

Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana

BAND 41 · 2013/14

HIRMER

VERÖFFENTLICHUNGEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
ROM

HERAUSGEGEBEN VON
SYBILLE EBERT-SCHIFFERER UND TANJA MICHALSKY
REDAKTION: SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA
REDAKTIONSASSISTENZ: MARA FREIBERG SIMMEN, CATERINA SCHOLL

Die Beiträge des *Römischen Jahrbuchs* werden einem Peer-Review-Verfahren unterzogen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2017 Hirmer Verlag GmbH, München
Gestaltung und Satz: Tanja Bokelmann, München
Lithographie: ReproLine Genceller, München
Druck: Kösel GmbH & Co. KG, Altusried-Krugzell

Printed in Germany

ISBN 987-3-7774-2838-3

Brigitte Kuhn-Forte

Sandrart und die Antike: von London nach Rom

All'amica Cecilia

Erweiterte Fassung, mit neuen Identifizierungen, des Aufsatzes »Die höchste Vollkommenheit der in weißen Marmorstein gebildeten antiken Statuen zu Rom«. *Sandrart und die Antike*, in *Unter Minervas Schutz* 2012, S. 73–86.

Inhaltsverzeichnis

- Anfänge in England 344
- Rom um 1630. Antikensammlungen und moderne Kunst 351
- Freunde und Lehrer. Begegnung mit der Antike 352
- Marchese Vincenzo Giustiniani, seine Sammlung
und die *Galleria Giustiniana* 354
- Lebendige Antike: Sandrarts Zeichnungen, Rubens,
die Künstler des Museum Chartaceum und Perrier 355
- Sandrart als Zeichner und Koordinator der *Galleria
Giustiniana* 367
- Die Verwertung der römischen Erfahrung
in der Teutschen Academie. Sandrart und Pietro Testa 369
- Das Spiel mit der Antike in der *Teutschen Acadademie*
und in *Admiranda* 373

Abstract

A newly discovered drawing by Joachim von Sandrart (1606–1688), made in London in 1628 after the so-called *Arundel Homer*, furnishes the point of departure for the present article. The essay examines the young German painter's approach to ancient sculpture. Sandrart arrived in London accompanying his teacher Gerrit van Honthorst from Utrecht. Honthorst had spent several years in Rome before 1620, and in his studio, Sandrart had met Rubens in 1627. In London, the collection of antiquities belonging to the important art collector, Lord Arundel, profoundly impressed Sandrart. The artist reported that he filled his sketchbook with drawings of objects in the collection. Decades later, he used two of these, one after a togatus, which is now in the British Museum, and one after a so-called Paris, for engravings in the *Teutsche Academie*. Both the Homer as well as the Arundel togatus were also drawn by Rubens. This first direct experience with ancient sculpture in London formed the prelude for Sandrart's Roman stay (1629–1635).

The study of antiquity and the steady collaboration on the great publication project of his patron Marchese Vincenzo Giustiniani, the two-volume *Galleria Giustiniana* (1636–1637), shaped his entire later oeuvre, particularly the copperplates after ancient statues in the *Teutsche Academie* (1675, 1679) and the Latin publication *Admiranda* (1680). The phrase »Pygmalion effect«, coined by Elizabeth Cropper in relation to the Galleria Giustiniana (the animation of ancient statues), can be noted in Sandrart's work even before his

contact with Vincenzo Giustiniani (author of a treatise *Discorso sopra la scultura*) and the artists of the *Galleria Giustiniana*, at the earliest in late autumn 1631. A drawing after the *Farnese Flora* with the early dating 1630 suggests this. Here an influence from Sandrart's early copies after Goltzius can probably be seen, but particularly from Rubens, who fully reveals himself in Sandrart's best Roman drawings such as the Laocoon or in some portraits for the *Galleria Giustiniana*. Among the latter, the ancient model (Musei Capitolini) for the so-called Diogenes can now be identified. Similarly, Sandrart's method of incorporating ancient sculpture into an architectural or landscape background can apparently be dated already to the Roman years 1629–1635, when Perrier was absent from Rome. This technique heightens the sense of vitality, as in the Roman drawing after the *Ariadne/Cleopatra*, which invites comparison with Perrier's *Segmenta*, 1638.

Finally, a closing section treats Sandrart's "play with antiquity" in the *Teutsche Academie*: the free, often daring treatment of statues, busts and reliefs, which he assembles as a kind of capriccio in the copperplates of the chapter on ancient statues but also in vignettes and frontispieces for other chapters, generally without consideration for the actual dimensions of the originals. Here the individual ancient objects are by no means fantastic reinterpretations, but instead can be identified almost without exception as specific models from Roman collections, and in two cases from the Arundel collection (London).

»In Engelland darinn er gestudiret«:
Anfänge in England

Die Beschäftigung mit der Antike, besonders mit der Skulptur, zieht sich wie ein roter Faden durch Joachim von Sandrarts Lebenswerk. Die römischen Jahre (1629–1635) bilden zweifellos den Höhepunkt. Der junge »ultramontano« besuchte eifrig die Antikensammlungen im Vatikan, auf dem Kapitol, in Villen und Palästen, beobachtete, zeichnete und schuf sich ein Repertorium für sein zukünftiges Schaffen, nicht zuletzt dank der Mitarbeit an der zweibändigen *Galleria Giustiniana* (erschieden 1636 und 1637), dem gewaltigen Unternehmen der Publikation der Antikensammlung seines Mäzens Marchese Vincenzo Giustiniani.¹ Noch nach vierzig und mehr Jahren fanden die graphischen Studien der Jugend ihren Niederschlag in den Stichserien nach antiken Skulpturen in beiden Bänden der *Teutschen Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste* (1675 und 1679)² und in der lateinischen Ausgabe *Admiranda* (1680).³

Die jüngsten Forschungsergebnisse zeigen, dass Sandrarts Antikenstudium zwar römischen Statuen gewidmet war, aber nicht in Rom begann, sondern ein Jahr zuvor im fernen London, wohin der junge Künstler im April 1628 seinen Lehrer, den renommierten Gerrit van Honthorst von Utrecht aus begleitete. Honthorst folgte einer Einladung König Karls I. zu bedeutenden Porträtaufträgen, bei denen Sandrart assistierte. Bis Dezember blieb er in London und besichtigte die dortigen Kunstsammlungen. Wie er selbst im *Lebenslauf*, einer auf der Basis autobiographischer Notizen von dem Literaten Siegmund von Birken zusammengestellten, mit zelebriativen und fiktiven Elementen untermischten Biographie,⁴ im Appendix des ersten Bandes der *Teutschen*

Academie berichtet, stand für ihn an erster Stelle (noch vor der königlichen Sammlung und der von Lord Buckingham) die Sammlung des Grafen Arundel, deren antike Skulpturen er im Einzelnen beschrieb. Ist der *Lebenslauf* auch ein viel später verfasstes Werk, erscheint die Tatsache doch bezeichnend im Hinblick auf Sandrarts stetiges und intensives Interesse an der Antike.

Dieses Interesse war bereits in der Utrechter Lehrzeit ab 1625 geweckt worden: Honthorst (»Gherardo delle Notti«) hatte lange, zwischen 1610/15 und 1620, in Rom gelebt (unter anderem auch im Palazzo Giustiniani) und seinem Schüler sicherlich über die Ewige Stadt und ihre Schätze berichtet. Auch die Begegnung mit Rubens übte auf den jungen Deutschen starken Einfluss aus: 1627 besuchte Rubens Honthorsts Werkstatt. Ob Sandrart in Vertretung seines Lehrers den berühmten Maler und Diplomaten wirklich auf einer Reise durch die Niederlande begleitete, wie er in dessen Biographie angibt,⁵ ist dokumentarisch nicht gesichert. Aber die tiefe Prägung, welche das Œuvre und die humanistische Bildung des Flamen in Italien und besonders in Rom (Juli 1601 bis Januar 1602, Herbst 1606–1608) durch die Antike erfahren hatte, vielleicht die direkte Kenntnis von Rubens' meisterhaften, dynamischen und lichtdurchfluteten Antikenzeichnungen,⁶ müssen den jungen Deutschen stark beeindruckt haben.

Jedoch erst in London konnte Sandrart zum ersten Mal eine vollständige Antikensammlung in einem perfekten Rahmen bewundern, nämlich in einem von Inigo Jones entworfenen Palast an der Themse mit einer Galerie und vier »Antikengärten« nach römischem Vorbild (1638 waren dort 37 Statuen, 128 Büsten, 250 Inschriften, abgesehen von zahlreichen Sarkophag- und anderen Reliefs zu sehen);⁷ zudem konnte er einer faszinierenden Persönlichkeit begeg-

¹ *Galleria Giustiniana* 1636–1637; Lit.: Salerno 1960; ALGERI 1985; NEBENDAHL 1990, S. 73–81; CROPPER 1992; CROPPER/DEMPSEY 1996b; GALLOTTINI 1998b; Rosanna Barbiellini Amidei in *Caravaggio in Preussen* 2001, S. 362–365, Kat. F1; v.a. I *Giustiniani* 2001, mit Quellen und Lit (bes. S. 425–436: *Extractio*, Zahlungsbestätigungen für Zeichner und Stecher, 1631–1638; Angela GALLOTTINI); RAUSA 2011, 28–32. Zur Datierung siehe unten Anm. 62.

² SANDRART 1675, I, Buch 2, Kap. 4, S. 33–41: *Der Teutschen Academie ersten Theils zweytes Buch. Von der Sculptura oder Bildereykunst. Das IV. Capitel: Von den berühmtesten antiken Statuen.* SANDRART 1679, 2, Kap. I, S. 1–14: *Der Teutschen Academie Andren Haupt=Theils zweyter Theil. Von der Sculptura oder Bildbauer=Kunst. Das I. Capitel: Noch etliche Kunstregeln und antiche Statuen.* Siehe hierzu SPONSEL 1896; KLEMM 1994, S. 12f., 20–24; SIMONATO 2000; Mazzetti di Pietralata in *Caravaggio in Preussen* 2001, S. 380–38; HECK 2006; SIMONATO 2008, S. 427–441; KUHN-FORTE 2009; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 63–69; SCHREURS 2012, S. 21–28; Carolin Ott u. Saskia Schäfer-Arnold in *Unter Minervas Schutz* 2012, S. 191–196.

³ SANDRART 1680; vgl. KLEMM 1986, S. 334–336; SIMONATO 2000, bes. S. 226–230.

⁴ *Lebenslauf* 1675. Zur Untersuchung der panegyrischen und fiktiven Elemente und der Ungenauigkeiten vgl. MEIER 2004, bes. S. 205, 207, 211–214 (England), 215–221 (Italien), 229. Zu Sandrarts Bericht über Arundel siehe Anm. 15.

⁵ SANDRART 1675, 2, Buch 3 (Malerei, Biographie von Rubens), S. 252 (mit Datum 1627), S. 254 (mit falschem Datum 1637, »als ich ihm auf seiner Reiß durch Holland aufgewartet«), S. 291.

⁶ VAN DER MEULEN 1994–1995. Zu Rubens in Italien vgl. u.a. JAFFÉ (M.) 1977, MÜLLER-HOFSTEDTE 2000, *Rubens* 2005, S. 75–110. Zum direkten Einfluss von Rubens' Antikenzeichnungen siehe FUSCONI 2001, S. 17f.; SIMONATO 2009, S. 216; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 18, 28, 30, 32, 65, bes. S. 70, 98f., 102, 109, 113, 166f., 177f., 183.

⁷ MICHAELIS 1882, S. 26, nach KENNEDY 1769, S. XIII–XV.

⁸ SANDRART 1675, 2, Buch 3, S. 251 (Biographie Holbeins); siehe auch Anm. 15.

⁹ MICHAELIS 1882, S. 6–9, 17–19, 23–41, 185–187, 192–196 (Korre-

nen, dem besten Kenner antiker Kunst und Förderer antiquarischer Studien in England, dem »hoch-berühmten Graf Arondel«.⁸ Thomas Howard, 21. Earl of Arundel (1585, Essex – 1646, Padua), war zweifellos der größte englische Kunstsammler des 17. Jahrhunderts, Freund von Wissenschaftlern und Malern, bedeutend nicht nur wegen seines frühen Interesses für Meister der italienischen und nordischen Renaissance, sondern auch als Mäzen (Rubens, Van Dyck, Honthorst) und als Pionier der Antikenbegeisterung in Großbritannien,⁹ die im folgenden Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichen sollte: Auf seinen ersten zwei Italienreisen, 1612 und 1613–1614, letztere in Begleitung von Inigo Jones und mit dem Marchese Giustiniani (Vincenzo Giustiniani d.J.) als Berater, hatte Arundel Gelegenheit gehabt, die Sammlungen in zahlreichen Städten von Mailand bis Venedig, Rom (Neujahr bis Juni 1614) und Neapel kennenzulernen; er ließ offenbar eigene Ausgrabungen durchführen und kaufte eine Reihe von exzellenten antiken Statuen.¹⁰ Aber nicht nur das: Er war auch der erste, der ab 1622 seine Agenten zwecks Ankauf griechischer Skulpturen in den östlichen Mittelmeerraum bis nach Kleinasien (Ephesos, Pergamon) sandte und ab 1627 Originale und Inschriften nach England brachte.¹¹ Ihre Ankunft war eine Sensation und ein unschätzbare Anstoß für die Wissenschaft und die Heranbildung des klassischen Geschmacks in England; in nur einem Jahr publizierte Arundels Freund, der Philologe und Antiquar John Selden, dessen Inschriftensammlung unter dem Titel *Marmora Arundelliana*, eine Publikation, die die Basis für die moderne Epigraphik legte und Arundels Ruhm in ganz Europa verbreitete.¹²

Gerade in dieser aufregenden Epoche erhielt Sandrart Zugang zu Arundels Residenz, zeichnete dort eifrig nach

spondenz mit Sir Thomas Roe über griechische Funde), S. 296f. (Slg. Arundel in Easton Neston), 538–540, 552f.; HERVEY 1921, bes. S. 60–88 (Italienreisen), 255–257 (Sandrart), 265–280 (Griechenland und Kleinasien), 391–395 (Petty, Agent in Rome), 449–454, 473–508 (Inventar Arundel 1655); HOWARTH 1985, bes. S. 77–96 (The lights and relics of antiquity), 97–109, 127–148; ANGELICOUSSIS 2004; FATTICIONI 2011, S. 28–31.

¹⁰ Zu Arundel und Giustiniani siehe HESS (1950) 1967, S. 207f.; HOWARTH 1985, S. 46; BALDRIGA 2001, S. 76f. Hess vermutete eine erste Begegnung zwischen Arundel und Giustiniani bereits 1606 in London, während der Reise des Marchese durch Mittel- und Nordeuropa. Howarth nahm sogar an, Arundel sei in Rom Gast des Marchese gewesen, welcher auch eine Ausgrabung auf dem Forum Romanum arrangiert habe. Es existieren keine direkten Quellen für eine Ausgrabungstätigkeit Arundels in Rom um 1613/14 (z. B. in *Storia degli scavi di Roma, Scavi*, Bd. 5), vielmehr eine vom Historiker und Schriftsteller James Dallaway wiedergegebene Überlieferung, wonach Arundel in Rom die Genehmigung zur Ausgrabung erhalten und eine Reihe qualitativvoller Togastatuen mit Porträtköpfen gefunden habe, DALLAWAY 1800, S. 256. Die Nachricht wurde von MICHAELIS 1882, S. 7f., auf-

der Antike und berichtete, dass ihm der Besitzer persönlich seine Sammlung von Holbein-Zeichnungen gezeigt habe.¹³ Der Kontakt mit Arundel war ihm sicher durch Honthorst ermöglicht worden, der bereits 1621 für den Grafen gearbeitet hatte.¹⁴ Lassen wir den *Lebenslauf* in seinem pompösen barocken Deutsch zu Wort kommen:

»Bevor wir Ihn [Sandrart] aber weiter in die Welt führen, wollen wir zuvor erzehlen, soviel wir aus seinen Discursen uns erinnern, was Er in Engelland darinn er gestudiret, für herrliche Kunst-Sachen besehen, und daraus sein Kunst-Vermögen vermehren können: maßen Er auch die bäste von denselben fleißig abgezeichnet und sein Studien-Buch damit bereichert. So war nun daselbst [in London] zuvörderst beschauungswürdig des allerberühmtesten Kunst-Liebhabs Grafens von Arondel schöner Garten: als welcher mit fürtrefflichen antichen Statuen von Marmor, Griechisch= und Römischer Manier gepranget. In demselben fande sich erstlich das Bild von einem Römischen Consul, in langem artigen Gewand, wodurch man des Leibes Proportion und Gestalt sehr natürlich und vernünftig absehen und erkennen konte. Hiernächst stunde die Statue eines jungen Paris: von vielen andern, theils ganzen, theils Brustbildern, auch unzählbaren Köpfen, wie auch Basse-relieven, alle aus Marmor, und meist der guten Antichen vergesellschaftet«.¹⁵

Der »römische Consul«, den Sandrart im Garten von Arundel House sah, gehört zu einer Serie von Togastatuen, die Lord Arundel aus Rom nach England gebracht hatte: vier antike und zwei neuzeitliche *Togati all'antica*, mit denen Egidio Moretti 1614 in Rom beauftragt wurde; heute befinden

genommen. Hess hatte zu bedenken gegeben, dass Dallaway Sekretär eines Nachfahren von Arundel war und daher Kenntnis von entsprechenden Dokumenten gehabt haben könnte, HESS (1950) 1967, S. 208. Vgl. des Weiteren HERVEY 1921, S. 84; SOLINAS 2001, S. 156–157, Anm. 43. Für FATTICIONI 2011, S. 28 mit Anm. 24, handelt es sich bei der Ausgrabung Arundels nur um eine von Dallaway überlieferte Familientradition; eine erhaltene Ausfuhrlizenz 25.01.1617 (bereits von HESS (1950) 1967, S. 208, für Morettis Statuen genannt) erwähnt nur neuzeitliche Kunstwerke und vier Statuen »all'antica« von Egidio Moretti. Gleichwohl begründeten andere Ankäufe in Italien Arundels Antikensammlung.

¹¹ HERVEY 1921, S. 265–280; HOWARTH 1985, S. 127–148; HOWARTH 2006; FATTICIONI 2011, S. 29.

¹² SELDEN 1629; MICHAELIS 1882, S. 17, 23f.; HERVEY 1921, S. 265–280; FATTICIONI 2011, S. 37. Die Statuen und Inschriften der Sammlung Arundel, deren Auflösung bereits Mitte des 17. Jhs. begann, befinden sich heute vorwiegend in Oxford, Ashmolean Museum.

¹³ SANDRART 1975, II, Buch 3, S. 251 (Biographie Hans Holbeins).

¹⁴ JUDSON 1959, S. 58, 61, 92; MEIER 2004, S. 233, Anm. 80.

¹⁵ *Lebenslauf* 1675, S. 5f.



1 Togastatue mit nicht zugehörigem Kopf. London, British Museum, Inv. 1973,0302.9 (1943) (Foto The Trustees of the British Museum)

sich fünf von ihnen im Ashmolean Museum in Oxford, eine im British Museum.¹⁶ Gerade den seit 1854 im British Museum aufbewahrten antiken *Togatus*, nun mit einem nicht zugehörigen antiken Kopf eines Mannes in mittlerem Alter und ergänzter linker Hand (Abb. 1),¹⁷ muss der junge Sandrart 1628 in einer nicht mehr erhaltenen Studie gezeichnet haben, die er Jahrzehnte später, 1680, in der Titelvignette der *Admiranda* (Abb. 2) verwendete; sie zeigt eine sitzende Roma, umgeben von mehreren antiken Skulpturen, darunter am linken Bildrand ein jugendlicher *Togatus*.¹⁸ Es ist der *Togatus* Arundel des British Museum, der ursprünglich einen Porträtkopf des jugendlichen Nero trug¹⁹ und dessen linke Hand auf dem Stich (seitenverkehrt) noch nicht ergänzt ist. Mit dem originalen Porträtkopf zeichnete ihn auch Rubens.²⁰

Von Rubens sind drei Studien nach Antiken der Sammlung Arundel bekannt, welche er während seiner diplomatischen Mission in London (1629–1630) besichtigte und in zwei Briefen²¹ begeistert erwähnte: neben dem genannten *Togatus* eine Zeichnung nach dem sogenannten *Homer Arundel*²² (Abb. 4), sowie ein jugendlicher *Bacchus* (nur in einer Kopie erhalten).²³ Während derselben Reise schuf Rubens mehrere Porträts von Lord Arundel, den er hoch schätzte.²⁴ Man wäre demnach geneigt, eine Entstehung auch der drei Antikenzeichnungen in den Jahren 1629–1630 anzunehmen. Sämtliche Autoren datieren sie jedoch in den ersten oder zweiten Romaufenthalt des Meisters, also in die Jahre 1601–1602 oder 1606–1608.²⁵ Im Fall des sogenannten *Homer Arundel* spricht für eine frühe Datierung der Zeichnung, in die Zeit vor der Reise von 1629 nach London, die Tatsache, dass die Statue, leicht verändert, ohne Chiton, als *Saturn* oder *Chronos*, im Hintergrund von Rubens' 1623/24 für Maria de' Medici geschaffenen Gemälde *Götterrat* (Louvre) auftaucht.²⁶ Allerdings verweist Rubens' Zeichnung des *Togatus* aufgrund der Provenienz auf eine Entstehung in London: Sie befand sich im Besitz des in London ansässigen flämischen Malers und Sammlers Prosper Henry Lankrink (1628–1692), welcher unter anderem Ankäufe aus den Sammlungen Arundel, Lely und Karls II. tätigte.²⁷ Die Ausführungen zu Rubens' Zeich-

¹⁶ DALLAWAY 1800, S. 256–260, Nr. 28–30. Zu den Statuen in Oxford: MICHAELIS 1882, S. 552–554, Nr. 43–45 (antike *Togati*, sog. *Archimedes*, *Marius*, *Cicero*), Nr. 46–47 (neuzzeitliche *Togati* von E. Moretti); HESS 1950 (1967), S. 208, 210, 212f., Abb. 3–4, 9–12; HOWARTH 1985, S. 47, 109, Abb. 75–76; VICKERS 2006, S. 6, 14–15. Zur Statue des British Museum siehe unten, Anm. 17.

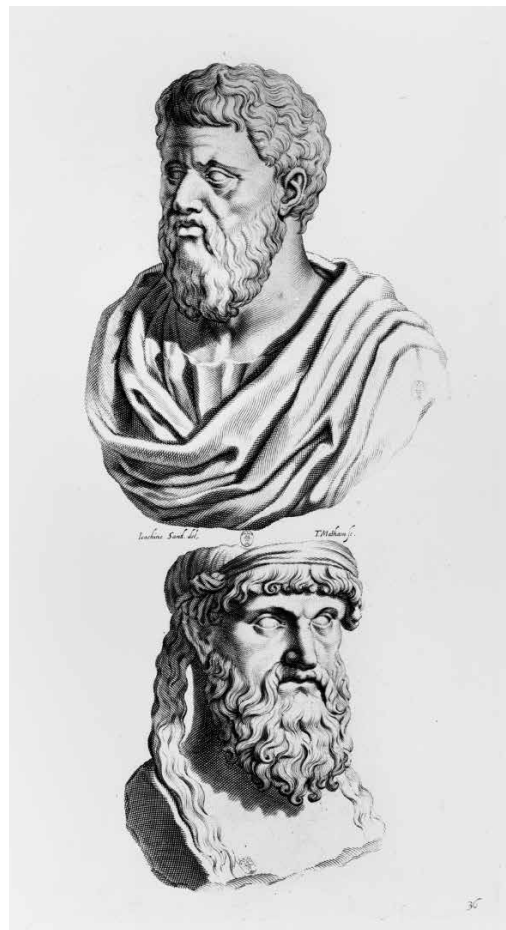
¹⁷ Togastatue mit nicht zugehörigem Kopf (ehemals mit Porträtkopf des jugendlichen Nero, ehem. Sammlung Arundel), London, British Museum, Nr. 1973,0302.9 (seit 1854), 225 cm, 2. Jh. n. Chr. (Kopf: 70–90 n. Chr.); *Catalogue of Sculpture* 1904, S. 175, Nr. 1943; BUR-

CHARD/D'HULST 1956, S. 33 zu Nr. 10; BURCHARD/D'HULST 1963, S. 28 zu Nr. 12; GOETTE 1990, S. 49f., 135, Nr. B b 93, Taf. 21,4; VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. 1, S. 65, Bd. 2, S. 67 zu Nr. 51 (Zeichnung von Rubens), Bd. 3, Abb. 94; siehe britishmuseum.org/research; URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/10856> (Stand 09.01.2017).

¹⁸ SANDRART 1680, Titelvignette (Nachdruck in SANDRART 1683, S. 91, Lib. II); zur Identifizierung der anderen Antiken siehe Anm. 201 (*Venus Giustiniani*), Anm. 227 (*Tänzerinnen Borghese*), Anm. 229–230 (sitzende *Roma*), Anm. 234 (*Dionysosherme*).



2 Unbekannter Stecher nach Joachim von Sandrart, *Sculpturae Veteris Admiranda* (*Togatus Arundel*, London, British Museum; *Venus Giustiniani*, Rom, Museo Torlonia, Inv. 47; *Sitzende Roma*, Rom, Kapitolsplatz; *Hermes des Dionysos Typus Curtius B 14*, Rom, Museo Torlonia, Inv. 461; sog. *Tänzerinnen Borghese*, Relief, Paris, Louvre, Inv. MR 747), Kupferstich (aus SANDRART 1680, Titelvignette)



3 Theodor Matham nach Joachim von Sandrart, *Zwei Philosophenbildnisse* (*Platon*, Rom, Museo Torlonia, Inv. 160; *Hermes des Dionysos Typus Curtius B 14*, Rom, Museo Torlonia, Inv. 461), Kupferstich, 403 × 227 mm (aus *Galleria Giustiniana* 1636–1637, Bd. 2, Taf. 36)

¹⁹ JAFFÉ (M.) 1965, S. 380 zu Nr. 12; JAFFÉ (M.) 1977, S. 82; VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. 1, S. 65.

²⁰ Peter Paul Rubens, *Togatus mit Porträtkopf des jugendlichen Nero* (ehem. Sammlung Arundel), Paris, Fondation Custodia (F. Lugt Collection), Inv. 5960 (schwarze Kreide, 470 × 313 mm); JAFFÉ (M.) 1965, S. 380 zu Nr. 12; BURCHARD-D'HULST 1956, S. 33, zu Nr. 10; BURCHARD-D'HULST 1963, S. 28 zu Nr. 12; JAFFÉ (M.) 1965, S. 380 zu Nr. 12; JAFFÉ (M.) 1977, S. 82, Abb. 305; VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. 1, S. 65, Bd. 2, S. 66–68, Nr. 51, Bd. 3, Abb. 95; siehe URL: <http://www.rubenianum.be/nl/pagina/corpus-rubenianum-ludwig-burchard-online> (Stand 10.01.2017).

²¹ Briefe an P. Dupuy und Peiresc, August 1629; zitiert in HERVEY 1921, S. 283f. (online).

²² Peter Paul Rubens, *Homer Arundel*, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 10.601 (schwarze Kreide, 552 × 361 mm); BURCHARD/D'HULST 1956, S. 33, Nr. 10; BURCHARD/D'HULST 1963, S. 27–29, Nr. 12; MIELKE/WINNER 1977, S. 46–48, Nr. 10; VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. 2, S. 64–66, Nr. 50, Bd. 3, Abb. 93. Zur Statue siehe Anm. 28.

²³ Anonymus, *Bacchus mit erhobenem Arm* (ehem. Sammlung Arundel), Kopie nach einer verlorenen Zeichnung von P. P. Rubens, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Kong. Kobberstiksamlng. ›Rubens Cantoor‹, No. III, 43; VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. 1, S. 65, Bd. 2, S. 28f., Nr. 2, Bd. 3, Abb. 4. Zur Statue (Oxford, Ashmolean Museum) siehe MICHAELIS 1882, S. 551, Nr. 40; VAN DER MEULEN

1994–1995, Bd. 2, S. 29, Bd. 3, Abb. 5–6.

²⁴ Rubens hatte engen Kontakt mit Graf Arundel, den er sehr schätzte (1620 bezeichnete er ihn als »evangeliste pour le monde des arts«; zit. in FATTICIONI 2011, S. 25) und während des London-Aufenthaltes (1629–1630) in einer Zeichnung (Oxford) und zwei Gemälden (Boston, Gardner Museum; London, National Gallery) porträtierte, siehe HUEMER 1977, S. 90f., 105–110, Nr. 4, 4a, 5, 5a, 5b, Abb. 48–53; JAFFÉ (D.) 1996, S. 11–12, Taf. V; FATTICIONI 2011, Abb. 1; zu HUEMER 1977 siehe URL: <http://www.rubenianum.be/nl/pagina/corpus-rubenianum-ludwig-burchard-online> (Stand 09.01.2017).

²⁵ S. die Literaturangaben in Anm. 20, 22, 23. VAN DER MEULEN 1994–1995 gibt zur Datierung von Rubens' Zeichnung nach dem *Homer Arundel* (Anm. 22) divergierende Angaben: In der Katalognummer (Bd. 2, S. 65 zu Nr. 50) vermutet sie, dass Rubens die Statue in einem römischen Palazzo sah, bevor Arundel sie zwischen 1613 und 1615 in Italien erwarb; an anderer Stelle (Bd. 1, S. 86) berichtet sie von Rubens' Besuch der Antikensammlung Arundel in London (mit falschem Datum, 1628 statt 1629).

²⁶ BURCHARD/D'HULST (1956, S. 33; 1963, 27–29), nach KAUFFMANN 1931, S. 196–197; zu Rubens' Gemälde *Götterrat* (Louvre, Inv. 1780) siehe URL: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25685&langue=fr (Stand 09.01.2017).

²⁷ Zur Provenienz der Zeichnung VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. 2, S. 66; zu Lankrink siehe AKL 1985–ff., Bd. 83, 2014, S. 147.



4 Peter Paul Rubens, *Homer Arundel*, schwarze Kreide, 552 × 361 mm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 10601 (Foto Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz)



5 Joachim v. Sandrart, *Homer Arundel* (Torso sog. *Homer Arundel*, Oxford, Ashmolean Museum), schwarze Kreide, weiß gehöht, 325 × 190 mm, bezeichnet: HOMERUS. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 12.166 (Foto Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz)

nungen nach drei Antiken aus dem Besitz Arundels sind insofern relevant, als auch Sandrart während seines London-Aufenthalts 1628 sowohl den *Togatus Arundel* als auch den *Homer Arundel* (Abb. 5) sowie den *Paris Arundel* (Abb. 8) zeichnete.

Das einstige Glanzstück der Antikensammlung des Grafen, der sog. *Homer Arundel*, war fast zwei Jahrhunderte lang verschollen. Erst 1972 wurde die Statue von Denys Haynes in Fawley Court als Torso wieder aufgefunden, von Jan van Gelder und Ingrid Jost identifiziert und von Haynes publiziert; seit 1980 befindet sich der Torso im Ashmolean Museum in Oxford.²⁸ Der *Homer Arundel* war im 17. Jahr-

hundert graphisch gut dokumentiert: er wurde von Rubens gezeichnet (Abb. 4),²⁹ tauchte im Hintergrund eines von Daniel Mijtens d. Ä. um 1618 geschaffenen Porträts des Grafen Arundel in der Statuengalerie seiner Residenz auf³⁰ und wurde vom Niederländer Jan de Bisschop (genannt Episcopius) in zwei Radierungen der *Signorum Veterum Icones* (1668–1669) illustriert; letztere basieren auf verlorenen Zeichnungen von Jacques Van Gheyn III (ca. 1596–1641), der 1618 in London weilte.³¹

Sandrart bildete den *Homer Arundel* im Stich 1680 und 1683 ab (Abb. 6–7), jedoch versteckt im Hintergrund, ein beliebtes Element in seinen Stichvorlagen, auf das noch

²⁸ Männlicher Torso, sog. *Homer Arundel*, Oxford, Ashmolean Museum. MICHAELIS 1882, S. 553, Nr. 45 (damals noch in Easton Neston); HAYNES 1972, Abb. 6; HAYNES 1974; HAYNES 1984, S. 535, Abb. 77

(ad vocem Oxford, Ashmolean Museum); GELDER/JOST 1985, Bd. 1, S. 153–155 zu Nr. 71–72; HOWARTH 1985, S. 82, Abb. 45; VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. 2, S. 65 mit Anm. 6; ANGELICOUSSIS 2004,



6 Richard Collin nach Joachim von Sandrart, *Virtus Augusti* (Roma von einem trajanischen Relief am Konstantinsbogen; Herme des *Anaximandros*, Rom, Kapitolinische Museen Inv. 553; Hintergrund: *Homer Arundel*, Oxford, Ashmolean Museum), Radierung (aus SANDRART 1680, Taf. A)

zurückzukommen ist. Auf der ersten, *Virtus Augusti* betitelten Tafel der *Admiranda*, signiert von Sandrart als Zeichner und gestochen 1680 von Richard Collin (Abb. 6),³² stellte Sandrart den *Homer Arundel* wie eine lebende Figur als antikisch gekleideten, bärtigen alten Mann gleich in zwei



7 Richard Collin nach Joachim von Sandrart, *Academia nobilissima artis pictoriae* (aus SANDRART 1683, Titelblatt [datiert 1682], Foto Getty Research Institute)

Ansichten dar, von hinten und im Profil nach rechts. Als Statue in einer Nische ist der *Homer Arundel* auf dem ebenfalls von Sandrart signierten und von Collin 1682 datierten Titelblatt der *Academia nobilissima artis pictoriae* (1683) gut zu erkennen (Abb. 7).³³

S. 147f., Abb. 6; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-5246> (Stand 09.01.2017).

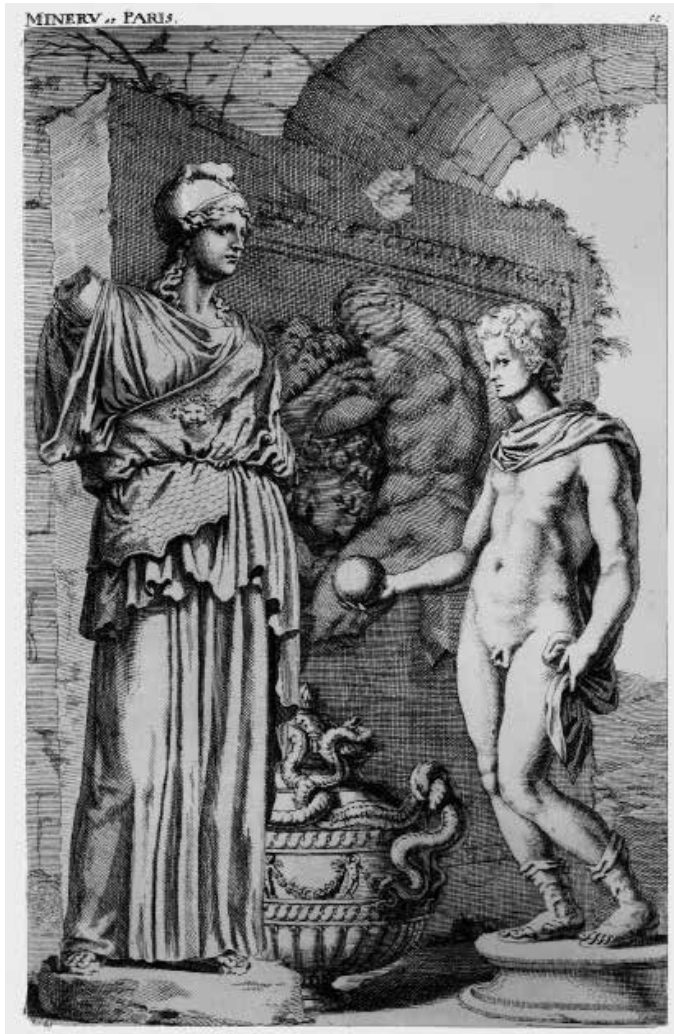
²⁹ Siehe Anm. 22.

³⁰ Daniel Mijtens d.Ä., *Thomas Howard Earl of Arundel*, London, National Portrait Gallery, Inv. 5292, als Leihgabe in Arundel Castle (1618; Statue des *Homer*: dritte von rechts); siehe JAFFÉ (D.) 1996, S. 9, Taf. II; BALDRIGA 2001, Abb. 3; FATICCIONI 2011, Abb. 1; URL: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw07037/Thomas-Howard-14th-Earl-of-Arundel-4th-Earl-of-Surrey-and-1st-Earl-of-Norfolk> (Stand 09.01.2017).

³¹ EPISCOPIUS 1666–1669, Bd. 2, Taf. 71–72. GELDER/JOST 1985, Bd. 1, S. 153–155, Nr. 71–72; Bd. 2, Taf. 71–72.

³² Richard Collin nach Joachim von Sandrart: SANDRART 1680, Taf. A: *Virtus Augusti* (Radierung, datiert 1680); KUHN-FORTE 2012, S. 84. Zu Taf. A auch Text nach Anm. 118 u. Anm. 187–188.

³³ Richard Collin, nach Joachim von Sandrart: SANDRART 1683, Titelblatt (datiert 1682); SIMONATO 2004, S. 145, Taf. I. Zur Darstellung des *Homer Arundel* im Hintergrund: GELDER/JOST 1985, Bd. 1, S. 154 mit Anm. 6. Zu SANDRART 1683; SIMONATO 2004; SIMONATO 2008, S. 441–446.



8 Unbekannter Stecher nach Joachim von Sandrart, *Minerva et Paris* (*Athena Lemnia Cesi-Albani*, Dresden, Staatliche Skulpturensammlung; sog. *Paris Arundel*, bis Ende 19. Jh., Easton Neston, Northamptonshire), Kupferstich (aus SANDRART 1679, Kap. 1, Taf. ee)

Van Gelder und Jost verwiesen in Zusammenhang mit diesem Titelblatt Sandrarts auf eine Artus Quellinus d. Ä. aus Antwerpen (1609–1668) zugeschriebene Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett (Abb. 5).³⁴ Diese zeigt bei näherer Betrachtung offensichtliche stilistische Zusammenhänge mit Sandrarts graphischem Œuvre und wurde von der Verfasserin auf der Sandrart-Tagung in Rom 2006 vorgestellt.³⁵ Die Zuschreibung wurde von Mazzetti di Pietralata bestätigt; es handelt sich somit um die erste bekannte Antikenzeichnung Sandrarts, 1628 in London entstanden. Er stellte den mit einem kurzen Chiton und Himation bekleideten Philosophen im Vergleich mit der Radierung von Episcopius³⁶ mehr in der Vorderansicht und allgemein gedrungener dar. Im Vergleich zur dynamischen Zeichnung Rubens' (Abb. 4) mit bestechenden Lichteffekten auf der Gewanddrapierung, erscheint diese wohl erste Übung Sandrarts nach der Antike befangen in einer statischen und etwas akademischen Wiedergabe. Aber der Beleuchtung widmete der junge Künstler große Aufmerksamkeit, hob den seitlichen Lichteinfall durch die Weißhöhungen stark hervor, betonte die Schattenpartien der rechten Körperhälfte ebenso kräftig. Der Weg zu den großartigen Zeugnissen seiner Zeichenkunst der römischen Zeit, bei denen sich wieder der Vergleich zu Rubens aufdrängt, war vorgegeben.

Eine nicht erhaltene Zeichnung nach einer weiteren antiken Statue der Sammlung Arundel, dem von Sandrart auch im *Lebenslauf* erwähnten *Paris Arundel*,³⁷ verarbeitete er Jahrzehnte später in einer Kupfertafel der *Teutschen Academie* 1679, kombiniert mit einer *Minerva* (Abb. 8), wobei er im Kommentar betonte, den »Paris mit dem Apfel in der Hand selbst in London bei Arundel gezeichnet zu haben«.³⁸ Die Statue – präziser ein nur mit einer Chlamys bekleideter Jüngling, zu einem *Paris* ergänzt³⁹ – lässt sich bis ins späte

³⁴ Joachim von Sandrart (zugeschr.): *Homer Arundel*, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 12.166 (schwarze Kreide, weiß gehöht, 325 × 190 mm, bez. Rechts unten: HOMERUS. BOCK/ROSENBERG 1931, S. 218 (»Art des Artus Quellinus I«, ohne Angabe der Provenienz); BÖHRINGER 1939, Taf. 112; MIELKE/WINNER 1977, S. 47, Nr. 10 (»flämisch, aus dem späten 17. Jahrhundert«); GELDER/JOST 1985, Bd. 1, S. 154, 156 Anm. 5 (»with the statue seen from the same angle as in De Bisschop's plate 72«); VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. 2, S. 66 mit Anm. 13 (A. Quellinus zugesch.); MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 28, 98f. Kat. 8, Abb.

³⁵ KUHN-FORTE 2009, S. 155, Anm. 86.

³⁶ EPISCOPIUS 1668–1669, Bd. 2, Taf. 72; URL: <http://www.museum-digital.de/san/index.php?t=objekt&coges=37690> (Stand 09.01.2017).

³⁷ Siehe Anm. 15.

³⁸ Unbekannter Stecher nach Joachim von Sandrart: SANDRART 1679, 2, Kap. 1, Taf. ee, »Minerva et Paris«, Kommentar S. 11: »Der Paris aber stehet, mit dem Apfel in der Hand, in des Graffen Arondels zu London

Palast woselbst ich ihn nachgezeichnet und als ein edles Bild neben dabey stehenden herrlichen Geschirr ihrer verwunderlichen Zier halber mit beyfügen wollen«.

³⁹ Der *Paris Arundel* entspricht im Typus römischen Prinzenbildnissen, vgl. die bronzene Poträtstatue eines Prinzen antoninisch-severischer Zeit in Rom, Villa Borghese, Inv. CCLII (Ankauf 1609; siehe FITTSCHEN 1999, S. 50, Nr. G 3, Taf. 79a, 80; frdl. Hinweis Joachim Raeder, Kiel). Die Ergänzung ist wohl ein Werk des römischen Bildhauers Clemente Coltrecci, welcher ab 1619 für Earl Arundel in London als Restaurator tätig war (siehe HOWARTH 1985, S. 131; ANGELICOUSSIS 2004, S. 150 mit Anm. 36).

⁴⁰ MICHAELIS 1882, S. 39, 297, Nr. 1; GUILDING 2001, S. 25, mit Datum 1691, Preis: 300 £; ANGELICOUSSIS 2004, S. 144 (»verschollen«).

⁴¹ *Athena Lemnia*, Dresden, Staatliche Kunstsammlung, Skulpturensammlung, Inv. Hm 50 (209 cm Torso; Kopf, Inv. Hm 54: 32 cm). LE PLAT 1733, Taf. 75; HETTNER 1881, Nr. 72; FURTWÄNGLER 1895, S. 5, Anm. 1 (Hinweis auf Sandrart; frdl. Mitteilung Maria Grazia Picozzi);

19. Jahrhundert in England nachweisen: Vor 1691 erwarb sie Sir William Fermor, für seine Residenz Easton Neston (Northamptonshire); dort sah sie noch 1882 Adolf Michaelis und stellte fest, dass der linke Arm (im Stich seitenverkehrt) und die seltsame Schuhbekleidung nicht antik seien. Bei einer Bestandsaufnahme 2004 resultierte der *Paris* verschollen.⁴⁰ Hingegen hatte schon 1895 Adolf Furtwängler die auf Sandrarts Tafel (Abb. 8) dem Paris gegenüberstehende, trotz ihres fragmentarischen Zustandes (armlos, beschädigter Helm) majestätische kolossale Minerva mit einer *Athena Lemnia* in Dresden identifiziert. Der Beiname ist von der Insel Lemnos abgeleitet: Das Original von Phidias, um 450 v. Chr., war ein Weihgeschenk attischer Kolonnen auf Lemnos für die Athener Akropolis.⁴¹ 1891 wurde der Dresdener Statue der bei Sandrart sichtbare, nicht zum Typus *Lemnia* gehörige behelmte Kopf⁴² vom Typus der *Athena Hope-Farnese* abgenommen. Seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und zu Sandrarts Zeit stand die Statue in Rom im Antikengarten der Cesi (zerstört durch die Kolonnaden des Petersplatzes), dort 1594 durch einen Kupferstich von Cavalieri dokumentiert.⁴³ Nach 1710 gelangte sie in die Sammlung von Winckelmanns Mäzen Kardinal Alessandro Albani und wurde 1728 an August den Starken verkauft.

Signifikant bei der Kupfertafel in der *Teutschen Academie* 1679 ist, dass der *Paris* – abgesehen von einer kleinen Statuettengruppe, die Sandrart angeblich 1650 in Nürnberg dem späteren König Karl X. Gustav von Schweden geschenkt hatte⁴⁴ – die einzige in dem Druckwerk abgebildete

Skulptur aus einer nicht-römischen Sammlung ist, offensichtlich ein Verweis auf den erfolgreichen London-Aufenthalt des jungen Künstlers, sein frühes Antikenstudium und eine Hommage an Lord Arundel.

Rom um 1630. Antikensammlungen und moderne Kunst

Nach Sandrarts Erzählung im *Lebenslauf* habe er in London einen geplanten Studienaufenthalt in Italien zum Vorwand genommen, um der Einladung Karls I. zum Verbleib, der ihm aufgrund der unsicheren politischen Verhältnisse nicht ratsam erschien, nicht Folge leisten zu müssen. Handelt es sich bei der Bezeugung des königlichen Wohlwollens gegenüber Sandrart um eine literarische Ausschmückung,⁴⁵ so entspricht der Wunsch einer Weiterbildung in Italien sicherlich der Wahrheit.⁴⁶ Mit großer Wahrscheinlichkeit war es, abgesehen von Honthorst und Rubens, gerade dieser erste Kontakt mit antiker Skulptur, welcher den Anstoß zur Reise in den Süden gab.

Als Joachim Sandrart nach Aufhalten in Venedig, Florenz und Bologna 1629 in Rom eintraf, fand er ein einzigartiges kosmopolitisches kulturelles Klima vor, das einen Aufschwung raffinierten Sammlertums mit sich zog; hier in Rom entstand der Prototyp des ›Connoisseur‹, ›Virtuoso‹ oder ›Intenditore‹.⁴⁷ Die großen Antikensammlungen der Renaissance – Kapitol, Vatikan, Farnese, Medici, Massimo, Cesi und andere – waren ein fester Anziehungspunkt.

ZIMMERMANN 1977, S. 10–24; KUHN-FORTE 2009, S. 148–154, Abb. 11–12; Joachim Raeder in *Idealskulptur der römischen Kaiserzeit* 2011, S. 132–137, Nr. 3.

⁴² Dresden, Staatliche Kunstsammlung, Skulpturensammlung, Inv. 54 (freundliche Mitteilung Kordelia Knoll, Dresden). HETTNER 1881, Nr. 54; Joachim Raeder in *Idealskulptur der römischen Kaiserzeit* 2011, S. 140–142, Nr. 5.

⁴³ CAVALIERI 1594, Taf. 37 (›Pallas In aedibus Caesis‹); siehe URL: www.census.de, ID 55663 (ohne Identifizierung) (Stand 09.01.2017). Joachim Raeders Identifizierung (in *Roma e l'Antico* 2010, S. 417, Nr. III.16, sowie in *Idealskulptur der römischen Kaiserzeit* 2011, S. 121, Nr. 2) des Cavalieri-Stiches mit einer anderen Statue der *Athena Lemnia* in Dresden (Inv. Hm 49; Höhe: 206 cm) und deren Provenienz aus Sammlung Cesi kann nicht gefolgt werden (ebenso Kordelia Knoll, Mitteilg. 28.02.2011), da in der Sammlung Cesi zwar eine zweite Athena-Statue existierte, die jedoch unterlebensgroß war; sowohl Cavalieri als auch Sandrart geben präzise die Sphinx auf dem Helm der Athena Dresden Inv. Hm 50 wieder. Schon Amelung 1917, Ashby 1920 und Zimmermann 1977 hatten den Stich mit der Athena Dresden Hm 50 in Verbindung gebracht, siehe KUHN-FORTE 2009, S. 152–154, Anm. 79–81, mit Lit.

⁴⁴ SANDRART 1679, 2, Kap. 1, Taf. R: ›Pan et Natura‹ (verschollen, wohl beim Brand des alten Stockholmer Schlosses im Jahr 1697 zerstört), Kommentar ibidem, S. 9. Zu einer anderen, glaubhafteren Sachlage

(Ankauf der Skulptur 1650 durch Königin Christina von Schweden in Augsburg) vgl. BRUMMER 1967, URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-1234> (Stand 09.01.2017). Sandrart hatte die Gruppe wohl in das den römischen Statuen gewidmeten Kapitel der *Teutschen Academie* nur aufgenommen, um seine eigene Kunstsammlung und die Nähe zu hochstehenden Persönlichkeiten hervorzuheben, wie es an mehreren Stellen im *Lebenslauf* nachzuweisen ist, siehe MEIER 2004, S. 214 (zu Karl I. von England), 219 (Papst Urban VIII.), 206 u. 221 (adelige Herkunft Sandrarts und seiner Frau), S. 220 (Einladung des französischen Königs), S. 223 (Pfalzgraf Karl Gustav von Zweibrücken, späterer schwedischer König).

⁴⁵ *Lebenslauf* 1675, S. 5: ›Allhier hat die Emsigkeit unserer begierigen Kunst-Biene [...] und solche Progresse gethan: daß K. Carolus Ihn auf sein stätiges anhalten/ zu entlassen/ sich mit Unnmut entschlossen hat. [...] Nachdem Herr von Sandrart mit Vorwand daß Er in Italien seine Studien zu perfectioniren und hernach bey Sr. Majest. sich wieder einzufinden/ gesonnen wäre Urlaub erhalten‹, MEYER 2004, S. 211.

⁴⁶ EBERT-SCHIFFERER 1994, S. 98f. Zu einem möglichen Anstoß zur Reise durch Rubens siehe Anm. 6.

⁴⁷ HOCHMANN 1994; FUMAROLI 1994. An der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom untersucht unter der Leitung von Sybille Ebert-Schiffere eine Forschungsdatenbank eben diese Epoche des Frühbarock mit ihren Vernetzungen und auch der Rezeption der Antike: *ArsRoma, Historienmalerei in Rom, 1580–1630*.

Andere Sammlungen wurden erweitert, wie die der Altemps, Colonna, Mattei, Rondinini, besonders die in der immensen Villa Peretti-Montalto auf dem Areal der Diokletiansthermen. Es war die Epoche der großen Nepotensammlungen (Aldobrandini, Borghese, Ludovisi, Barberini, Pamphilj). Ihrem Beispiel folgten auch Private/Adelige aus anderen Familien wie die Giustiniani, Vitelleschi, Spada.⁴⁸ Paläste und Villen boten den Künstlern ein reiches Übungsfeld, um sich zeichnend das Ideal der Antike anzueignen. Cassiano Dal Pozzo, *coppiere* Kardinal Francesco Barberinis, beschäftigte seit den 1620er Jahren eine Reihe von Künstlern (u.a. Bernardino Campitelli, Vincenzo Leonardi, Giovanni Battista Ruggeri, Pietro Testa) für sein *Museum Chartaceum* (*Museo Cartaceo*), ein enzyklopädisches Corpus von über 2000 Zeichnungen nach Antiken, die in einer strengen Ordnung die römische Zivilisationsgeschichte in allen Aspekten (»res divinae, sacrae, publicae et privatae«) illustriert (heute großteils im British Museum und Windsor Castle).⁴⁹ Obwohl Rom auch das Zentrum der Gegenreformation war und gerade in diesen Jahren diverse Kunstströmungen konkurrierten, gebührte der Antike ein bevorzugter Platz.

Freunde und Lehrer. Begegnung mit der Antike

Dies war das hier nur skizzierte kosmopolitische Klima in Rom um 1630. Nach eigenen Angaben fand der 23-jährige Deutsche sogleich Aufnahme in die niederländische Malervereinigung (*Schilderbent*) und Gelegenheit, »alles lob- und ruhmwürdige« zu besichtigen sowie »jede rare Stuck nach

selbst-eignem gefallen abzuzeichnen. Dannenher erschiene bald bey Ihm eine so meisterhafte Manier, daß Er bey täglicher Besuchung der antichen Statuen und Academien in hohe Achtung gerichte«.⁵⁰ Von Anbeginn wird die Absicht hervorgekehrt, sich ein Repertorium für die Zeit nach der Rückkehr aus Italien zu schaffen: »[...] ganze Bücher von der raresten antichen Statuen auch ruhmwürdigster Gemälde Abrißen so zu seinen Studien dienlich zusammen getragen: damit solche künftig bey Abgang der Originalien seinem Gedächtnis verhülflich seyn könnten«.⁵¹ Die ehemalige Existenz eines Albums mit eigenen Zeichnungen nach der Antike in der »Sandrartischen Kunstkammer« (1679 erwähnt) bestätigt die Durchführung seines Vorhabens.⁵²

Zu seinem Mentor in der Malerei wählte Sandrart nach eigenen Worten den ihm wohlgesinnten Domenichino.⁵³ Der junge Deutsche fand Kontakte und Freundschaft in der internationalen Künstlerkolonie, in deren Zentrum um den Spanischen Platz er anfangs wahrscheinlich auch wohnte,⁵⁴ neben Italienern viele Ausländer, Franzosen, Flamen, Niederländer (sein Freund Pieter Van Laer): der Landschaftsmaler Claude Gellé genannt Lorrain (in Rom 1611–1625, 1626/27–1682), Sandrarts »nächster Nachbar und Hausgenos zu Rom«⁵⁵; Nicolas Poussin (in Rom 1624–1640, 1642–1665), der am meisten von allen das Ideal der klassischen Antike anstrebte und die tiefste antiquarische Bildung besaß und sich oft zu Lorrain, Duquesnoy und dem jungen Deutschen gesellte.⁵⁶ Sandrart schätzte seine gelehrte Konversation, die den »scharf- und tief-sinnigen Geist reichlich spüren ließ«.⁵⁷ Mit Poussin und Lorrain zeichnet und malt er in der freien Natur in Rom und Umgebung.⁵⁸ Ein Zeugnis dafür ist die mit Lorrain in Zusammenhang

⁴⁸ Kurzer Überblick in KUHN-FORTE 1998; PICOZZI 1998; WREDE 2000; RAUSA 2011; KUHN-FORTE 2013; zu Villa Montalto siehe RAUSA 2005; zur Sammlung Giustiniani siehe Anm. 65; zur Rezeption antiker Skulptur vgl. die Standardwerke HASKELL/PENNY 1981, BOBER/RUBINSTEIN 1986, 1987, 2010, mit Lit.

⁴⁹ Aus der reichen Literatur hier nur: VERMEULE 1966; HERKLOTZ 1999, mit Lit.; SOLINAS 2001; RAUSA 2011, S. 25–28; HERKLOTZ 2012, S. 79–94. Zur massiven Beteiligung Pietro Testas am *Museo Cartaceo* siehe SOLINAS/NICOLÒ 1988; TURNER 1992; HERKLOTZ 2011. Daneben umfasst das *Museo Cartaceo* auch botanische, zoologische, mineralogische und topographische Aufnahmen. Zur Kunstpatronage der Barberini siehe *I Barberini* 2007.

⁵⁰ *Lebenslauf* 1675, S. 9.

⁵¹ *Lebenslauf* 1675, S. 12; ebenso SANDRART 1675, I, Buch 2 (Skulptur), S. 34: »Diesen [Anm.: welche nicht in Italien wohnen] nun dieselben abwesend vorstellig zu machen, habe ich auf meinem Studien-Buch die höchst-nötigste und vortrefflichste / unter solchen antichen Statuen mit sonderbarem Fleiß heraus gezeichnet und durch die allerberühmteste Kupferstechere in dieser Teutschen Academie, praesentiren wollen.« Zu den wichtigsten Ereignissen während Sandrarts Romaufenthalt siehe KLEMM 1986, S. 337f. (Annalen).

⁵² SANDRART 1679, 2, S. 90: »Das Fünfte Buch. Hält in sich der Antichen-Griechen und weltberühmtesten Statuen, welche zu Rom auch sonst in Marmelstein und rund gebildet zu finden gewesen und noch sind, mit höchstem Fleiß von dem Autore selbst zu seinen Studien gezeichnete nebens von denselben Antichen-Basso-relieuen und andern unzählbaren kunst-reichen raritäten der weltberühmtesten Stücke Abzeichnungen.«

⁵³ SANDRART 1679, 3, S. 70: »Dann damals wie ich noch jung etwas schwach in meinem Studio zu Rom war, jedoch ernstlichen Fleiß gebrauchte und ihn Zampieri, mir für einen Vatter zu seyn gebeten: hat er zu meinem Aufkommen alle Treue erwiese in Eröffnung dessen was ich noch nicht gewust und gemeld daß er iederzeit wann ich ihm etwas Neues von meiner Hand gemahlt zeigen werde alsdann wolte er in meiner Gegenwart wie ein Freund alle Mängel mir entdecken, hinter rucks aber nicht vergessen zu melden was zu meiner Wolfart dienete dieser beede freundliche Redlichkeit habe ich zu meinem grossen Nutzen viel Jahr erkentlich genosse und das Italiänische Sprichwort statlich erfahren: Gli Amici buoni, sono gli. Angeli nostri. das ist: Gute Freunde seynd unsere Engel.«

⁵⁴ Die Angabe von Heck, Sandrart habe anfangs in Via Margutta gewohnt (HECK 2006, S. 20 mit Anm. 44), ist irreführend und bezieht sich auf

stehende Ansicht des Forum Romanum (ca. 1631).⁵⁹ Zu Kunstgesprächen trifft er sich mit beiden Malern sowie mit dem flämischen Bildhauer und Antikenrestaurator François Duquesnoy (in Rom 1618–1643), der 1626–1630 Poussins Wohngenosse in der nahen Via Paolina (heute Via del Babuino) war und dessen im »Griechischen Stil« konzipierte Bronzegruppe *Merkur und Cupido* (1629/1633) die Ehre hatte, als einziges nicht-antikes Werk in der antiken Skulpturen gewidmeten Stichsammlung *Galleria Giustiniana* aufgenommen zu werden (und später in Sandrarts *Teutsche Academie*).⁶⁰ Sandrart besucht und studiert die römischen Kunstsammlungen, so Tizians *Bacchanale* im Palazzo Aldobrandini, wobei auch Poussin, Lorrain, Pietro da Cortona und Duquesnoy zugegen waren.⁶¹ Poussin und Duquesnoy hatten seit 1624 zusammen eingehend antike Skulptur analysiert (Zeichnungen, Proportionsstudien, Modelle, Abgüsse). Zur Gruppe gehörte auch der junge Pietro Testa, den Sandrart ebenfalls persönlich kannte; er war 1628 nach Rom gekommen, besuchte wie Sandrart die Werkstatt Domenichinos und wurde Mitarbeiter am *Museum Charta-*

ceum des Cassiano Dal Pozzo und an der *Galleria Giustiniana*. Charles Dempsey ging so weit festzustellen, die rationale Analyse des griechischen Ideals durch Poussin, Duquesnoy und Testa, ihr gemeinsames Zeichnen in römischen Antikengärten in jenen »berauschenden Tagen« um 1630 »bereitete den Weg zu Winckelmanns Auffassung des Griechischen Stils«, auch wenn das Konzept nicht identisch war.⁶² Die Erzählung Sandrarts, er habe Testa völlig verarmt in den Ruinen Roms nach der Antike zeichnen sehen und, von Mitleid bewegt, ihn mit Kleidung, Essen und Aufträgen, nämlich Zeichnungen für die *Galleria Giustiniana*, versorgt, ist wenig glaubhaft, da Testas erster Auftraggeber sicher Cassiano gewesen war.⁶³ Der stimulierende Umgang mit diesen Künstlern bestärkte in Sandrart zweifellos die spätestens in England entdeckte Passion für die Antike. Er beteiligte sich an deren Studien und erinnert sich später in der Biographie Duquesnoys an die gemeinsame Vermessung und Untersuchung von Skulpturen auf dem Kapitol (Fragmente der Kolossalstatue Konstantins; das bronzene Reiterstandbild Marc Aurels).⁶⁴

Pieter van Laer (siehe HOOGEWERFF 1942, S. 21, 25 [1629], 27; MEYERE 1991, S. 59). Sandrarts eigene Angabe, er habe mit Lorrain zusammengewohnt (siehe Anm. 55), findet in den (allerdings unvollständigen) Seelenlisten der Pfarren des Künstlerviertels keine Bestätigung. Lorrain ist 1627 in Via Margutta registriert, siehe BOUSQUET 1980, S. 203 (die folgenden Jahre fehlen). KLEMM 1986, S. 351, Anm. 17, hält mit Vorsicht eine Wohngemeinschaft mit Lorrain 1629–1631 für möglich. EBERT-SCHIFFERER 1994, S. 101, vermutet, dass Sandrart einige Monate bei Lorrain verbracht habe und dann in den Palazzo Giustiniani gezogen sei.

⁵⁵ SANDRART 1675, 1, Buch 3 (Malerei), S. 71. Zu Sandrarts Wohnstätte siehe Anm. 54, zu Poussin siehe BOUSQUET 1960.

⁵⁶ SANDRART 1675, 2, Buch 3, S. 368. Zu Poussins Antikenrezeption siehe DEMPSEY 1988; DEMPSEY 1996.

⁵⁷ *Poussin et la construction de l'Antique* 2011; DEMPSEY 2013; SANDRART 1675, 2, Buch 3, S. 367.

⁵⁸ SANDRART 1675, 2, Buch 3, S. 311 (mit Poussin und Lorrain); SANDRART 1675, 1, Buch 3, S. 70f. und SANDRART 1679, 3, S. 22 (mit Lorrain).

⁵⁹ Joachim von Sandrart, *Ansicht des Forum Romanum*, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. 23714 (Graphit, braun laviert, 273–415 mm); vgl. MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 114, Nr. 38; *Unter Minervas Schutz* 2012, S. 149f. zu Nr. 1.5, Abb. 62 (Saskia Schäfer-Arnold); URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-203> (Stand 09.01.2017).

⁶⁰ Zu den Künstlertreffen siehe SANDRART 1675, 2, Buch 3, S. 348, 368. Claude Mellan nach F. Duquesnoy (zugeschr.), *Merkur und Cupido* (Kupferstich), *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 1, Taf. 84 (1633 bezahlt; siehe PARIGI 2001, S. 539 zu I, 84); *I Giustiniani* 2001, S. 232 zu Kat. 17; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-653> (Stand 09.01.2017); zur *Galleria Giustiniana* siehe Anm. 1, 62; Carl Gustav Amling nach Joachim von Sandrart: *Mercurius* (Kupferstich), in SANDRART 1679, 2, Kap. 1, Taf. p, Kommentar ibidem, S. 8; SCHÄFER-ARNOLD 2012, S. 63, Abb. 19; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-473> (Stand 09.01.2017).

Zur Bronzegruppe von Duquesnoy, die in mehreren Repliken existiert, wobei das Exemplar Giustiniani nicht mit Sicherheit feststellbar ist, siehe Giulia Fusconi u. Sara Magister in *I Giustiniani* 2001, S. 230–234, Kat. 17; BOUDON-MACHUEL 2005, S. 90–96, 263 Kat. In.1 ex. 1; LINGO 2007, S. 33–42; SCHÄFER-ARNOLD 2012, S. 63f., Abb. 19 (Exemplar in Madrid, Palacio Real). Zu den Wohnstätten Poussins und Duquesnoys siehe BOUSQUET 1960, S. 3.

⁶¹ SANDRART 1675, 2, Buch 2, S. 160. Zum Einfluss von Tizians *Venusfest* siehe Anm. 200.

⁶² DEMPSEY 1996, S. 56 (»paved the way to Winckelmanns concept of Greek style«); DEMPSEY 2013, 159f.

⁶³ SANDRART 1675, 2, Buch 2, S. 202, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-629> (Stand 09.01.2017); siehe auch *Lebenslauf* 1675, S. 11, URL: <http://ta.sandrart.net/417> (Stand 09.01.2017). Hingegen setzt *I Giustiniani* 2001, S. 498; zu Recht Testas Mitarbeit an der *Galleria Giustiniana* (1632–Anfang 1634) chronologisch nach der am *Museo Cartaceo* an, Sandrarts Kontakt zu Testa sei über Cassiano erfolgt; desgleichen MAZZETTI DI PIETRALATA 2007, S. 410 Anm. 44. Zu Testas Zeichnungen für die *Galleria Giustiniana* 1636–1637, zweifellos weit mehr als die signierten, siehe HERKLOTZ 1999, S. 144; Giulia Fusconi in *I Giustiniani* 2001, S. 252, 328, 374f.; FUSCONI 2011; CANEVARI/FUSCONI 2014, S. 25. Zur massiven Beteiligung Testas am *Museo Cartaceo* siehe SOLINAS/NICOLÒ 1988; TURNER 1992; HERKLOTZ 2011. Zur ersten Biographie Testas in SANDRART 1675 siehe MAZZETTI DI PIETRALATA 2014, S. 47–51.

⁶⁴ SANDRART 1675, 1, Buch 2 (Skulptur), S. 39; SANDRART 1679, 2 (Skulptur), Kap. 1, S. 5. KLEMM (1994, S. 16) hält die erwähnte spielerische Vermessung am Fuß Konstantins sowie die Erzählung Sandrarts (SANDRART 1675, 1, Buch 3, S. 99), er habe die *Dioskuren* des Quirinal genau vermessen, zu recht für unglaubhaft, zumal dieser ein der *Dioskuren* nicht dem Zustand seiner Zeit entsprechend wiedergibt, sondern noch wie Lafréry (1546) mit dem ummauerten Pferdekopf (SANDRART 1675, 1, Buch 2, Taf. f).

Marchese Vincenzo Giustiniani, seine Sammlung und die *Galleria Giustiniana*

Duquesnoy arbeitete seit Ende der 1620er Jahre für Marchese Vincenzo Giustiniani (Chios 1564 – Rom 1637), Besitzer der größten privaten Gemälde- und Antikensammlung, wenn man von denen der Papstnepoten absieht: Sie umfasste fast 1900 Skulpturen. Die bedeutendsten von ihnen gab er in einer zweibändigen, 1636 und 1636/1637 erschienenen Stichsammlung in folio, der *Galleria Giustiniana*, heraus.⁶⁵ Er war auch Kunstschriftsteller und verfasste Traktate in Briefform (*Discorsi*) über Malerei, Skulptur und Architektur.⁶⁶ Sandrart war ihm wohl durch seinen früheren Lehrer Honthorst oder seinen Vetter, den gebildeten Kupferstecher Michel Le Blon (1587–1656), empfohlen worden, der ihn auf der Romreise begleitete, vielleicht auch durch den Maler Nicolas Régnier. Letzterer hatte sich 1620 in Rom mit Sandrarts Lehrer Honthorst angefreundet und hatte 1622–1623 als Protegé des Marchese Giustiniani in dessen Palast gewohnt; Sandrart traf ihn auf der Reise nach Rom in Venedig. Vielleicht hatte gar Lord Arundel, der dem Marchese in Rom begegnet war, den jungen Deutschen empfohlen.⁶⁷

Der Marchese wurde zu Sandrarts bedeutendstem Mäzen: Entscheidend für seinen Werdegang in Rom war die Mitarbeit an der *Galleria Giustiniana*, dem gewaltigen Unternehmen der Publikation von Giustinianis Antikensammlung. Wie er im *Lebenslauf* erzählt,⁶⁸ sei Vincenzo Giustiniani bald nach der Ankunft des Künstlers in Rom aufgrund von dessen in kurzer Zeit erworbener »meisterhaften Manier« auf ihn aufmerksam geworden; dazu habe

auch Sandrarts Beteiligung an einer (nach neueren Forschungsergebnissen wohl fiktiven) Ausstellung der zwölf besten Maler Roms beigetragen.⁶⁹ Der Marchese habe ihn in seinen Palast aufgenommen und ihm wichtige Aufgaben anvertraut wie den Ankauf einer großen Zahl antiker Skulpturen, deren Aufstellung im Palazzo Giustiniani und in der Villa vor Porta del Popolo, vor allem aber die zeichnerische Aufnahme der 160 bekanntesten Antiken der Sammlung des Marchese für die Publikation *Galleria Giustiniana*.⁷⁰ Hier mischen sich Dichtung und Wahrheit: Tatsächlich bewohnte Sandrart als Gast des Marchese erst ab Ostern 1632 den in der Nähe des Pantheon gelegenen monumentalen Palazzo Giustiniani.⁷¹ Die bedeutende Rolle, welche Sandrart als Kurator der Kunstsammlung, vor allem bei der Organisation des monumentalen verlegerischen Unternehmens der *Galleria Giustiniana* spielte, steht außer Zweifel.⁷² Aber neuere Studien datieren den Beginn in das Jahr 1631, wohl nach einer Unterbrechung, denn Dokumentfunde sprechen für eine Genese des Stichwerks 1629.⁷³ Beide Daten lassen sich mit einer Position Sandrarts als Gesamtleiter der Publikation – unter Beteiligung einer großen Zahl von circa 35 Zeichnern und Stechern – schon zu Beginn des Unternehmens nicht vereinbaren. Zudem sind Zahlungen Giustinianis an ihn erst ab Dezember 1632 dokumentiert, wenngleich die Mitarbeit an der *Galleria Giustiniana* mit großer Wahrscheinlichkeit zu Beginn des Jahres 1632, wenn nicht bereits im November 1631 anzusetzen ist, nach einer Reise nach Neapel, Sizilien und Malta im Herbst 1631.⁷⁴ Daher muss die enge Zusammenarbeit mit seinem »Patron und Kunst Vatter«⁷⁵ um ein bis zwei Jahre verschoben werden als bisher angenommen.

⁶⁵ Zu Vincenzo Giustiniani und den theoretischen *Discorsi* siehe FECCI/BORLOTTI/BRUNI 2002; EBERT-SCHIFFERER 1994, S. 102–104; CROPPER/DEMPSEY 1996a, S. 79–81; PREIMESBERGER 2001; SOLINAS 2001, S. 153–155. Zu Giustinianis Antikensammlung (im Stadtpalast laut Inventar post mortem 1638: 662 Skulpturen; in der Villa vor Porta del Popolo: 1044; in Villa Giustiniani beim Lateran: 55; im Palast in Bassano Romano: ca. 130 antike und moderne Skulpturen), siehe GASPARRI 1980, bes. S. 53–61; GALLOTTINI 1998a, S. 79–114; *I Giustiniani* 2001, mit Lit. Zur Gemäldesammlung siehe *Caravaggio in Preussen* 2001; DANESI SQUARZINA 2003; Projekt GIOVE, siehe URL: http://web.fu-berlin.de/giove/d_db_.htm (Stand 09.01.2017).

⁶⁶ *Galleria Giustiniana* 1636–1637; Lit. siehe Anm. 1; zur Datierung siehe Anm. 62.

⁶⁷ Zu Le Blon siehe Sandrart, *Lebenslauf* 1675, S. 8. Zu Régnier siehe ibidem, S. 7; zu Régnier und Giustiniani siehe Lemoine 2007, S. 61–68; zu Sandrart und Régnier siehe ibidem, S. 19, 107. Zu Arundel siehe oben, Anm. 10.

⁶⁸ *Lebenslauf* 1675, S. 10f.; siehe auch SANDRART 1675, I, Buch 2, S. 40 (Zitat in Anm. 70).

⁶⁹ *Lebenslauf* 1675, S. 9–10. Zur Ausstellung der zwölf besten Maler Roms siehe HOCHMANN 1994; MEIER 2004, S. 217–219. Zur *Galleria*

Giustiniana siehe Anm. 1 u. 62.

⁷⁰ SANDRART 1675, I, Buch 2, S. 40: »Wie ich dann in wäherender Zeit da ich nämlich diesem hochberühmten Fürsten Justiniano Jahr lang aufgedienet und alle Gnad von ihm empfangen, in die 270 Stucke an antichen Statuen von Marmornen ganzen und halben, auch Brust-Bildern samt basse rilieve erkaufft und hin und wieder in diesem Palast und Lustgarten al populo, vertheilet habe [...]. Von diesen habe ich die allerberühmteste in folio, bis auf 160 Stucke nachgezeichnet wovon dann durch damalige fürtrefflichste Kupferstechere als Melan, Blomart, Natalis, Mattham, Persein und andere die Galeria Justiniana, verfärtiget worden damit der ganzen Welt eine Lehrschule der Bildhauerey-Kunst vor den Tag geleet würde.« Siehe auch *Lebenslauf* 1675, S. 11.

⁷¹ KLEMM 1986, S. 337 mit Anm. 29, S. 352 (nach Nachlass Friedrich Noack; Quelle: Archivio del Vicariato, Stato delle Anime, Pfarre Sant'Eustachio).

⁷² Beweis ist die Auszahlung von Stechern der *Galleria Giustiniana* durch Sandrart; siehe die Ausführungen zu Anm. 147–148; *I Giustiniani* 2001, S. 221 zu Nr. 14.

⁷³ CAPODURO/DANESI SQUARZINA 2000, S. 153 (13.01.1629 Zahlung für Kupferstiche an Antonio Tempesta, gest. 05.08.1630). Zum Datum

Lebendige Antike: Sandrarts Zeichnungen.
Rubens, die Künstler des *Museum Chartaceum*
und Perrier

Zunächst widmete sich der junge Deutsche, wie erwähnt, in Begleitung gleichgesinnter Freunde systematisch dem Studium der römischen Kunstwerke und der Zeichenkunst, wobei die hier relevanten Studien nach Antiken in diversen römischen Sammlungen, allen voran die vatikanische und die des Marchese Giustiniani, den Vorrang hatten. Cecilia Mazzetti di Pietralata schränkt in ihrem Katalog der Zeichnungen Sandrarts die Zahl der in den römischen Aufenthalt (1629–1635) datierbaren erhaltenen Blätter zwar auf circa dreißig ein, aber diese sind von erstaunlicher Qualität.

Eine »Joach Sandrart Rom 1630« signierte Rötzelzeichnung der berühmten *Flora Farnese* ist die erste datierte Antikenstudie Sandrarts (Abb. 9).⁷⁶ Die Kolossalstatue stand bis 1787 im Cortile des Palazzo Farnese und gelangte 1800 nach Neapel (Abb. 10); Sandrarts Zeichnung zeigt sie noch mit dem 1550/1561 von Guglielmo Della Porta ergänzten Kopf (im jetzigen Zustand trägt sie einen 1809 von Filippo Tagliolini geschaffenen Kopf).⁷⁷ Mit großer Sorgfalt, noch etwas befangen und statisch, doch nur wenig entfernt vom freien, lichtdurchfluteten Zeichenstil ab 1631/32, gibt der junge Sandrart die Statue wieder, mit präzisiertem Umriss und Schraffuren, welche die Licht- und Schattenwerte fein abstufen. Besonders gelang ihm der Effekt der Stoffdrapierung, die das üppige Fleisch der jungen Frau durchscheinen lässt. Mit Recht kann man den Begriff »junge

Frau« verwenden, denn nicht um eine tote Marmorstatue scheint es sich zu handeln, sondern um ein Mädchen, das scheu zur Seite blickt: Sandrart zeichnete, bei allem Realismus dem antiken Vorbild zuwider handelnd, die Pupillen ein und drehte zudem den Blick der Figur zur Seite. Diese von Sybille Ebert-Schiffener 2001 beschriebene »Verlebendigung« lebloser Skulpturen wird zu einem durchgehenden Charakteristikum Sandrarts.⁷⁸ Sie ist auch den gestochenen Statuen und Köpfen der *Galleria Giustiniana* zu eigen, die weich modelliert sind und häufig eingezeichnete Pupillen aufweisen. Elizabeth Cropper bezeichnete diese »Verlebendigung« als »Pygmalion-Effekt«,⁷⁹ abgeleitet von einem Gemälde von Angelo Caroselli in der Sammlung Giustiniani, genauer: dessen Beschreibung im Inventar 1638. Es zeigte den Bildhauer Pygmalion bei einem Brandopfer, vor ihm die schöne nackte Galatea. Pygmalions Rechte ruht auf einem großen Buch über dem Altar. Das Inventar erläutert, der Bildhauer opfere den Göttern, um die Statue, in die er sich verliebt hatte, zum Leben zu erwecken, »auf das Buch der *Galleria Giustiniana* anspielend, das heißt, dass der verstorbene Marchese mit der Drucklegung seiner Statuen diese lebendig gemacht habe« (»habbia vivificate«).⁸⁰ Der Topos der Verlebendigung der Skulptur taucht in der Literatur schon in Antike und Renaissance auf,⁸¹ zu Beginn des 17. Jahrhunderts unter anderem bei Marino und in einem Traktat von Rubens.⁸² Betreffs der Verlebendigung in der graphischen Wiedergabe antiker Statuen brachten Cropper und Dempsey dieses Phänomen in der *Galleria Giustiniana* in einer überzeugenden Hypothese mit den Absichten und

1631 für den Beginn der *Galleria Giustiniana* siehe FICACCI 1989, S. 294–295 (Terminus *post quem*: Datum 1631 auf dem Porträtstück Giustinianis von Claude Mellan am Beginn beider Bände); CROPPER 1992, S. 110–111 (überzeugendes Argument des Zusammenhanges mit dem von Giustiniani 1631 für seine Sammlung eingerichteten Fideicommissum); GALLOTTINI 1998a; FUSCONI 2001, S. 15; Rosanna Barbiellini Amidei in *Caravaggio in Preussen* 2001, S. 362; STEWERING 2001, S. 74; RAUSA 2011, S. 28.

⁷⁴ Giulia Fusconi in *I Giustiniani* 2001, S. 221 zu Kat. 14: Sandrart signiert die Zeichnung für eine Tafel der *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 1, Taf. 108, mit welcher der Stecher Charles Audran im November 1631 beauftragt wird, siehe GALLOTTINI 1998a, Dok. 4; eadem in *I Giustiniani* 2001, S. 425, Dok. 4. Zur Reise Sandrarts siehe KLEMM 1986, S. 337.

⁷⁵ SANDRART 1675, 2, Buch 2, S. 188, 190; Buch 3, S. 349, 362; SANDRART 1679, 3, S. 92.

⁷⁶ Joachim von Sandrart: *Flora Farnese*. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv. C 1963–1974. Rötzel, 393 × 242 mm, bezeichnet »Joach Sandrart Rom 1630«. KLEMM 1986, S. 337; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 31, 101f., Nr. 14. Sandrart bildete die Statue auf der Basis einer neuen Zeichnung (MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, Nr. 150) in SANDRART 1675, 1, Buch 2, Tafel t, ab.

⁷⁷ Aphrodite oder Nympe, sog. *Flora Farnese*, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6409 (342 cm). HASKELL/PENNY 1981, S. 217–

218, Nr. 41, Abb. 113; Carmela Capaldi in *Le sculture delle Terme di Caracalla* 2010, S. 37–42, Nr. 8, Taf. VII, 1–5.

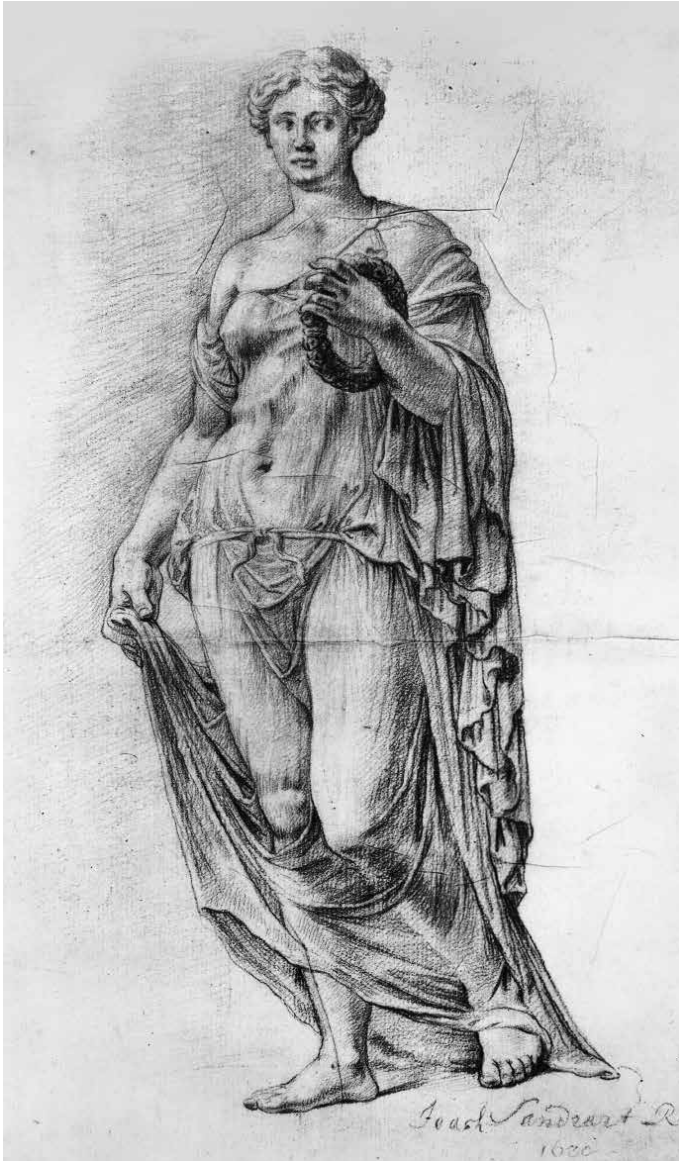
⁷⁸ EBERT-SCHIFFENER 2001, S. 61–62; siehe auch KUHN-FORTE 2009, S. 139–144; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 70.

⁷⁹ CROPPER 1992, S. 116f. (»attempt to bring antiquity alive«).

⁸⁰ Angelo Caroselli, *Allegorie der Skulptur (Pygmalion und Galathea)*, ehemals Potsdam, Sanssoucis, Kriegsverlust). Das Bild wurde schon von NEBENDAHL (1990, S. XXIV–XXV, 76) in Bezug auf den Topos der »Verlebendigung« erwähnt. CROPPER 1992, S. 116f., Abb. 7; CROPPER/DEMPSEY 1996a, S. 79–81, Abb. 49. Zum Originaltext des Inventars siehe SALERNO 1960, S. 97, Nr. 101; DANESI SQUARZINA 2003, Bd. 1, S. 97, Nr. 101, S. 300f. Zu einer 1662 datierten Zeichnung Sandrarts, *Pygmalion*, in New York, Metropolitan Museum (Inv. 1996.414), in der er Carosellis Gemälde barock dramatisiert rezipiert (die Rückenansicht des Künstlers und die weibliche Gestalt als Ganzfiguren dargestellt), siehe MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 149f., Nr. 119; URL: <http://ta.sandrart.net/artwork-5052> (mit Verweis auf Caroselli (Stand 09.01.2017)).

⁸¹ Bereits im sog. *Prospettivo Milanese*, einer anonymen, 1496/1499 datierbaren Beschreibung römischer Monumente und Sammlungen in Versform (*Antiquarie Prospective Romane composte per prospectivo milanese*), z. B. Terzine 21 (*Antiquarie prospetiche romane* 2004, S. 57f.).

⁸² MARINO 1619 (aber früher verfasst); zu Rubens siehe Anm. 98.



9 Joachim von Sandrart, *Flora Farnese*, Rötel, 393 × 242 mm, signiert »Joach Sandrart Rom 1630«. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. C 1963–1974 (Foto Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden)



10 Kolossalstatue einer Venus oder Nymphe, sog. *Flora Farnese*, 342 cm. Neapel, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 6409 (Foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Napoli/Luigi Spina)

dem Kunstideal von deren Auftraggeber in Zusammenhang, wie sie auch durch den Inventartext zum erwähnten Gemälde Carosellis hinreichend bezeugt sind:⁸³ Im *Discorso sopra la scultura* (allgemein 1620, von Solinas 1633/35 datiert) postulierte Vincenzo Giustiniani, eine Skulptur müsse von einer solchen Grazie und Lebendigkeit

sein, dass es scheine, sie sei nicht aus Stein; er verglich den antiken *Meleager Pighini* (heute Vatikan) mit Michelangelos *Christus* (Rom, Santa Maria sopra Minerva) und gab der antiken Statue den Vorzug: Im Vergleich zu ihrer Lebendigkeit und ihrem Geist sei Buonarrotis *Christus* »nur eine Statue«.⁸⁴

⁸³ CROPPER 1992, S. 116f., 120; CROPPER/DEMPSEY 1996a, S. 79–81, Abb. 15–16. Zur Datierung der *Discorsi* siehe SOLINAS 2001, S. 153 mit Anm. 13.

⁸⁴ GIUSTINIANI/BANTI 1981, S. 65–75, hier S. 70 (»ma pare statua mera, non avendo la vivacità e lo spirito, che ha l'Adone suddetto«); PREIMESBERGER 2001. Zum Konzept von »grazia, grandezza, nobiltà,

Bisher wurde Sandrarts Methode der »Verlebendigung des toten Steins« in der Graphik vorwiegend auf den Einfluss von Vincenzo Giustinianis Kunsttheorie und der in der *Galleria Giustiniana* vorherrschenden Antikenrezeption zurückgeführt.⁸⁵ Zweifellos prägte die Begegnung mit dem Marchese, weit stärker als die mit Lord Arundel in London, entscheidend Sandrarts Kunstgeschmack und Stilentwicklung, wie Ebert-Schifferey anschaulich beschreibt: ein großzügiger, hochgebildeter Mäzen, dessen tolerante Einstellung gegenüber scheinbar gegensätzlichen Stilrichtungen wie der Caravaggios und der der Carracci aus dem *Discorso sopra la Pittura* hervorgeht.⁸⁶ Nach eigenen Angaben strebte Sandrart in seinen Werken eine Verbindung von Naturalismus und klassischem Ideal an: dass »die Natürlichkeit mit der Antichen Manier darinnen concertiret«.⁸⁷

Die sichere Datierung 1630 der *Flora Farnese* (Abb. 9), folglich ein Jahr nach dem Beginn der *Galleria Giustiniana* und zwei Jahre vor Sandrarts Mitarbeit am Stichwerk,⁸⁸ legt meiner Einsicht zufolge andere Inspirationsquellen für die beschriebene »Vermenschlichung« in den frühen Antikenzeichnungen nahe: der schon von Mazzetti di Pietralata festgestellte frühe Einfluss der realistischen Antikenzeichnungen und -stiche von Hendrick Goltzius aus Haarlem (1591 in Rom), nach denen Sandrart schon in Deutschland kopierte;⁸⁹ bereits zu Beginn des römischen Aufenthalts der Kontakt mit den Künstlern um Cassiano Dal Pozzo und dessen *Museum Chartaceum* (wenngleich Sandrart Cassianos an Umfang die *Galleria Giustiniana* weit übertreffendes Projekt nie erwähnt⁹⁰): die graphische Produktion Pietro Testas und anderer am *Museum Chartaceum* beteiligter

Künstler wie Vincenzo Leonardi.⁹¹ Das Schweigen Sandrarts verwundert umso mehr, als trotz konsistenter Unterschiede zwischen dem enzyklopädischen *Museum Cassianos* und der *Galleria Giustiniana*, Publikation einer einzigen Privatsammlung, mehrere Berührungspunkte bestehen:⁹² Eine Reihe von Künstlern Dal Pozzos, die Sandrart kannte – Testa, Claude Mellan, Vincenzo Leonardi, Giovanni Battista Ruggieri, Anna Maria Vaiani – waren an beiden Unternehmen beteiligt (neben Testa kannte Sandrart weitere Künstler aus dem gelehrten Kreis um die Barberini und Dal Pozzo: Pietro da Cortona, Poussin, die Stecher Michel Natalis, Cornelis Bloemaert, Reinier van Persijn⁹³); auch für die Zeichnungen des *Museum Chartaceum* war (ab 1626) eine Publikation im Stich geplant;⁹⁴ nicht zuletzt könnte die Tendenz zu einem stärker antiquarischen und didaktischen Interesse im Verlauf der Vorbereitung der *Galleria Giustiniana*, besonders im zweiten, 1637 erschienenen Band mit Büsten und Reliefs (welche ikonographischen Studien höchst dienlich waren), von Cassianos Konzept inspiriert sein.⁹⁵ Sandrart selbst bezeichnete die *Galleria Giustiniana* als »eine Lehrschule der Bildhauerey-Kunst«.⁹⁶ Nach Ansicht von Fusconi und Solinas könnte Dal Pozzo Vincenzo Giustiniani zu dem aufwendigen Unternehmen angeregt haben, an dessen Entstehung die europäische gelehrte Welt (Cassiano, Peiresc, Rubens) regen Anteil nahm, wie die Korrespondenz beweist.⁹⁷

Gerade Rubens war es, der Sandrart in Praxis und Theorie, Zeichenstil und Antikenrezeption in jenen frühen Jahren am meisten beeinflusste. Bekanntlich war er ihm 1627 in Utrecht persönlich begegnet. Für Rubens, selbst Kenner

maestà, leggiadria« im Traktat von Duquesnoys Schüler Orfeo Boselli zur antiken Skulptur und in der Duquesnoy-Biographie von Passeri siehe CROPPER/DEMPSEY 1996a, S. 40–44.

⁸⁵ CROPPER 1992, S. 123; EBERT-SCHIFFERER 2001, S. 61; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 33 f. Zum Einfluss auf Sandrarts Malerei siehe EBERT-SCHIFFERER 1994, S. 102–104; SCHREURS 2011, S. 1124–1131 (Kapitel »Die Antike in Sandrarts Malerei«).

⁸⁶ EBERT-SCHIFFERER 1994, S. 103, 110 f.; siehe auch LEMOINE 2007, S. 62 f.

⁸⁷ *Lebenslauf* 1675, S. 11; EBERT-SCHIFFERER 2001, S. 62.

⁸⁸ Siehe Anm. 73, 74.

⁸⁹ Siehe MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 15, 28, 31 (Kopien), 34 (*Herkules Farnese*), 298; vgl. REZNICEK 1961.

⁹⁰ MAZZETTI DI PIETRALATA (2011, S. 30) ist von der Wirkung des *Museum Chartaceum* auf Sandrart überzeugt, betont aber die antiquarische Komponente des *Museums*. Zum Schweigen Sandrarts über das *Museum Chartaceum* (Verbitterung, davon ausgeschlossen zu sein? Treue zu Vincenzo Giustiniani, dem Auftraggeber der *Galleria Giustiniana*?) siehe MAZZETTI DI PIETRALATA 2007, S. 408, Anm. 1; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 30.

⁹¹ FUSCONI 2011, S. 310 f. zu Testa (»vitalità infusa nelle sculture antiche«); RAUSA 2011, S. 27 f.

⁹² Eine Gegenüberstellung *Museum Chartaceum* und *Galleria Giustiniana* in CROPPER 1992, S. 101 f., 104, 123 f.; CROPPER/DEMPSEY 1996a, S. 64–66, 85; SOLINAS 2001, bes. S. 158 f.; CELLINI 2001, S. 34; MAZZETTI DI PIETRALATA 2007, S. 406, 408; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 30; RAUSA 2011, S. 25–30.

⁹³ MAZZETTI DI PIETRALATA 2007; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 30.

⁹⁴ Zum Publikationsvorhaben Cassianos siehe CROPPER 1992, S. 102, Anm. 6 (Brief von Peiresc an Cassiano, 1634); HERKLOTZ 1999, S. 142 f.; SOLINAS 2001, S. 163–167.

⁹⁵ Zur verstärkt antiquarischen Tendenz in der *Galleria Giustiniana* vgl. den in Anm. 94 genannten Brief Peirescs, 1634 (»[...] bassi rilievi tanto nobili e pieni di erudizione la cui raccolta è aspettata universalmente da tutta l'Europa«); CROPPER 1992, S. 123 (zum 2. Bd. der *Galleria Giustiniana*); STEWERING 2001, S. 77 (ab März 1635 Ansätze ikonographischer Kriterien bei der Auswahl der Statuen, wohl unter Einfluss Cassianos).

⁹⁶ SANDRART 1675, I, Buch 2, S. 40.

⁹⁷ FUSCONI 2001, S. 18; SOLINAS 2001, S. 170; RAUSA 2011, S. 30. Zur Korrespondenz 1636 der *République des lettres* über die *Galleria Giustiniana* siehe CROPPER 1992, S. 106, Anm. 17 (Rubens an Peiresc, 4.09.1636), Anm. 18 (Cassiano an Peiresc, 15.04.1636), Anm. 19 (Peiresc an Kard. Francesco Barberini, 05.06.1636), mit Lit.

und Sammler antiker Kunst, war die Antikenaneignung in der Malerei ein zentrales Thema. In dem kurzen Traktat *De imitatione statuarum* (bald nach dem Romaufenthalt 1608 verfasst, erst 1708 gedruckt, aber in seinem Umkreis bekannt) postulierte er, der Künstler solle eine steinerne Statue wie eine lebendige Figur wiedergeben; in der Praxis der Antikenzeichnung arbeitete er mit Kreide oder weichem Graphit auf grobem Papier, um den Eindruck einer harten Steinoberfläche zu vermeiden.⁹⁸ Die höchste Vollendung der Malerei sei nicht erreichbar ohne Kenntnis und Verständnis antiker Skulptur, vielmehr müsse der Künstler diese in sich »aufsaugen« (»immo imbitioem«). Mit großem Urteilsvermögen solle der Maler dann aber bei der Rezeption antiker Plastik »vom Stein absehen« (»et omnino citra saxum«) und das weiche Inkarnat des menschlichen Körpers wiedergeben.⁹⁹

Auch Rubens studierte die *Flora Farnese* in einer nicht erhaltenen Zeichnung, die von Cornelis Galle für das von Peter Pauls Bruder Philip verfasste Werk *Electorum Libri II* (1608) gestochen wurde.¹⁰⁰ Spezifisch in Bezug auf Sandrarts Zeichenstil hoben Giulia Fusconi und Cecilia Mazzetti di Pietralata Rubens' Einfluss hervor,¹⁰¹ zum Beispiel von dessen erst 1638 gestochener, aber früher (ab 1618) entstandener Bildnisserie berühmter Griechen und Römer

(*Homines illustres*), nach großteils im Besitz des Künstlers befindlichen antiken Porträts.¹⁰²

Sandrart kannte die Serie und kopierte sie teils im *Codex iconographicus* (München, Bayerische Staatsbibliothek), einer zur Vorbereitung für die *Teutsche Academie* konzipierten Sammlung von Porträts antiker Persönlichkeiten sowie neuzeitlicher Künstler und Gelehrter.¹⁰³ Überzeugend ist der Vergleich einiger von Rubens' *Homines illustres* mit Stichen der *Galleria Giustiniana* nach Sandrarts Vorzeichnungen, etwa Rubens' *Brutus* (Kupferstich von Lucas Vorstermann)¹⁰⁴ oder *Nero* (Abb. 11)¹⁰⁵ mit Sandrarts *Tiberius*¹⁰⁶ und *Nero* (Abb. 12),¹⁰⁷ sowie weiteren Vorlagen für Kupferstiche in der *Galleria Giustiniana* nach antiken Porträts der Sammlung Giustiniani.¹⁰⁸

Sandrarts Vorzeichnungen für die *Galleria Giustiniana* sind mit einer Ausnahme (*Silen*, Abb. 22) nicht erhalten, aber der von Sandrart gezeichnete, vom Flamen Michel Natalis geschaffene Kupferstich nach einem eindrucksvollem antiken Porträt des reifen bärtigen Kaisers *Nero* (Abb. 12) (genauer, ein als *Nero*-Porträt umgearbeiteter Kopf des Kaisers Domitian, um 1717 von Kardinal Alessandro Albani von den Giustiniani erworben, seit 1733 über die Sammlung Albani im Kapitولينischen Museum¹⁰⁹) verrät Sandrarts füllige, weiche Modellierung, Lichtbehandlung

⁹⁸ CROPPER 1992, S. 120, 122, Anm. 57; VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. I, S. 77, 80, Anm. 44. Peter Paul Rubens, *De imitatione statuarum*, Manuskript, erstmals erschienen in DE PILES 1708, S. 139–147 (lateinisch und französisch); engl. Übersetzung in MARTIN 1977 S. 271–273; deutsch in THIELEMANN 2012, S. 95–150, bes. S. 135f.

⁹⁹ Zitiert in THIELEMANN 2012, S. 108f., 114–118.

¹⁰⁰ RUBENS 1608, S. 67 (Kapitel über antike Kleidung); VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. I, S. 102, Abb. 54. Rubens rezipierte die *Flora Farnese* in mehreren Gemälden, vgl. VAN DER MEULEN 1994–1995, ibidem.

¹⁰¹ FUSCONI 2001, S. 17–21, Abb. 2–6; SIMONATO 2009, S. 216; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 18, 28, 30, 32, 65, bes. S. 70, 98f., 102, 109, 113, 166f., 177f., 183.

¹⁰² Zu Rubens' Serie der *Homines illustri* siehe VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. II, S. 115–142, Nr. 108–119, bes. S. 115f.; Bd. III, Abb. 188–229; FUSCONI 2001, S. 17–21, Abb. 1–3, 6 (»von einer inneren Vitalität, die jeglichen chronologischen Unterschied zur Gegenwart auslöscht«). Rubens hatte 1618 eine Sammlung antiker Porträtköpfe erworben; dieses Datum ist der *Terminus post quem* für die Zeichnungen (VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. II, S. 116).

¹⁰³ Zu Kopien Sandrarts nach Rubens im *Codex Iconographicus* (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 366) siehe SIMONATO 2009, S. 216, Abb. 5–6; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, Nr. 173–175, 178, 184, 299f. (*Cäsar*). Zum *Codex Iconographicus* siehe PELTZER 1925, S. 105–112; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 69, 89f.; MAZZETTI DI PIETRALATA in *Unter Minervas Schutz* 2012, S. 175; URL: http://codicon.digitale-sammlungen.de/Band_bsbo0020449.html (Stand 09.01.2017).

¹⁰⁴ Lucas Vorstermann nach P. P. Rubens, *Kopf des Brutus* (Kupferstich, 287 × 195 mm; bezeichnet: M. BRVTVS IMP. / ex marmore antiquo; links u.: P.P. Rubens delineavit. / L. Vorstermans sculpsit. A° 1638).

VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. 2, S. 117f., Nr. 108; Bd. 3, fig. 189; FUSCONI 2001, S. 17, Abb. 2; URL: <http://collection.britishmuseum.org/id/object/PPA236697> (Stand 09.01.2017). Rubens' Zeichnung des *Brutus* (Ermitage): VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. 2, Nr. 108a, Bd. 3, fig. 188.

¹⁰⁵ Paulus Pontius nach P. P. Rubens: *Nero* (Kupferstich, 305 × 218 mm), bezeichnet: IMP. NERO CAESAR AVGVSTVS / Ex marmore antiquo; links u.: P.P. Rubens delineavit. / P. Pontius sculpsit. A° 1638; VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. 2, S. 128f., Nr. 114, Bd. 3, Abb. 211 (Nr. 114a: Zeichnung in Cambridge, Mass.); FUSCONI 2001, S. 17, Abb. 6.

¹⁰⁶ Michel Natalis, nach Joachim von Sandrart: *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 13: *Büste des Tiberius*; FUSCONI 2001, S. 17, Abb. 3; PARIGI 2001, S. 566, Nr. II, 13.

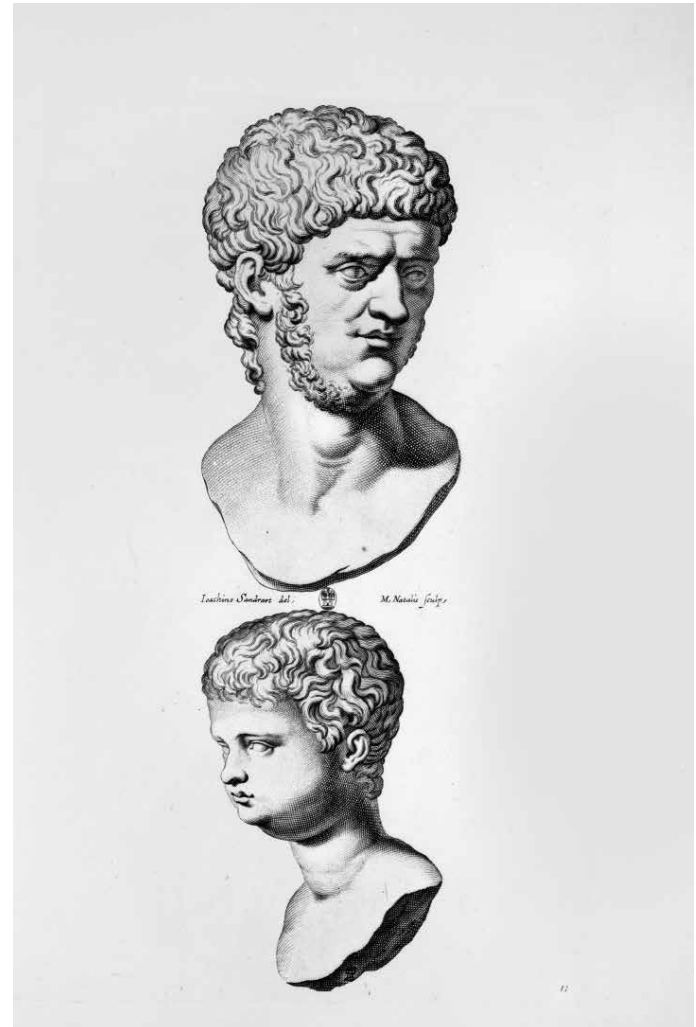
¹⁰⁷ Michel Natalis nach Joachim von Sandrart: *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 11: Bildnisse Neros als Erwachsener und Kind (Kupferstich, 36 × 23,3 cm); PARIGI 2011, S. 566, Nr. II, 11, mit Quellenhinweis (Zahlungsbestätigungen April–Mai 1634 an Natalis und Sandrart).

¹⁰⁸ Nach Vorlagen Sandrarts: *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 7 (*Cäsar, Pompeius*); Taf. 36 (Philosophenköpfe), vgl. Abb. 3 u. Anm. 233; Taf. 47 (Satyrköpfe); Taf. 48 (Satyr- und Knabekopf); dazu die von MAZZETTI DI PIETRALATA (2011, S. 34, 66) überzeugend Sandrart zugeschriebenen Stichvorlagen für *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 16, 19, 20, 23, 24, 33, 34; Abb. in PARIGI 2001, zu den entsprechenden Tafeln; zu Taf. 34 vgl. Anm. 116, Abb. 16.

¹⁰⁹ Kopf des Kaisers Domitian, umgearbeitet als Porträt des Nero; Rom, Musei Capitolini, Inv. 427 (66 cm; nur Gesicht und Vorderkopf sind antik); *Sculptures of the Museo Capitolino* 1912, S. 191, Nr. 16, Taf. 48; *Die städtischen Sammlungen* 1966, S. 136, Nr. 128; FITTSCHEN/ZANKER



11 Paul Pontius nach Peter Paul Rubens, *Nero*, Kupferstich. London, British Museum, Inv. 1841,0809.55AN876589001 (Foto The Trustees of the British Museum)



12 Michel Natalis nach Joachim von Sandrart, Bildnisse Neros als Erwachsener und Kind (Nerokopf oben: Rom, Kapitolinische Museen, Inv. 427), Kupferstich, 360 x 233 mm (aus *Galleria Giustiniana* 1636–1637, Bd. 2, Taf. 11)

und Lebhaftigkeit des Ausdrucks, die er von Rubens übernahm. Bei genauem Hinsehen ist die subtile Andeutung der Pupillen mittels einer länglichen Konzentrierung der Schraffuren erkennbar. Fast alle Illustrationen der *Galleria Giustiniana* sind durch diese weiche, Vitalität verleihende Modellierung charakterisiert, aber Sandrart waren die betont »schwellenden Linien« der nordischen Stechertradition be-

sonders lieb, nicht zuletzt nachdem er als Jüngling hatte er bei Aegidius Sadeler in Prag gelernt hatte.¹¹⁰ Er schätzte sie bei seinen Stecherkollegen im Palazzo Giustiniani, so spricht er beispielsweise von Blomaerts »saftiger« Manier,¹¹¹ und führte sie in der *Teutschen Academie* fort.

Auch zwei Porträts Sandrarts nach antiken Köpfen berühmter Griechen, meisterhafte Rötzelzeichnungen der römi-

1985, S. 35, Nr. 31, Taf. 32–33; KUHN-FORTE 2012, S. 80, Anm. 44; URL: <http://museicapitolini.net/object.xql?urn=urn:collectio:0001:scu:00427> (Stand 09.01.2017). Der Ankauf der Antiken Giustiniani durch Kardinal Alessandro Albani erfolgte vor März 1717 (Liste des Archäologen Francesco Bianchini, der für Albani die Aufstellung besorgte, siehe PIASTRA 1996, S. 168; PICOZZI 1999, S. 63, Anm. 21).

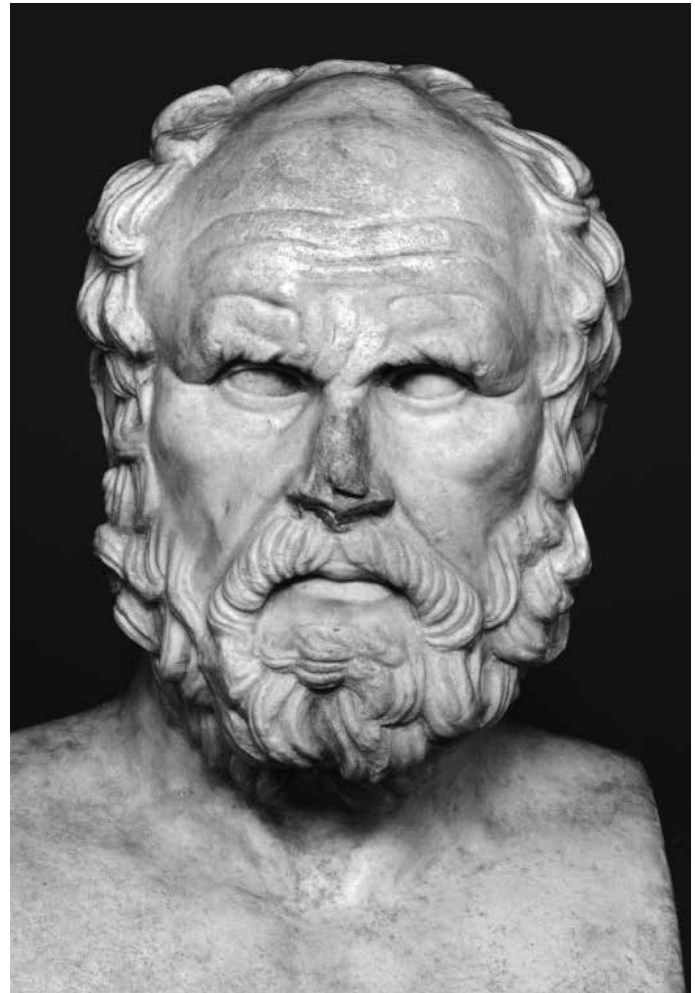
¹¹⁰ Vgl. Sadelers Kupferstich-Serie römischer Kaiser nach Tizian, etwa das

Bildnis *Neros*, British Museum 1878, 0713.2649, siehe URL: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3209027&partId=1&people=108907&page=3 (Stand 06.02.2017).

¹¹¹ SANDRART 1675, 2, Buch 3, S. 362 (»[...] die Handlung seines Grabstichels und deßen Führung zierlich, die Ausbildung aber ganz saftig«); CROPPER 1992, S. 120.



13 Joachim von Sandrart, Porträt eines Philosophen sog. *Diogenes* (Porträttherme des *Anaximandros*, Rom, Kapitolinische Museen, Inv. 553), Rötel über Graphit, 410 × 277 mm. Dresden Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. C 4257 (Foto Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Herbert Boswank)



14 Porträttherme eines Griechen (*Anaximandros*). Rom, Kapitolinische Museen, Inv. 553 (Foto Musei Capitolini, Roma/Angela Carbonaro)

schen Zeit, die nicht als direkte Vorlagen für die *Galleria Giustiniana* bestimmt waren, ein 1629/1631 datierbarer *Homer*,¹¹² und ein 1632 datierbarer sogenannter *Diogenes* (Abb. 13)¹¹³ orientieren sich an Rubens, etwa dessen *Demosthenes* (Abb. 15); Peiresc hatte Rubens schon 1622 um eine Zeichnung nach dem antiken Bildnis gebeten.¹¹⁴ Sandrart kopierte diesen von Hans Witdoeck nach Rubens geschaffenen

nen Kupferstich (1638) in einer Zeichnung im *Codex Iconographicus*, welche den Stich für die *Teutsche Academie* (1675) vorbereitete.¹¹⁵

Der energische Porträtkopf des sogenannten *Diogenes* in Sandrarts Rötelzeichnung (Abb. 13) ist aus leicht verändertem Blickwinkel auch in der *Galleria Giustiniana* in einem 1633 bezahlten Kupferstich von Michel Natalis illustriert,

¹¹² Joachim von Sandrart, *Hermenbüste Homers*, Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. C 1963-1973-26 (Rötel, weiß gehöht, 399 × 270 cm; bez. »Sandrart/ Roma 16[2 oder 3?]); SPONSEL 1896, Nr. 107 (Datierung 1629); EBERT-SCHIFFERER in *Caravaggio in Preussen* 2001, S. 372, Nr. F4.1; FUSCONI 2001, S. 18, Abb. 4 (Vergleich mit Rubens); G. FUSCONI in *I Giustiniani* 2001, S. 296 zu Nr. 36 (Anna Maria Vaiani, *Galleria Giustiniana* 1636-1637, 2, Taf. 33; siehe unten), Abb. 36 a.B.; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 106, Nr. 24 (Datierung 1631); URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-691> (Stand 09.01.2017). Die

Zeichnung Sandrarts wird einstimmig vor den Entwurf von Anna Maria Vaiani für den Kupferstich *Galleria Giustiniana* 1636-1637, 2, Taf. 33 (bezahlt 1632) datiert, welcher dieselbe Herme Homers sowie einen sog. *Pindar* der Sammlung Giustiniani darstellt; siehe G. Fusconi in *I Giustiniani* 2001, S. 295-297, Nr. 36; PARIGI 2001, S. 574, Nr. II, 33; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-3887> (Stand 09.01.2017). Die Identifizierung der Herme in *Galleria Giustiniana* 1636-1637, 2, Taf. 33 oben, mit dem Exemplar Musei Captolini, Inv. 559 (hellenistischer blinder Typus) erfolgte durch PICCOZZI (siehe unten). Zur Herme

dessen Vorzeichnung zweifellos von Sandrart stammt, wenngleich die Signatur fehlt (Abb. 16 unten).¹¹⁶ Neben stilistischen Gründen kann als weiteres Argument für Mazzetti di Pietralatas Zuschreibung die Tatsache angeführt werden, dass Sandrart gerade diese Abbildung der *Galleria Giustiniana* in einer Zeichnung des *Codex Iconographicus* mit der Legende »Diogimes« wieder verwendete, als Vorbereitung für einen Stich in der *Teutschen Academie* (1675).¹¹⁷ Denselben Porträtkopf der Sammlung Giustiniani zeichnete Sandrart mit der Beischrift »Diogenes Cynicus« in einem weiteren Blatt des *Codex Iconographicus*, diesmal als Vorbereitung für eine Tafel im zweiten Band (1679) der *Teutschen Akademie*, für das Kapitel »Abbildung der alten weltberühmten Assyrischen, Griechischen, Römischen Monarchen, Feld-Herre, Gesetzgeber und Burgermeister/ Philosophen, Poeten, Welt-belobster Manns und Weibs-

Personen«.¹¹⁸ Des Weiteren verwendete Sandrart die Rötelzeichnung des *Diogenes/Anaximandros* (Abb. 13) für die links neben der *Roma* stehende Herme in der erwähnten, *Virtus Augusti* betitelten Tafel der *Admiranda* von 1680 (Abb. 6; durch die Übertragung in den Stich seitenverkehrt). Picozzi hatte 1999 das antike Vorbild des in der *Galleria Giustiniana* abgebildeten sogenannten *Diogenes* (Abb. 16) mit einer Hermenbüste der Kapitolinischen Museen identifiziert (Abb. 14).¹¹⁹ Diese ist somit auch die Vorlage für Sandrarts meisterhafte Rötelzeichnung in Dresden (Abb. 13).

Das Porträt war aus der Sammlung Giustiniani vor 1717 an Alessandro Albani (ab 1721 Kardinal) gekommen, wie aus einer 8. März 1717 datierten Liste des Archäologen und Naturwissenschaftlers Francesco Bianchini (seit 1703 *Presidente delle antichità di Roma*) hervorgeht,¹²⁰ und 1733 mit dem Verkauf der ersten Sammlung Albani in die Kapitolini-

Inv. 559 siehe *Sculptures of the Museo Capitolino* 1912, S. 236, Nr. 46 (jedoch ohne Provenienz Albani); *Die städtischen Sammlungen* 1966, Nr. 1343; PICOZZI 1999, S. 62f. mit Anm. 14, Abb. 1; Laura Buccino in *I Giustiniani* 2001, S. 297–299, Kat. 36a, Abb.; URL: <http://www.museicapitolini.net/object.xql?urn=urn:collectio:0001:scu:00559> (Stand 09.01.2017). Der im Stich unten dargestellte sog. *Pindar* ist eine Sophokles-Herme der Kapitolinischen Museen, siehe eadem, S. 299, Kat. 36 b.

¹¹³ Joachim von Sandrart, Hermenbüste des sog. *Diogenes* (zum antiken Vorbild siehe Anm. 119), Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. C 4257 (Rötel über Graphit, 410 × 277 mm); FUSCONI 2001, S. 18, Abb. 5; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 107, Nr. 25.

¹¹⁴ Hans Witdock nach Peter Paul Rubens, *Demostheness* (Kupferstich, 329 × 234 mm), bezeichnet DEMOSTHENIS F. ATHENIENSIS ORATOR/ ex marmore antiquo. apud D. NICOLAVM ROCKOXIVM. Antuerpiae ... 1638; VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. 2, S. 125f., Nr. 112; Bd. 3, Abb. 205. Die Vorzeichnung ist verloren. Der Kopf (ehemals auf neuzeitlichem Hermenschaft mit gefälschter Inschrift; siehe oben) gehörte seit 1622 dem Antwerpener Bürgermeister Nicolaas Rockox, gelangte nach dessen Tod 1640 in die Sammlung Christines von Schweden und befindet sich heute mit der Bezeichnung *Anakreoni* im Nationalmuseum Stockholm, VAN DER MEULEN 1994–1995, ibidem u. Bd. 3, Abb. 203.

¹¹⁵ *Codex Iconographicus* (siehe Anm. 103), München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 366, fol. 8, bez. »demosthenes bl:H« siehe MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 166, Nr. 175; URL: <http://ta.sandrart.net/artwork-1691> (Stand 09.01.2017). Zum Kupferstich von Philip Kilian in SANDRART 1675, 2, Buch 1 (antike Künstler), Tafel H, URL: <http://ta.sandrart.net/en/artwork/view/1525> (Stand 09.01.2017).

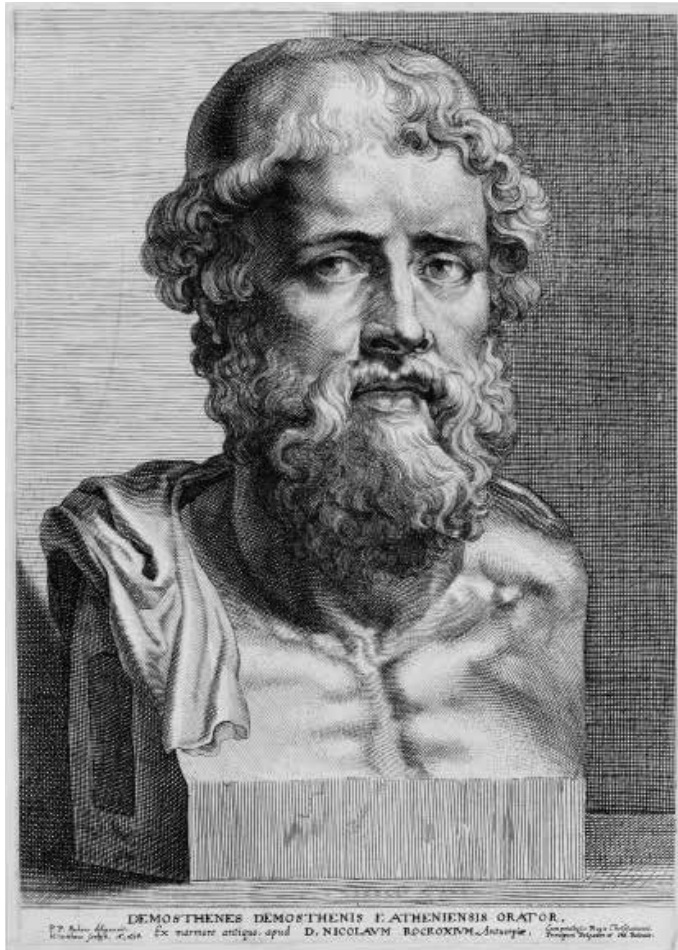
¹¹⁶ Michel Natalis nach Joachim von Sandrart (zugeschr.): *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 34 (Abb. 16) (Kupferstich, 408 × 235 mm; in der Mai 1633 datierten Zahlungsbestätigung an Natalis: »due teste di Platone e Diogene«); PARIGI 2001, S. 574, Nr. II, 34, mit Quelle; PICOZZI 1999, S. 63, Abb. 8. Zur Zuschreibung der (nicht erhaltenen) Vorzeichnung an Sandrart siehe MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 66, 107. Das Bildnis auf Taf. 34 oben stellt nicht Platon dar, sondern eine *Dionysosherme Typus Curtius* 3, Rom, Museo Torlonia, Inv. 34 (57 cm); siehe VISCONTI 1884–1885, S. 34, Taf. 9; GASPARRI 1980, S. 160, Nr. 34 (Identifizierung). Fürst Giovanni Torlonia kaufte 1816 einen großen Teil der Sammlung Giustiniani.

¹¹⁷ *Codex Iconographicus* (siehe Anm. 103), München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 366, fol. 9 bez. »diogimes bl. I«, siehe MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 167, Nr. 179, S. 107; URL: <http://ta.sandrart.net/artwork-1703> (Stand 09.01.2017). Zum Kupferstich von Philip Kilian in SANDRART 1675, 2, Buch 1 (antike Künstler), Tafel I siehe URL: <http://ta.sandrart.net/artwork-1702> (Stand 09.01.2017); Text ibidem S. 51: » ... ich dann auch hiebey etliche andere Poëten und Weisen als noch etlicher anderer fürnehmen alten Philosophen, Poëten und Weißen Contrefäte dem Antiquität-liebenden Leser aus guter Wolmeinung so gut als wann er die alte Statuen und Zeichnungen zu Rom selbst sehe communiciren und damit dieses Buch beschliesen will.« Der Annahme von MAZZETTI DI PIETRALATA (2011, S. 107, zu Nr. 25), dass dasselbe antike Porträt Giustiniani auch in *Codex Iconographicus* (fol. 8, mit Beischrift »demosthenes«; ibidem, S. 166, Nr. 175) dargestellt sei, kann ich nicht folgen; bei diesem Blatt handelt es sich um eine Kopie Sandrarts nach Rubens, welcher einen antiken Kopf in Antwerpen zeichnete; siehe Anm. 114–115.

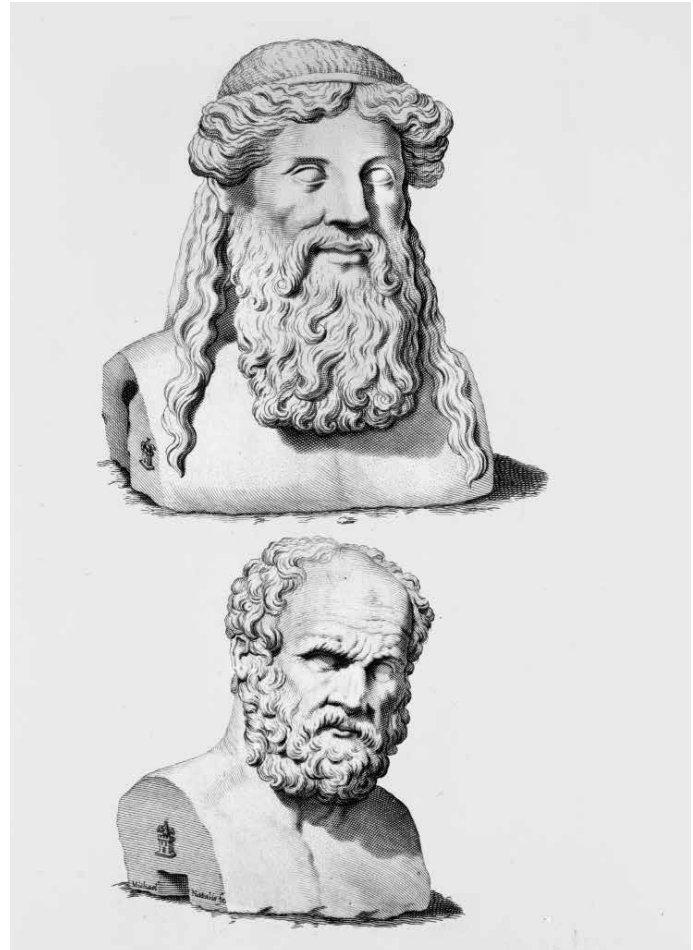
¹¹⁸ *Codex Iconographicus* (siehe Anm. 103), München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 366, fol. 4, bez. »Diogenes Cynicus«; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 185, Nr. 312, S. 107; URL: <http://ta.sandrart.net/artwork-3613> (Stand 09.01.2017). Zum Kupferstich von Richard Collin in SANDRART 1679, 3 (Malerei), Tafel BL F (nach S. 38; Text: S. 39) siehe URL: <http://ta.sandrart.net/artwork-1876> (Stand 09.01.2017).

¹¹⁹ *Porträttherme des Anaximandros (Anaximander)*, Musei Capitolini, Inv. 553 (55 cm); *Sculptures of the Museo Capitolino* 1912, S. 255, Nr. 88, Taf. 60 (mit Hinweis auf Provenienz Albani); PICOZZI 1989–1990, S. 464, Anm. 4; VON DEN HOFF 1994, S. 155, Nr. 2; PIASTRA 1996, S. 173; PICOZZI 1999, S. 63, 64, Anm. 17, 31–34, Abb. 7; URL: <http://capitolini.net/object.xql?urn=urn:collectio:0001:scu:00553> (Stand 09.01.2017). PICOZZI 1999 (S. 6, Anm. 36, Abb. 15) verweist auf eine Zeichnung nach derselben Herme im *Museo Cartaceo* des Cassiano Dal Pozzo in Windsor (fol. 64, n. 8844), sowie auf Bronze-Kopien des 17. Jhdts. in Hampton Court und Madrid, Palacio Real, interpretiert als »Zenon« (ibidem, Abb. 11–14).

¹²⁰ Das Dokument im ASC Rom listet Antiken des Kardinals Alessandro Albani auf, die Bianchini empfangen hatte, um deren Aufstellung zu besorgen: »8 marzo 1717. Indice delle statue bassirilievi etc. di S. E. D. Alex. Albani dati in consegna a me e collocati nelle stanze«; siehe PIASTRA 1996, S. 168.



15 Hans Witdoeck nach Peter Paul Rubens, Herme des sog. *Demosthenes (Anakreon)*, Kupferstich. London, British Museum, Inv. 1841,0809.49 (Foto The Trustees of the British Museum)



16 Michel Natalis nach Joachim von Sandrart (zugeschr.), Zwei Philosophenbildnisse/*due teste di Platone e Diogene* (Taf. 34, 1, *Dionysosherme Typus Curtius* 3, Rom, Museo Torlonia, Inv. 34; Taf. 34, 2, *Porträttherme des Anaximandros*, Rom, Kapitolinische Museen, Inv. 553), Kupferstich, 408 × 235 mm (aus *Galleria Giustiniana* 1636–1637, Bd. 2, Taf. 34)

schen Museen gelangt. Vincenzo Giustiniani hatte es versuchsweise als *Diogenes* gedeutet, wie aus dem Inventar post mortem (1638) hervorgeht: »Una testa antica, a modo di termine (si crede di Diogene)«. ¹²¹ Alessandro Albani verwandelte den *Diogenes* durch die Anfügung einer neuen griechische Beschriftung »ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ« (in der *Galleria*

Giustiniana, Abb. 16, noch nicht wiedergegeben) kurzerhand in einen *Epikur*: Albanis Vorliebe, antike Porträts unbekümmert neu zu benennen oder gemäß der gewünschten Physiognomie restaurieren zu lassen, etwa zur Vervollständigung einer Bildnis-Serie, war schon den Zeitgenossen bekannt. ¹²² Der neue Name taucht erstmals 1717 in der

¹²¹ Inventar Giustiniani 1638, zitiert in GALLOTTINI 1998a, S. 95, Nr. 430. Die Hermenbüste stand auf einem Sockel aus *Africano*-Marmor in der Galerie des Palazzo Giustiniani.

¹²² GROSLEY 1764, II, S. 256: »Le Cardinal Alexandre Albani est actuellement le Réparateur en chef de l'Antiquité. Les morceaux les plus mutilés ... reprennent chez lui la fleur du premier âge: *nova facit omnia*: le fragment d'un buste qui, même dans son entier, auroit été pour tous les Antiquaires, *una testa incognitissima*, reçoit de lui, avec une nouvelle vie, un nom qui fixe irrévocablement son état.«; ibidem, S. 258: »On voit-là, ainsi retouchés, corrigés & augmentés, les Philosophes, les Orateurs & les Poètes de la Grèce: chacun d'eux annoncé par son nom

récemment gravé sur le flanc en caractères grecs.« JUSTI 1872, S. 323 (»Der Schöpfer des capitolinischen Kaiser- und Philosophensaals galt auch damals noch als größter im Taufen alter Bildnißköpfe«).

¹²³ PIASTRA 1996, S. 173 (»erma [...] col nome ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ«), von Piastra identifiziert mit dem Porträt in den Musei Capitolini, Stanza dei Filosofi, 88 [*Sculptures of the Museo Capitolino* 1912], i.e. Musei Capitolini, Inv. 553 (*Anaximandros*, siehe Anm. 119). Zur Liste Bianchinis siehe Anm. 120.

¹²⁴ BOTTARI 1741, Bd. 1, S. 14, Taf. 11, siehe URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/307799> (lateinische Ausgabe, 1750) (Stand 09.01.2017).



17 Joachim von Sandrart, *Laokoon*, Rötel, weiß gehöht, 570 × 387 mm (Blatt in der Mitte gefaltet). Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv. C 4252 (Foto Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden)

erwähnten Liste Bianchinis auf.¹²³ Bottari publizierte die Hermenbüste 1741 im Katalog des Kapitulinischen Museums noch als »Epicuro«, vermerkte aber, dass die Namensinschrift modern sei und verwies darauf, dass einige die Büste als Porträt des Redners Lysias deuteten.¹²⁴ Im Verlauf einer Restaurierung kapitulinischer Skulpturen 1748 durch

Bartolomeo Cavaceppi wurde die Inschrift entfernt, weil man dank eines 1742 ausgegrabenen, beschrifteten Porträts des Diogenes nun die Physiognomie des Philosophen kannte.¹²⁵ Die neuere Forschung sieht in der Hermenbüste Giustiniani-Albani ein Porträt des vorsokratischen Philosophen Anaximandros.¹²⁶

¹²³ PICOZZI 1999, S. 64, Anm. 32–34, mit Lit.

¹²⁶ VON DEN HOFF 1994, S. 155, Nr. 2; Hinweis siehe PICOZZI 1999, S. 63.



18 Joachim von Sandrart, Schlafende Ariadne sog. Kleopatra (Vatikanische Museen, Inv. 548), Rötel, 199 × 292 mm. Dresden Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. C 7205 (Foto Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden)

Neben den beiden meisterhaften Rötelzeichnungen nach berühmten Griechen, dem sog. *Homer* und dem hier erörterten *Diogenes/Anaximandros* (Abb. 13), lässt sich der engste Berührungspunkt Sandrarts mit Rubens direkt greifen bei der Betrachtung einer seiner schönsten Zeichnungen, dem in großem Format als Einzelfigur dargestellten *Laokoon* (Abb. 17).¹²⁷ Abgesehen von Rubens, der den von Schlangen umwundenen trojanischen Priester ebenfalls isoliert ohne seine beiden Söhne dargestellt hatte,¹²⁸ fehlt es beim *Laokoon* nicht an Vergleichsbeispielen, um Sandrarts

hohes qualitatives Niveau zu fixieren, denn es handelt sich um das wohl am häufigsten illustrierte Werk antiker Plastik,¹²⁹ von der Sandrart selbst kleinformatige Kopien in Bronze und Gips besaß.¹³⁰ Dynamik und Pathos der Skulptur, nach der Entdeckung 1506 zuerst von Michelangelo gepriesen, werden durch den vitalen Duktus und die geradezu vibrierende Lichtführung noch verstärkt. In diesem von Mazzetti di Pietralata 1632 datierten Blatt hat Sandrart seine volle formale Reife erreicht, nähert sich am meisten Rubens.

¹²⁷ Joachim von Sandrart: *Laokoon*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv. 4252 (Rötel, weiß gehöht, 570 × 387 cm; Blatt in der Mitte gefaltet); KLEMM 1986, S. 332–335; *D'après l'antique* 2000, S. 249 zu Nr. 82, Abb. 82a (Christian KLEMM); MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 109, Nr. 28. Der leicht veränderte Stich von Johann Jakob Thurneysen in SANDRART 1675, I, Buch 2, Kap. 4, Taf. c fällt qualitativ von der Zeichnung stark ab; URL: <http://ta.sandrart.net/artwork-339> (Stand 09.01.2017). Er wurde von SPONSEL 1896, S. 145, Nr. 46, stark kritisiert. Zu diversen Laokoon-Darstellungen Sandrarts siehe SCHREURS 2012, S. 28–31, Abb. Eine mögliche Begründung der isolierten Darstellung Laokoons, nämlich in Funktion als Repräsentant der Gattung des alten Mannes siehe KUHN-FORTE 2009, S. 138f. KLEMM 1994, S. 16, und Klemm in *D'après l'antique* 2000, S. 249, sehen im isolierten Laokoon ein Exempel des Ausdrucks und der Affekte. Sandrart hatte in SANDRART 1675, I, Buch 2, Kap. 4, S. 35, angekündigt, auch die Söhne Laokoons im Stich zu illustrieren, was er aber nie realisierte

(»Beede Kinder, die jetzt aus Mangel des spatii, davon geblieben, sollen künftig absonderlich mit noch andern Statuen hernach folgen«).

¹²⁸ VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. 2, Nr. 77, Bd. 3, Abb. 150: *Laokoon* isoliert (Dresden, Kupferstich-Kabinett); ibidem Bd. 2, Nr. 81, Bd. 3, Abb. 153 (Mailand, Ambrosiana); siehe auch ibidem Nr. 76, Nr. 91 (*Laokoon-Gruppe*; Ambrosiana; Abb. 145); Söhne: ibidem Bd. 2, Nr. 92–93, Bd. 3, Abb. 163–164. S. auch David Jaffé in *Rubens* 2005, S. 90f., Nr. 23, 25.

¹²⁹ *D'après l'antique* 2000, S. 228–273; *Il Laocoonte* 2007; BOBER/RUBINSTEIN 2010, S. 164–168, Nr. 122.

¹³⁰ SANDRART 1679, 2, zu »Sandrartische Kunstammer«, S. 88 (»Der Laocoon, heidnischer Priester von Troja samt seinen zween Söhnen werden von Schlangen gebissen, darinnen verwunderliche Bewegungen der Schmerzen sehr kunstreich vorgebildet, in Metall gegossen rund und zwey Spannen hoch«; 2 Spannen = ca. 45 cm); S. 89 (»Der Laocoon, mit beeden Kindern von Gips«). Nach Meinung von KLEMM



19 François Perrier, *Cleopatra ab Augusto in triumpho Romam allata*, in *Hortis Vaticanis* (Statue der Schlafenden Ariadne sog. Kleopatra, Vatikanische Museen, Inv. 548), Radierung, 133 × 221 mm (aus PERRIER 1638, Taf. 88)

Die in die römische Zeit (1629–1635) datierbare Zeichnung Sandrarts nach der *Ariadne* oder sog. *Kleopatra* (Abb. 18)¹³¹ illustriert eine weitere Methode Joachims zur Steigerung der Lebendigkeit antiker Statuen, nämlich ihre Einbindung in einen architektonischen oder landschaftlichen Hintergrund, so dass sie wie Menschen aus Fleisch und Blut in ihrer Umgebung zu agieren scheinen. In diesem Fall handelt es sich um eine schlafende Figur: die *Ariadne* oder sogenannte *Kleopatra* zählte zu den berühmtesten römischen Statuen (*nobilis opera*); sie wurde schon vor 1512 in dem von Julius II. eingerichteten Statuenhof des Belvedere aufge-

stellt.¹³² Ihre Einbettung in Sandrarts Zeichnung in eine antike Ruinenarchitektur, die nichts mit der tatsächlichen musealen Umgebung zu tun hat, und vor allem Mazzettis Frühdatierung in die römische Zeit machen dieses Blatt besonders interessant. Bezüglich der zweifellos effektvollen szenischen Einbindung der Marmorbildwerke in Landschaft und Architektur drängt sich der Vergleich mit Radierungen in François Perriers 1638 in Rom erschienenem Stichwerk *Segmenta nobilium Signorum et Statuarum* auf, einer Anthologie der 84 schönsten Statuen in römischen Sammlungen.¹³³ Auf Tafel 88 (Abb. 19) zeigt Perrier, der 1626–1629 am

(1994, S. 16; in *D'après l'antique* 2000, S. 249) hatte Sandrart den *Laokoon* nach seiner Bronzekopie gezeichnet, was ich für die römische Zeichnung (Abb. 17) nicht annehme.

¹³¹ Joachim von Sandrart: *Schlafende Ariadne, sogenannte Kleopatra*, Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. C 7205, Rötel, 199 × 292 mm; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011 S. 103f., Nr. 17. Trotz der Existenz zweier gezeichneter Versionen Sandrarts nach der *Ariadne* (die erste ohne Hintergrundgestaltung; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, Nr. 16) und der Tatsache, dass das vorliegende Blatt (Abb. 18) als direkte Vorlage für den Kupferstich in SANDRART 1675, I, Buch 2, Kap. 4, Taf. dd (siehe Anm. 135) diente, ist Mazzetti di Pietralata aufgrund stilistischer Überlegungen und der Existenz eines 1669 datierten Abklatsches der Zeichnung (Berlin; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, Nr. 125) von einer Datierung in die römische Zeit überzeugt. In der Regel entstanden die direkten Vorlagen der *Teutschen Academie* erst unmittelbar

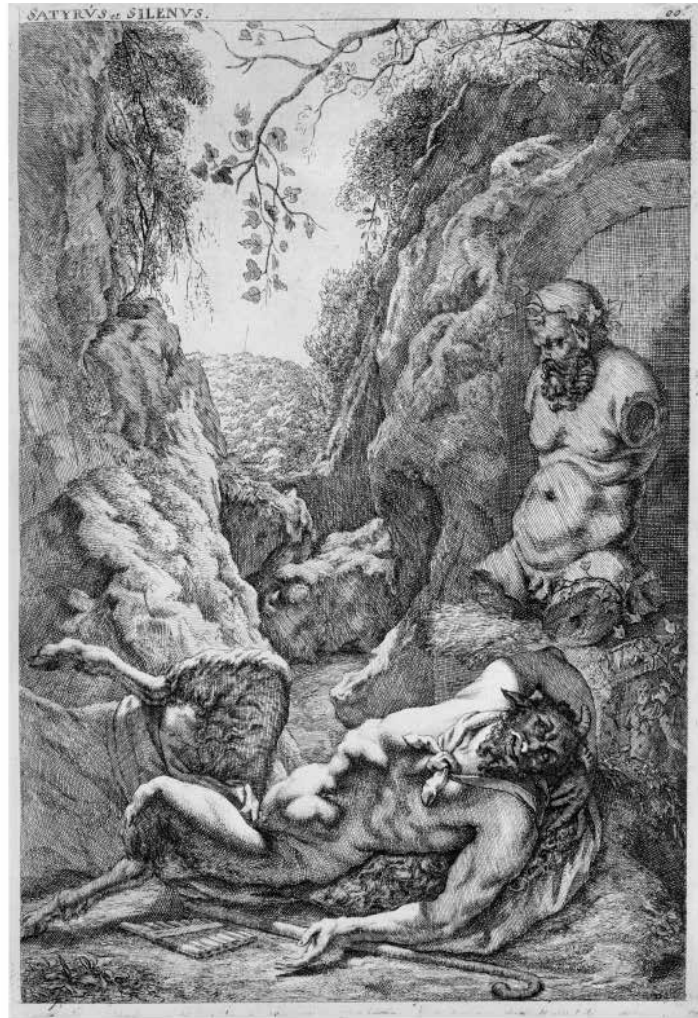
vor der Übertragung in den Stich, nicht vor 1669 (S. 102 zu Nr. 14; S. 153 zu Nr. 125).

¹³² Rom, Vatikanische Museen, Inv. 548; Werner FUCHS in *Die päpstlichen Sammlungen* 1963, S. 109f., Nr. 144; HASKELL/PENNY 1981, S. 184–187, Nr. 24; BOBER/RUBINSTEIN 1987, S. 113f., Nr. 79, Abb. 548.

¹³³ PERRIER 1638; Online-Ausgabe mit Identifizierung der antiken Vorbilder: Datenbank *Monumenta Raviora*, siehe URL: http://mora.sns.it/_portale/atlandi.asp?Lang=ITA&GroupId=1 (Stand 09.01.2017); LAVEISSIÈRE 2011 u. DI COSMO/FATTICCIONI 2012, mit Abb. aller Tafeln; NEBENDAHL 1990, S. 81f.; VALERIUS 1992, S. 121–134; DI COSMO/FATTICCIONI 2003; KUHN-FORTE 2013, S. 92–95. Nur eine einzige Vorzeichnung zum Stichwerk (für PERRIER 1638, Taf. 94, *Flussgott Nil*) ist erhalten, diese Perrier nur zugeschrieben, zuvor Poussin: Orléans, Musée des Beaux-Arts, LAVEISSIÈRE 2011, S. 52, 278, Abb. 2.



20 Joachim von Sandrart, *Fechter Borghese* (*Fechter/Gladiator Borghese* des Agasias von Ephesos, Paris, Musée du Louvre, Inv. MR 224), Rötel, weiß gehöht, 308 × 191 mm, bezeichnet »Sandrart deli ...«. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. C 1922/4 (Foto Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung)



21 Unbekannter Stecher nach Joachim von Sandrart, *Satyrus et Silenus* (*Pan Barberini*, neuzeitlich, 16. Jh., Saint Louis Art Museum; *Silen Mattei*, verschollen), Kupferstich (aus SANDRART 1679, Kap. 1, Taf. oo)

Museum Chartaceum und 1635–1637 an der Galleria Giustiniana mitgearbeitet hatte, die *Ariadne* ähnlich wie Sandrart, jedoch in einer vagen Felsengegend ruhend.¹³⁴ Ein vermuteter Einfluss Perriers auf Sandrart bezüglich der Einführung von Hintergründen zur Belebung der Skulpturen trifft zwar für die *Teutsche Academie* der 1670er Jahre zu (in der *Ariadne*-Tafel der *Teutschen Academie* 1675 übernimmt er sogar den Kommentar¹³⁵), muss aber in diesem Fall ausge-

schlossen werden, denn der Franzose war 1629–1635 aus Rom abwesend und lieferte erst ab Frühsommer 1635 acht qualitätvolle Vorzeichnungen für die *Galleria Giustiniana*, als Sandrart Rom bereits verlassen hatte.¹³⁶

Die in der *Ariadne*-Zeichnung begonnene Methode der Einbindung einer bereits in sich »verlebendigten« Statue zur Steigerung der Wirkung in einen landschaftlichen oder architektonischen Hintergrund perfektionierte Sandrart

¹³⁴ PERRIER 1638, Taf. 88: *Cleopatra ab Augusto in triumpho Romam allata, in Hortis Vaticanis* (sic im Index), Radierung, 133 × 221 mm.

¹³⁵ Richard Collin, nach Joachim von Sandrart: SANDRART 1675, I, Buch 2, Kap. 4, Taf. dd: »CLEOPATRA Königin in Egypten:in Vatican; Diss Bild ward von Kais. Augusto im Triumph zu Rom eingefuhre«. (Text nach Bellori in PERRIER 1638); Kommentar Sandrarts ibidem, S. 34, 35; KLEMM 1986, S. 345, Anm. 66; SIMONATO 2000, S. 222 mit

Anm. 27; URL: <http://ta.sandrart.net/de/artwork/view/367> (Stand 09.01.2017).

¹³⁶ EBERT-SCHIFFERER (2001, S. 62) plädierte für einen Einfluss Perriers auf Sandrarts Zeichenstil, aber MAZZETTI DI PIETRALATA (2007, S. 405 mit Anm. 29) setzt zu Recht Sandrarts Bestrebungen in der *Galleria Giustiniana* chronologisch vor die Perriers, während sie wie SIMONATO (2000, S. 220, 222, 227, Anm. 27 [*Kleopatra*]; 2009,

Jahrzehnte später, als er ab 1668 die Vorbereitung für die *Teutsche Academie* begann, mit neuen, ab 1669 eigens dafür geschaffenen Zeichnungen,¹³⁷ was die Tatsache erklärt, dass von einigen Skulpturen zwei, von manchen sogar drei gezeichnete Versionen existieren. Die direkten Vorzeichnungen zur *Teutschen Academie* setzen sich von den römischen Blättern ab, in denen die Statuen (mit Ausnahme der *Ariadne*, Abb. 18) isoliert, ohne landschaftlichen oder architektonischen Hintergrund wiedergegeben sind. Die späten Blätter hingegen zeichnen sich durch Sandrarts stärker malerischen Altersstil mit schneller, dichter Strichführung und einem gewissen *horror vacui* aus.¹³⁸ Ein charakteristisches Beispiel ist Sandrarts Zeichnung nach dem berühmten *Fechter Borghese* (Abb. 20),¹³⁹ welche der von Leonhard Heckenauer gestochenen Tafel in *Admiranda* 1680 als Vorlage diente.¹⁴⁰

Die fortschreitende Verdichtung der Hintergrundgestaltung führt in einer Kupfertafel der *Teutschen Academie* 1679 (Abb. 21)¹⁴¹ zu einer wildromantisch zerklüfteten, waldigen Felslandschaft, perfekte Umgebung für die bukolischen Gestalten, ein lasziv ausgestreckter Pan und ein Silen, der sich durch den fragmentarischen Zustand als Statue zu erkennen gibt. Der *Silen* aus der Sammlung Mattei gilt als verschollen, während der seit vor 1627 im Palazzo Barberini als Brunnenfigur dokumentierte *Pan* 1947 nach USA (Saint Louis Art Museum) verkauft wurde. Er galt bis 1930 als antik, wurde als solcher auch von Rubens gezeichnet, ist

jedoch eine neuzeitliche, früher Giovanni Angelo Montorsoli († 1563) zugeschriebene Schöpfung. In einer Zeichnung der römischen Zeit zeigte Sandrart die Liegefigur in weniger starker Aufsicht als im Stich und mit dem realen, als Brunnenrohr verwendeten Weinschlauch, den er in der *Teutschen Academie* (Abb. 21) durch ein Fell ersetzte, um ihm den Anschein einer steinernen Brunnenfigur zu nehmen.¹⁴²

Sandrart als Zeichner und Koordinator der *Galleria Giustiniana*

Von den dreißig durch Signatur oder Zahlungsbestätigungen dokumentierten Vorzeichnungen Sandrarts für die *Galleria Giustiniana* (ab 1632) ist nur eine einzige erhalten, nämlich in Dresden (Abb. 22),¹⁴³ Vorlage für den Kupferstich von Jean Comin nach der Statue eines *Silens mit Weinschlauch* (heute Rom, Museo Torlonia).¹⁴⁴ Ebert-Schifferer vermutet, dass die Zeichnungen in Rom geblieben und in der Folge, wie die Kupferplatten der *Galleria Giustiniana*, in den Besitz der Familie Giustiniani in Genua übergegangen seien. Der Ankauf von 26 Vorzeichnungen Sandrarts durch Marchese Vincenzo am 27. Mai 1634 untermauert die Theorie glaubhaft.¹⁴⁵ Fusconi und Mazzetti di Pietralata sind zu Recht überzeugt, dass Sandrarts graphische Produktion für die *Galleria Giustiniana* sehr viel umfangreicher war als die gesicherten 30 Blätter: Nach stilistischem

S. 216) und FUSCONI (2001a, S. 242) die Wirkung Perriers auf die *Teutsche Academie* sowohl stilistisch als auch inhaltlich und in der didaktischen Absicht betont. CROPPER 1992, S. 122, Anm. 57, konstatierte in Perriers *Segmenta* eine mangelnde Verlebendigung der Statuen (»not convey the sense of living flesh«). Zu Perriers Mitarbeit an der *Galleria Giustiniana* siehe I Giustiniani 2001, S. 241f., 495f.

¹³⁷ KLEMM 1995, S. 291, mit Anm. 13 u. 15 (Erwähnung eines Textes für die *Teutsche Academie* im Tagebuch des Sigmund von Birken, 26.04.1668). 1669 datierte Vorzeichnung für Sandrart 1675, I, Buch 2, Kap. 4, Taf. dd (siehe Anm. 135), siehe MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 153 zu Nr. 125.

¹³⁸ Zu dieser stilistischen Entwicklung siehe MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 68, 103f., 197 zu Nr. 373.

¹³⁹ Joachim von Sandrart, *Fechter Borghese*, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. C 1922/4, bezeichnet »Sandrart deli ...« (Rötel, weiß gehöht, 308 × 191 mm); KLEMM 1986, S. 335; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 101–104, 197 Nr. 373; C. Ott/S. Schäfer-Arnold in *Unter Minervas Schutz* 2012, S. 192f., Abb. 94. Statue: Agasias von Ephesos, *Fechter (Gladiator Borghese)*, Paris, Musée du Louvre, Inv. MR 224; HASKELL/PENNY 1981, Nr. 43; *D'après l'antique* 2000, S. 274–295.

¹⁴⁰ Leonhard Heckenauer nach Joachim von Sandrart: SANDRART 1680, Taf. tt: *Fechter Borghese*; Lucia Simonato in *Unter Minervas Schutz* 2012, S. 205 zu Kat. 3.8, Abb. 106; URL: <http://ta.sandrart.net/artwork-4816> (Stand 09.01.2017). Zu zwei frühen Zeichnungen nach dem *Fechter Borghese* siehe MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, Nr. 31–32.

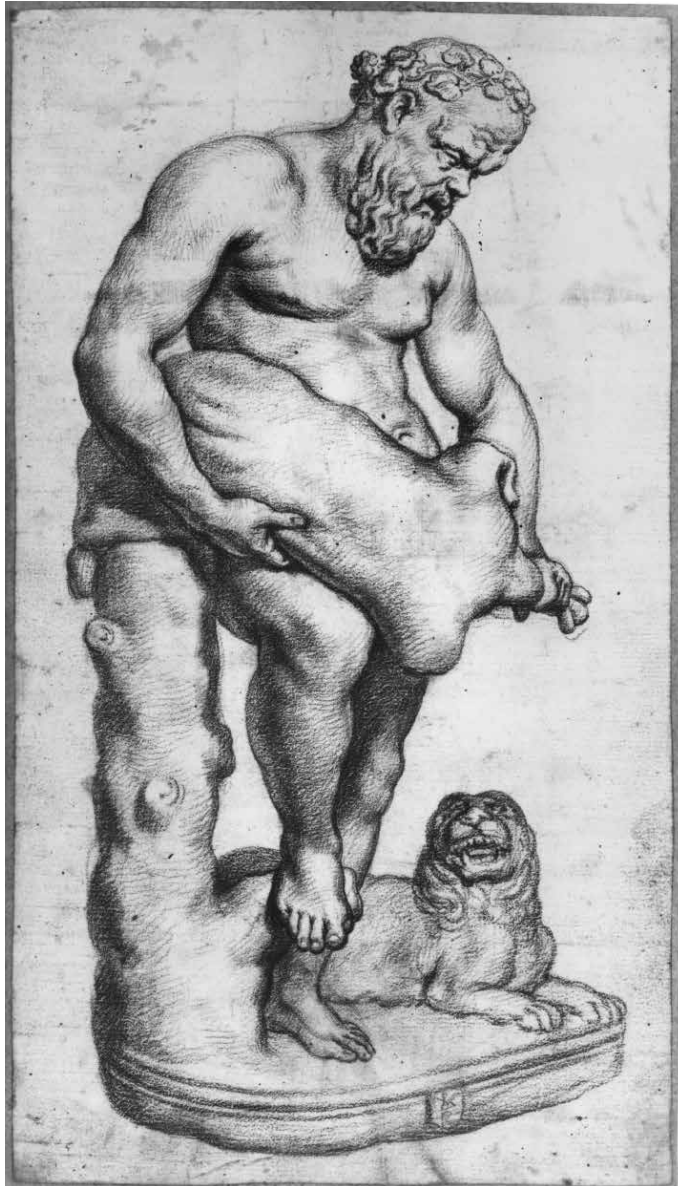
¹⁴¹ Unbekannter Stecher nach Joachim von Sandrart: SANDRART 1675, I, Buch 2, Kap. 4, Taf. oo: *Satyrus et Silenus*, Kommentar ibidem, S. 13.

¹⁴² MANN 2007 (Zeichnung von Rubens: Abb. 4). Zur Zeichnung Sandrarts siehe MAZZETTI DI PIETRALATA 2007, S. 407f., Abb. 4; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 113, Nr. 36, mit Hinweis auf gleichzeitige bacchische Kompositionen Poussins.

¹⁴³ Joachim von Sandrart, *Silen mit Weinschlauch*, Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. Ca 2 Nr. 211 (Rötel, 341 × 186 mm); Sybille Ebert-Schifferer in *Caravaggio in Preussen* 2001, S. 374f., Kat. F.4.4; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 34, 105f., Nr. 22.

¹⁴⁴ *Silen mit Weinschlauch*, Rom, Museo Torlonia, Inv. 374 (125 cm); VISCONTI 1884–1885, Bd. 2, Taf. 92; GASPARRI 1980, S. 138, Nr. 374 (Identifizierung). Kupferstich in *Galleria Giustiniana* 1636–1637, I, Taf. 138, von Jean Comin; siehe PARIGI 2001, S. 556, Nr. I, 138, mit Lit.; URL: <http://ta.sandrart.net/edition/artwork/view/638> (Stand 09.01.2017). Sandrart publizierte den *Silen Giustiniani* in SANDRART 1675, I, Buch 2, Kap. 4, Taf. n (Stecher: Richard Collin), siehe URL: <http://ta.sandrart.net/edition/artwork/view/354> (Stand 09.01.2017). Allerdings bediente er sich dazu einer neuen zeichnerischen Vorlage der Spätzeit, in der die Statue in einer Nische steht (MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, Nr. 145).

¹⁴⁵ EBERT-SCHIFFERER 2001, S. 60, Anm. 31; zum Ankauf der Vorzeichnungen 1634.05.27 siehe GALLOTTINI 1998b, S. 259, Nr. 132 (Zahlung für 9 Zeichnungen), Nr. 134 (17 Zeichnungen); eadem in *I Giustiniani* 2001, S. 430, Dok. 132, 134).



22 Joachim von Sandrart, *Silen Giustiniani* (Rom, Museo Torlonia, Inv. 374), Rötrel, 341 × 186 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. Ca 2 Nr. 211 (Foto Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden)

Vergleich der erwähnten zwei Zeichnungen von Philosophenporträts in Dresden (Abb. 13) mit Tafeln der *Galleria Giustiniana* konnte Mazzetti di Pietralata aufzeigen, dass Sandrart mehrere Vorzeichnungen für Stiche nach antiken Köpfen im zweiten Band der *Galleria Giustiniana* geliefert haben muss, auf denen die Signatur des Zeichners fehlt; zudem sind die Quittungen für die zahlreichen an der Publikation beteiligten Zeichner und Stecher nicht vollständig.¹⁴⁶ Die Zahlungsbestätigung für den Stich des erwähnten, von Sandrart gezeichneten *Silen* (Abb. 22) an den in Neapel wohnhaften flämischen Stecher Jean Comin am 27. April 1633 ist gleichzeitig eines der zahlreichen Indizien für Sandrarts wichtige Rolle bei der Vorbereitung des großen Stichwerks, die sich nicht auf die Lieferung von zeichnerischen Vorlagen beschränkte, sondern auch eine organisatorische als Koordinator des Unternehmens war: Es war Sandrart, welcher die Bezahlung für Comin in Empfang nahm und in Neapel weitergeben sollte (außerdem im Juni 1633 und Mai 1634);¹⁴⁷ bisweilen übernahm er auch die Bezahlung für die Stecher Natalis, Audran, Ladame.¹⁴⁸

Sandrart erwähnt des Öfteren, dass er eine Reihe nordischer Stecher 1633 nach Rom berufen und für das Stichwerk engagiert hatte – Michel Natalis (ab Ende 1632 in Rom) Cornelis Blomaert, Theodor Matham (beide Ankunft 1633/34), Reinier van Persyn (1633) – und erzählt von den »Academie Apartimenten« im Palazzo Giustiniani, wo sie freie Wohnung und Kost hatten.¹⁴⁹ Damit sind wohl zum einen die im Palast selbst eingerichteten Ateliers für die Arbeit an der *Galleria Giustiniana* gemeint; der Name impliziert aber auch eine Stätte der Lehre und des Gedankenaustausches in Kunstsachen.¹⁵⁰ Es ist bezeichnend, dass gerade ab 1633 die erhaltenen Quittungen des Marchese Giustiniani eine verstärkte und sehr intensive Tätigkeit zur Herstellung der Zeichnungen und Kupferplatten verraten. Auch für den jungen Deutschen war es ein erfolgreiches Jahr: am 3. April erscheint er unter den neuen Mitgliedern der Accademia San Luca.¹⁵¹ Es war wohl die Protektion des naturwissenschaftlich interessierten Marchese, die ihm den Kontakt mit

¹⁴⁶ *I Giustiniani* 2001, S. 221 zu Kat. 14, schreibt Sandrart (welcher Zahlungen für Zeichnungen nach 19 Statuen für die *Galleria Giustiniana* erhielt) im ersten Band der *Galleria Giustiniana* die Vorlagen für Taf. 21, 63, 135 zu; vgl. MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 15, 29, bes. S. 34, 65 f. Die von Theodor Matham gestochenen Kupfer ohne Signatur des Zeichners *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 16, 19, 20, 23, 24 können nach MAZZETTI DI PIETRALATA (2011, S. 34) Sandrart zugeschrieben werden, ebenso Bd. 2, Taf. 33, 34 (ibidem, S. 66). Sandrart erhält am 27. Mai 1634 von Marchese Giustiniani 20 Scudi für siebzehn Zeichnungen, die er nach antiken Köpfen in der Galerie des Palazzo Giustiniani aufgenommen hatte, GALLOTTINI 1998b, Nr. 134; eadem in *I Giustiniani* 2001, S. 430, Dok. 134.

Zu den Porträts nach berühmten Griechen in Rötrel siehe Anm. 112, 113.

¹⁴⁷ Zu Comin: GALLOTTINI 1998b, S. 245; Dok. 49, 58, 133 (auch in *I Giustiniani* 2001, S. 427, Dok. 49, 58; S. 430, Dok. 133); Ebert-Schiffener in *Caravaggio in Preussen* 2001, S. 374, Nr. F4.4; PARIGI 2001, S. 556, Nr. I, 138, mit Lit. Zu *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 1, Taf. 138 siehe Anm. 132, zur Zeichnung Sandrarts Anm. 143.

¹⁴⁸ Zu Sandrarts Bezahlung der Stecher siehe *I Giustiniani* 2001, S. 221 zu Kat. 14.

¹⁴⁹ SANDRART 1675, 2, Buch 3, S. 91. Zur Berufung der Stecher Matham, Blomaert, Persjn und Natalis aus Paris und die gemeinsame Unterkunft im Palazzo Giustiniani: *Lebenslauf* 1675, S. 40 (Zitat in Anm. 58);

Galileo Galilei ermöglichte; jedenfalls berichtet er in der *Vita* des Gelehrten in *Academia Nobiliissimae Artis Pictoriae* (1683) von einem Besuch bei Galilei in der Villa Medici.¹⁵²

Laut Sandrarts eigener Erzählung hatte Marchese Vincenzo ihn auch mit dem Ankauf antiker Skulpturen und deren Aufstellung im Palazzo Giustiniani und in der Villa vor Porta del Popolo betraut;¹⁵³ letzteres lässt an das Vertrauensverhältnis denken, dass sich 130 Jahre später zwischen dem Antikensammler Kardinal Alessandro Albani und Winckelmann entwickelte.

Die Verwertung der römischen Erfahrung in der *Teutschen Academie*. Sandrart und Pietro Testa

Aus den angegebenen Beispielen (Abb. 20–21) und vielen anderen geht hervor, dass für unseren Künstler die in Rom gesammelten Kunsteindrücke und die dort geschaffenen Antikenstudien bis ans Lebensende eine unerschöpfliche Quelle bildeten; die römischen Zeichnungen dienten in späteren Jahren als Grundlagen für unmittelbare Vorstudien zu den Stichen der *Teutschen Academie* (1675, 1679) und *Admiranda* (1680; wie erwähnt, war die Zeichnung des *Fechters Borghese*, Abb. 20, für die *Admiranda* bestimmt).¹⁵⁴ Neben den vatikanischen Antiken haben die Skulpturen der Sammlung Giustiniani den Löwenanteil in der *Teutschen Academie*: Im ersten Band stellen 10 von 26 Tafeln Statuen seines ehemaligen Mäzens dar, im zweiten Band sind 9 von 40 Statuen aus Giustiniani-Besitz, dazu der Endymion-Sar-

kophag derselben Sammlung. Wie Mazzetti di Pietralata außerdem aufzeigt,¹⁵⁵ übernahm Sandrart in der *Teutschen Academie* zahlreiche Stiche aus der *Galleria Giustiniana*, an der er als Zeichner und Koordinator großen Anteil gehabt hatte; darunter sind auch solche, für die nicht er selbst als »Inventor« verantwortlich war.

Einzige Ausnahme ist die berühmte *Athena/Minerva Giustiniani*, das Juwel der Sammlung (heute Vatikan; Sandrart: »gantz majestätisch, pompos und unverbesserlich«),¹⁵⁶ die abweicht von der von Anna Maria Vaiani gezeichneten und gestochenen Illustration der *Galleria Giustiniana*, wo sie den Reigen der Tafeln nach antiken Skulpturen eröffnet.¹⁵⁷ Die *Minerva Giustiniani* – und generell Minerva als Patronin der Künste, besonders der Malerei (man denke an Sandrarts Gemälde gleichen Themas, 1644¹⁵⁸) – war eines seiner Leitbilder: In der *Teutschen Academie* 1675 ließ er sie von verschiedenen Stechern zweimal abbilden, im Kapitel über antike Skulpturen Taf. s, gestochen von Melchior Küsel,¹⁵⁹ sowie als Titelkupfer zum Buch über Malerei, gestochen von Richard Collin (Abb. 23).¹⁶⁰ Die Wahl der *Athena Giustiniani*, einer Skulptur, als Frontispiz für einen Traktat über die Malerei deutete Sybille Ebert-Schifferer treffend nicht nur als *hommage* an den früheren Mäzen Marchese Vincenzo Giustiniani, sondern auch als Hinweis auf des Künstlers Bestreben, den *paragone* von Skulptur und Malkunst durch die Verlebendigung der Plastik in der Malerei zu überwinden.¹⁶¹ Einen Nachdruck von Collins Tafel verwendete Sandrart auch in der *Teutschen Academie* 1679 als Frontispiz für den dritten Teil, über Malerei. Zur *Minerva Giustiniani* existiert eine Vorzeichnung in Dresden.¹⁶²

SANDRART 1675, 2, Buch 3, S. 210, 361f. Giulia Fusconi u. Angiola Canevari in *I Giustiniani* 2001, S. 489f., 493f., 496.

¹⁵⁰ Zu den »Academie Apartimenten« (SANDRART 1675, 2, Buch 2, S. 191) siehe MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 33f.

¹⁵¹ KLEMM 1986, S. 337.

¹⁵² LONGHI 1963.

¹⁵³ Siehe Anm. 70.

¹⁵⁴ Siehe Anm. 139–140. Zu den Antikenstudien siehe Anm. 51–52.

¹⁵⁵ MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 64–66.

¹⁵⁶ *Athena Giustiniani*, Vatikanische Museen, Inv. 2223 (seit 1817; 228 cm); Werner Fuchs in *Die päpstlichen Sammlungen* 1963, Nr. 449; HASKELL/PENNY 1981, Nr. 63; Laura Buccino in *I Giustiniani* 2001, S. 183–186, Kat. 3. Zitat Sandrarts zur *Athena Giustiniani*: SANDRART 1679, 2, S. 4; auch in SANDRART 1680, S. 19. Zu weiteren Zitaten siehe URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-553> (Stand 09.01.2017).

¹⁵⁷ Anna Maria Vaiani, *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 1, Taf. 3: *Athena Giustiniani*; DEMPSEY 1988, S. XLI, fig. IIa; DEMPSEY 1996, S. 67, fig. 33; Giulia FUSCONI in *I Giustiniani* 2001, S. 181–183, Kat. 3; PARIGI 2001, S. 512, Nr. I, 3, mit Quelle (Bezahlung 28.06.1632); URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/41598> (Stand 09.01.2017).

¹⁵⁸ Joachim von Sandrart: *Minerva und Saturn beschützen die Künste*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. *Galleria Giustiniana* 1136 (Öl/Leinwand, 146 × 202 cm); KLEMM 1986, S. 137, Kat. 56; Caterina

Caneva in *I Giustiniani* 2001, S. 30; SCHREURS 2009, S. 53–60, Abb. 1; C. Posselt in *Unter Minervas Schutz* 2012, S. 142, Abb. 54; URL: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1687> (Stand 09.01.2017).

¹⁵⁹ Melchior Küsel nach Joachim von Sandrart: SANDRART 1675, 1, Buch 2, Kap. 4, Taf. s: *MINERVA Sospitatrix, Weisheit Göttin im Pal. von Pr. Iustinian.*; Sybille Ebert-Schifferer in *Caravaggio in Preussen* 2001, S. 374 zu Kat. F4.3, Abb. 3 (falsche Reihenfolge der Abb. Küsel-Collin); MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 162 zu Nr. 149; C. Posselt in *Unter Minervas Schutz* 2012, S. 146 zu Nr. 1.1, Abb. 57; Abb. 57; URL: <http://ta.sandrart.net/edition/artwork/view/553> (Stand 09.01.2017).

¹⁶⁰ Richard Collin nach Joachim von Sandrart: SANDRART 1675, 1, Buch 3 (»Buch von der Pittura oder Mahlerer-Kunst«), Titelblatt: *Minerva Giustiniani*; S. Ebert-Schifferer in *Caravaggio in Preussen* 2001, S. 374 zu Kat. F4.3, Abb. 2; SCHREURS 2009, S. 58, Abb. 12.

¹⁶¹ S. Ebert-Schifferer in *Caravaggio in Preussen* 2001, S. 374 zu Kat. F4.3.

¹⁶² Joachim von Sandrart: *Minerva Giustiniani*, Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. C 7210 (Rötel, 311 × 165 mm); S. Ebert-Schifferer in *Caravaggio in Preussen* 2001, Abb. S. 375; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 161f., Nr. 149; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-583> (Stand 09.01.2017). Mazzetti di Pietralata sieht darin die Vorlage für Küsels Kupferstich (siehe Anm. 159), Ebert-Schifferer dagegen die Vorlage für Collins Version (Anm. 160), was mir plausibler erscheint (größere Ähnlichkeit, Stich seitenverkehrt).



23 Richard Collin nach Joachim von Sandrart, *Minerva Giustiniani* (Vatikanische Museen, Inv. 2223), Kupferstich (aus SANDRART 1675, I, Buch 3: Von der Pittura oder Malherrey-Kunst, Titelblatt)

Dieselbe Statue, reduziert als Büste in Profilansicht, taucht schon zuvor in Sandrarts Œuvre auf, nämlich in seinem Selbstporträt in Öl, das vor 1644 in der Amsterdamer Zeit (1637–1647) entstand (in jenem Jahr erwähnt in

¹⁶³ Joachim von Sandrart, *Selbstporträt* Werkstattkopie (verlorenes Original ante 1644), Florenz, Uffizien, Inv. 1890, n. 1763 (Öl/Leinwand, 155,5 × 127 cm); PRINZ 1971 S. 54, 150, 214–216; KLEMM 1986, S. 141–143, Nr. 58; Caterina Caneva in *I Giustiniani* 2001, S. 28–31, Abb. S. 28; Marica Guccini in *Volti Svelati* 2011, S. 160f., Nr. III.9, Abb.; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 164 zu Nr. 156. Zum Kupferstich von Jakob von Sandrart nach dem Selbstporträt Joachims, siehe KLEMM 1986, Kat. 58; Christina Posselt in *Unter Minervas Schutz* 2012, S. 145f., Kat. 1.1, Abb. 56; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-4936> (Stand 09.01.2017).

¹⁶⁴ Joachim von Sandrart: *Büste der Minerva Giustiniani*, Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. 7623 (Rötel, 267 × 184 mm); FUSCONI 2001,

einem Epigramm des holländischen Dramaturgen Joost van Vondel) und nur noch in einer guten Werkstattkopie der Uffizien erhalten ist (Abb. 24).¹⁶³ Eine damit in Zusammenhang stehende Zeichnung der Minerva-Büste im Profil datierte Mazzetti di Pietralata in die spätere Schaffenszeit des Künstlers.¹⁶⁴ In seinem einzigen gemalten Selbstbildnis stellt sich Joachim als Edelmann mit Degen und Goldkette dar; zugleich als Gelehrter, in der Tradition von Humanistenporträts: Die groß an den linken Bildrand gerückte, aus dem Dunkeln schimmernde Büste der Göttin der Weisheit verweist auf seine Kultur und Antikenkenntnis. Die Präsenz der Statue symbolisiert Sandrarts Kunstanschauung, für die das Studium antiker Skulptur nach eigenen Worten fundamental war:

»[...] wie nämlich solche [Leiber] in höchster Vollkommenheit mögen hervorgebracht werden: findet man solches alles im höchsten grad bey den in weißen Marmelstein gebildeten antichen Statuen zu Rom [...] welche ich eine universale Nahrungs-Mutter aller dieser preiswürdigen Wissenschaften zu seyn in der That befunden auch mir in meinen Studien durch nach-bossiren zeichnen und abmessen sonderlich wol zu nutzen gemacht. Dieses pflegen auch zu thun alle Lehr-begierige so vor mir allda gewesen und daselbst ihre lectionen gehalten. Der fürtreffliche Michael Angelo, [...] also hat auch Raphael sich darein verliebet.«¹⁶⁵

Die kostbare Tischuhr unter der Minervabüste evoziert nach Klemm den Gedanken der Überwindung der Vanitas durch die Tugend. Ausgehend von Sandrarts Wahl der *Minerva Giustiniani* als Frontispiz zum Traktat über die Malerei in der *Teutschen Academie* 1675¹⁶⁶ sowie vom erwähnten Gemälde *Minerva und Saturn beschützen die Künste*,¹⁶⁷ in dem Caneva die Figur Saturns als Personifikation der Zeit (Chronos) deutet, welche die Wahrheit aufdeckt (*Veritas filia Temporis*), sieht die Autorin in der Büste die Verkörperung der Malerei (Sandrarts Kunst), in der Uhr das Symbol der Zeit, welche mit der Wahrheit die

S. 26, Abb. 17; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 164, Nr. 156; C. Ott in *Unter Minervas Schutz* 2012, S. 167f., zu Nr. 1.24, Abb. 78; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-2580> (Stand 09.01.2017).

¹⁶⁵ SANDRART 1675, I, Buch 2, Kap. 4, S. 3.

¹⁶⁶ KLEMM 1986, S. 141–143, Nr. 58.

¹⁶⁷ Siehe Anm. 158.

¹⁶⁸ Caterina Caneva in *I Giustiniani* 2001, S. 28–31, Abb. S. 28.

¹⁶⁹ Marica Guccini in *Volti Svelati* 2011, S. 160f. Ähnlich deuteten KLEMM (1986, S. 138) und SCHREURS (2009, S. 60), in Sandrarts Gemälde *Minerva und Saturn beschützen die Künste* (siehe Anm. 158) die Rolle Saturns (Zitat Schreurs): »Nur er als Gott der Zeit im Sinn von Ewigkeit kann die Künste aus der Vergänglichkeit lösen. Er ent-



24 Anonymus nach Joachim von Sandart, Selbstporträt mit Minerva Giustiniani, Werkstattkopie nach verlorenem Original, ante 1644, Öl auf Leinwand, 155 × 127 cm. Florenz, Uffizien, Inv. 1890 n. 1763 (Foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo)

wahre Kunst offenbart.¹⁶⁸ Die Büste kann aber auch die Unsterblichkeit der antiken Kunst gegenüber der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens (Selbstporträt, Uhr) symbolisieren.¹⁶⁹

Ein wohl kaum zufälliger Zusammenhang scheint mir zwischen Sandarts Selbstbildnis und der komplexen Allegorie von Pietro Testa – den der Deutsche in der römischen Zeit gut kannte¹⁷⁰ – mit dem Titel *Altro diletto d'imparar*

hüllt die Wahrheit [...]. Im Sinne dieser Bildtradition, in der die Wahrheit als Tochter der Zeit dargestellt wurde, läge die Erklärung des Gemäldes darin, dass Saturn, als Verkörperung der Zeit, die Lügen und den Neid durch ihre Entlarvung zu Fall bringt und damit überwindet«.

¹⁷⁰ Siehe Anm. 60.

¹⁷¹ Pietro Testa, *Altro diletto d'imparar no' trovo*, Radierung, 388 × 524 mm (Bild), bezeichnet links: PTL [Pietro Testa Lucchesino] pinx. et sculp.; BARTSCH Bd. 20, S. 225, Nr. 32; BELLINI 1976, S. 63, Nr. 34; *Pietro Testa* 1988, S. 220–225, Nr. 101; DEMPSEY 1996, S. 54,

no' trovo (Ich kenne keinen anderen Genuss als das Lernen) zu bestehen (Abb. 25).¹⁷¹ In beiden Werken, Gemälde und Radierung, sticht am linken Bildrand, zwar im Hintergrund, aber prominent, dieselbe Büste der *Minerva Giustiniani* im Profil ins Auge. Testas biegsame elegante Gestalt eines Jünglings in heroischer Nacktheit zwischen Laster und Wissen, der sich für letzteres entscheidet, ist eindeutig inspiriert durch die Bronzeskulptur *Merkur und Cupido* von Sandarts Freund Duquesnoy, wie bekannt der einzigen neuzeitlichen Statue in der *Galleria Giustiniana*, die Sandart später für den zweiten Band der *Teutschen Academie* stechen ließ (Duquesnoys Statue ihrerseits ist abgeleitet vom berühmten *Hermes/Antinous* des Belvedere).¹⁷² Wie ein Herkules am Scheideweg – hier ist ein klarer Bezug Testas auf die antike Quelle Procidus zu sehen – wendet sich der Jüngling (Heros, Künstler) ab vom Laster, symbolisiert durch ein orgiastisches Bacchanal und ein Opfer an Priapus auf einer Anhöhe im Hintergrund, und vielmehr zu dem von Testa selbst verfolgten Ideal des tugendhaften Künstlers auf der Basis von Wissenschaft und Philosophie, personifiziert eben durch die Büste der Weisheitsgöttin Athena, Bücher, einen Himmelsglobus, Kompass und eine Tafel mit geometrischen Figuren. Letztere sind ein Hinweis auf die Prinzipien von Ordnung, Symmetrie, Proportion, Dekor in dem Sandart wohlvertrauten Architekturtraktat Vitruvs, in dessen Übersetzung von Daniele Barbaro (1567) gerade das auf dem Schild großgeschriebene Motto zitiert wird – ein Zitat aus Petrarca's *Triumph der Liebe* (»Genuss, der die aus harter Arbeit und Fleiß geborenen schönen Dinge des Lebens begleitet«). Das Motto war Künstlern der Neuzeit schon vor Testa bekannt, unter anderem steht es auf der ersten Seite des italienischen Skizzenbuchs von Inigo Jones (1614).¹⁷³ Mit diesem Motto identifizierte sich Pietro Testa, und auch Sandart, wenn man sich den Wissensdurst während seiner Reisen und das große Projekt der »*Teutschen Academie*« vor Augen hält. Bellini datierte den Stich in die Spätzeit 1645–1647, Cropper um 1644.¹⁷⁴ In der Blütezeit von Testas Karriere (1637–1645) zirkulierten seine Stiche in Künstlerkreisen auch außerhalb Italiens, und es ist mehr als wahrscheinlich, dass Sandart die graphische Produktion seines Freundes der römischen Zeit kannte.

Abb. 24; BELLINI/WALLACE 1990, S. 159, Nr. 32 (»A young man in the service of Virtue and Science«); Stefan Albl in *Testa e la nemica fortuna* 2014, S. 290f., Nr. V.4.

¹⁷² Zum Stich in *Galleria Giustiniana* 1636–1637, I, Taf. 84 (1633 bezahlt) und SANDART 1679, Buch 2, Kap. 1, Taf. p, sowie zur Bronzegruppe von Duquesnoy siehe Anm. 60.

¹⁷³ *Pietro Testa* 1988, S. 221; zu I. Jones siehe auch Text zu Anm. 10.

¹⁷⁴ BELLINI 1976, S. 63; *Pietro Testa* 1988, S. 221; *Italian Masters of the Seventeenth Century* 1990, S. 159.



25 Pietro Testa, *Altro diletto d'imparar no' trovo* (Allegorie), Radierung, 388 × 524 mm, bezeichnet links »PTL [Pietro Testa Lucchesino] pinx. et sculp«. London, British Museum, Inv. V,10.149 (Foto The Trustees of the British Museum)

Sandrarts Übernahme in die *Teutschen Academie* und *Admiranda* von Illustrationen aus *Galleria Giustiniana*, deren Bezahlung in die Zeit nach der Abreise aus Rom im Frühling 1635 datiert, lässt sich nach Mazzetti di Pietralata nur durch die Tatsache erklären, dass er die Vorzeichnungen (schwer möglich, siehe unten) oder ein Exemplar oder zumindest einzelne Tafeln des Stichwerks besaß. Ein solches ist in seinem Register der Kunstliteratur-Autoren aufgelistet, allerdings muss es sich um ein Probeexemplar handeln, da die angegebene Zahl der Statuen nicht der in der defini-

tiven Ausgabe entspricht (125 statt 147 Statuen).¹⁷⁵ Sandrart konnte sich ein Exemplar während des von Mazzetti di Pietralata vermuteten zweiten Romaufenthalts 1651 (im Anschluss an eine Reise nach Wien) besorgt haben. Für die Romreise sprechen ein Dokument der Accademia San Luca und die Signatur »De Sandrart a Stockau in Roma« auf einer von drei Versionen nach dem *Antinous vom Belvedere*; den Namenszusatz »A Stockau« – das Schloss aus Ingolstadt aus dem Erbe seiner Frau, das er von 1645 bis 1670 bewohnte, führte Sandrart erst nach 1644.¹⁷⁶ Zu wel-

¹⁷⁵ MAZZETTI DI PIETRALATA 2007, S. 404f.; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 67; SANDRART 1675, I, Buch 3, S. 105 (»Galeria Justiniana, 125 antiche Statuen und 25 bassi rilievi, durch Joachim von Sandrart gezeichnet und von unterschiedlichen vornehmsten Künstlern zu Kupfer gebracht. Rom A. 1635 in fol.«). Eine Zahlung für einen ersten Probedruck erfolgte am 10. 12. 1633, siehe GALLOTTINI 1998, Dok. 84; STEWERING 2001, S. 76 mit Anm. 47.

¹⁷⁶ MAZZETTI DI PIETRALATA 2005, S. 64f. mit Anm. 17 (Dokument); zur Zeichnung MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 136–137, Nr. 87. SIMONATO 2009, S. 213, Anm. 2, spricht sich gegen einen Romaufenthalt Sandrarts 1651 aus, da die Liste der Mitglieder der Accademia San Luca aus jenem Jahr mehrere Fehler aufweise und keinen Beweis darstelle.

¹⁷⁷ SANDRART 1675, I, Buch 2, Kap. 4, S. 34: »[...] noch dahin [Anm.:

chem Zeitpunkt auch immer Sandrart in den Besitz der Folio-Bänder der *Galleria Giustiniana* gelangte, wichtig ist, dass er entscheidend zum Ruhm der Sammlung seines ›Patrons‹ in Nordeuropa beitrug und allgemein durch sein monumentales Werk der *Teutschen Academie* das Verständnis antiker Kunst in Deutschland nach der schweren, isolierenden Zeit des Dreißigjährigen Krieges verbreitete.

Als ab 1668 die praktische Vorbereitung zum großen Unternehmen der *Teutschen Academie* mit ihren diversen Abteilungen der Kunstgattungen, Illustrationen, theoretischen Ausführungen, Biographien von Künstlern (auch der antiken!) und anderen Persönlichkeiten begann, war Sandrart über 60 Jahre alt; betreff der Skulpturenkapitel in beiden Bänden war es die erklärte Absicht des reifen Künstlers, den Jungen in Deutschland, die keine Gelegenheit zu einer Studienreise nach Rom hatten, Modelle ersten Ranges für ihre Ausbildung zu liefern, wie sie nur die römischen Antiken bieten konnten;¹⁷⁷ dazu präsentierte er im ersten Band, auf frühere Traktate wie die *Osservationi della Scoltura antica* (um 1657) von Duquesnoys Schüler Orfeo Boselli zurückgreifend, die Statuen als repräsentative Beispiele bestimmter menschlicher Typologien (z. B. Kanon Bosellis: *Fechter Borghese*, Abb. 20, für einen jungen robusten, *Lao-koon*, Abb. 17, für den alten Mann).¹⁷⁸

Das Spiel mit der Antike in der *Teutschen Academie* und in *Admiranda*

Eine Eigenart Sandrarts in der *Teutschen Academie* und in *Admiranda* ist die Transformation antiker Skulpturen sowie der fast spielerische Umgang mit ihnen, wofür sich zahlreiche Beispiele anführen lassen.

Im sorgfältig ausgeführten Frontispiz zur *Teutschen Academie* 1675, einer *Allegorie der drei Künste* (Abb. 26),¹⁷⁹ vorbereitet durch eine qualitätvolle Rötzelzeichnung in Darmstadt,¹⁸⁰ wählte Sandrart für die Personifikation der Skulptur, die auf den kanonischen *Torso vom Belvedere*



26 Carl Gustav Amling nach Joachim von Sandrart, Allegorie der drei Künste, Kupferstich, 315 × 216 mm (aus SANDRART 1675, Frontispiz)

weist, eine Statue der Muse *Polyhymnia* aus der Sammlung Giustiniani (heute Rom, Museo Torlonia; Abb. 27),¹⁸¹ ließ aber das Diadem weg. In demselben ersten Band der *Teutschen Academie* bildete er die Statue mit dem Titel

nach Rom] zu kommen fügliche Gelegenheit haben zu rechnen und daher billig zu betauern sind. Diesen nun dieselben abwesend vorstellig zu machen, habe ich aus meinem Studien-Buch die höchst-nötigste und vortrefflichste unter solchen antichen Statuen mit sonderbarem Fleiß heraus gezeichnet und durch die allerberühmteste Kupferstechere in dieser Teutschen Academie, praesentiren wollen«, siehe KUHN-FORTE 2009, S. 137f., Anm. 3; SCHREURS 2011, S. 115f.

¹⁷⁸ Vgl. u. a. CROPPER/DEMPSEY 1996a, S. 40–42 (Boselli); SIMONATO 2000, S. 220; HECK 2006, S. 60–66.

¹⁷⁹ Carl Gustav Amling nach Joachim von Sandrart, Frontispiz zu SANDRART 1675, *Allegorie der drei Künste*, (Kupferstich, 315 × 216 mm [Bild]); SPONSEL 1896, S. 140, Nr. 1; KLEMM 1994, S. 12f; C. Mazzetti

di Pietralata in *Caravaggio in Preussen* 2001, S. 380, Abb. S. 381; Saskia Schäfer-Arnold in SCHREURS 2012, S. 198, zu Kat. 3.1, Abb. 97; B. Kuhn-Forte in Datenbank *ArsRoma*, ID 201843.

¹⁸⁰ Joachim von Sandrart, *Allegorie der drei Künste*, Vorzeichnung zum Frontispiz zu SANDRART 1675 (Anm. 179), Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. AE 288; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 158, Nr. 140 (der Ableitung der Personifikation der Architektur, im Bild rechts, von der *Flora Giustiniani* kann ich nicht folgen); URL: <http://ta.sandrart.net/artwork-590> (Stand 09.01.2017).

¹⁸¹ Statue der *Polyhymnia*, Rom, Museo Torlonia, Inv. 35 (125 cm; heute mit anderem Kopf); VISCONTI 1884–1885, Bd. 1, S. 34, Bd. 2, Taf. 9; GASPARRI 1980, S. 160, Nr. 35.



27 Statue der Muse *Polyhymnia*, 125 cm. Rom, Museo Torlonia, Inv. 35 (aus VISCONTI 1884–1885, Taf. 9)



28 Unbekannter Stecher nach Joachim von Sandrart, *Sabina* im Palast von Pr. Iustinian zu Rom, (*Muse Polyhymnia*, ehemals Sammlung Giustiniani; Rom, Museo Torlonia, Inv. 35), Kupferstich (aus SANDRART 1675, Kap. 4, Taf. u)

»Sabina« ab (Abb. 28).¹⁸² Letzterer Kupferstich ist abgeleitet von Claude Mellans Tafel (1633) in der *Galleria Giustiniana*.¹⁸³ Allerdings ist die Statue im Frontispiz (1675) links (Abb. 26) gegenüber den genannten Vorbildern, mit schwelenden Drapierungen ausladend-füllig dargestellt, transformiert in eine barocke Allegorie. Die hinter der Personifika-

tion der Skulptur etwas versteckt am Boden stehende große antike Büste eines alten bärtigen Mannes scheint von der Sophokles-Herme der Sammlung Giustiniani inspiriert (in der *Galleria Giustiniana* als »Pindar« abgebildet),¹⁸⁴ welche zunächst in die Sammlung Albani und 1733 ins Kapitolinische Museum gelangte.¹⁸⁵ Das Porträt erinnert gleich-

¹⁸² Unbekannter Stecher nach Joachim von Sandrart: SANDRART 1675, 2, Kap. 4, Taf. v: *Sabina im Palast von Pr. Iustinian zu Rom*. Vorzeichnung Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. C 7190, S. Ebert-Schifferer in *Caravaggio in Preussen* 2001, S. 376f., Kat. F4.5; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, Nr. 151; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-585> (Stand 09.01.2017).

¹⁸³ Claude Mellan, *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 73 (1633 bezahlt); FICACCI 1999, Nr. 95; PARIGI 2001, S. 534, Nr. I, 73; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-865> (Stand 09.01.2017).

¹⁸⁴ Anna Maria Vaiani, *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 33: *Zwei Philosophenporträts* (in der Zahlungsbestätigung 28.06.1632 als »Homer« und »Pindar« bezeichnet); PARIGI 2001, S. 574, Nr. II, 33, mit Lit.; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-3887> (Stand 09.01.2017).

¹⁸⁵ *Sophokles Typus Lateran*, auf neuzeitlicher, mit »Pindaros« bezeichneter Herme, Rom, Musei Capitolini, Inv. 537 (52 cm); *Sculptures of the Museo Capitolino* 1912, S. 232, Nr. 33; PICOZZI 1999, S. 63 mit Anm. 16, Abb. 3; Laura Buccino in *I Giustiniani* 2001, S. 299–301, Kat. 36b, Abb. 36. B.b; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-3133> (Stand 09.01.2017).



29 François Perrier, Trajanischer Schlachtenfries (Teil 4, Rom, Konstantinsbogen, mittlerer Durchgang Ost), Radierung, ca. 150 × 245 mm (aus PERRIER 1645, Taf. 26, Foto Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberger Historische Bestände – digital)

zeitig auch an Phidias, den Sandart im Kapitel über antike Künstler in der *Teutschen Academie* 1675 mit einem kleinen Bildnismedaillon als »Phydias Maler und Bildhauer von Atheny« vorstellt, wobei er weiter ausführt: »Gleichwie beyde Künste das Mahlen und Bildhauen aus einer Mutter Schoß nämlich aus der Zeichen-Kunst erzeugt worden, also fällt es dem Mahler nicht schwer einen Bildhauer in Stein oder Metall abzugeben. Ein solches erhellet an dem Phidias, welcher in beyden Künsten excelliret.«¹⁸⁶ Insofern würde sich ein Phidias-Porträt in eine Allegorie der drei Künste besonders glücklich fügen.

Die wie eine verlebendigte Statue im Zentrum der Taf. A der *Admiranda* (Abb. 6)¹⁸⁷ sichtbare weibliche Personifikation *Virtus Augusti* ist in Wirklichkeit die rechte Randfigur

in einem bekannten, seit der Renaissance in Zeichnung und Stich verbreiteten römischen Relief aus der Zeit Trajans, das den Kaiser nach dem Sieg über die Daker (106 n. Chr.) bei der Rückkehr nach Rom darstellt, wo er von *Roma*, der Personifikation der Stadt, empfangen wird (in kurzem Chiton im Typus der *Roma Amazone*). Das Relief gehörte zu einem monumentalen Fries von wohl 20 Metern Länge aus dem Trajansforum und wurde mit drei weiteren Paneelen 312/315 am Konstantinsbogen angebracht. Sandart isolierte also eine wenn auch sehr plastische Relieffigur und verwandelte sie in eine vollplastische. Zusammen mit der Philosophenherme und dem *Homer Arundel* handelt es sich bei Joachims Tafel *Virtus Augusti* (Abb. 6) um ein regelrechtes *Pasticcio* diverser antiker Skulpturen, wie in man-

¹⁸⁶ Philip Kilian nach Joachim von Sandart in SANDRART 1675, 2, Buch 1 (antike Künstler), Miscellantafel C (nach S. 14), Text S. 15; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 165, Nr. 167; URL: <http://ta.sandrart.net/>

¹⁸⁷ Bereits betrachtet in Zusammenhang mit dem *Homer Arundel* und dem Philosophenporträt, Siehe Anm. 32 und Text nach Anm. 118. <http://ta.sandrart.net/artwork-1494>; <http://ta.sandrart.net/text-213> (Stand 09.01.2017).



30 Georg Christoph Eimmart nach Joachim von Sandrart, *Torso Belvedere* (*Ceres Cesi-Ludovisi*, Rom, Museo Nazionale Romano), Kupferstich (aus SANDRART 1675, Kap. 1: Skulptur, S. 29, Titelvignette)

chen anderen Stichen, vor allem den Vignetten in der *Teutschen Academie*.

Sandrarts Zeichnung der *Virtus Augusta/Roma* am Konstantinsbogen erfolgte wohl nicht vor dem Original, sondern eher als Kopie der Radierung in François Perriers Stichserie *Icones et Segmenta* von 1645 (Abb. 29).¹⁸⁸ Perriers Drucke, wie auch die Kopien von Pietro Santi Bartoli (*Admiranda*, o. J., aber 1666) sind mit Kommentaren des Antiquars Giovanni Pietro Bellori erläutert.¹⁸⁹ 1692 gab Joachims Großneffe Johann Jakob Sandrart Bartolis Drucke mit deutschem Text heraus.¹⁹⁰

Durchaus üblich war die requisitenhafte Anordnung diverser Skulpturen – oft in völliger Missachtung ihrer realen Größenverhältnisse – auf einem Frontispiz oder in einer Vignette. So zeigt Sandrart in der *Teutschen Academie* 1675 in der friesartigen Titelvignette zum Kapitel Skulptur (Abb. 30),¹⁹¹ vor dem Hintergrund eines nur skizzenhaft ange-

deuteten Reliefs mit einer *Viktoria*, am linken Bildrand den *Torso vom Belvedere* (das Original im Vatikan: 159 cm hoch) als Symbol der Bildhauerkunst, deren Instrumente in der Vignette allenthalben verstreut sind (Hammer, Maßstab, Greif- und Stechzirkel, letzter besonders zur Maßübertragung bei der Herstellung von Kopien dienlich). Mit dem Rücken zum *Torso* greift ein sitzender kleiner Erote tastend nach einem großen weiblichen Kopf im Profil, mit Diadem und auf den Schultern aufliegendem Schleier. Dieser lässt sich mit der Kolossalbüste der *Ceres Cesi-Ludovisi*¹⁹² identifizieren (Abb. 31), die trotz ihrer stattlichen Höhe von fast einem Meter doch 60 cm weniger als der *Torso* misst, hier aber an diesen knapp heranreicht. Auf den aus einem Lorbeer-Feston gebildeten Rahmen der Vignette sind acht Kartuschen mit lateinischen Aufschriften gelegt, welche die Regeln der Bildhauerkunst betreffen (Kenntnis der Muskulatur, Physiognomie, Symmetrie, Affekte, usw.).

¹⁸⁸ PERRIER 1645, Taf. 26.

¹⁸⁹ BARTOLI/BELLORI o. J. (1666), Taf. 13; siehe Corpus Informatico Bellariano, URL: http://bellori.sns.it/bellori//TOC_1.html (Stand 09.01.2017).

¹⁹⁰ SANDRART 1692, Taf. XI; vgl. KUHN-FORTE 2012, Abb. 33.

¹⁹¹ Georg Christoph Eimmart d. Ä. nach Joachim von Sandrart; SANDRART 1675, 1, Buch 2, Kap. 4 (Skulptur), S. 29; Titelvignette. Seitenverkehrt und mit anderem Rahmen in SANDRART 1679, 2, Kap. 1, S. 3, siehe URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-2390> (Stand 09.01.2017); C. Ott u. S. Schäfer-Arnold in SCHREURS 2012, S. 195f., Abb. 96 (Ausgabe 1679). Die Titelvignette ist nicht signiert, doch macht SPONSEL 1896, S. 144 zu Nr. 43, bes. S. 151 zu Nr. 85, auf eine Textstelle bei

Sandrart aufmerksam (SANDRART 1675, 2, Buch 3, S. 337), aus der hervorgeht, dass die drei Titelvignetten zu Architektur, Malerei und Skulptur von Georg Christoph Eimmart gestochen wurden: »In dieser unserer Academie sind von dieser künstlichen Hand zu sehen / die drey Friesen / Anfangs der Architectura, Scultura und Pictura, wie auch die in Holz geschnitene / wolgezeichnete große Buchstaben.«

¹⁹² *Kolossalbüste einer Göttin (Demeter/Ceres, ehemals Sammlung Cesi u. Ludovisi)*, Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Inv. 8596 (99 cm; 1. Hälfte 2. Jh. n. Chr.). Der Kopf wurde 1622 von Kardinal Ludovisi aus der Sammlung Cesi erworben, siehe DE ANGELIS D'OSSAT 2002, S. 61; Identifizierung: KUHN-FORTE 2012, S. 84; Datensätze Kuhn-Forte in *ArsRoma*, ID 9962, 7018.

In einer anderen Vignette, die Sandrart im ersten und zweiten Band der *Teutschen Academie* jeweils am Schluss eines Kapitels abbildet (Abb. 32),¹⁹³ prangt in der Mitte, vor dem Hintergrund einer Arkadenstellung mit vorgelagerten ionischen Säulen, der *Herkules Farnese* in Rückansicht. Mazzetti di Pietralata sah in dem Stich eine vereinfachte Wiederaufnahme der zentralisierten Komposition mit Porticus im Hintergrund von Pietro Testas bekannter Radierung *Liceo della Pittura* (1638/1640);¹⁹⁴ es handelt sich jedoch um eine Wiedergabe der Arkaden des Innenhofes des Palazzo Farnese, wo der *Herkules* bis 1787 stand; allerdings ersetzte Sandrart die dorischen Kapitelle im Erdgeschoß durch ionische. Mit der exzessiv muskulös wiedergegebenen Figur des *Herkules Farnese* steht eine Zeichnung der römischen Zeit in Zusammenhang, weicht in der Kopfpartie von der Statue in der Vignette jedoch ab.¹⁹⁵ *Herkules* wird umringt von Putti mit Bildhauerinstrumenten: zu seinen Füßen ein flügelloser mit einem Stechzirkel, während zwei weitere Eroten mit einem Lot in den Händen auf ihn zufliegen. Für den unteren fliegenden Putto existiert eine Vorzeichnung im Münchner *Codex iconographicus*.¹⁹⁶ Die Putti, ein beliebtes Element auch in Sandrarts Gemälden, übernahm er, frei interpretierend, von vollplastischen Modellen, nämlich Duquesnoys bronzenen Eroten,¹⁹⁷ welche nach Sandrarts eigenen Worten dem Flamen viel Erfolg eingebracht hatten, und die er in der *Teutschen Academie* beschreibt.¹⁹⁸ Joachim besaß davon Originale und ein Tonmodell.¹⁹⁹ Im Grunde gehen diese Putti zurück auf das gemeinsame Studium (Sandrart mit Poussin, Lorrain, Duquesnoy, Pietro da Cortona) von Tizians *Venusfest*



31 Kolossalbüste einer Göttin (*Demeter/Ceres*, ehemals Sammlung Cesi u. Ludovisi). Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Inv. 8596 (Foto su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Speciale per il Colosseo, il Museo Nazionale Romano e l'Area Archeologica di Roma/S. Sosnovskiy, 2008)

¹⁹³ SANDRART 1675, 2, Buch 3 (Malerei), Kap. 8, S. 76; URL: <http://ta.sandrart.net/-text-163> (Stand 09.01.2017). SANDRART 1679, 2 (Skulptur), S. 19; MAZZETTI DI PIETRALATA 2009, S. 77; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 112, zu Nr. 34; MAZZETTI DI PIETRALATA 2014, S. 50, Abb. 4.

¹⁹⁴ MAZZETTI DI PIETRALATA 2009, S. 77; MAZZETTI DI PIETRALATA 2014, S. 50. Zu Testas Radierung *Il Liceo della Pittura* (480 × 736 mm) siehe SANDRART 1675, 2, Buch 2, S. 210 (»worinnen er gleichwol eine ganze Schul der Theorie und Practica, durch sinnreiche Mänge der Figuren ganz vernünftig ausgebildet«); *Pietro Testa* 1988, S. 77, Kat. 41; S. Albl in *Testa e la nemica fortuna* 2014, S. 284–287, Nr. V.2; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-3373> (Stand 09.01.2017). Zu den antiken Statuen im Bild vgl. *I Giustiniani* 2001, S. 185 zu Kat. 3 (L. Buccino), S. 193 zu Kat. 6 (G. Fusconi); B. Kuhn-Forte, Datenbank ArsRoma, ID 6780. Laut Cropper reichte die Vorbereitung Testas für die komplexe Komposition in die 1630er Jahre zurück, als Sandrart noch in Rom weilte.

¹⁹⁵ Joachim von Sandrart, *Herkules Farnese*, Rückansicht, Rötöl, 421 × 264 mm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 7214; EBERT-SCHIFFERER 2001, S. 63, Anm. 36; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 112, Nr. 34; URL:

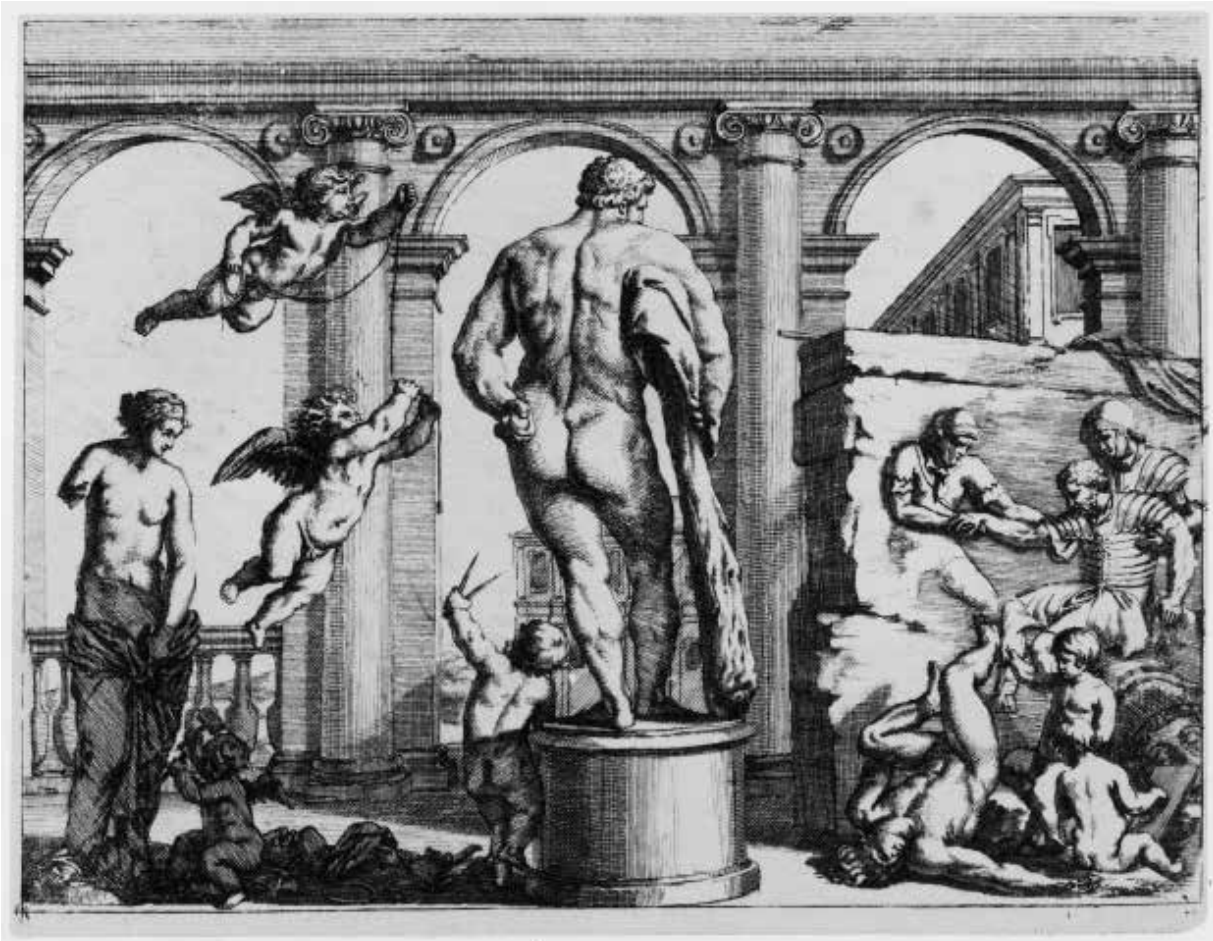
<http://ta.sandrart.net/-artwork-598> (Stand 09.01.2017). Mazzetti di Pietralata stellte in der Komposition Einflüsse des weit verbreiteten Kupferstiches von Goltzius fest, ist jedoch überzeugt, dass Sandrart die Zeichnung vor dem Original in Rom schuf. Zum *Herkules Farnese* siehe HASKELL/PENNY 1981, S. 229–232, Nr. 46; *Le sculture delle Terme di Caracalla* 2010, S. 17–20, Nr. 1.

¹⁹⁶ *Codex iconographicus* (siehe Anm. 103), München, BSB, cod. icon. 366, fol. 108, Nr. 68; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 118, Nr. 47; URL: http://codicon.digitale-sammlungen.de/Blatt_bsb00020449,00219.html (Stand 09.01.2017).

¹⁹⁷ MAZZETTI DI PIETRALATA 2009, S. 72–78. Zu Duquesnoys Putti im Allgemeinen siehe BOUDON-MACHUEL 2005, S. 47–83, 139–157, 273–328; LINGO 2007, S. 42–63 (»Infant Putto and the Greek Manner«); zu den bronzenen Putti bes. BOUDON-MACHUEL 2005 S. 275–277, 283, 299–313, 316, 326–328.

¹⁹⁸ Sandrart über Duquesnoys Putti: SANDRART 1675, 2, Buch 3, Kap. 26, S. 348 f. Siehe dazu SCHÄFER-ARNOLD 2012, S. 66 f., Abb. 21.

¹⁹⁹ Zu Sandrarts Besitz von Duquesnoys Werken: SANDRART 1679, 1, zu »Sandrarts Kunstkammer«, S. 88. Zur Wiederaufnahme der Putti in Sandrarts malerischem Werk noch lange nach den römischen Jahren siehe MAZZETTI DI PIETRALATA 2009, S. 76–81.



32 Unbekannter Stecher nach Joachim von Sandrart, Vignette mit *Herkules Farnese*, *Venus Giustiniani* und Detail von der Trajanssäule (aus SANDRART 1675, Buch 3, S. 76 und SANDRART 1679, S. 19)



33 Pietro Santi Bartoli, *Soldati Romani feriti nella battaglia vengono curati da Chirurghi* (Trajanssäule, Szene 169) (aus BARTOLI/BELLORI o. J. [1672], Taf. 29, Foto Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberger Historische Bestände – digital)

(nun Prado) in der Villa Aldobrandini zu Beginn der römischen Jahre, wie schon Bellori bezüglich Duquesnoy und Poussin festgestellt hatte.²⁰⁰

Am linken Bildrand der Herkules-Vignette (Abb. 32) steht die Statue einer halbnackten *Venus* mit abgebrochenem rechten Arm, an der sich ein Putto mit einem Hammer zu schaffen macht. Es ist eine Statue der Sammlung Giustiniani, nun im Museo Torlonia (Abb. 34),²⁰¹ ergänzt mit erhobenen Armen zu einer *Aphrodite Typus Anadyomene* (aus dem Meer entstieg sich das Wasser aus dem Haar wringend). Sandart bildete dieselbe Statue, leicht verändert, noch viermal ab: auf dem Titelblatt zum Kapitel »Skulptur« im ersten Band der *Teutschen Academie* (Abb. 38), seitenverkehrt wieder aufgenommen in einer Tafel der *Admiranda* (1680),²⁰² beide getreu übernommen von Claude Mellans Kupferstich in der *Galleria Giustiniana*;²⁰³ des Weiteren, versehen mit einer üppigen Blumengirlande, in der Titelvignette der *Admiranda* 1680 (Abb. 2)²⁰⁴ sowie in einer an ein Capriccio erinnernden Tafel der *Teutschen Academie* 1679 mit dem Titel *Ruina Romae/Verstörtes Rom* und der Inschrift im fragmentarischen Gebäck eines korinthischen Tempels (zweifelloos des Vespasian auf dem Forum Romanum) »Roma quanta fuit ipsa ruina docet« (Abb. 35):²⁰⁵ Hier prangt die *Venus* neben dem *Torso Belvedere* im Zentrum, beide jedoch – entsprechend dem »ruinösen« Motto des Niedergangs antiker Pracht – kopfüber nach vorne stürzend. Auch die *Venus* ist reduziert zu einem Torso, wobei der Kopf und der rechte Arm vom Rumpf abgebrochen sind und im Vordergrund liegen; die Beine fehlen völlig. Die weibliche Büste links ist, wie Boudon-Machuel und Lingo richtig erkannten, inspiriert von Duquesnoys Statue der heiligen Susanna (1630–1633) in Rom, Santa Maria di Loreto, von der Sandart



34 *Aphrodite*, ergänzt als *Anadyomene* (ehemals Sammlung Giustiniani, Rom, Museo Torlonia, Inv. 47) (aus VISCONTI 1884–1885, Taf. 12)

²⁰⁰ MAZZETTI DI PIETRALATA 2009, S. 72f.; SANDRART 1675, 2, Buch 2, S. 160 (siehe auch zu Anm. 61); BELLORI 1672, S. 160 (Einfluss Tizians auf Duquesnoy), 165 (Poussin); LINGO 2007, S. 43.

²⁰¹ *Aphrodite*, ergänzt als *Aphrodite Anadyomene*, Rom, Museo Torlonia, Inv. 47 (160 cm); VISCONTI 1811, Nr. 8 (Identifizierung mit *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 1, Taf. 37); GASPARRI 1980, S. 162, Nr. 47; in *I Giustiniani* 2001, S. 207 zu Kat. 9 (nicht verschollen, wie Denti in *Xenia* 13 [1987], S. 27–42, behauptet; zit. in *I Giustiniani* 2001, S. 207). *Die päpstlichen Sammlungen* 1963, S. 155 zu Nr. 211, bemerkt zum vatikanischen Exemplar der *Anadyomene*, mit ebenfalls ergänztem, höher erhobenem Arm, diese Ergänzung sei sinnentstellend, die Arme müssten korrekt in Gesichtshöhe bleiben. Laut Laura Buccino (in *I Giustiniani* 2001, S. 207) handelt es sich bei dem in *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 1, Taf. 37, dargestellten Exemplar um eine Ableitung des Typus der *Aphrodite pudica*.

²⁰² Georg Andreas Wolfgang nach Joachim von Sandrart, SANDRART

1675, 1, Buch 2, Kap. 4, Skulptur: Frontispiz; Carolin Ott in SCHREURS 2012, S. 200 zu Kat. 3.2, Abb. 99. Leonhard Heckenauer nach Joachim von Sandrart: SANDRART 1680, Taf. VV: »Venus Victrix«, siehe URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-5085> (Stand 09.01.2017).

²⁰³ Claude Mellan, *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 1, Taf. 37: *Venus* (Kupferstich, 375 × 232 mm); PARIGI 2001, S. 522, Nr. II, 37 (bezahlt 1633–1634); G. Fusconi in *I Giustiniani* 2001, S. 207, Kat. 9; SCHREURS 2012, S. 200, Abb. 98; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-335> (Stand 09.01.2017).

²⁰⁴ Siehe Anm. 18.

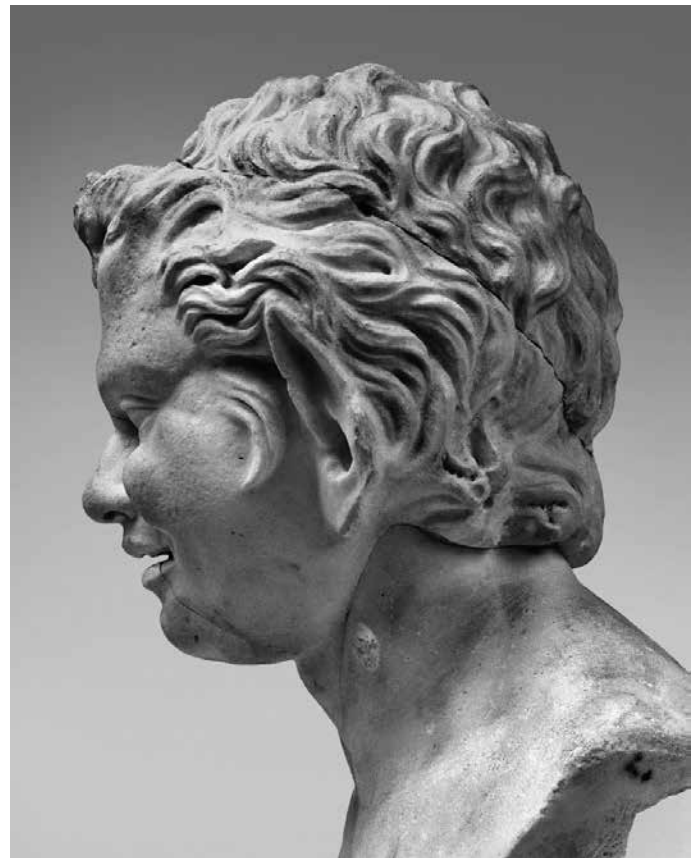
²⁰⁵ Johann Jakob von Sandrart nach Joachim von Sandrart: *Ruina Romae / Verstörtes Rom* in SANDRART 1679, 2, Kap. 1, Taf. qq; SPONSEL 1896, S. 175 zu Nr. 98; BOUDON-MACHUEL 2005, S. 180, 242, Abb. 174; LINGO 2007, S. 156, Abb. 131; B. Kuhn-Forte in Datenbank *ArsRoma*, ID 8266. Der in der Inschrift genannte Anspruch wird Ildeberto di Lavardin (1056–1133, Erzbischof von Tours) zugeschrieben.



35 Johann Jakob Sandrart nach Joachim von Sandrart, *Ruina Romae/Verstörtes Rom* (Vespasiantempel; F. Duquesnoy, Bronzestatuette der Hl. Susanna; *Satyirkopf Giustiniani*, Schloß Wörlitz; *Venus Giustiniani*, Museo Torlonia, Inv.Nr. 47; *Torso vom Belvedere*), Kupferstich (aus SANDRART 1675, II, Kap. I, Taf. qq)

eine Version als Bronzestatuette besaß.²⁰⁶ Die Einbindung in das antike Ambiente ist nach Lingo ein Indiz für Sandrarts Verständnis der klassisch-antiken Wurzeln von Duques-

²⁰⁶ BOUDON-MACHUEL 2005, S. 180, 242 zu In.35 ex.1; LINGO 2007, S. 156. Zum Besitz Sandrarts der Bronzestatuette der hl. Susanna siehe SANDRART 1679, 2, zu »Sandrartische Kunstammer«, S. 88: »Von Francisco Fiamengo zu Rom ein Brustbild repräsentierend eine Susanna sehr anmuthig kunstreich in Metall gegossen zu Rom«. Die Bronzestatuette existiert in mehreren Exemplaren, u. a. in Kopenhagen, Berlin (Staatliche Museen, Inv. 301), Wien (KHM, Inv. 5778) und im Kunsthandel, siehe BOUDON-MACHUEL 2005, S. 242-243, In.35 ex.2-ex.9, Abb. 87 (Berlin).



36 Satyrkopf auf neuzeitlicher Büste. Schloß Wörlitz, Antikensammlung, Inv. II-15 (Foto Forschungsarchiv für Antike Plastik, Köln/Gisel Geng)

noys Kunst; mit letzterem pflegte Sandrart in den römischen Jahren engen Kontakt, wie aus seinem *Lebenslauf* hervorgeht.²⁰⁷ Eine Quelle sowohl für Duquesnoys als auch für die von Sandrart dargestellte Büste ist meines Erachtens ein als Sappho gedeuteter Mädchenkopf der Sammlung Giustiniani, abgebildet in der *Galleria Giustiniana* in einem Kupferstich von Anna Maria Vaiani (1632).²⁰⁸ Auch Sandrart hatte in der römischen Zeit das sensible Bildnis mit der lockigen, von einem doppelten Haarband (»sphenone«) geschmückten Frisur in einer seiner schönsten Zeichnungen festgehalten.²⁰⁹ Weibliche

²⁰⁷ LINGO 2007, S. 156. Zu Sandrarts Freundschaft mit Duquesnoy siehe SANDRART 1675, 2, Buch 3, S. 348, 368, Text zu Anm. 56, 60-61.

²⁰⁸ *Galleria Giustiniana* 1636-1637, 2, Taf. 52.1: Anna Maria Vaiani, Mädchenkopf (1632 bezahlt); PARIGI 2001, S. 580, Nr. II, 52; FUSCONI 2001, S. 18, Abb. 8; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 108 zu Nr. 27; URL: <http://ta.sandrart.net/artwork-4675> (Stand 09.01.2017). Laut Quittung 28.06.1632 (GALLOTTINI 1998a, Dok. 12; eadem in *I Giustiniani* 2001, S. 425 Nr. 12) befanden sich die »due teste di femina« in der Galerie des Palazzo Giustiniani, sie lassen sich aber im

Köpfe mit der Benennung Sappho (nach einem griechischen Original aus dem späten 5. Jh. v. Chr.) existieren in mehreren Repliken. Das von Sandrart und Vaiani gezeichnete Exemplar Giustiniani ist mit großer Sicherheit zu identifizieren mit einem seit dem frühen 18. Jahrhundert in Wilton House (Salisbury, Wiltshire) aufbewahrten, 1769 als »Kassandra« publizierten Kopf, nun als neuzeitlich erkannt: Der Begründer der Antikensammlung in Wilton House, Thomas Herbert (1656–1733, ab 1683 Earl of Pembroke), hatte nach eigenen Angaben Ankäufe aus der Sammlung Giustiniani getätigt.²¹⁰

Unterhalb der weiblichen Büste in der *Ruina Romae*-Tafel befindet sich die Büste eines pausbäckigen jungen Satyrn mit einem Ziegenfell über der Schulter. Abgesehen von den charakteristischen kleinen Bockshörnern weist er seitlich am (ergänzten) Hals sogar die von Ziegen übernommenen Hautsäckchen (»Glöckchen«) auf. Das antike Vorbild ist zweifellos ein Satyrkopf (auf moderner Büste) »mit dem Ausdruck harmloser Schalkhaftigkeit« (Hartmann) in

Schloß Wörlitz (Abb. 36), ebenfalls mit kräftig gewölbten Wangen, halb geöffnetem, lächelnden Mund, Doppelkinn, und am Hals sogar noch Spuren der »Glöckchen«.²¹¹ Die Büste ähnelt einem jungen Satyrn aus der Sammlung Giustiniani, für dessen Abbildung in der *Galleria Giustiniana* Sandrart 1634 die Vorlage geliefert hatte; das antike Vorbild befindet sich jedoch in Berlin.²¹² Eine Provenienz Giustiniani des Wörlitzer Kopfes ist jedoch plausibel, da sich in Schloß Wörlitz ein kleiner Satyr-Torso befindet,²¹³ dessen Zugehörigkeit zur Sammlung Giustiniani durch eine ebenfalls von Sandrart gezeichnete Tafel der *Galleria Giustiniana* gesichert ist.²¹⁴ Diese ließ er überdies für die *Teutsche Academie* 1675 und *Admiranda* 1680 seitenverkehrt neu stechen.²¹⁵ Fürst Franz von Anhalt-Dessau hatte diesen Torso wohl auf seiner Romreise 1765–1766 erworben. Auch wenn der in Sandrarts Tafel *Ruina Romae* (Abb. 35) dargestellte Wörlitzer Satyrkopf (Abb. 36) nicht in der *Galleria Giustiniana* illustriert ist, kann er in der trotzdem aus der Sammlung Giustiniani stammen, wo sich laut Inventar

Inventar 1638 dort nicht präzisieren. Die Bezeichnungen »Sappho« und »Cleopatra« für die Köpfe in *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 52 stammen von den Anmerkungen des Exemplars in der Biblioteca Alessandrina, Rom.

²⁰⁹ Joachim von Sandrart, Mädchenkopf, Dresden, Kupferstichkabinett, Inv. C 7625 (Rötöl, weiß gehöht, 363 × 246 mm); FUSCONI 2001, S. 18 mit Anm. 12, Abb. 7; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 108f., Nr. 27; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-4672> (Stand 09.01.2017). Die leichte Neigung des Kopfes (anders als im Stich Vaianis, siehe Anm. 208) und der etwas geöffnete Mund verleihen dem antiken Kopf eine beseelte, versonnene Note (Fusconi) und entspricht vollkommen Sandrarts Tendenz der »Verlebung« steinerner Skulptur.

²¹⁰ Pseudo-antiker Mädchenkopf Typus Sappho, eingesetzt in drapierte Büste, Wilton House (Salisbury, Wiltshire), Cloisters (Westflügel, ohne Inv.nr.), ehemals Sammlung Giustiniani, siehe KENNEDY 1769, S. XXXVI, S. 66, Taf. 23; MICHAELIS 1882, S. 696, Nr. 128 (mit Anmerkung »The geniusness is doubtful«); URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/23062> (Stand 09.01.2017). CACCIOTTI 1994, S. 152, hatte den in *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 52.1 abgebildeten Mädchenkopf mit der pseudo-antiken (16./17. Jh.) sogenannten *Sappho*, in Madrid identifiziert, wohin sie über den Marchese del Carpio gelangt war (Museo del Prado, Inv. E-392, 38 cm; vgl. BLANCO 1957, S. 173, Nr. 392E; CACCIOTTI 1994, S. 152, Abb. 44–45; *Catálogo de la escultura* 1998, S. 264f., Nr. 121, Abb.). Wenngleich diese Hypothese nicht abzulehnen ist (der Marchese war 1677–1682 spanischer Botschafter in Rom), so erscheint eine Provenienz aus Wilton House doch plausibler, da Ankäufe von Lord Pembroke aus der Sammlung Giustiniani belegt sind, vgl. KENNEDY 1769, S. XIII, nach Notizen von Lord Pembroke; MICHAELIS 1882, S. 666.

²¹¹ Kopf eines jugendlichen Satyrn auf neuzeitlicher Büste, Schloß Wörlitz, Antikensammlung, Inv. II-15, SSG-WOL (39 cm; Kopf: 27 cm; ergänzt: Nase, Lippen, Kinn, Hinter- und Oberkopf und Bruststück); HARTMANN 1913, S. 143, Nr. 42, Taf. XI, Abb. 42; PAUL 1977, S. 32f., 74, Nr. 19, Abb. 16; Detlef RÖSSLER in *Römische Antikensammlungen* 1998, S. 122f., Nr. IV.15, Abb.; URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/32028>; <http://www.museum-digital.de/san/index.php>

?t=objekt&suinin=15&suinsa=437&oges=15647 (Stand 09.01.2017). Trotz der ergänzten Lippen ist der lächelnde Ausdruck durch die Mundwinkel gesichert. Ein ähnlicher Satyrkopf auf neuzeitlicher Büste befindet sich im Museo Gregoriano Profano des Vatikan (Inv. 10297; 51 cm) mit unbekannter Provenienz (bis 1963 Lateranmuseum, aus dem noch andere Antiken Giustiniani stammen), siehe VORSTER 2004, S. 100–101, Nr. 50, Taf. 67, 1–2. Er weist einen Korymbenkranz und ein Ziegenfell auf der Schulter auf (wie der Kopf in SANDRART 1679, Taf. qq (Abb. 35).

²¹² Michel Natalis nach Joachim von Sandrart: *Satyrkopf, Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 48.1 (Kupferstich, 408 × 227 mm; die Vorlage für den Knabenkopf unten, Taf. 48.2, stammt von Giovanni Francesco Romanelli); PARIGI 2001, S. 578, Nr. II, 48 (1634 bezahlt); URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/41795> (Stand 09.01.2017). Die Satyrbüste befindet sich in Berlin, Antikensammlung, Inv. Sk 269, siehe KANSTEINER (2015) 2017, S. 135f. mit Anm. 49, URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/105799> (Stand 02.04.2017).

²¹³ Satyrkopf auf nicht zugehörigem Torso mit Ziegenfell, Schloß Wörlitz, Antikensammlung, Inv. II-13 (31 cm); SANDRART 1675, I, Buch 2, Kap. 4, S. 40; HARTMANN 1913, S. 136f., Nr. 13, Taf. IV, 13; PAUL 1977, S. 33f., 74, Nr. 20, Abb. 17; RÖSSLER 2000, S. 137, Taf. 34, 2; Laura Buccino in *I Giustiniani* 2001, S. 315–317 zu Nr. 39, Abb. 39 b.c., 39 b.d; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-863>; <http://www.museum-digital.de/san/index.php?t=objekt&suinin=15&suinsa=437&oges=18962> (Stand 09.01.2017).

²¹⁴ Michel Natalis nach Joachim von Sandrart: Torso eines jugendlichen Satyrn mit Efeukranz, *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 47.2 (Kupferstich, 410 × 232 mm); PARIGI 2001, S. 578, Nr. II, 47 (1634 bezahlt, »due teste di fauni ridenti«); G. Fusconi u.a. Canevari in *I Giustiniani* 2001, S. 311–313, Nr. 39; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-632> (Stand 09.01.2017).

²¹⁵ Unbekannter Stecher nach Joachim von Sandrart: SANDRART 1675, I, Buch 2, Kap. 4, Taf. r: »Alt und junger Faunus: bey Pr. Iustinian.«; SANDRART 1680, Taf. r: »Faunui duo«; *I Giustiniani* 2001, S. 313 zu Nr. 3, Abb. 39. B.; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-358> (Stand 09.01.2017).



37 Johann Jakob von Sandrart, nach Joachim von Sandrart, *Nilus aliter* (Phokas-Säule; Flussgott Nil, Rom, Kapitolsplatz), Kupferstich (aus SANDRART 1679, Kap. 1, Taf. mm)

1638 zahlreiche Satyrköpfe befanden, darunter in einem Raum des Palastes gleich drei auf modernen Büsten mit Fellen.²¹⁶ Die Provenienz des Wörlitzer Satyrkopfes ist keineswegs gesichert, er könnte 1796 in Rom durch den Maler

²¹⁶ Zu *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 47, siehe Anm. 214. Zu Satyrköpfen in Sammlung Giustiniani (Inventar 1638) siehe GALLOTTINI 1998a, S. 84, Nr. 104, Nr. 126, S. 86, Nr. 152, S. 95, Nr. 423, S. 98, Nr. 631–633, S. 104, Nr. 847, 849.

²¹⁷ Detlef Rößler in *Römische Antikensammlungen* 1998, S. 122.

²¹⁸ AGOSTI/FARINELLA 1998; URL: www.census.de, ID 151057 (Stand 30.01.2017). Die erste Publikation der Reliefs der Trajanssäule erfolgte 1576, mit Kupferstichen von Girolamo Muziano und Kommentaren von Alfonso Chacón (Ciacconius), auf denen Belloris Kommentare zu Bartoli (BARTOLI/BELLORI o. J. [1672]) beruhen.

²¹⁹ BARTOLI/BELLORI o. J. (1672), Taf. 29: Szene 169, »Soldati Romani feriti nella battaglia vengono curati da Chirurghi«.

Friedrich Rehberg über den Händler Thomas Jenkins angekauft worden sein.²¹⁷

Die genannte Vignette mit dem *Herkules Farnese* und der *Venus Giustiniani* (Abb. 32) ist ein Beispiel für Sandrarts »Spiel mit der Antike«, sein charakteristisches, ungewöhnliches Verfahren, im Hintergrund der Kupferstiche antike Reliefs anzubringen, oft in totaler Negation der tatsächlichen Proportionen. So schiebt sich hier von rechts vor die Arkade diagonal ein kolossaler massiver Steinblock mit einem Relief an der Vorderseite ins Bild: dieses zeigt zwei Römer (beide mit Helm, der rechte in Rüstung), die einem auf einem Felsen sitzenden, offensichtlich verletzten Soldaten behilflich sind. Bei näherer Betrachtung entpuppt sich das Relief als ein Detail des Spiralfrieses der Trajanssäule, die seit dem 15. Jahrhundert von Künstlern eifrig gezeichnet wurde.²¹⁸ Mit Sicherheit handelt es sich um eine Übernahme aus der wenige Jahre zuvor erschienenen Stichserie des Francesco Santi Bartoli (Abb. 33), mit Kommentaren von Bellori, der die Szene folgendermaßen beschrieb: »In der Schlacht (gegen die Daker) verletzte römische Soldaten werden von Chirurgen gepflegt.«²¹⁹

Sandrarts »Spiel mit der Antike« bei Reliefs im Hintergrund seiner Kupfer wiederholt sich in der Tafel mit *Minerva und Paris Arundel* (*Teutsche Academie* 1679, Abb. 8),²²⁰ wo hinter den beiden Statuen (die originale antike *Minerva/Athena/Lemnia* mißt über 240 cm) wie eine Mauer ein scheinbar monumentales Relief des Herakles im Kampf mit dem Nemeischen Löwen steht; das antike Vorbild ist jedoch nur mittelgroß (112 cm). Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bekannt, erwarb es Kardinal Ferdinando de' Medici 1584 aus der Sammlung Della Valle und ließ es in die Gartenfassade seiner Villa auf dem Pincio einmauern.²²¹ Sandrart kopierte wohl nicht das Original, sondern einen Druck, nämlich Vaccari.²²²

Bisweilen bereichert Sandrart die Hintergründe der Stiche mit Antiken, von denen er nur Details wiedergibt, so dass sie oft nur ein archäologisch geschultes Auge erkennen kann: wie in der auf dem Forum Romanum angesiedelten Tafel mit dem Flussgott Nil in der *Teutschen Academie* 1679 (Abb.

²²⁰ Siehe Anm. 38.

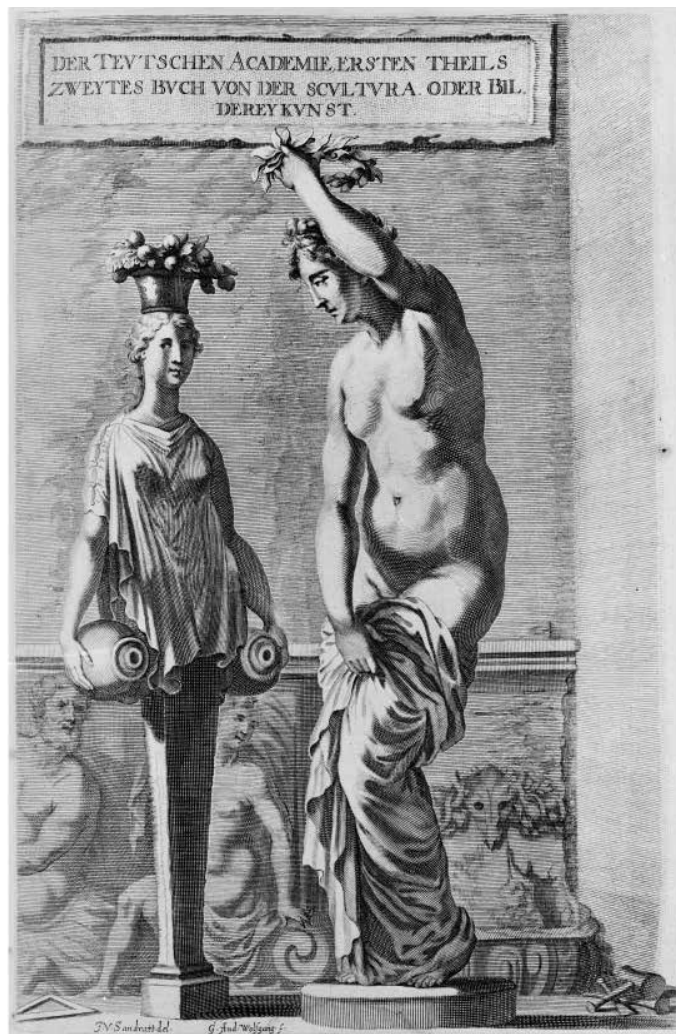
²²¹ *Herakles und der Nemeische Löwe*, Rom, Villa Medici, Inv. 474/60 (112 x 90 cm); BOBER/RUBINSTEIN 1987, S. 72, Nr. 136; KUHN-FORTE 2009, S. 156, Abb. 15. Zur graphischen Dokumentation der Renaissance siehe URL: www.census.de, ID 157888.

²²² VACCARI 1584/1621, Taf. 67; WEEKE 1997, S. 197f., Nr. 67, Abb.

²²³ Johann Jakob von Sandrart nach Joachim von Sandrart: SANDRART 1679, Buch 2, Kap. 1, Taf. mm: *Nilus aliter*; zur Identifizierung des Reliefs siehe KUHN-FORTE 2009, S. 156f., Abb. 16f.. Zum Flussgott Nil siehe BOBER/RUBINSTEIN 2010, S. 112f., Nr. 65B. Ein weiteres Beispiel für ein Detail eines antiken Reliefs im Hintergrund ist SANDRART 1679, 3, Taf. 14, mit Trinkhorn Gonzaga, dem Puteal Giu-

37),²²³ wo der Künstler hinter der kolossalen Liegefigur (die sich heute auf dem Kapitolsplatz befindet) in einem wiederum scheinbar monumentalen Relief, angebracht am Podium der Phokas-Säule auf dem Forum Romanum, leicht verändert einen kleinen Ausschnitt aus dem berühmten *Krater Borghese* (nun Louvre)²²⁴ mit dionysischem Thiasos zeigt, nämlich einen jungen Satyr, der einen trunkenen Silen stützt. Sanders hat die Gruppe leicht variiert: Anders als beim antiken Original ist der Satyr mehr aufgerichtet und zum Betrachter gedreht. Auch bei dieser Kupfertafel Sandrarts sind die Proportionen irrelleitend, denn der Flussgott ist ca. 4,5 Meter lang, während die Relieffiguren des *Krater Borghese* in Wirklichkeit nur ca. 60 cm messen. Die Satyrstützgruppe des *Krater Borghese* wurde übrigens – dem Vorbild getreuer als Sandart – auch von Rubens gezeichnet.²²⁵

Den Hintergrund der Titelvignette der *Admiranda* (Abb. 2) mit dem bereits erwähnten *Togatus Arundel*²²⁶ schmückte Sandart mit dem berühmten *Tänzerinnen-Relief Borghese* (nun im Louvre).²²⁷ In der Mitte der Vignette thront Roma, Personifikation der Stadt Rom, ein beliebtes Titelmotiv in der Druckgraphik schon bei Cavalieri (1594) oder Thomassin (1610/1614).²²⁸ Sandart stellte eine spezifische Roma dar, nämlich die kapitolinische, eine von den Konservatoren 1593 angekaufte und in der Folge auf dem Kapitolsplatz vor dem Senatorenpalast aufgestellte, zur Roma ergänzte Minerva-Statue.²²⁹ Er kopierte sie zweifellos nach der Radierung in François Perriers *Segmenta*, wie aus der identischen Statuenbasis mit Tropaia ersichtlich ist,²³⁰ gab ihr jedoch eine kleine geflügelte Victoria in die ausgestreckte Hand. Zu Füßen des *Togatus Arundel* am linken Bildrand setzte Sandart die Büste eines Römers im Profil, am ehesten Kaiser Claudius, den Sandart für die Serie der ersten zwölf Kaiser im *Codex Iconographicus* als Vorbereitung für das Bildnis in der *Teutschen Academie* 1679 gezeichnet hatte.²³¹ Das scharfe Profil hat aber auch



38 Georg Andreas Wolfgang nach Joachim von Sandrart, Skulptur (*Venus Giustiniani*, Museo Torlonia, Inv. 47; Meerthiasos-Sarkophag, Musei Vaticani, Inv. 9251), Kupferstich (aus SANDRART 1675, II, Kap. 1, Titelblatt)

stiniani, im Hintergrund Reiterrelief (ein Ausschnitt von der Trajanssäule oder aus einem trajanischen Relief am Konstantinsbogen), siehe KUHN-FORTE 2009, S. 157–163, Abb. 18–21; URL: <http://ta.sandart.net/edition/artwork/view/3022> (Stand 09.01.2017).

²²⁴ *Krater Borghese*, Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités Grecques, Étrusques e Romaines, inv. MA 86 (Gesamthöhe 171,5 cm, Kelch 84 cm; 40/30 v. Chr.); HASKELL/PENNY 1981, S. 167, Nr. 81, Abb. 106; G. Pellini, M. Fabrèga-Dubert u. J. Martinez in *I Borghese e l'Antico* 2011, S. 238, Nr. 3; URL: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/98216> (Stand 09.01.2017).

²²⁵ P. P. Rubens, *Trunkener Silen mit Satyr und Mänade*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv. C 1967-42; VAN DER MEULEN 1994–1995, Bd. 2, S. 162, Nr. 141; Bd. 3, Abb. 275 (zu einem weiteren Detail der *Borghese-Vase*, dem tanzenden Satyr, siehe ibidem, Nr. 140, Abb. 62).

²²⁶ Siehe Anm. 18.

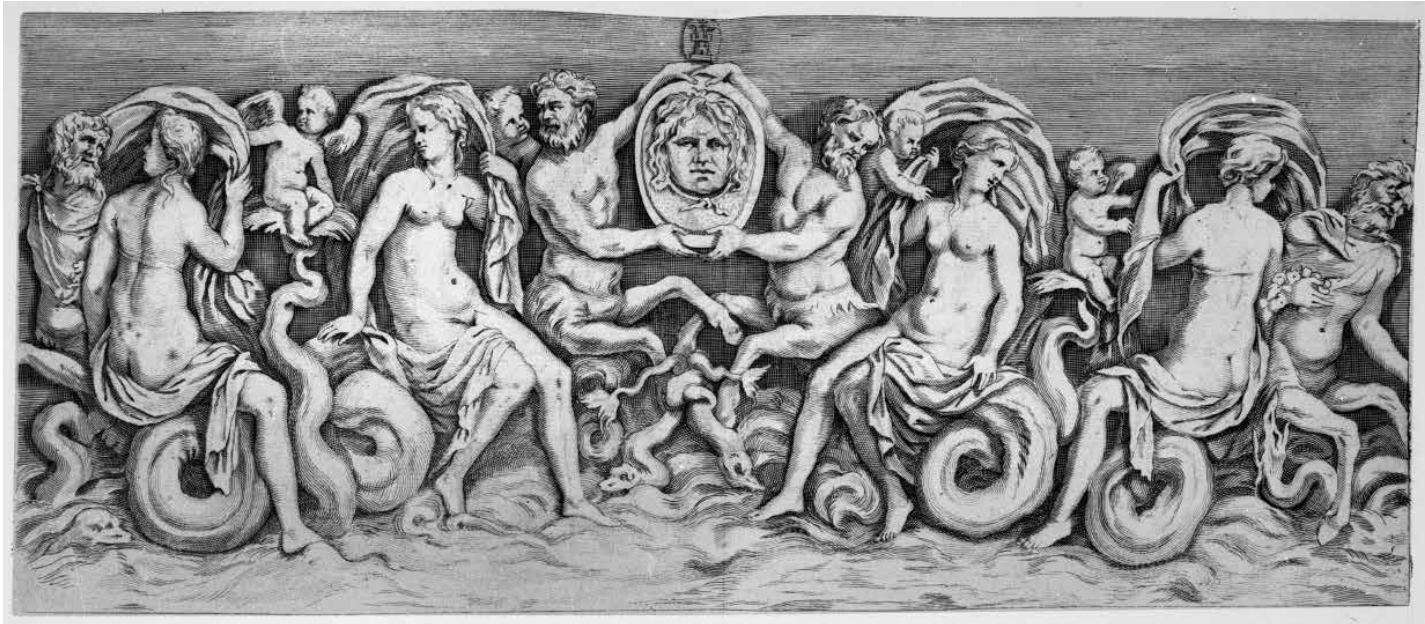
²²⁷ *Tänzerinnen-Relief Borghese*, Louvre, Inv. MR 747; PERRIER 1645, Taf. 20; HASKELL/PENNY 1981, S. 195 f., Nr. 29, Abb. 159; M. MINOZZI/M.-L. FABRÈGA-DUBERT/J.-L. MARTINEZ in *I Borghese e l'Antico* 2011, S. 248 f., Nr. 7.

²²⁸ CAVALIERI 1594, Titelblatt, siehe URL: http://arachne.uni-koeln.de/books/Cavalieri_1594 (Stand 09.01.2017). Zu Thomassin siehe GALLOTTINI 1995, S. 13, Nr. 1, Abb. 1.1, mit Lit. (Verweis auf Ableitung von Münzbildern).

²²⁹ ENSOLI 1994, S. 120–127.

²³⁰ PERRIER 1638, Taf. 55; URL: http://mora.sns.it/_portale/scheda_fonte.asp?Lang=ITA&GroupId=1&cid_txt=3217 (Stand 09.01.2017).

²³¹ Zum Porträt des *Claudius* vgl. die Zeichnung Sandrarts im *Codex Iconographicus* (siehe Anm. 103), München, Bayerische Staatsbibliothek, *Cod. Icon.* 366, fol. 13r; MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 183 f., Kat. 303; URL: <http://ta.sandart.net/artwork-2408> (Stand 09.01.2017); vorbereitend für SANDRART 1679, 2 (Skulptur), Taf. bb, siehe URL: <http://ta.sandart.net/text-924> (Stand 09.01.2017).



39 Gabriel Ladame nach Giovanni Andrea Potestà, Meerwesensarkophag (Meerthiasos-Sarkophag, Musei Vaticani, Inv. 9251), Kupferstich, 230 × 392 mm (aus *Galleria Giustiniana* 1636–1637, Bd. 2, Taf. 102)

die Züge des ebenfalls in der *Teutschen Academie* 1679 enthaltenen Porträts des makedonischen Königs Perseus.²³² Die weibliche geflügelte Figur mit dem Fruchtfeston ist eine Umsetzung der genannten *Venus Giustiniani* (Abb. 34), welche Sandrart bereits 1675 als Titelblatt des Kapitels »Skulptur« (Abb. 38) und in der *Herkules-Vignette* (Abb. 32) verwendet hatte. Den rechten Bildrand der Titelvignette von *Admiranda* 1680 (Abb. 2) begrenzt eine Herme, die Sandrart schon für die *Galleria Giustiniana* (2, Taf. 36 unten; Abb. 3)²³³ gezeichnet hatte und die damals als Porträt Platons galt (tatsächlich ein bärtiger *Dionysos Typus Curtius*, nun Museo Torlonia).²³⁴

Das kurioseste Beispiel für Sandrarts Lust an »Antike im Detail« ist wohl das genannte Titelblatt für das Kapitel zur Skulptur in der *Teutschen Academie* 1675 (Abb. 38).²³⁵ Es zeigt in weicher Modellierung und malerischer Helldunkel-

behandlung die von Sandrart mehrmals dargestellte (Abb. 2, 32) *Venus Giustiniani* (Abb. 34)²³⁶ Anders als beim Vorbild in der *Galleria Giustiniana*²³⁷ hält Sandrarts Venus hier einen Lorbeerkranz über ihrem Haupt und neigt sich zu einer als Brunnenfigur gestalteten weiblichen Herme. Am Boden liegen Werkzeuge der Bildhauerkunst, im Hintergrund rechts ein Grabaltar mit Bukranium-Girlande. Das Relief im Hintergrund links – ein bärtiger Meerkentaure, der sich zu einer Nereide umwendet, welche auf seinem Fischleib sitzt und das Gewand in *Velificatio* über dem Kopf sich bauschen lässt – ist offensichtlich ein Ausschnitt aus einem Meerwesen-Sarkophag mit Gorgoneion-Clipeus der Sammlung Giustiniani (schon im 16. Jahrhundert bekannt, seit mindestens 1634 in der Sammlung Giustiniani, seit 1819 im Vatikan),²³⁸ illustriert in der *Galleria Giustiniana* (Abb. 39).²³⁹ Es ist gut möglich, dass Sandrart nicht das Original,

²³² Richard Collin nach Joachim von Sandrart in SANDRART 1679, 3, Taf. F; URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-1883> (Stand 09.01.2017). Nach Sponsel ist Sandrarts Entwurf auf eine antike Münze, abgebildet bei CANINI 1669 zurückzuführen.

²³³ Theodor Matham nach Joachim von Sandrart: *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 36; PARIGI 2001, S. 574, Nr. II, 36 (bezahlt 1634, »doi filosofi barbati«), siehe GALLOTTINI 1998b, Dok. 118; eadem in *I Giustiniani* 2001, S. 429, Dok. 118. Taf. 36.1 (oben): Platon, auf moderner Herme, Rom, Museo Torlonia, Inv. 160; VISCONTI 1884–1885, Taf. 41; VERMEULE 1966, S. 59, Nr. 8843 (Museo Cartaceo,

Windsor, RL, vol. IX, fol. 60); GASPARRI 1980, S. 175, Nr. 160. Taf. 36.2 (unten): siehe Anm. 234.

²³⁴ *Dionysosherme Typus Curtius B* 12, Rom, Museo Torlonia, Inv. 461 (75 cm; Teil einer Doppelherme); *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 36.2; VISCONTI 1884–1885, Nr. 461, Taf. 117; VERMEULE 1966, S. 59, No. 8843 (*Museo Cartaceo*, Windsor, RL, vol. IX, fol. 60); GASPARRI 1980, S. 209, Nr. 461.

²³⁵ Siehe Anm. 202.

²³⁶ Siehe Anm. 201; zu Abb. 2 u. 32 siehe Anm. 18 bzw. 193.

²³⁷ Siehe Anm. 203.

sondern eben diesen Kupferstich abzeichnete, aus dessen Zahlungsbestätigung von 1634 hervorgeht, dass der Sarkophag in Villa Giustiniani vor Porta del Popolo aufgestellt war. Dies erklärt den schlechten Erhaltungszustand des Reliefs; erst nach 1677 wurde es in den Stadtpalast überführt und im Stiegenhaus vermauert.²⁴⁰ Das geringelte Fischleib-Ende des Ichthyokentauren, auf das sich die

Nereide stützt, stilisierte Sandart zu einer soliden, scheinbar steinernen Volute um – ein ludischer Umgang mit der Antike, wie es sich ein reifer Künstler leisten darf, der sein Fach so meisterhaft kennt und beherrscht, dass er damit – immer noch auf der Basis der römischen Erfahrung 1629–1635 – auch spielerisch umgehen kann.

²³⁸ Meerthiasos-Sarkophag, Musei Vaticani Inv. 9251 (Galleria Lapidaria Nr. 18); VISCONTI 1811, Nr. 274; AMELUNG 1903, S. 177f. Nr. 18, Abb. 24; RUMPF (1939)1969, S. 11 Nr. 130, Taf. 23; G. A. Cellini in *I Giustiniani* 2001, S. 406 zu Nr. 63; *Census*, ID 159023; B. Kuhn-Forte in Datenbank *ArsRoma*, ID 5442.

²³⁹ Gabriel Ladame nach Giovanni Andrea Potestà: *Galleria Giustiniana* 1636–1637, 2, Taf. 102: *Meerwesensarkophag* (Kupferstich, 230 × 392 mm); PARIGI 2001, S. 597, Nr. II, 102, Abb.; GALLOTTINI 1998a, Dok. 151 (bezahlt 1634).

²⁴⁰ GUERRINI 1986, S. 80, 83.

Literatur

- AGOSTI/FARINELLA 1998 Giovanni Agosti u. Vincenzo Farinella, »Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento«, mit Appendix »Dalla fine del Cinquecento alla metà del Novecento«, in *La Colonna Traiana*, hg. v. Salvatore Settis, Turin 1988, S. 549–597.
- AKL 1983 ff. *Allgemeines Künstlerlexikon der bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Leipzig 1983 ff.
- ALGERI 1985 Giuliana Algeri, »Le incisioni della ›Galleria Giustiniana‹«, *Xenia*, 9 (1985), S. 71–99.
- AMELUNG 1903 Walther Amelung, *Die Sculpturen der Vaticanischen Museen*, 3 Bde., Berlin 1903–1956, Bd. 1, 1903.
- ANGELICOUSSIS 2004 Elizabeth Angelicoussis, »The Collection of Classical Sculptures of the Earl of Arundel, ›Father of Vertue in England‹«, *Journal of the History of Collections*, 16, 2 (2004), S. 143–159.
- Antiquarie prospettiche romane* 2004 *Antiquarie prospettiche romane*, hg. v. Giovanni Agosti u. Dante Isella, Parma 2004
- BALDRIGA 2001 Irene Baldriga, »Vincenzo Giustinianis Persönlichkeit im Spiegel seiner Bibliothek«, in *Caravaggio in Preussen* 2001, S. 73–80.
- BARTOLI/BELLORI O. J. (1666) Pietro Santi Bartoli u. Giovanni Pietro Bellori, *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia anaglyphico opere elaborata ex marmoris exemplaribus quae Romae adhuc extant ... notis Io. Petri Bellorii illustrata*, Rom o. J. (1666).
- BARTOLI/BELLORI O. J. (1672) Pietro Santi Bartoli u. Giovanni Pietro Bellori, *Colonna Traiana eretta dal senato e popolo romano all'Imperatore Traiano Augusto nel suo foro in Roma. Scolpita con l'histoire della guerra dacica la prima e la seconda espeditione, e vittoria contro il Re Decebalo, nuovamente disegnata, et intagliata da Pietro Santi Bartoli*, Rom o. J. (1672).
- BELLINI 1976 Paolo Bellini, *L'opera incisa di Pietro Testa*, Vicenza 1976.
- BELLORI 1672 Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672.
- BLANCO 1957 Antonio F. Blanco, *Catálogo de la escultura, Museo del Prado*, Madrid 1957.
- BOBER/RUBINSTEIN 1986 (1987, 2010) Phyllis Bober u. Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1986 (1987, 2010).
- BOCK/ROSENBERG 1931 Elfriede Bock u. Jakob Rosenberg, *Staatliche Museen zu Berlin. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett*, Bd. 2: Die niederländischen Meister, Berlin 1931.
- BÖHRINGER 1939 Erich u. Robert Böhringer, *Homer. Bildnisse und Nachweise*, Breslau 1939.
- BOTTARI 1741 Giovanni Gaetano Bottari, *Del Museo Capitolino*, Rom 1741, Bd. 1: Contenente immagini d'vomini Illustri.
- BOUDON-MACHUEL 2005 Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy*, Paris 2005.
- BOUSQUET 1960 Jacques Bousquet, »Chronologie du séjour romain de Poussin et de sa famille d'après les archives romaines«, in *Nicolas Poussin*, hg. v. André Chastel, 2 Bde., Paris 1960, Bd. 2 : Documents, S. 1–10.
- BOUSQUET 1980 Jacques Bousquet, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIème siècle*, Montpellier 1980.
- BRUMMER 1967 Hans Henrik Brummer, »An Antique from Queen Christina's Collection in Stockholm«, *Konsthistorisk Tidskrift / Journal of Art History*, 36, 1 (1967), S. 134f.
- BURCHARD/D'HULST 1956 Ludwig Burchard u. Roger Adolf D'Hulst, *Tekeningen van P. P. Rubens* (Ausstellungskatalog 1956), Antwerpen 1956.
- BURCHARD/D'HULST 1963 Ludwig Burchard u. Roger Adolf D'Hulst, *Rubens Drawings*, Brüssel 1963.
- CACCIOTTI 1994 Beatrice Cacciotti, »La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid«, *Bollettino d'Arte*, 79 (1994), S. 133–196.
- CANINI 1669 Giovanni Angelo Canini, *Iconografia cioè disegni d'imagini de' famosissimi monarchi, regi, filosofi, poeti ed oratori dell'antichità [...]*, Roma 1669.
- CAPODURO/DANESI SQUARZINA 2000 Luisa Capoduro u. Silvia Danesi Squarzina, »Nuove date e nuovi nomi per le incisioni della Galleria Giustiniana«, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, hg. v. Maria Grazia Bernardini u. Silvia Danesi Squarzina, Mailand 2000, S. 153–164.
- Catálogo de la escultura* 1998 *Catálogo de la escultura de época moderna, siglos XVI–XVIII*, hg. von Rosario Coppel Aréizaga, Madrid 1998.
- Catalogue of Sculpture* 1904 *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, hg. v. Frederick Price Norman u. Arthur H. Smith, 3 Bde., London (1892) 1900–1904, Bd. 3, 1904.
- Caravaggio in Preussen* 2001 *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie* (Ausstellungskatalog Berlin u. Rom) hg. v. Silvia Danesi Squarzina, Mailand 2001.
- CAVALIERI 1594 Giovanni Battista Cavalieri, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae tertius et quartus Liber*, Romae 1594.

- CELLINI 2001 Giuseppina Cellini, »Le collezioni archeologiche del marchese Vincenzo Giustiniani nella Galleria Giustiniani«, in *I Giustiniani* 2001, S. 33–52.
- CROPPER 1992 Elizabeth Cropper, »Vincenzo Giustiniani's ›Galleria‹. The Pygmalion Effect«, in *Cassiano dal Pozzos Paper Museum*, hg. v. Ian Jenkins u. Jennifer Montagu, 2 Bde., Mailand 1992, Bd. 2, S. 101–126.
- CROPPER/DEMPSEY 1996a Elizabeth Cropper u. Charles Dempsey, *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton 1996.
- CROPPER/DEMPSEY 1996b Elizabeth Cropper u. Charles Dempsey, »Vincenzo Giustiniani's Galleria: A taste for Style and an Inclination to Pleasure«, in CROPPER/DEMPSEY 1996a, S. 64–105.
- D'après l'antique 2000 *D'après l'antique* (Ausstellungskatalog Paris) hg. v. Jean-Pierre Cuzin u. Jean-René Gaborit, Paris 2000.
- DALLAWAY 1800 James Dallaway, *Anecdotes of the Arts in England*, London 1800.
- DANESI SQUARZINA 2003 Silvia Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, 3 Bde., Mailand 2003, Bd. 1: Inventari 2003.
- DE ANGELIS D'OSSAT 2002 Matilde De Angelis D'Ossat, *Scultura antica in Palazzo Altemps: Museo Nazionale Romano*, Rom 2002.
- DEMPSEY 1988 Charles Dempsey, »The Greek Style and the Prehistory of Neoclassicism«, in *Pietro Testa* 1988, S. 37–65.
- DEMPSEY 1996 Charles Dempsey, »The Greek Style, the Exquisite Taste, and the Prehistory of Classicism«, in CROPPER/DEMPSEY 1996a, S. 23–63.
- DEMPSEY 2013 Charles Dempsey, »Poussin, Duquesnoy, and the Greek Style«, in *Le componenti del Classicismo* 2013, S. 159–167.
- DE PILES 1708 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708.
- DI COSMO/FATTICCIONI 2003 Leonarda Di Cosmo u. Lorenzo Faticcioni, »Tra antiquaria e ratca artistica: i Segmenta di François Perrier«, in *Le statue, le stampe, l'informatica: il progetto Monumenta rariora sulla fortuna della statuaria antica nei repertori a stampa, secc. XVI–XVIII*, hg. v. Sonia Maffei u. Salvatore Settis, Pisa 2003, S. 81–92.
- DI COSMO/FATTICCIONI 2012 Leonarda Di Cosmo u. Lorenzo Faticcioni, *Le regole della bellezza. Saperi antiquari e teorie dell'arte nei Segmenta nobilium Signorum et Statuarum di François Perrier*, Neapel 2012.
- EBERT-SCHIFFERER 1994 Sybille Ebert-Schifferer, »Sandrrart a Roma 1629–1635. Un cosmopolita tedesco nel Paese delle Meraviglie«, in HOCHMANN 1994, S. 97–114.
- EBERT-SCHIFFERER 2001 Sybille Ebert-Schifferer, »Natürlichkeit und ›antiche Manier‹. Joachim von Sandrrart als Antikenzeichner«, in *Caravaggio in Preussen* 2001, S. 57–63.
- ENSOLI 1994 Serena Ensoli, »La decorazione scultorea della scalinata del Palazzo Senatorio«, in *La facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio*, hg. v. Maria Elisa Tittoni, Rom 1994, S. 101–131.
- FATTICCIONI 2011 Lorenzo Faticcioni, »La figura di Thomas Howard, conte di Arundel (1585–1646)«, in *Il Codice Arundel di Leonardo*, hg. v. Andrea Bernardoni u. Giuseppe Fornari, Poggio a Caiano 2011, S. 23–37.
- FECI/BORLOTTI/BRUNI 2002 Simona Feci, Luca Bortolotti u. Franco Bruni, »Vincenzo Giustiniani«, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 57 (2002), URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-giustiniani_Dizionario-Biografico/ (Stand 08.03.2017)
- FICACCI 1989 Luigi Ficacci, *Claude Mellan, gli anni romani*, Rom 1989.
- FITTSCHEN 1999 Klaus Fittschen, *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit*, Mainz 1999.
- FITTSCHEN/ZANKER 1985 Klaus Fittschen u. Paul Zanker, *Kaiser- und Prinzenbildnisse. Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Mainz 1985.
- FUMAROLI 1994 Marc Fumaroli, »Rome 1630: entrée en scène du spectateur«, in HOCHMANN 1994, S. 53–82.
- FURTWÄNGLER 1895 Adolf Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture*, London 1895.
- FUSCONI 2001 Giulia Fusconi, »Classicismo e realismo nei disegni di Sandrrart per la Galleria Giustiniana«, in *I Giustiniani* 2001, S. 15–27.
- FUSCONI 2011 Giulia Fusconi, »Pietro Testa e l'antico«, in *Poussin et la construction de l'Antique* 2011, S. 309–312.
- Galleria Giustiniana* 1636–1637 *Galleria Giustiniana del Marchese Giustiniani*, hg. v. Joachim von Sandrrart, 2 Bde., Rom (1636–1637).
- GALLOTTINI 1995 Angela Gallottini, *Philippe Thomassin. Antiquarum statuarum urbis Romae liber primus (1610–1622)*, Rom 1995.
- GALLOTTINI 1998a Angela Gallottini, *Le sculture della collezione Giustiniani*, Rom 1998, Bd. 1: Documenti.
- GALLOTTINI 1998b Angela Gallottini, »La Galleria Giustiniana. Nascita e formazione«, *Rendiconti Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, 9 (1998), S. 233–270.
- GASPARRI 1980 Carlo Gasparri, »Materiali per servire allo studio del Museo Torlonia di scultura antica«, *Memorie Accademia Lincei*, 24, 2 (1980), S. 33–240.

- GELDER/JOST 1985 Jan van Gelder u. Ingrid Jost, *Jan de Bisschop and his Icones & Paradigmata. Classical Antiquities and Italian Drawings for Artistic Instruction in Seventeenth Century Holland*, Doornspijk 1985.
- GIUSTINIANI/BANTI 1981 Vincenzo Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, hg. v. Anna Banti, Florenz 1981.
- GOETTE 1990 Hans Rupprecht Goette, *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz 1990.
- GROSLEY 1764 Pierre-Jean Grosley, *Nouveaux mémoires, ou Observations sur l'Italie et sur les Italiens traduits du Suédois par deux gentilshommes suédois*, 3 Bde., London 1764.
- GUERRINI 1986 Lucia Guerrini, »Indicazioni giustiniane (II). Di affreschi e stucchi ritrovati e perduti«, *Xenia*, 12 (1985), S. 65–96.
- GUILDING 2001 Ruth Guilding, *Marble Mania, Sculpture Galleries in England 1640–1840*, London, 2001.
- HARTMANN 1913 Adolph Hartmann, *Der Wörlitzer Park und seine Kunstschatze*, Berlin 1913.
- HASKELL/PENNY 1981 Francis Haskell u. Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven 1981.
- HAYNES 1974 Denys Haynes, »The Arundel ›Homerus‹ Rediscovered«, *The J. Paul Getty Museum Journal*, 1 (1974), S. 73–80.
- HAYNES 1984 Denys Haynes, »Announcement of the Purchase by the Ashmolean Museum«, *The Burlington Magazine*, 126, 977 (1984), S. 535.
- HECK 2006 Michèle-Caroline Heck, *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutische Academie*, Paris 2006.
- HELBIG 1963 Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, hg. v. Hermine Speier, 4 Bde., Tübingen 1963–1972, Bd. 1: Die päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran, 1963.
- HELBIG 1966 Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, hg. v. Hermine Speier, 4 Bde., Tübingen 1963–1972, Bd. 2: Die städtischen Sammlungen. Kapitolinische Museen und Museo Barracco, 1966.
- HERKLOTZ 1999 Ingo Herklotz, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 28).
- HERKLOTZ 2011 Ingo Herklotz, »Pietro Testa and the ›Museo Cartaceo‹«, *The Burlington Magazine*, 153, 1303 (2011), S. 657–660.
- HERKLOTZ 2012 Ingo Herklotz, *La Roma degli Antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Rom 2012.
- HERVEY 1921 Mary Federica Sopia Hervey, *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel, ›Father of Vertue in England‹*, Cambridge 1921.
- HESS 1950 (1967) Jacob Hess, »Lord Arundel in Rom und sein Auftrag an den Bildhauer Egidio Moretti«, in Jacob Hess, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, 2 Bde., Rom 1967, Bd. 2, S. 207–219 (Reprint aus *English Miscellany*, 1 [1950], S. 197–220).
- HETTNER 1881 Herrmann Hettner, *Die Bildwerke der Königlichen Antikensammlung zu Dresden*, Dresden 1881.
- HOOGWERFF 1942 Godefridus Hoogwerff, *Nederlandsche kunstenaars te Rome (1600–1725)*, 'S-Gravenhage 1942.
- HOWARTH 1985 David Howarth, *Lord Arundel and his Circle*, New Haven u.a. 1985.
- HOWARTH 2003 David Howarth, »The Arundel collection. Collecting and Patronage in England in the Reign of Philip III. and Philip IV.«, in *The Sale of the Century. Artistic Relations between Spain and Great Britain 1604–1655*, hg. v. Jonathan Brown u. John Elliott, New Haven u.a. 2003, S. 69–86.
- HOWARTH 2006 David Howarth, »A Question of Attribution. Art Agents and the Shape of the Arundel Collection«, in *Your Humble Servant. Agents in Early Modern Europe*, hg. v. Hans Cools, Hilversum 2006, S. 17–28.
- HUEMER 1977 Frances Huemer, *Portraits Painted in Foreign Countries*, London 1977 (Corpus Rubenianum 19,1).
- I Barberini* 2007 *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, hg. v. Lorenza Mochi Onori, Sebastian Schütze u. Francesco Solinas, Rom 2007.
- I Borghese e l'Antico* 2011 *I Borghese e l'Antico*, hg. v. Anna Coliva u.a. (Ausstellungskatalog Rom), Mailand 2011.
- Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke*, hg. v. Kordelia Knoll, 2 Bde., München 2011–2013, Bd. 2: Idealskulptur der römischen Kaiserzeit, 2011.
- I Giustiniani* 2001 *I Giustiniani e l'Antico*, hg. v. Giulia Fusconi (Ausstellungskatalog Rom), Rom 2001.
- Il Laocoonte* 2007 *Il Laocoonte dei Musei Vaticani 500 anni dalla scoperta*, hg. v. Giorgio Bejor, Mailand 2007.
- Italian Masters of the Seventeenth Century* 1990 *Italian Masters of the Seventeenth Century*, hg. v. Paolo Bellini u. Richard W. Wallace, New York 1990 (The Illustrated Bartsch Bd. 45,2).
- JAFFÉ (D.) 1996 David Jaffé, »The Earl and Countess of Arundel: Renaissance Collectors«, *Apollo*, 144, 414 (1996), S. 3–35.

- JAFFÉ (M.) 1965 Michael Jaffé, »Rubens as a Draughtsman«, *Burlington Magazine*, 107, 748 (1965), S. 372–381.
- JAFFÉ (M.) 1977 Michael Jaffé, *Rubens and Italy*, Ithaca, NY, 1977.
- Joachim von Sandrart 2009 *Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland*, hg.v. Sybille Ebert-Schifferer u. Cecilia Mazzetti di Pietralata, München 2009 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 25).
- JUDSON 1959 Jay Richard Judson, *Gerrit van Honthorst. A Discussion of his Position in Dutch Art*, Den Haag 1959.
- JUSTI 1872 Carl Justi, *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, 2 Bde., Leipzig 1866–1972, Bd. 2: Winckelmann in Italien, 1872.
- KANSTEINER 2015 (2017) Sascha Kansteiner, »Idealplastik der Sammlung Giustiniani in Berlin«, *Pegasus – Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 17 (2015 [2017]), S. 127–148.
- KAUFFMANN 1931 Hans Kauffmann, »Überzicht der litteratuur betreffende Nederlandsche Kunst. Duitschland«, *Oud-Holland*, 48 (1931), S. 187–200.
- KENNEDY 1769 James Kennedy, *A Description of the Antiquities and Curiosities in Wilton-House*, Salisbury 1769.
- KLEMM 1986 Christian Klemm, *Joachim von Sandrart. Kunstwerke und Lebenslauf*, Berlin 1986.
- KLEMM 1994 Christian Klemm, »Pfade durch Sandrarts ›Teutsche Academie‹«, in Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675–1680*, Bd. I, Nördlingen 1994, S. 9–32.
- KLEMM 1995 Christian Klemm, »Sigmund von Birken und Joachim von Sandrart. Zur Entstehung der Teutschen Academie und zu anderen Beziehungen zwischen Literat und Maler«, in *Der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, hg.v. John R. Paas, Wiesbaden 1995, S. 289–313.
- KUHN-FORTE 1998 Brigitte Kuhn-Forte, »Römische Antikensammlungen«, in *Römische Antikensammlungen* 1998, S. 31–59.
- KUHN-FORTE 2009 Brigitte Kuhn-Forte, »Le statue antiche nella Teutsche Academie di Sandrart: alcune considerazioni e identificazioni«, in *Joachim von Sandrart* 2009, S. 137–163.
- KUHN-FORTE 2012 Brigitte Kuhn-Forte, »Die höchste Vollkommenheit der in weißen Marmorstein gebildeten antiken Statuen zu Rom: Sandrart und die Antike«, in *Unter Minervas Schutz* 2012, S. 73–86.
- KUHN-FORTE 2013 Brigitte Kuhn-Forte, »Römische Antikensammlungen in Stichen und Druckausgaben des 16. und 17. Jahrhunderts«, in *Abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit* (Ausstellungskatalog Göttingen), hg.v. Manfred Luchterhandt u.a., Petersberg 2013, S. 75–100.
- LAVEISSIÈRE 2011 Sylvain Laveissière, »L'antique selon François Perrier«, in *Poussin et la construction de l'Antique* 2011, S. 73–305. *Lebenslauf und Kunst-Werke Des Wol-Edlen und Gestrengen Joachims von Sandrart*, in SANDRART 1675, S. 1–24, Appendix.
- LEMOINE 2007 Annick Lemoine, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri), ca. 1588–1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris 2007.
- LE PLAT 1733 Raymond Le Plat, *Recueil des Marbres Antiques qui se trouvent dans la galerie du roy de Pologne à Dresden*, Dresden 1733.
- LE sculpture delle Terme di Caracalla 2010 Carlo Gasparri, 3 Bde., Mailand u.a. 2009–2010, Bd. 3: *Le sculpture delle Terme di Caracalla. Rilievi e varia*, 2010.
- LINGO 2007 Estelle Lingo, *François Duquesnoy and the Greek Ideal*, New Haven 2007.
- LONGHI 1963 Roberto Longhi, »Le visite romane del Sandrart a Galileo nel 1633«, *Paragone. Arte*, 14, 165 (1963), S. 64f.
- MANN 2007 Judith Walker Mann, »The St. Louis ›Reclining Pan‹. Re-evaluated in a Barberini Context«, in *I Barberini* 2007, S. 393–402.
- MARINO 1619 Giambattista Marino, *La Galeria. Distinta in pitture e sculture*, Venedig 1619.
- MARTIN 1977 John R. Martin, *Baroque*, London 1977.
- MAZZETTI DI PIETRALATA 2005 Cecilia Mazzetti di Pietralata, »Novità sulla presenza di Sandrart a Roma. Riflessioni, disegni e documenti inediti«, *Paragone. Arte*, 56 (2005), S. 63–79.
- MAZZETTI DI PIETRALATA 2007 Cecilia Mazzetti di Pietralata, »Joachim von Sandrart e la Roma dei Barberini«, in *I Barberini* 2007, S. 403–410.
- MAZZETTI DI PIETRALATA 2009 Cecilia Mazzetti di Pietralata, »Manch schönes Gedächtnis seiner Kunst«. Materiali per il catalogo dei disegni, i modelli di Du Quesnoy, e un nuovo dipinto«, in *Joachim von Sandrart* 2009, S. 69–84.
- MAZZETTI DI PIETRALATA 2011 Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Joachim von Sandrart (1606–1688). I disegni*, Cisinello Balsamo 2011 (Studi della Bibliotheca Hertziana 5).

- MAZZETTI DI PIETRALATA 2014 Cecilia Mazzetti di Pietralata, »Nachzeichnungen und Invention«. Il tormento del genio nel tempio della classicità e la biografia che Sandrart dedica a Pietro Testa«, in *I Pittori del Dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, hg. v. Stefan Albl u. a., Rom 2014, S. 45–58.
- MEIER 2004 Esther Meier, »Joachim von Sandrarts ›LebensLauf‹: Dichtung oder Wahrheit?«, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 31 (2004), S. 205–239.
- MEYERE 1991 Jos de Meyere, »Alle Wege führen nach Rom«, in *I Bamboccianti* (Ausstellungskatalog Köln u. Utrecht), hg. v. David Levine u. Ekkehard Mai, Mailand 1991, S. 46–64.
- MICHAELIS 1882 Adolf Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882.
- MIELKE/WINNER 1977 Hans Mielke u. Matthias Winner, *Peter Paul Rubens. Kritischer Katalog der Zeichnungen, Originale, Umkreis, Kopien*, Berlin 1977.
- MÜLLER-HOFSTEDTE 2000 Justus Müller-Hofstede, »Rubens in Italien 1600–1608. Rangstufen der Skulptur in der ›Imitatio‹ von Antike und Florentiner Cinquecento«, in *L'Europa e l'arte italiana. Per i cento anni dalla fondazione del Kunsthistorisches Institut in Florenz*, hg. v. Frank Fehrenbach u. Max Seidel, Venedig 2000, S. 284–305.
- NEBENDAHL 1990 Dorte Nebendahl, *Die schönsten Antiken Roms. Studien zur Rezeption antiker Bildhauerwerke im römischen Seicento*, Worms 1990.
- PARIGI 2001 Paolo Parigi, »Le stampe della Galleria Giustiniana nell'esemplare della Biblioteca Casanatense«, in *I Giustiniani 2001*, S. 511–622.
- PAUL 1977 Eberhard Paul, *Wörlitzer Antiken. Eine Skulpturensammlung des Klassizismus*, Wörlitz 1977.
- PELTZER 1925 Rudolph Arthur Peltzer, »Sandrart-Studien I. Eine unbekannte Sammlung von Handzeichnungen Sandrarts in der Münchener Staatsbibliothek. II. Das Nachlaßinventar der Nürnberger Kunstverlegers Johann Jakob von Sandrart von 1698«, *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 2 (1925), S. 103–165.
- PERRIER 1638 François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum Quae temporis dentem inuidium evasere Vrbis aeternae ruinis erepta*, Rom 1638.
- PERRIER 1645 François Perrier, *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant*, Rom 1645.
- PIASTRA 1996 Lucia Piastra, »Due novità nello studio dei disegni di antichità di Francesco Bianchini«, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 96 (1996), S. 165–172.
- PICOZZI 1989–1990 Maria Grazia Picozzi, »Ha il cardinale Alessandro Albani comperato ... venti teste de' filosofi dalli Verospi a scudi 40 l'una«, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 93 (1989–1990), S. 447–468.
- PICOZZI 1998 Maria Grazia Picozzi, »Aspetti del collezionismo romano di antichità nel XVII secolo«, in *Le virtù e i piaceri in Villa. Per il nuovo museo comunale della Villa Doria Pamphilj*, hg. v. Carla Benocci, Mailand 1998, S. 58–68.
- PICOZZI 1999 Maria Grazia Picozzi, »Ritratti greci della collezione Giustiniani«, in *Le collezioni di antichità nella cultura antiquaria europea*, hg. v. Manuela Fano Santi, Rom 1999, S. 62–69.
- Pietro Testa 1988 *Pietro Testa 1612–1650. Prints and Drawings*, hg. v. Elizabeth Cropper (Ausstellungskatalog Philadelphia u. a.), Aldershot 1988.
- Poussin et la construction de l'Antique* 2011 hg. v. Marc Bayard u. Elena Fumagalli (Tagungsband, Rom 2009), Paris 2011.
- PREIMESBERGER 2001 Rudolf Preimesberger, »Paragone-Motive und theoretische Konzepte in Vincenzo Giustinianis Discorso sopra la Scultura«, in *Caravaggio in Preussen 2001*, S. 50–56.
- PRINZ 1971 Wolfgang Prinz, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, Bd. 1, Berlin 1971.
- RAUSA 2005 Federico Rausa, »L'album Montalto e la collezione di sculture antiche di Villa Peretti Montalto«, *Pegasus*, 7 (2005), S. 97–132.
- RAUSA 2011 Federico Rausa, »Artisti e collezioni di antichità romane nell'età di Poussin attraverso la documentazione d'archivio«, in *Poussin et la construction de l'Antique 2011*, S. 23–40.
- REZNICEK 1961 Emil K. J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, Utrecht 1961.
- Römische Antikensammlungen* 1998 hg. v. Max Kunze (Ausstellungskatalog Wörlitz u. Stendal), Mainz 1998.
- RÖSSLER 2000 Detlef Rössler, »Die Antikensammlung des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau in Wörlitz«, in *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, hg. v. Dietrich Borschung u. Henner von Hesberg, Mainz 2000, S. 134–146.

- Roma 1630 1994 *Roma 1630. Il trionfo del pennello* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. Michel Hochmann, Mailand 1994.
- Roma e l'Antico 2010 *Roma e l'Antico. Realtà e visione nel '700*, hg. v. Carolina Brook u. Valter Curzi (Ausstellungskatalog Rom), Genf 2010.
- RUBENS 1608 Philip Rubens, *Electorum Libri* 2, Antwerpen 1608.
- Rubens 2005 *Rubens. A Master in the Making*, (Ausstellungskatalog London), hg. v. David Jaffé, London 2005.
- RUMPF (1939) 1969 *Die antiken Sarkophagreliefs. Mit Benutzung der Vorarbeiten von Friedrich Matz d. Ä., Carl Robert Gerhart Rodenwaldt und Friedrich Matz d. J.*, hg. v. Bernard Andreae, 7 Bde., Berlin u.a., 1890–1952, Bd. 5: Andreas Rumpf, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, (1939) 1969.
- SALERNO 1960 Luigi Salerno, »The picture gallery of Vincenzo Giustiniani«, *Burlington Magazine*, 102 (1960), S. 21–27, 93–104, 135–148.
- SANDRART 1675 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675.
- SANDRART 1679 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie. Der Teutschen Academie Zweyter und letzter Haupt-Theil. Von Der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1679.
- SANDRART 1680 Joachim von Sandrart, *Sculpturae Veteris Admiranda, sive delineatio vera perfectissimarum eminentissimarumque statuarum, unà cum artis hujus nobilissimæ Theoria ...*, Nürnberg 1680.
- SANDRART 1683 Joachim von Sandrart, *Academia Nobilissimæ Artis Pictoriæ ...*, Nürnberg 1683.
- SANDRART 1692 Joachim von Sandrart, *Übrig gebliebene Merckzeichen von den Römischen Antiquitäten und der Bild-Hauer-Kunst der Alten in Basso-relievo*, Nürnberg 1692.
- SCHÄFER-ARNOLD 2012 Saskia Schäfer-Arnold, »Joachim von Sandrart über die ›Sculptura oder Bildhauer-Kunst‹. Zeitgenössische Skulptur in der ›Teutschen Academie‹«, in *Unter Minervas Schutz* 2012, S. 61–70.
- SCHREURS 2009 Anna Schreurs, »Der ›Teutsche Apelles‹ malt die Götter Minerva und Saturn«, in *Joachim von Sandrart* 2009, S. 51–67.
- SCHREURS 2011 Anna Schreurs, »›Stehet Rom, der Städte Ruhm, auf dem Raum der Teutschen Erde? Soll Tarpejens Altertum Jetzt den Alemannen werden?‹. Antworten des Künstlers und Kunstliteraten Joachim von Sandrart auf diese Frage«, in *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock*, hg. v. Ulrich Heinen, 2 Bde., Wiesbaden 2011, Bd. 2, S. 1115–1156.
- SCHREURS 2012 Anna Schreurs, »Joachim von Sandrart, ›den Kunstliebenden zu Dienste‹«, in *Unter Minervas Schutz* 2012, S. 21–31.
- Sculptures of the Museo Capitolino* 1912 A *Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome*, hg. v. Henry Stuart Jones, Oxford 1912, Bd. 1: *Sculptures of the Museo Capitolino*.
- SELDEN 1629 John Selden, *Marmora Arundelliana sive saxa graece incisa ... auspiciis et impensis Thomae comitis Arundelliae et Surriae ... Accedunt inscriptiones aliquot veteres Latii, ex ejusdem thesauro selectae*, London 1629.
- SIMONATO 2000 Lucia Simonato, »Sandrart e le statue antiche di Roma: dalla ›Teutsche Academie‹ (1675–1679) agli ›Sculpturae Veteris Admiranda‹ (1680)«, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 4, 1–2 (2000), S. 219–241.
- SIMONATO 2004 Lucia Simonato, »L'Academia nobilissima artis pictoriae (1683) di Joachim von Sandrart«, *Studi secenteschi*, 45 (2004), S. 139–173.
- SIMONATO 2008 Lucia Simonato, »Joachim von Sandrart, la ›Teutsche Academie‹ e le ›accademie‹«, in *Les Académies dans l'Europe humaniste*, hg. v. Marc Deramaix u. Perrine Galand-Hallyn, Genf 2008, S. 427–455.
- SIMONATO 2009 Lucia Simonato, »Esperienze visive e storiche in Sandrart«, in *Joachim von Sandrart* 2009, S. 211–231.
- SOLINAS/NICOLÒ 1988 Francesco Solinas u. Anna Nicolò, »Cassiano dal Pozzo and Pietro Testa. New Documents Concerning the Museo Cartaceo«, in *Pietro Testa* 1988, S. 66–86.
- SOLINAS 2001 Francesco Solinas, »Museo o galleria? Cassiano dal Pozzo e Vincenzo Giustiniani«, in *I Giustiniani* 2001, S. 151–174.
- SPONSEL 1896 Jean Louis Sponzel, *Sandrarts ›Teutsche Academie‹ kritisch gesichtet*, Dresden 1896.
- STEWERING 2001 Roswitha Stewering, »La genesi della Galleria Giustiniana«, in *I Giustiniani* 2001, S. 71–79.
- Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 1994 hg. v. Rodolfo Lanciani u. Leonello Malvezzi Campeggi, 7 Bde., 1989–2002, Bd. 5: *Dalla elezione di Paolo V alla morte di Innocenzo XII (16 maggio 1605 – 27 settembre 1700)*, 1994.
- Testa e la nemica fortuna* 2014 *Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612–1650) tra Lucca e Roma*, hg. v. Giulia Fusconi u. Angiola Canevari, Rom 2014.
- THIELEMANN 2012 Andreas Thielemann, »Rubens' Traktat ›De imitatione statuarum‹«, in *Imitatio als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der frühen Neuzeit*, hg. v. Ursula Rombach u. Peter Seiler, Petersberg 2012.

- THOMASSIN 1610/1614 Philippe Thomassin, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae Liber Primus*, Rom o. J. (1610/1614)
- TURNER 1992 Nicolas Turner, »The Drawings of Testa after the Antique in Cassiano dal Pozzo's Paper Museum«, in *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, Mailand 1992, Bd. 2, S. 127–144 (Quaderni Puteani 3).
- Unter Minervas Schutz 2012 *Unter Minervas Schutz – Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie* (Ausstellungskatalog Wolfenbüttel), hg. v. Anna Schreurs, Wolfenbüttel 2012.
- VACCARI 1584/1621 Lorenzo Vaccari, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae quae in publicis privatisque locis visuntur icones*, Rom 1584, 2. Ausg. v. Geert van Schaych (Scayck) (Gottifredus de Schaichis), Rom 1621.
- VALERIUS 1992 Gudrun Valerius, *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen: Die decorum-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt 1992.
- VAN DER MEULEN 1994–1995 Marjon Van der Meulen, *Rubens' Copies After the Antique*, 3 Bde., London 1994–1995 (Corpus Rubensianum 23).
- VERMEULE 1966 Cornelius C. Vermeule, *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle*, Philadelphia 1966 (Transactions of the American Philosophical Society 66).
- VICKERS 2006 Michael Vickers, *The Arundel and Pomfret Marbles*, Oxford 2006.
- VISCONTI 1811 Filippo Aurelio Visconti, *Indicazione delle Sculture di Palazzo Giustiniani*, Rom 1811.
- VISCONTI 1884–1885 Carlo Ludovico Visconti, *I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia*, 2 Bde., Rom 1884–1885.
- Volti Svelati 2011 *Volti Svelati. Antico e passione per l'antico*, hg. v. Valentina Conticelli u. Fabrizio Paolucci (Ausstellungskatalog Florenz), Livorno 2011.
- VON DEN HOFF 1994 Ralf von den Hoff, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*, München 1994.
- VORSTER 2004 Christiane Vorster, *Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Katalog der Skulpturen*, Mainz 2004, Bd. 2,2: Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit, Werke nach Vorlagen und Bildformeln hellenistischer Zeit sowie die Skulpturen in den Magazinen.
- WEEKE 1997 Wolfgang Weeke, *Ein römisches Antikenstichwerk von 1584*, Frankfurt a. M. 1997.
- WREDE 2000 Henning Wrede, »L'Antico nel Seicento«, in *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori* (Ausstellungskatalog Rom), hg. v. Evelina Borea u. Carlo Gasparri, Rom 2000, Bd. 1, S. 7–24.
- ZIMMERMANN 1977 Konrad Zimmermann, »Vorgeschichte und Anfänge der Dresdener Skulpturensammlung«, in *Die Dresdener Antiken und Winckelmann*, hg. v. Konrad Zimmermann, Berlin 1977, S. 9–32 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 4).