

Goes, Hugo van der



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Raffaele Pagani

Quelle: Flickr

Lizenz: PD

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Weitere Namen:	Hugo Van der Goes; Hugues de Gand; Hughe
Geburt:	um 1440 in Gent
Tod:	1482 in Brüssel
Lexika:	AKL GND

Hugo van der Goes: Im Spannungsfeld von Theologie und Kunst

Folgt man Belting, so entwickelte sich Hugo van der Goes zu einer „prämodernen Künstlerpersönlichkeit“. Er gilt als „der erste große Psychologe“ der flämischen Malerei und als einer, der ganz im „Widerspruch zwischen Schein und Realität“ verhaftet war.¹ Nach Panofsky ist van der Goes „vielleicht der erste Künstler“, der der neuzeitlichen „Vorstellung vom Genie“ entsprach.² Formal zeigt sich dies, wie u. a. Rothstein ausführt, in einem Spiel mit Illusionismus und Materialität von Bildern,³ was sich mit Krügers These des „Bildes als Schleier des Unsichtbaren“⁴ in Einklang bringen lässt. Im freien Umgang mit dem Material experimentierte van der Goes in zunehmendem Maß mit Lasuren, Nass-in-Nass Malerei und grafischen Strukturen mit dem Effekt, Bildwirkung auf den Nahraum des Gemäldes zu legen – eine Strategie der Illusion im Sinne neuzeitlichen Sehens.⁵

Franke, die in ihren Analysen auf Raum- und Realismuskonzepte des Malers fokussiert, beleuchtet sein Oeuvre in ihrer 2012 publizierten Dissertation hinsichtlich eines inhärenten Erkenntnisprozesses, der sich nicht zuletzt in einer Reihe möglicher integrierter Selbstbildnisse abzeichne. Die Autorin verankert die Selbstporträts von van der Goes vor dem Hintergrund seiner theologischen und künstlerischen Voraussetzungen. Einerseits stellt sie dabei prinzipiell starke Bezugnahmen zur Vorgängergeneration niederländischer Meister wie Rogier van der Weyden oder Jan van Eyck fest und auch eine Weiterentwicklung der Selbstwahrnehmung im Vergleich zu seinem Meister Dieric Bouts.⁶ Andererseits werden konkrete Verbindungen mit mystischen Lehren der Zeit,⁷ zeitaktuellen liturgischen Spielen⁸ und theologischen Lehren aufgezeigt. Wesentlich für Hugo van der Goes erachtet Franke insbesondere Schriften von Bernhard von Clairvaux⁹ oder Nikolaus von Kues.¹⁰ Entsprechende malerische Zusammenhänge werden bereits in frühen Arbeiten deutlich, so etwa im Monforte-Altar, für dessen erhaltene Mitteltafel zum Thema der Anbetung der Könige drei verschiedene Bildnisse als Selbstporträts vorgeschlagen sind. Für zwei davon liegen in der kunsthistorischen Forschung überzeugende Ergebnisse vor: Sander sieht etwa in der Figur eines bärtigen Mannes hinter einem Holzverschlag hinter der zentralen Anbetungsszene einen Prototypen für eine Vielzahl niederländischer Selbstdarstellungen in der Folge von van der Goes.¹¹ Daneben gibt es schlagkräftige Argumente für die Identifizierung eines Mannes mit blauer Kappe im rechten Bildbereich – nicht zuletzt auf Basis umfassender gemäldetechnischer Untersuchungen aus dem Jahr 2003.¹² Ein Bildwerk, das ebenfalls zu einer wesentlichen Inspiration wurde, ist der Portinari-Altar, der eine Rezeption in Domenico Ghirlandaios Anbetung der Hirten in Florenz erfährt. Folgt man Frankes Argumentation, so beginnt mit dem Portinari-Retabel die Entwicklung der Selbstinszenierung von Hugo van der Goes in der Rolle von Hirten, die die Autorin als Identifikationsfigur für den Glauben des Malers deutet. In ihnen sei eine Entwicklung in der Selbstbewertung und Selbstdarstellung des Malers als reflektierender, spirituell erfüllter Schöpfender abzulesen, was sich im Spätwerk zunehmend verdichten sollte.¹³ Als Zeichen authentischer Frömmigkeit des Malers sind die Hirten bei van der Goes weit mehr als allgemein demütige Statements zur Erhöhung der eigenen moralischen Kompetenz, wie es Müller Hofstede als Motivation für niederländische Selbstbildnisse vorschlägt.¹⁴ Franke bringt somit eine erweiterte Interpretationsmöglichkeit in die Forschungsdiskussion ein: Unabhängig von Ansprache oder Anleitung der Rezipierenden – für derartige Bildfunktionen bedient sich Hugo van der Goes anderer Mittel (Kommentarfiguren, close-up Effekte, Materialwirksamkeit, Handlungsbühnen im Nahraum) – wird das Selbstbildnis zunehmend zu einem Ausdruck autoreferenzieller Bedeutung.¹⁵

Als Beispiele für mögliche Selbstporträts in Gestalt von Hirtenfiguren werden eine Figur im Portinari-Altar, ein Bildnis in einer verlorenen, aber über Kopien¹⁶ überlieferten Anbetung der Könige sowie zwei weitere in der Anbetung der Hirten in Berlin in unterschiedlichen Rollen und Funktionen diskutiert. In Zusammenhang mit letzterem Gemälde steht auch ein Vorschlag, ein Selbstbildnis in einem Propheten zu erkennen, im Fokus. Andere Rollenporträts, allesamt stark spirituell konnotiert, werden ebenfalls als mögliche Selbstdarstellungen interpretiert: der hl. Nikodemus in der Wiener Beweinung, der Mönch Antonius d. Gr. im linken Flügel des Portinari-Altars und ein Apostel im Marientod – für das

Gemälde zum Marientod stehen ebenfalls mehrere Vorschläge für Selbstporträts zur Auswahl. Ein weiteres Selbstzeugnis von van der Goes ist in Gestalt des hl. Lukas gegeben. Im Vordergrund des Gemäldes Der hl. Lukas zeichnet die Madonna¹⁷ sind Zeichenutensilien angeordnet, womit van der Goes eine Verbindung zwischen dem eigenen Beruf und dem des Patrons der Maler schafft. In der Rolle des Lukas konnten sich Maler prinzipiell mit dem Heiligen als Seher und Mittler des wahren Bildes Mariens identifizieren und damit zugleich eine metapikturale Kategorie bedienen, die das Medium selbst zum Thema macht. Einen weiteren Hinweis auf solch einen Zusammenhang ist ein jüngst von Kemperdick thematisiertes, übermaltes Porträt, das sich, wie gemäldetechnologische Untersuchungen zu Tage brachten, im Fenster des Lukasbildes befand. Das Bildnis, so der Autor, könnte eine Selbstdarstellung Hugo van der Goes gewesen sein, mit der der Maler intendierte, sich in die Nachfolge des Heiligen zu stellen.¹⁸ Lukas-Darstellungen finden als Sonderkategorie von Selbstinszenierungen keinen Eingang in die Datenbank. Ebenso verhält es sich mit einem bei van Mander (Schilder-boeck) im Kapitel zu Hugo van der Goes kommentarlos abgebildeten, autonom wirkenden Porträt, das schon früh als Selbstdarstellung des Malers abgelehnt wurde.¹⁹ Unberücksichtigt bleibt zudem ein weiterer Hinweis von Conway: Ihm zufolge hat sich Hugo van der Goes auf einem frühen verlorenen Bild im alttestamentarischen Zusammenhang gemeinsam mit seiner Frau als David und Abigail porträtiert.²⁰

Van der Goes' erhaltenes Oeuvre ist quantitativ überschaubar, dennoch uneindeutig in der chronologischen Entwicklung und umstritten in der Datierung²¹ - allerdings werden einige Figuren mehr oder weniger überzeugend als Selbstdarstellungen diskutiert. In den wenigen Jahren von 1470 bis 1482, besonders in der Zeit nach dem Eintritt des Malers in das Roode-Kloster bei Brüssel 1475,²² schuf er zumindest fünf Gemälde bzw. Altarwerke, für die in Summe elf Vorschläge zu integrierten Selbstdarstellungen gegeben sind.²³ Nach ersten Vergleichen der Physiognomien der integrierten Bildnisse fällt ein Erscheinungsbild auf, das in Variationen mehrfach erkennbar ist: ein schmales, aber wohlproportioniertes Gesicht mit hellen, leicht hervortretenden Augen, dünnen Lippen, einer geraden Nase und mittelbraunen bis grauen, leicht gelockten Haaren. Ein zweiter Typus ist dunkelhaarig und weicht auch in den Zügen stark vom eben beschriebenen Modus ab. Am deutlichsten ist dieser zweite Typus bei zwei Männern im Monforte-Altar, beim markanten Gesicht des hl. Nikodemus in der Wiener Beweinung, beim nur partiell sichtbaren Gesicht des letzten Hirten im Portinari-Altar und beim hl. Lukas gegeben. Der barhäuptige und füllige Prophet in der Anbetung der Hirten lässt sich keiner dieser beiden Kategorien zuordnen. Zudem sei notiert, dass übereinstimmende Physiognomien - wie etwa die des hl. Thomas im Seitenflügel des Portinari-Altars mit der des linken Propheten in der Anbetung der Hirten - nicht zwangsläufig im Sinne einer Identifikation für Selbstdarstellungen gültig sein müssen. Auffallend ist auch, dass einige der Figuren, die als Selbstporträts vorgeschlagen sind (es handelt sich hierbei weniger um jene, deren Identifikationen als Selbstdarstellungen durchwegs Anerkennung finden), in enger formaler Verbindung zum hl. Joseph stehen. Dies ist der Fall im Monforte-Altar, im Portinari-Altar und in der Anbetung der Hirten.²⁴

Kurz vor seinem frühen Tod schlitterte Hugo van der Goes in eine psychische Krise, die teils in späten Selbstdarstellungen abzulesen sein soll.²⁵ Es wird angenommen, eine Depression

habe sich eingestellt, die aus der Diskrepanz zwischen „Künstlerpersönlichkeit und einem Leben in Enthaltbarkeit“ erwachsen sei.²⁶

Verweise

1. Belting/Kruse 1994, 66. Zu Hugo van der Goes jüngst vgl. Kemperdick/Eising 2023.↔
2. Panofsky (hg. von Sander/Kemperdick 2001), 336.↔
3. Rothstein 2005, bes. 54, 83f; Vgl. den Eintrag zur Berliner Anbetung der Hirten.↔
4. Krüger 2001.↔
5. Franke 2012, 64–67, 70–78.↔
6. Etwa zu: Dieric Bouts Abendmahlsaltar, Dieric Bouts d. J., Anbetung der Könige (Perle von Brabant), vgl. hierzu Katalogeintrag zum Monforte-Altar.↔
7. Franke 2012. Franke bietet neben detailgenauen Analysen einer Auswahl der Werke von van der Goes umfangreiche Einblicke in sein Leben, seine spirituelle Entfaltung, seine künstlerischen Wurzeln, seine Kompositions- und Stilentwicklungen vom Detailrealismus (Monforte-Altar) hin zu Flächigkeit und Linearität im Spätwerk (Anbetung der Hirten Marientod) mit weiterführender Literatur. Zur Stilentwicklung von Hugo van der Goes vgl. insbesondere Sander 1992.↔
8. Als bedeutende Quelle gibt Franke etwa Arnould Gréban's *Mystère de la passion* an. Vgl. Gréban zitiert nach Franke 2012, 265.↔
9. Im Zusammenhang mit der Hirtenfigur betont die Autorin insbesondere die Bedeutung der dritten und vierten Weihnachtspredigt von Bernhard von Clairvaux, in der die Hirten als Auserwählte vorgestellt werden. Vgl. Clairvaux, 259: „Zum Trost gereicht sicher auch die Erscheinung und Anrede der Engel, die den Hirten bei ihrer Wache zuteil wurde. „Wehe euch, die ihr reich seid: ihr hab euren Trost schon“ (LK 6,24) und verdient nicht mehr, den himmlischen zu bekommen! Denn wie viele Vornehme im irdischen Sinn, wie viele Mächtige, wie viele Weise dieser Welt ruhten zu jener Stunde auf weichem Lager, und keiner von ihnen wurde für würdig gehalten, das neue Licht zu sehen, jene große Freude zu erfahren und die Engel singen zu hören: „Ehre sei Gott in der Höhe!“ Erkennen sollen also die Menschen, daß diejenigen den Besuch der Engel nicht verdienen, die nicht die Mühsal der Menschen teilen. Sie sollen erkennen, wie wohlgefällig den himmlischen Bürgern eine Mühe ist, die auf das Geistliche gerichtet ist, wenn sie sogar die Menschen, die unter dem Druck der leiblichen Bedürfnisse für ihren Lebensunterhalt arbeiten, durch ihre Anrede auszeichnen.“ (aus der dritten Weihnachtspredigt); Clairvaux, 265: „Sie kamen in Eile und fanden Maria und Josef und das Kind in der Krippe.“ (aus der vierten Weihnachtspredigt) . Clairvaux teilweise zitiert nach Franke 2012, 159.↔
10. Hierbei bezieht sich die Autorin auf Cusanus' Schrift *De visione dei* und interpretiert das gemalte Bild weiterführend als Metapher für Gotteslohn. Franke 2012, 192–203. Bedeutend ist Cusanus' Gleichnis des „Alles-Sehenden“, vgl. Kues (hg. von Gabriel 1967), 94–99, bes. 95, 97.↔
11. Entsprechende Bildnisse finden sich etwa beim Meister von Frankfurt, in der Nachfolge von Geertgen tot Sint Jans oder bei Gerard David. Damit im Zusammenhang stehende Katalogeinträge wurden, um Repetitionen zu vermeiden, zumeist sehr fragmentarisch in der Datenbank angelegt. Entsprechende Gemälde des 16. Jahrhunderts finden sich u. a. bei Joos van der Cleve (Kleine und Große Anbetung der Könige in der Staatlichen Kunstsammlung, Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden) oder bei Cornelisz. van Oostsaenens (unbekannter Aufenthaltsort). Vgl. Sander 1999. Eine detaillierte Auflistung von Fallbeispielen samt weiterführender Literatur findet sich ebenfalls bei Sander, vgl. Sander 1992, 251 (Anm. 10).↔
12. Graf 2003; Grosshans 2003. Im Zusammenhang mit Thesen zu bärtigen Figuren als Selbstdarstellungen bei Geertgen tot Sint Jans stellt Salomon den Hinweis in den Raum, dass es ungewiss sei, ob es sich beim bärtigen König im Monforte-Altar um ein Selbstbildnis handle. Vgl. Salomon 2009, 58. Auf eine Weiterführung dieser These, die nicht als Identifizierung gelten kann, wird verzichtet.↔

13. Franke 2012, 150–160, 193–204.↵
14. Ebd., 274. Vgl. zudem Müller Hofstede 1998, 54f.↵
15. Franke 2012, 274.↵
16. Es handelt sich hierbei um: Gerard David, *Die Anbetung der Könige* (Kopie nach Hugo van der Goes), 1495–1505, München, Alte Pinakothek; Unbekannter Meister, *Die Anbetung der Könige vor dem Stall im Hügel* (Kopie nach Hugo van der Goes), um 1500, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Abgebildet u. a. bei Friedländer 1969, Tafel 34, Abbildung 20a, 20b.↵
17. Hugo van der Goes, *Der hl. Lukas zeichnet die Madonna*, um 1480, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga.↵
18. Kemperdick 2023, 144f.↵
19. Mander (hg. von Esveldt 1764), unpaginiertes Einlageblatt zwischen den Seiten 34 und 35. Besprochen u. a. von Destrée 1914, 19 (mit FN 2).↵
20. Hugo van der Goes war nicht verheiratet. Allerdings ist über einen Bericht des Biografen Alphonse Wauters festgehalten, Goes sei unglücklich in die Tochter von Jaques Weytens verliebt gewesen. Weytens beauftragte ihn mit einem Kaminbild mit dem Thema David und Abigail, einem verlorenen Gemälde. Vgl. Franke 2012, 9 (Anm. 1). Zum thematisierten Selbstporträt vgl. Conway 1887, 186.↵
21. Die vorliegende Erfassung orientiert sich in Fragen der Datierung an Franke 2021. Zur Problematik der Datierung bzw. der Einordnung ins Werk vgl. zudem u. a. Grosshans 2002, 137–140. Zu weiteren gemäldetechnischen Untersuchungen vgl. u. a. Grosshans 2003; Koster 2003; Sander 1992; Strolz 2011. Der von Simon ausführlich diskutierte Vorschlag, den Monforte-Altar aus der Kerngruppe des Oeuvres von Hugo van der Goes auszugliedern, findet in den vorliegenden Überlegungen keine Berücksichtigung. Vgl. weiterführend Simon 2015, 130–148.↵
22. Das Noviziat absolvierte van der Goes bereits 1475, allerdings unterhielt er seinen Wohnsitz in Gent noch bis zum 15.3.1478. Vgl. Franke 2021.↵
23. Die möglichen Selbstbildnisse in den verlorenen Gemälden *Anbetung der Könige* und *David und Abigail* sind hier ebenso nicht berücksichtigt wie das Goes'sche Lukasbild bzw. das bei van Mander angeführte Bildnis.↵
24. Möglicherweise fokussieren diese Bezugnahmen auf die Betonung wesentlicher Bildfiguren. Eine Untersuchung zum Stellenwert des hl. Joseph für Hugo van der Goes wurde bislang nicht erarbeitet, weshalb seine Rolle bzw. sein Einfluss auf den Maler unklar ist. Aus dieser Beobachtung verifizierende Argumente für Zuweisungen von Selbstporträts abzuleiten, wäre folglich reine Spekulation.↵
25. Vgl. bes. Eintrag zum *Marientod*.↵
26. Basis aller Überlegungen zum Gesundheitszustand von van der Goes ist ein Bericht, den ein Mitbruder im Kloster, Gaspar Ofhys, etwa drei Jahrzehnte nach dem Ableben des Malers verfasste. Zu detaillierten Angaben zur Quelle vgl. Franke 2021, 9 (Anm. 2); McCloy 1967. Van der Goes' psychische Gesundheit und der Einfluss derselben auf sein Werk ist Thema zahlreicher Beiträge. Dies diskutiert etwa Simon unter Berücksichtigung eines umfangreichen Forschungsstandes, vgl. Simon 2015, bes. 4–44, 240. Einen wesentlichen Beitrag leistet auch Wittkower, der in Born under the Saturn die „Fallgeschichte“ von Hugo van der Goes, die als eine der ersten Dokumentationen einer mentalen Krankheit eines Künstlers gilt, aufarbeitet. Wittkower geht ausführlich auf das spirituelle Klima im Konvent, insbesondere auf die strengen, von Augustiner Thomas a Kempis beeinflussten Regeln ein, deren Hauptinhalte (u. a. Abkehr vom weltlichen Leben, selbstaufopfernde Demut) wohl in krassem Gegensatz zum Künstlersein standen. Vgl. Wittkower 1969, 108–113. Zur Deutungen des Spätwerks von van der Goes hinsichtlich u. a. biografischer (psychische Krankheit, Leben als Klosterbruder) und spiritueller (*Devotio moderna*) Zusammenhänge unter besonderer Berücksichtigung der *Anbetung der Hirten* bzw. des *Marientods* vgl. etwa Koslow 1979; Ridderbos 1990; Ridderbos 1991; Ridderbos 2005, 125–133; Ridderbos 2007; Sander 1992, 262; Schlie 2002, 128f; Wittkower/Wittkower 1989, 126–131. Claussen fokussiert zudem auf Hugo van der Goes als melancholische Künstlerpersönlichkeit, vgl. Claussen 2000. Vgl. weiterführend mehrere Katalogeinträge zu Hugo van der Goes in dieser Datenbank.↵

Zugehörige Objekte



Anbetung der Hirten

Goes, Hugo van der

1480 bis 1482

Deutschland; Berlin; Staatliche Museen, Gemäldegalerie



Anbetung der Hirten (Portinari-Altar)

Goes, Hugo van der

1474 bis 1476/77

Italien; Florenz; Gallerie degli Uffizi



Anbetung der Könige (Monforte-Altar)

Goes, Hugo van der

vor 1470

Deutschland; Berlin; Staatliche Gemäldegalerie



Anbetung der Könige vor dem Stall im Hügell

Goes, Hugo van der

unbekannt



Beweinung Christi

Goes, Hugo van der

ab 1479

Österreich; Wien; Kunsthistorisches Museum



Marientod

Goes, Hugo van der

1480 bis 1482

Belgien; Brüssel; Groeningemuseum



Tommaso Portinari mit Söhnen und Heiligen (Portinari-Altar)

Goes, Hugo van der

1474 bis 1476/77

Italien; Florenz; Gallerie degli Uffizi

Literatur

Belting, Hans/Kruse, Christiane (Hg.): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

Clairvaux, Bernard: Sämtliche Werke. 7. lateinisch/deutsch, Innsbruck 1996.

Claussen, Peter Cornelius: Von der Melancholie des Künstlers. Der „Marientod“ des Hugo van der Goes und Dürers Melancholie-Stich, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, 7. Jg. 2000, 46–67.

Conway, William Martin Sir: Early Flemish Artists and their Predecessors on the Lower Rhine, London 1887.

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

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.: Hugo van der Goes (Early Netherlandish painting, 4), Leyden u. a. 1969.

Graf, Beatrix: Der Monforte-Altar von Hugo van der Goes. Bemerkungen zu Erhaltungszustand, Restaurierung und Maltechnik, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 45. Jg. 2003, 255–270.

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/Schoute, Roger van (Hg.): Jérôme Bosch et son entourage et autres études (Tagungsband, Brügge, Rotterdam, 13.–15.9.2001), Löwen u. a. 2003, 235–249.

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

Kemperdick, Stephan/Eising, Erik (Hg.): Hugo van der Goes. Zwischen Schmerz und Seligkeit (Ausstellungskatalog Gemäldegalerie Berlin – Staatliche Museen, Berlin, 31.3.–16.7.2023), München 2023.

Kemperdick, Stephan: Hugo van der Goes. Der hl. Lukas zeichnet die Madonna, in: Kemperdick, Stephan/Eising, Erik (Hg.): Hugo van der Goes. Zwischen Schmerz und Seligkeit (Ausstellungskatalog, Berlin, 31.3.–16.7.2023), München 2023, 142–145.

Koslow, Suzan: The Impact of Hugo van der Goes' Mental Illness and Late-Medieval Religious Attitudes on the Death of the Virgin, in: Rosenberg, Charles E. (Hg.): Healing and History. Essays for George Rosen, Folkestone u. a. 1979, 27–50.

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

Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001.

Kues, Nikolaus von: Philosophisch-theologische Schriften. Lateinisch-deutsch. 3, hg. von Leo Gabriel, Wien 1967.

Mander, Carel van: Het Leven der Schilders, hg. von Steven van Esveldt, Amsterdam 1764.

McCloy, William Ashby: The Ofhuys Chronicle and Hugo Van Der Goes, Ann Arbor 1967.

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.

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

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.
- 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.
- 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.
- Simon, Anna: *Studien zu Hugo van der Goes (Dissertation, Staatliche Akademie der Bildenden Künste)*, Stuttgart 2015.
- Strolz, Monika: Das Wiener Diptychon von Hugo van der Goes. Technologische Beobachtungen und Restaurierung, in: Haag, Sabine (Hg.): *Technologische Studien. Kunsthistorisches Museum Wien*, Wien 2011, 91-132.
- Wittkower, Margot/Wittkower, Rudolf: *Künstler - Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart (2. Aufl.) 1989.
- Wittkower, Rudolf: *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution (The Norton Library, 474)*, New York 1969.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Goes, Hugo van der (Künstler), in: *Metapictor*, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/kuenstler/goes-hugo-van-der/pdf/> (03.04.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck - Institut für Kunstgeschichte