

Anbetung der Hirten (Portinari-Altar)

Goes, Hugo van der

1474 bis 1476/77

Italien; Florenz; Gallerie degli Uffizi

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Anbetung der Hirten

Bildnis 1

→ Goes, Hugo van der

Diskussion: Zu guter Letzt

Literaturverzeichnis

Künstler: Goes, Hugo van der

Objekt



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Zenodot Verlagsgesellschaft mbH

Quelle: Yorck Project (2002)

Lizenz: GNU Free Documentation Licence

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

URL: Webadresse

Copyright: Zenodot Verlagsgesellschaft mbH

Quelle: Yorck Project (2002)

Lizenz: GNU Free Documentation Licence

Detailtitel:	Anbetung der Hirten (Mitteltafel von: Portinari-Altar)
Titel in Originalsprache:	Portinari-Altar
Titel in Englisch:	Portinari Altarpiece; Adoration of the Shepherds; Adoration of the Shepherds with Angels
Datierung:	1474 bis 1476/77
Ursprungsregion:	altniederländischer Raum
Lokalisierung:	Italien; Florenz; Gallerie degli Uffizi
Lokalisierung (Detail):	Inventarnummer: 1890 /3191, 3192, 3193; Gesamt-Triptychon bestehend aus: Stiftertafel, Seite der Männer linker Flügel; Anbetung der Könige (Mitteltafel); Stiftertafel, Seite der Frauen (rechter Flügel)
Medium:	Altarbild; Tafelbild
Material:	Öl
Bildträger:	Holz
Maße:	Höhe: 249 cm; Breite: 300 cm
Maße Anmerkungen:	gesamtes Triptychon geöffnet inkl. Rahmen: 274 x 652 cm; Mitteltafel: 249 x 300 cm; Flügel: je 249 x 137 cm
Ikonografische Bezeichnung:	Geburt Christi; Anbetung der Hirten; Verkündigung an die Hirten
Iconclass:	73B25 - adoration of the Christ-child by the shepherds; Mary and Joseph present
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
Inschriften:	PNSC und MV; Portalinschriften, über und rechts einer Harfe im Tympanon des Davidpalasts, rechts hinter dem Kopf Mariens; von Panofsky dechiffriert als „Puer Nascetur Salvator Christus“ und „Maria Virgo“ unleserliche Inschrift; auf einer Tafel rechts des Portals SANCT(US) SANCTUS (SANC)TUS SANCTUS; auf der Bordüre des Goldbrokatpluviales des äußerst linken Engels im rechten Vordergrund VERA ICON; in der Bordüre des Pluviales des Engels links oben

Auftraggeber/Stifter:	Tommaso Folco d'Adoardo Portinari (Leiter der Medici-Filiale in Brügge) mit Maria Baroncelli (Gattin)
Provenienz:	bestimmt für die Familienkapelle der Familie Portinari (Kapelle Unsere Liebe Frau) in der Kirche St. Jakob in Brügge; 1483 Aufstellung in der Hospitalskirche San Egidio, Santa Maria Nuova, Florenz; seit 1899 in den Gallerie degli Uffizi, Florenz
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	privat

Zur Dechiffrierung der Portalinschriften im Tympanon¹ und zur Abbildung eines Faksimilie der Inschriftentafel rechts des Portals,² zum Stifter,³ zur Bestimmung der Tafel für die Familienkapelle der Portinari in Brügge⁴ und zur Ankunft des Gemäldes in Florenz und der Überführung in die Uffizien.⁵

Verweise

1. Panofsky (hg. von Sander/Kemperdick 2001), 339↔

2. Destrée 1914, 98↔

3. Franke 2021↔

4. Ebd.↔

5. Zur Ankunft in Florenz und der Überführung in die Uffizien vgl. u. a. Sander 1992, 19 (FN 22).↔

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse
Copyright: Zenodot Verlagsgesellschaft mbH
Quelle: Yorck Project (2002)
Lizenz: GNU Free Documentation Licence
Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	Figur hinter dem vierten Hirten rechts außen
Ausführung Körper:	Kopfbild
Ausführung Kopf:	annähernd im Profil
Ikonografischer Kontext:	die Figur folgt einer Gruppe von Hirten, sie scheint mit dieser über den Bewegungsablauf verbunden, ohne selbst ein Hirte zu sein; der Mann hat keine offensichtlichen ikonografischen Funktionen
Blick/Mimik:	auffällig markanter Blick Richtung rechts vorne; Gesicht nur partiell sichtbar
Gesten:	Hände nicht sichtbar
Körperhaltung:	Körper nicht sichtbar
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	an einer Bildschwelle zwischen Vordergrundhandlung und Hintergrund im Mittelgrund verankert; in einem kaum nachvollziehbaren Raumgefüge; die Figur folgt dem Zug der Hirten, ihre Bewegungsrichtung impliziert Raum zum letzten Hirten (als würden sie eine Kurve laufen), dennoch fehlende perspektivische Verkleinerung des Kopfes; gemeinsam mit dem vierten Hirten die einzige Figur im gesamten Altar in einer Dimension zwischen monumentalen Vordergrundfiguren und kleinen Hintergrundgestalten; zum großen Teil von den Hirten überschritten; durch eine zeitgenössische Kopfbedeckung von den Hirten unterschieden; kompositorisch an den letzten Engel im rechten unteren Eck anknüpfend, der sich ebenfalls hinter einer um eine Figur erweiterten Gruppe befindet und sich ebenfalls von dieser unterscheidet (dieser Engel trägt keinen Kopfschmuck); korrespondiert in der Ausrichtung des Profils mit der Figur des hl. Joseph
Zugeordnete Bildprotagonisten:	Hirten (drei Hirten bei der Szene im Stall und ein vierter dahinter)

Forschungsergebnis: Goes, Hugo van der

Künstler des Bildnisses:	Goes, Hugo van der
Status:	kontrovers diskutiert
Andere Identifikationsvorschläge:	ein weiterer Hirte

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Koster	2003	Koster 2003 - New Documentation for the Portinari	171	Details Kosters Erstzuschreibung ist mehr eine

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
					Thematisierung als eine Identifikation.
Bejahend	Koster	2008	Koster 2008 - Hugo van der Goes	88	-
Skeptisch/ verneinend	Kapfer	2008	Kapfer 2008 - Überlegungen zu den Bildnissen	54f, 70	-
Bejahend	Franke	2012	Franke 2012 - Raum und Realismus	265, 273f	-

2003 macht Koster auf Basis von gemäldetechnologischen Untersuchungen erstmals auf die nach rechts ausgerichtete Profilfigur hinter den Hirten aufmerksam. Der Mann, der über seine Kopfbedeckung als zeitgenössische Figur erkennbar ist und folglich nicht den Hirten zugeordnet werden kann, verfüge über keine narrative Funktion, „it might be a portrait but seems too inconsequential.“ In einem anschließenden Vergleich bringt Koster den Protagonisten mit dem mutmaßlichen Selbstbildnis von van der Goes in der Rolle des hl. Nikodemus in der *Beweinung Christi* und mit der Goes'schen *Lukasdarstellung*¹ in Zusammenhang und betont, dass sich gerade letztere Figur für Selbstdarstellungen besonders geeignet hat. Damit impliziert Koster die Möglichkeit einer Selbstdarstellung im *Portinari*-Altar, ohne eine solche direkt anzusprechen:

„The figure of Nicodemus in the [...] Vienna Lamentation has long been thought to be a probable self-portrait. He has the same prominent, sharp nose, dark hair and piercing gaze as the figure behind the shepherds. Also intriguing is his resemblance to what seems to be a faithful copy of a painting by Van der Goes of St Luke. [...] [It] was a suitable figure on which to project a self-portrait without the risk of blasphemy.“²

2008 zitiert Kapfer Koster's Überlegungen und nimmt die Figur, ohne sie weiter zu kommentieren, jedoch mit dem Hinweis auf die fehlende ausdrückliche Identifizierung in ihre Zusammenstellung möglicher Selbstbildnisse auf.³

Franke, die in ihren Forschungen den Fokus auf Selbstdarstellungen von van der Goes in der Rolle von Hirten legt, beruft sich 2012 auf Koster und bestätigt die Deutung als Selbstporträt mit Vorbehalt. Franke vergleicht die Position des Bildnisses mit jener Kommentarfigur im Gefolge der Anbetung der Könige vor dem Stall, die ebenfalls eine zeitgenössische Kopfbedeckung trägt und in der die Autorin auch eine Selbstdarstellung vermutet. Weiterführend bestätigt Franke die „zeitgenössische Rolle“ der Figur im *Portinari*-Altar unter Bezugnahmen auf *Mysterienspiele* und die daraus abzuleitenden, üblichen Darstellungskonventionen: Entsprechend der Bildtradition finden sich zwei oder drei Hirten in Anbetungsszenen - nach überlieferten Beschreibungen von *Mysterienspielen* sind vier Hirten möglich.⁴ Für den fünften Hirten finde sich folglich keine Grundlage. Dies und der Fakt, dass das Bildnis trotz seiner Nähe zur Gruppe der Hirten nicht als solcher

charakterisiert ist, deutet auf ein zeitaktuelles Porträt hin. Die Einfügung in die Reihe der Hirten bringt Franke mit den mystischen Lehren der Zeit (insbesondere mit den Predigten von Bernhard von Clairvaux) in Verbindung und mit der damit einhergehenden populären Rolle der Hirten bei der Geburt Christi.⁵ Interpretiert man das Bildnis als Selbstporträt, so weist es nach Franke auf die Glaubenseinstellung des Malers hin: „Deutet man die Figur als Selbstporträt Hugo van der Goes, ist ein Beleg dafür gefunden, dass er die in seinen Bildern propagierte neue Frömmigkeit als Ergebnis seiner besonderen Spiritualität auch selbst lebte.“⁶

Verweise

1. Vgl. den Einführungstext zu Hugo van der Goes.↵

2. Koster 2003, 171; ähnlich in: Koster 2008, 88.↵

3. Kapfer 2008, 54f, 70.↵

4. Franke verweist in dem Zusammenhang auf Arnould Gréban's *Mystère de la passion*, eine Überlieferung spätmittelalterlicher Laienspiele, in der von vier Hirten die Rede ist, die in der Nacht vor Christi Geburt Einblick in ihr Leben geben. Vgl. Gréban, 66, zitiert nach Franke 2012, 265.↵

5. Franke 2012, 273.↵

6. Ebd., 274.↵

Zu guter Letzt

Der Portinari-Altar ist das einzige erhaltene mehrteilige Werk von Hugo van der Goes. Erneut lassen sich, wie bei van der Goes üblich, Bezüge zu Vorgängern, insbesondere zu Jan van Eyck, Rogier van der Weyden und Petrus Christus festmachen.¹ Neben dem Genter Altar zählt das Portinari-Retabel zu den monumentalsten Bildwerken der Niederlande der Zeit. Zwei Besonderheiten des Altars bedingen eine intensive fortuna critica: nämlich der Export nach Florenz, folglich in die Heimat des Stifters,² der eine weitreichende Rezeption auslöste,³ und die herausragende Darstellung der Hirten in „bis dato nicht gekannter Lebensnähe und emotionaler Gestik“:⁴ „Das Volk, ‚der dritte Stand‘, die Hirten drängen sich zum Heil,“⁵ bemerkt Friedländer bereits 1916. „Das Volk nimmt Einzug in die Kunst“,⁶ schreibt Winkler 1964. „Sie [die Hirten] werden [...] so beschrieben, als würde das Ereignis mit lebenden Personen aus dem Volk spontan und lustvoll aufgeführt“,⁷ vermerkt Belting. Ein neuer „Menschentyp“ kommt auf, in ihm „spiegelt sich eine pathetische ‚pietas‘ von unerhörter, überwältigender Ausdruckskraft“,⁸ betont Castelfranco. Panofsky nimmt die Hirten gar zum Anlass, den Altar mit Beethovens Neunter Symphonie zu vergleichen: „Das Hereinbrechen der berühmten Schäfer [...] kommt dem überraschenden Eindringen der menschlichen Stimme in den Klang der Instrumente bei Beethoven gleich.“⁹

So umfassend und überschwänglich die Hirtenfiguren bis heute bedacht werden (die Reihe der Kommentare ließe sich beliebig weiterführen), so wenig Beachtung fand die kleine Profilfigur hinter der Szene – wenn überhaupt ist sie nur am Rande erwähnt, wie etwa bei Dhanens, die nach einer emotionalen Beschreibung der vorderen Hirten den Kopf eines fünften aufzählt: „un petit morceau de la tête d'un cinquième.“¹⁰

Die von Koster und Franke überzeugend dargelegte fehlende Zuordenbarkeit zur Ikonografie der Hirten und die damit einhergehende mangelnde narrative Funktion der Gestalt stellen Interpretationsspielraum bereit. Bei den Vorschlägen zur Identifizierung als Selbstdarstellung handelt es sich jedoch um durchwegs vorsichtig formulierte Vermutungen – um ein In-den-Raum-Stellen der Möglichkeit. Innerbildliche Bezugnahmen, wie etwa eine gewisse formale Übereinstimmung mit der Figur des Joseph in der vorderen linken Ecke (Ausrichtung des Kopfs, Formulierung nahezu im Profil, Ähnlichkeiten der markanten Nasen) lassen sich als Basis weiterer Überlegungen heranziehen. Van der Goes könnte intendiert haben, über die kleine Figur die BetrachterInnenansprache, die vom Heiligen im Vordergrund ausgeht, hinter der Szene abzuschließen – sollte es sich dabei um ein Selbstporträt handeln, würde er selbst zusammen mit Joseph die heilige Handlung einklammern. Die bereits von Winkler festgestellte einzigartige Tiefenwirkung des Gemäldes, die sich aus hintereinander gestaffelten Bildelementen ergibt,¹¹ ist eine Besonderheit der Tafel. Mit dem kleinen Mann (der Selbstdarstellung?) könnte van der Goes genau diese Qualität betont haben. Er könnte die nach hinten gestaffelten Protagonisten mit der letzten, sehr reduzierten Figur wie mit einem „Rufezeichen“ hinter einer Aufzählung abgeschlossen haben.

Die Verlockung ist groß, der Figur den Status einer Selbstdarstellung zuzusprechen. Allerdings handelt es sich bei allen die These befürwortenden Argumenten um reine, vom Bild abgeleitete Indizien, die eine zweifelsfreie Verifizierung der Selbstporträttheorie nicht zulassen.

Verweise

-
1. Details zu Auftragssituation, Funktion und Konzeption des Altars sowie zu Vorbildern (bes. Rogier van der Weyden, Bladelin-Altar, 1445–50, Berlin, Gemäldegalerie; Petrus Christus, Geburt Christi, 1460er Jahre, Washington, National Gallery of Art; Gebrüder van Eyck, Genter Altar) bietet neben vielen anderen Franke 2021. Eine detaillierte Analyse von Vorbildern und Bezugnahmen erarbeitet u. a. Ridderbos 2005, 100–125; Ridderbos 2008, bes. 58–63. Sander verweist zudem auf die Vorbildwirksamkeit eines Wandbildes im Groot Vleeshuis in Gent, vgl. Sander 1992, 215–220.↵
 2. Ausführliche Informationen zu den Stiftern u. a. bei Heller 1976, 118–124.↵
 3. Im Zusammenhang mit der Selbstporträtforschung ist dies im Besonderen die Übernahme und Weiterentwicklung der Hirtenfiguren durch Domenico Ghirlandaio im Tafelbild mit der Anbetung der Hirten in Santa Trinita. 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, 66–83, zur Vorbildwirkung für Ghirlandaio bes. 72–75. Einen umfangreichen Beitrag zum Portinari-Altar bietet u. a. Dhanens 1998, 250–301, zur Rezeption im Norden und Süden bes. 298–301. Zum Stifter und seiner sozialen Positionierung im Zusammenhang mit der Auftragssituation und der Funktion des Altars vgl. u. a. Franke 2007/2008. Zum Aufstellungsort des Retabels und dem Zusammenhang von Stifter und Ikonografie vgl. Franke, die einen funktionsbedingten Zusammenhang herausarbeitet, den Altar als Werkzeug von Sakramentskult festschreibt. Schlie 2002, 137–149.↵
 4. Franke 2021.↵
 5. Friedländer 1916, 45.↵
 6. Winkler 1964, 25.↵

7. Belting sieht die Hirten als hyperrealistisch gemalte Identifikationsfiguren für die RezipientIn, die Handlung des Gemäldes weiterführend als ein erlebbares Ereignis, vgl. Belting 1994, bes. 117f.↵
8. Castelfranchi Vegas 1994, 228.↵
9. Panofsky (hg. von Sander/Kemperdick 2001), 338.↵
10. Dhanens 1998, 279.↵
11. Winkler 1964, 27.↵

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.

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

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

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

Franke, Susanne: Between Status and Spiritual Salvation. The Portinari Triptych and Tommaso Portinari's Concern for His Memoria, in: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, 33. Jg. 2007/2008, H. 3, 123–144.

Franke, Susanne: Goes, Hugo van der, in: Allgemeines Künstlerlexikon Online, 2021, https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00079277T/html (01.03.2021).

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

Friedländer, Max J.: Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei, Berlin 1916.

Gréban, Arnoul: Le Mystère de la passion d'Arnoul Gréban. Band 1 (Mémoires de la Classe des Lettres), Brüssel 1965.

Heller, Elisabeth: Das altniederländische Stifterbild, München 1976.

Kapfer, Elisabeth: Überlegungen zu den Bildnissen von Hugo van der Goes – Stifterbilder und mögliche Selbstporträts (Diplomarbeit, Universität Wien), Wien 2008.

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.

Koster, Margaret L.: Hugo van der Goes and the Procedures of Art and Salvation, London 2008.

Koster, Margaret L.: New Documentation for the Portinari Altar-Piece, in: The Burlington Magazine, 145. Jg. 2003, H. 1200, 164–179.

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

Ridderbos, Bernhard: Il trittico con il Giudizio Universale di Hans Memling e il Trittico Portinari di Hugo van der Goes, 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, 38–65.

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.

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.

Sander, Jochen: Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie (Berliner Schriften zur Kunst, 3), Mainz am Rhein 1992.

Schlie, Heike: Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, Berlin 2002.

Winkler, Friedrich: Das Werk des Hugo van der Goes, Berlin 1964.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Anbetung der Hirten (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/goes-hugo-van-der-anbetung-der-hirten-portinari-altar-1474-bis-1476-77-florenz-gallerie-degli-uffizi/pdf/> (03.04.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck – Institut für Kunstgeschichte