

NOTA'S

- ¹ Catal. nr. 124, afb. nr. 5.
- ² In het bezit van Kurt Meisse volgens zijn brief van 3.11.69.
- ³ Korneel Goossens, Lucas van Valckenborch, in Nationaal Biografisch Woordenboek, Dl. 4, Brussel 1970. Korneel Goossens, Lucas van Valckenborch en de Mechelse school van landschapschilders in de 16^e eeuw. (Om te verschynen).
- ⁴ Kunsthistorisch Museum, Wenen, catal. 1938, nr. 731.
- ⁵ Verzameling Jochems, Den Haag.
- ⁶ Jezus laat zijn bloed tot de laatste druppel vloeien. Dat zij dus allen komen die door zonden bezoedeld zijn; wie zich in het bad zal wassen, zal er gereinigd uit komen.
- ⁷ Emile Mâle, L'Art Religieux de la fin du Moyen-Age en France, Paris 1931, p. 112.
- ⁸ Bloed, bad der zielen, was ons. Bloed, bekken der zielen, was ons. Bloed, fontein van zuiverheid, besproei ons.
- ⁹ L. Réau, Iconographie de l'Art Chrétien, T, II, Iconographie de la Bible, T. I, Ancien Testament, Paris 1956, p. 201.
- ¹⁰ W. Mersmann, Der Schmerzensmann. Lukas-Bücherei zur Christliche Ikonographie, Band IV, Düsseldorf 1952, afb. 4. E. Panofsky, »Imago Pietatis«, Ein Beitrag zur Typengeschichte des »Schmerzensmanns« und der »Maria Mediatrix«, in: Festschrift für Max. J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, pp. 261–308, afb. 2.
- ¹¹ W. Mersmann, o.c. afb. 7.
- ¹² E. Mâle, o.c. afb. 50.
- ¹³ W. Mersmann, o.c. afb. 23.
- ¹⁴ W. Mersmann, o.c. afb. 10.
- ¹⁵ W. Mersmann, o.c. afb. 11.
- ¹⁶ Giuseppe Fiocco, Giovanni Bellini, Paris 1960, afb. X.
- ¹⁷ Indien de gezwollen ogen het leed naar buiten lieten dringen, zou het werk van Giovanni Bellini wenen.
- ¹⁸ D. Hannema, Meesterwerken uit de verzameling D. G. van Beuningen, Rotterdam 1949, afb. 5. Thans in met Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, catal. 1962, p. 80, nr. 2466.
- ¹⁹ A. Janssens de Bisthoven, Les Primitifs Flamands. I. Corpus de la Peinture des Anciens Pays-Bas Méridionaux au quinzième siècle. I. Musée Communal des Beaux-Arts, Bruges, Antwerpen 1959, afb. CCLV.
- ²⁰ E. Panofsky, o.c. afb. 20.
- ²¹ R. van Schoute, La Chapelle Royale de Grenade, Corpus. . . , Brussel 1963, afb. CXIV.
- ²² Museum Mayer van den Bergh. Catalogus Joz. De Coo, Antwerpen 1960, nr. 372, afb. 22.
- ²³ J. Lavalley, Lucas van Leyden, Peter Bruegel l'Ancien, Gravures. Oeuvre Complet, Paris 1966, afb. 103.
- ²⁴ Max. J. Friedländer, Die Altniederländische Malerei, Dl. V, Berlin 1927, afb. XI.
- ²⁵ Luc Indestege, Een Diets gebedenboek uit het begin der zestiende eeuw, Gent 1961, p. 82.
- ²⁶ Floris Prims, Een Limburgsch Gebedenboek uit de XV^e eeuw, Dendermonde 1962, p. 77.
- ²⁷ F. Prims, o.c., p. 86.
- ²⁸ E. Panofsky, o.c., afb. 41.
- ²⁹ E. Panofsky, o.c., afb. 42.
- ³⁰ E. Tietze-Conrat, Mantegna, London 1955, afb. 1, tot 21.
- ³¹ J. Lauts, Carpaccio, London 1962, afb. 67.
- ³² Dit is de bron van het water des levens, voortkomend uit de zetel van God en het Lam. L. Aerts, De Aanbidding van het Lam Gods, Diest 1942, p. 59.
- ³³ E. Mâle, o.c. afb. 58.
- ³⁴ E. Mâle, o.c. afb. 62.
- ³⁵ E. Mâle, o.c. afb. 59 en p. 113.

Beobachtungen und Gedanken zum Rembrandtjahr 1969

von Eduard Trautscholdt

Ein unorthodoxes Thema für die Festschrift eines Universitätsprofessors zu wählen, erscheint gewagt. Es lag nahe, unter den vielfachen Eindrücken des Rembrandtjahres 1969 etwas aus seinen nächsten Arbeitsgebieten herauszugreifen und zu Ehren des Autors eines seinerzeit dem Verfasser gewidmeten Artikels über »Cranach und Gossaert bei Rembrandt«¹ schlicht zusammenzufassen. Der Leser möchte also keine erschöpfende wissenschaftliche Abhandlung, nicht einmal Ausführungen nach einem strengen Programm erwarten. Wenn ich von dem Wandel der Rembrandtforschung ausgehe, den ich selbst erlebt habe, so wird meinem Resümee vielleicht doch mancherlei zu entnehmen

sein, was für die Gegenwart nicht ohne Belang ist, nachdem die alte Generation der Wegbereiter der Vergangenheit angehört.

Aufgewachsen mit der Literatur von Bode, Bredius, Graul, Hofstede de Groot, Seidlitz, und Valentiner – die ich ja noch persönlich kennenlernen durfte –, war ich frühzeitig bemüht, Rembrandts Werke in den Museen und Kabinetten aufzusuchen und blieb dieser Vorliebe treu, seitdem ich mich auch beruflich um Rembrandt, zumal seine Radierungen und Zeichnungen, kümmern mußte. Rasch änderten sich die Grundlagen unserer Kenntnisse: Hind's »Catalogue of Rembrandt's Etchings«

überholte den »Seidlitz«, Benesch's sechsbändiges Werk über die Handzeichnungen das Tafelwerk von Lippmann sowie Hofstede de Groot's knappes Verzeichnis; mit den Büchern von Bauch und Rosenberg und zahllosen Aufsätzen der Kenner der alten und neuen Welt wurde Gerson's kritische Arbeit an der Neuauflage des »Bredius« vorbereitet. . .

Das »Rembrandtjahr« 1969 brachte eine Hochflut von Publikationen über den Meister, seine Schüler und ihre Werke, sowie über die vielfach verschlungenen Probleme, die mit ihnen zusammenhängen. Lagen neue Ideen und Vorstellungen schon längere Zeit in der Luft, so haben sie jetzt bei dem erhöhten Austausch über die Länder hinweg vielfach an Klarheit gewonnen, obwohl es noch Jahre dauern wird, bis über gewisse Zusammenhänge, über Berechtigung oder Unrichtigkeit mancher alter und neuerer Zuschreibungen ein consensus omnium gewonnen sein wird. Auffällig ist mir eine Wandlung in der Struktur der bevorzugten Untersuchungen, die jetzt stärker als noch 1956 dem schöpferischen Genius und seinem Wirken gelten; auffällig ebenso das Bemühen, aus realen visuellen Eindrücken und Beobachtungen Erkenntnisse zu gewinnen, für die man ohne geistiges Nacherleben, ohne einfühlsames Herz oft keine Ausdrucksmöglichkeiten fände.

Rembrandt, der große Künstler und sein Gesamtwerk standen 1969 im Mittelpunkt, wie es sich besonders eindrucksvoll bei den Ausstellungen des Rijksmuseums in Amsterdam manifestierte, wo gleichzeitig mit je einer Auswahl wichtiger Gemälde und Zeichnungen das radierte Œuvre des Prentenkabinet zu sehen war, köstlich bereichert durch den Schatz des Legats J. de Bruyn. Wenn z. B. Münz, Biörklund und Barnard in dem letzten Jahrzehnt schon manche bedeutsame Vorarbeit geleistet hatten, so ist doch nicht zu verkennen, daß vor allen K. G. Boon und Christopher White wichtige neue Erkenntnisse über den Radierer Rembrandt vermittelten, die das Gesamtbild seiner schöpferischen Arbeit in einer neuen Weise abrunden². Die vortrefflichen Kataloge der Ausstellungen in London (British Museum), Paris (Louvre) und Boston/New York (Morgan Library) – jeder in seiner Art ein Markstein der Kennerschaft über Rembrandt's Radierkunst und Radierungen – beleuchten gleichzeitig die Tiefe und Weite seiner genialen Begabung und seines gesamten Werkes.

Freilich, um gerecht zu sein, sei hier ein Zitat aus W. Bodes »Rembrandt und seine Zeitgenossen«

angeführt, jenem berühmten, 1906 zur 300-Jahrfeier erschienenen Buch. Es scheint mir zu zeigen, daß dieser eminente Kenner und Wissenschaftler, der nur wenig über ein ausschließlich graphisches Thema publiziert hat, das Phänomen von Rembrandt's Genialität schon vor über einem halben Jahrhundert entsprechend unserer heutigen Auffassung empfand:

»Von seinen Gemälden sind uns mehr als sechshundert erhalten, sein Radierwerk ist umfangreicher als das irgend eines anderen alten Malerradierers, und von seiner erstaunlichen Fruchtbarkeit als Zeichner geben noch fast zweitausend Blätter seiner Hand Zeugnis, die nach dem Inventar seiner Versteigerung doch nur einen Teil seiner wirklichen Leistungen als Zeichner ausmachten. Kein Maler außer Rubens, der fast das gleiche Alter erreichte, kann sich mit Rembrandt an schöpferischer Kraft und Ergiebigkeit vergleichen, keiner übertrifft ihn im Reichtum an Darstellungsgewebieten, keiner vor allem in der Eigenart seiner Kunst, in der Fülle und Tiefe der Gedanken wie in ihrer malerischen Wiedergabe.« (S. 3.)

»Man muß Rembrandt im ganzen betrachten, nur dann ist er verständlich, erscheint er unübertroffen . . . Rembrandt gehört zu den Gewaltigen, die mit ihrem eigenen Maße gemessen sein wollen . . . Ohne das Schwerverständliche, Rätselhafte ist seine Persönlichkeit nicht zu denken, der Reiz zu neuem Studium und der ewig wachsende Genuß seiner Werke liegt darin mit beschlossen.« (S. 28.)

Es ist kein Wunder, daß viele Autoren, die heute über Rembrandt schreiben, noch auf Bode fußen, aber ich kann mich nicht entsinnen, obige Stellen je zitiert gefunden zu haben, obwohl sie fast unverändert in E. Plietzsch's Neuauflagen eingegangen sind; dabei ist hier viel Wesentliches klar gesagt, auch über die Bedeutung des Graphikers Rembrandt!

Gab die Ausstellung 1969 im Rijksprentenkabinet³ (und Rembrandthuis) einen geradezu perfekten Überblick über das Œuvre des Meisters als Radierer von den 1620er Jahren ab bis ans Ende der 1650er Jahre, so hatte die am Anfang des Jahres stehende, als »a study in the development of a print« angelegte Ausstellung des Arts Council im British Museum, »The late etchings of Rembrandt«, ihre großartig geschlossene Wirkung

durch die in hohem Grade vorbedachte Auswahl von nur 24 Radierungen der späteren Zeit (ab Hundertguldenblatt, Asselyn und dem Selbstbildnis am Fenster von 1648), die den Besuchern in fast 150 (!) Exemplaren von bester Qualität vorgelegt wurden: Zustands- und Druckvarianten, Abdrucke auf verschiedenen Papieren oder auf Pergament! Es empfiehlt sich, Christopher White's Texte zu »studieren«. Er kennt das Handwerkliche der Technik vom Vater her, besitzt aber gleichzeitig ein hohes künstlerisches Einfühlungsvermögen, und seine Folgerungen aus der Betrachtung der in der Exhibition vereinigt gewesenen Frühdrucke berühren meist Grundsätzliches. Selbst bei einem relativ weniger bedeutenden Blatt wie der »Flucht nach Ägypten«, B. 53, von 1657, von der sechs Plattenzustände und vom ersten Zustand allein vier Abdrucke gezeigt wurden (Nr. V), macht er grundsätzliche Feststellungen:

»The numerous states and unusual inkings are the first example of a practice which was to become common during the decade«,

an die er sehr spezielle Beobachtungen knüpft: »Here the artist by depicting the scene by night wished to concentrate increasingly on the Holy Family and particularly on their faces; but before committing himself to any extensive and irrevocable reworking of the plate, he tried out varied effects by printing with surface tone . . . «

Bei dem »Christus am Ölberg«, B. 75, (Nr. XVIII), einem in nur einem Plattenzustand bekannten Nachtstück, wurden die vier Exemplare der Ausstellung hinsichtlich der Druckvarianten und verschiedenen Papiersorten charakterisiert, gleichzeitig aber auch Rembrandts Zeichnungen des Themas herangezogen, um den Eigenheiten der radierten Fassung voll gerecht zu werden. In seinem Buche⁴ formuliert White seine Beobachtungen darüber folgendermaßen:

Rembrandt »interpreted the story from an increasingly spiritual standpoint and the inclusion of the sleeping apostles, omitted from the earlier representation, contributes greatly to the sense of Christ's desolation.«

An sich ist der Ölberg, B. 75, ein graphisches Meisterwerk und jeder der Frühdrucke ein vollgültiges Beispiel für den Radierer Rembrandt. Im Katalog der Ausstellung Boston/New York (Morgan Library) geben schon die ausgezeichneten Reproduktionen der Meriden Gravure Company (plate p. 63,

Nrn. XXIV, 106 und 107) nach den hochqualifizierten Frühdruckten der L. Rosenwald Collection und der Schenkung Warburg an das Metropolitan Museum einen guten Begriff davon, und ein besonders schön gedrucktes Exemplar, jetzt in deutschem Privatbesitz, beschrieb ich vor einigen Jahren⁵ als »einen Versuch . . . , die übernatürliche Beleuchtung, welche vom milden Lichte des niedrig stehenden Mondes unabhängig ist, in ihrer das Ringen Christi symbolisierenden Kraft zu steigern.«

Die letzte große europäische Rembrandt-Ausstellung des Jahres 1969, die unter dem Titel »Les plus belles Eaux-fortes de Rembrandt choisies dans les quatre principales collections de Paris« bis in den Januar 1970 hinein im Louvre gezeigt wurde und von 127 Platten aus allen Schaffensperioden des Meisters bis an die Schwelle der Spätzeit über 200 Abdrucke vereinigte, wurde gleichzeitig eine Hommage für die großen französischen Kupferstichsammler über die Jahrhunderte hinweg: Viele der großen Raritäten, die hier als Auswahl aus einem gewaltigen Vorrat vereinigt waren, sind in Frankreich nachweisbar seit den alten Sammlungen des Abbé de Marolles, des Marquis de Beringham, des Malers J. Anton de Peters, des Chevalier de Claussin. Und was für Schätze erwarben im 19. Jahrhundert Eugène Dutuit und Baron Edmond de Rothschild hinzu, deren »Kabinette« der Öffentlichkeit geschlossen hinterlassen wurden und bis heute zusammenblieben. Den Leitern der betreffenden Sammlungen in der Bibliothèque Nationale, dem Louvre und Petit Palais sowie dem Spezialkenner der Sammlergeschichte Frits Lugt, der das Ensemble mit Radierungen seiner eigenen Collection abrundete, war es also möglich gewesen, aus großem Fundus Bestes vom Besten zu schöpfen und vor den Augen von erwartungsvollen Ausstellungsbesuchern allein 60 Frühdrucke auf Japan- bzw. China- oder anderen Orientpapieren zu vereinigen!

Mit einem Beispiel sei der *embarras de richesse* belegt, der für die Wahl von Zustandsdrucken bestand: In der »section documentaire« der Ausstellung sah man von der Bildnisradierung B. 304 sechs Abdrucke verschiedener Zustände aus der Versteigerung Rudge von 1924 (ohne Nr. ausgestellt), an denen sich belegen läßt, daß der auf Tafel 6 des Katalogs reproduzierte Frühdruck (Nr. 10) des Rothschild-Legats beschnitten und alt angesetzt ist⁶, was zur Berichtigung hier angeführt sei.

Abb. 1 G. van den
Eeckhout, *Der Satyr
beim Bauern, Zeich-
nung, Fr. Lugt, Nldd.
Inst. Paris*



Im allgemeinen haben wir für Rembrandts Radierungen festen Boden unter den Füßen, hat sich doch seit Erscheinen der bekannten Œuvrekataloge nach Mitte des 18. Jahrhunderts die Substanz kaum erweitern lassen und sehen wir heute nur klarer, welche Zuschreibungen irrig waren, wo es sich um eigentliche Schülerarbeiten oder nur Nachahmungen, bzw. gar Fälschungen handelt. Seit Hinds »Rembrandt's Etchings« (1912) sind es im Grunde genommen außer sehr speziellen Einzelfragen thematischer bzw. technischer Art nur noch Probleme der Chronologie und Zustandsbeschreibung, die einer Klärung bedürfen.

Bei den Gemälden wie bei den Zeichnungen sind die Arbeiten zur »Reinigung« des Werks und die Neubestimmung auszuscheidender oder schon früher ausgeschiedener Werke noch durchaus im Fluß. Hierfür wird eine schier unübersehbare Menge von Kleinarbeit visueller wie technischer Art zu leisten sein, um Fehlurteile zu vermeiden.

Es ist dem Verfasser im Rahmen dieser Studie nicht möglich, auf nur einige der die Gemälde und Zeichnungen betreffenden offenen Probleme einzugehen, wie sie z. B. beim Chicagoer »Symposium«

und der von dort ausgegangenen Ausstellung »Rembrandt after three hundred years« (1969/70) offenkundig geworden sind⁷. Nur hinsichtlich einer Frage, mit der ich mich vor Jahr und Tag einmal beschäftigte⁸, möchte ich mich bei dieser Gelegenheit berichtigen: Ich nahm damals trotz der negativen Kritik Hofstede de Groot's (Rep. f. Kstwiss. 50, 1929, S. 144) die Rotterdamer Zeichnung zu G. Flincks Amsterdamer Gemälde »Isaak segnet Jakob« (von Moltke Nr. D 4 und Nr. 8) als »allgemein anerkannte« Vorzeichnung des Malers an, als welche sie auch noch im Leidener Ausstellungskatalog »Rembrandt als Leermeeester« von 1956, Nr. 119, steht. Heute ist Flincks Autorschaft für diese Zeichnung erneut in Frage gestellt worden – eben anlässlich der von Chicago ausgegangenen Ausstellung (1969/70). E. Haverkamp-Begemann und Anne-Marie Logan, die die Zeichnungsabteilung dort katalogisierten, bezeichnen das Rotterdamer Blatt (»red over black chalk, and gray-brown wash«) als »without parallel in Flinck's œuvre« und möchten es (mit Hofstede de Groot) eher für eine Kopie nach dem Gemälde halten, und zwar aus Gründen der Technik und des Stils für eine Arbeit der 1650er Jahre von Gerbrand van den Eeckhout! Wird eine solche Grundsatzfrage



Abb. 2 G. van den Eeckhout, Der Satyr beim Bauern, Gemälde, Stockholm, Nationalmuseum

Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen und Erkenntnisse in dieser Richtung?

In diesem Zusammenhang möchte ich zum Schluß noch auf eine Neuzuweisung an G. van den Eeckhout aufmerksam machen, die eine für die Sammlung Frits Lugt im vorigen Jahr erworbene, der

Schule des Jacob Jordaens zugeschriebene Zeichnung (Abb. 1) erfahren konnte, als Variante der Zeichnung mit der Darstellung des »Satyr beim Bauern« in der Kunsthalle Hamburg (Nr. 21919 Photo: Abb. 3) Kunsthist. Inst. Utrecht). Das von Jordaens angeregte Thema ist in Holland nicht allzu häufig gemalt worden, z. B. von B. Fabritius (1662),



Abb. 3 G. van den Eeckhout, Der Satyr beim Bauern, Zeichnung, Hamburg, Kunsthalle

C. à Renesse (1655), H. M. Sorgh (1645) und von Jan Steen, aber in Zeichnungen ausgesprochen selten. W. Sumowski veröffentlichte in *Oud Holland* 77, 1962, Abbn. 20 und 21 das Hamburger Blatt neben einem Ölbild des G. van den Eeckhout von 1653; es mißt 190 × 258 mm, ist in schwarzer und roter Kreide gezeichnet und mit Tusche laviert.

Die Abbildung der neu festgestellten Zeichnung, die ich mit Erlaubnis von F. Lugt (†) publiziere, enthebt mich der näheren Beschreibung. Die Technik ist hier etwas farbiger (Kreide, leicht farbige Behandlung in Wasser- und Deckfarben), die Maße sind nur wenig abweichend: 215 × 250 mm. Das Blatt ist von derselben Hand wie die Hamburger

Zeichnung. Die Komposition entspricht der des seinerzeit von Granberg (*Trésors d'Art ... II*, 1912, p. 16 Nr. 73, pl. 68) veröffentlichten Gemäldes des Stockholmer Nationalmuseums (Kat. 1958, Nr. 418, Photo Museum Abb. 2), das zwar undatiert, aber voll signiert ist⁹. Diese doppelte Beziehung läßt keinen Zweifel an der Richtigkeit der Neubestimmung des Pariser Blattes. Eine Zahl am Unterrande ist unvollständig; sie bedeutet vielleicht den Rest einer Datierung aus den 1640er Jahren (früher als 1641 gelesen, was nicht recht glaubhaft ist). Die Zeichnung soll aus der Sammlung Lantsheer stammen. Nachweisbar ist sie in der *Veiling* W. P. Knowles, Amsterdam 25. 7. 1895, Nr. 349, und der *Vente J. C. (antacuzère)*, Paris 4.–6. 6. 1969, Nr. 461 Bis.)

ANMERKUNGEN

¹ s. Festschrift Eduard Trautscholdt, Hamburg 1965, S. 100–108.

² Wir erwarten, daß der demnächst erscheinende Rembrandt-Band des »Hollstein«, von diesen beiden Spezialkennern verfaßt und redigiert, in jeder Richtung auf lange Zeit Gültigkeit behalten wird. (Ist inzwischen erschienen).

³ s. den vortrefflichen Text des schlichten Faltblattes, das Frau de Hoop Scheffer zur Einführung in diese Ausstellung schrieb. – Von der Sonderausstellung des Dresdner Kabinetts 1969/70 kenne ich nur den vorzüglich bearbeiteten Katalog.

⁴ Christopher White, *Rembrandt as an Etcher*, London 1969, p. 96–97.

⁵ C. G. Boerner, Düsseldorf, *Neue Lagerliste* Nr. 11 (1955), Nr. 26, m. Abb. auf S. 43. – Februar 1969 bei Boerner wieder ausgestellt.

⁶ Freundl. Mitteilung von C. van Hasselt. – Vgl. zu B. 304 Christopher White's unabhängig davon geschriebenen Artikel in *Miscellanea J. Chr. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969, pp. 143/144.

⁷ Freundl. briefliche Mitteilung von C. Müller-Hofstede; Bericht von W. Wegner in: *Kunstchronik*, 23, 1970(2), S. 29–34, Abb. en S. 41–44.

⁸ *Kunstchronik*, 11, 1958, (12), S. 363 und 367.

⁹ Nach dem Katalog der Leidener Ausstellung »Rembrandt als Leermeeester« (1956) sollte es neben dem Stockholmer Gemälde noch zwei Exemplare G. van den Eeckhouts mit diesem Thema geben, was auch D. Pont annahm (s. in: B. Fabritius, *Utrecht* 1958, p. 34). Die Frage, ob das in der früheren Literatur genannte ehemals oldenburgische Exemplar von 1653 mit dem 1930 im Berliner Kunsthandel befindlichen (bei Sumowski abgebildeten) Exemplar identisch ist, blieb von Sumowski leider unbeantwortet. G. Isarloo, »Rembrandt et son entourage« (*La Renaissance*, juillet–septembre 1936, p. 34) zitierte unter 1653 für unser Thema nur die Fassung »autrefois Oldenbourg«. – Ich konnte vor Abschluß meines Textes mit meinen Hilfsmitteln allein darüber noch keine Klarheit gewinnen.

A propos de l'église de Ják (Hongrie)

von René Crozet

On s'accorde généralement à considérer la belle église de Ják comme l'un des modèles les plus achevés de l'architecture et de la sculpture romanes en Hongrie. Cette opinion est très défendable bien qu'elle appelle d'assez sérieuses réserves. En ce qui concerne l'architecture, il convient de rappeler que l'édifice a exigé à plusieurs reprises de très importantes restaurations dont les plus récentes datent de la période 1896–1904 et ont été conduites par Friedrich Schulek. Les publications postérieures à cette période ne fournissent que des renseignements assez vagues sur l'ampleur de ces restaurations et sur l'état dans lequel se trouvait l'église avant

qu'elles n'interviennent. Je dois avouer que j'étais dans l'impossibilité d'avoir accès aux sources sans doute inédites qui m'auraient éclairé sur ce point. A en juger superficiellement, l'église de Ják présente une enveloppe extérieure d'allure incontestablement romane; mais l'usage presque systématique des croisées d'ogives authentiques, restaurées ou édifiées à l'époque contemporaine permettrait de la considérer comme un édifice de transition entre les formes romanes et les formes gothiques. Quant au décor sculpté, il suffit de considérer l'état dans lequel se trouvent les fragments du portail déposés au musée de Szombathely pour juger