

3. Antwerpen: Der Wunsch nach Frieden und Wohlstand

In der sich globalisierenden Welt des 16. Jahrhunderts kam Antwerpen als „Weltstadt“²³³ und „Metropole“²³⁴ eine besondere Rolle zu. Aufgrund der spezifischen historischen Situation der Stadt als Handelszentrum konnte sich dort eine eigene und als sehr dynamisch zu beschreibende Wissens- und Handelsstruktur sowie visuelle Kultur entwickeln.²³⁵ Austauschprozesse ergaben sich etwa durch die zahlreichen fremden Kaufleute, Handwerker und Künstler. Das vormoderne Antwerpen kann daher zu den „world cities“²³⁶ gezählt werden, die Antonella Romano und Stéphane Van Damme als „privileged sites for the global articulation of knowledge, which in some way might abolish the distance between cultural areas or learned ‚metropolitan‘ institutions and ‚exotic‘ scientific fields“²³⁷ definieren. Der Ausbruch der Revolte unter Wilhelm von Oranien 1568 sowie die Eroberung durch den spanischen General Alessandro Farnese 1585 hatten Antwerpen zum Ende des Jahrhunderts merklich geprägt und 1594 zu einer besonderen Situation geführt: Die Stadt hatte begonnen, sich von wirtschaftlichen Einbußen zu erholen, da man wieder an das spanisch-portugiesische Handelsnetz angeschlossen war, dennoch lag die Demarkationslinie unmittelbar nördlich der Stadtgrenze. Die Ankunft Ernsts von Österreich gab der Stadt die Möglichkeit, alle Wünsche und Hoffnungen visuell eindrücklich zu präsentieren und damit Einfluss auf die zukünftige Politik und Förderung des neuen Statthalters auszuüben.

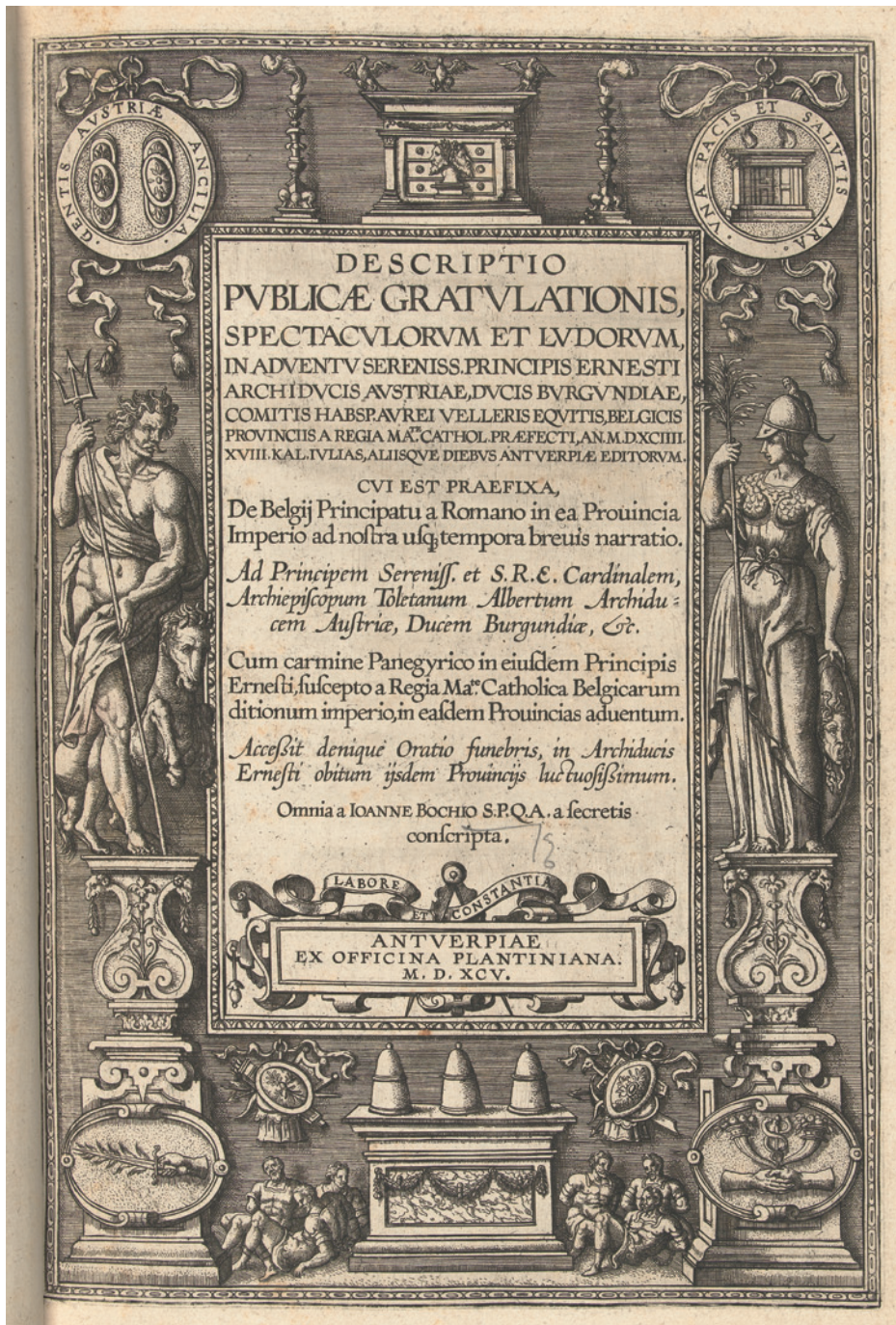
²³³ Das Original „world cities“ ist dem Titel von ROMANO/VAN DAMME 2009 entnommen.

²³⁴ Teil des Titels des AUSST.-KAT. ANTWERPEN 1993.

²³⁵ Beispielfhaft kann hier auf die Beiträge im AUSST.-KAT. ANTWERPEN 1993 oder in GÖTTLER/RAMAKERS/WOODALL 2014A verwiesen werden.

²³⁶ ROMANO/VAN DAMME 2009.

²³⁷ EBD., 85.



A-1: Unbekannter Künstler, Titelblatt zu BOCHIVS 1595, Radierung, 32,8 x 21,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-01. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Es folgte somit am 14. Juni 1594 – und damit fast sechs Monate nach der *Blijde Inkomst* in Brüssel – die zweite Willkommenszeremonie für Erzherzog Ernst von Österreich in Antwerpen. Für seine offizielle Ankunft wurde eine Vielzahl von Bühnen, Bogen, Aufbauten oder Galerien vom Magistrat in Auftrag gegeben. Die Organisation dieses ephemeren Großereignisses oblag dabei den Bürgermeistern Blasius de Bejar (gest. um 1630) und Gillis Gerard, welche diese an den Stadtsekretär Johannes Bochius (1555–1609) übergaben, der später auch den Festbuchtext verfasste.²³⁸ Anders als im vorherigen Kapitel zur *Blijde Inkomst*-Zeremonie in Brüssel, in dem die Ephemera auf der Grundlage ihrer Motivkomplexe aufgeteilt wurden, basiert die hier durchgeführte Unterteilung auf den ungleichen Auftraggebern der Aufbauten: Es werden daher zuerst diejenigen Dekorationen besprochen, für die der Magistrat unter der Leitung des Johannes Bochius zuständig war, gefolgt von den sieben Ephemera ausländischer Handelsnationen (*nationes*) aus Spanien, Portugal, Genua, Mailand, Florenz und Lucca sowie der Galerie der Fugger, die alle für ihre Aufbauten vollumfänglich selbst zuständig waren. Durch die Nebeneinanderstellung der zwei Gruppen kann an dieser Stelle die Frage gestellt werden, welche gemeinsamen und welche unterschiedlichen Hoffnungen und Wünsche die flämische Lokalpolitik und die vornehmlich südeuropäischen Kaufleute an den neuen Statthalter richten wollten.

3. 1. Das Festbuch

Für eine Analyse des Festbuches muss der Blick auf dessen erste Besonderheit gerichtet werden: seine zwei Frontispize. Das zu Beginn des Buches gezeigte erste Titelblatt der *Descriptio Publicæ Gratulationis* (Abb. A-1) zeigt neben den beistehenden Figuren von Neptun und Minerva und weiterem symbolischen Dekor in der Mitte des Blattes eine Textkartusche, in der zum ersten Mal in der Geschichte der niederländischen Festbuchtradition der Name des Festbuchautors mit der Formel „*Omnia a IOANNE BOCHIO S.P.Q.A. a secretis conscripto*“ genannt wird. Möglich geworden war die

²³⁸ Siehe DIELS 1994 und DIELS 2003 für eine umfassende Analyse der Planung des Einzugs, der Kosten und unter Vertrag genommenen Künstler der städtischen Aufbauten. Der Aufwand des Einzugs wird durch seine Finanzierung deutlich: So kostete das Fest die Stadt über 26.000 Gulden und damit etwa nur ein Zehntel der Gesamtkosten des bereits erwähnten Einzugs von 1549 für Karl V. und Prinz Philipp. Margit Thöfner geht davon aus, dass diese geringen Kosten dadurch bedingt waren, dass die Bevölkerung eine „costly and showy ceremony“ für nicht angebracht gehalten hätten, siehe THÖFNER 2007, 180–181. Es ist zudem für den Einzug Ernsts zum ersten Mal belegt, dass die Aufträge für die Entwürfe der städtisch bezahlten Bühnen und Bogen ausgeschrieben und an den günstigsten Künstler vergeben wurden. Gleiches kann nachfolgend für die Handwerker der Aufbauten angenommen werden, vgl. PEETERS 2013, 117–118.

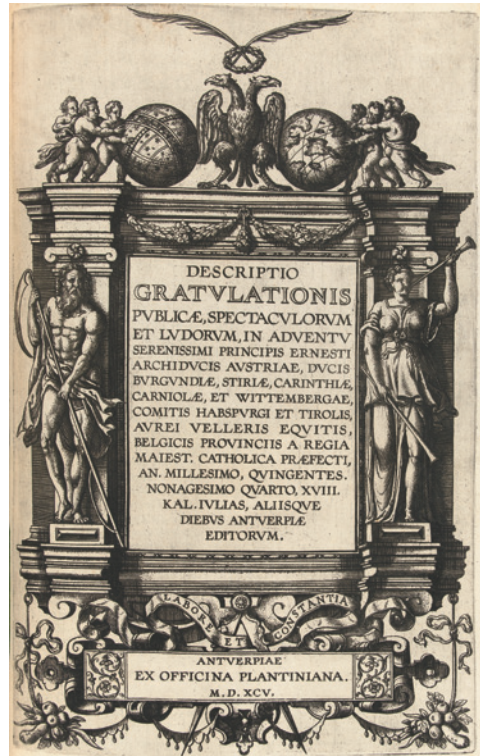
Nennung wohl dadurch, dass dieses Frontispiz erst nach dem Tod des Erzherzogs (21. Februar 1595) in Auftrag gegeben worden war und dem Buch nun der ebenfalls von Bochius geschriebene Text *De Belgii Principatu a Romano in ea Provincia Imperio ad nostra usque tempora brevis narratio* vorangestellt wurde.²³⁹ Bochius inszeniert sich hier prominent als Verfasser der Festschrift und gleichermaßen der Konzeption der Aufbauten und hebt durch den Zusatz zu seinem Namen „S.P.Q.A.“ seine Loyalität zur Stadt Antwerpen und ihrem Magistrat als Auftraggeber hervor. Es folgt dann ein weiteres Titelblatt nach dem Text der *De Belgii Principatu a Romano [...] brevis narratio*.²⁴⁰

Dieses zweite Frontispiz (Abb. A-2) muss als das zu Lebzeiten Erzherzog Ernsts in Auftrag gegebene Titelblatt des Festbuchs angenommen werden; davon zeugt das traditionelle Fehlen des Autorennamens und der Widmung, worin das Blatt der Struktur früherer Publikationen folgt.²⁴¹ Der Titelpuffer zeigt eine Architekturräumung mit hervorspringenden ionischen Pilastern, darunter hängt eine reich verzierte Unterkonstruktion, welche den Druckereort Antwerpen, den Verlag (*Ex Officina Plantinia*) und das Jahr 1595 angibt. Darüber findet sich in einem Spruchband das Motto der Werkstatt Christoph Plantins (1520–1589) *Labore et Constantia*. Vor den beiden Pilastern erscheint jeweils eine Figur: rechts *Tempus* mit Sense und links *Fama* mit Trompeten. Die Umwandlung dieser Figuren im späteren Titelblatt zu Neptun und Minerva lässt vermuten, dass die mit dem Erzherzog und seinem Einzug verknüpften Tugenden des rechten Moments und des nachfolgenden Ruhms enttäuscht worden waren. Oberhalb der Architektur wird weiterhin angezeigt, dass *Fama* vom Ruhm der Habsburger kündigt, da der habsburgische Doppeladler erscheint, der von einem Lorbeerkranz und Palmzweigen bekrönt wird. Die zwei

²³⁹ Landwehr verweist darauf, dass sein benutztes Exemplar auf S. 175 den Lizenzstempel März 1595 aufweist, so dass davon ausgegangen werden kann, dass unmittelbar nach Ernsts Tod das neue Frontispiz und der Historientext angefertigt und dem Festbuch vorgesetzt wurden, siehe LANDWEHR 1971, 85. Das Exemplar in Ernsts Besitz war in rotem Samt gebunden und erscheint im Nachlassinventar, siehe zu diesem Buch RABAND 2018.

²⁴⁰ Siehe IMHOF 2011, Bd. 1, 101–104 (Kat. Nr. B-42). Der Autor gibt in seiner Untersuchung der Plantin-Moretus-Druckerei für dieses Festbuch an, dass am 8. Juli 1595 1.050 Titelblätter gedruckt wurden. Es lässt sich vermuten, dass damit beide Titelblätter (Abb. A-1 und A-2) gemeint sind, was die Gesamtauflage auf 525 Exemplare definiert. Ursula Stampfer gibt fälschlicherweise an, dass von dieser Publikation 775 Exemplare gedruckt wurden, bei dieser Zahl handelt es sich jedoch um die Auflage der Festbeschreibung Albrechts und Isabellas, die 1599 in Auftrag gegeben wurde und 1602 fertiggestellt war, siehe STAMPFER 2008, 133, Fußnote 219; der Hinweis findet sich trotz des korrekten Verweises auf LANDWEHR 1971, 91, der diese Zahl für die Publikation von 1602 angibt.

²⁴¹ Vgl. GRAPHEUS 1550, HOUWAERT 1579, DE VILLIERS 1582, ANONYM 1594. Bochius wiederholte diese Neuerung der Autorennennung in seiner 1602 erschienenen Beschreibung der *Blijde Inkomst* von 1599, siehe BOCHIUS 1602. Auch Jan Gaspar Gevartius wird auf dem Titelblatt des Festbuchs des *Pompa Introitus Ferdinandi* genannt, siehe GEVARTIUS 1642.



A-2: Unbekannter Künstler,
originales und versetztes Titelblatt zu
BOCHIUS 1595, Radierung, 32,8 x 21 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv. Nr. BI-1953-0546B-02.
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Köpfe des Adlers blicken links auf einen Himmels- und rechts auf einen terrestrischen Globus, die beide von jeweils drei Putti herangerollt werden.²⁴² Die welt- und himmelsumspannenden und damit imperialen Herrschaftsansprüche der Habsburger werden auf diesem Blatt dem Publikum prominent vor Augen geführt.²⁴³

²⁴² Dieses Detail wiederholte Otto van Veen 1597 – unter Umständen mit einer Bearbeitung durch seinen Schüler Peter Paul Rubens – in der Vorlage eines Porträtstichs Albrechts von Österreich, so dass van Veen als möglicher Vorlagenkünstler des Frontispiz’ angenommen werden kann. Ein Digitalisat der Zeichnung findet sich in der Onlinesammlung der Albertina, siehe [http://samm-lungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[8065\]&showtype=record](http://samm-lungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[8065]&showtype=record) (8.10.2018).

²⁴³ So erscheint es als ein gewollter Zug Bochius’, dass die Herrschaft der Habsburger mit den wissenschaftlichen Errungenschaften Antwerpens verknüpft wird, ein Aspekt, der lokalen und fremden Betrachterinnen und Betrachtern der Zeit sicherlich aufgefallen sein dürfte, zumal im 16. Jahrhundert in Antwerpen die serielle Globenproduktion erfunden wurde. Aktuelle Forschungsarbeiten zu diesem Thema sind KOLLER 2014, AUSST.-KAT. BRAKE 2015 und dem Katalog zugehörig BISCHOFF/LÜPKES/CROM 2015. Die beiden hier besprochenen Globen erscheinen ebenfalls auf Abraham Ortelius’ Frontispiz des *Theatrum Orbis Terrarum*, so dass unter Umständen eine Verknüpfung mit diesem Atlas hergestellt werden kann. Zur Bedeutung der Globen in der Kunst Antwerpens im Verlauf des 17. Jahrhunderts kann zudem auf die Forschungsarbeiten Stefanie Wyssenbachs verwiesen werden, siehe WYSSENBACH 2017.

Es folgen auf 134 Seiten die in lateinischer Sprache verfassten Beschreibungen der zwanzig ephemeren Aufbauten des Einzugs sowie die Stiche, die diese abbilden.²⁴⁴ Anders als im Festbuch des Brüsseler Einzugs stehen sich hier Text und Bild nicht direkt gegenüber, da die Ausführungen Bochius' zu jedem Aufbau mehrere Seiten umfassen und damit deutlich ausführlicher sind als diejenigen des anonymen Stadtschreibers aus Brüssel. Für die detailreich und künstlerisch versiert angefertigten Radierungen wurden von Bochius drei Künstler unter Vertrag genommen, zwei von ihnen erstellten die Vorzeichnungen, der dritte die Druckplatten.²⁴⁵ Als Zeichner verpflichtete Bochius die Maler Joos de Momper (1564–1635) und Cornelis Floris III. (gest. 1615).²⁴⁶ Der Stecher dieser Vorlagenzeichnungen, von denen sich keine erhalten zu haben scheint, war Pieter van der Borcht (ca. 1535–1608). Dieser hat ähnlich dem Novum der Nennung des Festbuchautors auf dem Frontispiz als erster Stecher eines Festbuchs seine Stichserie signiert.²⁴⁷ Vom Erfolg dieser Kollaboration zeugt, dass alle Beteiligten – Bochius, de Momper, Floris, van der Borcht – fünf Jahre später erneut vom Bürgermeister Blasius de Bejar unter Vertrag genommen wurden, um das nun noch umfangreichere und prestigeträchtigere Festbuch für die *Blijde Inkomst* Erzherzog Albrechts und der Infantin Isabella (BOCHIUS 1602) anzufertigen.

3. 2. Die Ankunft eines neuen Apoll und Merkur

Die Stichserie beginnt mit dem Druck *Schematismus Aciei* (Abb. A-3), der die Ankunft des Erzherzogs im Südosten Antwerpens vor den Toren der Stadt zeigt. Von

²⁴⁴ Im Folgenden wird eine eigene Übersetzung des Festbuchs verwendet. Diese basiert auf dem Originaltext BOCHIUS 1595 und der edierten Übersetzung, STEVENSON/GWYNNE/LIEBREGTS 2004, welche oft fälschlicherweise mit DAVIDSON/VAN DER WEEL 2004 angegeben wird.

²⁴⁵ Siehe DIELS 2003, 30 und ihren Verweis in Fußnote 21 auf die erhaltenen Archivalien im Stadtarchiv Antwerpen (SAA PK 561, Collegiale acten, fol. 143^v). Dass Joos de Momper nicht nur aufgrund von erhaltenen Akten als Künstler der Vorlagen angenommen werden kann, belegt eine Zeichnung im Kupferstichkabinett der Stadt Antwerpen (Plantin-Moretus-Museum), welche den letzten Bogen am Michaelskloster für den Einzug Albrechts und Isabellas von 1599 zeigt, der mit dem später von Pieter van der Borcht angefertigten Stich identisch ist, siehe STEDELIJK PRENTENKABINET 2000, 52–55 und RABAND 2018, 101–102.

²⁴⁶ Die Tätigkeit der beiden Künstler kann durch das Archivmaterial gesichert festgestellt werden, siehe DIELS 1994. Die wenigen bibliographischen Informationen zu Cornelis Floris III. sind vom Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag zusammengefasst worden, siehe <https://rkd.nl/explore/artists/318242> (8.10.2018).

²⁴⁷ Die Signaturen („Fecit Petrus vander Borcht“) finden sich auf dem ersten (Abb. A-3) und letzten Druck (Abb. A-35). Pieter van der Borcht zählt zu den bekanntesten Bildstechern in Antwerpen zur Jahrhundertwende und hat ein umfangreiches Œuvre als Buchillustrator hinterlassen, siehe MIELKE/MIELKE/LUIJTEN 2005.



A-3: Pieter van der Borch (Stecher, signiert) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Ankunft Erzherzog Ernsts im Südosten Antwerpens, 1595, Radierung, 33,1 x 43,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-03. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

einem stark erhöhten Blickpunkt aus ist die aus weit über hundert Männern zu Pferd und zu Fuß bestehende Prozessionsgruppe des Erzherzogs abgebildet. Flankiert wird sie auf der linken Seite von den sechs in Formation stehenden Kompanien der städtischen Waffen- und Schützengilden.²⁴⁸ Dem Festbuchttext Johannes Bochius' folgend, wurden der neue Statthalter Ernst von Österreich und sein Gefolge dort von den Bürgermeister und dem Stadtrat in Empfang genommen. Im Hintergrund der Wiesen und Felder, die das nachfolgend in der Festdekoration aufgerufene Motiv der Förderung der Agrikultur zu präfigurieren scheinen, erkennt man Antwerpen mit Stadtmauer und Zitadelle – Zeichen der Wehrhaftigkeit der Stadt – und Kirchtürmen, die prominent aus der Häusermenge herausragen. Mit besonderer Finesse ist das zu erreichende Stadttor – die Kaiserpforte (*Keizerspoort*) – vergrößert dargestellt.

²⁴⁸ Siehe THÖFNER 2007, 182–183.



A-4: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Kaiserpforte mit Erzherzog Ernst, 1595, Radierung, 32,6 x 20,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-04. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Dieses Tor, welches für den Einzug Kaiser Karls V. und Prinz Philipps 1549 als Teil der neuen Stadtmauer errichtet worden war und den Eingangspunkt der *Blijde Inkomst* markierte, ist im folgenden Stich gezeigt (Abb. A-4).²⁴⁹ Vor dem neuen Statthalter, der zu Pferd erscheint, reiten sechs Männer, die bereits das Stadttor durchqueren und so anzeigen, dass Ernst von Österreich ihnen nachfolgen und die Zeremonie offiziell beginnen wird.²⁵⁰ Einzelne, aber zentrale Elemente der Verzierung des Tores sind speziell für den Einzug des Erzherzogs angebracht worden. Der Blick auf ein historisches Foto der Kaiserpforte vor ihrem Abriss im 19. Jahrhundert (Abb. 13) und der Holzschnitt des Festbuchs von 1549 (Abb. 14), in dem das Tor undekoriert gezeigt wurde, lassen dies erkennen. So präsentiert sich die Kaiserpforte, der einzige nicht ephemere Aufbau des Einzugs, als Tor mit vorgestellten dorischen Säulen aus Bossensteinen mit Rustizierung. Darüber erhebt sich ein Attikageschoss halber Höhe, welches unterhalb mit einem Triglyphenfries abschließt. Die zwei Wandfelder des Bogengeschosses sind mit Löwenköpfen verziert, welche zur permanenten Struktur des Baus gehörten. Ebenso fest mit dem Tor verbunden war das Wappen Karls V., welches von zwei Löwen gehalten und von den Säulen des Herkules sowie seinem Motto „PLVS OVLTRE“ begleitet wurde. Als ephemere Dekoration ist 1594 das Untergeschoss mit – so das Festbuch – weiß-roten Girlanden und Inschriftentafeln geschmückt worden; deren Text wird in Bochius’ Beschreibung ausführlich, in den Stichen jedoch verkürzt wiedergegeben.²⁵¹ In der linken Inschrift wird der Erzherzog als Statthalter Philipps II. begrüßt, dessen Ankunft von Gebeten begleitet erwartet worden war. Damit wurde, anders als in Brüssel, wo die kaiserliche Herkunft an dieser Stelle im Vordergrund stand, das mit größter Not herbeigesehnte Ende des kriegerischen Konflikts der nördlichen und südlichen Niederlande thematisiert, lag doch Antwerpen direkt an der Demarkationslinie beider Landesteile.

²⁴⁹ Das Tor sowie der größte Teil der frühneuzeitlichen Stadtmauer wurde zwischen 1864 und 1870 abgerissen, siehe LOMBAERDE 2009, 152–157. Die tiefgreifende Verflechtung dieses Tores mit der Herrschaft der Habsburger wird deutlich, wenn man den Einzug Wilhelms von Oranien in Antwerpen 1577 betrachtet, der von Frans Hogenberg in einem Stich festgehalten wurde. Dort wird angezeigt, dass der Anführer der Revolution durch die *Rooport* die Stadt betrat und damit die *Jorispoort*, der alte Name der *Keizerspoort*, nicht aufgesucht wurde, vgl. VOET 1978, 103–104. Dargestellt ist der neue Statthalter Ernst von Österreich im Moment des Münzwurfs. Der Münzwurf beim Eintritt des Fürsten in eine Stadt war in der Vormoderne Symbol des Spendens von Almosen und des ‚Zurückgebens‘ von städtisch erhobenen Steuergeldern, die für den Einzug von der Stadtbevölkerung gezahlt wurden, siehe PETERS 2005, 274, BUSSELS 2012, 46–47 und RUIZ 2012, 321.

²⁵⁰ Siehe zum Durchreiten des Stadttors in vormodernen Herrschereinzügen LAMPEN 2009.

²⁵¹ Beide BOCHIUS 1595, 59. Auf den Stichen dieses Festbuchs sind teilweise die Inschriften verkürzt wiedergegeben worden, so dass oft nur die ersten Worte des Textes zu erkennen sind. Auf diesem Stich finden sich daher in den Kartuschen die Worte „QVOD BONVM &C.“ und „MAXIME &C.“



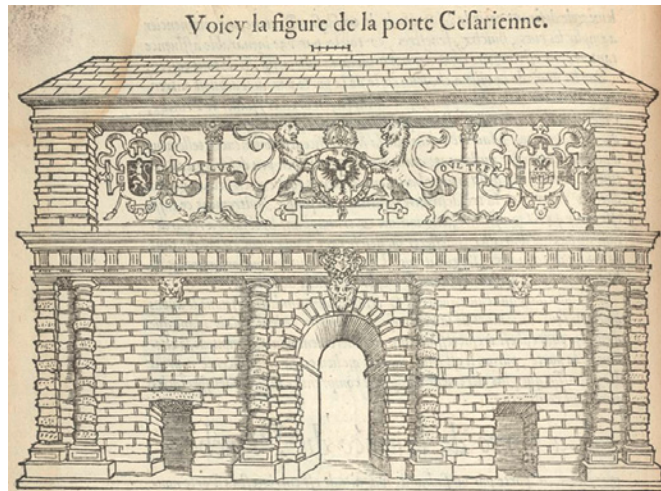
13. Kaiserpforte in Antwerpen, vor 1870, Fotografie. Image © http://militairerfgoed.digipolisweb.be/sites/default/files/Keizerspoort_beeld%207.jpg (12.12.2018).

Dem Triglyphenfries ist mittig über dem Bogen das Wappen des Erzherzogs vorgeblendet, welches nur temporär angebracht war, gefolgt vom dauerhaften Wappen Karls V. Im Dachaufbau ist die situativ aufgestellte Skulptur des Silvanus Brabo, dem mythischen Stadtgründer Antwerpens, zu sehen.²⁵² Diesem Mythos entsprechend, rief die Inschrift am Sockel der Statue Brabo als „unbesiegt“²⁵³ und als Bezwiner des Tyrannen aus; gemeint ist hier der Antwerpener Riese Antigoon, auf den später zurückzukommen ist. Die Haltung des antiken Helden, der in seiner erhobenen Linken die abgeschlagene Hand des Antigoon präsentiert, korrespondiert mit der Pose des Erzherzogs, der ebenfalls seinen linken Arm emporstreckt. So treten die zwei Männer – der antike Held, der Antwerpen von der Tyrannei des Riesen befreite, und der Erzherzog, der die Niederlande von der Tyrannei der Revolutionäre befreien sollte – in einen gemeinsamen Austausch und bilden eine transtemporale Einheit. Das Wappen Karls V. verbindet beide mit den römisch-antiken Wurzeln der habsburgischen Kaiserwürde und der Herkunft Brabos, da dieser der Legende nach ein

²⁵² Zum Gründungsmythos Antwerpens siehe BOCHIUS 1595, 57, BEVERS 1985, 55–58, ausführlich GÖTTLER 2014A und VAN DIXHOORN 2014. Es kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei dieser Statue um diejenige Brabo-Figur handelte, welche bis zum 23. Februar 1587 an der Fassade des Antwerpener Rathauses stand und im Rahmen der visuellen Rekatholisierung der Stadt unter der Ägide des Jesuitenpaters Franciscus Costerus durch eine Figur der Jungfrau mit dem Kind ersetzt wurde, die damit den Charakter der Rathausfassade von einem lokal-mythologischen zu einem katholisch-religiösen dauerhaft transformierte, siehe BEVERS 1985, 108–114 und THØFNER 2007, 162–165. Zu Bedeutung und Einfluss religiöser Bildung und Propaganda in den Spanischen Niederlanden der 1560er Jahre siehe MARNEF 2006.

²⁵³ „braboni invicto, ob vindicatam talione tyrannidem“, BOCHIUS 1595, 58.

14. Pieter Coecke van Aelst
(Vorlage und Stecher),
Kaiserpforte in Antwerpen,
Holzschnitt, 29 x 22 cm, in:
GRAPHEUS 1550, D_i (recto),
London, The British Library,
Signatur C.75.d.15, p. 28.
Image © The British Library,
London.



Söldner Julius Caesars war.²⁵⁴ In der Einleitung ist bereits auf Christopher Greens Konzept der geteilten Vergangenheit – „shared past“ – verwiesen worden und es lässt sich bereits hier, mit der Ankunft des neuen Statthalters vor dem Tor der Stadt aufzeigen, dass Antwerpen seine mit dem Erzherzog und seiner Dynastie ‚geteilte Geschichte‘ in der römischen Antike verankerte. Dieses ermöglichte es der Stadt, ihre Wertigkeit zu erhöhen und mit der imperialen Dynastie auf gleicher Augenhöhe zu erscheinen.

Nachdem der Erzherzog das Tor durchritten und damit offiziell die Antwerpener *Blijde Inkomst*-Zeremonie begonnen hatte, wurde er direkt dahinter von der Magd Antwerpens – der personifizierten *Antverpia* in Form einer jungen Frau – begrüßt.²⁵⁵ Der Stich (Abb. A-5) zeigt diese mit ihren Begleiterinnen thronend auf einem der städtischen *ommegangen*-Wagen (Umzugswagen). Diese *ommegangen* waren jährlich wiederholte, religiöse Prozessionen, zu denen in Antwerpen die *besnijdenis*-Prozession, bei der die Vorhaut-Reliquie Christi im Zentrum stand, die Marienprozession zu Mariä Himmelfahrt und die Pfingstsonntagsprozession zählten.²⁵⁶ Für diese Ereignisse hatte es sich in der Stadt an der Schelde und anderen niederländischen Gemeinden etabliert, neben Reliquien auch Figurenwagen, die lokalhistorische

²⁵⁴ Siehe zur Diskussion über die Namensherkunft Antwerpens und die Rollen Brabos und Antigoons BOCHIUS 1595, 57; zuletzt ausführlich diskutiert in GÖTTLER 2014A und VAN DIXHOORN 2014.

²⁵⁵ Dieser Wagen wurde 1582 für den Einzug des Herzogs von Anjou zum ersten Mal für eine *Blijde Inkomst* benutzt, dies wurde 1585 für Farnese wiederholt und war nachfolgend ein immer wiederkehrendes Moment, siehe THÖFNER 2007, 184.

²⁵⁶ Zum *besnijdenis ommegang* siehe TIGELAAR 2000. Zu den *ommegangen* und ihren Wagen allgemein, siehe AUSST.-KAT. ANTWERPEN 1957, CARTWRIGHT 1996, THÖFNER 1999B, HÜSKENS 1997 und THÖFNER 2007, 46–51 sowie 59–71.



A-5: Pieter van der Borch (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Wagen mit *Antverpia*, 1595, Radierung, 32,7 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-05. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

oder mythologisch-allegorische Bildthemen zeigten, durch die einzelnen Stadtteile zu bewegen. In den *Blijde Inkomst*-Zeremonien sind diese kirchenfestlich konnotierten Wagen als fest installierte und unbewegte Aufbauten eingesetzt worden. Der Grund dafür scheint simpel, sie erhöhten die Zahl der Dekorationen und ihrer Abbildungen im Festbuch und verringerten so die Gesamtkosten des Einzugs.²⁵⁷ Im Jahr 1594 wurde ein Großteil, wenn auch nicht alle der *ommegangen*-Wagen gezeigt: Dem Wagen der *Antverpia* folgten der Riese Antigoon (Abb. A-23), der Elefant (Abb. A-25), das Schiff (Abb. A-29) und der Fisch (Abb. A-30).²⁵⁸

Zum Einzug Ernsts setzte die Stadt ihre *Antverpia* auf ihrem Gefährt gemeinsam mit acht allegorischen Personifikationen in Szene, um die Tugenden der Stadt prunkvoll zu präsentieren: Diese waren *Religio*, *Obedientia*, *Reverentia*, *Fidelitas*, *Benevolentia* und zuletzt *Beneficii Recordatio*, die Erinnerung an den Nutzen.²⁵⁹ Die darunter angebrachte Inschrift ließ *Antverpia* zum neuen Statthalter sprechen: „Ich, trauriges Antwerpen, habe mich lange hinter väterlichen Mauern versteckt: Froh bin ich nun über neue Triumphe unter Eurem Schutz, Ernst. Mit Eurem Schutz und der Gnade des Königs wird frühere Pracht zurückkehren [...]“. ²⁶⁰ Deutlich zeigt sich, wie sehr die Ankunft des Erzherzogs mit der Restauration Antwerpens assoziiert wurde; ein Motivkomplex, der hier erst seinen Anfang nahm. Nachdem dann – so der Text – *Antverpia* von ihrem Wagen gestiegen war und Ernst einen mit goldenen Bändern verzierten Lorbeerkranz, der mythologisch mit Apoll assoziiert wurde, übergeben hatte, zog die Einzugsgruppe um den Erzherzog weiter.²⁶¹

Der folgende städtische Aufbau präsentierte sich als Bühne mit einem *tableau vivant* (Abb. A-9), von denen die Stadt insgesamt vier hatte konzipieren lassen. Benannt wird diese erste Bühne als diejenige des Landbaus.²⁶² Im Bühnenraum erkennt

²⁵⁷ Margit Thøfner benennt dieses Vorgehen als „cheap“, THØFNER 2007, 191.

²⁵⁸ Grund für die Auslassung der übrigen Wagen könnte ihre prominente Nutzung und Präsentation im Festbuch des Einzugs des Herzogs von Anjou 1582 gewesen sein, DE VILLIERS 1582. Siehe dazu auch PETERS 2005 und PETERS 2008.

²⁵⁹ Siehe BOCHIUS 1595, 61. Zur Personifikation allgemein erschien zuletzt der umfangreiche Band MELION/RAMAKERS 2016.

²⁶⁰ „Moesta diu latui patrijs Antuerpia muris: | Ingridior nunc laeta, nouos actura triumphos | Auspicij, Erneste, tuis: te vindice priscum | Clementi sub Rege decus, splendórque redibit [...]“; BOCHIUS 1595, 61.

²⁶¹ 1582 war es der Schlüssel der Stadt gewesen, den *Antverpia* überreichte und danach zurückerhielt. 1585 überreichte sie diesen an Farnese, der ihn jedoch nicht zurückgab, sondern an seiner Kette des Ordens vom Goldenen Vlies befestigte, womit er deutlich machte, dass er Antwerpen unter seine Kontrolle und die des spanischen Königreichs gebracht hatte. 1594 konnte *Antverpia* folglich keinen Schlüssel übergeben, so dass man sich für einen Lorbeerkranz entscheiden musste, vgl. THØFNER 2007, 152 u. 185.

²⁶² Zur Größe und Form, siehe HUMMELEN 1981, 169. Zu Geschichte und Bedeutung des *tableau vivants* in den Niederlanden siehe BUSSELS 2011. Als grundlos zu bewerten ist die getroffene Entscheidung

3. Antwerpen: Der Wunsch nach Frieden und Wohlstand



A-9: Pieter van der Borch (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Bühne des Landbaus, 1595, Radierung, 32,6 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-09. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

man insgesamt zwölf Personen, welche sich um eine zentrale Figur in der Mitte versammelt haben. Diese stellt *Agricultura* dar, die personifizierte Landwirtschaft mit einem goldenen Pflug, die als Verweis auf den *Belgium soli fertilitate*, den „fruchtbaren Boden Belgiens“²⁶³, zu verstehen ist. Weiterhin ist der Bezug zum Edelmetall Gold – gezeigt durch den Pflug – und einem damit verknüpften ‚goldenen‘ Zeitalter wichtig. Verdeutlicht wird dies durch eine der drei Inschriften, die sich seitlich und oberhalb der Bühne befinden: „Wieso erneuert sich diese goldene Kugel mit Ernsts Ankunft? Es gibt einen passenden Namen und ein passendes Omen. Ich nenne die Menschen Österreichs golden, eine Rasse von Göttern von perfektem Geist, golden in ihren Tugenden, pur im Glauben. Er wird unser Ausgangspunkt sein, mit österreichischen Waffen des österreichischen Friedens mit Gold und Friedensvertrag“²⁶⁴. *Agricultura* erscheint mit der männlichen Figur des Jahreszyklus, *Annus*.²⁶⁵ Dieser trug, so der Text, einen großen goldenen Ring, welcher im Stich lediglich als Lorbeerkranz abgebildet ist. *Annus* übernahm ebenfalls die Aufgabe der Ansprache an den ankommenden Erzherzog. Er rief diesen als Begründer eines neuen Zeitalters aus und machte dadurch die zeitüberdauernde Rolle deutlich, die man ihm in Antwerpen zugedachte.²⁶⁶ Die Organisatoren werden hier Petrarca und Boccaccio gefolgt sein, die ein Goldenes Zeitalter (*Aurea Aetas*) direkt mit dem Ackerbau in Verbindung

Bussels, die Einzüge von 1582, 1594 und 1599 nicht in seine Studie aufzunehmen, sondern sich nur auf diejenigen von 1458, 1549 und 1635 zu konzentrieren. Folglich erscheint der Wandel der Bühnen von 1549 zu 1635 besonders eindrücklich, da die bedeutsamen Entwicklungen, die zum Ende des 16. Jahrhunderts stattgefunden haben, nicht berücksichtigt werden.

²⁶³ BOCHIUS 1595, 69.

²⁶⁴ „Aureus Ernesto veniente renascitur orbis, | Cur ita? conueniens nomen, & omen habet. | Austria gens illi Diuum genus, aurea dico, | Splendida mens, virtus aurea, pura fides. | Austriacis armis, auróque, aut foedere pacis | Austriacæ nobis aureus auctor erit“, EBD., 70.

²⁶⁵ Neben den allegorischen und mythologischen Figuren der Landwirtschaft muss ein letzter Blick auf die Verzierung der Bühnenfront geworfen werden. Wie von Natasja Peeters festgestellt, handelt es sich hierbei um ein Gemälde, das mit großer Wahrscheinlichkeit von Frans Francken dem Älteren ausgeführt worden war. Für diese – und die folgenden Bühnen – schuf Francken an Stillleben orientierte Sammlungsbilder, in diesem Fall aus Früchten, Gemüse und landwirtschaftlichen Werkzeugen, die sich um einen zentralen Ochenschädel – ein Bukranion – anordnen. Neben der damit geschaffenen Möglichkeit, den *tableaux vivants* durch die Verzierung mit bemalten Fronten eine größere Dekorationsvielfalt zu geben, wurde so auch gezielt und virtuos die in Antwerpen berühmte Malkunst in Szene gesetzt und dem neuen Statthalter vorgeführt, siehe PEETERS 2013, 117–188 sowie 241–243. Während des Workshops „Unruly Landscapes: Producing, Picturing, and Embodying Nature in Early Modernity“ (Bern, 14.–15.12.2017) wurde diese Bühne vom Autor im Vortrag „Aurea Aetas Antverpiensis“: Landscape, Agriculture, and Sovereignty in Antwerp’s Joyous Entries“ deziert besprochen und als ein möglicher Schlüsselmoment des Einzugs vorgestellt.

²⁶⁶ Siehe BOCHIUS 1595, 70. Das Ausrufen des Goldenen Zeitalters ist keinesfalls als Novum zu verstehen, sondern vielmehr als Topos fürstlicher Einzüge der Vormoderne. So ist Prinz Philipp 1549 in Antwerpen mit ähnlichen Wünschen begrüßt worden.

bringen, was somit auch den Einsatz des goldenen Pfluges und des goldenen Ringes erklärt, auf den im Zusammenhang des Ringelrennens (Kap. 3.4.) zurückzukommen sein wird; weiterhin kann hier wohl der Verweis auf echtes Gold – und der mit diesem Material konnotierte Wohlstand – nicht außer Acht gelassen werden, da Antwerpen als Zentrum von Handel, Geldgeschäften und Goldschmiedearbeiten mit einem auf diesem Material basierenden Reichtum assoziiert wurde.²⁶⁷

Es lässt sich hier lediglich die Vermutung vorbringen, dass es sich bei dieser Bühne um eine Konstruktion der *rederijkers* (Rhetoriker) aus Antwerpen handelte.²⁶⁸ Wim Hummelen beschreibt hierzu, dass die Antwerpener *rederijkers* nach Alessandro Farneses Einnahme der Stadt 1585 zwar an Einfluss verloren hatten, ihr visuelles Erbe jedoch noch zu spüren war:

Twelve years later the Antwerp chambers of rhetoric, partly as a result of the emigration of many of their members to the Protestant North, were as good as defunct. But the example set by their scaffolds seem to have been so strong that when *tableaux vivants* had to be put on for the entry of Archduke Ernest of Austria, no better idea was forthcoming than that of simply imitating the rhetoricians' stages, outmoded caryatids and all.²⁶⁹

Diese „Imitation“ der Bühnen der Rhetorikergilden unterstreicht das Nachwirken dieser lokalen Tradition innerhalb der visuellen Kultur der Niederlande und zeigt, wie groß ihr Einfluss noch immer war, auch wenn die Gruppen nachhaltig an Bedeutung verloren hatten. Zuletzt sind die von diesen Gruppen veranstalteten Rhetorikerspiele (wie zuletzt das *landjuweel* 1561) als „primary transmitter of values“²⁷⁰

²⁶⁷ Zu Petrarca und Boccaccio siehe COSTA 1972, 15–25. Zur Bedeutung des Materials Gold und seiner Konnotation als „fetishized form of value itself“, siehe ZORACH 2005, 189–235, hier 195. Für einen umfassenden Einblick in das Thema siehe AUSST.-KAT. WIEN 2012. Hier kann ebenfalls auf das vom SNF geförderte Forschungsprojekt „Materialized Identities: Objects, Affects and Effects in Early Modern Culture, 1450–1750“ verwiesen werden, das von Susanna Burghartz, Lucas Burkart, Christine Göttler und Ulinka Rublack durchgeführt wird.

²⁶⁸ Zu diesen Gruppen gehörten in Antwerpen *De Violieren* (Die Nelken), *De Olijftak* (Der Olivenzweig), *De Goudbloom* (Die Ringelblume), *De Damastbloem* (Die Damastblume), *Het Leliken van Calvarien* (Die Lilie des Kalvarienbergs) und *Het Lavenderblomken* (Das Lavendelblümchen). Siehe zu den *rederijkers* und ihrer Bedeutung für die öffentliche Kultur in den Niederlanden KINDERMANN 1984, Bd. 2, 66–77, MEADOW 1999A, BLOEMENDAL/VAN DIXHOORN 2011, BUSSELS 2012, VAN ECK 2013. Die umfassendste Einzelstudie ist VAN BRUAENE 2008. Eine Liste aller bekannten niederländischen *rederijkers*-Gruppen kann online abgerufen werden, siehe <http://www.dbnl.org/organisaties/rederijkerskamers> (8.10.2018).

²⁶⁹ HUMMELEN 1981, 168. 1585 war lediglich die Gruppe *De Olijftak* am Einzug Farneses beteiligt, siehe THÖFNER 2007, 155.

²⁷⁰ GÖTTLER/RAMAKERS/WOODALL 2014B, 20.

identifiziert worden, so dass Gleiches ebenfalls für die Bühnenaufbauten des Einzugszeremoniells für Ernst von Österreich angenommen werden kann. Diese Erkenntnis sowie die bisher kaum in Betracht gezogene Tatsache, dass die Stadt Antwerpen insgesamt fünf dieser *tableaux vivants*, aber nur zwei Triumphbogen hat errichten lassen, unterstreichen, wie wichtig die auf den lebenden Bühnen vorgebrachten allegorischen Szenen und die rhetorische *enargeia* für die visuelle Propaganda in den Niederlanden waren. Die Bühnen waren mit ihren visuellen wie rhetorischen Qualitäten daher im Jahr 1594 den rein architektonisch gestalteten und mit Malereien behangenen Ephemera wohl in Überzeugungskraft bei Weitem überlegen.²⁷¹

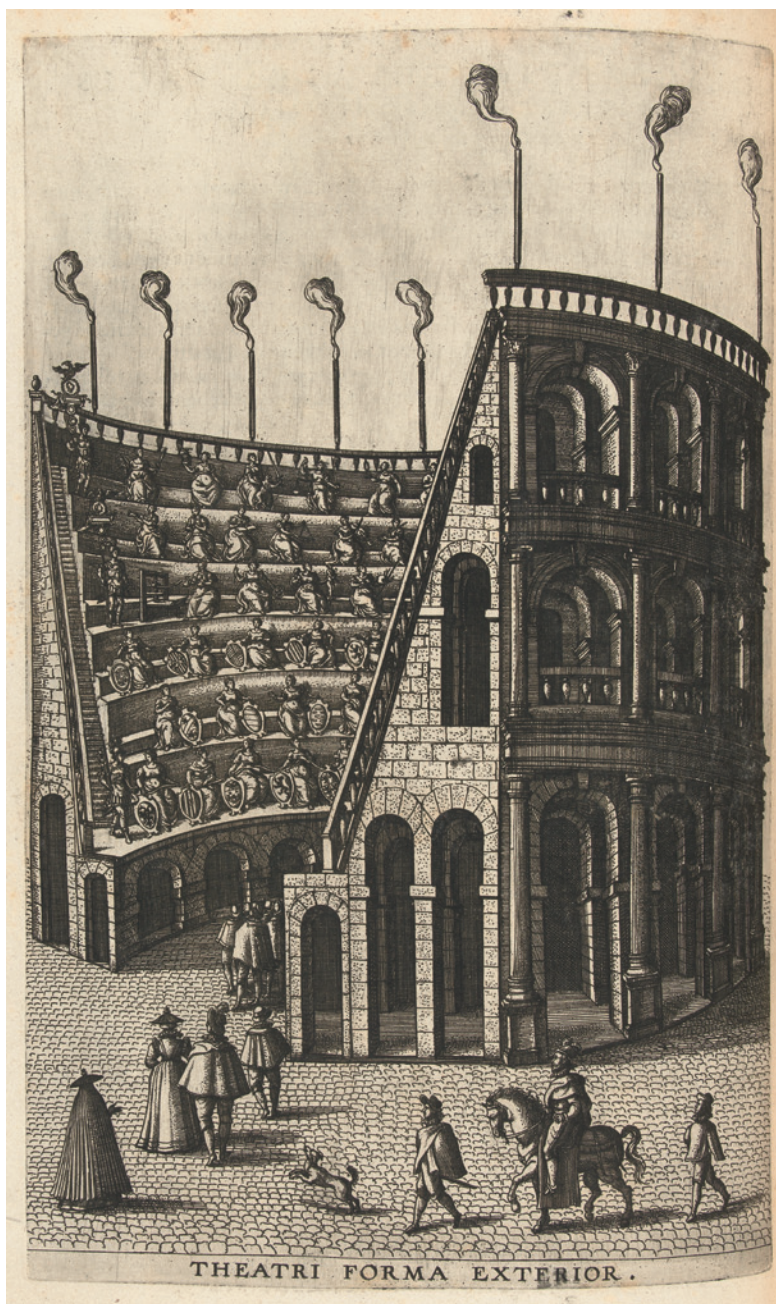
Nachdem die Bühne verlassen und der Bogen der Portugiesen passiert wurde, erreichte die Gruppe um den Erzherzog die Meir, die prächtigste Straße der Stadt. Die Organisatoren nutzten jene große Fläche, um dort das ephemere Theater des österreichischen Friedens (*Theatrum Pacis Austriacæ*) zu errichten, welches mit zwei Ansichten im Festbuch gezeigt wird. Die erste (Abb. A-12) präsentiert die dreistöckige Außenfassade mit hohen dorischen Säulen im Untergeschoss, darüber ionische und korinthische Säulen als Abschluss. Diese Superposition scheint am römischen Kolosseum orientiert zu sein und unterstreicht, dass durch die Form der Architektur – wie von Mark Meadow in seinen Untersuchungen hervorgehoben – eine Verknüpfung zwischen der gegenwärtigen Situation und der römischen Antike hergestellt werden sollte.²⁷² Die zweite Ansicht (Abb. A-13) zeigt das Theater und seine Figuren dann in voller Pracht.

Auf insgesamt sechs Rängen erscheint in diesem umgekehrten Theater – der Erzherzog fand sich inmitten der Arena wieder – eine Vielzahl an Personal. Der Aufbau ist durch seine personelle Stärke beinahe als überdimensionales *tableau vivant* zu bezeichnen, welches in solch einer Größe noch nie in Antwerpen oder den Niederlanden zu sehen gewesen war.²⁷³ Die für das Theater zentralen Figuren sind untereinander in der Mittelachse des Innenraums angeordnet. Zuoberst erkennt man im Stich *Pax* mit einem Olivenzweig und hinter ihr die geflügelte *Victoria* mit einem Lorbeerzweig. Im Rang darunter sitzt im Zentrum Apoll, unter ihm folgt Merkur

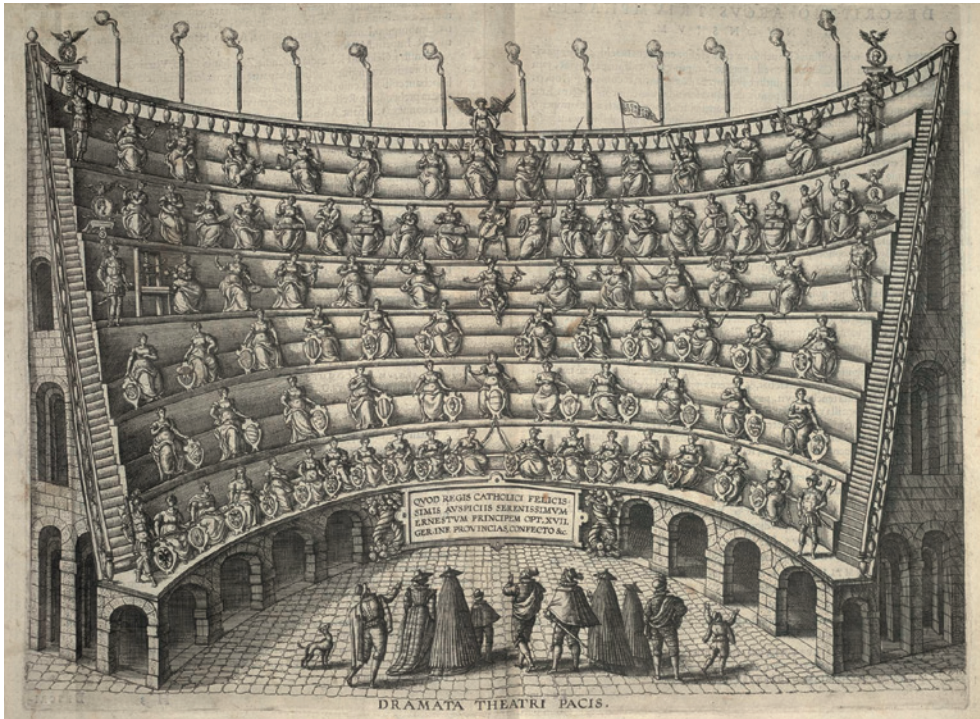
²⁷¹ Vgl. ebenfalls MEADOW 1995, MEADOW 1999A und MEADOW 1990B.

²⁷² „theatrorum antiquorum æmulationem“, BOCHIUS 1595, 79. Die Innovationskraft dieses Theaters machte erstmalig Richard Bernheimer deutlich, als er diesen in seiner Studie zu ephemeren Theaterbauten als ersten Aufbau benannte, der einem echten Amphitheater nachempfunden war. Bernheimer zeigt weiterhin, dass der Einfluss dieses Aufbaus aus Italien stammen könnte und die Stiche aus Antwerpen von 1594 dann nachfolgend in einer Gegenrichtung das Erscheinungsbild ephemerer Florentiner Amphitheater beeinflusst haben, siehe BERNHEIMER 1956, 242.

²⁷³ Der Aufwand des Theaters lässt sich nur mit dem ephemeren Rathausvorbau des Einzugs von 1549 vergleichen und macht deutlich, wie sehr die Stadt den neuen Statthalter zu beeindrucken gedachte, siehe KUYPER 1994, Bd. 1, 67–71.



A-12: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Theater des österreichischen Friedens (Seitenansicht), 1595, Radierung, 32,6 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-12. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



A-13: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Theater des österreichischen Friedens (Gesamtansicht), 1595, Radierung, 33,6 x 48,8 cm, London, The British Library, Signatur 8o8.m.3, p. 83.* Image © The British Library, London.

* Die Version dieses Drucks im Rijksmuseum findet sich unter der Inv.-Nr. BI-1953-0546B-13, da es sich jedoch um ein doppelseitiges und eingebundenes Blatt handelt, sind die Figuren in der Bildmitte durch die Bindung nicht sichtbar. Die Version der British Library zeigt diese zentralen und für die Analyse wichtigen Figuren deutlicher.

und schließlich die personifizierte *Austria*. All diesen Figuren sind zur Linken und zur Rechten begleitende allegorische Figuren, Tugenden oder Personifikationen beige stellt worden.

Die Personifikation des Friedens im obersten Rang wird zu beiden Seiten von sechs Tugenden mit ihren Attributen flankiert: Links sind es *Virtus* mit Dolch und Speer, *Prudentia* mit einem Spiegel, *Iustitia* mit der Waage (im Text anders beschrieben mit Schwert und Buch), *Fortitudo* mit einem Löwen, *Temperantia* mit einer Uhr und zuletzt *Gloria* mit kaiserlicher Krone, Zepter und goldenem Kranz zusammen mit einer Pfauenfeder. Rechts sitzen *Honor*, *Ratio*, *Nobilitas*, *Constantia*, *Liberalitas* und *Fama*, welche – so der Text – als Pendants zu den links sitzenden Tugenden konzipiert waren und sich in ihrer Anordnung immer auf die ihr gegenüberliegende Figur bezogen (*Virtus–Honor*, *Prudentia–Ratio* etc.). Apoll wird zu seiner Rechten von den

3. Antwerpen: Der Wunsch nach Frieden und Wohlstand

The image shows a page from a musical manuscript titled "DESCRIP TIO". It features three systems of musical notation, each with a large decorated initial letter. The lyrics are in Latin and describe the virtues of Ernestum (Ernest). The text is as follows:

84

Rocellum can ta te De æ, ce le brate so ro res,
Au spi ci o cu ius mu ne ra no stra vi gent. Præ mi a cul-
to res no stri de sue ta re sument. Lau rus at Er ne stum glo ri a laus que
ma net. Lau rus at Ernestum, glo ri a laus que ma net.

Rne stum can ta te De æ, ce le bra te so ro res,
Au spi ci o cu ius mu ne ra no stra vi gent. Præ mi a cul-
to res no stri de sue ta re sument. Lau rus at Er ne stum glo ri a laus que
ma net. Lau rus at Er ne stum glo ri a laus que ma net.

Rne stum can ta te De æ, ce le bra te so ro res,
Au spi ci o cu ius mu ne ra no stra vi gent. Præ mi a cul-
to res no stri de sue ta re sument. Lau rus at Ernestum glo ri a laus que
ma net. Lau rus at Er ne stum glo ri a laus que ma net.

Ernestum

15. Seite mit Noten und Text zum Gesang im Theater des österreichischen Friedens, London, The British Library, Signatur 8o8.m.3, p. 79. Image © The British Library, London.

Musen begleitet, die – ausgestattet mit verschiedenen Musikinstrumenten – den ankommenden Erzherzog musikalisch begrüßten.²⁷⁴ Diese bewusste Übernahme des Motivs des ersten Brüsseler *tableau vivants* (Abb. B-9) kann sowohl als Fortführung des dort begonnenen Lobliedes verstanden werden als auch als möglicher Fingerzeig, dass der Antwerpener Einzug die Bühnen Brüssels in Größe und Aufwand übertreffe. Apoll, so das Festbuch, sprach „Singt Göttinnen, Schwestern feiert Ernst, mit dessen Vorhersehung unsere Geschenke wiederbelebt werden, unsere Verehrer werden erneut die ungewohnten Preise erringen, doch Ernst erwartet der Lorbeerkrantz und die Ruhmespreisung.“²⁷⁵ Sowohl der Liedtext als auch die Noten wurden im Festbuch abgedruckt, was für dieses Genre eine Ausnahme darstellt, wodurch die

²⁷⁴ Die Figur des Apolls geht auf eine Vorzeichnung Marten de Vos' zurück, siehe DOUTREPONT 1937, 139. Sie unterstreicht die Bedeutung dieser Zusammenarbeit, auf die im Folgenden an den entsprechenden Stellen verwiesen wird.

²⁷⁵ „Ernestum cantate Deæ, celebrate sorores, | Auspicio cuius munera nostra vigent. | Præmia cultores nostri desueta resument, | Laurus at Ernestum gloria, lausque manet“, BOCHIUS 1595, 81.

Bedeutung des Gesanges hervorgehoben wird (Abb. 15).²⁷⁶ Links von Apoll erkennen wir Minerva, welche hinter sich die sieben freien Künste (Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Geometrie, Astronomie, Arithmetik und Musik) versammelt.²⁷⁷ Um auch auf dieser Seite die Neunzahl zu erreichen, sind am Ende der Reihe *Industria* – mit dem in der Alchemie verwendeten Instrument der Retorte (ein einfaches Destilliergerät) – und *Diligentia* (Sorgfalt/Achtsamkeit), die goldene Sporen und ein goldenes Horn mit sich führt, gezeigt.²⁷⁸

Unterhalb der Götter Apoll und Minerva folgt dann der Götterbote und Handelspatron Merkur, erkennbar an seinem Caduceus. Links sitzen die Architektur mit goldenen Kompassen, die Malerei mit Pinsel, die Bildhauerei mit Meißel, dann die *Ars Nautica* mit einem Ruder und einem goldenen Seefahrerkompass und zuletzt die *Typographia* mit einer goldenen Druckerpresse in Originalgröße. Rechts befinden sich das personifizierte Bankwesen, der Handel, die Fischerei, die Webkunst und das Handwerk mit einem goldenen Hammer und einer silbernen Kelle.²⁷⁹ Alle zehn der hier unter der Ägide Merkurs versammelten Kunst- und Handfertigkeiten weisen den Gott des Handels als Patron dieser erlernten und in Gilden zusammengefassten Handwerkskünste aus. Merkur und seine Begleiterinnen werden zu Vertreter_innen der Virtuosität Antwerpens, dem Ort, an dem all diese Künste gemeinsam existierten, miteinander verflochten waren und sich konstant transformieren und aufwerten konnten.²⁸⁰ Zur Verdeutlichung des hier vorgebrachten Anliegens, dass Antwerpen als Heimat der Künste und Wissenschaften gestärkt werden müsse, folgte am Sockel des Aufbaus eine Inschrift, in der prophezeit wurde, dass die Künste unter der Herrschaft des Erzherzogs nach Antwerpen zurückkehren würden.²⁸¹ Antwerpen inszenierte sich folglich als Heimstatt Apolls, Minervas und Merkurs und „all ihrer unter ihnen

²⁷⁶ Louis Grijp (GRIJP 2013) geht in seiner Analyse der Musik in niederländischen Triumphinzügen leider nicht auf diesen Sonderfall ein und erwähnt dieses *tableau* mit seinen abgedruckten Noten nicht. Seine Referenz für die Einzüge im Jahr 1594 blieben die spielenden Musen in Brüssel.

²⁷⁷ Für diese Figuren liegen Vorzeichnungen Marten de Vos' im Antwerpener Kupferstichkabinett vor, siehe DOUTREPONT 1937, 138.

²⁷⁸ Siehe BOCHIUS 1595, 81. Doutrepont stellte in ihrer Bearbeitung der Vorzeichnungen Marten de Vos' für Teile des allegorischen Figurenprogramms fest, dass sich diese in folgenden Publikationen zurückverfolgen lassen: „les *Hieroglyphica* d'Horus Apollo, les *Hieroglyphica* de Pietro Valeriano, les *Emblemata* d'Alciat, les *Emblemata* d'Adrien Junius, la *Prosopographia* de Philippe Galle, *Iconologia* de Cesare Ripa“, DOUTREPONT 1937, 146, Hervorhebungen im Original.

²⁷⁹ Siehe BOCHIUS 1595, 84.

²⁸⁰ Zur Zirkulation und Bedeutung von Wissen und Wissenschaft in Antwerpen und den Spanischen Niederlanden siehe jüngst DUPRÉ ET AL. 2016.

²⁸¹ „[...] CVM CETERIS REGNIS ET REGIONIBVS, OMNIVM | ARTIVM ET COMMERCIORVM VIRTVTVMQVE ORNAMENTIS, | REDDITVRVM FLORENTISSIMAS BENE OMNES OMI-NANTVR, | S.P.Q.A. | THEATRI MOLEM ERIGI CVRAVIT“, BOCHIUS 1595, 85.

versammelten Künste und Fertigkeiten“²⁸². Besonders das Motiv der „Rückkehr“²⁸³ scheint hier wichtig, da dieses anzeigen sollte, dass Antwerpen bereits ein erstes Goldenes Zeitalter erlebt hatte, diese Fertigkeiten bereits in Antwerpen zu finden waren und dass der Frieden in den Niederlanden ein solches wiederherzustellen vermochte.²⁸⁴ Diese politische Situation des Jahres 1594 verdeutlichte nachfolgend das Personal der unteren beiden Ränge.

In der dritten Reihe des Aufbaus erscheinen als Repräsentantinnen der einzelnen Landesteile des spanischen Königreichs Kastilien, Léon, Tarascon, Neapel, Sizilien, Jerusalem, Portugal, Navarra, Granada, Toledo, Valencia und Sardinien, die an den beigegebenen Wappenschildern zu erkennen sind. Es folgen im Rang darunter die weiteren Herrschaftsgebiete der Habsburger: Galizien, die Balearen, Burgund, Mailand, Österreich, Barcelona (*Barcino*) und Kantabrien. Am Ende der Reihen stand laut Festbuch jeweils eine kaum bekleidete, schwarze Frau, welche als Äthiopierin beziehungsweise Inderin bezeichnet wird; beide fehlen im Stich. Als Personifikationen von Orient und Okzident präsentierten sie während der Einzugsfeier – ähnlich wie die zwei Globen des Titelblattes – die weltumspannende Herrschaft der Habsburger.²⁸⁵ In der Mitte der Landespersonifikationen erkennen wir im Stich *Austria*, die in ihren Händen zwei Seile hält, welche unter ihrem Wappenschild hindurch auf den untersten Rang reichen. Auf der linken Seite erscheinen an diesem Seil die zehn von Spanien regierten Provinzen der Niederlande, rechts sind es die sieben revoltierenden, die sich zur Republik der Sieben Vereinigten Provinzen zusammengeschlossen haben. Die Seile in den Händen der *Austria* symbolisieren hier wohl ihre Qualität, diese siebzehn Provinzen vereinen zu können, was folglich durch die Herrschaft *Austrias* in Person des Erzherzogs geschehen sollte. Dies wurde, so das Festbuch, ebenfalls durch die Handlungen der *Austria* verdeutlicht, die sich bei der Ankunft des Statthalters erhob, ihn grüßte, vor den Augen aller die beide Seilenden verknotete und ihm übergab.²⁸⁶ Der neue Statthalter vereinte folglich in den Augen der Organisatoren des Einzugs die versammelten Tugenden der Hauptfiguren

282 „OMNIVM | ARTIVM ET COMMERCIORVM VIRTVTVMQVE ORNAMENTIS“, EBD.

283 „REDDITVRVM“, EBD. Lhotsky verweist darauf, dass Ernsts Wahlspruch auf Münzen „plus redit“, also „mehr zurückgeben“, lautete und gemeinsam mit einer Kornähre gezeigt wurde, siehe Lhotsky 1941–1945, Bd. 2, 213, Fußnote 1. Inwiefern auf diese Devise des Erzherzogs Bezug genommen wurde und ob diese in Antwerpen überhaupt bekannt war, muss offenbleiben.

284 Hier wurden die Niederlande bewusst in der Inschrift als *Germania inferioris* betitelt und nicht als *Provincia Belgica*, um so ihre Zugehörigkeit zum Reich zu unterstreichen. Auf diese Weise wurde hervorgehoben, dass es die dynastische Aufgabe eines kaiserlichen Sohnes war, diesen Landesteil des Imperiums zu retten. Gleiches wurde von Tamar Cholcman auch im Triumpheinzug von 1599 für Albert von Österreich festgestellt, dort am Triumphbogen der Fugger, vgl. Cholcman 2014, 120.

285 Siehe BOCHIUS 1595, 84.

286 Siehe EBD., 85.



A-16: Pieter van der Borcht (Stecher)
nach Joos de Momper und Cornelis Floris III.,
Bühne der Kriegsführung, 1595,
Radierung, 32,5 x 20,2 cm, Amsterdam,
Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-16.
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

(*Austria*–Merkur–Apoll–*Pax*) in sich und vermochte als designerter Vertreter der *Austria*, Frieden zu stiften. Als Apoll – der apollinische Kranz der *Antverpia* hatte dies bereits präfiguriert – und Merkur inszeniert, sollte der neue Statthalter dann ein neues, zweites Goldenes Zeitalter Antwerpens einleiten, wodurch Handel, Künste und Wissenschaften zurückkehren und erstarken sollten. Wie dieses zu erreichen sei, zeigte der nachfolgende städtische Aufbau, ein weiteres *tableau vivant*.

Diese „Bühne der Kriegsführung“ präsentiert sieben Figuren (Abb. A-16): Die *Ars Imperatoria* erscheint in der Mitte und wird von den personifizierten Tugenden der „Militärkunde“²⁸⁷, der Kriegstugend, der *Auctoritas/Disciplina* und der *Felicitas* begleitet. Flankiert wird diese Gruppe von zwei Männern in römischen Soldatenrüstungen mit Faszienbündeln. Die Inschrift im Giebelfeld nimmt, so das Festbuch, Bezug auf Ernsts ‚späte‘ Berufung zum Statthalter im Niederlande-Konflikt, in dem bereits der Herzog von Alba, Don Juan di Austria, Alessandro Farnese und zuletzt Graf Peter Ernst von Mansfeld aktiv waren.²⁸⁸ Der Unterbau, erneut als gemaltes Bild

²⁸⁷ „peritia rei militaris“, EBD., 93.

²⁸⁸ „NON MINVS GLORIOSVM EST EXTREMA DELERE, QVAM PRIMA | DEPELLERE: NAM ETSI PRIMA PRAESIDIA REIP. VTILIA SVNT, | TAMEN EXTREMA SVNT GRATIORA“, EBD.

angefertigt, zeigt eine Vielzahl von Waffen und Kriegsmaschinerien, die auf den tatsächlichen Akt der Waffengewalt zu verweisen scheinen: Im Zentrum erkennt man eine Kanone mit zugehörigen Kugeln, Dolche, Speere, Hellebarden, Pfeile, ein Schild, eine Arkebuse, einen Morgenstern, eine Trommel und davor Sichel und Axt.

Am Ende der Straße, dem *Melkmarkt*, erschien dann, nachdem weitere Aufbauten der Handelsnationen passiert worden waren, der erste Triumphbogen, der von städtischer Hand geplant war und als „Triumphbogen des Magistrats“ bezeichnet wird. Der Bogen ([Abb. A-22](#)) teilt sich in drei Zonen: das Bogenfeld, die mit Gemälden behangene Attikazone und die zuoberst aufgesetzten Figuren. Am schmucklosen Bogengeschoß mit seinen hohen Sockeln, auf denen schmale dorische Halbsäulen stehen, sind die Inschriftentafeln angebracht. Ein Detail, welches nur hier erscheint, ist von großer Bedeutung: Die Aussicht, die sich hinter dem Bogen zu eröffnen scheint. Dort zeigt sich neben Teilen städtischer Architektur in der Ferne ein sechseckiger Zentralbau und im Vordergrund findet sich ein (Liebes)Paar vor einer Skulptur des Bacchus ein. Erst die Konsultation des Festbuchttextes offenbart, dass es sich hierbei keinesfalls um den Blick durch die reale Bogenöffnung handelte, sondern um eine Illusion, die als Perspektivmalerei in das Feld eingestellt worden war.²⁸⁹ Damit sollte die Zweidimensionalität des Triumphbogens, der keine Rückseite hatte, verschleiert werden. Ein interessantes Detail ist die Figur des Bacchus, der auf einem Weinfass sitzt. Diese basiert sehr wahrscheinlich auf einer bronzenen Bacchusskulptur, welche von Jacques Jong(h)elinck in den 1560er Jahren als Teil seiner Planetengötterserie für seinen Bruder, den Kaufmann und Sammler Niclaes Jong(h)elinck ([Abb. 16](#)), angefertigt wurde; Filips Galle hatte diese 1586 als Druckserie herausgegeben ([Abb. 17](#)). Iain Buchanan hat auf die Bedeutung dieser achteiligen Skulpturensérie verwiesen und festgestellt, dass diese am 27. August 1585 zum Einzug Alessandro Farneses vor dem Antwerpener Rathaus aufgestellt und von Frans Hogenberg in seinem Stich festgehalten wurde ([Abb. 18, 19](#)).²⁹⁰ Der Bezug zur Jong(h)elinck-Figur scheint daher überzeugend, weil hier auf eine Figur rekurriert wurde, die für die Bewohner_innen

²⁸⁹ Siehe EBD., 106.

²⁹⁰ Wie Buchanan weiter feststellte, wurde die Serie dann Farnese als Geschenk überreicht, der diese wiederum an Philipp II. weitergab. Die Skulpturen haben sich jedoch bis zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts weiterhin in Antwerpen befunden und können erst ab 1647 mit ihrer Ankunft im Palast del Buen Retiro in Spanien nachgewiesen werden, siehe BUCHANAN 1990A, 109. Noch im selben Jahr wurden die Skulpturen in den spanischen Alcázar Palast gebracht und die Planetengötter inklusive Bacchus in einem oktogonalen Raum in den Wandnischen aufgestellt. Der Bacchus wurde von der Gruppe getrennt und ist seitdem im Park des Palasts von Aranjuez als Brunnenfigur zu sehen (vgl. EBD., 110). Zur Sammlung Niclaes Jong(h)elincks siehe auch BUCHANAN 1990B und WEISSERT 2013. Zur Darstellung Farneses in der niederländischen Öffentlichkeit durch Flugblätter siehe VERBELEN 2009, dort zu Antwerpen 53–76.

3. 2. Die Ankunft eines neuen Apoll und Merkur



A-22: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen des Magistrats von Antwerpen, 1595, Radierung, 32,3 x 20,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-22. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



16. Jacques Jong(h)elinck, Bacchus, um 1560–1565, Bronze, Höhe: ca. 170–200 cm, Jardin de la Isla, Aranjuez. Image © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aranjuez_JardinIsla_FuenteBaco_Detalle.jpg (12.12.2018). Foto: Ángel Serrano Sánchez de León.



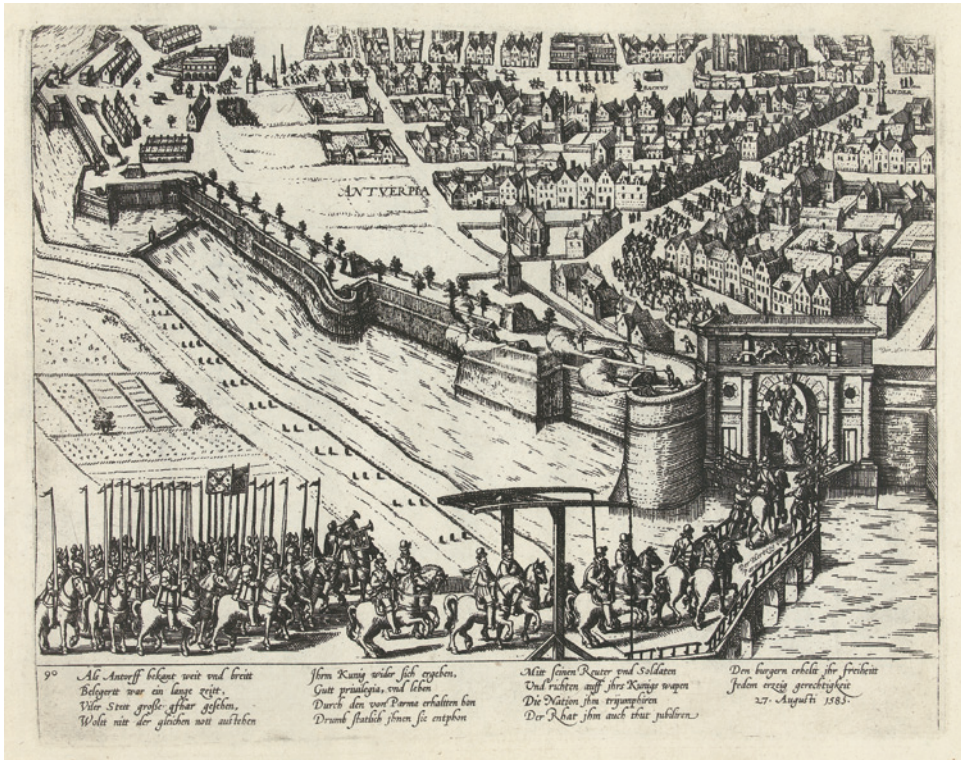
17. Filips Galle nach Jacques Jong(h)elinck, Bacchus, 1586, Serie der Sieben Planetengötter und Bacchus, Blatt 8 von 8, Kupferstich, 24,8 x 16,2 cm, London, The British Museum, Inv. Nr. 1862,0712.315. Image © Trustees of the British Museum, London.

der Stadt Antwerpen unumstößlich mit dem Ende der Belagerung von 1585 konnotiert war. Diese Dimension wird dem Erzherzog und seiner Gefolgschaft wohl nicht bekannt gewesen sein und doch zeugt der Einsatz eines Abbildes dieser Skulptur davon, wie eng die Einzüge der *Blijde Inkomst* des 16. Jahrhunderts visuell miteinander verflochten waren.

In der Attikazone finden sich dann auf insgesamt drei lebensgroßen Gemälden vier Figuren: Von links nach rechts waren dies Prinz Philipp (III.) von Spanien, König Philipp II. mit Erzherzog Ernst und rechts die Infantin und älteste Tochter Philipps II., Isabella Clara Eugenia. Alle Bilder wurden für diesen Bogen vom Antwerpener Maler Frans Francken dem Älteren (1581–1642) ausgeführt.²⁹¹ Die zwischen

²⁹¹ Das Porträt Prinz Philipps ist das einzige erhaltene Objekt des gesamten Einzugs. Der Grund dafür ist, dass alle gemalten Elemente der Ausstattung dieser *Blijde Inkomst* am Ende ihrer Zeit an den Ephemera in das Rathaus verbracht und dort ausgestellt wurden. So ist zum Beispiel für das Doppelporträt Philipps II. und Ernsts belegt, dass sich dieses als „Een stuck schilderye van de Doorluchtige Majesteit Filippus de tweede ende den Aertshertoge Ernestus“ in der „Camer neffend t

3. 2. Die Ankunft eines neuen Apoll und Merkur



18. Frans Hogenberg, Einzug Alessandro Farneses in Antwerpen, 1585, Radierung, 21 x 28 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-78.784-247. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.



19. Detail von Abb. 18 mit dem Antwerpener Rathaus und den Figuren Jacques Jong(h)elinckx.

Collegie rontmme met gouden leir behangen“ befand, DUVERGER 1984, 336, zit. nach PEETERS 2013, 247. Duverger listet weiterhin im Nachlass von Nicolaas de Herde Bilder mit dem „tegenwoordighen Coninc van Spaengien ende van d'Eertshertoghe Ernestus Albertus ende Isabel van Oosterich“, so dass davon ausgegangen werden kann, dass dieser die Bilder gekauft hatte, DUVERGER 1984, 493. Durch den Verkauf der Bilder des Rathauses hat sich für alle anderen Gemälde der *Blijde Inkomst* jede Spur verloren, vgl. PEETERS 2013, 247.

Bogen und Doppelporträt angebrachte Inschrift erklärte die Aussage der Bildnisse: „hoc quaternario felix Belgica“²⁹². Mit diesem Verweis, dass das Glück der Niederlande auf „diesen vier Personen“ ruhe, wurde Ernst mit dem Regenten der Niederlande, seinem männlichen Erben und seiner Tochter, die Ernst heiraten sollte, gleichgestellt. Wie schon in Brüssel am *tableau vivant* der Schmiede des Vulkan (Abb. B-19), an der Venus den Pfeil ihres Sohns neu schmieden ließ, so dass Ernst sich verliebe, wurde auch hier auf die Hochzeit von Ernst und Isabella Bezug genommen, die sie als souveräne Regenten der Niederlande legitimieren würde. Im Zentrum des Aufbaus erhebt sich über Philipp II. und Ernst eine Komposition aus einem königlichen Zepter mit Lorbeerkranz, zwei überkreuzten Oliven- und Palmzweigen und einer Krone, auf der ein Adler ruht. Diese können als kombinierte Symbole der Herrschaftsansprüche beider Männer und damit beider Dynastiezwige der Habsburger verstanden werden, die sich durch die Heirat vereinen sollten.

Dieser Triumphbogen, auch wenn er nicht durchritten, sondern nur passiert wurde, diente der Stadt als ‚Tor‘, um auf den Rathausplatz als zentralen Ort der Selbstverwaltung hinzuleiten. Erneut kann ein Bezug zum Brüsseler Einzug hergestellt werden, da auch hier einem Triumphbogen mit Malereien die Funktion einer Markierung des innersten städtischen Bereichs zukam (Abb. B-10). Auf dem Rathausplatz, heute der Grote Markt, stand der Erzherzog dann dem Riesen Antigoon als zweitem *ommegangen*-Wagen gegenüber (Abb. A-23).²⁹³ Hierbei handelt es sich um ein Abbild desjenigen Riesen, dem Silvius Brabo der Sage nach die Hand abgeschlagen hatte, was zur Namensbildung und Stadtgründung Antwerpens geführt hatte.²⁹⁴ Trotz dieses ‚Konflikts‘ mit Brabo ist der Riese in römischer Rüstung präsentiert, wodurch er in einen identischen zeitlichen Kontext gesetzt wird und so ebenfalls auf die antike Abstammung der Stadt verweisen konnte. Der Koloss war 1549 für den Einzug Karls V. und Prinz Philipps von Pieter Coecke van Aelst geschaffen und im von Cornelis Grapheus verfassten Festbuch abgedruckt worden (Abb. 20). Nachfolgend wurde der Riese bei jeder *Blijde Inkomst* vorgeführt, so auch 1582 vor dem Herzog von Anjou (Abb. 21), wo er die Wappen Philipps II. vor aller Augen fallen

²⁹² BOCHIUS 1595, 106.

²⁹³ Dass es sich um einen beweglichen Wagen handelte, wurde, wie im Stich zu erkennen ist, durch eine Stoffbahn, die um das Podest gelegt wurde, verschleiert, so dass die Räder nicht mehr zu erkennen waren. Inwiefern alle in Antwerpen begrüßten neuen Regenten oder Statthalter wussten, dass es sich um eine bereits existierende Wagenfigur handelte, die nicht speziell für ihren Einzug geschaffen worden war, ist hier – wie bei allen *ommegangen*-Wagen – nicht zu beantworten. Es kann jedoch hervorgehoben werden, dass durch den Einsatz der Wagen die Wahrnehmung der Einzüge für fremde und einheimische Betrachter_innen deutlich unterschiedlich gewesen sein muss.

²⁹⁴ Zur Geschichte des Namens ‚Antwerpen‘, den Mythen der Stadtgründung und diesem Aufbau insgesamt, siehe GÖTTLER 2014A, 148–151.



A-23: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Wagen des Antigoon, 1595, Radierung, 32,7 x 20,1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-23. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



20. Pieter Coecke van Aelst (Vorlage und Stecher), Antigoon, Holzschnitt, 29 x 22 cm, in: GRAPHEUS 1550, L_i (recto), London, The British Library, Signatur C.75.d.15, p. 80. Image © The British Library, London.

ließ.²⁹⁵ Antigoon wurde somit zu einer handelnden und zentralen Figur der Einzüge, um die politischen Zugehörigkeiten der Stadt zu visualisieren. Dies wurde auch 1594 vorgeführt, auch um damit die Geschehnisse von 1582 visuell zu revidieren.

Der 1594 ausgeführte Stich zeigt Antigoon mit einem Feldherrenstab in der Hand, der, laut Text, zu Ehren des Erzherzogs mit den heraldischen Farben Österreichs – Rot und Weiß – verziert worden war. Im Gegensatz zu den früheren Präsentationen ist der Riese nun zum ersten Mal von realen Personen begleitet worden, so dass sich der Wagen als Mischform zwischen Umzugsgefährt und *tableau vivant* präsentiert. Bochius identifiziert die drei Figuren zu Füßen des Riesen als *Furor* (Aufruhr), *Discordia* (Zwietracht) – ein erneuter Verweis auf den Einzug in Brüssel? – und *Diffidentia* (Misstrauen). Ihnen war folgende Inschrift mitgegeben: „Ernst, wir sehen die österreichischen Triumphe, die gleiche Zukunft verpflichtet uns zu Seiner Herrschaft. Es ist keine Schande, erobert und unterdrückt genannt zu werden, da die Welt von österreichischen Regenten beherrscht wird“²⁹⁶. In Gegenwart des mythischen

²⁹⁵ Siehe PETERS 2008, 6. Zur Tatsache, dass der Riese hohl war, und wie dies seine Wahrnehmung im 16. Jahrhundert prägte, siehe GÖTTLER 2014A.

²⁹⁶ „Vidimus Austriacos toties, Erneste, triumphos, | Nunc eadem fortuna manus dare cogit eidem | Imperio, victostamen oppressosque fateri | Non pudet, Austriacis nam flectitur orbis habenis“, BOCHIUS 1595, 108.



21. Unbekannter Künstler
(frühere Zuschreibungen an
Abraham de Bruyn oder
Pieter van der Borcht),
Antigoon-Wagen im Einzug
des Herzogs von Anjou,
Radierung, 23,7 x 22,5 cm,
in: DE VILLIERS 1582, Tafel XI,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv. Nr. BI-B-FM-001-12.
Image © Rijksmuseum,
Amsterdam.

Riesen wurde von den drei Personifikationen das ausgesprochen, was neun Jahre nach der Eroberung durch Farnese immer noch am Selbstbewusstsein der Stadt ‚zu nagen‘ schien. Mit dieser direkten Ansprache an den Erzherzog verwies Antwerpen darauf, dass man erhobenen Hauptes auf seine Eroberung durch Farnese zurückblicke und sich diesem Schicksal hingeben könne, da man nun wieder von der Dynastie der Habsburger regiert werde. Für diesen Moment der Hingabe an den Erzherzog und sein Geschlecht erwarteten die Bewohner Antwerpens jedoch eine Gegenleistung, welche, wurde am folgenden Aufbau inszeniert.

Nachdem die Gruppe weiter über den Rathausplatz gezogen war, fand sie sich vor der Bühne der tugendhaften Herrschaft (Abb. A-24) ein, welche durch die Aufstellung gegenüber dem Rathaus und aufgrund ihrer Thematik mit der Bühne der *Gloria* in Brüssel (Abb. B-13) vergleichbar ist und auf diese Bezug zu nehmen scheint.²⁹⁷ Im Mittelfeld des dreiteiligen Bühnenaufbaus erkennt man im Stich links *Religio* mit Kreuzstab und rechts *Iustitia* mit Schwert und Waage. Über diesen erscheinen zwei Putti, welche die Taube des Heiligen Geistes krönen. Auf der linken Bühnenseite

²⁹⁷ Peeters gibt für diese Bühne fälschlicherweise ein Bild aus dem Festbuch für Albrecht und Isabella (BOCHUIS 1602) an, um diese Bühne zu zeigen. Dabei handelt es sich allerdings um diejenige Bühne, auf der das Paar die Aufrechterhaltung der *Blijde Inkomst*-Charta schwor, also nicht um ein *tableau vivant* und erst recht nicht um eine Bühne aus dem Jahr 1594, siehe PEETERS 2013, 119.



A-24: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Bühne der tugendhaften Herrschaft, 1595, Radierung, 32,5 x 20,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-24. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

folgen die Personifikationen des Gesetzes mit zwei Büchern, die Gerechtigkeit mit einem silbernen Stab und das städtische Recht mit dem Wappen der Stadt Antwerpen. Auf der anderen Seite sieht man *Annona* (der Ertrag) mit Brot und Früchten, *Moneta* (das Geld) mit den Werkzeugen zur Münzprägung und *Politea* (die Politik) mit einem Schild.²⁹⁸ Die zu beiden Seiten postierten Soldaten in Rüstungen mit Fasziabündeln stellen einen Bezug zur Bühne der Kriegsführung her.

Dem Erzherzog wurden so erneut vor einem Rathaus die Tugenden einer gerechten und erfolgreichen Herrschaft vorgeführt. Doch anders als in Brüssel erscheint in Antwerpen zentral der Heilige Geist über der Dyade von *Religio* und *Iustitia*, wodurch eine stärkere Verbindung von Recht und Frömmigkeit hergestellt wird. Das seit 1585 wieder katholische Antwerpen bezog folglich die tugendhafte Herrschaft des Statthalters auf eine göttliche Tugend, die auf Erden von Religiosität und Gerechtigkeit geprägt sein sollte. Der Anruf des Erzherzogs als „(unser) Rächer“²⁹⁹ in der oberhalb der Bühne angebrachten Inschrift verdeutlicht unmittelbar diese wichtige Verbindung von politischer, militärischer und kirchlicher Macht in der Person des neuen Statthalters.

Ehe dann der letzte Abschnitt des Einzuges erreicht wurde, in dem ein maritimes Thema im Zentrum der Dekorationen stand, trat auf der Südseite des Rathausplatzes am Kornmarkt als Pendant zum Wagen des Riesen Antigoon der *ommegangen*-Wagen des Elefanten (Abb. A-25) auf. Dieser hohle und bewegliche, aus Pappmaché und Holz geformte Dickhäuter wird im Stich in einer Seitenansicht gezeigt.³⁰⁰ Auf seinem Rücken trägt er eine Säule, auf der die Personifikation Österreichs erscheint, die in ihrer ausgestreckten rechten Hand die Figur der Siegesgöttin Nike hält. Die Gestaltung des mit einer Säule bekrönten Elefanten scheint – ebenso wie später Giovanni Lorenzo Berninis Elefant mit Obelisk vor der Basilika S. Maria sopra Minerva in Rom – dem Druck gleichen Bildthemas aus der *Hypnerotomachia Poliphili* entnommen zu sein.³⁰¹ Die erhofften Siege des Erzherzogs erscheinen hier nun deutlich. Bochius selbst verweist zudem in seinem Text auf die Herkunft dieses Wagens, der zur Erinnerung des 1563 durch Antwerpen gereisten Elefanten hergestellt wurde. Dieser reale Elefant wurde via Antwerpen als Geschenk des portugiesischen Königs an den Wiener Kaiserhof gesandt, wodurch erneut die Verbindungen der Dynastien

²⁹⁸ Eine der Figuren, *Aequitas*, geht auf eine Vorzeichnung Marten de Vos' für den Aufbau im Antwerpener Kupferstichkabinett zurück, siehe DOUTREPONT 1937, 139.

²⁹⁹ „vindice“, BOCHIUS 1595, 110.

³⁰⁰ Dieser in Erinnerung an dieses Ereignis gestaltete Elefant war zudem beweglich und wurde wohl von innen gesteuert, denn das Festbuch berichtet, dass sich der Rüssel von selbst bewegen konnte, siehe EBD., 112.

³⁰¹ Siehe HECKSCHER 1947.



A-25: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Wagen des Elefanten, 1595, Radierung, 32,5 x 19,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-25. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

der iberischen Halbinsel zur Kaiserfamilie in Österreich und ihre gemeinsamen Interessen in den Niederlanden betont wurden.³⁰²

Es folgte der zweite Bogen der Stadt (Abb. A-26, A-27), der im Text als *Arcus Publici* bezeichnet wird und unter anderem, so das Festbuch, mit Medaillons verziert war, die *Abundantia* und *Victoria* zeigten und erneut die Bedeutung von militärischem Sieg und Wohlstand betonten. Dieser nun tatsächlich dreidimensional gestaltete Bogen war zusammen mit dem Architrav beinahe 9 Meter hoch, darüber erhob sich eine Säule, die den Bau um weitere 8 Meter erhöhte, auf der Spitze folgte ein 2,3 Meter großer Kranich; die Gesamthöhe von über 19 Metern muss hier besonders beeindruckend gewirkt haben.³⁰³ Das Podest der zentralen Säule ist mit dem Bild des Flussgotts *Scaldis* (Schelde) verziert, auf den ein Adler als Symbol des Kaisers zufliegt. Die Säule selbst ist mit Schlangen, Waffen und Lorbeer dekoriert

³⁰² Zur Geschichte des Hofes von Portugal als Versender und Schenker exotischer Tiere an den Hof der Habsburger in Wien siehe JORDAN GSCHWEND 2010.

³⁰³ Alle Umrechnungen basieren auf folgender Angabe: 1 Antwerpener Fuß entspricht 28,5588 cm, siehe SCHÖN 1815, 318.

3.2. Die Ankunft eines neuen Apoll und Merkur



A-26 und A-27: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., *Arcus Publici* (Vorder- und Rückseite), 1595, Radierung, je 32,7 x 20 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-26 und BI-1953-0546B-27. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

und inkorporiert somit Kriegsführung (Waffen), Sieg (Lorbeer) und den damit zurückkehrenden Handel, da die Schlangen die Säule in einen überdimensionalen, merkurischen Caduceus transformieren.³⁰⁴ Bochius gibt an, was im verschatteten Bogendurchgang dargestellt war: Ein Bild der *Antverpia*, die von der Navigation und dem Landbau begleitet wurde, mit folgender Inschrift: „Antwerpen, warum hast du Ernst ein so stolzes Gebäude errichtet?“ – „Weil er wohl unter seiner Herrschaft mit Hoffnung meinen Geist aufrichtet, denn, wenn Mars besiegt ist, kehrt Ruhe ein in die Häuser, erreichen Schiffe den Hafen und der Bulle das Feld.“³⁰⁵ Dieser Bogen nimmt damit die bereits gezeigten Themen der ersten zwei Bühnen

³⁰⁴ Siehe BOCHIUS 1595, 114.

³⁰⁵ „Erigis Ernesto cur celsam, Antuerpia, molem? | Quòd spe sic animos erigat ille meos. | Illius auspicijs pulso quod Marte, reuisset | Tecta quies, portum nauita, taurus agrum“, EBD., 116.

und des Theaters auf: Landwirtschaft, Künste, Handel und Kriegsführung. Das letzte Thema, der Seehandel, der hier durch die Navigation symbolisiert wurde, sollte auf der vierten Bühne folgen. Die Rückseite (Abb. A-27) war aufgrund der Prominenz der Säule und der Wichtigkeit des Bildes im Bogendurchgang nur marginal anders gestaltet worden und erweiterte die Aussagen des Aufbaus kaum.

Diese letzte Bühne stand an der *Sint Jans Brug* in unmittelbarer Nähe zur Schelde und zeigte die Befreiung ihres personifizierten Flussgottes *Scaldis* (Abb. A-28). Die Stadt präsentierte hier ein maritimes Bühnenbild, das bereits durch die *Navigatio* an der Seite *Antverpias* am vorherigen Bogen präfiguriert worden war. Bochius ist hier in seiner Beschreibung der Bühne detaillierter als an den vorherigen und schreibt, dass diese verziert war mit „[...] Fischen, Krabben, Jakobsmuscheln, gestreiften und stacheligen Muscheln, Turbanschnecken, Austern, Herzmuscheln, Schilf, Seetang [...] [und] Binsen“³⁰⁶. Diese Detailfreude des Dekors wird anhand des Stiches deutlich. Weiterhin zeigt der Stich im Bühnenraum sechs junge Frauen in langen Gewändern mit Kronen aus Seetang, die als Nereiden – Töchter des Meeresgotts Nereus – zu identifizieren sind.³⁰⁷ Die jungen Frauen traten, so der Text, im Moment der Ankunft des Erzherzogs in Aktion und befreiten den vor ihnen liegenden Flussgott *Scaldis* von seinen eisernen Ketten, worauf Wasser aus seiner Urne zu fließen begann.³⁰⁸ Die Inschrift darüber lautete: „Nereiden, Ernst befiehlt die engen Fesseln des *Scaldis* zu lösen, so dass er die Tiefen erneut durchfließen kann, um erneut mit den Nymphen spielen zu können“³⁰⁹.

Die Bühne sollte somit die vorgebrachte Hoffnung der Stadt bezeugen, ihren uneingeschränkten Zugang zum Meer über die Schelde zurückzuerhalten. Dieser lag seit 1585 in der Provinz Seeland und somit außerhalb des spanischen Hoheitsgebiets. Die damit verbundene Annahme, dass Antwerpen jeglichen Zugang über die Schelde zur Nordsee verloren habe, ist in der Forschung mehrfach formuliert worden und diente zur Grundlage, um ein Ende der Stadt als Handelsmetropole zu beschreiben.³¹⁰ Der immer wieder vorgebrachte Vorwurf des umfangreichen Exodus

306 „ornati pisciculis, cancris, pectunculis, conchis striatis & echinatis, turbinibus, conchiliis, vmbilicis, arundine, alga, iuncis“, EBD., 118.

307 Namentlich waren diese: „Doris, [...] Galatea, Panopoea, Nisea, Amymone [...] [und] Nais“, EBD., siehe auch STEVENSON/GWYNNE/LIEBREGTS 2004, Fußnoten 82–87.

308 Das Motiv des lagernden *Scaldis* wurde 1608/09 von Abraham Janssen in seinem monumentalen Gemälde von *Scaldis und Antverpia* erneut aufgegriffen und bezog sich wahrscheinlich auf diese etablierte Szene der Befreiung des Scheldegottes, siehe DLUGAICZYK 2005, 186–190.

309 „Ernestus Scaldi, Nereides, arcta leuari | Vincla iubet, refluoque vadum sulcare meatu | Rursus, & aequoreis iterum colludere nymphis“, BOCHIUS 1595, 118. Unter der Bühne war als weiteres maritimes Detail das Bild eines gestrandeten Wals angebracht worden, siehe zum Motiv des Wals in der niederländischen Kunst PAWLAK/KOLLER 2014.

310 Vgl. BAETENS 1976.

3.2. Die Ankunft eines neuen Apoll und Merkur



A-28: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Bühne mit der Befreiung des *Scaldi*, 1595, Radierung, 32,6 x 20,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-28. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

der protestantischen Händler, Handwerker und Künstler ab 1585 scheint diesen Zustand des Niedergangs ebenfalls beflügelt zu haben; eine falsche Annahme, die bereits in den 1990er Jahren von Van der Wee und Materné und nachfolgend auch von weiteren Forschenden zurückgewiesen wurde.³¹¹ Nicht beachtet wird in diesem Zusammenhang, dass bereits im Verlauf des 16. Jahrhunderts ein Großteil des Handels über Land geschah und Antwerpen durch italienische Handelsfirmen über die Alpen mit Südeuropa fest verbunden war, so dass es wohl trotz der Scheldesituation zu weniger wirtschaftlichen Einbußen kam, als angenommen.³¹² Es kann daher davon ausgegangen werden, dass mit der ‚Schließung der Schelde‘ ab 1585 kein Niedergang Antwerpens eingeleitet wurde, sondern sich Stadt und Handel eher in einem tiefgreifenden Transformationsprozess befanden. Dies bedeutet vor allem, dass weiterhin die Einfuhr von Produkten auf spanischen oder portugiesischen Schiffen möglich war. Durch die Erhebung von Zöllen an der Scheldemündung war dies jedoch für alle Kaufleute und damit die Stadtverwaltung – und dies scheint hier bemängelt worden zu sein – deutlich minder ertragreich.³¹³

Dass 1594 ein *tableau vivant* der gefangenen Schelde, gefolgt von den *omme-gangen*-Wagen von Schiff (Abb. A-29) und Fisch (Abb. A-30), den Eindruck einer ‚auf dem Trockenen sitzenden‘ Stadt vermitteln sollte, zeugt davon, wie intrinsisch Antwerpen und die Schelde – Stadt und Handel – miteinander verbunden waren. Diese hier symbolhaft präsentierte ‚Schließung der Schelde‘ sollte, wie es Margit Thøfner zuletzt herausgearbeitet hat, keinen Niedergang des Handels beklagen, sondern vielmehr das städtische Selbstbewusstsein unterstreichen: Antwerpen wollte zum vollständigen und gewinnbringenden Zugang und zum lukrativen Handel mit spanischen, italienischen und außereuropäischen Produkten zurückkehren und die

311 „The sudden exodus from Antwerp was out of all proportion to the still appreciable economic strength of the city [...] [which] explains the rapid and substantial recovery of the population“, VAN DER WEE/MATERNÉ 1993, 21. Dieser lange als unausweichlich angenommene ‚Niedergang‘ Antwerpens war nachfolgend nur durch den zwölfjährigen Waffenstillstand von 1609 gestoppt worden, eine Dekade, die als „Indian Summer“ in Antwerpens Geschichte einging und oft mit der zeitgleichen Ankunft des Peter Paul Rubens in der Schelde-Stadt parallelisiert wird. Den Begriff „Indian Summer“ verwendet unter anderem DUPRÉ 2011, 267. Er hat sich für die Beschreibung des Antwerpener Markts zwischen 1585 und 1648 durchgesetzt, nachdem er auf Niederländisch als *nazomer* bezeichnet wurde, siehe BAETENS 1976. Mit dem Ablauf des Waffenstillstands im Jahr 1621 und dem Westfälischen Frieden 1648, der die Scheldemündung final den nördlichen Provinzen zuwies, habe Antwerpen dann sein tatsächliches wirtschaftliches Ende gefunden; eine historische Annahme, die ebenfalls weiterer Verifikation durch Forschungsergebnisse bedarf.

312 Vgl. SUBACCHI 1995, 81.

313 Zu den erhobenen Zöllen siehe VAN DER WEE/MATERNÉ 1993, 25–27. Diese Annahme wird ebenfalls unterstützt durch die Forschungsergebnisse von THIJS 1993, LESGER 2006, ARBLASTER 2010, hier besonders 198–203, und GÖTTLER/RAMAKERS/WOODALL 2014B.

3.2. Die Ankunft eines neuen Apoll und Merkur



A-29: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Wagen mit dem Schiff, 1595, Radierung, 31,5 x 20 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-29. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



A-30: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Wagen mit dem Fisch, 1595, Radierung, 19,9 x 32,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-30. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

herbeigesehten kriegerischen wie politischen Erfolge des neuen Statthalters sollten dies ermöglichen.

Kurz darauf war das Ende des Einzugs am Michaelskloster erreicht und Stadtsprecher Philip Ayala begrüßte den Erzherzog offiziell; seine Ansprache wurde ebenfalls in das Festbuch übernommen.³¹⁴ Darin verweist er, nach einer längeren Vorrede über die Ernennung des Erzherzogs durch Philipp II. und die imperiale Abkunft Ernsts, auf die Unfreiwilligkeit der Reise des neuen Statthalters in die Niederlande. Er sagte: „Nicht der eigene Wille hat Euch hergerufen, auch nicht der erfolgreiche und glückliche Status *Germania inferiors* [Niederdeutschlands/der Niederlande], sondern der Nutzen anderer, so dass Ihr gekommen seid, um die Wunden der unglücklichen Provinz Belgien [*infelicitis Belgii*] zu heilen“³¹⁵, und weiter, dass der Erzherzog „die

³¹⁴ Das Michaelskloster war derjenige Ort, an dem seit dem Mittelalter die Herzoge von Brabant und Burgund und auch die Habsburger (Karl V., Philipp II.) während ihrer Aufenthalte in Antwerpen verblieben; die einzige Ausnahme ist Alessandro Farnese, der 1585 mit seinen Truppen in die Zitadelle einzog (siehe THÖFNER 2007, 156). Das Kloster ist nicht erhalten, gehörte jedoch zu den größten und reichsten Klöstern der Stadt. Die Bedeutung zeigt sich unter anderem darin, dass das aufwendige und mehrfigurige bronzene Grabmonument für Isabella von Bourbon, der Ehefrau Karls des Kühnen und Mutter Marias von Burgund, ursprünglich dort aufgestellt worden war.

³¹⁵ „Non enim te propria quaedam cupiditas, sed vtilitas aliena, nec prosper ac lætus Inf.Germaniæ status te huc euocauit, sed ad sananda infelicitis Belgij vulnera commiseratione permotus accessisti“, BOCHIUS 1595, 130.

bewaffneten Männer im Theater und auf den Bühnen und Bogen gesehen habe, die Ihm Treue und Gehorsamkeit zollen³¹⁶. Er schloss mit dem Verweis, dass

darum der Senat deutlich bittet und betet, dass Eure Durchlauchtigste Hoheit diese Zeichen, jedweder Art, mit einem gnädigen Geist annehme und diese Stadt und ihre Bewohner mit Nächstenliebe umarme und Seinen Geist überredet, dass diese Waffen für den Katholischen Glauben, Treue und Gehorsamkeit gegenüber dem König verteidigt werden müssen, auch wegen Eurer eigenen Sicherheit; alle Bewohner der Stadt sind bereit, Blut zu vergießen und ihr Leben für die Unversehrtheit und die Eintracht des Vaterlandes hinzugeben.³¹⁷

Deutlich zeigte Ayala auf, dass der neue Statthalter die Wünsche der Menschen der Stadt aufnehmen solle, da ihm dies die Bereitschaft der Bevölkerung sichere, Land und Glauben zu verteidigen. Die Sicherung von *Germania inferior* wurde zeitgleich zum Moment der Absicherung des Kaiserreichs (*Germania superior*) gemacht, wenn darauf verwiesen wird, dass man in den Niederlanden den Glauben verteidigen müsse, da beim Scheitern dieses Vorhabens auch das Reich in Gefahr sei.

Diese Ansprache wurde dann direkt vom Erzherzog – ebenfalls auf Latein – erwidert:

Der Eifer und die Pflicht der Stadt Antwerpen für Ihn ist für Ihn überaus zufriedenstellend und sie wurden keinem unaufmerksamen Prinzen gezeigt. Es gefiel dem König, Ihn zu ernennen, um die belgischen Geschehnisse zu verwalten, dass diese Provinz von ihm angenommen wird und nicht, weil er die sie störenden Stürme nicht kenne, sondern weil er in göttliche Hilfe vertraue, hat Er sich dieser Aufgabe angenommen. Damit diese Situation ein Ende findet, wird Er sich mit Milde allen Angelegenheiten widmen und die sich der Empfehlung der Bewohner und des Magistrats Antwerpens erinnern.³¹⁸

316 „Hos armis decoros, strenuos, alacres, illos theatris, pegmatis et arcubus vidisti obsequium, fidem, obseruantiam tibi declarare“, EBD.

317 „Rogat igitur obnixè oratque Senatus, vt hæc qualiacunque grati animi indicia, Serenissima tua Celsitudo boni consulat, hanc urbem, ciuesque omnes beneuolentia complectatur, & in animum inducat suum, hæc arma pro Catholica religione defendenda, pro fide & obsequio Regi debito, pro tua salute quoque comparata: omnes verò ciues sanguinem profundere, vitamque deuouere pro incolumitate & patriæ concordia lubentissimis animis paratos esse“, EBD.

318 „Pergrata sibi esse ciuitatis Antuerpiæ in se studia & officia, nec Principi immemori exhibita fuisse. Regi placuisse eum Belgij rebus administrandis præficere, eandem prouinciam à se susceptam esse, non quòd ignoraret quibus illa tempestatibus iactatur & affligitur, sed quòd diuino fretus auxilio ad eas sedandas huc se contulisset. Quibus miseris vt finis imponatur, operam se omnem

In diesen Sätzen ging der neue Statthalter explizit auf die von Ayala angesprochenen Themen ein und zeigte, dass er diese in den Motiven der Festdekorationen erkannt hatte. Erzherzog Ernst präsentierte sich hier auf seine Aufgabe vorbereitet und durch seine dynastische Abkunft auch als gerechtfertigter Statthalter der Niederlande. Der Rekurs des Erzherzogs auf die aufgerufenen Themen zeugt eindrücklich von der Bedeutung des ephemeren Bildprogramms dieses Festumzugs als ‚Sprachrohr‘ der Stadt.

Die im Titel vorgegebene Annahme, dass Ernst als neuer Apoll und Merkur – als Förderer und Erneuerer der Künste, Wissenschaften und des Handels – willkommen geheißen wurde, lässt sich zum Abschluss der Ausführungen dieses Kapitels bestätigen. In diesem Zusammenhang ist in besonderem Maße auf das Friedenstheater zu verweisen (Abb. A-13). Dieses größte und aufwendigste aller Ephemera muss als zentraler Aufbau des Einzugs verstanden werden. Die vier kleineren Bühnen (Abb. A-9, A-16, A-24, A-28) dienen als Referenzpunkte zu diesem, ihre Themen sind dann am Triumphbogen der Stadt (Abb. A-26, A-27) erneut zusammengefasst worden. Im Theaterbau wurde zudem das gesamte gesammelte Wissen des Organisators Johannes Bochius – und damit der Stadt – vor Augen geführt, denn laut Bochius war mit 91 Personen ein allegorisch-mythologisches Personenprogramm aufgeboten worden, das in seiner Komplexität in kaum einem anderen Einzug so zu finden war.³¹⁹ Mit zwölf Herrschertugenden, neun Musen, neun freien Künsten (durch die Erweiterung der Siebenzahl mit *Industria* und *Diligentia*), zehn Wissenschaften und Handwerkskünsten, allen Personifikationen des Reichs der Spanier und der Habsburger und allen siebzehn Niederländischen Provinzen wurde Ernst ein Prospekt von Personifikationen aufgeführt, das in seiner Vielzahl überwältigend erscheint. Mit den zentralen Figuren von *Austria*, Merkur, Apoll und *Pax* wurde sodann deutlich, welche Erwartungen an die Herrschaft Ernsts geknüpft waren: Der Erzherzog sollte nach der Wiederherstellung des Friedens (*Pax*) die Künste und den Handel zu einer neuen Blüte führen, so dass ein neues Goldenes Zeitalter anbrechen könne. Die Fähigkeiten dazu trug er durch die Tugenden seines Adelsgeschlechts bereits in sich,

clementer daturum, ciuesque Antuerpiæ, ipsumque magistratum se semper benignè commendatos habiturum“, EBD.

³¹⁹ Die Stadtakten ergeben keine Zahl von 91, sondern nur ein Personal von circa 70, siehe DIELS 1994, 160, die auf ihre Auswertung einer Quelle im Antwerpener FelixArchief verweist (SAA PK 1632, Dok. 35, fol. 5^r). Das Theater wurde beim Einzug von 1599 nicht erneut verwendet, auch wenn Bezüge zu diesem hergestellt werden können. Fünf Jahre später konzipierte Bochius eine drehbare Bühne in pyramidaler Form, die auf der einen Seite Laster und Untugenden und auf der anderen Seite Tugenden und positive Herrscherallegorien zeigte, siehe CHOLCMAN 2014, 69–76.

welches ihm – und allen Anwesenden – durch die Überreichung der verknoteten Seile durch *Austria* vor Augen geführt worden war.³²⁰

Vertieft wurde dieser Aufruf auf den vier Bühnen, die einzelne Aspekte spezifisch hervorhoben: Landwirtschaft, Kriegsführung, gottesfürchtige und gerechte Herrschaft sowie die Befreiung der Schelde. Alle fünf *tableaux vivants* fügten sich damit im Verlauf der Zeremonie zu einem Gesamtbild zusammen, das dem Statthalter vor Augen führen sollte, welche Hoffnungen und Wünsche die Bevölkerung der Niederlande und der Stadt Antwerpen mit seiner Herrschaft verknüpften. Die umfangreiche Programmatik des Einzugs, die fortführend die Elemente der Landwirtschaft, des Handels, der Seefahrt, der Künste und technischen Berufe aufruft, lässt sich folglich als visuelle Ansprache an den Erzherzog verstehen. Der Anlass und die Berechtigung für die erhoffte Hinwendung des Kaisersohns zur Stadt Antwerpen war bereits vor dem Eintritt in diese präsentiert worden: Die gemeinsame Vergangenheit in der römischen Antike. Diese verbindende Geschichte und der explizite Bezug Antwerpens zum antiken sowie zeitgenössischen Kaiserreich sollte den Erzherzog erkennen lassen, dass es seiner dynastischen Pflicht und Tugend entspreche, die Schelde-Metropole von der Kriegslast zu befreien, den katholischen Glauben zu sichern und die Bevölkerung in eine neue Blütezeit zu führen. Von dieser ‚neuen Blüte‘ wollten ebenfalls die in der Stadt ansässigen Handelsnationen profitieren, die mit sieben Aufbauten im Einzug vertreten waren und die nachfolgend vorgestellt werden.

3.3. Die Welt begrüßt den Erzherzog

Die Beteiligung der ausländischen Handelsnationen ist Teil der Geschichte der *Blijde Inkomst*, denn bereits 1515 in Brügge und 1549 für den Einzug Karls V. und Prinz Philipps in Antwerpen waren die *nationes* mit eigenen Aufbauten vertreten gewesen.³²¹ Mit den Ephemera für die Willkommensfeier Erzherzog Ernsts zelebrierten die Kaufleute folglich ihr erneutes Erscheinen während eines solchen visuellen Spektakels. Um die Eindringlichkeit der Aufbauten zu sichern, hatte der

³²⁰ Vgl. THØFNER 2007, 187. Katharina Van Caeteren hat zudem hervorgehoben, dass sich dieses Motiv vier Jahre später im Einzug Albrechts und Isabellas in Brüssel wiederholte und dort Albrecht visuell als Hybridfigur aus seiner eigenen Person, Apoll und Merkur vom Himmel herabstieg, um *Belgica* zu retten, siehe VAN CAETEREN 2009, 31.

³²¹ Sie fehlten im Einzug von 1582, wohl um den Fokus auf die Regentschaft des Herzogs von Anjou und Wilhelms von Oranien zu lenken und nicht auf die merkantile Bedeutung Antwerpens, das durch seine Zugehörigkeit zur Republik vom spanisch-portugiesischen Welthandel abgeschnitten worden war.

Magistrat den *nationes* die Möglichkeit eingeräumt, diese nach ihren eigenen Ideen – und Finanzierungen – zu fertigen; eine gleichzeitige Kostenersparnis für die Stadt selbst. Anders als der Magistrat, der – wie gezeigt – in seiner Dekoration den Fokus auf belebte Bühnenbilder gelegt hatte, sind es innerhalb dieser Gruppe nun Triumphbogen, die dem neuen Statthalter vorgeführt wurden. Bevor die einzelnen Aufbauten der Kaufleute aus Spanien, Portugal, Genua, Mailand, Florenz und Lucca sowie der Handelsfirma der Fugger analysiert werden, soll erst die Situation der *nationes* im Antwerpen des 16. Jahrhunderts vorgestellt werden.

Einen der Grundsteine des Erfolgs der ausländischen Kaufleute in den Niederlanden legte Kaiser Maximilian I. 1482, als er die Handeltreibenden aus Südeuropa anwies, das Wirtschaftszentrum Brügge zu verlassen und nach Antwerpen überzusiedeln, nachdem der Brügger Magistrat versucht hatte, sich der kaiserlichen Regierung zu entziehen. Auf diese erste kaiserliche Sanktion folgte 1488 der Entzug aller Handelsrechte und -privilegien, welche dann an Antwerpen verliehen wurden. Ein weiterer wichtiger Faktor war die Entscheidung der portugiesischen Händler im Jahr 1499, ihren Gewürzhandel vollständig über Antwerpen abzuwickeln.³²² Im Verlauf des 16. Jahrhunderts stieg Antwerpen so zum wichtigsten Umschlagplatz für Güter aller Art auf, im Besonderen von Textilien. Die Stadt zog anhaltend Kaufleute aus dem Norden und Osten Europas an, allen voran die Mitglieder der Hanse und die Fugger, aus Südeuropa bildeten die Genuesen, Spanier und Portugiesen die größte Gruppe. Den Händlern mit ihren Angestellten und Dienern folgten schnell (Kunst)Agenten, Schriftsteller, Schauspieler und vor allem (Kunst)Handwerker nach, die Techniken und Innovationen in der Stadt implementierten.³²³

Die einer Gilde ähnelnde Gemeinschaft der Handelsnationen diente ihren Mitgliedern im Verlauf des 16. Jahrhunderts vor allem dazu, Privilegien auszuhandeln, die ihnen Vorteile gegenüber der Konkurrenz verschaffen sollten.³²⁴ Dies festigte

³²² Siehe CARTWRIGHT 1996, 119 sowie allgemein BLONDÉ/GELDERBLOM/STABEL 2007. Ein Überblick zur Politik Maximilians I., die Handelsniederlassungen von Brügge nach Antwerpen zu verlagern, ist ebenfalls zu finden bei VON TRAUCHBURG-KUHNLE 1996. Für die Geschichte der Portugiesen in Antwerpen siehe POHL 1977 und GÖTTLER/MORAN 2014. Für den Aufstieg Antwerpens zur Handelsmetropole Europas siehe VOET 1993 und VAN DER WEE/MATERNÉ 1993.

³²³ Dazu gehörten unter anderem die aus Italien stammenden Techniken des Färbens der Farbe *scarlatto*, die Herstellung von Majolika-Waren und seit den 1540er Jahren das Nachahmen und Produzieren venezianischen *crystallo* Glases; dieses wurde bereits kurze Zeit später als Glas *façon d'Anvers* vermarktet, was zeigt, wie erfolgreich die Antwerpener Produktion dieses beliebten Luxusartikels geworden war, vgl. SUBACCHI 1995, 81–83. Zu *scarlatto* siehe MOLÀ 2000, 120–131, zu Majolika in Antwerpen siehe DUMORTIER 2002, 39–49, zum *façon d'Anvers*-Glas siehe AUSST.-KAT. CORNING 2004.

³²⁴ Um sich zu solch einer ‚Handelsnation‘, also einer Gruppe gemeinsamer Herkunft und Interessen zusammenzuschließen, benötigten die Kaufleute in Antwerpen ein Privileg des Regenten, im Fall der Niederlande durch den Kaiser, da man zum burgundischen Reichskreis zählte, vgl.

ihren Status als wichtige Faktoren der Wirtschaft in den Niederlanden. Die weitaus größte Gruppe der ausländischen Kaufleute stammte trotz der Zugehörigkeit zum spanischen Königreich nicht von der iberischen Halbinsel, sondern aus Italien. Es war nicht zuletzt die Präsenz dieser ausländischen Kaufleute, Bankiers und Künstler, die zu Antwerpens Ansehen als „most cosmopolitan city in Modern Times“³²⁵ geführt hatte und sie zum Zentrum des internationalen Waren- und Geldhandels – aber auch der Kunstproduktion – in der Mitte des 16. Jahrhunderts machte. Jäh unterbrochen wurde dieser rasante Aufstieg vom Ikonoklasmus des Jahres 1566, dem Ende der Statthalterschaft Margaretes von Parma 1567 und der folgenden Regentschaft durch den ‚Eisernen Herzog‘ von Alba. Mit dem Aufstand der Provinzen Holland und Seeland unter der Führung Wilhelms von Oranien begann dann 1568 der Achtzigjährige Krieg zwischen den nördlichen Provinzen der Niederlande und dem Königreich Spanien, der das Leben in Flandern tiefgreifend transformieren sollte. Diese Situation änderte sich erst wieder mit der Rückeroberung Antwerpens durch Alessandro Farnese im Jahr 1585, was sich dann auch in der Rolle der Stadt auf dem Weltmarkt niederschlug. Anders als lange perpetuiert, ist – wie im vorherigen Kapitel bereits angesprochen – die Schelde (wohl) nie geschlossen, sondern vielmehr durch Zölle von den nördlichen Provinzen kontrolliert worden. Der Zugang zum Überseemarkt hatte sich im Vergleich zu der Zeit vor der Revolution faktisch nicht verändert. Was sich bis 1594 – 26 Jahre nach Kriegsbeginn – tatsächlich gewandelt hatte, war die Zusammensetzung der ausländischen Handelsnationen: „The English left Antwerp for Hamburg, which was the death knell for cloth processing in the city on the Scheldt. The Hanseatics and the South-Germans disappeared. Only the southern nations – Spaniards, Portuguese, Italians – remained faithful to Antwerp, but their number and importance were sharply diminished.“³²⁶

Wie Donald J. Harreld feststellte, formten die *nationes* zum Ende des 16. Jahrhunderts eher ein „social network [...] rather than an institution committed to negotiating privileges“³²⁷. Im Jahr 1594 waren die Handelsnationen somit vor allem wichtige Geschäftspartner, die halfen, dass sich Antwerpen weg vom Handel mit textilen Massenwaren bewegte und zu einem Umschlag- und Produktionsplatz für internationale exquisite Materialien und den daraus hergestellten Handelswaren

HARRELD 2007, 273. Siehe zum Thema Privilegien, die auch die eigene Rechtsprechung umfassten, PACINI 2004, 167, SUBACCHI 1995, 75, Fußnote 11 und HARRELD 2007, 275.

³²⁵ VOET 1993, 16.

³²⁶ EBD., 17.

³²⁷ HARRELD 2010, 26.

wurde.³²⁸ Antwerpen wurde so in den Jahren nach 1585 erneut ein wichtiger Handelsknotenpunkt und „entrepôt“³²⁹ für Luxusobjekte, zu denen Möbel, Tapisserien, Bücher, Gemälde und Drucke, eine Vielzahl von Textilien sowie exotische Produkte zählten.³³⁰ Der Einfluss der Ausländer in Antwerpen ist daher kaum mit all seinen Auswirkungen auf Austausch- und Transformationsprozesse innerhalb der Stadt und ihren Gemeinschaften zu beschreiben. Sicher ist jedoch, dass die ausländischen Kaufleute als Gruppe einen nachhaltigen Effekt auf die Entwicklungen im Handel, der Wissenschaft und der Kunst während des 16. Jahrhunderts hatten. In diesem Nexus aus erfolgreichem inner- und außereuropäischem Handel und lukrativen Geldgeschäften situiert sich der im Sommer 1594 abgehaltene Triumphzug für Erzherzog Ernst.

Spanien

Den ersten Platz der sieben *nationes*-Aufbauten hatte die Nation der Spanier erhalten, welche diesen durch die besondere und in diesem Einzug einmalige Konstruktion eines dreiseitigen Baus betonten (Abb. A-6 bis A-8). Jede der drei Fassaden war über 18 Meter hoch und 11 Meter breit und tief, so dass ein Aufbau in einer Gesamtfläche von über 100 Quadratmetern ausgeführt worden war. Wie auf den Stichen zu erkennen ist, sind die Außenflächen umfangreich dekoriert und auch die Innenflächen mit Malereien behangen.³³¹ Die erste Schmalseite, nach Süden (Abb. A-6), zeigt prominent überlebensgroße Statuen: Links erscheint König Ferdinand II. von Aragón, der Großvater Karls V., mit einer Inschrift, so der Festbuchttext, die auf die Entdeckung

³²⁸ Hier kann u. a. auf die Forschungsleistungen Ria Fabris und Nadia Baadjs zu Antwerpener Kunstschränken verwiesen werden. Diese vereinten verschiedene luxuriöse Materialien, siehe FABRI 1991, FABRI 1993, BAADJ 2016B.

³²⁹ ARBLASTER 2010, 12. Vgl. zu diesem Begriff auch COOK 2007. Dort wird dieser für die Stadt Amsterdam angewendet: „The northern Dutch world had become an intellectual entrepôt as much as an entrepôt for goods and finance. In the home metropolis collections were accumulated, housed, and preserved, inventories were taken and sometimes published, and redistribution of the value-added information and objects were initiated“, EBD., 225. Die Annahme, dass Amsterdam bereits in den 1590er Jahren die Rolle als Umschlagplatz für den Großteil der gehandelten Massenwaren einnahm, ist jedoch nicht korrekt, auch wenn sich eine nicht zu unterschätzende Abwanderung flämischer Einwohner nach Amsterdam ab 1585 feststellen lässt, vgl. GELDERBLOM 2000, 229–236.

³³⁰ Siehe ARBLASTER 2010, 12. Zum künstlerischen Austausch Flanderns mit Italien siehe im Besonderen die Beiträge in ALEXANDER-SKIPNES 2007.

³³¹ Wer als Künstler dieses Aufbaus auftrat, muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben – dies gilt auch für alle nachfolgenden Bauten. Es ist jedoch davon auszugehen, dass lokale Maler gezielt für diese Aufgaben herangezogen wurden. Als prominentes Beispiel kann hier die Arbeit Marten de Vos' genannt werden, dessen Vorzeichnungen für verschiedene Bauten im Antwerpener Kupferstichkabinett verwahrt werden, siehe DOUTREPONT 1937.

3.3. Die Welt begrüßt den Erzherzog



A-6: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Spanien (Vorderseite), 1595, Radierung, 32,4 x 19,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-06. Image © Rijksmuseum Amsterdam.



22. Antiker Denar des Hadrian (recto), mit der Szene der RESTITVTORI HISPANIAE (verso). Image © http://www.muenzen-ritter.de/wissenswertes/numismatikbibliothek/historia-romana/hadrians_reisen__teil_2 (12.12.2018).

Amerikas unter seiner Regentschaft verwies.³³² Unter Ferdinands Statue ist eine Imprese angebracht, welche die Personifikation Spaniens zeigt, die vor ihm kniet. Johannes Bochius referiert, dass dieses Bild von einer antiken Münze Kaiser Hadrians stamme (Abb. 22).³³³ Dieser explizite Gebrauch der emblematischen Münzbilder kann als Verweis auf die gemeinsame antike Vergangenheit gewertet werden sowie erworbenes aktuelles Wissen im Bereich der Numismatik.³³⁴ Rechts erscheint Ferdinands Ehefrau, Isabella I. von Kastilien, ebenfalls mit einer Inschrift, die auf ihren Ruhm und ihre Frömmigkeit rekurrierte. In der darunter angebrachten Imprese war laut Text *Pietas* gezeigt, auch sie war auf Grundlage einer antiken Münze gestaltet worden; der Stich zeigt jedoch lediglich einen Tempelbau.³³⁵ Das Auszugsgeschoss wird dominiert von einer beinahe drei Meter großen, sitzenden Statue der *Hispania*, welche „duo Colosseae“³³⁶ in Form von Tritonen auf Delphinen mit silbernen Dreizacken begleiten. Der eine wird im Buch als *Oceanos* (der Atlantik), der andere als

332 „inuenta [...] noua [...] terra“, BOCHIUS 1595, 63.

333 Siehe http://www.muenzen-ritter.de/wissenswertes/numismatikbibliothek/historia-romana/hadrians_reisen__teil_2 (29.11.2018). Es handelt sich um eine Münze des Restitutor-Typs, auf der der Kaiser eine Provinz anerkennt. Zuletzt hat Carmen Arnold-Biucchi auf die Bedeutung antiker Münzen im Kontext einer *Blijde Inkomst* verwiesen, in ihrem Fall diejenige von 1635 für Kardinalinfant Ferdinand von Spanien. In diesem Festbuch wurden auch die zur Vorlage genutzten Münzen abgedruckt, um dem Hinweis mehr Beleg zu geben. Arnold-Biucchi hat vor allem mit Rubens' Interesse und Wissen über Münzen argumentiert, jedoch weniger herausgestellt, welche Bedeutung der Einsatz antiker Münzbilder als ikonographische Vorlagen hatte. Letztlich fehlt ihr auch der Verweis auf dieses Festbuch und damit die Erkenntnis, dass Rubens nicht der erste Planer eines Triumpheinzugs in Antwerpen ist, der sich auf antike Münzen berufen hat, siehe ARNOLD-BIUCCHI 2013.

334 Zum Gebrauch von Münzen und Münzbildern in der Antwerpener *Blijde Inkomst*, im Besonderen dem Einzug von 1635, siehe GÖTTLER 2019.

335 Eine Abbildung der Münze findet sich unter <https://www.reppa.de/lexikon/pietas> (17.10.2018). Die Münze zeigt den im Festbuch beschriebenen Stab in der Hand der *Pietas*, welche als Vorlage für das hier angebrachte Emblem diente.

336 BOCHIUS 1595, 63.



A-7: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Spanien (Rückseite), 1595, Radierung, 32,5 x 19,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-07. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Gott des Mittelmeeres beschrieben und beide verweisen so auf die maritimen bzw. transatlantischen Machtansprüche des spanischen Königreichs.³³⁷

Bochius schildert nachfolgend die rückwärtige Schmalseite (Abb. A-7), auch wenn natürlich zuerst die Längsseite betrachtet wurde.³³⁸ In der linken Nische ist hier keine Statue untergebracht, sondern ein in monochromen Bronzetönen gemalter Herkules, der zwei Säulen trägt.³³⁹ Die Inschrift bezieht sich auf ebendiese herculanischen Säulen und dass Philipp II. die zweite Säule in die Neuen Welt gesetzt habe, wodurch die zuvor schon aufgerufene Entdeckung Amerikas wieder aufgenommen und der transatlantische Machtanspruch des Königreichs Spanien unterstrichen wurde.³⁴⁰ Rechts zeigt sich – ebenfalls in monochromen Bronzetönen gemalt – Mars als Gott des Krieges. Durch ihn wird auf Spanien als Kriegsmacht verwiesen, worauf wiederholt

³³⁷ „quæ latè radiantis auri fulgore“, EBD.

³³⁸ Die Beschreibungen von den an den Bogen imitierten Materialien, hauptsächlich seltene Steine, ist äußerst umfangreich und bedarf einer eigenen auf dieses Thema ausgerichteten Analyse.

³³⁹ Zu Herkules in der *Blijde Inkomst* von 1549 und seiner Bedeutung für die bildgebundene Repräsentation der Habsburger, vor allem Philipps II., siehe WEISSERT 2013.

³⁴⁰ „Tu veteri, ille nouo defixit in orbe columnas“, BOCHIUS 1595, 65.

im Inneren des Aufbaus Bezug genommen wird. Bekrönt wurde diese Seite unter anderem vom Wappen Philipps II., welches von zwei Löwen und zwei Fahnen flankiert wurde, von denen die linke den heiligen Jakobus als *Santiago Matamoros* (Maurentöter) zu Pferd und die rechte das Königswappen zeigt. Der Verweis auf die Vertreibung der Mauren durch den Heiligen, die im Inneren des Bogens wiederholt wird, kann als eine Anspielung auf die Vertreibung der Protestanten aus den nördlichen Niederlanden verstanden werden; ein Thema, das sich in den folgenden Aufbauten immer wieder in verschiedenen Formen wiederholt, ohne jemals explizit einen Bezug zum aktuellen und lokalen Konflikt herzustellen.

Die Ostseite des Aufbaus (Abb. A-8) zeigt ebenfalls zwei Figuren seitlich des Eingangs. Diese waren laut Text gemalt und imitierten Skulpturen in Nischen: links steht *Nobilitas* und rechts Vulkan. Die Figur der *Nobilitas* wird von Bochius besonders hervorgehoben, da man sie, so das Festbuch, schnell mit Minerva verwechseln könne.³⁴¹ Vulkan, der im Moment des Schmiedens von Waffen gezeigt ist, wurde durch die Inschrift genau für diesen Beitrag aufgerufen: „Waffen müssen vom starken Mann geschmiedet werden, füge vulkanisches Feuer hinzu, lass geschmolzene Lava aus den spanischen Öfen fließen“³⁴². Dieses Bild unterstreicht damit die erwartete bewaffnete Kriegsführung in den Niederlanden unter Ernsts Führung. Dass diese von Erfolg gesegnet sein sollte, schließt sich bildhaft über dem Durchgang an: Dort ist die aufgehende Sonne mit der Quadriga zusammen mit dem Text „Jetzt wird er alles erhellen“³⁴³ gezeigt. Bekrönt wird der Aufbau schließlich von einer überlebensgroßen Skulptur der *Victoria*.

Das Innere des Bogens war mit einem eigenen Themenzyklus ausgeschmückt und konnte nur partiell im Druck wiedergegeben werden, so dass den Ausführungen des Buches zu folgen ist. An der Decke zeigten die Spanier Jupiter mit Thetis, der Frau des Oceanus, die einen Wagen mit Hippokampen lenkte, wodurch der universelle Anspruch der Monarchie zwischen Himmel und Ozean präsentiert werden sollte. An den Wänden erschien in der Mitte, auch erkennbar auf dem Stich der Ostseite des Bogens (Abb. A-8), ein römischer General, der die erfolgreiche Kriegsführung symbolisierte. An den weiteren Flächen hingen diesem Themenkomplex folgend vier Historienbilder spanischer Kriegsgeschichte. Zunächst war die siegreiche Schlacht des Fernán González (gest. 970), dem ersten Grafen von Kastilien, gegen Almansor, den Kalifen von Córdoba, im Jahr 952 zu sehen. Das zweite Bild zeigte das erfolgreiche Gefecht derselben Männer im Jahr 957. Auf den letzten beiden Bildern war Alfonso VIII. von Kastilien (1155–1214) und dessen Armee bei der Vertreibung und

341 Siehe EBD., 67.

342 „Arma acri facienda viro, da Mulciber ignes, | Hesperisque fluant excocta metalla caminis“, EBD.

343 „IAM ILLVSTRABIT OMNIA“, EBD.

3.3. Die Welt begrüßt den Erzherzog



A-8: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Nation aus Spanien (Ostseite), 1595, Radierung, 32,8 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-08. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Tötung der Almohaden 1212 abgebildet.³⁴⁴ Dieser vierteilige Bildzyklus verband die mittelalterliche Geschichte Kastiliens – dem Nukleus des spanischen Königreichs – mit den aktuellen Geschehnissen in den Niederlanden. Gleich den kastilischen Regenten, die über die islamischen Mauren in großen Schlachten gesiegt hatten, sollte nun auch Ernst die spanischen Truppen in den Kampf gegen die Häretiker in den nördlichen Provinzen führen und siegreich daraus hervorgehen. Das Anrecht Ernsts auf dieses Erbe wurde durch seine Verwandtschaft mit dem spanischen Herrscherhaus – gezeigt durch die Figuren Ferdinands und Isabellas – gerechtfertigt: Er war als Sohn Marias von Spanien und Enkel Karls V. ein tugendhafter ‚Spanier‘, der siegreich die Niederlande als Teil des Reiches mit Waffen verteidigen konnte.

Portugal

Das Dekorationsprogramm der Vorderseite des Bogens der Portugiesen (Abb. A-10) hob den Anspruch dieser Handelsnation als bedeutender Wirtschaftsfaktor im außereuropäischen Handel hervor. Dies manifestiert sich zuoberst des Bogens in der Figur Neptuns, der mit seiner rechten Hand eine Himmelssphäre emporhält. Dieses wissenschaftlich-nautische Instrument war „seit der Manuel’schen Periode [...] das vornehmste königliche Symbol“³⁴⁵ Portugals geworden. Unmittelbar unter der Figur wurde in einer Inschrift die Thematik der ‚Schließung der Schelde‘ aufgegriffen und die Händler brachten den Wunsch hervor, dass Portugal und Belgien wieder uneingeschränkt über das Gewässer verbunden sein sollten.³⁴⁶ Verwiesen wurde hier auf die Situation an der Scheldemündung, aufgrund derer der Gewinn, den die portugiesischen Kaufleute durch den Seehandel mit außereuropäischen Gütern akkumulierten, deutlich gemindert worden war.

Die Exotik ihrer Produkte und die weitreichenden Handelsbeziehungen inszenierten die Portugiesen unterhalb Neptuns auf den Stufen des Bogengiebels durch die Personifikationen der vier Länder, in denen ihre wichtigsten Handelsposten lagen: Äthiopien auf einem Elefanten reitend, Mauretanien auf einem Löwen, Brasilien auf einem Riesengürteltier und Indien auf dem Rhinoceros.³⁴⁷ *Mauretania*, mit Speer und Olivenzweig, symbolisiert dabei den Handel Portugals an der afrikanischen

344 Siehe EBD., 69.

345 Im Original „sinds de Manuelijnse periode [...] het voornaamste koninklijke symbool“, DE JONGE 1991, 161.

346 „MARE INTER LVSTANOS, BELGASQUE BELLO DIV CLVSVM, APERIRE AC PACARE DECREVERIT“, BOCHIUS 1595, 72.

347 „Het continent Azië werd ook vaak op een kameel afgebeeld: de neushoorn was echter specifiek Portugees van oorsprong. De eerste rinoceros die in Europa te zien was – door Dürer vereeuwigd – werd immers door koning Manuel aan paus Leo X geschonken, tesamen met een olifant en een

3.3. Die Welt begrüßt den Erzherzog



A-10: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Portugal (Vorderseite), 1595, Radierung, 32,8 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-10. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Westküste, *Brasilia* ist mit einem blutenden Fuß in der Hand³⁴⁸ als Kannibalin gezeigt, *Ethiopia* verweist mit ihrer Inschrift auf Sklavenhandel und *India*, mit spitzer Kopfbedeckung und einem Kind auf dem Rücken, verwies mit Zimtstangen und Muskatnuss auf den portugiesischen Gewürzhandel. Diesen durch die vier Allegorien verbildlichten, weltumspannenden Erfolg der Portugiesen haben Almudena Pérez de Tudela und Annemarie Jordan Gschwend treffend beschrieben:

No other Renaissance court was so altered by the Age of Discoveries than Portugal. [...] After 1500 no other contemporary European court could even dream of competing with the opulence of this court. The strange, the fantastic, the marvellous and the exotic became not only commonplace, but also part and parcel of everyday life in Portugal.³⁴⁹

Die prominente Platzierung von vier exotischen Tieren, die ebenfalls zur Handelsware der Portugiesen zählten, zeigt dabei an, wie wichtig die Rolle Portugals im vormodernen Europa war.³⁵⁰ Exotismus – exotische Objekte und Tiere – waren ein zentraler Bestandteil der Repräsentation von höfischem Wissen und Macht, denn zusammen mit anderen *Exotica* waren „asian animals [...] the first rarities brought to Portugal by the fleets returning from India“³⁵¹. König Manuel I. von Portugal (1469–1521), Urgroßvater mütterlicherseits von Erzherzog Ernst, führte während königlicher Prozessionen außergewöhnliche und selten in Europa zu sehende Tiere mit sich, wodurch er seine Rolle als „*dominus mundi*“³⁵² zu betonen suchte.³⁵³ Darauf scheint hier Bezug genommen worden zu sein.

jachtluipaard, gezeten op een Perzisch rijpaard.“ (DE JONGE 1991, 161). Zum Kamel als Begleittier der *Asia* siehe MARGÓCSY 2011.

348 Ihre Inschrift hob jedoch hervor, dass sie diese Praktik dank des Einflusses der Portugiesen hinter sich gelassen hatte, da diese „menschliche Bräuche an Stelle menschlichen Bluts eingeführt haben“ (Indidit humanos hominum pro sanguine mores), BOCHIUS 1595, 73.

349 PÉREZ DE TUDELA/JORDAN GSCHWEND 2007, 421.

350 Dass die bildliche Repräsentation dieser Tiere und der personifizierten Landesallegorien, die sie tragen, während der Organisation des Aufbaus von besonderer Bedeutung für die portugiesische Handelsnation war, belegt die Wahl des Künstlers der Figuren. So zeigen Zeichnungen des Antwerpener Kupferstichkabinetts Weltteilfiguren, welche Marten de Vos zugeschrieben werden. Auch wenn nicht alle von ihm ausgeführten Erdteilallegorien an diesem Bogen Anwendung fanden, da nur *America* auf dem Gürteltier erscheint, zeigt sich doch, dass die Portugiesen mit wichtigen Künstlern der Zeit in Kontakt standen, siehe DOUTREPONT 1937, 152–155.

351 PÉREZ DE TUDELA/JORDAN GSCHWEND 2007, 421 und GÖTTLER 2013.

352 PÉREZ DE TUDELA/JORDAN GSCHWEND 2007, 421; Kursivsetzung im Original.

353 Siehe EBD., 421–422. Es kann zudem davon ausgegangen werden, dass Erzherzog Ernst, der über seine Mutter, Philipps Schwester Maria von Spanien, auch mit dem portugiesischen Königshaus verwandt war, besonders von diesen Bildern erfreut war, war er doch mit den Menagerien



A-11: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Portugal (Rückseite), 1595, Radierung, 32,8 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-11. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Um die bereits in der Hauptinschrift hervorgehobene Bedeutung des Meereszugangs als Handelsweg nochmals zu unterstreichen, sind auf der Rückseite des Bogens (Abb. A-11) vier personifizierte Flüsse zu erkennen, die sich nicht zwangsläufig den Landespersonifikationen der Vorderseite zuordnen lassen. Es erscheinen von links nach rechts der Tagus (Tejo), der Ganges, der Hydaspes (heute Jhelam in Pakistan) und der Río de la Plata. Jeder Flussgott hatte eine eigene Inschrift und zeigt sich im Stich mit Objekten, die seine spezifischen Eigenschaften hervorheben sollen. Der Tagus führte neben einem goldenen Kompass auch eine goldene Urne mit einem goldenen Wasserstrom mit sich, wodurch auf den goldhaltigen Fluss Lydia in Klein-

Philipps II. aufgewachsen, in denen unter anderem Löwen, Elefanten, Zebras, Affen und Papageien gehalten wurden. Alle Tiere waren Geschenke Johannas von Spanien (1535–1573), der Schwester Philipps II. und Kronprinzessin von Portugal, welche sich ebenfalls in den 1560er und 70er Jahren um die Erziehung Ernsts und Rudolfs in Spanien bemüht hatte, siehe EBD. Außerdem kannte Ernst die Tiersammlung seines Vaters, Maximilians II., und die seines Bruders Rudolfs II., aus der Ernst selbst ein Paar Kamele auf seiner Reise in die Niederlande mitgeführt hatte (Abb. B-23) und welche auch in Antwerpen Teil des Einzugs wurden (Abb. A-35). Siehe zu den Kamelen in Brüssel in dieser Arbeit Kap. 2.2. und in Antwerpen in dieser Arbeit Kap. 3.4. sowie zu den Menagerien der Habsburger AUSST.-KAT. INNSBRUCK 2015.

asien verwiesen wurde. Für den Ganges wurde vermerkt, dass über ihn Elfenbein und Zimt gesandt wurden. Dem Hydaspes waren Perlen und seltene Muscheln beigegeben worden. Der Río de la Plata wird als Gegenbild zum Tagus als ‚silberner Fluss‘ (*plata* bedeutet ‚Silber‘ auf Spanisch) bezeichnet, wodurch auf die in Südamerika vermuteten Silbervorkommen hingedeutet wurde. Diese beiden Flüsse mit ihren Gold- und Silbervorkommen bildeten Pendants zueinander, während die beiden oberen Flüsse auf die exotischen Produkte in ihren Ländern verwiesen.³⁵⁴

Wie zuvor bei den Spaniern waren im Innern des Bogens Gemälde angebracht; auch sie treten in den Radierungen der Festbücher hinter den großen und aufwendig verzierten Fassaden zurück. Die linken drei der insgesamt sechs Bilder zeigten den Sieg über den indischen König Zamorin von Kalikut, ein mit Munition und Kanonen bewaffnetes Schiff und die Seeschlacht, in der die Portugiesen Goa einnahmen. Auf der rechten Seite des Bogendurchgangs erschienen dann auf den übrigen drei Bildern König Alfons I. (1109–1185), der in der Schlacht von Ismar 1139 fünf maurische Könige niederschlug, dann erneut als mittleres Bild ein Schiff – nun ohne Waffen – und zuletzt ein besiegter Türke/Osmane, der gefesselt auf einem Anker sitzend gezeigt wurde. Wie der Festbuchautor abschließend mitteilt, waren alle sechs Bilder dazu gedacht, die militärische Macht der Portugiesen zu Land und zu Wasser zu demonstrieren. Nur mithilfe dieser haben sie ausländische Völker auf der ganzen Welt unterworfen und nachfolgend dort wichtige Handelsposten errichten können, auf denen der wirtschaftliche wie kulturelle Reichtum des Landes beruhte. Der diesen Malereien inhärente Verweis auf eine militärische Aktion in den Niederlanden wird auch hier – wie schon am Bogen der Spanier – spürbar.

Insgesamt lässt sich für den portugiesischen Bogen feststellen, dass die Handelsnation zwei verschiedene Themen prominent platziert wissen wollte. Zum einen ging es darum, den weitreichenden Handel zu präsentieren und hervorzuheben, mit welchen exotischen Produkten – wie Zimt, Muskat und Perlen – und Edelmetallen – Gold und Silber – die Kaufleute handelten. Zum anderen führte sie ihrem Publikum vor Augen, dass sie als eine ernst zu nehmende und unerschütterliche Nation zu verstehen sei, die seit dem 12. Jahrhundert ‚ungläubige‘ Völker auf der ganzen Welt besiegt hatte und dort Handelsstationen errichten konnte. Dass nun Gleiches geschehen sollte und unter Ernsts Ägide der Kampf gegen die Armee im Norden der Niederlande gewonnen werden und so der Handel in Antwerpen erstarken sollte, lässt sich als ein dem Aufbau zu Grunde liegendes Thema annehmen.

³⁵⁴ Die in den Stichen zu erkennenden kleinen Szenen im Fries sind beschrieben bei STEVENSON/GWYNNE/LIEBREGTS 2004, 517–531 (BOCHIUS 1595, 72–77). Zum Import von Gold aus der Neuen Welt siehe VILCHES 2010, zum Import von Silber aus Peru siehe GÖTTLER 2019.

Genua

Nach dem Theater des österreichischen Friedens zeigte sich der Bogen der Genuesen.³⁵⁵ In der *Lange Klaarenstraat*, welche parallel zur Neuen Börse verläuft, verstellte dieser die Straße und musste durchschritten werden.³⁵⁶ Die Vorder- und Rückseite des Bogens (Abb. A-14, A-15) der Händler und Bankiers aus Ligurien bestachen durch ihre architektonische Nähe zum antiken Titusbogen, wie er bei Sebastiano Serlio abgebildet war (Abb. 23). Dadurch konnte die eigene römisch-antike bzw. italienische Herkunft hervorgehoben werden.³⁵⁷ Die Dekoration des Bogens lässt sich hier in zwei Gruppen aufteilen: in die der skulpturalen und die der gemalten Elemente. Zur ersten Gruppe zählen vier überlebensgroße Skulpturen in Nischen, die darüber stehenden Obelisken, welche innen hohl und mit bunten Glasscheiben geschmückt waren, sowie die auf jeder Seite zentral positionierte Personifikation der *Ligutia* (Ligurien).³⁵⁸ In die zweite Gruppe fallen die beiden zentral in der Attika angebrachten Gemälde. Diese stellen eine Besonderheit dar, da es der einzige *nationes*-Bogen war, an dem im zentralen Dekorationselement Malerei zum Einsatz kam.

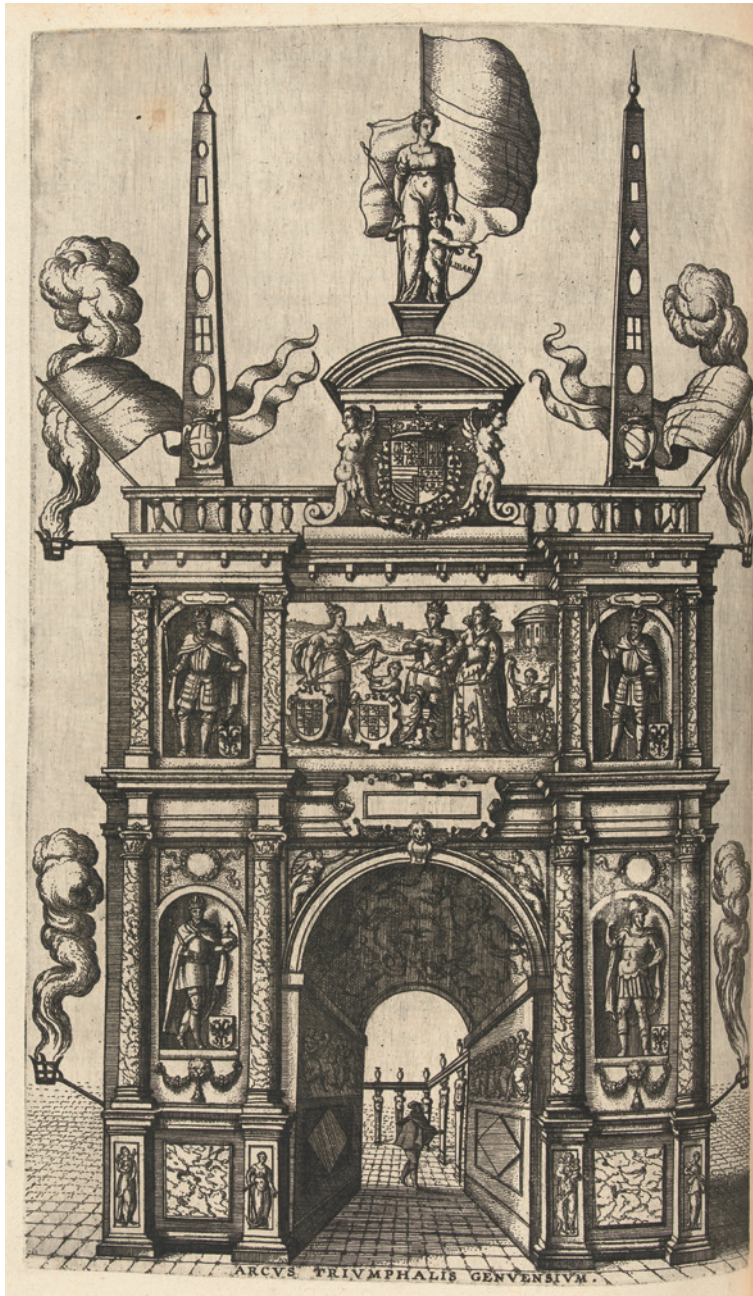
Das Bild der Vorderseite (Abb. A-14) präsentiert in einer Landschaft vor einer Stadt – mit ihrem prominenten Turm vermutlich Antwerpen – und einem runden (Janus)Tempel drei Frauenfiguren. Diese sind links *Belgica*, erkennbar an den beiden Schildern mit den zehn und sieben niederländischen Provinzen, in der Mitte *Austria*, mit dem Doppeladler und der Kaiserkrone Rudolfs II., und rechts *Hispania* mit dem Wappen Philipps II. Die drei Personifikationen sind in dem Moment gezeigt, in dem *Belgica* die zwei an den niederländischen Wappenschildern angebrachten Bänder, welche laut Text rot und weiß waren und damit die heraldischen Farben Antwerpens, Genuas und Österreichs trugen, vereint und das neu geschaffene verflochtene Band an *Austria* reicht, welche es an *Hispania* übergibt. Ob hier auf die identische Aktion

355 Siehe zur Geschichte Genuas und ihrer Handelsnationen KIRK 2005. Eine Einzelstudie zu diesem Bogen ist erschienen als RABAND 2016, auf die für diesen Abschnitt generell als weiterführende Literatur verwiesen werden kann.

356 Inwiefern Bogen durchritten oder lediglich passiert wurden, bleibt auf Grundlage der Beschreibungen des Festbuchs unklar. Die schmale Straßensituation am Bogen der Genuesen lässt jedoch deutlich werden, dass hier ein Durchreiten vonnöten war, so dass dieses für die anderen Aufbauten auch angenommen werden kann; siehe zur Neuen Börse VAN DER WEE/MATERNÉ 1993, 30 und CALABI/KEENE 2007, 290–293.

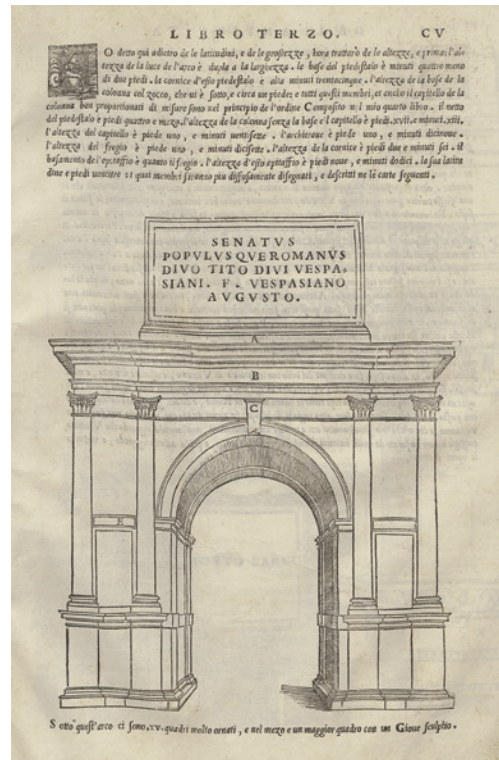
357 Zur Bedeutung des merkantilen und künstlerischen Austauschs der Genuesen in Antwerpen siehe MASSA 2003 und DE KLERCK 2003.

358 Die Skulpturen zeigten Kaiser des Heiligen Römischen Reichs und Deutsche Könige: Karl V., Maximilian I., Maximilian II. und den Salier-Kaiser Heinrich V. auf der Vorderseite und Karl den Großen, Heinrich VII., Friedrich III. und Konrad I. auf der Rückseite. Beide Gruppen beziehen sich direkt auf die in ihrer Mitte hängenden Gemälde, siehe RABAND 2016.



A-14: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Genua (Vorderseite), 1595, Radierung, 32,4 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-14. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

23. Unbekannter Stecher, Titusbogen,
Holzschnitt, 35,6 x 24,7 cm,
in: SERLIO 1544, 105,
Heidelberg, Universitätsbibliothek,
Signatur C 6339-8-10 FOL RES.
Image © Universitätsbibliothek Heidelberg.



der *Austria* im Friedenstheater verwiesen werden sollte, muss unklar bleiben, denn es ist nicht bekannt, wie eng Handelsnationen und Stadt bei den Dekorationen der Aufbauten kooperierten.

Die drei Frauenfiguren symbolisieren nicht allein die im Verknüpfen der Bänder gezeigte Vereinigung der Niederlande mithilfe Österreichs (gemeint ist der Einsatz des Erzherzogs), sie wurden auch ganz individuell gestaltet. Gemeint ist die Dekoration der Gewänder der drei Figuren, die vor allem über Bochiuss' Text deutlich wird. So zeigte *Belgica* auf ihrem Kleid aus übereinanderliegenden Stoffbahnen die Figuren der sieben freien Künste, welche unter Umständen von Marten de Vos gestaltet worden sind; im Stich sind diese – aufgrund der kleinen Bildgröße – nicht gezeigt.³⁵⁹ *Austria* präsentierte auf dem Rock ihres Gewands den österreichischen Doppeladler und *Hispanias* Kleid zierten die vier Erdteile als Stickereien von Personen auf Tieren. Erkennbar sind im Druck tatsächlich ein Kamel und ein Löwe.³⁶⁰ In dieser Szene ist somit *Hispania* mit den Erdteilen zur ‚Königin der Welt‘ erhoben worden, um

³⁵⁹ Siehe DOUTREPONT 1937, 157–162.

³⁶⁰ Diese könnten ebenfalls von Marten de Vos konzipiert worden sein, vgl. EBD., 152–155.

die den ganzen Globus umfassende Herrschaft Philipps II. zu betonen. Der direkte Bezug zum Bogen der Portugiesen und den dort angebrachten Personifikationen von Ländern/Erteilen auf Tieren mag dabei ein Verweis auf Genuas deutlich ältere Handelspartnerschaft mit Spanien sein.³⁶¹

Für die Genuesen war dies ein bewusstes Vorgehen, denn die Stadt hatte 1528 mit dem Putsch Andrea Dorias (1466–1560) ihre politische Nähe zu Frankreich aufgekündigt und sich unter das Protektorat Kaiser Karls V. gestellt.³⁶² Dies hieß 1594, dass die Republik Genua *de facto* eigenständig, jedoch finanziell, militärisch wie auch politisch von den (spanischen) Habsburgern abhängig war.³⁶³ Der Nutzen, den die Genueser aus diesem Status zogen, wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass die genuesischen Bankiers zu den Hauptkreditgebern des spanischen Königreiches zählten, sie gleichzeitig Spanien als immensen Absatzmarkt für ihre Waren nutzen konnten und zu den italienischen Handelsnationen gehörten, die den Überlandhandel zwischen Flandern und Norditalien dominierten.³⁶⁴ So erscheint es nicht weiter verwunderlich, dass dem Bild der vorderen Attika vier Skulpturen von römisch-deutschen Kaisern zugeordnet wurden, war es doch gerade die Loyalität zu den Königen und Kaisern der Habsburger, die Genua zu einer der wichtigsten Handelsnationen des 16. Jahrhunderts hatte werden lassen.

Das Gemälde der Rückseite (Abb. A-15) thematisiert, wie die Republik Genua zu ihrem Reichtum gekommen war. Hier sah sich 1594 das Publikum einer Szene gegenüber, die ohne weitere Erklärung kaum zu entziffern gewesen sein dürfte, jedoch mithilfe des Festbuchs zu erklären ist. Das Gemälde zeigt Balduin von Boulogne (1058–1118, als Balduin I. ab 1100 König von Jerusalem) an der rechten Bildseite, der mit einer Handbewegung auf das hinter ihm liegende Gebäude weist, welches im Text als Heiliges Grab ausgewiesen wird.³⁶⁵ Links erkennt man Soldaten vor den Wappen Genuas und Österreichs. Bochius gibt diese Szene als die Eroberung Jerusalems im Jahr 1100 an; eine Leistung, die maßgeblich dem Einsatz der Genuesen zugeschrieben wurde, die dafür „ein Drittel des Erbeuteten der geplünderten Städte, einen gerechten Anteil an maritimen Zöllen und generöse Steuerbefreiungen“³⁶⁶ erhalten hatten.

³⁶¹ An anderer Stelle wurde bereits umfangreich ausgeführt, welche verschiedenen Bedeutungsebenen sich für diesen Bogen feststellen lassen und wie dieser von den Genuesen als *Site of Mediation* eingesetzt wurde, um zwischen eigener Geschichte, dem betriebenen Handel, niederländischen Traditionen und Antwerpener Kunstfertigkeit zu vermitteln, siehe RABAND 2016.

³⁶² Siehe PACINI 2004.

³⁶³ Siehe EBD. sowie SUBACCHI 1995, 78 und TABAK 2008, 61–74.

³⁶⁴ Vgl. SUBACCHI 1995, 81.

³⁶⁵ Siehe BOCHIUS 1595, 91.

³⁶⁶ „[...] tertiam prædæ vrbium capiendarum, bonamque maritimorum vectigalium partem, multi opida, magnasque immunitates concessit“, EBD.



A-15: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Genua (Rückseite), 1595, Radierung, 32,5 x 20,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-15. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Hier ist anzunehmen, dass man mit diesem Bild eine ähnliche Unterstützung auch Ernst von Österreich zusichern wollte. Die Gegenleistung, welche die Handelsnation dafür erwartete, wird in der Beschreibung der Ereignisse des Jahres 1100 mit angegeben: Auch 1594 erhofften sich die Genuesen für ihre Hilfe eine angemessene Entlohnung in Form von Steuerbefreiungen und anderen Privilegien. In diesem Kontext erscheinen sodann auch die vier Skulpturen der Rückseite in einem verständlicheren Licht, da sich alle Figuren auf die gemeinsame Geschichte der römisch-deutschen Könige und Kaiser mit Genua bezogen.³⁶⁷

Für den Bogen der genuesischen Nation lässt sich folglich feststellen, dass zwei bereits bekannte Themen im Zentrum der Dekoration standen. Zum einen ging es um ihren Status als Handelsmacht, waren doch die in der Malerei gezeigten verzierten

³⁶⁷ Neben Karl dem Großen, dem „Gründer des Kaiserreichs“ („Imperij in Germania fundatores“, EBD.), haben zwei der drei Könige bzw. Kaiser eine persönliche Beziehung zu Genua: Heinrich VII. von Luxemburg reiste auf dem Weg nach Rom durch Genua und musste dort seine Ehefrau Margarethe, eine Tochter des Herzogs von Brabant, sterben sehen, er ließ sie zudem in Genua beisetzen; Konrad I. war der König, der Genua das Münzrecht verliehen hatte, so dass mit ihm auf das erfolgreiche genuesische Bankgeschäft verwiesen werden konnte, vgl. EBD.

Stoffe nur deshalb in Europa verfügbar, weil Genua zu den wichtigen Zentren für Seide und Samt zählte; ein Detail, das bereits Lodovico Guicciardini in seinen *Descrittione* hervorhob.³⁶⁸ Zum anderen wurde erneut zum Kampf gegen Ungläubige aufgerufen, auch wenn dieser hier nur angedeutet wurde, da keine blutrünstige Kriegshandlung gegen die Jerusalem bewohnenden Fatimiden gezeigt wurde, sondern nur das Ergebnis: Die Inbesitznahme Jerusalems, dessen Königstitel Philipp II. führte. Dieses auf der Rückseite angebrachte Historienbild ermöglichte es der Nation, einen transtemporalen Bogen zu schlagen und den aktuellen Handel mit der mittelalterlichen Eroberung zu verbinden. Dass die Genuesen ebenfalls eine künstlerische Erneuerung der Niederlande durch ein Ende des Konflikts erhofften, präsentierten sie durch das Abbilden der sieben freien Künste auf dem Kleid der *Belgica*, die damit als ‚Heimstatt‘ ebendieser ausgewiesen wurde; ein möglicher erneuter Fingerzeig auf das zuvor von der Prozessionsgruppe besuchte Theater.

Mailand

Auf den Genueser Bogen folgte der Bogen der Mailänder als zweiter der vier italienischen Aufbauten. Auf der Vorderseite (*Abb. A-17*) thront darauf inmitten zweier Füllhörner die monumentale Personifikation der *Insubrias*, Mailands.³⁶⁹ Während sie ihr eigenes Wappen hält, zeigt sie auf einer Fahne das – wie im Festbuch beschrieben – in goldener Farbe aufgebrachte Wappen des Erzherzogs. An ihren Seiten lagern zwei Flussgötter, die Po und Etsch darstellen, darunter erscheinen in Nischen links Kaiser Rudolf II. und rechts Erzherzog Ernst in römischen Waffenröcken. Dies war der erste von zwei Momenten des gesamten Einzugs in Antwerpen, in dem sich der Erzherzog einer künstlerischen Reproduktion seiner Person gegenüber sah.³⁷⁰ Die Bezugnahme auf den Kaiser und seinen zu begrüßenden Bruder wurde an dieser Stelle wohl dazu

³⁶⁸ „Da Genova mandano quantità maravigliosa di velluti di piu pregi, li migliori & meglio fatti, che ci vengano, & che si facciano: mandanci bonissimi rasi, ermisini, & alter forte di drappi; & medesimamente di la viene il corallo, l'ecellente mitridatico & l'utriaca. Al loro si mádano pánine di quelle d'Inghilterra, & di queste di qua, saie, mezze ostate, telerie, tappezzerie, mercerie, & masseritie da casa.“ GUICCIARDINI 1588, 163. („Aus Genua kommen große Mengen des besten Samts, die besten ihrer Art werden dort hergestellt: guter Satin, Taft und andere schöne Stücke & von dort kommen Korallen, exzellentes Mithridaticum und Theriak. Brot wird ihnen aus England gesandt, ebenso wie Serge, Twill, Draperien, Mercerie und Kurzwaren“; eigene Übersetzung.)

³⁶⁹ Die Bezeichnung stammt von den Insubrern, dem Volksstamm, der über die Alpen nach Norditalien kam und in Folge die Po-Ebene besiedelte und so die erste Siedlung des späteren Mailands gründete.

³⁷⁰ Siehe BOCHIUS 1595, 93. Das einzige andere bekannte Skulpturenpaar der beiden Brüder findet sich heute in zwei Nischen im Innenhof des Stifts Klosterneuburg in Österreich. Diese waren 1592 von Bernhard Frantz für einen Turm der Stiftskirche geschaffen worden. Für diese Information und



A-17: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Mailand (Vorderseite), 1595, Radierung, 32,5 x 20,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-17. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

genutzt, die Zugehörigkeit Mailands zum Heiligen Römischen Reich zu unterstreichen und die Verflechtung der Dynastien der Sforza und der Habsburger, die durch die Hochzeit Maximilians I. mit Maria Bianca Sforza 1493 entstanden war, hervorzuheben.

Der Aufbau der Rückseite (Abb. A-18) ist identisch mit dem der Vorderseite und zeigt zuoberst die zwei Figuren der *Liberalitas* und *Pietas*. Die erste der beiden, die Großzügigkeit, hält ein Füllhorn und einen Geldbeutel, aus dem Münzen herausfallen; ein Motiv, das sich unter anderem bei Cesare Ripa findet. Die zweite, *Pietas*, erscheint mit Lilien. Beide Frauenfiguren blicken einander an und bilden eine positive Verbindung, die für Reichtum und Frömmigkeit sorgen sollte. Unterhalb von ihnen finden sich erneut zwei personifizierte norditalienische Flüsse, Ticino und Adda. Dass die vier Flussgötter so prominent eingesetzt wurden, kann als Verweis auf die Bedeutung der Flussschifffahrt verstanden werden, da Mailand und sein Handel von den vier Flüssen der Po-Ebene profitierten. Gleichzeitig bekundeten sie das

Bildmaterial danke ich dem Kurator der Kunstsammlung des Stifts MMag. Wolfgang Christian Huber.

auch verdeutlicht im goldenen Wappen der Fahne, war ein Zustand, der durch die Regentschaft Ernsts erreicht werden sollte. Die Personifikation der *Pietas* ist als Anspielung auf den gemeinsamen Glauben des Kaisers, seines Bruders Ernst, der Auftraggeber und der Bewohner Antwerpens zu verstehen. Gemeinsam kommt den Personifikationen ein Schlüsselmoment in der Analyse der *nationes*-Bauten zu, denn sie unterstreichen, dass vor allem in einer transregionalen und -nationalen Glaubensgemeinschaft erfolgreiche Geldgeschäfte möglich sein konnten.

Florenz

Die Vorderseite des Bogens der Florentiner (Abb. A-19), der unmittelbar auf den der Mailänder folgte, ist geprägt von einer Vielzahl größerer und kleinerer Dekorationen. Zu den wichtigsten Elementen zählen die Skulpturen seitlich des Bogengangs und zuoberst des Aufbaus. Bei der Figur links des Bogens handelt es sich um Minerva, welche im Festbuchtext als „friedensstiftend“³⁷³ beschrieben wird, und rechts um Herkules, der, so Bochius, für seine „unbesiegbaren Tugenden“³⁷⁴ einstand. Am Sockel der Minerva wurde, so erneut der Text, auf ihre besondere Fertigkeit, die Webkunst, und Ernsts Rolle als ihr designerter Förderer verwiesen: „Dieser Mann stellt die Geschenke der Handwerker an Minerva wieder her“³⁷⁵. Die direkte Ansprache des Textilhandels und seiner Wiederherstellung ist als ein wichtiger Verweismoment zwischen ephemerer Festdekoration und realer Handelswirtschaft der 1590er Jahre zu verstehen, da gewebte Textilien zu den wichtigsten Florentiner Exportgütern zählten.³⁷⁶ Dieses nimmt Bochius in seinen Ausführungen auf und betont den allgemeinen Glauben daran, „dass der Erzherzog in einer kurzen Weile die Web- und Textilindustrie wiederherstellt, da kein Handel nützlicher für diesen [Antwerpener] Markt ist“³⁷⁷.

Die Inschrift, die sich auf Herkules bezieht, lautet: „Du, der Du die wilden Monster des tödlichen Krieges zähmst“³⁷⁸ und beide Figuren – die webende Friedensbringerin und der Bändiger wilder Bestien – vereinen sich so zu einem sich gegenseitig bereichernden Motivkomplex: Gleich dem mythologischen Herkules sollte der Erzherzog die Bestie des Krieges bändigen und damit der Florentiner Textilhandel in Antwerpen erstarken. Zuoberst auf dem pyramidalen Aufbau stand die Figur der

373 „PACIFERÆ“, EBD., 99.

374 „INVICTÆ VIRTUTIS HONOS“, BOCHIUS 1595, 99.

375 „Hic vir, hic artificis restaurat dona Minervæ“, BOCHIUS 1595, 99. Siehe zur Webkunst in den Niederlanden und ihrer künstlerischen Darstellung SCHINDLER 2014.

376 Vgl. VOET 1993.

377 „Archiducem intelligit, quem lanificium & pannarium, quo nullum vtilius huic emporio commercium, breui restauraturum confidimus“, BOCHIUS 1595, 99.

378 „Funesti qui monstra domas immania belli“, EBD.



A-19: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Florenz (Vorderseite), 1595, Radierung, 32,5 x 19,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-19. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

24. Antiker Denar des Hadrian (recto), Figur der *Virtus* (verso). Image © Mit Erlaubnis von wildwinds.com (ex Numismatik Lanz München).



Virtus, die antiken Münzen des Vitellius und des Hadrians nachempfunden war (Abb. 24).³⁷⁹ Die Figur wurde mit der Devise des Erzherzogs *Soli Deo Gloria* und der Inschrift „Der höchste Punkt ist mit Vorrecht Deiner, oh *Virtus*, | Da Du nach dem Himmel strebst, denn Deine Herkunft ist nah dem Himmel“³⁸⁰ gezeigt und verband so die herrschaftliche Tugend des Statthalters und seinen auf Gott ausgerichteten Wahlspruch mit den Tugenden der Florentiner Kaufleute.

Auf der Rückseite des Bogens (Abb. A-20) zeigt der Stich mit *Victoria* links und *Religio* rechts zwei Figuren, die laut Text als gemalte Bilder den Aufbau verzierten. Neben *Religio*, die mit ihrer Geste den Weg weist, erkennt man Erzherzog Ernst selbst in Rüstung, mit Schild und Keule – der des Herkules – bewaffnet. Das dazugehörige Motto, welches, so Bochius, ebenfalls einer antiken Münze entnommen war, lautete „Dem Wiederhersteller Belgiens“³⁸¹. Die Inschrift darunter besagte „Die Religion, beschützt durch österreichische Stärke, wird die Belgier sichern und dem großen Herzog seinen Lohn zeigen“³⁸² und verwies so auf die Rolle der Habsburger als Protektoren des christlichen Abendlandes, worauf unter anderem die dynastieeigene *Pietas Austriaca* fußt.³⁸³ Folglich wird erneut die Unterwerfung von Ungläubigen und der Schutz des wahren Glaubens aufgerufen. Die Szene mit *Religio* und Ernst lässt diesen zum Protektor der Glaubensgemeinschaft werden.

³⁷⁹ Ein Exemplar der Münze findet sich unter <http://www.wildwinds.com/coins/sear5/s3670.html> (18.10.2018). Besonders an diesem Beispiel zeigt sich die detailgenaue Übernahme antiker Münzbilder, da die Figur der *Virtus* auf dem Bogen und auf der Münze bis hin zum Detail der Kugel, auf der der linke Fuß der Figur ruht, identisch sind, vgl. ARNOLD-BIUCCHI 2013.

³⁸⁰ „Iure tibi, ô *Virtus*, locus est in vertice summo, | Nam cælum petis, ut cælo est affinis origo“, BOCHIUS 1595, 100.

³⁸¹ „Restitutori Belgij“, EBD., 102.

³⁸² „Robore Relligio Belgas defensa tuetur | Austriaco, monstatque Duci sua præmia magno“, EBD.

³⁸³ Siehe CORETH 1982.



A-20: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphbogen der Handelsnation aus Florenz (Rückseite), 1595, Radierung, 32,5 x 20 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-20. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

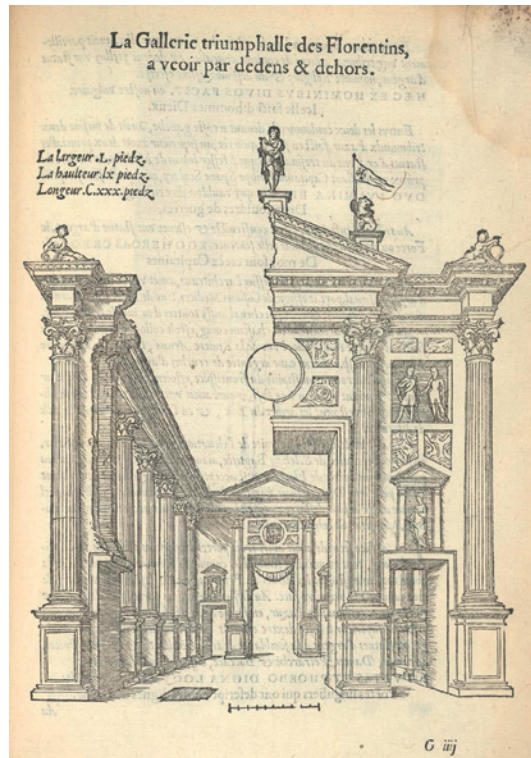
Exkurs: Die Florentiner Nation im Einzug von 1549

Die Florentiner Nation hatte, wie auch Spanien und Genua, bereits am Einzug von 1549 mit einem ephemeren Aufbau, einem Portikus, teilgenommen. Ein Vergleich der beiden Aufbauten soll exemplarisch verdeutlichen, wie sehr die Bildprogramme und architektonischen Formen angepasst und transformiert wurden und wie sich aktuelle Einflüsse auf die Gestaltung der Ephemera auswirkten. Der 1549 für den Einzug Karls V. und Prinz Philipps präsentierte Florentiner „Triumphportikus“³⁸⁴ (Abb. 25) maß 14 Meter in der Breite und über 37 Meter in der Länge.³⁸⁵ Neben der einzigartigen architektonischen Lösung eines in die Länge gebauten Portikus, die diesen Aufbau deutlich von anderen Konstruktionen wie dem Bogen der Genuesen (Abb. 26) abhob, war auch das Figurenprogramm von einer besonderen Florentiner Regionalität bestimmt gewesen. Zuoberst erschien im Zentrum der Fassade die Figur

³⁸⁴ KUYPER 1994, Bd. 1, 56.

³⁸⁵ Siehe EBD.

25. Pieter Coecke van Aelst (Vorlage und Stecher), Triumphportikus der Florentiner Kaufleute, Holzschnitt, 29 x 22 cm, in: GRAPHEUS 1550, G_{iiii} (recto), London, The British Library, Signatur C.75.d.15, p. 57. Image © The British Library, London.

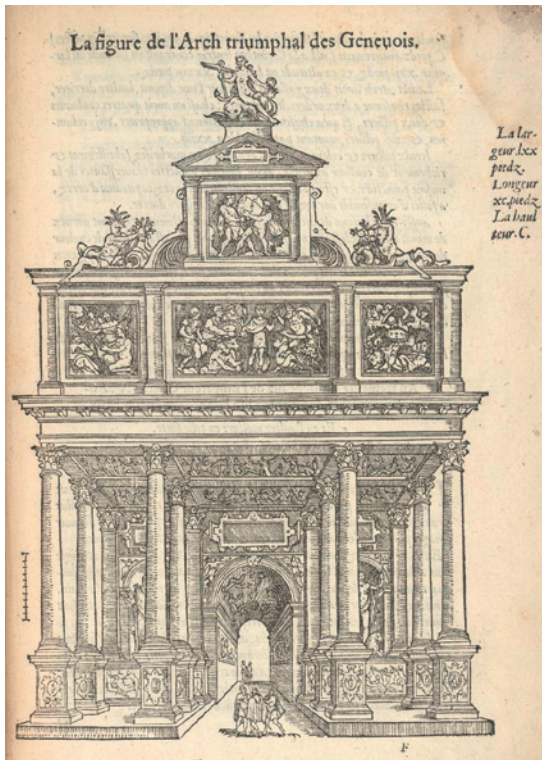


Johannes' des Täufers über der Figur des Mars, den er als christlicher Stadtpatron abgelöst hatte.³⁸⁶ Unter ihm folgten im Fries Personifikationen toskanischer Städte, im Giebel dazwischen war eine Silberstatue Cosimos I. de' Medici (1519–1574) zu Pferd eingestellt.³⁸⁷ Die in der Abbildung erkennbare runde Auslassung über dem mittleren Durchgang enthielt eine bronzene Scheibe, auf der mit goldenen Lettern eine an Prinz Philipp adressierte Inschrift angebracht war. Rechts standen in Nischen die Heiligen Zenobius und Antonius von Florenz; unter ihnen folgte die Figur der *Religio*. Auf der Rückseite dieser Fassade, auf der Innenseite des Portikus, folgte eine Präsentation der Stadtpolitik durch die Figuren des Giovanni de' Medici und des Philipp Spana Scholari, „two Florentines of outstanding civic virtue“³⁸⁸; über ihnen erschien die Figur der *Fortitudo*.

³⁸⁶ Siehe zur Geschichte der Stadtpatrone von Florenz <http://www.thatsflorence.com/discovering/feast-of-saint-john-patron-saint-of-florence> (19.10.2018).

³⁸⁷ Siehe zu diesem ‚Affront‘ der Republik Florenz, ihren Regenten mit einem imperialen Topos darzustellen KUYPER 1994, Bd. 1, 56.

³⁸⁸ EBD., 58.



26. Pieter Coecke van Aelst (Vorlage und Stecher), Triumphbogen der Genueser Kaufleute, Holzschnitt, 29 x 22 cm, in: GRAPHEUS 1550, F₁ (recto), London, The British Library, Signatur C.75.d.15, p. 43. Image © The British Library, London.

Die Fassade der Rückseite, für die keine eigene Abbildung angefertigt wurde, zeigte eine Personifikation der Stadt Florenz und eine mit Silber überzogene Figur Francesco de' Medicis (1541–1587), des Sohns Cosimos I. Die Auftraggeber parallelisierten die Vater-Sohn-Beziehung Karls und Philipps zu Cosimo und Francesco, um die Bedeutung der Vererbung der eigenen Errungenschaften und Tugenden an den Sohn hervorzuheben. An den Seiten des Portikus, die im Festbuch ebenfalls nicht abgebildet sind, folgten die Literaten Dante, Petrarca und Boccaccio, deren poetische Leistung mit derjenigen Apolls verglichen wurde, sowie Giotto und Michelangelo, denen Zeuxis und Apelles gegenübergestellt wurden. Mit Michelangelo (1475–1564) zeigten die Florentiner zudem einen lebenden Künstler, was in der Geschichte der Einzugsdekorationen in Antwerpen ein einmaliger Fall blieb.³⁸⁹ Zusätzlich hatte man im Innern des Portikus' eine Serie von Herkulestapissereien angebracht und die inneren und äußeren Friese mit scharlachfarbenem Stoff und ‚Gold‘ verziert, welches durch Messingfolie imaginiert worden war.³⁹⁰

³⁸⁹ Kuyper verweist zudem auf die Bedeutung des zur gleichen Zeit von Michelangelo fertiggestellten Palazzo Farnese in Rom, siehe EBD.

³⁹⁰ Siehe EBD., 56–58.

1594, 45 Jahre später, hatten sich die damaligen Mitglieder der Handelsnation gegen die erneute Vorführung dieses Portikus' entschieden und sich dem innerhalb der Nationen einheitlichen Baukörper des Triumphbogens angeschlossen.³⁹¹ An die Stellen lokaler Figuren, wie Johannes' des Täufers, der Heiligen Zenobius und Antonius, der Politiker Giovanni de' Medici und Scholari und der Figur der Stadt selbst, waren nun antik-mythologische Figuren getreten. Anstatt lokaler und zeitgenössischer Regenten (Cosimo I.) erschienen 1594 an der Fassade allein allegorische Figuren, die in keinem direkten Zusammenhang mit der Stadtgeschichte und -politik standen.

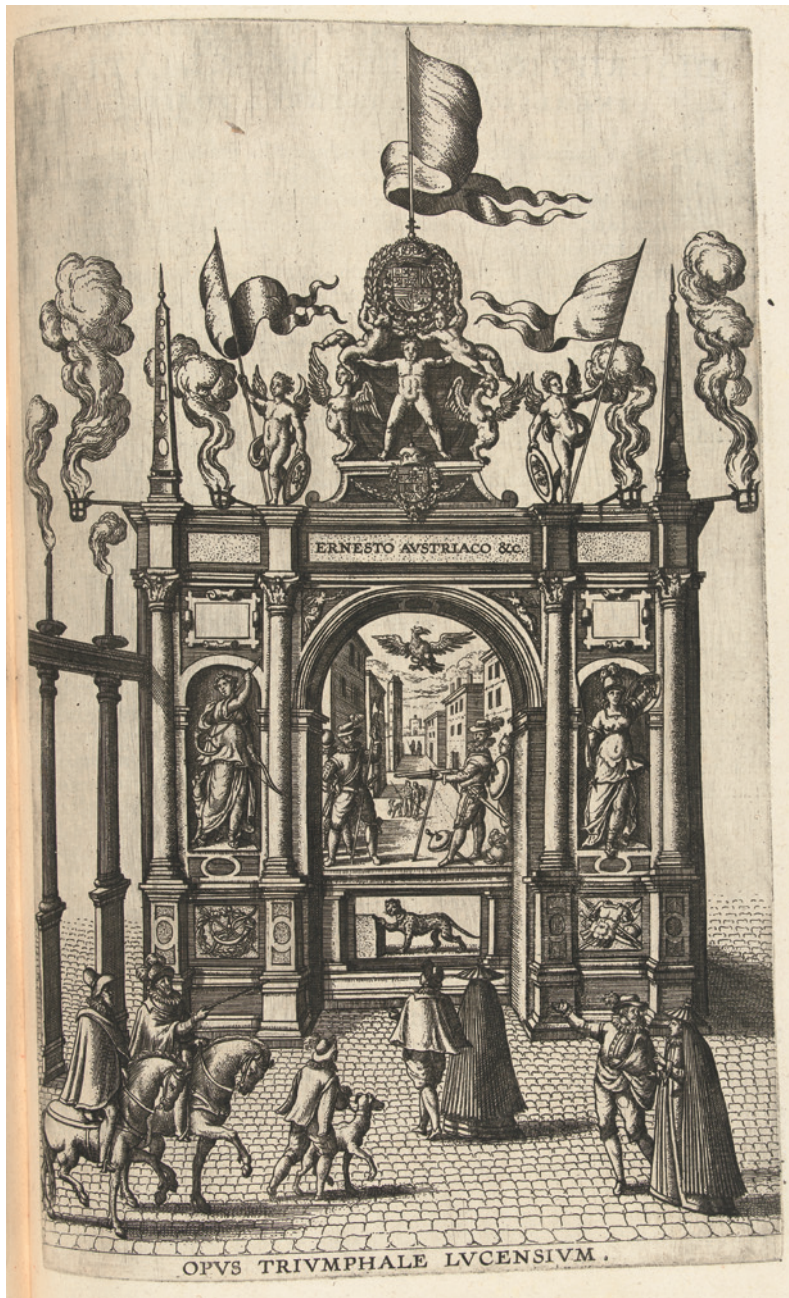
Nachdem die Florentiner Kaufleute 1549 stolz ihre Herkunft präsentiert und mit keinem Element die Huldigung Karls und Philipps aufgenommen hatten – eine Ausnahme ist lediglich die runde Inschriftentafel – oder sich auf Antwerpen als Standort ihrer Nation und ihres Textilhandels bezogen, entschied man sich 1594 folglich für einen anderen thematischen Schwerpunkt. Die Kaufleute schlossen sich dem allegorisch-mythologischen Dekorationsprogramm der *nationes* an. Sie nahmen ebenfalls die Motive der Kriegsführung, des Heldentums und der Religiosität auf, indem sie Erzherzog Ernst mit Schild, Rüstung und Keule – Herkules gleichend – sowie die *Religio* präsentierten. Dies sollte den Statthalter befähigen, den florentinischen Textilhandel zu reformieren. Der Wandel des Bildprogramms macht durch die Verweise auf antike Münzen und die Figur Cäsars, die im Bogendurchgang gezeigt worden war, zudem deutlich, dass am Ende des 16. Jahrhunderts das Wissen über die eigene – mit dem römischen Kaiserreich geteilte – Vergangenheit zu einem zentralen Punkt des Selbstverständnisses und der Präsentation der eigenen Gruppe geworden war.

Lucca

Der Aufbau der Nation aus Lucca (Abb. A-21) – der letzte der vier italienischen Handelsnationen – folgte unmittelbar auf den Bogen der Florentiner. Bei diesem handelte sich um die einzige Konstruktion dieser Gruppe, die allein zweidimensional gearbeitet worden war; Bochius verweist explizit darauf, dass nicht Geldmangel, sondern die besondere Straßensituation diese Gestaltung bedingt hatte.³⁹² Als ‚Ersatz‘ für den damit fehlenden Bogendurchgang wurde – ähnlich wie am nachfolgend platzierten Bogen des Magistrats (Abb. A-22) – eine Perspektivmalerei in das gebogene Mittelfeld eingepasst. Da diese jedoch über einem Sockelgeschoss platziert war, schienen die *Lucchesi* auf den Eindruck eines echten Durchgangs verzichtet zu haben.

³⁹¹ Lediglich die Fugger taten dies erst 1599, siehe BOCHIUS 1602 und CHOLCMAN 2014, 119–120.

³⁹² Siehe BOCHIUS 1595, 104.



A-21: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Triumphaufbau der Handelsnation aus Lucca, 1595, Radierung, 32,5 x 20,2, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-21. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Vielmehr diene das Bild, dem Festbuch folgend, als Einblick in die Stadt Lucca selbst; ein künstlerischer Höhepunkt der ephemeren Aufbauten und ihrer Malereien.³⁹³

Neben dem zentralen Bild erschienen links Diana und rechts Minerva. Die beiden jungfräulichen Göttinnen nahmen in ihren Darstellungen und Inschriften das Thema des Kampfes auf, welches im Hauptbild selbst von zwei bewaffneten Männern – Mitgliedern der Waffengilden und Beschützer der Stadt – vorgegeben worden war. So verweisen sie in ihren Inschriften auf Ernsts Rolle als „Friedensbringer“³⁹⁴ und „Eroberer“³⁹⁵. Zwischen den Figuren, unterhalb des Gemäldes, erkennt man im Sockel einen gemalten Panther, dessen Bedeutung unklar bleibt.³⁹⁶ Ein Verweis auf die in Antwerpen vertriebenen Handelswaren der *Lucchesi*, wie es für die Dekorationen der Aufbauten der Portugiesen, Genuesen und Florentiner herausgearbeitet werden konnte, ist hier nicht feststellbar.

Fugger

Das immer wieder mehr oder weniger prominent in Szene gesetzte Motiv der „shared past“ in der Antike wurde am letzten der zu besprechenden *nationes*-Aufbauten wohl am deutlichsten vor Augen geführt. Hierbei handelt es sich um die am Ende der Triumph-Route positionierte Galerie der Fugger, welche mit drei Drucken im Festbuch abgebildet wurde und die so auf den ersten Aufbau, den der Spanier, Bezug zu nehmen scheint; ähnlich wie die beiden Stiche des Friedenstheaters sollte so die sukzessive Sichtbarmachung des Ephemerns vor Augen geführt werden. In der Mitte des Eingangsbogens (*Abb. A-31*) erscheint als Auftakt der Dekoration der habsburgische Doppeladler mit der rudolfinischen Kaiserkrone. Rechts daneben erkennt man das Wappen Augsburgs – der Heimatstadt der Fugger – und links das Wappen der Fugger selbst, von denen im Jahr 1594 Markus, Hans (Johannes) und Jakob Fugger als Vertreter der Firma in Antwerpen anwesend waren.³⁹⁷ Im Innern der

393 Siehe EBD. Ähnliche Perspektivbilder waren 1565 in Florenz aufgestellt worden, siehe DIELS 2003, 46 und dort ihren Verweis auf VAN SASSE VAN YSSELT 1990, 153–155. Für einen flämischen Kontext ist weiterhin an die zentralperspektivischen Architekturszenen Hans Vredeman de Vries' zu denken, siehe dazu HEUER 2009, 64–92.

394 „Quid Belgas sperare iubet Erneste? Quietem“, BOCHIVS 1595, 104.

395 „Monstra domas animi gladio virtutis, vt hostes | Vincit casta suos vltrici cusptide virgo“, EBD.

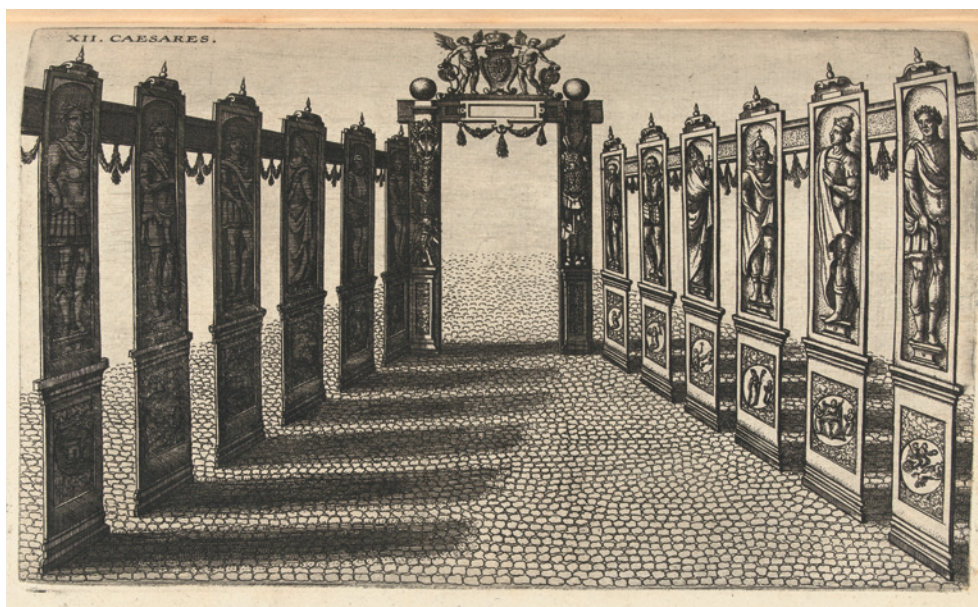
396 Die Inschrift lautet: „Moenia Luca tibi pandit sua, pectora ciues“ (EBD.). Die Bedeutung des Panthers bleibt unklar, auch Bochius deutet diesen nicht; unter Umständen mag hier auf den Panther des *Physiologus* verwiesen worden sein, da dieser dort als „sanft und friedfertig“ (SCHRÖDER 2005, 165) beschrieben wird, vgl. zum Panther insgesamt EBD., 165–173.

397 Zu Markus Fugger: Markus (Marx) Fugger (1529–1597), Sohn Anton Fuggers, hatte sich 1553 als Teil seiner Ausbildung in Antwerpen aufgehalten und stand in den 1570er Jahren in den Diensten Erzherzog Ernsts als Kämmerer, eine Position, die er auch kurzzeitig bei Rudolf II. innehatte, so



A-31: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Eingang der Galerie der Fugger mit den zwölf Kaisern, 1595, Radierung, 32,4 x 19,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-31. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

dass mit der Wahl einer Kaisergalerie am Endpunkt der Route die Nähe der Familie und damit der Firma zum Kaiserhaus demonstriert werden sollte, siehe WÜST 1996, 68. Für die Verflechtungen der Fugger mit den Habsburgern und anderen europäischen Dynastien am Ende des 16. Jahrhunderts siehe HÄBERLEIN 2006, 104–111. Dieses wird u. a. auch dadurch unterstrichen, dass sich ein von Anthonis Mor gemaltes Porträt Marx Fuggers erhalten hat (EBD., 99), einem Künstler, der zur gleichen Zeit Porträts der wichtigsten Mitglieder der Dynastie der Habsburger angefertigt hatte, so z. B. zahlreiche Porträts Philipps II. oder Margarethes von Parma, siehe WOODALL 2007. Der Sohn Marx Fuggers, Albrecht, stand zudem 1594 bis 1595 in den Diensten Erzherzog Ernsts als einer der acht Oberstkämmerer (*Gentilzhomes de la chambre*) und hatte somit wohl einen direkten Zugang zum Erzherzog, siehe HORTAL MUÑOZ 2004, 202. Zu Hans: Nicht zu verwechseln mit Johann Christoph Fugger vom Reh, der in Prag unter Rudolf II. als Kanzleischreiber wirkte und 1594 eine Adelserhöhung erhalten hatte. Hier handelt es sich um Hans Fugger, den dritten Sohn Anton Fuggers, auch wenn der lateinische Text ihn als *Ioannes* beschreibt, siehe BOCHIUS 1595, 124. Zu den Fuggern allgemein siehe HERRE 1985, HÄBERLEIN 2006, KLUGER 2011 und speziell zur Kunstpatronage WÖLFLE 2009 sowie zu den Fuggern in Flandern und Antwerpen VON TRAUCHBURG-KUHNLE 1996.



A-32: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Galerie der Fugger mit den zwölf Kaisern, 1595, Radierung, 20 x 32,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-32. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Galerie (Abb. A-32) waren dann auf zwölf hohen Bildträgern überlebensgroße Ganzkörperfiguren von Kaisern angebracht.³⁹⁸ Bei diesen handelte es sich um vier römisch-antike, vier oströmische und zuletzt vier zeitgenössische Kaiser. Zusätzlich war unter jeder Figur eine ihren Taten entsprechende Imprese angebracht, welche im Druck nur vage zu erkennen sind. Die vier römischen Kaiser waren Julius Cäsar, Titus Vespasianus, Nerva Traianus Caesar Germanicus und Pius Augustus, der „Förderer

³⁹⁸ Jedes der zwölf Bilder maß eine Höhe von ca. 4,85 Metern. Wie Jan Bažant für die Dekoration des Palais Waldstein in Prag feststellen konnte, gehörte die Dekoration mit zwölf großformatigen Kaisern zu einem beinahe schon standardisierten Dekorationselement imperialer Herrschaftslegitimation, da es sich auf die antike Serie von zwölf Kaisern bezog, die Gaius Suetonius Tranquillus beschrieben hat, siehe BAŽANT 2014, 78, Fußnote 10. In diesem Kontext ist auf die Zusammenarbeit des Autors mit Julia Siemon während ihrer Anstellung am Metropolitan Museum of Art in New York zu verweisen und der dort realisierten Ausstellung „The Silver Caesars: A Renaissance Mystery“ (12. 12. 2017–11. 3. 2018), in der die zwölf silbernen sogenannten „Aldobrandini tazze“ präsentiert wurden, siehe SIEMON 2017A. Siemon stellte nach einer intensiven Diskussion mit dem Autor über die Ergebnisse der vorliegenden Forschungsarbeit im April 2017 in New York die plausible These auf, dass die tazze ursprünglich für die Ankunft Erzherzog Ernsts von der Antwerpener Münze als Geschenk der Stadt angefertigt gewesen sein könnten, sein frühes Ableben jedoch zu einer Umnutzung dieser Objekte geführt hat, siehe SIEMON 2017B, 99.

der Gerechtigkeit³⁹⁹. Der erste der vier oströmischen Kaiser war Konstantin, der „die Türen der Tempel der Idole verschlossen hatte“⁴⁰⁰, gefolgt von Theodosius, Flavius Justinian und Heraclius. Diese vier Kaiser, deren Impresen alle Bezug auf den christlichen Glauben nahmen, dienten an dieser Stelle dazu, den Wandel vom heidnisch-antiken zum christlichen Kaiserreich anzuzeigen und sind daher als Mediatoren zwischen antiker und zeitgenössischer Kaiserwürde zu verstehen. Die vier deutschen Kaiser waren Karl V., Ferdinand I., Maximilian II. und der regierende Kaiser Rudolf II., der mit besiegten Türken und dem Schriftzug „Die Türken besiegt, befreite er Ungarn“⁴⁰¹ gezeigt wurde, wodurch die Fugger auf die aktuelle politische Situation Bezug nahmen. Zuletzt erschien dann, dem Kontext der Kriegsführung entsprechend, ein Tor mit Trophäenaufbau (Abb. A-33), durch das der Erzherzog – explizit im Bild gezeigt – ritt, um das Michaelskloster zu erreichen, welches das Ende der Triumph-Route bildete.⁴⁰² Die Trophäen, wie im Stich zu erkennen als „Rüstungen und Waffen des Kampfes zu Land und zu Wasser“⁴⁰³ verweisen auf die erhofften Kriegserfolge des Erzherzogs in den Niederlanden.

Diese mit zwölf Bildern geschaffene Verkürzung von weit über tausend Jahren europäischer Herrschaftsgeschichte, in der sich an keiner Stelle ein Verweis auf Antwerpen oder die Niederlande findet, scheint im ersten Moment und im Vergleich zu den anderen Aufbauten verwunderlich. Der Grund mag im Selbstverständnis der Fugger als Bürger der Reichstadt Augsburg und damit des Kaiserreichs liegen. Vermutlich wollten sie mit der Präsentation der zwölf Kaiser, der Wappen und Trophäen den Erzherzog an seine Abkunft aus eben diesem Kaiserhaus erinnern. So schien man sicherstellen zu wollen, dass das Interesse des neuen Statthalters nicht nur dem spanischen Königreich, sondern auch dem Kaiserreich gelten sollte, denn Ernsts eigene Wahl zum römisch-deutschen König war immerhin zeitgleich in Regensburg verhandelt worden.⁴⁰⁴

399 „IUSTITIAE CVLTORI“, BOCHIVS 1595, 126.

400 „IDOLORVM TEMPLA CLAVSIT“, EBD.

401 „TVRCA DELETO, PANNON. LIBERAT“, EBD. Es wird indirekt auf Ernst Bezug genommen, da dieser den Ungarn-Feldzug geleitet hat.

402 Mit der Darstellung des Erzherzogs am Trophäenbogen schloss sich der narrative Zyklus des gedruckten Einzugs, da so eine Verbindung zum Einritt durch die Kaiserpforte hergestellt wurde. So werden die Drucke, auch wenn sie nicht die temporale Ebene des echten Einzugs abbilden, in den narrativen Bogen des Einzugs eingespannt.

403 „spoliis terrestribus & maritimis“, EBD., 128.

404 1599, beim Einzug Albrechts und Isabellas, haben die Fugger diesen Moment noch deutlicher betont und auf die Wiedervereinigung von *Germania superior* und *inferior* unter Albrecht verwiesen, da man hoffte, dass dieser zum Kaiser gewählt werde, so dass die belgischen Provinzen wieder zum Kaiserreich gehören würden, siehe CHOLCMAN 2014, 120.

3.3. Die Welt begrüßt den Erzherzog



A-33: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Ausgang der Galerie der Fugger mit den zwölf Kaisern, 1595, Radierung, 32 x 19,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-33. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Fazit

Auf Grundlage der Analyse der Aufbauten der sieben beteiligten Handelsnationen können abschließend vier zentrale Motiv- und Themenkomplexe, die in den Dekorationen vorgebracht wurden, herausgestellt werden. Als Erstes ist den Aufbauten der Verweis auf eine „shared past“⁴⁰⁵ gemein. Diese ist dabei als Resultat eines geteilten Interesses an der Antike zu verstehen, da das ‚Wiederbeleben‘ dieser gemeinsamen historischen Dimension es erlaubte, über landesherrschaftliche, historische sowie soziale Grenzen hinweg, eine gemeinsame Genealogie zu konstruieren. Alle *nationes* stellten daher deutliche Bezüge zu einer mit dem Erzherzog und seiner Dynastie geteilten nahen oder fernerer Vergangenheit her. Diese geteilte antike Vergangenheit diente der Visualisierung einer gemeinsamen Zugehörigkeit zum römisch-antiken Imperium, ohne dass man in Frage stellen musste, wo im Jahr 1594 die Grenzen des Heiligen Römischen Reiches bzw. die darin befindlichen eigenen Herrschaftsgebiete verortet waren; so lagen die Niederlande, Genua, Mailand, Florenz, Lucca und Augsburg innerhalb der historischen Grenzen des Reichs, auch wenn nicht alle direkt dem Kaiser unterstanden. Zusätzlich war mit diesem Moment die Präsentation des erworbenen Wissens über die Antike gewährleistet. Nur wer sich auf Grundlage von Münzen, Spolien oder Übersetzungen antiker Philosophen und Literaten Kenntnisse über die Vergangenheit aneignen konnte und Zugang zu diesen Quellen hatte, konnte dieses auch zeigen. Ferner war es dann die Wahl des ephemeren Aufbaus selbst, die diesen Bezug herstellte. Alle Nationen – mit Ausnahme der Fugger – nutzten die Form des Triumphbogens. Die typologischen Unterschiede zwischen den Bogen, vor allem dem der Portugiesen und denen der Italiener, sind deutlich zu erkennen, müssen jedoch ungeklärt bleiben, da sich nicht rekonstruieren lässt, wen die Handelsnationen mit der Gestaltung der Bogen beauftragten. Wichtig bleibt jedoch, dass 1594 der Erzherzog wie einst die Imperatoren im antiken Rom mit diesen Aufbauten begrüßt und damit in einen gemeinsamen historischen Kontext gestellt wurde.

Das zweite verbindende Motiv war der Verweis auf den miteinander betriebenen Handel und den Wunsch, diesen wieder uneingeschränkt durchführen zu können. Dieser wurde wohl am deutlichsten am Bogen der Portugiesen hervorgebracht, da sie mehr als die anderen auf den Seehandel angewiesen waren, um in Antwerpen ihre exotischen Waren aus Übersee so problemlos – und damit so ertragreich – wie möglich einführen zu können. Die Schelde-Schließung, welche am Beispiel der *Scaldis*-Bühne (Abb. A-28) als historische Fehleinschätzung beschrieben worden ist, tritt auch in der Dekoration der Handelsnationen auf. Wichtig ist dennoch, dass sich

405 GREEN 2011, 2.

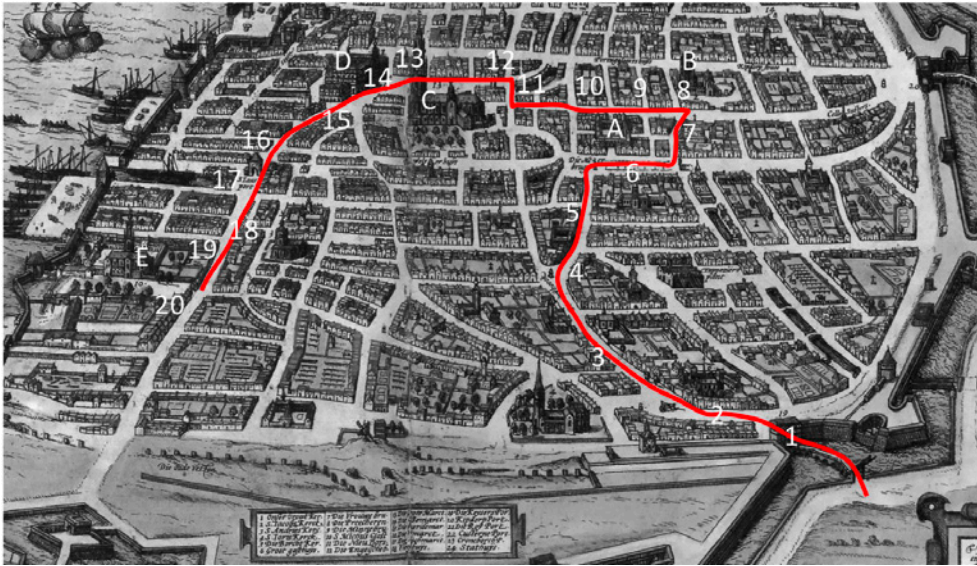
alle Nationen als das präsentierten, was sie waren: Kaufleute. So wurde am Bogen der Genuesen mit den aufwendig im Bild festgehaltenen Kleidern die genuesische Seide präsentiert, am Bogen der Mailänder das florierende Geldgeschäft, bei den Florentinern die Textilweberei und bei den Portugiesen die von ihnen importierten exotischen Gewürze und seltenen Materialien. Auch wenn am Aufbau der *Lucchesi* die Verweise auf Handel, Handelsrouten oder lokale Produkte nicht (mehr) deutlich auszumachen sind, war es die gemeinsame Gruppierung der italienischen Aufbauten an den West- und Nordseiten der Neuen Börse, die sie als Einheit zusammenschloss (Abb. 27). Diese Ortswahl scheint dabei nicht zufällig gewesen zu sein, wurde doch die Straße, in der sich drei der vier italienischen Aufbauten (Mailand, Florenz, Lucca) befanden, als „locum Itali“⁴⁰⁶, Ort der Italiener, bezeichnet. Auch ohne den expliziten Verweis auf Handelsrouten oder -güter wurde so rein topographisch deutlich, dass Handel und Geldgeschäfte die zentralen Themen der Auftraggeber waren.

Die dritte Gemeinsamkeit ist die an allen Aufbauten aufgerufene geteilte Konfession des katholischen Glaubens. So wurden deutliche Bezüge zu Religiosität hergestellt und mit der Präsentation von Marienfiguren, allegorischen Personifikationen von *Pietas* oder *Religio* auf diese Thematik verwiesen. Inschriften und Impresen erzeugten zudem ein Kontinuum, in dem sichtbar wurde, dass nur der ‚wahre‘ Glaube den Handel unterstütze. Erzherzog Ernst war dafür, wie auf der Rückseite des Bogens der Florentiner gezeigt, ‚gewappnet‘ und kampfbereit. Dieses wurde dann im vierten gemeinsamen Themenkomplex noch deutlicher gezeigt: Der Kampf und erhoffte Sieg gegen feindliche und/oder nichtchristliche Gruppen, was an allen Aufbauten explizit oder implizit aufgerufen worden war. So werden in den Gemälden im Innern der Bogen der Spanier und Portugiesen Ungläubige – Mauren, Inder, Türken – erfolgreich bekämpft und entweder vertrieben, getötet oder unterworfen. Genua zeigte den siegreichen Balduin, der Jerusalem erobert hatte. Die Florentiner stellten *Religio* als Wegweiserin dem bewaffneten und kampfbereiten Erzherzog zur Seite. Am Aufbau der Nation aus Lucca waren es Minerva und Diana, die zum Gefecht aufriefen und die Fugger zeigten in einem Teil der Impresen – wie der Rudolfs II. – und am Trophäenbogen deutlich, welche Aktionen sie vom Erzherzog erwarteten.⁴⁰⁷ Dieser Aspekt des Kampfes gegen Ungläubige – die, so die hier vorgebrachte Annahme, für die revoltierenden Provinzen einstanden – kann daher als wichtiger

⁴⁰⁶ [...] quadrangulum vocant eum locum Itali“, BOCHIUS 1595, 95.

⁴⁰⁷ Dieses wird unterstrichen durch die Aktionen der *Blijde Inkomst* von 1599 für Albrecht und Isabella, als dort die politischen Gegner Holland, Seeland und England als Personifikationen von Krieg, Zwietracht und Häresie aufgerufen wurden. In allen Einzügen des Paares griffen dann Figuren wie Perseus für Albrecht oder Judith für Isabella zu ihren Waffen, um die ungläubigen Feinde zu besiegen, siehe DUERLOO 2012, 111.

3. Antwerpen: Der Wunsch nach Frieden und Wohlstand



27. Detail von Frans Hogenberg, Detail des Plans der Stadt Antwerpen mit eigenen Einfärbungen und Einzeichnungen auf Grundlage von BOCHIVS 1595, Radierung, Größe im Original 46 x 34 cm, in: Georg Braun, *Civitates Orbis Terrarum*, Köln: ohne Verlag 1572–1576, 17. Image © http://historic-cities.huji.ac.il/belgium/antwerpen/maps/braun_hogenberg_I_17_b.jpg (12.12.2018).

Bildlegende

- A: Die Neue Börse
- B: St. Jakob Kirche
- C: Liebfrauen-Kathedrale
- D: Rathaus und Grote Markt
- E: St. Michaelskloster

- | | |
|-------------------------------|---------------------------------------|
| 1: Kaiserpforte | 11: Aufbau der <i>Lucchesi</i> |
| 2: Wagen der <i>Antverpia</i> | 12: Bogen des Magistrats |
| 3: Bogen der Spanier | 13: Wagen des Antigoon |
| 4: Bühne des Landbaus | 14: Bühne der tugendhaften Herrschaft |
| 5: Bogen der Portugiesen | 15: Wagen des Elefanten |
| 6: Theater des Friedens | 16: Bogen der Stadt Antwerpen |
| 7: Bogen der Genuesen | 17: Bühne mit <i>Scaldis</i> |
| 8: Bühne der Kriegsführung | 18: Wagen mit dem Schiff |
| 9: Bogen der Mailänder | 19: Wagen mit dem Fisch |
| 10: Bogen der Florentiner | 20: Galerie der Fugger |

Moment des Zusammenschlusses der Nationen verstanden werden. Es war das gemeinsame Bestreben der katholischen Elite in den Spanischen Niederlanden, eine besonders intensive Gruppenkohäsion zu erzeugen. Ebenso erscheint der Wunsch zentral, Ungläubige zu besiegen und nachfolgend als konvertierte Mitglieder in die eigene Gesellschaft zu (re)integrieren.⁴⁰⁸

Es wird jedoch auch deutlich, dass die Aufbauten der ausländischen Handelsnationen bzw. -firmen nicht einheitlich konzipiert waren, wodurch ein breites Spektrum von verschiedenen architektonischen Formen aufgerufen wurde. Der spanische Bogen präsentiert sich mit drei dekorierten Seiten und einem T-förmigen Durchgang. Die Portugiesen betonten ihre Figuren im Giebelaufbau. Der Genueser Bogen stach mit großformatigen Malereien an den Fassaden hervor. Die Mailänder Bankiers verzichteten auf eine Attikazone und ersetzten diese durch monumentale Skulpturen. Die Florentiner konzipierten einen pyramidalen Aufbau. Die *Lucchesi* inszenierten ihren Bogen als Schauwand mit Perspektivmalerei. Nur die Fugger entschieden sich dafür, keinen Bogen, sondern eine Galerie zu errichten. Trotz all dieser Unterschiede in Gestalt, Form, Dekoration und Größe kann auf Grundlage der vier gemeinsam auftretenden Themenkomplexe festgestellt werden, dass es eine deutliche Interaktion der Bogen und ihrer Auftraggeber gab. Alle richteten ihre Aufmerksamkeit auf die Tugenden des neuen Statthalters und machten deutlich, dass Bildung, Handel, politischer und kriegerischer Erfolg sowie der gemeine Glaube zentrale Pfeiler dessen waren, was die Nationen, Antwerpen und den Erzherzog als Gemeinschaft im Jahr 1594 zusammenband.

3.4. Das Feuerwerk und das Ringelrennen

Dass es sich bei der *Blijde Inkomst* im Sommer 1594 in Antwerpen um mehr als nur um ein Defilieren und Bestaunen der ephemeren Aufbauten handelte, führen uns die letzten beiden doppelseitigen Stiche des Festbuchs vor Augen. Der erste zeigt ein Feuerwerk, das am Abend des Einzugs über dem Antwerpener Rathaus und auf dem Grote Markt gezündet wurde (Abb. A-34). Der nachfolgende und letzte Stich des Festbuchs präsentiert dann das Turnierspiel des *ringsteken* (dt. Ringelrennen) (Abb. A-35). An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass in den Festbüchern einer ‚korrekten‘ *Blijde Inkomst*-Zeremonie, die wie in den Jahren 1582 oder 1599 zur Inauguration eines Regenten genutzt wurde, als finaler Druck der Auftritt des neuen Regenten

⁴⁰⁸ Diesen Integrationsmoment findet man so in der Figur der *Brasilia* am portugiesischen Bogen.

vor dem Rathaus präsentiert wurde.⁴⁰⁹ Auf diesen Drucken zeigte man den zweiten und finalen Schwur auf die *Blijde Inkomst*-Charta, mit dem die Einsetzung offiziell endete und der den Regenten bzw. die Regentin mit lokaler Souveränität ausstattete. In den Festbüchern von 1582 (DE VILLIERS 1582) und 1599 (BOCHIUS 1602), in denen dieser Schwur gezeigt wurde, folgen keine weiteren Drucke von Festivitäten des Einzugs.⁴¹⁰

Das Feuerwerk

Seitdem Schießpulver aus China nach Europa gelangt war, wurden Feuerwerke zu Ehren von fürstlichen oder städtischen Festen abgehalten.⁴¹¹ Zur Verbreitung des Wissens über Feuerwerke und deren dauerhafte Inkorporation in die vormoderne Festkulturen verhalf ab 1540 die erste thematische Publikation unter dem Titel *Pirotechnia* des Vannoccio Biringuccio (1480–1537).⁴¹² Obgleich die virtuos abgehaltenen Feuerwerke eine Präsentation herrschaftlicher Macht- und Prachtentfaltung wie auch „wissenschaftlichen Fortschritts“⁴¹³ waren, zeugen Berichte des 16. Jahrhunderts davon, dass diese Ereignisse nicht nur Begeisterung hervorriefen, da es immer wieder zu Bränden, Explosionen und Verletzten sowie Toten kam.⁴¹⁴ Für das Jahr 1556 ist bekannt, dass, während Philipp II. von Spanien als Großmeister des Ordens vom Goldenen Vlies in Antwerpen residierte und eine Versammlung der Ordensritter abhielt (19.–30. Januar), ein Feuerwerk zu Ehren dieser Zusammenkunft abgehalten wurde.⁴¹⁵ Dabei kam es zu zahlreichen Verletzten und zwanzig Toten, was fortan zu einer eher ängstlichen Haltung der Antwerpener Stadtbevölkerung gegenüber Feuerwerken geführt hatte.⁴¹⁶ So berichtet Johannes Bochius für den 14. Juni 1594, dass der Ehrengast des Einzugs – Erzherzog Ernst – nicht am Feuerwerk teilgenommen hat, was als Sicherheitsmaßnahme nach den Ereignissen von 1556 gewertet werden kann.⁴¹⁷

409 Vgl. die Ausführungen in Fußnote 1 dieser Arbeit.

410 Vgl. VON ROEDER-BAUMBACH/EVERS 1943, 175.

411 Die wichtigsten Publikationen zum Feuerwerk in der Vormoderne umfassen FÄHLER 1974, SCHAUB 1978, OECHSLIN 1984, SALATINO 1997, PLIMPTON 1998, SCHMIDT 1999, RAUCH 2005, WERRETT 2010, WERRETT 2011 und BUSSELS 2013.

412 Siehe SCHAUB 1978, 36.

413 FÄHLER 1974, 35.

414 Vgl. BUSSELS 2012, 49–50.

415 Siehe EBD. In den Niederlanden sind Feuerwerke spätestens seit dem Einzug Karls V. in Brügge im Jahr 1515 bekannt und waren auch 1549 für die *Blijde Inkomst* Karls und Philipps Teil der städtischen Unterhaltung gewesen, siehe VON ROEDER-BAUMBACH/EVERS 1943, 32 und BUSSELS 2013.

416 Siehe BUSSELS 2012, 50.

417 Siehe BOCHIUS 1595, 131.



A-34: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Feuerwerke auf dem Grote Markt, 1595, Radierung, 32,8 x 44,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-34. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

Der Stich mit dem Feuerwerk (Abb. A-34) zu Ehren des neuen Statthalters diente jedoch nicht nur dazu, die Druckserie mit einem Bild des Antwerpener Rathauses, welches das Bild dominiert, zu beenden. Auch die Unterhaltung der Stadtbevölkerung sollte dokumentiert werden, weshalb hier, erstmals nach dem Stich mit dem Einzug durch die Kaiserpforte (Abb. A-4), wieder Stadtbewohner_innen anstatt Staf-fagefiguren gezeigt wurden. Sie bevölkern in kleineren und größeren Gruppen den Platz und lenken mit ihren Gesten und gereckten Köpfen die Aufmerksamkeit des Betrachtenden auf das Spektakel in der Höhe, wo mit einem Doppeladler und einem ‚feuerspeienden‘ Drachen verzierte Pechtonnen zu sehen waren, und allgemein auf die Begeisterung, die auf dem Grote Markt herrschte.⁴¹⁸ Damit wird unterstrichen, dass die *Blijde Inkomst* auch als Fest für die breite Masse angesehen werden muss. Ähnlich des Münzwurfs an der Kaiserpforte wird somit ein Moment gezeigt, in dem der Bevölkerung etwas für ihre Mühen und die erhobenen Sondersteuern zurückgegeben wurde. Dadurch wird das Publikum des Feuerwerks zu einem Abbild der

⁴¹⁸ Siehe SALATINO 1997, 40–41.



A-34 (Detail): Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Feuerwerke auf dem Grote Markt, 1595, Radierung, 32,8 x 44,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-34. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

städtischen Gemeinschaft Antwerpens, die sich hier vor ihrem politischen Zentrum – dem Rathaus – versammelt hat, um sich gemeinsam am vergänglichem und kurzweiligen Spektakel zu erfreuen.

Ein hier hervorzuhebendes Detail ist der ephemere Aufbau im linken Bildteil. Bei diesem handelt es sich um eine Schauwand, in deren Mitte die drei theologischen Tugenden *Spes*, *Fides* und *Caritas* erscheinen. Über ihnen hängt das Wappen Philipps II., welches ein zweites Mal in der Bildmitte als Teil der dauerhaften Dekoration der Rathausfassade erscheint. Zuoberst des Aufbaus zeigte man in einer von einem Zwiebelturm bekrönten Nische die Jungfrau Maria mit dem Kind. Auch dieses Detail fand sich ein weiteres Mal auf dem Rathausplatz wieder, erneut in der Rathausfassade. Bildvorder- und hintergrund sind damit eng aufeinander bezogen und es scheint, als ob diese Dekorationselemente im Vordergrund bewusst platziert worden waren. Weiterhin wies dieses Ephemere Antwerpen als Ort besonderer Religiosität aus, worauf bereits Margit Thøfner verwies. Sie nennt dies einen subtilen Versuch, um die lokale Gruppe der „radicalised Catholics“⁴¹⁹ zu beschwichtigen

419 THØFNER 2007, 189. Margit Thøfner geht zudem ausführlich auf die Szene im rechten Bildvordergrund ein und hebt die Präsentation der waffenführenden Gilden, ihren Verbindungen zu Maximilian I. und des Details aus Frans Floris' *Fall der rebellischen Engel* (*Engelsturz*, 1554) hervor, siehe EBD, 189–191.

und den gemeinsamen Katholizismus der Stadtbevölkerung, der Stadtregierung, des Regenten Philipps II. und des Erzherzogs hervorzuheben. Der Stich diente folglich dazu, technisches Wissen zu präsentieren, welches die Voraussetzung für ein solches Feuerwerk war, als auch die konfessionelle Einheit von Erzherzog und städtischer Gemeinschaft zu betonen. All dies verband sich zu einem engen Geflecht städtischer Tugenden unter dem Schutz der zivilen Regierung, die im Bau des Rathauses prominent in Szene gesetzt worden war.

Das Ringelrennen

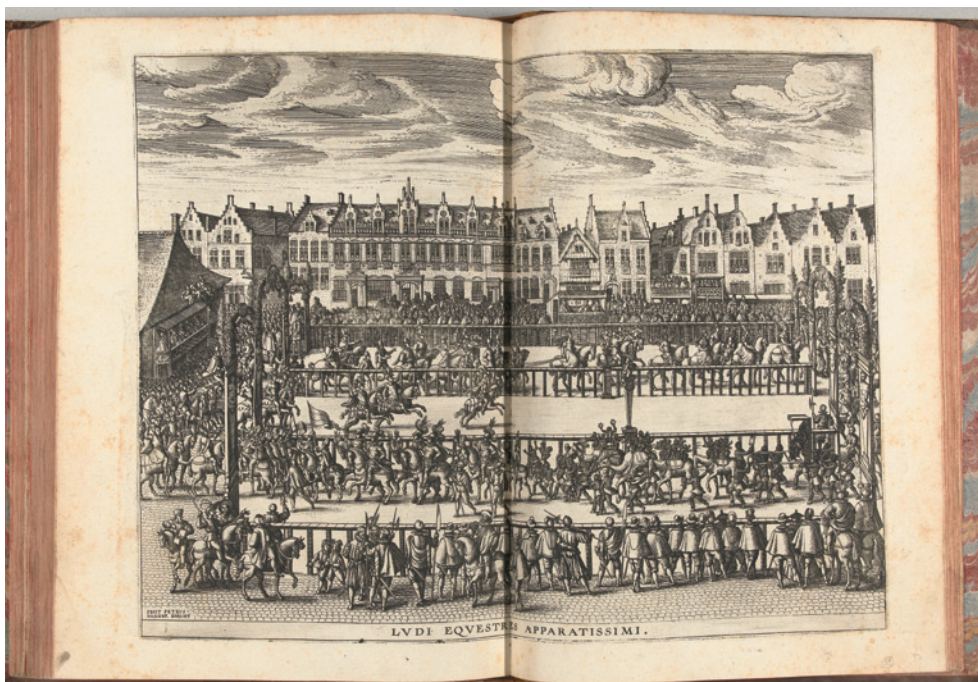
In der niederländischen Festkultur gab es, so scheint es aufgrund der Forschungsergebnisse, keine Tradition des Ringelrennens (Abb. A-35) und damit auch keine seiner Darstellung. Als Vorlagen schienen, wie zu zeigen sein wird, Drucke aus Frankreich oder München gedient zu haben, die diese höfisch-ritterliche Turnierform darstellen. Es wird daher davon ausgegangen, dass dies bedeutet, dass Erzherzog Ernst selbst der Organist des *ringsteken* war und damit einen eigenen Beitrag zum Einzug leistete, der es ihm ermöglichte, sich als belgischer Herzog mit all seinen Tugenden zu präsentieren.

Das Ringelrennen war Teil einer Reihe von Unterhaltungen, die mit einer inszenierten Seeschlacht begonnen hatte.⁴²⁰ Diese fand auf der Schelde direkt hinter dem Michaelskloster statt, so dass der Erzherzog und seine Gäste das Spektakel ungehindert und exklusiv betrachten konnten.⁴²¹ Am 19. Juni folgte dann die von der Stadt und Kirche beschlossene Wiederholung des *besnijdenis ommegang*, der Prozession der Beschneidungsreliquie Christi, welche in Antwerpen verwahrt wurde; diese hatte bereits am 5. Juni offiziell stattgefunden.⁴²² Erzherzog Ernst wurde somit als neuer Statthalter direkt in die religiösen Festlichkeiten der Stadt eingebunden, sah vermutlich die originale Verwendung der *ommegangen*-Wagen – Antigoon, Elefant, Schiff und Fisch sowie unter Umständen die zuvor im Einzug nicht gezeigten Wagen des Seeungeheuers und des Parnassus' und der Furienhöhle – und erhielt so die Möglichkeit, seinen katholischen Glauben, der während des Einzugs immer wieder hervorgehoben wurde, nun offiziell zu bestätigen. Noch am gleichen Tag wurde von „Adligen

⁴²⁰ Inszenierte Seeschlachten waren besonders am Kaiserhof in Wien beliebt, wo diese auf der Donau abgehalten wurden, siehe VOCELKA/HELLER 1997, 263–270 sowie SANDBICHLER 2005C, 79–81. In den (südlichen) Niederlanden zählen die 1549 im Rahmen der Reise Philipps II. durchgeführten Ritterspiele in Binche zu den wichtigsten Vorgängern dieser Unterhaltungsform, auch wenn dort ein rein höfisches und geladenes Publikum anwesend war und es sich nicht um eine öffentliche Veranstaltung handelte, vgl. PETERS 1999.

⁴²¹ Siehe BOCHIUS 1595, 134.

⁴²² Siehe EBD. Zum *besnijdenis ommegang* siehe TIGELAAR 2000.



A-35: Pieter van der Borcht (Stecher, signiert) nach Joos de Momper und Cornelis Floris III., Ringelrennen auf der Meir, 1595, Radierung, 33,1 x 42,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BI-1953-0546B-35. Image © Rijksmuseum Amsterdam.

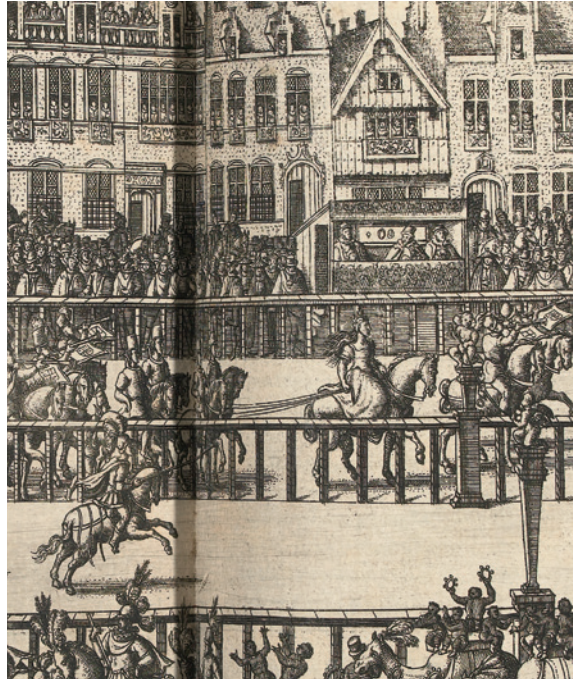
aus Deutschland und Italien⁴²³ ein Turnier auf der Meirbrug, der Meir-Brücke, abgehalten.⁴²⁴ Am 26. Juni folgte ein Theaterspiel der Antwerpener Jesuiten, dessen Text später publiziert wurde.⁴²⁵

Bezüglich der Organisation des Ringelrennens im Kontext des Einzugs ist ein wichtiger Unterschied auszumachen: Ein Eintrag in Erzherzog Ernsts *Kassabuch*, auf das in Kapitel 4.2. genauer eingegangen wird, zeigt an, dass der neue Statthalter selbst für Arbeiten und Dekorationen des Turnierspiels aufgekommen war. Dies legt nahe, dass er auch als Organisator desselben angenommen werden kann, er also auch derjenige

⁴²³ „Germani & Itali quidam nobiles“, BOCHIVS 1595, 134.

⁴²⁴ Siehe EBD.

⁴²⁵ Der Text wurde ohne Autorennennung bei Martin(us) Nutius noch 1594 publiziert, der Titel lautet *Serenissimo Archiduci Ernesto Belgii Supremo Gubernatori Societatis Iesu Iuuentus Studiosa*. Ein Digitalisat des Texts findet sich unter https://books.google.de/books?id=uyBo8dh6OxAC&dq=Serenissimo+Archiduci+Ernesto+Belgii+Supremo+Gubernatori+Societatis+Iesu+Iuuentus+Studio&hl=de&source=gbs_navlinks_s (19.10.2018).

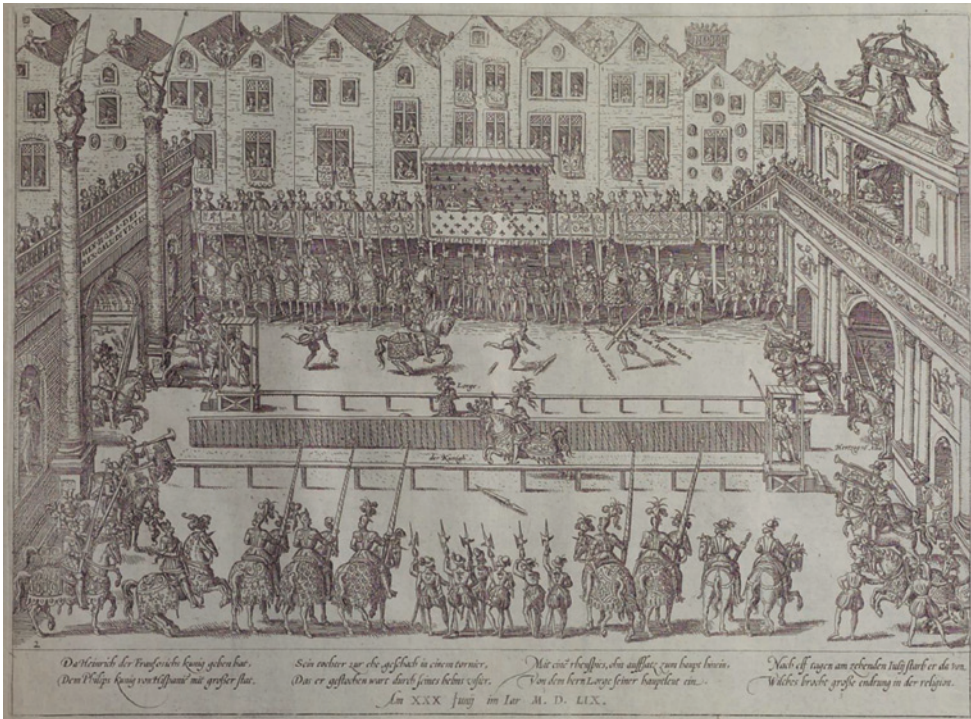


A-35 (Detail): Pieter van der Borcht
(Stecher, signiert) nach Joos de Momper
und Cornelis Floris III.,
Ringelrennen auf der Meir, 1595,
Radierung, 33,1 x 42,8 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv. Nr. BI-1953-0546B-35.
Image © Rijksmuseum Amsterdam.

war, der alle Motive festlegte.⁴²⁶ Die Ausgaben des Erzherzogs, welche 2.600 Florin überstiegen, unterstreichen, dass es ein Anliegen des neuen Statthalters gewesen sein muss, sich in der Stadt an der Schelde angemessen zu präsentieren.⁴²⁷

⁴²⁶ Der Eintrag lautet: „In disem monnat hab ich zalt die uncossen des ringlrennens, welches ir fr. dr. zu Antorff den 30. July gehalten hatt“, HAUPT/WIED 2010, 228. Da als Datum der 30. Juli 1594 angegeben wird, entsteht eine Diskrepanz zum Festbuch, das als Datum „pridie Kal. Iulias“, also den 30. Juni, festhält, BOCHIUS 1595, 136. Es ist davon auszugehen, dass es sich eher um letzteres Datum handelte, da damit das Ringelrennen nur fünfzehn Tage und nicht sechs Wochen nach dem Einzug stattfand.

⁴²⁷ Es finden sich nachfolgend Zahlungen für Seide (1.189 fl. 20 kr.) und Stoffe (36 fl. 48 kr.), Zahlungen für den „hoffcramer“ (90 fl. 40 kr.), Federschmuck (680 fl.), Posamente (340 fl.), Kleidung (176 fl. und 42 fl.), Helme (66 fl. 40 kr.), gefertigt oder verziert von Cornelis Floris III. (sog. *Moriones*, ein „offener Helmtypus des 16. Jhs. mit hohem Kamm und breiter, vorne und hinten spitz nach oben zulaufende[r] Krempe“, HAUPT/WIED 2010, 248), 10 fl. für den Bildhauer Robert de Nole, nur als „Roberto, bildhauer“ vermerkt, eine Zahlung für den Maler Joos de Momper („Joes Mompert“, 19 fl. 12 kr.), und zuletzt 24 fl. 19 kr. für drei Medaillen mit „falsch(en) stainen“, welche wohl mit den „tres annuli deaureati“ identisch sind, die in der Mitte der Rennbahn aufgehängt worden waren, BOCHIUS 1595, 136. Insgesamt belief sich die Zahlung des Erzherzogs für das Ringelrennen auf über 2.600 Florin; zum Vergleich: die Gesamtausgaben dieses Monats beliefen sich laut Kassabuch auf über 16.000 Florin. Falls nicht anders angegeben, stammen die Zitate von HAUPT/WIED 2010, 228–229.



28. Frans Hogenberg, Tjost mit dem Unfall Heinrichs II. von Frankreich, 1559, Radierung, 25,5 x 35 cm, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel. Image © Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Virtuelles Kupferstichkabinett, <http://diglib.hab.de/?grafik=3-2-geom-00045> (12. 12. 2018).

Der doppelseitige Stich, der mit „LVDI EQUESTRES APPARATISSIMI“ unterschrieben ist, wird durch die erkennbaren hölzernen Absperrungen, die drei Reitbahnen bilden, in fünf horizontale Zonen eingeteilt. Dass die Künstler für die Vorlage der Festbuchdrucke auf bereits außerhalb der niederländischen Festbuchtradition etablierte Muster der Präsentation von Turnierspielen zurückgriffen, zeigt ein kurzer Vergleich. Auf der Radierung (Abb. 28) des am 30. Juni 1559 veranstalteten Reitturniers (Tjost) in Paris, zu Ehren des Friedens von Cateau-Cambrésis, ist nicht nur die tragische Szene der Verletzung König Heinrich II. von Frankreich zu sehen, an der er später erliegen sollte, sie hat auch die gleiche Bildstruktur wie der Stich des Ringelrennens von 1594.⁴²⁸ Ein weiterer Druck eines Reitturniers (Abb. 29), hier zu Ehren

⁴²⁸ Dieses Ereignis von 1559 führte zwangsläufig zu einer Veränderung des Reitturniers in Europa, da sich fortan kein Regent mehr der Gefahr einer so schwerwiegenden Verletzung aussetzen wollte. 1559 bezeichnet somit den Moment in der Geschichte des vormodernen Ritterturniers, ab dem die ins Mittelalter zurückreichende Ausübung militärischer Praxis durch ein reines Schau- und Präsentationsspektakel ersetzt wurde. An die Stelle des Tjostes trat das Ringelrennen, bei dem immer



29. Nicolaus Solis, Turnier zu Ehren der Hochzeit Wilhelms V. mit Renata von Lothringen in München, 1568, kolorierter Kupferstich, ca. 28 x 50 cm, in: Hans Wagner, *Kurtze doch gegründete beschreibung des Durchleuchtigen [...] Fürsten [...] Wilhalmen [...] Hertzogen inn Obern und Nidern Bairen etc. und derselben geliebsten Gemahel, der Fürstin, Frewlein Renata [...] Hertzogin zu Lottringen [...] gehalten hochzeitlichen Ehren Fests [...]*, München: Adam Berg 1568, o. S./Tafelnummer, Salzburg, Universitätsbibliothek, R 11240 III. Image © Universitätsbibliothek Salzburg, Lizenz: Creative Commons.

der Hochzeit Herzog Wilhelms V. von Bayern (1548–1626) mit Renata von Lothringen (1544–1602) 1568 in München, zeigt den identischen Bildaufbau, so dass sich hier eine etablierte Darstellungsform feststellen lässt, die gezielt in dieses Antwerpener Festbuch integriert wurde und die zudem die Stiftung dieses Spektakels durch den Erzherzog deutlich mit fürstlichen Dimensionen verknüpfen sollte.⁴²⁹

Die Breite des 1594 errichteten Aufbaus gibt der Festbuchtext mit 43 Fuß (12 Meter) und die Länge mit 355 Fuß (101 Meter) an; eine Größendimension, die im Druck zur besseren Darstellung erkennbar verkürzt wurde.⁴³⁰ Zu sehen ist die Aktion des

noch eine Lanze geführt wurde, nun aber reines Geschick im Vordergrund stand. Zur Geschichte des Reitturniers in Europa siehe AUSST.-KAT. SCHAFFHAUSEN 2014, zu Heinrichs Unfall und Tod MARTIN 2001.

⁴²⁹ Siehe zur Münchener Hochzeit von 1568 VOCELKA 1976, 55–63.

⁴³⁰ Siehe zu diesem Stich ebenfalls RABAND 2014. Margit Thöfner verweist auf diesen Stich in ihrer Besprechung der Brüsseler *ommegangen*-Gemälde von 1615, die Dennis van Alsloot angefertigt hatte und bei deren Konzeption er sich auf den Aufbau dieses Bildes zu stützen scheint. Sie verweist in diesem Zusammenhang auf spanische Beispiele für das Abbilden eines Turniers, nicht aber auf die Vorlagen aus München und Wien, vgl. THÖFNER 1999B, 199–200.

Ringelrennens selbst. Man erkennt im Zentrum einen Mann zu Pferd, der von links nach rechts reitet und versucht, mit seiner Lanze den in der Mitte der Rennbahn hängenden Ring aufzunehmen. Der Vordergrund der Szene wird dominiert von männlichen Betrachtern des Rennens; lediglich zwei Frauen können im vorderen rechten Bildteil ausgemacht werden. Weitere große Besuchergruppen zeigen sich am Bildrand außerhalb der Turnierfläche und an der rückwärtigen Seite. Dort findet sich zudem eine reich geschmückte, geschlossene Zuschauertribüne vor der Häuserfassade der Meir. In den Häusern ist an jedem Fenster weiteres Publikum zu sehen. Besonders prominent erscheint dabei das größte Haus der linken Bildseite, welches als Wohnhaus des portugiesischen Handelskaufmanns Emmanuel Ximenez (1564–1632) identifiziert und in diesem Zusammenhang zuletzt als „the street’s most striking landmark“⁴³¹ bezeichnet wurde.⁴³² Eine direkte Verbindung der portugiesischen Handelsnation mit dem hier gezeigten Ereignis konnte aber trotz der Auffälligkeit des Baus noch nicht festgestellt werden.⁴³³

Neben dem zentralen Durchstechen des Rings in der Bildmitte liegt der Fokus des Drucks und seiner Beschreibung auf dem Ereignis, welches sich in der vorderen und hinteren Bahn abspielte: Ein allegorischer Umzug, an dem verschiedene hochrangige Adlige teilnahmen und der sehr wahrscheinlich unter der Ägide des Erzherzogs und seines Hofes konzipiert worden war; die Zahlungen im *Kassabuch* legen dieses nahe. Zudem sind ähnliche Feste im Kontext des Wiener Hofes feststellbar, so dass die Organisation durch den erzherzoglichen Hof noch wahrscheinlicher wird.⁴³⁴ Als prominentestes Beispiel dieser habsburgischen Festform mag hier der nur gedruckte und damit fiktive Umzug Maximilians I. dienen, der zwischen 1512 und 1519 von Albrecht Dürer und anderen Künstlern geschaffen worden war.⁴³⁵ Weiterhin kann ein ähnlicher Umzug als Teil eines Ringelrennens herangezogen werden. Dieses ebenfalls allegorische Spiel fand zu Ehren der Hochzeit Erzherzog Karls von Innerösterreich, dem Bruder Kaiser Maximilians II., mit Maria Anna von Bayern in Wien 1571 statt. Bekannt ist, dass dort Erzherzog Ernst und sein Bruder Rudolf II., neben ihrem Vater Maximilian II. und weiteren Adligen, allegorische und mytholo-

⁴³¹ MACLOT 2014.

⁴³² Siehe GÖTTLER/MORAN 2014 für eine umfangreiche Untersuchung zu Emmanuel Ximenez; eine Publikation zum Thema (*The Worlds and Possessions of the Portuguese Merchant-Banker Emmanuel Ximenez in Early Seventeenth Century Antwerp* (= Cultural Histories of the Material World), hrsg. von Sven Dupré und Christine Göttler, Chicago: University of Chicago Press) befindet sich in der Fertigstellung.

⁴³³ Siehe zum Haus und seiner Bau- und Nutzungsgeschichte EBD.

⁴³⁴ Siehe DACOSTA KAUFMANN 1978.

⁴³⁵ Siehe zum Triumphzug Maximilians I. SILVER 1990, SILVER 2008, VELTEN 2011 und MICHEL 2015.

gische Figuren zu Pferd repräsentiert hatten.⁴³⁶ Das Programm des Rennens von 1571 sah einen „Wettstreit der Kontinente“⁴³⁷ vor, bei dem Mitglieder beider Dynastien als *Asia*, *America*, *Africa* sowie als Personifikationen Spaniens, Italiens, Frankreichs und Deutschlands als Vertreter der *Europa* agierten.⁴³⁸ Erzherzog Ernst hatte in Wien in einem Kontext höfischer Repräsentation im Rahmen von Festivitäten gelebt, die zu den aufwendigsten und spektakulärsten in Europa zählten und besaß damit ein Wissen über diese Form der öffentlichen Selbstpräsentation, das er hier zum Einsatz bringen konnte.

So erschien, laut Bochius, als Erster der Erzherzog selbst und präsentierte sich in einer Paraderüstung mit einem Helm in Form eines Löwenkopfes – wohl ein Verweis auf das heraldische Tier Brabants und den *Leo Belgicus*. Dazu trug er ein aus Gold(fäden) hergestelltes „Pantherfell“⁴³⁹, das seinen Auftritt in löwenhafter Gestalt vervollständigte. Ihm folgte Don Pedro Henriquez de Acevedo y Toledo, Graf von Fuentes (1525–1610), der nach dem Tod Alessandro Farneses 1592 als spanischer Gesandter in den Niederlanden verblieben war. Nachfolgend unterstützte er den Statthalter Peter Ernst Graf von Mansfeld und ab 1594 auch Ernst von Österreich. Als Zweiter erschien Graf Karl von Arenberg (auch Charles de Ligne, 1550–1616), welcher von Bochius im Text wohl bewusst als Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies aufgerufen wurde und zudem „Presidentn von der finanz verordnung“⁴⁴⁰ im Hofstaat des Erzherzogs in den Niederlanden war.

Dem neuen Statthalter, seinem Berater und seinem Finanzverwalter folgte Baron Johann von Pernstein (1561–1597), welcher mit drei seiner Kämmerer auftrat. Der Baron war Sohn des Oberkanzlers von Böhmen, Vratislav von Pernstein (1530–1582),

436 Siehe zu Turnieren bei den Habsburgern SANDBICHLER 2005C; zum Ringelrennen von 1571 siehe AUSST.-KAT. INNSBRUCK 2005, Kat. Nr. 2.1. und KELLER 2012, 24–35. Maria Anna war die Schwester Wilhelms von Bayern, der 1568 Renata von Lothringen geheiratet hatte und dessen Hochzeitsturnier bereits im Zusammenhang mit diesem Stich gezeigt worden war (Abb. 29). Es zeigt sich die bewusste Bezugnahme zu Motiven und Festformen der Wittelsbacher und Habsburger, die mit dieser Ehe ihre Koalition im Südosten des Reichs gestärkt hatten.

437 KELLER 2012, 32.

438 Programmatischer Direktor dieses allegorischen Spektakels war der Mailänder Maler und Hofkünstler Maximilians II. Giuseppe Arcimboldo (1526–1593), siehe zur Arbeit Arcimboldos für die Habsburger DACOSTA KAUFMANN 1978 und zu diesem Turnier EBD., 33–40.

439 „pellis pantherina tota fuit aurea“, BOCHIUS 1595, 136.

440 HAUPT/WIED 2010, 221. Im August 1594 übersandte Erzherzog Ernst Karl von Arenberg und seiner Frau Anna de Croÿ (1564–1635) einen Silberbecher zur Geburt ihrer Tochter Claire von Arenberg, EBD., 229. Im November überreichte der Erzherzog Camillo Caracciolo (1563–1617), Fürst von Avellino, ein „khlainott wie ein schlangen“, welches ebenfalls an Karl von Arenbergs Frau Anna zu Ehren der Geburt der Tochter gehen sollte, EBD., 233.

und ebenfalls Ordensritter vom Goldenen Vlies.⁴⁴¹ Pernstein ist derjenige, der die im Vordergrund des Stichs gezeigte Gruppe um einen afrikanischen König anführt. Diese Versammlung der „Äthiopier“⁴⁴² bestand, wie im Stich ersichtlich und im Text beschrieben, aus Jugendlichen mit Schellen, Tänzern, zwei Kamelen mit Federschmuck, bei denen es sich sehr wahrscheinlich um jene Kamele handelte, die Ernst auf seiner Reise von Österreich nach Brüssel begleitet hatten (Abb. B-23), und aus Maultieren.⁴⁴³ Die Kamele haben dabei besondere Aufmerksamkeit erregt, da Bochius sowohl ihre Höckerzahl diskutiert als auch darauf verweist, dass „diese Tiere viele Jahre nicht in Antwerpen gesehen worden waren“⁴⁴⁴.

Es folgten weitere adlige Reiter „aus Deutschland, [...] den Niederlanden, Spanien und Italien“⁴⁴⁵. Der erste von ihnen war Albrecht Fugger, Sohn Marx Fuggers, der als Kämmerer in den Diensten des Erzherzogs stand.⁴⁴⁶ Er erschien gemeinsam mit acht Reitern, von denen zwei in „asiatische Gewänder“⁴⁴⁷ gekleidet waren und „bewaffnete Amazonen“⁴⁴⁸ darstellten. Nachfolgend zog Florent de Berlaymont (ca. 1550–1616) ein, der für Philipp II. als Statthalter von Namur, Artois und Geldern-Zutphen agierte; auch er war Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies. In seinem Gefolge waren sechs niederländische adlige Reiter, welche brasilianischen Federschmuck präsen-

441 Siehe BOCHIUS 1595, 136. Zu Pernstein siehe SCHINZL 1887. Das Pernstein-Palais in der Prager Burg wird heute Palais Lobkowitz genannt und ist interessanterweise der Ort, an dem eines der Jahreszeitenbilder Pieter Bruegels d. Ä. aus der ernestinischen Sammlung aufbewahrt wird.

442 „Æthiopum festiuè personatus“, BOCHIUS 1595, 136.

443 Die genaue Anzahl der einzelnen Gruppen beschreibt das Festbuch, sie ist jedoch nicht identisch mit der erkennbaren Anzahl von Personen auf dem Stich, siehe EBD.

444 „quod genus animantis à plurimis annis Antuerpia non viderat“, EBD. Hier kann zudem auf die Ergebnisse in MARGÓCSY 2011 verwiesen werden. Der Autor hat auf Grundlage künstlerischer Darstellungen von Kamelen aus den Niederlanden gezeigt, dass bis in die 1590er Jahre keine dieser Tiere in den Niederlanden gesehen wurden bzw. für eine lange Zeit keine Exemplare das Land erreicht hatten. Eine detaillierte Untersuchung dieser Kamele wurde vom Autor bei der Tagung „Bilder exotischer Tiere zwischen wissenschaftlicher Erfassung und gesellschaftlicher Normierung 1500–1800“ an der Universität Augsburg im Oktober 2017 vorgestellt. Eine Publikation der Vorträge ist in Planung.

445 „ex Germanica [...], Belgica, Hispanica & Italica“, BOCHIUS 1595, 137.

446 Siehe HORTAL MUÑOZ 2004, 202.

447 „tunicis Asiatio“, BOCHIUS 1595, 137.

448 „Amazoniis armata“, EBD. Amazonen lebten, der griechischen Mythologie und römischen Erzählungen folgend, in Gebieten um das Kaspische Meer und in Kleinasien, wodurch der Verweis auf asiatische Kleidung zu erklären ist. Die Figur der Amazone erfreute sich im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit im Kontext höfischer Feste, da sie dazu diente, „das militärische Können der Männer [die die Amazonen im Turnier verkörperten] unter Beweis zu stellen“, siehe WATANABE-O'KELLY 2009; Zitat EBD., 136. Aktuelle Studien zur Amazone als historische Figur und ihrer Rolle in der Frühen Neuzeit sind neben dem zuvor genannten Text APPELT 2009, FRANKE-PENSKI/RYTZ 2010, AUSST.-KAT. SPEYER 2010 und SCHUBERT/WEISS 2013.

tierten, mit dem sie auf die den Atlantik überspannende Regentschaft Philipps II. und den spanisch-portugiesischen Handel mit Brasilien verwiesen. Danach erschien ein gefesselter und mit einer Augenbinde versehener Amor zu Pferd, der von mehreren jungen Frauen in reich verzierten Kleidern geführt wurde und der im Stich in der oberen der drei Turnierbahnen zu erkennen ist.⁴⁴⁹ Der Nächste, der auftrat, war Jacob Pimentel, ein nicht weiter zu identifizierender Spanier, bei dem es sich vermutlich um einen Beamten Philipps II. handelte, welchem der Markgraf von Baden folgte.⁴⁵⁰ Italienische Adlige stellten Figuren aus Ludovico Ariostos 1516 erscheinendem Versepos *Orlando Furioso* (*Der rasende Roland*) dar und führten die Kriegerin Bradamante vor, deren Liebe zu Ruggiero, der ihretwegen vom Islam zum Christentum konvertierte, durch höhere Mächte verhindert wurde. Der Fakt, dass es die Liebe zu Bradamante war, die Ruggiero letztendlich konvertieren ließ, scheint hier ein erneuter Verweis auf den schon in den Triumphbogen gezeigten Themenkomplex der Rückführung der häretischen Niederländer im Norden in das katholische spanische Königreich. Diesem illustren Einzug der Polit-Elite der Niederlande folgte der eigentliche Akt des Ringelrennens mit dem Versuch, den Ring in der Bahnmitte mit einer Lanze aufzunehmen.

Eine wichtige Erkenntnis bei der Analyse dieses Ringelrennens durch den Stich und seine Beschreibung ist, dass – ähnlich der Hochzeit von 1571 – alle vier Erdteile und die wichtigsten Länder Europas in allegorischen Figuren gezeigt wurden. So erschien der Erzherzog als Habsburger Prinz im Gewand eines Löwen, dem *Leo Belgicus*. Er verwies damit auf seine Herkunft aus Burgund und Brabant, und war ein Vertreter der *Europa*. Graf von Pernstein führte die Festgruppe der ‚Äthiopier‘ an und rief damit *Africa* auf der Bühne des Ringelrennens auf, während Albrecht Fugger und zwei Reiter als Amazonen in asiatischer Kleidung *Asia* präsentierten. Florent de Berlaymont, als Niederländer Untertan des spanischen Königs, vertrat nachfolgend mit seiner Gruppe, die mit brasilianischen und damit exotischen Federn geschmückt war, *America*.⁴⁵¹ Mit der letzten Gruppe um die Italiener mit Bradamante fügte sich alles zum Moment der Unterwerfung fremdländischer und ungläubiger Personen

449 Aufgrund der Kürze der Beschreibung ist unklar, was hier genau dargestellt werden sollte. Es ist davon auszugehen, dass es sich um einen ‚blinden Amor‘ handelte, siehe VON GRAWERT-MAY 2013, 37.

450 Bei Letzterem bleibt es wegen des bei Bochius fehlenden Vornamens unklar, ob es sich um Ernst Friedrich von Baden-Durlach (1560–1604) handelte oder Eduard Fortunat von Baden-Baden (1565–1600), welcher 1594 von Ernst Friedrich vertrieben worden war. Ernst Friedrichs Konvertierung zum Calvinismus lässt wohl Eduard Fortunat als wahrscheinlicheren Kandidaten erscheinen.

451 Ähnliches lässt sich 1616 auf dem Frontispiz Matthäus Merians für sein *Theatrum Europaeum* von 1633 erkennen, wenn *America* in einem Gewand mit Federschmuck, einer Federkrone und einem exotischen Vogel als ‚Herkunft‘ dieses Schmucks auf der Hand erscheint.

zusammen. Durch die Trophäe des Ringelrennens, dem goldenen Ring („annulum primo“)⁴⁵², die (natürlich) der Erzherzog selbst gewann, schloss sich sinnfällig der Kreis der Einzugsfestivitäten. Denn zu Beginn der *Blijde Inkomst* war es die Figur des *Annus* mit einem ebenso goldenen Ring in der Hand gewesen, die auf der ersten Bühne aufgetreten war (Abb. A-9) und die Ankunft eines zweiten Goldenen Zeitalters durch Ernst prophezeit hatte. Der vom neuen Statthalter errungene Ring des Ringelrennens wurde hier zum goldenen Ring des *Annus*, wodurch sich dessen Prophezeiung vor den Augen der städtischen Bevölkerung, der ausländischen Handelsnationen und der politisch-adligen Oberschicht der Niederlande erfüllen sollte.

Johannes Bochius beschließt seine schriftlichen Ausführungen, indem er betont, dass mit der Ankunft des Erzherzogs die Hoffnung auf eine freudige Zukunft in die Stadt an der Schelde zurückgekehrt sei.⁴⁵³ Ob diese „*lætitia*“⁴⁵⁴ während der Einzüge in Brüssel und Antwerpen auch auf den Erzherzog überggesprungen war, ist zu untersuchen. Dass sich der Erzherzog jedoch anlässlich des Ringelrennens bereits mit der heraldisch konnotierten Löwenrüstung in das offizielle ‚Gewand‘ eines burgundisch-brabantischen Regenten hüllte, scheint dieses zu präfigurieren. Ob sich Ernst von Österreich folglich selbst als ‚Retter der *Belgica*‘, Friedensbringer sowie Erneuerer von Kunst, Handwerk und Handel sah, wird nachfolgend u. a. auf Grundlage seiner Sammlungsräume im Palast in Brüssel als ein wichtiger ‚Ort der Selbst(re)präsentation‘ behandelt.

452 BOCHIUS 1595, 137.

453 „Quæ dum vtrinque fiunt, dum præclari tui conatus benè merendo progrediuntur, nobis autem curæ est, maximos tibi honores gratiam referendam architectari & fabricari, solennem illius diei, quo primùm hanc urbem ingressus es, apparatus, describendum & edendum Senatus idem censuit, ne pompæ triumphalis auspicata primordia, temporis futuri longinquitas obliteret, neque vlla sit vnquam tam surda posteritas, quæ clamores nostros in aduentus tui applausu & lætitia excitatos non exaudiat.“ EBD., 139.

454 EBD.