

Wer diesen berühmten Bau unbefangenen Auges betrachtet, wird empfinden, daß er ohne den plastischen Schmuck, so wie ihn Blondel entwarf, ein Werk echt akademischen Geistes, regelrecht, aber keineswegs geistvoll sei. Der vornehm einfache, streng schulgemäße Aufbau nach der Weise des François Mansart, die feine wohlabgewogene Detaillirung, die Anmuth der Formen, die reiche, aber schwächliche Gliederung im Vor- und Rücksprunge offenbaren den eigenthümlichen Geist der Frühzeit Ludwig's XIV., in welcher sich auch in der Literatur die klassische Regel befestigte, doch die Formen noch gebunden, frei von Willkür, bescheiden, ohne jenen Ueberschwang des Pathos waren, der den Sonnenkönig in den Tagen seiner Manneskraft umgab. Eine Kunst in der Art des Lafontaine, des Racine und des Boileau.

Vor Allem war den Gesetzen der Ordnungen, ihrer Verhältnißlehre, wie sie Vitruv überliefert und Palladio neu belebt hat, Genüge gethan. Die Feinheit in der Handhabung der antiken Form, welche das Berliner Zeughaus auszeichnet, die Abklärung von barockem Drang besaß damals kein Künstler der Welt, außer den besten der Pariser Schule. Man braucht nur die Zeichnungen Sturm's oder des Holländers Danckaert durchzusehen, die mit lebhaftem Eifer nach vollem Verständniß der Vitruvianischen Formen rangen, um zu sehen, wie schwer es den Künstlern jener Zeit noch wurde, das ehrlich erstrebte Ziel zu erreichen. Dazu bedurfte es einer Vorschule und einer ausgebildeten Kunstrichtung, dazu bedurfte es vor Allem der Vorarbeit des Desbrosses und des François Mansart. Hat doch auch später das Hellenenthum kein Künstler in jener Weise in sich aufzunehmen gewußt, wie es in Berlin geübt wurde, wenn ihn nicht die Vorarbeit Schinkel's und die Berliner Schule beeinflusst hatten.



Die Frage nun, in wie weit Nering und Grüneberg an der Detailbildung des Baues mitgewirkt haben, als sie seit 1695 nach einander den Auftrag bekamen, den Bau auszuführen, ist eine schwer zu entscheidende. Da die Grundsteinlegung am 28. Mai 1695 stattfand, Nering am 24. Oktober desselben Jahres starb,<sup>68)</sup> so ist er wohl schwerlich über den Rohbau hinausgekommen, zumal

auch am Zeughaus durch den Einsturz eines in Halbkreisform errichteten Theiles Zeit verloren gegangen sein soll. Die Akten geben wenig Anhalt, die von Dr. Steche und von mir in Dresden aufgefundenen Zeichnungen entbehren der die Baugeschichte erläuternden Unterschriften.<sup>69)</sup> Zunächst wird aber durch ein Blatt bestätigt, daß vor 1701, vor Eintritt der Hohenzollern in die Königswürde, jene Form des Gebäudes maßgebend war, welche auch auf Broebes'schen Stichen zu sehen ist. Diese aber ist sicher nicht die von Blondel entworfene. Nach seinen Regeln dürfte die Attika nicht jene Höhe haben, welche sie dort einnimmt. Ich nehme daher

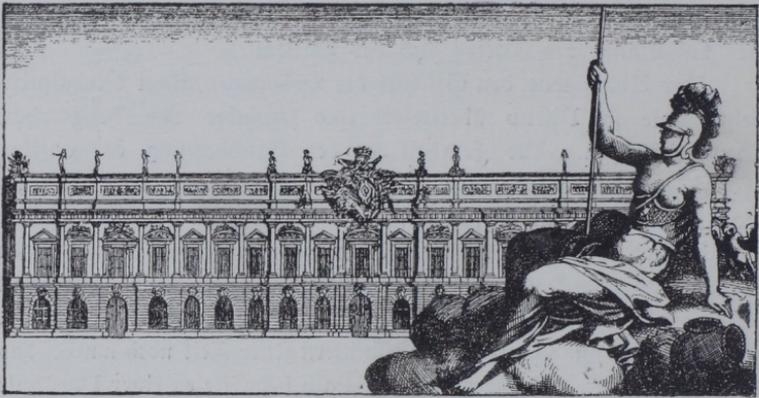


fig. 9. Schlüter's Entwurf für das Zeughaus zu Berlin (1699).

an, daß dieser Stich und das entsprechende Blatt aus dem Zeichnungsbande des Dresdener Ingenieurkorps jene Bauform darstellen, welche Nering dem Bau geben wollte. Die Formgestaltung entspricht völlig dessen Entwurf für die Parochialkirche in einem weiteren Zeichnungsbande der Dresdener Bibliothek. Wie man es als Regel für die Berliner Bauten jener Zeit betrachten kann, so hat auch hier jeder neue Architekt die Pläne geändert. Es ist dies eine Erklärung für den in den Anstellungsurkunden ausgesprochenen Wunsch, die Baumeister sollen „nach den gemachten Plänen“ arbeiten. Freilich blieb er in der Regel ein frommer.

Schlüter erhielt nach Grüneberg die Oberleitung, und zwar (nach Adler<sup>70)</sup>) vom Jahre 1698 bis zu Anfang 1699. Dieser

Zeitraum ist eher zu kurz, als zu lang bemessen. Damals war der Bau im Rohen fertig. Schlüter hatte vorgeschlagen, auf die 15 Fuß hohe Attika Statuen und Frontispice zu setzen. Von diesem Plane dürfte ein weiteres Blatt in der Sammlung des Ingenieurkorps und eines in Beger's Thesaurus Brandenburgensis (fig. 9) Kunde geben. Der Bau war seines Klassicismus im französischen Sinn durch diese Aenderungen fast ganz entkleidet, dem französischen Auge mußte sogar die schwere Bekrönung als unverzeihlicher Fehler gegen die Gesetze der Schönheit erscheinen.

Aber nicht dieser Umstand entschied.

Eine Baukommission, welche am 3. November 1698 einen Be-

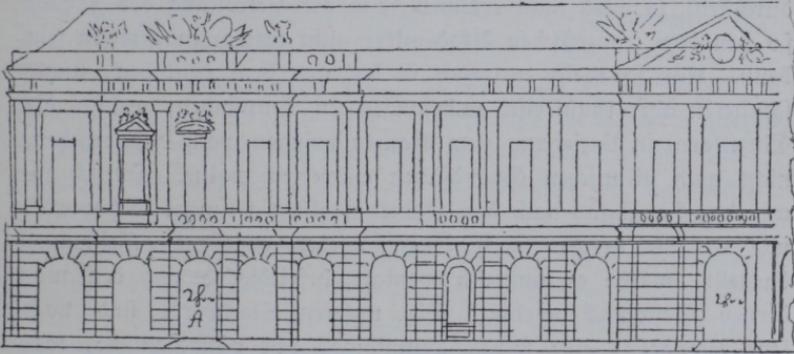


fig. 10. Ch. Pitzler's Skizze vom Zeughaus zu Berlin (Juli 1701).

richt über den Zeughausbau abgab,<sup>71)</sup> erklärte Schlüter's Vorhaben für gefährlich, da die frei stehende Attika schwerlich „beständig“ sein werde. Schlüter schlug vor, Anker in's Sparrenwerk zu befestigen und Bretter darauf zu legen, d. h. die Attika von hinten gegen Schnee und Regen abzudecken. Das war gewiß ein ziemlich dilettantischer Rath, der erst recht keine Dauer versprach. „Nachdem aber,“ wie der Bericht sagt, „das Werk zu weit avanciret und gedachter Schlüter vor allen Schaden stehen will,“ erklärte sich die Kommission mit ihm einverstanden. Es ist demnach wohl zweifellos, daß Grüneberg und Schlüter eine hohe Attika, ähnlich jener in Willanow, thatsächlich auf dem Zeughaus aufgeführt haben und daß diese durch Jean de Bodt, seinen Nachfolger am Bau,

wieder entfernt wurde. Sagt doch ein glaubwürdiger Bericht, daß vor dem Amtsantritte Bodt's das Zeughaus nach dem Plane eines „anderen Architekten“ errichtet worden sei.<sup>72)</sup>

Auch sonst machte die technische Unerfahrenheit Aller am Zeughaus viel zu schaffen. Ein „Schwibbogen nach dem Wasser zu“ war zerrissen. Schlüter griff zu dem ihm scheinbar für untrüglich geltenden Mittel der eisernen Anker. Aber die Kommission fürchtete, das Geschoß sei oben zu schwach, weil man ein so schweres Dach und die Attika ursprünglich nicht beabsichtigt habe. Schlüter stand deshalb von seinem Plane ab, den zweiten Stock zu wölben.

Wenn man nun Blondel's Lehrbuch *Cours d'Architecture*<sup>73)</sup> durchsieht, so wird man erkennen, daß die Bekrönung der *façade* so von dem französischen Akademiker nicht entworfen gewesen sein kann. Um so mehr entsprach sie dagegen dem deutschen, ungeschulteren aber künstlerisch unbefangeneren Empfinden, welches die Einzelform in Beziehung zum Ganzen bringen, nach bildnerischen, nicht nach stilistischen Grundsätzen entwerfen wollte. Freilich so, wie das Zeughaus nach den Plänen Schlüter's umgebildet wurde, wie es sich in der nach Beger wieder gegebenen Zeichnung darstellt, würde es ungleich weniger befriedigend auf den modernen Geschmack wirken. Die unteren Stockwerke sind noch jene Blondel's: eine feine, anmuthige, echt palladianische, toskanische Pilasterordnung über einem gequadrerten Erdgeschoß und Rundbogenfenstern. Das Hauptgesims ist zart, in den Verhältnissen der Ordnung angepaßt, welcher das Erdgeschoß als Sockel dient, die Vor- und Rücksprünge sind bescheiden, so daß die wagrechten Linien unbedingt vorherrschen. Der ganze Bau erhielt nach den Absichten des großen Kurfürsten das Eigenwesen seines Zweckes: Er war ein schlichtes Lagerhaus, aber bestimmt, Kanonen und Gewehre darin zu speichern, d. h. die Waffen eines Staates, dem das Wort: „Wehrlos, ehrlos!“ zu tiefstem Bewußtsein geworden war.

Die deutschen Meister nahmen dem Bau die schlichte Zweckmäßigkeit und gaben ihm den Schein eines Palastes. Die hohe Attika war eine reine Blende, geschmückt wie Willanow mit Reliefs, welche den Ruhm Brandenburgs kennzeichnen sollten. Es

war eben die Wartenberg'sche Zeit am Hofe Friedrich's eingezogen, jene innerlich minder tüchtige, ruhmredigere, dem Schein mehr als dem Wesen der Dinge huldigende. Dafür war es aber auch eine phantasiereichere Zeit und Schlüter ihr rechter Vertreter, der Meister, welcher an Begabung als Bildhauer alle seine Kunstgenossen übertraf und nun auch die Baukunst plastisch gestalten lehrte.



Es zeigt sich hier, wie an fast allen gleichzeitigen Bauten, wie wenig man zu jener Zeit geneigt war, im Kunstwerk das Ich des Künstlers zu achten. Unbesorgt ließ man den Bau von einer Hand zur anderen übergehen, folgte man den Geschmacksneigungen jeder neu auftauchenden Größe. Man wird wenig große Bauten jener Zeit in Deutschland finden, welche völlig einem Kopfe entsprangen: das ist es eben, was die Geschichte der Barockarchitektur so verwickelt macht, daß überall sich kreuzende Strömungen die Eienwelt hin und her warfen und die Künstler im planmäßigen Durchführen ihrer Gedanken hinderten. In Jean de Bodt erstand dem Bau ein Wiederhersteller seines palladianischen Klassicismus.<sup>74)</sup> Bodt nannte sich einen Schüler Blondel's, obgleich er, nach der einen Quelle ein Bremenser, nach der anderen ein Mecklenburger von Geburt, erst 14 Jahre zählte, als der große Lehrer der Pariser Akademie starb. Ein umfangreiches Lehrbuch der palladianischen Ordnungen, welches er schrieb und zeichnete, ein merkwürdiges Denkmal seines Fleißes und seiner Begabung, besitzt die Bibliothek des kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin.<sup>75)</sup> Dasselbe hat den Titel: *Les premiers exercices d'Architecture civile de S. A. R. Monseigneur le Prince Roial de Pologne et Electoral de Saxe*, und ist für den Unterricht des späteren Königs August III. von Polen bestimmt gewesen, also etwa 1714 geschaffen, da der Prinz 1696 geboren wurde. Es verräth vollständig den klassicistisch-französischen Geist des Meisters, der ihn nicht verlassen hatte, als er, gleich Marot ein Refugeé, in die Dienste Wilhelm's von Oranien trat und diesem 1688 nach London folgte. Dort leistete er in der Baukunst „viele Dienste“, kopirte namentlich die Pläne von Whitehall, sich in die palladianische Feinheit des damals hoch

gefeierten Inigo Jones vertiefend.<sup>76</sup>) Wir erfahren, daß Bodt, der 1700 in preußische Dienste trat, neben eigenen Bauten auch am Berliner Schloß gearbeitet habe. Es finden sich in den zahlreichen Zeichnungen seiner Hand, welche in Dresden sich erhielten, solche, welche nur im Zusammenwirken mit Schlüter entstanden sein können. Namentlich gilt dies wohl von dem Plane in der Bibliothek des Ingenieurcorps, in welchem Bodt versuchte, die hohe Attika des Zeughauses mit dem klassischen System der Schönheit in Einklang zu bringen.

Bald aber gab er diesen Versuch auf und entfernte, sowie er selbständig vorgehen durfte, die hohe Attika. Als im Juli 1701 Nitzler das Zeughaus scizzirte (Fig. 10), war die Frage hinsichtlich der Attika noch unentschieden.<sup>77</sup>) Erst 1705 wurde das Medaillonbildniß an dem nun nach dem Vorbilde des Louvre zu Paris veränderten Mittelportal angebracht, vollzog sich also die gänzliche Umwandlung des Baues in den früheren französischen Stil. Die großen Figurengruppen auf der nunmehr niedrigen, nicht ein eigenes Stockwerk bergenden Attika versetzte Bodt von seinem für den Einzug von 1701 geschaffenen Triumphbogen hierher, dem deutschen Empfinden für bewegtere Umrißlinie folge gebend.



Von der architektonischen Erscheinung, welche Schlüter dem Zeughause gab, ist demnach so gut wie nichts übrig geblieben. Hinsichtlich der Bildnerei macht sich sein Geist aber um so stärker geltend. Von ihm sind, nach nicht anzuzweifelnder Ueberlieferung, die Schlußsteine des Erdgeschosses, wahrscheinlich auch die Verdachungen über den Fenstern des Hauptgeschosses, die Holzschnitzereien an einigen Thüren und vielleicht auch die Metopen im Kranzgesims. Also nur ein kleiner Theil des bildnerischen Schmuckes gehört sicher der Zeit seiner Bauleitung an. Aber dieser Theil gehört zu dem Größten, was die Zeit erschaffen hat.

Die Schlußsteine der Rundbogenfenster und Thore (Fig. 11) im Erdgeschoß zeigen an der Außenseite weit ausladende, reich verzierte Helme. Diese erinnern in ihrer Gestaltung lebhaft



fig. 11. Thor des Zeughauses zu Berlin.



fig. 12. Schlussstein an der Außenansicht des Zeughauses zu Berlin.

an die Siegeszeichen des Polidoro da Caravaggio, des 1543 gestorbenen römischen façadenmalers, dessen Entwürfe Giovanni Battista Galestruzzi († nach 1661) in kräftigen Stichen wiedergab. Auch Antoine Pierretz, ein französischer Stecher jener Zeit, dürfte auf Schlüter gewirkt haben. Einzelne von diesen Helmen erscheinen fast als Nachbildungen nach Caravaggio, außer etwa in der Bildung der öfters ornamental verwendeten Akanthusranken; diese zeigen jene spitz-stachelige Form, die dem deutschen Barock eigen ist. Ueberall hat aber in Schlüter's Helmen die Zeichnung eine Größe und Freiheit, welche jenen Werken aus der Blüthezeit italienischer Kunst entspricht, ist ihnen eine Schönheit des Entwurfes, ein Reichthum an Gedanken, eine kühne Art in der Behandlung der reichlich eingestreuten figürlichen Darstellungen und eine Flüssigkeit der Mache eigen, welche selbst in dem Kunstgewerblichen Erzeugniß den Meister der großen Kunst erkennen lassen (fig. 12).

Ähnliche Helme finden sich an dem dem Zeughause gegenüberliegenden Palais der Kaiserin Friedrich, welches der Marschall Schomburg angeblich seit 1687 und durch Nering errichten ließ und das seit 1856 eine Umänderung der façaden erfuhr. Sie dürften auf Schlüter zurückzuführen, demnach Vorarbeiten für das Zeughaus sein. An Meisterschaft stehen sie den Werken des Zeughauses wenig nach.

Schon in den äußeren Schlußsteinen verkündet sich Schlüter als ein Mann, dessen Sinnen über das Kunstgewerbe hinaus ging. Der Schlußstein über dem Thor in der hinteren Achse zeigt zwei sich über einem Schilde wälzende Meerweiber von gewaltiger Bildung (fig. 13). Jene über den seitlichen Thoren sind als Gorgonenhäupter gebildet (fig. 14). Selten ist der Kopf der schlangenhaarigen Medusa größer und furchtbarer aufgefaßt. Das schmerzvolle, gebrochene Auge, der schlaffe Mund, das Hinwelken des kraftvollen fleisches, die kleinen fältchen am Munde, Alles zeigt dies eine Eindringlichkeit der Beobachtung und eine Kraft der Darstellung, wie sie nur den größten Meistern gegeben ist.

An den Schlußsteinen im Hofe des Zeughauses (fig. 15 u. 16) treten an Stelle der Helme die Köpfe sterbender Krieger. Außen ist die glänzende, innen die furchtbare Seite des Krieges dargestellt. Mit Unrecht nennt man jene Köpfe Masken. Sie sind nicht theatra-

liche Erscheinungen. Es bekundet sich vielmehr hier ein grimmer Ernst des Naturalismus. Der Schönheit ist kein Recht über die

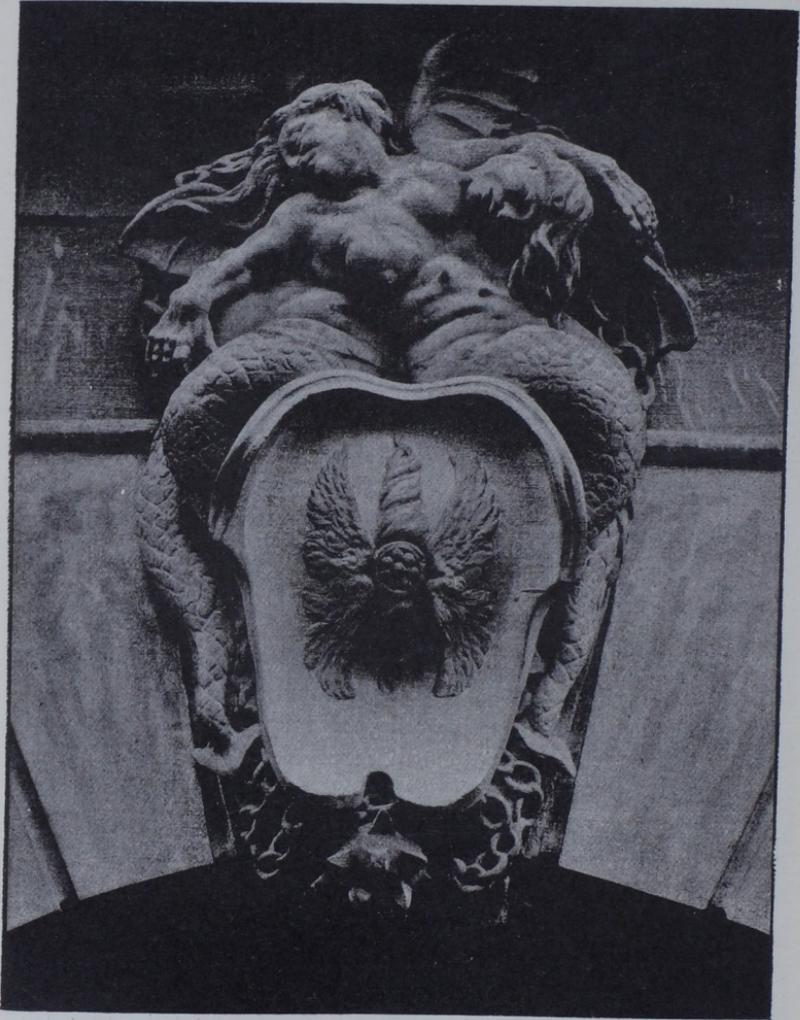


Fig. 13. Schlussstein an der Außenansicht des Zeughauses zu Berlin.

Wahrheit eingeräumt; der Tod ist nicht als ein Genius mit umgekehrter Fackel gedacht, sondern in der erschütternden Gestaltung

des Nordens. Es ist das Morden der Schlacht mit all seinem Grausen dargestellt, das mißtönende Röcheln, das Erschlaffen der



Fig. 14. Schlüsselstein an der Außenansicht des Zeughauses zu Berlin.

Züge, das Schmerzenswelken des Mundes, das Brechen des Auges, der ganze unsägliche Jammer ohne Erhebung, ohne Versöhnung,

ohne irgend eines jener Mittelchen, mit denen die neuere Kunst glaubte, die harten Pillen der Wahrheit sich mundgerecht —



Fig. 15. Schlussstein im Hofe des Zeughauses zu Berlin.

schöner — machen zu müssen. Es ist auch nichts an den Köpfen „geistreich“, wenn man darunter vielsagende Beziehungen denkt.

Die Köpfe bilden keinen „Cyklus“ und haben dem Beschauer nichts zu sagen, als die Schilderung des Schlachtentodes. Es ist



Fig. 16. Schlussstein im Hofe des Zeughauses zu Berlin.

fein Todtentanz, der in halb humoristischen Bildern die ernste Gestalt des Knochenmannes schildern will. Schlüter denkt an

nichts als an die Wahrheit. Er will Erschautes wiedergeben; er will weder den Krieg verherrlichen, noch von ihm abmahnen; ganz unbefangen, echt künstlerisch schildert er sterbende, verblutende Krieger.



Fig. 17. Thürafüllung vom Zeughaus zu Berlin aus der Zeit vor 1701.

Und wie hat er sie geschildert! Welche Wucht in der plastischen Behandlung! Man sehe die kühne, unabweisbar sichere Art, mit der das Haar gebildet ist, die von aller Glätte und aller Mache freie Durchbildung der hier frampfhast angespannten, dort todeschlaffen Haut, die tiefe Kenntniß der Anatomie des menschlichen Gesichts, die Sicherheit, mit der die ausdrucksvollsten Züge getroffen wurden, um den Seelenzustand des Sterbenden darzustellen. Daß diese Köpfe, die so allem Hohn sprechen, was die jetzt vorherrschende Aesthetik als Bedingung der „Schönheit“ fordert, doch dauernd gepriesen wurden, daß sie, die philosophischen Bedenklichkeiten der idealistischen Schönheitslehre durchbrechend, ihr Daseinsrecht sich zu wahren vermochten — das ist der

glänzendste Beweis für die Macht der in ihnen verwirklichten Wahrheit, die Sieghaftigkeit des völlig rücksichtslosen Realismus!

Unter Schlüter's Mitwirkung entstanden wohl auch die in Eiche geschnitzten Füllungen mehrerer Thüren. Diese stammen aus verschiedenen Zeiten, theils aus den Tagen vor der Königskrönung Friedrich's — und diese Thüren halte ich für unter Schlüter's Einfluß

entstanden (Fig. 17 u. 18) —, theils aus der Zeit nach 1701 (Fig. 19). Diese letzteren dürften eher dem Manne angehören, der an Stelle Schlüter's als Bildhauer des Zeughauses seit 1700 trat, dem Guillaume Hulo<sup>78</sup>) und seinem künstlerischen Landsmanne de Bodt. Mit dem Zeichen des Kurfürsten Friedrich versehen sind die Thüren gegen die Möllergasse und das Kastanienwäldchen, also die von dem damaligen Berlin abgewendeten. Es ist schwer anzunehmen, daß man mit der Herstellung der Thüren dieses Theiles angefangen habe. Wahrscheinlich wurden sie später versetzt und jene Thüren an ihre Stelle gebracht, welche die königlichen Zeichen tragen. Die älteren sind ungleich naturalistischer, auch derber geschnitten. Sie zeigen weniger klassische Rüstungen, als damals gebräuchliches Kriegsgeräth in genauer Nachbildung. Auch hier offenbart sich eine rücksichtslose Wahrheitsliebe, die oft an Stillosigkeit streift.



Fig. 18. Thürfüllung vom Zeughaus zu Berlin aus der Zeit vor 1701.

Diese Eigenart tritt am stärksten an den Aufbauten der Attika zu Tage. Zwar die Trophäen zeigen noch vielfach die Formen der Schlußsteine, obgleich sich hier schon manches Kleinliche einmischt. Schwerlich hat Schlüter sie selbst ausgeführt, wenn er ihren Aufbau auch überwacht haben mag. Der Naturalismus wird aber an den großen Bekrönungsgruppen fast zur Spielerei. Namentlich an jenen der

Seitenfacaden, in welchen Räder, Kanonen, Pulverfässer, Fahnen, auf Stangen aufgestellte, in sich zusammenfallende Rüstungen die große Masse einnehmen oder je zwei gefesselte Sklaven oder fliegende Adler und blasende Glorien die Bekrönung oder den seitlichen Abschluß



Fig. 19. Thürfüllung vom Zeughaus zu Berlin aus der Zeit nach 1701.

bilden. Während nun an der dem Königsschlosse zugewendeten Spreeseite die Bildung der Sklavenköpfe, der stürmisch bewegten Körper, die sicherere Behandlung des Aufbaues Schlüter wenigstens als mitwirkend an den mächtigen Bildwerke vermuthen lassen, ist dies bei den Werken gegen das Kastanienwäldchen schwer zu glauben, da hier die barocke Manier Aufbau und Bildung der Einzelheiten gleich mächtig beherrscht. Etwa Balthasar Permoser oder Georg Friedrich Weyhemyer mögen diese Werke geschaffen haben; letzteren bezeichnet Humbert<sup>79)</sup> ausdrücklich neben Hulot als den Verfertiger.

Nicht viel wahrscheinlicher als an den nördlichen und westlichen Krönungs-

gruppen ist Schlüter's Antheil an jenen über der front gegen den Zeughausplatz, in welchen Mars und Minerva inmitten eines mächtigen Aufbaues von Kriegsmaterial, oberhalb je zweier gefesselter Sklaven, in stürmischer Bewegung thronen. Die Gruppen haben vor den andern voraus, daß sie durch die Gottheiten einen eigentlichen Gipfelpunkt erhielten, daß ihr Aufbau der klarste und

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.<sup>80)</sup> 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