

# Table of Contents | Inhaltsverzeichnis

Foreword   Vorwort 8 <i>Andreas Tacke</i>	Tracing an Old Master in Frankfurt am Main: De Bry copies Beham 128 <i>Susanne Meurer</i>
Introduction 12 <i>Miriam Hall Kirch, Birgit Ulrike Münch, Alison G. Stewart</i>	Proteus for Sale. The Interplay of Geography, History, and Pedagogy in Karel van Mander's <i>Schilder-Boeck</i> 144 <i>Ricardo De Mambro Santos</i>
The Importance of Frankfurt Printing before 1550. Sebald Beham Moves from Nuremberg to Frankfurt 18 <i>Alison G. Stewart</i>	The Ancestral Title of Michel Le Blon: Gustav II Adolf, Axel Oxenstierna, and Sir Walter Raleigh's Gold on the Río Orinoco 170 <i>Paul R. Sellin †</i>
Don't Judge a Book by its Cover – Feyerabend's Figuren between Religious Faith, Artist's Book and Pre-Modern Business Plan 41 <i>Birgit Ulrike Münch</i>	Die frühe Stillebenmalerei am Main. Die flämischen Emigranten, Georg Flegel und Sebastian Stoskopff 190 <i>Jochen Sander</i>
Moretus' Punch Boxes – Woodcuts by Jost Amman in Antwerp 52 <i>Gero Seelig</i>	Hans Goyvaerts und Willem Wittebrood – zwei Kunsthändler aus Antwerpen in Frankfurt am Main im frühen 17. Jahrhundert 208 <i>Thomas Fusenig</i>
Frankfurt in the Sixteenth Century. The Antwerp Plantin Press and the distribution of images 66 <i>Karen L. Bowen</i>	Maler in Frankfurt 1550–1800. Eine Bestandsaufnahme 226 <i>Almut Pollmer-Schmidt</i>
Art, Collecting, and Display in the Sixteenth-Century Patrician House in Frankfurt am Main 78 <i>Miriam Hall Kirch</i>	Im Netz des Frankfurter Kunstmarkts im ausgehenden 18. Jahrhundert: Johann Ludwig Ernst Morgenstern 256 <i>Sophia Dietrich-Häfner</i>
Flämische Kunst für deutsche Sammlungen: Cornelius Caymox d.Ä. (gest. 1588) und andere <i>schildervercoopere</i> im Frankfurter Kunsthandel 104 <i>Berit Wagner</i>	Authors' Biographies   Viten der Autoren 282

# Frankfurt in the Sixteenth Century. The Antwerp Plantin Press and the distribution of images

Karen L. Bowen

Biannual fairs were a common occurrence in Europe in the Middle Ages. By the end of the fifteenth century, the book fair at the general biannual Frankfurt fairs had grown into a substantial, independent event. During the sixteenth century this fair was an important, “not-to-be-missed” trading opportunity for diverse individuals throughout Europe who were interested in the book trade – from potential authors and collectors, to paper manufacturers, type founders and book binders, to printers and booksellers. Consequently, in this period the Frankfurt fairs readily overshadowed many other local book fairs. Their immense success at this time was due in part to Frankfurt am Main’s convenient location. Nearly equidistant from Venice, Vienna, Lyon, Paris, Amsterdam, and Antwerp, Frankfurt was also located near important waterways and trading routes that not only connected these cities but also facilitated the transport of heavy shipments of books and other goods to Scandinavia and Baltic regions, in addition to various places in Germany, the Low Countries, and Italy.<sup>1</sup> The exchange of many other types of goods continued simultaneously at other venues in Frankfurt. These ranged from such basic items as clothes, food and wine, to sundry luxury goods, such as spices, precious metals and gems, as well as various works of art. As the French printer-publisher Henri Estienne makes clear in his own account of the Frankfurt fair, the great variety of goods for sale there added immensely to its appeal.<sup>2</sup> Frankfurt authorities endeavored to support trade at the fair by controlling prices and optimizing financial exchange throughout the duration of the fair. In fact, it was a common practice among the attending booksellers to settle debts not only from the previous fairs, but also for running accounts of books exchanged between otherwise distant dealers and clients in the intervening months.<sup>3</sup>

It is consequently not surprising that the ambitious printer-publisher Christopher Plantin (ca. 1520 Tours–1589 Antwerp) (fig. 1) regularly participated in the Frankfurt fairs. Beginning soon after he established his business in Antwerp in 1555, Plantin (and thereafter his successors) continued to attend them for decades. Indeed, as of the 1570s when Plantin’s Press had come to be regarded as one of the best and largest in sixteenth-century Europe, he often had one of the most prodigious stocks of books at the fair.<sup>4</sup>

Thanks to the preservation of the exceptionally extensive business accounts kept by Plantin and his successors, it is possible to examine his transactions at the fairs from various perspectives.<sup>5</sup> For, not only do these records attest to Plantin’s extensive trade in books with a diverse range of international clients, they also shed light on many practical aspects of doing business at these fairs, from what exactly Plantin sent back and forth, to records of the various ordinary outlays made by representatives of the Press while residing in Frankfurt for the duration of the fair. I will consequently be able to draw upon Plantin’s accounts to investigate his involvement in the distribution of sundry paintings, maps, and other printed images via his (or his representative’s) travels to and from the Frankfurt Fair. To this end, I will begin

by outlining briefly what Plantin usually took to the fair and via which means. I will then evaluate the degree to which he also participated in the distribution of painted and printed images produced by others. Regardless of the actual scope of his personal engagement in such trade, by the end of his life he had established a multi-faceted means of facilitating the exchange of works of art and cartographic publications by and for others via the Frankfurt Fair. In particular, extra items were transported together with the regular book shipments from the Plantin Press via the established routes between Antwerp and Frankfurt, and the accompanying debts could be paid to the Press’s representatives in Frankfurt, where the exchange of foreign currencies was common, and settled locally via the account books in Antwerp. Thus, as I will demonstrate below, various Antwerp residents, from other local booksellers and merchants, to independent publishers of maps and prints, like Abraham Ortelius and Philips Galle, could do business with distant, foreign clients from the relative safety and convenience of Antwerp. I will conclude by considering the extent to which such precedents were put to use in the early seventeenth century when the next generation of Antwerp printmakers – in particular, Philips Galle’s protégés – engaged Plantin’s successors to help them reach distant markets for their prints via the Frankfurt Fair.

Several sources indicate that Plantin had begun to attend the Frankfurt fairs by 1558, if not earlier.<sup>6</sup> As of 1566, regular shipments of books are systematically recorded in his daily record books, usually referred to as “Journals”.<sup>7</sup> These records reveal that, at least as of 1566, Plantin typically sent four to six barrels (“*tonneaux*”) to each of the biannual fairs.



1 | One of the *Wierixes*?, Christopher Plantin, portrayed within his printer’s device, 1588, engraving, 6.2 x 4.0 cm. Antwerp, Museum Plantin-Moretus, Print Department, inv. no. OP.04099.



1 | Hans II Abel (attr.), Portrait of Blasius von Holzhausen, 1523, oil on panel, 49.9 x 40.1 cm.  
Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, inv. no. 1733



2 | Hans II Abel (attr.), Portrait of Catharina Bredter von Hohenstein, 1523, oil on panel, 49.5 x 39.6 cm.  
Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, inv. no. 1734

zum Typus jener Kunst- und Luxusgüterhändler, in die sich gleichfalls der hier anschließend näher zu betrachtende Cornelius Caymox einordnen lässt. Die Ausstellungen derartiger Händler zählten zu den großen Attraktionen der konsumbegeisterten Messebesucher und gehörten mit Sicherheit auch zu den inspirierenden Vorlagen für subtil in Szene gesetzte Kristallvasen, Pokale oder Tafelgeschirr auf den (Prunk-)Stillleben in Frankfurt ansässiger Maler wie Georg Flegel (1566–1638).<sup>27</sup> Ob Goyvaerts auch in Frankfurt die hier – anders als in den Niederlanden – nicht gern gesehenen Lotterien durchsetzen konnte, kann bislang nicht bestätigt werden, wenngleich das System der Lotterie durchaus bekannt war.<sup>28</sup> Schon 1580 hatte der Rat die Supplikation eines Malers Franz „von Antorf“, unterdessen Bürger von Ansbach, „abgeschlagen“, seine Gemälde in Form eines „Glückhaffen(s)“ auf der Herbstmesse zu veräußern.<sup>29</sup>

Die Supplikationsschrift von 1612 und ebenso das professionelle Profil des auch in Paris tätigen, unter anderem eng mit dem in Venedig tätigen Maler Gaspar(d) Rem (1542–1617)<sup>30</sup> befreundeten Goyvaerts konterkarieren die Annahme, im freien Kunsthandel hätten sich lediglich minderwertige, massenhaft produzierte und somit niedrigpreisige Kunstwerke befunden. Goyvaerts bewegte sich – und das gilt gleichfalls für seine Ware – effizient, in kurzer Zeit und gewohnheitsmäßig zwischen den Handelsmetropolen Antwerpen, Paris und Frankfurt. Ein Gemälde auf Kupfer – *Kircheninterieur mit Taufzeremonie* – von Hendrick van Steenwijck d.J. und Jan Brueghel d.Ä. (1568–1625) (Abb. 1), der die Staffagefiguren in die Architekturmalerei des erstgenannten einfügte, trägt die Gravur *HANS GOYVAERTS*, die womöglich ein höchst seltenes Signum des High-End-Kunsthandels darstellen könnte. Die Gravur, gleichfalls vorhanden auf zwei weiteren, kleinformatigen Kabinetgemälden der namhaften Künstler Hendrick van Balen (1575–1632) (Abb. 2) und David Teniers d.Ä. (1582–1649), wäre demnach als Transport- oder Markenzeichen der Handelsobjekte des Händlers zu verstehen.<sup>31</sup> Annehmbar ist, dass Brueghel das Architekturgemälde Steenwijcks, der als Migrantenkind aus Antwerpen die Frankfurter Werkstatt seines Vaters im Jahre 1603 übernommen hatte, über Goyvaerts vermittelt, im Antwerpener Kunsthandel ankaufte, bevor er es selbst mit Figuren bemalte.<sup>32</sup> Es ist insgesamt sehr wahrscheinlich, dass Goyvaerts die modernen Architekturgemälde Steenwijcks oder die religiösen Kleinformate van Balens – unverzichtbarer Bestandteil der Kunstkabinette<sup>33</sup> und somit der Warenkörbe der Händler – bei seinen Verkaufsausstellungen zeigte und verkaufte. Dass sich der vielseitige Kunsthändler nicht nur während der Messezeiten in Frankfurt aufhielt und somit Kontakt zu Malern und Goldschmieden halten konnte, legt der Besitz eines Wohnhauses in der niederländischen Maler- bzw. Exilantenkolonie Frankenthal nahe, sofern sich die Erwähnung eines Hausbesitzers „Hans Goyvaert“ in der 1598 vollzogenen Testamentserrichtung des Goldschmiedes Gillis von Sieberg (Churpfälzischer Münzmeister in Heidelberg) auf den hier interessierenden Händler bezogen hat.<sup>34</sup> Handelte es sich bei dem hier genannten Goyvaerts tatsächlich um den gesuchten Händler, so wird auch er in der Reichsstadt mit den Gemälden und Goldschmiedeprodukten der Frankenthaler Künstler gehandelt haben.



2 | Hendrick van Balen, *Moses schlägt Wasser aus dem Felsen*, Öl auf Kupfer, 30,5 x 40,5 cm, siehe auch Abb. 2 im Beitrag von Thomas Fusenig in diesem Band

Die Verbindung zwischen Frankenthal und der Frankfurter Messe im 16. Jahrhundert war sowohl für die Künstler als auch für deren Kunsthändler von höchster Bedeutung.<sup>35</sup> Karel van Mander (1548–1606) erschien in diesem Zusammenhang wichtig, in den Lebensbeschreibungen seines Schilder-Boecks zu berichten, dass der nach seiner Meinung beste *Landtschapmaker* Gillis van Coninxloo (1544–1607) – ausgewandert nach Frankenthal – nicht nur für Kaiser Rudolf II. Aufträge ausführte, sondern auch zu einem Großteil für *Coopluyde* arbeitete, die mit seinen Werken Handel trieben bzw. „die zijn dinghen hier en daer verwoerden“<sup>36</sup> (Abb. 3). Van Mander unterließ es ebenfalls nicht, darauf zu verweisen, dass die Landschaften des Coninxloo vielfache Nachahmer bzw. Nachfolge fanden: ein Tatbestand, den man im Kontext mit den gleichfalls eingewanderten Kunsthändlern als Mediatoren des Kunsttransfers besser verstehen kann. Mit ihrer Herkunft aus Flandern, der bedeutendsten Kernregion des frühneuzeitlichen Kunsthandels, beanspruchten sie – offensichtlich das Know-how nutzend und bereits geübt als Kunsthändler – eine dominante Position innerhalb des Frankfurter Kunstmarktes. Während die Verbindung zu den Künstlern der Low Countries nie abbrach, etablierten sie gleichfalls in der Messestadt Frankfurt ihre Geschäftskontakte. Neben den in den Niederlanden ansässigen Exporteuren sind folglich gleichfalls die emi-

grierten Künstler und die Gruppe der Kunsthändler mit Migrationshintergrund für das Gepräge des Frankfurter Kunsthandels konstituierend gewesen. Eine (bereits vor 1550) eingewanderte Kunsthändlerfamilie mit Verbindung nach Frankfurt sind beispielsweise die de Linth (Lent) in Köln, die mit dem Antwerpener Jost de Negker (Jobst de Necker; gest. 1548), sesshaft in Augsburg, zusammenarbeiteten und von denen Johan von Linth als Maler und spezialisierter Mappenhändler 1597 das Frankfurter Wohn- und Bürgerrecht erhielt.<sup>37</sup>

Zu dieser wichtigen Gruppe ist Cornelius Caymox der Ältere (auch Caimox, Caimochs; vor 1540–1588) zu zählen, der unter anderem für den Ruhm Coninxloos und nicht zuletzt für die steigende Bekanntheit der neuen Gattung der Landschaftsmalerei mitverantwortlich zeichnete. Der aus Antwerpen stammende Caymox war einer der zahlreichen Glaubensflüchtlinge, die insbesondere nach 1550/60 in die deutschen Städte strömten. Sein Ziel war jedoch nicht Frankfurt, das wie Hamburg oder Leipzig gleichfalls flämische Flüchtlinge aufnahm, sondern die oberdeutsche Reichsstadt Nürnberg. Womöglich lag dies daran, so Peter Meurer, dass Nürnberg im ausgehenden 16. Jahrhundert eines der wenigen deutschen Kunstzentren für den Kartendruck war, das sich gegen die übermächtige Konkurrenz der niederländischen Zentren Antwerpen und Amsterdam behaupten konnte.<sup>38</sup> Schnell – im Jahre 1564, ein Jahr nach der Zuwanderung und der Heirat mit der Tochter eines vermögenden Silber- und Kleinodienhändlers – erhielt Caymox das Nürnberger Bürgerrecht, wie vor ihm bereits der Kunstagent Jacopo Strada (1549).<sup>39</sup> Die Hochzeit des jungen Mannes mit einer Nürnbergerin aus gutem Hause deutet m.E. auf eine länger angebaute, aus wirtschaftlichen Gründen für beide Seiten vorteilhafte Aktion hin. Caymox kannte seinen Schwiegervater sicherlich aus Frankfurt, wohin es die Nürnberger Juwelen- und Kleinodienhändler zum Ein- und Verkauf regelmäßig zog.<sup>40</sup> Zunehmend besser ausgestattet auch mit guten innerdeutschen Kontakten, vermittelte der gut integrierte Einwanderer beispielsweise im Rahmen des Kölner Großprojektes für die Anfertigung von Städteansichten (*Civitates Orbis terrarum*, 1572) den Herausgebern Georg Braun (1541–1622) und Franz Hogenberg (ca. 1540–1590) einen Teil der dort gezeigten Abbildungen.<sup>41</sup> In Nürnberg hatte man ihm bereits 1566 den Verkauf flämischer Gemälde am Rathaus zugestanden,<sup>42</sup> und 1580 gehörte Caymox zu den rechtmäßig zugelassenen Gemäldehändlern im ehemaligen Nürnberger Dominikanerkloster.<sup>43</sup> Sein großes Wohnhaus – erst in der Unteren Krämergasse, dann in der Alten Ledergasse (verkauft 1586) – diente als Lager und fester Laden.<sup>44</sup>

Caymox war Mitglied einer Verleger- und Kunsthändlerdynastie, die ihr Handelsrevier ausnehmend gut abgesteckte. Sein Handlungsradius reichte schließlich von Frankfurt, Frankenthal und Nürnberg bis nach Köln, Straßburg<sup>45</sup> und Leipzig. Drei Verwandte – Cornelius (genannt der Jüngere, sein Sohn), dann Hubrecht sowie Heinrich (Hendrick) in Frankfurt und Speyer – gingen derselben Tätigkeit nach.<sup>46</sup> Auch Balthasar Caymox (Beerse/Brabant 1561 – Nürnberg 1635), ein weiteres Mitglied des Caymox-Clans, führte die Profession des Kunst- und gleichzeitig Kurzwarenhändlers – „*händler mit gemalten und gestochnen kunsttücken und kremerei*“ – aus.<sup>47</sup> Balthasar war jener Kunsthändler, der 1589 in Frankfurt auf Einbür-



3 | Gillis van Coninxloo, *Weite Tallandschaft*, nach 1590, 74,3 x 99,3 cm, Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen

gerung hoffte, dessen Ansinnen jedoch abschlägig beschieden wurde.<sup>48</sup> Womöglich fürchteten die Frankfurter Kunsthändler den Einfluss des erfolgreichen Caymox-Zirkels. Eng standen die Mitglieder der Händlerfamilie untereinander in geschäftlichem Kontakt und tauschten im familieneigenen, durch geschickte Heiraten<sup>49</sup> dichten Netzwerk Waren, Ideen und nicht zuletzt Kontakte aus. Frankfurt – zur Messe gewohnt tolerant gegenüber auswärtigen Händlern – diente dabei als Knoten- und Mittelpunkt. Hier nahmen noch die Nachfolger Caymox' d.Ä. die Lieferungen beauftragter Maler, darunter *David Vinckeboons*, *Schilder van Mecchelen*<sup>50</sup> (1576–1632), entgegen.

Womöglich aufgrund diverser Konflikte mit dem Nürnberger Rat<sup>51</sup> übersiedelte Caymox in den 1580er Jahren in die bekannte Exilantenkolonie zu *Frankenthal*. Das Nürnberger Geschäft blieb allerdings als Familienbetrieb bestehen, nur das Bürgerrecht wurde ausgesetzt.<sup>52</sup> Im Jahre 1584 wurde Caymox in seiner neuen kurpfälzischen Heimat im Türkensteuerregister aufgeführt, woraus hervorgeht, dass der Händler bemerkenswerte Steuervorteile genoss. Außerdem verfügte Caymox über einen nützlichen Freibrief für sämtliche Geschäftsreisen, die er weiterhin auch nach Nürnberg unternahm.<sup>53</sup> Durch den Umzug nach Frankenthal intensivierte Caymox erneut die Kontakte nach Frankfurt. Allerdings war die Verbindung an den

## Tracing an Old Master in Frankfurt am Main: De Bry copies Beham

Susanne Meurer

At the turn of the seventeenth century, the Frankfurt printmaker Johann Theodor de Bry published an engraving after Sebald Beham's *Large Kermis*, a woodcut frieze of 1535 that showed peasants carousing at a church festival (figs. 1-2). Such copies after German and Italian Renaissance masters, like Titian and Giulio Romano, or after contemporary Netherlandish artists, such as Abraham Bloemaert or Paulus Moreelse, regularly appeared among de Bry's oeuvre and played an important financial role in the running of his press.<sup>1</sup> As single-sheet prints, which could be produced with a relatively low investment of time and financial resources, these copies provided short-term revenue to offset the high publication costs of de Bry's primary output, his lavishly illustrated multi-volume projects on topics as wide-ranging as overseas voyages or Roman antiquities.<sup>2</sup> Yet, among the reproductive prints issued by de Bry, the *Large Kermis* also occupies a key role as an example of what Peter Parshall has termed "self-consciously artistic, authorial printmaking".<sup>3</sup> It will be argued here that through the print's lettering, de Bry conspicuously positioned himself within a history of printmaking, measuring himself against a famous precursor, namely Beham, but also catering to a contemporary collectors' market eagerly seeking works of the *Dürerzeit*.

1 | Johann Theodor de Bry after Sebald Beham, *The Large Kermis*, c. 1600, engraving, 106 x 282 mm, London, British Museum, E,7.321.



There are a number of parallels in Sebald Beham's and Johann Theodor de Bry's biographies: neither hailed from Frankfurt, but both had settled in the city on account of the professional opportunities it afforded as a major publishing and book trade center.<sup>4</sup> Frankfurt's comparatively liberal stance on social and religious freedoms may also have been an attraction.<sup>5</sup> Beham's move to Frankfurt in 1531 had allowed him to leave behind his run-ins with the stricter Nuremberg authorities over both his alleged 'godlessness' and copyright infringements of Albrecht Dürer's theoretical writings. The Calvinist de Bry family, on the other hand, had relocated to Frankfurt in 1588 after nearly three decades of peregrination prompted by both economic considerations and fears over their Reformist faith. From their native Liège, they had initially moved to Strasbourg, where Johann Theodor was born in 1563, then Antwerp in the late 1570s and London in the early 1580s before finally settling in Frankfurt. Here, the de Brys joined a large Netherlandish community (then making up nearly a fifth of the city's population) and established themselves as the leading publishers of illustrated books.<sup>6</sup>

Though registered as engravers and publishers in Frankfurt, both Johann Theodor and his father Theodor were goldsmiths by training and had only transitioned to producing printing plates during their sojourn in Antwerp. This switch in profession was probably conditioned by market forces: as engravings increasingly replaced woodcuts in the aesthetic preferences of later sixteenth-century viewers, larger numbers of craftsmen experienced in incising metal were required to produce copper plates.<sup>7</sup> Like other contemporary goldsmith-turned-engravers, the de Brys initially produced a significant number of ornament prints and it is in these pattern sheets that we first find Johann Theodor de Bry turning to Sebald Beham for inspiration.

For the oval centerpiece of a belt buckle design, for example, de Bry copied, albeit in reverse and in a much simplified manner, the seated Adam and Eve of Beham's *Fall of Mankind* (figs. 3-4). The engravings of the so-called 'Little Masters' provided particularly apt models

2 | Sebald Beham, *The Large Kermis*, 1535, woodcut printed from four blocks, 355 x 1142 mm, London, British Museum, 1895,0122.303



# Proteus for Sale. The Interplay of Geography, History, and Pedagogy in Karel van Mander's *Schilder-Boeck*

Ricardo De Mambro Santos

Geography plays a crucial role in Karel van Mander's *Schilder-Boeck*, or *The Book of Painting* (fig.1), first published in Holland between 1603 and 1604.<sup>1</sup> Topographical distinctions, along with recurrent characterizations of regional cultural differences, are in fact important narrative *topoi* in Van Mander's pedagogical and historical program.<sup>2</sup> Primarily focused on the description of the development of *het schilderconst* – that is, the 'art of painting' – in different chronological contexts, from Antiquity to the beginning of the seventeenth century, the pages of *Het Schilder-Boeck* establish also precise geographical boundaries in the narrative of the process of the gradual transformation of art. In other words, Van Mander's historical reconstructions and theoretical remarks take into account the temporal as well as the spatial conditions in which the various categories, canons, and parameters related to the production and the reception of images have been established, applied, modified or purposefully borrowed and further developed over time. The present essay intends to provide some potential lines of research regarding Van Mander's characterization of Frankfurt-am-Main as a propulsive center of image-making activities, focusing on the part played by one of the most important local markets – namely, the Print Fair – in the rising of a promising category of beholders in sixteenth-century Europe: the circle of 'knowledgeable' art lovers, patrons and collectors. This paper will examine, therefore, Van Mander's paragraphs in which Frankfurt appears as the ideal *locus* in which one may observe a productive 'conversation' between images and the group of well-informed art dealers and patrons in order to understand the interplay of aesthetic venues and ethical values in the *Schilder-Boeck*. After reading the labyrinthine chapters of *Het Schilder-Boeck*, one can plausibly assume that any early seventeenth-century 'informed reader'<sup>3</sup> could have reached at least one general conclusion regarding the composite nature of the art of painting: that people belonging to different periods and places have adopted a wide variety of tools, manners and ideas during the creation and the evaluation of paintings, prints and drawings. Accordingly, styles, techniques, and iconographic attributes seem to have continually changed and have also modified their goals and ideological agendas, thus codifying a regionally-based set of canons and concepts thanks to which one could understand qualities



1 | Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, 1604, title page, engraving, 1604, Rome, Istituto Olandese

schem und wirtschaftlichem Druck, wenig später aber mit militärischer Gewalt und dem Einsatz der Inquisition, versuchte Philipp seine niederländischen Besitztümer zu rekatholisieren. Der protestantische Bildersturm 1566 markierte den Beginn des Aufstands der Niederlande gegen Philipp II.; langjährige Kriegswirren, schließlich die Unabhängigkeit der nördlichen Provinzen und die gewaltsame Rekatholisierung der südlichen Landesteile durch die Spanier waren die Folge. Angesichts der langwierigen Kriegshändel, vor allem aber in Folge der Vertreibung jener Bevölkerungsteile aus den südlichen Niederlanden, die ihrer protestantischen Konfession treu bleiben wollten, verließen zahlreiche hoch qualifizierte Handwerker, darunter auch viele Kunsthandwerker und Künstler, ihre Heimat und suchten Zuflucht an solchen Orten in Europa, an denen sie ihren Glauben ungehindert ausüben konnten.

Einer dieser Orte auf dem Gebiet des „Heiligen Römischen Reichs“ war das als Handelsmetropole traditionell tolerante Frankfurt. Dank seiner Bedeutung als Handels- und Messestadt hatten sich bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts hier so viele Emigranten aus den „Niederer Landen“, insbesondere aus Flandern, dauerhaft niedergelassen, daß 1554 eine eigene wallonisch-französische Gemeinde gegründet werden konnte; nur ein Jahr darauf folgte mit der flämisch-niederländischen eine weitere Gemeindegründung. Bis zur Jahrhundertwende verdoppelte sich die Zahl der Einwanderer, die nun zumeist als Glaubensflüchtlinge kamen, von zwei- auf viertausend. Bedenkt man, daß Frankfurt um 1600 insgesamt nur etwas mehr als zehntausend Einwohner hatte, kann man ermessen, welche Rolle die vielfach wohlhabenden, meist gut ausgebildeten Emigranten in der Stadt gespielt haben. Streitigkeiten zwischen Alteingesessenen und Zugewanderten führten gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu einer restriktiveren Politik des Rates gegenüber den Immigranten. Als Konsequenz verließen zahlreiche niederländische Flüchtlinge Frankfurt und zogen ins nahe gelegene Neu-Hanau um, das unter seinem reformierten Landesherrn Graf Philipp Ludwig II. von Hanau-Münzenberg 1597 eigens für sie errichtet worden war.<sup>6</sup>

Unter den Glaubensflüchtlingen in Frankfurt bzw. in Frankfurt und Hanau fanden sich auch mehrere Künstlerfamilien, darunter die Soreau.<sup>7</sup> Der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Antwerpen geborene Daniel Soreau (um 1555–1619) hatte seinen Geburtsort 1576 verlassen und war nach Frankfurt übersiedelt, wo bereits seit 1554 sein aus Tournai stammender Großvater Zuflucht gefunden hatte. Im Jahre 1586 erwarb Daniel Soreau das Bürgerrecht in Frankfurt. Als Künstler tätig, war er doch vor allem als Tuchhändler überaus erfolgreich. So gehörte er zu den größten Steuerzahlern seiner neuen Heimatstadt und war daher auch der „Sprecher“ der 236 niederländischen Zuwanderer, die im Jahre 1596 dem Rat der Stadt Frankfurt mit ihrem Wegzug drohten, nachdem dieser die Ausübung des reformierten Gottesdienstes verboten hatte. Immerhin 200 Familien entschieden sich ein Jahr später dann für die Übersiedlung nach Neu-Hanau, darunter auch die Soreaus. In den Hanauer Steuerunterlagen wurde Daniel Soreaus Beruf mit „Mähler“ angegeben, doch muss der Künstler auch einen beachtlichen Ruf als Architekt gehabt haben, wie Joachim von



1 | Peter Benoit, Großer Blumenstrauß mit zwei Papageien, 1620, Öl auf Eichenholz, 110 x 87 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK 312

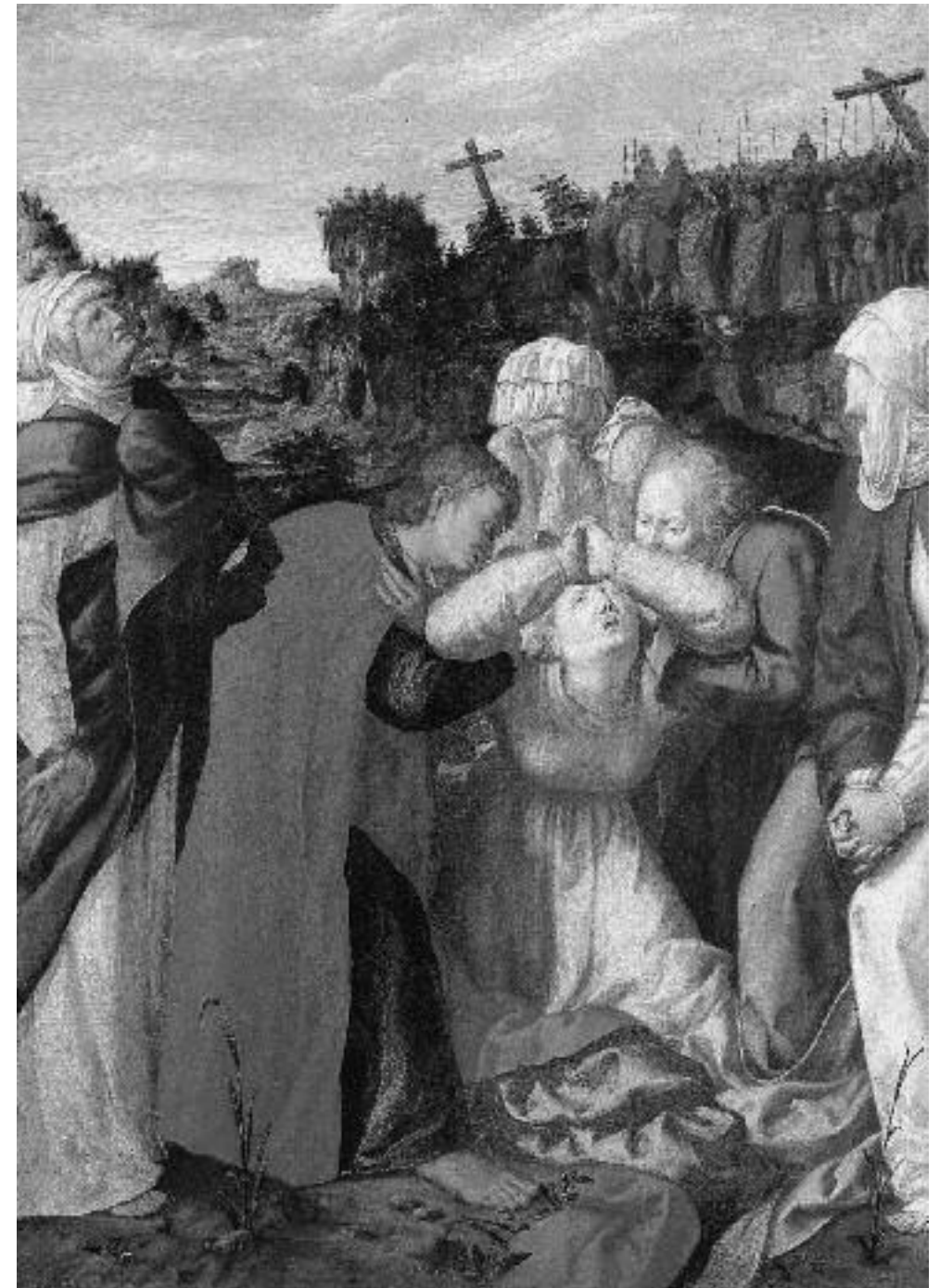
Sandrart (1606–1688) – übrigens ein Verwandter Soreaus – in seiner im Jahre 1675 erschienenen „Teutschen Akademie“ bezeugt. Schon 1598 nannte ihn der Straßburger Architekturtheoretiker Wendel Dietterlin (1550/51–1599) in seinem Architekturtraktat dankbar als



zeichner Sebastian [nicht Christian] Wolff, der seit 1569 das Bürgerrecht besaß, und vielleicht auch Gabriel Kirstein (gest. 1600) waren eine halbe, Philipp Stetter (1557–1594), Friedrich Spangenberg (um 1566–1617) – der erst fünf Monate zuvor Bürger geworden war – und Philipp Uffenbach (1566–1636) eine ganze Generation jünger.<sup>9</sup> Letzterer hatte die Werkstatt seines Meisters Elias Hofmann (gest. 1591) übernommen – offiziell, indem er nur 14 Tage vor der Ratseingabe dessen Tochter geheiratet hatte – und repräsentierte damit eine zweite, wichtige lokale Malertradition, die des Standorts Hainer Hof.<sup>10</sup> Dass Uffenbach als einziger der sechs als Künstlerpersönlichkeit gut fassbar ist, verdankt er nicht nur der Qualität seiner Werke (Abb. 1), sondern auch seinem prominentesten Schüler, dessen Gedächtnis in Frankfurt stets gepflegt worden ist: Adam Elsheimer (1578–1610) hatte seine Lehre spätestens 1592 begonnen und sollte seine Heimatstadt nach ihrem Abschluss 1598/99 für immer verlassen. Schweitzer, Wolff, Kirstein und Uffenbach zählten gemeinsam mit dem auch als Glasmaler tätigen Johann Vetter (gest. 1620) zu jenen Künstlern, die prestigeträchtige Aufträge der RATHERREN ausführten. Zu ihnen zählte vor allem der Entwurf des Wappens des jährlich wechselnden Bürgermeister-Duos,<sup>11</sup> aber sicher auch deren Porträts, die Ausstattung von Geschlechterbüchern, Epitaphien und sonstige Tafeln religiöser Natur, deren Handschriften sich heute keinem Namen zuordnen lassen.<sup>12</sup> Die Rats-Eingabe von 1593 mag in diesem Sinne auch dazu gedient haben, die Position der sechs Maler im Auftraggeber-Gefüge der Stadt zu sichern.

## Einwanderung

Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts hatte sich die Zahl der Malerwerkstätten in Frankfurt enorm vergrößert (Abb. 11). Dies ging mit einem gewaltigen Bevölkerungsanstieg einher, der sich durch eine verstärkte Einwanderung begründet. Wenn sich die sechs Frankfurter Maler 1593 in ihrer wirtschaftlichen Existenz bedroht sahen, weil ihnen potentielle Aufträge entgingen, so ist ihre Stoßrichtung bezeichnend. Hans Caspar war als Nicht-Bürger angreifbar, wenn er sein Handwerk tatsächlich innerhalb der Freien Reichsstadt ausübte. Aber Caspar war Regensburger, kein Niederländer. Diese Tatsache überrascht, wissen wir doch von der anhaltenden Opposition der Handwerker gegenüber den zahlreichen flämischen und wallonischen Immigranten.<sup>13</sup> Deren Einwanderung begann 1554 und nahm insbesondere nach 1577 und 1585, den Jahren entscheidender Kriegshandlungen in Antwerpen, mit denen sich das Blatt der südlichen Niederlande zugunsten der Spanier wendete, bedeutende Ausmaße an; ratsseitig waren sie als neue Steuerzahler in der verschuldeten Stadt mehr als willkommen. Da zu den „welschen“ Einwanderern Textilarbeiter, aber auch Großkaufleute, Goldschmiede und Juweliere, Buchdrucker und -verleger zählten, wurde ein Teil der wirtschaftlichen Potenz namentlich Antwerpens mitsamt neuer Handwerks- und Handelszweige und der dazugehörigen Netzwerke nach Frankfurt verlegt. Die Politik der Zünfte,



1 | Philipp Uffenbach, Maria mit Frauen und Jüngern während der Kreuzigung Christi, 1588. Mischtechnik auf Eichenholz, 59,8 x 42,3 cm. Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 1724



2 | Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall, 1575.  
Mischtechnik auf Eichenholz, 61 x 82,5 cm. Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 1857



3 | Lucas van Valckenborch, Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde, 1593.  
Öl auf Eichenholz, 42,4 x 63,2 cm. Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 668

deren Existenzängste durch einen mit der Einwanderung einhergehenden wirtschaftlichen Strukturwandel begründet waren, trat in eine Allianz mit den orthodox-lutherischen Predigern, und bewirkte eine zunehmend fremdenfeindliche Politik, die mit konfessioneller Segregation einherging. Am Ende des 16. Jahrhunderts, als die Exulanten ein Fünftel der Stadtbevölkerung ausmachten,<sup>14</sup> sich die Patrizier durch den Wohlstand einiger Exulanten überflügelt sahen und es galt, die Einheit der – inzwischen als lutherisch definierten – Stadtgemeinschaft zu wahren, verabschiedete sich der Rat endgültig von einer ausschließlich an wirtschaftlichem Pragmatismus orientierten konfessionell toleranten Haltung.

Warum also gab es im Laufe des späteren 16. Jahrhunderts *keine* Ratsbeschwerden gegenüber Exulanten? Die neuen niederländischen Malerwerkstätten brachten einen hohen Spezialisierungsgrad mit, nicht nur in Bezug auf arbeitsteiliges Vorgehen, sondern auch im Hinblick auf neue Bildgattungen. Jodocus van Winghe (1544–1603) war ein italienisch geschulter Maler von Historien und Genrebildern, Hendrick van Steenwijck (um 1550–1603) war auf Architekturstücke und Kircheninterieurs spezialisiert.<sup>15</sup> In der Werkstatt von Steenwijcks Schwiegervater Marten van Valckenborch (1534–1612) entstanden wiederum teils vielfigurige, teils in eindrucksvolle Landschaften eingebettete Genre- und Historienstücke.<sup>16</sup>

Auch Martens Bruder Lucas van Valckenborch (um 1535–1597) sollte spätestens Anfang des Jahres 1593 in die Freie Reichsstadt ziehen. Er beteiligte sich mit Landschaften und großfigurigen allegorischen Marktstücken, die der Mitarbeit von Stillleben-Spezialisten wie Georg Flegel (1566–1636) bedurften. Ein kurzer Blick auf drei seiner Gemälde verdeutlicht beispielhaft, was Frankfurter Exil-Kunst bedeutete: Mit der *Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall* malte Lucas van Valckenborch eine der ersten selbständigen Winterlandschaften überhaupt (Abb. 2). Er tat dies im Jahr 1575, als er sich nach einem ersten Exil vorübergehend in der flämischen Metropole aufhielt. Mit seinem ersten Besitzer aus der Seidenhändler-Familie Malapert gelangte das Gemälde nach Frankfurt am Main, wo es sehr sicher die Bedeutung eines Erinnerungsstück an die verlorene Heimat gehabt haben dürfte.<sup>17</sup> War die Silhouette Antwerpens in diesem Gemälde durch Schneegestöber verunklärt und in seiner Bedeutung dem aufmerksamkeitsheischenden Vordergrundstreifen untergeordnet, so tritt die Stadt in Valkenborchs zweiter winterlichen Ansicht klar hervor (Abb. 3). Sie ist nachweislich 1593 und damit höchstwahrscheinlich in Frankfurt entstanden.<sup>18</sup> Nicht nur der Standort am jenseitigen Ufer der Schelde ist anders, sondern auch der Fokus: In dieser Version wird Antwerpen durch die Zitadelle dominiert, in deren Mitte zeitweise die bron-