

Andreas Tacke

Der Behaimsche Spinettdeckel von 1619

Zu einem hochrangigen kulturgeschichtlichen Zeugnis der Nürnberger Barockzeit

Der Nürnberger Patrizier Lucas Friedrich Behaim von Schwartzbach (1587–1648) ließ sich im Jahr 1619 ein Instrument bauen, zu dem unser bemalter Deckel (Abb. 1) ursprünglich gehörte¹. Für ein schon vorhandenes Spinett wurde ein Orgelpositiv angefertigt, so daß nun ein Orgelklavier entstand. Beide Instrumente sind auf dem Deckelgemälde selbst dargestellt: Die Orgel ist truhenförmig mit sechs Registern und wohl waagerechten Pfeifen, der Balg ist nicht auszumachen. Auf dieser neuen Orgel wurde das schon vorhandene Spinett gestellt. Dazu mußte jedoch ein Deckel (unser Bild), mit Vorderverschluß neu angefertigt oder, vorsichtiger, neu bemalt werden.

Der bemalte, nicht signierte, aber mit 1619 mehrmals datierte Spinettdeckel zeigt in der unteren Hälfte die Familie des Auftraggebers vor dem Hintergrund einer Vier-Jahreszeiten-Darstellung. Auf der oberen Bildleiste befinden sich auf sieben einzeln umrahmten Feldern Darstellungen der Planetengötter und Tierkreiszeichen, zusammen mit Darstellungen von Ereignissen aus der deutschen Geschichte, der Familie Behaim und ihrer Heimatstadt Nürnberg. Darüber hinaus illustriert das Bild, durch die Darstellung der Musi-

zierenden und ihrer Instrumente, auch die Nürnberger Musikgeschichte der Barockzeit. Das besondere an unserem Spinettdeckel ist demnach, daß er nicht – wie gleichzeitige flämische Instrumente – allgemeine Szenen, wie „Orpheus unter den wilden Tieren“, „Apollon und die neun Musen“, „Midasurteil“ oder „Parnaß“ zeigt², sondern ein auf den Auftraggeber sehr individuell zugeschnittenes Programm aufweist. Natürlich darf man Vier-Jahreszeiten- und Monatsdarstellungen auch als Vanitas-Allegorien lesen, im Sinne von „Sic transit gloria mundi“, aber das hier vorzustellende Bildprogramm geht entschieden weiter und erlaubt uns, den Spinettdeckel als ein hochrangiges kulturgeschichtliches Zeugnis der Nürnberger Barockzeit einzuordnen.

Der Spinettdeckel – das dazugehörige Instrument war schon im frühen 19. Jahrhundert nicht mehr vorhanden – bildet heute eine durchgehende Fläche. Ursprünglich war die obere Reihe mit den sieben gemalten Bildfeldern klappbar. Das Gemälde war auf der Innenseite des Deckels angebracht, demnach nur im geöffneten Zustand des Instruments zu sehen gewesen.



Abb. 1 Spinettdeckel (Gesamtansicht) des Lucas Friedrich Behaim von 1619, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Über die Umstände des Auftrages für das Instrument und die Bemalung des Spinettdeckels sind wir durch den glücklichen Umstand, daß sich sowohl das Konzept des Vertrages wie auch die Abrechnung für das komplette Instrument – beides im Archiv des Germanischen Nationalmuseums – erhalten haben, gut unterrichtet. Heinz Zirnbauer publizierte diese Dokumente zum ersten Mal³. Demnach vereinbarte am 29. Oktober 1618 der Auftraggeber Lucas Friedrich Behaim in seiner „wohnung beim nachtessen“ im Beisein von Johann Staden d. Ä. (1581–1634) mit dem Orgelbauer Stefan Cuntz (erwähnt 1598–1629)⁴ die Fertigung eines „orglwerckh“. Dieses sei zwischen dem „1 Jenner vnd 1 May Ao 1619 zu verfertigen“. Am „5 Juny“ wird der „schreiner für den stul“, der vorne im Bild zu sehen ist und die Jahreszahl 1619 trägt, ausbezahlt. Im August und Dezember des Jahres 1619 gehen Zahlungen an den Maler, der aber leider nicht mit Namen genannt wird⁵: „Dem mahler auf das geding geben [...]. Des Scheürls knecht da ich mit dem mahler herumb gefahren [...]. Dem mahler gar zu erfüllung der 36 fl. geben [...]. Seinem weib 1 thl. P. [...] seinen beeden kindern iedem 1/2 thl [...]“. Schon Zirnbauer überlegte, ob die Zahlungen an den Knecht fürs „Herumfahren“ mit den dargestellten Landhäusern in Verbindung zu bringen sind, denn bei einer solchen Fahrt hätte der Maler die Nürnberger Herrrensitze in Skizzen festhalten können. Ihre genaue Darstellung auf unserem Bild setzt eine wie auch immer geartete Vorlage voraus.

Auf dem bemalten Spinettdeckel werden uns rechts von der Vordergrundgruppe die wichtigsten Künstler des Instrumentes präsentiert (von rechts nach links): Steffan Cuntz, als Orgelbauer mit Orgelpfeife gekennzeichnet, der Erbauer des Spinetts mit Stimmhammer, Paul Wißmaier⁶ (auch Wißmeher oder Wißmar) – dieser steht erhöht, um seine Bedeutung als Erbauer des Spinetts und der einspringenden Klaviatur der Orgel hervorzuheben –, und der Maler selbst, durch die Palette ausgezeichnet. Cuntz reparierte die Orgeln in der Nürnberger Frauenkirche (1611), Spitalkirche (1616) bzw. in der St. Lorenzkirche (1618). Paul Wißmaier kam vor 1605 aus dem kärntnerischen Emmersdorf im Gailtal nach Nürnberg und war von 1617 bis zu seinem Tode 1623 bei Behaim für die Betreuung der Instrumente angestellt.

Ursprünglich war die Außenseite unseres Gemäldes mit grünen Farbsprenkeln auf schwarzem Grund gefaßt gewesen, so wie sie auf dem Gemälde an der Orgel zu sehen sind. Zu dieser Art der grünlich gesprenkelten Oberflächen bei Musikinstrumenten hat

sich durch Johannes Kunckel (1689) ein Rezept erhalten: „Eine feine Manier / die Clave Cord und Clave Cimbeln, auch ander Tischerwerck anzusprengen. Erstlich Leim träncke deine Arbeit / hernach streichs mit schwarzer Leim=Farb ein paar mal an / wens wohl trocken / so besprengs nach Belieben mit abgeriebenen Bleyweiß / so auch mit Leim=Wasser angemacht / wenn es wieder ganz trocken / so nimm einen mit Oel abgeriebenen Grünspan / und überlaure es mit solcher Oehl-Farb über und über / so werden die weissen Flecken grün / und geht nimmer mehr ab“⁷.

Bisher wurde der Spinettdeckel ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des historischen Musikinstrumentenbaus⁸ und weniger als ein Werk der bildenden Kunst gesehen. Im folgenden soll hier zum ersten Mal das Hauptaugenmerk den kultur- und kunstgeschichtlichen Aspekten gelten, insbesondere soll der Frage nachgegangen werden, wer der Maler unseres Gemäldes war und welche Anregungen er verarbeitetete.

Die Hauptszene des Bildes ist im Vordergrund angeordnet: Eine musizierende Gesellschaft, die Familie Behaim und Gäste, hat sich im Freien vor dem Herrensitz Thumenberg (im Zweiten Weltkrieg vollständig zerstört; heute Platnersberg) – durch Wappen als Besitz der Familie Dilherr zu Thumberg ausgewiesen – um die Orgel mit Spinett gruppiert. Eingebettet ist diese Szene in eine Landschaft, in der weitere Nürnberger Herrrensitze auszumachen und in der Arbeiten und Vergnügungen dargestellt sind, die vom Ablauf der Jahreszeiten bestimmt werden. Um den Herrensitz Schoppershof (im 14. Jh. in den Händen der Nürnberger Patrizier Schopper), er ist am linken Bildrand zu sehen und war 1589 von Bartholomäus I. Viatis (1538–1625)⁹ gekauft worden, werden Arbeiten dargestellt, die für das Frühjahr stehen. Die heutige Gestalt des Schlößchens stellte etwa 1616 der Schwiegersohn von Viatis, Martin Peller (1559–1629)¹⁰, her; heute ist es im Besitz der Freiherrn von Tucher. Die sommerlichen Aktivitäten werden auf unserem Gemälde um den von Wasser umgebenen Herrensitz Gleißhammer – das sog. „Zeltner-Schlößchen“ –, welcher sich im Imhoffschen Besitz befand, gezeigt. Seine heutige Gestalt erhielt das Gebäude, es war zum Schutz des schon 1336 genannten Hammerwerkes errichtet worden, durch Jakob II. Imhoff im Jahre 1569. Dieser war mit Maria Behaim (1565–1600) verheiratet, einer Tochter von Paul Behaim (s. u.). Dem Bildvordergrund ist der Herbst vorbehalten, und die rechte Bildhälfte zeigt Darstellungen des Winters und

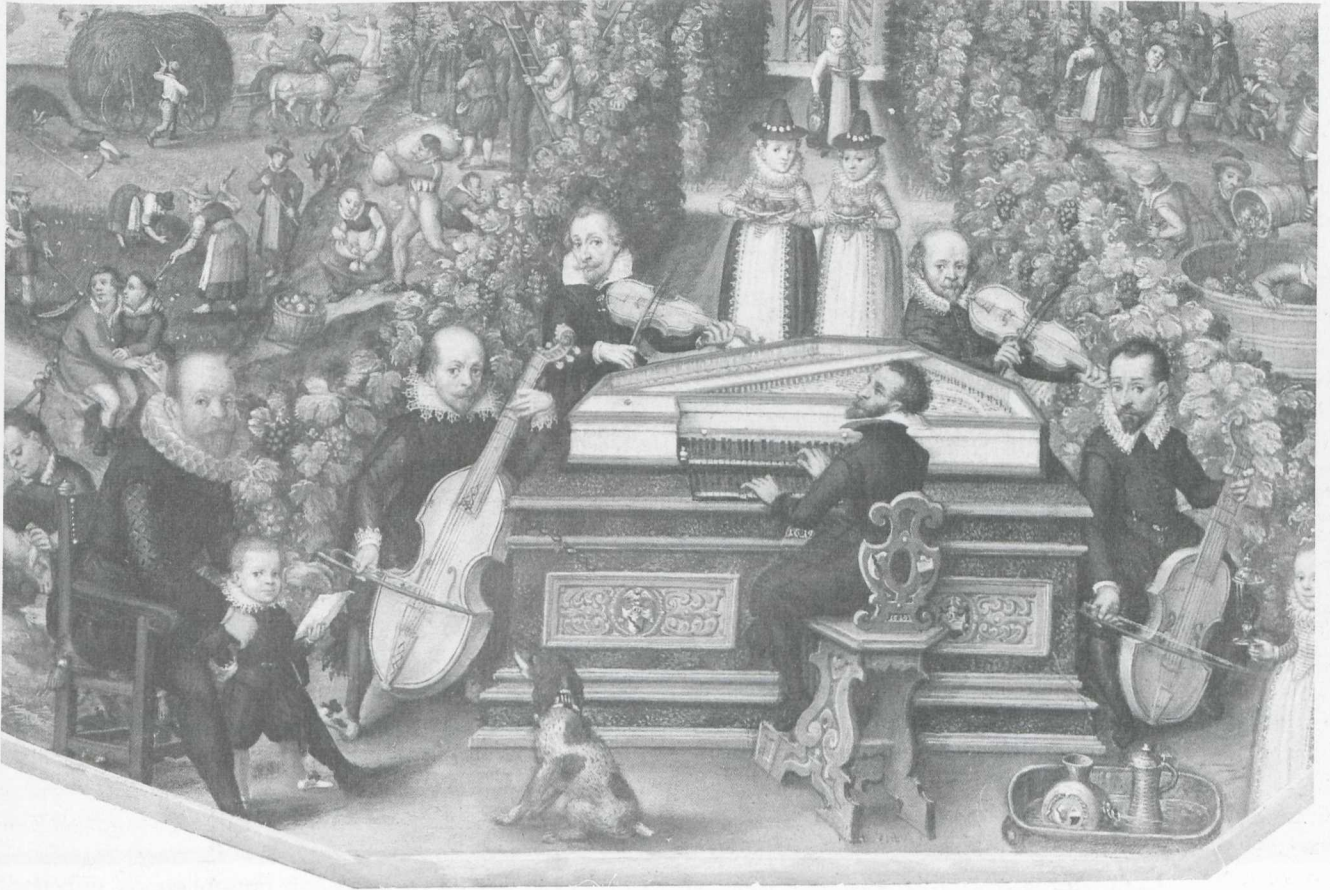


Abb. 2 Spinettdeckel (Detail) des Lucas Friedrich Behaim von 1619

das Weiherhaus, welches 1595 von den Behaims an die Familie Gewandschneider und 1616 an die Patriazierfamilie Pfinzig ging. Die das Haus umgebenden Weiher wurden für die Fischzucht angelegt und boten zugefroren – wie auf unserem Bild zu sehen – ideale Möglichkeiten für winterliche Vergnügungen.

Im Vordergrund des Bildes (Abb. 2) bringt die musizierende Gruppe ein Stück für vier Streichinstrumente mit Generalbaß zur Aufführung. Der Auftraggeber des Bildes, Lucas Friedrich Behaim von Schwartzbach¹¹, sitzt links von der Orgel mit Spinett und spielt die Baßgambe. An Orgel und Spinett wird vom „Haus-Musikmeister“ Johann Staden dem Älteren der Basso continuo gespielt. Links im Vordergrund ist Paulus II. (1557–1621), Vater von Lucas Friedrich, der seinen Enkel zwischen den Knien hat, den dreijährigen Knaben Georg Friedrich (1616–1681). Zur Rechten steht mit einem Weinglas die Erstgeborene von Lucas Friedrich, seine Tochter Anna Sabina

(1615–1681); zu ihren Füßen ein Kühlbehälter mit den Wappen der Behaim-Pfinzing, denn Lucas Friedrich war mit einer Pfinzing verheiratet¹². Seine Frau ist hinter der Gruppe dargestellt: Anna Maria Pfinzing von Henfenfeld (1591–1654). Sie trägt, wie auch ihre Schwester Maria Pfinzing (1589–1653)¹³, die unverheiratet im Haus von Lucas Friedrich wohnte, eine geflochtene Schale mit Obst herbei. Weitere Personen sind bis jetzt noch nicht mit Sicherheit durch Porträtvergleiche auszumachen. Vermutet werden darf, daß sie nicht unbedingt alle im Familienkreis zu suchen sind, da Staden d. Ä. oft mit „Ratsmusicis“ im Behaim-schen Hause musiziert hat. Im Hintergrund streichen zwei Spieler Violine und Bratsche, rechts vorne einer eine Tenor-Viola-da-Gamba.

Die Hauptszene des Bildes ist eingebettet in eine Vier-Jahreszeiten-Landschaft. Von den zahlreichen Arbeiten und Lustbarkeiten, die auf unserem Vier-Jahreszeiten-Gemälde dargestellt sind, soll die der Vogel-

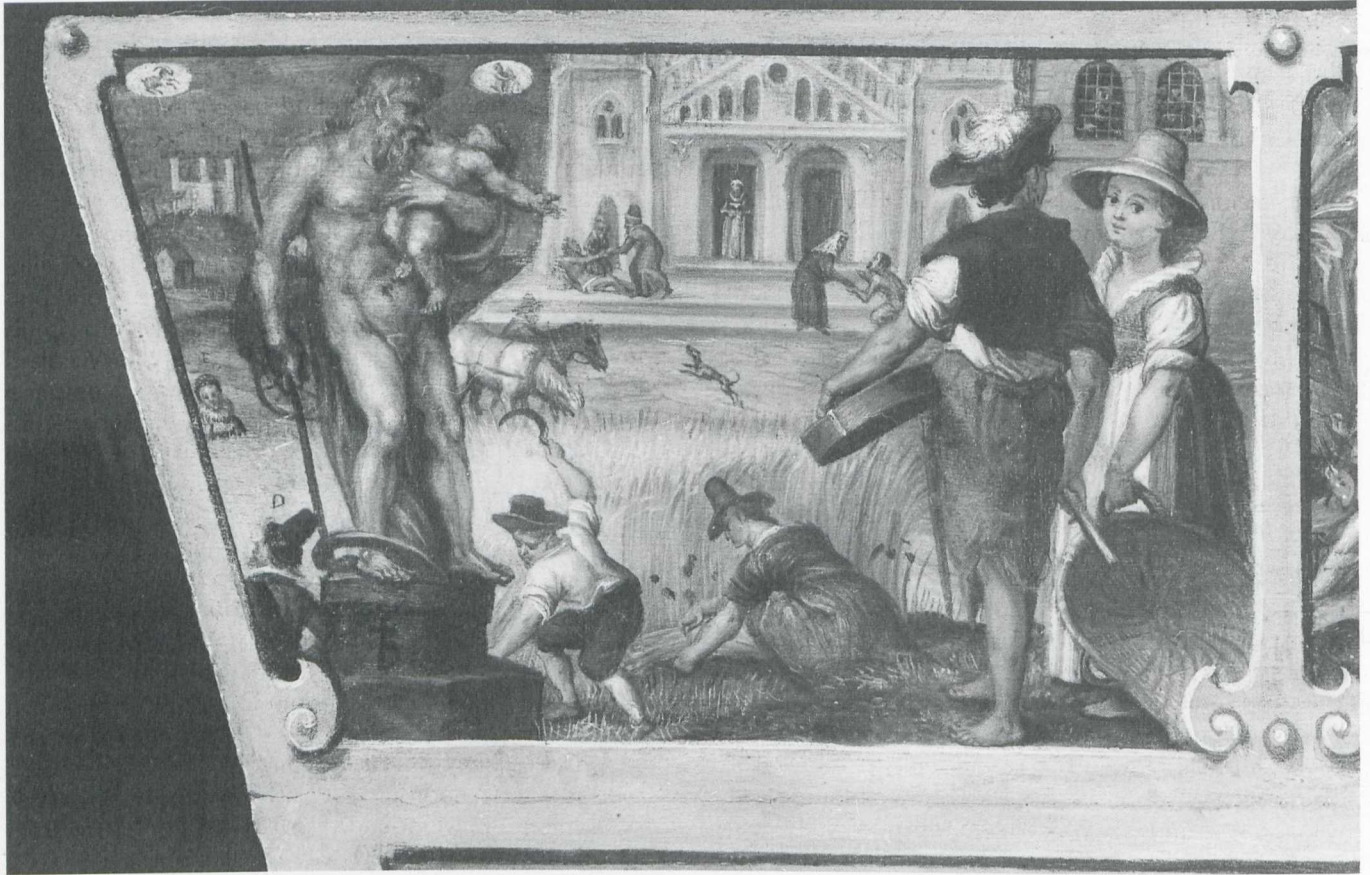


Abb. 3 Spinnettdeckel (Detail: Saturn-Feld) des Lucas Friedrich Behaim von 1619

jagd eingehender betrachtet werden. Daß das Bild hier eine interessante kulturhistorische Bildquelle ist, wies K. Böning in seinem Beitrag über „Vogelstellerei und Schadvogelbekämpfung“ nach¹⁴. Im Bereich der sommerlichen Aktivitäten, wo zugleich Erntevorgänge sowie die Ausübung der Jagd und Fischerei, aber auch des Badevergnügens im Wassergraben des Herrensitzes Gleißhammer zu sehen sind, ist die Vogeljagd dargestellt. Dem Vogelfang wird auf diesem Teil des Bildes von vier Personen auf zweierlei Art nachgegangen. So halten zwei Männer zwischen sich ein aufrecht geführtes Netz. Sie verwenden hierzu den sogenannten Tiraß, bei dem ein mittels einer Leine straff gezogenes Netz von ziemlicher Länge an den beiden vorderen Enden über dem Boden hochgehalten und vorwärts getragen wird, während das übrige Netz nachschleppt. Üblicherweise treibt ein dafür ausgerichteter Hund die Vögel, wie Rebhühner, Wachteln oder auch Feldlerchen, also Bodenvögel, ins Netz.

Auf unserem Bild ist ein solcher Jagdhund nicht beteiligt. Weiter in den Vordergrund gerückt ist auf unserem Gemälde eine andere Fangmethode dargestellt. Zwei Männer haben ihr Netz über ein noch nicht abgeerntetes Getreidefeld ausgebreitet und dadurch zahlreiche Vögel gefangen. Sie flattern aufgeregt hin und her und werden von den Jägern von außen her ergriffen. Vermutlich handelt es sich um körnerfressende Vögel, vielleicht um Sperlinge. „Und es ist deshalb die Annahme nicht ganz von der Hand zu weisen, daß die beiden Vogelsteller nicht nur den Vögeln an sich aus Gründen der Jagd nachstellen, sondern sie auch gleichzeitig als Körnerdiebe verfolgen. Beide Absichten könnten hier noch so eng miteinander verknüpft sein, daß man das Bild mit einer gewissen Berechtigung auch als einen frühen Beleg für eine Schadvogelbekämpfung ansehen kann“¹⁵.

Durch eine gemalte Querleiste getrennt – hier saß ursprünglich das Scharnier für den klappbaren Teil

des Spinettdeckels – sind sieben einzeln gemalte Bildfelder angeordnet, die die sieben Planetengötter, die zwölf Tierkreiszeichen, allegorische Darstellungen und Szenen von Ereignissen aus der deutschen Geschichte und dem Leben von Lucas Friedrich zeigen. Von links nach rechts sind, auf Postamenten stehend, Saturn (mit den Tierkreiszeichen Steinbock und Wassermann), Jupiter (Fische und Schütze), Mars (Widder und Skorpion), Apollo (Löwe), Venus (Stier und Waage), Merkur (Zwillinge und Jungfrau)¹⁶ und Diana (Krebs) dargestellt. Dieser Teil des Gemäldes ist wohl inhaltlich gesehen der komplexeste. Hier werden, alten Vorstellungen folgend, den Planeten Menschentypen, Berufe, Eigenschaften etc. zugeordnet und diese noch in Bezug zu historischen Ereignissen, insbesondere die welche die Stadt Nürnberg und die Familie Behaim betreffen, gesetzt. Im Hinblick auf die den Planeten zugeordneten Verhaltensweisen gehört unser Gemälde zu dem Typus der „Planetenkinderbilder“; die allgemeine Forschung dazu ist mit so berühmten Namen der Kunstwissenschaft verbunden wie mit Aby Warburg (1866–1929), Fritz Saxl (1890–1948) und Erwin Panofsky (1892–1968)¹⁷. Schon von der Geburt des Menschen an, so der Glaube, bestimmte der besondere Charakter des Planeten von vornherein auch den Charakter und die Lieblingsbeschäftigung der unter ihrer Herrschaft Geborenen, sie galten als seine Kinder. So wurden nach den Vorstellungen der Zeit die Kinder des Mars Krieger, Räuber, d.h. gewalttätig, die des Merkur dagegen waren den Künsten des Friedens zugetan, sie entwickelten sich zu Handwerkern, Künstlern und Wissenschaftlern. Auf den entsprechenden Feldern unseres Gemäldes sind diese Zuordnungen nachzuvollziehen, ebenso, daß die Kinder des Saturns Bettler, Krüppel und Gefangene seien. Auf dem Saturn-Feld sind vor einer Kirche, in der Mitte des Bildfeldes, Bedürftige, die Almosen empfangen, zu sehen und rechts sieht man Gefangene hinter Gittern. Auch daß der Ackerbau dem Saturn zugeordnet wird und damit auch die Arbeiten wie Pflügen, Graben, Säen, Ernten und Dreschen, ist auf unserem Bildfeld zu sehen: Ein Kornfeld wird gerade abgeerntet. Der Planetengöttin Luna wird dagegen der Fischfang zugeordnet, welcher auch auf unserem Gemälde zu sehen ist. Aus der allgemeinen Planetenkinder-Ikonographie haben sich im Laufe der Zeit Besonderheiten herausgebildet. So gehört zur Jupiterkinder-Ikonographie mitunter der Fußkuss, der vom weltlichen Herrscher dem Papst zu leisten war¹⁸; auf unserem Jupiter-Feld ist eine ikonographische (keine inhaltliche) Anlehnung an dieses

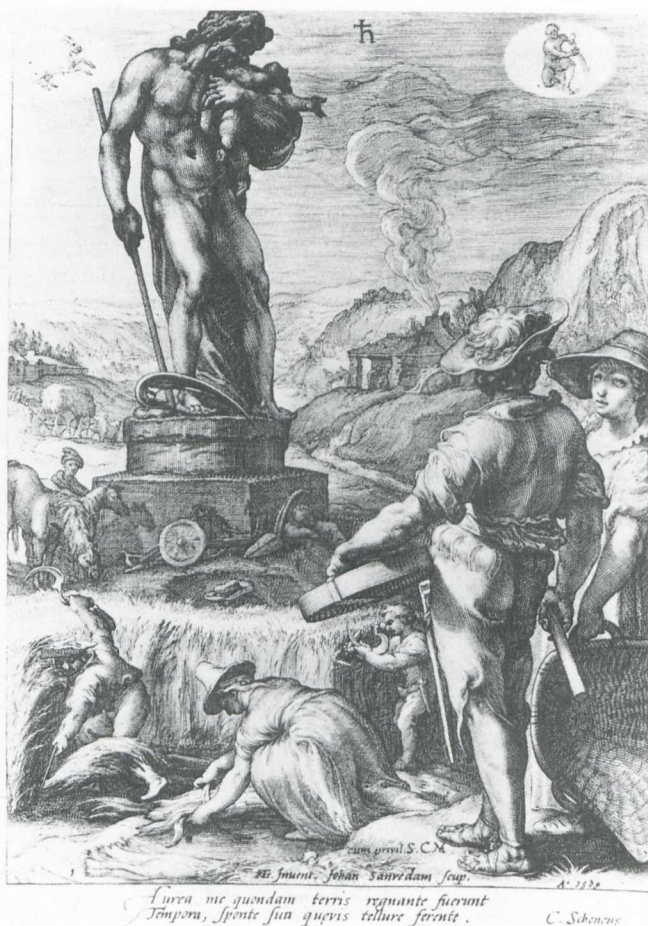


Abb. 4 „Saturn“ aus der Radierfolge von Jan Pietersz. Saenredam nach Hendrick Goltzius

Zeremoniell zu finden: Ein Herrscher streckt einem vor ihm Knienden den Fuß entgegen.

Im folgenden soll an zwei Beispielen (Saturn- und Jupiter-Feld bzw. Apollo-Feld) zum einen auf die künstlerischen Vorbilder der Planetenkinder-Darstellungen, zum anderen auf die historischen bzw. familiengeschichtlichen Aspekte der oberen Bildleiste genauer eingegangen werden.

Anhand des Saturn- (Abb. 3) und Jupiter-Feldes lassen sich sehr schön die künstlerischen Vorbilder der Planetenkinder-Darstellungen des Gemäldes und damit auch die Arbeitsweise des Malers erläutern, denn die ganze obere Reihe der sieben Planeten-Darstellungen mit den Tierkreiszeichen geht auf eine Radierfolge von Jan Pietersz. Saenredam (ca. 1565–1607) nach Hendrick Goltzius (1558–1617) zurück (Hollstein 50–56, Bartsch 73–79)¹⁹. Die Kom-



Abb. 5 „Saturn“ aus der Radierfolge der „Septem Planetae“ von Adrian Collaert

positionen wurden da geändert, wo historische Ereignisse dargestellt wurden; aufgrund des Erzählablaufes finden wir manche Vorlagen seitenverkehrt wiedergegeben. Jedoch abweichend von diesen graphischen Vorlagen sind bei den sieben Planeten-Darstellungen auf unserem Gemälde Handlungen wiedergegeben, die zwar zu den tradierten Eigenschaften der einzelnen Planetengötter gehören, die aber nicht alle in den bis jetzt genannten Vorlagen zu finden sind. Zur Darstellungstradition sei eine Graphikserie von Georg Pencz (gest. 1550) angeführt. Auf seinem Blatt (dieses diente nicht als Vorlage für das gleiche Thema auf unserem Bild) „Saturn“ (Hollstein 89) ist neben den Darstellungen aus der Landwirtschaft auch die mit diesem Planetengott in Zusammenhang gebrachte Mildtätigkeit zu sehen: Arme Leute werden durch die

Kirche gespeist. Auch auf dem Nürnberger Bild befindet sich im Hintergrund eine ähnliche Handlung: Almosen werden vor den Portalen einer Kirche an Bedürftige weitergegeben. Auch diese Szene, abweichend von den Darstellungen Jan Pietersz. Saenredams (Bartsch 73) (Abb. 4), entstammt einer druckgraphischen Vorlage. Diesmal wurde ein Blatt von Adrian Collaert (um 1560–1618) aus seiner Serie der „Septem Planetae“ verwendet²⁰. Der Hintergrund seiner „Saturnus“-Darstellung (Abb. 5) wurde mit dem Vordergrund der Saenredam-Saturndarstellung kombiniert. Der Komposition des Saturn-Feldes unseres Gemäldes liegen also zwei druckgraphische Blätter zugrunde, die für den Vorder- bzw. Hintergrund als Vorbild dienten. Das gleiche Verfahren kann man für das Jupiter-Feld (Abb. 6) nachweisen. Auch hier stammt der Vordergrund aus dem entsprechenden Blatt von Saenredam (Bartsch 74) (Abb. 7), während der Hintergrund von Collaert (Abb. 8) übernommen wurde. Für die anderen Bildfelder unseres Gemäldes sind ähnliche Zusammenfügungen unterschiedlicher graphischer Vorlagen anzunehmen; unser Gemälde entpuppt sich in dieser Hinsicht als ein Suchbild nach druckgraphischen Vorlagen. So könnte die notenblatt-haltende Dame im Vordergrund des „Venus“-Feldes dem Kupferstich von Heinrich Ulrich (tätig ab ca. 1595–1621) entnommen sein²¹. Dieser zeigt ebenfalls eine musizierende Gesellschaft im Freien; rechts ist dort eine in Haltung und Kleidung entsprechende weibliche Gestalt auszumachen. Einzelne Motive wurden den von dem Maler Johann Theodor de Bry (1561–1623) gefertigten 14 Blättern „Electio et Coronatio. [...] Wahl undt Krönung, Des [...] Matthiae I.“ aus dem Jahre 1612 entnommen²². So ist auf dem Planetenfeld des Apoll der Brunnen wie im Stichwerk (dort im Zusammenhang mit dem Frankfurter Römer) dargestellt, aus dem während des Festes weißer und roter Wein floß. Ebenfalls wurde die Szene mit der Aufnahme des Hafers, wir kommen weiter unten noch einmal auf diese zeremonielle Handlung zurück, dem genannten Graphikwerk entnommen.

Daß auch im Hauptteil des Gemäldes auf druckgraphische Vorlagen zurückgegriffen wurde, belegt der Nachweis, daß der Künstler Kompositionen aus der Folge der Monatsdarstellungen von Jost Amman (1539–1591) verwendete (Bartsch 4.1,354–4.12,354). So wurden die Figuren rechts von der Hauptgruppe – wie der Mann und die Frau bei der Weinlese, der Mann mit der Kiepe, der einer Frau unter den Rock greift, oder die kartenspielende Gruppe in dem Fachwerkhaus²³ – Jost Ammans Okto-



Abb. 6 Spinettdeckel (Detail: Jupiter-Feld) des Lucas Friedrich Behaim von 1619

ber-Darstellung (Bartsch 4.10,354) (Abb. 9) entnommen. Auch zahlreiche andere Motive des Gemäldes scheinen verwandt oder zumindest ihre Anregung den zwölf Monatsdarstellungen des Nürnberger Künstlers des 16. Jahrhunderts zu verdanken. Das Gemälde besteht also zu einem großen Teil aus Kompilationen von Druckgraphiken. Nur da, wo Zeitgeschichte durch historische Personen, topographische Gegebenheiten oder historische Bauwerke illustriert werden sollte, mußte nach eigener Anschauung gearbeitet werden. Bei der Hauptszene des Bildes sind das die Porträts der Familie Behaim und die der Stadtmusiker sowie die genaue Wiedergabe der Nürnberger Herrnsitze.

Anhand des Apollo-Feldes (Abb. 10) kann ein Einblick in die Vielschichtigkeit des Bildprogramms gegeben werden. Denn neben den Planeten- und Tierkreiszeichen-Darstellungen und den ihnen zugeschrie-

benen Eigenschaften zeigt die obere Bildleiste nachweislich historische Ereignisse vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Diese sind sowohl der Reichs- aber auch der Behaim'schen Familiengeschichte zuzuordnen. Es handelt sich dabei um Simultandarstellungen. Darunter versteht man, daß auf einem Bildfeld Ereignisse zusammen dargestellt werden, die sowohl zeitlich und/oder örtlich zu trennen wären. So werden auf dem Apollon-Feld in einem kontinuierlichen Handlungsablauf Geschehnisse dargestellt, die in Frankfurt bzw. Nürnberg stattfanden und zudem noch Tage voneinander getrennt sich ereigneten: Kaiserwahl und Krönungsfestlichkeiten in Frankfurt am Main und der Kaisereinzug in Nürnberg von 1612.

Doch zuvor sei kurz der allgemeine historische Hintergrund angerissen: Seit 1424 verwahrte die Stadt Nürnberg die Reichskleinodien und -reliquien. Damit war sie Hüterin des Schatzes, der dem Herrscher

fortan nur für seine Krönung selbst zur Verfügung gestellt wurde. Diese fand an unterschiedlichen Orten statt und zu diesem Zwecke wurden unter großen Sicherheitsvorkehrungen die für das Krönungszeremoniell notwendigen Gegenstände an den Ausrichtungsort verbracht. Auf einem Gemälde des Germanischen Nationalmuseums²⁴ ist der zu den ehemals in Nürnberg verwahrten Reichskleinodien gehörige Reliquienschatz dargestellt. Der ganze Schatz befindet sich heute in der weltlichen Schatzkammer in Wien. Einst hatte Kaiser Sigismund (1368, Kaiser 1410–1437) verfügt, daß die Reichskleinodien in der Freien Reichsstadt Nürnberg aufbewahrt werden sollten; Albrecht Dürer (1471–1528) schuf später zwei Gemälde, die Sigismund und Karl den Großen (742, Kaiser 800–814) jeweils im Krönungsornat zeigen. Am Fest der Heiligen Lanze (Freitag nach Quasimodogeniti) wurde der im Heilig-Geist-Spital verwahrte Schatz alljährlich öffentlich dem Volk gezeigt. Das Ende des Aufenthaltes in Nürnberg kam, als 1796 napoleonische Truppen gegen Nürnberg marschierten und der Schatz in Sicherheit gebracht wurde. Auf Umwegen gelangte er 1800 im Auftrag des Kaisers Franz II. (1768–1835, Kaiser 1792–1806) in die Wiener Schatzkammer, wo er sich – abgesehen von einer kurzen Unterbrechung, denn zwischen 1938 und 1945 war er noch einmal für wenige Jahre in Nürnberg – seitdem befindet. Nürnberg war nun als Hüterin des Schatzes durch die Goldene Bulle 1356 das Privileg zugesprochen worden, daß der erste Reichstag jedes neugewählten Kaisers innerhalb ihrer Mauern stattfinden mußte. Doch bereits seit Maximilian I. (1459, Kaiser 1508–1519) hielt sich kein deutscher Kaiser mehr an diese Bestimmung. Nürnberg mußte anlässlich jeder neuen Kaiserwahl und -krönung immer wieder auf dieses alte Recht verweisen. Zwar fand der erste Reichstag nach der Wahl Kaiser Matthias (1556, Kaiser 1612–1619) nicht in Nürnberg statt, aber der neu gekrönte Kaiser besuchte dennoch, nach dem Zeremoniell in Frankfurt, die Freie Reichsstadt für einige Tage im Sommer des Jahres 1612. Hier verbindet sich nun die Geschichte des Heiligen Römischen Reiches mit der der Familie Behaim, denn einer der vier „Herren Älteren“ zur Zeit des Kaiserbesuches war Paulus II. Behaim, und Lucas Friedrich selbst wurde vom Kaiser eine große Ehre zuteil.

Kurt Pilz wies nach, daß auf dem in der Mitte angeordneten Feld der Bildleiste dies wichtige Ereignis aus dem Leben des Auftraggebers dargestellt ist: Lucas Friedrich Behaim wird von Kaiser Matthias zum Ritter geschlagen²⁵. Der Kaiser sitzt erhöht und ist mit dem

(in Nürnberg gehüteten) kaiserlichen Krönungsornat und den Insignien angetan: Über der Alba trägt er gekreuzt die Stola, darüber den Krönungsmantel. An den Füßen die Schuhe (Sandalia), an den Händen die Handschuhe. Auf dem Haupt die Krone des Heiligen Römischen Reiches, in seiner Rechten das Zeremonienschwert und in der Linken den Reichsapfel. Der Name des Schwertes hängt wohl damit zusammen, daß ab dem 15. Jahrhundert der gekrönte Römische König mit dem Zeremonienschwert den Ritterschlag erteilte. Stets zu Rittern geschlagen wurden die Nürnberger Gesandten, die seit 1424 die Reichsinsignien zur Krönung brachten. In diesem Zusammenhang steht der Ritterschlag von Lucas Friedrich Behaim, dieser fand 1612 in Frankfurt im Zuge der Kaiserkrönung statt. Auch die Darstellung im Mittelgrund ist mit den Frankfurter Feierlichkeiten in Beziehung zu bringen: Reichserbmarschall Graf Gottfried zu Pappenheim (1594–1632) reitet in einen auf dem Frankfurter Römer zusammengetragenen Haufen von Hafer und füllt ein Gefäß mit der Maßeinheitsbezeichnung „Reichsmetze“ für die kaiserlichen Rosse. Diese zeremonielle Handlung gehörte zu den traditionellen Diensten, die die Inhaber der Erzämter des Reiches nach der Krönung auszuüben hatten. Wenn die Kurfürsten nicht in Person zugegen waren, wurden ihre Dienste durch die Inhaber der Reichserbämter – wie in unserem Fall durch Graf Gottfried zu Pappenheim anstatt des Kurfürsten von Sachsen – vollzogen. Diese Handlungen sind auch auf der schon oben genannten Radierfolge von Johann Theodor de Bry „Electio et Coronatio. [...] Wahl undt Krönung, Des [...] Matthiae I.“ zu sehen (Abb. 11). Der Kurfürst von Brandenburg holt als Erzkämmerer ein silbernes Wasserbecken und ein Gießfaß mit Wasser sowie ein Handtuch für den Kaiser; der Kurfürst von der Pfalz als Erztruchseß begibt sich zu einer von Brettern erbauten Küche neben der Frankfurter Nikolaikirche und läßt sich von dem dort am Spieß gebratenen Ochsen ein Stück auf eine silberne Schüssel für den gerade gekrönten Kaiser legen, und der Kurfürst von Böhmen als Erzschenk hat dem Kaiser Wein und Wasser in silbernen Gefäßen darzubieten. Auf unserem Apollon-Feld sind die Kurfürsten von Brandenburg und von der Pfalz nebeneinanderreitend dargestellt; in der Radierfolge des de Bry sind sie hintereinander zu sehen und mit der Nr. „2“ bzw. „3“ gekennzeichnet. Beim genaueren Hinsehen ist auch auf unserem Bild das Wasserbecken mit der darauf stehenden Kanne des Kurfürsten von Brandenburg bzw. eine doppelte Schüssel, offenbar mit einem Tuch zusammengehalten, des Kur-



*Arctibus exarso varijs ego Jupiter orbem,
Omnis et e nostris manat Juyventia fonte.*

Abb. 7 „Jupiter“ aus der Radierfolge von Jan Pietersz. Saenredam nach Hendrick Goltzius



*Et REMINISCENDI secula est otate simili
IUPITER hanc sextus rite planeta fovet.*

Abb. 8 „Jupiter“ aus der Radierfolge der „Septem Planetae“ von Adrian Collaert

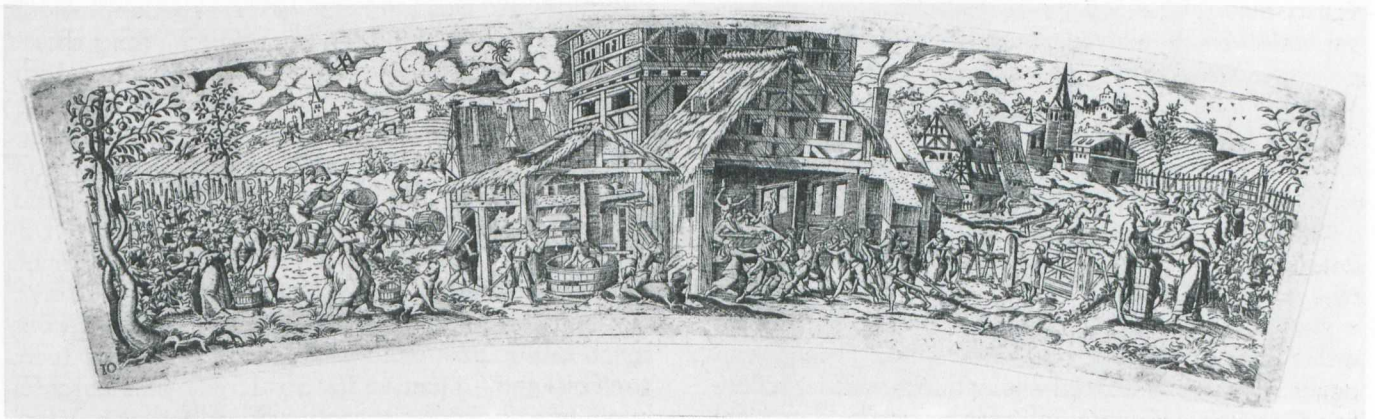


Abb. 9 Jost Ammans Oktober-Darstellung

fürsten von der Pfalz auszumachen – Motive, die dem Stichwerk entnommen sind. Auch der Brunnen, aus dem der Wein floß, ist wie gesagt den genannten Drucken entnommen (Abb. 12); links neben der Apollo-Figur ist auf unserem Bildfeld der gebratene Ochse über dem Feuer zu sehen.

Hinterfangen wird unsere Szene mit dem Haferhaufen jedoch nicht durch die Stadtansicht von Frankfurt am Main, sondern durch die von Nürnberg. Deutlich wird die Burg im Hintergrund des Bildfeldes vor Augen geführt. Sie ist von Norden aus gesehen dargestellt; rechts ist die Kaiserburg auszumachen, der große Sinwell-Rundturm ist links zu sehen (wobei er etwas zu weit nach links gerückt wurde). Vorgelagert sind die Basteien, die die Burg von der stadtabgewandten Seite schützen; rechts die Große Bastei. Die Nürnberger Burg dient als Kulisse für den Einzug des Kaisers am 2. Juli 1612 in die Reichsstadt, denn der Zug, der den Reichserbmarschall am Frankfurter Römer begleitete, ist auf unserem Bild auch gleichzeitig jener, der dem Kaiser – er reitet unter dem Traghimmel – das Geleit beim Nürnberger Einritt gab. Über diesen sind wir sehr gut unterrichtet, beauftragte doch der Nürnberger Rat den Ratsschreiber und Historiographen Johannes Müllner (1565–1634), über alle Vorbereitungsarbeiten und den Kaiserzug selbst einen ausführlichen schriftlichen Bericht anzulegen²⁶: „Nachdem Kayser Maximiliani des andern [Rudolf II.; 1552, Kaiser 1576–1612] Einzug alhir Anno 1570 ordentlich beschriben und in ein Buch gebracht worden, welches zu den ytzigen Einzug viel gute Nachrichtung geben; damit nun der Posteritet inskünfftig gleichermaßen gedienet werden, ist befohlen, jetzt abermals disen Einzug und was dabei fůrgangen, ordentlich zu beschreiben und sampt allem dem, was darzu gehört, in ein Buch zu bringen, damitt es jeder Zeit zur Noturfft bei der Hand sey“²⁷. Aus diesem erstellten zeitgenössischen Bericht wissen wir, daß das zu Ehren des Kaisers abgehaltene Feuerwerk mißlang – es zündete nicht wie geplant hintereinander, sondern explodierte auf einmal. Dazu berichtet Müllner, daß das Feuerwerk: „etwas zu jähe angegangen, also daß es alies mit einander auf einmal dahingebloedert, ehe denn man gemeint, daß es richtig angefangen“²⁸. Die Detonation ist auf unserem Bild eindrucksvoll dargestellt, über der Großen Bastei hängen dichte Rauchwolken. Die Explosion war so heftig, berichtet Müllner weiter, daß dadurch „eine unbeteiligte Zuschauerin an ihrem Fenster auf der Stelle getötet wurde. Die adligen Gäste konnten ihre Schadenfreude darüber nicht verhehlen: es waren ihrer ‘etliche an diesem Abend in

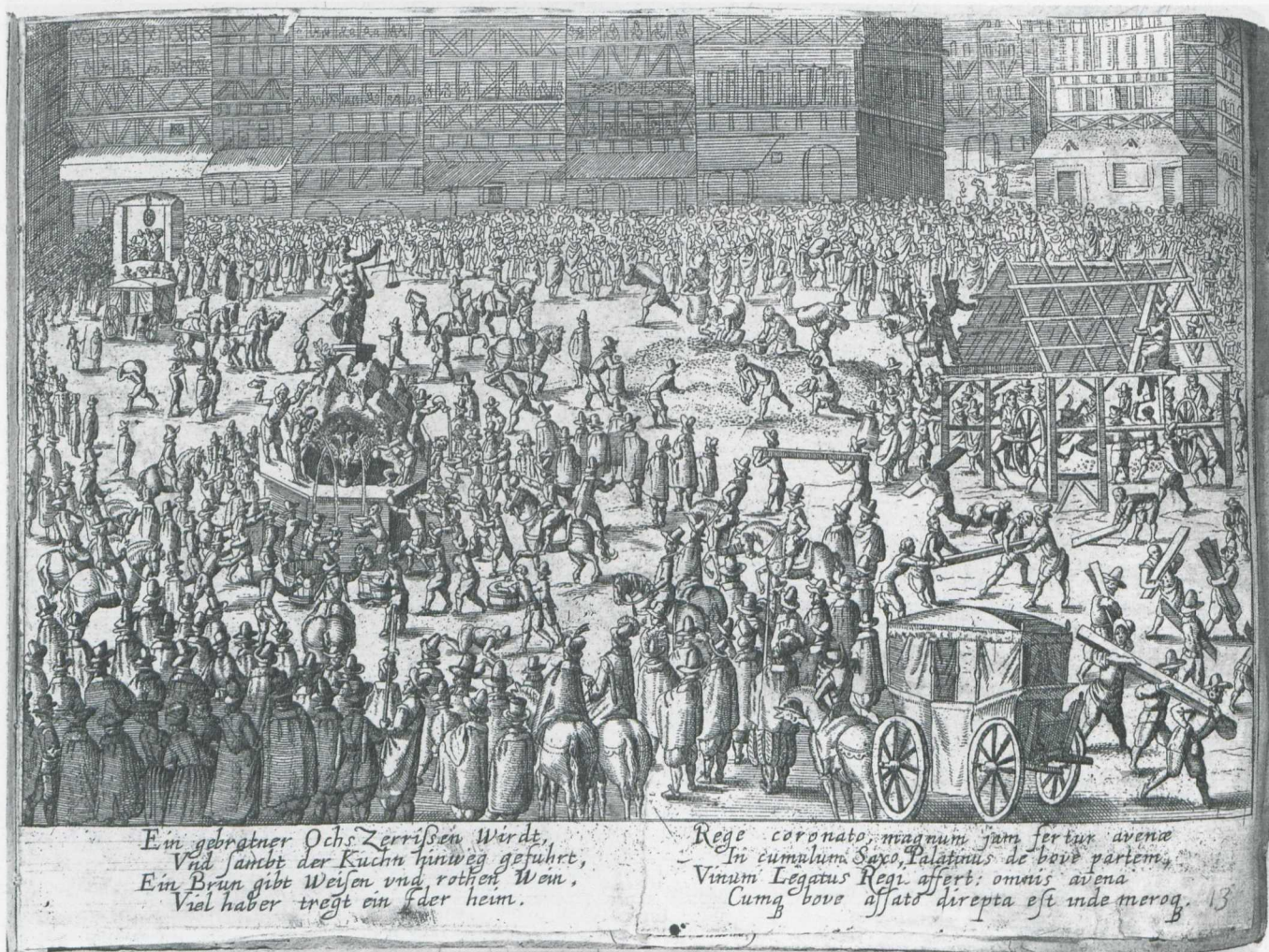
Paulus Scheuerls Garten gewest und sollen dort gesagt haben’, es sei gut gewesen, daß es so ging; denn wenn das Feuerwerk auch noch geraten wäre, würden sich ‘die von Nürnberg gar zu sehr übernommen haben’“²⁹. Links ist in diesem Planetenfeld die Ehrenpforte, welche von Frederik van Valckenborch (Friedrich von Falckenburg) (vor 1566–1623) bemalt wurde, zu sehen³⁰. Die Triumphpforte war 1580 gebaut worden, als man Kaiser Rudolf II. erwartete. Ursprünglich sollte für den Einzug Matthias’ die alte Pforte durch eine modernere ersetzt werden, man scheute aber die Kosten. So ging der Rat der Stadt mit Freuden auf den Vorschlag des Malers Friedrich von Falckenburg ein, die alte Ehrenpforte durch eine Bemalung wieder herzurichten, da dies nur den vierten Teil der für einen Neubau veranschlagten Kosten erforderte³¹. Auf unserem Bild ist sie außerhalb der Stadt dargestellt, was nicht ihrem damaligen Aufstellungsort entsprach. Denn der Kaiserzug führte vom Spittlertor am Deutschen Hof vorbei und um den Weißen Turm herum zum Kornmarkt, von da aus durch die Hutergasse und über die Fleischbrücke, am Rathaus entlang zur Burg. Bei dieser stand die Ehrenpforte, also innerhalb, und nicht wie auf unserem Bild zu sehen, außerhalb der Stadtmauern, genauer in der Bergstraße. Der auf der Triumphpforte angebrachte kupferne Adler, er ist auch auf unserer kleinen Darstellung auszumachen, verneigte sich vor dem Kaiser bei dessen Einzug, schwang mit den Flügeln und drehte sich zu ihm um, als Matthias den Ölberg hinauftritt. Die topographische Ungenauigkeit bei der Wiedergabe des Einzuges beruht wohl auf der Schwierigkeit, mehrere unterschiedliche Begebenheiten, nämlich die in Frankfurt am Main und Nürnberg, auf einem so kleinen Bildfeld vereint darzustellen.

Wenden wir uns der Frage nach der Autorenschaft des Bildes zu. Das am Fachwerkhausegiebel plazierte Monogramm „LFB“ (ligiert) kann zur Klärung dieses Problems nicht herangezogen werden. Es wurde lange Zeit verlesen und als das des Künstlers angesehen. Zirnbauer machte nicht nur darauf aufmerksam, daß es die Anfangsbuchstaben vom Namen des Auftraggebers sind, sondern auch die Anfangsbuchstaben seiner Devise „Laborum Finis Beatitudo“³². Das Bild ist also nicht signiert, aber mit „1619“ mehrmals datiert. Die alte Zuschreibung an Valckenborch geht auf den Versteigerungskatalog der Sammlung Derschau des Jahres 1825 zurück³³. Dieser nennt Lucas von Falckenburg (um 1530/35–1597), eine Zuschreibung, die François Brulliot³⁴ und Alfred von Wurzbach³⁵ übernehmen. Die Zuschreibung an Lucas ist

Archivalien nicht mit ihm in Übereinstimmung zu bringen, zum anderen erlaubt der Stilvergleich keine Zuordnung in sein Werk. Wir wollen im folgenden der Künsterfrage nachgehen, auch wenn wir dabei nur Argumente für eine Abschreibung und nicht für eine neue Zuschreibung anführen können.

Einige biographische Anhaltspunkte zum Maler geben uns die im Zusammenhang mit der Auftragsvergabe des Instruments weiter oben zitierten Schriftquellen: Er ist verheiratet und hat zwei Kinder. Der mit unserem Gemälde immer wieder in Zusammenhang gebrachte Maler Friedrich von Falckenburg (Frederik van Valckenborch) ist wohl 1565 oder 1566 in Amsterdam als Sohn des Malers Marten I. van Valckenborch (1535–1612) geboren. Da Marten

noch 1585/86 in Amsterdam nachzuweisen ist, dürften Frederik und sein vier Jahre jüngerer Bruder Gillis (um 1571–1622) hier ihre Ausbildung absolviert haben. 1586 zog Marten – wohl aus religiösen Gründen – nach Frankfurt und wurde dort noch im selben Jahr Bürger. Frederik und Gillis reisten 1590 oder 1591 nach Italien. Nach Ausweis einiger Werke hielten sie sich zunächst in Venedig und in Mantua auf, dann zogen die beiden Brüder nach Rom. Am 8. 2. 1597 beantragte Marten für Frederik das Frankfurter Bürgerrecht, welchem am 24. 2. 1597 stattgegeben wurde. 1598 kamen seine Zwillingssöhne Friedrich und Wilhelm zur Welt. In den Jahren 1598/99 muß Frederik aufgrund seiner Reiseskizzenbücher im Alpenraum gewesen sein. 1600 ist er in Frankfurt-



Ein gebratner Ochs Zerrissen Wirdt,
Vnd sambt der Kuchen hinweg geführt,
Ein Brun gibt Weissen vnd rothen Wein,
Viel haber tregt ein fder heim.

Rege coronato, magnum jam fertur avenae
In cumulū Saxo, Palatinus de bove partem,
Vinum Legatus Regi affert; omnis avena
Cumq; bove affato direpta est inde meroq. 13

Abb. 12 Johann Theodor de Bry: „Electio et Coronatio. [...] Wahl undt Krönung, Des [...] Matthiae I.“

Sachsenhausen als Freskant belegt. Am 17. 8. 1600 wurde in Frankfurt der später ebenfalls als Maler arbeitende Sohn Moritz (gest. 1632) geboren. 1602 zog Valckenborch nach Nürnberg, wo er laut mehrerer Eintragungen im „Malerbuch“³⁸ des Johann (Hans) Hauer (1586–1660) einige Lehrlinge annahm. Er selbst dürfte bereits vor dem August des Jahres 1602 das Nürnberger Meisterrecht erworben haben; 1613 wurde er für vier Jahre zu einem der Vorgeher des Nürnberger Malerhandwerks gewählt. Am 26. 2. 1606 wurde er Bürger und 1610 Genannter des Größeren Rats. Um 1603 kam in Nürnberg das vierte Kind zur Welt, der Sohn Nicolaus (bis 1632 nachgewiesen), der ebenfalls Maler wurde. Valckenborch verstarb 1623 und wurde am 31. August in Nürnberg begraben.

Immerhin wissen wir aber aufgrund der oben zitierten Rechnungen, daß der Maler des Bildes 1619 verheiratet war und zwei Kinder hatte. Wenn man an Friedrich von Falckenburg als Maler unseres Bildes festhalten will, müßte man für die beiden „Kinder“ – die Erstgeborenen waren schon außer Haus – den damals 19jährigen Moritz und den damals 14/15jährigen Nicolaus annehmen! Auf dem Jupiterfeld, auf dem sich auch der Maler mit Staffelei selbst dargestellt hat, prostet uns ein Junge zu, wohl der Sohn des Künstlers. Ist dieser Junge aber nicht zu jung, um Nicolaus sein zu können, und wird man den 19jährigen Moritz noch als Kind bezeichnen dürfen?

Zirnbauer will seine Zuschreibung an Frederik van Valckenborch mit der Kleidung des Künstlers, der sich auf dem Bild selbst verewigt hat, belegen. Es soll sich nach Zirnbauer um eine Standeskleidung handeln, die nur Genannten des Großen Rates zustand. Falckenburg hätte sie tragen dürfen, da er von 1610 bis 1623 diesem Rat angehörte³⁹. Die elegante Kleidung des Malers ist aber keineswegs als eine solche auszumachen⁴⁰ und demnach von dieser Seite eine Beweisführung nicht möglich.

Ein Porträtstich – den schon Zirnbauer anführt – von G. Fennitzer (2. Hälfte 17. Jh.), der „FRIEDERICH VON FALCKENBURG, Mahler in Nürnberg“ wiedergibt (signiert „G. F. fec.“)⁴¹, kann auch nicht so recht bei der Identifizierung des Malers weiterhelfen.

Wir sind bei nicht signierten Werken und wenn Schriftquellen keine weiteren Aufschlüsse erlauben, auf Stilvergleiche angewiesen. Bei dem jetzigen Stand der Forschung zur Nürnberger Barockmalerei können diese jedoch nicht befriedigend geführt werden, denn die Forschung zur Nürnberger Malerei des 17. Jahrhunderts muß nach wie vor als Desiderat der

Kunstwissenschaft gelten⁴². Dennoch soll hier ein Versuch unternommen werden, denn versagen weitere Hilfsmittel, muß sich der Kunsthistoriker auf die Methode der Stilkritik verlassen. Ist das mit 1619 datierte Werk, so die Frage, für den Stil Falckenburgs um 1620 typisch? Antwort kann ein Gemälde des Germanischen Nationalmuseums geben, welches vom Künstler signiert und mit 1621 datiert wurde, also nur zwei Jahre nach dem Spinettdeckel entstand. Damit müßten beide Bilder die gleiche künstlerische Handschrift tragen. Jedoch zeigt ein Vergleich, daß das „Gewitter“-Bild⁴³ von 1621 einen gänzlich anderen Malstil aufweist. Auch wenn man in Rechnung stellt, daß das Bildthema zu einer „expressiveren“ Malweise angeregt haben könnte, bleiben die Unterschiede dennoch zu deutlich, um – trotz einer zugestandenen Stilbandbreite – von einer Hand zu stammen⁴⁴.

Möglicherweise ist der Maler unter denen zu finden, von denen Arbeiten für Lucas Friedrich durch Schriftquellen verbürgt sind. So arbeitete 1613 „Martin Baham“⁴⁵ für ihn, 1620 wird „Jacob Harczmann [Harzmann] Maler für der Kinder Conterfait“⁴⁶ bezahlt, und 1637 porträtierte Michael Herr (1591 – 1661) unseren Auftraggeber⁴⁷. Vielleicht wird es aber auch einmal möglich sein, über das gemalte Porträt weiterzukommen, denn der Maler hat sich in der Gruppe der Musikinstrumentenbauer mit Palette selbst dargestellt⁴⁸.

Anmerkungen

1 Zum Gemälde, mit Angabe von umfangreicher Literatur, siehe Andreas Tacke: Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum, Bestandskatalog (= Kataloge des Germanischen Nationalmuseums). Mainz 1995, S. 376–385 Nr. 227, Abb. 307–323, Farbtafel 125.

Das heute im Germanischen Nationalmuseum, Gemäldegalerie (Inv. Nr.: Gm 1615), befindliche Bild wurde 1960 aus Behaim'schem Familienbesitz erworben; die weitere Provenienz ist nicht vollständig geklärt.

Befund: Öl auf nicht grundiertem Holz (Tafel aus zwei horizontalen Brettern, vier Leisten in Vertikalrichtung aufgeschraubt; Originalgröße, Malrand fehlt), max. Höhe 63,5 cm x max. Breite 180,5 cm. Die Rückseite (= Außenseite) war ursprünglich mit grünen Farbsprenkeln versehen (s. u.), später schwarz überfaßt.

2 In Zukunft ist die in Arbeit befindliche Dissertation von Thomas A. Belz (Bamberg), ihm verdanke ich zahlreiche Hinweise (Brief vom 19. 8. 1994), zu bemalten Instrumentendeckeln zu beachten.

3 Siehe Heinz Zirnbauer: Lucas Friedrich Behaim, der Nürnberger Musikherr des Frühbarock. Neue Dokumente zur städtischen und privaten Musikpflege in Nürnberg zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 50, 1960, S. 330–351, bes. 342–345, hier S. 342 f.

Zitiert wird ein Dokument im Germanischen Nationalmuseum, Archiv: Behaim-Archiv Nr. 162 (darin Nr. 57) „Verzeichnus des gedings vnd vncostens des orglwerckhs“. – Ich habe die genannten Quellen 1992 erneut durchgesehen, für seine Hilfe bei der Interpretation der Archivalien danke ich Dr. Dieter Krickeberg (Nürnberg) (Brief vom 16. 2. 1993).

4 Zu ihm siehe Jürgen-Peter Schindler: Der Nürnberger Orgelbau des 17. Jahrhunderts, Leben und Werk der Nürnberger Stadtorgelmacher Steffan Cuntz und Nicolaus Manderscheidt. Michaelstein/Blankenburg 1991, S. 11–14.

5 Im Ausgabenbuch von Lucas Friedrich vom Jahre 1619 wird ebenfalls kein Maler mit Namen genannt, vgl. Germanisches Nationalmuseum, Archiv: Behaim-Archiv, Nr. 178 (Bd. 1).

6 Er war seit 1617 als ständiger Betreuer der Behaim'schen Instrumente eingestellt. Im Jahr der Entstehung des Nürnberger Bildes vermerkt Lucas Friedrich am 7. 11. 1619: „Paul Wißmeher 1/4 iahr stimmerlohn“ ausbezahlt; Germanisches Nationalmuseum, Archiv: Behaim-Archiv Nr. 178, Hausbücher, Bd. 1: 1619 – 1634.

7 Johannes Kunkel: *Ars vitraria experimentalis*, Oder vollkommene Glasmacher-Kunst (...). Frankfurt und Leipzig 1689, S. 417 Nr. XXXVIII; freundlicher Hinweis von Klaus Martius (Nürnberg). Das Rezept auch abgedruckt in Eszter Fontana, Friedemann Hellwig und Klaus Martius: *Historische Lacke und Beize auf Musikinstrumenten in deutschsprachigen Quellen bis 1900*. Nürnberg 1992, S. 27.

8 Neben den übrigen in den Anmerkungen nachgewiesenen Literaturangaben sind das A. van Gool: *Once more, Sweelinck's keyboard music. Organ or harpsichord?* In: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 19, 1960/61, S. 203 – 204. – Alfons Ott: *Tausend Jahre Musikleben 800–1800* (Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 18/19). München 1961, S. 49 Tafel IV (Detail), Abb. 50. – John Henry van der Meer: *Sweelinck und Nürnberg?* In: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 20, 1964/65, Heft 1–2, S. 37–44, Abb. II. – John Henry van der Meer: *Beiträge zum Cembalobau im deutschen Sprachgebiet bis 1700*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1966, S. 103–133, bes. S. 115. – John Henry van der Meer: *Musikinstrumente, Von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1983, S. 177, S. 184 und S. 194, Abb. 279 (Detail). – J.-P. Schindler (Anm. 4), S. 40, Abb. S. 12 und S. 40 (Details).

9 Zu ihm siehe A. Tacke (Anm. 1), S. 95–97 Nr. 41 und S. 297–299 Nr. 156.

10 Zu ihm siehe A. Tacke (Anm. 1), S. 299–300 Nr. 157.

11 Zu ihm siehe A. Tacke (Anm. 1), S. 116–118 Nr. 53.

12 Das Wappen der Behaim von Schwartzbach, links an der Orgel: Gespalten von Rot und Silber und überlegt mit einem schwarzen Schräglinksfuß. Auf dem Helm rot-silberner Wulst, darauf ein flugbereiter silberner Sperber mit schwarzer Halskrone und rotem Schnabel. Decken: rot-silbern. Und das Wappen der Pfingzing, rechts an der Orgel: Geteilt von Gold und Schwarz, auf der Teilung ein von Gold-Silber-Blau geteiltes Mittelschildchen. – Für die Bestimmung dieser beiden Wappen und den weiteren auf dem Bild danke ich Dr. Klaus Frhr. von Andrian-Werburg (Nürnberg).

13 Zu den Hüten der beiden Frauen siehe Jutta Zander-Seidel: *Textiler Hausrat, Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von*

1500–1650. München 1990, S. 137 und Abb. 128 (Detail).

14 Siehe K. Böning: *Vogelstellerei oder Schadvogelbekämpfung auf einem Jahreszeitenbild aus dem Jahre 1619*. In: *Gesunde Pflanzen, Monatsblatt für Pflanzenschutz und Schädlingsbekämpfung für den Praktiker* vom 18. 11. 1966, S. 228–233, Abb. 1 und 2 (Detail).

15 K. Böning (Anm. 14), S. 230.

16 Auf diesem Bildfeld ist auf einer Tonne eine Handelsmarke gemalt, vielleicht ist es die Handelsmarke der Behaims. Denn der Auftraggeber unternahm als 21-jähriger 1608 die erste von zahlreichen Reisen, die ihn durch ganz Europa, aber auch nach Jerusalem oder Konstantinopel, führten.

17 Mit Angabe von umfangreicher Literatur siehe zuletzt Peter-Klaus Schuster: *Melencolia I, Dürers Denkbild*. 2 Bde., Berlin 1991.

18 Dazu, mit Nachweis weiterer allgemeiner Literatur zu den Planetenkinder-Darstellungen, siehe Karl-August Wirth: *Imperator pedes papae deosculatur*, Ein Beitrag zur Bildkunde des 16. Jahrhunderts. In: *Festschrift für Harald Keller, Zum sechzigsten Geburtstag dargebracht von seinen Schülern*. Darmstadt 1963, S. 175–221, bes. S. 187–200.

19 Alle abgebildet bei A. Tacke (Anm. 1), Abb. 317–323.

20 In der Literatur wird sie oft Gerard de Jode (1509 oder 1517 – 1591) zugeschrieben. Hollstein (F.[riedrich] W.[ilhelm] H.[eintrich] Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings, engravings and woodcuts*. Ca. 1450–1700. Bd. 1, 1949; Fortgesetzt unter dem Titel: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, engravings and woodcuts*. Bd. 16, 1974) weist die Planetenserie weder für de Jode (hier Bd. 9) noch für Collaert (hier Bd. 4) nach.

21 Zur Abbildung, ohne den hier aufgezeigten Bezug zu unserem Gemälde herzustellen, siehe Heinz Zirnbauer: *Musik in der alten Reichsstadt Nürnberg, Ikonographie zur Nürnberger Musikgeschichte* (Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, Bd. 9). Nürnberg (1965), Abb. auf S. 46.

22 Den freundlichen Hinweis auf das Stichwerk verdanke ich Thomas A. Belz (Bamberg) (Brief vom 14. 9. 1992); von mir eingesehen wurde das Exemplar in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, Sig.: 4° quer Bg 6659. – Das Stichwerk liegt faksimiliert vor in Hermann Meinert: *Von Wahl und Krönung der deutschen Kaiser zu Frankfurt am Main, Mit dem Krönungsdarium des Kaisers Matthias aus dem Jahre 1612*. Frankfurt am Main 1956.

23 Die Überlegung von H. Zirnbauer (Anm. 3), S. 345, daß hier das Sommerhaus des Malers von Falckenburg dargestellt sei, ist mit dem Nachweis der druckgraphischen Vorlage hinfällig. – Das zum Abdruck gekommene Foto verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen von Wiebke Tomaschek, Photothek der Staatlichen Graphischen Sammlung, München.

24 Siehe A. Tacke (Anm. 1), S. 129–132 Nr. 58.

25 Kurt Pilz: *Nürnberg und die Niederlande*. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 43, 1952, S. 1–153, bes. S. 108–112, hier S. 111 f.

Es wurde auch vermutet (freundliche Mitteilung von Thomas A. Belz, Bamberg [Brief vom 14. 9. 1992]), daß es sich bei der Darstellung um ein Ereignis handelt, welches im Zusammenhang mit dem Vater von Lucas Friedrich, Paulus II. Behaim, steht: Dieser hat zusammen mit Georg Volckamer vom Kaiser die Verleihung der

böhmischen Lehen in der Nürnberger Burg entgegengenommen. Bei der Belehnung wurde beiden, die vor dem Kaiser knieten, das Schwert zum Kuß gereicht; auf unserem Bild gehört die Schwerthaltung aber zum Zeremoniell des Ritterschlages und darüber hinaus ist nur eine Person vor dem Kaiser kniend dargestellt. Zur Belehnungszeremonie am 8. Juli 1612 auf der Nürnberger Burg siehe Albrecht Kircher: *Deutsche Kaiser in Nürnberg*, Eine Studie zur Geschichte des öffentlichen Lebens der Reichsstadt Nürnberg von 1500–1612 (Freie Schriftenfolge der Gesellschaft für Familienforschung in Franken, Bd. 7). Nürnberg 1955, S. 172 f.

26 Das Müllnersche Ms. wird im Staatsarchiv Nürnberg verwahrt. – Zu Müllner siehe (Ernst) Mummenhoff in: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 1–56, 1875–1912; hier Bd. 22, 1885, S. 704–710.

27 Dazu A. Kircher (Anm. 25), S. 154.

28 Zitiert nach Eugen Franz: *Des Nürnberger Ratschreibers Johannes Müllner Bericht über den Einzug Kaisers Matthias 1612*, Ein Beitrag zur Historiographie des 17. Jahrhunderts. In: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 4, 1931, S. 82 – 95, hier S. 89

29 E. Franz (Anm. 28), S. 89.

30 Die Beobachtung zum ersten Mal bei K. Pilz (Anm. 25), S. 111; zum Tor siehe ebenda S. 107f. – Zwei Entwurfszeichnungen haben sich zum Tor erhalten (Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung: HB 13132 Kapsel 1030a, und im Hallerschen Familienarchiv Großgründlach), zu diesen siehe Renate Gold: *Ehrenportale, Baldachine, Feuerwerke. Nürnberger Herrscherempfang vom 16. Jh. bis zum Anfang des 18. Jh.* Nürnberg 1990. – Gestochen wurde die Triumphpforte von Peter Isselburg (um 1580–1630).

31 Dazu A. Kircher (Anm. 25), S. 149.

32 H. Zirnbauer (Anm. 3), S. 344. Er weist zu recht auf den Kupferstich von Georg Waldreich nach einem Gemälde von Michael Herr (s. o.) hin, wo über dem Behaimschen Wappen die Devise steht. – Die von Behaim geführten „Cassabüchlein“ der Jahre 1619–1623 (Germanisches Nationalmuseum, Archiv: Behaim-Archiv Nr. 152, Bd. 1; zum Hinweis siehe H. Zirnbauer [Anm. 3], S. 344) tragen das gleiche ligierte Monogramm, wie es auf dem Nürnberger Bild zu sehen ist.

33 Siehe Verzeichniss der seltenen Kunst-Sammlungen von Oehlgemälden, (...) des dahier verstorbenen Königlich-Preussischen Hauptmanns Herrn Hans Albrecht von Derschau, welche zu Nürnberg (...) durch J. L. Schmidmer vom 1. 8. 1825 und folgende Tage versteigert werden sollen. 3 Bde., hier Bd. 1, S. 11 f. Nr. 35.

34 François Brulliot: *Dictionnaire des Monogrammes* (...). Bd. 1, München 1832, S. 115 Nr. 914 (mit Abb. des ligierten Monogramms).

35 Alfred von Wurzbach: *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet. 3 Bde., Wien – Leipzig 1906–1911; hier Bd. 2, 1910, S. 739f. (mit Abb. des ligierten Monogramms, ohne den Standort des Bildes in Nürnberg nachzuweisen, Lucas van Valkenborgh).

[Anno0] G.(eorg) K.(aspar) Nagler: *Die Monogrammisten* (...). Bd. 2, München 1860, S. 723 Nr. 1964 (mit Abb. des ligierten Monogramms; erwähnt die Auflösung des Monogramms bei Brulliot [Anm. 34] mit Lucas von Falckenburg).

36 Fritz Traugott Schulz in: [Thieme/Becker] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. (...) hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker. 37 Bde., Leipzig

1907 – 1950; hier Bd. 34, 1940, S. 52.

37 Siehe Tätigkeitsbericht des Germanischen Nationalmuseums. (Nürnberg) 1960, S. 3.

38 Germanisches Nationalmuseum, Archiv: Reichsstadt Nürnberg XII Nr. 44, und The British Library, London: Ms. ADD. 19,469. – Zu beiden Manuskripten ist eine Publikation (Andreas Tacke, Hrsg.: *Quellen zur Nürnberger Barockmalerei*. Bearbeitet von Heidrun Ludwig, Andreas Tacke und Ursula Timann in Zusammenarbeit mit Friedrich von Hagen) in Arbeit.

39 Zur Ratsmitgliedschaft vgl. Johann Ferdinand Roth: *Verzeichniß aller Genannten des größeren Raths von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten mit historischen Nachrichten*. Nürnberg 1802, S. 109.

40 Für freundliche Auskunft danke ich Dr. Jutta Zander-Seidel (Nürnberg).

41 Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung: P 311; siehe Singer Nr. 92330. – Zum Porträtvergleich siehe H. Zirnbauer (Anm. 3), S. 344.

42 Dazu Andreas Tacke: *Nürnberger Barockmalerei*, Zu einem Stiefkind kunsthistorischer Forschung. In: John Roger Paas (Hrsg.): *Der Franken Rom, Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1995, S. 62–77.

43 Siehe A. Tacke (Anm. 1), 267–269 Nr. 141.

44 An der bisherigen Zuschreibung unseres Bildes nicht festzuhalten, ermutigte mich Dr. Gode Krämer (Augsburg).

45 Siehe Germanisches Nationalmuseum, Archiv: Behaim-Archiv, Nr. 162, (darin Nr. 15) Quittung vom 10. 10. 1613.

46 Siehe Germanisches Nationalmuseum, Archiv: Behaim-Archiv, Nr. 178, Hausbücher, Bd. 1 (1619–1634), Eintrag vom 12. 8. 1620.

47 Siehe A. Tacke (Anm. 1), S. 116–118 Nr. 53, zum Künstler ebenda S. 111.

48 Siehe A. Tacke (Anm. 1), Abb. 316.

Abbildungsnachweis

Autor: 4 und 7; München, Staatliche Graphische Sammlung: 5, 8, 9; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Gemäldegalerie: 1, 2, 3, 6, 10; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Bibliothek: 11, 12.