

## Fokus Flinck: Betrachtungen zur Sammlungsgeschichte, zum Werk und zur Ausstellung

Focus Flinck: Observations on the collection's history, the oeuvre and the exhibition

Es ist fünfzig Jahre her, dass die letzte monographische Ausstellung des barocken Malers Govert Flinck (1615-1660) stattgefunden hat. Wie „Reflecting History“ heute kam auch sie in seiner Geburtsstadt Kleve zustande, und wurde vom Archivar und ersten Museumsleiter Friedrich Gorissen (1912-1993) aus Anlass eines Jubiläums – damals des 350. Geburtstags von Flinck – organisiert. Sie fand im damaligen Städtischen Museum Haus Koekkoek (heute Stiftung B.C. Koekkoek-Haus) statt, das 1957 gegründet und drei Jahre später eröffnet worden war. Die Ausstellung über Flinck war vom 4. Juli bis 26. September 1965 zu sehen und es wurden – nicht unähnlich wie heute – 47 Gemälde und 26 Zeichnungen aus aller Herren Länder präsentiert. Darunter befanden sich sowohl biblisch-mythologische Szenen wie *Jakob erhält Josephs blutigen Mantel* (Kat. Nr. 22) und *Salomo bittet um Weisheit* (Kat. Nr. 27) als auch Porträts wie *Rembrandt als Hirte* (Kat. Nr. 02), *Mädchen am Kinderstuhl* (Kat. Nr. 07) und *Ehepaar Dirk Graswinckel und Geertruyt van Loon* (Kat. Nr. 14) – Gemälde, die auch 2015 nach Kleve zurückkehren und wieder ausgestellt sind. Um die koinzidenten Vergleiche abzuschließen sei erwähnt, dass – wie 2015 mit Tom van der Molen aus dem Amsterdam Museum – sich auch Friedrich Gorissen 1965 für das Klever Museum externe Unterstützung zur Realisierung dieser Ausstellung holte, und zwar in der Person von Joachim Wolfgang von Moltke<sup>1</sup> (1909-2002), dem Verfasser des Werkverzeichnisses der Gemälde und Zeichnungen von Flinck von 1965. Damit hören die Gemeinsamkeiten auf. Im Gegensatz zu „Reflecting History“ 2015, einem Titel, der sich auf veränderten Sehgewohnheiten im 21. Jahrhundert und auch auf das Zusammenspiel der Werke von Govert Flinck und der zeitgenössischen künstlerischen Intervention von Ori Gersht bezieht (siehe Text von Harald Kunde, S. 187), trug die Ausstellung von 1965 den Namen „Der Kleefsche Apelles“, womit sie direkt das größte Lob, das Flinck zuteil gewor-

den war, vorwegnahm – nämlich von seinem Freund, dem großen niederländischen Nationaldichter Joost van den Vondel, mit dem sagenumwobenen griechischen Künstler gleichgesetzt zu werden.

Klever Sammlung Es ist ein großer Verdienst Friedrich Gorissens, dass zahlreiche der historischen Besonderheiten Kleves für seine Bürger und für die Nachwelt sichtbar sind. Mit seiner umsichtigen Forschungs- und Sammlungstätigkeit – u.a. den Werken nieder-rheinischer mittelalterlicher Bildschnitzer gewidmet, der Kunst des Barock am Klever Hof des Statthalters Johann Moritz von Nassau-Siegen und der romantischen Klever Malerschule rund um Barend Cornelis Koekkoek – legte er den Grundstein für das Klever Museum, das später von Guido de Werd umfassend ausgebaut worden ist.

Govert Flinck war ein Schüler und Mitarbeiter von Rembrandt van Rijn – eine leider oft in einem Atemzug mit Flinck genannte ergänzende Bemerkung, die angesichts von Rembrandts Popularität auch für Flinck unmittelbare ungeteilte Aufmerksamkeit generieren soll. Es ist aber auch zugleich eine verallgemeinernde stigmatisierende Aussage über Flinck, die „seine Möglichkeiten aber keineswegs definiert“<sup>2</sup>. Da Flinck aus Kleve stammte, geriet er schnell in Gorissens Fokus. Er erwarb seine ersten Gemälde für das neue Klever Museum 1959. *Joseph und Potiphars Weib* (Kat. Nr. 30) stammte aus der Sammlung J.J.M. Chabot in Den Haag und kam über Goudstikker in Amsterdam in Gorissens Hände. Durch die Unterstützung der Klever Firma Gustav Hoffmann war es Gorissen möglich, 6.500 DM – einen heute unvorstellbar niedrigen Preis – für das Gemälde mit der alttestamentarischen Szene der Versuchung aufzubringen. Dargestellt ist Josef, der von seinen Brüdern an Sklavenhändler verkauft wurde und in das Haus des ägyptischen Hofbeamten Potiphar kam. Da ihm mit

Fifty years have passed since the last singly focused exhibition of the baroque painter, Govert Flinck (1615-1660). Like *Reflecting History*, this exhibition came about also in his hometown of Cleves, organized by the archivist and the first museum director, Friedrich Gorissen (1912-1993), on the occasion of the 350th anniversary of Flinck's birth. It took place in the municipal museum at the time, *Haus Koekkoek* (today the Foundation B.C. Koekkoek-House) that was founded in 1957 and opened three years later. The Flinck exhibition was on show from 4 July to 26 September 1965 and, similar to today, 47 paintings and 26 drawings from many countries were presented. These works included biblical and mythological scenes such as *Jacob Receiving Joseph's Bloody Coat* (Cat. No. 22) and *Solomon Asking for Wisdom* (Cat. No. 27) as well as portraits like *Rembrandt as Shepherd* (Cat. No. 02), *Girl by a High Chair* (Cat. No. 07) and *Married Couple Dirk Graswinckel and Geertruyt Van Loon* (Cat. No. 14). These are paintings returning to Cleves also in 2015 to be exhibited. To conclude the comparison of coincidences, it should be mentioned that, just as in 2015 with Tom van der Molen from the Amsterdam Museum, in 1965 Friedrich Gorissen also brought in external support for the Cleves Museum to realize the exhibition; this was Joachim Wolfgang von Moltke (1909-2002)<sup>1</sup>, the author of the 1965 catalogue raisonné of Flinck's paintings and drawings. With this the similarities cease. In contrast to *Reflecting History* in 2015, a title referring to changed habits of seeing in the 21st century and also to the interplay between the works of Govert Flinck and the contemporary artistic intervention by Ori Gersht (cf. Harald Kunde's essay p. 187), the 1965 exhibition bore the title, *Der Kleefsche Apelles* ("The Apelles of Cleves") with which it

immediately anticipated the greatest praise that had been accorded to Flinck, by his friend, the great Dutch national poet, Joost van den Vondel, namely, of being the equal of the legendary Greek artist.

The Cleves collection It is Friedrich Gorissen's great achievement that numerous historical features of Cleves are visible today to its residents and to posterity. With his careful research and collecting activities, including those dedicated to the works of medieval wood-sculptors of the Lower Rhine, the baroque art at the Cleves court of the governor, John Maurice of Nassau, and the Cleves school of romantic painting around Barend Cornelis Koekkoek, he laid the foundation for the Cleves Museum that was later comprehensively extended by Guido de Werd.

Govert Flinck was a pupil and associate of Rembrandt van Rijn, unfortunately a supplementary remark often made in one breath with Flinck's name that is supposed to immediately generate undivided attention also for Flinck in view of Rembrandt's popularity. It is, however, also a generalizing, stigmatizing statement about Flinck which "however, in no way defines his potential".<sup>2</sup> Since Flinck stemmed from Cleves, he quickly came into Gorissen's sights. He acquired the first paintings by Flinck for the new Cleves Museum in 1959. *Joseph and Potiphar's Wife* (Cat. No. 30) came from the collection J.J.M. Chabot in The Hague, reaching Gorissen's hands via Goudstikker in Amsterdam. With the support of the Cleves company, Gustav Hoffmann, Gorissen was able to get the 6,500 Deutschmarks (an unimaginably low price by today's standards) for the painting with the scene of temptation from the Old

Gottes Hilfe alles glückte, erkannte der Beamte schnell Josefs Fleiß und erhob ihn zum Verwalter seines Besitzes. Da Josef auch schön war, warf schon bald Potiphars Gemahlin ein Auge auf ihn und versuchte ihn zu verführen, Josef jedoch widerstand ihren Reizen. Die Zurückgewiesene sann auf Rache und unterstellte ihm die Verführung, wonach ihn Potiphar in den Kerker werfen ließ. Dieser Sieg der Tugend über die Sünde ist auf dem Gemälde im dramatischen Höhepunkt festgehalten, just, als sich Josef von der wollüstigen, z.T. bereits entblößten Frau wegriß.

Unglücklicherweise wurde das Gemälde schon wenige Jahre nach seiner Erwerbung durch den damaligen Flinck-Experten Moltke als Original von Flinck abgewiesen. In einem Brief 1965 nimmt Gorissen dazu wie folgt Stellung: „Ende Juli traf ich im Museum Prof. I.Q. van Regteren Altena<sup>3</sup>, [...] den ehem. Direktor des Kupferstichkabinetts von Amsterdam. Wir standen zusammen vor dem Gemälde *Joseph und Potiphars Weib* und ich sprach von meiner Enttäuschung, dass Moltke das Bild mit Argumenten, gegen die ich allerdings nichts vorbringen könne, aus Flincks Werk gestrichen habe.“ Der angesehene Kunsthistoriker jedoch tröstete den anderen: „Er sagte, es sei für eine Enttäuschung kein Anlass, da er das Werk für eine hochbedeutende künstlerische Leistung halte [...]“<sup>4</sup>. Das Bild fand nicht einmal mehr Eingang in Gorissens Katalog zur Klever Ausstellung 1965, *Govert Flinck, der Kleefische Apelles 1616-1660, Gemälde und Zeichnungen*. Auch das zweite Gemälde, das Gorissen 1959 als einen mutmaßlichen „Flinck“ für die Klever Sammlungen erwerben konnte, hält heutigen Bewertungskriterien wahrscheinlich nicht mehr stand: die idyllisch-mythologische Szene *Merkur, Argus und Io* (Kat. Nr. 29, zur inhaltlichen Beschreibung siehe den Text von Eymert-Jan Goossens, S. 45). Eine zweite Fassung dieses Bildes befindet sich im Rijksmuseum Amsterdam<sup>5</sup> und war bis dato in einen Zeitraum zwischen 1635

und 1645 datiert. Bei einer jüngsten Restaurierung des Gemäldes wurde jedoch eine dendrochronologische Untersuchung vorgenommen, durch die sich diese Amsterdamer Fassung nunmehr zweifelsfrei in den Entstehungszeitraum nach 1660 datieren lässt – also nach Flincks Tod.<sup>6</sup> Durch die offensichtlichen Parallelen der Gemälde – die Physiognomien der Menschen und des Tieres sind identisch, wie auch der pastose Farbauftrag; lediglich Details weichen voneinander ab – ist es naheliegend, dass auch die Klever Fassung in die Zeit nach 1660 zu datieren ist. Ob dies jedoch mit Sicherheit zutrifft und das Gemälde statt Flinck womöglich seiner Werkstatt oder einem seiner Schüler zugeordnet werden muss, wird noch ausführlich erforscht werden müssen. Trotz der Zurückweisung stellen heute beide frühen Erwerbungen wichtige Zeugnisse dar, nicht nur hinsichtlich des Beginns der Beschäftigung mit den Werken von Flinck, sondern u.a. auch unter Aspekten allgemeiner Bewertungskriterien in der Kunst.

1962 schließlich erwarb Gorissen zwei weitere Gemälde von Govert Flinck für das Klever Museum, die nach wie vor als gesichert dem Maler zugerechnet werden können: das *Portrait einer alten Frau* und das *Portrait*

Friedrich Gorissen in den 1960er Jahren, beim Studium von Altmeistergemälden



65

Friedrich Gorissen in the 1960s, studying Old Master paintings

collection probably no longer holds up to today's assessment criteria: the idyllic mythological scene, *Mercury, Argus and Io* (Cat. No. 29, for a description see the essay by Eymert-Jan Goossens, p. 45). A second version of this painting is kept at the Rijksmuseum Amsterdam<sup>5</sup> being currently dated to the period between 1635 and 1645. In the most recent restoration of the painting, however, a dendrochronological examination was made that allows this Amsterdam version to be dated definitely to the period after 1660, that is, after Flinck's death.<sup>6</sup> Due to the obvious parallels between the paintings (the physiognomies of the people and the animal are identical, as is the pasty application of paint; differing only in details), it is plausible to date also the Cleves version to the period after 1660. Whether this is correct beyond doubt, however, and the painting has to be attributed not to Flinck but possibly to his studio or to one of his pupils, still has to be investigated in depth. Despite the rejection, both of these early acquisitions represent important evidence not only with regard to the beginnings of a preoccupation with Flinck's works, but also

*eines Mannes*. Während die alte Dame mit Häubchen, dunklem Gewand und weißem Spitzenkragen sowie Zwicker in der rechten Hand und einem schweren Buch mit Ledereinband und Scharnieren in der linken leider gänzlich unbekannt geblieben ist (Kat. Nr. 25), lohnt sich die nähere Betrachtung des Porträts mit dem vornehmen Herren, die durchaus aufschlussreich ist (Kat. Nr. 15). Es zeigt einen Mann mittleren Alters mit einem Hut in der Hand, der vom unteren Bildrand angeschnitten ist. Von seiner vollständig schwarzen Kleidung heben sich lediglich eine weiße Halskrause und die braunen Lederhandschuhe in der Linken ab. Der Farbton der Handschuhe findet sich im Hintergrund wieder, der monochrom gehalten ist und durch starke Licht- und Schattenwerte variiert. Wer ist der Dargestellte mit stark hervorstechendem rötlichen Kinnbart, der mit wachem Blick den Betrachter ansieht? Ein Indiz liefert das Mittelmedaillon des originalen Rahmens, das an der Oberseite über dem Kopf des Dargestellten von zwei Putten gehalten wird. Da es ein derartiges Wappen in der holländischen Republik nur ein einziges Mal gegeben hat, kann der Mann mit großer Wahrscheinlichkeit als Dr. Daniël Jonctys identifiziert werden, der um 1611 vermutlich in Dordrecht geboren wurde und ab 1630 in Leiden Philoso-

Das Plakat zur Govert Flinck-Ausstellung 1965 im Städtischen Museum Haus Koekkoek, gezeichnet von Walter Flinterhoff



66

The Poster for the Govert Flinck-Show 1965 in the Municipal Museum Haus Koekkoek, drawn by Walter Flinterhoff

from the viewpoint of the general criteria for assessing art. Finally, in 1962 Gorissen purchased two further paintings by Govert Flinck for the Cleves Museum which continue to be attributable with certainty to the painter: the *Portrait of an Old Woman* and the *Portrait of a Man*. Whereas the old lady with a bonnet, dark dress and white lace collar as well as a pincenez in her right hand and a heavy, hinged, leather-bound tome in her left, has unfortunately remained wholly unidentified (Cat. No. 25), a closer inspection of the portrait of the elegant gentleman is thoroughly instructive (Cat. No. 15). It shows a middle-aged man with a hat in his hand that is cropped by the lower edge of the painting. Only a white ruff and the brown leather gloves in his left hand stand out from the completely black clothing. The tone of the gloves is repeated in the background, that is kept monochrome and varied with stark light and shade. Who is the person portrayed with a protruding reddish goatee looking attentively at the viewer? A hint is provided by the central medallion on the original frame that is held at the top, above the head of the portrayed man, by

phie und Medizin studierte. Nach Reisen nach Frankreich, Deutschland und Italien ließ sich Jonctys als Arzt in Dordrecht nieder und heiratete am 20. April 1636 Geertruyd Huyers aus Rotterdam. Die Zahl seiner medizinischen und philosophischen Werke ist recht ansehnlich. Nach seinem Umzug nach Rotterdam verfasste er das erste bedeutende Werk gegen die noch immer angewandte mittelalterliche Folter. Die Stadt Rotterdam ernannte Jonctys 1648 zum Schöffen, die Apothekergilde erwählte ihn 1650 zum Dekan. Er starb wenige Jahre später, 1654.<sup>7</sup> Von dem Gemälde existieren interessanterweise zwei Fassungen: eine in Kleve und eine zweite in Leiden (Kat. Nrn. 15 und 16). Während das Klever Porträt zu Jonctys' Lebzeiten in Familienbesitz geblieben ist, wurde das andere – so die Ansicht Gorissens und Moltkes – zur Schöffenwahl ins Rathaus gebracht. Diese Wiederholung wurde am 1. April 1829 in Leiden versteigert und von der Stadt erworben, die es irrtümlich für das Porträt des berühmten Leidener Bürgermeisters Pieter van der Werff hielt, gemalt von Michiel Jansz van Miereveldt. Erst später wurde die Signatur von Flinck und die Datierung entdeckt, wonach es seither als originaler Flinck im Museum de Lakenhal in Leiden zu sehen ist. Moltke und Gorissen hielten das Leidener Porträt nicht für

Installationsansicht der Ausstellung Govert Flinck – der Kleefische Apelles 1616-1660. Gemälde und Zeichnungen im Städtischen Museum Haus Koekkoek, 1965



67

Installation shot of the exhibition Govert Flinck – the Apelles of Cleves 1616-1660. Paintings and drawings in the Municipal Museum Haus Koekkoek, 1965

two putti. Since a coat of arms of this kind existed only once in the Dutch republic, the man can be identified with great likelihood as Dr. Daniël Jonctys who probably was born in Dordrecht around 1611 and studied philosophy and medicine in Leiden starting in 1630. After journeys to France, Germany and Italy, Jonctys settled in Dordrecht as a doctor, marrying Geertruyd Huyers from Rotterdam on 20 April 1636. He has a respectable number of medical and philosophical works credited to his name. After moving to Rotterdam he wrote the first important work against medieval torture, which was still being employed. The city of Rotterdam appointed Jonctys as lay judge in 1648 and the guild of apothecaries elected him as deacon in 1650. He died a few years later, in 1654.<sup>7</sup> Interestingly, there are two versions of the painting, one in Cleves and a second in Leiden (Cat. Nos. 15 and 16). Whereas the Cleves portrait remained in the family's possession during Jonctys' lifetime, the other (in Gorissens and Moltke's view) was brought to the town hall for the election of lay judges. This duplicate was auctioned in Leiden on 1 April 1829, being

eine Kopie von 1648, sondern für ein eigenhändiges Werk oder eine Werkstattwiederholung des Govert Flinck nach dem 1640 gemalten Original in Kleve.<sup>8</sup>

Gorissen verstand es vorzüglich, den Bestand an Gemälden von Govert Flinck in der noch aufzubauenden Sammlung des Klever Museums durch ausgewählte Kupferstiche zu bereichern. Regelmäßig war er dafür bei Amsterdamer Versteigerungen anzutreffen. Konkurrenz bereitete ihm dort der Rheinberger Notar Robert Angerhausen (1901-1966), der eine umfassende und enzyklopädische Sammlung an Zeichnungen, Druckgraphiken und Büchern anlegte, deren Schwerpunkt im 16. und 17. Jahrhundert lag. Als Angerhausen starb, übergab seine Familie 1982 das Konvolut an das Klever Museum, das seinen Werken seither u.a. mehrere thematische Ausstellungen widmete.<sup>9</sup> Einzelne Erwerbungen von Gorissen sind dadurch nahtlos durch Werke aus der Sammlung Angerhausen ergänzt worden.

Als für Kleve bedeutend hervorzuheben ist ein Kupferstich des Johann Moritz von Nassau-Siegen von Cornelis van Dalen d.J. (1638-1664), der nach einem Gemälde von Flinck entstanden ist (Kat. Nr. 50 a. und b.). Flinck hatte den humanistischen Prinzen und Klever Statthalter Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604-1679) vielleicht um 1655 in seinem Amsterdamer Atelier kennengelernt, als der Fürst für einige Monate in den Niederlanden weilte. Er hatte mehrere Porträts von ihm angefertigt, von denen heute z.T. nur noch Kopien überliefert sind. Das Porträt, das später von van Dalen als Kupferstich umgesetzt worden war, malte Flinck vermutlich in der zweiten Hälfte der 1650er Jahre – zu einem Zeitpunkt, zu dem er sich bereits vollends der nobilitierteren Historienmalerei gewidmet hatte und Porträtaufträge üblicherweise an seinen Malerkollegen Bartholomeus van der Helst abzugeben pflegte. Johann Moritz, der seit 1647 klevischer Statthalter für Brandenburg war und 1652 durch Kaiser Ferdi-

nand III. in den Fürstenstand erhoben wurde, war selbstverständlich ein Auftraggeber, um den sich der Maler persönlich gekümmert hat.<sup>10</sup> Flinck stellt ihn als imposante Persönlichkeit dar, mit markanten Gesichtszügen, reicher Rüstung mit Schwert und Johanniterkreuz, vor der Dillenburg, dem Stammschloss des Hauses Nassau und seinem Geburtsort. Auf dem Kupferstich ist Johann Moritz’ Porträt eingestellt in ein ovales Bildnis auf einem Sockel, das mit zahlreichen Wappen seiner Herrschaften umgeben ist, die von Putten und schwarzen Kindern getragen werden – ein Verweis auf seine mehrjährige Gouverneurszeit in Brasilien. Zu Füßen des Sockels sind zu beiden Seiten Waffen abgelegt. Ein Spruchband auf dem Sockel trägt in lateinischen Lettern seine Devise, „Qua patet Orbis“ (*Soweit der Erdkreis reicht*). Darunter befindet sich ein Epigramm des Joost van den Vondel, das seinen Mut, seine Tatkraft und seine Weisheit preist. Vondel hatte Johann Moritz durch Flinck kennengelernt. Flinck und Vondel pflegten regen Umgang miteinander. Vondel traf – dem Künstlerbiographen Houbraken zufolge – in Flincks Amsterdamer Atelier auf den Fürsten, in dem er alsbald die Verkörperung eines Ideals erkannte, das zugleich Kriegsheld als auch Friedensfürst war. Vondel verfasste das Gedicht aus Anlass der Kaiserwahl von 1658, zu der Johann Moritz als Gesandter des brandenburgischen Kurfürsten geschickt worden war. Flinck reicherte Vondels Wort durch sein Bild an, so dass die Malerei und die Dichtkunst eine stimmungsvolle Symbiose eingingen, mit dem Zweck der umfassenden Huldigung des Porträtierten.<sup>11</sup>

In der Klever Sammlung seien auch die Kupferstiche von Abraham Bloteling (1634-1690) und Wallerand Vaillant (1623-1677) erwähnt, die nach einem Gemälde des van Dyck-Schülers Gerard Pietersz. van Zijl (um 1619-1665) entstanden sind. Auf beiden Blättern, die offensichtlich nach Flincks Tod gefertigt wurden, ist das Porträt von Govert Flinck zu sehen (Kat. Nrn. 51, 52. a. und b.)<sup>12</sup>. Sie sind zur Verbreitung seines Na-

Flinck's portrait of Ferdinand III, 1652, with the inscription: "Qua patet Orbis"

Flinck's portrait of Ferdinand III, 1652, with the inscription: "Qua patet Orbis"

Flinck's portrait of Ferdinand III, 1652, with the inscription: "Qua patet Orbis"

med. The portrait that was later transposed by van Dalen into a copper engraving was presumably painted by Flinck in the second half of the 1650s at a time when he had already completely dedicated himself to noble history painting and tended to pass on portrait commissions to his painter colleague, Bartholomeus van der Helst. John Maurice, who was the Cleves governor for Brandenburg from 1647 on, and elevated to the status of prince in 1652 by the emperor, Ferdinand III, was of course a patron whom the painter took care of personally.<sup>10</sup>

Flinck portrayed him as an imposing personality with striking facial features, elaborate armour with a sword and Maltese cross, before the Dillenburg, the ancestral castle of the House of Nassau and his place of birth. In the copper engraving, John Maurice’s portrait is inserted into an oval portrait on a pedestal surrounded by numerous coats of arms of his masters that are borne by putti and black children, a reference to his several years as governor in Brazil. At the foot of the pedestal on both sides, weapons have been laid down. A banner on the pedestal bears his motto in Latin letters, *Qua patet Orbis* (“As far as the world reaches”). Below there is an epigraph by Joost van den Vondel praising Flinck’s courage, energy and wisdom. Vondel had met John Maurice through Flinck. Flinck and Vondel cultivated a lively exchange. According to the artists’ biographer Houbraken, Vondel came across the prince in Flinck’s Amsterdam studio in whom he soon recognized the embodiment of an ideal who was simultaneously a warrior hero and a prince of peace. Vondel wrote the poem on the occasion of the election of the emperor in 1658, to which John Maurice had been sent as an ambassador of the Branden-

Flinck's portrait of Ferdinand III, 1652, with the inscription: "Qua patet Orbis"

Flinck's portrait of Ferdinand III, 1652, with the inscription: "Qua patet Orbis"

Flinck's portrait of Ferdinand III, 1652, with the inscription: "Qua patet Orbis"

burg Elector. Flinck enriched Vondel’s words with his painting, so that the art work and the poetry entered into a symbiosis full of atmosphere with the aim of paying deep homage to the person portrayed.<sup>11</sup> Also the copper engravings by Abraham Bloteling (1634-1690) and Wallerand Vaillant (1623-1677) from the Cleves collection should be mentioned here. They were done after a painting by the van Dyck pupil, Gerard Pietersz. van Zijl (circa 1619-1665). On both sheets that were obviously made after Flinck’s death, a portrait of Govert Flinck is to be seen (Cat. Nos. 51, 52. a. and b.).<sup>12</sup> They were printed to disseminate his name and honour his work. Bloteling’s version is complemented by a poem by Vondel that once again calls him the “Apelles of Cleves” and praises his abilities. Vaillant’s variant bears the dedication “Govaert Flinck / Celebris apud Amstelodamenses pictor” and was done after a chalk drawing by Cornelis van Dalen the Younger which the latter did, in turn, after a painting by van Zijl.<sup>13</sup> On the sheets the artist’s first name is written with “ae”, a variant of the name that was often employed by his friend Vondel. Although Flinck consistently signed with “Govert”, his name in numerous publications during his lifetime and later is repeatedly written with this variant.<sup>14</sup> It was popular to write names with an “ae” suggesting Dutch, and surely also regarded as finer and more distinguished.<sup>15</sup>

In the copper engraving, a good-looking man at the prime of life is to be seen with fine facial features, neatly trimmed beard and long hair turning curly at the ends. Flinck is presented here as a cultivated, sensitive person. The painter is clothed in a wide coat and holding in his right hand, supported by a parapet, a roll of paper, his working material, so to

mens und zur Würdigung seiner Tätigkeit gedruckt worden. Blotelings Fassung wird durch ein Gedicht Vondels ergänzt, der ihn erneut als „Kleefscher Apelles“ bezeichnet und seine Fähigkeiten lobt. Vaillants Variante trägt die Widmung „Govaert Flinck / Celebris apud Amstelodamenses pictor“ und ist nach einer Kreidezeichnung von Cornelis van Dalen d.J. entstanden, die dieser wiederum nach dem Gemälde von van Zijl erstellt hat.<sup>13</sup> Auf dem Blatt ist der Vorname des Künstlers mit „ae“ angegeben, einer Namensvariation, die auch oft von seinem Freund Vondel eingesetzt worden ist. Obwohl Flinck eindeutig mit „Govert“ signierte, ist sein Name in zahlreichen Veröffentlichungen zu Lebzeiten und in späteren Publikationen immer wieder mit dieser Variation zu finden<sup>14</sup>. Es war populär und beliebt, Namen mit dem holländischer anmutenden „ae“ zu schreiben, aber sicherlich auch feiner und distinguiertes.<sup>15</sup>

Flinck's portrait of Ferdinand III, 1652, with the inscription: "Qua patet Orbis"

burg Elector. Flinck enriched Vondel’s words with his painting, so that the art work and the poetry entered into a symbiosis full of atmosphere with the aim of paying deep homage to the person portrayed.<sup>11</sup>

Also the copper engravings by Abraham Bloteling (1634-1690) and Wallerand Vaillant (1623-1677) from the Cleves collection should be mentioned here. They were done after a painting by the van Dyck pupil, Gerard Pietersz. van Zijl (circa 1619-1665). On both sheets that were obviously made after Flinck’s death, a portrait of Govert Flinck is to be seen (Cat. Nos. 51, 52. a. and b.).<sup>12</sup> They were printed to disseminate his name and honour his work. Bloteling’s version is complemented by a poem by Vondel that once again calls him the “Apelles of Cleves” and praises his abilities. Vaillant’s variant bears the dedication “Govaert Flinck / Celebris apud Amstelodamenses pictor” and was done after a chalk drawing by Cornelis van Dalen the Younger which the latter did, in turn, after a painting by van Zijl.<sup>13</sup> On the sheets the artist’s first name is written with “ae”, a variant of the name that was often employed by his friend Vondel. Although Flinck consistently signed with “Govert”, his name in numerous publications during his lifetime and later is repeatedly written with this variant.<sup>14</sup> It was popular to write names with an “ae” suggesting Dutch, and surely also regarded as finer and more distinguished.<sup>15</sup>

In the copper engraving, a good-looking man at the prime of life is to be seen with fine facial features, neatly trimmed beard and long hair turning curly at the ends. Flinck is presented here as a cultivated, sensitive person. The painter is clothed in a wide coat and holding in his right hand, supported by a parapet, a roll of paper, his working material, so to

niveau seiner Gemälde innerhalb von fünfzig Jahren derart exponentiell erhöht, dass eine Anschaffung für ein städtisches Museum wie in Kleve nicht mehr ohne Förderung auf Landes- oder Bundesebene möglich wäre.

Daher ist es als Glücksfall zu erachten, dass der vorhandene Bestand an Werken von Govert Flinck vor mehreren Jahren das Bundesamt für zentrale Dienste und Vermögensfragen dazu veranlasste, dem städtischen Museum in Kleve eine großzügige Dauerleihgabe aus dem Kunstbesitz der Bundesrepublik Deutschland zu überlassen: ein Gemälde mit der Darstellung von Amor, des Gottes der Liebe in der römischen Mythologie (Kat. Nr. 08), der als kindliche Personifikation der Liebe dargestellt und in einen rosafarbenen Umhang gekleidet ist. Er trägt ein Band schwarzer Perlen im Haar, in dem eine große Feder steckt, die dem kleinen Jungen eine reizvolle exotische Anmutung verleiht. In den Händen hält er Pfeil und Bogen und um seinen kleinen Oberkörper ist ein Köcher gelegt – alle Attribute signalisieren seine Bereitschaft, bei Bedarf sofort ins Herz der Menschen zu zielen, um deren Liebe zu erwecken. Das Bild ist nicht signiert und findet sich nicht im Werkverzeichnis von 1965, wird aber Govert Flinck (oder seinem Umfeld) zugeschrieben. Auch hier bedarf es weitergehender Untersuchungen, doch unter verschiedenen Aspekten ist die Annahme durchaus nicht abwegig. Mythologische Szenen waren überaus beliebt, auch Flinck malte zahlreiche – siehe z.B. die Darstellung des *Schlafenden Cupido* von 1652 aus dem Besitz der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg (Kat. Nr. 19). Zwischen beiden Gemälden herrscht eine gewisse Verwandtschaft in der Art der Malweise und Behandlung des Hintergrunds. Doch Teile des Klever Amors lassen sich durchaus mit anderen Gemälden Flincks in Verbindung bringen, so existiert eine auffällige Ähnlichkeit zwischen seinem Gesicht und dem des *Mädchens am Hochstuhl* aus dem Maurits-

Flinck's portrait of Ferdinand III, 1652, with the inscription: "Qua patet Orbis"

Flinck's portrait of Ferdinand III, 1652, with the inscription: "Qua patet Orbis"

Flinck's portrait of Ferdinand III, 1652, with the inscription: "Qua patet Orbis"

speak, with which he signals to the viewer a willingness to energetically exercise his vocation at any time.

To the present day these works represent the only ones by Flinck in the collection of the Cleves Museum; there have not been any further acquisitions for decades. By way of apology, it must be said that such an acquisition today would be surely more difficult than even a few years ago. On the one hand, most of Flinck’s paintings are kept in public museums and collections; individual works can be acquired via the art trade mostly only from deceased estates and the dissolution of collections. On the other hand, the prices of his paintings within fifty years have risen exponentially to such an extent that the purchase for a municipal museum such as that in Cleves would not be possible without financial support from the state or federal government.

Therefore it must be regarded as a piece of luck that the existing inventory of works by Govert Flinck occasioned the Federal Bureau for Central Services and Questions Concerning Assets several years ago to hand over to the municipal museum in Cleves a generous permanent loan from the art works in possession of the Federal Republic of Germany: a painting portraying *Cupid*, the god of love in Roman mythology (Cat. No. 08), who is shown as a childlike personification of love clothed in a pink cape. He is wearing a string of black pearls in his hair in which is stuck a large feather, evoking an attractive exotic effect from the small boy. In his hands he is holding a bow and arrow, and around his small torso a quiver is tied, all attributes signalling his readiness to immediately shoot as required into the heart of anybody to arouse their love. The painting is not signed and is not included in the 1965 cata-

Flinck's portrait of Ferdinand III, 1652, with the inscription: "Qua patet Orbis"

Flinck's portrait of Ferdinand III, 1652, with the inscription: "Qua patet Orbis"

Flinck's portrait of Ferdinand III, 1652, with the inscription: "Qua patet Orbis"

huis in Den Haag (Kat. Nr. 07). Den Klever *Amor* zeichnet eine gewisse Lieblichkeit aus, die auch in anderen Kinderporträts von Flinck zu erkennen ist (siehe z.B. das Porträt eines Mädchens aus dem Musée des Beaux-Arts in Nantes, Kat. Nr. 06).

**Rembrandts Stigma** Somit ist in Kleve eine durchaus als ansehnlich zu bezeichnende Sammlung von Werken des Govert Flinck vorhanden, die ausreichend Spielraum für Forschungen und weitergehende Beschäftigungen zulässt. Dies geschieht 2015 u.a. in zeitgenössischer künstlerischer Weise, im Zusammenhang mit den Werken von Ori Gersht. Grundsätzlich fehlt jedoch eine über die Grenzen Kleves hinausgehende künstlerische Würdigung des barocken Malers. Die Ausstellung „Der Kleefische Apelles“ von Friedrich Gorissen 1965 war die erste überhaupt in der jüngeren Vergangenheit, die sich Govert Flinck umfassend monographisch gewidmet und ihn unabhängig von seinem Schaffen in Zusammenhang mit Rembrandt gezeigt hat. Die Ausstellung ging am 26. September 1965 zu Ende und war für Klever Verhältnisse ein ansehnlicher Erfolg. Im Herbst 1965 erschien das Werkverzeichnis von Joachim Wolfgang von Moltke. Danach jedoch wurde es still um Flinck. Fünfzig Jahre später findet wieder in Kleve eine monographische Ausstellung seiner Werke statt – erneut in seiner Geburtsstadt, die hinsichtlich seiner Abstammung eine Verpflichtung zur Auseinandersetzung mit dem Werk ihres großen Sohnes hat. Warum jedoch wird Govert Flinck nicht endlich auch außerhalb von Kleve entsprechend gewürdigt? Seine Werke befinden sich in den Sammlungen der namhaftesten Museen der Welt, wo sie jedoch auffällig oft nicht zu sehen sind bzw. ein trauriges Dasein im Depot fristen. Leihfragen (wie 1965, als auch 2015) werden abschlägig beschieden mit dem Hinweis auf fehlende restauratorische Maßnahmen. Scheint die Instandhaltung anderer Werke vordergründig wichtiger zu sein?

logue of works, but is attributed to Govert Flinck (or his milieu). Here, too, further investigations are required, but from various viewpoints the assumption is not at all out of place. Mythological scenes were extremely popular, and Flinck also painted many; cf. for instance the portrayal of *Cupid Sleeping* from 1652 that today is in the possession of the Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg (Cat. No. 19). There is a certain affinity between the two paintings in the way they are painted and how the background is treated. But parts of the *Cleves Amor* can well be brought into connection with other paintings by Flinck; thus there is a striking similarity between his face and that of the *Girl by a High Chair* from the Mauritshuis in The Hague (Cat. No. 07). The *Cleves Amor* is characterized by a certain loveliness that can be discerned also in other of Flinck's children's portraits (see, for instance, the portrait of a girl from the Musée des Beaux-Arts in Nantes, Cat. No. 08).

**Rembrandt's stigma** Hence, in Cleves there is a thoroughly respectable collection of works by Govert Flinck that offers sufficient room for play for scholarly research and other activities. This is happening in 2015 in a contemporary artistic way in conjunction with works by Ori Gersht. Basically, however, there is a lack of artistic appraisal of the baroque painter beyond the city limits of Cleves. Friedrich Gorissen's 1965 exhibition, *The Apelles of Cleves*, was the first in the recent past that was dedicated comprehensively and solely to Govert Flinck, showing him independently from his artistic work associated with Rembrandt. The exhibition finished on 26 September 1965 and was a well-regarded success

Natürlich ist Flincks Werk immer wieder Teil großer thematischer Gruppenausstellungen oder ansehnlicher Präsentationen<sup>16</sup>, die den Maler jedoch oftmals immer wieder nur unter demselben Aspekt würdigen – als Schüler von Rembrandt. Dieses Stigma konnte er nie abschütteln. Dasselbe Schicksal teilen mehrere Künstler wie etwa Ferdinand Bol, Nicolaes Maes oder Gerbrand van den Eeckhout mit ihm, die ebenfalls nie die ihnen zustehende Anerkennung beim großen Publikum erlangt haben. Das mag von Künstler zu Künstler sicherlich unterschiedliche Gründe haben, im Falle von Govert Flinck ist dieser Umstand jedoch fast als „skandalös“<sup>17</sup> zu bezeichnen. Vor allem in seinem Spätwerk hat sich Flinck dermaßen resolut von Rembrandt entfernt und emanzipiert, dass eine entsprechende Würdigung seines Werks längst hätte erfolgen müssen. Welche Faktoren haben bis dato seine breite Wertschätzung in der Welt verhindert? Darüber lassen sich zahlreiche Vermutungen anstellen. Flinck hatte eine makellose Karriere vorzuweisen (siehe Biographie S. 10), die ihn zum erfolgreichsten Porträtisten des Goldenen Jahrhunderts in Amsterdam (Erna Kok, S. 31) machte. Doch offensichtlich trugen mehrere, zum Teil biographisch bedingte Umstände dazu bei, dass er in späteren Jahrhunderten oft übergangen wurde und immer in zweiter Reihe stand, wenn zuvorderst die großen Namen seiner Zeit – wie Rembrandt, Rubens, van Dyck oder Poussin – genannt wurden.

**Karriere und Schicksal** Es war ein günstiger Zeitpunkt, als Flinck 1633 nach Amsterdam gekommen war, nämlich als auf Seiten des Bürgertums die Nachfrage nach Porträtbildern rasant anstieg. Das 17. Jahrhundert ist die Epoche der Porträts in den Niederlanden. Schätzungen zufolge haben sich von rund drei Millionen Menschen aus drei Generationen etwa fünfzigtausend<sup>18</sup> im Porträt festhalten lassen. Nachdem 1618 Karel van Manders *Leven der doorluchtige Neder-*

in relation to Cleves' justified pretensions. In the autumn of 1965, the catalogue of works by Joachim Wolfgang von Moltke appeared. Thereafter, however, silence fell around Flinck. Fifty years later, a singly focused exhibition of his works is again taking place in Cleves, once again in his town of birth that, in view of his origins, has an obligation to engage with the oeuvre of its famous son. But why is Govert Flinck not appropriately appraised finally also outside Cleves? His works are kept in the collections of the world's most famous museums where, however, they are conspicuously often not on show, leading a sad existence in the repositories. Requests for loans (both in 1965 and 2015) are decided in the negative with reference to necessary conservational measures. Does the maintenance of other works seem to be immediately more important? Of course, Flinck's oeuvre is repeatedly part of large thematic group exhibitions or notable presentations,<sup>16</sup> which, however, often only appraise the painter from the one aspect, namely, as a pupil of Rembrandt's. He was never able to shake off this stigma. The same fate was shared by several other artists such as Ferdinand Bol, Nicolaes Maes and Gerbrand van den Eeckhout, who likewise have never attained the general public's recognition that they deserve. From one artist to the next, these may certainly have different reasons; in the case of Govert Flinck, however, this circumstance must be regarded almost as "scandalous".<sup>17</sup> Especially in his late work, Flinck distanced and emancipated himself from Rembrandt so resolutely that an appropriate appraisal of his oeuvre should have long since occurred. What factors have prevented his widespread estimation in the world to the present day?

*landsche en Hoochduytsche Schilders* erschienen war, herrschte ein allgemeines Interesse an der Malerei und an den graphischen Künsten. Dieses Interesse wurde nicht vom Adel oder Klerus gespeist, sondern generierte sich aus der Bürgerschaft. Das Herrscherbild in den Niederlanden spielte nach der Gründung der Republik eine untergeordnete Rolle. Obwohl der Hof Frederik Hendriks zwar noch einem bescheidenen Fürstenhof glich, an dem traditionell die schönen Künste geachtet wurden, hatte sich die Monarchie unter den Oranien der Bürgerlichkeit verpflichtet. Nach dem Tod von Frederik Hendrik und Willem II. gab es in der Republik nur noch den Landadel und Kaufleute als Auftraggeber. (Das Rathaus von Amsterdam war der größte Auftrag, den die Republik nach dem Tode Frederik Hendriks zu vergeben hatte, siehe dazu den Text von E.-J. Goossens, S. 44.) Auch die kalvinistische Staatskirche, die die bildliche Darstellung von Heiligen ablehnte, spielte als Auftraggeber keine relevante Rolle. Der Bildersturm von 1566, bei dem sich die Wut der „Bilderstürmer“ auf alle Kunstwerke im öffentlichen Raum gerichtet hatte, hatte zu einer programmatischen Bilderlosigkeit geführt, der im privaten Bereich eine Flut von Gemälden gegenüberstand. Trotz der kalvinistischen Forderung nach Bescheidenheit und Schlichtheit war es unter Bürgern und Kaufleuten überaus beliebt, sich porträtieren zu lassen. Flinck kam auch zu einer Zeit nach Amsterdam, als der Stil seines neun Jahre älteren Lehrmeisters und späteren Kollegen Rembrandt in Mode war. Flinck erkannte den Trend und sondierte seine Möglichkeiten. Obwohl er bereits eine Ausbildung abgeschlossen hatte, fing er in der lukrativen Werkstatt des Kunsthändlers Hendrik Uylenburgh an, als Adept von Rembrandt. Dort war er angehalten, Rembrandts Stil zu imitieren. Das führte zu dem Umstand, dass Flinck, der Maler aus gutem Haus, bis zu seinem einundzwanzigsten Lebensjahr kein Gemälde mit seinem eigenen Namen signiert

Numerous conjectures can be made about this. Flinck had an impeccable career to show for himself (see biography p. 10) that made him the most successful portraitist of the Golden Age in Amsterdam (Erna Kok, p. 31). But obviously several circumstances, including biographical ones, contributed to his being often passed over in later centuries, always standing in the second row when mostly the great names of his time, such as Rembrandt, Rubens, van Dyck and Poussin, were named.

**Career and fate** The year 1633 was a favourable time for Flinck to come to Amsterdam, just as the demand for portrait paintings from the bourgeoisie was rapidly rising. The 17th century is the epoch of portraits in the Netherlands. According to estimates, about three million persons from three generations had approximately fifty thousand<sup>18</sup> persons portraited. After Karel van Mander's *Leven der doorluchtige Nederlandsche en Hoochduytsche Schilders* appeared in 1618, a general interest in painting and the graphic arts prevailed. This interest was not nourished by the nobility or the clerics, but was generated by burghers. The picture of the ruler in the Netherlands played only a subordinate role after the republic was founded. Although the court of Frederik Hendrik still resembled a modest princely court at which the fine arts were traditionally highly regarded, the monarchy under the House of Orange cultivated bourgeois attitudes. After the death of Frederik Hendrik and Willem II, in the republic there remained only the landed aristocracy and merchants as patrons. (The town hall of Amsterdam was the largest commission that the republic had awarded after

hatte, sondern stets mit dem des Müllersohns Rembrandt. Und Flinck machte seine Sache gut. Er war ein gelehriger Eleve, sein Malstil war dem seines Meisters verblüffend ähnlich. Seine Fähigkeiten brachten ihm schnell das Lob „begabtester Schüler Rembrandts“ zu sein – eine Bezeichnung, die Flinck bis heute schmückt. Die Werkstatt von Hendrik Uylenburgh florierte und wurde zunächst zur führenden Kunsthandlung Amsterdams. Nach rund einem Jahr heiratete Rembrandt Uylenburghs Nichte Saskia und verließ die Werkstatt, wonach sie schließlich von Flinck fortgeführt wurde. Doch auch dann änderte sich vorerst die Tatsache nicht, dass Flinck weiterhin angehalten war, Rembrandts populären Stil zu imitieren. Erst 1636 sind die ersten mit Flincks Namen signierten Werke vorhanden. Durch diese Rembrandtsche Prägung und Beeinflussung befand sich Flinck viele Jahre in einer – wenngleich auch nicht vordergründigen – Abhängigkeit, von der er sich erst emanzipieren musste. So gingen viele für ihn wertvolle Jahre verloren. Erst als er van Dyck und Rubens studierte, löste er sich im Laufe der 40er Jahre von Rembrandts Malweise. Dass derart vieles von dem, was er bei Rembrandt gelernt hatte, fortwirkte, mag ihm selbst nicht bewusst gewesen sein. 1644 zog Flinck in eine eigene Immobilie in Amsterdam und hatte zu diesem Zeitpunkt offensichtlich Uylenburghs Werkstatt verlassen. Um Inspiration zu erhalten, reiste er in die südlichen Niederlande und besuchte um 1650 seine Heimatstadt Kleve. In den 1640er Jahren betrieb er eine lockerere, in der Komposition namentlich von van Dyck beeinflusste Malweise, die erst gegen Ende des Jahrzehnts eine größere Klarheit erhielt. An seinem zu diesem Zeitpunkt gefassten Historien- und Porträtstil hielt Flinck bis zu seinem Tod fest. Mit Historienbildern wie *Manius Curius Dentatus* (1656) und *Salomo bittet um Weisheit* (1658, Kat. Nr. 27) demonstrierte er erstmals das umfassende Spektrum seiner Fähigkeiten, ohne jedoch ihren Zenit schon erreicht zu haben.

the death of Frederik Hendrik; cf. the essay by E.-J. Goossens, p. 44) Even the Calvinist state church, which rejected the depiction of saints, did not play any relevant role as a patron. The iconoclast movement of 1566 in which the rage of the iconoclasts had been directed at all art works in the public space, had led to a systematic dearth of pictures that was counterposed in the private sphere by a flood of paintings. Despite the Calvinist demand for modesty and simplicity, among citizens and merchants it was very popular to have oneself portraited. Flinck also came to Amsterdam at a time when the style in fashion was that of his master and later colleague, Rembrandt, who was nine years older. Flinck recognized the trend and considered his options. Although he had already concluded his training, he started at the lucrative workshop of the art dealer, Hendrik Uylenburgh, as a disciple of Rembrandt's. There he was required to imitate Rembrandt's style. This led to Flinck, a painter from a good family, not signing a single painting with his own name until his twenty-first year, but instead with the name of the miller's son, Rembrandt. And Flinck did his work well. He was a receptive student; his style of painting was startlingly similar to that of his master. His abilities quickly brought him the praise of being the "Rembrandt's most talented pupil", a description that decorates Flinck to the present day. Hendrik Uylenburgh's workshop flourished and became at first the leading art dealership in Amsterdam. After roughly one year, Rembrandt married Uylenburgh's niece, Saskia, and left the workshop, whereafter it was directed by Flinck. But even then, the circumstance that Flinck still had to imitate Rembrandt's popu-

1660 starb Flinck mit 45 Jahren einen viel zu frühen Tod. Die Gelegenheit, seine künstlerische Sprache weiter auszubauen, wurde ihm somit genommen. Dass Flinck dadurch seinen größten Auftrag – die Ausmalung von zwölf rund zehn mal zehn Meter großen Gemälden in der Galerie des neuen Amsterdamer Rathauses – nicht vollenden konnte, ist als die Tragödie seines Lebens zu bezeichnen. Die Vollendung dieses Großauftrages hätte ihn womöglich in eine Riege mit den Malerheroen seiner Zeit katapultiert.

**Werkgenese** In der Klever Ausstellung 2015 sind zahlreiche herausragende Gemälde versammelt, die Flincks Werkgenese anschaulich machen und im Folgenden – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – kurz beschrieben werden können. Allgemein dürfen Flincks Porträts aus den 30er Jahren noch als zu wenig auffallend oder als zu auswechselbar bezeichnet werden, sie heben sich noch kaum von der geläufigen Bildproduktion anderer Zeitgenossen ab. Zwar weisen Flincks Gesichter durchaus reizvolle und individuelle Physiognomien auf, zwischen der Ausführung der Köpfe und der Körper fällt jedoch oft eine gewisse Diskrepanz auf. Individuell erscheinenden Gesichtern stehen nach „standardisierten Würdeformeln“<sup>9</sup> konzipierte Körper entgegen. Dies hatte den Grund, dass die Porträtierten dem Maler lediglich für die Gesichter Modell standen, nicht aber für die Körper. Hier wurden standardisierte Vorlagen verwendet, die Wohlstand widerspiegeln und den Anspruch auf Repräsentation erfüllen sollten, eine Werkausrichtung, die Flinck (so wie viele neben ihm) aus praktischen und ökonomischen Gründen bis zum Schluss beibehielt. In Flincks Porträts der 40er Jahre mischt sich zwischen gängige Elemente plötzlich eine überraschende Eigenwilligkeit. Diese Porträts erfüllen nicht nur die allgemein geforderten Ansprüche nach Repräsentanz, aristokratischer Tugendhaftigkeit und Widerspiege-

lung geistig-künstlerischer Tätigkeit, sondern sie besitzen auf einmal einen charmanten eigenwilligen Einschlag. Das *Porträt einer Frau* (Kat. Nr. 05) besitzt mit seiner dickbäuchigen Dame mit markanter Nase und roten Pausbacken eine heitere, nahezu humoristische Note. Das *Porträt eines Mannes mit Hut* (Kat. Nr. 09) zeigt ein eindrucksvolles Mannsbild, das trotz beträchtlicher Körperfülle und damit heute assoziierter Ungeschicklichkeit die Ausstrahlung eines liebenswürdigen Sympathieträgers hat. Sein lebendiger Blick überwindet die Distanz zum Betrachter, wodurch der Dargestellte gutmütig und aufrichtig erscheint.

Sein *Selbstporträt* von 1643 (Kat. Nr. 12) kann als Meisterwerk bezeichnet werden. Flinck präsentiert uns sein Konterfei als Komposition mit einem vertrauten formalen Gerüst: eine Halbfigur mit einem schräg ins Bildfeld gestellten Oberkörper, das Gesicht leicht nach rechts geneigt, aber dem Betrachter zugewendet. Der rechte Arm ist auf eine Brüstung gelegt, die eine natürliche, aber angenehme Distanz zwischen dem Dargestellten und dem Betrachter erzeugt. Flinck trägt ein Barett und einen samtartigen Mantel in rotbrauner Farbe und mit reichen Brokatbordüren am Revers und am Ärmel. Seine hellrote Kopf- und Bartbehaarung sowie das helle Rüschenhemd bilden farblich passende Akzente, die sich von der restlichen homogenen Farbgebung dezent und harmonisch abheben. Die dunkelbraune Brüstung, der dunkelgrüne Hintergrund und der knappe Ausschnitt mit oberem Halbrund tragen zu einer zwar konventionellen, aber insgesamt überaus ausgewogenen Komposition bei, von der wenige visuelle Reize ablenken. Alle eingesetzten Elemente tragen dazu bei, das Gesicht des Malers zu fokussieren, der uns mit einer anregenden Mischung aus Nonchalance und Distinguiertheit entgegenblickt. In Flincks Porträts aus der Mitte der 40er Jahre ist der flämische Einfluss deutlich spürbar. Das *Porträt eines Gentleman* (Kat. Nr. 13) ist

lar style did not change. Only from 1636 on are there extant works signed with Flinck's name. Through this formative influence, many years later Flinck found himself in a dependency, although not immediately apparent, from which he first had to emancipate himself. In this way he lost many valuable years. Only after having studied van Dyck and Rubens did he free himself during the 1640s from Rembrandt's manner of painting. That so much of what he had learned from Rembrandt continued to have its effects may not have been conscious to Flinck himself. In 1644 he moved to his own house in Amsterdam and at this time had obviously left Uylenburgh's workshop. To gain inspiration he travelled to the southern Netherlands and visited his hometown of Cleves around 1650. During the 1640s he practised a looser way of painting, whose composition was influenced especially by van Dyck, that only attained greater clarity toward the end of the decade. Flinck kept to his style of painting histories and portraits acquired at this time until his death. With history paintings such as *Manius Curius Dentatus* (1656) and *Solomon Asking for Wisdom* (1658, Cat. No. 27) he demonstrated for the first time the wide gamut of his abilities without, however, their having already reached their zenith.

In 1660 Flinck died prematurely at the age of 45. The opportunity to further consolidate his artistic language was thus taken from him. The fact that Flinck was not able to complete his largest commission – to execute twelve, ten by ten metre paintings in the gallery of the new Amsterdam town hall – must be called the tragedy of his life. The completion of this large commission possibly could have catapulted him into the league of painter-heroes of his time.

**Genesis of the oeuvre** In the 2015 Cleves exhibition, numerous excellent paintings are gathered that make the genesis of Flinck's oeuvre plainly visible. Without any pretension to completeness, some of these will be described briefly in the following. In general, Flinck's portraits from the 1630s still can be described as inconspicuous or as too interchangeable. They scarcely mark themselves off from the usual production of paintings by other contemporaries. Flinck's faces do reveal thoroughly attractive and individual physiognomies, but between the execution of heads and bodies a certain discrepancy is often apparent. Individually painted faces are counterposed to bodies conceived according to "standardized formulae of social rank".<sup>9</sup> The reason for this is that the person portrayed stood model for the painter only for the face, but not for the body. For the latter, standardized templates were used that were supposed to reflect prosperity and the pretension to status, a working guideline that Flinck, along with many others, adhered to until the end for practical and economic reasons. In Flinck's portraits of the 1640s a surprising independence of mind suddenly commingles with conventional elements. These portraits fulfil not only the generally demanded pretensions to status, aristocratic virtue and the mirroring of intellectual and artistic activity, but possess all at once a charmingly headstrong touch. The *Portrait of a Woman* (Cat. No. 05) showing a lady with a fat stomach, a prominent nose and chubby red cheeks, possesses a cheerful, almost humorous note. The *Portrait of a Man with a Hat* (Cat. No. 09) shows an impressive male who, despite his stoutness and the clumsiness today associated with it, radiates a definite, likeable kindness. His lively gaze overcomes the distance from the viewer,

ganz auf Würde und Repräsentation hin ausgelegt, es ist ein Spiegel des selbstbewussten Auftretens der reichen Bürgerschicht im Amsterdam des Goldenen Jahrhunderts. Es weist aber auch eine versiertere, verspieltere, ja nahezu kokettere Körperhaltung des Dargestellten auf, der plötzlich vor einem reicheren, allegorisch bedeutungsvolleren Hintergrund erscheint (das solide Mauerwerk z.B. ist stellvertretend für seine spezifischen männlichen Qualitäten), dem der harmonisierende Gesamtton gewichen ist. Erneut ist das Feselnste der Blick.

Beim Gemälde *Ehepaar Dirk Graswinckel und Geertruyt van Loon* (Kat. Nr. 14) widmet sich Flinck dem Bund zwischen Mann und Frau, den er als bindenden Vertrag malt und nicht als romantische Liebesbeziehung. Er stellt die „soziale Ordnung“ dar, im Geist der Malerei des 17. Jahrhunderts in Amsterdam. Es ist eine große Förmlichkeit spürbar, nur einzelne Anklänge (wie das Berühren der Hände) zeugen von Zuneigung, fast Zärtlichkeit, ohne jedoch die Schwelle der Intimität zu überschreiten.

Die ausklingenden 40er und die vollen 50er Jahre gehören in Flincks Oeuvre dem Historienbild und dem Schützenstück. Besonders das holländische Gruppenporträt erfreute sich im 17. Jahrhundert als sogenanntes „Schützen-“ oder „Gildenstück“ besonderer Beliebtheit. Die zivilen Schützenvereinigungen (die eher exklusiven Clubs entsprachen und noch kaum mehr militärische Funktionen erfüllten, allenfalls eine Nachhut bildeten) ließen sich in ihren Ämtern und Funktionen darstellen – als Bürgermeister, Städtebauer oder schlichtweg Wohltäter. Die gehobenen Herren präsentierten sich in voller Grandezza – in zumeist aufwändiger Uniform, mit stattlicher Leibesfülle, erhabenem Ausdruck und geläutertem Blick. Gemalt wurden nur ausgewählte Bürger, die ihre Bedeutung im Kreis der anderen gegenseitig multiplizieren und verstärken konnten. Vornehmlich in den

making the portraited man appear good-natured and honest. His *Self-Portrait* from 1643 (Cat. No. 12) can be called a masterpiece. Flinck presents to us his face as a composition with a familiar formal structure: a head-and-shoulders portrayal with a torso positioned transversely in the image-field, the face inclined slightly to the right, but turned toward the viewer. The right arm is resting on a parapet, which generates a natural, but pleasant distance between the portraited person and the viewer. Flinck is wearing a beret and a velvet coat in a reddish brown colour with rich brocade borders on the lapel and sleeve. His bright red hair and beard, along with the light frilled shirt, set chromatically apt accents that subtly and harmoniously set themselves off from the remaining homogeneous colouring. The dark-brown parapet, the dark-green background and the confined detail with rounded top contribute to a conventional but, on the whole, thoroughly well-balanced composition from which few visual stimuli divert attention. All the elements employed focus the gaze on the painter's face that looks toward us with a stimulating mixture of nonchalance and distinction.

In Flinck's portraits from the mid-1640s the Flemish influence is clearly discernible. The *Portrait of a Gentleman* (Cat. No. 13) is designed completely to show dignity and status; it is a mirror for the self-confident presentation of the rich bourgeois stratum in the Amsterdam of the Golden Age. It reveals however also a more experienced, playful, indeed almost more coquette bodily posture of the person portrayed, who suddenly appears before a richer, allegorically more meaningful background (the solid brick work, for instance, represents his specific manly qualities) for which the harmonious overall tone

Versammlungsorten der Dargestellten angebracht, besaßen die Bilder die Funktion, die Schützen tagtäglich an Stolz, Ehre und Tugend zu mahnen. Es ist schwierig, diesem besonders wichtigen Teilbereich von Flincks Schaffen außerhalb von Amsterdam entsprechend gerecht werden zu können, besitzen seine dementsprechenden Werke, die aktuell in Museen wie dem Rijksmuseum und der Hermitage ausgestellt sind, doch derartige Monumentalität, das sie nicht ausgeliehen werden können. In der Klever Ausstellung 2015 gibt die aus dem Amsterdam Museum stammende *Skizze für ein Schützenstück* (Kat. Nr. 17) einen kurzweiligen Einblick in dieses überaus spannende Sujet. Aus den 50er Jahren des 17. Jahrhunderts sind in der Ausstellung ausgewählte Exemplare von Historienbildern und späten Porträts erhalten. Für Kleve von großer Bedeutung ist das Gemälde *Salomo bittert um Weisheit* (Kat. Nr. 27), das vermutlich als Probe für das monumentale Kaminstück im Amsterdamer Rathaus entstanden war und ein Geschenk an den Bürgermeister und die Ratsherren von Kleve bildete. Wie es jedoch im Verlauf der Jahrhunderte von Kleve zu seinem heutigen Besitzer, der *Bob Jones University Museum & Gallery, Inc* in Greenville, South Carolina gekommen ist, bedarf tiefergehender Untersuchungen. Im Werkverzeichnis von 1965 ist lediglich ein Londoner Kunsthändler als Mittler aufgeführt.

Drei späte Porträts geben einen Ausblick darauf, was man von dem Künstler Govert Flinck nach 1660 noch weiterhin hätte erwarten können: zwei *Porträts der Margaretha Tulp* (Kat. Nrn. 24 und 26) sowie das *Porträt einer jungen Frau im purpurfarbenem Kleid* (Kat. Nr. 28). Alle drei stellen außergewöhnliche Frauenbildnisse innerhalb seines späten Oeuvres dar. Sie sind ganz auf die reizende Weiblichkeit der Dargestellten hin ausgelegt, die jung, attraktiv und auf eine tugendhafte Weise verführerisch wirken. Ihre Gesichter – vor allem das der Margaretha im blauen Kleid als auch das der Unbekannten, weisen eine

makes way. Once again the most transfixing aspect is the gaze. In the painting, *Married Couple Dirk Graswinckel and Geertruyt Van Loon* (Cat. No. 14), Flinck devotes himself to the bond between man and woman which he paints as a binding contract, not as a romantic love relationship. It represents the social order in the spirit of 17th century painting in Amsterdam. A great formality can be felt; only individual resonances (such as the touching of hands) evidence affection, even tenderness, without, however, crossing the threshold of intimacy.

The closing 1640s and the entire 1650s in Flinck's oeuvre are devoted to the historical scene and the civic guard pieces. Especially the Dutch group portrait enjoyed great popularity in the 17th century as so-called 'civic guard' or 'guild' pieces. The civic guard associations (which were more like exclusive clubs than fulfilling any military functions, at most that of a reserve) allowed themselves to be portrayed in their offices and functions – as burgomaster, city architect or simply as benefactor. The elevated gentleman presented themselves in full grandeur, mostly in elaborate uniforms, with imposing corpulence, sublime expression and salutary gaze. Only selected citizens were painted who were able to mutually magnify and reinforce their importance within their circle of fellows. Mainly mounted in the places where the portrayed persons gathered, these paintings served to remind the civic guards daily of their pride, honour and virtue. It is difficult to appropriately appraise this particularly important area of Flinck's artistic work outside Amsterdam, since such works, that currently are exhibited in museums such as the Rijksmuseum and the Hermitage, possess such a monumentality that they cannot be loaned. In the 2015 Cleves exhibition, the *Sketch for a Civic*

reizvolle Mischung aus kindlicher Naivität und weiblicher Unbekümmertheit auf. Die Blumen in ihren Händen, die ein Sinnbild für ihre Schönheit sind, signalisieren z.T. ihre Brautwerbung, z.T. aber auch ihre Treue und Verlässlichkeit. Die Gemälde weisen dadurch, dass jeweils die Hände der Dargestellten an ihre Körper oder an ihr Herz gelegt sind, eine kompositorische Geschlossenheit auf, deren formaler harmonischer Eindruck noch durch die homogene Farbgebung und die besondere Stofflichkeit der Kleidung unterstrichen wird. Die Gemälde in der Klever Ausstellung werden durch eine Reihe von Zeichnungen und Druckgraphiken ergänzt, die Govert Flinck nicht nur als versiert in der Fähigkeit auszeichnen, schnelle Momentaufnahmen nach lebenden Modellen auf Papier festzuhalten, sondern ihn auch als fähigen Gestalter und sozusagen Gebrauchsgraphiker zeigen. Blätter wie *Sitzender weiblicher Akt* oder *Der Evangelist Johannes* (Kat. Nrn. 41 und 40) belegen Flincks durchgearbeitete Komposition ebenso wie seine akribische Ausführung und qualifizieren seine Zeichnungen zu vollwertigen eigenständigen Arbeiten. Seine Druckgraphiken wie *Der Flötenspieler*, *Maria mit dem Jesuskind an der Brust* oder *Weibliche Personifikation der Geographie auf einem Triumphwagen* (Kat. Nrn. 54, 44 und 49) veranschaulichen die im 17. Jahrhundert nachgefragte Themenvielfalt, die sein Werk ebenso auszeichnet wie seine Fähigkeit zur stilistischen Wandlung. Welchen Facettenreichtum eine Untersuchung von Flincks Zeichnungen besitzen kann, veranschaulicht der Essay von Peter Schatborn (S. 76) – der wiederum das Bedürfnis nach weiterer wissenschaftlicher Aufarbeitung der graphischen Arbeiten des Barockkünstlers deutlich macht.

Ausblick Für das Jahr 2017 ist eine große Ausstellung in Amsterdam geplant, die vom Rembrandthuis und vom Amsterdam Museum organisiert wird und sich dem Oeuvre zweier Rembrandtschüler wid-

men will: Ferdinand Bol und Govert Flinck! Somit bleibt zu hoffen, dass die Rezeption seiner Werke durch die Klever Ausstellung 2015 und den begleitenden Katalog eine wichtige Grundlage bilden wird, auf der die Präsentation in Amsterdam aufbauen kann. Als sicher darf schon jetzt gelten, dass durch beide Vorhaben das Werk und die Person von Govert Flinck eine angemessene Würdigung erfahren und fortan auch einem größeren Publikum vertraut sein werden.

*Guard's Piece* (Cat. No. 17) provides an entertaining insight into this thoroughly exciting subject.

From the 1650s the exhibition includes selected exhibits from history paintings and late portraits. For Cleves of great significance is the painting, *Solomon Asking for Wisdom* (Cat. No. 27) which probably was done as a sample for the monumental mantle-piece work in the Amsterdam town hall, representing a gift to the mayor and the councillors of Cleves. How it came over the course of the centuries from Cleves into the possession of its present owner, the Bob Jones University Museum & Gallery, Inc. in Greenville, South Carolina, however, requires deeper investigation. In the 1965 catalogue of works, only a London art dealer is named as middleman.

Three late portraits provide a prospect of what could have been expected from the artist, Govert Flinck, after 1660: two *Portraits of Margaretha Tulp* (Cat. Nos. 24 and 26) and the *Portrait of a Young Woman in a Purple Dress* (Cat. No. 28). All three represent unusual portraits of women within his late oeuvre. They are devoted wholly to portraying the delightful femininity of the women portrayed, who seem to be young, attractive and seductive in a virtuous way. Their faces, especially that of Margaretha in a blue dress, but also that of the unknown woman, reveal an attractive mixture of childish naivety and feminine nonchalance. The flowers in their hands, a symbol for their beauty, signal in part their courtship, but partly also their loyalty and reliability. Through the fact that the hands of the women portrayed are laid on their bodies, or even their hearts, the paintings reveal a compositional self-containedness whose formal harmonious impression is underscored once more by the homogenous colouring and the special materiality of their clothing.

The paintings in the Cleves exhibition are supplemented by a series of drawings and prints that distinguish Govert Flinck as being not only experienced in the ability to record brief moments from living models on paper, but also show him as a capable designer and, so to speak, as a commercial graphic artist. Sheets such as *Sitting Female Nude* or *John the Evangelist* (Cat. Nos. 40 and 41) evidence Flinck's elaborate composition as well as his meticulous execution, making of his drawings works with completely independent value. His graphic prints such as *The Flute Player*, *Maria with the Christ Child on Her Breast* or *Female Personification of Geography on a Triumphal Chariot* (Cat. Nos. 54, 44 and 49) illustrate the variety of subjects that were in demand in the 17th century, which distinguishes his work and also his ability to transform his style. The multifaceted richness that an investigation of Flinck's drawings can possess is illustrated by Peter Schatborn's essay (p. 76) which in turn makes apparent the need for further scholarly research into the baroque artist's graphic works.

Outlook For 2017 a large exhibition in Amsterdam is planned that will be organized by the Rembrandthuis and the Amsterdam Museum and dedicated to the oeuvre of two of Rembrandt's pupils: Ferdinand Bol and Govert Flinck! Thus it can be hoped that the reception of his works by the 2015 Cleves exhibition and the accompanying catalogue will provide an important foundation on which the presentation in Amsterdam can build further. Already today it can be regarded as certain that through both projects, the work and the person of Govert Flinck will receive an appropriate appraisal and from now on will become more familiar to a broader public.

## Katalog der ausgestellten Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphiken

## Catalogue of exhibited paintings, drawings and prints