



Nicole Birnfeld

# DER KÜNSTLER & SEINE FRAU

Studien zu Doppelbildnissen  
des 15. – 17. Jahrhunderts

V&G

# DER KÜNSTLER UND SEINE FRAU



Nicole Birnfeld

# DER KÜNSTLER UND SEINE FRAU

Studien zu Doppelbildnissen  
des 15.–17. Jahrhunderts

VDC

Besuchen Sie uns im Internet unter  
[www.vdg-weimar.de](http://www.vdg-weimar.de)

VDG

Der VDG startete 2000 den täglichen Informationsdienst für Kunsthistoriker  
[www.portalkunstgeschichte.de](http://www.portalkunstgeschichte.de)

PKG

Gedruckt mit Unterstützung der  
AXEL SPRINGER STIFTUNG und  
der GALERIE SCHNEIDER, Bonn

Zugl.: Bonn, Univ., Diss. 2003

© VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN, Weimar 2009

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen. Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Gestaltung & Satz: Anja Waldmann, VDG

Umschlagmotiv:

Dirck Jacobsz., *Bildnis seines Vaters Jacob Cornelisz. van Oostanen, der das Porträt seiner Ehefrau malt*, um 1550, Öl/Holz, 62,1 × 49,4 cm, Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art

E-Book ISBN: 978-3-95899-313-6

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

## Vorwort

Dieses Buch geht auf meine Dissertation zurück, die im Oktober 2002 an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn eingereicht wurde.

Das Interesse am Gegenstand resultierte aus inspirierenden Seminaren zum Thema *Malerei als Thema der Malerei* unter der gemeinsamen Leitung von Prof. Dr. Gunter Schweikhart und Prof. Dr. Hermann Ulrich Asemissen.

Zunächst gilt mein besonderer Dank meinem ersten Doktorvater Prof. Dr. Gunter Schweikhart. Er begleitete das Projekt mit großem Sachverstand. Trotz seiner schweren Erkrankung hat er mit unermüdlichem Einsatz großes Interesse für das Thema gezeigt und mir jederzeit durch zahlreiche Gespräche sowie hilfreiche Ratschläge zur Seite gestanden. Seine Wesensart, seine Begeisterung für das Fach und sein Engagement werden unvergessen bleiben.

Nach dem Tode von Prof. Dr. Gunter Schweikhart hat sich Prof. Dr. Justus Müller Hofstede ohne Zögern bereit erklärt, die weitere Betreuung zu übernehmen. Mit Freude hat er so manche Paarbilder aufgespürt und den Verlauf der Arbeit mit wertvollen Anregungen unterstützt. Seiner permanenten Ermunterung ist es zu verdanken, dass die Dissertation zum Abschluss gebracht werden konnte. Ich möchte ihm für sein Vertrauen aufrichtig danken.

Ebenso hat Prof. Dr. Hans-Joachim Raupp freundlicherweise seine Bereitschaft erklärt, das Korreferat zu übernehmen. Dafür möchte ich mich an dieser Stelle besonders bedanken.

Viele Institutionen, Museen, Bibliotheken haben mir bei der Beschaffung von Literatur und Bildmaterial zur Seite gestanden und bereitwillig Auskünfte über die Exponate erteilt. Stellvertretend möchte ich die MitarbeiterInnen des RKD, den Haag, das Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München sowie das Kunsthistorische Institut der Universität Bonn nennen. Jean-Luc Ikelle-Matiba hat in all den Jahren in dankenswerter Weise stets dafür gesorgt, das entsprechende Fotomaterial anzufertigen.

Außerdem danke ich der Universität Bonn für die Förderung der Arbeit durch Beiträge aus ihrem allgemeinen Stiftungsfond.

Es wurde mir die Gelegenheit gegeben, anlässlich einiger Tagungen in Bonn, Wolfenbüttel und auf Schloss Rauischholzhausen, Überlegungen zum Thema vorzustellen. Die Ausführungen haben zu anregenden Gesprächen mit den TeilnehmerInnen geführt. Dabei konnten meine Thesen um konstruktive Ratschläge, die sich als wertvoll und ergiebig erwiesen, erweitert werden.

In der gesamten Zeit standen mir immer Menschen zur Seite, die die Unternehmung in jeglicher Art unterstützt haben und mir Mut gegeben haben, auch wenn zuweilen Zweifel aufkamen. An dieser Stelle darf ich für die Anregungen, kritische

Durchsicht, Lösungen von technischen Fragen, für konstruktive und begleitende Studienaufenthalte und für die allgemeine rege Anteilnahme ganz herzlich danken: Dr. Manuela Beer, Dr. Annette Kranz, Britta Minten, Dr. Angela Oberer, Prof. Dr. Ulrich Rehm, Dr. Sigrid Ruby, Dr. Lothar Schmitt, Simone Scholten, M.A., Dr. Sabine Söll, Dr. Barbara Uta Ullrich und Dr. Jutta Voorhoeve.

Friedrich Bauer hat sich gleichermaßen mit der Sezierfreude eines Dr. Nicolaes Tulp und mit den Samthandschuhen einer Amely Spötzl des Textes angenommen. Seinem Scharfblick, seinem fundierten Sachverstand, seiner Energie und seinem Engagement kann ich nicht genug danken.

Meinem Partner Michal Schneider, M. A., möchte ich für seine tatkräftige Unterstützung danken. Er war und ist eine unersetzliche Hilfe. Dank seiner Ermunterung, der wiederholten kritischen Durchsicht der Arbeit und seiner offensichtlichen Freude, einigen Paarbildnissen in öffentlichen Sammlungen zu begegnen, wird diese Zeit unvergessen bleiben.

Ohne die Hilfe meiner Eltern, Brigitte und Helmut Birnfeld, wäre die endgültige Fertigstellung des Projektes nicht gelungen. Ich danke Ihnen für ihre Geduld, die sie im Laufe der Zeit gezeigt haben und für ihr Vertrauen, das sie in mich gesetzt haben. Ich danke Ihnen nicht zuletzt für die stetige Unterstützung, diesen Weg zu gehen. Es war eine spannende Zeit in der Welt der Paarbildnisse. Ihnen und Michael Schneider möchte ich diese Arbeit widmen.

# INHALT

Vorwort.....	5
--------------	---

## I. EINLEITUNG

1. Beschreibung des Forschungsgegenstandes.....	13
2. Forschungsstand.....	18

## II. „UND NAHM SICH DASELBST EIN WEIB“: DER KÜNSTLER UND SEINE FRAU IN AUSGEWÄHLTEN BEISPIELEN DER VITENLITERATUR VON GIORGIO VASARI UND KAREL VAN MANDER

1. Der häusliche Künstler? Soziale Aspekte in der Künstlerbiographik .....	23
2. „Hand aufs Herz“: <i>Amor artis versus amor uxoris</i> .....	25
2.1. Liebe als Antrieb für den kreativen Schaffensprozess.....	39
3. Das Porträt des Künstlers mit seiner Frau in der Literatur .....	47

## III. VERSCHIEDENE AUSPRÄGUNGEN DES FRÜHNEUZEITLICHEN KÜNSTLERBILDNISSES MIT EHEFRAU

1. Das integrierte Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Frau innerhalb einer sa- kralen Historie.....	55
1.1. Die „ideale“ Verbindung von zwei Künstlerfamilien: Andrea Mantegna und seine Frau Nicolosia geb. Bellini .....	57
1.2. Eine Künstlerkarriere am Niederrhein: Derick Baegert und seine Frau Stijn ....	63
1.3. Das Paar als Stifter: Gerard David und Cornelia geb. Cnoop.....	66
2. Spurensuche: Das Ehepaar im Signaturbildnis .....	72
2.1. Bernaert und Agnes van Orley.....	73
2.2. Hans Leinberger und seine Frau .....	75
2.3. Die geschnitzten Medaillonbildnisse des Arnt van Tricht.....	77
2.4. Albrecht und Anna Altdorfer.....	79
3. Das autonome Porträt des Künstlers mit Ehefrau .....	81

3.1. Der Meister von Frankfurt im Doppelbildnis .....	81
3.2. Israhel und Ida van Meckenem .....	88

#### IV.

#### DER TÄTIGE KÜNSTLER IM EHEPAARBILDNIS

1. Der Künstler und seine Muse .....	93
1.1. Nikolaus und Margareta Bertschi .....	96
1.2. Rembrandt und Saskia .....	100
3.3. Blumen für den Maler: Jean-Baptiste Monnoyer und Marie geb. Pétré .....	106
2. Der Künstler und seine Frau im Atelier .....	110
2.1. Pictura im Atelier: Gabriel Metsu und Isabella geb. Wolff de Grebber .....	113
2.2. Die Ehefrau als Modell: Frans van Mieris der Ältere und Cunera geb. van der Cock .....	117
2.3. Ein Lehrer als Maler: Michiel van Musscher porträtiert Michiel Comans II. und Elisabeth geb. van der Mersche .....	120
3. „Nächstens wirst du, Bild, auch reden“: Das Porträt der Ehefrau als <i>Bild im Bild</i> .....	122
3.1. Dirck Jacobsz. gedenkt der Eltern: Jacob Cornelisz. van Oostanen malt das Porträt seiner Frau Anna .....	123
3.2. Ein Gottorfer Hofmaler im Hausmantel: Jürgen Ovens malt das Porträt seiner Frau Maria .....	128
3.3. Ein Ausblick in das 18. Jahrhundert: Jan Kupezky oder der verliebte Maler.....	131
3.4. Der Heilige Lukas im Atelier .....	132
3.5. Joris van Schootens Blick aus dem Fenster .....	136
4. Die Malerin und ihr Ehemann als Bildzitat .....	138
4.1. Pictura lächelt .....	140
4.2. Die adelige Künstlerin .....	142

#### V.

#### ALLEIN UND DOCH VEREINT: EHEPAARPORTRÄTS VON KÜNST- LERN ALS PENDANTBILDNISSE

1. Hochzeitsbilder von Künstlern .....	145
2. Der Künstler in ausgewählten Ehepaarbildnissen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts .....	148
2.1. Ein Ehepaar aus Münster kämpft um Reputation: Ludger tom Ring der Ältere und seine Frau Anna .....	149
2.2. Der Maler schaut düster: Joos van Cleve und seine Frau Katlijne .....	155

3.	Der tätige Maler im Ehepaarbildnis: Eine Darstellungsform für männliche Künstler?.....	158
3.1.	<i>Non gloria, sed memoria</i> : Joachim Anthonisz. Wtewael und Christina geb. van Halen.....	160
3.2.	Ein Zeichner und seine Frau.....	163
3.3.	Ein Blick auf die Rahmung: Johannes Spruyt und Judith geb. de Vries.....	167

## VI.

### EHEPAARBILDNISSE FLÄMISCHER KÜNSTLER IM 17. JAHRHUNDERT

1.	„Je länger, je lieber“: Peter Paul Rubens und Isabella Brant vor der Geißblattlaube.....	171
1.1.	Vorbilder und Einflüsse.....	174
2.	Doppelporträts von Künstlern im Umkreis von Peter Paul Rubens.....	181
2.1.	Anthonis van Dyck porträtiert seine Künstlerkollegen mit Ehefrau.....	182

## VII.

### SCHLUSSBETRACHTUNG: EIN LETZTER BLICK IN DEN SPIEGEL

1.	„Im Spiegel aber nix dan das“: Hans und Anna Burgkmair.....	187
2.	<i>Der Künstler und seine Frau</i> als eigene Kategorie innerhalb der Gattung der Selbst- und Künstlerbildnisse.....	192

## ANHANG

Katalog.....	201
Bibliographie.....	281
Abbildungsnachweis.....	317
Verwendete Abkürzungen.....	321

ABBILDUNGEN.....	323
------------------	-----

Register.....	397
---------------	-----



## Das Bildnis der Geliebten

Auf, du bester aller Maler,  
Maler, allerbesten Maler,  
Meister in der Kunst der Rhoder,  
Male mir, wie ich dir sage  
Die entfernte liebste Freundin!

Erstlich weiche schwarze Haare,  
Und, will es dein Wachs vergönnen,  
Male sie von Salbe duftend.  
Oben, wo die Wangen enden  
– deren eine ganz sich zeige –  
Male unter dunkeln Locken  
Weiß wie Elfenbein die Stirne;  
Laß die Bogen dann der Brauen  
Sich nicht trennen, nicht verbinden,  
Sondern, wie bei ihr, gelinde  
Ineinander sich verlieren;  
Dunkel wölbe sich die Wimper.  
Aber zu dem Blick des Auges  
Mußt du lauter Feuer nehmen.  
Blau sei dieses, wie Athenes,  
wie Kytheres feucht in Liebe.  
Wirst du Nas und Wange malen,  
so vermische Milch und Rosen.  
Gib ihr Lippen gleich wie Peithos,  
Die zum Kusse lieblich locken.  
In dem weichen Kinne mitten,  
Um des Halses Marmor schweben  
Alle Chariten vereinigt!  
Endlich laß in lichtem Purpur  
Ihr Gewand hinunter wallen,  
Fleisch ein Weniges durchschimmern  
Und den Umriß nur erscheinen.  
– Doch genug! Schon steht sie vor mir!  
Nächstens wirst du, Bild, auch reden.

(Anakreon, um 500 v. Chr., übertragen von Eduard Mörike. In: Mörike, Eduard. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Ulrich Hötzer, Stuttgart 1978, 8. Bd., 1. Teil, S. 425–426)



# I.

## EINLEITUNG

### 1. Beschreibung des Forschungsgegenstandes

Als Dirck ungefähr sieben Jahre außer Landes gewesen war, kehrte er auf dem Wege durch Frankreich nach Hause zurück und heiratete zu Amsterdam ein Mädchen aus einem der ersten Häuser der Stadt. Damals war er 28 Jahre alt und malte sein Selbstporträt und das Bildnis seiner Frau, sehr ansprechende und auf schöne Art gemalte Stücke, die sich noch zu Amsterdam bei seiner Tochter befinden.<sup>1</sup>

Die Vermählung des Dirck Barentsz., von der Karel van Mander berichtete, bildet lediglich eine Facette innerhalb dieser Künstlervita.<sup>2</sup> Dass anlässlich der Heirat nicht nur sein Selbstbildnis, sondern auch das Porträt der Gattin entstanden sein soll, berührt einen Aspekt, der das Thema der vorliegenden Untersuchung bildet. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass diese Bildformulierungen als eigene, autogene Kategorie innerhalb der Gattung der Selbst- und Künstlerporträts bewertet werden dürfen.

Der Titel der hier vorgelegten Arbeit ist so konzipiert, dass keine Beschränkung auf Selbstbildnisse vorgenommen wird, sondern auch Porträts von fremder Hand beachtet werden. Die Entstehung der Porträts soll auch mit den persönlichen Lebensumständen und der künstlerischen Entwicklung der verheirateten Künstler gespiegelt werden. Das erscheint insofern sinnvoll, dass die Schilderung eines individuellen Künstlerlebens häufig einen Zugang zur Entschlüsselung eines erweiterten Selbst- oder Künstlerbildnisses bieten kann.

<sup>1</sup> VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 47 f. ("Doe Dirck ontrent seven jaer buyten s' lants was heweest, keerd' hy door Vranckrijk 't huys, en is t'Amsterdam ghetrouwt met een dochter, genoech van de treflijkste van Amsterdam. Doe was hy oudt 28 Jaer, een haeft doe sich selven en zyn Huysvrouw gheconterfeyt, welke stucken zyn noch t'Amsterdam by zyn dochter, en zyn seer aerdigh, en op een schoon manier ghedaen.")

<sup>2</sup> Wie aus dem Heiratsregister des Künstlers zu entnehmen ist, heiratete Dirck Barentsz. tatsächlich in eine wohlhabende Familie ein. Mit seiner Frau Agnies geb. Floresdr., deren Namen van Mander nicht erwähnte, hatte er acht Kinder. Hinweis bei JUDSON 1970, S. 19, Anm. 3, S. 114, Kat. 32, S. 115, Kat. 42.

Der hier zum ersten Mal erfasste Bestand<sup>3</sup>, der im Anhang dieser Untersuchung in einem Katalog aufgenommen wurde, enthält überwiegend Zeugnisse aus der Malerei in der Zeit vom 15. bis 17. Jahrhundert.<sup>4</sup>

Aus dem gesichteten Material, das auf Porträts von Malern und ihren Frauen beschränkt wurde, haben sich die Schwerpunktsetzungen der einzelnen Kapitel, in denen die Paarbildnisse ausführlich analysiert und in ihren denkbaren Bedeutungsschichten befragt werden sollen, ergeben. Um Rückschlüsse auf die Entwicklungsgeschichte der Ehepaarbildnisse von Künstlern zu ziehen, soll ein Überblick über einen wenig beachteten Themenkreis geschaffen werden. Bei der Erfassung des Materials und dem Versuch einer Charakterisierung müssen eng verwandte Bildthemen von dieser Untersuchung klar abgegrenzt werden und späteren Forschungen vorbehalten bleiben. Daher werden solche Künstlerdarstellungen nicht berücksichtigt, die zu einem Familienbildnis erweitert sind, da diese wiederum eine eigene Fragestellung aufwerfen.<sup>5</sup> Häufig genug sind in dieser Kategorie Grenzfälle<sup>6</sup> gegeben, wie anhand des Selbstbildnisses von JAN DE BAEN (1633–1702) mit seiner Gefährtin MARIA geb. DE KINDEREN gezeigt werden kann.<sup>7</sup> Maria hält dem Betrachter ein *Bild im Bild* entgegen, welches die wahrscheinlich verstorbene Tochter des Paares vorstellt (Abb. 1).<sup>8</sup> Mit der Integration des gemalten, gänzlich in den Bildmittelpunkt gerückten Kunstwerkes betont der Maler den Charakter eines Familienbildes.

Einen eigenen nicht minder interessanten Themenkreis, der aber für unsere Fragestellung gänzlich ausgeklammert werden muss, stellen Bildnisse von Malern dar, die sich mit ihren Frauen in biblischen Historien präsentieren. Dazu zählen beispielsweise REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJNS (1606–1669)<sup>9</sup> oder GABRIEL METSUS<sup>10</sup> (1629–1667) Darstellungen vom verlorenen Sohn (Abb. 2, 3), wobei die

3 Als deutlich wurde, dass für diese Untersuchung überwiegend Porträts aus dem niederländischen Raum relevant waren, erwies sich das Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie als unschätzbare Quelle für die Sichtung des Materials.

4 Künstler nutzten verschiedene Medien, um ihrem verheirateten Status bildnerischen Ausdruck zu verleihen. Daher sollen Zeichnung, Graphik, Buchmalerei, Skulptur und die Künstlermedaille in die Betrachtungen mit einfließen und als parallele oder ergänzende Phänomene in Augenschein genommen werden. Skulpturale Porträts und auch Künstlermedaillen erweisen sich als ein eigenes Themengebiet, so dass diese nicht in den Katalog mit aufgenommen werden konnten; zu den Bildhauerporträts s. FIORENTINI 1999. Außerdem fanden ausschließlich Porträts von Künstlern Berücksichtigung, die vor 1650 geboren sind. Zu Künstlerbildnissen des 18. Jahrhunderts z. B. DENK 1998; GÖKE 2000.

5 Über dieses Thema hat HOFNER-KULENKAMP 2002 erstmalig gearbeitet. Fruchtbare Anregungen im AUSST.-KAT. TOBIAS POCK 1997, S. 22 ff. Zum niederländischen Familienbildnis allg. s. GIESEN 1997 u. LAARMANN 2002.

6 Dazu zählt unseres Erachtens auch das umstrittene Selbstbildnis des Pieter Coecke van Aelst mit seiner Frau Mayke geb. Verhulst. Die außergewöhnliche Einbindung dreier Kleinkinder, die wie kleine Kobolde auf einer Empore umherklettern, ist beispiellos und bedarf zukünftig einer näheren Betrachtung. Bei HOFNER-KULENKAMP 2002, S. 48–50 ohne Vorbehalte als Künstlerfamilienbildnis in den Katalog aufgenommen.

7 KAT. MUSEUM BREDIUS 1978, Nr. 7, S. 26–27; AUSST.-KAT. PORTRETTE VAN ECHT EN TROUW 1996, S. 274, Nr. 67; HOFNER-KULENKAMP 2002, S. 112–113.

8 Vgl. Kap. IV. 3.

9 MAYER-MEINTSCHEL 1970/71; die jüngste Forschung zieht generell in Zweifel, ob Rembrandt sein Selbstbildnis in die Szene eingefügt haben könnte; CORPUS/REMBRANDT 1989, Nr. A III; AUSST.-KAT. REMBRANDT'S SELBSTBILDNISSE 1999, S. 159, Nr. 43; KAT. DRESDEN 2005, S. 449–450.

10 Ebenda S. 422–423.

Ehefrauen SASKIA geb. VAN UYLENBURGH (1612–1642) und ISABELLA geb. WOLFF DE GREBBER (gest. nach 1692) in ihren Rollen als mehr oder weniger leichtfertige Frauen im Wirtshaus vorgeführt werden. Diese Bildnisse dürfen als Warnungen vor einem sündigen und lasterhaften Leben verstanden werden und enthalten wohl kaum Anspielungen auf das eigene Eheleben. Schließlich mag HANS VON AACHEN (1552–1615) auch in Kupplerszenen seine Porträtzüge und die seiner Ehefrau REGINA geb. DI LASSO angedeutet haben, (Abb. 4) doch die Unterscheidung von formelhafter Physiognomie und Porträt ist hier nur schwer zu treffen.<sup>11</sup> Aus diesem Grund wird der Bereich der Genremalerei bewusst ausgelassen, da die Identifizierung der Künstler und ihrer Ehefrauen häufig der Willkür unterliegt.<sup>12</sup>

Der zu untersuchende Zeitraum berücksichtigt die frühesten überlieferten Ehepaarporträts von Künstlern, die in Gestalt von integrierenden Bildnissen – parallel dazu aber auch als autonome Doppelporträts – nachzuweisen sind. Daneben scheinen Signaturbildnisse, die um die Gattin erweitert wurden, eine alternative Form der Darstellung gewesen zu sein. Sie sind in der Forschung bislang noch nicht gesondert betrachtet worden. Die Quellenlage bietet insofern für die Existenz integrierter Ehepaarbildnisse von Künstlern keine zusätzliche Gewissheit, dennoch soll mit Hilfe von entsprechenden Beispielen gezeigt werden, dass Verdachtsmomente, die für eine erweiterte Darstellung sprechen können, durchaus ihre Berechtigung haben.

Die größte Anzahl an Ehepaarbildnissen von Künstlern ist aus den Niederlanden überliefert. Diese Bestandsaufnahme bestätigt die Ansicht, dass Ehepaarbildnisse als eine Porträtgattung des Nordens gelten dürfen und dort ihren Ursprung hatten.<sup>13</sup> Diese Bildtradition hat sich beispielsweise nicht in Italien durchgesetzt. Ausgewählte Vitenliteratur soll bezüglich der Themen Liebe und Ehe befragt werden. Für die Künstlerbiographik ist es symptomatisch, dass der große Künstler sich bewusst vom Alltäglichen abheben sollte. Damit wird eine überwiegend fiktionale Vorstellung stilisiert, die das soziale Umfeld nahezu ausschließt. Privates und Intimes hat in der Welt des genialen Künstlers, so scheint es, keinen Platz.<sup>14</sup> Um Aspekten der spezifischen Einstellungen und Meinungen, die mögliche Parallelen und Diskrepanzen aufweisen können, nachzugehen, soll dezidiert auf die beiden wichtigsten Vertreter eingegangen werden: im Süden Giorgio Vasari und im Norden Karel van Mander. Auch wenn es sich hier um literarische Phänomene handelt, die auf bekannte Topoi Bezug nehmen, lassen sich vielleicht Hinweise finden, aus denen geschlossen werden könnte, warum sich eine bestimmte Bildgattung mehr oder weniger durchgesetzt hat. Im Hinblick

11 Bedenken wurden bereits von JACOBY 2000, S. 208 ff. geäußert.

12 Das gilt für viele Beispiele, die in der Porträtsammlung des VAN HALL 1963 zu finden sind. Viele dieser angeblichen Ehepaarporträts sind nicht zu identifizieren. Zu dieser Problematik s. a. HOFNER-KULENKAMP 2002, S. 14.

13 SMITH 1982a, S. 1 ff.; auch SCHWEIKHART 1993a, S. 23, Anm. 90.

14 S. den Forschungsbericht im Rahmen der Berliner Tagung zum Thema Künstlerinnenbiographik in Kunstchronik, Heft 4, April 2002, S. 170–180.

auf die einleitend zitierte Textstelle aus der Vita von Dirck Barentsz. lassen sich dazu wesentliche Kernfragen, die die Grundlage für diese Untersuchung bilden sollen, formulieren.

Wie Hans-Joachim Raupp in seinen Studien über das Künstlerporträt des 17. Jahrhunderts überzeugend dargelegt hat, darf für die Entstehung von Selbstbildnissen keinerlei Zufälligkeit unterstellt werden, da der Künstler vielmehr auf ein wohldurchdachtes Programm zurückgriff, das jegliche Spontaneität auszuschließen scheint.<sup>15</sup> Im Folgenden ist daher zu fragen, wie ein solches Programm in einem Künstler-Ehepaarbildnis ausgesehen haben könnte. Unterscheidet es sich im Wesentlichen nicht von herkömmlichen Ehepaarporträts<sup>16</sup> oder galt es gerade, eine besondere Vorstellung von Künstlertum und Ehe in Einklang zu bringen? Wie wird die partnerschaftliche Rollenverteilung inszeniert? Werden ästhetische Vorstellungen von weiblichen und männlichen Prinzipien stets nach feststehenden Regeln umgesetzt?

Ein Hauptaspekt soll daher in der Betrachtung solcher Porträts liegen, in denen der Beruf des Künstlers und in einigen Fällen auch der Künstlerin durch entsprechende Attribute ausgewiesen ist. Nach heutigem Kenntnisstand wird man nur wenige Malerinnen benennen können, die ihr Selbstbildnis als Ehepaarporträt konzipiert haben. Die berühmten Selbstbildnisse von Catharina van Hemessen (Abb. 87), Sofonisba Anguissola (Abb. 103) und Judith Leyster (Abb. 104) entstanden als die Malerinnen unverheiratet waren. Die von diesen Künstlerinnen überlieferten Ehepaarbildnisse<sup>17</sup> lassen darauf schließen, dass die bildliche Auffassung von ihrer eigenen Ehe im Verborgenen bleibt.

Darüber hinaus stellt sich die Frage, welche Anschauungen über die Maler- und Modell-Konzeption erkennbar werden, wenn der Künstler mit seiner Ehefrau im Atelier anzutreffen ist? Was bedeutet es, wenn Frauen von ihren kreativen Ehemännern oder auch umgekehrt als *Bild im Bild* vorgestellt werden? Diese Fragen, die das Thema der Metamalerei berühren, sollen nicht ausschließlich am Beispiel von Doppelporträts bearbeitet werden, sondern auch anhand von Pendantbildnissen.

Für die folgenden Ausführungen werden auch Überlegungen, die die Bildfunktion und den Bildanlass betreffen, beachtet. Ein wesentlicher plausibler Grund für die Anfertigung eines Ehebildes war, wie schon von van Mander erwähnt, mit der Vermählung selbst gegeben. In der Liebes- und Vermählungssymbolik stand zunächst

15 Hans-Joachim Raupp in: AUSST.-KAT. SELBSTBILDNISSE UND KÜNSTLERPORTRÄTS 1980, S. 8; grundlegend RAUPP 1984.

16 MULLINS 1985, S. 176 bemerkte, dass ausgerechnet Ehepaarbildnisse einen großen Mangel an Leidenschaft erkennen lassen und kam zu dem nüchternen Fazit: „One look at pictures of married couples, no matter when they were painted or where, is enough to make anyone opt for sin or celibacy.“

17 SELF-PORTRAITS BY WOMEN PAINTERS 2000. Hier erweisen sich weder die Pendantbildnisse der Catharina van Hemessen, S. 44 (vgl. DROZ-EMMERT 2005, S. 124–127, F.-Taf. IV u. V) noch das Doppelporträt von Sofonisba Anguissola, S. 47, als Dokumente der eigenen Ehe. Auf den Mangel an Ehemännern in weiblichen Selbstbildnissen haben BOZELLO 1997, S. 49 u. CALABRESE 2006, S. 234 hingewiesen.

auch immer die Hoffnung auf Erhaltung des Geschlechtes im Vordergrund.<sup>18</sup> Für den Künstler aus dem Norden war dieser Lebensabschnitt auch deshalb bedeutend, weil eine Heirat erst nach der abgeschlossenen Ausbildung, d. h. mit der Erlangung der Freimeisterschaft erlaubt war. Dass die Heirat für den Künstler einen wichtigen neuen Lebensabschnitt bedeutete, kann an den Selbstbildniszeichnungen von HANS BURGMMAIR DEM ÄLTEREN (1473–1531) deutlich gemacht werden. Hier ist uns ein Dokument überliefert, in dem sich der Maler als Hochzeiter und Bräutigam in den Jahren 1497/1498 vorstellt (Abb. 5). Dabei hat er eigenhändig in einer Beischrift dokumentiert, zu welchem Datum er sein Eheversprechen vor Zeugen abgegeben hat. Außerdem ist auch seine zukünftige Braut ANNA geb. ALLERLAI (1477–1531) genannt.<sup>19</sup> Michael Ostendorfer wiederum präsentiert sich ca. 20 Jahre später in seinem Selbst- und Hochzeitsbildnis (Abb. 6).<sup>20</sup> Standesbewusst kombiniert er sein Porträt in pelzbesetzter Schube und einem breitkrepfigen Barett mit den Kennzeichen eines nun darstellungswürdigeren Berufes. Neben einer Anzahl von Pinseln und einem Malstock hält er zusätzlich eine rote Nelke in der rechten Hand. Für ein Verlöbnis- und Ehepaarbildnis ist das ein übliches Attribut, welches aber in der Regel der Braut vorbehalten ist.

Hält man bereits vergeblich nach der Braut Burgkmairs Ausschau, so wird auch die Gattin von Ostendorfer, Anna Werchin, nicht vorgestellt.<sup>21</sup> Kritische Überlegungen müssen bezüglich der Frage nach öffentlichen und privaten Funktionen, die diesem Bildtypus zukommen, gestellt werden. Bei Ehepaarbildnissen im Allgemeinen und auch für die Künstlerbildnisse im Speziellen wurde stets die nicht öffentliche Funktion betont, da der Gedanke nahe liegt, dass die Porträts für die Mitglieder der Familie und somit die persönliche *memoria* gedacht waren.<sup>22</sup> Die Vorstellung, dass solche Porträts ausschließlich den Blicken der Familie vorbehalten waren, soll im Hinblick auf die Künstlerbildnisse, die als Familiendokumente vielleicht mehrere Funktionen erfüllen konnten, überprüft werden.

Ein abschließender Blick soll auf die berühmte „Geißblattlaube“ von Peter Paul Rubens gerichtet werden. Dieses Doppelporträt stellt unbestritten einen Meilenstein in der Entwicklungsgeschichte dar. Die bestehenden Erkenntnisse und Interpretationen werden um einige Überlegungen und Anmerkungen bezüglich des zu untersuchenden Themenkreises „Künstler und Frau“ vertieft.

---

18 DÜLBERG 1990, S. 149.

19 MARSCHKE 1998, S. 301.

20 AUSST.-KAT. SELBSTBILD 2004, S. 60–61.

21 Es ist allerdings durchaus denkbar, dass Ostendorfer ein – heute verlorenes – korrespondierendes Bildnis der Ehefrau angefertigt hat.

22 Zu Privatporträts s. DÜLBERG 1990; zur privaten Funktion von Künstlerporträts als Dokumente für eine Familie s. MARSCHKE 1998.

## 2. Forschungsstand

Selbstbildnisse und Künstlerdarstellungen sind in den letzten Jahren auf vermehrtes Forschungsinteresse gestoßen,<sup>23</sup> wobei die moderne Kunstgeschichtsschreibung die Zeit psychologischer Studien, die zum „wahren Inneren“ des Künstlers vordringen sollen, weit hinter sich gelassen hat.<sup>24</sup> Speziell in den letzten Jahren<sup>25</sup> wurden der Künstler und die Künstlerin aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet, wobei man das Selbstbildnis inzwischen als eine Darstellung ansieht, in die der Künstler seine Meisterschaft im historischen Kontext verortet. Dabei werden Selbstbildnistypen in der Entwicklungsgeschichte und Tradition erfasst und nach deren Funktion<sup>26</sup> befragt.

Auch wenn z. B. die Studie von Omar Calabrese verspricht, es solle „um eine wirkliche ‚Geschichte‘ des Selbstporträts“<sup>27</sup> gehen, kommen in seinem farbenprächtigen Band *Porträts von Künstlern und ihren Frauen* lediglich als Randerscheinung vor.<sup>28</sup> Die Literatur, die nützliche Anregungen zu diesem speziellen Komplex bietet, erschöpft sich in wenigen Titeln. Einige Ausstellungskataloge, die dem Thema Selbstbildnis gewidmet sind, haben den hier zu untersuchenden Bereich in Teilaspekten aufgegriffen. Sigmar Holsten hat in seinem Beitrag die Möglichkeiten des Selbstbildnisses thematisch gegliedert und dem Künstler und seiner Frau ein kurzes Kapitel von acht Seiten gewidmet.<sup>29</sup> In einer Ausstellung in Münster, in der das Künstlerporträt aus dem Medium der Graphik betrachtet wird, lädt nicht nur das Cover des Kataloges mit dem radierten Bildnis von Rembrandt und Saskia zum Thema ein. Die Autoren stellen auch einige Doppelbildnisse vor, die aber überwiegend aus dem 18. und 19. Jahrhundert stammen.<sup>30</sup>

Dass sein Interesse am Thema der Darstellung des Künstlerpaares geweckt war, bewies Gunter Schweikhart in seinem Aufsatz, der die Selbstbildnisdarstellungen aus dem 15. Jahrhundert behandelt.<sup>31</sup>

Für den Zeitraum des 17. Jahrhunderts ist der Beitrag von Justus Müller Hofstede, der das ikonographisch sehr ergiebige Doppelbildnis der „Geißblattlaube“ im Hinblick

23 Stellvertretend seien hier einige Titel, die in den letzten Jahren erschienen sind, genannt: RAUPP 1984; ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994; AUTOBIOGRAPHIE UND SELBSTPORTRÄT 1998; AUSST.-KAT. REMBRANDT'S SELBSTBILDNISSE 1999; MÜLLER HOFSTEDE 2002; AUSST.-KAT. WETTSTREIT DER KÜNSTER 2002; AUSST.-KAT. JEDEM SEINE MASKE 2002.

24 Eine aussagekräftige Zusammenfassung zur älteren Selbstbildnisforschung bei ADOLPHS 1993, S. 24 ff.

25 AUSST.-KAT. SELBSTBILD 2004; AUSST.-KAT. SELF PORTRAIT 2005; DER KÜNSTLER ALS KUNSTWERK 2005.

26 MARSCHKE 1998.

27 CALABRESE 2006, S. 24.

28 Ebenda, S. 239: „In diesem Zusammenhang ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass bei männlichen Malern die Selbstdarstellung im Kreise der Familie oder zusammen mit der Ehefrau hingegen sehr beliebt war und sich in den Niederlanden vor allem durch van Dyck und Rubens weit verbreitete.“

29 AUSST.-KAT. DAS BILD DES KÜNSTLERS 1978, S. 88–95.

30 AUSST.-KAT. KÜNSTLER IM SPIEGEL 1997, S. 186: „[...] ist doch bemerkenswert, dass sich einige Künstler auch mit ihren Frauen dargestellt haben, vielleicht um einzugestehen, dass ihr Werk auf der Basis häuslicher Geborgenheit entstanden ist oder auch um den Frauen den ihnen gebührenden Rang als Muse und Quelle erotischer Inspiration einzuräumen.“

31 SCHWEIKHART 1993a.

auf das künstlerische Selbstverständnis von Rubens untersucht hat, hervorzuheben.<sup>32</sup> Im Übrigen ist bei prominenten Malerpersönlichkeiten wie Rubens auch das Verhältnis zu den Frauen im Leben des Künstlers explizit untersucht worden. Dabei konzentrierte man sich nicht ausschließlich auf das Leben der Mutter und die Liebschaften des Vaters. Rosine de Dijns Untersuchung berücksichtigt auch die beiden Ehefrauen, wobei die Schilderung von der „guten Gefährtin“ (Isabella Brant) bis zur „Muse und Geliebten“ (Helene Fourment) reicht.<sup>33</sup>

Georg-W. Költzsch hat das Material zum Thema „Maler und Modell“ umfassend zusammengetragen. Wurde hier die Einschränkung gemacht, dass „von den Geliebten der Maler in diesem Buch nur selten berichtet wird“,<sup>34</sup> kann man auf Eric de Sluiter verweisen, der sich mit der erotischen Inspiration durch die Ehefrau beschäftigt hat.<sup>35</sup> Die Besprechung der Bildnisse bei Költzsch, die auch den Maler mit dem Porträt der Ehefrau zeigen, fällt allerdings lediglich deskriptiv aus.<sup>36</sup> Dagegen widmete sich Maike Christadler im Zusammenhang mit ihrer Untersuchung, die das Thema „Kreativität und Geschlecht“ im Kontext von Giorgio Vasaris „Vite“ und Sofonisba Anguissolas Selbstbildnissen aufgreift, eingehend und gründlich diesem Typus.<sup>37</sup> Eine Ausstellung mit dem Titel „Portretten van echt en trouw“ hat im Hinblick auf den theoretischen Kontext entscheidende Anregungen geliefert. Eddy de Jongh, der mit seiner ikonologischen Methode wichtige Impulse zur Entschlüsselung niederländischer Bildnisse gegeben hat, widmete sich einigen Selbstbildnissen des 17. Jahrhunderts, die um die Darstellung der Ehefrau erweitert sind.<sup>38</sup>

Die Betrachtung der dort vorgestellten Bildbeispiele, die alle dem Thema des tätigen Künstlers mit Frau entsprechen, nahm er unter dem Leitspruch „Liefde baart const“, den Wybrand Simonsz. de Geest in seinem „Album amicorum“ zitierte, vor.<sup>39</sup> Schon der Neuplatoniker Marsilio Ficino hatte in seinem „Commentarium in Convivium de Amore“ Eros zum *magister et gubernator* erklärt.<sup>40</sup> Möglicherweise, so gab de Jongh zu Bedenken, könnte der Topos von *ars* und *amor* in der Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts und auch in der bildlichen Umsetzung, Aufnahme gefunden haben.<sup>41</sup>

32 MÜLLER HOFSTEDDE 1992, S. 109–115.

33 DE DIJN 2002.

34 KÖLTZSCH 2000, S. 6 ff.

35 SLUITJER 1998. Gespannt sein darf man auch auf die Dissertation von Sophie Schnackenburg, die ihre Studie den niederländischen Pictura-Darstellungen widmen wird. Eine Kostprobe des Themas s. SCHNACKENBURG 2003, S. 205 in dem Abschnitt die „Die Muse des Malers“.

36 KÖLTZSCH 2000, S. 160 ff.

37 CHRISTADLER 1999, S. 128 ff.

38 Zur These von E. de Jongh „Liefde baart const“ im AUSST.-KAT. PORTRETTE VAN ECHT EN TROUW 1996, S. 57 f.

39 Der friesische Maler fertigte dieses Skizzenbuch im Zuge einer Studienreise, die ihn nach Rom führte, an. Dazu allg. AUSST.-KAT. ALBA AMICORUM 1999; speziell zu Wybrand Simonsz. de Geest, bes. S. 73–74, Nr. 42.

40 FICINO/HESSE 1984, S. 84.

41 Kritische Stellungnahmen zur dieser These s. in den Rezensionen des Kataloges bei RAUPP 1986, S. 254 ff.; FRANITS 1988, S. 249 ff.

Ob dieses Motto für die Betrachtung der entsprechenden Porträts auf gleiche Weise angewendet werden darf, soll anhand einer ausführlichen Analyse einiger Porträts überprüft werden.<sup>42</sup>

Daneben ist die Arbeit von Berthold Hinz zu nennen, der die Geschichte und Entwicklung von Ehepaarbildnissen in der Zeit vom 15. bis zum 17. Jahrhundert analysiert hat.<sup>43</sup> Die Untersuchung erfasst in erster Linie die bildliche Vorstellung von Ehe in ihrem gesellschaftlichen Kontext. Es findet sich eine wichtige Materialsammlung bezüglich der Darstellungen von Künstlern mit ihren Ehefrauen, wobei Hinz diese Bildnisse nicht auf ihre Sonderstellung hin überprüft hat.

Da der größte Anteil der Ehepaarporträts, die hier vorgestellt werden sollen, aus dem niederländischen Raum stammt, bietet David Ross Smith mit seiner regional gefassten Untersuchung einen guten Überblick über Pendantbildnisse aus dem 17. Jahrhundert. Smith beleuchtet die Porträts hinsichtlich ihrer Funktion als Zeugnisse einer konventionalisierten Selbstbetrachtung. Da hier auf eine große Fülle von Porträts zurückgegriffen wird, die nicht zugeordnet werden können, ist die Methode zumindest diskussionswürdig. Auch er hat die wenigen Bildnisse von Malern mit ihren Frauen nicht an gesonderter Stelle betrachtet, wobei gerade diese Dargestellten identifiziert sind und der reale Hintergrund die Argumentation stützen kann.<sup>44</sup>

Im Übrigen besteht das generelle Problem, dass in Überblickswerken, in denen Künstlerporträts vorgestellt werden, in der Regel die Ehefrauen aus dem Fokus geraten. Eine Ursache für die eher marginale Betrachtung von Künstlerfrauen mag darin liegen, dass nur wenige biographische Einzelheiten über sie bekannt sind. Die ältere überwiegend männlich geprägte Kunstgeschichtsschreibung bedachte die Ehefrauen von Künstlern häufig mit Wertungen, die über äußerliche Urteile wie „hübsch“ oder „herb“ nicht hinausgingen.<sup>45</sup>

Schließlich wird nicht selten versäumt, auf die korrespondierende Einzeltafel mit der Ehefrau hinzuweisen. Die in München und Köln gezeigte Ausstellung „Wettstreit der Künste“ verschweigt ebenfalls in einem Fall ein entsprechendes Pendant einer Künstler-Ehefrau. Das ist insofern erstaunlich, als man hier die andere und sprichwörtlich „bessere“ Hälfte schlichtweg ignoriert. Damit wird man einer intensiven

42 Das Doppelporträt von Cornelisz. van Oostanen (Abb. 85) und die Pendantbildnisse von Joachimsz. Wtewael (Abb. 130, 131) und von Gerrit van Honthorst (Abb. 132, 133) sollen in den entsprechenden Kapiteln ausführlicher besprochen werden.

43 HINZ 1974.

44 SMITH 1982a.

45 So schrieb ROOSES 1881, S. 179 über Rubens Braut, Isabella Brant, in der Geißblattlaube: „Sie ist die verkörperte Herzensgüte und Einfalt, ihre Züge sind regelmäßig ohne eigentlich schön zu sein“, z. B. PIEPER 1964, S. 77 zu Ida van Meckenem: „[...] betrachten wir zunächst das erstaunlich nüchtern gesehene, gar nicht geschönte Frauenantlitz, so ist davon das Münsterländisch-Westfälische ganz offensichtlich.“; oder das Urteil von BREDIUS 1922a, S. 82 über das Porträt von Judith de Vries „De vrouw heeft een weinig interessant gezicht.“ Betrachte auch Urteile über das Porträt der Ehefrau Anna tom Ring bei RIEWERTS/PIEPER 1955, S. 20: „Das Antlitz ist gewiß nicht schön, aber unvergeßlich durch den Ausdruck: Sorgend und zugleich in ihrem Pflichtenkreis behütet.“ bei PIEPER 1964, S. 72 finden sich Beurteilungen wie „Darunter ein hartes Gesicht, nüchtern und wissend, klar ohne jede Romantik.“

Betrachtung des Künstlerselbstbildnisses in seiner Komplexität nicht gerecht werden können.<sup>46</sup>

Aufgrund dieser Forschungslücke soll der Versuch unternommen werden, die Vielfalt dieser Bildnisse, die vorwiegend in Gestalt von Doppelporträts und von Bildnispaaren als Pendants auftreten, vorzustellen und entsprechende Verknüpfungen aufzuzeigen.

---

<sup>46</sup> AUSST.-KAT. WETTSTREIT DER KÜNSTE 2002, S. 363, Kat. 363; s. a. GOLDSCHIEDER 1936; VAN HALL 1963; ECKHARDT 1971.



## II.

### „UND NAHM SICH DASELBST EIN WEIB“:<sup>47</sup> DER KÜNSTLER UND SEINE FRAU IN AUSGEWÄHLTEN BEISPIELEN DER VITENLITERATUR VON GIORGIO VASARI UND KAREL VAN MANDER

#### 1. Der häusliche Künstler? Soziale Aspekte in der Künstlerbiographik

Ehepaarporträts von Künstlern sind ausschließlich diesseits der Alpen nachzuweisen und in Italien nicht verbreitet gewesen. Die wenigen aus dem südeuropäischen Raum stammenden Porträts, die die Gattin des Künstlers mit einbeziehen, verweigern einen systematischen Zugriff. Ihre Entstehung scheint nicht aus einer geläufigen traditionellen Bildform abgeleitet zu sein, wie das in den Niederlanden der Fall ist – eine Tatsache, die in der Forschungsliteratur allerdings keine Beachtung gefunden hat.<sup>48</sup> Es sollen aus ausgewählter Kunstliteratur zunächst solche Textstellen zum Vergleich herangezogen werden, in denen das Verhältnis von Liebe und Ehe im Zusammenhang mit Künstler und Werk thematisiert wird.

Gelten die beiden Ausgaben von Giorgio Vasaris „Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori“ als maßgebliche Schriften, die nachhaltig auf die Kunstgeschichtsschreibung seit der Renaissance gewirkt haben und auch außerhalb Italiens rezipiert worden sind, so bietet sich bezüglich der Fragestellung ein Vergleich mit den „Levens van de beroemde Nederlandse en Hoogduitse schilders“ an, die der flämische

47 Das Zitat ist ein Auszug aus der Vita von Mino da Fiesole, der eine Frau, deren Name im Text nicht genannt wird, ehelichte, nachdem er aus Rom in seine Heimat zurückgekehrt war. VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. III, S. 119: „[...] e tolse donna“, dt. Übers. nach VASARI/KLIEMANN 1983, Bd. II, 2, S. 109.

48 Die ältere Literatur hat sich dieser Frage gelegentlich gewidmet, die dort geäußerten Vorschläge können aber nicht ernsthaft als Diskussionsgrundlage verwendet werden, z. B. WAETZOLDT 1908, S. 277 f.: „Die späte Ausbildung des Gattendoppelbildnisses in Italien hängt damit zusammen, daß die Frau erst dann bildfähig wird, als der Mann schon lange zu Porträt sitzt. Selbst in das Freskobild werden Frauen und Kinder erst von Ghirlandajo eingeführt [...]. Vielleicht war die Achtung des Weibes im Norden wirklich eine bürgerlich wie menschlich höhere als im Süden, vielleicht spricht sich in der reichen Folge der Gattenbildnisse auch das persönliche Verhältnis des Germanen zu Frau und Ehe aus, das von dem Romanen stets durch eine Kluft getrennt war.“ OLLENDORF 1926, S. 98 stellte mehr lakonisch fest: „Wenn die Italiener in ihren Darstellungen der Heiligen Familie die Familie nicht betonen, noch weniger Interesse hatte ihre seelische Phantasie für rein sittenbildlich aufgefaßtes Familienleben. Es kommt bei ihnen selten vor. Auch ist beachtenswert, daß in der Hochrenaissance waren Lionardo (sic!), Michelagnolo (sic!), Raffael nicht verheiratet. Tizian und Corregio in guter, Corregio möglicherweise in besonders glücklicher Ehe lebend, haben sich dennoch nicht mit ihrem Weibe gemalt. Auch die frühere italienische Kunst kennt, meines Wissens, das Künstler-Ehepaar nicht.“

Autor Karel van Mander in seinem „Schilder-Boeck“ präsentierte.<sup>49</sup> Demnach soll eine Gegenüberstellung der „Vite“ und der „Levens“ auf parallele und kontrastierende Themen, Motive und Topoi, die ausschließlich den häuslichen Bereich betreffen, überprüft werden.<sup>50</sup> Sowohl Vasari als auch van Mander fügten biographische Details, die als Erzählelemente in beiden Vitensammlungen nachzuweisen sind, hinzu, um diesen Künstlerleben stilisierte Züge zu verleihen. Solche Motive, die in die jeweiligen Vitensammlungen Aufnahme gefunden haben, sind überwiegend in Künstleranekdoten eingebettet und rekurren häufig auf antike Texte.<sup>51</sup>

Im Folgenden sollen aus den beiden Vitensammlungen, welche zwangsläufig zeitliche und kulturelle Differenzierungen implizieren, parallele und kontrastierende Motive freigelegt werden, die das soziale Umfeld der Künstler berühren. Es ist beiden Autoren gelungen, ein ausgefeiltes Konzept vorzulegen, das allerdings nicht dazu verführen darf, alle darin enthaltenen Informationen als biographische Fakten zu qualifizieren.<sup>52</sup> Die entsprechenden Textstellen, die sich aus phantasievollen, überwiegend fiktiven Erzählelementen zusammensetzen, schildern das familiäre Umfeld

- 
- 49 Vasaris Lebensbeschreibungen erschienen in zwei Editionen, die 1550 und 1568 gedruckt wurden. Zu den Quellen, aus denen Vasari schöpfte und zu den unterschiedlichen Ausgaben s. allg. KALLAB 1908; zu Vasari als Schriftsteller u. a. BOASE 1979. Van Manders „Schilder-Boeck“ erschien zuerst 1604, eine zweite Ausgabe von 1618 enthielt zusätzlich die Biographie des Verfassers und Malers, die von einem anonymen Schriftsteller angefügt wurde. Das „Schilder-Boeck“ ist aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt: den Anfang bildet ein Lehrgedicht oder „Den Grondt der edel vry Schilderconst“, eine kunsttheoretische Abhandlung in Versform. Der Hauptteil enthält neben den Lebensbeschreibungen der antiken und der italienischen Künstler ebenfalls die Biographien von niederländischen und von deutschen Malern, auf die im Folgenden Bezug genommen werden soll. Vgl. zu van Manders „Schilder-Boeck“ die kommentierte Ausgabe VAN MANDER/MIEDEMA 1973; auch MIEDEMA 1981, bes. S. 47 ff. Hier sind die entsprechenden Textstellen, die van Mander in seinem „Schilder-Boeck“ verwendete, unter der Überschrift „Socialen Aspecten“ zusammengefasst. Für die vorliegende Arbeit erscheint es sinnvoll, die Auswahl auf Texte zu beschränken, in denen Vasari und van Mander die süd- und die nordeuropäisch beheimateten Künstler vorstellen. Sicherlich wäre der Ausblick auf weitere kunsttheoretische Werke, soweit vorhanden, aus dem deutschen, französischen oder spanischen Raum lohnend. Ein solches Vorhaben würde allerdings die vorliegende Untersuchung grundsätzlicher Überlegungen sprengen und ist als autonome Fragestellung mit Fokus auf soziale Phänomene in Bezug auf die Kunstliteratur denkbar. WITTKOWER 1989 haben in ihrer gemeinsam verfassten Untersuchung „Künstler – Außenseiter der Gesellschaft“ auf wiederkehrende Motive der Künstlerbiographie nicht nur bei Vasari, sondern auch bei anderen Kunstliteraten, die hauptsächlich im italienischen Sprachraum beheimatet sind, verwiesen.
- 50 MIEDEMA 1984 hat in seiner Untersuchung einen Vergleich von Vasari und van Mander angestrebt, dabei bezog er sich ausschließlich auf die Viten der italienischen Künstler, die der Flame von Vasari übernommen und ins Niederländische übersetzt hatte. Miedema verwies auf die gelegentlichen Streichungen oder Veränderungen, die van Mander vorgenommen hatte.
- 51 Immer noch grundlegend KRIS/KURZ 1980, S. 29 ff. Zur Wiederholbarkeit von Topoi, s. a. MÜLLER 1993, S. 104 f.
- 52 In den beiden Büchern von BAROLSKY 1995 und BAROLSKY 1996 ist im Wesentlichen diesem Phänomen nachgegangen worden. Die „schönen Lügen“ von Vasari, die in die Viten gestreut sind, werden entlarvt, indem der Autor in belletristischer Manier auf diese reagiert. Die Lektüre seiner Bücher, die ausdrücklich auf einen wissenschaftlichen Apparat verzichten, stellt ein reines Lesevergnügen dar. MÜLLER 1993 fokussierte die Biographien rudolfinischer Hofkünstler anhand van Manders „Levens“. Dabei machte MÜLLER 1993, S. 19 f. auf die Gratwanderung zwischen Authentizität und Fiktion aufmerksam. Dementsprechend ist in diesem Kapitel der vorliegenden Arbeit bewusst darauf verzichtet worden, verifizierbare biographische Fakten, die z. B. die Lebensdaten, die Heirat eines Künstlers, die Namen der Gattinnen oder die „reale“ Existenz künstlerisch ambitionierter Söhne betreffen, explizit anzufügen oder gegebenenfalls zurechtzurücken. Vielmehr soll die Aufmerksamkeit darauf gerichtet werden, welche Intentionen die beiden Autoren mit der Erwähnung dieser häuslichen Angelegenheiten verfolgt haben könnten. Dabei sollen mögliche Unterschiede und vergleichbare Phänomene berücksichtigt werden. Schließlich hat KREMS 2003 in ihrer Untersuchung reichhaltiges Material zu Künstleranekdoten, die sie von Apelles bis Picasso ansiedelte, zusammengestellt. Hier findet sich auch zum Thema „Der Künstler und die Frauen“ ein kurzes Kapitel.

des Künstlers anschaulich, müssen aber als erste Bestandaufnahme eines primär literarischen Phänomens, das sich dem Thema Ehe in erweitertem Sinne nähert, verstanden werden. Einerseits mochte die Genialität des Künstlers zuweilen mit Hilfe eines rein erfundenen Stammbaumes durch prominente Urväter der Kunst legitimiert werden. Andererseits konnte aber auch durch familiäre Fehlkonstellationen ein Negativbild vermittelt werden, wobei die „falsche Frau“ an der Seite des Künstlers maßgeblich für die nicht vollkommen entfaltete Karriere zur Verantwortung gezogen wurde; eine Tendenz, die den Modalitäten eines patriarchalischen Gesellschaftsbildes entspricht, dem beide Autoren verpflichtet waren. In beiden Texten wird primär den männlichen Vertretern des künstlerischen Berufsstandes der entscheidende Handlungsraum gewährt. Dabei spielen die Erwähnungen von Frauen, ob sie als Künstlerinnen, als Ehefrauen oder als Mütter skizziert werden, quantitativ betrachtet nur eine geringfügige Rolle. Im Folgenden ist aber nicht zu vernachlässigen, dass Vasari und van Mander ihre eigene Einstellung gegenüber dem weiblichen Geschlecht transparent gemacht haben. Die entsprechenden Passagen sind nicht von der Intention der beiden Autoren zu trennen, d. h. sie müssen immer in Bezug auf die Wertschätzung gedeutet werden, die dem Künstler – und demnach auch seiner Frau – entgegengebracht wird.

## 2. „Hand aufs Herz“:<sup>53</sup> *Amor artis versus amor uxoris*

In einer ersten Annäherung sollen die verschiedenen Einstellungen zur Ehe, die recht ambivalent ausfallen, betrachtet werden, so dass wir getreu der Redensart „Hand aufs Herz“ fragen müssen, wie es um die Liebesangelegenheiten der Künstler bestellt war. Neben ausführlichen Passagen, in denen eine deutliche Position für oder gegen die Institution Ehe formuliert wurde, finden sich in beiden Künstlervitensammlungen Hinweise, in denen zunächst die Verheiratung als marginales Ereignis erwähnt wird. Indem die Biographen in der überwiegenden Zahl der Fälle über die Lebensgeschichten der Frauen Stillschweigen bewahren, scheinen diese zur Anonymität verdammt.<sup>54</sup> Bei-

53 Die bis heute gebräuchliche Redensart „Hand aufs Herz“, s. RÖHRICH 1992, Bd. 2, S. 646, wird zum Anlass genommen, nach der „wahren“ Intention der beiden Autoren zu fragen, die sich beide recht widersprüchlich zum Thema Künstlerehe geäußert haben, so dass es notwendig erscheint, die Aussagen zu strukturieren und zu sondieren. Darüber hinaus spielt die Formulierung auf einen beliebten Gestus in der Porträtmalerei an, der für einige Ehepaarporträts, die überwiegend aus dem 17. Jahrhundert stammen, Verwendung gefunden hat. Beispiele sind im AUSST.-KAT. PORTRETTE VAN ECHT EN TROUW 1986, S. 54–55 aufgeführt. Speziell für die Ehepaarbildnisse von Künstlern vgl. Abb. 10, 77, s. a. RAUPP 1984, S. 107 ff.

54 Dieses Defizit trifft ebenfalls auf zahlreiche in der Porträtkunst dargestellte Gattinnen zu. Tatsächlich ist der ausdrückliche Hinweis auf die Vor- und Geburtsnamen der Ehefrauen bei beiden Verfassern eher selten anzutreffen. Die wenigen Ausnahmen seien hier aufgelistet: VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. V, S. 19, Anm. 1 (Andrea del Sarto und Lucrezia di Baccio del Fede), S. 306 (Fra Giocondo und Francesca Gioachini), S. 472, Anm. 3 (Antonio da Sangallo und Isabella/Lisabetta Deti), S. 610 (Perino del Vaga und Caterina), Bd. VI, S. 245 (Jacopo da Pontormo und Alessandra), S. 362 (Giangirolamo und Madonna Hortensia aus der Familie Frascatori); s. a. VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. I, S. 248–249 (Hieronymus Cock („dan een Hollandsche Vrouw, Volck oft Volcktgen ghenoeemt.”), S. 304–305 (Frans Floris und Clara), S. 352–353 (Marten van Heems-

spielsweise werden die beiden Eheschließungen des Andrea da Fiesole in nüchterner Abfolge genannt: nach dem Tod der ersten Gattin verließ der Bildhauer die Stadt Pisa und heiratete in Carrara zum zweiten Mal.<sup>55</sup> Auch wusste van Mander zu Lebzeiten von Abraham Bloemaert zu berichten, dass der Utrechter Maler inzwischen zum zweiten Mal verheiratet sei.<sup>56</sup>

Neben solchen Erwähnungen, die rein chronistischer Natur sind, wird an einigen Stellen in der Vitenliteratur deutlich gemacht, dass die Ehe einen Wendepunkt in der Biographie eines Künstlers markieren konnte. Nachdem dieser zumeist in seiner Jugend, nach Beendigung der Lehrzeit, im Land umhergereist war und dabei die wichtigsten Kunstzentren intensiv studiert hatte, beschloss er, an einem Ort zu verweilen, nicht zuletzt um eine Ehe einzugehen. Der Architekt und Maler Bastiano da Sangallo, gen. Aristotile, kaufte ein kleines Anwesen, nachdem er nach Florenz zurückgekehrt war, um sich dort zu verheiraten und seine Ruhe an diesem Ort zu genießen.<sup>57</sup> Giovanni Antonio Lappoli beschloss, nicht mehr umherzuwandern und ließ sich in Arezzo nieder, um bei Frau und Kindern zu bleiben.<sup>58</sup> Von Giovanni da Castel Bolognese wird erzählt, er habe Faenza als festen Wohnsitz erwählt, um sich

„[...] von den Strapazen der Welt, die er durchgemacht hat, auszuruhen.“<sup>59</sup>

In den Viten, die Karel van Mander verfasste, finden sich ähnliche Ausführungen, allerdings mit dem zusätzlichen Vermerk, dass die Entscheidung zur Heirat häufig durch die Rückkehr ins Vaterland gefördert wurde. Denn hier scheint wesentlich, dass der

---

kerck mit Marie, Tochter Jakob Coninghs), Bd. 2, S. 18, 19 (Lucas d'Heere von Gent und Eleonore Carbonier). In einigen Fällen wird zusätzlich oder ausschließlich auf die Eltern der Braut Bezug genommen, dabei sind deren Namen aufgeführt oder es wird auf die gesellschaftliche Stellung verwiesen, um die „gute Partie“ zu betonen, die eine hohe Mitgift mit sich brachte. VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. VI, S. 245 (Jacopo da Pontormo heiratete ein Mädchen, das einer angesehenen Familie aus Empoli entstammte; eine Tochter von Pasquale di Zanobi und Mona Brigida), S. 274. Auch Vasari teilt in seiner eigenen Vita den Namen seiner Braut nicht mit, sondern verwies ausschließlich auf den Namen des Vaters Francesco Baci. Bei VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 8–9 (Anthonis van Montfort, gen. Blocklandt, vermählte sich mit der Tochter eines Bürgermeisters), S. 288–289 (Hans van Aachen ging die Ehe mit der Tochter des berühmten Musikers Orlando di Lasso ein).

55 VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. VI, S. 483.

56 VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 354–357. Der Hinweis auf die erste, zweite oder dritte Frau ist vielfach anzutreffen und spiegelt u. a. den Umstand wieder, dass die Sterblichkeitsrate von Frauen verhältnismäßig hoch war. Häufig war ihr Tod Folge der hohen Infektionsgefahr nach Entbindungen, dazu u. a. KING 1993, S. 15 ff.; Gründe für die Wiederheirat sind bei VÖLKER-RASOR 1993, S. 117 ff. aufgeführt.

57 VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. VI, S. 436.

58 VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. VI, S. 14.

59 VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. V, S. 375: „Fermatosi dunque Giovanni in Faenza, per quietarsi dopo aver molto travagliato il mondo, vi si dimorò sempre; [...]“, dt. Übers. nach VASARI/KLIEMANN 1983, Bd. III, 2, S. 286. Die Ehe bildet den adäquaten Ausgleich zum einstigen unsteten Leben des Künstlers. Sie wird im Traktat von Leon Battista Alberti „Della famiglia“ als eine Einrichtung beschrieben, in der der Mann sein Leben in fester Gemeinschaft mit einer Frau teilt und „sich mit ihr unter einem Dach zurückzieht und von ihr sich nimmer trennt in seinem Herzen, nimmer sie allein lässt [...]“, ALBERTI/KRAUS 1962, S. 134. In diesem Sinne auch VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 320–321 (Jacques de Gheyn von Antwerpen). Andere Beispiele bei VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. III, S. 119 (Mino da Fiesole), ebenda Bd. IV, S. 496 (Timoteo da Urbino), ebenda Bd. VII, S. 45 (Giuseppe Salviati), ebenda Bd. VI, S. 362 (Der Veroneser Baumeister Giangirolamo, ein Neffe von Michele San Michele, wurde nach kurzem Eheglück von seinen Auftraggebern nach Zypern geschickt, obwohl er eigentlich nach der Hochzeit in Verona verweilen wollte. Nach Vasaris Bericht erkrankte er im Zuge dieser Unternehmung an einem heftigen Fieber, so dass er die Insel nicht mehr verlassen konnte und dort verstarb).

Künstler zum Studium das Ausland bereiste, jedoch nach geraumer Zeit meist aus Italien oder Frankreich in die Heimat zurückkehrte, um sich dort mit einem niederländischen Mädchen zu verheiraten. So erging es beispielsweise den Junggesellen Pieter Coecke van Aelst, Gillis van Coninxloo und Hendrick Cornelisz. Vroom, die sich nach Beendigung ausgiebiger Studien in der Fremde zur Ehe entschlossen.<sup>60</sup> Solche Erwähnungen scheinen den regulären Lebensweg eines Künstlers zu reflektieren, berühren aber damit noch eine zusätzliche Komponente, die in den jeweiligen Viten keiner expliziten Erläuterung bedurfte, die sich der heutige Leser aber vergegenwärtigen muss. Die Beendigung der Lehr- und Wanderzeit ging mit dem Eintritt in die Zunft einher, deren Statuten im Allgemeinen vorsahen, dass erst nach Erhalt der Freimeisterschaft die Ehe erfolgen durfte. Diese Verordnung bildete eine ganz wesentliche Voraussetzung für die Organisation der Zünfte im Norden, so dass Ehe und Familiengründung eng mit dem beruflichen Werdegang verbunden waren. Die Aufnahme in die Zunft konnte auch den Anlass zur Anfertigung eines Porträts mit der Ehefrau bilden.<sup>61</sup>

Nicht zwingend wird der Wunsch nach Freiheit, das Verlangen, in die Ferne zu ziehen, um die eigenen Studien zu erweitern oder zu vertiefen, nach der Eheschließung unterbunden. Einige Künstler überkommt die Reiselust unmittelbar nach dem Tode der Ehefrau: Vasari hat dieses Phänomen beispielsweise in der Vita des Veroneser Malers Giovanni Francesco Caroto geschildert. Nachdem der Künstler in Verona sehr erfolgreich war, beschloss er, die italienische Metropole zu verlassen. Aufgrund des heftigen Drängens seiner Verwandten, sich endlich zu verheiraten, nahm er ein adeliges Mädchen zur Frau. Als sie im Wochenbett starb, kehrte Caroto zu seinen ursprünglichen Plänen zurück und begab sich umgehend auf weitere Reisen, um sein künstlerisches Schaffen voranzutreiben. Durch die recht nüchterne Erzählweise Vasaris, in der darauf verzichtet wird, der Trauer über den Tod der Frau Ausdruck zu ge-

60 VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. I, S. 152–153 (Pieter Coecke van Aelst), ebenda Bd. II, S. 120–122 (Gillis van Coninxloo), ebenda S. 268–269 (Hendrick Cornelisz. Vroom), ebenda S. 18–19 (Lucas d’Heere von Gent). In diesem Zusammenhang s. a. WOODALL 1997, S. 217. In der Biographie des Frans Pourbus wurde der Maler von der Liebe derart in Bann gezogen, dass er seine Reisepläne nicht verwirklichte, sondern sich stattdessen für die Ehe und damit auch für das Verweilen in der Heimat entschied, bei VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 34–35. Bei Vasari nimmt eine vergleichbare Grundkonstellation einen anderen Ausgang: Polidoro da Caravaggio wurde ebenfalls durch die Liebe zu einer Frau an einen Ort gefesselt. Der Einfluss seiner Freunde, die ihn dazu aufforderten, die Heimatstadt zu verlassen, um nach Rom zu reisen, erwies sich als stärker als die Liebe zu der schönen Dame, die er schließlich verließ, bei VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. V, S. 142 f.

61 Van Mander hat in den „Levens“ nicht auf die Wechselwirkung von Zunftwesen und Eheschließung hingewiesen, eine Ausnahme bildet eine Bemerkung in der Vita von Pieter Aertsen, bei VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. I, S. 330–331. Ausgewählte Literatur zur Organisation von Gilden und Zünften und zur Organisation von Werkstätten sei an dieser Stelle genannt. Zur Situation in den Niederlanden unter Berücksichtigung bestimmter Regionen, s. allg.: HOOGEWERFF 1947; MONTIAS 1977; MONTIAS 1982; MIEDEMA 1987; JAGER 1990, AUSST.-KAT. KÜNSTLER – HÄNDLER – SAMMLER 1999. Der in das Porträt eingefügte Hinweis auf die Mitgliedschaft in der entsprechenden Zunft hielt vorwiegend in den frühneuzeitlichen Selbstbildnissen zusammen mit dem Porträt der Ehefrau Einzug, indem die Profession durch das charakteristische Wappen angezeigt wurde, vgl. Abb. 30, 40. Für den deutschen Raum HUTH 1923 und den Beitrag von M. Kälble über Zünfte in: AUSST.-KAT. SPÄTMITTELALTER AM OBERRHEIN 2001, Bd. II, S. 249 ff.; ein Überblick über die Ausbildung des Künstlers in Italien u. a. WELCH 1997, bes. S 79 ff.; KÜNSTLERWERKSTÄTTEN 1998; wichtige Hinweise auch im AUSST.-KAT. CHILDREN OF MERCURY 1984.

ben, erscheint die Ehe lediglich als ein kurzes Intermezzo, die im weiteren Verlauf der Vita nicht mehr thematisiert wird.<sup>62</sup>

Der Drang, andere Städte zu bereisen und sich mit Künstlerkollegen auszutauschen, konnte den Künstler aber auch während der Ehe stark vereinnahmen. So etwa im Falle von Perino del Vaga, den die Reiselust dazu verführte, Frau und Tochter in Pisa zurückzulassen.<sup>63</sup> Bei dem einundzwanzigjährigen Hendrick Goltzius hingegen wurde das nicht erfolgte Studium der italienischen Kunst, mit der es zu wetteifern galt, wegen einer zu früh geschlossenen Heirat thematisiert.<sup>64</sup> Nach van Manders Bericht wurde der Maler während der Ehe von einer melancholischen Krankheit erfasst, die in körperliche Schwäche mündete. Dennoch entschloss er sich, nach Italien zu reisen,

„[...] wo er Besserung seines Zustandes erwartete oder doch wenigstens die Schönheit der italienischen Kunst vor seinem Tode zu sehen hoffte, woran er ausser durch andere Umstände durch seine Heirat so lange gehindert worden war.“<sup>65</sup>

Somit wird in der Vita von Goltzius deutlich gemacht, dass sich eine Ehe, die im jungen Mannesalter geschlossen wird, für eine erfolgreiche künstlerische Laufbahn nachteilig auswirken konnte. Nicht umsonst hat van Mander im „Den Grondt der edlen Schilder-const“ die Künstler in dieser Hinsicht mit praktischen Hinweisen versorgt, indem er das „zeitige Frühstücken“ und „die späte Heirat“ gleichermaßen empfohlen hatte.<sup>66</sup>

Zu berücksichtigen ist hier auch die recht transparente Funktion, die der Ehefrau von Hans Holbein d. J. zugeteilt wird. Die Beweggründe des Künstlers, seine Heimat zu verlassen, resultieren angeblich nicht zuletzt aus dem unangemessenen Verhalten der Künstlergattin, die van Mander dem Leser als „jähzornige“ und „böartige“ Frau vorstellt.<sup>67</sup> An anderer Stelle beschreibt van Mander aber auch solche Situationen, in

62 VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. V., S. 282; s. a. VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. I, S. 152–153; Pieter Coecke van Aelst trat unmittelbar nach dem Tode seiner Frau eine Reise nach Konstantinopel an; vgl. dagegen den trauernden Hofkünstler Bartholomäus Spranger, der den Tod seiner Frau zu beklagen hatte und nahezu wie ein tragischer Held vorgeführt wird, bei MÜLLER 1993, S. 189, hier: KAT.-NR. 22.

63 VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. V, S. 619. Zu den „Schwierigkeiten des Perino del Vaga“ s. BAROLSKY 1996, S. 117–119.

64 Zur bedeutenden Stellung von Goltzius in den Lebensbeschreibungen von Manders s. MÜLLER 1993, S. 47 ff.

65 VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 230–231: “[...] hopende also eenige beteringe te becomen, oft ten minsten voor zijnen sterfdag de fraeycheyt oft schoonheyt der Consten van Italien te sien, ’twelck hem neffens ander saecken door Houwlijk was soo langh geweest belet.” Kaum hatte sich der Künstler dem Studium zugewandt und sich von dem heimatlichen Haushalt entfernt, besserte sich sein Gesundheitszustand täglich. Welches Schicksal der in der Heimat verweilenden Ehefrau widerfuhr, erfährt der Leser nicht, da sie in der Folge nicht mehr zur Sprache kommt. Vgl. auch VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. I, S. 364–365; Hubert Goltz von Venlo reiste nach Rom, ohne dass seine Frau von der Unternehmung Kenntnis erlangt hatte; ebenda Bd. II, S. 12–13; Anthonis van Montfort, gen. Blocklandt, verspürte eine große Sehnsucht, nach Italien zu reisen, um die antiken Stätten zu studieren. Man erfährt zwar, dass er verheiratet war, aber da die Ehe kinderlos geblieben war, sah er sich ohne Verpflichtungen. Als er sich schließlich in Begleitung eines Goldschmiedes auf den Weg machte, hat van Mander nicht mehr explizit auf die in der Heimat verbliebene Ehefrau hingewiesen.

66 VAN MANDER/MIEDEMA 1973, Grondt I, Bd. I, S. 92–93.

67 VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. I, S. 172–173. Man hat viel darüber spekuliert, wie die Ehe des Malers zu beurteilen ist, der die meiste Zeit seines Lebens in London verbracht und offensichtlich dort auch eine Geliebte hatte, die ihm mehrere Kinder schenkte. Hinweise mit der entsprechenden Literatur finden sich bei

denen beispielsweise Joris Hoefnaghel oder Hans von Aachen, bei einem längerfristigen auswärtigen Auftrag dafür Sorge trugen, dass ihre Gattinnen zu dem gegenwärtigen Aufenthaltsort nachreisen konnten.<sup>68</sup>

In einigen Viten überwiegen die Beschreibungen von Ehefrauen, deren negative Charaktereigenschaften in übersteigerter Form vorgeführt werden. Van Mander unterlegt gelegentlich die Glaubwürdigkeit des Geschehens mittels kleiner Episoden. Dabei wird der Eindruck erweckt, der Autor habe den Dialogen des Ehepaares zuweilen persönlich gelauscht. Ob er tatsächlich im Einzelfall so gut unterrichtet war, wie er uns glauben lassen will, ist sicherlich mehr als zweifelhaft. Manche der stilisierten Frauentypen, die van Mander in seine Künstlerbiographien aufgenommen hat, finden in anderen literarischen Gattungen, beispielsweise in zeitgenössischen Komödien, ihre Entsprechung, in denen die Frauen „den Kampf um die Hose“ austragen müssen. Als eine entsprechende bildhafte Umsetzung fand das Thema der „Weiberlisten“ in der Graphik populären Zuspruch.<sup>69</sup> Ein solcher Typus ist mit der Gemahlin von Frans Floris angelegt. Sie wird mit Namen Clara vorgestellt und soll sich laut van Mander sehr unhöflich und übermütig betragen haben. In letzter Konsequenz muss diese überzeichnete Figur einer Künstlergattin für den missglückten Lebensweg des Mannes erhalten, der die rechten Pfade anscheinend verlassen hatte, denn

„[...] man sagt, sie sei durch ihr halsstarriges bösertiges Wesen die eigentliche Ursache seines wüsten Lebens und seines Verderbens gewesen.“<sup>70</sup>

In diesem Sinne hat auch Vasari in seinen Viten, besonders in der ersten Ausgabe von 1550, ausführlich dargelegt, warum sein Meister Andrea del Sarto besser nicht Lucrezia del Fede geheiratet hätte. Parallel dazu wird der Ehe, die in der Vita von Antonio da Sangallo erwähnt wird, ebenfalls kein positiver Status zuerkannt. Die künstlerische Laufbahn des Gatten scheint durch den negativen Einfluss der Frau überschattet zu sein.<sup>71</sup> Vasari macht den Leser glauben, dass beide Frauen ihre Angetrauten nicht zu-

WITTKOWER 1989, S. 230. In diesem Zusammenhang kann auf das bekannte Porträt hingewiesen werden, das Hans Holbein d. J. von seiner Ehefrau Elsbeth geb. Binzenstock angefertigt hat und das sie mit den beiden Kindern zeigt (Tempera/Papier auf Lindenholz aufgezogen, 77 × 64 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Inv. Nr. 325). Die Datierung des Bildes ist nicht mehr vollständig erhalten, denn die letzte Ziffer 152(?) ist unleserlich. Holbein kehrte 1528 aus London zurück. In dieses Jahr setzt man auch die Entstehung des Porträts an. Holbeins Frau verkaufte dieses Bild vor dem Tode des Ehemannes. Das ist insofern ungewöhnlich als die meisten Porträts dieser Art lange zu Memorialzwecken im Familienbesitz verblieben.

68 VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 76–77 (Joris Hoefnaghel), ebenda S. 288–289 (Hans van Aachen).

69 Zu dem literarischen Komplex s. LEUKER 1991, S. 95–122; LEUKER 1992, S. 195 ff. dabei bleiben allerdings entsprechende Frauentypen, wie sie in der Kunstliteratur vorgeführt werden, unerwähnt. Beispiele für die „Weiberlisten“ in der Druckgraphik bei VIGNAU-WILBERG 1983; jüngst BLEYERVELD 2000. Auch für das Porträt der Künstlerhefrau, z. B. für Ida van Meckenem (s. Kap. III. 3.2), wurde aufgrund physiognomischer Details die Vorstellung einer Frau, „die die Hosen trägt“, von der Kunstgeschichtsschreibung beschworen.

70 VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. I, S. 304–305: „Soo dat gheseyt wort, dat sy de besonderste oorsaec zijns rouwen levens en verderf soude zijn gheweest, met haer hartneckigh en overmoedich wesen: [...]“ Ähnliche Konstellationen s. ebenda, Bd. I, S. 364–365 (Hubert Goltz von Venlo) u. Bd. II, S. 28–29 (Cornelis Molenaer).

71 VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. V, S. 5–6, Anm. 1, S. 19; S. 31–32, Anm. 1: (Andrea del Sarto) ebenda; S. 472, Anm. 3 (Antonio da Sangallo). Vasari hat in beiden Biographien die entsprechenden Passagen, in denen die beiden Frauen diffamiert werden, lediglich in der ersten Ausgabe verwendet und sie dann in der folgenden

letzt durch ihre materielle Maßlosigkeit in den finanziellen Ruin getrieben hätten. Da Andrea del Sarto und Antonio da Sangallo nach Vasaris Urteil ihre Kunstausübung nicht zur höchsten Vollendung gebracht haben, wird ihre prekäre wirtschaftliche Lage ebenfalls Ausdruck ihres Scheiterns – ein Scheitern, für das die Ehefrauen maßgeblich zur Verantwortung gezogen wurden.<sup>72</sup>

Jedoch ist die frauenfeindliche Attitüde nicht in allen Viten anzutreffen. In einigen Künstlerviten findet sich der anekdotenbehaftete Hinweis, dass die Gattin die Karriere des Mannes nicht ausschließlich behinderte, sondern, ganz im Gegenteil, ihn hilfreich unterstützte. Dabei ist allerdings das Bild von der Frau, „die die Hosen anhat“, noch implizit gegeben. So scheint es sich bei der konsequenten und resoluten Ehefrau von Michiel Coxie zu verhalten, die ihren Mann

„hinlänglich unter dem Pantoffel hatte und ihn häufig durch ihre Ermahnungen über seiner Arbeit festhielt, wodurch sie die Ursache wurde, dass er ein kunstreicher und wohlhabender Mann ward.“<sup>73</sup>

In diesem Zusammenhang ist auch die uns nicht namentliche bekannte Frau von Jan van Amstel zu nennen, die die Märkte in Brabant und Flandern bereiste, um den Verkauf der Bilder ihres Mannes zu forcieren, so dass die finanzielle Versorgung der Familie hauptsächlich ihrer Unterstützung zu verdanken war.<sup>74</sup> Bei Vasari finden sich hingegen keinerlei Hinweise, dass Ehefrauen die Künstler gleichermaßen praxisorientiert unterstützt hätten. Dennoch verzichtete der Autor nicht darauf, wenige Beispiele einzuflechten, in denen den Gefährtinnen keine negative Rolle zugeordnet war. Damit stilisiert er die Frauen in einem anderen Extrem, indem er besonders von einer Ehefrau zu berichten wusste, die ihr Leben hingebungsvoll für den Maler Cola dell'Amatrice opferte.<sup>75</sup>

---

gestrichen, wahrscheinlich aus „Rücksichtnahme“ auf die bis dato noch lebenden Witwen. Die ausnahmslose Ablehnung gegenüber den Ehefrauen von Künstlern und die Schuldzuweisung für einen überwiegend negativen Verlauf eines Künstlerlebens wird durch die Gattin von Andrea del Sarto, Lucrezia del Fede, um pikante Details gesteigert. Vasaris Antipathie ihr gegenüber kommt pointiert zum Ausdruck, wenn er betont, dass die Schüler del Sartos, zu denen er sich selbst zählen durfte, in den meisten Fällen nicht die gesamte Lehrzeit beim Meister verbringen wollten. Der Grund für die permanente Schülerfluktuation sei damit zu erklären, dass Lucrezia mit ihrer herrschsüchtigen Art alle Schüler vertrieben habe, s. ebenda S. 57. WITTKOWER 1989, S. 305 ff. fassten die Überlegungen zusammen, die die frühere Forschung angestellt hatte, um mögliche Antworten zu finden, warum Vasari eine Revision in der zweiten Ausgabe vornahm. Dabei wurde u. a. vorgeschlagen, dass eine unterdrückte Homosexualität die Ursache für die ambivalente Gefühlswelt des Künstlers gewesen sein soll, die sich in einer manischen Hassliebe gegenüber der Ehefrau entlud. Über Andrea del Sartos „herrisches Weib“ s. BOASE 1979, S. 10 f.; BAROLSKY 1995, S. 95; BARLOSKY 1996, S. 112–113.

72 Wenn BARLOSKY 1996, S. 33 allgemein betont, dass der „Wohlstand eines Künstlers untrennbar mit dem Reichtum und Ruhm seiner Familie verbunden ist“, wird in den Künstlerbiographien von Andrea del Sarto und Antonio Sangallo ersichtlich, dass beide auch in finanzieller Hinsicht nicht das Optimum einer Künstlerkarriere erreichten.

73 VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 40–43: “[...] ghenochsaem verheert is gheworden, hem dickwils met haere vermaeninghen houdende vast op zijn werck, waer door sy oorsaek was dat hy een Constrijck en welvarende Man is gheworden.”

74 VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. I, S. 130–131.

75 Ihre bewegende Geschichte s. bei VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. V, S. 214; BAROLSKY 1995, S. 95–96; BARLOSKY 1996, S. 114 f. Van Mander hat übrigens diese Episode, in der von der idealisierten Ehefrau Cola dell'Amatrice die Rede ist, nicht in seiner Übersetzung berücksichtigt, dazu MIEDEMA 1984, S. 38.

Vasari gibt vor, von vielen Künstlern zu wissen, sie hätten einen ausgesprochenen Widerwillen gegenüber dem Eheleben entwickelt.<sup>76</sup> Der Autor schloss in solche Äußerungen wahrscheinlich seine eigene Aversion gegen die Ehe mit ein, indem er beispielsweise von dem Maler Taddeo Zucchero berichtete, der ausdrücklich nicht den Status eines verheirateten Mannes anstreben wollte, da er das Leben in Freiheit vorzog. Der Aufforderung seiner Freunde, sich endlich zu verheiraten, kam er nicht nach, denn

„er war jedoch gewohnt frei zu leben und fürchtete, es könnten, wie meist der Fall ist, mit der Frau tausend Sorgen und Beschwerden bei ihm einziehen und wollte sich durchaus nicht dazu entschließen.“<sup>77</sup>

Der latente Unwille zur Heirat bedeutete aber nicht zwingend, dass die italienischen Maler das keusche Leben bevorzugten. Die Männer, die sich zu diesem Berufsstand zählen durften, schienen im Gegenteil zur Liebe prädestiniert und waren durch ein hitziges Gemüt charakterisiert, das von sexueller Potenz getrieben wurde. In so mancher Biographie wird der Eindruck erweckt, dass kein Liebesabenteuer ausgelassen wurde. Amouröse Ausschweifungen und treffliche Verführungskünste konnten untrennbar mit dem Charakter des Künstlers verschmolzen sein, wobei exzessive Phasen nicht immer ein gutes Ende nahmen.<sup>78</sup> Bei Vasari scheint diese Lebensform auf mehr Akzeptanz zu stoßen, als jene, in der sich der Künstler zur Ehe entschieden hatte, und in der die Versorgung der Familie an erster Stelle stand, so dass die Ausübung der Kunst nicht ernsthaft genug betrieben werden konnte. Ob diese familiären Sorgen tatsächlich für die hier erwähnten Künstler, die Vasari und van Mander ins Feld führen,

76 Ein Topos, den van Mander in den „Levens“ in dieser Deutlichkeit nicht ein einziges Mal bemühte, dennoch hat es der flämische Autor nicht versäumt, an anderer Stelle, in seinem „Schilder-Boeck“, den Künstlern den praktischen Rat zu erteilen, neben der Vermeidung von Trinkgenuss, auch den „Pfeilen des Cupido“ nicht zu erliegen, da sonst die Ausübung der Kunst nicht zur Vollendung gebracht werden könnte, dazu auch RAUPP 1998, S. 182, Anm. 12.

77 VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. VII, S. 101: „Cercavano in quel mentre gli amici di Taddeo dargli donna; ma egli, come colui che era avvezzo a vivere libero, e dubitava di quello che le più volte suole avvenire, cioè di non tirarsi in casa, insieme con la moglie, mille noiose cure e fastidi, non si volle mai risolvere; [...]“, dt. Übers. nach VASARI/KLIEMANN 1983, Bd. V, S. 220. Weitere Beispiele von ausgesprochen heiratsunwilligen Künstlern bei VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. II, S. 327 ff. (Filippo Brunelleschi), Bd. II, S. 626 (Filippo Lippi); Bd. IV, S. 380 (Raffael, dazu auch WITTKOWER 1989, S. 170); Bd. V, S. 198 (Francabigio), S. 282 (Giovanni Francesco Caroto); Bd. VII, S. 690. Auch Giorgio Vasari selbst ließ sich nur durch gutes Zureden zur Ehe bewegen. Die Wahl fiel auf die Tochter eines Apothekers mit Namen Niccolosa Bacci, gen. Cosina. Zur Bewertung der Ehe, die kinderlos blieb, aber im Laufe der Jahre eine solide Gemeinschaft gebildet haben soll, s. BOASE 1979, S. 40–42, 300–301. Außerdem wollte BOASE 1979, S. 42, Abb. 28 ihr Antlitz in der Casa Vasari in einer der drei Musen innerhalb eines Freskos erkennen. Der Topos, der den Unwillen gegenüber der Ehe beschreibt, blieb auch im 18. Jahrhundert in anderen Künstlerliven weiter bestehen. Hinweise und Beispiele sind bei WITTKOWER 1989, S. 157 aufgeführt.

78 VASARI/MILANESI 1878–1883, Bd. II, S. 569 (Antonello da Messina), S. 628 (Fra Filippo Lippi); Bd. IV, S. 92 (Giorgione), S. 222, 225 (Mariotto Albertinelli), S. 366, 381–382 (Raffael); Bd. V, S. 87–88 (Alfonso Lombardi), S. 204 (Andrea di Cosimo de' Feltrini), S. 618 (Perino del Vaga); Bd. VI, S. 279, 472 (Girolamo da Capri); Bd. VII, S. 103 (Taddeo Zucchero), S. 506 (Jacopo Sansovino). Dabei wird Venedig als die Metropole der Ausschweifungen und des Luxus beschrieben. Künstler, die aus dieser Gegend stammten oder dort arbeiteten, schienen besonders empfänglich für diverse Liebesabenteuer gewesen zu sein, s. BAROLSKY 1996, S. 32. Verhältnismäßig wenige Hinweise können in den „Levens“ konstatiert werden, s. VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 174–175 (Cornelis Ketel). Zur erotischen Inspiration s. RAUPP 1984, S. 145–146, Anm. 475; S. 311 ff. für das 16. und 17. Jahrhundert weitere Beispiele für den ausschweifenden Künstler bei WITTKOWER 1989, S. 176 ff.

im Einzelnen zutrafen, kann und soll an dieser Stelle nicht geprüft werden. Aber am Beispiel der bedrohten Existenz oder an anderen Erfahrungen, die den verheirateten Künstlern zuteil werden konnten, lässt sich ablesen, dass sich in Künstlerbiographien auch durchaus authentische Züge erzählerisch nutzen ließen.<sup>79</sup>

In den Zeichnungen von Marcus Gheeraerts d. Ä.<sup>80</sup> oder von Adam Elsheimer<sup>81</sup> findet die Thematik, die von den Sorgen des Malers kündigt, ein vorläufiges Fazit. Beide Künstler haben sich dieses Themas angenommen und zeigen, dass sich die zu einem kreativen Prozess nötige Inspiration nicht entfalten kann, wenn die Familienmitglieder am potenziellen Ernährer zerren, wie es in der Zeichnung von Gheeraerts exemplifiziert ist (Abb. 7). Elsheimer führt uns einen verzweiferten Künstler vor, der mit Melancholiegestus am Tisch sitzt (Abb. 8). Die Notlage des Künstlers wird durch die drei Kinder veranschaulicht, deren verzweifelte Suche nach Nahrung in dem kärglich angedeuteten Interieur vergeblich zu sein scheint. Der Krug ist leer, die geflügelte Figur kann nicht abheben und keine Muse ist in Sicht, die helfend einschreiten könnte. Hans-Joachim Raupp hat deutlich gemacht, dass die beiden Zeichnungen nicht als Selbstbildnisse im herkömmlichen Sinne verstanden werden dürfen, sondern hat ihren allegorischen Gehalt hervorgehoben. Dabei ist allerdings nicht auszuschließen, dass persönliche Befindlichkeiten, die möglicherweise eigene Ängste und das Scheitern eines künstlerischen Werdegangs reflektieren, in das private Medium der Zeichnung miteingeflossen sein könnten.<sup>82</sup>

Vasari deutet auffällig häufig auf solche Künstlerschicksale hin, in denen die belastende Versorgung einer Familie geschildert wird. In dieser Hinsicht könnte man seine Vitensammlungen beinahe als ein Manifest verstehen, das für ein Junggesellendasein des Künstlers eintritt, um damit die Kunstausübung zur Vollendung zu bringen – eine Ansicht, die der Autor anscheinend selber teilte –, wobei er nicht versäumte, auf die „Fehlritte“ aufmerksam zu machen, die das Leben manch eines Künstlerkollegen durch Heirat in eine hoffnungslose Lage gebracht hatten.<sup>83</sup> Bezeichnenderweise hat

79 Zur Scheidung von Fiktion und Historie bei Vasari s. BAROLSKY 1996, S. 169 ff.; Überlegungen in dieser Hinsicht für die „Levens“ hat MÜLLER 1993, S. 221 f. angestellt. Auch KREMS 2003, S. 7 ff. hat sich dazu geäußert. Ein anschaulicher Einblick lässt sich anhand von historischen Quellen entwickeln, wie sie beispielsweise BREDIUS 1915–1922 publiziert hat. Die Vielzahl der Dokumente wie z. B. Künstlertestamente, aufgezeichnete Nachlässe oder Gerichtsprotokolle zeugen von Verschuldung und Verarmung eines Künstlerhaushaltes. Dabei wird auch von Kindern des Künstlers berichtet, die zum Kummer und zur Not von Künstlern oder deren Witwen nicht unwesentlich beigetragen haben. Zwei anschauliche Beispiele seien hier stellvertretend genannt: BREDIUS 1915–1922, 3. Teil, S. 912, Dok. erwähnt den Maler Arnold Verbys, der außerstande war, seine Miete zu zahlen. Oder s. den Hinweis auf den Maler Jan Lievens, welcher mit dem unregelmäßigen Lebenswandel seines Sohnes sehr zu kämpfen hatte, ebenda, 1. Teil, S. 203, Dok. jj.

80 Am unteren Bildrand ist ein Zitat aus Juvenals Satiren verzeichnet (3, S. 164–165): „Haud facile emergunt quorum virtutibus obstat res angusta domi“ (Nicht eben leicht gelangen jene zum Erfolg, deren Talenten häusliche Not entgegensteht), s. a. ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 102–103, Abb. 7; RAUPP 1998, S. 188 f., Abb. 10; KOLTZSCH 2000, S. 144 ff., Abb. 108.

81 Zuerst publiziert bei SUMOWSKI 1995, S. 152–156; RAUPP 1998, S. 185 f., Abb. 8; zur Vita von Elsheimer s. a. WITTKOWER 1989, S. 135.

82 RAUPP 1998, bes. S. 189–190.

83 VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. II, S. 499 (Piero Lorentino D'Angelo), Bd. IV, S. 111, 119 (Antonio da Correggio), S. 237–238 (Raffaellino del Garbo), S. 241 (Lorenzetto); S. 580, 605 (Baldassare Peruzzi); Bd. V, S. 19

Vasari die Vorstellung des Menschen, der aus einer Notsituation seinen Lebensunterhalt verdienen musste, mit den „gemeinen“ Handwerkern verknüpft und damit die Berufung des künstlerischen Menschen von jenen präventiv abgesetzt. Denn seiner Meinung nach konnte nur derjenige – und dabei ist der geplagte Andrea del Sarto einer der Negativvertreter – das Werk vollbringen, dem „Stimmung“, „Geist“ und „Wille“ ausreichend Antrieb verschaffen konnten.<sup>84</sup> Für Frau und Kind ist in dieser geistigen Grundhaltung kein Platz vorbehalten, eine Empfehlung, die seit Francesco Petrarca für die Berufe des Dichters und Künstlers formuliert und generell als eine Art Voraussetzung für die Ausübung von Kunst postuliert worden ist.<sup>85</sup>

Diese Grunddisposition lässt sich auch auf die Künstlerinnen anwenden; der ausdrückliche Verweis auf die „virgo“, die in Signaturen Verwendung gefunden hat, geht auf Malerinnen der Antike zurück.<sup>86</sup>

Unter dieser Prämisse lässt sich vielleicht der Mythos erklären, dass die bedeutendsten und erfolgreichsten Künstler – und auch Künstlerinnen – unverheiratet gewesen sein sollen; dabei ist es letztlich unerheblich, ob Vasari sie zu Junggesellen stilisierte oder ob der Status einen empirischen Hintergrund hatte. Wesentlich ist die Idee, dass der Künstler nur dann zur wahren Größe gelangen konnte, wenn er den häuslichen Angelegenheiten entsagte, um damit als „freier“ Künstler zu wirken. Eine zentrale Textstelle, die diese Grundhaltung pointiert zum Ausdruck bringt, enthält die Vita von Michelangelo. Hier wird das Verhältnis des Malers zu seinem Werk als eine erotische Beziehung gesehen; einer Ehefrau wird in diesem Lebensmodell kein Platz zugestanden, sie wird zwangsläufig für obsolet erklärt. Ein Freund des Künstlers soll den großen Maler gefragt haben, weshalb er nicht geheiratet habe. Seine Frau hätte ihm viele Kinder geschenkt und ihnen zuliebe hätten sich seine Mühen gelohnt, d. h. diese hätten von seinem Wissen profitieren können:

„Nur zu viel“ antwortete er „habe ich mit einer Frau zu schaffen gehabt, das ist die Kunst, die mich stets gequält hat und meine Kinder sind die Werke.“<sup>87</sup>

(Andrea del Sarto), S. 123 (Giovanni Antonio Sogliani); Bd. VI, S. 299 (Simone Mosca), Bd. VII, S. 415 (Lorenzo Sabatini). Zu „Correggios familiären Nöten“ s. a. BAROLSKY 1996, S. 93 und zum „Unglück der Familie Peruzzi“ ebenda S. 108.

84 VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. V, S. 22.

85 BORINSKI 1965, Bd. I, S. 139; AUSST.-KAT. TOBIAS POCK 1997, S. 22.

86 SCHWEIKHART 1992, S. 119 ff.; allg. KING 1993, bes. S. 131 ff.; WOODS-MARSDEN 1998, S. 204; FRAUEN IN DER RENAISSANCE 1999, S. 145 ff.

87 VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. VII, S. 281: „Io ho moglie troppa, che è questa arte, che m'ha fatto sempre tribolare, ed i miei figliuoli saranno le opere che lasserò.“ Dt. Übers. nach VASARI/KLIEMANN 1983, Bd. IV, S. 433. Michelangelos Äußerung, die vielfach im Zusammenhang mit seinen homosexuellen Neigungen gelesen worden ist, ist hier zu vernachlässigen, da der Topos für sich genommen, die Vereinbarkeit von Familiengründung und Kreativität verneint, anders bei WITTKOWER 1989, S. 167 f. Zum schöpferischen Akt eines Kunstwerkes, das sich nach dem Vorbild des Sexuallebens begreift, s. KRIS/KURZ 1995, S. 147 ff.; s. zu diesem Topos auch HORKÝ 2003, S. 52 ff. Bemerkenswert und gleichermaßen bedenklich ist schließlich, dass dieser Topos auch in die Kunstgeschichtsschreibung mit aufgenommen worden ist. So nimmt HAUSENSTEIN 1929, S. 257 auf diese Vorstellung unmittelbar Bezug, wenn er schreibt: „Die Kinder aus Rembrandts Lenden leben nicht. Ist er vergiftet? Haben die Bilder den Kindern das Leben nicht gegönnt, wie sie den Müttern die Liebe des Mannes stehlen?“

Michelangelos Reaktion kann eine möglich Antwort auf die Frage liefern, warum die italienischen Künstler darauf verzichteten, sich mit ihrer Lebensgefährtin zu verewigen, denn nur die Freiheit von Ehepflichten lässt den Künstler zu wahrer Größe emporsteigen. Van Mander greift den Topos von der Kunst, welche die Ehefrau ersetzt, in der Vita des Bartholomäus Spranger ebenfalls auf. Jedoch geschieht das unter anderen Voraussetzungen, indem er von Spranger zunächst zu berichten weiß, dass er von der Liebe zu einem jungen Mädchen sehr eingenommen war. Da das Alter der Braut erst vierzehn Jahre betrug, sollte der Hochzeitstermin zunächst um zwei Jahre verschoben werden, schließlich gelang es dem verliebten Spranger mit Unterstützung des Kaisers, die Wartezeit auf zehn Monate zu verkürzen.<sup>88</sup> Erst nach dem plötzlichen Tod der jungen Ehefrau, der als tragische Komponente das Leben des glücklich verheirateten Künstlers überschattete, wird die Möglichkeit einer Wiederverheiratung nicht weiter erwogen und der künftige Lebensinhalt manifestiert sich in der intensiven und ausschließlichen Beschäftigung mit der Kunst. In einem von Aegidius Sadeler gestochenen Gedenkblatt hat Spranger den Tod seiner geliebten Frau Christina Müller mythisch verklärt (Abb. 9).<sup>89</sup>

Als Erklärung für diese Entsagung bezieht sich van Mander auf den oben zitierten Topos, der die Kunst und ihre Werke als Familienersatz empfiehlt, wobei dieser eine andere Qualität erhält, da Spranger den Tod der geliebten Frau mit der fortan nötigen Konzentration und Kraft auf die ihn verjüngende Kunst kompensiert, während Michelangelo von vornherein eine Ehe niemals in Betracht zog und sich von seinem solchen Lebensmodell distanzierte:

„Jetzt aber, da Spranger sich allein sieht und das Alter sich geltend zu machen beginnt, bedürfte er wohl, da er seine innig geliebte tugendsame Frau und seine Kinder auf dieser Welt verloren hat, einer freundlichen zauberkräftigen Medea, die ihn wieder jung zu machen vermöchte. Doch da er sich nicht wieder verheiraten will, soll die Kunst, die ja selbst herzerfreuend ist, ihm eine Frau ersetzen und ihn täglich durch die zeitvertreibende Beschäftigung mit ihr verjüngen, und seine Werke sollen ihm, wie es bei Michelangelo der Fall, die Stelle von Kindern vertreten [...].“<sup>90</sup>

88 VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 156–157. Interessant ist die Thematisierung des Heiratsalters der Braut, das auch in der Vita des Jan van Scorel angesprochen wird, der sich in die zwölfjährige Tochter des Cornelisz. van Oostanen verliebte, ebenda Bd. I, S. 226–227. Im Hinblick auf die noch nicht erlangte Geschlechtsreife, die zumindest bei dem jungen Mädchen noch nicht erfolgt sein konnte, lässt sich eine solche Heiratpolitik von früh versprochenen zukünftigen Ehepartnern ausschließlich in Adelskreisen nachweisen. Im „Grondt“ hat van Mander dem Künstler praktische Hinweise bzgl. des geeigneten Heiratsalters mit auf den Weg gegeben, indem er vorschlug, die Braut solle etwa zehn Jahre jünger sein als der Bräutigam, s. VAN MANDER/MIÉDEMA 1973, Bd. I., Grondt I, 65, S. 92–93; auch MÜLLER 1993, S. 181, Anm. 212. Man muss sich schließlich vergegenwärtigen, dass das tatsächliche Heiratsalter zu jener Zeit recht hoch war, zumal der Künstler eine lange Ausbildung genossen hatte, u. a. WUNDER 1992, S. 45.

89 KAT.-NR. 22.

90 VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 166–169: “Nu alsoo hem den Spranger alleen vindt, en zijnen ouden dagh begint aen te comen, hebbende verlooren op dees Weerelt zijn seer lieve deuchtsaem Huysvrouw en kinderen, behoefde hem wel een vriendlijcke constighe Medea, die hem weder jongh tooveren conde: doch soo

Zudem ist auch auffällig, dass das allegorische Bild von „Kunst als Frau“, das der Verfasser des „Schilder-Boeck“ von Vasari übernahm, leicht variiert wurde. Während Vasari *ars* mit einer Frau gleichsetzt, die in erster Linie einen Reibungspunkt bietet und die den Maler fordert und antreibt, lässt van Mander die mythische Medea erscheinen, mit der er sich nun fortan die Zeit vertreibt und die ihn verjüngt.

Der Konflikt von intensiver Kunstausbübung und den gleichzeitigen Verpflichtungen, denen sich ein Ehemann und Familienvater entgegengestellt sah, wird bei Vasari auch anderer Stelle zur Sprache gebracht. Es handelt sich hierbei um den arbeitssamen Paolo Uccello, über den Vasari die bekannte Anekdote erzählt, dass er sich bis tief in die Nacht dem Studium der Perspektive gewidmet haben soll. Die lautsstarke Aufforderung seiner Frau sich schlafen zu legen, also auch den ehelichen Pflichten nachzukommen, zwingt ihn, die „Prospettiva“ derart zu vernachlässigen, obwohl er sich offensichtlich lieber in der Nacht mit dieser wegnügen hätte, dass Vasari ihn den Seufzer ausstoßen lässt:

„O welch süße Geliebte ist die Perspektive.“<sup>91</sup>

Die heute geläufige Redensart „mit seinem Beruf verheiratet sein“ kann gleichsam das Motto bilden, das diese Textstellen miteinander verknüpft, denn sie beschreibt im allgemeinen Sinne die eigentliche Unvereinbarkeit eines Familienlebens mit engagierter, konzentrierter Ausübung einer Tätigkeit.<sup>92</sup>

Dieser Grundgedanke scheint beispielsweise in das Selbstbildnis des Münsteraner Malers Hermann tom Ring eingeflossen zu sein. In Höhe seines Kopfes sind das Kreuzfixwappen des ebenfalls künstlerisch tätigen Vaters Ludger und das sogenannte „Künstlerwappen“<sup>93</sup> in Allianzhaltung an die Wand genagelt. Wahrscheinlich wählte

hy't soo niet gheraden vindt, sal de Const van selfs vermaeckelijck wesende, hem tot een Huysvrouw blyven, en daghelijcx verjeuchen in haer tijd- roovende lustige oeffeninghe, en zijn wercken sullen als der Michel Angels hem tot Kinderé verstrecken, [...]” VAN HOOGSTRAETEN 1678, S. 349 berief sich ebenfalls auf diesen zentralen Gedanken. Zu diesem Komplex s. MÜLLER 1993, S. 188 f.

- 91 VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. II, S. 217: “O che dolce cosa è questa prospettiva.” Dt. Übers. nach VASARI/KLIEMANN 1983, Bd. II, 1. Teil S. 96, WITTKOWER 1989, S. 71; BAROLSKY 1995, S. 95; BAROLSKY 1996, S. 55 f. hat gezeigt, dass diese Künstleranekdote so manchen modernen Gelehrten dazu verleitete, diese als „wahre Begebenheit“ anzunehmen und sie damit als Faktum in die Biographie von Uccello zu integrieren.
- 92 Auch van Mander erzählt in der Vita des verheirateten (!) Joris Hoefnagel, dass er bis tief in die Nacht hinein arbeitete und sein Leben, vergleichbar mit der Vita von Michelangelo, ganz nach der Kunst ausrichtete, bei VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 79–81; dazu MÜLLER 1993, S. 156. Die Ehefrau von Joris Hoefnagel, von der zuvor berichtet wurde, dass sie auf das ausdrückliche Betreiben Herzogs Albrecht V. die Niederlande verlassen hatte, um bei ihrem Mann zu weilen, wird zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr erwähnt. Jedenfalls stört sie den Hofkünstler nicht bei der Arbeit und ruft ihm nicht nach, dass er ihr ins Bettgemach folgen soll, wie das die Frau von Uccello praktiziert haben soll. Dass der Arbeitseifer solche Ausmaße annehmen kann, wird z. B. in der fiktiven Episode von Giacomo Palma geschildert. Dieser soll die Beerdigung der eigenen Ehefrau versäumt haben, indem er sich während der Trauerfeier intensiv der Malerei widmete. Dies bezeichnet eine extreme Schilderung, die die allgemeine Arbeitsmanie des Künstlers beschreibt, bei RIDOLFI/VAN HADELN 1914–1924, Bd. II, S. 203.
- 93 Zu den tom Rings s. KAT.-NR. 15, 16. Mit dieser Ausprägung des Wappens beschäftigte sich KIRCHHOFF 1996, S. 41 und machte erstmalig darauf aufmerksam, dass es sich hierbei nicht um ein Schild der Malerzunft gehandelt haben kann, wie das in der früheren Literatur behauptet wurde. Eine Zunft, die u. a. die Vertreter von Berufen wie Maler, Glaser und Sattler in sich versammelte, wurde 1536 in Münster verboten. Diese Maßnahme ist als Folge der Täuferbewegung anzusehen; eine Aufhebung des Gesetzes trat 1553 in Kraft.

er diese programmatische Anordnung, um seiner „Liebe zur Kunst“ Ausdruck zu verleihen, in der zunächst die Ehe keinen Platz findet (Abb. 10).<sup>94</sup>

Wie einleitend skizziert, können die Lebensstationen eines Künstlers auch derart charakterisiert sein, dass er sich in einer Gegend dauerhaft niederließ und dort arbeitete, heiratete und mehrere Kinder bzw. Söhne zeugte, die – und das ist entscheidend – in der Regel ebenfalls mit einer großen künstlerischen Begabung gesegnet sind. Vasaris Vorstellung von Michelangelo, der von einer realen Heirat absieht, sich stattdessen mit *ars* verbindet und den Ersatz für Kinder in den Kunstwerken sieht, erfährt durch die Existenz „realer“ Söhne, die die Begabung des Vaters geerbt haben, wie es van Mander häufig hervorhebt, eine generelle Akzentverschiebung. Das bedeutet aber keineswegs, dass Vasari die Idee der Familie negiert. Er ist gerade auch in dieser Hinsicht ein Meister darin, ganze Künstlerdynastien zu schaffen und auf recht komplizierte Genealogien Bezug zu nehmen. Dabei gelingt es ihm, eine Vision der Künstlerfamilie zu konstruieren, die in der florentinischen Heimat verwurzelt und dieser verpflichtet ist. Nicht selten verliert der Leser leicht den Überblick darüber, wer von der hochbegabten jüngeren Generation Sohn oder Schüler ist, da letzterer, vorausgesetzt er verfügt über ausreichendes Talent, wie ein leibliches Kind behandelt und in die Familie des Meisters als vollwertiges Familienmitglied aufgenommen wurde.<sup>95</sup> Bei van Mander herrscht die Vorstellung vor, das künstlerische Erbe des Vaters werde an den leiblichen Sohn weitergegeben. Viele der Lebensbeschreibungen enden mit der akribischen Auflistung der begabten männlichen Sprösslinge, die idealerweise den Beruf des Vaters fortführen und seinen Ruhm damit weitertragen oder sogar noch vergrößern können.<sup>96</sup> Die Idee, dass der Künstlervater die berufliche Erziehung des Sohnes forciert, wird auffällig in den Kupferstichen verwandt, die in die Ehetraktatliteratur von Jacob Cats miteingeflossen sind. Die Ausgabe seines sehr populären Werkes „Houwelyck. Dat is het gansch beleyt des echten-staets“ von 1625, zählt zu den Büchern, die in den niederländischen Haushalten des 17. Jahrhunderts beliebt und verbreitet waren.<sup>97</sup> In dem moralisierenden Text, der die Pflichten und Aufgaben aus der Sicht der niederländischen Frauen en detail beleuchtet, sind keine expliziten Hinweise auf die Künstlerfamilie enthalten. Dennoch wird dieses Familienmodell in den erläuternden Illustrati-

94 KIRCHHOFF 1996, S. 41–42: „Indem dieses Wappen sich zu seinem Kreuzifixwappen hinneigte, konnte er als unverheirateter junger Meister seine innige Verbundenheit mit der Kunst oder dem Künstlertum ausdrücken.“

95 Dazu grundlegend BAROLSKY 1996, S. 40, der auf fiktive Väter und Söhne in den Viten von Vasari aufmerksam gemacht hat.

96 Verweise auf künstlerisch tätige Söhne bei VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. I, S. 80–81, 212–213, 234–235, 260–261. Dabei dürfen auch die Enkel nicht unerwähnt bleiben, die ebenfalls zu Malern avanciert sind, ebenda, Bd. I, S. 336–337; ebenda Bd. II, S. 34–35: Hier übertrifft der Sohn Pourbus den Vater, Pieter Pourbus, in der Kunst. Weitere Beispiele s. ebenda Bd. I, S. 68–69, Bd. II, S. 80–82, 116–117, 408–409. In der Vita des Hans Vredemann de Vries übernimmt schließlich der künstlerisch tätige Sohn Paul die erfolversprechende Vermittlung seines Vaters an den Hof, ebenda, Bd. II, S. 113–115, s. a. MÜLLER 1993, S. 120 f. Hingegen scheint sich Rijckaert Aertsz. van Wijck nicht sonderlich um die Ausbildung der Söhne gekümmert zu haben, ebenda Bd. I, S. 358–359. Vgl. die Beispiele von Stieföhnen, die zur Kunstausübung angeleitet und ermuntert wurden, ebenda Bd. II, S. 60–61, 228–229. Zu den komplizierten Familienstrukturen allg. bei Vasari s. BAROLSKY 1996.

97 LEUKER 1991, S. 78 ff.; FRANITS 1993, S. 5 ff.

onen nicht nur einmal als Exempel angeführt. Ein gewisser Vorbildcharakter, den man mit dieser Berufsgruppe verbunden zu haben scheint, ist zumindest nicht ausgeschlossen.<sup>98</sup> Das Frontispiz in der ersten Auflage von 1625, das auf Adriaen van de Venne zurückgeht, ist wie eine Lebensstreppe<sup>99</sup> gestaltet und zeigt gleichsam in der Lebensmitte die Ehefrau und Mutter, die ihr Kind stillt,<sup>100</sup> während in der stehenden Gestalt der Ehemann verkörpert ist, der sich als Künstler ausweist, indem die für seine Tätigkeit charakteristischen Attribute wie Palette, Pinsel, Malstock und Zirkel auf dem Boden verteilt sind (Abb. 11). Die geschlechtsspezifischen Zuständigkeitsbereiche des Künstlers und seiner Frau, die scharf voneinander getrennt sind, werden in den Kindern gespiegelt. Während die Tochter an erste Aufgaben, die den Haushalt betreffen, herangeführt wird, erhält der Sohn Unterweisung für den künstlerischen Beruf.<sup>101</sup>

Zurück zu den beiden Texten, in denen beide Autoren nicht darauf verzichteten, an entsprechender Stelle darauf hinzuweisen, dass aus dem Ehebündnis keine Kinder hervorgingen, wobei eine solche kinderlose Verbindung durch eine spätere zweite oder dritte Ehe wieder korrigiert werden konnte.<sup>102</sup> In diesem Sinne ist die anekdotenhafte Episode aus dem Leben des Carel van Ypern zu verstehen, in der uns die schrecklichen Folgen für den Maler vorgeführt werden, der keine Kinder zeugen konnte. Während eines fröhlichen Zechgelages wurde van Ypern die Tatsache, dass er eine schöne Ehefrau, aber keine Kinder besitze, zum Verhängnis. Auf die Bemerkung eines Kumpanen, der über diesen Umstand sehr spottete, indem er ausgerufen haben soll:

- 
- 98 ALPERS 1989, S. 136 ff.; Abb. 3.19 hat auf ein weiteres wichtiges Beispiel in diesem Zusammenhang aufmerksam gemacht. Im „Orbis pictus“, den Johann Amos Comenius verfasst hatte, einem mit Illustrationen versehenen Schulbuch von 1658, wird ein Familienmodell auf eine Malerfamilie projiziert. Im erläuternden Text findet sich der Hinweis, dass die fleißige Kunstausbübung des Vaters der Familie zum Broterwerb dient. Dabei stehen die Bildthemen, die unter den Stichwort „Sorgen des Malers“ zusammengefasst werden können, diesem Modell diametral entgegen.
- 99 Zur Darstellung der Lebensstreppe in Wort und Bild, bes. AUSST.-KAT. LEBENSTREPPE 1983, unter Kat. 15, S. 113 ist ein Kupferstich aus dem 17. Jahrhundert aufgeführt, der den Lebensweg eines Paares nachzeichnet; allg. Hinweise auch bei WUNDER 1992, S. 34 ff.; FRANITS 1993, S. 6, Anm. 17.
- 100 Es entzündete sich eine breit angelegte Diskussion, die in der entsprechenden Hausliteratur nachzulesen ist, wobei es um die Frage ging, ob die Kinder mit der eigenen Muttermilch oder mit Hilfe einer Amme gestillt werden sollten. Diese sollte immer sorgfältig ausgewählt werden, da man glaubte, dass auch gute bzw. schlechte Charaktereigenschaften mit der Milch gleichsam transportiert werden konnten, um somit auf das Kind Einfluss zu nehmen, z. B. KING 1993, S. 23 f., WUNDER 1992, S. 37 ff. Während in der Graphik des van de Venne eine nicht näher zu identifizierende Künstlerehefrau gezeigt wird, die ihren Säugling mit der eigenen Muttermilch versorgt, ist in einem erweiterten Malerselbstbildnis des späten 17. Jahrhundert eine deutliche Akzentverschiebung vorgeführt; vgl. Jan van Noort, „Der Künstler und seine Familie“, nicht dat., Öl/Lw., 121 × 110 cm, Danzig, Pommerisches Museum, Abb. in: KAT. DANZIG 1969, Abb. S. 56: Dort zeigt sich der Maler im Selbstbildnis mit den entsprechenden Attributen seines Berufes. Vor ihm sitzt eine junge Frau, die sich zu ihm wendet, wobei sie mit der linken Hand auf eine Amme weist, die ein Kleinkind stillt. Der Künstler, über den nur wenig bekannt ist, wird sich wahrscheinlich mit seiner Ehefrau und Amme dargestellt haben. Mit diesem erweiterten Porträt demonstriert er gleichzeitig seine Zugehörigkeit zu den gehobenen Ständen, da er anscheinend über ausreichende finanzielle Mittel verfügte, um sich eine Amme leisten zu können.
- 101 Hinweise von FRANITS 1993, S. 130. Dort sind weitere Bildbeispiele publiziert, in denen die Aufgabenbereiche des Künstlers und seiner Frau in ähnlicher Weise dargestellt werden, ebenda, S. 28, Fig. 16, S. 118, Fig. 96 und S. 131, Fig. 108.
- 102 Z. B. VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. V, S. 290 (Giovanni Caroto), S. 306 u. 375 (Fra Giocondo, Giovanni da Castel Bolognese). Bei VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. I, S. 248–249 (Hieronymus Cock), ebenda Bd. II, S. 8–9 u. S. 12–13 (Anthonis van Montfort, gen. Blocklandt), S. 42–43 (Michael Coxie von Mecheln).

„Carel, du bist nicht wert, dass du lebst, solch eine Frau zu haben und keine Kinder zuwege zu bringen [...]“<sup>103</sup>

reagierte der ohnehin als schwermütig charakterisierte Maler so verzweifelt, dass er sich eine schwere Verletzung zufügte, an deren Folgen er gestorben sein soll. Eine entsprechende Künstleranekdote, die mit einer solchen Vehemenz die Zeugungsunfähigkeit eines Malers vorführt, hat Vasari übrigens nicht in seine Viten integriert.

Einen wichtigen Themenkomplex bildet schließlich die geschickte Heiratspolitik, auf die beide Autoren rekurrieren. In Vasaris Lebensbeschreibungen wird dezidiert auf solche Eheschließungen hingewiesen, die einzig das Ziel verfolgen, eine Verbindung von zwei Künstlerfamilien zu stärken und das kreative Potenzial mit Hilfe der neu geknüpften Familienbande in die nächste Generation weiterzutragen. So trifft man häufig auf die Konstellation, dass der Meister eine Schwester oder Tochter mit seinem begabtesten Schüler verheiratet. Ebenso können Künstlerkollegen verfahren, die ohnehin schon ein enges Freundschaftsverhältnis pflegen, so dass eine zunächst auf berufliche Belange ausgerichtete Beziehung in eine familiäre Angelegenheit übergeleitet und somit gestärkt wurde. Letztlich bot eine solche Verbindung auch ökonomische Vorteile, da das Geld in der Familie verblieb, ein immenser Vorteil gegenüber vielen anderen Eheschließungen, die eine hohe finanzielle Belastung mit sich bringen konnten.<sup>104</sup> Der künstlerische begabte Schwiegersohn arbeitete im Werkstattbetrieb unverändert weiter, wobei er diesen fortan mit noch größerem Arbeitseinsatz unterstützt haben wird. Ebenso konnte auch der unmittelbaren Konkurrenz mittels einer geschickten Heirat Einhalt geboten werden.<sup>105</sup> Eine solche Ehre durfte beispielsweise Domenico Ghirlandaio in Anspruch nehmen. Er wurde von seinem Meister Bastiano Mainardi anscheinend so geschätzt, dass er ihm eine von seinen Schwestern, deren Namen wie so oft unerwähnt bleibt, zur Frau gab, eine Entscheidung, die Vasari wohlwollend zu kommentieren wusste:

<sup>103</sup> VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. I, S. 398–399: „Carel, ghy en zijt niet weert dat ghy leeft, sulcke een Vrouwe, en geen kinderen te hebben, oft te maecken.“

<sup>104</sup> Allg. zu den vorteilhaften Bündnissen mit anderen Familien, die durch die Tochter forciert werden konnten, bei KING 1993, S. 44; KLAPISCH-ZUBER 1995, S. 52 ff.

<sup>105</sup> VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. III, S. 275: Domenico Ghirlandaio verheiratete sich mit der Schwester von Bastiano Mainardi; ebenda Bd. IV, S. 577: Lorenzotto schloss den Ehebund mit der Schwester von Giulio Romano, einem Schüler Raffaels, der diese Heirat angeblich forcierte; ebenda S. 645: Perino del Vaga verheiratete sich mit der Schwester von Giovanni Francesco Penni); ebenda Bd. V, S. 208: Die Schwester von Jacopo Sansovino wurde die Ehefrau von Andrea di Cosimo Feltrini. Dabei ist nicht zu unterschätzen, dass diese Beziehungen unter Künstlerkollegen, die wie Liebesverhältnisse gelesen werden können, durch die Heirat mit einer weiblichen Verwandten zusätzlich gefestigt werden können. Mit solchen Verweisen hat Vasari stets die allgemeine Idee der idealen Künstlerfamilie im Sinn, s. a. WELCH 1997, S. 93. Der Maler Riccio schließlich, ein Schüler von Sodoma, nahm die Tochter seines Meisters zur Frau. VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. VI, S. 399. Das ist insofern bemerkenswert als Vasari die Grausamkeiten des verheirateten (!) Sodoma ausführlich darlegt und offensichtlich keine echten Sympathien für den Künstler hegte. Der Autor zeigt anhand dieser Vita, dass das Geschlecht dieser Künstlerfamilie nicht zum Aussterben verdammt war. Die Heirat von Riccio mit der Tochter des Sodoma bewirkt schließlich, dass der frischgebackene Schwiegersohn alle Kunstgegenstände erbt, die der Künstler hinterlassen hatte, s. a. BAROLSKY 1996, S. 141 f.

„So belohnte ein liebender Lehrer freigebig die Vorzüge seines Schülers, die mit Fleiß und Anstrengung in der Kunst errungen waren, und Freundschaft verwandelte sich in Verwandtschaft.“<sup>106</sup>

Karel van Mander verwies überwiegend auf solche Eheverbindungen, für die die Tochter des Meisters dem talentierten Schüler zur Frau versprochen wurde, um ihn in die Familie aufzunehmen.<sup>107</sup> Nicht selten entbrannte der Maler beim ersten Anblick der Tochter des Meisters in heftiger Liebe zu der Schönen, wobei diese Gefühlswallungen schlechthin als ein maßgeblicher Auslöser für seine künstlerische Produktion ausschlaggebend gewesen zu sein scheinen. Die Liebe, die auf die Kunstentwicklung und auf das Werk selbst derart stimulierend gewirkt haben soll, wird daher im Folgenden näher zu betrachten sein.

### 2.1. *Liebe als Antrieb für den kreativen Schaffensprozess*

Während Michelangelo, wie oben beschrieben, die Ehe mit *ars* eingeht und offensichtlich auf die Gefährtin an seiner Seite verzichten will, stößt man auf einen anderen Topos, in dem die Idee vertreten wird, dass die Liebe prädestiniert sein kann, das künstlerische Werk voranzutreiben und dieses zur Vollendung zu bringen. Somit steht der verliebte Maler, der bestrebt ist die Herzensdame zu erobern, in einem spannungsvollen Kontrast zu jenem, der sich entschieden hat, Frau Pictura seine ganze Aufmerksamkeit zu schenken, wie das auch in der Vita von Bartholomäus Spranger betont wird.

Bei van Mander wird in drei Künstlerbiographien anschaulich vermittelt, dass *amor* und *ars* in einem fruchtbaren Verhältnis stehen können. Die Vermutung von Eddy de Jongh, dass dieser Topos möglicherweise in einigen kombinierten Berufs- und Ehepaarbildnissen von Künstlern aufgegriffen wurde, soll im weiteren Verlauf der Untersuchung näher spezifiziert werden.<sup>108</sup> In der ersten Künstlerlegende wird von dem Maler Jan van Scorel erzählt, der zu Lebzeiten in die zwölfjährige Tochter seines Meisters Jacob Cornelisz. van Oostanen verliebt war. Der Künstler hätte das Mädchen nach einer

106 VASARI/MILANESI 1878–1885, Bd. III, S. 275. “[...] e così l’amicizia loro fu cambiata in parentado: liberalità di amorevole maestro, remuneratore delle virtù del discepolo acquistate con le fatiche dell’arte.” Dt. Übers. nach VASARI/KLIEMANN 1983, Bd. II, 2, S. 218.

107 VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 32–33: Pieter Pourbus ehelichte die Tochter von Lancelot Blondeel; S. 34–35: Frans Pourbus heiratete die Tochter von Cornelis Floris, einem Bruder seines Meisters Frans Floris; S. 88–89, 374–375: Barent van Somer heiratete die Tochter des Meisters Aert Mytens, s. a. Verweise bei MIEDEMA 1981, S. 47. In den folgenden Kapiteln werden wir wiederholt auf einige Porträts von Künstlern und ihren Frauen zu sprechen kommen, die eine solche familiäre Verbindung verbildlichen. Nicht zu vergessen sind die Hinweise darauf, dass ein Schüler in heftiger Liebe, die nicht immer in eine Verheiratung mündete, zu der Tochter eines Meisters entbrannt war. Stellvertretend können solche Bündnisse aber auch durch die Witwe des inzwischen verstorbenen Meisters im doppelten Sinn wieder belebt werden, bei VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. II, S. 86–87: Die Vermählung Aert Mytens von Brüssel mit der Witwe seines Meisters Cornelis Pijp.

108 Eddy de Jongh in: AUSST.-KAT. PORTRETTE VAN ECHT EN TROUW 1986, S. 57–59 mit entsprechenden Beispielen s. S. 270–278. An dieser Stelle wird bewusst noch nicht auf die zur Disposition stehenden Gemälde eingegangen, da diese nur bedingt mit den aus der Literatur entlehnten Topoi zu korrespondieren scheinen. Eine strikte Typologisierung dieser Berufsbilder mit Frau scheint zusätzlich erschwert, da sie keinem einheitlichen ikonographischen Programm unterstellt sind. Darüber hinaus müssen sie nach ihren möglichen Funktionen unterschieden werden.

Wartezeit und nach Absolvierung seiner Wanderjahre gerne zur Frau genommen. Als er die Niederlande verließ, gelangte er unter anderem nach Kärnten. Dort lernte er einen ortsansässigen Edelmann kennen, welcher derart von ihm angetan war, dass er ihm seine Tochter zur Frau geben wollte. Ungeachtet des großzügigen Angebots, das ihm mit diesem Eheangebot in Aussicht gestellt wurde und welches einen sozialen Aufstieg zur Folge gehabt hätte, lehnt er ab, denn sonst

„hätte ihm der Liebesgott nicht das Bildnis des Amsterdamer Mädchens so tief ins Herz gegraben, dass er stets nur von dem Gedanken beherrscht wurde, in der Kunst immer größere Fortschritte zu machen, um endlich das Ziel seiner Wünsche erreichen zu können, – ein Feuereifer, der ihn sehr gefördert hat. So bewahrheitete sich das Sprichwort, dass Liebe der beste Lehrmeister ist.“<sup>109</sup>

Während seiner auswärtigen Aufenthalte, die ihn u. a. nach Venedig und Rom führten, erzielte er in der Malerei große Fortschritte, indem er sich aus eigener Kraft und ohne die Hilfe eines anderen Meisters zur Arbeit antrieb. Warum hat van Mander diese Episode eingestreut?<sup>110</sup> Die Liebe dient zweifellos als ein ausschlaggebender Faktor für den Schaffensprozess. Während der Arbeit löst die Erinnerung an das Mädchen seines Herzens eine tiefe Sehnsucht aus, die wiederum unweigerlich an die Verwurzelung in der Heimat des Künstlers verknüpft ist, in die er zurückkehren will.<sup>111</sup>

In diesem Zusammenhang ist nicht zu vernachlässigen, dass van Mander Jan van Scorel für den ersten nordniederländischen Maler hielt, der nach Italien reiste, um antike Kunstwerke vor Ort zu studieren. Die Rückkehr in die Niederlande scheint auch in anderer Hinsicht motiviert, denn an den gewonnenen Erkenntnissen konnten die Kollegen ebenso partizipieren, die weder die Gelegenheit erhielten noch über entsprechende Mittel verfügten, das Ausland zu bereisen.<sup>112</sup> Daher ist es eigentlich nicht verwunderlich, dass man van Scorels Herzensangelegenheiten zusehends aus den Augen verliert, wobei diese übrigens nicht von einem positiven Ausgang bekrönt werden. Denn nach seiner langjährigen Abwesenheit, musste er bei seiner Rückkehr feststellen, dass die Meistertochter sich inzwischen mit einem Goldschmied verheiratet hatte. Ungeachtet dessen beschloss er, in den Niederlanden zu bleiben, um dort die Kunst, an deren Fortkommen er so hart gearbeitet hatte, auszuüben. Das Frauenporträt, das van Scorel 1529 anfertigte, zeigt demnach nicht die erwähnte Tochter des Jacob Cornelisz. van Oost-

109 VAN MANDER/FLOERKE 1906, Bd. I, S. 268–269: “[...] ten hadde ghedaen dat het Amsterdamsche dochterken hem so geschildert was van den Liefde-God in’t herte, waer van hy altijd de prickelinghe bevoelende, niet en docht dan om in Consten volcomender te werden, op dat hy eyndlinghe tot zyn begheerte mocht comen: Door welcke vyericheyt hy veel ghevoordert heeft, schijnende of Liefde consten doet leeren.”

110 Ausführlich Eddy de Jongh in: AUSST.-KAT. PORTRETTE VAN ECHT EN TROUW 1986, S. 57 ff.

111 In dieser Hinsicht der wichtige Hinweis bei WOODALL 1997, S. 213; auch MIEDEMA 1981, S. 47.

112 Damit wird Jan van Scorel auch in der gesamten Vitensammlung eine besondere Vermittlerrolle zugebilligt, s. MÜLLER 1993, S. 41.