

gramm Katharinas II. und dem russischen Doppeladler (Kat. Nr. 338), doch gerade an ihm wird der Abstand zu den vorgenannten Gläsern deutlich.

Böhmische und österreichische (J. J. Mildner) Zwischengoldgläser, nämlich Becher und Pokale, runden zusammen mit mehr als 50 Arbeiten aus dem 19. Jahrhundert das Bild der Sammlung Krug ab. Die Vielfalt der Möglichkeiten, die die Glaskunst des 19. Jahrhunderts erreicht hat, wird mit diesen Gläsern durchaus dokumentiert, und auch hier sind wiederum einige besonders gute Stücke zu nennen: Dresdener und Wiener Mohngläser, Ranftbecher von Kothgasser und der Biedermeierbecher mit geschnittenem Kinderportrait von Dominik Biman. Unser Hauptinteresse ist natürlich auf das kostbare Barockglas gerichtet. Andererseits ist es zu begrüßen, daß man auch in einer privaten Sammlung die Entwicklung bis an unsere Zeit heran verfolgen kann, jedenfalls bis zum 19. Jahrhundert, mit weiterer möglicher Öffnung zum heute auch bereits bewertbaren und geschätzten Jugendstil.

Sabine Baumgärtner

REZENSIONEN

JOACHIM WOLFGANG VON MOLTKE, *Govaert Flinck 1615 - 1660*. Amsterdam (Menno Hertzberger) 1965. 366 S., 35 S. Taf. mit Abb. im Text.

(Mit einer Abbildung)

Es wird bei dem gegenwärtigen Stand der Rembrandtforschung wohl allgemein als Bedürfnis empfunden, das Werk der Schüler Rembrandts besser kennenzulernen und zu erforschen als bisher. Im Werk der Schüler spiegelt sich der Einfluß des Lehrers, von hier aus sind auch Berichtigungen zu Rembrandts Werk (Zu- und Abschreibungen) möglich.

Doch sind eben auch Rembrandts Schüler, wie mehr oder weniger unbedeutend sie sich neben dem Meister selbst ausnehmen mögen, eigene künstlerische Persönlichkeiten. Fruchtbare und befriedigende Ergebnisse wird somit nur die eingehende monographische Beschäftigung mit ihrem Leben und Werk bringen. Diesen Weg hat nun nach K. Bauch für J. A. Backer, Hans Schneider für Jan Lievens, Horst Gerson für Phil. Koninck, Daniel Pont für Barent Fabritius und K. Lilienfeld für Aert de Gelder auch J. W. von Moltke für Govaert Flinck besritten.

Es muß dabei gesagt werden, daß die eingangs gegebene Skizzierung der Rembrandt-Schüler etwas einseitig ist. Bekanntlich ist Flinck nicht der einzige unter ihnen, der sich von seinem Lehrer abgewandt hat und - dem Zuge der Zeit folgend - der akademisch-flämischen Moderichtung gefolgt ist. Nimmt man aus von Moltkes Katalogteil das Bildnis einer Dame als Athena (Kat. 80; wohl dieselbe wie in Kat. 390 dargestellte), das musizierende Paar von 1643 (? Kat. 170) mit Elementen der Utrechter Schule, die signierte Zeichnung einer sitzenden Frau von 1643 in Rennes (Kat. D 175), das repräsentative Doppelbildnis in Raleigh von 1646 (Kat. 448/9) und das van Dyckische in Karlsruhe (Kat. 470), so wird aber verständlich, warum Flinck in seiner Zeit ein so geschätzter Maler war, wobei ihn sein relativ frühzeitiger Tod vor einer

Aufgabe bewahrt hat, der er nicht gewachsen gewesen wäre, nämlich der Ausführung der Historienbilder für das Amsterdamer Rathaus.

Der Schwerpunkt von M.s Buch ist der Oeuvre-Katalog von F.s Gemälden und Zeichnungen. Basierend auf Hofstede de Groot's Notizen, dem Material des Rijksbureaus in den Haag und der Witt-Library in London, unterstützt durch die Mitarbeiter des Rijksbureaus und die Fachkollegen der heutigen internationalen und deutschen Rembrandtforschung, hat er möglichst unter Autopsie (auch - entgegen der Angabe des Vorworts - der in den U.S.A. befindlichen Werke Flincks) das Material zusammengetragen, wobei es ihm möglich war, nach den Teilen über die Gemälde und Zeichnungen F.s in einem dritten Teil eine Reihe von traditionellen Fehlzuschreibungen auszuschneiden und diese Werke z. T. anderen Künstlern zuzuweisen. Es muß dabei Autor und Verlag gedankt werden, daß der Katalogteil - neben einem Tafelteil mit 70 ganzseitigen Abbildungen - mit sehr vielen, z. T. kleinen, vielfach aber brauchbaren Abbildungen ausgestattet ist.

Im Textteil seines Buches schildert M. die an sich bekannte Entwicklung F.s, nur aufgrund des von ihm erarbeiteten Materials neu präzisiert und detailliert belegt. F., 1615 in Cleve geboren, machte zusammen mit Jacob A. Backer bei Lambert Jakobsz in Leeuwarden (Friesland) eine Lehrzeit durch, aus der sich keine Werke erhalten haben. M. weist bei der Zeichnung des Apostels Paulus (D 24) für das Wiener Gemälde (Kat. 71; Bredius 603 und Bauch [Rembrandt-Gemälde, 1965] S. 29 A. 9: Schüler [Backer] und Rembrandt) auf ein Gemälde von L. Jakobsz (Bauch, Backer, Taf. 2) hin. Die Bekanntschaft mit Backer hat sich auch noch später auf F.s Kunst ausgewirkt.

1633 - 36 ist F. in Amsterdam Schüler Rembrandts. Das Münchner Abrahamsopfer (Kat. 6) „Rembrandt verändert en overgeschildert 1636“ beruht nach M. auf Rembrandts Londoner Zeichnung (Ben I. 90), die nach M. nach Rembrandts Gemälde in der Eremitage entstanden ist. Hier wäre es wünschenswert gewesen zu erfahren, daß diese Ansicht zuerst von W. R. Valentiner (Rembrandt-Zeichnungen I, Nr. 48) geäußert, daß sie ausführlich von Cornelis Müller-Hofstede (Jb. d. preuß. Kstslg. 1929, S. 65) begründet wurde, daß dieser (Kunstchronik 1957, S. 24) die Frage stellte, ob es sich bei der Londoner Zeichnung nicht um eine frühe Flinck-Zeichnung handeln könne und sich E. Haverkamp-Begemann (Kunstchronik 1961, S. 22 zu Nr. 90) dieser Ansicht angeschlossen hat. Zur Geschichte des Bildgedankens der Gemälde in der Eremitage und in München wäre auf K. Steinbart, Johann Liss (Berlin 1940, S. 109) hinzuweisen, d. h. Rembrandt knüpft auch, wenn er nun in Amsterdam an das große Leinwandbild herangeht, zunächst an die Tradition an.

Da das Thema von F.s Gemälde des Jakobssegens in Amsterdam (Kat. 8) bei Rembrandt erst in den 40er Jahren aufkommt, nimmt M. (unter Hinweis auf Ben. III 509) an, daß F. ein früheres Gemälde Rembrandts gekannt hat, das uns entweder unbekannt oder verloren ist. Wenn F. auch eine Reihe guter Bilder in der Art seines Meisters geschaffen hat (z. B. Kat. 180; 222 - warum Bildnis Rembrandts? -, 263), so war doch die Abwendung F.s, der mehr eine anschießende Begabung als ein eigenwilliger Charakter war, von Rembrandt zu erwarten.

Bei dem signierten und 1637 datierten Gemälde der Beweinung Christi (Kat. 56; 1931 Paris, Kunsthandel) wäre bei dem Motiv der herabgebeugten Maria Magdalena, deren Haare die Füße Christi überfluten, auf einen Stich von Enea Vico nach Raffael (1548; B. XV, 160, 8) hinzuweisen, dessen Auswirkung bis zu Otto van Veen von Justus Müller-Hofstede verfolgt wurde (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, XV, 1964, S. 131 f, Abb. 9, 16, 18), ein weiteres Beispiel für das Bekanntsein und die Benutzung italienischer Druckgraphik bei Rembrandt und seinen Schülern.

Von einem eigenen zeichnerischen Stil F.s kann, was die religiösen Historien anbelangt, während seiner Schülerschaft bei Rembrandt und deren Nachwirkung nicht die Rede sein. D. 1, 13 und 17 f schließen sich nicht zusammen, D. 4, die Vorzeichnung zum Jakobssagen in Rotterdam, wird von M. angezweifelt.

Um so mehr vermißt man eine Stellungnahme zu einer Gruppe gewichtiger Zeichnungen, meist der 30er Jahre, die jüngst von W. Sumowski (Bemerkungen zu Otto Benesch's Corpus der Rembrandtzeichnungen II, Bad Pyrmont, 1961, S. 10, 16, 24) z. T. in Nachfolge von F. Lugt und O. Benesch, versuchsweise Flinck zugeschrieben wurden: Benesch 518 bc (Barmherziger Samariter, Rotterdam), 521 (Bad der Diana), A 35 (Satire auf die Kunstkritik), A 45 (Achilles und Briseis, New York, Morgan Library), A 60 (Susanna im Bade, San Francisco), ebenso Ben. 895 (Manoahs Opfer, Sammlung Gathorne Hardy), obwohl M. das von Sumowski (S. 16, nicht S. 5) erwähnte Gemälde unter Kat. 19 bringt. Bei A 60 fühlt sich Benesch an Ben. 498 (= Moltke D 2) erinnert, man könnte auch – in der Hoogstratenartig kräftig-groben Strichführung – an D 103 (s. u.) und das dazu gehörige, hier veröffentlichte Blatt in Braunschweig denken. Ferner fragt man sich, warum bei der Zeichnung W 172 (= Ben. 501) ebenso wie bei der nicht erwähnten Zeichnung Ben. 502 (München) nicht wenigstens vermerkt wird, daß sie von Sumowski (a. a. O.) mit Flincks Bild der Verkündigung an die Hirten im Louvre (Kat. 44) in Beziehung gesetzt wurden. Rembrandts Radierung B. 44, von der Flinck ausgeht, ist ja gerade in der Zeit entstanden (1634), als Flinck Rembrandts Schüler war. Man muß annehmen, daß Flinck auf Ben. 502 zurückgegriffen bzw. auch diese Zeichnung gekannt hat, da gerade sie (vgl. den Engel, die Hirten) gegenüber Rembrandt B. 44 verbindende Züge zu Flincks Gemälde aufweist. – Bei D. 64 wäre die Zuschreibung von F. Lugt (Inv. Louvre III, S. 60 unter Nr. 1314) nachzutragen, die an dieser Stelle zugeschriebenen Studien von Köpfen in der Albertina (Schönbrunner-Meder 337) finden sich gleichfalls nicht (K. Bauch, Die Kunst des jungen Rembrandt, 1933, S. 131, 199 [Abb. 134 a, b]; Rembrandt; nicht bei Benesch).

An Werken der späteren Zeit, in welche auch die Lobpreisungen F.s durch Joost van den Vondel fallen, seien neben den bekannten Gruppenbildnissen (Kat. 475, 477, mit Einwirkung von Veronese und van Dyck) und Bildern im Zusammenhang mit historischen Anlässen (Kat. 118, 120) aus der Geschichte des Hauses Nassau-Oranien, noch die Gemälde für das Amsterdamer Rathaus genannt (S. 38 ff.), die schon eine Übermüdung und Überspannung von F.s Kräften zeigen. Den zeichnerischen Spätstil vertreten die Vorzeichnung (D 5) für das Gemälde „Jakob erhält Josephs blutigen Rock“

(1655, Kat. 14), „Endymion und Diana“ (D 28) und die Vorzeichnungen zu den Rathausbildern (D 35, 36).

Wenn die Wirkung Rembrandts bei F. auch bis in die Mitte der 40er Jahre (S. 25) verfolgbar ist, sich sodann sein flämisch-akademischer Stil herausbildet (S. 29), so lassen sich Auswirkungen von Rembrandts Kunst doch noch viel später feststellen: in der männlichen Aktstudie (D. 184; S. 45), welche die Rembrandt-Radierungen H. 220 – 222 von 1646 voraussetzt, einzelne Motive in dem 1649 datierten Gemälde der Kreuzigung in Basel (Kat. 57) sowie eine motivische Nachwirkung Rembrandts und seines Kreises in der signierten Zeichnung von 1656, einen Gelehrten in seiner Studierstube darstellend (D. 65).

M. hat dargelegt (S. 45), daß eine Gruppe von Aktzeichnungen der 40er und 50er Jahre, von J. A. Backers Auffassung ausgehend, vielmehr F. als Backer zuzuschreiben ist. Er hat (S. 48) darauf hingewiesen, daß 1658 (und wohl auch schon früher) F. mit F. Bol und anderen Künstlern zu einem Zeichenklub gehört hat, in dem nach dem Modell gezeichnet wurde. M. gibt dabei offen zu, daß z. B. die Abgrenzung des zeichnerischen Werkes F.s gegen das von Bol noch ungelöste Probleme berge (ein solches ist wohl die Zeichnung D 32, nach M. von Flinck, obwohl unbedingt in Zusammenhang mit einem Bild von 1656 von F. Bol stehend und daher auch von W. Sumowski in der Festschrift E. Trautscholdt, 1965, S. 120, Nr. 2 vorsichtig als Werk Bols angesehen). M. hat bei dieser Gruppe von Zeichnungen eine Entwicklung aufgewiesen, die zum Realismus der Jahrhundertmitte hinführt – mit einzelnen konkreten Zuschreibungen an Jacob van Loo und Joannes van Noordt, der erste dem zuvor erwähnten Kreis von Zeichnern angehörend, der zweite in Beziehung zu J. Backer stehend. Trotzdem M. bei D. 222 (S. 48) die Kluft zwischen Flincks und Rembrandts Art des Sehens betont und sie unüberbrückbar findet, erscheint es für einige der späteren Aktzeichnungen andererseits aber auch wichtig, auf Rembrandts späte Zeichnungen weiblicher Akte aus den 50er Jahren hinzuweisen. H. Gerson (Kunstchronik 1957, S. 149) sagt: „Bemerkenswert ist, daß Grundelemente von Rembrandts klarem, leuchtendem (klassizistischem) Stil (z. B. in der „Liegenden“, Amsterdam, HdG. 1032; Ben. 1137. – Anmerkung d. Rez.: vgl. Flinck D 221) sich auch wiederfinden in gleichzeitig zu datierenden Blättern von untereinander so verschiedenen Künstlern wie dem (späten) J. Backer, dem (späten) G. Flinck, A. v. d. Velde und D. van der Lisse (Zeichnungen in Dresden).“ D 216 ist wie eine gegenseitige Paraphrase von Ben. (V) 1115 (1654/58), bei D 188 muß man eine Zeichnung wie Ben. (V) 1120 nennen – beide Zeichnungen F.s allerdings in Röteltechnik. Vielleicht könnte sich aus der besseren Kenntnis einer solchen, bisher noch nicht genau genug verfolgten Wirkung von Rembrandts späten Aktzeichnungen oder ihnen paralleler Erscheinungen eine Klärung für manches strittige Blatt auch unter den Rembrandt selbst zugewiesenen Zeichnungen (z. B. Ben. 1108, 1110, 1124, München, Staatl. Graph. Sammlung) ergeben. Vgl. dazu auch Flinck D 214. Wenn M. bei einem Blatt von F. von 1643 (D 220) schon auf das 18. Jahrhundert, ja auf Renoir hinweist, so kann man sich nach der kleinen Abbildung ohne Kenntnis des Originals kein Urteil darüber bilden – und das

gilt auch für andere Blätter der erwähnten Gruppe. Formal ist die Zeichnung nicht außergewöhnlich und herausfallend, anders, wenn bei Rembrandt Ende der 50er Jahre (Ben. 1107, München) solche Vergleiche gezogen wurden. Aktzeichnungen Flincks hinwiederum wie D 219, 223 sind später anzusetzen, aber unrembrandtisch. – Flink hat schon in den 30er Jahren (D. 196) und nach 1646 (D. 184) nach Rembrandt-Akten kopiert. Mit einem Hinweis auf die Gleichartigkeit der Posen allein könnten die Zusammenhänge nicht erklärt werden, denn eine Gruppe von Aktzeichnungen dieser Art nach weiblichen Modellen findet sich in dem uns erhaltenen Bestand eben auch bei Rembrandt erst in den 50er Jahren. Ein vermehrtes Interesse Flincks in dieser Richtung ist bei der damaligen Verstärkung der realistischen Tendenzen seiner Kunst nur erklärlich.

Daß die bedeutende Sammlung der Rembrandt-Zeichnungen in Chatsworth – sie umfaßt fast ausschließlich Werke aus Rembrandts später Zeit! – aus dem Besitz von G. Flincks Sohn N. A. Flink stammt, wird nur einmal sehr beiläufig (bei: wrongly attributed, 228) erwähnt. Die Wertschätzung von Rembrandts zeichnerischem Spätwerk durch den Sohn spricht nicht unbedingt für eine gänzliche Abwendung des Vaters von Rembrandt. Ob aber die Rembrandtzeichnungen des Sohnes aus Gov. Flincks Besitz stammen, wie O. Benesch (Meisterzeichnungen der Albertina Wien, 1964, Nr. 178) annimmt, ist nach F. Lugt (Les Marques des Collections, Nr. 959) und Houbraken (Groote Schouburgh, Ausg. 1944, Bd. II, S. 21, Bd. III, S. 394) nicht auszumachen.

Von den drei einzigen gesicherten Landschaftszeichnungen Flincks (alle von 1642; D 225/227) – sie erinnern, wie M. richtig bemerkt, mehr an J. de Gheyn und die Prärembrandtisten als an Rembrandt – kann kein Weg zu den Zeichnungen von St. Alban und Windsor führen (Ben. IV, 785/86, 1640), die z. B. von F. Lugt für Flink beansprucht, neuerdings von Chr. White (Connoisseur 1963, S. 177) mit anderen Argumenten wieder Rembrandt gegeben wurden. Es verwundert dennoch, daß M. sie nicht wenigstens in seinem Katalogteil der fälschlich zugeschriebenen Werke aufgenommen hat.

Bei den Zeichnungen D. 12 und D. 16 kann Rez. keine Beziehungen zu D. 35 und 36 sehen, für W. 233 wird von ihm eine Zuschreibung an A. Furnerius nachzuweisen sein. D. 103 ist eine zweite Studie nach dem gleichen Modell in leicht veränderter Haltung (in Braunschweig) anzuschließen, eher von S. v. Hoogstraten (Kartonnotiz F. Lugt) als von G. Flink (v. Regteren Altena) (Abb. 4; Feder; Inv. 086; 21,3 x 13,8 cm; mit freundlicher Genehmigung der Direktion des Museums).

Den „wrongly attributed drawings“ wäre eine dramatisch gestaltete alttestamentarische Szene des Museums Ferdinandeum in Innsbruck (N. 58, Feder; sitzender Orientale, dahinter Frau mit Buch; dort Flink genannt, aber eher von F. Bol) anzufügen.

Man könnte abschließend sagen, daß Flink von der Nachwirkung der Prärembrandtisten und des frühen Jacob Backer bis zu seinem flämisch-akademischen Spätstil vielfach eine doch konsequente Linie des Realismus durchgehalten hat, während er in Rembrandts sublim spiritualistische Welt, über die mitunter geschickte

und kluge Anwendung von dessen Formapparatur hinaus nicht tief eingedrungen ist.

Das Buch von v. Moltke muß auch als Ausgangspunkt für die weitere Forschung und Diskussion der Probleme der Rembrandt-Schule begrüßt werden.

Berichtigungen und Hinzufügungen:

S. 24 Anm. 4: Kat. 96; S. 41 Anm. 4: Kat. 30; S. 48 Anm. 3: Repr. 36; S. 49 Anm. 1 = Moltke w. 223; Anm. 7 = Moltke w. 224; S. 56 Anm. 3 = Moltke w. 178; S. 58 Anm. 5: S. 272 f. – Zu korrigieren wäre wohl S. 53, Anm. 1: Kat. D.Nr. 64, ebenso S. 47 Anm. 1: Kat. D. Nr. 207. – Das Zitat S. 56 Anm. 8 ist zu ergänzen: Klass. d. Kunst S. 133. – Bei der sehr isoliert stehenden Zeichnung D. 160 ist das Schönbrunner-Meder-Zitat, das sich auf D. 80 bezieht, zu streichen.

Wolfgang Wegner

MARIA ZLINSKY-STERNEGG, *Renaissance-Intarsien im alten Ungarn*. Budapest (Corvina Verlag) 1966.

HEDWIG SZABOLCSI, *Französische Möbel in Ungarn*. Budapest (Corvina Verlag) 1964.

Es muß dem Vertrieb Kultura in Ungarn außerordentlich hoch angerechnet werden, daß er in deutscher Sprache, in handlichen Exemplaren, in besonders guter Druckausstattung und mit ausgezeichneten Abbildungen, denen auch farbige beigegeben sind, den wirklich sehr erfolgreichen Versuch unternommen hat, die ungarische Kunst in ihren einzelnen Disziplinen in bisher bereits elf Bänden der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Vorausgeschickt sei gleich hier, daß die Darstellung bei aller Knappheit erschöpfend und mit dem ganzen notwendigen wissenschaftlichen Apparat an Literatur usw. ausgestattet ist.

Das hier zuerst behandelte Bändchen von Maria Zlinsky-Sternegg über die Renaissanceintarsien im alten Ungarn bedeutet für den deutschen und wohl auch europäischen Möbelforscher eine große Überraschung. Die in Italien ausgebildete Kunst der Holzintarsie mit allen ihren stilistischen Eigenheiten hat nirgendwo sonst eine Blüte wie in Ungarn erfahren, die in ihren Erzeugnissen den besten Schöpfungen der italienischen Intarsienkunst kaum nachsteht. Dabei ist das Interessante, daß es sich um einen reinen italienischen Import handelt, also nicht um eine Beeinflussung durch italienische Künstler. Aus den Archivalien und auch durch eine Signatur geht dies auch einwandfrei hervor. Die ungarischen Könige und Magnaten haben Italiener beufen, die aber im Verlauf der weiteren Jahrzehnte auch eine bodenständige, stark italienisch gefärbte Intarsienkunst ins Leben gerufen haben. Der Höhepunkt dieser italienischen und italianisierenden Intarsienkunst in Ungarn waren das zweite und dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Neben den beliebten, sehr vielfältigen geometrischen Mustern hat sich besonders die Turmintarsie als dekoratives Element in Ungarn ausgebildet und dabei zu horizontal geschachtelten Bildungen ganzer Städte, wie sie selbst in Italien unbekannt sind, gesteigert.

Die ungarischen Intarsien, von denen besonders auch noch im letzten Weltkrieg große Bestände vernichtet worden sind, haben sich weniger an Möbeln, als vornehmlich an den Chorgestühlen in Nyirbátor, Késmárk, Löcse, Prešov, Agram usw. er-