

Der Flussgott *Marforius*: Zum Nachleben eines antiken Bildwerks im deutschen 17. Jahrhundert

»Marforius, oder Rhenus. Die ... Statua wurde von Kays. Vespasiano welcher Teutschland überwunden/ zur Gedächtnüs des Rheinstroms aufgerichtet/ und ins gemein von denen Römern Marfuori genannt. Ist ein herrliches Stuck/ aus einem Marmelstein gehauen/ und der Zeit noch auf dem Capitolio in Rom zu sehen.«¹

Die zerstörte Statue eines Flussgottes lagert vor hochaufragenden Ruinen (Abb. 1). Das Gesicht wirkt lebendig und verkörpert Schmerz: Die Augen scheinen aus geschwollenen Lidern mühsam herauszublinzeln; fast meint man, einen Klagelaut aus dem geöffneten Mund vernehmen zu müssen. Diesen antiken Flussgott mit dem Namen *Marforius* führt der deutsche Künstler und Kunsthistoriker Joachim von Sandrart in seinem Kapitel über die Bildhauerei im zweiten Band der *Teutschen Academie* vor Augen.² Die Statue lagert noch heute im Hof des Palazzo Nuovo auf dem Kapitol über einem Brunnenbecken (Abb. 2).³

1 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1680, wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hg. von Thomas Kirchner (et al.), 2008–2012, TA 1679, II (Skulptur), S. 12, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-887> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

2 »Von der Scultura, oder Bildhauer-Kunst. Das I. Capitel. Noch etliche Kunst-Regeln und antiche Statuen«, in: Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), URL: <http://ta.sandrart.net/-text-878> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

3 Höhe: 2,42 m, Länge: 6,10 m; es handelt sich um ein Werk der 2. Hälfte des 1. Jhdts. n. Chr., vgl. Stuart Jones, *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the Municipal Collections for Rome – The sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912, S. 21–22.



1. Joachim von Sandrart, *Marforius*, 1679, Kupferstich, 370 x 240 mm, aus *Teutsche Academie*, Bd.2, Nürnberg 1679, Tafel II



2. *Marforius*, 1.–2. Jh. v. Chr., Marmor, H: 2,42 m, Palazzo Nuovo Rom, Kapitولينisches Museum

In einer langen Auflistung von Statuen, die der Autor als »Hertz und Seele«⁴ der Bildhauerei ausweist, wird der Flussgott unter der Nr. 38 als *Marforius, oder der Rhein-Strom* aufgeführt. Die entsprechende Tafel II, auf der die Abbildung des Flussgottes mit der Inschrift *MARPHORIVS SIVE RHENVVS* überschrieben ist, wurde von Johann Jakob von Sandrart nach einer Zeichnung von Joachim von Sandrart gestochen.⁵ Seit alters her gilt die Statue als Personifikation des Rheins. Wie dieser Beitrag verdeutlichen soll, stellte

4 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, II (Skulptur), S. 45. Darunter befinden sich, in Ergänzung zum Buch über die Bildhauerei im ersten Teil der *Teutschen Academie*, einige der berühmtesten Statuen der Zeit in Rom, das Reiterstandbild Marc Aurels und der *Dornauszieher* (»Corydon«) auf dem Kapitol, der als Seneca interpretierte *Afrikanische Fischer*, der *Schleifer* aus der medicäischen Tribuna sowie einige Statuen aus verschiedenen Sammlungen nicht nur in Rom, sondern auch z. B. in der Sammlung des Earl of Arundel in London. (*Minerva und Paris*. TA 1679, Tafel ee), siehe hierzu auch den Eintrag in der Kunstwerkdatenbank der Edition, URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-487> [letzter Zugriff: 26.07.2018]. Vgl. hierzu Brigitte Kuhn-Forte, »Die »höchste Vollkommenheit [...] der in weißen Marmelstein gebildeten antichen Statuen zu Rom«, Sandrart und die Antike«, in: *Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie*, hg. von Anna Schreurs (et al.), Ausst.-Kat. Wolfenbüttel, Herzog Anton-August Bibliothek, Wiesbaden 2012, S. 73–86 und dies., »Sandrart und die Antike: Von London nach Rom«, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 41, 2013–2014, S. 342–392.

5 Siehe Kunstwerkeintrag in Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), *Marforius / MARPHORIVS* (TA 1679), Tafel II, URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-823> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

Sandrart, der deutsche Maler, in seiner Tafel mit dem Flussgott und dem beigefügten Text die Rheingegend in ihrer Schlüsselrolle für die Geschehnisse des Dreißigjährigen Krieges heraus, als eine Zone, die wohl über die Zeiten hin und auch in späteren Jahrhunderten, dann »vor dem Hintergrund des sich formierenden europäischen Staatensystems als sensibel eingestuft wurde«.⁶

Sandrart sah die Statue während seines Romaufenthaltes zu Beginn der 1630er-Jahre. Aus Frankfurt war er 1629 in die Ewige Stadt gekommen, hatte dort die Antiken studiert, im intensiven Kontakt mit der internationalen Kunstszene gestanden und schließlich, als Kustos der Kunstsammlung des Vincenzo Giustiniani, die opulente Kupferstichpublikation nach dessen Antiken, die *Galleria Giustiniana*, angeregt, mit Vorzeichnungen versorgt und mit herausgegeben.⁷ Einen ganzen Schatz von Antikennachzeichnungen trug er, nach eigenem Bekunden, 1635 mit zurück in den Norden, »damit solche künftig bey abgang der Originalien seinem Gedächtnis verhülflich seyn könnten«.⁸ Einiges von diesem Material fand Verwendung in den Kapiteln zur Bildhauerei seiner beiden 1675 und 1679 in Nürnberg publizierten Bände der *Teutschen Academie*, in denen er den Künstlern und Kunstliebenden seiner Zeit die in Kupfer gestochenen Statuen als Vorbilder und Modelle präsentierte. Doch in gleicher Weise wie die originalen Antiken dienten ihm Reproduktionsgraphiken als Vorlagen: Anhand der Kupfertafel des *Marforius* lässt sich dort, wo der Leser vom Autor eine direkte Wiedergabe des in Rom Gesehenen erwarten könnte, ein pointierter und aussagekräftiger Rückgriff auf eine graphische Reproduktion der Statue nachweisen. Dieser Beitrag soll klären, warum der Autor sich bei der Tafel mit dem Flussgott nicht an der bereits 1595 restaurierten und in einen Brunnen integrierten Figur orientierte, wie er sie während seines Rom-Aufenthaltes

6 »Es hat im vormodernen Europa einige wenige Zonen gegeben, die vor dem Hintergrund des sich formierenden europäischen Staatensystems als sensibel eingestuft wurden. Dazu zählte neben dem reichen Oberitalien vor allem anderen die Rheinlinie, und zwar in ihrer ganzen Erstreckung vom Ober- bis zum Niederrhein.« Siehe Heinz Durchhardt, »Kriegs-Theatrum« am Rhein«, in: *Der Rhein. Eine europäische Flussbiografie*, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und Marie-Louise von Plessen, Ausst.-Kat. Bonn, Bundeskunsthalle, München/London/New York 2016, S. 164–179, hier S. 165.

7 Zu den römischen Jahren siehe Sybille Ebert-Schifferer, »Sandrart a Roma 1629–1635: un cosmopolita tedesco nel paese delle meraviglie«, in: *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, hg. von Michel Hochmann, Ausst.-Kat. Rom, Académie de France, Mailand 1994, S. 97–114.

8 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1675, S. 12, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-630> [letzter Zugriff: 26.07.2018]; siehe hierzu Sybille Ebert-Schifferer, »Natürlichkeit und »antique Manier«: Joachim von Sandrart als Antikenzeichner«, in: *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, hg. von Silvia Danesi Squarzina, Ausst.-Kat. Berlin, Gemäldegalerie, Mailand 2001, S. 57–63, hier S. 59.

in den 1630er-Jahren gesehen hatte, sondern sie nach Vorlage eines Kupferstichs von Antonio Lafreri von 1550 gestaltete, der den *Marforius* in ruinösem Zustand ohne Ergänzung der Fehlstellen zeigt. In seiner allegorischen Inszenierung fällt der *Marforius* aus dem typologischen Konzept der übrigen Statuendarstellungen in der *Teutschen Academie* heraus. Der damals wie heute hochberühmte Flussgott wurde in Sandrarts Rezeption für den deutschen Leser umgewandelt und neu interpretiert.⁹

In der Kupfertafel mit dem Titel *Marphorius. Sive Rhenus* (Abb. 1) lagert der Flussgott als männlicher Akt auf den linken Arm gestützt vor den Ruinen eines hochaufragenden Gebäudes. Nur im Lendenbereich und an den verstümmelten Beinen ist er mit einem Tuch verhüllt. Sein Rücken lehnt an einer Vase, aus der sich ein Wasserquell ergießt. Diese, wie auch das Ruder in der Hand der Herme, erlauben es, ihn als Flussgott zu identifizieren. Hier, wie in vielen seiner Kupferstiche, spielt Sandrart mit der Ambivalenz von antiker Statue und verlebendigter Figur: Die Armstümpfe und der abgeschlagene Fuß verdeutlichen, dass ein steinernes Bild dort lagert. Die fließende, weiche Struktur der Haare lässt aber ebenso wie der leidende Blick eher an einen Menschen aus Fleisch und Blut denken. Das Gesicht zeigt einen alten Mann, dessen Augen geschwollen sind und dessen Mund klagend geöffnet ist. Sehr lebendig wirkt auch die weibliche Herme am rechten Bildrand, die aber keinerlei Zerstörung aufweist. Außer dem Ruder trägt sie in ihrem aufgeschürzten Gewand reiche Früchte und Blattwerk, welche sich auch im üppig gefüllten Korb, den sie auf dem Kopf balanciert, wiederfinden.¹⁰

Den Zerstörungen des Flussgottes jedoch entsprechen diejenigen der Architektur im Hintergrund. Erhaben, in monumentaler Größe, künden die hoch aufragenden Mauern von den mächtigen Bauten einer glorreichen Zeit, doch sind nur noch funktionslose Reste erhalten: ohne Dach, ohne schützende Seitenwände, überwachsen von Sträuchern und Gräsern, die das Vernichtungswerk der Zeit vollenden werden. Für diese imposante Architekturkulisse bediente sich Sandrart einer Skizze aus seinen römischen Jahren (Abb. 3). Die lavierte Zeichnung, mit Signatur des Malers und Datierung auf

9 Zur Darstellung des Flussgottes von Sandrart liegen bislang keine Forschungen vor, sieht man von wenigen Zeilen im Aufsatz von Denise La Monica ab, »Le molte vite del Marforio. Un percorso nella fortuna figurativa della statua«, in: *Iconographica. Studies in the History of Images* 9, 2010, S. 115–136.

10 Diese Herme ist auf der Dresdner Vorzeichnung von Sandrart (siehe Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-4939> [letzter Zugriff: 26.07.2018]) noch nicht dargestellt, sondern wurde erst im Stich eingefügt. Als Vorlage für sie diente ein Blatt von Agostino Veneziano; vgl. Jean-Louis Sponsel, *Sandrarts Teutsche Academie kritisch gesichtet*, Dresden 1896, S. 174–175; zu Nr. 93 vgl. Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-883> [letzter Zugriff: 02.08.2018].



3. Joachim von Sandrart,
Ruinen der Caracallathermen in Rom,
1631, Bleistift und graues Aquarell,
422 x 277 cm, Nürnberg,
Germanisches Nationalmuseum

1631, stellt die Ruinen der Caracalla-Thermen dar, die Sandrart, wie viele seiner Kollegen, in Rom studierte, zeichnete und später in den Kupferstich integrierte.¹¹ Dem Besucher des 17. Jahrhunderts präsentierte sich das ehemals prächtige Bauwerk der Antike als Ruine. Die imposanten Bögen und Gewölbe jedoch zogen – auch in der zerstörten Form – das Interesse von Künstlern und Architekten aus vielen Ländern auf sich. Dies demonstriert der Kupferstich von Jan van de Velde von 1616, in dem die Figuren in der Landschaft die enorme Größe der Architektur verdeutlichen und gleichzeitig deren ruinösen Zustand vor Augen führen (Abb. 4).¹² Der sprichwörtliche »Zahn der Zeit« hatte das Bauwerk zerstört. In der Darstellung Sandrarts jedoch weist einiges darauf

11 Signatur unten rechts: Sandrart in Roma 1631. Graphit und graue Wasserfarbe, 422 x 277 mm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Hz 5260. Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Joachim von Sandrart (1606–1688). I disegni*, Cinisello Balsamo 2011, S. 113–114, Kat.-Nr. 37, zugl. Diss., Universität Rom 2004; vgl. Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-4807> [letzter Zugriff: 02.08.2018].

12 F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, 64 Bde., Bd. 33, Amsterdam 1954–2010, Kat.-Nr. 289, S. 94.



4. Jan van de Velde, *Thermen des Caracalla*, 1616, Kupferstich, 120 x 190 mm, Rijksmuseum Amsterdam

hin, dass die Ruinen nicht über die Jahrhunderte hinweg entstanden sind. Hier scheint das Zerstörungswerk noch im Gange zu sein: Im Hintergrund steigen Flammen und Rauchwolken aus den Ruinen zum Himmel hinauf und verteilen sich dort so, als habe nicht die Zeit, sondern eine Feuersbrunst die Zerstörung des Gebäudes verursacht.

Hier nun kommt der Text ins Spiel, den der Kunsthistoriker Sandrart dem Kupferstich zur Seite stellte. Jede seiner antiken Skulpturen, die er in den beiden Bänden der *Teutschen Academie* vorlegte, wurde durch solch einen erläuternden Text ergänzt. Doch nur bei dieser Statue, dem *Marforius*, erfolgt die Übertragung und Einbindung in die eigene Zeit. Dabei untergliedert sich der begleitende Text in zwei Teile. Während erst im zweiten Abschnitt eine Interpretation des Kupferstiches unter dem Titel *Rheinstrom* erfolgt, ist zunächst unter der Überschrift *Marforius, oder Rhenus* ausschließlich von dem antiken Bildwerk die Rede. Hier erfährt der Leser, dass Kaiser Vespasian sie in Rom zum Gedächtnis des Rheinstroms habe aufstellen lassen, nachdem er – nach Auffassung Sandrarts und seiner Quellen – Deutschland eingenommen hatte. Von den Römern sei sie *Marfuori* genannt worden. Das herrliche Stück habe seinen Aufstellungsort auf dem Kapitol in Rom gefunden.¹³

13 »Marforius, oder Rhenus. 38. Marforius, oder der Rhein-Strom. Die 38. Statua wurde von Kays. Vespasiano welcher Teutschland überwunden/ zur Gedächtnüs des Rheinstroms aufgerichtet/ und



5a. Maarten van Heemskerck, »Marfoelge« (Marforius), 1532–36, Feder in Braun, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Heemskerck-Album I, 19v

An dieser Stelle ist es sinnvoll nachzuvollziehen, welchen Wissensstand der deutsche Maler referiert. Als römische Landmarke ist der Flussgott seit dem 12. Jahrhundert überliefert; es kann vermutet werden, dass er seit der Antike zu keiner Zeit verschüttet oder verborgen war.¹⁴ Der italienische Humanist Poggio Bracciolini erwähnt ihn in der Mitte des 15. Jahrhunderts als eine derjenigen Statuen, die das ganze Mittelalter hindurch sichtbar waren.¹⁵ Ihr Standort wird in dieser frühen Zeit als ein Ort in der Nähe des Bogens des Septimius Severus beschrieben.¹⁶ Dort wohl sah sie der niederländische Maler Maarten van Heemskerck, der sich in den 1530er-Jahren in Rom aufhielt und die Statue zweifach zeichnete, auf einem Skizzenblatt gemeinsam mit anderen Fragmenten

ins gemein von denen Römern Marfuori genannt. Ist ein herrliches Stuck/ aus einem Marmelstein gehauen/ und der Zeit noch auf dem Capitolio in Rom zu sehen.« Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, II (Skulptur), S. 12, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-887> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

14 Siehe hierzu Francesco Cancellieri, *Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patrocolo dette volgarmente di Marforio e di Pasquino*, Rom 1789; Ermete Rossi, »Marforio in Campidoglio«, in: *Roma. Rivista di studi e di vita romana; organo ufficiale dell'Istituto di Studi Romani* 6, 1928, S. 337–346; Carlo Pietrangeli, »La fonte di Marforio«, in: *Capitolium. Rivista bimestrale del Comune di Roma* 32, 1957, 2, S. 8–13; Francis Haskell und Nicholas Penny, *Taste and the antique*, New Haven/London 1981, Nr. 57, S. 258–259.

15 Ebd. S. 258.

16 Ebd.



5b. Maarten van Heemskerck, *Ansicht des Forum Romanum vom Tabularium aus*, 1535, Feder in Bister, graubraun laviert, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Kdz 6696r

(Abb. 5a)¹⁷ und auf dem Blatt mit der Sicht über das Forum Romanum, auf dem der Flussgott ganz links unten vor dem Marmertinischen Keller zu erkennen ist (Abb. 5b).¹⁸ Nur kurzzeitig erfolgte, nach einem Dekret des *Consiglio pubblico* 1587, eine Aufstellung auf der Piazza San Marco, bevor der Flussgott mit der Idee, ihn dort in einem Brunnenkontext zu inszenieren, auf den Kapitolsberg gebracht wurde.¹⁹ 1594 bekam der Mailänder Bildhauer Ruggero Bescapè den Auftrag, die Statue zu restaurieren; er ergänzte die fehlenden Teile und interpretierte den Flussgott als Personifikation des Oceanus.²⁰ Gleichzeitig wurde der *Scarpellino* Francesco Scardua beauftragt, den Brun-

17 Das Architekturfragment in der rechten Blatthälfte, vermutlich von einem Fries, konnte bisher nicht lokalisiert werden, siehe Tatjana Bartsch, »Praktiken des Zeichnens ›drinnen‹ und ›draußen‹: Zu van Heemskercks römischem Itinerar«, in: Tatjana Bartsch und Peter Seiler (Hg.), *Rom zeichnen: Maarten van Heemskerck 1532–1536/37*, Berlin 2012, S. 25–48, hier S. 40, Anm. 67. Vgl. auch Christian Hülsen und Hermann Egger (Hg.), *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin 1913–1916, 2 Bde., Bd. 1, 1913, Tafel. 20, 19v.

18 *Ansicht des Forum Romanum vom Tabularium aus*, 1535, Feder in Bister, graubraun laviert, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Kdz 6696r, siehe Bartsch und Seiler 2012 (Anm. 17), Umschlag.

19 1588 wurde der Flussgott auf der Piazza San Marco in Rom aufgestellt; vgl. Phyllis Bober und Ruth Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, London 1986, S. 100; vgl. Pietrangeli 1957 (Anm. 14), S. 9.

20 Vgl. Pietrangeli 1957 (Anm. 14), S. 9, Anm. 25. Vgl. hierzu auch Rossi 1928 (Anm. 14), S. 339: »Il povero colosso, che per tanti secoli aveva sofferto le offese degli uomini, più che del tempo, era mutilo e deturpato, come si vede nel caratteristico disegno del Beatricetto, riprodotto nelle *Icones* stampate dal Vaccari, ed in quello del Cavalieri, [...]«. Man beauftragte Bescapè »di fornirla di tutto punto infra quaranta giorni, rifacendogli braccia mano ochi bocca et tutti altri membri che gli fussero necessarij et di bisogno.« (Archivio stor. Capitolino, Cred IV, tomo 104, Fol. 11)



6. Simulacro detto de Marforio, in: *Ornamenti di fabbriche antichi et moderni dell'alma città di Roma*, con le sue dichiarazioni tatti da Bartolommeo Rossi fiorentino, Rom (Andrea della Vaccaria) 1600, ohne Seite

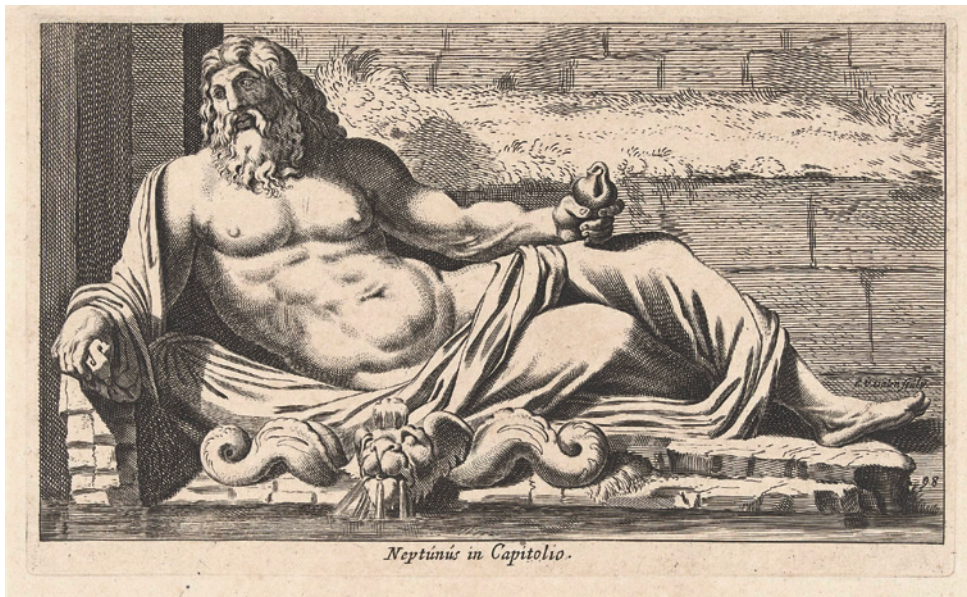
nen nach Zeichnung von Giacomo della Porta zu fertigen.²¹ Sein Aufstellungsort war die hohe Mauer gegenüber dem Konservatorenpalast, in der sich vorher bereits eine Nische befand.²² Zwar begann man zwischen 1593 und 1595 unter Papst Clemens VIII. mit der Konstruktion des Palazzo del Museo (Palazzo Nuovo), doch blieben die Arbeiten über Jahre hin unvollendet. 1638 wird der Brunnen in einer Quelle so beschrieben,²³ wie ihn einige graphische Blätter des 17. Jahrhunderts zeigen: als Beispiel sei hier die Tafel in dem 1600 in Rom bei Andrea della Vaccaria erschienenen Band *Ornamenti di fabbriche antichi et moderni dell'Alma città di Roma* genannt (Abb. 6).²⁴ Als man in der Mitte des 17. Jahrhunderts die Bauarbeiten wieder aufnahm, wurde der *Marforius* nur kurzzeitig

21 Vgl. Pietrangeli 1957 (Anm. 14), S. 10.

22 »La grande fabbrica su due piani, prevista da Giacomo della Porta, doveva servire, prima della costruzione del palazzo del Museo, a dare un certo equilibrio alla piazza.« Pietrangeli 1957 (Anm. 14), S. 10.

23 Pietrangeli 1957 (Anm. 14), S. 11: »Nel 1638 la fontana e descritta dal Totti ›con ornamenti, e statue, una testa di un Colosso collocate nel frontespicio.«

24 Pietrangeli 1957 (Anm. 14), S. 10.



7. Cornelis van Dalen nach François Perrier, *Neptunus in Capitolio* (Marforius), 1622–1638, Kupferstich, 135 x 224 mm, aus: *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem invidium evasere*, Paris 1638

in den Hof des Konservatorenpalastes verschoben. Seit 1657 schließlich befindet sich die Statue an ihrem heutigen Aufstellungsort: Als Brunnenfigur in der zentralen Blickachse des Hofes im römischen Palazzo Nuovo auf dem Kapitol.²⁵

Wichtig festzuhalten ist nun, dass Sandrart, der sich zwischen 1629 und 1635 in Rom aufhielt, die Statue zwar noch nicht am endgültigen Aufstellungsort, aber bereits vollständig restauriert und im Brunnenkontext zu sehen bekam (Abb. 6). Ein Erlass der Stadt von 1634 überliefert außerdem, dass der Brunnen in Sandrarts römischen Jahren wohl mehrfach Opfer von Vandalismus oder schlicht unsachgemäßer Nutzung wurde. In dem Edikt vom 5. Mai 1634 werden Geldstrafen für jeden angedroht, der den Brunnen oder dessen Umgebung verschmutzt oder darin Wäsche reinigt.²⁶

Eine Vorstellung von der Statue, wie Sandrart sie sah, vermittelt ein Stich von François Perrier (Abb. 7). In allen Fehlstellen komplettiert und durch eine Muschel in der Hand ergänzt, präsentiert sich der Flussgott in dessen *Icones et segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant* von 1638 als »Neptunus in Capitolio«, wie es die Unterschrift dokumentiert. Ziel des Autors war es – so erklärt es der lateinische Titel des Bandes – die »antiken Statuen dem neidischen Zahn der Zeit zu entziehen, sie

²⁵ Haskell und Penny 1981 (Anm. 14), S. 258.

²⁶ Rossi 1928 (Anm. 14), S. 339.

kupfernen Druckplatten anzuvertrauen und ihnen damit ein Denkmal immerwährender Verehrung zu schaffen.«²⁷ Zu Sandrarts römischer Zeit also wurde der restaurierte Flussgott Marforius nicht mehr – wie dies Denise La Monica überzeugend herausstellt – als »consunta e dilavata rovina«,²⁸ sondern als Oceanus (Neptun) wahrgenommen und entsprechend in druckgraphischen Darstellungen prachtvoll inszeniert. Vor diesem Hintergrund fällt besonders ins Auge, in welcher malträtierten Form Sandrart ihn dem Leser darbietet. Auch wenn der Maler in seinen römischen Jahren möglicherweise eine Zeichnung des antiken Flussgottes angefertigt hatte,²⁹ so orientierte er sich vierzig Jahre später, als er die Vorlage für die Druckplatte des *Marforius* erstellte, ganz offensichtlich nicht an eigenen Antikenzeichnungen, sondern an dem Blatt eines anderen berühmten Stechers.³⁰ Als Vorlage diente ihm der Kupferstich, den Antonio Lafreri 1550

27 François Perrier, *Segmenta nobilium signorum e[st] statuaru[m]: Quae temporis dentem inuidium evasere* [Hervorh. d. Verf.], *Vrbis aeternae ruinis erepta Typis aeneis abce commissa Perpetuae venerationis monumentum*, Rom 1653, URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/perrier1653> [letzter Zugriff: 26.07.2018]; Titelblatt: URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/perrier1653/0006/image> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

28 Vgl. Denise La Monica, »Ex aere, ex marmore: Una sola statua«, in: Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli und Angelo Romano (Hg.), *Ex marmore. Pasquini, Pasquinisti, Pasquinate nell' Europa moderna, Atti del Colloquio internazionale Lecce-Otranto 2005*, Rom 2006, S. 305–320, hier S. 312: »Dalla fine del Cinquecento, infatti, Marforio non era più nè un compagno di satira del Pasquino, nè, tanto meno, consunta e dilavata rovina, ma aveva ormai ,cambiato identità', trasformandosi in un innocuo e muto, standardizzato, Oceanus. Ripulita e riordinata, reinserita nei canonici schemi iconografici, allora la scultura poteva essere accettata e risultare conforme ai nuovi canoni classicistici accolti ed, in tal modo, anche espressi da Perrier e da Maffei.«

29 Zahlreiche Zeichnungen nach Antiken von seiner Hand sind erhalten; vgl. Mazzetti di Pietralata 2011 (Anm. 11), S. 158–159.

30 Ein ähnliches Vorgehen ist in den Kupferstichen zu beobachten, die Sandrart in der *Iconologia Deorum* (1680) seiner Übersetzung von *Cartaris Imagini dei Dei degli antichi* hinzufügte: Zwar kündigt er in der Vorrede an, er wolle die »schlechten Holzschnitte« durch neue Bilder auf der Basis seiner eigenen Antikenstudien in Rom ersetzen (»Also hab ich/ [...] mir selbst angelegen seyn lassen/ daß ich Zeit meiner Studien zu Rom nach allen diesen Göttern in derer Tempeln sie gestanden/ oder sonst zu dergleichen Gebrauch aufgehalten/ und der verzehren den Zeit zu trutz noch überblieben/ wie auch bey den Liebhabern alda in denen Palazzen/ auch auf öffentlicher Straße/ besonders aber in denen Cabineten von Marmolstein/Metall/ Porfido/ auch in Agat/Onix/Sardonick/ Gold und Silber/ die durch derselben Antichen damals selbst gebildet und dahin verehret worden/ aufs aller fleissigst gesucht/ selbige selbst nachgezeichnet/ und noch täglich durch andere alda aufhaltende beständige Correspondentz wann etwas curiosers aufs neu aus der Erden hervorgebracht wird/ wie noch zum öfftern geschicht/ mit ebenmessigen Fleiß nachzeichnen also folgend in selbige Gestalt durch unsere erfährnste Virtuosen in Kupfer bringen lassen: damit unsere Teutsche Academie um soviel mehr zu diesem edlen Studio erhoben/ und desto nützlicher gebraucht werden möchte«, Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA, 1680, *Iconologia Deorum*, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-1344> [letzter Zugriff: 11.09.2018]). Doch handelt es



8. Nicolas Beatrizet, *Marforius*, Kupferstich, 1550, 37,2 x 43,5 cm, aus *Speculum Romanae Magnificentiae*, hg. von Antonio Lafreri und Antonio Salamanca, Rom 1550, Tafel 100

in seinem Stichwerk *Speculum Romanae Magnificentiae* veröffentlicht hatte (Abb. 8).³¹ Auch hier lagert der Flussgott – in verstümmelter Form – vor antikem Gemäuer. Im Hintergrund links werden die Architekturfragmente des Forums erkennbar, deutlich auszumachen sind die drei aufrechten Säulen des Castor-und-Pollux-Tempels. Ein Zeichner links hat Position bezogen, um die Statue auf seinem Blatt festzuhalten. Er

sich bei den »neuen« Bildern in den meisten Fällen nur um leichte Modifikationen der früheren Holzschnitte; vgl. Anna Schreurs, »Die Götterbilder des Vincenzo Cartari in der Darstellung von Joachim von Sandrart«, in: Hartmut Böhme, Christoph Rapp und Wolfgang Rösler (Hg.), *Übersetzung und Transformation. Akten der Jahrestagung des SFB 644 Transformation der Antike an der HU Berlin, Dezember 2005*, Berlin 2007, S. 475–523.

³¹ Vgl. Birte Rubach, *Ant. Lafreri Formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlin 2016, Kat.-Nr. 336 (Die Statue des Marforius), S. 338; Bober und Rubinstein 1986 (Anm. 19), Nr. 64; Christian von Heusinger, »Die vier Exemplare des *Speculum Romanae Magnificentiae* des Antonio Lafreri in der Herzog August Bibliothek«, in: *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* 31, Wiesbaden 2006, S. 115–117.

dokumentiert das große Interesse, das der monumentalen Statue von Künstlern und Antiquaren entgegengebracht wurde. Die Verse eines Gedichts schließlich überliefern – als Text im Bild – eine kryptische Beschreibung des Marforius. Der alte Mann – so heißt es da – sei in dieser Gestalt, mit einem solchen Bart und Kleidung, geboren worden. Er war groß von Geburt an, aß und trank nichts, wurde dennoch alt und schenkte dem Unglück der Welt keine Aufmerksamkeit. Sein Leben habe er im Freien, im Wasser, in der Luft und auf dem Feld verbracht, nie habe er Schmerzen ertragen müssen. Am Ende des Textes wenden sich die Zeilen jedoch zu einer Anklage: Wie man sehe, sei er durch die schandhaften Zerstörungstaten von einigen Verrätern verstümmelt worden.³²

Im vergleichenden Blick wird deutlich, wie stark der deutsche Maler sich von der Vorlage in Lafreris Blatt leiten ließ. Obwohl er den Flussgott in Rom restauriert und als Brunnen gesehen hatte, zeigt er ihn – wie Lafreri – als zerstörte Figur. Bevor nun den programmatischen Aussagen weiter nachgegangen wird, die der begleitende Text nahelegt, sollen zunächst die verschiedenen Identifizierungen dieser Statue geklärt werden, die Sandrart als Personifikation des Rheins interpretiert.

Keine der Zeichnungen und Kupferstiche gibt, ebenso wenig wie die Statue selbst, einen Hinweis, der zur Identifizierung der Figur beitragen könnte. Selbst der Text im Kupferstich von Lafreri bleibt geheimnisvoll und völlig uneindeutig, was eine mögliche Entschlüsselung der Persönlichkeit angeht. Die fehlenden Attribute der Figur hatten zur Folge, dass die Meinungen der Autoren darüber, wen die Statue darstellen solle,

32 »Quest'è di Roma un nobil cittadino/ Il qual ne' alcun si pensi ch'io lo inganni/ Nacque con questa barba, è in questi panni/ E fu si grande in sin ch'era piccino/ Non mangiò mai ne' bevve; et è vicino/ A forse più di Mille et dugento anni// Et non di meno i disagi et li affanni/ Tutti del Mondo non stima un guattrino/ Sempre, et si può dir nudo, al acqua, al sole/ Al vento, e in terra stassi senza tetto,/ Ne un dente pur, non ch'altro mai li duole/ di natura guieto, grave, ischietto/ Candido, di pocchissime parole/ Et a molte faccende atto e perfetto/ anchor che per dispetto/ Gia lo storpiassin certi traditor/ Come vedete, e ha nome. MARFVORI.« Zit. nach Rubach 2016 (Anm. 31), Kat.-Nr. 336, S. 338. Sandrart übersetzt diese Zeilen in der *Teutschen Academie*: »Dis ist vom alten Rom ein edler Mann/ der in Gestalt/ wie man ihn schauet an/ geboren ward/ mit einem solchen Bart/ und auch zugleich in solcher Kleider-Art./ Er ware auch von Jugend auf so groß/ ging auch allzeit so nackend und so bloß/ er aß und tranck zwar nichts/ doch ward er alt/ sein Alter ist ja dreyzehnhundert bald./ Er hat/ das Glück und Unglück dieser Erd/ geachtet nie nur eines Hellers wehrt. In Wasser/ Lufft/ im Wind und auf dem Feld/ verblieb' er stets/ gantz ohne Dach und Zelt. An Zähnen er/ wie ich von ihm versteh/ litt keinen Schmerz/ auch sonst gar kein Weh/ still/ ernsthaft/ frisch/ war immer sein/ Natur/ auch ohne falsch von wenig Worten nur/ auch sonst bequem zu vielen andern thun. Doch hat man ihn nicht können lassen/ ruh'n: Weil einige der bösen Schelmen-Rott ihn so zerstückt/ gemacht zu Schand und/ Spott. In Rom ist er und bleibet wol bekandt: Marforius wird er daselbst genannt.« Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, II (Skulptur), S. 12, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-887> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

weit auseinanderliefen. Meist ging man bei der Suche nach seiner Identität von dem seit alters her überlieferten Namen Marforius aus. So meinte man, dies könne die korrumpierte Form von *filius martis* sein und die Statue folglich einen Sohn des Mars darstellen.³³ In den vielen runden Gebilden auf der Plinthe (vgl. Abb. 8) glaubte der Antiquar Flavio Biondo hingegen zu Beginn des 15. Jahrhunderts einen Hinweis auf Backwerke und damit auf Jupiter Panarius, Jupiter als Gott der Bäcker, zu erkennen.³⁴ Als Flussgott identifizierte ihn erstmals der Gelehrte Andrea Fulvio 1527 in seinen *Antiquitates Urbis*: Der Name Marforius sei eine Verballhornung von *Nar Fluvius* und dies der leicht veränderte Name des Flusses Nera, eines Zuflusses des Tibers.³⁵ Bartolomeo Marliani schließlich, der mit seiner Romtopographie von 1534 in Gelehrtenkreisen weit über Italien hinaus Akzeptanz fand, vermutet als Erster, es könne sich um eine Personifikation des Rheins handeln. Der Philologe begründet dies mit einem Textpassus bei Statius, der die Figur des Rheins als Fundament für eine Reiterstatue des Domitian in Rom beschrieben hatte.³⁶

Seit Marlianis Romtopographie gab es also eine Tradition, den Flussgott als Rheinstrom zu interpretieren. Darauf wohl bezieht sich Sandrart in seinem Text, auch wenn er – vermutlich durch einen Irrtum oder eine Verwechslung – einen anderen Kaiser als Auftraggeber angibt. Der deutsche Autor aber veränderte den Kontext, in dem die Statue gezeigt wird. Er inszenierte den antiken Flussgott als Personifikation des Rheinstroms vor rauchenden Gemäuern und zerborstenen Ruinen. Es ist anzunehmen, dass jedem Leser der *Teutschen Academie*, der kurz nach Erscheinen des Bandes, nach 1679 also, das Blatt betrachtete, die Ereignisse des Dreißigjährigen Krieges noch so vertraut waren, dass er das Dargestellte sofort verstand. Und jedem, der nicht vertraut war mit der Entschlüsselung der Bilder, legte Sandrart die Deutung im zweiten Teil seiner ausführlichen Erläuterung nahe; hier beschreibt und interpretiert er den Kupferstich: »Diese berühmte Statua des Rhein-Stroms ist von einer sehr guten Hand/ und durch

33 Giovanni Cavallini äußerte diese Vermutung in seiner Untersuchung über die Geschichte Roms im 14. Jahrhundert; vgl. Haskell und Penny 1981 (Anm. 14), S. 259.

34 Ebd. S. 259.

35 Ebd.

36 »Ad pedes cuius procubuit Rheni flu. Germaniae simulacrum, de qua provincia triumphum egisse Domitianum diximus et idem autor tegit cum inquit: Aenea captive crinem tegit ungula Rheni. Cui simulacro Marforium nunc dicunt nomen.« Bartolomeo Marliani, *Urbis Romae Topographia*, Lyon 1534, S. 111–112. Dieser Meinung schlossen sich verschiedene Gelehrte, u. a. Bernhard de Montfaucon in seinem *Diarium Italicum*, an; siehe Cancellieri 1789 (Anm. 14), S. 15.



9. Burg Pfalzgrafenstein,
Kaub im Rhein,
1326/27–1343

böse Leute sehr beschädigt an Angesicht/ Händen und Füßen.«³⁷ Wiederholt der Autor hier zwar die Worte, die er in dem Gedicht auf dem Stich von Lafreri gefunden hatte, so überführt er den geschundenen Zustand des Bildwerks doch in eine Rheinlandschaft, die von Zerstörungen geprägt ist: »Es befinden sich aber nicht ohne Ursach bey diesem Strom/ auch Gebäude, Ruine[n] in vollen Brant/ oder Lohe/. [Und es befindet sich dort auch] der Thurn Pfaltz im Rhein stehend.«³⁸ Diese Burg Pfalzgrafenstein bei Kaub entdeckt man erst auf den zweiten Blick am äußersten linken Rand des Kupferstichs (Abb. 1). Dort steht ein Turm in einem Flusslauf, umgeben von einer hügeligen Landschaft. In stark vereinfachter Form liegt die Burg, wie ihr Vorbild, auf einer Insel im Rhein (Abb. 9). Und auch die Bedeutung der Herme der Fruchtbarkeit – als Attribut des Rheinstromes – wird durch die Erklärung noch deutlicher konturiert. Diese »edle Landschafft«³⁹ sei nämlich in Fruchtbarkeit begabet, sie gebe »den weltberühmten/ besten/ gesundesten Rhein-Wein«⁴⁰. Doch sei sie »ohne eigenes Verschulden ihrer Glückseligkeit beraubt worden und habe durch die grausamen Mordbrenner in

37 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA, 1679, II (Skulptur), S. 12; URL: <http://ta.sandrart.net/-text-887> [letzter Zugriff: 08.08.2018].

38 Ebd.

39 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA, 1679, II (Skulptur), S. 13; URL: <http://ta.sandrart.net/-text-888> [letzter Zugriff: 08.08.2018].

40 Ebd.

Deutschland viel Drangsal ausgestanden.«⁴¹ Schließlich kommt Sandrart zu einer allegorischen Auslegung des Blattes auf einer Ebene, die über den engeren historischen Kontext hinausgeht:

dieses will uns zeigen, daß in den weltlichen Sachen/ nichts gefährlicher noch schädlicher ist/ als an aufrichtige und gute Freundschaft zu glauben. [...] Auf diese Weis werden viel hintergangen und unschuldig zum Verderben gebracht.⁴²

Das Fazit des Textpassus hingegen bezieht sich wieder auf die antike Statue: »dieser schöne kunstreiche Rhein-Strom«⁴³/ sei übel gestümmelt und zugerichtet worden, obwohl er »niemand beleydigt gehabt«.⁴⁴ Die ungerechten Zerstörungstaten lassen den deutschen Maler zu der Schlussfolgerung kommen, »...[dass] alles in der Welt sicher zu erhalten/ besorglich ist.«⁴⁵

Es ist typisch für den zeit seines Lebens um Ausgleich bemühten Sandrart, hier keine klaren Worte zu sprechen und nur in allgemeinen Andeutungen auf die Geschehnisse des Dreißigjährigen Krieges anzuspielen. Als in Rom im Sinne eines *Cortegiano* geschulter Edelmann und Maler genoss der deutsche Autor höchste Anerkennung in Künstler- und Gelehrtenkreisen in Italien, den Niederlanden und Deutschland. Als calvinistischer Maler brachte ihn sein Lebensweg in den Rang eines *teutschen Apelles* mit prestigereichen Aufträgen von katholischen Fürsten und Würdenträgern.⁴⁶ Weder in kunsttheoretischer oder künstlerischer noch in politischer oder konfessioneller Hinsicht bezog er extreme Positionen, eher wirkte er irenisch-vermittelnd innerhalb der extremen Haltungen seiner Zeit.⁴⁷

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Zu Sandrarts Lebenslauf siehe Christian Klemm, *Joachim von Sandrart, Kunstwerke und Lebenslauf*, Berlin 1986.

47 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: Ulrich Heinen (Hg.), *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock*, Wolfenbüttel 2011 (Wolfenbütteler Barockforschungen, 2), S. 1115–1156; Esther Meier, *Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession*, Regensburg 2012, S. 17–38, hier v. a. S. 29–30.

Ist also eine objektivierte Position im Blick auf die Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges (ohne Anklage an konkrete Machthaber oder Parteien) bei einem Autor wie Sandrart nachvollziehbar, so ist grundsätzlich dieser Zeitbezug im Rahmen seiner Publikation, der *Teutschen Academie*, doch höchst erstaunlich. Diese Lehrschrift, die als eine Art »Coffee-table book« für Künstler und Kunstliebende seiner Zeit bezeichnet wurde,⁴⁸ wartet mit gerade der richtigen Mischung von Belehrung und gebildeter Unterhaltung auf. Sie umfasst die Lebensläufe antiker und moderner europäischer Künstler ebenso wie eine Fülle von Bildmaterial zur antiken Figurenwelt. Ein Bezug zur eigenen Zeit, zu den Zerstörungen der Kriegsjahre, ist in der Tat nur bei dem *Marforius*-Kupferstich zu verzeichnen. Einzig in Sandrarts eigenem Lebenslauf, der den Viten der Künstler in der *Teutschen Academie* angehängt ist, werden die dunklen Jahre in Deutschland in ähnlicher Form thematisiert:

Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Paläste und Kirchen [...] in der Lohe auffliegen/ und ihre Augen wurden von Rauch und Weinen dermaßen verdunkelt/ daß ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konte/ nach dieser Kunst zu sehen: von welcher nun schiene/ daß sie in eine lange und ewige Nacht wolte schlaffen gehen. [...] [Doch] Das gnädige Schicksel erbarmete sich dieser Finsternis/ und ließe der Teutschen Kunst-Welt eine neue Sonne aufgehen: die die schlummerende Freulin Pictura wieder aufweckte/ die Nacht zertrieb und ihr den Tag anbrechen machte. Dieser ist/ der Wol-Edle und Gestrenge Herr Joachim von Sandrart/ [...]: welchen die Natur mit einem solchen Geist begabet/ der nicht anders als leuchten konte/ und/ durch seine Licht-volle Vernunft-Strahlen/ die der Edlen Mahlerey-Kunst entgegenstehende schwarze Gewölke/ auszuheitern vermochte.⁴⁹

Könnte also die Darstellung des Flussgottes, interpretiert und dargestellt als Rhein, dazu dienen, die eigene – im Lebenslauf – vorgetragene Position Sandrarts als künstlerischer Retter nach den Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges zu betonen? Sicher ist dies eine naheliegende Begründung für die besondere Art, in der Sandrart den antiken

48 Christian Klemm, »Einleitung«, in: Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste*, 3 Bde., Bd. 1, Nürnberg 1675–1680, (Faks. Nördlingen 1994), S. 9–32, hier S. 11.

49 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1675, Lebenslauf, S. 3, <http://ta.sandrart.net/-text-621> [letzter Zugriff: 08.08.2018]. Den Lebenslauf verfasste Sandrart wohl selbst; zur Autorschaft und zu den Zielen dieses Textes siehe Esther Meier, »Joachin von Sandrarts »Lebenslauf«. Dichtung oder Wahrheit?«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 31, 2004, S. 205–239.



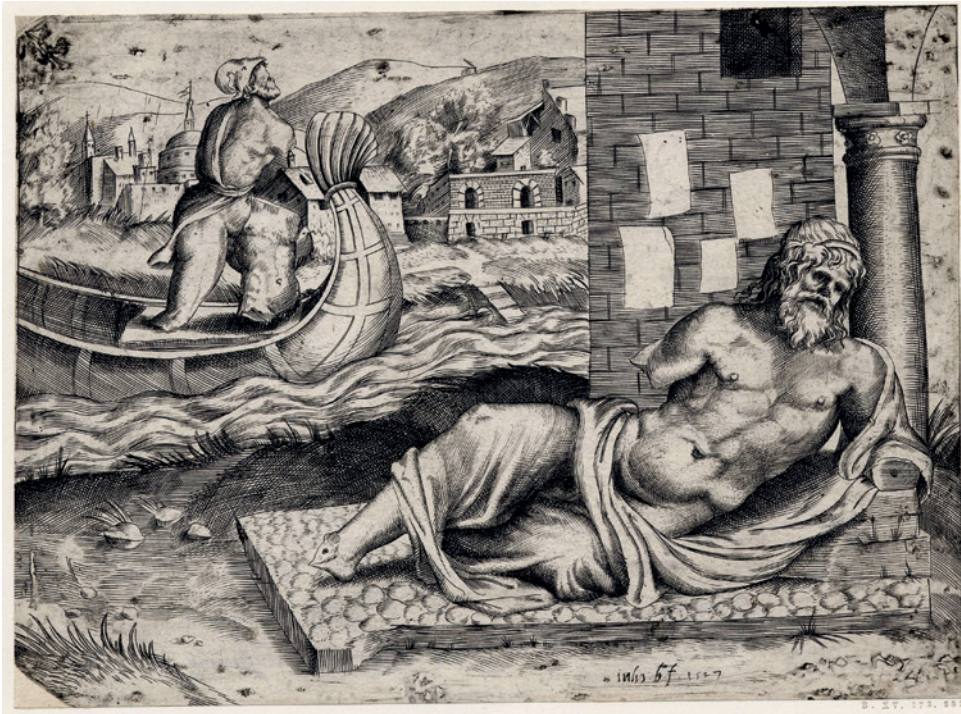
10. *Pasquino*, Torso einer hellenistischen Statuengruppe, Marmor, vor dem Palazzo Braschi (ehem. Orsini), Rom

Flussgott hier inszeniert. Dabei bedient er sich in gewisser Weise einer Tradition, die in Rom seit Beginn des 16. Jahrhunderts überliefert ist. *Marforius* wird bei Sandrart zum Ausgangspunkt eines Kommentars zum Zeitgeschehen, wie es in ähnlicher Form von einigen antiken Statuen in Rom bekannt ist, denen – die Geschehnisse im päpstlichen Rom kommentierend – Verse auf Zetteln angeheftet wurden. Der Flussgott gehörte tatsächlich zu den »sprechenden Statuen« der Stadt; er war direkter Gesprächspartner des in dieser Hinsicht bekannteren *Pasquino* (Abb. 10), dem verstümmelten Fragment einer hellenistischen Statuengruppe.⁵⁰ Ein recht phantasievoll ausgeschmückter Stich von Giulio Bonasone vereint die beiden Figuren in einem Bild und verweist damit auf ihre Bedeutung als Gesprächspartner (Abb. 11).⁵¹ Anders als es der Stich nahelegen könnte, war allerdings der sogenannte *Pasquino* nicht in einem Boot auf dem Tiber bzw. der Tiberinsel aufgestellt, sondern hatte seinen Platz vor dem Palazzo Orsini (heute Palazzo Braschi) in der Nähe der Piazza Navona gefunden.⁵²

50 Heute als *Ajas mit dem Leichnam des Achill* gedeutet, siehe Raimund Wünsche, »Pasquino«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 42, 1991, S. 7–38.

51 Siehe hierzu Chrysa Damianaki, »Il Pasquino di Giulio Bonasone e di Antonio Salamanca«, in: Damianaki, Procaccioli und Romano 2006 (Anm. 28), S. 275–304, hier S. 276.

52 Aufgestellt von Kardinal Oliveiro Caraffa 1501 (gemäß einer zeitgenössischen Inschrift auf dem Sockel), angelehnt an den Palazzo Orsini. An gleicher Stelle wurde 1790 der Palazzo Braschi



11. Giulio Bonasone, *Marforio und Pasquino*, Kupferstich, 1547, 156 x 214 mm, British Museum London

1515 wurde erstmals ein Dialog der beiden Statuen als Satire publiziert. Seit dieser Zeit reflektierten die beiden Figuren die Meinungen in der päpstlichen Stadt und brachten sie – in stark satirischer und überspitzter Form – auf den Punkt: als Protagonisten einer eher stoisch-unbewegten Haltung (*Marforius*) und einer antiklerikalen, kritischen Position (*Pasquino*).⁵³ Die Verse im Dialog wurden im Umfeld der Statuen angebracht; an der Mauer dahinter, wie es der Stich von Bonasone zeigt, vor allem aber am Postament, wie es der über die Jahrhunderte hin tradierte Gebrauch der Statue auch heute noch vor Augen führt.⁵⁴ So eng benachbart, wie es der Stich nahelegt, waren die Statuen nicht. Sie führten ihr imaginäres Gespräch über einige Straßenzüge hinweg. Marforius

errichtet, an dessen Nordostecke der Pasquino heute noch aufgestellt ist, siehe Wünsche 1991 (Anm. 50), S. 8; vgl. auch La Monica 2006 (Anm. 28), S. 305.

53 La Monica 2010 (Anm. 9), S. 121.

54 Zur Aktualität des Gebrauchs und zum Versuch der Stadt Rom, durch Geländer die Anbringung von Versen zu unterbinden, siehe den Eintrag in der freien Enzyklopädie Wikipedia, URL: <https://it.wikipedia.org/wiki/Pasquino> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

war meist der Fragende, dem Pasquino in Versen antwortete.⁵⁵ Zu den berühmtesten Spottversen als Antwort Pasquinos gehört sicherlich jener, mit dem er die Entwendung der Bronze vom Dach der Vorhalle des antiken Pantheons durch Papst Urban VIII. kommentierte. Pasquino antwortete – der Überlieferung nach – mit dem heute noch weitverbreiteten Ausspruch: »Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini« (Was einst die Barbaren nicht getan haben, das haben jetzt die Barberini getan).⁵⁶ Der dem apostolischen Protonotar Carlo Castelli zugeschriebene Vers fehlt heute in keinem Romführer und wurde zum geflügelten Wort, wenn über sinnlose und ungerechtfertigte Zerstörung von Kultur gesprochen wird. Damit demonstriert er die lange und über die Jahrhunderte hindurch wirksame Macht dieser Stimme der Bevölkerung, die mit Hilfe der antiken Statuen ihren Weg fand, gehört zu werden.

Zu vermuten ist nun, dass unser deutscher Maler in Rom von dieser besonderen Form der Kommentierung des Zeitgeschehens hörte und davon nicht unberührt blieb. Den *Marforius* bezeichnete er ja selbst als »des Pasquini Gegentheil«⁵⁷ und bezeugte damit seine Kenntnis von den imaginären Gesprächen der Statuen. Zudem hatte er schon in das Skulpturenbuch im ersten Band der *Teutschen Academie* einen Stich des *Pasquino* integriert (Abb. 12).⁵⁸ An dieser Stelle erwähnt er auch die Spottverse, die Pasquillen, die im Stich zu erkennen sind. Sie pflegen – so führt er aus – »von verdächtig- und bösen Leuten [...] erdacht zu werden/ [und werden] dieser Statue darum [angeheftet]/ weil sie mitten in der Stadt stehet/ und also dieselben von den vorbegehenden desto mehr kan gelesen werden.«⁵⁹ Im weiteren Text wundert er sich darüber, dass niemand, »aus Christlichem Eifer oder Gottesfurcht« diese Statue entfernt habe und damit die Gelegenheit zu »dergleichen Schmah-Schriften oder Pasquillen aufgehoben« habe.⁶⁰

55 Vgl. Damianaki, Procaccioli und Romano 2006 (Anm. 28), v. a. Angelo Romano, »La Satira di Pasquino: Formazione di un genere letterario«, S. 11–34, hier S. 11–18.

56 Treccani online, URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/quod-non-fecerunt-barbari-barbarini-fecerunt/> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

57 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, II (Skulptur), S. 12, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-887> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

58 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), Pasquino / »PASQUIN« (TA 1675, Tafel i), URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-195> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

59 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1675, I, Buch 2 (Skulpturen), S. 38, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-126> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

60 Ebd. Hier setzte Sandrart einen Passus aus der eigenen Feder zwischen seine übersetzende Kompilation aus Ulisse Aldrovandi, *Statue antiche*, Venedig 1556.



12. Joachim von Sandrart, *Pasquino*, Kupferstich, 1675, 370 x 260 mm, aus *Teutsche Academie*, Bd. 1, Buch 2, Nürnberg 1675, Tafel i

Sandrart kannte also den Brauch, antike Statuen als Träger schriftlicher Kommentare zu benutzen. Auch wenn er die oft derben und antichristlichen Inhalte der sogenannten Pasquillen kritisierte, führte er doch deren Tradition hier fort: Seine Zeilen über die Situation in Deutschland und sein Lamento über betrogene Freundschaft in Kombination mit der Darstellung des antiken Flussgottes erinnern stark an jene Texte, die man in Rom den antiken Statuen anheftete. Jedoch bleibt er – der *Cortegiano* und gelehrte Maler – dabei dezent. Ein harmloses Sinnbild des zerstörten Deutschlands führt er dem Leser vor Augen, ohne die Nöte und Qualen in aller Drastik zu schildern und ohne auf die politischen und konfessionellen Positionen näher einzugehen.

Betrachtet man nun abschließend den *Marforius* im Kontext der anderen antiken Statuen, die Sandrart dem deutschen Publikum präsentiert, so ist darin auch eine programmatische Aussage über das eigene Schaffen von Sandrart zu erkennen. In der großen Menge von antiken Bildwerken, die der Autor der *Teutschen Academie* seinem

Zielpublikum, den lernbegierigen Künstlern und den kunstbeflissenen Mäzenen, vor Augen führt, geht es ihm grundsätzlich um eine typologische Auflistung möglichst unterschiedlicher Figuren. Dieses Ziel ist seinen Eingangsworten im Kapitel über die berühmtesten antiken Statuen im ersten Band zu entnehmen. Er zeige hier – so formuliert es der Autor – »Statuen/ von der Anatomie, von alten und jungen/ von starken/ schönen/ fetten/ wilden Manns- und schönen Weibs-Personen.«⁶¹ Der »alte nackte Laocoon« demonstriere dabei »die große Vollkommenheit eines alten Mannes«⁶², der *Antinous vom Belvedere* die »Schönheit und Zierde eines jungen Menschen«⁶³. Es folgt eine sich steigernde Reihe an Statuen von immer größerer Statur und Stärke des Körpers. Zunächst kommt der *Gladiator* aus der Sammlung Giustiniani zur Anschauung,⁶⁴ und als dessen Steigerung schließlich der berühmte *Herkules Farnese* in »vollkommens-ter Leibes-Stärke«.⁶⁵ Sind es hier Varianten in der Muskelausbildung, werden auch Kategorien von Schönheit und Hässlichkeit durchdekliniert. Gilt ihm der *Apoll vom Belvedere* als bestes Beispiel eines schönen Körpers,⁶⁶ wird der *Silenus Giustiniani*⁶⁷ seines »fetten und dicken Leib[es]« wegen, der *Kentaur Borghese*⁶⁸ als »wilde[r] Bäurische[r] Mensch [...]« vorgeführt.⁶⁹ In ähnlicher Weise zeigen sich die Frauenstatuen typolo-

61 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), S. 33, URL: <http://ta.sandrart.net/de/text/121> [letzter Zugriff: 26.07.2018]; vgl. hierzu Lucia Simonato, »Sandrart e le statue antiche di Roma: dalla Teutsche Academie (1675–1679) agli Sculpturæ veteris admiranda (1680)«, in: Francesco Caglioti (Hg.), *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali*, Pisa 2000, (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, 4, 1/2), S. 219–241, hier S. 220.

62 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1675, I, Buch 2 (Skulptur), Tafel c (nach S. 26), URL: <http://ta.sandrart.net/-text-78> [letzter Zugriff: 22.07.2018]. Zum *Laocoon* siehe ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/de/artwork/view/339> [letzter Zugriff: 22.07.2018].

63 Ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/-text-122> [letzter Zugriff: 12.08.2018]. Zum *Antinous* siehe ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-346> [letzter Zugriff: 12.08.2018].

64 Ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/-text-122> [letzter Zugriff: 12.08.2018]. Zum *Gladiator Giustiniani* siehe ebd. *Gladiator* / »GLADIATOR« (TA 1675, Tafel g), URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-349> [letzter Zugriff: 12.08.2018].

65 Ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/-text-122> [letzter Zugriff: 12.08.2018].

66 Ebd.

67 Heute Rom, Villa Torlonia, vgl. Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), URL: <http://ta.sandrart.net/aw/354> [letzter Zugriff: 08.08.2018].

68 Heute Paris, Louvre, vgl. ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/aw/557> [letzter Zugriff: 02.08.2018].

69 Ganz ähnlich typologisch sortierte der Bildhauer Orfeo Boselli, ein Schüler Duquesnoys, in seinen *Osservazioni della scultura antica* (um 1657, erstmals publiziert von Phoebe Dent Weil, Florenz 1978) eine Aufstellung von ca. zwanzig antiken Statuen (freundlicher Hinweis von Brigitte Kuhn-Forste); vgl. Maria G. Picozzi »Nobilia Opera: la selezione della scultura antica«, in: Evelina Borea und Lucille De Lachenal (Hg.), *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro*

gisch aufgelistet: die *Venus Medici* wird beispielsweise als vortreffliche Darstellung des weiblichen Körpers angeführt.

Auch im zweiten Band von 1679 bringt der Autor Figurentypen zusammen, die den Künstlern als Vorbilder für das eigene Kunstschaffen und die Körpergestaltungen dienen können. Den *Silen* auf einer Tafel ganz in der Nähe der Abbildung des *Marforius* deklariert er als gutes künstlerisches Modell: »Diese herrliche und sehr gute Statua ist zu sehen [...]: als ein Kunst-model eines dicken/ kurtzen/ oder untersetzten feisten Leibs gestaltnus.«⁷⁰ Nur der *Marforius* in diesem Band wird nicht typologisch inszeniert; mit abgeschlagenen Armen und fehlenden Füßen kann er nur schwerlich als Vorbild zur Darstellung eines Menschentypus Verwendung finden. Und auch im Vergleich zur Darstellung des Flussgottes Nil im gleichen Band wird vor allem die unterschiedliche Behandlung deutlich: Zwar sind beide Flussgötter ähnlich in einen Landschaftskontext eingebunden. Doch während der *Nil* nur mit lapidaren Bemerkungen versehen wird,⁷¹ fällt die allegorische Inszenierung des *Marforius* als Flussgott des Rheins besonders ins Auge und erhält ein größeres Gewicht.

Liest man die Tafel mit dem *Marforius* also als Allegorie, erschließt sich ihr Inhalt leicht. Der Flussgott ist durch die Fruchtbarkeitsherme und die Burg Pfalzgrafenstein eindeutig als Rhein zu identifizieren. Die antiken Ruinen und die Rauchschwaden im Hintergrund stehen sinnbildlich für die Zerstörungen, die am Körper des *Marforius* geradezu greifbar werden und die Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges markieren. Und dieser Krieg hatte auch für die Künste tiefgreifende Folgen: Vor diesem Hintergrund können wir den »verblühten Sinn« des Bildes⁷² auch mit Blick auf Sandrarts

Bellori. Guida breve alla mostra, Rom 2000, S. 35–38, hier S. 34. Eine Typologisierung der Figuren wurde also offenkundig bereits in den Bildhauerkreisen der 1630er-Jahre in Rom diskutiert.

70 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, II (Skulptur), S. 13, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-888> [letzter Zugriff: 22.07.2018]. Zum *Silen Ludovisi* siehe ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/de/artwork/view/959> [letzter Zugriff: 22.07.2018].

71 »Dieses ist eine andere schöne Statua des Egyptischen Flusses Nili, welche in zweyfacher Lebens-Grösse zu Rom auf dem Capitolio sich sehen [ist]«; Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, II (Skulptur), S. 13; URL: <http://ta.sandrart.net/-text-888> [letzter Zugriff: 22.07.2018]. Zum Flussgott *Nil* siehe ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/de/artwork/view/561> [letzter Zugriff: 22.07.2018].

72 So wurde der Hintersinn bzw. die »künstliche Verdeckung« des Sinns eines Schriftstück oder Bildwerks noch im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm bezeichnet; vgl. »Verblümung«, in: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB [letzter Zugriff: 12.11.2018]. Zudem findet sich der Begriff im Titelblatt der *Teutschen Academie* im zweiten Hauptteil mit Hinweis auf die »Ausleg- und Erklärung des verblühten Sinns der Ovidianischen Wandlungsgedichte«; Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, III (Malerei), Titelblatt, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-988> [letzter Zugriff: 22.07.2018].

Rettungstat für die Kunst in Deutschland lesen. Es ist nicht nur ein Bild der Zerstörung, sondern – im Kontext der vielen anderen Kupferstiche, die Sandrart dem Künstler in seiner akademischen Ausbildung als Modelle anbietet – auch ein Bild des Neubeginns der Künste in Deutschland. Denn die Klage im Text darüber, dass der schöne und kunstreiche Rheinstrom so übel zugerichtet wurde, mündet ja genau in dem Postulat, »alles in der Welt sicher zu erhalten«,⁷³ d. h. sich um die Erhaltung und das Blühen der Kultur zu sorgen. Und nichts Anderes ist Sandrarts großes und übergeordnetes Ziel mit seinen opulenten, im Eigenverlag und mit großem eigenen finanziellen Aufwand publizierten Bänden der *Teutschen Academie*. Das, was den »Barbaren« (oder dem »Zahn der Zeit«) von dem verehrten kulturellen Erbe der Antike entgangen war, hält er in seiner Publikation für die Nachwelt fest. Den verstümmelten Rheinstrom ergänzt er nicht; er lässt ihn zu einem Sinnbild der Zerstörungen des Krieges, ja der negativen Wirkungen aller konfliktreichen Geschehnisse werden. Gleichmaßen aber wird die Darstellung zum Postulat, das kulturelle Erbe zu erhalten, zu ehren, zu pflegen und in Kupferstichen zu verewigen.⁷⁴

In Sandrarts Kupferstich führt *Marforius* ein Nachleben als Bild der Zerstörung vor rauchenden Ruinen. Die Werke der Antike werden genutzt, um die Grausamkeit der Kriegszeiten zu verdeutlichen. Der Kreis von Kupferstichen weiterer hochberühmter Statuen verweist jedoch auf die Rettungstat Joachim von Sandrarts, der diese nicht nur verewigt, sondern auch seinen zeitgenössischen Künstlern als Vorlage für das Kunstschaffen vor Augen bringt. Der fragmentierte Rhein vor antiken Ruinen kann folglich als Mahnbild und gleichzeitig als Aufforderung an diejenigen gelesen werden, die er als Kunsthelden bezeichnet, jene Künstler und kunstfördernde Fürsten, denen Sandrart die *Teutsche Academie* widmete: In den *hohen Schutz* der »welt-berühmten Teutschen Nation, Höchst- und Hoch-Preißwürdigen/ Hoch- und Fürtrefflichen Kunst-Helden und Kunstliebenden«⁷⁵ übergibt er in getreuer Dienstergebenheit die *Teutsche Acade-*

73 Zitat siehe oben, Anm. 45.

74 Denise La Monica 2010 (Anm. 9) beachtet diese Einheit von Text und Bild nicht und übersieht folglich die allegorischen Aussagen der Tafel in ihrem ansonsten sehr gut recherchierten und materialreichen Aufsatz: Sie konzentriert sich nur auf die Darstellungen des Marforius in verschiedenen Drucken, ohne den Buchkontext bzw. die begleitenden Texte heranzuziehen. Folglich kritisiert sie in Sandrarts Bild, der Flussgott sei zerstört dargestellt, »a distanza di circa un secolo dal suo primo effettivo restauro« und außerdem in einem völlig unangemessenen Umfeld (siehe ebd., S. 128).

75 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1675, Widmung; URL: <http://ta.sandrart.net/-text-4> [letzter Zugriff: 22.07.2018].

mie – so formuliert er es auf der Widmungsseite im ersten Band.⁷⁶ Und diese von ihm hier angesprochenen Kunstmäzene und –förderer seiner Zeit konnten sich, mit Blick auf diejenige Tafel, welche die Kupferstichreihe im zweiten Band abschließt, über die Zeiten hinweg mit einem der größten Kunstförderer der Antike, mit Kaiser Augustus, verbunden fühlen: In dem Sinnbild auf Tafel qq formieren sich Architekturteile und Statuenfragmente in einem Ruinen-Capriccio zu einer emblematischen Szene über die vergängliche Schönheit der Antike (Abb. 13).⁷⁷ Unter den von mächtigen korinthischen Kapitellen gekrönten Säulen erkennen wir in den Torsi zweier Statuen die antike Vollkommenheit des weiblichen und des männlichen Körpers. Das Gebälk trägt die auf eine mittelalterliche Überlieferung zurückgehende Aufschrift »ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET« (»Wie groß Rom war, lehren selbst seine Ruinen«).⁷⁸ Durch den Namen des Kaisers Augustus auf dem Gebälkfragment am Boden vorne wird auf dessen Lebenszeit als besondere Blüteperiode der Künste hingewiesen.

Der didaktische Impetus ist unübersehbar: Selbst die zerstörten Fragmente vermögen den Künstlern die Größe der vergangenen Kunst zu lehren. Die Kunstmäzene, diejenigen, auf die Sandrart als Auftraggeber für eine neue Blüte der Kunst hoffte, konnten sich mit dem Kaiser Augustus identifizieren. Und seinen Kollegen, den Künstlern seiner Zeit, boten die prachtvollen Relikte darin ein angemessenes Anschauungsmaterial dafür, dass auch aus den Trümmern ein kultureller Neubeginn möglich war. Schon lange also bevor der Rhein – seit dem frühen 19. Jahrhundert – als typisch deutscher »Ort der träumeri-

76 Zu den kunstfördernden Herrschern des 17. Jahrhunderts in ihrer Bedeutung als »Kunsthelden« siehe zuletzt Christina Posselt-Kuhli, *Kunstheld versus Kriegsheld? Heroisierung durch Kunst im Kontext von Krieg und Frieden in der Frühen Neuzeit*, Baden-Baden 2018.

77 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, II (Skulptur), Tafel qq (nach S. 2), URL: <http://ta.sandrart.net/877> [letzter Zugriff: 12.08.2018]; Vgl. die Erläuterungen dazu ebd., TA 1679, II (Skulptur), S. 14, URL: <http://ta.sandrart.net/889> [letzter Zugriff: 12.08.2018]: »Dieses ist eine künstliche und über der Maß herrliche Abbildung der Zerstörung von Rom/ durch die Feinde und Zeit beschehen: Worinn die vortrefflichste Gebäue und Stücke von Bildhauer-Kunst/ an dem schönen Gang vom Capitolio, bis in den Käyserl. Palast Monte Palatino, darnieder ligen/ und nebenst den herrlichsten Statuen und andern wunderschönen Sachen/ kunstreicher Marmelstein/ zerschmettert/ zerbrochen/ und zu Grund geworffen über einem Hauffen beysammen zu sehen/ auch diese Worte zu lesen sind: ROMA QUANTA FUIT, IPSA RUINA DOCET. / Es zeigt der Gebäu Verderb und Augenschein/ wie herrlich vormalis Rom doch müß' gewesen seyn.«

78 Zur mittelalterlichen Quelle des Spruchs (Hildebert de Lavardin) und der Rezeption dieser Überlieferung bei Serlio siehe Christof Thoenes, »Prolusione. Serlio e la trattatistica«, in: Christof Thoenes, *Sebastiano Serlio*, Mailand 1989, S. 9–18, hier S. 14. Anders als bei Serlio wird durch den Namen des Kaisers Augustus auf dem Gebälkfragment am Boden vorne auf dessen Lebenszeit als besondere Blüteperiode der Künste hingewiesen.



13. Joachim von Sandrart, *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*, Kupferstich, 1679, aus *Teutsche Academie*, 1679, Bd. II, Tafel qq

schen und künstlerischen Fantasie«⁷⁹ wahrgenommen wurde, inszenierte ihn Sandart in der Figur des *Marforius* als Inbegriff eines Deutschlands, das durch die Kriegsläufe zwar seiner Macht und Schönheit beraubt war, doch den Glanz der eigenen Kultur durchaus erkennen ließ. Mit seiner zeitgenössischen Kontextualisierung lässt Sandart den verstümmelten Torso des Flussgottes *Marforius* zu einem »verblühten« Bild des Krieges in Deutschland, mahndend gegen die Zerstörungen der Kunst, werden, das er wirkungsvoll als Aufruf an die Kunstmäzene in seiner *Teutschen Academie* platziert.

79 Karsten Keune, »Der Rhein – Strom der Romantik«, in: ders. (Hg.), *Der Rhein. Strom der Romantik. Gemälde aus der Sammlung RheinRomantik*, Petersberg 2011, S. 9–13, hier S. 9.