

den auch der neuen Stellung zur Landschaft gerecht. Ob sich der Miniator unter dem Einfluß Breus und seiner Fahrt an den Bodensee so stark wandeln und den Forderungen einer neuen Zeit anpassen konnte, bleibt zweifelhaft.

Holbeins Beziehungen zu den Goldschmieden waren vielseitig. Mehrfach wurde die enge Verwandtschaft der gravierten Szenen aus dem Leben des hl. Willibald auf den Flügelaußenseiten des bereits 1492 entstandenen „Eichstätter Altärchens“ des Jörg Seld (270) betont. Für eine 1497 von Abt Georg Kastner von Kaisheim gestiftete Silberstatuette (276; Abb. 3) konnte der Entwurf Holbeins in einer Zeichnung des Britischen Museums (64; Abb. 2) nachgewiesen werden, der die Ausführung mit geringen Änderungen folgte. Durch das Datum der Statuette wird auch die Zeichnung eines Männerkopfes auf der Gegenseite des Skizzenblattes (81) um 1497 datiert, was bei der Schwierigkeit des zeitlichen Ansatzes von Holbeins Bildniszeichnungen von Bedeutung ist. Der Entwurf zu einem Bischofsstab, dessen figurale Motive von Holbein beeinflußt sind, dürfte nach der beigezeichneten Grundrißkonstruktion eher aus einer Goldschmied- als aus einer Malerwerkstatt stammen (104).

Der Einfluß Holbeins reicht über die schwäbischen Grenzen hinaus und hat neben Mair von Landshut (157, 158) wohl auch den Meister der Freisinger Heimsuchung (124 - 126) berührt. Ob einer dieser Freisinger Maler mit dem Bruder von Holbeins Mutter, Hans Mair, Bürger und Maler in Freising, identisch ist, wird sich ohne neue Archivreise nicht klären lassen. Im Wesen stehen die beiden altbayerischen Maler der Kunst Holbeins fern.

Peter Strieder

GOVAERT FLINCK

Zur Ausstellung in Kleve

Die von F. Gorissen in den Sommermonaten veranstaltete Ausstellung im Haus Koekkoek, dem Städtischen Museum zu Kleve, vereinigte viele wichtige Bilder und Zeichnungen Govaert Flinks aus zahlreichen Sammlungen Europas und der Vereinigten Staaten und gab so einen Überblick über die künstlerische Entwicklung dieses Rembrandt-Schülers.

Natürlich konnten z. B. die großformatigen Gruppenbilder nicht nach Kleve transportiert werden; ihr wenig persönlicher Charakter hätte ohnehin nicht viel dazu beigetragen, die Vorstellung vom Wesen des Künstlers zu erweitern. Allerdings fehlten auch andere Gemälde, die man gern gesehen hätte. Aber konservatorische Bedenken bestehen oft zu Recht, wenngleich es bedauerlich ist, daß das Gesamtbild, das man von Govaert Flink bekommen sollte, nicht abgerundet werden konnte. Man kann aber Gorissen nur beglückwünschen, daß er es fertigbringt, Jahr für Jahr einen wichtigen Beitrag zur Erforschung künstlerischer Probleme des niederrheinischen Raumes zu bringen.

Der Rembrandt-Schüler Flink ist ein Maler, der gewiß nicht zu den profilierten Künstlerpersönlichkeiten seines Jahrhunderts zählt. Trotzdem ist es notwendig und auch durchaus lohnend, wenn man sich der Mühe unterzieht, sich mit seinem Werk zu be-

fassen, es zu sehen und zu studieren; durch eine genaue Kenntnis seiner Arbeiten wird die Voraussetzung geschaffen, um Rembrandts Werk gegen diesen wie auch andere Schüler abzugrenzen. Die Ausstellung zeigt, wie nahe Flinck manchmal seinem Lehrer steht, und daß das Wort Hourbrakens richtig ist, der sagte: „Ten einde het Flinck zig die behandelning der verwen en wyze van schilderen gewendde, welke hy in dien korten tyd zoodanig heeft weten na te boothen dat verscheiden van zyne stukken voor echte penceelwerken van Rembrandt wierden aangezien en verkocht“ (A. Houbraken, Grootte Schouburgh, Amsterdam, 1719, Deel II, S. 21).

Gewiß gibt es manchmal Einzelfälle, über die sich die Experten nicht einigen können, einfach weil ein bestimmtes Maß an Subjektivität sich nicht ganz ausschließen läßt. Um der historischen Wirklichkeit nahe zu kommen, war es sehr hilfreich, die Originale einmal vereint zu sehen.

Nachdem Flinck aus der Lehre Rembrandts etwa 1635 entlassen wurde, war sein Stil noch weitere 7–8 Jahre von Rembrandts Auffassung geprägt. Zwei Phasen Flincks heben sich deutlich ab. Die erste Phase wird bezeichnet durch Kat. Nr. 4, 6, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 30, 31, 35, 36, 40, 43, 44 und 47. (Obwohl 1646 datiert, ist Nr. 47 sicher 1640 entstanden.) Dann löste sich Flinck langsam von Rembrandt und wandte sich der flämisch-akademischen Auffassung zu. Dabei schien er hin und wieder bereit zu sein, dem Auftraggeber zuliebe künstlerische Konzessionen zu machen.

Seit der Mitte der 40er Jahre wird Flincks Stil gefällig und glatt; Erfolg fällt dem erfahrenen und begabten Maler in reichem Maße zu; manche seiner Arbeiten büßten in jener Zeit an innerer Überzeugungskraft ein. Dies wird besonders deutlich in den großformatigen Wandbildern, die er in der zweiten Hälfte der 50er Jahre für das neue Rathaus in Amsterdam schuf, die natürlich nicht in der Klever Ausstellung gezeigt werden konnten. Immerhin wurde dieser Wandel in genügend Beispielen in Kleve demonstriert, wobei die Qualität recht schwankend ist; Nr. 2, 10, 11, 16, 25, 26, 33 und 41 sind Kompositionen, die, wenn auch mit Einschränkungen, befriedigen, während dies bei anderen nicht der Fall ist. So scheint Nr. 7, „Maria mit Kind“, erst kürzlich durch eine Restaurierung viel von dem ursprünglichen Aussehen verloren zu haben. Nachdem Rembrandt seine gesellschaftliche Stellung als Porträtist der reichen Amsterdamer Bürgerschaft verloren hatte, füllte Flinck zusammen mit F. Bol, B. van der Helst und anderen diese Lücke.

Gorissen zeigte mit Recht vorwiegend Bilder und manche sehr schöne Zeichnungen aus der Frühzeit. (Es war bedauerlich, daß die Berliner Zeichnungen fehlen mußten.) Es wurde deutlich, welche künstlerischen Möglichkeiten Flinck in sich trug. Daß die Hoffnungen, die man in ihn setzte, sich nicht erfüllten, hat Gründe, die hier nicht erörtert werden können und die in der Monographie des Unterzeichneten, die im Druck ist, eingehender dargestellt sind.

Gorissen hat viele wertvolle Beobachtungen in seinem Katalog verarbeitet, die er als Archivar sorgfältig zusammengetragen hat. So ist es ihm zu verdanken, daß die „Allegorie auf die Geburt und den Tod des Kurprinzen“, Kat. Nr. 19, nun richtig gedeutet

worden ist, daß er ferner für das „Bildnis eines Mannes“, Kat. Nr. 40, wahrscheinlich die Person des Dargestellten identifizierte und daß er weiterhin eine große Zahl von Details richtigstellte.

Besonders wertvoll ist die Einleitung von Gorissen in der Erweiterung eines Vortrages, den er vor Jahren hielt und in dem das Verhältnis von Joost van den Vondel und Flinck behandelt wird. Die Freundschaft dieser beiden in ihrer Zeit sehr berühmten Männer ist in vieler Hinsicht sehr aufschlußreich. Mich berührt immer wieder die Toleranz, die in jener Zeit im geistigen Leben Amsterdams als selbstverständlich galt. Vondel war Konvertit, Flinck dagegen Protestant, und dies in einer Zeit, als religiöse Fragen die Menschen zutiefst bewegten. Und doch bestand in manchen anderen Lebensfragen eine merkwürdige Übereinstimmung, trotz des großen Altersunterschiedes.

Die Ausstellung in Kleve hat jene barocke Welt der Niederlande, die so verschieden ist von der Frankreichs, Spaniens, Italiens, Deutschlands und Oesterreichs, wieder in einer besonderen Weise, ohne hohen Anspruch und doch sehr überzeugend, lebendig gemacht – ein Verdienst Gorissens, das hoch gerühmt zu werden verdient.

J. W. von Moltke

REZENSIONEN

WALTER PAATZ, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik*. Heidelberg (Univ. Verl. Carl Winter) 1963. 128 S., 50 Abb.

In der Reihe der von Walter Paatz herausgegebenen „Heidelberger Kunstgeschichtlichen Abhandlungen“ (Neue Folge) ist als 8. Band sein Buch über die Süddeutschen Schnitzaltäre der Spätgotik erschienen, das den Untertitel trägt: Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465 – 1500). Im Vorwort des C. Theodor Müller zugeeigneten Bandes bekennt sich der Autor in sympathischer Bescheidenheit zu seiner alten Liebe, der deutschen Schnitzkunst der Spätgotik, die ihn seit seiner Primanerzeit nunmehr über viereinhalb Jahrzehnte hinweg immer wieder entflammt hat. Er gibt damit ein Stück persönlicher Wissenschaftsgeschichte, die sich im übrigen wie ein feiner Faden durch das dichtmaschige Gewebe dieser Veröffentlichung zieht. Der Autor hat seinen besonderen Standort mit dem Blick auf das Ganze der spätgotischen Retabelschöpfungen bezogen, wobei er die Dissertationen von Karl Schultz, Studien zum deutschen Altar des späten Mittelalters (1941) und Max Hasse, Der Flügelaltar (1941) sowie den Aufsatz von Eberhard Hempel, Der Flügelaltarschrein, ein Stück deutscher, vlämischer und nordischer Kunst (1938) als Basis benutzt. Er vermeidet den Ausdruck „Gesamtkunstwerk“ (er kommt in seinem Buche nicht vor), obwohl es so naheliegt. Wahrscheinlich möchte der Autor seinen streng umgrenzten Untersuchungsgegenstand nicht in die schillernde Diskussion um das Wesen und die Bedeutung des Gesamtkunstwerks ziehen lassen. Für ihn besteht keine Frage in dieser Hinsicht: die großen Flügelretabel der Spätgotik sind Einheiten aus Schreinarchitektur, Zierarchitektur, Dekor, Skulptur und Malerei. Gelegentlich ist auch das Corpus aus Stein. Dann tritt der mehr mobile Charakter der Holzretabel zurück. Auch begegnen Zusätze, die der Goldschmied (z. B. bei ein-