

Venite, adoremus. Geertgen tot Sint Jans und die Anbetung der Könige

Hrsg. von *Mariantonia Reinhard-Felice* anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Sammlung Oskar Reinhart »Am Römerholz« in Winterthur (22. September 2007 - 27. Januar 2008). München, Hirmer Verlag 2007. 96 Seiten, 55 farb. und 11 s/w Abb., 4 Graph. ISBN 978-3-7774-3815-3 (dt.), 978-3-7774-4025-5 (engl.). € 29,90

Die Geschichte der holländischen Malerei begann für Karel van Mander (1548-1606) im 15. Jh. mit Albert van Ouwater, Dirk Bouts und Geertgen tot Sint Jans (um 1462/67 - um 1490/95) in Haarlem. In seinem *Schilderboeck* berichtet er, daß Geertgen [der »kleine Geerit«] ein Schüler Albert van Ouwaters war. Er wohnte, ohne die Ordensregel angenommen zu haben, bei den Johannitern [tot den S. Jans Heeren] in Haarlem, wonach er seinen Beinamen erhielt. Biographie und künstlerische Entwicklung sind weitgehend ungesichert, van Mander zufolge starb Geertgen im Alter von nur 28 Jahren.

Der erste große Meister aus dem nördlichen Teil der Niederlande, von dem Albrecht Dürer in seinem Tagebuch bewundernd notierte, er sei »ein Maler im Mutterleibe gewesen«, wurde von der Forschung jahrzehntelang vernachlässigt: Geertgens Hauptwerke waren zuletzt 1958 in der Ausstellung *Middeleeuwse kunst der noordelijke Nederlanden* versammelt. Ein *Œuvreverzeichnis*, ergänzt um die Ergebnisse moderner naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden, steht aus. Beachtliche Vorarbeit hierzu hat jüngst die hervorragende kleine Winterthurer Studienausstellung zum glücklichen Abschluß der Restaurierung der hauseigenen, in ihrer Zuschreibung an Geertgen umstrittenen *Anbetung der Heiligen Drei Könige* geleistet: 1923 von Oskar Reinhart als Werk von Geertgen tot Sint Jans erworben, zählten Goldschmidt (1915), Friedländer (1923), van Schendel (1957), Sneyder (1960) sowie zuletzt Murphy (2003) und Wegmann (2003) die Winterthurer *Anbetung* zu

In memoriam Michaela Krieger (1956-2007)

den eigenhändigen Werken des Haarlemer Meisters. Hingegen war sie 1913 in Utrecht als Arbeit eines Geertgen-Schülers ausgestellt; Davis (1937), Oettinger (1938) und Châtelet (1980) schieden sie aus Geertgens *Œuvre* aus. Um die Zuschreibungsfrage zu klären, wurden der Winterthurer Tafel nun zwei eindeutig Geertgen zuzuweisende Fassungen desselben Themas aus der Prager Nationalgalerie und dem Cleveland Museum of Art gegenübergestellt und durch Geertgens miniaturhaft kleine *Madonna mit Kind* aus der Biblioteca Ambrosiana in Mailand ergänzt. Seine Amsterdamer *Anbetung* wird zur Zeit restauriert und konnte deshalb nicht gezeigt werden.

Ein schmales Begleitbuch gibt mit fundierten wissenschaftlichen Beiträgen und zahlreichen Abbildungen in ausgezeichneter Druckqualität Einblick in die damalige Werkstattpraxis und regt zu vertiefenden Untersuchungen an. Die gelungene Gestaltung des ausklappbaren, bebilderten Bucheinbandes ermöglicht dem Leser nach Belieben Gegenüberstellungen der Königsanbetungen, was das Nachvollziehen des Gelesenen wesentlich vereinfacht und zum selbständigen Vergleichen einlädt. Neben einem von Mariantonia Reinhard-Felice verfaßten Überblick über die Ikonographie der Königsanbetung enthält das Buch Berichte über technische Befunde und Restaurierung des Winterthurer Gemäldes. Im Anhang findet der Leser einen Katalog der ausgestellten Werke, eine von Peter Klein erarbeitete dendrochronologische Übersichtstafel sowie umfangreiche bibliographische Angaben.



*Geertgen tot Sint Jans,
Nachfolge: Anbetung
der Heiligen Drei
Könige, um 1495.
Eichenholz,
134,5 x 100,9 cm.
Winterthur, Sammlung
Oskar Reinbart »Am
Römerholz«, Inv.-Nr.
1923.1 (Begleitbuch zur
Ausstellung zit. oben,
S. 43, Abb. 25)*

Für den kunsthistorischen Hauptteil des Buches zeichnen Stephan Kemperdick (Berlin, Gemäldegalerie) und Jochen Sander (Städell) verantwortlich. Sie referieren eingangs die Forschungslage und legen die wenigen Anhaltspunkte über Geertgens Leben und Werke dar: Gesichert ist seine Autorschaft einzig für die Außen- und Innenseite eines Flügels vom Hochaltar der Haarlemer Johanniter-Kirche mit der *Beweinung Christi* und der *Verbrennung und Rettung der Gebeine des hl. Johannes* (heute Wien, Kunsthistorisches

Museum), die um 1490 entstanden und als Maßstab für die Zuschreibung von knapp einem Dutzend weiterer, wohl zwischen 1480/85 und 1490/95 entstandener Gemälde dienen. Kritisch begegnen die Autoren der aufgrund zahlreicher motivischer Entsprechungen weit verbreiteten Meinung, Geertgen habe den *Monforte-Altar* des Hugo van der Goes in den südlichen Niederlanden gesehen (vgl. A. Goldschmidt, *Zeitschrift für bildende Kunst* XXVI, 1915, S. 221-230, hier S. 228), und nehmen wohl zu Recht an, daß die Motivver-

mittlung durch Nachzeichnungen erfolgte, vergleichbar etwa der freien Nachzeichnung von Hans Holbein d. Ä. im Basler Kupferstichkabinett (Inv. 1662.217; Falk 1979, Nr. 164), die von der frühen Berühmtheit des *Monforte-Altars* zeugt. Auch R. Kochs Hypothese, ein 1475/76 in der Brügger Gilde der Buchmaler und Buchbinder als Lehrling vermerkter »Gheerkin de Hollandere« sei identisch mit dem Haarlemer Meister (*Art Bulletin* XXXII, 1951, S. 259-260), weisen Kemperdick/Sander angesichts der damals weit verbreiteten Namensform und der kurzen Schaffenszeit des Künstlers zurück. Die umsichtige, differenzierte Herangehensweise der beiden Autoren und die kluge Strukturierung der Argumentation sind für ihren gesamten Beitrag hervorzuheben.

Exemplarisch führen Kemperdick/Sander vor Augen, daß die Figuren und Gesichtstypen des Winterthurer Bildes zwar Geertgens »Repertoire« entsprechen, ja einige seiner Bilderfindungen sogar wörtlich wiederholen; doch wirken die Gesichter wie ovale Scheiben, während sie bei Geertgens eigenhändigen Werken »eiförmig« plastisch modelliert sind. Aufgrund ihrer geringeren Plastizität, des andersartigen, in den Gewandsäumen eckig-geometrisierenden Faltenstils sowie diverser räumlicher Ungereimtheiten ordnen Kemperdick/Sander die *Anbetung* wohl zu Recht einem Nachfolger Geertgens zu. Maltechnische Übereinstimmungen wie die für den Haarlemer typischen rötlichen Umrißlinien und die fein strichelnde Ausführung der Brokate lassen sich damit erklären, daß jener Künstler wahrscheinlich in Geertgens Werkstatt ausgebildet wurde.

Die zumeist in engem Zusammenhang mit der Winterthurer Tafel als Frühwerk Geertgens behandelte *Heilige Sippe* im Amsterdamer Rijksmuseum schreiben Kemperdick/Sander konsequent demselben unbekanntem Meister zu und folgen darin Davis (1937), Oettinger (1938) und Châtelet (1980). Gestützt wird die Händescheidung nun durch die Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchungen von

Peter Klein, die – wenn auch mit der bei derartigen Näherungswerten angebrachten Vorsicht – bei beiden Gemälden eine Datierung ab ca. 1496, d. h. nach Geertgens Tod, ergeben. Kemperdick/Sander gehen sogar so weit, in den Tafeln aufgrund ihrer etwa zeitgleichen Entstehung und ihrer fast identischen Maße ursprünglich Pendants zu sehen, »beispielsweise in dem Sinne, daß sie gleichzeitig als Schmuck für zwei einander entsprechende Nebenaltäre derselben Kirche in Auftrag gegeben wurden« (S. 58, Anm. 65). Dies muß jedoch Hypothese bleiben, wie auch die Beurteilung der *Heiligen Sippe* für weitere Diskussion sorgen dürfte: Die Gegenüberstellung der beiden Details bärtiger Männer (S. 52, Abb. 32 und 33) ist für die an sich schlüssige Argumentation nicht sehr hilfreich, da die Wiedergabe einzelner Härchen und Glanzlichter beim Amsterdamer Bild zumindest in der Reproduktion stofflich differenzierter und stärker plastisch durchmodelliert erscheint. Zumal sich in der *Heiligen Sippe* auch keine eckig gebrochenen Gewandsäume wie in Winterthur finden, bleibt ihre Zuschreibung problematisch.

Eine weitere heikle Zuschreibungsfrage streifen Kemperdick/Sander am Ende ihres Beitrags: Die wechselweise Geertgen tot Sint Jans und Jan Mostaert zugeschriebene *Wurzel Jesse* im Rijksmuseum ist der *Heiligen Sippe* und der Winterthurer *Anbetung* hinsichtlich der Gesichtstypen und der mächtigen Vollbärte verwandt. Sie stammt jedoch, so Kemperdick/Sander, von einem jüngeren Künstler (Mostaert?) um oder kurz nach 1500, der ihrer Meinung nach eher vom Meister der *Anbetung* als von Geertgen lernte. Die Autoren weisen dem Winterthurer Anonymus demnach »die Rolle eines Vermittlers Geertgenscher Erfindungen und Typen an die nachfolgende Künstlergeneration« (S. 55) zu. Sie sehen hierin van Manders Angabe im *Schilderboeck* bestätigt, Mostaert habe weder Albert van Ouwater noch Geertgen persönlich gekannt, sondern bei einem Haarlemer »Meister Jacob« (Jacob Jansz.) gelernt. Dessen

Name wurde bereits mehrfach strapaziert, A. Châtelet (*Les Primitifs Hollandais*, Freiburg/Paris 1980, S. 122-131) hielt ihn etwa für den Meister des Braunschweiger Diptychons, der neben Geertgen tot Sint Jans auch Eindrücke von Dirk Bouts verarbeitete. Kemperdick/Sander glauben in Jacob Jansz. hingegen den Maler der Winterthurer *Anbetung* und der *Heiligen Sippe* zu erkennen. Die Identifizierung ist verlockend, funktioniert jedoch, wie die Autoren selbst eingestehen, nur unter der Voraussetzung, daß die *Wurzel Jesse* tatsächlich ein Frühwerk von Jan Mostaert ist, und daß jener Jacob Jansz. seinerseits ein Schüler Geertgens war.

Die Studie analysiert Entstehungsprozeß und Eigenheiten des Winterthurer Gemäldes und ermöglicht zugleich, das Schaffen Geertgens klarer zu umreißen und seine Wirkung auf die nächste Künstlergeneration zu ermessen. Gemeinsam mit der aktuellen Ausstellung im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam über die Anfänge der holländischen Malerei und die Nachfolge Geertgens (*Vroege Hollanders. Schilderkunst uit de late Middeleeuwen*, 16. Februar bis 25. Mai 2008) erweitert sie unsere Kenntnis dieses noch immer unzureichend erschlossenen Bereichs der niederländischen Kunst des 15. Jh.s.

Eva Michel

Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei

Hamburg, Bucerius Kunst Forum, 24. Februar - 28. Mai 2007; Stuttgart, Staatsgalerie, 21. Juli - 21. Oktober 2007. Katalog hrsg. von Ortrud Westheider und Karsten Müller. München, Hirmer 2007. ISBN 978-3-7774-3415-5. € 34,90

»Der Maler amerikanischer Szenerie genießt Privilegien wie kein anderer; alle Natur hier ist neu für die Kunst. Keine Tivolis, Montblancs, Plylimons, abgenutzt und verbraucht von den Bleistiften von Hunderten, stattdessen erfüllen Urwälder, Seen und Wasserfälle seine Augen mit neuen Freuden, bereichern seine Sammlung mit ihrer Schönheit und Größe und erheben seine Seele, weil sie seit ihrer Erschaffung unberührt für seinen gottgesegneten Bleistift erhalten wurden« (zit. in: *Neue Welt*, S. 16). Dieser Tagebucheintrag vom 5. Juli 1835 aus der Feder des US-Malers Thomas Cole (1801-48) verdichtet pointiert die Gründe für die Durchsetzung der Landschaftsmalerei im 19. Jh. als führende Bildgattung, wenn es um die Darstellung des Selbstverständnisses der jungen Nation ging. Cole verstand und propagierte die Landschaftsmalerei, wie viele seiner Kollegen mit und nach ihm, als Ausdruck der amerikanischen Geschichte, als nationale Form der Historienmalerei. Ferner gilt er als zentrale Figur der *ex post* als Hudson River

School bekannt gewordenen Maler, deren Landschaftsbilder das Kunstgeschehen der Vereinigten Staaten zwischen 1825 und 1875 dominierten. 57 ihrer Gemälde aus der Sammlung des ersten öffentlich zugänglichen Kunstmuseums des Landes, des 1844 gegründeten Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut, waren 2007 in Hamburg und Stuttgart zu sehen.

Unter dem mehrdeutigen Titel *Neue Welt. Die Erfindung der amerikanischen Malerei* sollten den Besuchern nicht nur Visualisierungen der Neuen Welt aus dem 19. Jh. vorgestellt werden, in denen sich das Ringen um kulturelle Identität widerspiegelt, sondern sie sollten überdies eine hierzulande weitgehend unbekannte, ebenfalls »neue« Bilderwelt vor dem Abstrakten Expressionismus entdecken. Im Katalog wird nicht eigens erwähnt, daß die Ausstellung bereits von 2003 bis 2006 durch die USA tourte, seinerzeit jedoch den konkreteren Titel *Hudson River School. Masterworks from the Wadsworth Atheneum Museum of*