

Schicksal der irdischen Überreste Johannes des Täufers

Sint Jans, Geertgen tot

ab 1484

Österreich; Wien; Kunsthistorisches Museum

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Schicksal der irdischen Überreste Johannes des Täufers

Bildnis 1

→ Sint Jans, Geertgen tot

Bildnis 2

→ Sint Jans, Geertgen tot

Bildnis 3

→ Sint Jans, Geertgen tot

Diskussion: Der Beginn des holländischen Gruppenporträts und ein Blick in die Peripherie

Literaturverzeichnis

Künstler: Sint Jans, Geertgen tot

Zusammenhang: Ein verlorener Altar von Geertgen tot Sint Jans

Objekt



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: BotMultichill

Quelle: Kunsthistorisches Museum Wien

Lizenz: PD

Detailtitel:	Schicksal der irdischen Überreste Johannes des Täufers (Außenseite des rechten Flügels des ehemaligen Hochaltars der Johanniterkirche in Haarlem)
Titel in Originalsprache:	Lot van de aardse overblijfselen van Johannes de Doper
Titel in Englisch:	The earthly remains of John the Baptist
Datierung:	ab 1484
Ursprungsregion:	altniederländischer Raum
Lokalisierung:	Österreich; Wien; Kunsthistorisches Museum
Lokalisierung (Detail):	Gemäldegalerie; Inventarnummer: 993
Medium:	Tafelbild
Bildträger:	Holz (Eiche)
Maße:	Höhe: 172 cm; Breite: 139 cm
Maße Anmerkungen:	

	am oberen Rand geringfügig beschnitten; mit Rahmen: 194 x 161 x 11 cm
Ikonografische Bezeichnung:	Johannes der Täufer (Baptista), der Vorläufer (Prodromos)
Ikonografie Anmerkungen:	Synchrondarstellung von: Begräbnis des Täufers (Haupt und Leib getrennt); Kaiser Julian Apostata lässt die Gebeine des Johannes verbrennen; Johanniter retten Teile der Gebeine; Einholung der Reliquien in einer feierlichen Prozession
Iconclass:	73C13531 - the burning of the bones of John the Baptist at the order of Julian the Apostate; 73C135311 - monks saving the remnants of John the Baptist
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
Auftraggeber/Stifter:	Johanniterkonvent Haarlem
Provenienz:	seit 1777 in der Kaiserlichen Galerie in Wien und von dort ins Kunsthistorische Museum, vgl. weiterführend die detaillierten Angaben im übergeordneten Text zum Altar
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	teilöffentlich

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: BotMultichill

Quelle: Kunsthistorisches Museum Wien

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	dritte Figur von rechts in der Gruppe der Männer hinter dem geöffneten Sarkophag
Ausführung Körper:	Schulterstück
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	einer der Zeugen bei der Exhumierung der Gebeine des Heiligen
Blick/Mimik:	Blick nach links
Gesten:	Hände nicht sichtbar
Körperhaltung:	Körper nicht sichtbar; Oberkörper und Kopf nach links ausgerichtet
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	innerhalb der Binnenszene zur Exhumierung in einer hinteren Position; von vorgelagerten Figuren weitgehend überschnitten; Figur trägt als einzige der Gruppe einen Bart
Zugeordnete Bildprotagonisten:	alle Porträts der Gruppe

Forschungsergebnis: Sint Jans, Geertgen tot

Künstler des Bildnisses:	Sint Jans, Geertgen tot
Status:	kontrovers diskutiert
Status Anmerkungen:	Für das Gemälde sind drei Bildnisse als mögliche Selbstdarstellungen zum Thema gemacht. Der Mann mit Bart und der zweitnächste Mann rechts in der Gruppe der Porträts um den geöffneten Sarkophag sowie der nach rechts vorne blickende Mann mit brauner Kappe in der Gruppe des Kaisers.
Andere Identifikationsvorschläge:	ein anonymer Stifter

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Balet	1910	Balet 1910 – Der Frühholländer Geertgen tot Sint	21-23	-
Bejahend	Hall	1963	Hall 1963 – Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars	105f	-
Skeptisch/verneinend	Châtelet	1980	Châtelet 1980 – Early Dutch Painting	220	-
Bejahend	Raupp	1984	Raupp 1984 – Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung	246, 246 (Anm. 344)	Details unklare Aussage

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Skeptisch/ verneinend	Leefflang/ Faries	2008	Leefflang, Faries 2008 – Geertgen tot Sint Jans	109 (Anm. 6)	-
Bejahend	Salomon	2009	Salomon 2009 – Geertgen tot Sint Jans	48, 55–61	-
Skeptisch/ verneinend	Gigante	2010	Gigante 2010 – Autoportraits en marge	119	Details wertneutraler Hinweis auf den Forschungsstand

Balet (1910) identifiziert in den Werken Geertgen tot Sint Jans zwei integrierte Selbstdarstellungen, die er auf markante physiognomische Übereinstimmungen zurückführt: hohe, runde Brauen; eine lange, gebogene Nase; dicke, hervortretende Unterlippe; ausgeprägte Tränensäcke; einen Vollbart mit ausgespartem Kinnbereich sowie eine charakteristische Haartracht.¹ Es handelt sich hierbei um ein Bildnis in der Tafel des Schicksals der irdischen Überreste Johannes des Täufers und um den knienden Mann zu Füßen von Christus in der Beweinung Christi. Balet betont: „Vor den Originalen zweifelt man keinen Augenblick mehr, dass Geertgen einen und denselben Kopf, in casu seinen eigenen, wiedergeben wollte.“² Im Fall der Johannestafel argumentiert Balet einerseits, dass das Tragen eines Bartes für Johanniter nicht gestattet war, wodurch der Bart ein entscheidendes Kriterium der Differenzierung darstelle. Andererseits habe das Künstlerporträt eine versteckte Position eingenommen, um nicht durch die Kleidung aufzufallen. Geertgen habe die Klosterbrüder porträtiert und dabei auch sich selbst dargestellt, da er Teil ihrer Gemeinschaft war. Abschließend liefert der Autor eine vorsichtige Charakterisierung des Malers, die er aus den Gesichtszügen des Bildnisses ableitet: Geertgen erscheine als bedeutende, ehrliche und energische Persönlichkeit mit festem Willen, zeige jedoch Anzeichen von Nervosität und auch Spott.³

Hall (1963) verzeichnet in seinem Nachschlagewerk zu niederländischen Selbst- und Künstlerbildern die folgenden integrierten Bildnisse Geertgens als mögliche Selbstporträts: den jungen Mann mit roter Kopfbedeckung nahe dem Altar in der Heiligen Sippe, die bärtige Figur mit Mütze in der Gruppe der Johanniter hinter dem Sarkophag auf der Tafel Schicksal der irdischen Überreste Johannes des Täufers sowie den knienden Mann mit Bart in der Beweinung Christi. Darüber hinaus nennt er das autonome Bildnis von Johannes dem Täufer in der Einöde als weiteres Selbstbildnis.⁴

Châtelet (1980) weist die These eines möglichen Selbstporträts in der Gestalt des bärtigen Mannes innerhalb der Gruppe der Porträts hinter dem geöffneten Grab zurück.⁵

Raupp (1984) diskutiert auf allgemeiner Ebene, dass Künstlerselbstbildnisse in prominenten Positionen innerhalb von Gruppenporträts auf memoria der Künstler als Autoren abzielen. Solche Darstellungen seien häufig durch ihre Platzierung am Bildrand sowie durch direkte Blicke zur BetrachterIn gekennzeichnet. In anderen Fällen hingegen

integrieren sich Maler unauffällig in die Reihen der Stifter. Als Beispiel für Letzteres nennt der Autor Geertgens Bildnis in der Tafel mit den Reliquien des hl. Johannes.⁶

Leeflang und Faries (2008) vermerken im Anmerkungsapparat ihres Katalogeintrags zur Prager Anbetung der Könige neutral, dass für zwei Figuren in der Tafel zum Schicksal der irdischen Überreste Selbstdarstellungsthesen vorliegen: zum einen für den Mann in der Gruppe der Ordensmänner ganz rechts und zum anderen für einen Mann in der Gruppe des Kaisers.⁷

Salomon (2009) entwickelt eine These zur wiederholt im Oeuvre von Geertgen tot Sint Jans auftretenden bärtigen Figur, die sie als wiederkehrende Selbstdarstellung des Malers deutet und in einen biografischen Kontext einordnet. Der Maler erscheine in der Gestalt eines bärtigen Laienbruders und repräsentiere somit einen sündigen Menschen, der seine Malerei in den Dienst des Glaubens stelle und als Vermittler heiliger Wahrheiten agiere (die Gesichtsbehaarung verweise auf seinen Status: Johannitern war es untersagt, einen Bart zu tragen; Lainbrüder durften sich nicht rasieren). Geertgens Selbstbildnisse seien durch ein kohärentes ikonografisches System miteinander verbunden und würden von Salomon als Ausdruck persönlicher Demut und freiwilliger Unterwerfung unter die göttliche Ordnung verstanden.⁸

Ausgangspunkt von Salomons Identifizierungen ist das bärtige Porträt in der Tafel Schicksal der Überreste Johannes des Täufers, von dem sie weitere Selbstdarstellungen ableitet.⁹ Dieses Bildnis hebe sich durch den Bart aus der Porträtgruppe hervor und unterscheide sich zudem durch seine physiognomische Prägnanz, die schlanke, junge Erscheinung und eine starke emotionale Ausstrahlung von den übrigen Porträts.¹⁰ In einem aufschlussreichen Vergleich mit Hermen Rode und dessen signiertem Selbstbildnis verweist Salomon auf die Strategie einer doppelten Identitätsmarkierung: Während Hermen dies durch die Kombination von Bildnis und Signatur erreiche, manifestiere sich bei Geertgen die individuelle Identifizierbarkeit durch die Gesichtsbehaarung. Der Bart fungiere dabei als ikonografisches Kennzeichen, das die Zuordnung als Selbstbildnis plausibel erscheinen lasse. Die Identifizierung werde durch die klösterliche Praxis gestützt, dass Laienbrüdern das Rasieren untersagt war.¹¹

Gigante (2010) weist in ihrer Dissertation zu integrierten Selbstdarstellungen, in der sie eine Vielzahl von Beispielen auflistet und bespricht, im Fall von Geertgen tot Sint Jans lediglich wertneutral auf die beiden Identifizierungen im Gruppenporträt in der Johannestafel hin.¹²

Verweise

1. Balet 1910, 21f.←

2. Ebd., 22.←

3. Ebd., 22f.←

4. Hall 1963, 105f. Zur Hl. Sippe und zu Johannes dem Täufer in der Einöde vgl. den Einführungstext zum Maler.←

5. Châtelet 1980, 220.←
6. Raupp 1984, 246, 246 (Anm. 344). Die Ausführungen Raupps lassen keine Gewissheit zu, welches Bildnis im Gruppenporträt angesprochen ist. Folglich ist der Eintrag bei beiden möglichen Bildnissen angeführt.←
7. Leeflang/Faries 2008, 109 (Anm. 6).←
8. Salomon 2009, 55–61, mit weiterführenden Quellen.←
9. Ebd., 57–59, zu einer Zusammenschau dieser Gemälde und den bärigen Figuren darin sowie zu den interpretatorischen Grundzügen von Salomon vgl. den Einleitungstext zum Maler.←
10. Ebd., 48.←
11. Ebd., 55f.←
12. Gigante 2010, 119.←

Bildnis 2



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: BotMultichill

Quelle: Kunsthistorisches Museum Wien

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	erste Figur von rechts in der Gruppe der Männer hinter dem geöffneten Sarkophag
Ausführung Körper:	Halbfigur
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	einer der Zeugen bei der Exhumierung der Gebeine des Heiligen
Blick/Mimik:	Blick nach rechts

Gesten:	Hände nicht sichtbar
Körperhaltung:	Oberkörper aufrecht; nach rechts ausgerichtet
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/Alleinstellungsmerkmal:	äußerst rechte Randfigur der Porträtsammlung in der Binnenszene zur Exhumierung der Gebeine des Heiligen; von vorgelagerten Figuren teilweise überschnitten; spiegelt durch die braune Färbung der Kleidung sowie in Blickrichtung und Körperhaltung den Mann am linken Ende der Gruppe; die beiden Männer bilden zusammen eine Klammer um die Handlung der Binnenszene und markieren die jeweils äußerer Abschlusspositionen der stehenden Porträts; nahezu im Zentrum des Bildes
Kleidung:	neutrale Kleidung, die eine Zugehörigkeit zu den versammelten Johannitern ausschließt
Zugeordnete Bildprotagonisten:	alle Porträts der Gruppe

Forschungsergebnis: Sint Jans, Geertgen tot

Künstler des Bildnisses:	Sint Jans, Geertgen tot
Status:	kontrovers diskutiert
Status Anmerkungen:	Eines von drei Bildnissen der Tafel, die als mögliche Selbstdarstellungen diskutiert werden.
Andere Identifikationsvorschläge:	ein anonymer Stifter

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Snyder	1960	Snyder 1960 – The Early Haarlem School	118, 118 (Anm. 59)	-
Bejahend	Châtelet	1980	Châtelet 1980 – Early Dutch Painting	102 (Abb.86), 220	-
Bejahend	Raupp	1984	Raupp 1984 – Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung	246, 246 (Anm. 344)	Details unklare Aussage
Bejahend	Kruse	1994	Kruse 1994 – Dokumentation Jans	265	-
Bejahend	Marschke	1998	Marschke 1998 – Künstlerbildnisse und Selbstporträts	358 (Anm. 251)	-
Bejahend	Müller Hofstede	1998	Müller Hofstede 1998 – Der Künstler im Humilitas-Gestus	54	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Snyder/ Silver	2005	Snyder, Silver 2005 – Northern Renaissance Art	180	-
Skeptisch/ verneinend	Burg	2007	Burg 2007 – Die Signatur	446 (Anm. 215)	-
Bejahend	Leefflang/ Faries	2008	Leefflang, Faries 2008 – Geertgen tot Sint Jans	109 (Anm. 6)	Details neutrale Stellungnahme
Skeptisch/ verneinend	Leefflang/ Faries	2008	Leefflang, Faries 2008 – Geertgen tot Sint Jans	109 (Anm. 6)	-
Skeptisch/ verneinend	Legner	2009	Legner 2009 – Der Artifex	482, 660 (Anm. 73)	-
Skeptisch/ verneinend	Bruyn	2009	Bruyn 2009 – Een gedachtenisvenster voor Claes van	88f	-
Skeptisch/ verneinend	Salomon	2009	Salomon 2009 – Geertgen tot Sint Jans	65 (Anm. 17)	-
Bejahend	Faries	2010	Faries 2010 – The Vienna Wing Panels	207, 218 (Anm. 59)	Details neutrale Stellungnahme
Skeptisch/ verneinend	Gigante	2010	Gigante 2010 – Autoportraits en marge	119	Details wertneutraler Hinweis auf den Forschungsstand
Skeptisch/ verneinend	van der Kuijl	2019	van der Kuijl 2019 – Geertgen tot Sint Jans	47, 119f, 194, 217	-

Snyder (1960) vermutet, das Laienporträt am rechten Rand des Gruppenporträts könnte den Maler selbst darstellen. Weiterführend vergleicht der Autor das Bildnis mit einem weiteren in der Tafel mit Szenen aus der Legende des hl. Dominikus, bei der es sich allerdings um eine Kopie nach tot Sint Jans handelt. Ein junger Mann im hinteren Bereich dieses Gemäldes ähnle dem Mann in der Johannestafel und sei zudem von ähnlichen Protagonisten umgeben (von einem Mann mit dunklen Haaren und einer älteren Person). Zudem trage diese Hintergrundfigur Kleidung, die der Porträtzeichnung von Geertgen ähnle.¹

Châtelet (1980) publiziert eine Abbildung des Porträts mit der Bezeichnung: „the presumed self-portrait“.² Im Katalogbeitrag zum Gemälde unterstützt der Autor Snyders

Identifizierung. Die These zur Selbstdarstellung werde durch einen Vergleich mit einer späteren Porträzeichnung des Malers gestützt, die auf einem verlorenen Gemälde basiere.³

Raupp (1984) erörtert auf allgemeiner Ebene, dass Künstlerselbstbildnisse in herausragenden Positionen in Gruppenporträts auf memoria der Künstler als Autoren abzielen. In solchen Konstellationen seien sie durch ihre Verankerung am Bildrand und durch ihre Blicke zur BetrachterIn gekennzeichnet. In anderen Fällen integrieren sich Maler unauffällig in die Reihen der Stifter. Geertgens Bildnis in der Tafel mit den Reliquien des hl. Johannes gibt der Autor hierfür als Beispiel an.⁴

Kruse (1994) gibt an, beim Bildnis ganz rechts in der Reihe der Ordensherren und Stifter könnte es sich um den Maler handeln.⁵

Marschke (1998) bezieht sich auf Châtelet.⁶

Müller Hofstede (1998) behandelt in seinem Standardwerk zum Humilitas-Gestus von niederländischen Selbstdarstellungen eine Reihe von Bildnissen, die als „sekundäre“ und damit zurückgenommene Motive im Gemälde integriert sind – darunter auch den Mann am Rand der Johannitergruppe.⁷

Snyder und Silver (2005) vergleichen das Gruppenporträt von tot Sint Jans mit dem von Dieric Bouts. Bei Geertgen kontrastiere der feierliche Ausdruck und die Kleidung der Gruppe, an deren rechtem Rand der Maler zu erkennen sei, mit der Exotik in Ausdruck und Kostümen der Protagonisten im rechten Vordergrund des Bildes.⁸

Burg (2007) bezweifelt, dass sich Geertgen tot Sint Jans auf der Johannitertafel gemeinsam mit den Auftraggebern zeigt.⁹

Leeflang und Faries (2008) weisen im Anmerkungsapparat ihres Katalogeintrags zur Prager Anbetung der Könige wertneutral darauf hin, dass für zwei Figuren in der Tafel zum Schicksal der irdischen Überreste Johannes des Täufers Selbstdarstellungsthesen vorliegen (zum hier thematisierten Mann in der Gruppe der Ordensmänner ganz rechts und zum Mann in der Gruppe des Kaisers im rechten Bildvordergrund).¹⁰

Legner (2009) führt unter Bezugnahme auf Châtelet aus, dass man „versucht sein [mag]“, den Maler unter den Anwesenden zu erkennen.¹¹

Bruyn (2009) argumentiert auf Basis gemälde technologischer Befunde und betont, dass neben anderen auch der rechte Mann im Gruppenporträt als spätere Hinzufügung identifiziert wurde. Die Figur, in der man ein Selbstporträt habe sehen wollen, so Bruyn, ist vermutlich nach Mai 1492 ergänzt worden.¹²

Salomon (2009) erwähnt die Deutung des Mannes als Selbstdarstellung, die ihrer Meinung nach jeder Grundlage entbehrt, im Anmerkungsapparat.¹³

Gigante (2010) weist in ihrer Dissertation zu integrierten Selbstdarstellungen, in der sie eine Vielzahl von Beispielen auflistet und bespricht, im Fall von Geertgen tot Sint Jans lediglich wertneutral auf die beiden Identifizierungen in der Johannestafel hin.¹⁴

Faries (2010) Analysen infolge gemäldetechnologischer Untersuchungen brachten hervor, dass es sich beim rechten Mann der Gruppe um eine spätere Hinzufügung handelt. Dies zeige sich etwa dadurch, dass der Kopf im Infrarotlicht etwas dunkler erscheint.¹⁵ Der Deutung der Figur als mögliche Selbstdarstellung begegnet die Autorin wertneutral.¹⁶

Van der Kuijl (2019) weist in seinen Ausführungen zu Geertgen tot Sint Jans als „mirakel van Haarlem“ wiederholt darauf hin, dass es sich bei der teilweise als Selbstporträt vorgestellten Figur am rechten Rand des Gruppenporträts nicht um eine Selbstdarstellung handelt. Zwar mache die Biografie des Malers, insbesondere seine mögliche Verbundenheit als Mitbruder im Orden, ein Selbstporträt einigermaßen plausibel, da das Gemälde teilweise als künstlerische Stiftung angesehen werden könnte¹⁷ - jedoch spreche der technische Befund der Tafel dagegen. Wie der Autor ausführt, handelt es sich bei dem Mann ebenso wie bei den beiden Protagonisten hinter der Figur in rotem Gewand (Claes van Ruyven) um spätere Hinzufügungen, die vermutlich von einem anderen Maler ausgeführt wurden.¹⁸ Argumente für ein Selbstporträt in der Figur seien, so van der Kuijl weiter, sowohl subjektiv als auch romantisch und speisten sich lediglich aus der seitlichen Position und dem zu den anderen Figuren vergleichsweise jüngeren Erscheinungsbild.¹⁹

Verweise

1. Snyder 1960, 118, 118 (Anm. 59). Zur Porträtszeichnung bzw. zur Tafel des hl. Dominikus vgl. den Einleitungstext zum Maler. Snyder stellt die Ähnlichkeiten zwischen den Figuren nur fest, er knüpft keine weiterführenden Deutungen daran.←
2. Châtelet 1980, 102 (Abb. 86).←
3. Ebd., 220. Zum Vergleichsporträt des Malers vgl. den Einleitungstext zum Maler.←
4. Raupp 1984, 246, 246 (Anm. 344). Die Ausführungen Raupps lassen keine Gewissheit zu, welches Bildnis im Gruppenporträt angesprochen ist. Folglich ist der Eintrag bei beiden möglichen Bildnissen angeführt.←
5. Kruse 1994, 265.←
6. Marschke 1998, 358 (Anm. 251).←
7. Müller Hofstede 1998, 54.←
8. Snyder/Silver 2005, 180.←
9. Burg 2007, 446 (Anm. 215).←
10. Leeflang/Faries 2008, 109 (Anm. 6).←
11. Legner 2009, 482, 660 (Anm. 73).←
12. Die Formulierung impliziert eine ablehnende Haltung des Autors zur Selbstporträthypothese, vgl. Bruyn 2009, 88f, bes. 89. Wie nachfolgend angeführte AutorInnen, die auf die spätere Hinzufügung der Figur fokussieren, bezieht sich auch Bruyn in seinen Ausführungen auf den technischen Bericht von van Bueren/Faries 1991, 144 (Punkt 17). Darin sind Ergebnisse aus einer infrarotreflektografischen Untersuchung angeführt, die aufzeigen, dass das Gesicht des Mannes etwas dunkler als das der anderen gemalt ist, weshalb es sich um eine spätere Ergänzung handeln könnte.←
13. Salomon 2009, 65 (Anm. 17).←

14. Gigante 2010, 119. ↵
15. Faries 2010, 218 (Anm. 59). ↵
16. Ebd., 207. ↵
17. Van der Kuijl 2019, 47. ↵
18. Ebd., 119f, 194. ↵
19. Ebd., 217. ↵

Bildnis 3



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: BotMultichill

Quelle: Kunsthistorisches Museum Wien

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	Figur links hinter einem farbigen Mann (Rückenfigur) in der Gruppe mit dem Kaiser im vorderen rechten Bildbereich
Ausführung Körper:	Kopfbild
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Assistenzfigur
Blick/Mimik:	verinnerlichter Blick nach rechts vorne
Gesten:	Hände nicht sichtbar
Körperhaltung:	Körper nicht sichtbar
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/Alleinstellungsmerkmal:	in einer mittleren Ebene der Figurengruppe rund um den Kaiser; großteils von vorgelagerten Figuren überschnitten, dennoch ist das Gesicht nahezu zur Gänze sichtbar; auffällige Präsenz durch das hell beleuchtete Gesicht, besonders im Kontrast zur dunkelhäutigen Rückenfigur rechts davor; trotz der Illusion eines Blickkontakts dieser beiden Figuren wirkt das Bildnis vom

	Geschehen distanziert, von den Interaktionen der Protagonisten nicht betroffen – dieser Eindruck wird von der Lanze der Rückenfigur verstärkt, die als Zäsur wirkt
Kleidung:	braune Kappe
Zugeordnete Bildprotagonisten:	alle Protagonisten der Szene, besonders der Knabe mit braunen Haaren und ähnlich abwesendem Blick nach rechts vorne, der sich vor der farbigen Rückenfigur befindet

Forschungsergebnis: Sint Jans, Geertgen tot

Künstler des Bildnisses:	Sint Jans, Geertgen tot
Status:	kontrovers diskutiert
Status Anmerkungen:	Eines von drei Bildnissen der Tafel, die als mögliche Selbstdarstellungen diskutiert werden. Dieses Porträt erfuhr in der Forschung jedoch kaum Aufmerksamkeit.

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	o. A.	1958	o. A. 1958 – Geertgen tot Sint Jans	51	-
Bejahend	Leeflang/ Faries	2008	Leeflang, Faries 2008 – Geertgen tot Sint Jans	109 (Anm. 6)	Details wertneutrale Stellungnahme

Im Katalog zur Jubiläumsausstellung des Rijksmuseums Amsterdam von 1958 ist im Beitrag zum Schicksal der irdischen Überreste des hl. Johannes ohne weitere Bezugnahmen angeführt, dass es sich bei dem Mann links des farbigen Protagonisten in der Gruppe des Kaisers Julian im rechten vorderen Bereich um eine Selbstdarstellung Geertgens handeln könnte.¹

Leeflang und Faries (2008) weisen im Anmerkungsapparat ihres Katalogeintrags zur Prager Anbetung der Könige wertneutral darauf hin, dass für zwei Figuren in der Tafel zum Schicksal der Gebeine Selbstdarstellungsthesen vorliegen (zum Mann in der Gruppe der Ordensmänner ganz rechts und zum Mann in der Gruppe des Kaisers).²

Verweise

1. O. A. 1958, 51.←

2. Leeflang/Faries 2008, 109 (Anm. 6).←

Der Beginn des holländischen Gruppenporträts und ein Blick in die Peripherie

Die Wiener Tafel Schicksal der irdischen Überreste Johannes des Täufers, die Synchrondarstellungen verschiedener Episoden aus den Legenden um den Heiligen vereint, ist vor allem durch die von Riegl als erstes Gruppenporträt in der Geschichte der Malerei¹ definierte Szene im linken Mittelgrund Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen.² Unter den Männern hinter dem geöffneten Sarkophag wird vermutet, dass sich auch ein Bildnis von Geertgen tot Sint Jans befindet. Dabei stehen zwei Figuren zur Diskussion: Zum einen der Bärtige, der als dritte Figur von rechts im Hintergrund der Gruppe positioniert ist, und zum anderen der am äußerst rechten Rand stehende Mann, der zugleich eine nahezu zentrale Position in der Gesamttafel einnimmt.

Der Großteil der Forschungsbeiträge zum möglichen Selbstporträtkarakter dieser beiden Protagonisten beschränkt sich auf neutrale Hinweise, Vermutungen oder wenig aufschlussreiche physiognomische Vergleiche.³ Teilweise werden Differenzierungsmerkmale der Figuren thematisiert oder gemäldetechnische Untersuchungen herangezogen, um Thesen zu stützen. So wurde beispielsweise festgestellt, dass einige Figuren, darunter auch das Porträt rechts, spätere Hinzufügungen sind.⁴ Zwar relativiert diese Beobachtung die Selbstporträthaßen nur bedingt, da eine nachträgliche Ergänzung auf eine besondere Hinwendung des Malers hindeuten könnte und somit auch als Argument für ein Selbstporträt gewertet werden kann. Dies gilt insbesondere vor dem Hintergrund, dass die biografischen Daten Geertgens nicht gesichert sind und er die Figuren möglicherweise selbst eingefügt haben könnte. Dennoch wird dieser Befund fallweise als Ausschlusskriterium für die Deutung der besagten Figur als Selbstporträt angeführt.⁵

Eine herausragende Argumentation zur Möglichkeit einer Selbstdarstellung in der bärtigen Figur, die als Indizienbeweisführung zahlreiche weitere Selbstporträthaßen nach sich zieht, liefert Salomon.⁶ Der auffällige Bart, bereits von Balet in seiner Erstthese zum Bildnis hervorgehoben, wird als zentrales Merkmal betrachtet, da er das Porträt einerseits von den anderen Bildnissen unterscheidet und andererseits als biografisches Indiz interpretiert werden kann: Während es Johannitern untersagt war, einen Bart zu tragen, war es Laienbrüdern – als solcher lebte tot Sint Jans im Kloster – nicht erlaubt, sich zu rasieren.⁷ Diesen Aspekt greift Salomon auf und entwickelt daraus ihre These, dass viele bärtige Figuren in Geertgens Gemälden Selbstdarstellungen seien. Nach ihrer Interpretation zeigt sich der Maler bewusst mit Bart und bringt damit bildlich seine Entscheidung für eine spirituelle Lebensführung zum Ausdruck. Der Bart wird in dieser Deutung zum Symbol der Erniedrigung und Abwertung, zugleich auch zum Beleg für eine verinnerlichte Weltanschauung und Lebensführung, die mit klösterlichen Regeln und den spirituellen Strömungen der Zeit, insbesondere der *devotio moderna*, im Einklang steht.⁸

Salomons durch zahlreiche theologische Quellen untermauerte und stringent argumentierte These ist zweifellos überzeugend und reizvoll. Dennoch kann der Mann mit Bart (ebenso wie die Figur am Rand) mangels eindeutiger Belege nicht zweifelsfrei als Selbstdarstellung identifiziert werden. Beim Bärtigen könnte es sich ebenso um eine bildwirksam inszenierte

Charakterfigur handeln. Diese Überlegung wird zusätzlich dadurch gestützt, dass sich auch im Umkreis von Geertgen tot Sint Jans ähnlich gestaltete Bildnisse finden lassen, was die Möglichkeit einer typisierten Darstellung nahelegt.⁹ Dennoch fallen beide als mögliche Selbstdarstellungen vorgeschlagenen Figuren im Gruppenporträt durch ihre auffällige Inszenierung auf. Sie wirken zudem wenig mit den anderen Protagonisten verbunden. Sie nehmen Sonderpositionen ein, was Kriterien erfüllt, die als häufige Merkmale für integrierte Selbstporträts festgestellt werden konnten.

Dasselbe gilt für die dritte Figur, die als integriertes Selbstbildnis thematisiert wird: ein junger Mann mit brauner Kopfbedeckung in der Szene im vorderen rechten Eck. Dieser blickt aus einer zurückgenommenen Position hinter einer farbigen Figur mit verinnerlichtem Ausdruck nach rechts. Die Rückenfigur fungiert dabei wie ein persönliches Repoussoirmotiv und lenkt den Blick der BetrachterIn. Rechts neben diesem Figurenpaar scheint ein jüdisch anmutender Mann aus dem Gefolge des Kaisers die Blickrichtung des Malers aufzunehmen. Eine derart exotisch dargestellte Figur in der Nähe möglicher niederländischer Selbstdarstellungen ist ein Motiv, das vereinzelt vorkommt und auf einer theoretischen Ebene diskutiert wird (vgl. etwa Die Perle von Brabant oder den Columba-Altar). Unter Berücksichtigung der Prägung niederländischer Maler durch italienische Werke lässt sich diese Figurenkonstellation als Rezeption von Andrea Orcagna interpretieren. Bereits der florentinische Bildhauer hat sein Selbstporträt im Mariantod¹⁰ (Ende der 1350er), das schon in frühen Quellen gewürdigt wurde¹¹ und die Entwicklung des Sujets nachhaltig beeinflusste, in Interaktion mit einer jüdischen Figur dargestellt. Das Zusammenspiel dieser Figuren wirkt symbolisch für die „bildliche Beseelung der prophetischen Rede“:¹² Die Fähigkeit des Malers, spirituelle Inhalte visuell darzustellen, wird durch die Präsenz des jüdischen Mannes, der als Prophet gedeutet werden kann, legitimiert. Dies impliziert zugleich die Anwesenheit und Bedeutung der heiligen Schrift, die als Grundlage für die Malerei dient.

Wie der Knabe vor der Rückenfigur, der sowohl den Blick als auch die Ausrichtung des Kopfes und teilweise die Züge des möglichen Künstlerbildnisses spiegelt, wirkt der Gefolgsmann als ein formales Echo, das das Hauptmotiv verstärkt. Ein solches Vorgehen wird von Franke anhand zahlreicher Motive bei Hugo van der Goes beschrieben – unter anderem auch im Zusammenhang mit einer ähnlich gedrängten Figurenkonstellation am rechten Bildrand des Monforte-Altars.¹³ In der Mitteltafel dieses Retabels – einer Anbetungsszene – findet sich am rechten Bildrand eine Porträtgruppe, in der ein mögliches Selbstporträt identifiziert wurde. Dabei handelt es sich um den Mann mit blauer Kappe, der durch sein auffällig helles Inkarnat, seine Blickrichtung und seine Ausstrahlung der Figur Geertgens ähnelt. Auch bei van der Goes befindet sich das Bildnis in einer räumlich gedrängten Situation, nahe bei einem afrikanischen Mann (dem dritten Magier). Wie bei Geertgen ist dem möglichen Selbstporträt von van der Goes ein Knabe vorgelagert. Dieser Knabe hält einen Stab in der Hand, der von Franke als Malstock interpretiert wird und somit als selbstreferenzieller Hinweis auf das Medium der Malerei gedeutet werden kann.¹⁴ Die Übereinstimmungen zwischen den beiden Bildsequenzen bei van der Goes und tot Sint Jans sind bemerkenswert. Selbst ein Malstock könnte bei Geertgen ins Spiel gebracht werden, wenn man die Lanze der Rückenfigur als solchen interpretiert. Diese Lanze grenzt

den Kopf des mutmaßlichen Selbstporträts – und damit die gesamte Einheit aus Bildnis, Rückenfigur, vorgelagertem Knaben und Mann mit Turban – sehr auffällig vom rechten Bildbereich ab.

Hugo van der Goes, der als Maler im Roode-Kloster bei Brüssel lebte¹⁵ und dessen Biografie Parallelen zu jener von Geertgen tot Sint Jans aufweist, wird häufig als Vorbild für Geertgen genannt. Die im Monforte-Altar entwickelten Bildlösungen, die viele niederländische Künstler der Folgegeneration beeinflussten,¹⁶ finden sich auch im Oeuvre von tot Sint Jans wieder.¹⁷ Ist es denkbar, dass Hugo van der Goes Geertgen tot Sint Jans auch in Bezug auf die Darstellung eines möglichen Selbstporträts beeinflusste?

Keines der Bildnisse in Geertgens Tafel zum Schicksal der irdischen Überreste Johannes des Täufers kann zweifelsfrei verifiziert werden – und auch keines der sonstigen Porträts im Oeuvre des Malers, die als Selbstdarstellungen diskutiert werden. Vor dem Hintergrund der Vorbildwirksamkeit von Hugo van der Goes, die in der Figurenkonstellation um das Bildnis in der Gruppe von Kaiser Julian Apostatas deutlich wird, ist es jedoch dieses Porträt, das am ehesten den Maler zeigt.

Verweise

1. Vgl. Riegl 1931, bes. 7f.←
2. Zum Inhalt der Tafel, einem Fragment des ehemaligen Hochaltars der Johanniterkirche in Haarlem und weiterführend zum Gruppenporträt vgl. die allgemeinen Ausführungen zum Johanniteraltar.←
3. Zum detaillierten Forschungsstand vgl. die Ausführungen zum Bildnis mit Bart und dem Porträt am rechten Rand der Gruppe.←
4. Zum technischen Bericht vgl. van Bueren/Faries 1991, 144 (Punkt 17).←
5. Vgl. u. a. Bruyn 2009, 88f; van der Kuijl 2019, 119f, 194.←
6. Salomon 2009.←
7. Balet 1910, 21–23.←
8. Salomon 2009. Vgl. weiterführend den Einführungstext zum Maler und den Forschungsstand zum bärtigen Mann.←
9. Vgl. u. a. den mittleren Magier in der Anbetung der Könige aus der Sammlung Kisters, die einem Nachfolger von tot Sint Jans zugeschrieben ist.←
10. Andrea Orcagna, Marienbild, 1359, Florenz, Orsanmichele (Tabernakel).←
11. Vgl. u. a. „Er [Orcagna] machte das marmorne Gehäuse in Or San Michele [...] daran [ist] auch sein eigenes Bildnis, in Stein gemeißelt“ Ghiberti (hg. von Schlosser 1920), 60, Die Denkwürdigkeiten, Das zweite Buch.←
12. Vgl. Franke 2012, 268 in Zusammenhang mit dem Columba-Altar von Rogier van der Weyden.←
13. Franke 2012, u. a. 55. Vgl. weiterführend die Ausführungen im Katalogeintrag zum Monforte-Altar.←
14. Ebd., 270.←
15. Das Noviziat absolvierte van der Goes bereits 1475, allerdings unterhielt er seinen Wohnsitz in Gent noch bis zum 15.3.1478. Vgl. Franke 2021.←

16. Vgl. u. a. Sander 1999, der eine Reihe von Selbstdarstellungen niederländischer Künstler vom Monforte-Altar ableitet. Zur Vorbildhaftigkeit des Monforte-Altars für Königsanbetungen am Ende des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts vgl. weiters u. a. Dhanens 1998, 215; Goldschmidt 1915, bes. 227f, 230. ↵
17. Vgl. u. a. Königsanbetungen von Geertgen tot Sint Jans in Prag, Cleveland und Amsterdam. ↵

Literatur

- Balet, Leo: Der Frühholländer Geertgen tot Sint Jans, Haag 1910.
- Bruyn, J.: Een gedachtenisvenster voor Claes van Ruyven en Geertgen tot Sint Jans' Johannespaneel te Wenen, in: Oud Holland, 122. Jg. 2009, 2/3, 81-120.
- Burg, Tobias: Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert (Kunstgeschichte, 80), Berlin 2007.
- Châtelet, Albert: Early Dutch Painting. Painting in the Northern Netherlands in the Fifteenth Century, Freiburg 1980.
- Dhanens, Elisabeth: Hugo van der Goes, Antwerpen 1998.
- Faries, Molly: The Vienna Wing Panels by Geertgen tot Sint Jans and his Drawing and Painting Technique, in: Oud Holland, 123. Jg. 2010, 3/4, 187-219.
- Franke, Susanne: Raum und Realismus. Hugo van der Goes' Bildproduktion als Erkenntnisprozess, Frankfurt am Main u. a. 2012.
- Ghiberti, Lorenzo: Denkwürdigkeiten [I Commentarii]. Des Florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti, hg. von Julius von Schlosser, Berlin 1920.
- Gigante, Elisabetta: Autoportraits en marge. Images de l'auteur dans la peinture de la Renaissance (Thèse de Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales), Paris 2010.
- Goldschmidt, Adolph: Der Monforte-Altar des Hugo van der Goes, in: Zeitschrift für bildende Kunst. Kunstchronik, 50. Jg. 1915, 221-230.
- Hall, H. van: Portretten van Nederlandse beeldende kunstenaars. Repertorium. Portraits of Dutch Painters and Other Artists of the Low Countries, Amsterdam 1963.
- Kruse, Christiane: Dokumentation. Geertgen tot Sint Jans, in: Belting, Hans/Kruse, Christiane (Hg.): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, 264-266.
- Leeflang, Micha/Faries, Molly: Geertgen tot Sint Jans. De aanbidding van de koningen. De verkondiging, in: Lammertse, Friso/Giltaij, Jeroen (Hg.): Vroege Hollanders. Schilderkunst van de late Middeleeuwen (Ausstellungskatalog, Rotterdam, 16.2.-25.5.2008), Rotterdam 2008, 106-109.
- Legner, Anton: Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung, Köln 2009.
- Marschke, Stefanie: Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, Weimar 1998.
- Müller Hofstede, Justus: Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck - Dieric Bouts - Hans Memling - Joos van Cleve, in: Schweikhart, Gunter (Hg.): Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance (Atlas. Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung, 2), Köln 1998, 39-68.
- Raupp, Hans-Joachim: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Studien zur Kunstgeschichte, 2516), Hildesheim 1984.
- Riegl, Alois: Das holländische Gruppenporträt. Textband, Wien 1931.
- Salomon, Nanette: Geertgen tot Sint Jans and the Paradigmatic Personal; or the Moment Before the Moment of Self-Portraiture, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 59. Jg. 2009, 44-69.
- Sander, Jochen: An Hugos Statt - Das Künstlerselbstbildnis in den Kopien und Varianten nach dem Monforte-Altar des Hugo van der Goes als Ausdruck künstlerischen Selbstbewußtseins, in: Kruse, Christiane/Thürlemann, Felix (Hg.): Porträt - Landschaft -

Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext (Literatur und Anthropologie, 4; Tagungsband, Konstanz, 1998), Tübingen 1999, 237–254.

Snyder, James/Silver, Larry: Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575, Upper Saddle River, NJ (2. Aufl.) 2005.

Snyder, James: The Early Haarlem School of Painting: II. Geertgen Tot Sint Jans, in: The Art Bulletin, 42. Jg. 1960, H. 2, 113–132.

o. A.: Geertgen tot Sint Jans, in: Rijksmuseum (Hg.): Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden. Catalogus met 162 afbeeldingen (Ausstellungskatalog, Amsterdam, 28.6.–28.9.1958) 1958, 47–55.

van Bueren, Truu/Faries, Molly: The „Portraits“ in Geertgen tot Sint Jans' Vienna Panels, in: Verougstraete-Marcq, Hélène/Schouthe, Roger van (Hg.): Le dessin sous-jacent dans la peinture (Tagungsband, Löwen, 8.–10.9.1989), Löwen 1991, 141–150.

van der Kuijl, Aart: Geertgen tot Sint Jans. Het mirakel van Haarlem, Haarlem 2019.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Schicksal der irdischen Überreste Johannes des Täufers (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/sint-jans-geertgen-tot-schicksal-der-irdischen-überreste-johannes-des-taufers-ab-1484-wien-kunsthistorisches-museum/pdf/> (06.02.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte