

Anbetung der Hirten

Ghirlandaio, Domenico

1485

Italien; Florenz; Santa Trinità; Cappella Sassetti

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Anbetung der Hirten

Bildnis 1

→ Ghirlandaio, Domenico

Diskussion: Fingerzeig oder „me contegit“

Literaturverzeichnis

Künstler: Ghirlandaio, Domenico

Zusammenhang: Cappella Sassetti (Domenico Ghirlandaio)

Objekt





Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Web Gallery of Art

Quelle: www.wga.hu

Lizenz: Courtesy of Web Gallery of Art

URL: Webadresse

Copyright: Web Gallery of Art

Quelle: www.wga.hu

Lizenz: Courtesy of Web Gallery of Art

Titel in Originalsprache:	Adorazione dei pastori
Titel in Englisch:	Adoration of the Shepherds
Datierung:	1485
Ursprungsregion:	italienischer Raum

Lokalisierung:	Italien; Florenz; Santa Trinità; Cappella Sassetti
Lokalisierung (Detail):	Sassetti-Kapelle, Altarwand
Medium:	Altarbild
Material:	Tempera; Öl; (?)
Bildträger:	Holz
Maße:	Höhe: 167 cm; Breite: 167 cm
Ikonografische Bezeichnung:	Geburt Christi
Iconclass:	73B25 – adoration of the Christ-child by the shepherds; Mary and Joseph present
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	MCCCCLXXXV
Signatur/Datierung Position:	datiert: an einem Pfeiler des Stalles
Inschriften:	<p>IPSVM QVEM GENVIT ADORAVIT MARIA; am Rahmen; Maria verehrte den, den sie geboren hatte</p> <p>ENSE CADENS SOLYMO POMPEI FULVI[VS] / AVGVR / NVMEN AIT QVAE ME CONTEG[IT] URNA DABIT; im Bild, am Sarkophag; Fulvius, der Agur von Pompei, der vor Jerusalem durch das Schwert fiel, verkündet: „Mein Grab wird eine neue Gottheit hervorbringen.“</p> <p>GN[AIVS] POMPEIO MAGNO HIRCANVS PONT[IFEX] P[OSUIT]; im Bild, am Triumphbogen; Der Priester Hyrcanus errichtete [diesen Bogen] zu Ehren von Gnaeus Pompejus dem Großen.</p> <p>MCCCCLXXXV; im Bild, an einem Pfeiler des Stalles; 1485</p>
Auftraggeber/Stifter:	Francesco di Tommaso Sassetti (Bankier der Medici, um 1440–58 Führungspositionen in den Niederlassungen in Avignon, Lyon, Genf und Florenz, 1482–84 Geschäftsführer im Florentiner Stammhaus der Medicibank) mit Nera de' Corsi
Provenienz:	zur Aufstellung in der Sassetti-Kapelle bestimmt; 1743 Verlegung zugunsten einer marmornen Pietà von Vittoria Barbieri in die Sakristei von Santa Trinità; 1810, spätestens 1817 in die Accademia di Belle Arti, Florenz; 1897 Anbringung einer Kopie des Gemäldes von Paolo Fossi in der Sassetti-Kapelle; 1920 Rückführung des Bildes an den Originalschauplatz
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	öffentlich

Zur Übersetzung der Inschriften,¹ zum Stifter² und zur Provenienz.³

Verweise

-
1. Inschriften übersetzt nach: Cadogan 2000, 253.↵
 2. Roettgen 1997, 138.↵
 3. Zur detaillierten Provenienz vgl. u. a. Cadogan 2000, 253.↵

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Sailko

Quelle: Quermann, Andreas: Ghirlandaio. Domenico di Tommaso di Currado Bigordi. 1449-1494 (Meister der italienischen Kunst), Köln 1998.

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert; Farbe bearbeitet

Lokalisierung im Objekt:	dritte Figur von rechts
Ausführung Körper:	Ganzfigur kniend
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Hirte innerhalb der Hirtengruppe, die die Geburt des Kindes bezeugt; als direkte Vorlage gilt der Portinari-Altar von Hugo van der Goes; weitere Rezeption in einem gleichnamigen Gemälde in der Kirche Santa Lucia sul Prato in Florenz (s. u.)
Blick/Mimik:	Blick in Richtung des knienden Hirten rechts außen; Sprachgestus
Gesten:	hinweisende Geste; selbstbezeichnende Geste
Körperhaltung:	mit einem Bein am Boden kniend; aufrechter Oberkörper; Kopf in Richtung des Hirten rechts gedreht

Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	Figur ist als Teil der Hirtengruppe an der rechten Bildschwelle in ein Netz verschiedener Bezüge eingebettet: Sie wendet sich sprechend an den zweiten knienden Hirten, verweist auf sich selbst und zeigt mit der rechten Hand Richtung Christuskind; weiterer Zusammenhang mit dem dahinter stehenden Sarkophag bzw. der Inschrift darauf; helles Inkarnat, das sich auffallend von der monochromen dunklen Hintergrundfläche abzeichnet
Kleidung:	auffällig hellbrauner Mantel, innerhalb der Hirtengruppe von der sonstigen Kleidung abweichend
Zugeordnete Bildprotagonisten:	stehender Hirte rechts außen, identifiziert als Gherardo di Monte di Giovanni di Miniato (Illustrator); weiterer kniender Hirte rechts außen

Zur Identifizierung des Giovanni di Miniato.¹

Verweise

1. Prinz 1966, 98.↩

Forschungsergebnis: Ghirlandaio, Domenico

Künstler des Bildnisses:	Ghirlandaio, Domenico
Status:	kontrovers diskutiert

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Vasari	1550	Vasari 2010 - Leben der berühmtesten Maler	252	-
Skeptisch/ verneinend	Cavalcaselle	1870	Cavalcaselle 1870 - Deutsche Original-Ausgabe	236	-
Skeptisch/ verneinend	Cavalcaselle/ Crowe	1896	Cavalcaselle, Crowe 1896 - Storia della pittura in Italia	293	-
Skeptisch/ verneinend	Steinmann	1897	Steinmann 1897 - Ghirlandajo	36	-
Skeptisch/ verneinend	Cavacaselle/ Crowe	1911	Cavalcaselle, Crowe 1911 - Umbria, Florence and Siena	321	-
Skeptisch/ verneinend	Küppers	1916	Kueppers 1916 - Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandajo	29	-
Skeptisch/ verneinend	Benkard	1927	Benkard 1927 - Das Selbstbildnis vom 15	8	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Skeptisch/ verneinend	Borsook/ Offerhaus	1981	Borsook, Offerhaus 1981 – Francesco Sasseti and Ghirlandaio	42	-
Bejahend	Micheletti	1990	Micheletti 1990 – Domenico Ghirlandaio	33, 35	-
Bejahend	Locher	1999	Locher 1999 – Domenico Ghirlandaio	84	-
Skeptisch/ verneinend	Roesler	1999	Roesler 1999 – Selbstbildnis und Künstlerbild	17	-
Bejahend	Cadogan	2000	Cadogan 2000 – Domenico Ghirlandaio	13	-
Skeptisch/ verneinend	Kecks	2000	Kecks 2000 – Domenico Ghirlandaio und die Malerei	274	-
Bejahend	Calabrese	2006	Calabrese 2006 – Die Geschichte des Selbstporträts	77, 92	-
Skeptisch/ verneinend	Burg	2007	Burg 2007 – Die Signatur	281f	-
Bejahend	Waldman	2011	Waldman 2011 – Commissioning Art in Florence	485	-

In der Beschreibung der Sasseti-Kapelle erwähnt Vasari eine Temperatafel mit einer Geburt Christi, in der Ghirlandaio „sich selbst nach der Natur und einige Hirten, die für wunderschön gelten“ dargestellt habe.¹ Seither scheiden sich die Forschungsmeinungen: Neben neutralen Stimmen² können einige AutorInnen (meist mangels fehlender Ähnlichkeiten zu etablierten Bildnissen Ghirlandaios) keine Selbstdarstellung bescheinigen³ – in jüngerer Zeit etwa Roesler (1999), die auf physiognomische Abweichungen zu Ghirlandaio, wie etwa die Augenfarbe, verweist (vgl. Erweckung eines Knaben, Vertreibung des Joachim),⁴ oder Kecks (2000), der allenfalls im Bildnistypus Übereinstimmungen zu Ghirlandaios Porträts erkennt.⁵ Andere übernehmen Vasaris Aussage und sprechen dem knienden Hirten mit Zeigegestus den Status eines Selbstbildnisses zu – so etwa Waldman (2011)⁶ oder Micheletti (1990), die das Porträt als das erste Selbstbildnis Ghirlandaios angibt und es als Ausdruck seiner großen Religiosität deutet.⁷

In Zusammenhang mit der Vorbildwirkung der Hirtengruppe im Portinari-Altar (s. u.) betont Locher (1999), Ghirlandaio habe bewusst über die „Kunst eines anderen verfügt“, was insbesondere durch die Selbstdarstellung im künstlerischen Zitat verdeutlicht wäre.⁸

Cadogan (2000), die die Figur als einführendes Zeichen interpretiert, bespricht das Porträt indirekt, indem sie die auffallende Geste des Selbstbildnisses in der Vertreibung des Joachim mit der hier vorliegenden Gebärde vergleicht. Nach Cadogan diene der Selbstverweis mit der rechten Hand als Symbol von Kreativität, als Verweis auf die „manual skills“ des Malers, die er im Sinne eines Geschenkes bereitstellt.⁹

Calabrese (2006) meint, das Selbstbildnis in der Rolle des hl. Josephs zu erkennen, der als aktiver Ich-Erzähler auf einer Metabene als „Vater“/Schöpfer des Gemäldes gelesen werden könnte.¹⁰

2007 nimmt Burg, der sich mit Künstlersignaturen beschäftigt, das Beispiel in eine Reihe von Assistenzporträts auf, die nicht eindeutig als Selbstdarstellungen identifizierbar sind.¹¹

Verweise

-
1. Vasari (hg. von Schorn/Förster 2010), 252.↵
 2. Vgl. u. a. Borsook/Offerhaus 1981, 42.↵
 3. Benkard 1927, 8; Cavalcaselle 1870, 236; Cavalcaselle/Crowe 1896, 293; Cavalcaselle/Crowe 1911, 321; Kueppers 1916, 29; Steinmann 1897, 36.↵
 4. Roesler 1999, 17.↵
 5. Kecks 2000, 274.↵
 6. Waldman 2011, 485.↵
 7. Micheletti 1990, 33, 35-38.↵
 8. Locher 1999, 84.↵
 9. Cadogan 2000, 13.↵
 10. Calabrese 2006, 77, 92.↵
 11. Burg 2007, 381f.↵

Fingerzeig oder „me contegit“

Das Altarblatt bildet als Teil der Gesamtausstattung der Sassetti-Kapelle den Abschluss einer Reihe von Bildern zum Themenkreis der Geburt Christi.¹ Beeinflusst vom Portinari-Altar von Hugo van der Goes, der in der Chorkapelle von Sant'Egidios (Ospedale di Santa Maria Nuova) in Florenz aufgestellt worden war,² spiegelt das Blatt Ghirlandaios Interesse an zeitgenössischen Entwicklungen der Malerei, insbesondere der niederländischen Feinmalerei.³ Zudem vereint es entsprechend der Wanddekoration der Kapelle christliche und heidnische Themen sowie Reminiszenzen an den Patron und seine Interessen.⁴ Das Gemälde ist das erste Tafelbild, in dem Ghirlandaio möglicherweise sein Selbstbildnis einbringt.⁵ Er zeigt sich als dritte Figur von rechts einer Gruppe von Hirten anteilig, einer trotz Variation direkten Antwort auf ein Motiv aus dem niederländischen Altar.⁶

Verschiedene Ikonografien – der Zug der Könige, die Anbetung der Hirten und nicht zuletzt das Hauptmotiv der Geburt Christi – sind zu einem kompositorisch harmonischen Narrativ verbunden. Dieses findet seine Erweiterung über eine perspektivisch in den Bildhintergrund führende toskanische Ideallandschaft, antikisierende Architekturelemente und stark beschnittene Stillebenfragmente im Vordergrund. Ghirlandaio synchronisiert auf unterschiedlichen Zeitachsen auftretende Zeugen, darunter das mythologische Personal der Hirten, die in einer Doppelfunktion auch als Stellvertreter bzw. Vermittler für die BetrachterIn fungieren. Am äußersten Bildrand versammelt, huldigen sie der heiligen Szene. Innerhalb der Gruppe erfährt das Bildnis eine kompositorische Trennung und gleichzeitig Betonung mittels der Hinterlegung durch den rahmenbildenden Stall, formuliert aus Pfeilern und Dach. Durch die schwarze Fläche hinter dem Kopf und dem daraus resultierenden starken Hell-Dunkel-Kontrast zwischen Inkarnat und Hintergrund wird das Porträt hervorgehoben. Zudem unterscheidet sich die Figur über eine deutlich differenzierte Farbgebung des Gewandes von den Begleitern.

Die Ambiguität des möglichen Künstlerporträts zwischen Selbstdarstellung und Hirtenfigur befördert die Spannung von integrativen und desintegrativen Kriterien der gesamten, an einer Schnittstelle des Bildraums zum BetrachterInnenraum stehenden Gruppe. Ihre vermittelnde Funktion setzt eine dem decorum entsprechende ontologische Trennung zur sakralen Handlung voraus, was im direkten Vergleich mit dem Portinari-Altar deutlich wird: Der emotionalen Anteilnahme im niederländischen Altar steht eine emotionslose, zeitentrückte Auffassung im Sassetti-Altarbild gegenüber. Mittels einer kombinierten Abfolge von Blickkontakt und Gesten verweist der Maler auf sich selbst und das Kind bzw. das Bildthema als geschaffene Illusion. Weiters tritt er als Erzähler in Kommunikation mit dem ältesten Hirten zu seiner linken. Dieser trägt die Züge des Florentiner Buchmalers Gherardo di Monte de Giovanni di Miniato.⁷ Über diesen Verweis könnte sowohl die übergeordnete Ebene der Profession als auch die Metaebene „Wort“ als Grundlage aller christlichen Themen angedeutet sein. Schließlich wird die Aufmerksamkeit der BetrachterIn über die auf mehrere Personen aufgeteilte Interaktion von Blicken und Gebärden direkt in den Bildraum geleitet. Weiterführende Deutungen erfährt das Bildnis in Zusammenhang mit dem zur Wiege Gottes stilisierten Sarkophag des Fulvius, dessen Inschrift symbolisch einen neuen Gott prophezeit: „Mein Grab wird eine neue Gottheit hervorbringen.“ Der von Saxl publizierte Schriftzug thematisiert das Wunder der Geburt Christi als Sieg des Christentums über das Heidentum (nach Roettgen symbolisiert er zudem Wiedergeburt und Auferstehung⁸). Saxls Forschungen folgend, geht die Inschrift auf den Humanisten Bartolomeo Fontius zurück, der als Berater Sassettis wesentlichen Anteil am Kapellenprogramm hatte.⁹ In Anbetracht der auffälligen Betonung der Gebärden bekommt der linke Zeigefinger des Porträts Gewicht, vielleicht gerade in Kombination mit der Geste des auf sich selbst Verweisens der rechten Hand. Diese kann, wie Horký allgemein herausarbeitet, in Ableitung von Heiligendarstellungen als gefühlsbetonter Ausdruck von emotionalem Erleben gedeutet werden und scheint damit prädestiniert, Momente göttlicher Eingebung zu kennzeichnen.¹⁰ Es stellt sich die Frage, ob der Finger auch auf die Inschrift zeigt, ob der Maler auf seine Begabung als schöpferischer Seher verweist und ob der Gestus zudem Ghirlandaios künstlerischen Wert, seine Handschrift, verdeutlichen könnte; ob der Fingerzeig als ein bewusstes Inszenieren des eigenen

künstlerischen Wertes als Ausdruck von „Selbstmarketing“ gewertet werden kann. Kaum zufällig dürften sich gerade an der Position des vermutlichen Selbstbildnisses alle Errungenschaften Domenicos versammeln: sein Interesse an antiker Formgebung (Architekturelemente) und antikem Wissen (Inschrift), seine Orientierung an überlieferter Florentinischer Kunst (die Pfeiler als Reminiszenz an Brunelleschi oder Alberti,¹¹ die monumentale Figurenauffassung an Masaccio) und an deren zeitgenössischen Entwicklungen (Hirtengruppe an vorderster Bildebene) sowie die Faszination niederländischer Malerei (das Zitat Hugo van der Goes'). Letzteres betont Locher gerade wegen der Variation van der Goes' mit einem Selbstbildnis als aktive Erweiterung eines künstlerischen Vorbilds.¹² Schon Cadogan hat das Weisen der rechten Hand auf die Brust als Betonung der Künstlerhand, als Symbol von Kreativität und handwerklicher Fähigkeit interpretiert.¹³ Nach einer kritischen Überprüfung der Übersetzung der Inschrift erschließt sich eine weitere Deutungsmöglichkeit: Liest man „me contegit“ (das Wort, das der Finger überschneidet und folglich indirekt betont) als „mich bedeckt/versteckt“ kann das auch einen Hinweis auf das „versteckte Selbstporträt“ implizieren.¹⁴ Die Doppelrolle der Porträtfigur (Maler/Hirte) mag deren funktionale Möglichkeiten reflektieren, so etwa die Vermittlung der sakralen Historie, Argumentation der malerischen Fähigkeiten oder Selbstinszenierung der Malerpersönlichkeit.

Die Rezeption, die Ghirlandaio mit seiner Anknüpfung an van der Goes begonnen hat, fand Fortführung. Eine an Domenicos Gemälde orientierte Anbetung der Hirten befindet sich in der Kirche Santa Lucia sul Prato in Florenz¹⁵ – eine freie und dennoch in den Hauptmotiven weitgehend gleichlautende Kopie. Vor 1857 wurde die Tafel als Werk Domenico Ghirlandaio geführt, bis Fantozzi sie als Replik erkannte.¹⁶ In der Folge wurde das Gemälde als Werkstattbild ohne Zuweisung,¹⁷ als Arbeit Sebastiano Mainardis¹⁸ bzw. als Bild des Meisters von Santa Lucia sul Prato¹⁹ angegeben, bis 2013 eine Zuschreibung an Alexander Formoser erfolgte.²⁰ 2019 stand schließlich die Möglichkeit im Raum, es könnte eine Arbeit von Domenicos Sohn Benedetto Ghirlandaio sein.²¹ Handelte es sich bei dem Gemälde um ein Werk eines direkten, evtl. mit den Überlegungen in der Sassetti-Kapelle vertrauten Nachfolger Domenicos, wäre dies gerade in Bezug auf eine erneute mögliche Deutung eines Selbstporträts in der Figur des knienden Hirten auch in der Replik von Interesse.

Verweise

1. Roettgen 1997, 146f; Rohlmann 2003a, 177.↵

2. Roettgen 1997, 139; Rohlmann 2003a, 205f.↵

3. Rohlmann 2003b, 52. Zur Rezeption des Portinari-Altars bzw. zum Einfluss von van der Goes in Italien vgl. u. a. Castelfranchi Vegas 1994, 193-234, bes. 200, 227-234; Koster 2002, bes. 89f; Rohlmann 2008, zur Vorbildwirkung für Ghirlandaio bes. 72-75.↵

4. Cadogan 2000, 253.↵

5. Vgl. Micheletti 1990, 35, die das Bildnis als das erste Selbstporträt Ghirlandaio angibt. Unabhängig vom mutmaßlichen Selbstbildnis Ghirlandaio in San Gimignano ist dies auch im Zusammenhang mit der Sassetti-

Kapelle unwahrscheinlich. Da die Orientierung am Portinari-Altar die Arbeit am Altarbild in den letzten 18 Monaten vor der Weihe der Kapelle im Dezember 1485 wahrscheinlich macht, dürfte im Umkehrschluss zumindest das Selbstporträt im Bildfeld der Erweckung eines Knaben im Kapellenwanddekor früher ausgeführt worden sein. Zur Arbeitszeit am Altarblatt vgl. Cadogan 2000, 254.↵

6. Daneben weisen deutliche Abweichungen vom Vorbild auf einen Emanzipationsprozess Ghirlandaios hin, der das niederländische Triptychon in Florentiner Ästhetik unter Berücksichtigung des decorums sowie seiner Funktion als Andachtshilfe neu interpretiert. Zu Ghirlandaios Synthese der niederländischen Einflüsse (besonders zu Bedeutungsebenen und Symbolik) vgl. Nuttall 2004, 133–160, bes. 149f.↵

7. Prinz 1966, 98.↵

8. Roettgen 1997, 147.↵

9. Saxl 1940, 28f.↵

10. Horký 2003, 107.↵

11. Micheletti 1990, 33.↵

12. Locher 1999, 84.↵

13. Cadogan 2000, 13.↵

14. Herzlichen Dank an Johanna Lang für die fachkundige Überprüfung der Inschrift. Ihre Übersetzung von „[...] quae me contegit urna dabit“ lautet: „[...] Die Urne, die mich bedeckt/bedecken wird, wird eine Gottheit hervorbringen.“ (contegit: bedeckt/bedecken wird, verdeckt/verdecken wird, verhüllt/verhüllen wird, versteckt/verstecken wird). Herzlichen Dank auch an Verena Gstir für den Hinweis auf die mögliche Mehrfachbedeutung der Signatur.↵

15. Meister von Santa Lucia sul Prato (Alexander Formoser?), Anbetung der Hirten, Ende 15.–Anfang 16. Jahrhundert, Florenz, Santa Lucia sul Prato.↵

16. Vgl. u. a. Cambiagi 1790, 221. Zur Verifizierung durch Fantozzi vgl. Kueppers 1916, 74.↵

17. Ebd.↵

18. Marle 1931, 199.↵

19. Zum detaillierten Forschungsstand vgl. u. a. Nuttall 2004, 97f; Venturini 1992, 169f.↵

20. Vincenti/Korhonen/Buda 2013.↵

21. Bernacchioni 2019, 165.↵

Literatur

Benkard, Ernst: Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, Berlin 1927.

Bernacchioni, Annamaria: Congiunture artistiche fra Firenze e l'Europa nel tardo Quattrocento. Benedetto Ghirlandaio el il „gallo fiorentino“, Piero di Cosimo e Alexander Formoser, in: Tamassia, Marilena/Assonitis, Alessio/Cinelli, Luciano (Hg.): Fra Bartolomeo 1517 (Biblioteca Memorie Domenicane), Florenz 2019, 113–119, 163–169.

Borsook, Eve/Offerhaus, Johannes: Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence. History and Legend in a Renaissance Chapel, Doornspijk 1981.

Burg, Tobias: Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert (Kunstgeschichte, 80), Berlin 2007.

Cadogan, Jean K.: Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan, New Haven 2000.

Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts, München 2006.

Cambiagi, Gaetano: Guida al forestiero per osservare con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze, Florenz 1790.

Castelfranchi Vegas, Liana: Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance, Stuttgart u. a. (2. Aufl.) 1994.

Cavalcaselle, Giovanni Battista/Crowe, Joseph Archer: Storia della pittura in Italia. Dal secolo II al secolo XVI. 7. Pittori Fiorentini del secolo XV e del principio del seguente, Florenz 1896.

Cavalcaselle, Giovanni Battista/Crowe, Joseph Archer: Umbria, Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Century. Florentine Masters of the Fifteenth Century (A History of Painting in Italy, IV), London 1911.

Cavalcaselle, Giovanni Battista: Deutsche Original-Ausgabe (Geschichte der italienischen Malerei, 3), Leipzig 1870.

Horký, Mila: Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, Berlin 2003.

Kecks, Ronald G.: Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 4. F., 2), München 2000.

Koster, Margaret L.: Florentiner Perspektiven. Italien und die Niederlande, in: Borchert, Till-Holger (Hg.): Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430-1530 (Ausstellungskatalog, Brügge, 15.03.2002-30.06.2002), Stuttgart 2002, 78-93.

Kueppers, Paul Erich: Die Tafelbilder des Domenico Ghirlandaio (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 111), Strassburg 1916.

Locher, Hubert: Domenico Ghirlandaio, Hieronymus im Gehäuse. Malerkonkurrenz und Gelehrtenstreit (Kunststück, 13377), Frankfurt am Main 1999.

Marle, Raimond van: The Renaissance Painters of Florence in the 15th Century. The Third Generation. Part II (The Development of the Italian Schools of Painting, 13), Den Haag 1931.

Micheletti, Emma: Domenico Ghirlandaio, Florenz 1990.

Nuttall, Paula: From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500, New Haven 2004.

Prinz, Wolfram: Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 12. Jg. 1966, Beiheft, 1, 3-158.

Roesler, Antoinette: Selbstbildnis und Künstlerbild in der italienischen Renaissance (Dissertation, Freie Universität Berlin), Berlin 1999.

Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band 2. Die Blütezeit 1470-1510, München 1997.

Rohlmann, Michael (Hg.): Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance, Weimar 2003.

Rohlmann, Michael: Bildernetzwerk. Die Verflechtung von Familienschicksal und Heilsgeschichte in Ghirlandaios Sassetti-Kapelle, in: Rohlmann, Michael (Hg.): Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance, Weimar 2003, 165-244.

Rohlmann, Michael: Luoghi del paragone. La ricezione del Trittico Portinari nell'arte fiorentina, in: Meijer, Bert W. (Hg.): Firenze e gli antichi Paesi Bassi, 1430-1530. Dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello... (Ausstellungskatalog, Florenz, 20.06.2008-26.10.2008), Livorno 2008, 66-84.

Saxl, Fritz: The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics: Bartholomaeus Fontius: Liber Monumentorum Romanae Urbis et Aliorum Locorum, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 4. Jg. 1940, 1/2, 19-46.

Steinmann, Ernst: Ghirlandaio (Künstler-Monographien, 25), Bielefeld u. a. 1897.

Vasari, Giorgio: Leben der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister. Von Cimabue bis zum Jahre 1567, hg. von Ludwig Schorn/Ernst Förster, Wiesbaden 2010.

Venturini, Lisa: „Copie“ da dipinti illustri, in: Gregori, Mina (Hg.): Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento (Ausstellungskatalog, Palazzo Strozzi, Florenz, 16.10.1992–10.1.1993), Florenz 1992, 165–170.

Vincenti, Marina/Korhonen, Marja/Buda, Roberto 2013: Soprintendenza speciale per il polo museale Fiorentino. Scheda di restauro. U.R. N° 11296, Florenz 2013, https://1c6dc6c6-20a7-442b-9c64-ee567b0b6826.filesusr.com/ugd/3c7072_8638e74e5dfe4366b2085a93426adfeb.pdf (02.02.2021).

Waldman, Louis A.: Commissioning Art in Florence for Matthias Corvinus: The Painter and Agent Alexander Formoser and his Sons, Jacopo and Raffaello del Tedesco, in: Farbaký, Péter/Waldman, Louis A. (Hg.): Italy & Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance (Villa I Tatti Series, 27; Tagungsband, Florenz, 06.–08.06.2007), Mailand 2011, 427–501.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Anbetung der Hirten (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/ghirlandaio-domenico-anbetung-der-hirten-1485-florenz-santa-trinita-cappella-sassetti/pdf/> (06.02.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte