Inv.-Nr. 13122

Provenienz: Sammlung Gottfried Winckler, Leipzig.

Literatur: AUSST.-KAT. HAMBURG 1977, S. 460–461, Kat.-Nr. 165, 166;
AUSST.-KAT. BERLIN 1987b, S. 73, Kat.-Nr. B6, B7; MÜLLER (R.) 1994,
S. 105–111; AUSST.-KAT. BERLIN 2001a, S. 254–255, Kat.-Nr. IX. 56; DAUTEL
2001, S. 66–70; HINTERKEUSER 2003, S. 40; KRETZSCHMAR 2006, S. 74.



Kat. X.9



Kat. X.10