

war für Rembrandt eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration, sagt Tümpel, während Schwartz manchmal Plagiat vermutet. Beide Autoren besprechen ausführlich die künstlerischen Wechselbeziehungen zwischen Rembrandt und seinen Kollegen in Leiden und während der frühen Amsterdamer Jahre, wogegen die stilistischen Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen dem späten Rembrandt und seinen Zeitgenossen noch immer nicht sorgfältig analysiert sind. Tümpel geht meistens nicht über die traditionelle Ikonographie hinaus und überzeugt deshalb den Leser am stärksten, wenn er „Rembrandt den Erzähler“ erklärt. Schwartz geht an der traditionellen Ikonographie manchmal zu schnell vorbei, weil er die spezifische Bedeutung eines Werkes für seinen Auftraggeber rekonstruieren will. Gerade dort bietet er viele Hypothesen an, die sehr gesucht oder gar äußerst unwahrscheinlich sind. Schwartz entzieht sich nach Kräften der Zuschreibungsdiskussion, gibt aber dem Leser sehr wertvolle Einblicke in Rembrandts und vor allem Van Uylenburghs Werkstattbetrieb. Tümpel beteiligt sich an der heiklen Diskussion, integriert seine Ergebnisse aber nur teilweise in die stilistische und ikonographische Behandlung der Werke. Wenn die *Kunstchronik* mich gebeten hätte, eine statt beide Monographien zu besprechen, wäre mein Urteil bestimmt viel eindeutiger gewesen. Es ist nicht immer leicht, sich genügend zu vergegenwärtigen, daß Tümpel auf seinen Veröffentlichungen seit 1966 aufbauen konnte; Schwartz' Buch ist kaum in seinen früheren Beiträgen vorbereitet. Beide Autoren werden einen starken und bleibenden Einfluß auf weitere Publikationen haben; ich hoffe, daß vor allem junge Fachkollegen, die über andere Maler als Rembrandt arbeiten, von diesen beiden wichtigen Beispielen angeregt werden. Die Entromantisierung des Rembrandtbildes, zu der Tümpel und Schwartz beide so viel beisteuern, sollte auch mit sich bringen, daß das Mißverhältnis zwischen den Rembrandtpublikationen und der übrigen Literatur über niederländische Kunst korrigiert wird.

Lyckle de Vries

JAN G. VAN GELDER AND INGRID JOST, *Jan de Bisschop and his Icones and Paradigmata, Classical Antiquities and Italian Drawings for Artistic Instruction in Seventeenth Century Holland*, herausgegeben von Keith Andrews, 2 Bde. Doornspijk, Davaco Publishers 1985. Bd. 1: Text (320 Seiten); Bd. 2: Faksimile. Hfl. 275,—.

Als Diderot im Jahre 1763 von antiken Statuen, wie dem *Apoll von Belvedere*, dem *Herkules Farnese*, dem *Laokoon*, dem *Tanzenden Faun* und der *Venus Medici*, als von „les apôtres du bon goût chez tous les nations“ sprach, konnte er sich bereits auf eine lange Tradition berufen, in deren Verlauf eine Reihe vielbewunderter Antiken in Rom und Florenz durch Abgüsse, Nach- und Abbildungen zur Norm des Kunstverständes und zum künstlerischen Vorbild schlechthin geworden waren.

Zur geschmacks- und stilbildenden Wirkung antiker Skulpturen auf Sammler, Künstler und Dilettanten sind in letzter Zeit mehrere Arbeiten erschienen. Über Heinz Laden dorfs grundlegendes Werk *Antikenstudium und Antikenskopie* von 1953 hinaus haben Francis Haskell und Nicholas Penny die Geschichte und Rezeption der rasch kanonisierten Gruppe von Antiken dargestellt (F. Haskell — N. Penny, *Taste and the Antique. The*

*Lure of Classical Sculpture, 1500—1900*, New Haven — London 1981). Kürzlich legten zudem Phyllis Pray Bober und Ruth Rubinstein ein Handbuch der bekanntesten Antiken vor, die die Künstler der Renaissance kannten und verarbeiteten (Ph. P. Bober — R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture, A Handbook of Sources*, London 1986). Diese meist auf Italien, Frankreich und England beschränkten rezeptionsgeschichtlichen Untersuchungen bezogen Holland nicht mit ein. Eine solche Vernachlässigung ist jedoch unberechtigt. Zwar hat die Sonderstellung der protestantischen Niederlande im 17. Jahrhundert und das Fehlen eines mit europäischen Fürsten konkurrierenden Hoflebens bedeutende Antikensammlungen dort zunächst nicht entstehen lassen. Jedoch betrieben, vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Künstler, Sammler und Gelehrte sehr wohl Antikenstudien und vermittelten damit der Entwicklung der holländischen Malerei und dem allgemeinen Kunstverständnis entscheidende Impulse.

Obwohl im 17. Jahrhundert die Gemälde der holländischen Maler das Studium der antiken Kunst nicht in hohem Maße bezeugen, kann doch für viele Künstler deren Kenntnis nachgewiesen werden. Nicht nur in den Ateliers von Rubens und Rembrandt, sondern auch in den kleineren Werkstätten nutzte man Nachbildungen, Zeichnungen und Stiche nach antiken Skulpturen zur Figurendarstellung. Welche Bedeutung der Kunst der Antike im holländischen 17. Jahrhundert beigemessen und auf welche Weise die Kenntnis vermittelt wurde, ist jedoch bisher nur in einzelnen Fällen untersucht worden. Eine herausragende Rolle spielten für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts die Stichwerke des Franzosen François Perrier (1590—1650) und des Holländers Jan de Bisschop (1628—1671). Letzterem widmeten Jan G. van Gelder und Ingrid Jost eine umfangreiche Arbeit. Unsere Kenntnis dieser außerordentlichen Persönlichkeit wird dadurch nicht nur auf entscheidende Weise vertieft, sondern auch unser Wissen über die Verbreitung und Sammlung antiker Vorlagen und deren Nutzung durch Künstler, Gelehrte und Amateure auf eine neue Grundlage gestellt.

Das zweibändige Werk der beiden Autoren erschien posthum. Keith Andrews übernahm die schwierige Aufgabe, das unvollendet hinterlassene Manuskript mit Nachträgen und Ergänzungen für den Druck zu präparieren. Dieser Pflicht hat er sich mit bewundernswertem Fachwissen und mit Diskretion unterzogen, wenn sich auch durchweg bei der Lektüre der sonst bei van Gelder übliche Schreibduktus nicht oft einstellen will und kann. David Freedberg besorgte die Übersetzungen der lateinischen Widmungen de Bisschops ins Englische.

Die vorliegende Publikation muß mit zwei früher veröffentlichten Aufsätzen Jan G. van Gelders von 1963 und 1971 zusammengesehen werden, in denen er bereits auf de Bisschops Antikenzeichnungen als vorbereitende Arbeiten für sein Stichwerk hinwies und neben dem reproduzierenden Werk des Stechers auch das eigene zeichnerische Œuvre vorstellte (J. G. van Gelder, *Jan de Bisschops Drawings after Antique Sculpture, Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Bd. III, Princeton, N. J. 1963, p. 51—58; ders., *Jan de Bisschop, 1628—1671, Oud Holland LXXXVI*, 1971, p. 201—288).

Jan de Bisschop, Advokat, dilettierender Zeichner und Stecher, wuchs in Amsterdam auf, studierte in Leiden und lebte in Den Haag. Entscheidend wurde er durch die Interes-

sen und Studien im Hause Constantijn Huygens d. Ä. geprägt, mit dessen Sohn Constantijn Huygens d. J. er eine kleine Kunstgesellschaft gegründet hatte, die sich viermal in der Woche zum Zeichnen traf. Das Hauptwerk de Bisschops besteht aus zwei Stichwerken, den *Signorum veterum icones* und den *Paradigmata graphices variorum artificum*, *Voor-Beelden der Teekenkonst van Verscheyde Meesters*, die im zweiten Band des hier besprochenen Werkes als Faksimileausgaben geschlossen vorliegen. Die 1668 und 1669 in zwei Teilen erschienenen *Icones* bilden jeweils 50 Stiche nach antiken Statuen ab. Vermutlich war für die *Paradigmata* eine ähnliche Anzahl von Tafeln geplant. 1671 erschien eine Ausgabe mit 25 Abbildungen nach italienischen Meisterzeichnungen, ursprünglich als Teil II des wohl auf vier Teile angelegten Werkes vorgesehen. Der bei van Gelder-Jost abgebildeten zweiten Auflage, die nach de Bisschops Tod erschien, sind 12 Tafeln nach römischen Kaiserbildnissen hinzugefügt worden. Jedem der Teile war eine Widmung in lateinischer und holländischer Sprache vorangestellt, die neben Ortsangaben und einer kurzen Anrede an den Benutzer den einzigen Text der Werke bilden.

Die vorliegende Arbeit über die *Icones* und *Paradigmata* war ursprünglich als Kommentar zu einer Faksimileausgabe der Musterbücher gedacht. Sie weitete sich jedoch im Verlauf der Untersuchung, wie die Autoren im Vorwort anmerken, zu einer weit angelegten Studie mit naturgemäß zwei Schwerpunkten aus. Zum einen untersucht sie die *Icones* im Zusammenhang mit der Sammlungsgeschichte und Rezeption von Antiken im Holland des 17. Jahrhunderts. Zum andern kommentiert sie die *Paradigmata* als Ergebnis des Sammelns italienischer Zeichnungen der Hochrenaissance um die gleiche Zeit. Beide Stichsammlungen sind nach Ansicht der Autoren charakteristische Beispiele für die bisher fast unbekannt gebliebene Tätigkeit und den Einfluß einer Gruppe humanistisch gebildeter Dilettanten um Constantijn Huygens d. Ä. und seine Söhne, die selbst archäologische Interessen verfolgten und sich dabei vornehmlich auf Nachzeichnungen antiker Statuen stützten.

Die Frage, um welche Statuen es sich dabei handelt, wo sie sich zum Zeitpunkt von de Bisschops Publikation befanden, welchen Zustand der Restaurierung oder Ergänzung sie abbilden, wie sie benannt waren und Probleme der Provenienz sind ausführlich unter Einbeziehung der einschlägigen Literatur in einem eindrucksvollen Catalogue Raisonné behandelt. Ausgangspunkt des Katalogtextes ist jeweils de Bisschops Abbildung. Sowohl die archäologischen Fakten wie die kunsthistorischen Fragen der Rezeption werden einbezogen. Für die feste archäologische Verankerung der abgebildeten Antiken wird nicht nur der Kunsthistoriker zukünftig dankbar sein.

Der sorgfältig gearbeitete Katalog stellt das Kernstück der Arbeit dar, der eine Fülle von Material für manche weitergehenden Fragen bietet. Sie wurden von den Autoren allerdings nicht mehr eingehend behandelt. Welche Gründe etwa bestimmten de Bisshop bei seiner Auswahl der bekannten Antiken? Ganz offenbar hielt er Figuren wie den *Tanzenden Satyr* (Kat. Nr. 1—3) den *Herkules Farnese* (Kat. 8—11), den *Apoll von Belvedere* (Kat. 12—15), die *Laokoongruppe* (Kat. 16—17) und die beiden *Ringer* (Kat. 18—22), die jeweils in mehreren Ansichten abgebildet sind, für bedeutender als etwa die ludovisische Gruppe des *Galliers*, der sich und sein Weib tötet, dem nur eine Tafel eingeräumt wurde. Bietet die Auswahl der Antiken Aufklärung über den Geschmack de Bisschops oder war sie von dem Material bestimmt, das ihm zugänglich war? Hatte er

eine Vorstellung von der Chronologie der bei ihm abgebildeten Statuen? Worin unterscheidet sich de Bisschops Werk von anderen bekannten Stichwerken seiner Zeit, etwa von Perriers einflußreichen, 1645 in Rom erschienenen *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant*? Diese Fragen, die sich naturgemäß bei einer solchen Materialfülle einstellen, werden im einleitenden Text jedoch nicht immer ausreichend beantwortet. Im Gegenteil, es überwiegt manchmal der Eindruck, als habe die Informationsflut von aufgelisteten Details die übergreifenden Zusammenhänge und Fragestellungen manches Mal aus dem Blick geraten lassen. Hier wird weiterhin zusätzlich Francis Haskells einleitender Essay über *Taste and the Antique* (Literaturangabe s. o.) als zusammenfassende Darstellung zu Rate zu ziehen sein.

Für diejenigen hingegen, die den Einfluß de Bisschops auf die Werke seiner Zeitgenossen studieren möchten, ist die Information im Katalog teilweise zu gering und konnte von den Autoren offenbar auch nicht zu Ende geführt werden. So fehlen wichtige Beispiele der Rezeption in Holland, von denen an dieser Stelle nur auf Adriaen van der Werffs programmatisches Bild der *Diana und Callisto* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen) von 1706 hingewiesen werden soll, das in einer hockenden Nymphe die Nachbildung eines Stiches von de Bisschop (Kat. 77) wiedergibt.

Der Katalogteil, in Teil A (*Icones I und II*) und Teil B (*Paradigmata*) gegliedert, gibt in letzterem die bereits vorher dargelegten Fakten noch einmal fast wörtlich wieder. Hier hätte eine editorische Straffung erheblich zur Informationskonzentration beigetragen.

Den Fragen, in welchem sozialen, intellektuellen und künstlerischen Umfeld die Entstehung von de Bisschops Stichwerk möglich war, gehen van Gelder Jost in neun einleitenden Kapiteln nach. Ausgangspunkt der Untersuchung sind die Dedikationen. De Bisschop hat seine Stichwerke drei bedeutenden und einflußreichen Zeitgenossen gewidmet, die maßgeblich an der Entstehung dieser Werke beteiligt gewesen sind und herausragende Vertreter der Kreise waren, in denen er sich bewegte. Constantijn Huygens d. J., dem er den ersten Teil der *Icones* dedizierte, gehörte mit seiner Familie zweifellos zu den zentralen Figuren des holländischen Klassizismus. Ihm, den mit de Bisschop eine enge Freundschaft verband, schreiben die Verfasser letztlich das Interesse des Stechers an antiker und italienischer Kunst zu. Zwar war Huygens d. J. selbst kein bekannter Zeichnungssammler, teilte aber de Bisschops künstlerische Interessen und plante möglicherweise mit ihm zusammen die Herausgabe italienischer Künstlerviten. Die Widmung spielt auf die gemeinsame Einschätzung antiker Statuen als der höchsten künstlerischen Vollendung an, deren Studium von entscheidender Bedeutung für angehende Maler sei.

Johan Wtenbogaert (1609—1681), dem einflußreichen Steuereinnahmer in Amsterdam, verdankte de Bisschop eine Reihe von Antikennachzeichnungen von Salviati und besonders von Jacques de Gheyn III, die dieser im Jahre 1618 im Auftrage Lord Arundels in seiner Londoner Sammlung angefertigt hatte. Die Widmung an Wtenbogaert ist die am wenigsten eindringliche. De Bisschop erörtert hier die Frage, ob die Vervielfältigung der Zeichnungen den Wert der Originale beeinträchtigt.

Die Widmung an Johan Six, Bürgermeister und homme de lettre in Amsterdam, stellt dagegen eine außerordentlich aufschlußreiche Quelle über Zielsetzung und Geschmack

de Bisschops und, so kann man annehmen, seines Adressaten dar. In seiner Ablehnung des Realistischen und des Häßlichen in der zeitgenössischen holländischen Kunst — seiner Meinung nach ganz allgemein in der Genremalerei ausgedrückt — und seinem Eintreten für eine Schönheit nach dem Vorbild der Antike ist er ein Verfechter der noblen Gattung der Historienmalerei. In der an theoretischen Äußerungen nicht eben reichen holländischen Kunstliteratur ist die Widmung de Bisschops eine wichtige und auch von den Autoren noch nicht ausreichend erschlossene Erörterung klassizistischer Kunstanschauung.

De Bisschop war offenbar nie in Italien gewesen. Seine Kenntnis antiker Skulpturen bezog er vorwiegend von Nachzeichnungen und den wenigen Statuen, die er in den Niederlanden sehen konnte. So ist seine Auswahl von unterschiedlichster Qualität. Sie enthält neben berühmten und zu seiner Zeit bereits „kanonisierten“ Gruppen unbekanntere Figuren minderen Ranges, wenige Originale, meist Kopien oder Adaptionen hellenistischer oder römischer Werke nach Originalen des 4. und 3. Jahrhunderts. Die zudem meist stark ergänzten Figuren spiegeln gleichwohl wieder, wie unsicher das Bild von der Antike um die Mitte des 17. Jahrhunderts war. Als der Antike ebenbürtig bildete de Bisschop Michelangelos *Bacchus* (Taf. 52—54) ab, ohne allerdings den Namen des Künstlers zu nennen. Daß eine solche heterogene Auswahl dennoch insgesamt als vorbildlich angesehen werden konnte, ist nicht zuletzt dem Stecher zuzuschreiben, dessen Stil und Darstellung in gewisser Weise die qualitativen Unterschiede einebnete.

In das Zentrum ihrer einleitenden Übersicht haben die Verf. eine zwei Kapitel übergreifende Geschichte des Sammelns und Zeichnens von Antiken in den Niederlanden während des 16. und 17. Jahrhunderts gestellt. Dabei führen sie aus, daß von Anfang an das Studium von Antiken mit deren Nachzeichnen eng verbunden war. Die Abbildung war — bei weithin mangelnden Originalen — einziges Studienobjekt. Die Frage, ob die Antikennachzeichnung anfangs nur im Interesse des Gelehrten lag, der sie beim Künstler in Auftrag gab, oder aber vom Künstler aus eigenem Antrieb angefertigt wurde, ist dabei nicht immer eindeutig zu beantworten. Sicher jedoch ist, daß Antikennachzeichnungen Humanisten des 16. Jahrhunderts als Abbildungs- und Studienobjekte dienten. Andererseits, so die Autoren, sei das zeichnerische Werk eines Künstlers, wie etwa Hugo Goltzius, „a classic example of the confluence of artistic and humanist traditions through antiquarian studies“ (S. 33).

Eine Übersicht über Auftraggeber, Sammler und die Künstler, die während des 16. Jahrhunderts in den südlichen und nördlichen Niederlanden nach Antiken zeichneten und stachen, bietet die Grundlage für die ausführliche Erörterung der für de Bisschop fruchtbar gewordenen Tradition. Nach Künstlern wie Jan Gossaert, Jan van Scorel, Maerten van Heemskerck, Lambert Lombard, Frans Floris und Hubert Goltzius haben im 17. Jahrhundert vor allem Peter Paul Rubens, Matham und Cornelis van Poelenburgh neue Impulse vermittelt. Rubens' „Belebung“ antiker Statuen und Portraits in Gemälden und Stichen entsprach dabei dem Wunsch, nicht das Abbild, sondern das wiederbelebte Original in seine Darstellungen einzubeziehen. Er nimmt mit Recht eine Sonderstellung ein, die bei van Gelder-Jost merkwürdigerweise nirgends vermerkt ist. Auf ebendiese Verlebendigung der Statuen durch Blicke und Ausdruck zielt die Kritik Christiaan Huygens' an de Bisschops Stichwerk. Er vermißt in einem Brief an den Verfasser der

*Icones* die „air des testes“, mithin wohl den belebten und sprechenden Gesichtsausdruck und seiner Meinung nach die „Essenz“ einer Statue.

De Bisschop hat nach den verschiedensten stilistischen Vorlagen gestochen. Neben Blättern von Jacques de Gheyn III benutzte er Zeichnungen Mathams und Poelenburghs und vor allem zeitgenössische Vorlagen von Adriaen Backer, P. Doncker, W. Doudijns u. a., die diese Künstler vor 1666 in Italien angefertigt hatten.

Nicht nur das zunehmende Interesse von Malern und Zeichnern an Antiken signalisiert einen langsamen Stil- und Geschmackswandel in Holland um die Mitte des 17. Jahrhunderts, auch das Sammeln von Antiken nimmt in gleichem Maße zu. Zunächst hatte, wie die Verf. ausführen, das Sammeln antiker Statuen in Holland keine Tradition. Die wohlhabenden Kaufleute waren vor allem Förderer der Malerei. Mit dem Eintreffen des englischen Botschafters Dudley Carlton und seiner bedeutenden Antikensammlung im Haag jedoch und mit dem Beispiel flämischer und venezianischer Sammlungen vor Augen, setzte sich auch in Holland das Sammeln antiker Objekte nach fürstlichem Vorbild durch. Die erste bedeutende Kollektion war die des Gerrit Reynst, dessen Bruder Jan einen beträchtlichen Teil der Objekte von Vendramin in Venedig erwarb. (A.-M.S. Logan, *The 'Cabinet' of the Brothers Gerard and Jan Reynst*, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Verhandelingen afdeling letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 99, Amsterdam-Oxford-New York 1979) Seltsamerweise bildete de Bisschop keine der dort befindlichen Statuen ab. Die Frage nach der Qualität solcher Sammlungen stand offenbar zunächst nicht im Vordergrund. Die von holländischen Kaufleuten über ihre Agenten neben Handelsware zusätzlich bezogenen Antiken aus Antwerpen, Venedig, Italien und dem Nahen Osten waren wohl meist von geringer Qualität, zumal sie vor dem Import stets stark ergänzt und restauriert wurden. Daß de Bisschop mit seinem Stichwerk einem, wenn auch nicht allgemeinen, so doch allmählich anwachsenden Interesse wohlhabender und gebildeter Kreise nach vorbildlichen und qualitativ vollen Antiken nachkam, haben die Verfasser nachdrücklich hervorgehoben.

De Bisschops *Icones* stehen in einer langen Tradition. Unmittelbares Vorbild waren, nach van Gelder-Jost, Perriers *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant*, die 1638 in Rom, 1655 und 1664 in holländischen Ausgaben erschienen waren. Das Verdienst Perriers war die Auswahl seiner knapp 100 Statuen allein nach qualitativen Gesichtspunkten. Im Gegensatz zu früheren Stechern und Zeichnern, deren Abbildungen oft phantasievollen Wiederherstellungen beschädigter Statuen gleichkamen, hielt sich der Franzose an den tatsächlichen Zustand. Allerdings versah er die Antiken mit teilweise aufwendigen „Bühnenbildern“, die offenbar, wie im Fall der Niobidengruppe, den Zweck hatten, die inhaltliche Verfügbarkeit der Statuen vor Augen zu stellen.

Daß de Bisschop trotz dieser weit verbreiteten Stichsammlung, die er gut kannte und nach der er Zeichnungen angefertigt hatte, eine neue Publikation erwog, läßt an eine eigene Konzeption denken. Tatsächlich bildete er, über Perrier hinausgehend, nicht nur römische Statuen ab. Zudem vermitteln die sorgfältig beleuchteten, plastisch auf weißem Grund erscheinenden Skulpturen einen nüchternen Aspekt im Gegensatz zu Perriers Werk. Die Verfasser heben mit Recht hervor, daß vor allem die in den Widmungen an Huygens und Wtenbogaert zum Ausdruck gebrachte „combination of an individual theoretical statement with an extensive selection of plates regardless of location or artists of

the works reproduced'' (S. 50) das Neue in de Bisschops Stichwerken verkörpert. Mit der Gliederung seines Werkes nach Gruppen, männlichen vor weiblichen Figuren und Akten vor Gewandfiguren bleibt er im Rahmen bekannter Kompendien. Die systematische Ordnung nach der physischen Erscheinung, nicht nach inhaltlichen Gesichtspunkten, macht die didaktische Absicht des Autors deutlich, vor allem formale „klassische“ Vorbilder vermitteln zu wollen.

De Bisschops Arbeitsmethode vollzog sich in zwei Schritten. Die ihm zur Verfügung stehenden Vorlagen anderer Künstler übertrug er zunächst in die für ihn typischen braun lavierten Federzeichnungen mit deutlich markierten Licht- und Schattenwerten. Diese übernahm er dann in den Stich. Den Vorwurf des Freundes Christiaan Huygens, in einem Brief vom 23. 9. 1667, er solle die Zeichnungen vor den Antiken selbst herstellen, um den Eindruck des Originales unmittelbar wiedergeben zu können, beantwortete er in seiner Widmung an den Bruder Constantijn. Er habe sich der Augen anderer bedient, weil er überzeugt sei, daß die von ihm genutzten Zeichnungen besser seien als seine eigenen. Damit liefert er selbst einen wichtigen und bescheidenen Hinweis auf sich selbst als gelehrten Dilettanten, der sein Verdienst in der kundigen Kompilation und Reproduktion, nicht in der eigenen Invention sieht. Den „moralischen“ Aspekt einer unverfälschten Übertragung seiner Vorlagen hat de Bisschop selbst hervorgehoben. Mit Recht betonen daher die Verfasser, daß „although De Bisschop based his work mainly on other artists' drawings and thus compiled it from material which was more or less fortuitously within his reach, he clearly chose copies which looked like — and now prove to be — careful copies of the sculptures in their actual states, without any additions or alterations, except in respect of the copyist's own style. Neither did De Bisschop add anything of his own...“ (S. 57).

Die den *Paradigmata Graphices* gewidmeten zwei Kapitel enthalten eine Fülle von Informationen aus einem Gebiet, in dem van Gelder seit vielen Jahren geforscht hat. Die Geschichte holländischer Zeichnungssammlungen ist Gegenstand vieler seiner materialreichen und wegweisenden Aufsätze gewesen. So kann man mit Recht von einer Publikation, die italienische Meisterzeichnungen aus holländischem Besitz zum Zweck des Studiums vervielfältigt, einen besonders kenntnisreichen Blick in die Verflechtungen holländischer Sammlungsgeschichte erwarten. Diesen Verflechtungen jedoch sind die Autoren auf weite Strecken erlegen. Oft gerät der Text nurmehr zu einer Organisation von Informationen, eine darstellende und zusammenfassende Übersicht ist selten. Nach der Lektüre der letzten beiden Einleitungskapitel, die sich mit den von de Bisschop benutzten Originalzeichnungen und mit der Einordnung seines Stichwerkes in die Reihe früherer Musterbücher beschäftigen, stellt man zudem mit Überraschung fest, daß fast gleichlautende Kapitel noch einmal in Teil B des Kataloges auftauchen. Auch wenn es der Rez. fernliegt, den Autoren die vielen inhaltlichen Überschneidungen und wörtlichen Wiederholungen anzulasten, die ein unvollendet hinterlassenes Manuskript zwangsläufig mit sich bringt, kann man andererseits nicht leugnen, daß es oft schwer ist, sich Überblick und Information an drei verschiedenen Stellen zu verschaffen: in den Einleitungskapiteln, im einführenden Text vor dem Katalog und unter den Katalognummern selbst.

Die *Paradigmata Graphices* sind ein Modellbuch italienischer Zeichnungen für Künstler und Sammler aus holländischem Besitz. Sie sind, wie der Titel vermuten läßt, ein programmatisches Werk. Nicht nur die Widmung an Johan Six, in der das Thema einer notwendigen Neuorientierung der holländischen Malerei angesprochen wird, auch die zunächst veröffentlichten 25 Tafeln mit Stichen nach Zeichnungen italienischer Meister des Settecento weisen in exemplarischer Weise auf die Anwendung und Anwendbarkeit klassisch-antiker Vorbilder hin. Wenn de Bisschop in seiner Dedikation darum den Geschmack seiner Landsleute beklagt, die alles, was abstoßend und absonderlich sei, für darstellenswert hielten — „Het is vremd en niet genoech te verwonderen, hoe soo tadelijcke blindheyt soo veel overhand heeft konnen krijgen“ — gibt er ihnen gleichzeitig Beispiele an die Hand, diese Blindheit zu überwinden. Daß die italienische Kunst legitimer Nachfahre antiker Tradition sei, hebt er an mehreren Stellen hervor. Die Zeichnungen seien wie die Antiken „van de grootste voolmaaktheyt in de konst — en voor de leerlingen het alderbeste voorbeeld“ (o. S. Widmung an J. Six) Somit sind die *Paradigmata* eine Fortsetzung seines mit den *Icones* begonnenen didaktischen Konzeptes.

Sie stellen jedoch andere Probleme. Ursprünglich in vier Teilen angelegt, lag bei de Bisschops Tod nur eine Edition von 25 Stichen vor, die als Teil II in die geplante Gesamtausgabe integriert werden sollten. Wie der Autor selbst in der Widmung angibt, waren in Teil I Stiche nach Zeichnungen des menschlichen Körpers im Ganzen und in Details, in Teil III Gesten und Haltungsmotive, in Teil IV Gruppen und vollendete Kompositionen vorgesehen. Der 1671 allein veröffentlichte zweite Teil bildete ausschließlich Ganzfiguren ab. Im gleichen Jahr erschien eine zweite, posthum herausgegebene Auflage der *Paradigmata*, jedoch mit 57 Tafeln.

Van Gelder-Jost haben aufgrund der verschiedenen Editionen einleuchtend den Plan einer Folge von insgesamt 100 Abbildungen, 25 je Teil, rekonstruiert. Damit hätte sich das Werk auch äußerlich dem Aufbau der *Icones* angeschlossen. Gleichzeitig weisen sie darauf hin, daß die 2. Auflage, in de Bisschops Todesjahr erschienen, möglicherweise ein Sammelband des bis dahin Vollendeten war, der nicht vom Autor selbst zusammengestellt worden ist. Darauf läßt die nicht in den systematischen Zusammenhang gehörende Folge der zehn „uomini illustri“ am Ende der *Paradigmata* schließen. Für eine posthume Ausgabe spricht nach Meinung der Verfasser ferner der in der 2. oder 3. Auflage hinzugekommene Titelkupfer von Gerard de Lairesse, der die Büste des Autors auf einem antiken Sarkophag mit Trauerszene abbildete. Zwar deckt sich die spätere, von den Verfassern ausgewählte und in Band II als Faksimiledruck abgebildete heterogene Sammlung nun nicht mehr mit de Bisschop Plänen, dennoch ist die Entscheidung der Verfasser zu begrüßen, ein umfangreicheres Bild seiner Tätigkeit zu vermitteln.

De Bisschops Stiche sind nach italienischen Meisterzeichnungen von Annibale Carracci, Ludovico Cigoli, Domenichino, Cecchino Salvati, Giuseppe Cesari, Michelangelo, Sebastiano del Piombo, Agnolo Bronzino oder Jacopo da Pontormo, Daniele da Volterra und Raphael, die ihm im Original vorlagen, entstanden. Einige Tafeln geben Zeichnungen nach Gemälden oder Skulpturen wieder, wie sie zu Studienzwecken von vielen nach Italien reisenden Künstlern angefertigt worden sind (vgl. etwa S. del Piombo nach einer Michelangelozeichnung, Tf. 11; Doncker nach Raphaels *Borgobrand*, Tf. 18; Doudijns nach Michelangelos *Moses*, Tf. 15; Matham nach Michelangelos *Christus*, Tf. 16). Die



Zeichnungen wurden ihm von befreundeten holländischen Sammlern überlassen. Auch hier übertrug er die Vorlage in eine lavierte Federzeichnung, die ihm dann als Stichvorlage diente.

Die eindrucksvolle Bildfolge, die van Gelder im Jahre 1971 von einem Giulio Romano zugeschriebenen Original über de Bisschops Nachzeichnung bis zum Stich (Tf. 41) darlegte, erhellt, daß es dem Stecher in der Tat gelang, Stil und charakteristische Eigenschaften des Originals weitgehend zu erhalten. Man sollte anmerken, daß insgesamt die abgezeichneten Figuren im Endstadium des Stiches jedoch eine klassizistische Tendenz aufweisen. Sie wirken in ihrer prononcierten Beleuchtung und der Betonung des Umrisses fast wie Skulpturen. De Bisschops Stiche nach Zeichnungen vermitteln daher eher exemplarische künstlerische Lösungen, weniger die verschiedenen in einem Blatt angelegten zeichnerischen Möglichkeiten.

De Bisschops Bemühen um Vielfalt künstlerischer und stilistischer Beispiele sowohl in der Präsentation unterschiedlicher Meister als auch in der Auswahl aus verschiedenen Sammlungen unterscheidet ihn von anderen vergleichbaren Zeichnungssammlungen, die entweder nur einen Künstler oder nur eine Sammlung vorführten. Er selbst nennt die Zeichnungsbücher von Palma, Fialetti, Ribera und Bloemart. Vor allem bei der Übersicht über die Muster- und Modellbücher, die zumeist für angehende Künstler im 16. und frühen 17. Jahrhundert als akademischer Leitfaden geschrieben und gezeichnet wurden, haben die Verfasser entscheidende Arbeit für die Einordnung und Würdigung von de Bisschops Werk geleistet.

Das gleiche gilt für den höchst beeindruckenden Catalogue Raisonné, der, mit de Bisschops Stich beginnend, die Originalzeichnung zu finden oder zu rekonstruieren sucht, deren Inhalt bestimmt, die Provenienz auflistet sowie einen ausführlichen Vergleich der Stiche mit den Vorlagen bietet. Höchst willkommen wäre es hier gewesen, wenigstens im Ansatz die Rezeption von de Bisschops Werk zu verfolgen, eine lohnende Aufgabe, die Aufklärung über den nach 1670 einsetzenden Stil- und Inhaltswandel der holländischen Malerei geben könnte. Daß de Bisschops Werk noch von den Reynolds gewürdigt wurde, erweist im übrigen die künstlerische Qualität seiner Auswahl und die Tragfähigkeit seines didaktischen Konzeptes.

Gleichzeitig weisen die Verfasser auf die im 17. Jahrhundert zum Teil sehr lückenhafte Kennerschaft bei den Attributionen von Zeichnungen hin, bei denen mittlerweile vieles als Schulwerk gilt, was zu de Bisschops Zeit große Namen trug. Zumindest der Stecher hat sich bereits um Klarheit bemüht, wenn er auf seinen Abbildungen zwischen dem „*inventor*“ und dem nachschaffenden Zeichner unterschied.

De Bisschops Werk ist eng mit der Geschichte der Zeichnungssammlungen in Holland verbunden. Zunächst vorwiegend als didaktisches Material für die Ausbildung junger Künstler gedacht, entstanden, so die Verfasser, die ersten Sammlungen von Zeichnungen in Holland erst im 17. Jahrhundert. Ein früher, wenn auch nicht bedeutender Interessent war Constantijn Huygens d. J. Auch er erwarb neben Antikennachzeichnungen gleichzeitig italienische Zeichnungen der Hochrenaissance. Größere Sammlungen besaßen Philips de Flines, Mitglied der Kunst-Genossenschaft *Nil volentibus arduum* und bedeutender Förderer des Klassizismus in Holland, und Johan Six. Beide überließen de Bisschop italienische Zeichnungen zum Kopieren. Dieser Besitz ist jedoch im einzelnen

nicht mehr rekonstruierbar. Die Versteigerungskataloge des 17. und 18. Jahrhunderts führen zumeist nur summarisch Namen oder Sujets auf.

Einen seltenen Glücksfall stellt dagegen die Sammlung von Nicholaes Anthoni Flinck in Rotterdam dar. Zunächst von seinem Vater Govaert Flinck vermutlich als reine Künstlersammlung angelegt, erweiterte sie der Sohn in großem Umfang. Dem Umstand, daß sie im Jahre 1723 en bloc an den Duke of Devonshire verkauft wurde und sich bis heute zum größten Teil noch in Chatsworth befindet, verdanken wir den seltenen Einblick in Umfang und Qualität eines solchen Bestandes, aus dem sich de Bisschop fünf Zeichnungen zur Vervielfältigung auslieh. Daß gleichermaßen der junge Adriaen van der Werff, wie er in den eigenhändigen Notizen zu seiner Biographie schreibt, von seinem Freund und Mäzen N. A. Flinck in dessen Sammlung angeleitet wurde, durch das Studium der Zeichnungen Raphaels und Carraccis neue Vorbilder zu suchen, zeigt neben dem ästhetischen den didaktischen Aspekt des Kunstsammelns als Geschmacksbildung. In gleichem Maße wünschte de Bisschop seine Vorbildersammlung von Künstlern und Sammlern genutzt zu wissen.

Die von de Bisschop herausgegebenen Vorlagenbücher der *Icones* und *Paradigmata* markieren deutlich Neuorientierung und Stilwechsel in der niederländischen Malerei im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts. Nach einer Zeit künstlerischer und ästhetischer Verwahrlosung, die de Bisschop, wie er in der Widmung an Johan Six schreibt, durch die häßlichen zeitgenössischen Aktstudien gekennzeichnet sieht, wollen seine Bücher Wegweiser zu einem klassischen, von den Vorbildern der Antike und der italienischen Kunst geformten Stil sein.

30 Jahre vor Gerard de Laïresses *Grondlegginge der Teekenkonst* (1701) und 36 Jahre vor dem erfolgreichen *Groot Schilderboek* (1707), sind sie als pädagogisches Anliegen zu verstehen, Dilettanten und Künstler zu „*decorum*“, „*iudicium*“ und „*selectio*“ zu erziehen. Jan de Bisschop hat mit seinen Büchern entscheidend zur Verbreitung und Bedeutung des Klassizismus in Holland beigetragen. Mit seinem Bemühen, dem Modellstudium für Künstler neue Vorbilder zu geben, ist er darüber hinaus eng mit der Geschichte der Akademiegründungen in Holland verbunden.

Barbara Gaehtgens

EDDY DE JONGH, *Portretten van echt en trouw. Huwelick en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*. Zwolle/Haarlem 1986 (Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Frans Halsmuseum, Haarlem, 15. 2.—13. 4. 1986).

Das Interesse an Porträts hat traditionell zwei unterschiedliche Beweggründe, deren erster, primärer, auf die Identität des Porträtierten zielt und deren zweiter, zumeist späterer, vom Rang und Namen des Urhebers ausgeht. Das spiegelt sich in den entsprechenden Literaturen wider, etwa Porträtkatalogen einerseits oder Künstlermonographien andererseits; zumindest tendenziell können die einen auf den Namen des Künstlers, die anderen auf den des Dargestellten verzichten. Dieses zweifache Interesse ist keineswegs gleichsam statisch und naturbedingt, sondern verdankt sich einem (andauernden) Teilungsprozess; so war oft gerade der 'Namensverlust', etwa aufgrund des Alterns von