

## 2. Brüssel: Der Triumph der Habsburger

---

Ernst von Österreich verließ den habsburgischen Familiensitz in Wien – nach der Übergabe seiner Ämter als Statthalter und Führer der kaiserlichen Truppen an den jüngeren Bruder Matthias – in Richtung der Niederlande am 12. September 1593.<sup>140</sup> Er reiste via Nürnberg, Würzburg, Frankfurt und Lüttich nach Brüssel, welches er am 30. Januar 1594 zur Zeremonie der *Blijde Inkomst* erreichte.<sup>141</sup> An diesem Tag trat der Erzherzog öffentlich sichtbar sein neues Amt des Statthalters der Niederlande an und wurde darüber hinaus in das kulturelle Erbe der Herzoge von Brabant und Burgund eingereiht. Dafür wurde der neue Statthalter in eine von den Städten entworfene dynastisch-historische lokale wie globale Geschichte eingebettet. Anhand der vollständigen und detaillierten Untersuchung der Drucke des Brüsseler Festbuchs für die *Blijde Inkomst* Ernsts von Österreich wird gezeigt, welche Vorstellungen mit der Statthalterschaft des Erzherzogs verknüpft wurden und auf den Straßen und Plätzen der Residenzstadt visualisiert worden sind. Die Ergebnisse dienen als Grundlage, um den zweiten Einzug in Antwerpen (Kap. 3) besser einordnen zu können, da beide Einzüge im Sinn des politischen Zeremoniells als Einheit verstanden werden müssen.

---

<sup>140</sup> HAUPT/WIED 2010, 209. Zur fürstlichen Reise in der Frühen Neuzeit siehe BOECKER 2005.

<sup>141</sup> HAUPT/WIED 2010, 219.

### 2.1. Das Festbuch

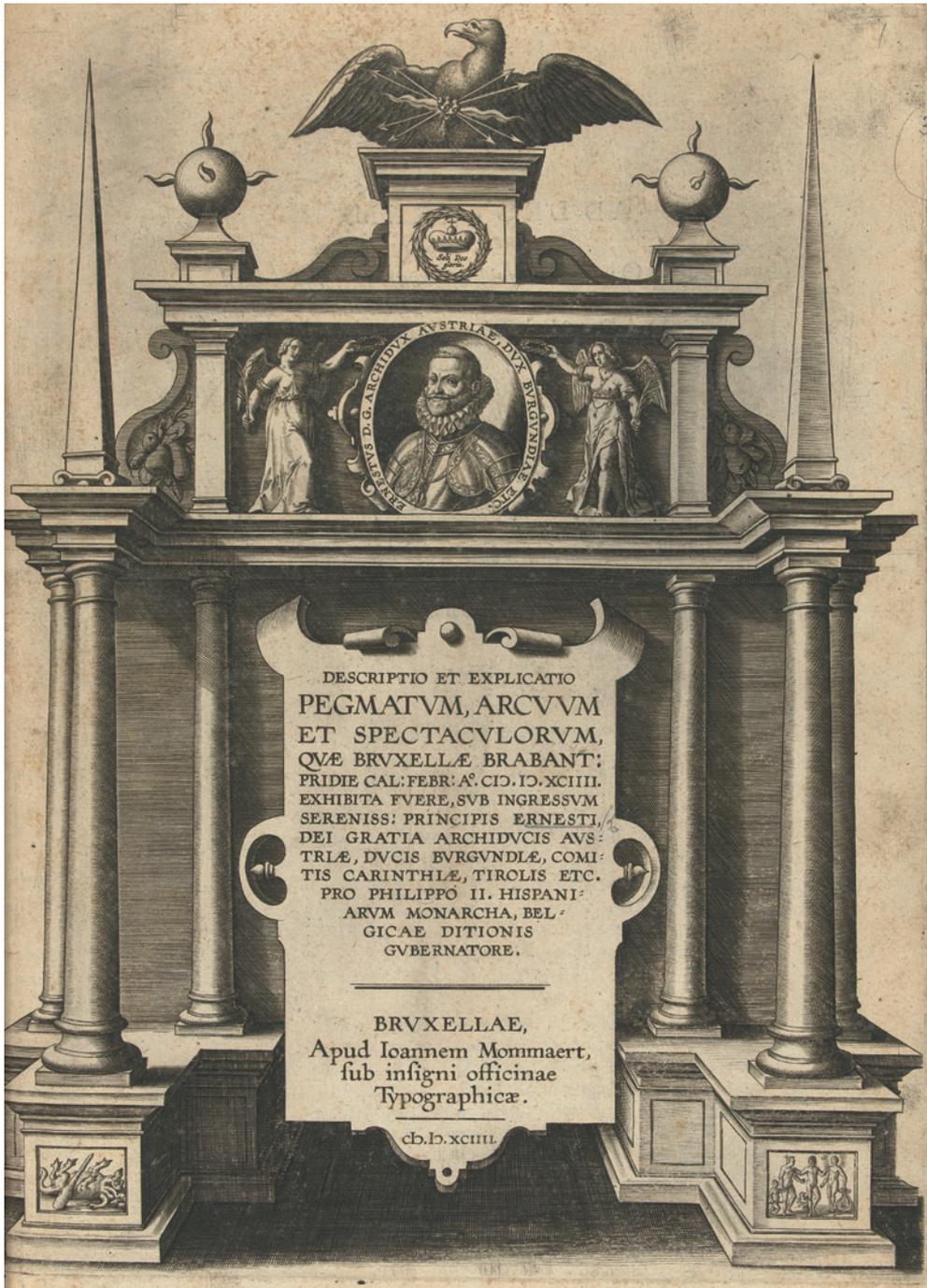
Von der Ankunft des Erzherzogs in Brüssel berichtet das zur Erinnerung an diese *Blijde Inkomst* geschaffene Festbuch, welches noch im gleichen Jahr gedruckt wurde. Auf Latein verfasst erschien das Buch unter dem Titel *Descriptio et Explicatio Pegmatum, Arcuum et Spectaculorum* [...] im Verlag des Johannes Mommaert (Abb. B-1).<sup>142</sup> Als Autor, dessen Name auf dem Titelblatt traditionell nicht genannt wurde, wird im Folgenden ein anonymes Stadtschreiber angenommen;<sup>143</sup> in Kapitel 4.1. folgen die eigenen Überlegungen zu Herkunft und Gestaltung des Frontispiz'. Alle herangezogenen Ausgaben des Buches zeugen von der gleichen hohen Qualität.<sup>144</sup> Diese aufwendige Festpublikation wurde dabei zuletzt von Margit Thøfner als „the most luxurious festival book ever commissioned by the city of Brussels in the

---

<sup>142</sup> Auf Latein verfasst und in keiner landessprachlichen Fassung verfügbar, richtete sich der Text (ANONYM 1594) an ein ausgewähltes und elitäres Publikum, vgl. THØFNER 2007, 171. Thøfner belegt dieses anhand der Besitzer der von ihr konsultierten Ausgaben des Buches. Sie listet dabei Karel van Mechelen, einen Antwerpener Bürgermeister. Im Rahmen der eigenen Nachforschungen konnte ein Band mit beiden Einzügen dem unbekanntem Kapitän Michiel aus Antwerpen zugeordnet werden, bei dem es sich sehr wahrscheinlich um einen Militär- bzw. Waffengildenkapitän handelte (Königliche Bibliothek Brüssel, Signatur VB 10.538 C1 und C2). Ebenfalls kann darauf verwiesen werden, dass ein Exemplar des Antwerpener Festbuchs im Plantin-Moretus-Museum aus dem Besitz des Kartographen Abraham Ortelius stammte (Signatur A 941), welches er mit Korrekturen versehen hat. Siehe zum Thema des Sammelns frühneuzeitlicher Festbücher RABAND 2018.

<sup>143</sup> Es konnte bisher nicht herausgefunden werden, wer der Autor dieses Textes ist. Grund dafür sind die Kriegsschäden der Brüsseler Archive, durch die viele Dokumente von vor 1600 unwiederbringlich verloren sind. HENNE/WAUTERS 1969, Bd. 2, 13, und DEMETER/PAREDES 2013, 83, gehen davon aus, dass Philippe Numan als Autor des Buchs angenommen werden kann. Grundlegend für diese Annahme ist seine Beschäftigung für die Einzüge Albrechts 1596 und 1599 und dass er im Jahr 1594 eine Zahlung durch den Magistrat erhalten hat. Margit Thøfner stellt dieses in Frage und bleibt bei der Angabe des Autors bei „Anonymous“, THØFNER 2007, 170–171. Da keine eindeutige Aussage getroffen werden kann, folge ich Thøfner.

<sup>144</sup> Die Untersuchung der Wasserzeichen des Papiers zeigte, dass es sich bei allen Exemplaren um zeitgenössisches und regionales Papier handelt, da Kupferstiche – beispielsweise von Lucas van Leyden – ein ähnliches, fischartiges Wasserzeichen aufweisen. Dafür wurde die Watermarks Database des Dutch University Institute of Art History in Florenz konsultiert, siehe [www.wm-portal.net](http://www.wm-portal.net) (18.9.2018) und dort unter der Kennnummer DE-KKDD-C2729. Gebrauchsspuren der Bücher lassen zudem auf eine rege Nutzung der Objekte seit dem 16. Jahrhundert schließen. Unterschiede in der Farbintensität der Drucke legen zudem die Vermutung nahe, dass es sich um eine größere Auflage handelte und die Kupferplatten häufig abgezogen wurden. Die Ausgabe, die zu dieser Annahme führt, ist das oben aufgeführte Exemplar des Antwerpener Kapitans Michiel, dessen Drucke deutlich dunkler ausfielen.



B-1: Unbekannter Künstler, Titelblatt zu ANONYM 1594, Kupferstich, 34,3 x 25 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-1. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

early modern period<sup>145</sup> beschrieben; durch diese Gestaltung unterscheidet sich die Publikation deutlich von ihren Vorgängern.<sup>146</sup>

Dem auf Latein verfassten und damit nur einem gelehrten Publikum verständlichen Text, der insgesamt vierzig nicht durchgängig nummerierte Textseiten umfasste, wurden ein Frontispiz und 25 Stiche (Abb. B-1 bis B-26) beigegeben.<sup>147</sup> Der Band folgt konstant einem einheitlichen Aufbau: Nach einer kurzen Einleitung, in der darauf verwiesen wird, dass alle Figuren auf den Festapparaten (Bühnen und *tableaux vivants*) lebende Personen waren, und der Beschreibung der Ankunft des Erzherzogs, finden sich auf den linken Buchseiten die Beschreibungen von Standort und Form des ephemeren Aufbaus sowie dessen Inschriften; auf die nebenstehenden rechten Buchseiten wurden die entsprechenden Illustrationen gedruckt. Das Buch wurde folglich bewusst so konzipiert, dass Text und Bild vergleichend betrachtet bzw. gelesen werden können und sich direkt ergänzen. Die eher kurzen Beschreibungen unterstreichen die zentrale Rolle der Abbildungen.<sup>148</sup>

Oft wurden zudem parallel zur offiziellen Buchpublikation (unbebilderte) Beschreibungen auf Niederländisch publiziert, um eine Version in einer Landessprache vorliegen zu haben, die von einem breiteren Publikum rezipiert werden konnte.<sup>149</sup> Für den Brüsseler Einzug erschien daher 1594 im gleichen Verlag (J. Mommaert), und vermutlich aufgrund der Kürze und dem Fehlen von Drucken noch vor der offiziellen Publikation, ein Büchlein von Jan Baptist Houwaert mit den Beschreibungen des Einzugs.<sup>150</sup> Margit Thøfner geht so weit, die offizielle Festbuchpublikation von 1594 als „simply a luxury version“<sup>151</sup> von Houwaerts Ausgabe zu beschreiben. Eine partielle Übersetzung des lateinischen Festbuchttextes auf Niederländisch erschien im Jahr 1670. Der Autor Jacques Stroobant veröffentlichte unter dem Titel *Brusselsche*

---

145 THØFNER 2007, 170. Das letzte Festbuch, das zuvor in Brüssel erschienen war, ist das für den Einzug von Ernsts jüngerem Bruder Matthias, der 1578 ohne Zustimmung Philipps II. und Kaiser Rudolfs II. von Wilhelm von Oranien die angebotene Statthalterschaft/Regentschaft über die Niederlande annahm und daraufhin in Brüssel einzog. Das Buch (HOUWAERT 1579) hat ein kleineres Format mit Holzschnitten und ist im Rijksmuseum in Amsterdam in einer handkolorierten Fassung erhalten, siehe Abb. 6.

146 Am deutlichsten wird dieses, wenn das Festbuch von 1594 mit demjenigen für den Einzug von 1578 (HOUWAERT 1579) verglichen wird.

147 Es folgen danach zwei kurze Akrosticha, welche – so auf dem letzten Blatt vermerkt – von Petri de Groote und Petrus Vinck verfasst wurden.

148 Margit Thøfner hat diese Nebeneinanderstellung von Text und Bild für das Antwerpener Festbuch im Besonderen analysiert, siehe THØFNER 1999A, 4.

149 Siehe THØFNER 2007. Eine Biographie des Jean Baptist Houwaert findet sich in der Datenbank der *digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren* unter [http://www.dbnl.org/tekst/knuvoo1hando2\\_01/knuvoo1hando2\\_01\\_0006.php](http://www.dbnl.org/tekst/knuvoo1hando2_01/knuvoo1hando2_01_0006.php) (18.9.2018).

150 Siehe HOUWAERT 1594.

151 THØFNER 2007, 171.

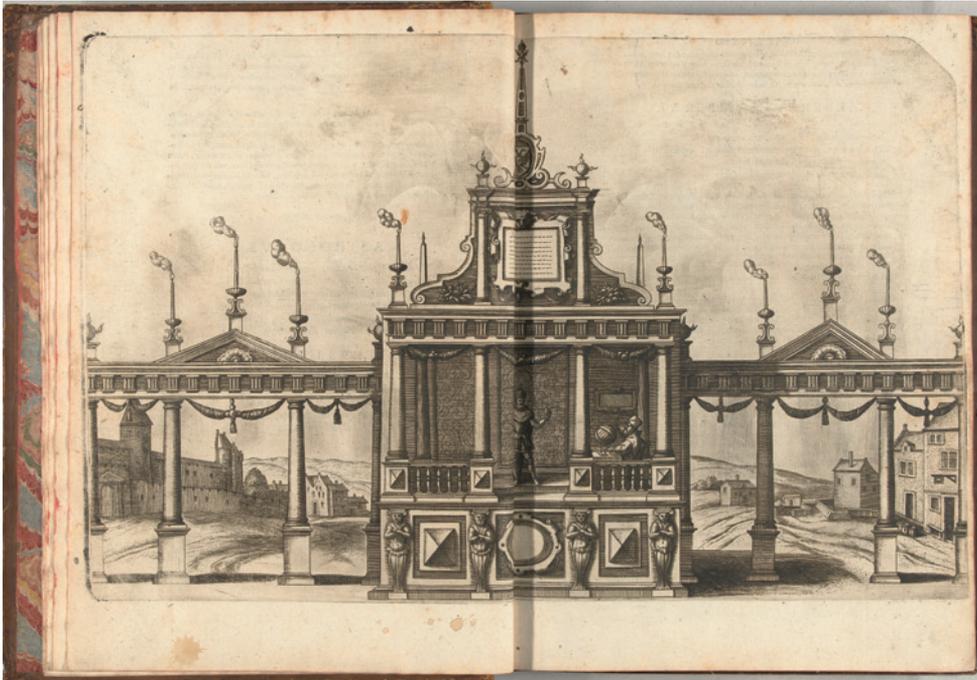


B-2: Unbekannter Künstler, Ankunft Erzherzog Ernsts am Leuven-Tor in Brüssel, 1594, Radierung, 36 x 53 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-2. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

*eer-triumphen: Dat is eene waerachtighe beschrijvinge van alle de hertoghlijcke huldinghen, der keyseren, koninghen, konighinnen, hertoghen en princen inne-komsten, vreugde-fessten en tournoy-spelen [...]* eine Sammlung aller Einzüge und Feste in Brüssel, beginnend im frühen 16. Jahrhundert. Auf sieben Seiten fasst er den Einzug des „Arsch Hertogh Ernestus van Oostenrijck“ zusammen und übersetzt dabei in Teilen den Wortlaut des offiziellen Festbuchs.<sup>152</sup>

Die Stiche des Buchs, für die bisher kein Entwurfszeichner oder Stecher bekannt ist, präsentieren die Aufbauten detailreich und geben so den Einzug anschaulich wieder. Interessant ist die jeweilige Betrachterperspektive, die in den Drucken wohl bewusst nicht einheitlich gestaltet wurde. Der erste Stich (Abb. B-2) zeigt den Einzug des

<sup>152</sup> Stroobant hat den Text des offiziellen Festbuchs in weiten Teilen übersetzt, wobei die übersetzten Teile durch Kursivierung deutlich hervorgehoben sind. An anderen Stellen paraphrasiert der Autor die Geschehnisse nur kurz; die lateinischen Inschriften an den aufgebauten Festapparaten fehlen bei ihm. Für eine umfassende französische Übersetzung dieser Inschriftentexte habe ich Dr. Cecilia Paredes zu danken, welche mir die für ihre Publikation zum Ernst-Einzug (DEMETER/PAREDES 2013) angefertigten und unpublizierten Texte freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.



B-3: Unbekannter Künstler, Bühne mit König Rudolf I., 1594, Kupferstich, 32,3 x 50,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-5. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Erzherzog und seiner Gefolgschaft aus einer stark erhöhten Ansicht. Diese ändert sich beim ersten ephemeren Aufbau (Abb. B-3). In einer Lesart von links nach rechts folgen die weiteren Stiche dem Geschehen aus einer zentralen und leicht erhöhten Perspektive. Dieses Schema wird nur für die Darstellung der Grand-Place unterbrochen, wenn zwei doppelseitige Stiche – erneut aus der Vogelperspektive – den gesamten Platz sichtbar werden lassen (Abb. B-12, B-14), bevor wieder zur vorherigen Ansicht zurückgekehrt wird. Bis auf ebendiese herausstechende Vogelschau auf das Rathaus sind alle Abbildungen dem realen Einzugsdekorum nachempfunden und zeigen kein Publikum vor oder neben den Aufbauten. Aus diesem Umstand ergibt sich die Annahme, dass alle Ephemera aus der Betrachterperspektive eines Beteiligten der Prozessionsgruppe – nämlich derjenigen des Erzherzogs – gezeigt werden. Dies mag unter Rückbezug auf das rhetorische Konzept der *enargeia* dazu gedient haben, eine visuelle Verbindung zwischen dem zentralen Adressaten des ‚eigentlichen‘ Einzugs und den Adressat\_innen, Betrachter\_innen und Leser\_innen des Festbuchs herzustellen. Erneut sind es nur die Drucke der Grand-Place, dem Zentrum der städtischen Verwaltung, die das Zeitkontinuum der Druckserie unterbrechen. Dort

erscheinen Figuren entlang der ephemeren Kolonnaden, wodurch deutlich gemacht wird, dass der abgebildete Zeitpunkt nicht demjenigen des Einzugs entspricht. Als Grund hierfür kann eine Hervorhebung der lokalen Verwaltung der Stadt – in Form des Rathauses – angenommen werden. Dieser deutliche Perspektiv- wie Zeitwechsel unterstreicht die Kernaussage des Einzugs als Wechselspiel und Aushandlungsprozess zwischen Stadt (bzw. kommunaler Selbstverwaltung) und Fürst.

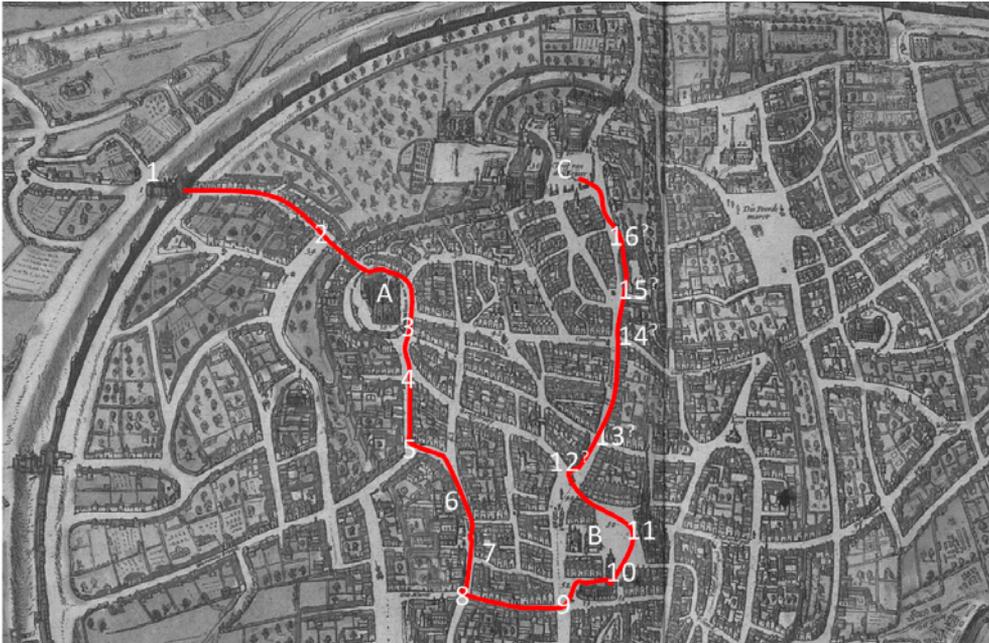
Als letzte Besonderheit innerhalb der niederländischen Festbuchtradition schließt die Publikation mit einem ausklappbaren, vierteiligen Stich der Prozessionsgruppe (Abb. B-23 bis B-26), der auf die großformatigen Prozessionsbilder der Werkstatt des Nicolaus Hogenberg (1500–1539) zu verweisen scheint.<sup>153</sup> Diese als separate Serie zu bezeichnenden Stiche zeigen, wie die Gruppe um den Erzherzog das Tor des Coudenberg-Palasts erreicht und die Reihenfolge der Teilnehmer, da Namen bzw. Gruppenbeschreibungen als Eintragungen über ihnen erscheinen. Der Erzherzog, der bisher nur auf dem ersten Druck zu sehen war, folgt auf dem letzten Blatt in Begleitung seines Cousins Ernst von Bayern (1554–1612), Kurfürst von Köln und Bischof von Lüttich. Auf diese Weise bildet die Figur des Erzherzogs selbst die Klammer der Druckserie und damit des gesamten Festbuchs.

## 2.2. Die Stadt inszeniert die Dynastie

Zur ersten Gruppe der für den Brüsseler Einzug zu besprechenden Aufbauten gehören die zehn dynastischen *tableaux vivants* (Abb. B-3–B-8, B-17 und B-18 sowie B-20–B-22), die entlang der Prozessionsroute aufgestellt worden waren (Abb. 5). Die aus neun Bühnen und einem Bogen bestehende Gruppe zeigt für alle Aufbauten unterschiedlich gestaltete Architekturen und Dekorationen, so dass kein Aufbau dem anderen gleicht. Kohärent war hingegen das Thema der Ephemera, da auf bzw. in ihnen alle Könige und Kaiser – inklusive einer Kaiserin – der Dynastie der Habsburger präsentiert wurden. Die Brabanter Stadt Brüssel hatte sich folglich, so die erste Annahme, dagegen entschieden, ein ‚lokales‘ Thema für den Einzug aufzurufen. Das Präsentieren einer ‚lebenden‘ Ahnengalerie, die für keinen anderen Einzug in den Niederlanden beschrieben werden kann und so von der Besonderheit und Alleinstellung dieses Einzugs zeugt, nutzte die Stadt für die Lobpreisung des neuen Statthalters. Dass sich jedoch eine deutlich auch auf Brüssel bezogene Aussage hinter dieser Serie ephemerer Aufbauten verbarg, wird im Folgenden gezeigt.

---

<sup>153</sup> Gemeint ist hier der von Margarete von Österreich in Auftrag gegebene vierzigteilige Zyklus der Prozessionsgruppe (*Cavalcata*) zur Krönung ihres Neffen Karl V. in Bologna 1530.



5. Detail von Frans Hogenberg, Plan der Stadt Brüssel mit eigenen Einfärbungen und Einzeichnungen auf Grundlage von ANONYM 1594 und DEMETER/PAREDES 2013, Radierung, Größe des Originals 46 x 34 cm, in: Georg Braun, *Civitates Orbis Terrarum*, Köln: ohne Verlag 1572–1576, Band 1, 14. Image © [http://historic-cities.huji.ac.il/belgium/brussels/maps/braun\\_hogenberg\\_I\\_14\\_b.jpg](http://historic-cities.huji.ac.il/belgium/brussels/maps/braun_hogenberg_I_14_b.jpg) (12. 12. 2018).

### Bildlegende

A: St. Michael und St. Gudula Kirche  
B: Grand-Place mit dem Brüsseler Rathaus  
C: Coudenberg-Palast

1: Leuven-Tor  
2: Bühne mit Rudolf I.  
3: Bühne mit Albrecht I.  
4: Bühne mit Friedrich I.  
5: Bühne mit Albrecht II.  
6: *Bühne der Siebzehn Provinzen*  
7: Bühne mit Friedrich III.  
8: Bogen mit Maximilian I. u. Maria v. Burgund

9: *Tableau vivant* mit dem Musenberg  
10: Triumphbogen mit Bruxella  
11: Bühne der *Gloria*  
12<sup>2</sup>: Triumphbogen mit Ernst als Retter der *Belgica*  
13<sup>2</sup>: Bühne mit Karl V.  
14<sup>2</sup>: *Tableau vivant* mit der Schmiede des Vulkan  
15<sup>2</sup>: Bühne mit Maximilian II.  
16<sup>2</sup>: Bühne mit Rudolf II.



6. Antoni van Leest (Stecher),  
Bühne der Bellona für die *Blijde Inkomst*  
Erzherzog Matthias' von Österreich  
in Brüssel, handkolorierter Holzschnitt,  
15,5 x 11,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum,  
Inv. Nr. BI-B-FM-002-17.  
Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

Die Form der Bühnen und die Idee, diese zentral im Einzug zu nutzen, ist für Brüssel bereits für den Einzug des Erzherzogs Matthias von Österreich, der im Januar 1578 ähnlichen *tableaux vivants* gegenüberstand, festzustellen. Damals waren allerdings auf den Bühnen keine Vorfahren des Habsburgers zu sehen gewesen, sondern personifizierte weibliche Tugendallegorien und mythologische Kriegsgöttinnen, wie etwa Bellona (Abb. 6). Die Schauspielerinnen überreichten dabei Matthias Teile einer Paraderüstung – eine von ihnen hielt sogar ein neues, gerüstetes Pferd bereit – und so erschien der Erzherzog am Ende seiner *Blijde Inkomst* in einer vollkommen neuen, hiesigen Rüstung. Er war so von den Niederländern in eine neue Identität gekleidet worden – hatte er sich doch seiner habsburgischen Gewandung entledigt – und war entsprechend äußerlich wie innerlich gewappnet, neben Wilhelm von Oranien die Absetzung des eigenen Onkels, Philipps II., als Regent der Niederlande durchzusetzen.<sup>154</sup> Bei Ernst ist keine solche Umkleidung und ‚Neuidentifikation‘ vollzogen worden. Vielmehr sah die Dekoration der dynastischen Bühnen vor, für Ernst und die Niederlande eine bereits existierende gemeinsame Identität zu präsentieren, die

<sup>154</sup> Siehe HOUWAERT 1579 und THÖFNER 2007, 116–124.

in einer „shared past“ ihren Ursprung hatte. Dieses in der Einleitung angesprochene Konzept sollte hier prominent in den Fokus der Dekoration gesetzt werden, indem die Stadt Brüssel gezielt auf die gemeinsame Herkunft aus dem römisch-deutschen Kaiserreich verwies.

Bevor Erzherzog Ernst die Stadt betrat und die erste der zehn Bühnen sah, wurde er, wie es Tradition war, vor der Stadtmauer am Leuven-Tor im Nordwesten Brüssels vom Magistrat und den Vertretern der städtischen Waffen- und Schützengilden empfangen. Dieses erste Aufeinandertreffen mit der Begrüßung des neuen Statthalters wurde im ersten Druck des Festbuchs festgehalten (*Abb. B-2*).<sup>155</sup> Im Bild erkennt man aus einer erhöhten Perspektive die Gruppe berittener Männer um den Erzherzog, der in der Bildmitte erscheint. Wie dieser Druck und die vierteilige Serie am Buchende belegen, wurde der Erzherzog von Ernst von Bayern begleitet. Die beiden Cousins – Ernst von Bayern war der Sohn Wilhelms V. von Bayern und Annas von Österreich, Erzherzog Ernsts Tante – sind hier fast identisch dargestellt worden, lediglich die zentrale Position des Erzherzogs und die von hinten zu erkennende Collane des Ordens vom Goldenen Vlies lassen eine eindeutige Identifikation zu. Zur Rechten der beiden Männer erkennt man eine Gruppe aus einem Unterstand herauseilen, der Mann zuvorderst hat bereits seinen Hut gelüftet, die Hand auf die Brust gelegt und wird im Moment der Begrüßung des Erzherzogs gezeigt; die beiden Adligen zu Pferd erwidern beides. Es handelte sich bei dieser Seitengruppe um den Brüsseler Magistrat, welcher den Erzherzog mit einer – so das Festbuch – lateinischen Willkommensansprache begrüßte, auf die der neue Statthalter – ebenfalls auf Latein – antwortete.<sup>156</sup>

Vor Ernst und der hinter ihm reitenden Gefolgschaft erscheint im Druck beinahe monumental das Leuven-Tor als Teil der mittelalterlichen Stadtbefestigung.<sup>157</sup> Vor dem Torbogen, durch den man bereits die ersten Männer hindurchreiten sieht, wurde ein ephemerer Portikus errichtet. Darin erscheinen sechs Männer, die auf Schalmeien spielen.<sup>158</sup> So zeigt sich auf diesem Druck bereits ein erster ephemerer Aufbau im Stil einer Renaissancearchitektur, die hier dazu eingesetzt wurde, den mittelalterlichen Stadtmauerturm angemessen zu schmücken und damit für dieses Ereignis zu

---

<sup>155</sup> Siehe ANONYM 1594, 3–8, STROOBANT 1670, 31 und THØFNER 2007, 171–172.

<sup>156</sup> Siehe ANONYM 1594, 4 und STROOBANT 1670, 31.

<sup>157</sup> Im Festbuch werden die Mäntel als rot und weiß, den Farben Österreichs, beschrieben, siehe ANONYM 1594, 3 (o. S.).

<sup>158</sup> Auf die Bedeutung von Musik, der wahrscheinlich ephemeren Kunstform dieser Einzüge, hat zuletzt Louis P. Grijp verwiesen und hervorgehoben, dass die städtischen Musiker (Trompeter und andere Blasinstrumentenspieler) für die *Blijde Inkomst* meistens besonders hoch entlohnt wurden, da sie an den wichtigsten Stationen des Einzugs nacheinander auftraten, siehe GRIJP 2013. Eine frühere Publikation zum Thema ist WIND 1987.



7. Frans Hogenberg, Ankunft Matthias' von Österreich in Brüssel, 1578, handkolorierte Radierung, 26,7 x 36,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-2009-770. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

,optimieren'.<sup>159</sup> Insgesamt macht der erste Stich deutlich, dass es sich hier um eine „Schlüsselstelle“<sup>160</sup> des Einzugs – hier wurde zwischen dem äußeren und dem inneren Stadtraum vermittelt – handelte. Durch das Heraneilen des Magistrats und die Präsentation städtischer Wehrhaftigkeit durch die Waffengilden wurde angezeigt, dass der Einzug vor allem eine städtische Zeremonie war, die von allen Brüsseler Ständen und Gilden unterstützt wurde.<sup>161</sup>

Für diesen wichtigen Druck kann zudem eine lokale Vorlage angeführt werden, welche zwei Jahrzehnte zuvor entstanden war, und auf die die Organisatoren im Jahr 1594 reagiert zu haben scheinen. Der kolorierte Stich (Abb. 7) des Frans Hogenberg (1535–1590) wurde zu Ehren der *Blijde Inkomst* Matthias' von Österreich angefertigt

<sup>159</sup> Dieses Konzept der Gebäudeoptimierung durch ephemere Vorbauten wurde wahrscheinlich am aufwendigsten 1549 für den Einzug Karls V. und Prinz Philipps in Antwerpen ausgeführt, als die Organisatoren dem mittelalterlichen und baufälligen Rathaus eine neue Fassade mit großer Halle vorblendeten, siehe KUYPER 1994, Bd. 1, 67–71.

<sup>160</sup> LAMPEN 2009, 2.

<sup>161</sup> Angelika Lampen hat die besondere Bedeutung des Durchreitens des Stadttors für das mittelalterliche Reich herausgearbeitet und ist dabei zu wichtigen, allgemeingültigen Ergebnissen zu diesem Thema gekommen, siehe EBD.

und zeigt den Erzherzog im identischen Moment der Ankunft vor dem Brüsseler Leuven-Tor im Jahr 1578. Aus einer ähnlichen Perspektive sehen wir die Gefolgschaft Matthias', der hier zentral im Vordergrund erscheint und durch die Inskription seines Namens deutlich zu erkennen ist. Neben ihm reitet der politische Machthaber, Wilhelm von Oranien, vor ihnen Graf Philip von Egmont (1558–1590). Der Brüsseler Stadtrat ist hier nicht gezeigt, lediglich eine Gruppe von Männern, Frauen und Kindern am linken Bildrand, welche stellvertretend für die Stadtbevölkerung zu stehen scheint. Wichtig ist hier, dass die fernere und tiefere Perspektive und der größere Bildausschnitt dazu genutzt wurden, die Brüsseler Kirchtürme prägnant rechts und links neben dem Tor zu präsentieren; das Gebäude weiter zur Rechten, direkt unter dem Wort *BRVSSSELL*, wird eine vereinfachte Darstellung des Rathauses sein, so dass auch das politische Zentrum aufgerufen wurde. Der hier gewählte Bildaufbau führt dazu, dass die Stadt selbst stärker in den Fokus des Stichs rücken konnte und so Wehrhaftigkeit, städtische Selbstverwaltung und Religionsausübung hervorgehoben werden konnten – Themen, die für Wilhelm von Oranien während des Aufstands gegen Spanien besonders wichtig waren und für deren Sicherung er den einundzwanzig Jahre jungen Erzherzog nach Brüssel geholt hatte: Matthias hatte ohne Wissen seines Bruders Rudolf II. oder seines Onkels Philipp II. die ihm 1577 von Wilhelm von Oranien angebotene Statthalterschaft der Niederlande angenommen und feierte am 20. Januar 1578 seine eigene *Blijde Inkomst*.<sup>162</sup>

Das Blatt mit der Ankunft Matthias' am Brüsseler Stadttor war nicht Teil der offiziellen Publikation und somit als Einzeldruck günstiger und leichter zu distribuieren.<sup>163</sup> Trotz des unschönen Endes, das Matthias' ‚Regentschaft‘ bereits 1581 ereilte, dürfte dieser Druck 1594 als Vorlage für den Einzug Ernsts am selben Tor gedient haben. Damit wurde die Ikonographie dieser Ankunftsszenerie zum ersten Mal in eine offizielle Publikation eines Einzugs aufgenommen. Allerdings fehlen 1594 Kirch- und Rathhaustürme, zu sehen ist jedoch ein ehrerbietender Magistrat, der Ernst huldigt und ihm die Freude über seine Ankunft mitteilt.<sup>164</sup> Die Anlehnung an diese frühere Ikonographie diene somit sehr wahrscheinlich der Darstellung städtischer Selbstbehauptung, aber auch der Unterordnung unter die seit 1585 erneut etablierte Regentschaft des spanischen Königs und die Dynastie der Habsburger. Ein Anliegen, dass durch die dynastischen *tableaux vivants* auf der anderen Seite des Stadttors unterstrichen werden sollte.

---

<sup>162</sup> Das Festbuch ist HOUWAERT 1579.

<sup>163</sup> Margit Thøfner (THØFNER 2007, 172) verweist auf den Druck mit der Ankunft des Herzogs von Anjou in Antwerpen als Vorlage und Grund der Aufnahme des Stichs in das Ernst-Festbuch, der Verweis auf den Einzeldruck für den Einzug Matthias' scheint jedoch plausibler.

<sup>164</sup> STROOBANT 1670, 31.

Dass die Aufbauten der *Blijde Inkomst* in Brüssel allein von der Brüsseler Stadtverwaltung organisiert, aber nicht bezahlt worden waren, berichten beide für diesen Einzug vorliegende Beschreibungen (ANONYM 1594, STROOBANT 1670). So sei der Magistrat an die „Kapitäne“ bzw. Vorsteher der Waffengilden Brüssels – Stroobant nennt sie „Opper-hoofden van het Brussels Kryghs-volck (men noemtse Capiteynen)“<sup>165</sup> – herangetreten, habe diesen jeweils eine der zehn Bühnen zur ‚Betreuung‘ gegeben und die Männer dazu verpflichtet, als ‚lebende Figuren‘ auf den Bühnen der *tableaux vivants* zu erscheinen.<sup>166</sup> Auf diesem Wege gelang es den Organisatoren, die enge Verflechtung von städtischer Verwaltung und städtischer Wehrhaftigkeit zu betonen. Dies verstärkte das hier in den Vordergrund gestellte Element ziviler Selbstdarstellung deutlich, da Männer der Stadelite mit historischen Kaiserfiguren überlagert wurden.<sup>167</sup> Ebenfalls Aufgabe der Waffengilden war es dann, geeignete Plätze für die Bühnen zu finden. Das bedeutete jedoch nicht, dass die Positionen der Bühnen willkürlich gewählt werden konnten, da die Route des Einzugs bereits traditionell vorgegeben war und sich an der ‚erprobten‘ Wegführung vorheriger Einzüge orientieren musste.<sup>168</sup> Den für diesen Einzug betriebenen großen Aufwand erklärt Margit Thøfner damit, dass nach der Kapitulation der Stadt Brüssel als Folge der Belagerung Alessandro Farneses im Februar 1585 nun vor einem großen Publikum gezeigt werden sollte, dass die historische *Blijde Inkomst*-Charta immer noch existierte und bei Weitem zu keiner reinen Formalität geworden war.<sup>169</sup> Es war folglich die Aufgabe Brüssels, den Erzherzog in die Stadt – und das Land – einziehen zu lassen, auch wenn er ‚nur‘ als Statthalter und nicht als eigenständiger Souverän den Palast bewohnen sollte.<sup>170</sup>

---

165 EBD., 30.

166 „[...] dat elck een tot sijnen last soude nemen, eenen van de thien Keyzers te verthoonen“, EBD.

167 Vgl. für die Wichtigkeit der Integration der Waffengilden in Triumphinzüge in den Niederlanden MEADOW 1999B.

168 Siehe als Studie zu den Routen der verschiedenen Einzüge und Prozessionen in Brüssel DEMETER/PAREDES 2013. Die Route von ca. 2,8 km (EBD., 94) war ebenfalls 1578 für Erzherzog Matthias genutzt worden, so dass hier davon ausgegangen werden kann, dass diese durch den Einzug von 1594 ebenfalls wieder in eine habsburgische Tradition gestellt und den Einzug von 1578 überlagern sollte. Wilhelm von Oranien hatte 1577 wiederum eine vollständig andere Route genommen und die Stadt über das Wasser im Westen erreicht. 1599 für den Einzug Albrechts und Isabellas wurde die Route vergrößert (auf 3,5 km), so dass sie Teile des Weges Wilhelms von Oranien überlagerten. Dies war zugleich der einzige Einzug des 16. Jahrhunderts, bei dem das Rathaus und die Grand-Place nicht berücksichtigt wurden, um zu unterstreichen, dass dies ein Einzug zweier autonomer Regenten war, die über der städtischen Verwaltung standen.

169 Siehe zur historischen Dimension der *Blijde Inkomst* in dieser Arbeit Kap. 1.1.

170 Siehe THØFNER 2007, 147 sowie 170–173. 1585 wurde nach der Einnahme Brüssels durch Farnese die Stadt in den Zustand von 1545 restauriert und die *Blijde Inkomst*-Charta vollumfänglich eingesetzt. Farneses einzige Bedingung war, dass nach einer Übergangsphase von zwei Jahren alle Protestanten

Auf den nachfolgend zu besprechenden Bühnen standen dann die Habsburger Könige und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches in vollem Ornat und präsentierten sich dem Erzherzog und seinem Gefolge. Nach dem Durchreiten des Leuwentors, welches gegen „drei Uhr am Nachmittag“<sup>171</sup> geschah, wurde Ernst von Österreich dann in der Stadt von zweihundert ausgewählten Bürgern empfangen, welche mit Fackeln seinen Triumphzug begleiten sollten; eine Szene, die das Festbuch nicht bildlich darstellt.<sup>172</sup> Der zweite Stich des Festbuchs und seine Beschreibung im Text geben dann den ersten Aufbau zur dynastischen Herkunft des Erzherzogs wieder (Abb. B-3). Er zeigt die Bühne auf dem alten Viehmarkt, die an den Seiten mit Kolonnaden geschmückt wurde. Links ist durch diese noch die gerade durchtrittene Stadtmauer mit ihren Gebäuden zu erkennen, rechts erscheinen die ersten Häuser, dazwischen sieht man, teilweise verdeckt von der Bühne, unbebautes Land. Der hier gezeigte und im Zentrum der Bühne stehende Mann in Rüstung und Mantel trägt die Insignien Krone, Zepter und Reichsapfel und wird damit deutlich als König ausgewiesen. Zwischen den mit Festons geschmückten dorischen Säulen über einem hohen Sockelgeschoss erscheint ein zweiter Mann, der vor einer Armillarsphäre sitzt und diese studiert; der Festbuchtext weist diesen als Astrologen aus. Der den Erzherzog begrüßende König ist, so der Text, König Rudolf I. von Habsburg (1218–1291), welcher ab 1273 und bis zu seinem Tod als erster Habsburger den Titel des römisch-deutschen Königs trug.<sup>173</sup> Das Festbuch gibt an, dass mit der Ankunft des Erzherzogs der Astrologe als Erster begonnen habe zu sprechen.<sup>174</sup> Inhaltlich teilte der Astrologe seinem Zuhörer – dem

---

entweder zum Katholizismus konvertieren oder die Stadt verlassen mussten, wobei ihnen dabei ein möglicher Besitz innerhalb der Stadt nicht abgesprochen werden sollte. Ein triumphaler Einzug für Farnese fand erst am 7. Dezember 1585 statt (siehe EBD., 157–159).

<sup>171</sup> „sub horam tertiam pomeridianam“, ANONYM 1594, 9.

<sup>172</sup> STROOBANT 1670, 31. Diese Szene war im Festbuch für den Einzug von Erzherzog Matthias noch abgebildet gewesen, siehe HOUWAERT 1579.

<sup>173</sup> Zur Bedeutung der Abkunft und adligen Dynastie schrieb Maurice Halbwachs folgende zutreffende Aussage, welche sich hier im Aufbau der Bühnen bestätigen lässt: „Die verschiedenen Adelsränge waren keine von erfinderischen Rechtsgelehrten unter Absehen von ihren dereinstigen Inhabern und deren persönlichsten Eigenschaften konstruierte Kategorie. Im Gegenteil, die Adelstitel pflanzten sich vom Vater auf den Sohn, von Generation zu Generation wie eine Erbschaft, jedoch wie eine geistige und unveräußerliche Erbschaft fort. Ihr ganzer Wert beruhte auf der Anzahl und Qualität der glorreichen und ehrenhaften Erinnerung, die sie begründeten und die sie verewigten. Man konnte also nicht an den Titel denken, ohne sich diejenigen in Erinnerung zu rufen, die ihn als erste erworben, ihn irgendwie geprägt und vor dem jetzigen Inhaber besessen hatten.“ HALBWACHS 1966, 378–379. Erzherzog Ernst war daher unumstößlich mit den Tugenden seiner Vorfahren verbunden und verkörperte diese allein aufgrund seiner Abkunft.

<sup>174</sup> Ob es sich hierbei um einen tatsächlichen Sprechakt gehandelt hat oder das Verlesen der Inschrift, die hinter dem Mann an der Rückwand der Bühne sichtbar angebracht war, kann auf Grundlage des Texts von 1594 und der Übersetzung Stroobants nicht abschließend geklärt werden. Dass

von ihm adressierten Habsburger „Princeps“<sup>175</sup> – den Erhalt des Kaiserreichs mit. Dieses Versprechen wurde durch die Nachfahren Rudolfs I. zwei Jahrhunderte später mit der Krönung Friedrichs III. 1452 in Rom durch Papst Nikolaus V. Parentucelli (1397–1455) eingelöst.

Ein wichtiger und wohl bewusst gewählter Aspekt dieser ersten Bühne ist, dass der Astrologe als Adressaten seiner Vorhersage lediglich den „Princeps“ ansprach und nicht namentlich König Rudolf, der neben ihm erschien. Durch diese gezielte Auslassung des Namens und der unpersönlichen Ansprache als „Princeps“ wurde folglich nicht nur dem ersten Habsburger König und seinem „Geschlecht“<sup>176</sup> die zukünftige Kaiserwürde vorhergesagt, sondern gleichermaßen auch dem anderen anwesenden „Princeps“: Erzherzog Ernst.<sup>177</sup> Diese dadurch doppeldeutige Voraussage, welche nicht das Dekorum brach, Ernsts Bruder – den regierenden Kaiser Rudolf II. – als schlechten Regenten zu bezeichnen, lässt die in der Einleitung bereits erwähnte besondere Rolle Ernsts als möglicher neuer König des Reichs deutlich hervortreten. Es zeigt sich also bereits an der ersten Bühne der Einzüge des Jahres 1594, dass Ernst von Außenstehenden als Kandidat für die zukünftige Wahl zum König wahrgenommen wurde. In diesem Kontext ist so dann auch die gesamte *Blijde Inkomst* in Brüssel zu verstehen: Ernst ist nicht nur als neuer Statthalter empfangen worden, sondern zeitgleich auch als potentieller neuer Regent des Reichs.<sup>178</sup>

Diese Gleichsetzung mit einem ‚echten Regenten‘ wurde besonders deutlich in einem separat vom Festbuch erstellten Stich aus der Werkstatt Frans Hogenbergs hervorgehoben (**Abb. 8**),<sup>179</sup> auf dem sich vom unteren linken Bildrand die Teilnehmer der *Blijde Inkomst* vorbei an den ephemeren Aufbauten schlängeln. Die Darstellung der einzelnen Ephemera, vor allem der dynastischen *tableaux vivants*, unterscheidet sich deutlich von den Aufbauten, wie sie im Festbuch erscheinen; durch Beschriftungen neben den Bühnen wurden ihre Themen dennoch deutlich. Die Gründe für diese deutliche Diskrepanz – wie eine Beschränkung durch das Format des Blattes

---

jedoch gesprochen wurde und der Astrologe sein Instrument bediente, bleibt wahrscheinlich, da sich *tableaux vivants* häufig mit der Ankunft des Regenten in Bewegung setzten. Siehe zu diesem Konzept des „unmoved mover“ FEHRENBACH 2013.

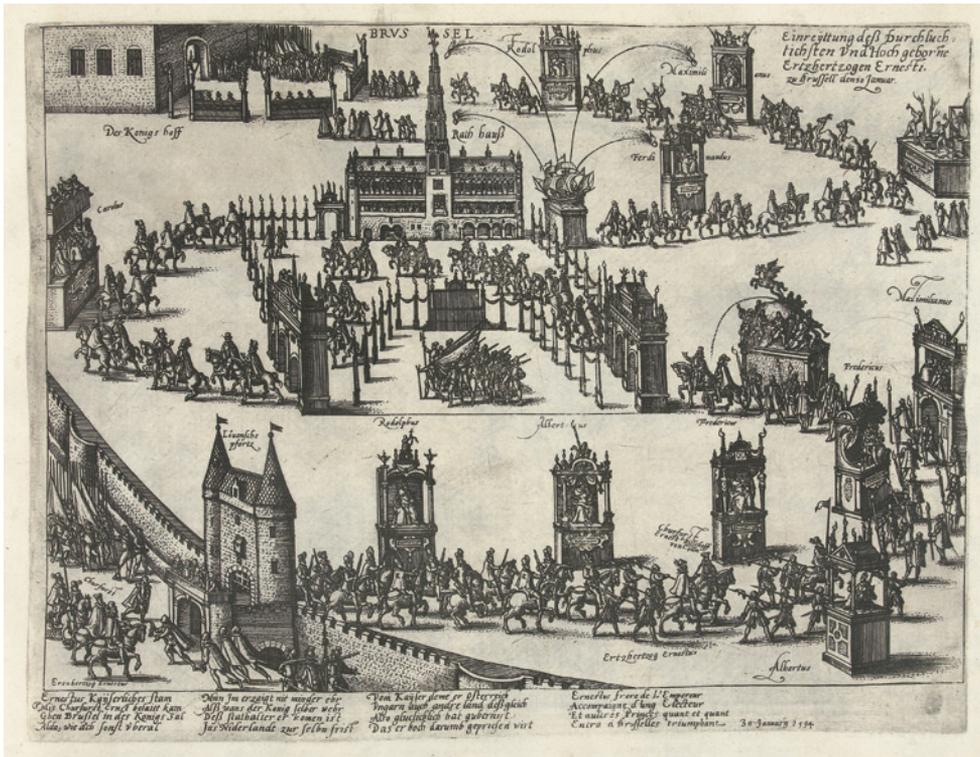
175 ANONYM 1594, 9.

176 Benannt sind hier seine „Nepotes“, EBD.

177 „Imperioque premas & sacris legibus Orbem“, EBD.

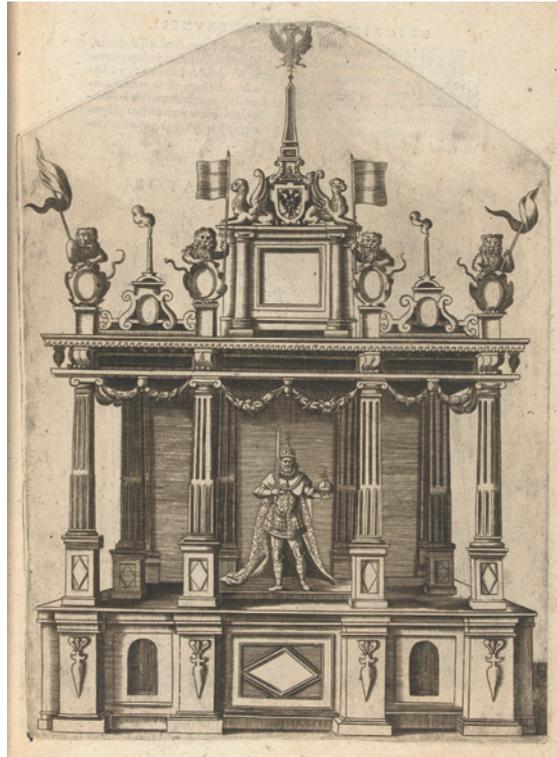
178 Ähnliche Aspekte verhandelte man im Einzug Albrechts von Österreich 1596 und zusammen mit Isabella erneut 1599; hier kam es dann nach der Jahrhundertwende zu tatsächlichen Bemühungen Albrechts um die Nachfolge Rudolfs, siehe DUERLOO 2012, 245–256.

179 Siehe DEMETER/PAREDES 2013, 84. Dieser und der Druck für die Ankunft Albrechts sind die einzigen bekannten Bilder dieser Art für Triumpheinzüge in Brüssel. Die Herkunft dieses Motivs des „kondensierten Ereignisses“ (EBD.) stammt von Hogenbergs Stichen der Begräbniszeremonien für Karl V. (1558) und Alessandro Farnese (1592), siehe EBD., 84–85.



8. Werkstatt Frans Hogenbergs, Einzug Ernsts von Österreich in Brüssel, 1594, Radierung, 21 x 28 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-78.784-290. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

oder eine gewollte Vereinheitlichung der Bühnen zur Verdeutlichung ihres zusammenhängenden Themas – erscheinen unklar. Auffällig ist auch, dass das Stadtgefüge ‚ausgelöscht‘ wurde und lediglich das Leuven-Tor, die Stadtmauer, das Rathaus und der Palast erhalten blieben, also diejenigen Orte, die Anfang, Mitte und Ende des Umzugs beschrieben. Bemerkenswert ist zudem die Bildunterschrift des Blattes, welche die Bedeutung und Ehrerbietung, die Ernst zuteil wurde, unterstreicht. So heißt es in der zweiten Kolumne des Drucks: „Man im erzagt mit minder ehr | Alß wans der König selber wehr | Deß Sathalter er komen ist | Ins Niederlandt zur selbn frist“. Diese Gleichstellung mit dem König, gemeint ist hier Philipp II., zeugt vom hohen Stellenwert des Einzugs. Es unterstreicht die Hoffnungen, die mit der Ankunft Ernsts von Österreich verknüpft worden sind und welche auf den *tableaux vivants* vorgebracht wurden.



B-4: Unbekannter Künstler,  
Bühne mit König Albrecht I., 1594,  
Kupferstich, 31,3 x 23 cm,  
Amsterdam, Rijksmuseum,  
Inv. Nr. BI-1953-0546A-6.  
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Die zweite Bühne (Abb. B-4) war vor der Kollegiatskirche St. Michael und St. Gudula, der Hauptkirche Brüssels, aufgestellt worden und präsentierte dem Erzherzog die Figur Albrechts I. (1255–1308), welcher ab 1298 bis 1308 als römisch-deutscher König regiert hatte. Erneut wird deutlich gemacht, dass die Bühnendekoration des Einzugs der dynastischen Abkunft von Erzherzog Ernst gewidmet war. Albrecht wurde – wie vor ihm Rudolf I. – stehend und in vollem königlichen Ornat gezeigt, hier ist jedoch das Zepter in der rechten Hand durch das Reichsschwert ersetzt worden. Umgeben ist Albrecht von vier kannelierten ionischen Säulen in drei Reihen, in der Achse der Säulen darüber folgen vier Löwen mit Schildern und Fahnen; in der Mitte erhebt sich ein kleiner Schmuckgiebel mit Inschriftentafel und einem Zierobelisken. Das Festbuch gibt neben der kurzen Inschrift, die den Mann als König Albrecht ausweist, an, dass die Schilder der vier Löwen mit „emblematischen Szenen und Figuren“<sup>180</sup> geschmückt waren. Diese ovalen Schilder sind im Stich jedoch blind dargestellt, so dass sie allein durch den Text rekonstruiert werden können.

---

180 „diuersis emblematum figuris“, ANONYM 1594, 12.

Das erste ovale Bild – der Text meint sehr wahrscheinlich in Leserichtung jenes am linken Bühnenoberrand – zeigte ein Schiff auf wilder See mit einem sichtbaren Anker; dargestellt waren im Himmel Gott und – als Pendant – im Wasser Neptun; die Bildinschrift verwies auf die Hoffnung, von der man verlassen worden sei.<sup>181</sup> Dem Text des Festbuchs folgend, bezog sich diese Imprese auf den Krieg in den Niederlanden und – antizipierend – auf den durch den Erzherzog beruhigten Sturm.<sup>182</sup> Der zweite Löwe hielt ein Bild mit einem Labyrinth, in welchem die Personifikation der *Opulentia* ein Füllhorn und einen Clipeus mit dem Wort *Pax* hielt. Damit wurde unterstrichen, dass Frieden und Wohlstand nur durch den Erzherzog auf einem labyrinthischen Weg erreicht werden konnten. Die dritte Imprese zeigte *Iustitia* mit Waagschale und *Pax*, ebenfalls dargestellt war ein nackter Gott mit Füllhorn und einem weiteren Horn, aus dem Wasser floss. Darüber wurde Jupiter mit den Worten „*Renascere Belgica*“ gezeigt, der so die Wiedergeburt der Niederlande – durch den Erzherzog – ausrief. Der Text des Festbuchs erklärt, dass es sich bei dieser erstrebten Wiedergeburt um die Wiederherstellung des Friedens handele, welcher Reichtum (Füllhorn) und einen geöffneten „berühmten Hafen“ (das mit Wasser gefüllte Füllhorn) bringen solle. „Dieser Hafen, der berühmt ist“<sup>183</sup>, ist als Bezug auf Antwerpen und die ‚Sperrung‘ der Schelde mit der Auflage hoher Durchfahrtzölle zu verstehen.<sup>184</sup> Dass hier die Stadt Brüssel auf die Probleme des nahen aber doch eigenständigen Antwerpens verwies, lässt verständlich werden, welchen Anspruch Brüssel mit seiner Dekoration der *Blijde Inkomst* verfolgte: Man fokussierte nicht auf städtisch-lokale Probleme, sondern wollte vielmehr als Sitz des Statthalters – und historisch auch der Herzoge von Brabant und Burgund – auf ‚gesamtbeltische‘ Probleme und Restaurationsbestreben eingehen. Die vierte und letzte Imprese wurde in nahezu identischer Form in das Frontispiz des Festbuches integriert (Abb. B-1). Dabei handelte es sich um einen Kranz aus Zweigen der Olive und des Lorbeers, in dessen Mitte der österreichische Erzherzogshut und Ernsts Wahlspruch *Soli Deo Gloria* („Gottes Ruhm allein“) gezeigt wurden. Die detaillierte Beschreibung dieser vier äußerst inhaltsreichen symbolischen Bilder, die programmatisch die an den Erzherzog gestellten Hoffnungen und Wünsche als Impresen zusammenfassten, macht deutlich, dass es darum ging, den neuen Statthalter zu „zukünftigem Handeln“<sup>185</sup> zu verpflichten. Die

---

181 „SPES ALMA SUPERSIT“, EBD.

182 Vgl. EBD.

183 „portuum, quibus celebris est“, EBD.

184 In Kapitel 3.2. wird ausführlich auf die Diskussion um die immer wieder in der Literatur ausgerufenen „Schließung“ oder „Sperrung“ der Schelde eingegangen und die Fehleinschätzung dieser Situation diskutiert.

185 STOLLBERG-RILINGER 2013, 13.



B-5: Unbekannter Künstler,  
Bühne mit König Friedrich I., 1594,  
Kupferstich, 31 x 22,3 cm,  
Amsterdam, Rijksmuseum,  
Inv. Nr. BI-1953-0546A-7.  
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Positionierung dieser ‚Aufträge‘ bereits an der zweiten Bühne unterstreicht dieses und lässt erkennen, dass die Organisatoren sicherstellen wollten, dass der neue Statthalter schon zu einem frühen Zeitpunkt erkennt, welche Hoffnungen und Wünsche an ihn gerichtet waren.

Die dritte Bühne (Abb. B-5) stand in der Stormstraat und zeigte König Friedrich den Schönen (1289–1330), der ab 1314 und bis zu seinem Tod als Habsburger Gegenkönig zu Ludwig IV. (1282–1347), einem Wittelsbacher, agierte. Dieser bedeutend kleinere Aufbau präsentierte den König nicht in einer raumartig rahmenden Bühne, sondern als freistehende ‚Skulptur‘ erhöht auf einem Podest in einer muschelbekrönten Nische, welche von zwei mit Blattwerk verzierten weiblichen Hermenpilastern gerahmt wird. Seitlich sind auf dem umspielenden Rollwerk zwei Putti zu sehen, die auf gewundenen Blasinstrumenten spielen und von der *fama* der Habsburger zu künden scheinen. Es folgte im vierten Aufbau Albrecht II. (1397–1439), der auf einer aufgesockelten und überdachten Bühne erschien (Abb. B-6). Zu den aufwendiger geschmückten und konzipierten Bühnen des Einzugs zählte der fünfte Aufbau (Abb. B-7). Dieser war Friedrich III. (1415–1493) gewidmet, dem ersten Kaiser des



B-6: Unbekannter Künstler,  
Bühne mit König Albrecht II., 1594,  
Kupferstich, 29,9 x 21,9 cm,  
Amsterdam, Rijksmuseum,  
Inv. Nr. BI-1953-0546A-8.  
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Heiligen Römischen Reiches aus dem Geschlecht der Habsburger, der der Dynastie fortdauernd die Kaiserwürde gesichert hatte. Er erscheint im Druck hinter einem dreiteiligen Bogenvorbau, der den Aufbau in eine Mischform aus Triumphbogen und Bühne transformierte; es ließe sich hier von einer ‚Triumphbühne‘ sprechen. Die Säulen sind abwechselnd mit männlichen und weiblichen Hermenpilastern geschmückt – ein Detail, das für das in Kapitel 4.1. zu besprechende Porträt des Erzherzogs wichtig sein wird. Im Zentrum erhebt sich über einer von michelangelesken Rückenfiguren gehaltenen Muschel eine große Rollwerkkartusche, bekrönt von Putti und einem Zierobelisken.

Es folgte in unmittelbarer Nähe zur Brüsseler Münze der sechste und wahrscheinlich auch eindrucklichste Aufbau dieser dynastischen Serie (Abb. B-8). In einem 50 Fuß (14 Meter) breiten und 30 Fuß (8,5 Meter) hohen Doppelbogen stehen dort, wo die Bogen aufeinandertreffen, in Nischen Kaiser Maximilian I. und – ihm bei- und nicht untergeordnet – seine erste Ehefrau Maria von Burgund „en Brabant“<sup>186</sup>.

---

186 STROOBANT 1670, 33. Der Hinweis darauf, dass Maria von Burgund ebenfalls für die Dynastie von Brabant einstand, ist wichtig für die lokale Genealogie Brüssels, das im Herzogtum Brabant lag, welches im burgundischen Reich aufgegangen war. Durch Maria ist daher in den Augen der Stadt



B-7: Unbekannter Künstler,  
Bühne mit Kaiser Friedrich III., 1594,  
Kupferstich, 33,5 x 25,5 cm,  
Amsterdam, Rijksmuseum,  
Inv. Nr. BI-1953-0546A-9.  
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Unter Verweis auf die „Schönheit der Farbfassungen“<sup>187</sup> des Bogens teilt das Festbuch mit, dass dieser Aufbau zu den bedeutendsten und schönsten des Einzugs zu rechnen sei.<sup>188</sup> Über den Bogendurchgängen erkennen wir dann links neben Maximilian die Allegorie der Weisheit, *Prudentia*, und rechts neben Maria die Mäßigung, *Temperantia*, die damit zu zentralen Herrschertugenden für eine vereinte Regentschaft der Habsburger über das Kaiserreich und das Herzogtum Burgund erhoben wurden. Über dem Giebel, in dem wie an vielen anderen Aufbauten der habsburgische Doppeladler gezeigt wird, erscheint auf einem Sockel ein Kranich als Symbol der Wachsamkeit.<sup>189</sup> Die außergewöhnliche Konstruktion des Aufbaus lässt bereits auf

Brüssel Ernst ebenfalls „von Burgund und Brabant“, auch wenn er den lokalen Titel nicht verliehen bekam. In der Positionierung und Gestaltung des Grabmonuments durch Albrecht von Österreich wird dieses Detail wiederaufgenommen und Ernst auch als ein Herzog von Brabant behandelt, siehe dazu in dieser Untersuchung Kapitel 4.3.

187 „colorum pulcherrima“, ANONYM 1594, 21.

188 „dispositione meritò inter primos habendus“, EBD.

189 Das Motiv der Wachsamkeit war mit dem Kranich verbunden, da dieser mit einem Stein in den erhobenen Krallen seinen Schwarm bewache und in dem Moment, in dem er selber einschlafen sollte, durch das Fallenlassen des Steins geweckt würde. Die Grundlage dieses Symbols findet sich



B-8: Unbekannter Künstler, Doppelbogen mit Kaiser Maximilian I. und Maria von Burgund, 1594, Kupferstich, 33,5 x 34,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-10. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

seine besondere Bedeutung schließen. So wird im Text darauf verwiesen, dass die Gestalt des Bogens die Vereinigung der beiden Dynastien der Burgunder und

---

in Plinius' *Naturalis Historia*, X. Buch, 23. Siehe ebenfalls BÜTTNER/GOTTDANG 2009, 134. Dort wird beschrieben, dass der den Stein haltende Kranich spätestens seit Albrecht Dürers gedruckter Ehrenpforte für Maximilian I. (ab 1512, erster Druck 1526) mit den Tugenden des Kaisers verbunden wurde, da dieses Symbol dort zusammen mit weiteren Bildern, die den Schriften des Horapollon entnommen waren, auftauchte.

der Habsburger durch die Heirat Maximilians und Marias widerspiegele.<sup>190</sup> Aus der Verbindung der beiden Dynastien, der Philipp II. und sein Neffe Ernst entstammten, gingen die Herrschertugenden *Prudentia* und *Temperantia* hervor, welche der Erzherzog folglich in sich trage. Weiterhin wurde zur Hervorhebung dieses Motivs in der Hauptinschrift ein Verweis auf das erzherzogliche „Blut“ gemacht, da dieses beiden Adelsgeschlechtern entstamme, wodurch Ernst offiziell die Rechtmäßigkeit seiner ‚Regentschaft‘ in den Niederlanden bestätigt wurde.<sup>191</sup>

Die folgende Bühne stand dann auf der Grand-Place (Abb. B-13) und ist für das Verständnis der Einzugsdekoration von großer Bedeutung, zumal sie mit ihrer Aufstellung gegenüber dem Rathaus auf diesen Ort der städtischen Selbstverwaltung direkten Bezug nahm. Auf den ersten Blick ist die Bühne im Stich kaum von den Königs- und Kaiserbühnen zu unterscheiden, dennoch handelte es sich hier um den Aufbau einer Rhetorikergilde, den *rederijkers*, die hier ein *tableaux vivant* der gerechten Herrschaft präsentierten;<sup>192</sup> eine Herrschaft, die man nachfolgend von Ernst von Österreich erwartete.<sup>193</sup> Die zentrale Person der Bühne ist ebenfalls als gekrönter und thronender Mann gezeigt und stellt die personifizierte *Gloria*, den Ruhm, dar. Die visuelle Nähe zu den Vorfahren Ernsts auf den zuvor gesehnen Bühnen wird hier gewollt gewesen sein. Im Vordergrund der Bühne erscheint links *Pietas*, neben ihr folgen von rechts nach links die Tugenden der *Prudentia*, *Fortitudo* und *Clementia*. Rechts der *Gloria* steht *Iustitia*, welche laut Festbuch mit *Obedientia* gleichgesetzt wurde.<sup>194</sup> Hinter ihr folgen die in Ketten gelegten Laster der *Invidia*, die ihr eigenes Herz isst, und *Adulatio*, welche von zwei Männern mit Blasebalg dargestellt wird, um auf die sprichwörtliche ‚heiße Luft‘ der falschen Lobhudelei zu verweisen, die man zur Verstärkung dieses Motivs ebenfalls der *Invidia*

---

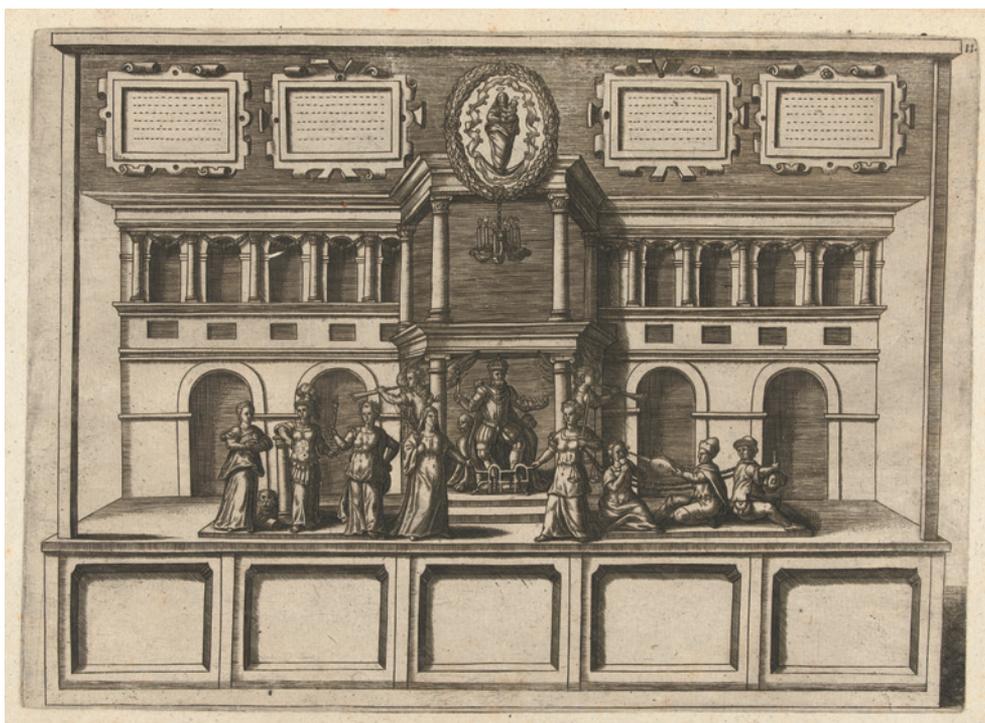
190 „ostendentes primam Principum Austriacorum cum Burgundis & Belgis affinitatem ac coniunctionem“, ANONYM 1594, 21.

191 „hinc sanguine Diuo Progenies“, EBD. Siehe zu diesem Aufbau auch THØFNER 2007, 175.

192 Es handelte sich um die Gruppe *De Mariacransken*, was im Stich durch das Marienbild mit umlaufendem Blätterkranz angezeigt wurde. Vgl. HUMMELEN 1981, 176–176 und THØFNER 2007, 177.

193 Die Bühne der *Gloria* kann zudem unter Bezugnahme auf die Geschehnisse des Jahrs 1568 verstanden werden, als der Herzog von Alba die von ihm als Hochverräter ausgerufenen Adligen Lamoral von Egmond (1522–1568) und Philippe de Montmorency, Graf von Hoorn (1518/1526–1568), auf ebendiesem Platz vor dem Rathaus hat enthaupten lassen. Das Datum dieser Tat, der 5. Juni 1568, dient in der Forschung bis heute als Ausgangspunkt des Achtzigjährigen Kriegs und damit als Schlüsselmoment der Auseinandersetzungen der Niederlande mit dem spanischen Königreich. Die Bühne schien dazu zu dienen, den Ort nun neu und mit einer gerechten und milden Regentschaft zu konnotieren.

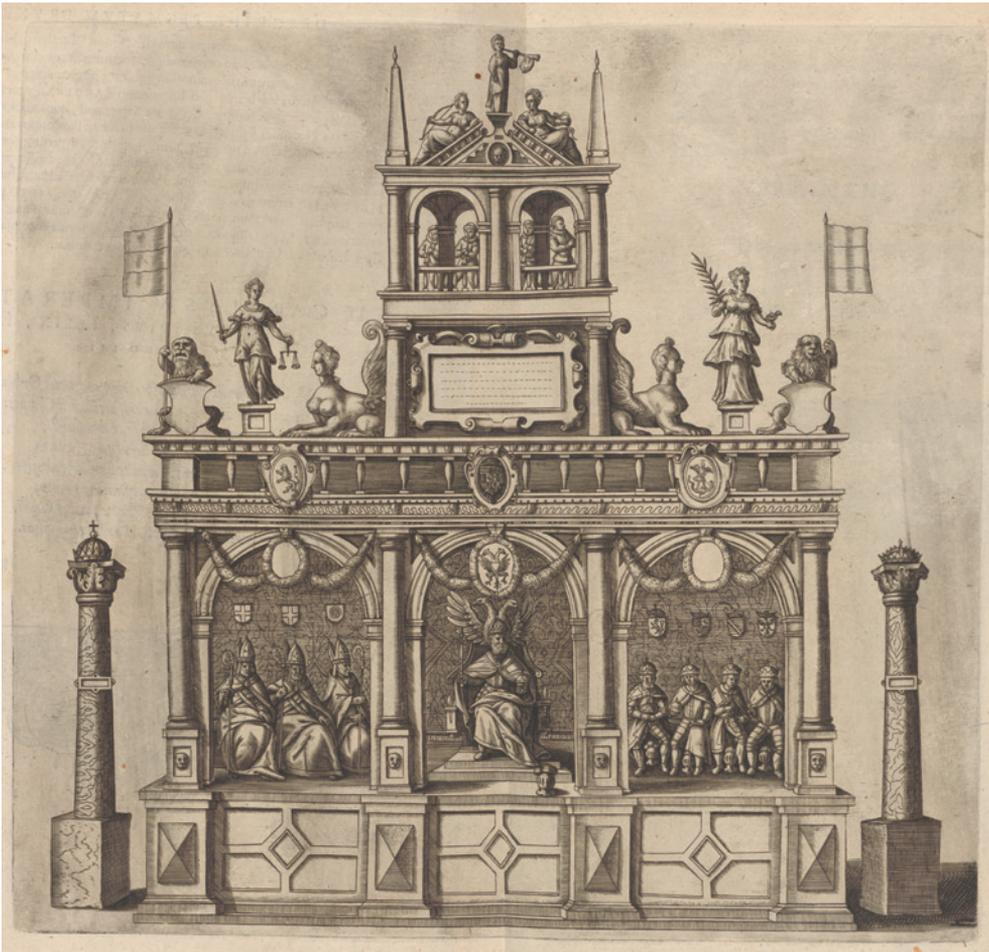
194 Siehe ANONYM 1594, 30.



B-13: Unbekannter Künstler, Bühne mit der zentralen Figur der *Gloria*, 1594, Kupferstich, 22,4 x 31 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-3. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

in den Kopf zu pusten scheint.<sup>195</sup> Das hier aufgerufene Bühnenpersonal diente dazu, die von der Stadt Brüssel als zentral angesehenen Herrschertugenden vorzuführen: Der gute Regent weiß für seinen Ruhm mit Weisheit, Stärke und Nachsicht zu walten und mit Gerechtigkeit die Neider und Falschsprechenden in Ketten zu legen. Ein Fokus scheint dabei auf der Figur der Nachsicht, *Clementia*, zu liegen. Sie stand, so die Annahme, für die Nachsicht des Erzherzogs gegenüber der Stadt und ihrer früheren Zugehörigkeit zur Union von Utrecht, die 1585 durch Farneses Eroberung ein (ungewolltes) Ende nahm. Die Laster – parallel zur *Clementia* gestellt – mögen

<sup>195</sup> Zur Ikonographie der *Adulatio*, die in der mittelalterlichen Buchmalerei als Begleiterin der *Superbia* erscheint, welche dort den Blasebalg mit sich führt, siehe DOEHLEMANN 2011, 47. Cesare Ripa aktualisiert die Figur und ihr Blasinstrument und beschreibt die „Adulatione“ (RIPA 1593, 4) als Flötenspielerin, die mit ihrer verführerischen Musik einen seine Sicherheit aufgebenden Rothirsch anzulocken vermag.



B-17: Unbekannter Künstler, Bühne mit Kaiser Karl V. und den Kurfürsten, 1594, Kupferstich, 31,8 x 33 cm, Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique/Koninklijke Bibliotheek van België, Signatur VH 26.662 C1. Image © Bibliothèque royale de Belgique/Koninklijke Bibliotheek van België, Brüssel.

deshalb in Ketten gelegt erscheinen, so dass immer noch von einer Besserung und Rückführung unter die Regentschaft der *Gloria* ausgegangen werden kann.

Auf der siebten Bühne fanden sich dann der Erzherzog und sein Gefolge gegenüber Ernsts Großvater, Kaiser Karl V. (Abb. B-17). Der Kaiser ist im Stich ähnlich wie Friedrich III. (Abb. B-7) auf einer Bühne gezeigt, die nach vorne mit drei Bogen verschlossen worden war, so dass die spezifische Zwischenform der ‚Triumphbühne‘ ein zweites Mal erscheint. Seitlich des Aufbaus sind Karls Herkulesssäulen mit zwei Kronen – für Spanien und das Kaiserreich – aufgestellt, wodurch die räumliche



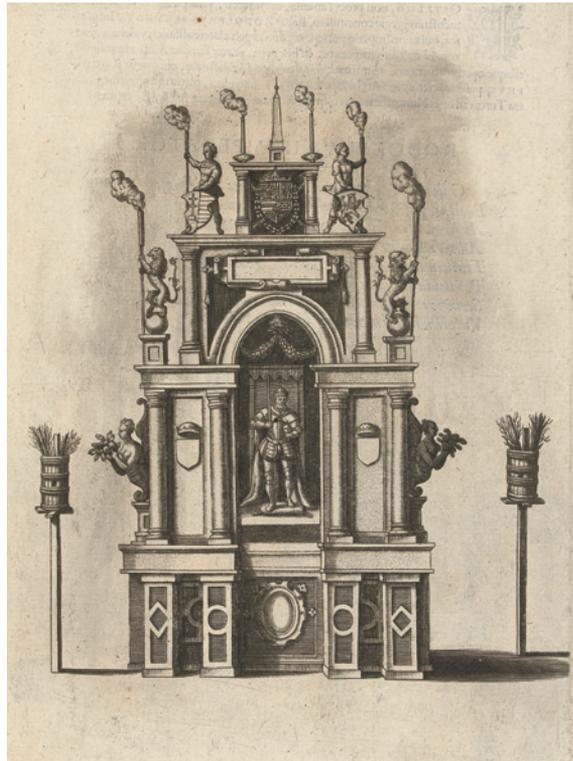
B-18: Unbekannter Künstler,  
Bühne mit Kaiser Ferdinand I., 1594,  
Kupferstich, 31,5 x 22,5 cm,  
Amsterdam, Rijksmuseum,  
Inv. Nr. BI-1953-0546A-17.  
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Dimension des Aufbaus erweitert wurde.<sup>196</sup> Die Bühne war zudem von besonderer Bedeutung, da sie nicht allein den Kaiser präsentierte, sondern diesen in Begleitung der sieben Kurfürsten zeigte; der Grund scheint uneindeutig, da alle bisher auf den Bühnen erschienenen Könige und Kaiser von diesen gewählt worden waren. Da nun während des Einzugs neben Ernst von Österreich sein Cousin Ernst von Bayern ritt, der zu diesem Zeitpunkt Kurfürst von Köln war, stand der bayrische Prinz hier einem ‚Doppelgänger‘ gegenüber. Vermutlich wurde auf die bereits in der Einleitung beschriebene Situation verwiesen, dass Ernst von Österreich als neuer, von den Kurfürsten zu wählender, römisch-deutscher König gehandelt wurde, um seinen Bruder, Rudolf II., in diesem Amt abzulösen.

Es erschien auf der achten Bühne (Abb. B-18) Karls Bruder Ferdinand I. (1503–1564), welcher nach der Reichsteilung 1558 zum Kaiser gekrönt worden war. Der dann folgende neunte Aufbau (Abb. B-20) präsentierte Ernst seinen Vater, Maximilian II., der 1564, als Ernst neun Jahre alt war, die Kaiserwürde erhalten hatte. Interessanter-

---

<sup>196</sup> Ob es sich hier um diejenigen Säulen handelte, die 1558 hinter dem Trauerschiff des Kaisers (Abb. 9) in Brüssel mitgeführt wurden, scheint möglich, muss jedoch unbeantwortet bleiben.



B-20: Unbekannter Künstler,  
Bühne mit Kaiser Maximilian II., 1594,  
Kupferstich, 29,8 x 21,7 cm,  
Amsterdam, Rijksmuseum,  
Inv. Nr. BI-1953-0546A-19.  
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

weise beschreibt das Festbuch den Aufbau mit keinem Detail. Der Druck zeigt jedoch eine erneut variierte Bühnenform, die wie bei Friedrich I. (Abb. B-5) an den Seiten geschlossen ist und nur eine kleine Nische ausbildet, in der der Kaiser steht. Die seitlich zu erkennenden Feuerkörbe sind in diesem Druck zum ersten und einzigen Mal abgebildet worden, so dass wir davon ausgehen können, dass hier am 30. Januar 1594 bereits eine Tageszeit erreicht war, ab welcher die Aufbauten nur noch mit Feuerschein erkennbar waren.<sup>197</sup> Mit der Bühne des 1594 regierenden Kaisers Rudolfs II., Ernsts Bruder, besichtigte die Prozessionsgruppe nachfolgend den zehnten und letzten Aufbau dieser Serie (Abb. B-21). 1576 von den Kurfürsten gewählt, ist Rudolf als amtierender Kaiser in besonderer Form präsentiert worden. So erscheint hier zum ersten Mal hinter einer stehenden Figur ein Thron sowie vor ihr ein ‚lebender‘ (jovischer) Reichsadler. Dieser Moment des Thronens sollte dann im nachfolgenden Stich, der *Bühne der Siebzehn Provinzen* (Abb. B-22, Kap. 2.4.), deutlicher auch mit Erzherzog Ernst verknüpft werden.

---

<sup>197</sup> Vgl. hier auch die Aufbauten der *Blijde Inkomst* in Antwerpen (Abb. A-6 bis A-34), wo an jedem Bogen und an jeder Bühne die Feuerkörbe, teilweise auch brennend, gezeigt wurden.



B-21: Unbekannter Künstler,  
Bühne mit Kaiser Rudolf II., 1594,  
Kupferstich, 31,5 x 22,5 cm,  
Amsterdam, Rijksmuseum,  
Inv. Nr. BI-1953-0546A-20.  
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Es folgen im Festbuch die bereits zu Beginn des Kapitels angesprochenen Stiche des Einzugs des Erzherzogs mit seiner Gefolgschaft in den Coudenberg-Palast (Abb. B-23 bis B-26). Dass es sich um den Palast handelt, der betreten wird, ist durch den von Karl V. gestifteten Metallzaun mit bronzenen Standbildern von Königen und Kaisern angezeigt worden.<sup>198</sup> Zu den Männern, die mit dem Erzherzog den Palast erreichten, gehörten neben der Gefolgschaft des Erzherzogs junge Nobelmänner, Musiker, ein Marschall, Männer des Adels, die berittene Garde des Erzherzogs mit ihrem Vorsteher, der Stallmeister und zwei Kamele, auf die im Antwerpener Einzug zurückzukommen sein wird. Neben dem Erzherzog ritt weiterhin Ernst von Bayern.

Diese Serie mit dem Festpersonal bildet zudem mit dem ersten Stich – der Ankunft am Leuven-Tor – eine visuelle wie narrative Klammer der Festbuchstiche. Beide Drucke führen die Prozessionsgruppe vor, die eine in Rück- und die andere in Seitenansicht, und beide zeigen die Gruppe im Moment des Durchreitens eines Tores. Dadurch wurde der Raum des Stadt- bzw. Palasttors mit seiner zeremoniellen

---

<sup>198</sup> Siehe DE JONGE 1989–1990, 263–264.

## 2.2. Die Stadt inszeniert die Dynastie



B-23: Unbekannter Künstler, Prozessionsgruppe des Erzherzogs (Blatt 1/4), 1594, Kupferstich, 20,8 x 41,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-23. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



B-24: Unbekannter Künstler, Prozessionsgruppe des Erzherzogs (Blatt 2/4), 1594, Kupferstich, 13,2 x 53 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-24. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



B-25: Unbekannter Künstler, Prozessionsgruppe des Erzherzogs (Blatt 3/4), 1594, Kupferstich, 14 x 53 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-25. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



B-26: Unbekannter Künstler, Prozessionsgruppe des Erzherzogs (Blatt 4/4), 1594, Kupferstich, 13,5 x 50 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-26. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Bedeutung besonders prominent in Szene gesetzt. Der Erzherzog war im Moment des Einritts in die Stadt zum Mittelpunkt der Festlichkeiten und zum „Motor der Prozession“<sup>199</sup> geworden. Mit dem Übertritt von der Stadt in den Palast beendete der Erzherzog diese politische Einführungszeremonie, so dass der Raum zwischen Stadt- und Palasttor zu einem spezifischen Raumgefüge wurde, der die Machtansprüche des Regenten beschrieb und die Stadt so zu einem zeitlich definierten neuen ‚Machtraum‘ transformierte. Durch dieses nun beendete Betreten der Stadt wurde Erzherzog Ernst in die lokale Geschichte und die Tradition der *Blijde Inkomst* eingeschrieben – wie schon Johanna von Brabant und alle Herzoge und Herzoginnen von Brabant und Burgund nach ihr. Das Band zwischen dem Herzogtum Brabant und dem Kaiserreich schien folglich für eine weitere Generation gefestigt und die globalen Machtansprüche der Habsburger und die lokale Selbstverwaltung der Stadt erneut durch ein Ritual definiert.

### 2.3. Der Retter der Belgica

Der achte Druck des Festbuchs zeigt den ersten ephemeren Aufbau der zweiten wichtigen Motivserie des Einzugs (Abb. B-9), die parallel zu den Bühnen der Vorfahren des Erzherzogs gezeigt wurde. Präsentiert wurde dieser Festapparat dem Erzherzog und seinem Gefolge hinter dem Doppelbogen Kaiser Maximilians I. und Marias von Burgund. Auf dem Druck erkennen wir den Aufbau als *tableau vivant*, welches den Musensitz – hier eine Vermengung aus dem ersten Sitz am Helikon und dem zweiten Sitz auf dem Parnassos – vor Augen führte.<sup>200</sup> Auf einer trapezförmigen mit Hermenpilastern geschmückten Unterkonstruktion erhebt sich eine künstlich nachgebildete Anhöhe, welche – so das Festbuch – mit Gras und immergrünen Büschen bepflanzt worden war.<sup>201</sup> An der höchsten Stelle der Bühne erscheint unter dem Wappen Philipps II. Apoll, der mit einer Sonnenmaske bekleidet eine große Leier spielt und den erwarteten Erzherzog besingt. Am unteren Rand des Berges sind die

---

199 Im Original „motor of the procession“, FEHRENBACH 2013, 117.

200 Für einen Überblick zum Musenberg als *tableau vivant* siehe SÁNCHEZ CANO 2013, 124–130. Eine der frühesten Darstellungen dieses Motivs in den Niederlanden war ein Musenberg mit Apoll und musizierenden Musen für die Ankunft Karls V. und Prinz Philipps am 31. August 1549 in Mons (Bergen), siehe EBD., 127.

201 Ein ähnliches Motiv der Fertilität der Stadt – gerade im Winter – durch die Macht der Habsburger war im Dezember 1585 für den Einzug Alessandro Farneses benutzt worden, als man die Grand-Place mit Blumen geschmückt hatte, welche die Wappen Farneses und Philipps II. darstellten, siehe THØFNER 2007, 158.

neun Musen mit unterschiedlichen Instrumenten zu sehen.<sup>202</sup> In der Mitte bäumt sich Pegasus auf, unter dem die Quelle des Flusses Hippokrene ihre inspirierenden Kräfte wirken lässt. Das Wasser spritzt in einem hohen Bogen über die Musen hinweg auf die Straße, so dass es gleich dem echten Musen-Fluss den Erzherzog zu großen Taten inspiriere.<sup>203</sup> Am linken Bildrand zeigt sich der Götterbote Merkur, der in seiner Rolle als Herold den Musen und Apoll die Ankunft Ernsts verkündet, um so den Beginn ihres Spiels herbeizuführen. Das Festbuch als auch der Text Stroobants berichten, dass zusätzlich zum Spiel Apolls und der Musen auf ihren Musikinstrumenten ein unsichtbarer Gesang aus dem Innern der hohlen Bühne erklang.<sup>204</sup> An diesem Aufbau wurde dementsprechend die zukünftige Herbeiführung eines neuen glorreichen und zu besingenden Zeitalters gefeiert und damit ein neuer Motivkomplex des Einzugs, der sich zuvor nur auf die Präsentation der Habsburger Könige und Kaiser fokussiert hatte, eröffnet.

Es folgte auf den Musenberg am Eingang zur Grand-Place der erste von zwei Triumphbogen, deren Vorder- und Rückseite ausgeschmückt worden waren (Abb. B-10, B-11). Bei dem über acht Meter hohen Bau handelte es sich um eine wichtige Innovation für die Stadt Brüssel, da die belebten *tableaux vivants* allmählich durch unbelebte, aber dafür mit Ornamenten, Skulpturen und Gemälden geschmückte Triumphbogen abgelöst wurden.<sup>205</sup> Die im vorherigen Kapitel beschriebene Sonderform der Triumphbühne verweist darauf, dass sich auch die in Brüssel traditionellen Bühnen einem zaghaften Wandel unterzogen hatten.<sup>206</sup> Dem Brüsseler Magistrat war offenbar daran gelegen, dem neuen Statthalter die modernsten Festdekorationen zu präsentieren und Triumphbogen in den Aufbau zu integrieren. Dass es sich hierbei um diejenigen Ephemera handelt, die den Ein- und Ausgang zur Grand-Place schmückten, lässt die ihnen zugedachte Rolle als künstlerische Höhepunkte des Einzugs deutlich hervortreten.

---

202 Diese sind von Louis Grjip als „transverse flute, fiddle or violin, cornetto, lute, viola da gamba, cittern, tambourine, triangle or a shawm or recorder“ erkannt worden, siehe GRIJP 2013, 106.

203 Das gleiche Motiv, womöglich unter Vorlage dieses Festapparats, verwendete der Architekt Salomon de Caus am Hof Friedrichs V. von der Pfalz in Heidelberg für einen Musensitz größeren Formats, der ebenfalls mit Apoll und den neun Musen besetzt war und aus dessen Innerem Wasserfontänen spritzten, siehe DE CAUS 1615. Für den Hinweis auf diesen mechanischen Aufbau habe ich Michèle Sehafer zu danken.

204 Vgl. GRIJP 2013, 106.

205 Siehe VON ROEDER-BAUMBACH/EVERS 1943, 83.

206 Als Grundlage für diese Entwicklung zur ‚Triumphbühne‘ müssen wohl die Vorlagenbücher des 16. Jahrhunderts, wie diejenigen des Hans Vredeman de Vries (1527–1609), angenommen werden, da diese zu einer neuen und dauerhaft verfügbaren architektonischen Vielfalt führten, siehe HEUER 2009.



B-9: Unbekannter Künstler, *Tableau vivant* mit Apoll und den Musen, 1594, Kupferstich, 29,8 x 24 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-11. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



B-10: Unbekannter Künstler, Triumphbogen am Eingang der Grand-Place (Vorderseite), 1594, Kupferstich, 33,5 x 25,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-13. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Der Druck präsentiert die Vorderseite (Abb. B-10) des Aufbaus mit hohem Mittelbogen und niedrigeren, flachgedeckten Seitenöffnungen mit männlichen und weiblichen Hermenpilastern. In den sich ergebenden Wandfeldern über den Durchgängen hängen als Dekorationselemente zwei Gemälde, welche die Stadtheiligen Brüssels zeigen: Links ist es der Erzengel Michael, der den Teufel in Gestalt eines Drachen tötet, und rechts die heilige Gudula mit ihrem Attribut der Lampe, welche ein kleiner Teufel erfolglos zu löschen versucht.<sup>207</sup> Beide Bilder machen an dieser Stelle deutlich, dass Brüssel 1594 zum katholischen Glauben zurückgekehrt war und die Heiligen wieder ihre Rolle als Stadtpatrone eingenommen hatten.<sup>208</sup> Im Auszugsgeschoss erscheint ein weiteres Gemälde, welches eine thronende Figur zeigt und

---

<sup>207</sup> Siehe KIRSCHBAUM/BRAUNFELS 1968–1976/2015, Bd. 6, Sp. 459–460.

<sup>208</sup> Margit Thöfner erkannte hier, dass diese neue Ebene des Katholizismus auf der Wiederbelebung traditioneller städtischer Devotionspraktiken fußte, um so eine höhere Akzeptanz innerhalb der Bevölkerung zu erzeugen, welche durch das Fokussieren auf neue Heilige oder Praktiken nicht gegeben gewesen wäre. Die in Kapitel 4.3. zu besprechende Heraushebung der Reliquie des Heiligen Sakraments durch Albrecht und Isabella zählt ebenfalls zu diesem Vorhaben, siehe THÖFNER 2007, 174.



B-11: Unbekannter Künstler,  
Triumphbogen am Eingang der  
Grand-Place (Rückseite), 1594,  
Kupferstich, 33,3 x 25,2 cm,  
Amsterdam, Rijksmuseum,  
Inv. Nr. BI-1953-0546A-16.  
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

das Hauptbild dieses Aufbaus darstellt. Das Festbuch identifiziert die Thronende als Personifikation der Stadt Brüssel, *Bruxella*.<sup>209</sup> In ihrer linken Hand hält sie einen Lorbeerzweig und in der rechten ihr eigenes Herz, welches sie dem Erzherzog präsentiert. Margit Thøfner konstatiert hierzu, dass „Eroberung in Romantik überführt worden war“.<sup>210</sup> Thøfner folgend, verweise das Gemälde explizit darauf, dass Brüssel gerade erst vor neun Jahren wieder unter die Herrschaft Spaniens zurückgekehrt war und sich die Stadt nun willentlich und scheinbar ohne äußeren Zwang dem Erzherzog – und damit der Habsburger Herrschaft – hingebt. *Bruxellas* Akt der Unterordnung sollte jedoch nicht ohne Gegenleistung geschehen. Die Rückseite des Bogens (Abb. B-11) zeigte weiteres symbolisches Bildmaterial. Es erscheinen die Personifikationen der *Religio* und der *Sinceritas*.<sup>211</sup> Die Tugenden bezogen sich, so der Text, auf

<sup>209</sup> „vrbs Bruxella, sub forma pulcherrima Nymphæ“, ANONYM 1594, 26.

<sup>210</sup> Im Original „conquest [...] was turned into romance“, THØFNER 2007, 173.

<sup>211</sup> Auf das Bild der *Sinceritas* verweist Hartmut Böhme in seinem Text „Der Körper als Bühne“ folgendermaßen: „Auf einem Triumphbogen, der in Brüssel zum Empfang von Erzherzog Ernst von Österreich 1594 errichtet wurde, finden wir eine männliche Skulptur [es handelt sich korrekterweise um eine gemalte Figur, I. R.] mit einem gläsernen Fenster [eigentlich Gitterstäben, I. R.] vor



B-12: Unbekannter Künstler, Grand-Place mit Galerie, 1594, Kupferstich, 37,7 x 48,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-12. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

die Figur der *Bruxella* an der Vorderseite und damit auf die Tugenden der Residenzstadt und ihrer Bevölkerung.<sup>212</sup>

Der nachfolgende Druck (Abb. B-12) zeigt den Rathausplatz, wie dieser sich bei dem Anlass dem Erzherzog und seiner Gefolgschaft präsentierte. Im rechten Bildteil erscheint ein kleines Schiff, bei dem es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um jenen beweglichen Festapparat (Abb. 9) handelte, der für die Brüsseler Trauerprozession Karls V. 1558 von Philipp II. in Auftrag gegeben wurde, um an den verstorbenen

---

dem Herzen, zu seinen Füßen drei Masken, in der Hand eine Taube – all dies sind Embleme des Menschen ohne Falsch, der zwischen innen und außen keine Dissonanz, keine Abschirmung und Maskierung, nicht einmal ein Übersetzungsproblem kennt.“ (BÖHME 2011, 29). Er verweist weiter darauf, dass diese ‚gläserne Brust‘ auf eine Aussage Sokrates‘ zurückzuführen sei, der sich ebendiese gewünscht habe, und macht deutlich, dass dieses Emblem in einer Zeit entstand, in der der innere Mensch erfunden wurde und sich die Lehre der Anatomie auf die Suche nach diesem Inneren des Menschen gegeben hatte, vgl. EBD., 28–29.

<sup>212</sup> „qua non minus populus Bruxellensis, quàm à pietate, religionisque Catholicæ singulari obseruantia apud omnes meritò semper fuit commendatus“, ANONYM 1594, 26.



9. Joannes van Doetechum und Lucas van Doetechum nach Hieronymus Cock, Wagen des Schiffs *Victoria* zum Trauerumzug Karls V. in Brüssel, 1559, Radierung und Kupferstich, 42,9 x 61,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-78.619. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

Kaiser, sein Reich und seine Tugenden zu erinnern.<sup>213</sup> Ein Blick auf den Stich der Hogenberg-Werkstatt für den Einzug Kardinal Albrechts von Österreich im Jahr 1596 (Abb. 10) zeigt, dass dort das Schiff ebenfalls eingesetzt wurde. Folglich war mit dem Einzug von 1594 das „Karls-Schiff“ fester Teil der Festdekoration in Brüssel geworden. Es folgt eine zweite Ansicht des Rathausplatzes aus erhöhter Perspektive (Abb. B-14).

Der nächste Stich zeigt die Vorderseite des zweiten Triumphbogens am Ende der Grand-Place (Abb. B-15).<sup>214</sup> Auch dieser Aufbau verfügt über einen hohen Mittelbogen mit niedrigeren, flachgedeckten Seitendurchgängen, über denen Einzelfiguren in Bildern erscheinen. Als zentrales Bild und Pendant zu *Bruxella* erscheint an diesem Aufbau in einem Gemälde der in eine Rüstung gekleidete Erzherzog auf

---

<sup>213</sup> Siehe PINSON 2001, 222–225, THØFNER 2007, 176–177, SOMER-MATHIS 2009, 67. Danach wurde das Schiff als *Plus Ultra* in den Brüsseler *ommegangen* genutzt. Weitere bekannte, aber nie abgebildete Wagen waren ein Riese und eine Riesin, ein Pelikan, ein Kamel und ein Einhorn, siehe THØFNER 2007, 159.

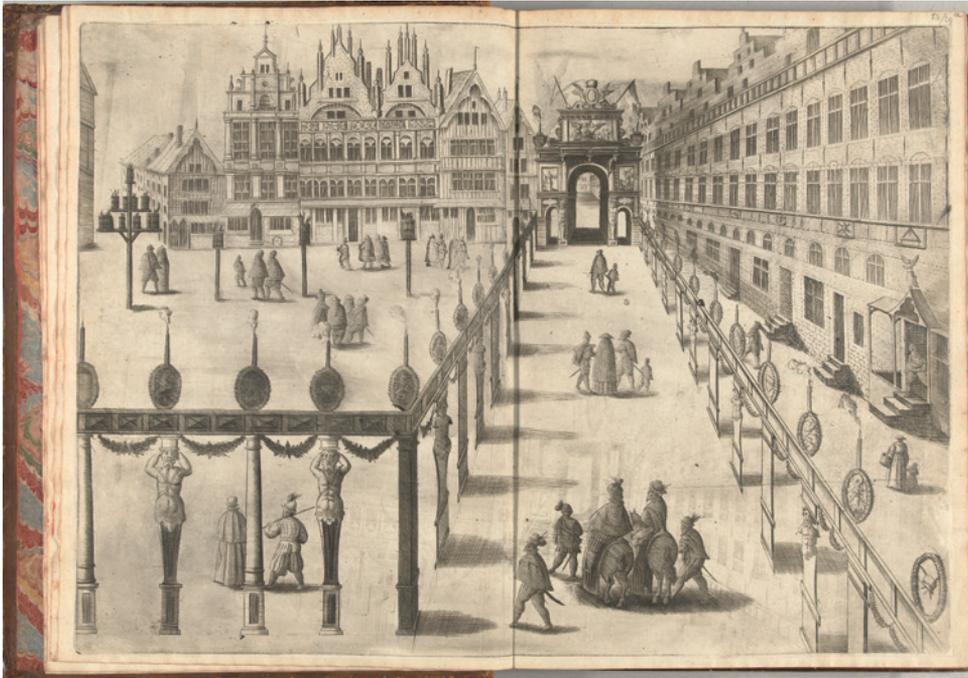
<sup>214</sup> ANONYM 1594, 26–34.



10. Werkstatt Frans Hogenbergs, Einzug Kardinal Albrechts von Österreich in Brüssel, 1596, Radierung, 21 x 28 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-78.784-298. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

der linken Bildseite. Er stützt triumphierend seinen linken Arm in die Seite, um mit seiner erhobenen Rechten einen Pfeil zu präsentieren, welcher auf das in der Bildmitte positionierte, drachenähnliche Monster weist. Dieses Wesen – im Bild als *DISCORDIA* und im Text als „draco“<sup>215</sup> bezeichnet – dominiert mit seinen ausgebreiteten Flügeln das Zentrum der Szene. Der greifenartige Kopf ist vom neuen Statthalter abgewandt, die linke Klaue ruht auf einer bewusstlosen und wohl männlichen Figur am Boden. Der Blick der *Discordia*, der hier allegorisch als Monster präsentierten Zwietracht, ist zur rechten Bildseite gerichtet, wo eine junge, barbusige Frauenfigur kniend die Hände in einem Gestus des Sich-Ergebens emporstreckt. Bekrönt wird die Frau von einer Mauerkrone, die sie zusammen mit dem beschreibenden Text als

<sup>215</sup> EBD., 34.



B-14: Unbekannter Künstler, Grand-Place mit Galerie, 1594, Kupferstich, 36 x 50 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-4. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

*Belgica*, die lokale Landesallegorie, ausweist.<sup>216</sup> Ernst, vom Monster noch unbemerkt, ist in dem Moment vor seinem tödlichen Schlag in die Brust des Ungeheuers gezeigt.

Der drachentötende und damit die Zwietracht besiegende neue Statthalter war folglich in den Augen der Auftraggeber gewappnet, um *Belgica* zu retten und die Zwietracht zwischen den nördlichen – symbolisiert durch den bewusstlosen Mann zu Füßen des Monsters – und südlichen Niederlanden zu beenden. Diese eindruckliche Szenerie ist dabei nicht nur auf eigene Ideen der Organisatoren in Brüssel zurückzuführen, sondern nimmt Bezug auf einen zirkulierenden Druck des Jan Wierix (1549–1620), den dieser nach Crispin van den Broeck (1523–1591) um 1577 gestochen

<sup>216</sup> Eine aktuelle Analyse der Ikonographie der Mauerkrone im Mittelalter ist zu finden in Fritz 2003, 355, und dort im Besonderen in Fußnote 1342, in welcher die Autorin die traditionelle Darstellung der Personifikationen von Städten mit Mauerkronen beschreibt und die mit diesem Bildelement ikonographisch verknüpften Tugenden. Traditionell geht dieses Detail auf Darstellungen der griechischen Göttin Kybele zurück.



B-15: Unbekannter Künstler, Triumphbogen am Ausgang der Grand-Place (Vorderseite), 1594, Kupferstich, 36,3 x 27,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-14. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



11. (Jan) Wierix nach Crispin van den Broeck, Perseus und Andromeda als Allegorie der Rettung der Niederlande durch Wilhelm von Oranien mit teilweise ausgelöschten Wappenschildern, um 1577, Kupferstich, 33,2 x 41,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-1944-1711. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.<sup>217</sup>

hatte (Abb. 11). Dieser Kupferstich, der die Rettung Andromedas durch Perseus zeigt, war in den späten 1570er Jahren dazu genutzt worden, Wilhelm von Oranien mit dem mythologischen Helden und das Monster mit Spanien zu vergleichen.<sup>218</sup> Der Brüsseler Magistrat nahm 1594, so scheint es, die von den Rebellen unter der Führung Wilhelms von Oranien verbreitete Bildpropaganda bewusst auf, um diese nun vollständig umzukehren und in einen spanisch-habsburgischen Gebrauch zurückzuführen. Dieses zentrale Gemälde lässt deutlich werden, dass in den Augen

<sup>217</sup> Eine Version mit intakten Wappen, die das Monster als Spanien und Perseus als Wilhelm von Oranien ausweisen, findet sich unter: <http://www.drawingsandprints.com/CurrentExhibition/detail.cfm?ExhibitionID=6&Exhibition=51> (12.12.2018).

<sup>218</sup> Es finden sich Ausgaben dieses Drucks sowohl mit gefüllten Wappenschildern des Perseus und des Seeungeheuers als auch mit leeren Kartuschen.

des Brüsseler Magistrats – wie auch zuvor vom Künstler des Perseus-Blattes – der Niederlande-Konflikt als ein von außen eingedrungenes Monster betrachtet wurde. Dieses hatte die nördlichen Provinzen gefangen genommen und sie lagen nun ‚bewusstlos‘ und dadurch passiv am Boden. Hier zeigt sich, dass der direkt vor diesem Bogen besuchten Bühne der *Gloria* eine vermittelnde und überaus wichtige Funktion zukam, da diese zwischen der Serie der Kaiser und der Serie der Rettung der *Belgica* mediierte. Durch die dort gezeigten Figuren der *Clementia* und *Iustitia* wurde die Hoffnung auf eine gerechte und milde Regentschaft des Erzherzogs unterstrichen. So war die monströse *Discordia* zu bestrafen und nicht die Bevölkerung selbst, da diese als ‚gelähmt‘ und passiv verstanden wurde und so nicht für die politische Konfliktsituation zur Rechenschaft gezogen werden konnte.

Die Zwietracht konnte jedoch nur auf einem Weg besiegt werden: mit Waffen; hier symbolisiert durch den Pfeil des Erzherzogs. Dieses unterstützend, erschienen an diesem Bogen, so der Text, im Bogendurchgang zwei weitere Gewalt und Sieg repräsentierende Szenen. So zeigte man links im Bogen Samson, den Löwen tötend, und rechts Herkules, die Hydra erschlagend, und bezog beide Heldentaten auf die heldenhafte *virtus* des Erzherzogs.<sup>219</sup> Die oberhalb der seitlichen Durchgänge angebrachten Gemälde zeigen links den personifizierten Frieden mit geflügeltem Herz – man nahm damit wohl Bezug auf das Herz der *Bruxella* – und mit Füllhorn und Turteltauben, sowie rechts, im Kontrast dazu, den Kriegsgott Mars in Rüstung und mit Kanone.

Dass für das Erreichen von Frieden durch Krieg und das Zerschlagen der *Discordia* auch das Schicksal und der richtige Moment nötig waren, wurde dann auf der Rückseite präsentiert (Abb. B-16). Die hier erkennbaren Figuren sind links *Tempus*, mit Flügeln, Sense und Sanduhr auf dem Haupt in einer Landschaft mit Stadtansicht, und rechts *Occasio*, auch als *Kairos* oder *Fortuna* zu bezeichnen, der auf einer Kugel steht und sich selbst an die ikonographisch wichtige Stirnlocke greift.<sup>220</sup> Diese zwei unterschiedlichen Visualisierungen von Zeit und Zeitlichkeit sollten dem Erzherzog vor Augen führen, dass die Lösung des Konflikts nur nach reiflicher Überlegung (*Tempus*) und im richtigen Moment (*Occasio*) geschehen kann. Dieser Verweis wurde sodann im Bild des Giebels aufgenommen. Hier erkennen wir im Druck erneut den wachsamem Kranich mit erhobenem Bein, in dessen Kralle sich ein Stein findet.<sup>221</sup>

---

219 ANONYM 1594, 34. Zur Figur des Herkules in der *Blijde Inkomst* von 1549 und seiner Rolle in der visuellen Repräsentation der Habsburger, vor allem Philipps II., siehe WEISSERT 2013.

220 Siehe zu Ikonographie und Gebrauch dieser Figuren in der Renaissance COHEN 2014.

221 Siehe in dieser Arbeit die Ausführungen zum Maximilian-Maria-Bogen (Abb. B-8).



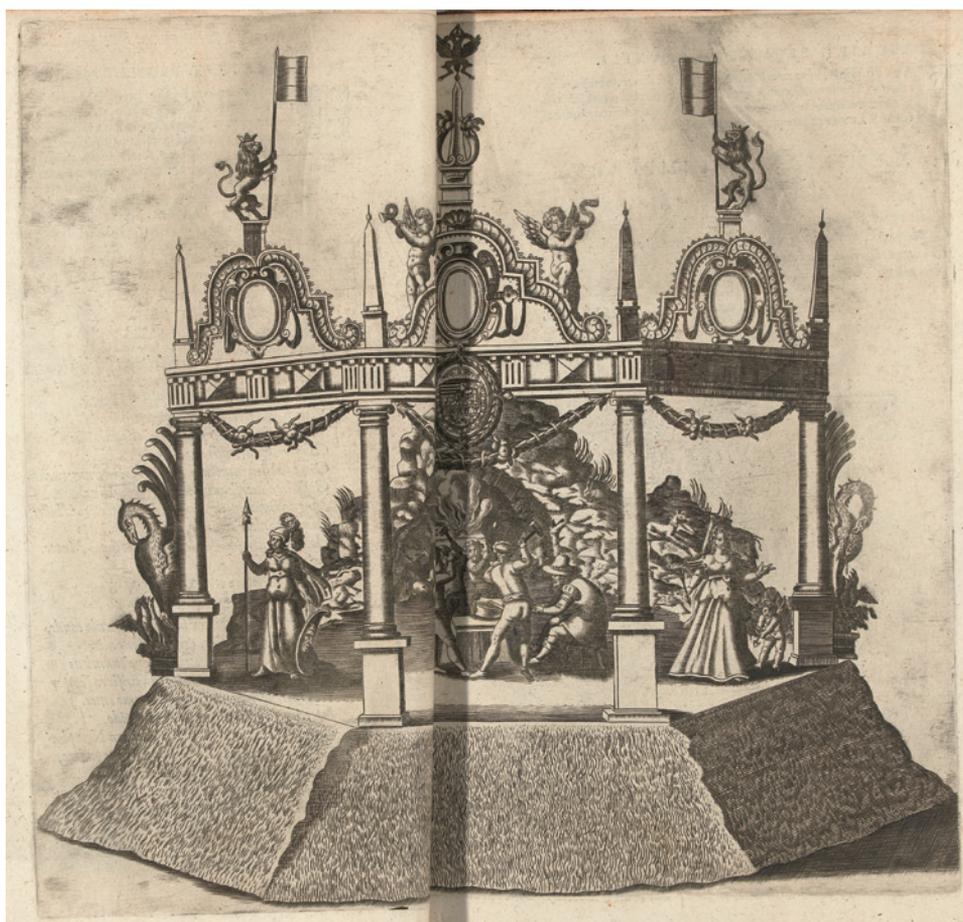
B-16: Unbekannter Künstler,  
Triumphbogen am Ausgang der  
Grand-Place (Rückseite), 1594,  
Kupferstich, 35,5 x 27,5 cm,  
Amsterdam, Rijksmuseum,  
Inv. Nr. BI-1953-0546A-22.  
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Nach den Bühnen Karls V. und Ferdinands I. zeigte sich im Einzug als Pendant zum Musensitz ein zweites freistehendes *tableau vivant* (Abb. B-19).<sup>222</sup> Wie schon der Musenberg orientierte sich auch dieser Aufbau an antiker Mythologie und präsentierte dem Erzherzog die Schmiede Vulkans.<sup>223</sup> Diese erscheint im Druck auf einer trapezförmigen Bühne, die nach vorne mit Säulen, Festons, Wappen, Kartuschen, Rollwerk, Putti, Löwen und Zierobelisken abgegrenzt ist. Im Mittelfeld, vor der steinernen Grotte der mythischen Schmiede im Ätna, zeigt sich Vulkan mit seinen assistierenden Zyklopen. Am linken Bühnenrand erkennen wir Minerva mit Schild und Lanze, welche, so der Festbuchtext, bei der Ankunft

---

<sup>222</sup> Wieso dieser Aufbau nicht direkt auf den Bogen folgte, so wie zuvor der Musenberg direkt vor dem ersten Bogen stand, bleibt unklar. Eine mögliche Theorie könnte sein, dass aufgrund der Straßenverhältnisse kein geeigneter großer Platz verfügbar war, um dieses *tableau* direkt hinter dem zweiten Bogen aufzustellen.

<sup>223</sup> Im Triumphzug für Kardinalinfant Ferdinand von Spanien 1635 setzte Rubens diese Szene im *Bogen der Münze* ein, siehe GÖTTLER 2019. Zum Motiv der Vulkanschmiede in der Kunst der Niederlande allgemein siehe GÖTTLER 2017.



B-19: Unbekannter Künstler, *Tableau vivant* mit der Schmiede des Vulkan, 1594, Kupferstich, 34,2 x 38 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-18. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

des Erzherzogs Vulkan den Auftrag erteilte, Waffen für den neuen Statthalter zu schmieden, mit denen er die Feinde des Königs von Spanien vertreiben könne.<sup>224</sup> Als ihr Pendant positionierte man rechts Venus mit Cupido, welche, so der Text, mit dem Herantreten des Erzherzogs Vulkan einen Pfeil ihres Sohnes reichte, so dass dieser neu geschmiedet werde, damit Cupido eine Frau für den Erzherzog finden könne.<sup>225</sup> Mit diesem direkten Hinweis auf die Rettung Belgiens mit neuen

---

<sup>224</sup> „Pallas iubebat Vulcano arma fabricare [...]: quibus Serenissimus Archidux ERNESTVS hostes Regis Catholici expugnaret“, ANONYM 1594, 39 (o. S.).

<sup>225</sup> „Venus vero porrigebat Vulcano sagittam veterem ac marcidam, petens vt nouam faceret qua (sedatis bellis ciuilibus) Cupido feriat cor præstantissimæ alicuius ac nobilissimæ virginis ad

Waffen und nachfolgender Liebeshochzeit des Erzherzogs bezogen sich die Auftraggeber auf die Zukunft Belgiens und verwiesen darauf, dass durch diese ersehnte Hochzeit „die Niederlande wiederhergestellt“<sup>226</sup> werden sollten. Die an dieser Stelle präsentierte Hoffnung, dass eine Hochzeit Ernsts die Niederlande als Staat zurückkehren lasse, ist unter Verweis auf die von Philipp II. geplante Vermählung Ernsts mit der Infantin Isabella Clara Eugenia zu verstehen.<sup>227</sup> Diese hätte Ernst zum Regenten der Niederlande erhoben, da dieser Teil der Spanischen Erblande die Mitgift Isabellas darstellten.

Diese dynastische Dimension des Festaufbaus zeigt zum Abschluss dieser zweiten Motivserie, wie eng beide Dekorationskomplexe miteinander verbunden waren: So machte die Herkunft aus der Dynastie der Habsburger, Burgunder und Brabanter Ernst zum perfekten Kandidaten für die Statthalterschaft und Regentschaft der Niederlande. Gleichsam war er somit derjenige, der aufgrund seiner dynastischen Tugenden den Konflikt in den Niederlanden mit taktischer Kriegsführung zu beenden wusste. Erzherzog Ernst von Österreich wurde folglich als ‚Retter der *Belgica*‘ zum Träger lokaler Hoffnungen in einem Geflecht globaler Machtansprüche und komplexer Aushandlungsprozesse am Ende des 16. Jahrhunderts.

#### 2.4. Die Bühne der Siebzehn Provinzen

Der Stich des letzten Festaufbaus stellt zum Abschluss der Serie die sogenannte *Bühne der Siebzehn Provinzen* dar (Abb. B-22). Neben der Gestaltung und der Thematik der Bühne, die sich in keine der zwei zuvor besprochenen Motivserien einordnen lässt, ist nachfolgend ihre Positionierung zu besprechen. In der Reihenfolge der Stichserie des Festbuchs präsentierte sich diese als abschließende Abbildung der ephemeren Aufbauten, während des Einzugs von 1594 fand sich diese Bühne jedoch an einer anderen Position.

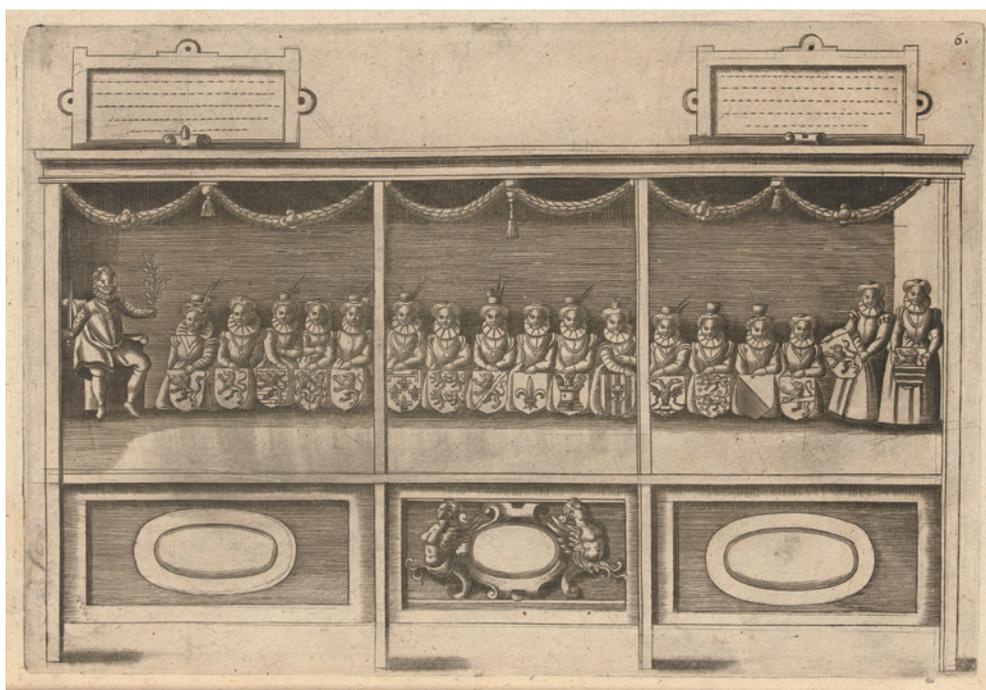
Der Festapparat, der – wie im Stich zu erkennen – als lange, überdachte Bühne auf hohem Unterbau konstruiert ist, die an den Seiten undekorierte Ovale und in der Mitte eine Rollwerkkartusche flankiert von sphingenartigen Wesen zeigt, verfügt im

---

matrimonium cum ERNESTO contrahendum“, EBD.

<sup>226</sup> „Belgicae restitui“, EBD.

<sup>227</sup> Siehe DUERLOO 2012, 36–41. Dort wird umfangreich beschrieben, wie sich die Heiratspläne für Isabella zwischen 1568, den ersten Verhandlungen für eine Heirat mit ihrem Cousin Erzherzog Rudolf (II.), und 1593, dem 27. Geburtstag der Infantin und den definitiven Plänen, sie anstatt mit Rudolf mit Ernst zu vermählen und ihr die Niederlande als Mitgift zu übergeben, geändert haben. Für die Übergabe der Statthalterschaft an Albrecht und den Entschluss, ihn und Isabella zu verheiraten, siehe EBD., 41–56.



B-22: Unbekannter Künstler, *Bühne der Siebzehn Provinzen*, 1594, Kupferstich, 19,8 x 28,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546A-21. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Gegensatz zu allen anderen Aufbauten dieses Einzugs über keinerlei architektonische Verzierung. Lediglich schmale Festons schmücken die drei Bühnenkompartimente. Dieses bemerkenswerte Fehlen der sonst überaus aufwendigen Dekorationselemente lässt unter Umständen darauf schließen, dass der Fokus auf das Thema der Bühne selbst gelenkt werden sollte.<sup>228</sup> Im Innern des Aufbaus finden sich nebeneinander aufgereiht achtzehn Personen. Am linken Bühnenrand sitzt der einzige Mann des Personals, welcher mit Schwert und Lorbeerzweig dargestellt ist. Ihm zur Linken folgen siebzehn junge Frauen in festlicher Kleidung, jede von ihnen hält vor sich ein Wappenschild. Die ersten fünfzehn Damen sind kniend gezeigt, die letzten zwei stehend. Ein Blick auf die Wappenschilder und in den Festbuchttext lässt deutlich wer-

---

<sup>228</sup> Ein weiterer Grund könnte die späte Fertigstellung der echten Bühne gewesen sein, die dadurch undekoriert blieb, oder aber die späte Entscheidung, diesen Aufbau mit Text und Bild überhaupt in das Festbuch aufzunehmen. Die hier vertretene These der besonderen Hervorhebung der Bühne und ihres Inhalts scheint dennoch am wahrscheinlichsten, da es keine Gründe gab, die Herausgabe des Festbuchs so sehr zu beschleunigen, dass man dafür diese Einbußen in der Qualität des Drucks und seine nicht korrekte Einordnung hätte in Kauf nehmen müssen.

den, was hier präsentiert wird. Wir erkennen am linken Bildrand einen Schauspieler, der Erzherzog Ernst selbst darstellt, der sich im Einzug von 1594 folglich einem ‚Doppelgänger‘ gegenüber sah. Rechts folgen die versammelten siebzehn Provinzen der Burgundischen Niederlande.<sup>229</sup> Bei den zwei am rechten Bühnenrand stehenden Damen handelte es sich um die Provinzen Holland und Seeland, also um diejenigen Provinzen, welche sich in den 1560ern von der spanischen Krone losgesagt hatten.<sup>230</sup> Der Erzherzog wurde auf dieser Bühne im Jahr 1594 folglich zum Friedensstifter ausgerufen, der es schaffen sollte, die zwei revoltierenden Provinzen wieder in die Gemeinschaft der vereinten Niederlande zurückzuführen.

Diese Botschaft des erhofften Friedens wurde mit einem an der Bühne angebrachten Bibelvers unterstrichen; eine Praktik, die an keiner anderen Bühne zu finden ist und die final die Wichtigkeit der Religiosität und des katholischen Glaubens unterstreicht. Über der Bühne war im Einzug folgendes Zitat aus Jesaja 9,7 (Vulgata) angebracht: „MULTIPLICABITVR EIVS IMPERIVM, ET PACIS NON ERIT FINIS“<sup>231</sup> – „Er vermehre sein Reich und der Friede werde nicht enden“. Diese im Vers aufgerufene Vergrößerung des Reichs kann in gemeinsamer Lesung mit dem Bühnenpersonal als Wiedervereinigung aller siebzehn burgundischen Provinzen angesehen werden. Damit verbinden sich im Stich dieser Bühne die beiden Motivserien des Einzugs: Ernst erscheint ebenso thronend auf einem *tableau vivant* wie seine Vorfahren bzw. sein regierender Bruder und wird gleichzeitig als derjenige gezeigt, der die Vereinigung der Niederlande erreichen wird. Damit ist der Stich dieser Bühne als letztes Blatt der Druckserie als ein überaus gelungener Abschluss der Buchpublikation anzusehen. Tatsächlich stellt diese Bühne jedoch nur im gedruckten und buchgebundenen Einzug den krönenden Abschluss der Serie dar. Während des realen Einzugs war sie an einer anderen Stelle in der Reihenfolge der Aufbauten positioniert.

Im Festbuchtext zur *Bühne der Siebzehn Provinzen* wird ihr Standort an der Kirche der „fratres Dominicanos“<sup>232</sup> – also gelegen an der Dominikanerkirche – beschrieben. Diese befand sich jedoch nicht, wie es die Reihenfolge der Stiche im Buch vorgeben will, am Ende der Route. Die Kirche stand in der Rue de L’Ecuyer, welche östlich der Kathedrale und nördlich der Grand-Place verläuft (Abb. 5). Faktisch war die Bühne also in der Reihenfolge der Aufbauten vom 30. Januar 1594 zwischen der Albrechts II.

---

<sup>229</sup> Diese waren: die Grafschaft Artois, die Grafschaft Flandern, die Herrschaft Mecheln, die Grafschaft Namur, die Grafschaft Hennegau, die Grafschaft Seeland, die Grafschaft Holland, das Herzogtum Brabant, das Herzogtum Limburg, das Herzogtum Luxemburg, die Herrschaft Utrecht, die Herrschaft Westfriesland, das Herzogtum Geldern, die Herrschaft Groningen, die Herrschaft Overijssel und die Grafschaft Zutphen.

<sup>230</sup> Zur niederländischen Revolution siehe u. a. PIERSON 1985, 170–190 und KAMEN 2014, 117–119.

<sup>231</sup> ANONYM 1594, 45 (ohne Zahl auf Seite).

<sup>232</sup> EBD.



12. Simon Frisius (Stecher), Einzug Ernsts von Österreich in Brüssel, 1613–1615, Radierung, 13,5 x 16,2 cm, in: Wilhelm Baudartius, *Polemographia Aeraico-Belgica*, Brüssel: Michiel Colijn 1565–1640, Teil 2, 163, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1958-935-215. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

(Abb. B-6) und der Friedrichs III. (Abb. B-7) platziert. Wieso der Aufbau im Festbuch nicht an der korrekten Stelle – wie alle anderen Ephemera – abgebildet wurde, wirft Fragen auf. Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass es sich hier um keinen Einzelfall einer einzigen konsultierten Festbuchausgabe handelt. Aufgrund der Durchsicht mehrerer Exemplare in Brüssel und Antwerpen sowie digitalisierter Ausgaben konnte festgestellt werden, dass alle Festbücher die *Bühne der Siebzehn Provinzen* als letzten Stich zeigen. Dies lässt deutlich werden, dass es sich um eine willentlich herbeigeführte Entscheidung der Auftraggeber – das heißt der Stadt Brüssel – handelte, welche diese an die Ersteller der Publikation – Autor, Drucker und Buchbinder – weitergegeben haben.

Diese Neuplatzierung unterstreicht die hohe Bedeutung, die die Organisatoren dem Aufbau haben zukommen lassen. War die Bühne während des eigentlichen Einzugs noch der dynastischen Schau der Habsburger Kaiser zugeordnet und auch nicht

mit dem Bühnen- und Bildprogramm um die Grand-Place mit Ernst als Retter der *Belgica* verknüpft, erhielt sie in der Publikation eine Art ‚Ehrenrolle‘: Als letztes Bild der gesamten Serie und zum visuellen Abschluss aller gezeigten Aufbauten wurde Ernst als derjenige Mann vorgeführt, der die siebzehn Provinzen Burgunds wieder vereinen und damit die Aufgabe vollbringen konnte, die seit dem Ausbruch der Revolte in den 1560ern noch keinem der Statthalter Philipps II. geglückt war. Dass wir heute nicht wissen, ob dieser von der Stadt vorgebrachte Wunsch der Vereinigung der Niederlande unter Ernsts Statthalterschaft umgesetzt werden konnte, ist dem frühen Tod des Erzherzogs im Februar 1595 zu schulden.

Dass diese wichtige Rolle, die die Stadt Brüssel Ernst zugebracht hatte, auch im nachfolgenden Jahrhundert nicht vergessen wurde, zeigt ein im 17. Jahrhundert geschaffener Druck (Abb. 12). Simon Frisius (1570/75–1628/29) schuf diesen zwischen 1613 und 1615 für die Publikation des zweiten Bands der *Polemographia Aeraico-Belgica* des Willem Baudartius (auch Baudaert, 1565–1640). Die Radierung eröffnet den Blick über die Zinnen der Brüsseler Stadtmauer auf die Fassade des Rathauses, welches im Zentrum erscheint, dahinter füllt sich die Stadt mit zahlreichen Häusern und Kirchen. Im Vordergrund ist ähnlich dem Stich der Hogenberg-Werkstatt (Abb. 8) das städtische Raumgefüge aufgelöst worden, um so Platz für die ephemeren Aufbauten zu schaffen. Diese erscheinen nun standardisierter und in vager Anlehnung an das Festbuch als hoch aufgesockelte Bühnen mit Baldachinen, unter denen die Habsburger Könige und Kaiser thronen. Frisius folgt zudem Hogenbergs Darstellungen des Musenbergs mit dem spritzenden Wasser, den Kamelen und dem umzäunten Eingang zum Coudenberg-Palast. Anders jedoch als Hogenberg, der alle Aufbauten benennt, findet sich bei Frisius nur im Vordergrund die Beschriftung „Ernestus“ unter der Figur des Erzherzogs. Dieser hier gewählte Ausschnitt in das nun zusammengedrungene Geschehen des Einzugs mit Ansichten des Rathauses und der Stadt im Hintergrund lässt deutlich werden, dass 1613/15, während der Regentschaft der Erzherzoge Albrecht und Isabella, Frisius und Baudartius einen Blick in die Vergangenheit – in das kollektive Gedächtnis der Stadt – eröffnen wollten. Dabei wollten sie so präzise wie möglich die Ereignisse des 30. Januars 1594 zusammenfassen und Ernst innerhalb des Brüsseler Stadtgefüges situieren; das Fehlen der beschreibenden Namen lässt die zeitgenössischen Betrachtenden jedoch nicht deutlich erkennen, was genau hier gefeiert und mit welchen Motiven der neue Statthalter begrüßt worden war. Ausschlaggebend hierfür war wohl, dass Ernst in seiner kurzen Amtszeit keine wichtigen politischen Erfolge erreichen konnte und die Hoffnungen, die die Stadt Brüssel 1594 in ihn gesetzt hatte, enttäuscht worden waren. Dies mag auch dazu geführt haben, dass in den *Polemographia Aeraico-Belgica* der Antwerpen-Einzug, der nachfolgend vorgestellt wird, vollständig ausgelassen wurde.