

Inhalt

Geleitwort zur Reihe	7
Vorwort	9
Einleitung	11
15. Jahrhundert	17
Dieric Bouts und seine Söhne	17
Die Stifterfamilie Herlin	19
16. Jahrhundert	23
Theorie und Praxis	23
Die Sorge um die Nachfolge	24
„Private“ Familienbildnisse	31
Ein „repräsentatives“ Familienbild	36
Die Malerfamilie im Totentanz	38
Italienische Familienbildnisse	40
Totengedenken	48
Das Haus zum Ruhm des Künstlers	60
Der tätige Maler	68
17. Jahrhundert	79
Der tätige Maler	79
Maler mit Attributen	90
Der Maler präsentiert sein Werk	105
Die Malerfamilie als Bürger- und Adelsfamilie	117
Maler als Musiker	152
Verkleidete Künstlerfamilien	167
Goldschmiede, ein Steinschneider und ein Architekt	180
Die Künstlerfamilie in der Graphik	191
Der „arme Maler“ in Zeichnungen und Stichen	191
Der Maler im Familienkreis als Exempel	195
Ergebnisse	201
Topographie und Zeiträume	201
Formen und Formate	202

Sozialer Status	203
Altersstrukturen	205
Anlässe und Motive	206
Gebrauch und Aufbewahrung	208
Veränderungen und Funktionswandel	210
Besonderheiten und Einflüsse	211
Ausblick	212
Katalog	215
Falsche Identifizierungen (Ausgewählte Beispiele)	223
Literaturverzeichnis	225
Abbildungsnachweis	246
Personenregister	247

Geleitwort zur Reihe 'Selbstzeugnisse des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit'

Die Reihe 'Selbstzeugnisse des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit' beschäftigt sich mit Quellengruppen, deren gemeinsames Merkmal bisher jenseits der Grenzen herkömmlicher Quellengattungen liegt: Selbstzeugnisse – Quellen, in denen eine Person über sich, ihre Zeitgenossenschaft und vielleicht auch ihre geschichtliche Vergangenheit willentlich oder beiläufig Auskunft gibt – können schriftliche oder bildliche Quellentypen verschiedenster Art und Gattungszugehörigkeit sein. Selbstzeugnisse lassen mit historischen Verläufen mehr oder minder befaßte oder in ihnen verhaftete Personen erzählend, abbildend oder spiegelnd zu Wort kommen. Sie bieten mikrohistorische Perspektiven und Einsichten aus dem Blickwinkel der Quellen.

So offen mithin der Bereich der Quellen sowie ihrer vielfältigen methodischen Anforderungen und Interpretationsmöglichkeiten ist, so weit gefaßt ist der Rahmen der beteiligten kulturwissenschaftlichen Disziplinen, die Quellen als Selbstzeugnisse untersuchen können: er reicht von den Geschichtswissenschaften über die Philologien, Philosophie und Theologie bis zu den Kunstwissenschaften. Selbstzeugnisse zu erforschen, bedeutet daher auch, neue Fragen an Quellen zu stellen, die anders ausgerichteten Analysen bereits unterlagen oder sich ihnen anbieten.

Die Reihe wird Quellen und Darstellungen zu Selbstzeugnissen des „langen“ Mittelalters und der früheren Neuzeit versammeln. Sie kann Ausgaben und Studien zu Zeugnissen der Spätantike ebenso aufnehmen wie zu solchen der beginnenden Neuzeit. Als chronologische Grenze soll die Zeit des sog. Dreißigjährigen Krieges gelten. Die Reihe möchte transdisziplinär ein Forum bieten, die Formierung und im weitesten Sinne historisch-anthropologische Erforschung eines Quellenfeldes voranzutreiben, das in Teilen neu zu entdecken ist, zu anderen Teilen hingegen neuorientierte Zugänge zu Quellen und Fragen des historischen Umgangs eines Ich mit sich selbst bedeuten soll.

Hamburg, im Herbst 1999

Die Herausgeber

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die leicht veränderte Fassung meiner Dissertation, die 1999 vom Fachbereich Kulturgeschichte und Kulturkunde der Universität Hamburg angenommen wurde.

Ich danke Herrn Professor Dr. Martin Warnke, der das Thema angeregt und mir Teile des Bildmaterials überlassen hat, Dr. Fritz Jacobs, der den Puzzleteilen spontanes Interesse entgegenbrachte, Professor Dr. Klaus Arnold für viele kleine kritische Hinweise sowie Ingrid Bade, Christa Döttinger, Patrik Schmidt und Dr. Sabine Schmolinsky.

Hamburg, im Frühjahr 2002

Gabriele Hofner-Kulenkamp

Einleitung

Autobiographische Aufzeichnungen bildender Künstler enthielten zunächst, den *ricordi* der Kaufleute ähnlich, Notizen zu Einnahmen und Ausgaben. Schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden zunehmend familiäre Ereignisse eingefügt.¹ Wie in die schriftlichen Zeugnisse, so hielt in dieser Zeit auch in die Bilder die Familie des Künstlers Einzug.

Mit dem wachsenden Interesse an der Persönlichkeit des Künstlers setzten schließlich im Laufe des 16. Jahrhunderts zunächst in Italien und dann auch im Norden eine massive Künstlerbiographik und ein reges Interesse am Künstlerbildnis ein. Von dieser Zeit an bezogen Künstler zunehmend Angehörige in Selbstbildnisse ein oder malten ihre Kollegen im Kreis der Familie.

Die Kunstgeschichte hat ihre Aufmerksamkeit zwar schriftlichen Quellen, Künstlerporträts und Selbstporträts geschenkt, das Bildnis des Künstlers mit seinen Angehörigen hat aber bisher keine monographische Bearbeitung erfahren.

Das Familienbildnis war in der Kunstgeschichte bis zum Zweiten Weltkrieg kein Thema, und bis heute existiert keine Gesamtdarstellung. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zum Porträt widmeten ihm keine besondere Aufmerksamkeit. Für Wilhelm Waetzoldt, der es in die Gruppenporträts einreichte, bilden Mann, Frau und Kind drei verschiedene malerische Werte, die so zusammengeordnet werden müssen wie drei wildfremde Personen.² Alois Riegl faßt das Familienbildnis als erweitertes Einzelporträt auf: Mann und Frau sind gleichsam zwei Seiten ein und desselben Wesens und die Kinder deren wesensgleiche Vervielfältigungen. Es bedarf keiner besonderen kompositionellen Mittel, um sie im Kunstwerk als Einheit wiederzugeben.³ Beispiele für die oft ahistorische, zeitgebundene Sicht der Forschung sind die Arbeiten von Hanna Kronberger-Frenzen von 1940 und Herbert Malecki von 1950.⁴ In der ersten herrscht ein rassebezogener Blickwinkel vor, in der Dissertation des Sedlmayr-Schülers kriegsbedingte Verunsicherung und Sinnsuche. Malecki stellt drei Grundprinzipien auf, ohne die er eine Gruppendarstellung nicht als Familienbildnis gelten läßt: „Das sorgende Verhalten des familiären Menschen, die menschliche Nähe“ und „eine gewissermaßen zuständige Seinsweise, wie sie der Intimität des Familienlebens gegenüber dem Verhalten in der Öffentlichkeit eigentümlich ist.“⁵ Die Ableitung des Familienporträts aus dem Stifterbildnis sowie aus der Ikonographie der *Heiligen Familie* und der *Flucht nach Ägypten* ist trotz des „esoterischen Habitus“⁶ der Arbeit unbestreitbar. Allerdings spa-

1 Beispiele sind die Notizen Neri di Biccis, Bernardino Cenninis, Buonaccorso Ghibertis oder Albrecht Dürers, vgl. Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance. Hrsg. Gunter Schweikhart. Köln 1998 (Atlas. 2), S. 8-9.

2 Vgl. Wilhelm Waetzoldt: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908.

3 Vgl. Alois Riegl: Das holländische Gruppenporträt. Wien 1931.

4 Vgl. Hanna Kronberger-Frenzen: Das deutsche Familienbildnis. Leipzig 1940; Herbert Malecki: Das Familienbildnis im 16. und 17. Jahrhundert. Phil. Diss. Göttingen 1950.

5 Malecki 1950, Einl. S. 4-5.

6 Berthold Hinz: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 19.1974, S. 139.

ren beide Autoren die Bedeutung der profanen höfischen Bildnistradition für die Entwicklung aus.

Seit der zweiten Hälfte der 1960er Jahre ist ein gesteigertes Interesse an der Geschichte der Familie festzustellen. Besonders nach 1975, als sich die Historische Familienforschung als Wissenschaftszweig etablierte, wurden zahlreiche Untersuchungen zu diesem Thema veröffentlicht, die frühere Thesen relativierten oder ergänzten. Philippe Ariès' Auffassung von der Kindheit als Alptraum ohne Liebe⁷, Lawrence Stones These von der Entstehung eines *affective individualism* erst im 17. Jahrhundert⁸, Georges Dubys Sicht der Frau als Opfer in einem lieblosen Zweckverband⁹ wurden inzwischen modifiziert, da sie zwar für bestimmte Stände oder Regionen zutreffen, aber nicht zu verallgemeinern sind.¹⁰ Emotionen wie Liebe zwischen Partnern und zu Kindern, tiefe Trauer beim Tod von Angehörigen bezeugen schon Briefe des 15. Jahrhunderts. Sie waren einer der Impulse für *ricordanze* oder *livres de raison*. Familienschriften sollten aber auch als Exempla für Tugenden und Laster die Nachwelt belehren, wie Francesco Guicciardinis Memoiren oder die Autobiographie Théodore Agrippa d' Aubignés.¹¹ Neben diesen für die Familie bestimmten Dokumenten entstanden von dem Moment an, da die Schreiber sich als repräsentative Figuren zu empfinden begannen, Briefe, Tagebücher und auch Bilder, die mit dem Blick auf eine Öffentlichkeit samt Nachwelt geschrieben oder gemalt wurden.

Familienbildnisse galten, soweit sie überhaupt wahrgenommen wurden, lange Zeit als reine Abbilder. Historiker und Kunsthistoriker haben in den letzten Jahren ihre Zweifel an dieser eindimensionalen Sichtweise angemeldet und darauf hingewiesen, daß eine Familiendarstellung Informationen über eine bestimmte Familie vermitteln, wie beispielsweise einen Wechsel der Familienkonfiguration anzeigen kann. Ihre Bedeutung kann aber auch in Botschaften, Ideen, ja sogar Lügen bestehen, die Familien an künftige Generationen weitergeben über Verpflichtungen, Neigungen und familiäre Haltungen ihrer Ahnen.¹² Durch das Bild kann sich, so Ilsebill Barta, die Familie „über sich selbst verständigen und definieren, sie kann sich gegenüber Außenstehenden präsentieren und deklarieren.“¹³

7 Vgl. Philippe Ariès: Geschichte der Kindheit. 3. Aufl. München, Wien 1975, S. 486.

8 Vgl. Lawrence Stone: The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800. New York 1977, S. 226-412.

9 Vgl. Georges Duby: Die Frau ohne Stimme. Berlin 1989 (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek. 13.).

10 Vgl. z.B. Klaus Arnold: Kind und Gesellschaft in Mittelalter und Renaissance. Paderborn 1980; Die Familie als sozialer und historischer Verband. Hrsg. v. Peter-Johannes Schuler. Sigmaringen 1987; Wandel der Geschlechterbeziehungen zu Beginn der Neuzeit. Hrsg. v. Heide Wunder u. Christina Vanja. Frankfurt a. M. 1991 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 913.). Zum Forschungsstand: Katherine Walsh: Ein neues Bild der Frau im Mittelalter?, in: Innsbrucker Historische Studien. 12/13.1990, S. 395-580; Michael Borgolte: Sozialgeschichte des Mittelalters, in: Historische Zeitschrift. 1996, Beih. NF 22, S. 385-444.

11 Vgl. Natalie Zemon Davis: Ruhm und Geheimnis, in: Freibeuter. 54.1992, S. 10-11.

12 Vgl. Diane Owen Hughes: Representing the Family, in: Art and History. Images and Their Meaning. Ed. by Robert I. Rotberg and Theodore K. Rabb. Cambridge [usw.] 1986, S. 7-38.

13 Ilsebill Barta: Studien zum Familienporträt des 18. Jahrhunderts in Österreich. Phil. Diss. Hamburg 1997, S. 52, die auch einen guten Überblick über den Stand der familiengeschichtlichen Forschung bietet.

Mit der zunehmenden Bedeutung der Historischen Familienforschung entstanden einige örtlich und zeitlich begrenzte Arbeiten zum Familienporträt, die dessen Blütezeiten behandeln. Zum holländischen Familienbild des 16. und 17., zum österreichischen des 18. und zum deutschen des 19. Jahrhunderts liegen Untersuchungen vor, und eine Ausstellung zum Thema Familie wurde 1993 in Schloß Riegersburg veranstaltet.¹⁴

In all diesen Publikationen werden Familienbildnisse von Künstlern nicht gesondert betrachtet. Hans-Joachim Raupp untersucht einige hauptsächlich niederländische Beispiele in seiner Dissertation und im Katalog der Braunschweiger Ausstellung „Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs“ unter dem Aspekt der Selbstdarstellung des Künstlers.¹⁵ Einen ganzen Abschnitt mit dem Titel „Liefde baart kunst“ widmet der von Eddy de Jongh herausgegebene Katalog der Haarlemer Ausstellung „Portretten van echt en trouw“ dem Thema, allerdings nur im Hinblick auf Bildnisse des 16. und 17. Jahrhunderts aus den nördlichen Niederlanden.¹⁶ Der Hauptakzent der materialreichen Publikation liegt auf der ikonographischen Entschlüsselung. Berthold Hinz vermißt dabei zu Recht den Versuch einer Zurückführung auf die Ursprungssituation.¹⁷ Seine Kritik umreißt auch die Fragestellung dieser Arbeit: Welche Gruppe (sozial, geographisch) bediente sich vorzugsweise des Porträts bzw. des Künstlerfamilienporträts? Wann oder zu welchen Anlässen wurden Bildnisse bestellt bzw. im Fall der Malerfamilie gemalt? Wie wurde das Bild im Bildnis eingesetzt?

Während die Rolle des ausführenden Künstlers bei einem in Auftrag gegebenen Familienbildnis hauptsächlich darin besteht, das festgelegte Thema malerisch zu gestalten, bietet das Porträt der eigenen Familie oder befreundeter Kollegen mit Angehörigen eine Gelegenheit, sich über Traditionen hinwegzusetzen. Als sein eigener Auftraggeber kann der Maler inhaltlich und formal Neuerungen realisieren.

Schriftliche Äußerungen der Künstler zu ihren Familienbildnissen gibt es kaum, so daß man zu ihrer Entschlüsselung auf Künstlerbiographen, Ergebnisse historischer Forschungen und bildimmanente Aussagen zurückgreifen muß.

Man muß davon ausgehen, daß nur ein Bruchteil der gemalten privaten Porträts erhalten ist, und das gilt auch für Familienbildnisse. Mit Ausnahme der Bildnisse

14 Vgl. Jörg Oberhaidacher: Das holländische Familienbild des 16. und 17. Jahrhunderts. Phil. Diss. Wien 1972 (rein formanalytisch); Angelika Lorenz: Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Darmstadt 1985; Marianne Giesen: Untersuchungen zur Struktur des holländischen Familienporträts im 17. Jahrhundert. Phil. Diss. Bonn 1997; Barta 1997 (interdisziplinär); Ausst. Riegersburg 1993.- Niederösterreichische Landesausst. '93. Familie, Ideal und Realität. Elisabeth Vavra, Hrsg. Horn 1993 (Kat. des NÖ Landesmus. NF 316), mit einem kurzen Beitrag über einige österreichische Maler des 19. Jahrhunderts und Abb. ihrer Familienporträts.

15 Vgl. Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. Hildesheim, Zürich, New York 1984 (Studien zur Kunstg. 25.) [Zugl. phil. Diss. Bonn 1979]; Museumskat. Braunschweig 1980.- Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 3.7. - 14.9.1980.

16 Vgl. Ausst. Haarlem 1986.- Eddy de Jongh: Portretten van echt en trouw. Haarlem, Frans Hals Museum, 15.2. - 19.5.1986.

17 Vgl. Berthold Hinz: [Rezension]: Eddy de Jongh: Portretten van echt en trouw... 1986, in: Kunstchronik. 40.1987, S. 647-652.

von Herrscherfamilien wurden viele Familienporträts vorwiegend für private Zwecke gemalt und an Nachkommen weitergegeben. Das bringt erschwerte Zugangsbedingungen mit sich.

Auch wenn sie veräußert wurden, gelten sie, der Verachtung der Kunsttheorie dem Porträt gegenüber folgend, bis heute nicht als Hochkunst und werden, soweit ihre Existenz überhaupt bekannt wird, meist an schwer zugänglichen Orten wie in Privatsammlungen oder Museumsdepots aufbewahrt. Mit dem Heraustreten aus der familiären Sphäre haben sie ihren Primärzweck als Dokument verloren, und die Identität der Dargestellten muß oft erst rekonstruiert werden. Wo schriftliche Dokumente fehlten, geschah das meist über die Feststellung von Ähnlichkeiten mit gesicherten Porträts.

Das gilt auch für Künstlerfamilienbildnisse. Die vielen in Altar-, Historien- und Genrebildern vermutlich versteckten Porträts von Malern wie Hans Holbein d.Ä., Jan Brueghel d.Ä., Tintoretto, Steen, Maes, Jordaens oder Rubens haben immer wieder Spezialisten zu Thesen geführt, die nur auf Ähnlichkeiten beruhen. Die sehr subjektiven Kriterien hielten oft einer späteren Überprüfung nicht stand. Auch unter den selbständigen Familienporträts gibt es, neben einigen durch ihre Provenienz aus der Familie des Künstlers gesicherten, zahlreiche angebliche Bildnisse von Künstlern und ihren Angehörigen.¹⁸ Die falsche Identifizierung der Familien geschah aus verschiedenen Gründen. Manche Familienporträts gelangten aus Privatbesitz auf Auktionen, wo die dargestellte Gruppe aus verkaufstaktischen Gründen als Künstlerfamilie bezeichnet wurde. Manche wurden bei der Suche nach dem in einer schriftlichen Quelle erwähnten Bild falsch identifiziert. Manche wurden in Museumskatalogen als Porträts bekannter Künstler mit ihren Familien aufgeführt, weil der bekannte Name Besucherzahlen zu heben versprach. In vielen Fällen hat sich die neuere Forschung gegen diese Identifizierungen entschieden. Einige bekannte Beispiele sind im Anhang stellvertretend aufgeführt.

Schließlich soll kurz auf die Terminologie und Vorgehensweise hingewiesen werden:

Das Wort Familie, erst seit dem 18. Jahrhundert in der Umgangssprache gebräuchlich, wird hier in einem in der Soziologie üblichen strukturellen Sinn benutzt: Als Familie qualifiziert wird eine soziale Gruppe mit verwandtschaftlichen Beziehungen, die durch Ehe oder Blutsbande unter den Mitgliedern bestehen.¹⁹ Familie wird hier nicht nur als Kleinfamilie verstanden. Es wurden Großfamilien, Kernfamilien, Teilfamilien berücksichtigt, denn im 16. und noch im 17. Jahrhundert gab es sehr unterschiedliche Familientypen je nach Stand, Religion und Region.²⁰

Künstlerfamilien bedeutet hier hauptsächlich Malerfamilien. Während im 18. Jahrhundert auch Bildhauer, Musiker und Schriftsteller sich mit ihren Familien abbil-

18 Vgl. auch H. van Hall: *Portretten van nederlandse beeldende kunstenaars*. Amsterdam 1963, mit vielen angeblichen Künstlerfamilienporträts aus Privatsammlungen, wobei die Angaben auf größtenteils nicht überprüfbaren Traditionen beruhen.

19 Vgl. Peter Laslett: *The History of the Family*, in: *Household and Family in Past Time*. Ed. Peter Laslett and R. Wall. Cambridge 1972, S. 24f.

20 Vgl. Michael Mitterauer: *Entwicklungstrends der Familie in der europäischen Neuzeit*, in: *Handbuch der Familien- und Jugendforschung*. Bd. 1. Neuwied, Frankfurt 1989, S. 179-193.

den lassen, sind aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert kaum derartige Porträts bekannt.²¹ Die Familie des Malers war als Modell stets verfügbar, und für Maler war ein großes Bildnis, das sich wegen der hohen Kosten nur Adel und Bürger leisten konnten, ein preiswertes, da selbst hergestelltes Prestigeobjekt. Daneben scheinen Goldschmiede und höfische Kunsthandwerker aus dem Freundeskreis der Maler ein besonderes Interesse an der Präsentation ihrer Familie gehabt zu haben.

Eine chronologische Gliederung der Familienbildnisse wurde nur im Groben aufrechterhalten. Innerhalb der Einteilung nach Jahrhunderten wurde versucht, die Objekte nach Themenkreisen zusammenzufassen.

Als Zeitraum der Betrachtung wurden das 16. und das 17. Jahrhundert gewählt, da eine Fortführung darüber hinaus zu umfangreich wäre. Meines Erachtens sind die wesentlichen Formen des Künstlerfamilienporträts bis 1700 entstanden. Auch in der Folge gab es ganzfigurige und halbfigurige Familienbildnisse mit tätigen oder ein Werk präsentierenden Malern, Familien in Innenräumen und bei Spaziergängen im Freien, musizierende Familien. Dabei wurden im 18. Jahrhundert die Emotionen stärker betont, die Zuwendung der Familienmitglieder zueinander durch Gesten noch mehr hervorgehoben, während die Künstlerfamilien auf den Porträts im Biedermeier oft in kleinteilig ausgestatteten Räumen bürgerliches Leben vorführen.²² Daneben wurde formal immer wieder auch auf Lösungen des 17. Jahrhunderts zurückgegriffen.

21 Es ist kein Bildnis einer Musikerfamilie enthalten in Walter Salmen: *Musiker im Porträt*. München 1983 (Beck'sche Schwarze Reihe). Auch Porträts von Architekten mit Familie fehlen, vgl. Ingrid Severin: *Baumeister und Architekten*. Berlin 1992 (Studien zur profanen Ikonographie. 2), die allerdings auch Barend Fabritius' Porträt der Familie van der Helm nicht erwähnt.

22 Abb. bei Lorenz 1985, die auch viele deutsche Künstlerfamilienbildnisse einbezogen hat.

15. Jahrhundert: Vorläufer im religiösen Raum

Bildnisse von Familien begegnen uns zuerst vereinzelt auf Grabplatten des 13. Jahrhunderts. In der Malerei sind Beispiele vermehrt erst aus dem 15. Jahrhundert erhalten, in dem wir sie in dynastischen Serien, auf Tapisserien und vor allem in den Freskenprogrammen der oberitalienischen Fürstensitze antreffen.²³

Im Norden war die bürgerliche Familie zunächst als Stifterfamilie bildwürdig geworden. Ende des 15. Jahrhunderts bevölkerten *Heilige Familien* und *Heilige Sippen* Altar- und Andachtsbilder, die oft Porträts von Adligen oder Stadtbürgern enthielten. Auch Herrscherfamilien und höfische Kreise traten in dieser Art auf, wie Bernhard Strigels Diptychon Maximilians I. und der Familie Cuspinian zeigt.

Dieric Bouts und seine Söhne

In der Mitteltafel des Hauptwerks von Dieric Bouts, des im Auftrag der Bruderschaft des Heiligen Sakraments für die Löwener Peterskirche geschaffenen 'Abendmahlsaltars' (Abb. 1), wohnen neben den Aposteln und Jesus auch vier Männer in zeitgenössischer Kleidung der Einsetzung des Sakraments bei. Diese Porträts wurden in der Forschung unterschiedlich beurteilt.²⁴ Meist wurden in ihnen Mitglieder der Bruderschaft gesehen.

In einem zeitgenössischen flämischen Wohnraum der Oberschicht sind um einen Tisch Jesus und die zwölf Apostel versammelt. Hinter Petrus steht ein andächtiger älterer Mann, bei dem es sich vermutlich um den Bürgermeister Rase van Baussele handelt, der in dem 1464 geschlossenen Vertrag mit dem Maler zuerst genannt ist. Rechts steht, bescheiden hinter eine Säule zurückgetreten, ein weiterer Mann, in dem man den Maler Dieric Bouts erkannte. Es ist typisch für Selbstporträts altniederländischer Maler, daß der Künstler sich, deutlich von der Handlung abgesetzt, am Rand und nur im Brustbild oder allenfalls in der Halbfigur darstellt.²⁵ Diese Zurückhaltung entsprach dem antiken Bescheidenheitstopos und gleichzeitig dem Vorrang des Stifters. Die beiden jungen Männer, die sich in der kleinen Durchreiche zur Küche drän-

23 Vgl. Lorne Campbell: *Renaissance Portraits*. New Haven, London 1990, S. 44-53. Ein frühes erhaltenes Beispiel ist das Votivfresko für den Grafen Porro in Lentate sul Seveso aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts. Profane Beispiele wie die Loggia der Este in Belfiore und die repräsentativen Bildprogramme der Sforza-Kastelle in Pavia und Mailand von 1469 und 1472 kennen wir nur noch aus Beschreibungen des 15. Jahrhunderts. Die Ferrareser Fresken des Palazzo Schifanoia mit Borso d' Este und seiner Hoffamilie und Mantegnas Gonzaga-Familie in der *Camera Picta* in Mantua sind die ältesten erhaltenen Darstellungen außerhalb des kirchlichen Bereichs.

24 Vgl. Micheline Comblen-Sonkes: *Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*. The Collegiate Church of Saint Peter Louvain. Brussels 1996, S. 18-19.

25 Vgl. Justus Müller Hofstede: *Der Künstler im Humilitas-Gestus*, in: *Autobiographie ...* 1998, S. 58ff., mit zusätzlichen Beispielen.

geln, sind nur im Hintergrund und im Brustbild zu sehen. Sie gehören aus diesem Grund, so argumentiert Justus Müller Hofstede, nicht zu den Stiftern, sondern müssen eher der Sphäre des Malers zugerechnet werden. Mit der Annahme, daß es sich um die beiden Söhne des Malers handelt, greift Müller Hofstede eine Tradition auf, die auf Benoît und Hulin de Loo zurückgeht, bis heute aber immer wieder angezweifelt wurde.²⁶



Abb. 1: Dieric Bouts: Abendmahlsaltar, Mitteltafel
Sint Pieterskerk, Louvain

Meines Erachtens spricht eine weitere Tatsache dafür, daß Aelbert und Dieric Bouts d.J. dargestellt sind. Da die Kosten für das Triptychon durch eine Kollekte aufgebracht werden sollten, also viele Mitglieder der Bruderschaft beteiligt waren, gibt es keine ei-

²⁶ Noch in jüngster Zeit wurden in den beiden zwei Bäcker gesehen, Mitglieder der Bruderschaft, die den Vertrag unterzeichneten, vgl. The Dictionary of Art. Ed.: Jane Turner. New York 1996. Bd. 4, S. 591. Hans Belting, Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrh. der niederländischen Malerei. München 1994, S. 216-219, finden es „plausibel“, daß Vorsteher der Bruderschaft dargestellt sind.

16. Jahrhundert: Anfänge

Theorie und Praxis: Vasari und die Familie

Das Bild vom Künstler wurde vom 16. Jahrhundert an zum größten Teil von ihm selbst oder seinen Kollegen geprägt. Schriftliche Quellen wie die Nachrichten Vasaris und im 17. Jahrhundert van Manders, Houbrakens oder Sandrarts zeigen, wie Künstler gesehen werden wollten, sofern sie in der Lage waren, Künstlerbiographen selbst zu informieren. Das Bild der Familie des Künstlers entspricht dabei dem der patriarchalischen Familie. Fast alle Biographien in Vasaris „Viten“ enthalten Familiengeschichten, wobei er die wichtige Rolle des Vaters betont, dem man Respekt schuldet.³³

Die Frau des Künstlers dagegen spielt oft eine negative Rolle wie beispielsweise die vielgeschmähte Frau Andrea del Sartos, die das Ende seiner Karriere am französischen Hof verschuldet und ihren pestkranken Mann einsam sterben läßt, um sich vor der Krankheit zu schützen.³⁴ Eines der wenigen positiven Beispiele ist die tugendhafte Frau des Malers und Architekten Cola dell' Amatrice, die ihre Ehre und ihren von Soldaten verfolgten Mann durch einen selbstmörderischen Sprung in den Abgrund rettet.³⁵ Verständlicherweise weigert sich der Frauenliebbling Raffael jahrelang zu heiraten und gibt dem Drängen des Kardinals von Bibbiena erst nach, als er nicht mehr ausweichen kann.³⁶ Auch von seiner eigenen Eheschließung mit Nicolosa Bacci berichtet Vasari, er sei die Verbindung nur auf den dringenden Rat des Kardinals de' Monti, des späteren Papstes Julius III., eingegangen, da er nie habe heiraten wollen.³⁷

Welche Last eine Familie bedeutet, zeigt das Beispiel Correggios, der „... in continove fatiche esercitò l'arte, per la famiglia che lo aggravava“³⁸. Sogar an seinem Tod trägt die Familie Schuld: Ihretwegen ist er so sparsam geworden, daß er mit seinem in Parma empfangenen Lohn zu Fuß nach Correggio wandern will, dabei erhitzt Wasser trinkt, hohes Fieber bekommt und stirbt.³⁹

Daneben gibt es aber auch Familienidylle: Raffaels Vater gibt seinen Sohn nicht zu einer groben Amme, sondern will, daß die Mutter ihn stillt.⁴⁰ Vasari macht damit Giovanni Santi zum vorbildlichen Vater, der sich über die Realität gehobener Kreise hinwegsetzt, indem er eine von Ärzten und Humanisten geäußerte Forderung in die

33 Vgl. Paul Barolsky: *Giotto's Father and the Family of Vasari's Lives*. Pennsylvania 1992.

34 Vgl. Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. (1568). Ed. Paola della Pergola [u.a.]. Milano 1964, Bd. IV, S. 300, 307 und 326.

35 Vgl. ebenda, S. 497-498.

36 Vgl. ebenda, S. 99 und 108.

37 Vgl. ebenda, Bd. VIII, S. 246.

38 Ebenda, Bd. III, S. 429.

39 Vgl. ebenda, S. 435.

40 Vgl. ebenda, Bd. IV, S. 60.

Tat umsetzt.⁴¹ Raffaels *gentilezza* in Kunst und Charakter sei darauf zurückzuführen. Er liebt seinerseits seine Mitarbeiter Giulio Romano und Giovanfrancesco Penni wie Söhne und setzt sie zu Erben ein.⁴²

Sich selbst legt Vasari in seiner Vita einen illustren Stammbaum zu, indem er seinen Urgroßvater, einen Sattler, zum berühmten Maler stilisiert, und der Tradition entsprechend schreibt er für die Öffentlichkeit gedachte *ricordi* „... a utile et esaltatione di me et di tutta la casa mia“⁴³. Seine privaten Briefe dagegen enthalten Äußerungen, die eine andere Seite zeigen. Er sorgt sich um seine verwitwete Mutter, die drei Schwestern und zwei jüngeren Brüder und zeigt sich ihnen gegenüber immer großzügig. Im Gegensatz zu dem derben Witz, den er über die verschwenderische Ehefrau im Fresko seines Aretiner Hauses macht, schreibt er für Cosina mehrere Sonette, deren Inhalt Entschuldigungen, Liebesbezeugungen und der Ausdruck der Hoffnung auf Kinder sind. Seine Freunde lassen sie stets brieflich grüßen, und er nimmt sie 1573 auf eine Romreise mit, wo sie ihn mit einer Sondererlaubnis in sonst geschlossene Teile des Vatikans begleitet.⁴⁴

Auch im Bild hat er seine Familienauffassung überliefert: Im Hauptaltarbild der Badia von Arezzo gab er Lazarus seine eigenen Züge und Maria Magdalena die seiner Frau, wobei er auf kleineren Tafeln die Porträts der Vorfahren anbrachte. Dabei griff er die in Italien schon im 14. Jahrhundert übliche Tradition auf, in Fresken und Gemälden Selbstbildnisse und Porträts nicht nur von Auftraggebern, sondern auch von Familienmitgliedern und Mitarbeitern einzufügen.

Die Sorge um die Nachfolge

Empfehlung: Hans Holbein d.Ä.⁴⁵

Assistenzporträts, die von den Malern im Norden in Historienbilder eingefügt wurden, waren oft personifizierte Signaturen. Die Künstler wahrten, wie Dieric Bouts, Distanz zum Geschehen, sei es räumlich oder durch ihre Kleidung. Auch Hans Holbein d.Ä. präsentierte sich in dieser Form mit seinen Söhnen.

Zwischen 1499 und 1504 malten Burgkmair, Holbein und ein unbekannter Meister L.F. sechs Tafeln mit den Darstellungen der sieben römischen Hauptkirchen für das Augsburger Katharinenkloster, dessen Bewohnerinnen aus den reichsten Patrizier-

41 Vgl. Margaret L. King: Frauen in der Renaissance. München 1993, S. 23-26.

42 Vgl. Vasari 1568, 1964, Bd. IV, S. 108.

43 Zitiert nach Philipp Jacks: The Composition of Giorgio Vasari's Ricordanze, in: Renaissance Quarterly. 45.1992, S. 743.

44 Vgl. Thomas S. R. Boase: Giorgio Vasari, the Man and the Book. Washington 1979 (Bollingen Series. XXXV, 20), S. 300-301. Die noch immer vielfach geäußerte Behauptung, die Ehe sei kühl und distanziert gewesen, legt heutige Maßstäbe an, vgl. z.B. Leon Satkowski: Giorgio Vasari, Architect and Courtier. Princeton, N.J. 1993, S. 12.

45 Vgl. auch Gabriele Hofner-Kulenkamp: Erweiterte Selbstbildnisse. Malerfamilien des 16. Jahrhunderts, in: Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit. Hrsg. von Klaus Arnold, Sabine Schmolinsky, Urs Martin Zahnd. Bochum 1999 (Selbstzeugnisse des Mittelalters u. der beginnenden Neuzeit. Bd. 1), S. 189-199.

17. Jahrhundert

Der tätige Maler

Im 17. Jahrhundert tritt das Thema des tätigen Malers im holländischen Familienbildnis nur noch selten auf, es sollte erst im 18. Jahrhundert wieder häufiger werden. Die folgenden Beispiele stammen aus Frankreich, Deutschland und Spanien, das holländische Exemplar ist das Werk eines jungen Malers, der sich an älteren Vorbildern orientierte.

Die Brüder Le Nain

Eines der beiden französischen Selbstporträts mit Familienangehörigen, in denen sich der Maler bei der Arbeit zeigt, ist ein kleines Ölgemälde, das aufgrund einer Aufschrift auf der Rückseite als Porträt der Brüder Le Nain gilt (Abb. 28).²⁰⁰

Auf der kleinen Tafel sehen wir fünf Personen in ganzer Figur. Der Maler sitzt umgeben von vier weiteren Männern an der Staffelei, von der wir ebenso wie von dem Bild, an dem er arbeitet, nur die schmale Seitenkante sehen. Er trägt einen braunen Rock und rote Pantoffeln und richtet den Blick auf den Betrachter. Sein Modell sitzt ihm mit übergeschlagenen Beinen gegenüber, die Linke aufs Knie, die Rechte auf das Herz gelegt. Stulpenstiefel und Mantel lassen vermuten, daß der Mann von draußen gekommen ist. Hinter ihm stehen zwei weitere Männer, von denen der eine im auffallenden roten Überwurf die Rechte ebenfalls auf das Herz legt, während er in der Linken Palette und Pinsel hält. Ein fünfter hat sich hinter dem Maler aufgestellt und wendet uns Kopf und Blick zu. Ein weiterer ist in Form seines Porträts anwesend: Am Stuhl des Modells lehnt das Brustbild eines grauhaarigen und -bärtigen Mannes im Profil.

Die Frage, wer der drei Künstlerbrüder Antoine, Louis und Mathieu Le Nain der Maler an der Staffelei und somit der Schöpfer des Bildes ist, hat die Forschung immer wieder beschäftigt. Heute hält die Mehrzahl Antoine für den Autor. Hinter ihm steht ein Unbekannter. Bei ihm könnte es sich um den seit sieben Jahren verschollenen Bruder oder um einen Notar handeln, der auch bildlich den Akt bezeugt. Rechts im Bild sind die übrigen Brüder versammelt. Das Modell ist vermutlich Nicolas, der im Gegensatz zu seinen Malerbrüdern in Laon lebte, und in dem ungerahmten an den Stuhl gelehnten Porträt vermutet man den Vater.

Isaac Le Nain hatte 1630 sein beträchtliches Vermögen unter vier seiner Söhne aufgeteilt, die Maler Antoine, Louis und Mathieu, die in Paris zusammenlebten und -arbeiteten, und Nicolas.²⁰¹ Der Besitz sollte ungeteilt bleiben und vom Vater betreut werden. Nach dem Tod des Vaters 1636 übernahm Nicolas die Aufgabe der Verwaltung. Am 4. Dezember 1646 erschienen die drei Maler vor den Notaren im Châtelet in Paris und setzten gegenseitig den letzten Überlebenden als Erben aller beweglichen

200 Vgl. Pierre Rosenberg: *Tout l'oeuvre peint des Le Nain*. Paris 1993, S. 72, Nr. 5.

201 Vgl. ebenda, S. 68.

Die Künstlerfamilie in der Graphik

In der Malerei führt der Künstler mit seiner Familie immer ein bürgerliches, wenn nicht gar fürstliches Leben. Die Realität der Mehrzahl der Künstler dringt eher in das private Medium der Zeichnung ein.

Der „arme Maler“ in Zeichnungen und Stichen

Bar jeder Erhabenheit zeigt Marcus Geeraerts in einer satirischen Zeichnung von 1577 den Kampf des Künstlers gegen den Alltag (Abb. 79).⁵⁵²



Abb. 79: Marcus Geeraerts: Die Familie des unglücklichen Malers (Die Sorgen des Malers)

Bibliothèque Nationale, Cabinet des Dessins, Paris

Im Zentrum sitzt der Maler an der Staffelei und rauft sich die Haare. Die linke Bildseite ist der Sphäre der Kunst gewidmet, die rechte der Familie. Während links das weibliche Modell mit den Attributen Zirkel, Buch und Globus wartet, im Stuhl zu-

⁵⁵² Vgl. Ausst. Wien 1987.- Zauber der Medusa. Hrsg. Werner Hofmann. Wien, Künstlerhaus, 3.4. - 12.7.1987, Nr. 34.

rückgelehnt, den Kopf auf den Handrücken gestützt, versucht Merkur, die Vollendung des Gemäldes zu beflügeln, indem er dem Künstler den Caduceus auf den Kopf schlägt. Ein Putto, vielleicht aber auch eines der Kinder, klettert unter dem Gemälde durch die Staffelei und zerrt am Malstock. Rechts sitzt die Frau, einen Säugling an der Brust, umgeben von drei weiteren spielenden Kindern, und legt mit traurigem Blick die Hand auf den Arm des Malers, der sich ihr zuwendet. Dahinter tritt eine alte Frau hinzu, die ihm die eine Hand auf die Schulter legt, während sie mit der anderen auf die Kinder weist.⁵⁵³

Ein Bein auf der Seite der Kunst, eines auf der der Familie, ist der Künstler nicht nur seelisch zerrissen, sondern auch körperlich geteilt zwischen beiden Sphären gleich Herkules am Scheidewege. Im Hintergrund der Familienszene reibt ein Geselle die Farben, auf der Seite der Kunst öffnet sich die Landschaft, in der Tempus mit einem Begleiter schreitet, das Stundenglas vor diesem hertragend, ein Hinweis auf die schnell verfließende Zeit. Die Inschrift „Haud facile emergunt quorum virtutibus obstat Res angusta domi“ ist ein Zitat aus Juvenals Satiren⁵⁵⁴, und bestätigt sowohl den Augenschein als auch die gesellschaftskritische Absicht.

Man nimmt an, daß es sich bei dem Blatt nicht um ein Selbstporträt Geeraerts' mit seiner Familie handelt, da das Alter des dargestellten Malers und die Kinderzahl nicht mit den biographischen Daten übereinstimmen.⁵⁵⁵ Die Behinderung durch die Armut entsprach zu diesem Zeitpunkt aber sicher der Realität im Haus des Malers und Stechers. Er lebte als Flüchtling aus Brügge seit 1568 in England und hatte 1571 Susanna Critz, die Tochter eines aus Antwerpen zugewanderten Goldschmieds geheiratet.⁵⁵⁶ Im Januar 1577, während er noch in London war, wurde er in Brügge verklagt, er habe trotz voller Bezahlung eine Arbeit nicht vollendet. Er ließ durch seinen Anwalt mitteilen, die Stadt schulde ihm sogar noch acht Gulden. Kurz danach muß er mit seiner Frau und den drei kleinen Kindern, deren jüngstes 1576 geboren war, London verlassen haben, da durch die Genter Pazifikation die Häresieedikte aufgehoben wurden. In Antwerpen mußte er für sich und seine Familie eine neue Existenz aufbauen. Ob er die große Zeichnung noch in London oder erst in Antwerpen anfertigte, ist nicht nachzuweisen. Erst sein gleichnamiger Sohn aus erster Ehe sollte in England nach dem Tod des Vaters 1590 eine beachtliche Karriere machen.

Auch Adam Elsheimer hat die Armut der Malerfamilie in einer Zeichnung thematisiert, die von Sumowski 'The Artist in Despair' betitelt wurde (Abb. 80).⁵⁵⁷

553 Werner Sumowski: 'The Artist in Despair'. A New Drawing by Adam Elsheimer, in: Master Drawings. 33.1995, S. 156, Anm. 9, sieht in der linken Frauenfigur Melancholia und in dem Kind neben Merkur Cupido; Hermann Ulrich Asemissen, Gunter Schweikhart: Malerei als Thema der Malerei. Berlin 1994 (Acta humaniora), S. 102, nehmen Melancholia und Amor an; Ausst. Wien 1987, Nr. 34, Muse und Putto. Die alte Frau wird als Schwiegermutter oder Allegorie der Sorge gedeutet.

554 Buch 3, 164-165, vgl. Edward Hodnutt: Marcus Gheeraerts the Elder of Bruges, London and Antwerp. Utrecht 1971, S. 63.

555 Geeraerts war 1577 ca. 57 Jahre, und es sind aus seiner zweiten in London geschlossenen Ehe nur drei Kinder nachgewiesen, vgl. ebenda, S. 14 und 64.

556 Vgl. zur Biographie der Familien Geeraerts und Critz auch Waterhouse 1988, S. 41-43.

557 Vgl. Werner Sumowski 1995, S. 152-156. 1995 aus einer französischen Sammlung im Kunsthandel aufgetaucht, wurde sie 1996 von der Münchner Graphischen Sammlung angekauft.

Ergebnisse

Der Vergleich von mehr als 250 Familienbildnissen des 16. und 17. Jahrhunderts zeigt die Entwicklung des Familienbildes: Die repräsentativen Familienbildnisse der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts stellen hauptsächlich fürstliche oder adlige Familien dar, aber auch Berater im höfischen Dienst, wie Thomas Morus oder Cuspinian, ließen sich mit Frau und Kindern porträtieren. In Stadtrepubliken wie Venedig versammeln sich die der Oligarchie zugehörigen Sippen im Bild. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wuchs die Zahl der Familienporträts vor allem in den Niederlanden, aber auch in England zunächst stetig. Sie erreichte einen Höhepunkt in den 1630er und 1640er Jahren, und ging erst in den letzten beiden Jahrzehnten zurück.

Was Porträts von Künstlerfamilien betrifft, so fällt auf, daß sie im 16. Jahrhundert einen relativ großen Teil der Familienbildnisse ausmachen. Auch in den ersten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts sind sie überdurchschnittlich zahlreich.

Topographie und Zeiträume

Die frühesten Beispiele entstanden in den Städten Oberdeutschlands. Aus dem 15. und 16. Jahrhundert gibt es Bildnisse aus Nördlingen, Augsburg, Basel und Nürnberg. Wie zu erwarten, traten sie zunächst im kirchlichen Raum auf. Die ersten profanen Beispiele sind in Basel und Nürnberg zu finden, Städten, in denen in der Atmosphäre des oberdeutschen Humanismus auch die ersten großen Sammlungen angelegt wurden.⁵⁸⁰ Die tom-Ring-Epitaphien aus Münster dagegen sind wohl auf eine besondere historische Situation zurückzuführen.

Aus dem oberitalienischen Raum, wo Familienporträts vor allem in Venedig und Bologna verbreitet waren, sind aus dem 16. Jahrhundert außer Licinios Familienbild nur die Porträts von Sofonisba Anguissola bekannt geworden. Zuccaris Deckengemälde in Florenz und Rom sind Ausnahmen, denn aus anderen Künstlerhäusern sind keine Dekorationen bekannt, die Familiendarstellungen enthalten.⁵⁸¹ In Antwerpen spielt das Porträt von Künstlerfamilien noch keine Rolle. Es sind nur das Herman van der Mast zugeschriebene vermutlichen Porträt der Familie Francken und das ebenso wenig sichere Bildnis Coecke van Aelsts bekannt.

Zwischen 1580 und 1620 bestimmte in den Niederlanden eine kleine reiche Elite, bestehend aus öffentlichen Amtsträgern, Kaufleuten, Malern und Kunsthändlern die Entwicklung des Kunstmarkts.⁵⁸² In diesen Kreisen setzte mit Otto van Veen und

580 Vgl. Michael North: Kunst und bürgerliche Repräsentation in der Frühen Neuzeit, in: Historische Zeitschrift. 267.1998, S. 37-38.

581 In zwei Frauen in den Fresken der *casa Vasari* in Arezzo wurden Frau und Mutter Vasaris gesehen, eine Annahme, die aber nicht zu belegen ist, vgl. Juerg Albrecht: Die Häuser von Giorgio Vasari in Arezzo und Florenz, in: Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Hrsg. E. Hüttinger ... Zürich 1985, S. 97.

582 North 1998, S. 39, zählt dazu ca. 70 Personen.

Jacob I Willemsz. Delft eine Tradition des Porträts von Künstlerfamilien im südhol­län­dischen Raum ein.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstanden mehrere Porträts von Künstlerfa­milien im Umfeld des Prager Hofes: Sprangers Epitaphien und die Bildnisse der Fami­lie von Joseph Heintz, der aus Basel stammte.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren Zentren vor allem Antwerpen, woher auch Spranger stammte, und die blühenden Städte Südhollands, besonders Ut­recht und später Den Haag.

Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kennen wir Beispiele von den Hö­fen in Spanien, Frankreich und schließlich England.

Formen und Formate

Porträts von Künstlerfamilien treten in unterschiedlichen Formen auf: Manchmal prä­sentiert der Künstler hauptsächlich Frau und Kinder und stellt sich selbst in den Hin­tergrund, manchmal ist er Teil einer Gruppe aus bildlich gleichberechtigten Mitglie­dern. Andere Familienporträts sind erweiterte Selbstbildnisse, in denen die Familie nur eine Nebenrolle spielt oder nur als Bild im Bild präsent ist. Jacob I Willemsz. Delft beispielsweise steht im Zentrum des Bildes an der Staffelei am Porträt seiner Frau ar­beitend. Die drei Söhne am linken Bildrand wirken wie hinzugefügt. In Netschers zweitem Familienporträt dagegen steht der Maler völlig im Hintergrund.

Am häufigsten finden sich Selbstbildnisse mit Frau und Kindern, Porträts eines befreundeten Künstlers mit Frau und Kindern und Selbstbildnisse junger Maler im Kreis von Eltern und Geschwistern. Auch nur mit dem Vater oder den Geschwistern oder im Kreis der Familie der Braut oder Frau porträtieren sich die jungen Meister.

Vor neutralem Hintergrund, in angedeuteten oder ausgeführten Innenräumen, auf Terrassen oder in der Landschaft präsentieren sich die Familien im Sonntagsstaat. Auch die Maler selbst geben sich bürgerlich elegant.

Die Formate sind sehr unterschiedlich und hängen oft, allerdings durchaus nicht immer, mit der Zahl der dargestellten Personen zusammen. Müssen mehr als zehn Personen untergebracht werden, wird fast immer das Querformat gewählt. Jacob Jordaens und Jan de Bray allerdings schaffen es, elf Personen auf einem hochformatigen Bild neben- und hintereinander zu staffeln, während Michael Wright andererseits mit den vier Mitgliedern der Familie Vyner ein großes Querformat füllt.

Querformate sind etwas häufiger als Hochformate, wobei die Maße, typisch für das 17. Jahrhundert, vom winzigen Kabinettformat bis zum Großformat mit einer Hö­he von 2,50 m und einer Breite von 3 m reichen.

Die meisten Künstler bevorzugen die weniger schwierige Halbfigur, die vor al­lem im 16. Jahrhundert vorherrscht, aber es gibt auch Kniestücke und vor allem im Lauf des 17. Jahrhunderts zunehmend ganzfigurige Gruppen. Besonders repräsentativ sind die lebensgroßen ganzfigurigen Familien der Antwerpener Cornelis de Vos, Jacob Jordaens und Rubens in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, bei denen eine Entwicklung von der Sitzhaltung zum Spaziergang festzustellen ist.

Personenregister

A

Aachen, Hans von 96
Adda Salvaterra, Giuseppe d' 163
Adda, Francesco d' 164; Abb. 67
Agostini, Ippolito 94
Agrippa von Nettesheim 45
Alberti, Leon Battista 42
Albrecht V., Herzog von Bayern 209
Alciati, Andrea 153, 193
Allori, Alessandro 69 A 176
Amatrice, Cola dell' 23
Ambrosius, Maertje 99-101; Abb. 36
Amerbach, Basilius 33, 34, 36
Anguissola, Amilcare 46-47; Abb. 12
Anguissola, Asdrubale 46-47; Abb. 12
Anguissola, Lucia 44, 45; Abb. 11
Anguissola, Minerva 44 A 113, 46; Abb. 11;
Abb. 12
Anguissola, Sofonisba 43-47, 69 A 176, 201, 203;
Abb. 11; Abb. 12
Anselm, Thomas 53
Apt, Ulrich 26
Aretino, Pietro 43
Aristoteles 200
Asper, Hans 33 A 73, 34
Asselijn, Jan 139
August d. J., Herzog von Braunschweig-Lüne-
burg 167 A 480
August der Starke, Kurfürst von Sachsen 117
Avolara, Anna 179; Abb. 74

B

Bacci, Nicolosa 23, 24, 27 A 54
Baen, Jan de 112-113, 145, 203, 204, 212; Abb. 43
Baglione, Giovanni 68
Baldinucci, Filippo 47 A 120, 93, 94
Barbaro, Francesco 42
Baronio, Cesare, Kardinal 92
Baussele, Rase van 17
Beham, Brüder 28 A 60
Bellini, Gentile 40
Bellini, Giovanni 40, 42
Benson, Ambrosius 105
Beschey, Balthasar 210
Bevilacqua, Bonifazio, Kardinal 92
Bicci, Neri di 11
Bie, Cornelis de 139, 141
Bloemart, Abraham 97
Bocchi, Achille 145

Bochoven, Andries van 97-99, 174, 206, 207;
Abb. 35
Bochoven, Rutger Hermansz van 99; Abb. 35
Boeckhorst, Jan 136
Bor, Paulus 99, 173
Borghese, Scipione 41, 209
Borghini, Benedetto 61; Abb. 18
Borghini, Vincenzo 61; Abb. 18
Borja, Francisco de 82
Borromeo, Federico 92
Bosse, Abraham 193; Abb. 81
Both, Andries 194
Bouts, Aelbert 18
Bouts, Dieric d. J. 17-19, 24; Abb. 1
Boydell, John 131
Brant, Isabella 132
Brant, Jan 132
Bray, Dirck de 170 A 488, 174; Abb. 71, Abb. 72
Bray, Jan de 170-174, 202, 206; Abb. 71, Abb. 72
Bray, Salomon de 170-174; Abb. 71, Abb. 72
Breyl, Jacques 130, 210; Abb. 51
Brouwer, Adriaen 116
Brueghel, Ambrosius 122, 132 A 368
Brueghel, Anna 122, 123, 132 A 368, 163, 210;
Abb. 65, Abb. 66
Brueghel, Jan d.Ä. 14, 122-125, 203, 204, 205,
210; Abb. 48
Brueghel, Katharina 122, 123
Brueghel, Pieter 142
Bruyn, Bartel 53 A 139
Bry, Johann Theodor de 177
Bry, Maria Magdalena de 178; Abb. 73
Bry, Theodor de 176
Buckingham, Herzog von s. Villiers, George
Burgkmair, Hans 24, 25, 27 A 51
Burckhardt, Jacob 129, 136
Burlington, Lord s. Burlington, Richard Boyle,
Earl of
Burlington, Richard Boyle, Earl of 126

C

Cambiaso, Luca 27, 69
Campi, Bernardino 46
Campi, Giulio 46
Campin, Robert s. Meister von Flémalle
Cariani (Giovanni Busi) 42
Carracci, Agostino 70
Carracci, Annibale 69-71, 78; Abb. 24
Carracci, Antonio 69, 70, 71
Casa, Giovanni della 211

Casolani, Alessandro 91, 94; Abb. 33
 Castiglione, Baldassare 45, 211
 Cats, Jacob 173, 199, 200
 Cavalieri, Tommaso 43, 44
 Cennini, Bernardino 11
 Cessolis, Jacobus de 45
 Chambars, Thomas 141
 Charles s. Karl
 Chigi, Fabio (Alexander VII.) 92
 Chodowiecki, Daniel 200
 Christine, Königin von Schweden 139
 Churchill, Charles, Herzog von Marlborough
 136, 210
 Churchill, John, Herzog von Marlborough 135
 Clauser, Jacob 34
 Cnoop, Jacques d. J. 180 A 521
 Cock, Hieronymus 166
 Cock, Jeremias 120
 Cock, Susanna 118-121; Abb. 46, Abb. 47
 Coecke van Aelst 48-50, 203; Abb. 13
 Comenius, Johann Amos 199-200
 Coques, Gonzales 130 A 365, 187-188
 Correggio (Antonio Allegri) 23
 Cosimo III., Großherzog von Toskana 91, 106, 110
 A 302, 114, 146
 Court, Allard de 209
 Coypel, Antoine 89-90; Abb. 32
 Coypel, Charles-Antoine 89, 203, 207
 Coypel, Noël 90
 Crabeth, Wouter II 169-170, 207; Abb. 70
 Cranach, Lucas 54, 69 A 176
 Creutzberger, Paul 199-200; Abb. 85
 Critz, Susanna 192
 Cuspinian (Winterthur), Johann(es) 17, 149, 201
 Custos, Raphael 97

D

Daullé, Jean 180
 David, Gerard 180 A 521
 Delff, Jacob I Willemsz. 75-77, 81, 202, 205;
 Abb.26
 Delff, Jacob II., Willemsz. 76, 107-108; Abb. 40
 Delff, Willem Jacobsz. 75
 Deutsch, Niklaus Manuel s. Manuel, Niklaus
 Dou, Gerard 109, 146, 212; Abb. 41
 Dovizi, Bernardo, Kardinal von Bibbiena 23
 Dürer, Albrecht 11, 20, 68, 152, 158 A 450, 180
 Dyck, Anthonis van 117, 118, 120, 122, 124 A
 336, 125, 129, 142, 145, 154, 176, 177, 204

E

Eccardt, John 210

Edwards, Edward 131
 Egmont, Justus van 205
 Elsheimer, Adam 192-193; Abb. 80
 Erasmus von Rotterdam 32, 45, 211
 Eyck, Jan van 119 A 323, 180 A 521
 Eycke, John 130 A 362

F

Fabritius, Barend 15, 188-190; Abb. 78
 Faesch, Johann Rudolf 36-38, 60, 181, 207, 209;
 Abb. 8
 Faesch, Paul 36
 Faesch, Remigius 36
 Fagel, Cornelis Gerrit 114 A 313
 Farnese, Alessandro 74
 Ferdinand III., Kaiser 163 A 467, 185
 Ferdinand, Erzherzog von Tirol 59
 Ferdinand, Kardinalinfant 122, 207
 Feyerabend, Rudolf 38 A 90; Abb. 9
 Filarete (Antonio Averlino) 106
 Flinck, Govaert 114
 Flinck, Nicolaes 114
 Floris, Frans 152, 166
 Focari, Battista 91; Abb. 33
 Fontana, Lavinia 43, 117 A 320
 Forni, Girolamo 152 A 429
 Fouquet, Jean 68
 Fourment, Helene 126, 128, 132, 144, 210;
 Abb.52-54
 Fourment, Susanna 132
 Francken, Frans d. Ä. 35-36, 207, 210; Abb. 7
 Francken, Frans II 36
 Franz I., König von Frankreich 61
 Frederick, Prince of Wales 125, 129, 131
 Frederik Hendrik, Prinz von Oranien, Herzog
 von Nassau 110
 Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg
 112-113
 Fruytiers, Philips 136 A 382
 Fuensalida, Gaspar de 86
 Füssli, Johann Heinrich 97

G

Galle, Philips 142
 Garnier, Robert 174 A 497
 Geeraerts, Marcus 191-192; Abb. 79
 Genga, Francesca 62, 65; Abb. 19, Abb. 22
 Gerbier, Balthasar 125-131, 137, 203, 210; Abb. 50
 Ghiberti, Buonaccorso 11
 Giambologna (Giovanni da Bologna) 61; Abb. 18
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 176
 Glim, Albrecht 180

Goes, Hugo van der 113
 Goethe, Johann Wolfgang von 199
 Gori Gandellini, Giovanni 93
 Grebber, Pieter de 49 A 127
 Gretzinger, Regina 95, 96; Abb. 34
 Guarino Veronese 45
 Guicciardini, Francesco 12
 Gundelach, Matthäus 167 A 480

H

Haecken, Jochum Berntsen van 168-169;
 Abb. .69
 Hagenbach, Christoph 176
 Hainhofer, Philipp 167 A 480
 Hals, Frans 167
 Hanneman, Adriaen 141-143; Abb. 57
 Hasselt, Jacob van 168-169, 207; Abb. 69
 Hasselt, Grietje Herman van 168-169; Abb. 69
 Heemskerck, Maerten van 105
 Heere, Lucas d' 113
 Hees, Maria van 173; Abb. 71
 Heintz, Daniel 78, 95
 Heintz, Daniel II. 78; Abb. 27
 Heintz, Daniel III. 96, 209
 Heintz, Joseph, d.Ä. 77-78, 80, 81, 95-97, 202,
 203, 206, 209; Abb. 27, Abb. 34
 Helm, Willem van der 188-190, 207, 208; Abb. 78
 Helt Stocade, Nicolaes van 137-141, 204, 207;
 Abb. 55, Abb. 56
 Hemessen, Katharina van 43, 69 A 176
 Herlin, Friedrich 19-21, 203, 211; Abb. 2
 Herlin, Margarethe 20
 Hoefnagel, Familie 74
 Hoefnagel, Joris 74, 209
 Holbein, Ambrosius 25; Abb. 3
 Holbein, Hans d. Ä. 14, 24-28, 36, 57, 180, 207;
 Abb. 3
 Holbein, Hans d. J. 23, 31-34, 69 A 176, 124, 129
 A 357, 203, 209, 211; Abb.3, Abb. 6
 Honthorst, Gerard van 110-112; Abb. 42
 Hoogstraeten, Samuel van 148
 Horemans, Jan-Josef II 210
 Houbraken, Arnold 23, 112, 139, 145, 146, 150
 Houwaert, Antoinette 139; Abb. 55
 Houwaert, David 140; Abb. 55
 Houwaert, Johanna 139; Abb. 55
 Howard, Thomas, 2nd Earl of Arundel 96
 Huygens, Constantijn 83, 142 A 401, 153
 Hyde, Thomas 185

J

Jakob I., König von England 130 A 362

Jakob II., König von England 174, 185, 205
 James s. Jakob
 Janssen van Ceulen, Cornelis s. Jonson, Cornelis
 Janssens, Herman 36
 Jett, William 131
 Jode, Pieter de 139; Abb. 56
 Johann Wilhelm, Pfälzischer Kurfürst 114, 115,
 117
 Jonson, Cornelis 141-143; Abb. 57
 Jordaens, Jacob 14, 117, 121, 153-159, 165, 176 A
 501, 202, 204, 205, 206, 207, 211; Abb. 62-64
 Jordens, Antonis 150-152, 210; Abb. 61
 Junius 176 A 501
 Juvenal 192, 194

K

Karl I., König von England 40, 128, 129 A 357,
 130
 Karl II., König von England 41, 146, 174, 185
 Karl V., Kaiser 49, 105 A 290
 Katharina II., die Große, Zarin von Rußland 154
 Käu, Albrecht 38 A 89
 Kent, William 154
 Kip, Deborah 125-131, 210; Abb. 49, Abb. 50
 Kluber, Hans Hug 36-39, 60, 181; Abb. 8, Abb. 9
 Knüpfer, Nikolaus 169
 Kramer, Heinrich 181-182; Abb. 75

L

La Fontaine, Jean de 148
 Lairesse, Gérard de 49 A 127
 Lampsonius, Dominicus 49, 74
 Largillière, Nicolas 180
 Le Bas, Jean Philippe 160, 210
 Le Blon, Christoph 176 A 502
 Le Blond, Jean I. 193
 Le Brun, Charles 180
 Leerse, Sebastian 120, 124 A 336
 Leeuw, Jan de 180 A 521
 Lely, Peter 185
 Le Merchier, Jacob 187-188
 Le Nain, Antoine 79-80, 203, 207; Abb. 28
 Le Nain, Isaac 79, 207
 Le Nain, Louis 79, 203, 207; Abb. 28
 Le Nain, Mathieu 79, 203, 207; Abb. 28
 Le Nain, Nicolas 79; Abb. 28
 Lencker, Hans 27, 181
 Le Paultre, A. 194
 Leyden, Lucas van 46
 Licinio, Arrigo 42, 43, 208; Abb. 10
 Licinio, Bernardino 40-43, 201, 207, 209, 211;
 Abb. 10

Licinio, Fabio 42; Abb. 10
 Licinio, Giulio 42; Abb. 10
 Lipsius, Justus 75, 133
 Lochner, Stephan 105
 Löwe, Valentin 97
 Ludwig XIII., König von Frankreich 139
 Ludwig XIV., König von Frankreich 145
 Luhn, Joachim 101-104, 207, 209-210; Abb. 37
 Luther, Martin 54

M

MacArdell, James 131
 Maes, Nicolaes 14
 Mancini, Giulio 92-93 A 238
 Mander, Carel van 23, 33, 58, 60, 74, 113, 173, 199, 209, 212
 Mantegna, Andrea 17, 40, 41, 43, 124, 129
 Manuel, Niklaus, gen. Deutsch 38
 Maria Anna von Österreich 163 A 467
 Maria, Königin von Ungarn 49
 Mast, Herman van der 35-36; Abb. 7
 Marlborough, Herzog von s. Churchill
 Maximilian I., Kaiser 17
 Mazarin, Jules, Kardinal 130 A 364
 Mazière de Monville, Abbé 180
 Mazo, Juan Bautista Martínez del 85-89, 182, 184, 203; Abb. 31
 Meckenem, Israhel van 152 A 430
 Medici, Cosimo de' 43
 Medici, Cosimo III. de' s. Cosimo III, Großherzog von Toscana
 Medici, Leopoldo de', Kardinal 106
 Meister bg 152 A 430
 Meister des Ribeaucourt-Porträts 130 A 366; Abb. 51
 Meister E.S. 152 A 430
 Meister L.F. 24
 Meister von Flémalle 20, 211
 Melanchthon, Philipp 54 A 144
 Memling, Hans 20, 211
 Menton, François 36
 Merian, Caspar 175, 177; Abb. 73
 Merian, Maria Sibylla 178
 Merian, Matthäus d. Ä. 38 A 90, 39 A 91, 174-178, 208, 210; Abb. 73
 Merian, Matthäus d. J. 174-178, 206; Abb. 73
 Meyer, Conrad 39, 195-198; Abb. 83, Abb. 84
 Meyer, Dietrich 195-198; Abb. 83
 Meyer, Rudolf 195-198; Abb. 83
 Meyssens, Joannes 141
 Michelangelo 43, 61
 Mierevelt, Geertruyt 75
 Mierevelt, Jan Michielsz 75

Mierevelt, Michiel van 75, 76, 107-108, 205, 207; Abb. 40
 Mignard, Cathérine 178-180; Abb. 74
 Mignard, Pierre 178-180, 203, 207, 208; Abb. 74
 Miseroni, Dionysius 182-185, 203, 205, 208; Abb. 76
 Miseroni, Ferdinand Eusebius 184; Abb. 76
 Miseroni, Johann Octavius 183; Abb. 76
 Miseroni, Ottavio 184
 Molenaer, Jan Miense 49 A 127, 153
 Monte, Giovanni Maria del (Julius III.) 23
 Monti, Kardinal de' s. Monte
 Mor, Antonis 69 A 176
 More, Thomas 32, 129 A 357, 201
 Moreelse, Paulus 97
 Müllich, Hans 50
 Müller, Christine 58, 60; Abb. 17
 Müller, Heinrich 182
 Müller, Jacques 59; Abb. 17
 Müller, Johannes 21 A 32
 Müller, Margarethe 181-182; Abb. 75
 Müller, Nikolaus 58-60; Abb. 17
 Musscher, Michiel van 148-150; Abb. 60
 Mytens, Daniel 130 A 362, 143
 Mytens, Jan 145

N

Nassau-Siegen, Johann von 129 A 357
 Neck, Geertruyd Simonsdr. van 72; Abb. 25
 Neer, Eglon van der 114
 Netscher, Caspar 144-148, 202, 203, 207, 212; Abb. 58, Abb. 59
 Neufchatel, Nicolas 27
 Nieuwelandt, Willem van 174
 Noort, Adam van 156; Abb. 63
 Noort, Catharina van 156-159; Abb. 63, Abb. 64
 Nürnberger, Georg 181-182, 203; Abb. 75
 Nuvolone, Carlo Francesco 163-164, 205; Abb. 67
 Nuvolone, Giuseppe 163, 205; Abb. 67
 Nuvolone, Panfilo 164, 205

O

Oecolampadius, Johannes 38
 Oostanen, Jacob Cornelisz 69, 75
 Orléans, Philipp von 89, 180
 Orsini, Fulvio 47 A 120, 209
 Ortelius, Abraham 74
 Ovid 134

P

Pacheco, Francisco 88
 Page, Gregory 117
 Paleotti, Gabriele 82
 Palma Vecchio (Jacopo Negretti) 42
 Palomino, Antonio 88
 Passerotti, Bartolomeo 71, 93, 117 A 320
 Paul V., Papst 93
 Peck, Konrad 28-29, 207; Abb. 4
 Peck, Kuncz s. Peck, Konrad
 Pee, Engelhard de 81-82, 203, 209; Abb. 29
 Peisser, Hans 28 A 58; Abb. 4
 Pencz, Georg 28 A 60
 Penni, Giovanfrancesco 24
 Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci) 68
 Peterle, Michael 57; Abb. 16
 Peutingen, Conrad 27 A 51
 Philipp II., König von Spanien 65
 Philipp IV., König von Spanien 86, 87, 88,
 163 A 467, 203
 Piccolomini, Enea Silvio (Pius II.) 37
 Picelot, Cornelis 114
 Pietersdr., Emmetgen 169-170; Abb. 70
 Pinturicchio (Bernardino di Betto) 68
 Piombo, Sebastiano del 43
 Plantin, Christoph 153
 Plinius d.Ä. 96, 156 A 448, 200
 Pock, Johann Jacob 105; Abb. 38
 Pock, Joseph Franz 105; Abb. 38
 Pock, Tobias 104-105, 205, 207; Abb. 38
 Poilly, François de 179 A 517
 Pollaiuolo, Antonio 180
 Popp, Heinrich 165
 Pordenone, Giovanni Antonio da 40
 Pourbus, Frans d. Ä. 74
 Preisler, Daniel 165-167, 205, 207; Abb. 68
 Preisler, Johann Daniel 165
 Previtali, Andrea 211

Q

Quintillian 176 A 501

R

Raesfeld, Gottfried von 57
 Raet, Willem Andriesz. de 73 A 186
 Raffael (Raffaello Santi) 23, 61
 Ravesteyn, Antonie van 143
 Rees, Margareta 114-116, 205; Abb. 45
 Rees, Maria 116; Abb. 45
 Reiners, Reinhard 180 A 521
 Rembrandt. Harmensz. van Rijn 83, 85, 109, 167

Renesse, Constantijn Daniel van 83-85, 203, 206;
 Abb. 30
 Renesse, Lodewijk van 83; Abb. 30
 Riedner, Magdalena 166; Abb. 68
 Ripa, Cesare 159
 Romagnoli, Ettore 93
 Romano, Giulio (Giulio Pippi de' Jannuzzi) 24
 Roodere, Margareta Maria de 110-112; Abb. 42
 Rothschild, Alphonse de 136
 Rotius, Jan Albertsz. 99-101, 205, 206, 207;
 Abb. 36
 Rubens, Peter Paul 14, 114, 117, 120, 121, 122-
 137, 144, 154, 156 A 448, 159 A 452,
 174 A 498, 176, 177 A 506, 202, 203, 204, 205, 207,
 210, 211; Abb. 48-50, Abb. 52-54
 Rubens, Philipp 132
 Rudolf II., Kaiser 57, 78, 96, 184
 Russel, Anthony 141
 Ryckaert, David 138

S

Sacрати, Uberto de' 40
 Salimbeni, Arcangelo 91, 94
 Salimbeni, Ventura 91-95, 205, 208; Abb. 33
 Sandrart, Joachim von 23, 33, 38, 110, 139,
 176 A 502, 177, 185
 Santi, Giovanni 23
 Sarto, Andrea del 23, 61
 Schenck, Pieter 194
 Schiebling, Christian 166
 Schönborn, Lothar Franz von 97
 Schouman, Aart 84
 Schwarz, Christoph 81 A 203
 Schwarz, Hans 28 A 58
 Serlio, Sebastiano 49
 Sfondrato, Paolo Emilio, Kardinal 92
 Sforza, Francesco, Kardinal 93
 's-Gravesande, Arent van 189
 Shakespeare, William 174 A 497
 Sixtus V., Papst 63
 Škréta, Karel 182-185; Abb. 76
 Sniijders, Frans 120, 154
 Soprani, Raffaello 47 A 120
 Spinello, Aretino 174 A 497
 Spranger, Bartholomäus 57-60, 181, 182, 202,
 203, 206; Abb. 16, Abb. 17
 Steen, Jan 14, 174
 Steenwijck, Hendrik van 125
 Stenglin, Zacharias 177 A 506
 Strigel, Bernhard 17
 Sustris, Friedrich 81 A 203
 Swanenburgh, Isaac van 27, 69, 71
 Swart van Groningen, Jan 49 A 123

T

- Tempesta, Antonio 177
 Teniers, David d.J. 122, 159-163, 203, 204, 205,
 209, 210, 212; Abb. 65, Abb. 66
 Teniers, David III. 163
 Ter Borch, Gerard 145, 148, 167
 Ter Horst, Adelheid 56, 57; Abb. 15
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 14
 Tizian (Tiziano Vecellio) 30-31, 105 A 290, 130,
 207; Abb. 5
 tom Ring, Hermann 50-57, 180 A 521, 201, 203,
 206, 208; Abb. 14, Abb. 15
 tom Ring, Ludger d. Ä. 50-54, 57, 205; Abb. 14
 tom Ring, Ludger d. J. 53, 69 A 176; Abb. 14
 Tzwyyvel, Familie 53, 55

V

- Valois, Isabel von 46
 Vanni Francesco 91-95, 205, 208; Abb. 33
 Vasari, Giorgio 23, 24, 27 A 54, 40, 44, 46, 61, 139,
 201 A 581; Abb. 18
 Vecellio, Marco 31; Abb. 5
 Vecellio, Orazio 31; Abb. 5
 Veen, Cornelis Jansz. van 72, 73; Abb. 25
 Veen, Gijsbert van 71, 78; Abb. 25
 Veen, Otto van 69, 71-75, 77, 78, 97, 201, 206,
 207, 208, 209; Abb. 25
 Veen, Pieter van 72, 75; Abb. 25
 Vega, Francisca de la 85; Abb. 31
 Velázquez, Diego 85, 87, 88, 184
 Velázquez, Francisca 85, 89
 Venne, Adriaen van de 199
 Verhulst, Mayke 49, 50; Abb. 13
 Vermeyen, Jan 50
 Veronese, Paolo 117 A 320, 139
 Verrocchio, Andrea del 180
 Vertue, George 125, 141, 143, 153, 154
 Vida, Marcus Hieronymus 46
 Viennot, Nicolas 194
 Villiers, George, Herzog von Buckingham 126,
 130
 Vitruv 49
 Vits, Katharina 50
 Vollenhoven, Herman van 106-107, 204; Abb. 39
 Vondel, Joost van der 138 A 387, 173
 Vos, Cornelis de 117-122, 152 A 429, 202, 204,
 205, 207, 208, 211; Abb. 46, Abb. 47
 Vyner, Robert 185-187, 202, 203, 205; Abb. 77
 Vyner, Thomas 185

W

- Walch, Georg 194; Abb. 82
 Walker, William 131
 Walpole, Horace 141
 Walpole, Robert 153
 Watson, James 154 A 443
 Waumans, Conrad 141
 Wedig, Gottfried von 152 A 429
 Weinsberg, Hermann 208 A 593
 Welser, Veronika 25, 27
 Werff, Adriaen van der 114-117, 203, 205, 209,
 212; Abb. 44, Abb. 45
 Westerbaen, Anna 170-174; Abb. 71, Abb. 72
 Westerbaen, Jacob 173
 Westerhout, Jan Dirx 169-170; Abb. 70
 Weyden, Rogier van der 20
 Weyer, Hanna Margarete 101-104; Abb. 37
 Weyer, Jacob 101-103, 209; Abb. 37
 Whitchurch, Mary 185-187; Abb. 77
 Wildens, Jan 120, 122
 Wilhelm II., Prinz von Oranien, Herzog von Na-
 sau 110
 Wilhelm III., Prinz von Oranien, Herzog von
 Nassau, sp. König von England 146
 Wilhelm V., Herzog von Bayern 81
 Witsen, Jonas 150
 Witt, Johann de 146
 Witz, Konrad 38 A 90
 Wright, John Michael 185-187, 202; Abb. 77
 Wtewael, Joachim 97

Z

- Zuccari, Antonia 61, 64; Abb. 18
 Zuccari, Federico 60-68, 201, 203, 207; Abb. 18-
 23
 Zuccari, Ottaviano 61, 64; Abb. 18
 Zuccari, Taddeo 61, 64, 67; Abb. 18, Abb. 21