

Anbetung der Hirten

Goes, Hugo van der

1480 bis 1482

Deutschland; Berlin; Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Anbetung der Hirten

Bildnis 1

→ Goes, Hugo van der

Bildnis 2

→ Goes, Hugo van der

Bildnis 3

→ Goes, Hugo van der

Diskussion: Hereinstürmender Hirte, Flötenspieler oder Prophet?

Literaturverzeichnis

Künstler: Goes, Hugo van der

Objekt



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: DcoetzeeBot

Quelle: Google Arts & Culture

Lizenz: PD

Alternativtitel Deutsch:	Anbetung des Kindes
Titel in Originalsprache:	Aanbidding van de herders; Aanbidding van het kind
Titel in Englisch:	Adoration of the Shepherds; Adoration of the Child
Datierung:	1480 bis 1482

Ursprungsregion:	altniederländischer Raum
Lokalisierung:	Deutschland; Berlin; Staatliche Museen, Gemäldegalerie
Lokalisierung (Detail):	Inventarnummer: 1622A
Medium:	Tafelbild
Material:	Öl; Mischtechnik
Bildträger:	Holz (Eiche)
Maße:	Höhe: 99,9 cm; Breite: 248,6 cm
Ikonografische Bezeichnung:	Anbetung der Hirten; Geburt Christi; Verkündigung an die Hirten
Iconclass:	73B25 – adoration of the Christ-child by the shepherds; Mary and Joseph present
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
Auftraggeber/Stifter:	unbekannt
Provenienz:	aus der Sammlung der Infantin Christina de Bourbon und des Infanten Don Sebastian, Schloss Pau; erworben 1903 aus dem Nachlass der Christina von Bourbon, Madrid; seither in der Sammlung der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen in Berlin
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	unbekannt

Die Vorhangstange an der oberen Bildkante ist reliefartig modelliert.¹ Zur Provenienz.²

Verweise

1. Belting 1994, 120.←

2. Simon 2015, 170.←

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: DcoetzeeBot

Quelle: Google Arts & Culture

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	zweite große Figur von links
Ausführung Körper:	Ganzfigur laufend
Ausführung Kopf:	annähernd im Profil
Ikonografischer Kontext:	Hirte in der Ikonografie der Anbetung der Hirten
Blick/Mimik:	Blick nach rechts; Sprachgestus
Gesten:	rechte Hand hält eine Kopfbedeckung; linke Hand weist mit offener Handfläche Richtung zentrale Handlung
Körperhaltung:	im Laufen: Oberkörper vorgebeugt, Kopf vorgestreckt, Hände halb erhoben, das linke Bein der Figur in Schrittstellung vorne
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/Alleinstellungsmerkmal:	der Hirte bewegt sich in auffälligem Lauf auf die heilige Handlung zu; die Drehung der Körperachse veranschaulicht eine Bewegung auch in Richtung BetrachterInnenraum (Oberkörper weist nach rechts, während das linke Knie eher nach vorne zeigt); Paarbildung mit dem zweiten Hirten zu seiner Linken, der sich bereits in kniender, anbetender Position befindet (gemeinsam erreichen sie die Krippe); intensive Beleuchtung der Figur und auch des wie eine Rampe erscheinenden Bodens durch Lichtführung von links hinten (es handelt sich hierbei um die am stärksten beleuchteten Bildteile); Figur nimmt über Gestik, Mimik und Laufrichtung Kontakt zur zentralen Szene auf; an einer Bildschwelle zur heiligen Handlung gemalt, deren Bereich ist durch eine klare Licht-Schatten-Grenze am

	Boden definiert, die die Figur mit ihrem linken Fuß marginal überschreitet; weitere Schlagschatten am Boden unterstreichen die Bewegungsrichtung; ein grauer Fleck deutet wie zur weiteren Betonung von vorne auf die Fußspitze; rechtes Bein von einem Fragment der Stallarchitektur überschnitten, damit ist die Figur dem äußeren Bereich und dem Stall anteilig; mit Ausnahme ihres rechten Fußes ist die gesamte Figur in den Durchblick der Architektur eingebettet, von Architekturelementen andeutungsweise wie ein Bild-im-Bild gerahmt; als Hirte mit zwei weiteren, musizierenden Hirten im Hintergrund verbunden; der Hirte spiegelt in Kopfhaltung und -ausrichtung sowie im angedeuteten Redegestus den vorderen linken Propheten; wie die beiden Propheten eine Hand in der Nähe des Kopfes, die andere in Zeigegestus; ähnliche Dynamik (gespiegelt) im von rechts kommenden und über der Geburtsszene schwebenden Engel in Orange erkennbar; über die Farbe der Kleidung steht die Figur auch mit dem hl. Joseph in Verbindung
Attribute:	Hirtenschaufel; Lederriemen (Tasche?)
Kleidung:	Kleidung eines Hirten in abgeschwächten Rottönen (besonders im Vergleich mit dem Gewand des Joseph), Gamaschen, schwarze Schuhe, schwarze Kappe
Zugeordnete Bildprotagonisten:	zweiter Hirte in derselben Bildebene, zur Linken des rennenden Hirten; links dahinter zwei weitere musizierende Hirten im Landschaftsausblick hinter der Szene, von einer Mauer von der Hauptbühne getrennt (darunter der Flötenspieler als weiteres mögliches Selbstbildnis); zwei weitere Hirten im Hintergrund im Fensterdurchblick rechts, in der Szene der Verkündigung an die Hirten

Forschungsergebnis: Goes, Hugo van der

Künstler des Bildnisses:	Goes, Hugo van der		
Status:	Einzelmeinung		
Andere Identifikationsvorschläge:	Hirte		

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Franke	2012	Franke 2012 - Raum und Realismus	103, 157, 232-239, 247	-

Die von Franke (2012) festgestellte Vorliebe von van der Goes, sich in der Gestalt eines Hirten selbst zu porträtieren, findet ihr Finale in der Anbetung der Hirten.¹ Als erwählte Zeugen der Menschwerdung Christi² kommen zwei Hirten zur Geburtsszene. Von einer gebündelten innerbildlichen Lichtquelle hervorgehoben überschreitet der vordere eine über eine Farbabstufung am Boden markierte Bildschwelle.³ In dem durch die Propheten für die Rezipierenden (diese werden zu Zuschauern) abgeschirmten Bildraum funktioniert das Paar nach Franke als ein metaphorischer Träger der Bildaussage: Die RezipientIn könnte sich mit dem knienden Hirten identifizieren, der das „Sehen“ verkörpere und sich auf ihrer Augenhöhe befindet; der zweite, rennende Hirte ist der BetrachterIn hingegen

nicht zugänglich. In den Figuren subsumiere van der Goes theologische Grundsätze von Bernhard von Clairvaux (das Rennen um den rechten Glauben) und Cusanus (das Gott-Suchen).⁴ Folglich werde die Berliner Anbetung als Werk der Spätphase des Malers – als Ergebnis seiner mystischen Erkenntnis und spirituellen Entwicklung – deutbar, was weiterführend für ein Selbstporträt spreche: „Würde man den im mystisch-philosophischen Sinne Erkenntnis bringenden Sehakt mit der über das empirische, sehende Erkunden der Welt entwickelten Technik einer realistischen Malerei gleichsetzen [...] dann wäre in der mit Licht in Szene gesetzten Figur des sehend rennenden Hirten vor allem eine Identifikationsmöglichkeit für den Maler gegeben.“⁵ Der von Hugo van der Goes damit angestellte „Interpretationsversuch der Natur des Sehens“ befähige sein Publikum indirekt zur Anteilnahme.⁶ Der rennende Hirte aber sei „als erkennender Sehender“ zugleich als der Maler, der Schöpfer des Bildes, begreifbar⁷ und er wirke als „Metapher für die Selbstreflexion des Malers.“⁸

Verweise

1. Franke 2012, 103.←
2. Lk 2,8-2,14.←
3. Franke 2012, 157, 232.←
4. Ebd., 232-239, bes. 233f. Vgl. den Einführungstext zu Hugo van der Goes.←
5. Ebd., 237.←
6. Ebd.←
7. Ebd., 247.←
8. Die Figur spiegle nicht zuletzt durch die Versinnbildlichung durch den leichten Redegestus das bei Cusanus grundgelegte spirituelle Selbstverständnis, das unablässige Gottessuche bedeute, vgl. ebd., 260.←

Bildnis 2



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: DcoetzeeBot

Quelle: Google Arts & Culture

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	zweite kleine Figur in hinterer Bildebene am oberen linken Bildrand
Ausführung Körper:	Schulterstück
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	Flöte spielender Hirte
Blick/Mimik:	verinnerlichter bzw. in weite Ferne gerichteter Blick nach links, eventuell nach links vorne; Flöte an den leicht geöffneten Lippen
Gesten:	beide Hände spielen die Flöte
Körperhaltung:	aufrecht; Kopf leicht nach vorne gestreckt; nach links ausgerichtet
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/Alleinstellungsmerkmal:	der Hirte bildet mit dem zweiten Hirten links neben ihm ein Paar; gemeinsam stehen die beiden hinter einer Mauer unmittelbar hinter dem Stall und sind damit von diesem Bereich abgetrennt; an einer Bildschwelle zwischen Bildbühne mit der sakralen Handlung und Hintergrund positioniert; gemeinsames Musizieren; das mögliche Selbstbildnis wird vom singenden Hirten andeutungsweise angeblickt; die Figur ist zum großen Teil von der Mauer bzw. dem rennenden Hirten vorne überschnitten; Kopf vor dem blauen Himmel markant sichtbar; die beiden markieren symbolisch das Zentrum einer Abfolge von Szenen mit Hirten, die rechts hinten mit der Verkündigung beginnt und über die Musikanten nach links und über die rennenden Hirten nach vorne in den Stall führt; Alleinstellung über die Farbe der Kleidung

Attribute:	Flöte
Zugeordnete Bildprotagonisten:	weiterer Hirte links der Figur; die zwei zur Krippe rennenden Hirten im vorderen Bereich (darunter der rennende Hirte als weiteres mögliches Selbstbildnis); zwei Hirten im Hintergrund, im Fensterdurchblick rechts, in der Szene der Verkündigung an die Hirten

Forschungsergebnis: Goes, Hugo van der

Künstler des Bildnisses:	Goes, Hugo van der
Status:	kontrovers diskutiert
Status Anmerkungen:	Auf Basis des angeführten Forschungsstands, müsste der Status als „weitgehend anerkannt“ eingeordnet werden. Da aber alle Forschenden, die andere Porträts im Gemälde als Selbstbildnisse vorschlagen, die Selbstdarstellung im Hirten mit Flöte implizit ablehnen, ist der Status als „kontrovers diskutiert“ eingetragen.
Andere Identifikationsvorschläge:	Hirte

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Destrée	1914	Destrée 1914 - Hugo van der Goes	19f, 111, 231	-
Bejahend	Winkler	1964	Winkler 1964 - Das Werk des Hugo van	11	-

Destrées Überlegungen von 1914, die die Gewohnheiten niederländischer Maler thematisieren, Selbstbildnisse in ihre Gemälde einzuarbeiten (u. a. Hubert und Jan van Eyck, Dieric Bouts, Hans Memling, Gerard David), führen zu mehreren Erstdentifikationen möglicher Selbstporträts von Hugo van der Goes. Diese befinden sich in den Gemälden Marienbild, Monforte-Altar und in der hier thematisierten Anbetung der Hirten. Während Destrée ein Selbstbildnis im Marienbild lediglich für möglich hält, stellt er fest, dass für die anderen beiden Gemälde physiognomische Übereinstimmungen (besonders wegen der Bärte) der jeweiligen Figuren beweiskräftig dafür wären, dass es sich um dieselbe Figur (nämlich um eine Selbstdarstellung) handelt:

„[I]l ne nous étonnerait nullement que Hugo n'eût transmis sa physionomie dans l'une des têtes puissantes de la Mort de Marie ou dans quelque autre production de sa maturité, comme l'Adoration des Bergers du Musée de Berlin, où l'on voit au troisième plan une tête barbue très caractéristique, sur laquelle nous attirons plus loin tout spécialement l'attention du lecteur. N'oublions pas non plus cet homme dans la force de l'âge qui, dans le tableau de Monforte de Lemos, apparaît au même plan, accompagné d'un autre figurant. Il porte aussi la barbe, mais plus grande; et nous inclinons à croire que les deux effigies mutatis mutandis représentent bien le même personnage.“¹

Zwar stellen Forschungsergebnisse, die die Identifizierung des bärtigen Mannes im Monforte-Altar als Selbstporträt ablehnen, seine These in Frage,² dennoch schließt Destrée aus, dass es sich bei der Figur um einen einfachen Hirten handelt. Auch sei bestimmt kein Stifter abgebildet, da sich ein solcher nicht so zurückgenommen darstellen hätte lassen.³

1964 bestätigt Winkler Destrées Überlegungen. Es handle sich in der Hirtenanbetung um denselben bärtigen Mann, der im Monforte-Altar als Selbstdarstellung aufscheine.⁴

Verweise

1. Destrée 1914, 19f.←

2. Destrée zitiert hierzu u. a. George Hulin, dem zufolge Bärte Merkmale von Einsiedlern oder wilden Männern gewesen seien. Trotz intensiver Recherche konnte die entsprechende Textstelle bei Hulin nicht gefunden werden. Vgl. ebd., 231.←

3. Ebd., 111.←

4. Winkler 1964, 11.←

Bildnis 3



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: DcoetzeeBot

Quelle: Google Arts & Culture

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	erste Figur von links
--------------------------	-----------------------

Ausführung Körper:	Halbfigur
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	ins Bild einführender Prophet von performativem Charakter, der Handlungsbühne mit der sakralen Handlung vorgelagert
Blick/Mimik:	verinnerlichter Blick nach rechts oben; Redegestus
Gesten:	rechte Hand mit gekrümmten Fingern, zwei davon weisen Richtung untere Bildkante (in den bildexternen Raum); linke Hand hält den Vorhang beiseite
Körperhaltung:	aufrecht; Oberkörper annähernd bildparallel, dabei etwas zum linken Bildrand gedreht und leicht gebeugt; Arme überkreuzt; Kopf nach rechts gewandt; Kinn gehoben
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	stark überschnittene monumentale Halbfigur am vorderen Bildrand; in einer Bildebene vor dem bühnenartig angelegten Areal der sakralen Handlung; Figur hält einen Vorhang, der die Bildbühne abtrennt, beiseite; teils vom Vorhang, teils vom Bildrand überschnitten, folglich teils hinter dem Vorhang, teils vor dem Vorhang stehend; von einem ummauerten Beet mit Blumen und Kräutern im Rücken von der Handlung isoliert; an einer Bildschwelle zwischen Bildraum und BetrachterInnenraum; der Mann holt die Rezipierenden gemeinsam mit der zweiten Figur am rechten Bildrand ins Bild: während die rechte Figur über den direkten Blick und die Geste Kontakt aufnimmt, führt die linke Figur den Blick der BetrachterIn weiter in das Bildinnere; die Figur deutet mit der rechten Hand nach unten; trotz Isolation mit dem Bildinnenbereich verbunden: kommuniziert über Blickrichtung, Redegestus und Effekte in der Kleidung mit dem hl. Joseph (beide Figuren sind in auffällig rotes Gewand mit starken Lichteffekten gekleidet, bei beiden sind nahe der Köpfe orangefarbene Textilien mit kleinteiligen Falten gemalt; prinzipiell vereint der hl. Joseph mit seinen beiden, in unterschiedlichen Rottönen gestalteten Kleidungsstücken, die Farben der Kleidung beider Propheten)
Formale Besonderheiten:	pastos gemalte Kleidung
Kleidung:	auffällig kostbar ausgeführte Textilien (reich verzierter Brokatstoff); haptisch wirkender Stoff; farblich mit dem Umhang des hl. Joseph korrespondierend
Zugeordnete Bildprotagonisten:	zweiter Prophet am gegenüberliegenden Bildrand

Die Kleidung der Figur ist pastos gemalt.¹

Verweise

1. Winkler 1964, 61.←

Forschungsergebnis: Goes, Hugo van der

Künstler des Bildnisses:	Goes, Hugo van der
Status:	kontrovers diskutiert
Andere Identifikationsvorschläge:	Prophet Jesaia; Evangelist Markus

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Sander	1912	Sander 1912 - Beiträge zur Biographie Hugo van	534	-
Skeptisch/verneinend	Destrée	1914	Destrée 1914 - Hugo van der Goes	230f	-
Skeptisch/verneinend	Moffit	1986	Moffitt 1986 - The Veiled Metaphor in Hugo	158, 163 (Anm. 4f)	-
Bejahend	Belting	1994	Belting 1994 - Die großen Altäre	117-122, bes. 121	-
Bejahend	Belting	1994	Belting 1994 - Spiegel der Welt	230-248, bes. 243f	-

1912 beruft sich Sander auf die Tradition der bildlichen Signaturen mittels Selbstdarstellungen und schreibt sowohl dem linken Propheten in der Anbetung der Hirten als auch dem rechten Heiligen am linken Seitenflügel des Portinari-Altars derartige Funktionen zu. Es handelt sich jeweils um porträthaft ausgeführte Männer von ca. 50 Jahren, deren physiognomische Merkmale sich nach Sander „in allen Einzelheiten“ entsprechen. Da folglich dieselbe Person dargestellt sei, Hugo van der Goes sich allerdings bei der Herstellung der Hirtenanbetung bereits im Kloster befand und kaum ein Modell ins Konvent bestellt haben dürfte, nimmt der Autor an, „daß es sich um zwei Selbstporträts Hugo van der Goes“ handeln könnte. Das Alter und der melancholische Ausdruck der Figur würden diese Überlegung unterstützen. Die Rolle des Propheten, der das Gemälde enthüllt, ebenso wie der Schutzheilige im Portinari-Altar, dessen Geste das Kunstwerk betont, würden auf das gute Herz des Malers hinweisen.¹

1914 schließt Destrée unter Bezugnahme auf die Darstellungskonventionen niederländischer Selbstporträts, die die Einfügung von Künstlerbildern in Form kleiner Figuren in unauffälligen Positionen bedingen,² eine Selbstdarstellung in Gestalt des Propheten aus. Für ein Selbstbildnis in der Anbetung der Hirten käme seines Erachtens nur die Figur des im Hintergrund die Flöte spielenden Hirten in Frage.³

Moffitt (1986) interpretiert die Figur als Prophet Jesaia bzw. als Evangelist Markus.⁴

1994 stellt Belting die Möglichkeit eines Kryptoselbstporträts in den Raum, indem er auf die Pflanzen im Bild fokussiert. Der linke der beiden Propheten, die von ihm als

vermittelnde „Ansager“,⁵ „romantisch aussehende Heroen“⁶ und „Kommentatoren“⁷ beschrieben werden, stehe in unmittelbarem Zusammenhang mit den am linken unteren Rand gemalten Kräutern: Schwarzer Nachtschatten und Storchenschnabel dienten als Arzneimittel gegen Schwermut, Gamander-Ehrenpreis gegen den Verlust des Augenlichts. Letzteres wird von Belting als ein Symbol interpretiert: Im übertragenen Sinn befähige die Pflanze den Maler, seine Bildfindungen vor seinem inneren Auge zu imaginieren. Belting vermutet, van der Goes wäre im Kloster mit solchen Kräutern behandelt worden und hätte sie bewusst als direkten Bezug zu seiner Person ins Bild integriert. Weiters führt Belting aus, van der Goes habe zudem eine verborgene theologische Aussage getätigt, indem er den Blick des Propheten über die Pflanzen hinweg zum Jesuskind führte, das ein Nachtschattengewächs in der Hand hält. Das Kind mit der irdischen Heilpflanze sei nach Augustinus, der die Inkarnation Christi als Medizin bezeichnet hat, im übertragenen Sinn als überirdisches Heilmittel zu deuten.⁸ Resümierend schließt der Autor: „Sie [die Medizin] machte die Augen hell, mit denen der Künstler dasjenige im Innern erblickte, was er mit äußerlichen Farben malte. Sah er sich vielleicht selbst in jenem Seher am linken Bildrand, welcher über die Schulter dorthin zurückschaut, wo das Bildthema erscheint, um uns dabei mit gebogenem Zeigefinger fast unmerklich auf die Pflanzen aufmerksam macht?“⁹

Zugleich betont Belting den mythologischen Charakter der Propheten und hebt die Vorbildwirksamkeit der Einsiedler und Pilger aus dem Genter Altar hervor. Seine Aussage relativierend stellt er zudem fest, dass die Porträts als freie Erfindungen Schauspieler charakterisieren: „Der Maler ist paradoxe Weise gerade in der Darstellung eines heroischen Bühnenparts dem Geheimnis des Individuums nahegekommen, das damals noch kein Philosoph definieren konnte.“¹⁰

Verweise

1. Sander 1912, 534.←
2. Zur Verdeutlichung führt Destrée bescheiden im Hintergrund oder am Rand der Szene eingefügte Selbstdarstellungen an, beispielhaft von Dieric Bouts im Abendmahl-Altar, von den Brüdern Eyck im Genter Altar oder von Gerard David im Gemälde Virgo inter Virgines. Vgl. Destrée 1914, 230f; zum Gemälde von David vgl. weiterführend das Einleitungskapitel zu Gerard David.←
3. Ebd., 231.←
4. Zum Forschungsstand zur Identifizierung der Propheten vgl. u. a. Dhanens 1998, 144f; Moffitt 1986, 158, 163 (Anm. 4f).←
5. Belting 1994a, 117.←
6. Ebd., 118.←
7. Ebd., 120.←
8. Belting beruft sich hierzu auf Ridderbos, der aus Gerardo Grootes Traktat *Da quattuor generibus meditabilium* wie folgt zitiert: „[D]ie Demut, in der Gott aus einer Frau geboren wurde [, ist] die beste Medizin“. Vgl. Ridderbos 1990, 140. Einen prinzipiellen symbolischen Zusammenhang zwischen den Pflanzen, dem Kind und den Propheten hat schon Bode vermutet; vgl. Bode 1903, 101.←
9. Belting 1994a, 121.←

Hereinstürmender Hirte, Flötenspieler oder Prophet?

Sowohl Bestimmung, Funktion als auch Auftraggeber der ungewöhnlich schmalen, querrechteckigen Tafel sind unbekannt.¹ Für die Diskussion möglicher Selbstbildnisse sind zwei Charaktere wichtig: die der Hirten (insbesondere betrifft dies den hereinstürmenden Hirten) und die der Propheten. Den folgenden Ausführungen ist ein Einblick in die Forschungsmeinungen zu diesen Figuren vorangestellt.

Wie schon im Portinari-Altar versteht es Hugo von der Goes, den zur Anbetungsszene kommenden Hirten, deren Porträthaftigkeit schon früh erkannt wurde,² in ihrer Bewegung, Mimik und Gestik besondere Präsenz zu verleihen. Während der Hirte in rotem Gewand das Eilen zum Ort der Niederkunft verkörpert, repräsentiert der Grüngekleidete das dortige Eintreffen und auch das Erkennen des Mysteriums.³ Gemeinsam, so Franke, sehen und erkennen die beiden Gott.⁴ Von konventionellen Darstellungen abweichend drücken die Hirten den Ablauf von Zeit aus, ebenso markieren sie einen Moment persönlicher Erfahrung.⁵ Nach Ridderbos symbolisieren die dargestellten Affekte einen Weg der Kontemplation.⁶ Etwas weiter im Hintergrund, abgegrenzt durch eine Mauer, befinden sich noch zwei in bukolischer Eintracht musizierende Schäfer.⁷ Die im Mittel- und Hintergrund des Bildes dargestellten Episoden zählen zu der im Lukasevangelium angegebenen Erzählung: Beschrieben ist die Ankündigung der Geburt des Retters,⁸ der eilige Aufbruch der Hirten nach Bethlehem und das Auffinden des Kindes im Stall (Lk 2,8–2,20).

Die beiden monumentalen Halbfiguren zur Linken und Rechten an der vorderen Bildkante, die den Bildbereich scheinbar überschreiten bzw. diesem vorgelagert sind, sind ebenfalls sehr auffällig. Traditionell werden sie als Propheten gedeutet, der Vorhang, den sie beiseite ziehen, wird als Schleier verstanden und das Motiv im Gesamten als ein Enthüllen der Wahrheit des Neuen Bundes – wie es im Alten Bund vorausgesagt wurde.⁹ Multifunktional und zeitenübergreifend vereinen die Propheten die BetrachterInnenwelt, das mythologische Ereignis der Geburt Christi und den weiter zurückliegenden historischen Moment ihrer Prophezeiung.¹⁰ Wie auch andere Autoren verweist etwa Belting auf den performativen Charakter der Propheten, der sich über Bezugnahmen zu zeitgenössischen Mysterienspielen erklärt.¹¹ Sinnbildlich öffnen die beiden den bühnenartig angelegten Bildraum. Das Bild hat die „Realität eines Schauspiels“, die Rezipierenden werden auf Distanz gehalten¹² und gleichzeitig angesprochen.¹³ Die Illusionsqualität des Bildes wirkt auf mehreren Ebenen, verstärkt wird dies durch eine formale Besonderheit, nämlich die reliefartig, plastisch modellierte Vorhangstange – der „Scheincharakter“ des Gemäldes wird zum eigentlichen Bildthema.¹⁴ Resultat ist eine Thematisierung der Malerei per se, die Betonung des Mediums im Sinne einer selbstreferenziellen Qualität.¹⁵ „As the painting delineates a physical place for itself in the realm of the viewer, so does the depicted scene come to seem similarly coextensive.“¹⁶

Analysen zur Motivation und inhaltlichen Struktur bzw. zur Aussage des Gemäldes fokussieren einerseits auf die Biografie des Malers (auf sein Leben zwischen Kunst und Konvent) und andererseits auf den Einfluss der spirituellen Strömung der Zeit (Devotio

moderna).¹⁷ So charakterisiert Ridderbos die Hirtenanbetung etwa überzeugend als gemalte Devotio¹⁸ und Franke sieht das Gemälde als ein spirituell motiviertes „Bekenntnis auf dem Stufenweg der Seele zu Gott“, mit dem van der Goes einen „Wandel im Verständnis von der Authentizität des gemalten Bildes“ geschaffen habe.¹⁹ Von der Person des Hugo van der Goes teils unabhängige theologischen Deutungen des Gemäldes zielen zumeist auf die Metapher des Verschleierns ab. So interpretiert Lane die Tafel als Symbol des Zusammenhangs von Menschwerdung und Transsubstantiation (die Autorin deutet die Krippe als Altar).²⁰ Folgt man Schlie, so intendierte van der Goes eine Öffnung des Bildraums nach vorne und folglich eine Verschmelzung mit dem bildexternen Raum, die einem Zusammenschluss von im Bild gezeigter Heilsgeschichte und vor dem Altar praktiziertem Kult bedeute.²¹ Seltener heben Forschende die Rolle des Auftraggebers hervor. Ein Beispiel hierzu gibt etwa Buskirk, die den Fokus auf den (unbekannten) Stifter als Mitglied der elitären urbanen Gesellschaft legt, der sein soziales und politisches Engagement ins Spirituelle übertragen habe und das Gemälde als intellektuelle Herausforderung für ein gebildetes Publikum schaffen ließ – dies und der hohe materielle Wert der Tafel schließen die Deutung des Gemäldes im Rahmen der Devotio moderna aus.²²

Die Hirten und die Propheten sind zwei der ungewöhnlichsten Motive der Tafel, die in der Forschung vielfältige Beachtung fanden²³ – für beide Sujets wurden auch Vorschläge hinsichtlich möglicher Selbstdarstellungen gemacht. Dabei handelt es sich um voneinander abweichende Theorien, die im Einzelnen betrachtet durchaus überzeugendes Potenzial entfalten. (Ähnliches kann auch hinsichtlich der Analysen der möglichen Selbstporträts von van der Goes im Monforte-Altar und im Gemälde zum Marientod festgestellt werden). Nur mit Blick auf die diskutierten Selbstbildnisse im Gesamtoeuvre des Hugo van der Goes lassen sich vorsichtige Präferenzen ableiten, wenngleich keines der Bildnisse in der Anbetung der Hirten als Selbstporträt eindeutig verifizierbar ist.

Der hereinstürmende Hirte

Der überzeugendste Vorschlag für eine mögliche Selbstdarstellung, gerade in Hinblick auf Frankes Theorie, Hugo van der Goes könnte sich werkübergreifend vorrangig als Hirtengestalten selbst ins Bild gesetzt haben,²⁴ wurde für die Figur des hereinstürmenden Hirten gemacht. Im Spätwerk habe Goes seine spirituelle Entwicklung über den Hirten als „erkennenden Sehenden“ der Geburt des Heilands definiert und sich selbst als Gläubigen ausgezeichnet. Neben theologischen Quellen führt Franke zur Untermauerung ihrer Theorie auch formale Qualitäten des Bildnisses ins Feld. Etwa überschreitet die Figur eine bildinterne Schwelle zum Ort der sakralen Handlung; die Spitze ihres linken Fußes befindet sich in einem, über Licht und Schatten definierten, Grenzbereich am Boden.²⁵ Die Schäfer „drohen“ die Anbetungsszene „zu überrennen“, so Sander.²⁶

Die Raumkonzeption der Hirtenanbetung ist über weite Teile schwierig nachvollziehbar. Neben augenscheinlichen Wechselwirkungen von stark plastisch ausgeführten Sujets (Hirten, Propheten) mit zweidimensional anmutenden Bereichen (die Szene rund um die hl. Maria mit dem Kind) erscheinen kompositorische Details und Beleuchtungseffekte rätselhaft. Irritationen wirken, als wären sie bewusst eingesetzt, um die Präsenz der Figuren zu unterstützen. So ist etwas der laufende Hirte von links hinten beleuchtet und

deshalt durch starke Hell-Dunkel-Kontraste betont.²⁷ Dieses Licht lässt den Boden wie eine Rampe erscheinen und die Grenze zum sakralen Bereich wie eine Stufe. Das Überschreiten der Lichtschwelle durch die Hirtenfigur dürfte für Hugo van der Goes von großer Bedeutung gewesen sein, veränderte er doch während des Malprozesses seine Konzeption. Wie Grosshans nach gemälde technologischen Untersuchungen feststellen konnte, passte der Maler die Fußstellung des Hirten an, sodass sowohl das Laufen stärker zum Ausdruck kommt als auch die Position der Fußspitze an der Kante markanter wirksam wird.²⁸ Die Laufrichtung ist über Schlagschatten am Boden weiter betont und gerade im Zusammenspiel mit dem zweiten, bereits knieenden Hirten daneben wird die Bewegungsrichtung hin zur Krippe offensichtlich. Der von rechts im Flug heraneilende Engel in Orange, der die Bewegung des rennenden Hirten spiegelt, verstärkt diesen Eindruck.²⁹ Auch über die Farbgebung der Gewänder, die eine Art Hierarchisierung ausdrücken, sind Bezugnahmen zur Anbetungsszene gegeben: Während der hl. Joseph nahe des Kindes in sattes Rot gekleidet ist, nähert sich der Hirte in einem Gewand, bei dem das Rot abgeschwächt ist bzw. sich auch im Ton unterscheidet (ähnlich verhält es sich mit den jeweils grünen Aufmachungen der Figuren daneben, nämlich dem Engel bei Joseph und dem zweiten Hirten).³⁰ Die Verbindung der Porträtfi gur mit dem hl. Joseph ist evident.³¹ In Ergänzung zu dieser Hauptausrichtung sind auch auffällige Bewegungstendenzen in Richtung BetrachterInnenraum gegeben. Der Körper des Hirten ist stark verdreht, sodass das beleuchtete Knie entgegen der Motorik des Oberkörpers nahezu direkt nach vorne weist. Eine vertikale Markierung in Form eines grauen Flecks am Boden, der auf die Fußspitze zeigt, verstärkt diesen Effekt ebenso wie das Überschreiten der Licht-Schatten-Grenze. Zudem scheint der Hirte in Kopfhaltung, Blick und angedeutetem Redegestus den vorderen linken Propheten zu spiegeln. Wie dieser und auch der rechte Prophet hat die fragliche Selbstporträtfi gur eine Hand nahe beim Kopf, mit der anderen führt sie einen Zeigegestus aus. Während also der Hirte mit offener Handfläche Richtung Kind ausgerichtet ist, deuten die Propheten in den außerbildlichen Bereich. Liest man die Gesten im Zusammenhang, so präsentieren Hirte und Propheten das Bildgeschehen – eine Aufforderung zur Anteilnahme an die Gläubigen ist im Gemälde eingeschrieben. Gleichzeitig gehört das Porträt in der Rolle des Hirten der Welt des Volkes an. Das zeigt sich auch durch ein kompositorisches Detail: Das Bildnis ist von der Vorhangstange oben und von vertikalen Architekturfragmenten links und rechts nahezu wie ein Bild-im-Bild markiert. Die Berührung der Licht-Schatten-Grenze durch den sichtbaren Fuß zeigt hierbei deutlich, dass sich die Figur teils im profanen Hintergrund befindet. Somit ist die Hirtenfigur wohl das einzige Sujet im gesamten Gemälde, das allen Bildebenen und symbolisch auch dem bildexternen Raum anteilig ist. Damit findet Frankes Vorschlag, wonach der rennende Hirte nicht als Identifikationsfi gur zur Verfügung stehe, Erweiterung (Franke argumentiert, dass sich die RezipientIn wegen der niederen Horizontlinie der Komposition nur mit dem knienden Hirten identifizieren könne).³²

Neben der BetrachterInnenansprache im religiösen Sinn ist auch eine im weltlichen Sinn gegeben. Hierzu ist es notwendig, auf Buskirks Ausführungen zurückzugreifen (s. o.). Laut der Interpretation der Autorin pendelt sich die Aussage des Gemäldes zwischen der übergreifenden Bedeutung als Andachtsbild und den spezifischen Reaktionen der Rezipierenden ein, wobei die Rezeption des Dargestellten im Vordergrund stehe: „Viewers

[...] are made aware that what they are looking at [...] is not a mere representation of an event but an emotionally engaging commentary on it.“³³ Handelt es sich beim Gemälde, wie Buskirk angibt, um eine intellektuelle Herausforderung bzw. um ein unterhaltsames Rätsel für Gebildete – „the experience of reading and understanding the Adoration [...] was no doubt as much fun as it was spiritually profound“³⁴ – so liegt der Schluss nahe, dass auch das Bildnis in einem derartigen Rahmen zu lesen sein könnte.

Interpretiert man die Figur des rennenden Hirten als Selbstporträt, so lassen sich folglich polarisierende Bedeutungsebenen ableiten: Van der Goes zeigt sich als einer, der das „Heilige erkennt“ – zudem könnte er sich auch zum Motiv des „erkannt Werdens“ erhoben haben. Die für ein niederländisches Selbstporträt ungewöhnliche Größe und Dominanz der Figur und auch die Ablenkung durch die Propheten, die in vorderster Ebene vorrangig auf die RezipientIn wirken, wären damit erklärt. Der oftmals als Motivation für seine Selbstdarstellung besprochene persönliche Bezug des Malers zum Gemälde – vermittelt über seine Vita, seine spirituellen Entwicklungen und die Glaubensströmungen der Zeit – würde folglich um einen künstlerisch-intellektuelle Dimension ergänzt.

Der Flöte spielende Hirte

Destrées Erstthematisierung eines Selbstporträts von van der Goes in der Rolle des Musikanten basiert in erster Linie auf einem physiognomischen Vergleich mit anderen möglichen Selbstdarstellungen im Marienbild und im Monforte-Altar.³⁵ Da es sich bei beiden Vergleichsbildnissen um fragliche Zuweisungen handelt, relativiert sich zwangsläufig auch die Selbstdarstellungsthese für den hier zu besprechenden Musikanten. Trotz der abgewerteten Positionierung im Hintergrund, die den niederländischen Selbstdarstellungskonventionen entgegenkäme, handelt es sich beim Musikanten um einen einfachen Hirten.

Nach momentanem Wissenstand hat sich nur ein Künstler in zeitlicher Nähe zu van der Goes in der Rolle eines Musikanten dargestellt, nämlich Albrecht Dürer. Dieser tritt im Jabach-Altar³⁶ neben einem Flötespieler als Trommler auf.

Der Prophet

Auch Sanders Erstthematisierung einer Selbstdarstellung in der Figur des linken Propheten in der Hirtenanbetung beruht auf einem physiognomischen Vergleich.³⁷ Wie im Fall des Flöte spielenden Hirten handelt es sich auch hierbei um eine Bezugnahme zu einem Bildnis im Oeuvre des Malers, das kaum als Selbstdarstellung in Frage kommt – konkret ist der hl. Thomas am linken Seitenflügel des Portinari-Altars angesprochen. Ein Argument Beltings, der einen Bezug zu den Pflanzen in unmittelbarer Nähe des Propheten herstellt und diese mit der Vita des Malers in Verbindung setzt, rechtfertigt allerdings die nähere Betrachtung der monumentalen Vordergrundfigur. Belting gibt an, die Pflanzen könnten neben verborgenen theologischen Aussagen auch einen Hinweis auf den Wert des Malers als Seher und folglich Schöpfer des Gemäldes beinhalten.³⁸ Ähnlich argumentiert auch Ridderbos, der allgemein (ohne eine Figur oder gar ein Selbstdarstellungsporträt anzusprechen) unter Bezugnahme auf die Lehren des hl. Augustinus festhält, die Pflanzen könnten auf van der Goes selbst hinweisen.³⁹ Spätestens seit Panofskys Ausführungen zum Disguised

Symbolismus werden Randmotive, wie etwa Blumen in niederländischen Gemälden, nach verborgener Symbolik befragt und werden intensiv ikonologisch gedeutet⁴⁰ – so auch im vorliegenden Fall. Während die o. a. Autoren die Pflanzen als auf Hugo van der Goes bezugnehmende Heilkräuter interpretieren, lehnt Schlie diese Deutung ab und versteht sie stattdessen als Hinweise auf die Heilkraft des Sakraments sowie als Zeichen der in Malerei transformierten göttlichen Heilkraft.⁴¹ Da die Pflanzen aber keinen Alleinstellungscharakter haben (es finden sich auch welche beim rechten Propheten) sind wohl andere Parameter zur Deutung der Figur heranzuziehen.

Wesentlich hierbei scheinen Position und Funktion der Figur im Zusammenspiel mit dem Offenhalten des Vorhangs (s. o.). Die metapikturalen Aspekte von Bühnenbildung und Vorhangmotiv schließen die Möglichkeit ein, es könnte sich beim Propheten zumindest um eine Symbolfigur für die künstlerischen Qualitäten von Hugo van der Goes handeln. Eine solche Aussage könnte auch über malerische Effekte, die die Figur betonen (etwa die Verstärkung des Blicks durch deutlich erkennbare Glanzlichter⁴²), und vielfältig deutbare kompositorische Bezugnahmen (u. a. die Verbindung mit dem rennenden Hirten) verdeutlicht sein.

Auch bei der Prophetenfigur ist ein starker Bezug zum hl. Joseph gegeben.⁴³ Zwischen Joseph und dem Seher, die einander zugewandt sind, entfaltet sich die Szene. Beide sind in rotes, durch Licht stark modelliertes Gewand gehüllt. In den Bereichen der Köpfe finden sich jeweils orange, über kleinteilige Faltenwürfe strukturierte Textilien: beim Heiligen ein Kleid, das zum Engel gehört; beim Propheten ein Tuch als Teil seiner eigenen Garderobe. Vielleicht ist dies ein Hinweis auf den profanen Charakter des Protagonisten, nämlich darauf, dass nur die Rolle eines Propheten eingenommen wurde und sich der Sinn der Figur weitaus differenzierter erschließt? Vielleicht hat Hugo van der Goes damit eine kryptomorphe Selbstinszenierung beabsichtigt? Wie sein Pendant, der Prophet am rechten Bildrand, der trotz seiner BetrachterInnenansprache (Blick und Geste) bislang nicht als Selbstdarstellung vorgeschlagen wurde, erinnert die Figur an die Rolle eines festaiolos. Eine solche Charakterisierung wurde teils als Argument zur Identifizierung von Selbstdarstellungen von anderen Künstlern angegeben.⁴⁴

Verweise

1. Belting 1994a, 117; vgl. weiterführend u. a. Schlie 2002, 127; Buskirk 2014, 2f.←

2. Vgl. etwa Winkler, der die individuellen Züge der Hirten als markant hervorhebt. Winkler 1964, 61.←

3. Schlie 2002, 131.←

4. Franke argumentiert unter Berücksichtigung von Schriften von Cusanus und Bernhard von Clairvaux, die die Voraussetzung für solch eine Interpretation liefern, vgl. Franke 2012, 233f.←

5. Buskirk 2014, 15.←

6. Kurz nach dem Tod von Hugo van der Goes publizierte Jan Mombaer Rosetum einen im Sinne der *Devotio moderna* verfassten Text, in dem Wege der Kontemplation, darunter der Affekt, beschrieben sind. Vgl.

Ridderbos 2005, 133. Denselben Effekt stellt Ridderbos an anderer Stelle auch für den schielenden Apostel im Marientod von Hugo van der Goes fest, vgl. Ridderbos 2007, 24.←

7. Zu den musizierenden Hirten in Zusammenhang mit Mysterienspielen vgl. u. a. Belting 1994a, 120f; ähnlich in Belting 1994b, 240-242.←
8. Die Szene der Verkündigung an die Hirten findet sich im rechten Bildhintergrund und erfährt in diesem Beitrag keine weitere Beschäftigung.←
9. Zu weiterführenden Analysen zu theologischen Quellen, zur Schleierthematik und zur Funktion der Prophetenfiguren vgl. u. a. Franke 2012, bes. 230f; Lane 1975; Moffitt 1986; Panofsky (hg. von Sander/Kemperdick 2001), 342; Schellewald 2016. Zum Vorhangmotiv samt Analysen von Forschungsmeinungen vgl. u. a. Schlie 2002, 130f.←
10. Buskirk 2014, 15f. Der linke Prophet wird gemeinhin als Jesaja gedeutet. Dieser ist als Prophet der jungfräulichen Geburt bekannt; vgl. Jes 7,14. Der rechte Prophet gilt als Jeremiah. Zum Forschungsstand zur Identifizierung der Propheten vgl. u. a. Dhanens 1998, 144f; Moffitt 1986, 158, 163 (Anm. 4f). Ridderbos bespricht die beiden Propheten als Jesaja und Habakuk, vgl. Ridderbos 2005, 129. Moffitt stellt abweichend von der vorherrschenden Forschungsmeinung überzeugende Bezüge zu den Evangelisten Markus und Paulus her, vgl. Moffitt 1986.←
11. Belting 1994b, 237; ähnlich in Belting 1994a, 116-121; zudem u. a. Dhanens 1998, 141; Franke 2012, 232f, 233 (Anm. 762); Lane 1975; Simon 2015, 171f.←
12. Belting 1994a, 117f; ähnlich in: Belting 1994b, 230, 237.←
13. Zu Systemen der BetrachterInnenansprache bei van der Goes (auch) in der Anbetung der Hirten vgl. u. a. Grosshans 2002, 142.←
14. Belting 1994a, 120f.←
15. Zur Schleierthematik in der Anbetung der Hirten hinsichtlich des bildtheoretischen Charakters vgl. u. a. Draxler 2021, bes. 81f; Kruse 1994, 240; Rothstein 2005, 83-85, 139. U. a. führt Buskirk aus, der Vorhang erinnere an den gemalten Vorhang des antiken Malers Parrhasios und den Wettbewerb mit Zeuxis und könnte ein metapikturaler Kommentar zum malerischen Können von Hugo van der Goes sein; vgl. Buskirk 2014, 4. Zum antiken Wettstreit vgl. Plinius, d. Ä. (hg. von König 1978), 55f.←
16. Rothstein 2005, 54.←
17. Vgl. den Einführungsaufsatz zu Hugo van der Goes.←
18. Ridderbos 1990; Ridderbos 1991, 181-200; Ridderbos 2005, 125-133. Ridderbos stellt insbesondere die von Geert Groote vertretene Lehre der neuen Frömmigkeit in direkten Zusammenhang mit dem Werk von Hugo van der Goes.←
19. Franke bringt dies mit dem von Cusanus in *De visione dei* vorausgesetzten Bildverständnis in Zusammenhang, vgl. Franke 2012, 230-249, bes. 247. Zum Status des gemalten Bildes für die Gotteserfahrung im Zeitalter von Hugo van der Goes vgl. weiter Franke 2012, 183-223.←
20. Lane 1975; vgl. weiterführend Moffitt 1986.←
21. Schlie analysierte das Gemälde hinsichtlich seines sakralen Realismus, den Inhalt des Gemäldes und den Spätstil bei van der Goes in Bezug auf die Funktion des Bildes. Einen Fokus legt die Autorin hierbei auf die beiden Prophetenfiguren und ihre Bezugnahmen zum außerbildlichen Bereich, die sich neben anderem über ihre Hände zeigen. In ihnen sieht sie die Grundlagen zur Deutung des Gemäldes gegeben: Die reale Situation am Altar, auf den die beiden Propheten weisen, während sie das Mysterium der Inkarnation enthüllen, ist nach der Autorin gleichzusetzen mit der vordersten Bildebene. Schlie argumentiert, dass sich die Gesten der Propheten auf das im Bild dargestellte Kind als ein Äquivalent für die Monstranz am Altar beziehen. Propheten und Hirten appellieren ebenso wie das in den Sakralraum blickende Kind in unterschiedlicher Weise an die BetrachterIn: Wie die Propheten das Heil weissagten und die Hirten das Jesuskind erblicken konnten, so können die Gläubigen über die Hostie am Altar das Heil erfahren. Formale

- Differenzen der Motive (etwa Detailrealismus und Plastizität bei den Propheten im Gegensatz zu auf die spirituelle Ebene verweisenden, den Realismus zurücknehmenden Abbildcharakter bei der Anbetungsszene) unterstützen den Dialog zwischen dem Gemälde und der Handlung am Altar. Somit werde die historische Heilsgeschichte mit der aktuellen gleichgestellt, Bildraum und Raum vor dem Bild verbinden sich zu einem augenscheinlichen Erlebnisraum. Vgl. Schlie 2002, 127–137.←
22. Buskirk geht von einer verflochtenen Gesellschaftsstruktur aus, in der politisches, soziales und religiöses Leben zusammen spielte. In diesem Sinne vergleicht sie die Struktur der Hirtenanbetung mit zeitgenössischer Literatur, insbesondere mit der Lobpreisung Mariens (Lof van Maria) von Anthonis de Roovere, die im selben Milieu wie das Goes'sche Gemälde entstand, um die ästhetische und spirituelle Strategie des Bildes hinsichtlich ihrer sozialpolitischen Bedeutung zu erläutern. Vgl. Buskirk 2014, bes. 17–23. Einführend stellt Buskirk eine Zusammenstellung der Forschungsgeschichte besonders hinsichtlich verschiedener Deutungsansätze des Gemäldes bereit, vgl. Buskirk 2014, 1–3.←
23. Aus der Vielzahl der Bezugnahmen sind hier nur wenige, im Rahmen der Selbstporträtforschung relevante Aussagen aufgeführt.←
24. Vgl. den Einleitungstext zu Hugo van der Goes.←
25. Zu den Thesen Frankes vgl. Franke 2012, 103, 157, 232–239, 247.←
26. Sander 1992, 238.←
27. U. a. verwies Panofsky auf das blasse, aber durchdringende Licht von links oben, das die Hirtengruppe in den größten Gegensatz von Licht und Dunkel taucht, vgl. Panofsky (hg. von Sander/Kemperdick 2001), 343. In jüngerer Zeit fokussiert auch Buskirk, die das Gemälde nach der Restauration von Beatrix Graf 2011 analysierte, auf das Licht. Nach der Reinigung wurden Licht und Farben viel deutlicher erkennbar: Zwei Lichtquellen beleuchten das Geschehen im Stall, ein gleichmäßiges bildinhärentes Licht und ein helleres, das die Hirten wie ein „Lichtblitz“ hervorhebt und so die Intensität ihres Ansturms verstärkt, vgl. Buskirk 2014, 3.←
28. Vgl. Grosshans 2003, 244f.←
29. Auch Belting verweist auf die ungewöhnliche Bewegung des Engels, der scheinbar in aller Eile bereits im Flug auf seine Knie gefallen ist, vgl. Belting 1994a, 122.←
30. Schlie thematisiert die abgestuften Farben als mögliche Hinweise auf eine Hierarchie der Figuren, vgl. Schlie 2002, 132.←
31. Vgl. den Einführungstext zu Hugo van der Goes.←
32. Franke 2012, 238.←
33. Buskirk 2014, 17.←
34. Ebd., 12.←
35. Zur Erstthematisierung vgl. Destrée 1914, 19f, 111, 231.←
36. Albrecht Dürer, Jabach-Altar (rechter Außenflügel: Selbstporträt als Trommler), 1504, Köln, Wallraf-Richartz Museum.←
37. Sander 1912, 534.←
38. Zu Beltlings Kommentaren vgl. Belting 1994a, 117–122, bes. 121; Belting 1994b, 230–248, bes. 243f.←
39. Ridderbos 2005, 130.←
40. Panofsky 1971, 131–148; gleichlautend in Panofsky (hg. von Sander/Kemperdick 2001), 119–153. Zu Panofsky und dem Wirklichkeitsverständnis der Maler vgl. u. a. Franke 2012, 13–16.←
41. Schlie 2002, 136.←

42. Nach Franke spiegelt sich in den Knöpfen und in den Augen des Propheten eine bildexterne Lichtquelle. Vgl. Franke 2012, 238. ↵
43. Vgl. den Einführungsaufsatz zu Hugo van der Goes. ↵
44. Vgl. u. a. den Katalogbeitrag zu Domenico Ghirlandaio, Die hl. Fina, hierzu bes. Marchand 1998, 107–114, bes. 113f. ↵

Literatur

Belting, Hans: Die großen Altäre, in: Belting, Hans/Kruse, Christiane (Hg.): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, 94–132.

Belting, Hans: Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden (Beck'sche Reihe), München 1994.

Bode, Wilhelm: Die Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes in der Berliner Galerie, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 24. Jg. 1903, H. 1, 99–102.

Buskirk, Jessica: Hugo van der Goes's Adoration of the Shepherds: Between Ascetic Idealism and Urban Networks in Late Medieval Flanders, in: Journal of Historians of Netherlandish Art, 6. Jg. 2014, H. 1, 1–40.

Destrée, Joseph: Hugo van der Goes, Brüssel 1914.

Dhanens, Elisabeth: Hugo van der Goes, Antwerpen 1998.

Draxler, Helmut: Die Wahrheit der niederländischen Malerei. Eine Archäologie der Gegenwartskunst, Paderborn 2021.

Franke, Susanne: Raum und Realismus. Hugo van der Goes' Bildproduktion als Erkenntnisprozess, Frankfurt am Main u. a. 2012.

Grosshans, Rainald: Die Königsanbetung aus Monforte von Hugo van der Goes in der Berliner Gemäldegalerie, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 2002, H. 39, 131–164.

Grosshans, Rainald: IRR-Investigation of the Panel Paintings by Hugo van der Goes in the Berlin Gemäldegalerie, in: Verougstraete, Hélène/Schout, Roger van (Hg.): Jérôme Bosch et son entourage et autres études (Tagungsband, Brügge, Rotterdam, 13.–15.9.2001), Löwen u. a. 2003, 235–249.

Kruse, Christiane: Dokumentation. Hugo van der Goes, in: Belting, Hans/Kruse, Christiane (Hg.): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, 226–242.

Lane, Barbara G.: „Ecce Panis Angelorum“: The Manger as Altar in Hugo's Berlin Nativity, in: The Art Bulletin, 57. Jg. 1975, H. 4, 476–486.

Marchand, Eckart: The Representation of Citizens in Religious Fresco Cycles in Tuscany, in: Marchand, Eckart (Hg.): With and Without the Medici. Studies in Tuscan Art and Patronage. 1434–1530, Aldershot, Brookfield 1998, 107–128.

Moffitt, John F.: The Veiled Metaphor in Hugo van der Goes' Berlin Nativity: Isaiah and Jeremiah, or Mark and Paul? in: Oud-Holland, 100. Jg. 1986, 3–4, 157–164.

Panofsky, Erwin: Die altniederländische Malerei. 1. Ihr Ursprung und Wesen, hg. von Jochen Sander/Stephan Kemperdick, Köln 2001.

Panofsky, Erwin: Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. 1. Text, New York u. a. 1971.

Plinius, C. Secundus, d. Ä.: Naturkunde. Farben Malerei Plastik (Naturalis historiae, XXXV), hg. von Roderich König, München 1978.

Ridderbos, Bernhard: De melancholie van de kunstenaar. Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst, 's-Gravenhage 1991.

Ridderbos, Bernhard: Die „Geburt Christi“ des Hugo van der Goes: Form, Inhalt, Funktion, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 32. Jg. 1990, 137–152.

- Ridderbos, Bernhard: Hugo van der Goes's „Death of the Virgin“ and the Modern Devotion. An Analysis of a Creative Process, in: *Oud-Holland*, 120. Jg. 2007, 1/2, 1-30.
- Ridderbos, Bernhard: Objects and Questions, in: Ridderbos, Bernhard/Buren, Anne van/Veen, Henk van (Hg.): *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception, and Research*, Los Angeles 2005, 4-172.
- Rothstein, Bret Louis: *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge 2005.
- Sander, Hjalmar G.: Beiträge zur Biographie Hugo van der Goes und zur Chronologie seiner Werke, in: *Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaften*, 35. Jg. 1912, 519-545.
- Sander, Jochen: *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie (Berliner Schriften zur Kunst, 3)*, Mainz am Rhein 1992.
- Schellewald, Barbara: Hinter und vor dem Vorhang; Bildpraktiken der Enthüllung und des Verbergens im Mittelalter, in: Blümle, Claudia/Wismer, Beat (Hg.): *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo* (Ausstellungskatalog, Düsseldorf, 01.10.2016-22.01.2017), München 2016, 124-131.
- Schlie, Heike: *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002.
- Simon, Anna: *Studien zu Hugo van der Goes* (Dissertation, Staatliche Akademie der Bildenden Künste), Stuttgart 2015.
- Winkler, Friedrich: *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin 1964.

Zitievorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Anbetung der Hirten (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/goes-hugo-van-der-anbetung-der-hirten-1480-bis-1482-berlin-staatliche-museen-gemaldegalerie/pdf/> (05.12.2025).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck - Institut für Kunstgeschichte