

Wolfgang Avemann (1583 - nach 1620) und die frühe Verbreitung der niederländischen Architekturmalerei*

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vertrieben Intoleranz, Krieg und Verwüstung viele Menschen aus den Niederlanden. Die meisten flüchteten in die nördlichen Provinzen, andere nach England oder ins Heilige Römische Reich.¹ Dort machten die bildenden Künstler unter den Exilanten kunstsinnige Höfe wie München oder Prag zeitweilig zu Zentren niederländischer Kunst. In Handelsstädten wie Aachen, Köln, Frankfurt am Main, Nürnberg oder der pfälzischen Neugründung Frankenthal prägten niederländische Flüchtlinge die künstlerische Praxis. Einen Überblick über den Menschen- und Ideentransfer zu gewinnen, fällt schwer, weil Wechselwirkungen mit jeweils besonderen politischen, konfessionellen und wirtschaftlichen Bedingungen auftraten. Hinzu kam die Mobilität vieler Exilanten, die häufig bereits nach einigen Jahren weiter zogen.² Die künstlerische Immigration blieb lange Zeit spürbar und hat der Ausstrahlung der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts in Nordeuropa vorgearbeitet.³ Vielfach ist es schwierig, die niederländischen Vorbilder von ihren Nachahmern im Heiligen Römischen Reich zu unterscheiden. Daher ist es erfreulich, wenn einmal eine neue Identifikation gelingt.

Bei der Vorbereitung einer Ausstellung über Hans Vredeman de Vries (1526 - 1606/1607) entpuppten sich einige Architekturbilder, die beinahe durchweg niederländischen Exilanten aus seiner Nachfolge zugeschrieben wurden, als Werke des weitgehend vergessenen deutschen Malers Wolfgang Avemann.⁴ Der Fall dieses Künstlers ist charakteristisch für das Verhältnis niederländischer und deutscher Kunst im frühen 17. Jahrhundert. Avemann verfügte zwar nur über einen beschränkten Vorrat an künstlerischen Mitteln und war ein Künstler von bescheidenem Rang. Er verdient aber Aufmerksamkeit, weil sein Werk nicht nur einen Einblick in die Verbreitungswege der noch jungen Gattung perspektivischer Architekturmalerei erlaubt, sondern zugleich ein Schlaglicht auf das niederländische Malermilieu in Frankfurt am Main wirft, zu dem Zeitpunkt, als Adam Elsheimer gerade dabei war, nach Italien aufzubrechen.

Einschlägige Nachschlagewerke führten Wolfgang Avemann immer wieder auf.⁵ Es ließ sich indessen keines seiner Werke identifizieren, nachdem zwei signierte Bilder im Zweiten Weltkrieg aus der Anhaltinischen Galerie in Dessau verschwanden, ohne jemals fotografiert worden zu sein.⁶ Nicht einmal das Geburtsjahr des Künstlers war bekannt. Man wusste nur, dass die ehemals Dessauer Gemälde laut rückseitiger Inschrift 1609 in Kassel gemalt worden waren.

Herkunft und Geburtsjahr ließen sich ohne größere Umstände ermitteln. Im ältesten Kirchenbuch der Altstädter Gemeinde in Kassel wurde am 10. November 1583 die Taufe von Wolfgang Avemann, Sohn des Kaufmannes Heinrich Avemann und seiner dritten Frau Gertrud Feinschuh, verzeichnet.⁷ Dies passt mit den wenigen anderen Angaben zusammen, die man über den Maler besitzt, so dass es sich kaum



1
Wolfgang Avemann,
Verkündigung an Maria, Öl auf
Kupfer, 14,9 x 21,6 cm, auf der
Rückseite: Wolfgang Avemann,
Kassel, Gemäldegalerie Alte
Meister, Inv. 12.09.

um eine zufällige Namensgleichheit handelt. Im Jahre 1610 reichte »Wolf Avemans von Caßel, maler« beim Nürnberger Rat ein Gesuch ein, noch neun oder zehn Monate in der Stadt bleiben und arbeiten zu dürfen. Dann werde er nach Italien reisen und nach seiner Rückkehr ein Meisterstück einreichen. Dem Gesuch wurde stattgegeben, denn er sei »vor andern seiner kunst halben berühmbt.«⁸ Johann Hauer (1586 - 1660) vermerkte in seinen Notizen zur den Nürnberger Malern, die er direkt aus den Aufzeichnungen in der Zunftlade kopierte, dass Avemann am 28. Juli 1612 sein »Probstück« einreichte und das Meisterrecht erhielt. An anderer Stelle fügte Hauer aus eigener Kenntnis ein, dass Avemann »schöne Perspectivkirchen uf Steinwegs Art« gemalt habe.⁹ Avemann malte demnach Kircheninterieurs in der Art von Hendrik van Steenwijck d. Ä. (um 1550 - 1603) bzw. Hendrik d. J. (1581 - vor 1649). In einer später hinzugesetzten Notiz vermerkte Hauer zum Tod des Künstlers »Ward in Hessen erstochen«. Ein Nürnberger Künstlerlexikon von 1730 datiert Avemanns Tod nach 1620.¹⁰

Nachdem die beiden Dessauer Bilder verschwunden waren, bot erst eine Erwerbung der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel im Jahre 1996 einen neuen Kristallisationspunkt für die Zuschreibung von Werken an Avemann. Die damals erworbene *Verkündigung an Maria* trägt auf der Rückseite die alte Aufschrift: »Wolfgang Avemann« (Abb. 1).¹¹ Der auf dem Gemälde dargestellte Raum ist behaglich ausgestattet. Aus den Schränken lugt eine Fülle von Büchern, Gefäßen und häuslichen Gegenständen hervor. Pantoffel, eine Kleiderbürste, ein Kissen, eine Vase mit großem Blumenstrauß und ein Korb für Handarbeiten finden ebenso ihren Platz wie ein kleiner Klappaltar, an die Wand geheftete Briefe und ein Bett mit rundem Betthimmel. Die Figuren sind in kühlem Kolorit von der gleichen, fein strichelnden Hand eingefügt worden. Das Kasseler Bild bestätigt die Verbindung mit den Van Steenwijcks. Der Raum wandelt die Studierstube ab, welche in der Van Steenwijck-



Werkstatt für Darstellungen des Hl. Hieronymus verwendet wurde. Ausgehend von einem *Hl. Hieronymus in seiner Studierstube* aus dem Jahr 1602 in der Pinacoteca Nazionale in Siena lassen sich mehrere Van Steenwijck-Versionen nachweisen, die einen vertäfelten Raumteiler und den Durchgang in einen hinteren Raum enthalten (Abb. 2).¹² Die gleiche Raumanlage verwendete Hendrik van Steenwijck d. J. noch Jahrzehnte später für Darstellungen mit *Christus im Hause von Martha und Maria*.¹³ Die Komposition war durch Dürers berühmten Kupferstich des *Hieronymus im Gehäus* aus dem Jahre 1514 (B. 60) angeregt, was gut zur Dürerrenaissance um 1600 passt.

Das Kasseler Bild alleine konnte natürlich keine verlässliche Vorstellung von der künstlerischen Handschrift und dem formalen Repertoire des Malers geben. Zudem ist die kleine Kupfertafel nur mit einer Aufschrift auf der Rückseite versehen. Daher war es eine erfreuliche Überraschung, als sich im Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie unter dem Namen Hendrik van Steenwijck d. J. eine gute Aufnahme eines von Avemann signierten Bildes fand, das einige Verwandtschaft mit der Kasseler *Verkündigung* aufweist. Das ebenfalls auf Kupfer gemalte *Kircheninterieur mit Auferweckung des Eutyches*, das sich früher in New Yorker Privatbesitz befand, konnte inzwischen in einer Amsterdamer Privatsammlung lokalisiert werden (Abb. 3).¹⁴ Die mit sehr dünnem Pinsel gemalte Signatur auf dem Pfeiler im Vordergrund, die nur mit der Lupe gut lesbar ist, lautet: »Wolf aveman«. Vergleicht man die allgemeine Anlage des Bildes, die strichelnde Malweise und einzelne Motive wie die gläsernen Öllampen, die Bilder im Bild, die mit schwarzen Strichen markierten Fußbodenplatten und die Figuren, so wird klar, dass die Gemälde in Amsterdam und Kassel vom selben Maler stammen. Auch die aufgehellten, lokalfarbigten Gelb-, Rot- und Blautöne vor einer etwas müde grau-braunen Architektur sowie die unruhige, fleckige Art der Beleuchtung stimmen in den Bildern überein.

Das Bild im Amsterdamer Privatbesitz zeigt die Wiederbelebung eines Jünglings durch den Apostel Paulus. Paulus predigte dem biblischen Bericht zufolge in Troas bis weit in die Nacht hinein in einem hochgelegenen Gemach, das mit vielen Kerzen erleuchtet war. Der junge Eutyches schlief in einer Fensteröffnung ein und stürzte mehrere Stockwerke tief. Der Apostel legte sich über den für tot Gehaltenen und erklärte, dass er noch lebe, was sich am folgenden Morgen be-



3
 Wolfgang Avemann, *Heilung des Eutyches*, Öl auf Kupfer, 33,5 x 48,3 cm, signiert auf dem Pfeiler im Vordergrund: Wolfgang aveman, Amsterdam, Sammlung E. H. Ariëns Kappers.

wahrheitete.¹⁵ Avemann hat die Szene in einen gotischen Kirchenraum verlegt. Man erkennt in der Bildmitte die Kanzel. Die Kerze neben dem aufgeschlagenen Buch brennt noch. Paulus hebt den von einer Menschentraube umringten Jüngling vom Boden auf. Von hochgelegenen Emporen schauen noch mehr Schaulustige herunter. Auf dem Altar links ist in der Mitteltafel eine Marienkrönung, auf dem Seitenflügel eine Hl. Katharina zu sehen. In der Kapelle auf der rechten Seite befindet sich ein Altar mit der Anbetung der Hl. Drei Könige. Die Geschichte des Eutyches genoss zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine gewisse Bekanntheit unter deutschen Protestanten. Sie diente im Jahre 1609 einem sächsischen Pastor als Ausgangspunkt für eine Strafpredigt gegen das »sündliche, gottlose und verfluchte Schlafen in der Kirche«.¹⁶

Die räumliche Anlage des nächtlichen Kircheninterieurs folgt wiederum den Konventionen der Van Steenwijck-Werkstatt. Nächtliche Kirchen waren eine Erfindung der Van Steenwijcks. Man vergleiche etwa das *Mahl der Bel-Priester* in der Maidstone Art Gallery (GB) (Abb. 4).¹⁷ Hier findet sich der typische Blick in ein weites Langhaus mit einer nach links verschobenen Blickachse und einer beleuchteten Seitenkapelle mit dunklem Pfeiler im Vordergrund.¹⁸ Die perspektivische Konstruktion von Kirchenräumen mit nächtlichen Beleuchtungseffekten erforderte große Sorgfalt und Könnerschaft. Daher verwundert es nicht, dass man mit solchen Kompositionen haushälterisch umging. Die Signatur des Bildes in Maidstone lautet: »HENRI VAN/ STEINWICK/ INVENTOR/ 1591/ HENRI VAN/ STEINWICK/ FECIT/ 1624«. Das Bild geht demnach auf eine Erfindung Hendrik van Steenwijck d. Ä. aus dem Jahre 1591 zurück, wurde jedoch erst 1624 von Hendrick d. J. ausgeführt.

Ausgehend von Avemanns Bildern in Kassel und Amsterdam werden weitere Gemälde, die bisher wenig überzeugend Van Steenwijck d. J. zugeschrieben

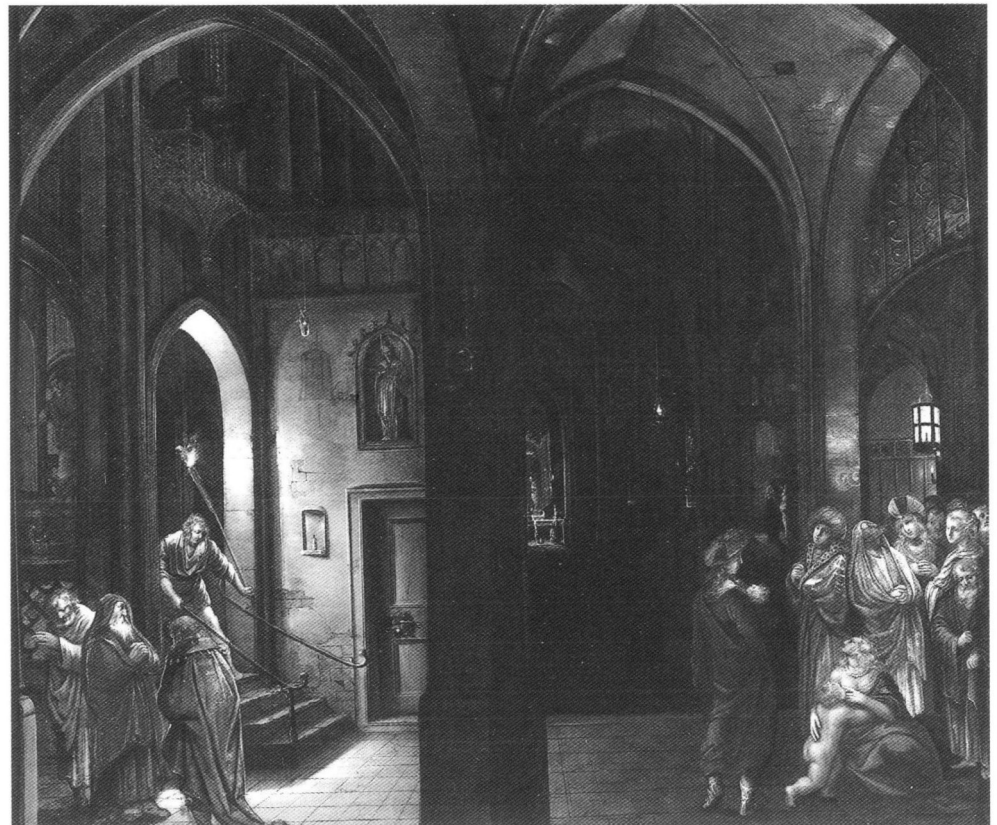
4

Hendrik van Steenwijck d.J.,
*Die Priester des Bel in einer
nächtlichen Kirche*, Öl auf Holz,
63,5 x 92,5 cm, signiert rechts
auf einem Pfeiler: HENRI VAN/
STEINWICK/ INVENTOR/ 1591/
HENRI VAN/ STEINWICK/ FECIT/
1624, Maidstone Art Museum,
Inv. 52-1897-88.



5

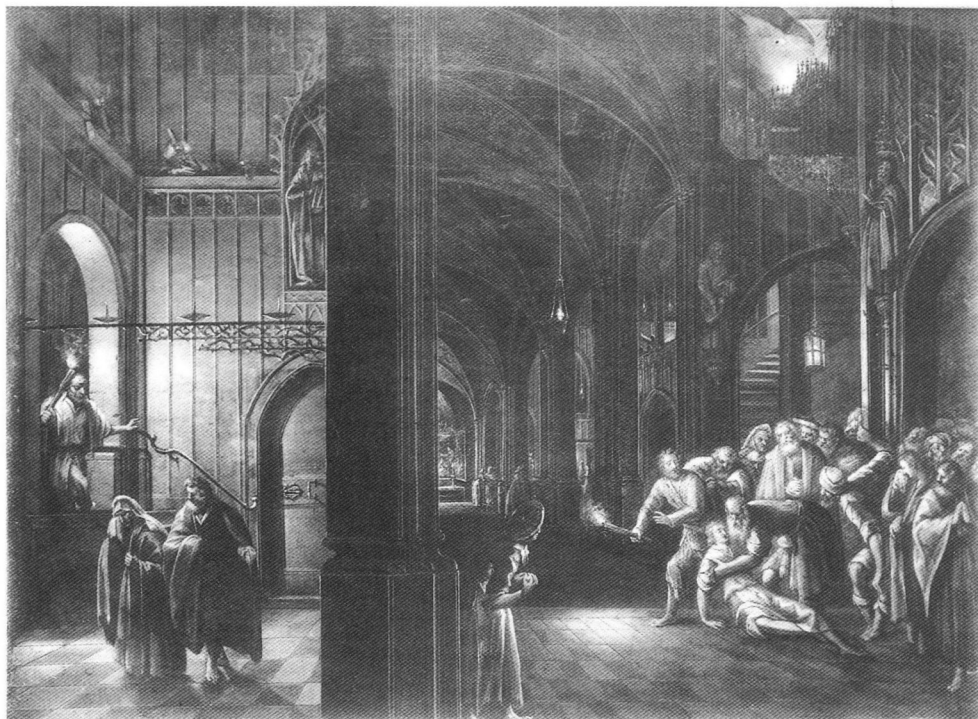
Wolfgang Avemann, *Nächtliche
Kirche*, Öl auf Kupfer, 35,5 x 42
cm, Chapel Hill, Ackland Art
Museum, Inv. 60.16.3.



wurden, als Werke des hessischen Malers erkennbar. Eine *Nächtliche Kirche* im Ackland Art Museum in Chapel Hill (North Carolina) zeigt große stilistische Übereinstimmungen (Abb. 5).¹⁹ Gegenüber dem Amsterdamer Bild wurde die räumliche Anlage nur wenig abgewandelt. Es gibt ähnliche Figuren, die gleichen gläsernen Öllampen, etwas sorgfältiger ausgeführte Fußbodenplatten und eine übereinstimmend fleckige Beleuchtung des hohen, gotischen Kirchenraumes. Das Thema der Darstellung ist allerdings nicht ganz klar.²⁰ Im Anschluss an das Gemälde in Chapel Hill fällt die Zuschreibung einer weiteren *Erweckung des Eutyches* an Avemann leicht, die 1925 auf einer Auktion in London als Van Steen-

6

Wolfgang Avemann, *Heilung des Eutyches*, Öl auf Kupfer, 28 x 36,8 cm, London, Christie's, 18. Dezember 1925 (White Sale), lot 134.

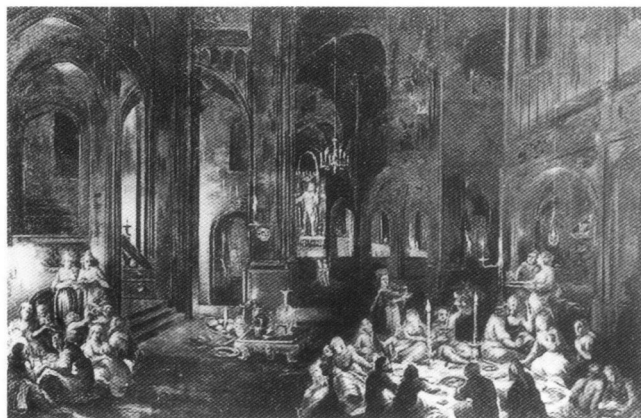


wijck angeboten wurde (Abb. 6).²¹ Die Raumanlage deutet ebenso wie verschiedene Einzelheiten, etwa das eiserne Treppengeländer mit hochgebogenem Ende, die Zigeunerhüte einiger Frauen u.a., wiederum auf Avemann als Urheber hin. Ein weiteres Bild, das sich hier einfügt, ist das *Nächtliche Mahl der Bel-Priester*, das 1994 als Umkreis des Frederik van Valckenborch versteigert wurde. Das Bild ist allerdings nur durch eine schlechte Fotografie bekannt (Abb. 7).²²

Auf der Suche nach Bildern Avemanns lohnt es sich, das Netz im weiten Meer der Van Steenwijck-Zuschreibungen auszuwerfen. Dies zeigt auch ein *Nächtliches Emmausmahl* in deutschem Privatbesitz, das Bernhard Schnackenburg freundlicherweise im Original zugänglich machte (Abb. 8). Das 1994 als Van Steenwijck-Schule versteigerte Gemälde erwies sich bei genauer Betrachtung ebenfalls als Erzeugnis Avemanns.²³ Die gekippten Fußbodenfliesen, kleine Bilder-im-Bild, die etwas ungelungenen Figuren in strichelnden Malweise, die groß geratenen Utensilien auf dem Brett über der Vertäfelung sind bereits aus anderen Gemälden bekannt. Die Einzelheiten sind für sich genommen schönlinig, die Gesamtwirkung überzeugt jedoch nicht vollends. Das in der Architektur wiederum etwas müde, graue und braune Kolorit ist mit hellgrauen und schwarzen Strichen versehen, um Licht und Schatten anzugeben. Das gelbe Hemd des Apostels im Vordergrund, der rote Umhang Christi und die blaue Jacke des rechten Jüngers bilden einen

7

Wolfgang Avemann, *Die Priester des Bel in einer nächtlichen Kirche*, Öl auf Holz (?), 91,4 x 132 cm; London, Sotheby's, 16. November 1994, lot 138 (als Nachfolger von Frederik van Valckenborch).





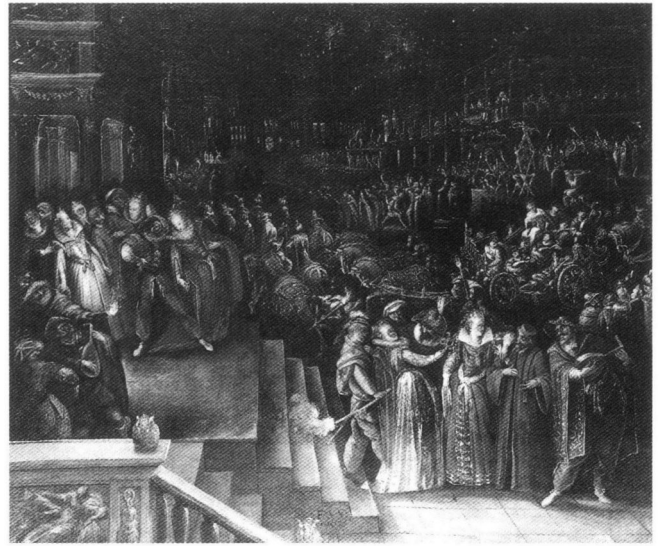
farblichen Dreiklang, der ähnlich auf den signierten Bildern in Kassel und Amsterdam wiederhallt. Für den räumlichen Aufbau des *Emmausmahls* findet sich ein weiteres Mal das Vorbild im Repertoire der Van Steenwijck-Werkstatt. Einen ähnlichen Raum gebrauchte die Van Steenwijck-Werkstatt für Darstellungen der nächtlichen Begegnung Christi mit Nikodemus.²⁴

Mit den bisher genannten Bildern Avemanns steht eine *Enthauptung Johannes des Täufers* im Londoner Kunsthandel in Verbindung (Abb. 9).²⁵ Im Vordergrund überreicht ein Henker gerade das Haupt des Täufers an Salome. Hinter Salome drängen sich neugierige Hofdamen und Höflinge. Die Szene wird durch eine Fackel und eine Öllampe im Gewölbe erhellt. Rechts im Hintergrund ist das Bankett des Herodes dargestellt und neben dem schimmernden Büffet sieht man im Dunkel ein kleines Himmelbett, das an das Bett in der Kasseler *Verkündigung* erinnert. Die dichte Staffelung der Figuren links, ihre uneinheitliche Gestaltung, die knittige Kostümierung, die steilen, schwarz markierten Bodenfliesen und die fleckige Beleuchtung finden sich ebenfalls bei Avemann. Salome und ihre Begleiterinnen ähneln der schönen Madonna in der Kasseler *Verkündigung* (Abb. 1). Das verlorene Profil einer Dienerin Salomes findet sich seitenverkehrt bei der auf dem Boden sitzenden Mutter rechts in Chapel Hill (Abb. 5). Die Figuren, besonders die Soldaten im Vordergrund und der alte Mann mit Bart und Turban sind allerdings um einiges qualitativvoller ausgeführt als in den bisher bekannten Bildern Avemanns. Zudem ist die ins nächtliche Dunkel getauchte Architektur einfacher konstruiert als seine verwinkelten, unübersichtlichen Kirchen. Im Vergleich mit einem Paar kleinfigurer Gemälde im Muzeum Narodowe in Warschau, die Gillis van Valckenborch (1570 - 1622) zugeschrieben werden, vermutete Ursula Härting, dass die Figuren im Londoner Bild von Van Valckenborch stammen.²⁶ Die *Salome* wurde daher von ihr als Zusammenarbeit von Gillis van Valckenborch mit Hendrik van Steenwijck d. J. angesehen, welcher die Loggia mit polierten Mamorsäulen ausgeführt habe.²⁷

Die Frage nach der Zuschreibung des interessanten Bildes im Londoner Kunsthandel muss zum jetzigen Zeitpunkt offen bleiben. Wichtiger ist der durch das Gemälde gewonnene Hinweis auf die künstlerische Umgebung, von der Avemann angeregt wurde und in der er vermutlich seine Ausbildung erhielt. Nach der Konfirmation zu Ostern 1597, die Wolfgang Avemann noch in Kassel erhielt, wird er



9
Hendrik van Steenwijck und Gillis van Valckenborch zugeschrieben, *Enthauptung des Täufers mit Salome*, Öl auf Kupfer, 22,6 x 30 cm, London, Kunsthandlung Clovis Whitfield.

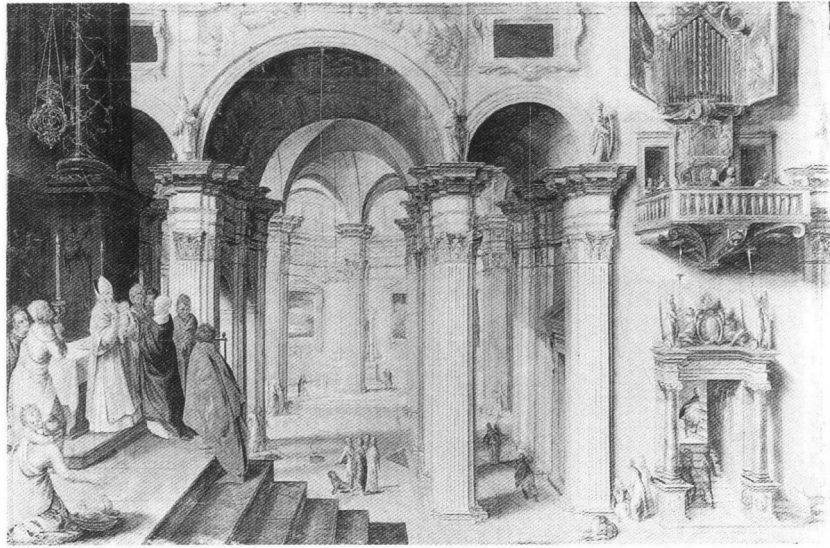


10
Frederik van Valckenborch, *Venezianischer Karneval bei Nacht*, Öl auf Leinwand, 74 x 83,5 cm, monogrammiert und datiert: fvv 1603, Den Haag, Sammlung San Giorgi.

vermutlich bald in die Lehre geschickt worden sein.²⁸ Wohin mag der junge Kaufmannssohn zur Ausbildung gegangen sein? Mangels anderer Angaben ist man auf Rückschlüsse aus seiner Malweise angewiesen. Die bisher besprochenen Bilder Avemanns wurzeln in zwei unterschiedlichen Traditionen für die Räume einerseits und die Figuren andererseits. Seine Räume sind durchweg den Van Steenwijcks verpflichtet. Daher ist anzunehmen, dass eine direkte Verbindung mit der Van Steenwijck-Werkstatt bestand. Am Ende des 16. Jahrhunderts arbeiteten die Van Steenwijcks in Frankfurt am Main. Der ältere Van Steenwijck starb dort im Jahre 1603. Sein Sohn verließ Frankfurt zu einem unbekanntem Zeitpunkt einige Jahre später. Er ist erst 1617 in England wieder dokumentiert.²⁹ Für Avemanns Figuren liefern die Bilder der Van Steenwijcks hingegen keine Orientierung. Sie verwendeten mit wenigen Ausnahmen als eigenhändige Staffage nur vereinzelte Gestalten, die vor allem als Maßstabsfiguren dienten.³⁰

Avemann ahmte in seinen Figuren und dicht gestaffelten Menschengruppen viel eher die Gestalten in Historienbildern und Genredarstellungen von Gillis und Frederik van Valckenborch nach. Die beiden Söhne des seit 1586 in Frankfurt am Main ansässigen Exilanten Marten van Valckenborch (1534/1535 -1612) kehrten nach mehrjährigem Italienaufenthalt 1596 bzw. 1597 wieder in die Mainmetropole zurück.³¹ Gillis blieb bis zu seinem Tode 1622 in Frankfurt, während Frederik sich 1601 in Nürnberg niederließ, wo er 1623 starb. Als Beispiel für den Figurenstil der Brüder, der sich im Laufe der Zeit stärker differenzierte, sei Frederik van Valckenborchs *Venezianischer Karneval bei Nacht* aus dem Jahre 1603 angeführt (Abb. 10).³² Im weiten Hintergrund ist die nächtliche Piazza San Marco mit einer durch Fackeln beleuchteten Karnevalsbelustigung zu sehen. An einer Terrasse mit Treppenaufgang, die Sansovinos Loggetta paraphrasiert, stehen maskierte Gestalten. Die Figuren und Köpfe sind wie bei Avemann dicht gestaffelt und bisweilen übereinander aufgeschichtet.³³

Die Malerfamilien Van Steenwijck und Van Valckenborch waren 1586 gemeinsam aus dem im Jahr zuvor von spanischen Truppen eroberten Antwerpen in das protestantische Frankfurt am Main gekommen. Durch die Heirat von Hendrik van Steenwijck d. Ä. mit Helena van Valckenborch, der Tochter Marten van Valckenborchs, waren beide Familien verschwägert.³⁴ Wenn Avemann, was auf-



grund des stilistischen Befundes nahe liegt, eine Lehre bei den Van Steenwijcks absolvierte, so hätte er sicherlich auch Werke von Gillis und Frederik van Valckenborch kennen gelernt. Jedoch ist ebenso der umgekehrte Fall denkbar, dass Avemann sein Handwerk bei einem der jüngeren Van Valckenborch-Brüder erlernte und dabei Einblicke in die Produktion der Van Steenwijck-Werkstatt erhielt.

Im niederländisch geprägten Milieu der Frankfurter Maler, in dem Avemann wohl bald nach 1597 in die Lehre kam, bewegte sich auch der junge Adam Elsheimer (1578 - 1610), nachdem er seine Lehre bei Philipp Uffenbach vermutlich 1596 abgeschlossen hatte und bevor er 1597 oder 1598 nach Italien zog. Von den Van Valckenborchs übernahm Elsheimer neben Anregungen für seine Landschaften vermutlich die Technik, in kleinem Format auf Kupfertafeln zu malen, und das atmosphärische Kolorit.³⁵ Ein frühes Bild Elsheimers im Wellcome Institute for the History of Medicine in London zeigt den perspektivisch konstruierten Innenraum eines Hospitals, der wohl kaum ohne Anregung durch die Van Steenwijcks entstand.³⁶ Auch die Darstellung nächtlicher Szenen mit künstlicher Beleuchtung konnte Elsheimer bereits vor seinem Italienaufenthalt in den Werkstätten der Van Valckenborchs und Van Steenwijcks bzw. durch Bilder des zu diesem Zeitpunkt ebenfalls in Frankfurt ansässigen Joos van Winghe (1542/1544 - 1603) kennen lernen, einem Spezialisten in der Darstellung solcher Effekte.³⁷ Elsheimer gelang es allerdings ungleich besser als dem weniger begabten Avemann, die neuartigen darstellerischen Methoden der in Frankfurt ansässigen Niederländer seiner Bildsprache einzuverleiben, die er später mit den in Italien gesammelten Eindrücken bereicherte.

Dass Wolfgang Avemann in der freien Reichsstadt Frankfurt ausgebildet wurde, leuchtet auch mit Blick auf die wirtschaftliche Bedeutung der Stadt für die hessische Landgrafschaft ein. Frankfurt am Main war im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert die wichtigste deutsche Messestadt.³⁸ Der Vater Avemanns wird als Kaufmann nicht umhin gekonnt haben, seine Waren regelmäßig auf den Frankfurter Fasten- und Herbstmessen zu kaufen oder zu verkaufen. Ein Bruder Wolfgangs lässt sich mehrfach als Besucher der Messe in Frankfurt nachweisen.³⁹ In diesem Zusammenhang ist es bedauerlich, dass eine nähere Untersuchung des bedeutenden Handels mit Grafiken, Gemälden und Künstlerbedarf auf der Messe im 16. und 17. Jahrhundert bisher fehlt.⁴⁰ Zwei verstreute Belege mögen als Illustration ihrer Bedeutung in diesem Bereich am Ende des 16. Jahrhunderts dienen. Ein Maler aus Hildesheim vermerkte in einem Brief an einen westfälischen Grafen im Jahre 1591, er habe von einem Freund in Frankfurt ein großes italienisches Gemälde zum Weiterverkauf erhalten.⁴¹ Ein hessischer Hofmaler kaufte im Jahre



1598 einen Teil der für eine umfangreiche Schlossausmalung benötigten Farben auf der Frankfurter Herbstmesse.⁴²

Dass Avemann trotz Kenntnis der Raumkompositionen der Van Steenwijck-Werkstatt kein ungebrochenes Verhältnis zu ihren Erzeugnissen hatte, lässt sich mit Blick auf seine Themen vermuten. In der umfangreichen Produktion der Van Steenwijcks ist keine Darstellung des *Emmaus-Mahls* oder der *Erweckung des Eutyches* bekannt. Darüber hinaus mangelt es Avemann an einem entscheidenden Charakteristikum der Van Steenwijck'schen Bilder, die in der Nachfolge von Hans Vredeman de Vries (1526 - 1607) mit der Distanzpunkt-Methode konstruiert wurden.⁴³ Bilder aus der Van Steenwijck-Werkstatt zeigen, nach Maßgabe sporadisch vorgenommener Infrarotreflektographien, routinierte Vorzeichnungen mit perspektivischen Hilfslinien und freihändig eingezeichneten Bögen und Gewölben.⁴⁴ Die sich im Fluchtpunkt bündelnden, vorgezeichneten Linien sind meist mit bloßem Auge zu erkennen. Hinzu kommen Hilfslinien, die auf einen seitlichen Distanzpunkt zuführen, um die Staffelung der Elemente in der Raumtiefe zu bestimmen. Die Bilder Avemanns sind von einer solchen Konstruktion weit entfernt. Bei ihm haben einzelne Bildteile leicht unterschiedliche, eigene Blickwinkel. Aufschlussreich ist der verschattete Pfeiler in den Bildern in Chapel Hill und auf der Auktion 1925 (Abb. 5 und 6). Der Pfeiler zerschneidet den Blick in das Kirchenschiff. Das erleichtert die Raumdarstellung erheblich, kommt aber in Kirchen der Van Steenwijcks beinahe nie vor. Falls Avemann sein Handwerk bei den Van Steenwijcks erlernte, so wurde er in die konstruktive Bildvorbereitung offenbar nicht oder nur unzulänglich eingeweiht. Dabei ist es für die Bildwirkung von entscheidender Bedeutung, Distanzpunkte zu

verwenden. Während die Räume der Van Steenwijcks immer eine klare Disposition und nachvollziehbare Beleuchtungsverhältnisse aufweisen, sind Avemanns Gebäude unübersichtlich und die Lichtführung ist wenig folgerichtig.

Wenn Avemann in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts seine Lehre antrat, so wird sie einige Jahre nach 1600 geendet haben.⁴⁵ Nach seiner Ausbildung muss er als Geselle einige Jahre auf Wanderschaft gewesen sein. Laut rückseitiger Aufschrift der verschwundenen Dessauer Bilder war er 1609 nach Kassel zurückgekehrt. Landgraf Moritz der Gelehrte unterhielt dort am Beginn des 17. Jahrhunderts einen glänzenden Hof von europäischem Rang.⁴⁶ Die Familie Avemann besaß offenbar Verbindungen zum Landgrafen. Daniel Avemann, vermutlich Wolfgangs älterer Bruder (geb. 1578), war »Citharist«, also Lautenspieler, am Hof des Landgrafen, der selbst Laute spielte, komponierte und ein herausragender Musikmäzen war.⁴⁷ Später ist ein Daniel Avemann als Stadtschreiber und Notar in Kassel nachweisbar. Er beglaubigte am 13. November 1627 die unter Zeitgenossen Aufsehen erregende Abdankung von Landgraf Moritz.⁴⁸ Trotz der familiären Verbindungen ist bisher kein ausdrücklicher archivalischer Beleg für eine Tätigkeit Wolfgang Avemanns für den landgräflichen Hof gefunden worden.⁴⁹ Über die Gründe Avemanns, Kassel 1610 zu verlassen, lässt sich nur spekulieren.

Kennt man einige seiner Bilder, werden die Schwierigkeiten verständlich, die ihm offenbar bei seiner Übersiedlung nach Nürnberg 1610 in den Weg gelegt wurden. In seinem Gesuch an den Rat der Stadt beklagte Avemann, dass die Maler von Nürnberg »ihn nitt gedulden noch, das er für sich selbs arbeite, gestatten wollen«. ⁵⁰ Das heißt, dass sie Avemann weder als Gesellen einstellen wollten, noch ihm erlauben wollten, selbstständig zu arbeiten. In Nürnberg war zu diesem Zeitpunkt bereits ein Meister tätig, der in der gleichen Sparte wie Avemann arbeitete. Der Architekturmaler Paul Juvenel d. Ä. (1579-1643), der aus einer niederländischen Exilantenfamilie stammte, hatte gerade 1609 sein Meisterrecht erworben und galt als »ein ruhmwürdiger Mahler in der Perspectiv und allerlei Dingen«. ⁵¹ Das früheste bekannte Architekturbild Juvenels, eine *Darbringung im Tempel* im Muzeum Narodowe in Danzig, datiert aus dem Jahr 1611 (Abb. 11). ⁵²

Der Name Juvenel führt tiefer in das niederländische bzw. niederländischstämmige Milieu im Heiligen Römischen Reich hinein. Pauls Vater Nicolaus Juvenel d. Ä. (gest. 1597) stammte aus Dünkirchen und war bereits 1562 als Glas- und Porträtmaler nach Nürnberg gekommen. ⁵³ Das Werk Paul Juvenels d. Ä. zusammenzustellen, wäre sicherlich eine lohnende Aufgabe. Hier ist von größerer Bedeutung, dass sein Name zu einem weiteren Avemann-Gemälde führt. Im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg wurde lange Zeit ein *Christus im Hause des Nikodemus* Paul Juvenel zugeschrieben (Abb. 12). ⁵⁴ Das Bild stammt allerdings mit Blick auf die hier zusammengestellten Werke viel eher von Avemann. Im Nürnberger Bild finden sich wieder eine gläserne Öllampe mit schwimmenden Docht, kleine Bilder-im-Bild, Glasgefäße mit schmalen Reflexen und andere Gegenstände der häuslichen Einrichtung, die den Eindruck behaglichen Wohlstandes erzeugen. Ebenso wie beim *Emmausmahl* (Abb. 8) entlehnte Avemann den Bildtyp des nächtlichen Treffens Christi mit Nikodemus aus dem Formenrepertoire der Van Steenwijck-Werkstatt. Das Bild in Nürnberg ist bisher das einzige bekannte Leinwandbild Avemanns.

Bei aller Vorsicht, den Kern gesicherter Bilder Avemanns nicht sogleich durch Zweifelsfälle zu verwischen, soll noch das *Kircheninterieur einer fünfschiffigen gotischen Kirche* in der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden besprochen werden (Abb. 13). Die etwas verputzte Inschriftentafel am Pfeiler im linken Vordergrund trägt die Jahreszahl 1611. Das Bild hat bisher für kennerschaftliche Verwirrung gesorgt. In Hans Jantzens noch immer unentbehrlichem Buch über das niederländische Architekturbild, das 1910 erstmals erschien, findet es sich als charakteristisches Werk Van Steenwijcks d. J. ausführlich besprochen und abgebildet. ⁵⁵ Jantzen schrieb zu



13
 Wolfgang Avemann,
*Kircheninterieur einer fünfschiffigen
 gotischen Kirche*, Öl auf Kupfer,
 38 x 43 cm, datiert auf der Tafel
 am Pfeiler links: 1611, Dresden,
 Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.
 Nr. 1185.

recht, dass »in der Freude an dem Reichtum glitzernder Einzelheiten die Darstellung von 1611 alle vorigen« Werke Hendrick van Steenwijcks d.J. übertrifft. Die überreiche Ausstattung verweist nämlich zusammen mit der konstruktiv schwachen Raumanlage auf Avemann. Kleine brennende Öllampen, Skulpturen an den Pfeilern, Wappenschilder, schmiedeeiserne, geschwungene Geländer, zahlreiche Bilderim-Bild, all dies sind charakteristische Einzelheiten, die zusammen mit einem kühlen, grau-braunen Kolorit der Architektur auch in anderen Bildern Avemanns zu finden sind. Auf die Herstellung durch einen deutschen Maler verweist schließlich die deutsche Grabinschrift vorne links: »HER (sic) HIERONIMUS/ VON AMBERKD/ DEN 12 SEBT...«, und »CHISTUS (sic) IS (sic)/ MEIN LEBEN/ STEH...«. In dem Bild wurden die vornehmen Männer mit dem einbeinigen Bettler im Vordergrund und die anderen Figuren wohl von anderer Hand eingefügt. Das Krakelee der Figuren deutet darauf hin, dass sie zur gleichen Zeit wie der Hintergrund gemalt wurden.⁵⁶ Besondere Bedeutung erhält das Dresdener Bild durch den Umstand, dass es als einziges der bisher bekannt gewordenen Gemälde Avemanns ein Datum trägt. Jantzens Irrtum ist verständlich. Vermutlich wurden die Werke Avemanns schon früh mit denen seiner künstlerischen Vorbilder verwechselt. Nur selten wird er daher in alten Auktionskatalogen erwähnt.⁵⁷

Das Dresdener Bild zeigt ebenso wie die übrigen vorgestellten Werke Avemanns keine besondere Kenntnis der geometrischen Konstruktion räumlicher Tiefe. Doch auch ohne dieses technische Know-how gehört die von Avemann praktizierte Form des Architekturbildes mit betonter Tiefenflucht in die künstlerische Nachfolge von Hans Vredeman de Vries (1526 - nach 1607).⁵⁸ Der aus Friesland stammende Vredeman war ursprünglich in Antwerpen tätig gewesen. Sein frühester Schüler war Hendrik van Steenwijck d. Ä., mit dem zusammen

er 1570 für einige Jahre vor der Schreckensherrschaft des Herzogs Alva nach Aachen und Lüttich geflüchtet war, bevor beide wieder für etwa ein Jahrzehnt in Antwerpen arbeiteten.⁵⁹ Nach der Eroberung Antwerpens durch die spanischen Truppen wanderte Vredeman 1586 für den unruhigen Rest seines Lebens in das Heilige Römische Reich aus. Avemanns Mangel an perspektivischer Konstruktion legt nahe, dass die von Hans Vredeman de Vries in der niederländischen Malerei begründete Tradition, die zeitsparende Distanzpunktmethod für die Perspektivkonstruktion von Gemälden einzusetzen, vor der Publikation seines *Perspektivtraktates* in den Jahren 1605/6 weitgehend ein Werkstattgeheimnis blieb.⁶⁰ Die Verbreitung der Innovation der Perspektivmalerei durch exilniederländische Künstler, ihre Schüler und Enkelschüler im Heiligen Römischen Reich ist charakteristisch für die künstlerische Atmosphäre im ausgehenden 16. Jahrhundert. Solche kunsthistorischen Entwicklungen lassen sich aus regionaler oder nationaler Perspektive nicht erklären. Avemanns Fall illustriert, in welchem Maße die Niederlande kurz vor 1600 das Zentrum künstlerischer Innovation waren. Künstlerische Ideen strahlten von hier in vielfältiger Weise auf Zentral- und Nordeuropa aus.

ANMERKUNGEN

* Für wichtige Anregungen und tätige Mithilfe danke ich Ben van Beneden, Heiner Borggreffe, Hans Brammer, Ursula A. Härting, Jeremy Howarth, E. H. Ariëns Kappers, Asbjorn R. Lunde, Fred G. Meijer, Uta Neidhardt, Beata Purc-Stepniak, Bernhard Schnackenburg und Clovis Whitfield.

¹ Vgl. Robert van Roosbroeck: *Emigranten – Nederlandse vluchtelingen in Duitsland (1550-1600)*, Leuven 1968; Heinz Schilling: *Niederländische Exulanten im 16. Jahrhundert: ihre Stellung im Sozialgefüge und im religiösen Leben deutscher und englischer Städte*, Gütersloh 1972. Stellvertretend für die Fülle von Arbeiten zur Emigration in die nördlichen Niederlande siehe Jan Briëls: *Peintres flamands en Hollande au début du Siècle d'Or 1585 - 1610*, Antwerpen 1987, und ders.: *Vlaamse schilders en de dageraad van Hollands Gouden Eeuw*, Antwerpen 1997.

² Eine nach Regionen geordnete Bibliographie mit der verstreuten Literatur gibt Thomas DaCosta Kaufmann, *Art and Architecture in Central Europe, 1550-1620. An annotated bibliography*, Marburg (zweite Auflage) 2002.

³ Vgl. noch immer Horst Gerson: *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, eingeleitet und ergänzt von Bert W. Meijer, Amsterdam (1942) 1983.

⁴ Ausstellungskatalog *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, (hg. von Heiner Borggreffe, Paul Huvenne, Vera Lüpkes), Lemgo (Weserrenaissance-Museum Schloß Brake), Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 2002.

⁵ Ulrich Thieme, Felix Becker (Hg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler ...*, Bd. 2 (1908), S. 274; Alfred Wurzbach: *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Wien, Leipzig, Bd. 2 (1910), S. 659-660; *Allgemeines Künstler-Lexikon ...*, München, Leipzig, Bd. 5 (1992), S. 724-725.

⁶ *Innenansicht einer gotischen Kirche*, Öl auf Leinwand, 39 x 45 cm, auf der Rückseite bezeichnet: WAveman fec. Cassel 1609; *Kircheninneres mit Christus und der Ehebriegerin im Vordergrund*, Öl auf Leinwand, 39 x 45 cm, auf der Rückseite bezeichnet: WAveman fec. Cassel 1609; *Katalog der Gemälde-Sammlung der Fürstlichen Amalienstiftung zu Dessau*, Dessau 1913, S. 54-55, Nr. 320 und 325; Marianne Bernhard, Klaus Peter Rogner, *Verlorene Werke der Malerei*, München, Berlin 1965, S. 86.

⁷ *Das früheste Kirchenbuch der Altstadt Kassel 1565-1598 nach dem Original-Kirchenbuch*, bearbeitet und kommentiert von Edith Schlieper (= Hessische Forschungen zur geschichtlichen Landes- und Volkskunde 16), Kassel 1988, S. 61, Nr. 65. Pate war der landgräfliche Hauptmann

Wolf Tharan(d)t (gest. 1589). Der Vater nennt sich auch von Leth, Letta, Ledda gen. Avemann, seit 1585 auch nur von Leth, 1593 auch Avemann-Leth (ebenda S. 264, S. 304). Zu Heinrich Avemann vgl. W. Wick, *Die landesherrlichen Eisenhütten und -hämmer bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1910, S. 39.

⁸ Theodor Hampe, *Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance*, Leipzig 1904, Bd. 2, S. 413, Nr. 2344; vgl. Nr. 2341; Andreas Tacke (Hg.), *Der Maler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg – Die Nürnberger Maler(zunft)bücher*, München, Berlin 2001, S. 352.

⁹ Tacke 2001 (Anm. 8), S. 192 (Probstück), S. 176, Abb. 70.

¹⁰ Tacke 2001 (Anm. 8), S. 192; Johann Gabriel Doppelmayr, *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern ...*, Nürnberg 1730, S. 215. Doppelmayr stützte sich auf Dokumente, die zum Teil verloren gegangen sind. In einer von Hauer abgeschrieben Liste Nürnberger Maler des Jahres 1620 ist Avemann ebenso wenig verzeichnet wie in einer Unterschriftenliste von 1615; Tacke 2001 (Anm. 8), S. 271, 173. Nach Erlangung des Meisterrechtes im Jahre 1612, das vom Rat mit der Vergünstigung versehen war, ohne Eheschließung seinen Beruf auszuüben, ist Avemann in den

Nürnberger Quellen nicht mehr greifbar.

¹¹ Publiziert von Bernhard Schnackenburg im Ausstellungskatalog, *Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa*, (hg. von Heiner Borggrefe, Vera Lüpkes, Hans Ottomeyer), Lemgo (Weserrenaissance Museum Schloß Brake), Kassel (Staatliche Museen) 1998-1999, Kat. 289, S. 257-258, farbige Abb.; Luzern, Auktion Galerie Fischer, 26. November 1996, Nr. 2009.

¹² Das Bild in Siena befindet sich in einem so schlechten Zustand, dass es zur Zeit keine Reproduktion zulässt (signiert und datiert links unter dem Fenster: H.V. STEENWYK 1602, Öl auf Kupfer, 28 x 32 cm); Piero Torriti, *La Pinacoteca Nazionale a Siena. I dipinti del XV al XVIII secolo*, Genua 1978, Nr. 525, S. 288-289. Daher wird eine spätere Version von Hendrik van Steenwijck d. J. in der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel abgebildet; Bernhard Schnackenburg, *Gemäldegalerie Alte Meister Kassel*, Mainz 1996, Bd. 1, S. 287, Bd. 2, Taf. 33. Weitere Versionen von Hendrik d. J.: datiert 1613, Öl auf Kupfer, 10,5 x 12,5 cm, Oestgeest, Kunsthandel M. L. Wurfbain, 1990-1991; monogrammiert und datiert 1625, Öl auf Kupfer, 20,3 x 28,5 cm, New York, Christie's, 16. Januar 1992, lot 10; Öl auf Holz, 15 x 17 cm, Kurpfälzisches Museum in Heidelberg, Nr. 1665; Öl auf Kupfer, 28 x 38 cm, Wien, Dorotheum, 21.6.1969, Nr. 111 (als Hans Vredeman de Vries); Duke of Portland collection, Timothy Trent Blade: 'Hendrick van Steenwyck the Younger's "Aeneas rescuing Anchises from burning Troy"', *Museum Studies* (Chicago), 5 (1970), S. 39-52, S. 52. Jeremy Howarth bereitet zur Zeit eine Monographie über beide Van Steenwijcks vor. Ich danke ihm für seinen Kommentar zum vorliegenden Artikel und die freundlich gewährte Einsicht in einen Teil des Katalogmanuskriptes.

¹³ Öl auf Kupfer, 33 x 49,7 cm, monogrammiert und datiert 1620, Museum of Art, Detroit, Accession Number 1889.64 (Trent Blade 1970 [Anm. 12], S. 52); Öl auf Leinwand, 68,5 x 105 cm, datiert und signiert: HENRI V. STEINWICK 1620, Paris, Musée du Louvre, Inv. 1864.

¹⁴ Publiziert in T. Fusenig, Bernard Vermet, „Der Einfluss von Hans Vredeman de Vries auf

die Malerei“, Ausstellungskatalog *Hans Vredeman de Vries* 2002 (Anm. 4), S. 160-178, Abb. 17 (Reproduktion nach der Fotografie im RKD).

¹⁵ Apostelgeschichte, 20, 6 - 12. Ein in Antwerpen verlegter Stich nach Stradano aus dem Jahre 1582 illustriert die Episode, *The New Hollstein D&F - Philips Galle*, Part II (2001), S. 91, Nr. 215, gestochen von Hendrick Goltzius.

¹⁶ Daniel Fichselius: *Eine Christliche Predigt Von Eutycho/ Actor. XX. welcher zu Troada/ unter der Predigt S. Pauli/ in einen tieffen Schlaf gesunken/ vom dritten Söller herab gefallen/ und Tod ist aufgehoben worden/ darinnen gehandelt wirdt: Vom Sündlichen/ Gottlosen und verfluchten Schlaffen in der Kirchen*, Erfurt 1609. Am Anfang der von Isaak van den Blocke (gest. 1626) bemalten lutherischen Kanzel in der Marienkirche in Danzig ist als erste Szene die Predigt des Paulus mit dem Fall des Eutyches dargestellt (Beischrift: Acto: XX. Cap.)

¹⁷ Susan Leguoux, *Maidstone Museum and Art Gallery. Foreign paintings catalogue*, o.O. 1976, Kat.-Nr. 43; Fusenig/Vermet 2002 (Anm. 14), S. 170, Abb. 16 (Ausschnitt). Das Bild zeigt in einem gotischen Kirchenraum die apokryphe Episode aus dem Buch Daniel (14, 4-22). Der junge Daniel entlarvt durch Verstreuen von Mehl die betrügerischen Priester des Bel, welche jeweils Nachts zusammen mit ihren Familien heimlich die reichen Opfergaben an die Bel-Statue verspeisen, um die Lebendigkeit des Götzen vorzutäuschen.

¹⁸ Vom gleichen Thema gibt es verschiedene Versionen Hendricks d. J.: datiert 1609, London, Christie's, 26. Juni 1964, lot 37 (ehemals Sammlung des Earl of Derby); Öl auf Holz, 47 x 66 cm, Rousham House, Sammlung Cottrell-Dormer, Oxfordshire; London, Christie's, 16. Dezember 1921 (Kaiserin Eugenie-Auktion), lot 119; Öl auf Leinwand, 48 x 76,4 cm, signiert auf einem Pfeiler, Galerie, Aschaffenburg, Inv. 158.

¹⁹ William Hayes, *Ackland Memorial Art Center. An introduction to the collection*, Chapel Hill, 1962, S. 22, Abb. 4. Eine Notiz auf dem Karton im RKD weist die Figuren Frederik van Valckenborch zu.

²⁰ Möglicherweise handelt es sich um eine Episode aus der Apostelgeschichte (12, 12-17). Nachdem Petrus bei Nacht von einem Engel aus dem Gefängnis des Herodes befreit wurde, kommt er vor ein Haus, in dem viele Gläubige beisammen sind. Nach mehrmaligem Klopfen wird Petrus eingelassen und berichtet von seiner wundersamen Befreiung. Ist Petrus der bärtige Mann mit verdecktem Kopf, der links steht? Van Steenwijck d. J. schuf zahlreiche Versionen der *Befreiung Petri*. Eine Illustration der anschließenden Szene durch Avemann wäre daher denkbar.

²¹ London, Christie's, 18. Dezember 1925 (White Sale), lot 134. Eine Fotografie des Bildes befindet sich in der Witt-Library, London.

²² London, Sotheby's, 16. November 1994, lot 138 (als Nachfolger von Frederik van Valckenborch).

²³ München, Karl und Faber, 7.-8. Juni 1994, lot 196. Am Original ist ein großes Pentimento im Kopf und Schulterbereich Christi sichtbar. Auf der Rückseite findet sich die Aufschrift „AE(ligiert)lsenheimer pinx.“

²⁴ Vgl. die Versionen: Öl auf Kupfer, 13,3 x 21,6 cm, signiert „H Steenwyck“, Petworth House (C. H. Collins Baker, *Catalogue of the Petworth collection of pictures in the possession of Lord Leconfield*, London 1920, S. 117, Nr. 242); Öl auf Kupfer, 17 x 23,5 cm, undeutlich signiert „Hein.. V. Stein.. 16..“, Auktion Bukowski, Stockholm, 30. Oktober 1979, Nr. 454; Öl auf Kupfer, 14,6 x 25 cm, ehemals Sammlung E. Moddemeyer, Den Haag, später Brian Koetser, Frühjahr 1975; Öl auf Holz, 25,7 x 33,6 cm, Brian Koetser, Herbst 1965.

²⁵ London, Kunsthandlung Clovis Whitfield (2004).

²⁶ *Kindermord von Bethlehem und Wundersame Brotvermehrung*, Öl auf Kupfer, je 41 x 59 cm, Inv. 231021 und 231022. Den stilistischen Vergleich führt Härtling in einer kunsthistorischen Stellungnahme zum Bild (1996) aus, die mir Clovis Whitfield freundlicherweise zur Verfügung stellte.

²⁷ Vgl. Hendrick van Steenwijcks d. J., *Imaginärer Palasthof*, monogrammiert und datiert 1614, Öl auf Kupfer, 40 x 70 cm, Den Haag, Mauritshuis, Inv. 171.

²⁸ Schlieper 1988 (Anm. 7), S. 192.

²⁹ Der Zeitpunkt, zu dem Van Steenwijck d. J. Frankfurt verließ, ist nicht dokumentiert. Vielleicht verließ er die Stadt bereits kurz nach dem Tod seines Vaters 1603. Anlass mag aber vielleicht erst der zwölfjährige Waffenstillstand zwischen den nördlichen und den südlichen Niederlanden (1609) oder sogar erst der sogenannte Fettmilch-Aufstand in Frankfurt und die damit verbundenen Unruhen in den Jahren 1612-1615 gewesen sein.

³⁰ Eine der wenigen Ausnahmen ist der *Marktplatz mit Aachener Marienkirche und Rathaus* im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig; Thomas Fusenig, „Hendrik van Steenwijcks d. Ä. Marktplatz im Herzog Anton Ulrich-Museum zu Braunschweig“, *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 36 (1997), S. 55-72; Rüdiger Klessmann: *Die flämischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts – Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*, Braunschweig 2003, S. 96-97. Van Steenwijck d. Ä. zeigt in dem von ihm signierten und 1598 datierten Gemälde einen Platz mit großem Menschengedränge. Die Figurenfülle erinnert an manche Bilder von Frederick und Gillis van Valckenborch. Die beiden Brüder sind nach ihrem Italieneraufenthalt in Frankfurt wieder seit 1596/97 dokumentiert.

³¹ Ausstellungskatalog *Fiamminghi a Roma 1508-1608 – Kunstenaars uit de Nederlanden en het Prinsbisdom Luik te Rome tijdens de Renaissance*, Brüssel (Paleis voor Schone Kunsten), Rom (Palazzo delle Esposizioni) 1995, S. 379-381.

³² Publiziert in Thomas Fusenig, Ulrike Villwock, „Hieronymus Franckens Venezianischer Ball in Aachen – Eine neue Datierung und ihre Folgen“, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 61 (2000), S. 145-176, S. 148, Abb. 5, mit Anmerkungen zu venezianischen Themen in der niederländischen Kunst um 1600.

³³ Eine Variante der Komposition befindet sich in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, Öl auf Leinwand, 52 x 88 cm, Inv. 7118; Ausstellungskatalog *Le Siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVIe siècle*, Brüssel (Musées Royaux des Beaux-Arts) 1963, S. 168, Kat. 220, Abb. 269. Vergleichbare Gemälde Frederick van Valckenborchs: *Nächtliches*

venezianisches Bankett, Öl auf Leinwand, 112 x 160 cm, London, Sotheby's, 19. Dezember 1962, lot 85 (als G. A. Donducci, gen. Mastelletta); *Gastmahl des Belsazar*, Öl auf Leinwand, 152 x 254 cm, Stift Göttweig; Ausstellungskatalog *900 Jahre Stift Göttweig 1083 - 1983. Ein Donaustift als Repräsentant benediktinischer Kultur. Katalog der Jubiläumsausstellung*, hg. von G. M. Lechner, Göttweig 1983, Nr. 611, S. 280-281 (Frans Franken II. oder Adriaen van Nieulandt zugeschrieben); als Pendant Gillis van Valckenborch, *Triumph der Amphitrite*, Öl auf Leinwand, 169 x 314 cm; Nr. 28, S. 45). Zu weiteren figurenreichen Gemälden vgl. neben den in Anm. 26 erwähnten Bildern Giorgio T. Faggin, „De gebroeders Frederik en Gillis van Valckenborch“, *Bulletin Museum Boymans-van Beuningen*, 14 (1963), S. 2-16.

³⁴ Zur Biographie Van Steenwijcks d. Ä. vgl. Hessel Miedema (Hg.): *Karel van Mander, the Lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, Dornspijk 1993-1999, Bd. 4, S. 229-231, und Walther Karl Zülch, *Frankfurter Künstler 1223-1700*, Frankfurt am Main 1935, S. 386-387. Zum Leben Marten van Valkenborchs vgl. Alexander Wied, *Lucas und Marten van Valckenborch (1535-1597 und 1534-1612). Das Gesamtwerk mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren 1990, S. 233-234, Zülch 1935, S. 359-361, und Tacke 2001 (Anm. 8), S. 682, Tafel 48. Das Beziehungsnetz der niederländischen Exilanten in Frankfurt lässt sich anhand von Patenschaften und Hochzeiten gut rekonstruieren. Im Jahre 1599 heiratet Marten van Valckenborchs Tochter Luca (Luyken) einen gewissen Johann Soval „von Cassel“ (!).

³⁵ Georg Friedrich Koch, „Adam Elsheimers Anfänge als Maler in Frankfurt“, *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. S. 19 (1977), S. 114-71, besonders S. 159, S. 164-168. Eine kleine Gouache Elsheimers in Chatsworth behandelt das gleiche Thema wie das Londoner Bild (Abb. 9). Es macht deutlich, dass das künstlerische Gepäck Elsheimers mit den gleichen niederländischen Ingredienzien gefüllt war; Keith Andrews, *Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen*, München 1985, S. 199, Kat. 48, Abb. 31.

³⁶ Öl auf Kupfer, 27,6 x 20 cm; Andrews 1985 (Anm. 35), S. 174, Kat. 2A., Abb. 45. Die Architekturen bei Elsheimer sind recht exakt konstruiert. Offenbachs weitester Ausflug in das Feld der Perspektive ist seine *Halle im Römer* im Stadtmuseum, Frankfurt am Main, Inv. 20.02. Das Gemälde kopiert eine ebenfalls im Stadtmuseum befindlichen Zeichnung von Hans Lautensack aus dem Jahre 1553 (Inv. B. 540).

³⁷ Ausstellungskatalog *Fiamminghi a Roma 1995* (Anm. 31), S. 407-408. Möglicherweise verdankte Van Steenwijck d. Ä. Van Winghe die Idee, nächtliche Kircheninterieure zu malen.

³⁸ Vgl. Erik Reutzel, *Das Finanzgebahren des Landgrafen von Hessen-Kassel im Spiegel der überlieferten Messevoranschläge*, (Diss.) Frankfurt am Main 2001, S. 187-189 (mit weiterer Literatur).

³⁹ Jost Avemann, der ältere Bruder Wolfgangs (geb. 1582), erhält 1607-1609 ein landgräfliches Stipendium von halbjährlich 35 fl., das auf den halbjährigen Frankfurter Messen ausgezahlt wurde; Reutzel 2001 (Anm. 38), S. 328-329.

⁴⁰ Vgl. die kursorischen Hinweise im Ausstellungskatalog *Brücke zwischen den Völkern. Zur Geschichte der Frankfurter Messe*, hg. von Patricia Stahl, Frankfurt am Main (Historisches Museum) 1991, Bd. 3, S. 210-216.

⁴¹ Hans Georg Gmelin, „Der Abrahamszyklus von Johann Hopffe aus dem Schloss zu Brake“, *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 12 (1973), S. 229-248, besonders S. 240. Der lippische Graf Simon VI., der einige Jahre später für Kaiser Rudolf II. Gemälde in den nördlichen Niederlanden ankauft, erwarb bei dieser Gelegenheit vermutlich ein Bild Palma il Giovanes, das später in seiner Sammlung nachweisbar ist; Heiner Borggreffe, „Una *Giuditta sconosciuta* di Palma il Giovane“, *Arte Veneta*, 57 (2003), S. 71-74.

⁴² Heiner Borggreffe, T. Fusenig, Birgit Kümmel (Hg.): „*Ut pictura politicia*“ oder der gemalte Fürstensaar. Moritz der Gelehrte und das Bildprogramm in Eschwege, Marburg 2000, S. 108. Zu den Messeeinkäufen des hessischen Landgrafen vgl. Reutzel 2001 (Anm. 38).

⁴³ Auf dem Horizont werden in gleicher Entfernung zum Fluchtpunkt, auf den alle gerade in das Bild hineinführenden Linien zulaufen (d.h. Linien, die im 90° Winkel zur Bildebene stehen), zwei Punkte festgelegt, auf die alle diagonal verlaufenden Linien zulaufen (d.h. alle Linien mit einem Winkel von 45° zur Bildebene). Die Entfernung der Distanzpunkte zum Fluchtpunkt bestimmt den idealen Standort des einäugig gedachten Betrachters. Hans Vredemans Darstellungen besitzen durchweg Distanzpunkte, die nah am Rand der Bildfläche liegen. Es kommen sogar Fälle vor, in denen sie innerhalb der Bildfläche liegen. Die Nähe der Distanzpunkte zum Fluchtpunkt findet sich auch in den Bildern der Van Steenwijcks, die aber zumeist mit einem Distanzpunkt ausgekommen. Diese Methode, die besonders Sebastiano Serlios Perspektivtraktat in Nordeuropa populär machte, hat kaum einen Zusammenhang mit der zeitgenössischen mathematischen Diskussion über die darstellende Geometrie. Sie ist vielmehr ein aus der handwerklichen Praxis entwickelter Trick; Pascal Dubourg Glatigny, „Hans Vredeman de Vries und die Perspektive“, Ausstellungskatalog *Hans Vredeman de Vries* 2002 (Anm. 4), S. 126-131, et passim. Vgl. auch die Beiträge in *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*, hg. von Lyle Massey (Studies in the History of Art – Symposium Papers XXX-VI), New Haven, London 2003.

⁴⁴ Ich danke Herrn Werner Marks, Essen, für die freundliche Überlassung einer von Guido Sandner angefertigten Infrarotaufnahme des in seinem Besitz befindlichen Bildes von Hendrick van Steenwijk d. J. Zu Architekturbildern im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig vgl. Knut Nicolaus, *Gemälde – Untersucht, entdeckt, erforscht*, Braunschweig 1979, S. 143-158.

⁴⁵ In der ersten Frankfurter Zunftordnung aus dem Jahr 1630 ist vermerkt, dass »ein jeder Lehrjunge aufs Wenigste 4 Jahr lernen [soll] ..., alsdann ihm auf sein Begehren der Lehrmeister ein Lehrbrief anfertigen zu lassen soll schuldig sein«; Koch 1977 (Anm. 35), S. 118, Anm. 12. Die Bestimmung geht offenbar auf eine ältere Praxis zurück. Die Nürnberger Malerordnung aus dem Jahr 1596 legte fest, dass die Lehrjungen »4 Jahr lernen, wohl

mehr, aber nicht weniger«; Tacke 2001 (Anm. 8), S. 168.

⁴⁶ Ausstellungskatalog *Moritz der Gelehrte* 1998-99 (Anm. 11). Der Landgraf war zu diesem Zeitpunkt mit einer umfangreichen allegorischen Bildausstattung für seine Nebenresidenz in Eschwege beschäftigt; Borggreve/Fusenig/Kümmel 2000 (Anm. 42).

⁴⁷ Reutzel 2001 (Anm. 38), S. 330. Der ältere Bruder Jost erhielt als Student ein Stipendium des Fürsten (siehe oben Anm. 39). Zur internationalen musikalischen Bedeutung des landgräflichen Hofes und der besonderen Förderung von Lautenspielern wie John Dowland vgl. Michael W. Schmidt, „die ganze Compagnie der fürstlichen Musik“ – Zur Kasseler Hofkapelle, Ausstellungskatalog *Moritz der Gelehrte* 1998-1999 (Anm. 11), S. 287-290 et passim. 1615 hat der Landgraf Schulden bei Wilhelm Avemann, einem anderen älteren Bruder Wolfgangs (geb. 1580); Reutzel 2001 (Anm. 38), S. 453.

⁴⁸ Raingard Eßer: „Landgraf Moritz' Abdankung und sein politisches Vermächtnis“, Gerhard Menk (Hg.), *Landgraf Moritz der Gelehrte. Ein Calvinist zwischen Politik und Wissenschaft*, Marburg 2000, S. 196-214, besonders S. 204 und 209. Ein jüngerer Daniel Avemann war Hofschüler am Collegium Mauritium in Kassel. Eine Stilübung von seiner Hand, die an Landgraf Moritz adressiert ist, findet sich in der Murhard'schen und Universitätsbibliothek Kassel (2° Ms. Hass. 57 [5c]). Joshua Rifkin teilte mir freundlicherweise mit, dass das Papier der Stilübung in den Jahren 1616-17 belegt ist. Eine unvollständige Genealogie der Von Avemann findet sich bei R. von Buttlar, Kollektaneen zur hessischen Ritterschaft (2° Ms. Hass 450).

⁴⁹ Die von Bernhard Schnackenburg versuchsweise vorgeschlagene Identifikation des Kasseler Bildes mit einer *Verkündigung* im Gemach des Landgrafen in Schloss Rotenburg im Jahre 1609 hat sich bisher nicht erhärten lassen; siehe Anm. 11.

⁵⁰ Siehe Anm. 9. Das Verhalten der Maler entspricht der Nürnberger Malerordnung aus dem Jahr 1596; Tacke 2001 (Anm. 8), S. 170. Allerdings wurden von jeher Ausnahmen gemacht für „fremde Mahler aus den Nieder-

landen und andern Orten, welche sonderliche [d.h. herausragende] Künstler sint und vor andern etwas können“, wie es in der erneuerten Malerordnung von 1656 heißt; Tacke 2001 (Anm. 8), S. 284.

⁵¹ Zu Paul Juvenel vgl. Andreas Tacke (Bearb.), *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog*, Mainz 1995, S. 133-137, Tafel 42-43, und Tacke 2001 (Anm. 8), S. 473-475 (S. 176 Zitat nach Hauer).

⁵² Wilhem Drost, „Ein frühes Architekturbild des Paul Juvenel“, *Pantheon*, 9 (1932), S. 122-123. Nach der Erwerbung durch das Danziger Stadtmuseum 1932 war das Bild seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen. Ich danke Frau Beata Purc-Stepniak herzlich, die das Bild im November 2003 im Muzeum Narodowe in Gdansk wieder ausfindig und es mir zugänglich gemacht hat.

⁵³ Tacke 2001 (Anm. 8), S. 470-472.

⁵⁴ Tacke 1995 (Anm. 51), S. 330, Abb. 258, Tafel 107, Kat. 189. Nebenbei sei angemerkt, dass auch Juvenel Verbindungen mit Frankfurt am Main hatte. Er heiratete 1607 die Tochter eines Frankfurter Brauers.

⁵⁵ Hans Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*, Braunschweig (2. Auflage) 1979, S. 35, Abb. 10, Nr. 453 (mit irrtümlicher Datierung auf 1604 und falscher Galerienummer).

⁵⁶ Ich danke Frau Uta Neidhardt, Dresden, dass sie mir die Ergebnisse einer technischen Untersuchung von 1998 mitgeteilt und das Bild im Original zugänglich gemacht hat. Wahrscheinlich bezieht sich die Ortsangabe in der Inschrift auf die Stadt Amberg in der Oberpfalz, die etwa 50 Kilometer von Nürnberg entfernt liegt.

⁵⁷ In Hamburg wurde am 20.-21. August 1790 „Ein schönes perspektivisches Gemälde von richtiger Architektur und schöner Beleuchtung. Auf Holz, schwarzer Rahm und goldene Leiste“, 18½ Zoll hoch und 24 Zoll breit, für 6.8 M. verkauft. In Würzburg kamen 1799 zum Angebot „Zwey Stücke mit Ruinen; auf einem die Versuchung Christi, und auf dem andern Christus und das Samaritanische Weib am Brunnen, von Joh. [sic] Wolf. Aveman. Auf Leinwand“, 3 Schuh, 4 Zoll hoch,

2 Schuh, 10 Zoll breit; Thomas Ketelsen, Tilman von Stockhausen, *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, hg. von Burton B. Fredericksen, Julia I. Armstrong, München 2002, Bd. 1, S. 194.

⁵⁸ Zu den großen Linien der Rezeption Vredemans in der Malerei vgl. Fussenig/Vermet 2002 (Anm. 14).

⁵⁹ In Antwerpen wohnten sie 1586 als Nachbarn; Heiner Borggreffe, *Hans Vredeman de Vries (1526-*

1609), Ausstellungskatalog *Hans Vredeman de Vries* 2002 (Anm. 4), S. 15-38, und S. 177, Anm. 12.

⁶⁰ Zum Traktat vgl. Ausstellungskatalog *Hans Vredeman de Vries* 2002 (Anm. 4), S. 227-232, Kat. 50, et passim.

SUMMARY

It is sometimes difficult to distinguish the work of those Netherlandish painters who left their homeland in the second half of the 16th century, from that of their German pupils and followers from around 1600. The genre of architectural painting is a particularly informative example of the complexities involved in this cultural exchange. Some years ago, the Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, acquired a very interesting interior by an almost unknown Hessian painter Wolfgang Avemann (1583 - after 1620) (fig. 1). With this as the starting point, it is possible to reattribute to Avemann a number of perspective paintings (fig. 3, 5-8, 12, 13), which until now were mostly attributed to either Hendrik van Steenwijck the Elder (around 1550 - 1603) or the Younger (1581/82-1649). The Van Steenwijck workshop was active at Frankfurt around 1600, and since in almost all his paintings Avemann used the Van Steenwijck compositional structure (fig.

2, 4, 9), it is most probable that he was an apprentice in their workshop in Frankfurt. Moreover, his figures were influenced by Frederik and Gillis van Valckenborch (fig. 10), who returned to Frankfurt from Italy just at the time when Avemann was learning his craft. Avemann became a master in Nuremberg in 1612. Another young master of perspective painting working in the city at the same time was Paul Juvenel (1579-1643) (fig. 11), whose father was a Netherlandish émigré. Interestingly, Juvenel's pictures are sometimes mistaken for works by the Van Steenwijcks. Clarifying Avemann's role as a painter of perspective pictures expands not only our understanding of the genre of perspective painting in the early 17th century, but also sheds light on the important influence of Netherlandish artists living in Frankfurt (and Nuremberg) – and just at the time when the young Adam Elsheimer departed for Italy.