



Geertgen tot Sint Jans (?) und Werkstatt

Der hl. Joseph, um 1485/90 (?)

Pr071 / M132 / Kasten 6





Geertgen tot Sint Jans

Leiden? um 1455/65–1485/95 Haarlem

Über das Leben von Geertgen tot Sint Jans sind wir nur durch den Kunstschriftsteller Carel van Mander (Het Schilder-Boek, Haarlem 1604) unterrichtet. Nach seinen Informationen wurde der Maler in Leiden geboren, lebte später aber bei den Johannitern in Haarlem, möglicherweise als Laienbruder, denn er gehörte nicht eigentlich dem Orden an. Sein Lehrer soll Albert van Ouwater (tätig um 1460–1475) gewesen sein. Beeinflusst wurde Geertgen sicher auch durch Hugo van der Goes (1430/1440–1482) aus dessen Monforte-Altar (Gemäldegalerie Berlin) er mehrfach Motive übernahm. Seine etwa zehnjährige Schaffenszeit – van Mander gibt an, dass der Künstler bereits mit 28 Jahren starb – lässt sich daher auf etwa 1480/1485 bis 1490/1495 einschränken. Das einzige gesicherte Werk Geertgens ist der um 1484 datierte Kreuzigungsaltar aus der Kirche der Johanniter in Haarlem, von dem sich aber lediglich zwei Bilder des rechten Flügels, eine Beweinung Christi und die Verbrennung der Gebeine Johannes des Täufers erhalten haben (Kunsthistorisches Museum Wien). Von diesem Werk ausgehend ließ sich aufgrund von stilistischen Vergleichen und technologischen Untersuchungen ein Œuvre des Künstlers zusammenstellen, das derzeit etwa sieben bis neun Arbeiten umfasst (AK Rotterdam 2008). Geertgen zeigt sich darin als phantasiereicher Erzähler, der sowohl im Realismus der in das Geschehen eingebundenen Porträts der Ordensmitglieder als auch in der Darstellung von Landschaft und Ferne brilliert.

Literatur

Friedländer 1967–76, Bd. 5; Belting/Kruse 1994, S. 264; AKL, Bd. 50 (2006), S. 546f.; AK Winterthur 2007/08; AK Rotterdam 2008, S. 76–125 (mit Wvz.)| AK Prag 2010/11

Technologischer Befund (Pr071)

Ölhaltige Malerei auf Eichenholz

H.: 11,3 cm; B.: 9,8 cm; T.: 0,7 cm

Fragment vom linken Rand der Altarmitteltafel. Ein Brett, vertikaler Faserverlauf. Rundum beschnitten, rückseitig glatt behobelt.

Weißer Leimkreidegrundierung. Schwarze Unterzeichnung mit der Feder. In der Verlängerung der unteren Fensterkante nach rechts, am rechten Rand parallel zum Säulenschaft und einzelne, in die Grundierung eingedrückte oder eingeritzte Linien. Zuerst der Hintergrund mit deckendem bis halbdeckendem Farbauftrag. Nach Abgabe der horizontal verlaufenden, hellgrauen Mauerkante die Mauerfläche im Fensterausschnitt mit Ocker und vorne mit dunklem Braun. Dunklen Fugen nass-in-nass eingetragen. Dünnschichtige, weiße Unterlage für roten Farblack des Umhanges. Diese reicht rechts neben Hl. Joseph mit bogenförmigem Abschluss über die sichtbare Malerei hinaus. Nach Zwischentrocknung dort Pentimenti: mit dunklem Graubraun ursprünglich geplante, frontaler ausgerichtete Schulterpartie getilgt und so Position nach links eingedreht. Für Mantel roter Farblack in mehrschichtigem Auftrag. Dabei mindestens eine Farbschicht mit einem Leinengewebe aufgetupft und/oder verteilt. Dunkle Faltentiefen mit dickschichtig aufgetragenem, rotem Farblack betont. Inkarnat flächig mit deckendem hellem Rosa unterlegt und in locker, strichelnder Manier weitere nass-in-nass modelliert. Nach Trocknung der Inkarnate Kupfergrün für Ärmel und Kragen. Graues Barthaar vermischte sich mit kurz zuvor dickschichtig, aufgesetzten Farbe. Deckendes Schwarz für die Kappe. Jüngling im Hintergrund skizzenhaft mit wenigen Strichen und punktuellen Höhungen ausgeführt, sein Mantel mit Azurit.

Zustand (Pr071)

Rückseitig rundum gering abgefasst. Geringer Putzschaden an Malschichthöhen. Lasierende Retuschen vor allem in rechter Gemäldepartie, punktuell im Hut, der linken Hand. Eine größere rechts neben der linken Säulenbasis. Jüngerer Firnis.

Rahmen und Montage (Pr071)

H.: 16,0 cm; B.: 14,5 cm; T.: 1,9 cm
Jüngerer Prehn-Rahmen: Stangenware: j A

[A.D.]

Beschriftungen (Pr071)

Direkt auf der Bildträgerrückseite, oben, roter Buntstift: „Z1“, davorgesetzt mit Bleistift: „B“; blauer Buntstift: „69“, weißer Papieraufkleber, darauf schwarze Tusche: „P 69“; schwarzer Filzstift: „Z1“

Im Rahmenfalz, unten schwarze Tusche: „IX“

Auf der Rahmenleiste hinten, oben (auf brauner Papierbeklebung), roter Buntstift: „71“
Goldenes Pappschild: „P.69. Deutsch. Meister um 1820. Ausschnitt a. ein. Geburt Christi“



© Historisches Museum Frankfurt

Provenienz

Unbekannt

Literatur

Aukt. Kat. 1829, S. 6, Nr. 132: „Alter deutscher Meister. Brustbild eines Alten. b. 3½. h. 4 Z. Holz.“

Passavant 1843, S. 9, Nr. 71: „Niederdeutsch, wahrscheinlich Westphälische Schule des 15. Jahrhunderts. Joseph, halbe Figur, Bruchstück einer Anbetung der Könige. b. 3½. h. 4. Holz.“

Verzeichnis Saalhof 1867, S. 30 (Wiedergabe Passavant 1843); Frimmel 1900, S. 72 (als Umkreis des Meisters der Utrechter Adoration); Frimmel 1908 S. 59 (als Meister von Utrecht/Meister der Utrechter Adoration); Holst 1934, S. 42 (als Kölner Fälschung um 1820); Holst 1935, S. 215, Abb. 2 (als Kölner Fälschung um 1820); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 54 (nazarenisch, um 1815/20); Kemperdick 2009 (als Geertgen tot Sint Jans); AK Prag 2010/11, S. 9, Abb. 10, S. 29 (als Geertgen tot Sint Jans); Cilleßen/Eltinghaus 2012, S. 86, S. 88, Abb. 106 (als Geertgen tot Sint Jans)

Kunsthistorische Einordnung

Das an allen Seiten beschnittene Fragment zeigt den Oberkörper eines älteren Mannes mit weißem Haar und Bart gegen rechts. Über einem dunklen Untergewand, das am rechten Ärmel und am Halsausschnitt zu sehen ist, trägt er ein weites rotes Gewand oder einen Mantel. Während seine linke Hand auf einem Mauervorsprung liegt, hält er in der rechten eine schwarze Kappe. Mit müden Augen, leicht gerunzelten Brauen und herabgezogenen



Mundwinkeln blickt er sehr nachdenklich vor sich hin, den Kopf mit dem schütterten Haar fast unmerklich gesenkt. Die räumliche Situation ist ohne die zugehörigen Partien schwer zu verstehen: Ein schmaler dunkler Streifen an der linken Bildkante überschneidet die Figur des Mannes an der rechten Schulter und fährt dicht an seinem Hinterkopf vorbei. Der Mauervorsprung an der gegenüberliegenden Bildkante steht offensichtlich mit einer gemauerten Wand im Verbund, die den Raum nach hinten abschließt. Eine Öffnung gibt den Blick auf eine entfernte, hellfarbene Steinwand frei, vor der der Oberkörper eines jungen Mann mit blauem Gewand, blonden langen Haare und schwarzer Kappe erscheint, der einen Stock oder eine Lanze über die Schulter gelegt hat.

Die Zuschreibungsgeschichte des Gemäldefragmentes hat einen wechselvollen Lauf genommen. Nachdem Pr071 in den alten Verzeichnissen als Werk eines alten deutschen bzw. westfälischen Meisters gegolten hatte, lokalisierte Theodor Frimmel 1900 seine Entstehung in den Niederlanden. Er sah das Bildchen als eine Arbeit des seines Erachtens möglicherweise in Utrecht tätigen Meisters der Utrechter Anbetung an.¹ 1930 wurde das Täfelchen – zu diesem Zeitpunkt im Museum offensichtlich als Jan van Eyck geführt – als Fälschung des frühen 19. Jahrhunderts „erkannt“ und von Nils van Holst 1934 als solche publiziert:

„Jan van Eyck, Joseph“ (Fragment), Kölner Fälschung um 1820. Halbfigur, nach rechts herabblickend. Herauskopiert aus einem Bild der Goesschule (vgl. Handhaltung und Mütze des Joseph auf dem Monfortebild, Berlin), Der Ausblick aus dem Stall zeigt den Oberkörper eines Fahnenträgers, nach einem italienischen Vorbild. Der ängstlich-bekümmerte Ausdruck und die flauere Zeichnung verraten die wahre Entstehungszeit.“

Das glückliche Zusammentreffen von Zufall und Kennerschaft führte 2009 zur Rehabilitation des Gemäldes: Stefan Kemperdick erkannte in ihm die Handschrift des Haarlemer Malers Geertgen tot Sint Jans und wies das Fragment zugleich dessen Triptychon mit der Anbetung der Könige in Prag zu.²

Der Flügelaltar³ zeigt auf der Mitteltafel die Heilige Familie in einem offenen Holzstall mit den drei Weisen aus dem Morgenland. Der rückwärtige Ausblick öffnet sich zu einer belebten Stadt in hügeliger Landschaft. Auf der linken Seite der Holztafel fehlt ein größerer Streifen, rechts ein kleinerer, sodass die Holzkonstruktion des Stalles heute asymmetrisch erscheint. Auch die Flügel sind nur mehr Fragmente; sie wurden aber nicht in der Breite, sondern in der Höhe beschnitten.⁴ In geöffnetem Zustand steht links der hl. Bavo hinter einem knienden Stifter, rechts der hl. Hadrian hinter einer Stifterin. Die Außenflügel zeigen die Verkündigung an Maria grau in grau als Imitation von Steinskulpturen in illusionistischen Nischen.

Das Pohn'sche Fragment, das zu dem verlorenen linken Teil der Mitteltafel gehört haben muss, ist an der Außenkante oberhalb der hinter Maria verlaufenden Steinmauer anzuordnen (Abb. 1).⁵ Der schwarze Streifen im Rücken Josephs gehört damit zu der dunklen Säule, die am rechten Bildrand des linken Flügels zu sehen ist. Josephs Kopf hat dieselbe Größe wie diejenigen von zwei stehenden Männern hinter dem schwarzen König

1 Der Meister der Utrechter Anbetung (Master of the Utrecht Adoration/Maitre de l'adoration des mages), benannt nach einem Triptychon im Utrechter Diözesanmuseum, ist eine zwischen 1889 (Mesnard; Leprieur) und der Mitte des 20. Jahrhunderts viel diskutierte Künstlerpersönlichkeit. Da in dem zusammengestellten Œuvre sowohl Anklänge an Künstler der nördlichen wie südlichen Niederlande zu finden sind, lokalisieren ihn andere Autoren auch um 1520/30 in Antwerpen (Thieme/Becker, Bd. 37 (1950), S. 337; Pieper 1990, S. 522). Marlier (1966, S. 146) identifizierte den auch unter dem Namen „Meister von 1518“ laufenden Maler als Jan van Dornicke.

2 Kemperdick 2009. Zur „Entdeckung“ siehe bes. S. 76.

3 Nationalgalerie Prag, Inv. Nr. DO 14,31 und 15 (Leihgabe der Kunstsammlungen der Prager Burg seit 1797, Inv. Nr. 236, 237, 238), Holz, Mitteltafel: 111,0 x 69,5 cm, linker Flügel: 71,0 x 38,7 cm, rechter Flügel: 70,8 x 38,8 cm. Zum Altar siehe AK Winterthur 2007/08, S. 88, Kat. Nr. 2 mit Abb.; AK Rotterdam 2008, S. 106-109, Kat. Nr. 10 mit Abb.; AK Prag 2010/11, mit Abb.

4 Es ist unklar, ob die Beschneidungen der Prager Tafeln alle zur gleichen Zeit erfolgten oder im Laufe der Zeit. Fest steht aber, dass sie vor 1831 vorgenommen wurden (Nečásková 2010/11, S. 33).

5 Vgl. die Rekonstruktion in: AK Prag 2010/11, Abb. 2, S. 4 (Ivana Kyzourová).



am rechten Rand der Mitteltafel. Er ist perspektivisch also ebenso weit vom Vordergrund entfernt wie sie. Dass die Komposition hier auf Symmetrie abzielt, zeigt auch die Übereinstimmung in den räumlichen Angaben: Wie der hl. Joseph sind auch die beiden Männer von einer Mauer mit Fensterdurchbruch hinterfangen. Während es sich bei ihnen aber nur um ein dachloses Mauerstück handelt (hinter dem sich ein Garten auf dem rechten Flügel öffnet), steht Joseph offensichtlich in einem steinernen Gebäudeteil, der als eigentlicher Stall dient, denn hinter ihm sind auf dem linken Flügel Ochs und Esel vor einem gemauerten Treppenaufgang zu sehen. Der Speerträger, den wir durch die Fensteröffnung hinter Joseph sehen, gehört zu den zahlreichen Personen, die den Ort Bethlehem im Hintergrund bevölkern. Er marschiert vor einer Ziegelwand entlang, von der auch auf dem erhaltenen Prager Mittelteil noch ein Stückchen (links über Marias Kopf) zu sehen ist.

Kompositionell ist das Pohn'sche Fragment also ohne Probleme in die noch bestehenden Prager Altarteile einzuordnen. Auch der technische Befund belegt die Zusammengehörigkeit von Fragment und Triptychon: Alle Holztafeln stammen aus demselben Baum.⁶ Dennoch behält sich Ivana Kyzourová starke Zweifel an der Zusammengehörigkeit von Altar und Pr071 vor.⁷ Dass die Gemälde aus einem Baumstamm herrühren, müsse nicht auch heißen, dass sie in einem Werk verarbeitet worden seien. Pr071 sei in der malerischen Behandlung sehr viel lockerer und weniger kompakt. Details wie die ornamentale Umrandung des Ohrs und das dünne Haar kämen sonst im Altar nicht vor. Zudem scheint ihr die wegen der Dicke der Bildträger einzig mögliche Platzierung des Fragmentes am äußersten linken Rand der Mitteltafel inhaltlich Schwierigkeiten zu bereiten.⁸ Sie stellt die Frage, ob es sich bei dem Mann, der dann recht weit von Maria und dem Kind entfernt sei, nicht eher um einen Hirten handelt. Tatsächlich mag die Positionierung Josephs im Hintergrund – weit ab vom Hauptgeschehen und daher maßstäblich verkleinert – zunächst verwundern. Dennoch ist an dieser Identifizierung des alten Mannes von Pr071 nicht zu zweifeln. Seine Kleidung und Handhaltung sind so charakteristisch, dass er bereits von Passavant auch ohne Wissen um seine Herkunft als hl. Joseph aus einer Anbetungsszene erkannt wurde. In rotem Gewand und mit einer schwarzen Kappe in der Hand erscheint er etwa schon in Rogier van der Weydens (um 1399–1464) Columba Altar.⁹ Diese Geste der Demut ist typisch für ihn; als nicht leiblicher Vater des Jesusknaben tritt er oft aus eigenem Antrieb hinter die Hauptpersonen zurück.¹⁰ Da seine Aufgaben im häuslichen Bereich und in der Versorgung von Maria und Jesus liegen, wird er vielfach in unmittelbarer Nähe von Ochs und Esel gezeigt, gelegentlich sogar diese fütternd. Grundsätzlich ist jedoch festzustellen, dass seine Position im Bildaufbau nicht festgelegt ist. Prinzipiell kann er überall platziert werden, prominent in Marias Nähe oder im Hintergrund.¹¹ Entsprechend variiert auch Geertgen tot Sint Jans die Stellung Josephs in den drei Anbetungen der Könige, die mit seiner Hand in Verbindung gebracht werden.¹² Zudem spielt er mit verschiedenen Kopfarten und ändert dabei nicht nur die Physiognomie Josephs, sondern auch sein Alter. In dem Gemälde im Amsterdamer Rijksmuseum¹³ steht er ähnlich gekleidet wie in Pr071 prominent als Mann im besten Alter im Rücken von Maria. Seine schwarze Kappe, die derjenigen im Pohn'schen Bild entspricht, hat er nicht vom Kopf genommen. Hinter ihm

6 Untersuchungsbericht von Peter Klein, Hamburg, in der Bildakte.

7 Das folgende nach AK Prag 2010/11, S. 27-31, hier S. 29 (Ivana Kyzourová).

8 Das mittlere Brett des Prager Altares ist 1,5 cm dick, nach außen verjüngt sich die Tafel auf etwa 0,8-0,7 cm (AK Prag 2010/11, S. 29 (Ivana Kyzourová); Nečásková 2010/11, S. 34 spricht von 0,5 cm). Pr071 hat eine Dicke von 0,7 cm, wurde aber möglicherweise nachträglich gedünnt (siehe technologischer Befund).

9 Eichenholz, Mittelteil: 138,0 x 153,0 cm, um 1450/55, München, Alte Pinakothek (Belling/Kruse 1994, S. 190-192, Kat. Nr. 116-117).

10 Heublein 1998, S. 131 (mit weiteren Beispielen). Siehe auch Duwe 1994b.

11 Heublein 1998, S. 130.

12 Die *Anbetung der Könige* in der Sammlung Oskar Reinhardt in Winterthur (Holz, 134,5 x 100,9 cm, Inv. Nr. 1923.1) gilt heute nur noch als Arbeit eines Geertgen-Nachfolgers (vgl. AK Winterthur 2007/08, bes. Kat. Nr. 3).

13 Geertgen tot Sint Jans, *Anbetung der Könige*, Holz, 91,5 x 72,0 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (AK Rotterdam 2008, S. 102-105, Kat. Nr. 9 mit Abb.).



sehen wir im Stall Ochs und Esel. In Cleveland¹⁴ ist er als älterer Mann mit krausem weißem Haar gegeben, der im Hintergrund hinter einem doppelten Arkadenbogen – also wie in Prag räumlich abgetrennt von der Szene im Vordergrund – steht. Er trägt hier zwar einen roten Mantel über schwarzem Untergewand, aber keine Mütze. Wenn auch die Haarfülle ihn dynamischer aussehen lässt als in Pr071, ist sein müder Gesichtsausdruck sehr vergleichbar.

Die naheliegende Vorstellung, es gäbe eine Entwicklung, die Joseph immer älter werden ließe und ihn in immer demütigerer Haltung in den Hintergrund schieben würde, muss sich nicht bewahrheiten, da die zeitliche Einordnung der Gemälde im Werk Geertgens Schwierigkeiten bereitet. Zum eigentlichen Kernbestand der eigenhändigen Werke wird heute nur noch die Anbetung in Cleveland gezählt. Die Arbeiten in Amsterdam und auch in Prag zeichnen sich aller Wahrscheinlichkeit nach durch einen größeren Werkstattanteil aus.

Sind schon die Lebensdaten Geertgens nicht überliefert und daher nur sehr vage mit 1455/65–1485/95 zu benennen,¹⁵ so ist auch die Datierung des Prager Altares umstritten. Er wird entweder in die Frühzeit von Geertgens Schaffen oder in die Spätzeit gesetzt.¹⁶ Kyzourová spricht sich hypothetisch für eine frühe Datierung (in die 1470er Jahre) aus, weil Einflüsse und Übernahmen von Gemälden der 1450er und 1460er Jahre konstatiert werden können. Dazu komme eine starke Ähnlichkeit der Muttergottes mit einer Frauengestalt in dem einzigen signierten Werk von Geertgens Lehrer Albert van Ouwater (tätig um 1440–1465) aus den 1460er Jahren.¹⁷ Zu den von ihr in diesem Zusammenhang aufgezählten Adaptionen aus Hugo van der Goes Monforte-Altar¹⁸ (Figur des jüngsten Königs mit den beiden hinter ihm stehenden Personen, das auf einem am unteren Bildrand liegenden Stein abgestellte Metallgefäß), der um 1470/72 datiert wird, ließe sich nun auch die Figur des hl. Joseph hinzufügen, die – wie Nils von Holst 1934 richtig sah – dessen mützehaltende Hand hier bereits vorgebildet ist. Diese frühe Datierung harmoniert jedoch nicht mit dem dendrochronologischen Befund, der eine Bemalung der Tafel vor 1478 ausschließt.¹⁹ Denkbar wäre eine Entstehung des Altares um 1485/90.²⁰

[J.E.]

14 Geertgen tot Sint Jans, *Anbetung der Könige*, Holz, 30,1 x 19,4 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Inv. Nr. 51.353 (AK Rotterdam 2008, S. 99-101, Kat. Nr. 8 mit Abb.).

15 So AK Rotterdam 2008, S. 76; vgl. auch AK Prag 2010/11, S. 28 (Ivana Kyzourová).

16 AK Prag 2010/11, S. 28 (Ivana Kyzourová).

17 AK Prag 2010/11, S. 30 (Ivana Kyzourová).

18 Eichenholz, 147,0 cm (mit Auszug: 156,0 cm) x 242,0 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Belling/Kruse 1994, S. 229f, Kat. Nr. 167-179 mit Abb.).

19 AK Prag 2010/11, S. 31 (Ivana Kyzourová).

20 AK Rotterdam 2008, S. 108.



Abb. 1, Geertgen tot sint Jans, Triptychon mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige, Holz, Mitteltafel: 111,0 x 69,5 cm, linker Flügel: 71,0 x 38,7 cm, rechter Flügel: 70,8 x 38,8 cm Prag, Nationalgalerie, Inr. Nr. DO 14,31 und 15 (Leihgabe der Kunstsammlungen der Prager Burg seit 1797, Inv. Nr. 236, 237, 238), Rekonstruktion mit Pro71 (aus AK Prag 2010/11, Abb. 2, S. 4) © Prager Burg, Foto: Horst Ziegenfusz