



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

**Joachim von Sandrarts Academie [Akademie] der Bau-,  
Bild- und Mahlerey-Künste [Malerei-Künste] von 1675**

**Sandrart, Joachim von**

**München, 1925**

Einleitung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47761](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47761)

## EINLEITUNG

Seit Joachim von Sandrarts „Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste“ im Jahre 1675 in Nürnberg erschienen ist, sind rund zwei und ein halb Jahrhundert verflossen. Die begeisterte Aufnahme, die das bahnbrechende, prunkvoll ausgestattete Werk fand, veranlaßte den Verfasser, 1679 einen „Zweiten Hauptteil“ und 1683 eine für das Ausland bestimmte gekürzte lateinische Übersetzung folgen zu lassen.

Als ein „ehrwürdiges und in Ehren zu haltendes Denkmal unserer Volksvergangenheit“ (Schlosser) ragt der gewaltige Barockbau, den die Begeisterung des Kunstliebhabers, die Fachkenntnis des berühmten Malers und der Fleiß des gelehrten Schriftstellers und weitgereisten Sammlers in mühevoller Arbeit errichten konnten, in unsere kritikliebende Zeit hinein. Zwar einzelne Pfeiler des stolzen Gebäudes sind im Laufe der Jahrhunderte morsch geworden und drohen einzustürzen, aber große Teile des Ganzen haben allen Angriffen und Stürmen getrotzt. Vor allem hat die reiche Fülle der über die drei Bände zerstreuten Künstlerbiographien ihren bedeutenden Wert für die Kunstgeschichte bis heute behalten. Mit dem wachsenden Interesse für die Barockkunst ist dieser Wert eher noch gestiegen, spiegelt sich doch in Sandrarts Academie Geist und Wesen jener wildbewegten Epoche, der wir Heutigen wieder mit offenen Sinnen nahen, in den buntesten Ausstrahlungen wieder.

Ein Neudruck dieser lebensfähigen, von dem üppig wuchernden Beiwerk befreiten Teile bedeutet daher nicht bloß die Erfüllung einer Dankespflicht, sondern geradezu eine Notwendigkeit, denn die schwere Benutzbarkeit der drei umfangreichen und unübersichtlichen Folianten mit ihren unzureichenden Registern hat bewirkt, daß die wissenschaftliche Forschung trotz Sponsels schon fast eine Generation zurückliegenden verdienstvollen Buches über die Quellen der Academie, das so recht eigentlich erst den Schlüssel zu den verborgenen Schätzen dem kundigen Forscher an die Hand gab, aus dem hier sprudelnden reichen Quell nicht in dem gebotenen Maße schöpft. Der einzige spätere Druck aber, der in der acht Folianten umfassenden, 1768—1775 von Joh. Jak. Volkmann in Nürnberg unter dem irreführenden Titel „Teutsche Academie“ herausgegebenen Gesamtausgabe von Sandrarts Werken enthalten ist, bleibt wegen der willkürlich veränderten Fassung unbenutzbar.

Diese schwerfällige Aufmachung und die Seltenheit der alten Ausgaben hat die den „Großen Helden und edlen Geistern“ der theuren Teutschen Nation gewidmete Academie nicht eigentlich volkstümlich werden lassen. Und doch besitzen wir in diesem Werk ein hervorragendes Denkmal unseres Schrifttums aus jener durch die Gründung der fruchtbringenden Gesellschaft gekennzeichneten Epoche des Wiederaufbaues der deutschen Kultur nach 30jähriger Zerstörung, das in seiner überquellenden Fülle von historischen Fakten und theoretischen Erörterungen, reizvollen memoirenartigen Aufzeichnungen, durchsetzt mit ergötzlichen Anekdoten und Gedichten und umrahmt von zahllosen merkwürdigen Abbildungen, mit seiner oft seltsam ungelenken und gespreizten und doch wieder treuherzigen Sprache jedermann, nicht nur dem Literatur- und Kulturhistoriker, etwas zu geben vermag. So gilt es nun, das Interesse weiterer Kreise deutschen Volkstums über die Zunft der Kunstgelehrten hinaus für Sandrarts von nationalem Selbstbewußtsein getragene Schöpfung, der kein anderes Volk etwas an Kühnheit des Willens und Pracht der Ausführung Ebenbürtiges an die Seite stellen kann, zu erobern. Die Liebe zur Kunst und der Wunsch nach Belehrung beschränkt sich ja heute nicht mehr, wie in Sandrarts Tagen, bloß auf die „curiosen Herrn“ und virtuoson Künstler. Wer möchte nicht gern das Leben Rembrandts oder Rubens', oder Poussins, Claude Lorrains, Guido Renis, Riberas und Berninis von einem Zeitgenossen und persönlichen Bekannten erzählt hören!

Ein Kompendium des gesamten Wissens über Kunst, alte wie moderne, fremde wie deutsche, in theoretischer wie in praktischer Beziehung, soll die Academie sein, nicht



etwa bloß eine deutsche Kunstgeschichte. Sandrart tritt so als ein Nachfolger des großen Dürer auf, der in seiner „Speise der Malerknaben“ als erster Deutscher ein großes Unterrichtswerk für Maler plante. Aber Sandrart geht über Dürers Programm weit hinaus, nicht nur der Maler, auch der Architekt, der Bildhauer und Kupferstecher soll in seiner Academie die nötige Belehrung finden, und dazu gehört auch die Kenntnis des historischen Geschehens auf dem Gebiet der Künste, die Aufdeckung der Wurzeln der Kunstentwicklung durch die Darlegung des Lebenslaufes der berühmtesten Vorgänger, ein Gedanke, der Dürer noch vollkommen fern lag. Dürers Absicht gelangte nur teilweise zur Ausführung und fand auch keine Nachfolge. So war Sandrart in der Tat „unter den Teutschen in dieser Materie allein der Erste und also der das kalt und hart Eys aufbrechen und den gerechten Weg zu dieser Kunst bahnen“ mußte, er wurde „der erste Kunstgeschichtschreiber in deutscher Sprache“ (Waetzoldt). Und wie Vasari, der Ahnherr der modernen Kunstgeschichtsschreibung, seinen Landsleuten die Geschichte ihrer Künstler geschenkt hat, so ist es Sandrarts wichtigstes Verdienst, in seiner Academie die Lebensschicksale und künstlerischen Taten der deutschen Meister für die Nachwelt gerettet zu haben. Ich will versuchen, sagt er selbst, „daß ich nach meinem Vermögen in Hoch- und Nieder-Teutschland aus dem dunklen Grab der Vergessenheit könne erlösen die Namen derjenigen, welche von Natur höchlich seyn begabet gewesen in der schweigenden oder stummen Poeterey [d. h. in den bildenden Künsten], welche dardurch diese Länder haben berühmt und herrlich gemacht und verursacht, daß alle Nationen haben müssen bekennen, daß unsere Eingeborne nicht sind rar, ungeschickt und barbarisch, sondern von gutem Geist, vernünftig und bequem, die fürtrefflichen Künste auf ihre äußerste Vollkommenheit zu bringen und zu gebrauchen gewesen, massen denn edle Gaben an gutem Geist und Verstand den andern nicht zu weichen [brauchen]“.

Sandrarts Persönlichkeit war in seltener Weise für die Aufgabe geeignet, das ganze Gebiet der bildenden Kunst zusammenfassend in Bild und Wort vor Augen zu führen. Geboren 1606 in Frankfurt a. M. als Sohn wohlhabender Bürger, deren Vorfahren ihres protestantischen Glaubens wegen aus dem Hennegau ausgewandert waren, erkannte er früh seinen Beruf als Künstler. Vom Glück begünstigt, konnte er sich schon in jungen Jahren tüchtig in der Welt umsehen. In Prag suchte der Jüngling den berühmten Kupferstecher Egidius Sadeler auf, der ihm als letzter übrig gebliebener Zeuge die Tradition der schon verwelkten rudolfischen Kunstblüte überliefern konnte. In Holland malte er dann einige Jahre bei dem von Caravaggio inspirierten Gerrit van Honthorst in Utrecht, umgeben von zahlreichen aufstrebenden Talenten; damals trat er auch Rubens nahe. Sein Meister Hondhorst nahm ihn mit an den englischen Hof, wo sich ihm die Kunstschatze Karls I. und der andern grossen Sammler Londons erschlossen. So ausgebildet strebte er 1629 über Venedig nach dem Ziel der Sehnsucht Rom. Sechs Jahre hielt ihn die Roma aeterna gefangen, abgesehen von einer Reise nach Neapel, Sizilien, Malta und Apulien. In stetem Umgang mit den besten Künstlern aller Nationen, besonders mit Claude und Poussin, Domenichino, Guercino und Cortona, Pieter van Laer und dem Bildhauer Duquesnoy, auch mit Gelehrten von Weltruf, wie Galilei und Athanasius Kircher, verkehrend, war er unermüdlich an seiner weiteren Ausbildung tätig, sei es beim Studium der Antiken oder in den selbstgebildeten „Akademien“. Für den reichen Marquese Giustiniani, der den jungen Deutschen als eine Art künstlerischen Beirat in seinen Palast aufnahm, organisierte er ein großes Kupferstichwerk, die Galleria Giustiniani, welche die berühmtesten antiken Statuen der Sammlung seines Mäzens bekannt machen sollte.

Sandrart selbst hat uns seine Lebensgeschichte, und besonders ausführlich diese eindrucksvollen römischen Jahre, wohl die glücklichste Zeit seines Lebens, in einem 24 Folioseiten starken Bericht geschildert. Diese lebensvolle und inhaltsreiche Erzählung beansprucht, wenn sie auch vielleicht nicht von Sandrart persönlich zu Papier gebracht worden ist, als erster Versuch einer deutschen Malerbiographie ein weitgehendes literarisches Interesse, steht sie doch am Anfang einer Entwicklungsreihe, die mit so bedeutsamen Büchern, wie den Lebenserinnerungen W. Tischbeins, W. von Kügelgens und Ludwig Richters oder Kellers Grünem Heinrich, abschließt.



Als Malervirtuose von gefestigtem Ruf verließ Sandrart Italien. Aus dem Zentrum des italienischen Kunstlebens sollte ihn ein scheinbar widriges Geschick — er suchte dem Kriegselend in Deutschland auszuweichen — nach dem Brennpunkt der nordischen Malerei, nach Amsterdam, verschlagen. Hier verlebte er die Jahre von 1637 bis 1644 oder 45 als erfolgreicher Porträtmaler und glücklicher Sammler, wiederum in regem Austausch mit den ersten Künstlern, Dichtern und Gelehrten des Landes, den glänzenden Aufschwung der damaligen Malerei in Holland und Belgien vor Augen. Der Anfall des Gutes Stockau bei Ingolstadt an seine Frau rief ihn nach Deutschland zurück, das er nun nicht mehr verlassen sollte, wohl aber machte er noch manche Reise von Stockau aus im Interesse seines Berufes, so an den kaiserlichen Hof nach Wien und häufig nach München. Mit Aufträgen von Fürsten und geistlichen Würdenträgern überhäuft, ein weltgewandter Malerkavalier, dem etwa die Lebenshaltung eines Rubens oder van Dyck als Ideal vorschweben mochte, wurde Sandrart, der „Erzvirtuose“ und deutsche „Kunstadler“, ein bestimmender Faktor namentlich des süddeutschen Kunstlebens. Er war als Künstler, wie Kutter mit Recht hervorhebt, kein schmarotzender Eklektiker, sondern ein wirklicher Maler, der zumal im Porträt Vorzügliches leistete, während seine mit einem gewissen Schwung konzipierten riesigen Kirchenbilder unter der erstrebten Faustfertigkeit leiden. Im Jahre 1660 ließ sich Sandrart nach dem Verkauf seines Gutes in Augsburg nieder und hier begann er Material für die „Academie“ zu sammeln. Die literarischen Bestrebungen nahmen den rüstigen Greis vollends in Anspruch, als er 1674 nach Nürnberg übergesiedelt war. In Nürnberg starb er auch hochbetagt und hochgeehrt als Pfalz-Neuburgischer Rat, Ritter von S. Marco, Mitglied des Palmenordens und Vorsteher der Nürnberger Akademie im Jahre 1688.

Aus dieser kurzen Skizze erhellt schon zur Genüge, welche Eigenschaften diesen Mann befähigten, das Fundament der deutschen Kunstgeschichtsschreibung zu legen. Bei aller klassizistischen Einstellung besaß er doch eine für seine Zeit erstaunliche Weite des Horizontes — bringt er doch sogar eine Art Essay über chinesische Kunst — dazu erfahrene Kennerschaft, „weltkundige Kunst-Wissenschaft“, wie die Biographie sich ausdrückt, erworben durch die reiche Anschauung europäischen Kunstgutes und den steten Umgang mit moderner und alter Kunst, denn immer war Sandrart von wertvollen Sammlungen umgeben, in Amsterdam wie in Stockau und Nürnberg, deren Inventar er uns teilweise überliefert hat. Nicht unterschätzen darf man auch den Wert des umfangreichen, von Sandrart gezeichneten und gesammelten Abbildungsmaterials für die damalige Zeit, das sicherlich einen starken Impuls zur Herausgabe der Academie bildete. Antiquarische Fragen beschäftigten ihn nicht minder wie solche technischer Art, etwa die Erfindung des Glasschnittes und der Schabkunst oder die Technik des Wachsbossierers und des Elfenbeinschnitzers. Die Beschreibung der Kunst- und Schatzkammern im Zweiten Hauptteil, der erste Versuch einer deutschen Museographie, ist ein Niederschlag solcher Kenntnisse. Als Beweis für Sandrarts Kennerblick mag die Wiederentdeckung des „hochgestiegenen Geistes und verwunderlichen Meisters“ Grünewald, seines besonderen Lieblings, gelten, dessen Werke er zum Teil erst bestimmen mußte. Auch über andere altdeutsche Maler, Schongauer, Dürer, Burgkmair, Penz und die Beham, Altdorfer, Cranach und Holbein, hat er uns nicht minder wichtige Nachrichten hinterlassen. Freilich darf man bei Sandrart keine gotischen Dome und andere mittelalterliche Kunstrelieks suchen, denn er war kein Zeitgenosse schwärmender Romantiker — wenn auch Männer wie Wackenroder, Tieck oder die Boisserée sich an seiner altertümlichen Ausdrucksweise erwärmen konnten —, sondern ein dem Banne der Antike und der Renaissancekunst verfallener Virtuose der Barockzeit. Fassen wir aber die Biographien seiner Zeitgenossen oder der vorhergehenden Generation ins Auge, so läßt sich eine gewisse Vorurteilslosigkeit nicht verkennen. So verschieden geartete Künstler wie der revolutionäre Caravaggio, oder der still beschauliche Elsheimer, der genialische Jan Lys, der zartbesaitete Claude oder der vielverlästerte Bernini, Namen, die heute im Mittelpunkt des kunsthistorischen Forschens stehen, hat Sandrart in gleicher Weise unparteiisch behandelt und ihre Charaktere wie Lebensschicksale der Vergessenheit entrissen. Auch der unglückliche holländische Freidenker und Maler Torrentius erregte seine Teilnahme. Die Kenntnis der römischen Barockarchitektur, insbesondere epochemachender Bauten F. Borrominis, des „Vaters des Rokoko-



stiles“, wurde, wie kürzlich Hempel nachwies, zuerst von Sandrart in Deutschland propagiert, nicht in der „Academie“, sondern in einem andern seiner Kupferstichwerke, deren Einfluß auf die Bildung des Kunstgeschmacks noch der Untersuchung harret. Daß Sandrart Rembrandt mit einiger Zurückhaltung lobt, wird ihm oft zum Tadel gemacht, obwohl wir nicht vergessen sollten, daß noch Jakob Burckhardt Rembrandt aus ähnlichen ethischen Gründen geradezu abgelehnt hat. Das Streben nach einer höheren gesellschaftlichen Stellung, einen korrekten Lebenswandel und geordneten Studiengang fordert Sandrart aus pädagogischen Gründen vom Künstler, leicht läßt er sich daher durch äußeren Glanz über den inneren künstlerischen Wert täuschen und steht oft gerade den genialen Naturen, „dem großen wilden Phantasten“, in denen unsere individualistische Zeit mit Recht die Höhepunkte der Entwicklung sieht, mit geringem Verständnis gegenüber. Sein ästhetisches Glaubensbekenntnis, das, wie gesagt, durchaus auf dem humanistischen Bildungsideal der Antike und Renaissance basierte, spielt da mit hinein. Abweichungen von dieser geraden Richtschnur sind ihm Irrwege. Die von Sandrart entwickelten, auf einer starken Überschätzung des technisch Erlernbaren beruhenden Kunsttheorien besitzen daher, soweit sie überhaupt sein Eigentum sind, nur mehr geringen historischen Wert, und es lohnt sich nicht, sie wieder zu veröffentlichen. Dasselbe gilt von dem umfangreichen archäologischen Apparat, der einst vor allem die Bewunderung seiner Zeit erregt hat und den Blumenhirten Myrtillus zu folgendem poetischen Erguß entzündete:

„Stehet Rom, der Städte Ruhm,  
auf dem Raum der Teutschen Erden?  
Soll Trapejus Alterthum  
jetzt den Alemannen werden?  
Fließt die trübe Tyber ein  
in den nicht mehr reinen Rhein?

Helden, die die lange Nacht  
der Vergessenheit begraben,  
sind nun wieder aufgewacht  
und ein neues Leben haben;  
kommen von der Römer-Bahn  
in Tuiskons Feldern an.\*

Mit heißer Liebe hat Sandrart sich in Rom um die Kenntnis der Antike bemüht und seine Verdienste um die Verbreitung antiquarischen Wissens in Deutschland sind nicht gering anzuschlagen. Er hat den Boden vorbereiten helfen, auf dem fast ein Jahrhundert später ein Winckelmann die Antike auch innerlich für die Deutschen erobern konnte. Das sollte von den Archäologen nicht übersehen werden, die Sandrarts längst überholtes wissenschaftliches Rüstzeug zu belächeln pflegen. Wie man denn überhaupt nicht berechtigt ist, an seine Leistungen den Maßstab neuerer kunsthistorischer Methoden zu legen und ihm insbesondere einen schweren Vorwurf daraus zu machen, daß der größere Teil seines Werks auf Kompilation beruht. Kein Zeitgenosse hat wohl angenommen, daß der Inhalt dieser Folianten allein aus Sandrarts Kopf entsprungen sei. Auch ein Martin Opitz schreibt in seinem „Buch von der deutschen Poeterey“ ab. Der Begriff des literarischen Eigentums bestand eben für diese Zeit noch nicht. So bleibt freilich der Leser der „Academie“ oft im Zweifel, ob Sandrart spricht oder ein älterer Autor, selbst wenn der Bericht in Ichform abgefaßt ist und persönliche Wahrnehmungen zu enthalten scheint. Unsere Ausgabe sucht diesem Übelstande abzuweichen, indem in den Anmerkungen die Urheberschaft der einzelnen Abschnitte und eingefügten Teile oder Sätze auf Grund von Sponsels Feststellungen angegeben wird; die von Sandrart selbständig verfaßten Biographien sind außerdem mit einem Stern gekennzeichnet. Außer den bereits genannten älteren Künstlern gehören in letztere Kategorie noch unter anderen die Biographien folgender deutscher Maler: Amberger, Bocksberger, Christoph Schwarz, Rottenhammer, Gundelach, Uffenbach, Elsheimer, Lys, N. Prugger, der beiden Loth, I. U. Mayr, W. Baur und W. von Bommel, der in Schweden tätigen Kloecker und Tessin, des Architekten, der Kupferstecherfamilie Sadeler, des Glaschneiders Kaspar Lehmann und mehrerer neuerdings wieder hervorgezogener Barockbildhauer, wie L. Kern, Gleßker und Petel, namentlich auch eine Reihe Schweizer, so



Niklaus Manuel Deutsch, J. Heinz, J. Amman, T. Stimmer, Samuel Hoffmann, die Merian und andere weniger bekannte. Von den Niederländern seien genannt der römische Bildhauer Duquesnoy, Goudt, Honthorst, Pieter van Laer, die Brüder Both, Rubens und Jordaens, Rembrandt mit seinen Schülern Dou, Lievens und Flinck, dann Mieris, Laïresse, von den Franzosen Valentin de Boulogne, Bourdon, Claude und Poussin. Auch die Italiener sind mit berühmten Namen vertreten, wie Caravaggio, Manfredi, Albani, Sacchi, Domenichino, Reni, Guercino, Lanfranco, Cortona, Luca Giordano, Salvator Rosa, Bernini, der Kupferstecher Pietro Testa, schließlich die Spanier mit Ribera und Murillo.

Sandrarts Hauptquelle und unerreichtes Vorbild ist das berühmte Werk Giorgio Vasaris *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori ed scultori*, das 1550 (2. Aufl. 1568) erschienen ist. Ausser Vasari sind noch andere italienische Schriftsteller benutzt worden, so Palladio, Serlio, Aldrovandi und die Maraviglie des Venezianers Ridolfi von 1648, fast nicht dagegen Bagliones Fortsetzung Vasaris (1642). Die zweitwichtigste Quelle, namentlich für die älteren nordischen Künstler, ist Karel van Manders „*Schilder-Boeck*“ (1604, 2. Aufl. 1618) und für die modernen Cornelis de Bie's „*Gulden Cabinet*“ von 1661. Auch des Franzosen A. Bosse „*Traité des manières de graver*“ wäre zu nennen. Für die deutschen Biographien haben Sandrart auch Handschriften zur Verfügung gestanden, so Neudörffers Nachrichten über Nürnberger Künstler und Dürers autobiographische Aufzeichnungen. Die Übersetzungen Sandrarts aus diesen Büchern sind oft willkürlich oder direkt fehlerhaft und mußten daher mit den Vorlagen verglichen werden. Die zahlreichen Irrtümer werden in den Anmerkungen richtig gestellt.

Die Richtlinien für diese Neuausgabe der Academie ergeben sich nach diesen Ausführungen von selbst. Alles fremde Gut, also namentlich fast alles Archäologische, Theoretisch-Ästhetische und Technische war als entlehnt auszuscheiden. Auf die vereinzelt auch hier vorkommenden persönlichen Äußerungen ist an geeigneter Stelle in den Anmerkungen hingewiesen worden, so daß unsere Ausgabe über alles unterrichtet, was Sandrart selbständig für die Academie verfaßt hat; das interessante Kapitel über die chinesische Malerei, den frühen Holzschnitt und die Schabkunst sowie die Malereiregeln werden im Wortlaut gebracht.

Von dem ersten 1675 erschienenen Hauptteil, der in seinem ersten Unterteil eine kompilierte Einführung in die drei Künste enthält, ist der zweite Teil der wichtigste. Er bringt die Künstlerbiographien, die ich mit Ausnahme der der älteren Italiener vollständig abdrucke. Letztere sind aus Vasari entnommen, und zwar sogar erst aus zweiter Hand, aus Manders holländischer Übersetzung. Die wenigen eigenen Zusätze Sandrarts werden gebracht. Von den älteren nordischen mit den Eycks beginnenden Künstlergeschichten habe ich dagegen nichts ausgelassen, obwohl auch hier vieles aus Mander, de Bie u. a. entlehnt ist. Indessen empfahl es sich denn doch, diesen mit vielen kleinen Zusätzen gespickten Block nicht auseinanderzureißen, um so die nordische Kunst als ein geschlossenes Ganze zu erhalten; auch wurde dieser Teil abweichend von Sandrarts Ordnung an den Anfang gestellt. Je mehr wir uns der Zeit des Verfassers nähern, um so seltener werden ohnedies die fremden Zutaten.

Der zweite 1679 erschienene Hauptteil hatte hauptsächlich die antiquarischen Liebhaberereien der Sammler und Italienverehrer im Auge. Roms Kunstschatze alter wie neuer Prägung werden vor den erstaunten Augen der Hyperboräer ausgebreitet. Hier findet sich auch die teilweise auf Patin beruhende Beschreibung von Kunstsammlungen in Deutschland, der Schweiz und Holland, die ich vollständig abdrucke. Gegen Schluß bringt Sandrart den 18 Seiten starken selbstverfaßten wichtigen Nachtrag zu den Künstlerbiographien. Angehängt ist noch eine Übersetzung von Ovids Metamorphosen, der sogenannten Malerbibel, nach Mander. Auch die von Christian Rhod 1683 bearbeitete lateinische Übersetzung, im wesentlichen nur eine kurze Zusammenfassung der Künstlergeschichten und des theoretischen Teiles über die Malerei, enthält einige neu hinzugefügte Biographien und Tafeln sowie zahlreiche kurze Verbesserungen und Ergänzungen des deutschen Textes, z. B. auch in der Selbstbiographie, die ich den einzelnen Künstlerleben in den Anmerkungen beigefügt habe. Da die Biographien so über drei Bände verteilt sind, werden manche



Künstler wiederholt behandelt. Es kommt auch wohl vor, daß einer unter verschiedenen Namen mehrfach auftritt. In allen diesen Fällen wird das Register gute Dienste leisten.

Eine wertvolle Zugabe bilden die zahlreichen Künstlerbildnisse der drei Bände, im ganzen 187, davon 36 dem Zweiten Hauptteil und der lateinischen Ausgabe neu hinzugefügt. Gleich den Biographien ist der größere Teil entlehnt, und zwar die der Italiener hauptsächlich aus Vasari, die der Niederländer aus de Bie und van Dycks Iconographie. Aber unter den übrigen rund 70 Porträtstichen, bei denen sich eine Vorlage nicht mit Sicherheit nachweisen läßt, finden sich solche, die das einzige überlieferte Bildnis des betreffenden Künstlers darstellen, genannt seien etwa Grünewald, Claude Lorrain, Amberger, Christoph Schwarz, Melchior Bartel usw. Eine Anzahl Stiche sind nach zum Teil verschollenen, meist aus Sandrarts Sammlung herrührenden Originalzeichnungen angefertigt, so das zweite Bildnis Grünewalds und das des Siegmund und Hans Holbein d. Ä., Burgkmairs, des Hans von Kulmbach, Pieter de Laer, Guercino, Mathaeus Merian d. Ä. und d. J. und mehrerer Schweizer Künstler, wie denn auch viele der Dargestellten eigens für die Academie aufgenommen sein dürften. Auch einige Nicht-Künstler sind dabei. Die Wiedergabe dieses zu wenig beachteten Bildnismaterials dürfte daher willkommen sein. Auf die Porträtstiche der älteren Italiener, welche zu den nicht abgedruckten Biographien gehören, konnte leicht verzichtet werden, da dieselben alle aus Vasari, Ridolfi und andern Vorlagen entnommen sind. In dem im Anhang beigefügten alphabetischen Verzeichnis der 140 abgebildeten Porträts findet man das Vorbild eines jeden Stiches, soweit bekannt, angegeben, erforderlichenfalls mit eingehenden Bemerkungen.

Bei der Kommentierung hatte ich davon auszugehen, daß dieses Buch nicht ausschließlich wissenschaftlichen Zwecken dienen soll, sondern auch dem kunstliebenden Laien einen Einblick in das Quellenwerk deutscher Kunstgeschichte gewähren möchte. Es schien mir daher ratsam, den Künstlernamen, deren Form wegen der inkorrekten und oft korrumpierten Schreibweise Sandrarts so wie so meist richtig zu stellen war, kurze Lebensdaten sowie die jüngste zusammenfassende Literatur anzuschließen, zumal den weniger bekannten Künstlern der Barockzeit. Auch dem Fachgenossen dürfte diese Erleichterung nützlich sein. Bei den aus Vasari und Mander entlehnten Stellen war eine größere Zurückhaltung geboten, da ja für diese Quellen schon genügende Kommentare vorliegen.

Bezüglich der bei der Textedition befolgten Grundsätze ist zu bemerken, daß an Sandrarts Schreibweise im wesentlichen natürlich nichts geändert wurde, auch die Rechtschreibung blieb unangetastet. Nur sind manchmal die Anfangsbuchstaben der leichteren Lesbarkeit halber groß beziehungsweise klein gedruckt sowie getrennte Worte zusammengezogen worden. Die sinnstörende Interpunktion mußte dagegen geändert werden, namentlich die vielen Doppelpunkte mitten im Satz. Die sehr häufigen Druckfehler wurden nach Sandrarts eigenem Rat („Andere eingeschlichene Druck-Fehler wolle der geneigte Leser durch das Licht seines Verstandes selbst ausheuern und erläutern“) ohne weiteres berichtigt, auch solche unzweifelhaften Flüchtigkeitsfehler, die sich aus den benutzten Quellen ergaben. In allen zweifelhaften Fällen geben die Anmerkungen Aufschluß. Ergänzungen ausgefallener Worte sowie gelegentliche Erklärungen schwer verständlicher Ausdrücke werden in eckigen Klammern gegeben. Sandrarts Inhaltsangaben am Rande konnten entbehrt werden. Nur, wo sie keine Wiederholung des Textes sind, wurden sie in eckigen Klammern dem Text eingefügt. Die willkürlichen Sperrungen Sandrarts sind nicht beibehalten worden, sondern vom Herausgeber nur auf die Eigennamen und einige Leitworte der Übersichtlichkeit wegen angewandt worden.

Der Verlag G. Hirth, insbesondere Herr Dr. Johannes Nithack, hat diese Arbeit in jeder Weise gefördert. Auch Herrn Dr. Paul Kutter in Godesberg a. Rh. bin ich zu Dank verpflichtet.