

4. Potential und Nachwirken der *Blijde Inkomst*

Als Fortführung der Bearbeitung der *Blijde Inkomst* dienen in diesem Kapitel die zusammengetragenen und in ihren Untersuchungsgegenständen heterogenen Fallstudien zu einem Porträtstich, zur erzherzoglichen Sammlung sowie zu Erzherzog Ernsts Grabmonument. Es wird der Frage nachgegangen, inwieweit die in den beiden zuvor besprochenen Einzügen vorgebrachten Wünsche und Hoffnungen Brüssels und Antwerpens auch für die Repräsentation Ernsts von Österreich von Bedeutung waren. Zudem wird diskutiert, wie sich Ernst von Österreich an seinen Bruder Rudolf II. – bzw. dessen Amt des Kaisers – in seiner öffentlichen *persona* annäherte und so seine eigenen Tugenden in Form von Kunstpatronage und Sammlungsambitionen hervorhob. Die ersten beiden Unterkapitel zeigen, wie der Erzherzog versuchte, sich zwischen der österreichischen Habsburgerdynastie, dem Erbe der burgundisch-brabantischen Herzoge, dem spanischen Königshof sowie den Belangen der Spanischen Niederlande in den Wirren des Achtzigjährigen Kriegs zu verorten. Der zuerst im Zentrum stehende Kupferstich ist dabei als Reaktion auf den Einzug in Brüssel zu werten, die nachfolgend beschriebene Sammlungspraktik wiederum weist Bezüge zum Einzug in Antwerpen auf. In der Fallstudie des letzten Teilkapitels steht Erzherzog Albrecht von Österreich als Nachfolger Ernsts im Blickpunkt. Die Untersuchung widmet sich hier dem Auftrag für das prunkvolle Grabmonument für Ernst in der St. Michael und St. Gudula Kirche in Brüssel und diskutiert, ob und wie Albrecht dort einen Memorialchor für eine ‚neue‘ niederländische Dynastie der Habsburger errichten wollte.

4.1. Der Porträtstich der Gebrüder Otto und Gijsbert van Veen

Zentraler Bezugspunkt dieses Teilkapitels ist ein Kupferstich (Abb. 30), der 1594 von Erzherzog Ernst in Auftrag gegeben wurde und der, so die These, als Reaktion auf die Ereignisse der Brüsseler *Blijde Inkomst* zu verstehen ist.⁴⁵⁵ Für diesen ersten in den Niederlanden vergebenen Auftrag wandte sich der Erzherzog an den zu diesem Zeitpunkt wohl wichtigsten Maler Antwerpens: Otto van Veen (1556–1629), der den Stich rechts unterhalb der Textkartusche mit „Otho Vaenius inuen.“ signierte und sich somit als Inventor der Vorlage zu erkennen gibt.⁴⁵⁶ Die Auftragsvergabe an Otto van Veen für solch ein großformatiges (44,4 x 34 cm) und prestigeträchtiges Bild ist auch deshalb naheliegend, weil er bereits ab 1585 für Alessandro Farnese, dem Vorgänger Ernsts als Statthalter, als Hofmaler tätig war.⁴⁵⁷ Das Blatt wurde von Ottos Bruder, Gijsbert van Veen (1562–1628), gestochen, dessen Signatur „Gisbertus Vaenius f.“

⁴⁵⁵ Aufgrund fehlender Studien zur Kunstpatronage des Erzherzogs als Statthalter in Wien und Graz ist keine Aussage zum weiteren Kontext dieser Auftragsarbeit möglich. Durch das *Kassabuch* (HAUPT/WIED 2010) kann lediglich nachvollzogen werden, dass der Erzherzog zwischen 1589 und 1593 sehr wohl häufiger Auftragsarbeiten an Künstler und Kunsthandwerker vergeben hat, ein weiterer Porträtstich findet sich darunter nicht. So ist festzustellen, dass dieser Auftrag der einzige für ein graphisches Abbild des Erzherzogs war und damit in den letzten sechs Lebensjahren des Erzherzogs eine Sonderstellung einnimmt. Das bisher ausgebliebene Interesse an diesem Einzelblatt zeigt deutlich, wie wenig sich die kunsthistorische Forschung mit Erzherzog Ernst auseinandergesetzt hat.

⁴⁵⁶ Otto (auch Otho; latinisiert Octavio) van Veen wurde als Sohn des Cornelis van Veen in Leiden geboren, avancierte schnell in die oberen Kreise der flämischen Malerei und stand ab 1587 in den Diensten Ernsts von Bayern und Alessandro Farneses. Zuvor begab er sich auf eine Italienreise (1580–1583) und arbeitete unter anderem bei Federico Zuccari. In den 1590er Jahren wurde er Mitglied der Antwerpener Lukasgilde und in die Petrus-und-Paulus-Bruderschaft aufgenommen, er verkehrte im Freundeskreis des Abraham Ortelius, war Lehrmeister des Peter Paul Rubens und stand ab 1596 schließlich in den Diensten Albrechts von Österreich, für den er bis zu Rubens' Rückkehr aus Italien umfangreiche Arbeiten ausführte; Karel van Mander nahm ihn in die Biographien der „levende Nederlandtsche Schilders“ im *Schilder-Boeck* auf (VAN MANDER 1607/1969, fol. 295^r–296^r). Siehe VAN DE PUT 1920, DE MAEYER 1955, 62–82 und MÜLLER HOFSTEDER 1959, besonders 10–31. Eine Übersicht aller biographischen Informationen hat das RKD zusammengestellt, siehe <https://rkd.nl/explore/artists/79637> (31.10.2018).

⁴⁵⁷ Siehe THØFNER 2007, 166. Der Erzherzog kann den Maler auch von seinem Cousin Ernst von Bayern empfohlen bekommen haben, da Otto van Veen in seiner Jugend als Page an dessen Hof gearbeitet hatte und ein Porträt des bayrischen Prinzen anfertigte, siehe HALLEUX 2011, 63. Ebenfalls möglich ist, dass der Erzherzog van Veen bereits 1583 in Prag am Hof seines Bruders Rudolfs II. kennengelernt hat. Marcel De Maeyer hat die Anstellung van Veens am Brüsseler Hof unter Albrecht und Isabella bearbeitet, was deutlich werden lässt, dass van Veen auch nach dem Tod Ernsts in höfischen Diensten stand, so dass es durchaus möglich erscheint, dass er die Stellung des Hofmalers oder eines für den Hof arbeitenden Künstlers zwischen Januar 1594 und Februar 1595 innehatte, siehe DE MAEYER 1955, 62–82.

4.1. Der Porträtstich der Gebrüder Otto und Gisberth van Veen



30. Otto van Veen (Vorlage) und Gijsbert van Veen (Stecher), Porträt Erzherzog Ernsts von Österreich in rahmender Architektur, 1594, Kupferstich, 44,4 x 34 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-OB-15.714. Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

ebenfalls auf dem Blatt – prominenter als die des Bruders am unteren Bildrand in zentraler Position – zu erkennen ist.⁴⁵⁸ Die Beschäftigung des Brüderpaars bestätigt das erzherzogliche *Kassabuch*. Darin ist eine Zahlung von 18 Florin an Otto van Veen für ein „disegno“⁴⁵⁹ verzeichnet; vermutlich die Vorlage des Stichs. Am 12. Juni 1594 war Gijsbert van Veen für ein „conterfet, so er inn khupffer geschnittn“⁴⁶⁰ mit 133 Florin entlohnt worden. Der Stich kann auf Grundlage dieser Quelle in die erste Hälfte des Jahres 1594 – also in die unmittelbare zeitliche Nähe zur Brüsseler *Blijde Inkomst* – datiert werden, wodurch die Annahme unterstrichen wird, dass der Auftrag für den Porträtstich mit diesem in Verbindung steht.

Otto van Veen konzipierte das Blatt so, dass zentral in einem Oval der zum rechten Bildrand gewandte Erzherzog erscheint. Dieser wendet seinen Kopf nach vorne und blickt am Betrachtenden vorbei.⁴⁶¹ Ernst von Österreich mit seinem charak-

⁴⁵⁸ Der jüngere Bruder, Gijsbert (auch Gisbert; latinisiert Gisbertus) van Veen, tat sich ebenfalls künstlerisch hervor. Seine Ausbildung zum Bildstecher ist nicht nachvollziehbar, eines seiner frühesten Werke lässt sich für das Jahr 1588 in Rom festhalten. Vor wie nach seiner Italienreise stand er im Dienst Ernsts von Bayern in Lüttich. Er arbeitete wohl auch bis zu dessen Tod für Farnese und dann für Ernst von Österreich; Gijsberts genaue Tätigkeiten für diese zwei Statthalter können jedoch nicht vollständig nachvollzogen werden, eine Anstellung als Kriegingenieur schien Marcel De Maeyer möglich, vgl. DE MAEYER 1955, 185. Wesentlich stärker tritt er später im Dienst Albrechts und Isabellas hervor. Hier belegt De Maeyer, dass Gijsbert nun als Maler und nicht länger als Stecher wiederholt für kleinere Kopien der Gemälde seines Bruders Otto bezahlt wurde. Siehe VAN DE PUT 1920, DE MAEYER 1955, 182–191, MÜLLER HOFSTEDTE 1959, besonders 8–10 und VAN DER SMAN 2005 (zu dessen Romaufenthalt). Eine Übersicht aller biographischen Informationen hat das RKD zusammengestellt, siehe <https://rkd.nl/nl/home/artists/79614> (31.10.2018).

⁴⁵⁹ HAUPT/WIED 2010, 237. Die Angaben machen deutlich, dass es sich bei der Bezahlung im Februar nur um die der Vorlagenzeichnung zum Stich handeln kann. Dies bedeutet, dass die Annahme, dass der hier besprochene Stich auf ein von Otto van Veen gemaltes Porträtbildnis des Erzherzogs zurückgeht, unwahrscheinlich ist. Dies wird im Online-Katalog des Getty Research Institute (ID 2661-026) vermutet. Grundlage dafür ist der Aufsatz zu Otto van Veen und Ernst von Österreich von Albert van de Put (VAN DE PUT 1920). Darin vergleicht van de Put den Stich mit einer Miniatur aus der Sammlung des „Rev. E. O. de la Hey, of North Cerney, Cirencester“, welche Erzherzog Ernst zeigt und sehr wahrscheinlich von van Veen angefertigt wurde. Van de Put kam zu dieser Annahme, da er mit der französischen Übersetzung des Kassabuchs arbeitete (COREMANS 1847), welche die Zahlung an van Veen, nicht aber den Zweck des *disegno* wiedergibt. So kann davon ausgegangen werden, dass das hier besprochene Porträt immer nur als Stich geplant war und es nie eine gemalte Version gab. Für die Miniatur in der de la Hey-Sammlung kommt jedoch ein anderer Auftrag Ernsts an van Veen in Frage, welcher am 26. Januar 1595 die Zahlung von 82 Florin für drei Porträts („dreyer conterfect“) erhalten hat (HAUPT/WIED 2010, 237).

⁴⁶⁰ HAUPT/WIED 2010, 226.

⁴⁶¹ Eine detaillierte Beschreibung des Stichs und eine Übersetzung aller lateinischen Texte liegt vor unter <http://portraits.hab.de/werk/24919> (31.10.2018), siehe ebenfalls MÜLLER HOFSTEDTE 1959, 130–131.

teristischen Schnauz- und Vollbart trägt einen verzierten Paradeharnisch ohne Armansätze, eine hoch aufgestellte Halskrause aus Spitze und die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies. Das ihn umgebende Oval trägt die Inschrift *ERNESTVS D. G. ARCHIDVX AVSTRLÆ, DVX BURGUNDIÆ, COMES TIROLIS ET BELGICARUM PROVINCIARUM GVBERNATOR*. Der Porträtierte wird folglich als österreichischer Erzherzog, Herzog von Burgund, Fürst von Tirol und – abschließend – als Statthalter der Niederlande präsentiert.⁴⁶² Das Bild des Habsburgers ist in eine detailreich gestaltete Ädikula eingestellt, die seitlich von zwei unterschiedlich gestalteten Hermenpilastern flankiert wird: Links erscheint der muskulöse und bärtige Herkules, welcher mit einem Löwenfell bekleidet ist. Seine linke Hand ruht auf dem Kopf, die rechte hält eine Schnur, an der sechs Lorbeerkränze, fünf verschiedene Kronen und drei Zepter angebracht sind, die sich in Richtung des Porträtovals aufreihen. Die Wahl des Herkules geht offenbar „aus der burgundisch-höfischen Tradition“⁴⁶³ hervor, der sich bereits Karl V. bediente, und scheint somit vor allem dynastisch geprägt zu sein; der mit der Figur des Herkules verbundene Moment der *labor* wird unten ebenfalls noch zu besprechen sein.⁴⁶⁴

In Form und Ausdruck korrespondierend, erscheint rechts die Figur der unbedeckten *Natura* (*Diana Ephesa*) mit sechs Brüsten.⁴⁶⁵ Sie hält ein Bündel aus Schnüren, an denen Porträtmünzen aufgereiht sind. Es scheint bewusst an einen Stammbaum zu erinnern, sind es doch zuoberst zwei Münzen mit den Konterfeis zweier Kaiser oder Könige, von denen aus sich zwei Gruppen ausbilden. Dass sich Ernst als Vertreter einer dynastischen Linie eines Adelsgeschlechts – gemeint sind hier natürlich die Habsburger – verstanden wissen wollte, unterstreichen indes auf der linken Seite des Ovals die von Herkules gehaltenen Kränze, Kronen und Zepter, die als Insignien der antiken und zeitgenössischen Kaiser- und Königswürden erscheinen; nicht zuletzt sind es die rudolfinsche Kaiserkrone und der österreichische Erzherzogshut, welche direkt an das Porträtoval grenzen und Ernsts Rolle als

⁴⁶² Die Form des Porträtovals mit umlaufender Inschrift findet sich zum Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts immer wieder, siehe AUSST.-KAT. ESSEN 1988, 99–110.

⁴⁶³ DE JONGE 1989–1990, 268.

⁴⁶⁴ Van Veen übernimmt diese Herkulesfigur in ihrer Physiognomie und Körperform in seinen *Emblemata Horatiana* (1607) für das 83. von seinen 103 Emblemen mit dem Titel „Post mortem cessat invidia“ („Der Neid höret nicht auf als mit dem Tod“), welches Herkules über der Hydra stehend neben der Figur des Todes auf der *Invida* zeigt, siehe VAN VEEN 1684, 166–167, digitalisiert unter <https://archive.org/details/othonisvaeniemblooveen> (5.11.2018), dort auch die hier übernommenen Zitate; siehe zu dieser Ausgabe LUDWIG 2013. Das *Emblem Project Utrecht* listet dieses Emblem unter <http://emblems.let.uu.nl/va1612083.html> (5.11.2018).

⁴⁶⁵ Siehe zur Genese der vielbrüstigen und damit alle Lebewesen nährenden *Diana Ephesa* als Personifikation der *Natura* KEMP 1973, 25–29.

Erzherzog und seine Zugehörigkeit zur Kaiserfamilie – und die damit verbundene Wählbarkeit zum Kaiser – hervorheben.

An den Basen der beiden Hermenpilaster sind Impresen angebracht, deren Kartuschen die ovale Form des Medaillons wiederholen. Links ist die von Herkules erschlagene Hydra – auf ihrem leblosen Körper ruht seine Keule – abgebildet und darunter das Motto „Hercules sic monstra manu“ („Mit herkulischer Hand <erlege ich> so die Ungeheuer“⁴⁶⁶). Im Kontext der Auftragsvergabe dieses Stichs im Nachgang der Brüsseler *Blijde Inkomst* scheint dieses erschlagene Monster mit der visuellen Programmatik des Einzugs zu korrespondieren. Dort war an der Vorderseite des zweiten Triumphbogens (Abb. B-15) die Szene gezeigt worden, in welcher ein Monster als Symbol der Zwietracht (*Discordia*) von Erzherzog Ernst getötet werden musste. Im van Veen-Stich erscheint dieses Monster nun bereits erschlagen, so dass der an den Erzherzog gerichtete Auftrag bereits ausgeführt zu sein scheint. In der rechten Imprese sind vier unbekleidete Figuren gezeigt. Zu sehen sind im Zentrum Jupiter mit dem Adler, links Apoll mit der Leier und rechts Venus mit Cupido. Über ihnen ist der Ausschnitt eines Zodiakus mit den Symbolen für die aufeinander folgenden Sternzeichen Krebs (♋, links) und Löwe (♌, rechts) angebracht. Die Wahl dieses Segments wird verständlich durch das Motto „Nascendo meruit decus“ („Durch seine Geburt verdiente er sich Ehre“⁴⁶⁷). So mag hier auf die Geburt des Erzherzogs verwiesen werden und auf die sich dadurch ergebende Zuordnung in den Ablauf der Tierkreiszeichen und ihrer Planetengötter.⁴⁶⁸ Nach heutigem astrologischem Verständnis ist der Erzherzog am 15. Juni 1553 im Tierkreiszeichen Zwillinge geboren worden, doch im 16. Jahrhundert verstand man den gesamten Juni als Monat des Krebses, welcher daher auch hier im Zodiakussegment der Imprese abgebildet ist.

Wie Aby Warburg in seinem Aufsatz zu den Tierkreiszeichenfresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara exemplarisch aufgezeigt hat, wurden die Monate antiken Göttern zugeordnet; eine Tradition, die unter dem Begriff der „Planetenkinder“ in ganz Europa bekannt war und somit auch Otto van Veen geläufig gewesen sein musste.⁴⁶⁹ So ist in Ferrara dem Krebs der Gott Merkur zugeordnet. Damit ergibt sich die Frage, wieso auf der van Veen-Imprese nicht Merkur, sondern Apoll erscheint; dieses lässt sich jedoch über eine Neuordnung aufgrund von Attributen erklären:

⁴⁶⁶ <http://portraits.hab.de/werk/24919> (5.11.2018).

⁴⁶⁷ EBD. Für beide Motti der Embleme findet die Datenbank aus Wolfenbüttel keine weitere Verwendung; eine erweiterte Recherche hat ebenfalls keinen vergleichbaren Gebrauch aufzeigen können, so dass davon ausgegangen werden kann, dass diese spezifisch von Otto van Veen für diesen Stich erdacht wurden. Zur Emblemik van Veens siehe BUSCHHOFF 2004 (Liebesemblemik) und LUDWIG 2013 (*Emblemata Horatiana*).

⁴⁶⁸ Siehe dazu WARBURG 1922.

⁴⁶⁹ Vgl. u. a. BLUME 2000.

So wird Merkur in Ferrara mit einer Leier, als deren Erfinder er galt, präsentiert. Apoll wiederum wird als Spieler der Leier mit dieser häufig dargestellt, so dass durch diese doppelte Attribuierung innerhalb der Planetengötter eine Umdeutung von Merkur zu Apoll stattgefunden haben kann, auf die van Veen hier zu rekurrieren scheint. Jupiter wird – so Warburg im Bezug auf Ferrara – auf Grundlage eines von Markus Manilius im 1. Jahrhundert n. Chr. abgefassten „Sterngedichts“, welches zu Beginn des 15. Jahrhunderts wiederentdeckt worden war, dem Monat Juli und dem Tierkreiszeichen des Löwen zugeteilt. Folgerichtig wird in der Imprese der korrekte und korrespondierende Gott zum gezeigten Sternzeichen aufgerufen.⁴⁷⁰ Lediglich die Wahl der Venus bleibt unklar, regierte sie doch den Monat April. Warburg verweist jedoch darauf, dass „nach Manilius [...] der Monat [Juli] dem Götterpaar Jupiter-Kybele [zugeordnet wird].“⁴⁷¹ Möglich scheint folglich, dass Venus für die bei Manilius aufgerufene Muttergöttin Kybele steht, welche in Ferrara gemeinsam mit Jupiter auf dem Planetenwagen gezeigt wird.

Zwei der drei Götter waren auch beim Triumpheinzug in Brüssel zu sehen gewesen. So war es Apoll, der Ernst und der Prozessionsgruppe auf dem ersten *tableau vivant* (Abb. B-9) erschienen war und auf dem Musenberg sitzend dessen Ankunft als Retter der *Belgica* besang. Nach dem Überqueren der Grand-Place war es dann auf dem zweiten Aufbau Venus, die ihren Gatten Vulkan darum bat, den goldenen Pfeil der Liebe neu zu schmieden, so dass sich die ersehnte Ehe zwischen Ernst und Isabella von Spanien positiv gestalten sollte (Abb. B-19). Mit Jupiter, dem Göttervater und damit Vorsteher aller Götter, wurde im Stich eine Figur aufgerufen, die zwar im Einzugsfest nicht erschienen war, jedoch in der Bildpropaganda der Habsburger genutzt wurde, um die eigenen göttlich-imperialen Machtansprüche zu visualisieren – wie es beispielsweise mit dem jovischen Adler zu den Füßen Rudolfs II. auf der letzten Bühne des Einzugs geschehen war (Abb. B-21).⁴⁷² Der Verweis auf den Zodiakus und die Planetengötter – und der damit verbundene Glaube an den Einfluss der Himmelskörper auf das Schicksal der Menschen – war zudem ein am Hofe Rudolfs II. immer wiederkehrendes Thema. Die Berufung Tycho Brahes (1546–1601) und Johannes Keplers (1571–1630) nach Prag oder Rudolfs Horoskop, das in den 1560er Jahren von Nostradamus (1503–1566) aufgesetzt worden war, zeugen eindrucklich

⁴⁷⁰ „Jupiter et cum matre deum regis ipse leonem“, WARBURG 1922, 185.

⁴⁷¹ EBD., 187.

⁴⁷² Das Heranziehen der mythologischen Figur des Jupiters findet sich auch in den habsburgischen Festen des 16. Jahrhunderts. So zum Beispiel in einem Maskenzug Erzherzog Ferdinands II. von Tirol 1580, siehe KOVÁCS 1986, 65 und SANDBICHLER 2005D. Die Dopplung des jovischen Adlers mit dem Habsburger Reichsadler spielte in diesem Zusammenhang natürlich eine wichtige Rolle.

davon.⁴⁷³ Dass nun der Bruder Rudolfs bei der ersten wichtigen Auftragsarbeit in den Niederlanden ebenso die Planeten und die ihnen zugeordneten Götter aufrief, erscheint schlüssig.⁴⁷⁴

Da die Rettung der Niederlande mit militärischen Mitteln zu geschehen habe, was während des Brüsseler Einzugs an der Schmiede des Vulkan explizit thematisiert worden war, wurden – wohl diesem Motiv folgend – über den Hermen Spolien eingesetzt. Diese präsentieren links Kleidung, Waffen und Kopfbedeckung eines Türken – erkennbar am Turban – und links eines Ungarn – hier durch eine Husarenkappe aufgerufen. Grund für die Darstellung wird Ernsts Einsatz im neu entfachten Krieg gegen die Osmanen in Ungarn gewesen sein, wo der Erzherzog bis zu seiner Berufung nach Brüssel als Kommandeur der kaiserlichen Armee gedient hatte. Mit der Schlacht von Sissek war ihm dort zu Beginn der Auseinandersetzungen ein wichtiger Sieg für die Habsburger gelungen, was seine Stellung als erfolgreicher Kriegsheld in den Jahren 1593/94 gefestigt hatte.⁴⁷⁵ Die unter dem Porträtmedaillon angebrachte Inschrift nimmt dieses Thema auf. So liest man dort in den letzten beiden Zeilen: „Was heißt er dich wohl, Niederland [*Belgica*], für deine Lage erhoffen? Schau auf die auf Ungarns Boden errungenen Trophäen!“⁴⁷⁶. Der Erzherzog, der diesen Text in Auftrag gab, präsentierte sich darin folglich als siegreicher Kriegsführer und nahm damit Bezug auf den Konflikt zwischen den südlichen und nördlichen niederländischen Provinzen. Der Text verspricht, dass Ernst in den Niederlanden ebenso siegreich sein werde wie in Ungarn und zeigt auf, dass der neue Statthalter den im Brüsseler Einzug prominent

473 Siehe dazu umfassend MARSHALL 2006, 150–184. Zu Nostradamus' Horoskop siehe WILSON 2003, 208–218.

474 Auch werden so die von Jupiter zusammengeführten Figuren Apoll und Venus, welche er an den Schultern fasst, zu einem Moment der Eheschließung transformiert und die ‚Rettung der Niederlande‘ gemeinsam mit der Heirat der Cousine zu einem wichtigen Motiv. Da eine Untersuchung der Kunstpatronage des Erzherzogs in Wien und Graz zwischen 1572 und 1593 fehlt, ist es unmöglich, festzustellen, ob Ernst hier zum ersten oder zum wiederholten Mal bewusst auf diese Form der mythologischen Propaganda zurückgriff.

475 Die wichtige Rolle dieses Ungarnfeldzugs wird deutlich durch eine Lobschrift Maximilian Vignacurtius' auf die Ankunft Erzherzog Ernsts in Brüssel, die er 1594 bei Johannes Mommaert, dem Verleger des Festbuchs, herausgab. Darin schildert er zu Beginn dieses zwölf Seiten umfassenden Büchleins einen Dialog zwischen *Austrius* (Österreich) und *Pannonius* (Ungarn), in dem sich beide über die glückliche Fügung austauschen, dass nun Belgien durch den Erzherzog gerettet werde, wie es zuvor in Ungarn geschehen war (*Ode qua aduentum Serenissimi Principis Ernest Austriaci Archiducis Austriae Belgicae gratulantur Pannonius et Austrius, caussarum prenuntij*). Das eher seltene Büchlein ist u. a. in der Königlichen Bibliothek von Belgien unter der Signatur IV 43.057 A verfügbar.

476 „Quid iubeat sperare tuis, o Belgica, rebus? | Aspice Pannonio parta trophaea solo“; vollständige Übersetzung verfügbar via <http://portraits.hab.de/werk/24919> (6.11.2018).

präsentierten Auftrag, der Retter der *Belgica* zu sein, vernommen und verstanden hatte.

Mittig über dem Porträt des Erzherzogs erhebt sich dann ein mächtiger Adler, der sich am Gesims festkrallt und ein Blitzbündel hält, das ihn zum Jupiter-Adler werden lässt und so einen Bezug zur Götterimprese herstellt. In seinem nach rechts gewandten Schnabel trägt er einen Ölzweig und verbindet damit antike wie biblische Bildvorstellungen dieses Symbols des Friedens und der frohen Botschaft. Die Bildinschrift bezieht sich in ihren ersten vier Zeilen direkt darauf: „Der Vogel (Adler) trägt den Blitz und den Frieden (Ölzweig), auf welches Gottes Geheiß? Es sind das Ehrenzeichen und die Waffen des Führers des Hauses Österreich, der – der Ruhm des kaiserlichen Stammes – durch sein Heldentum das Wüten unterdrücken oder der Stifter eines heiligen Bundes sein wird“⁴⁷⁷. Dieser Passus ist als Versprechen des Erzherzogs zu verstehen, in den Niederlanden ebenso erfolgreich zu sein wie in Ungarn und somit den ersehnten Frieden zu stiften. In Kombination mit den Figuren des Herkules und der erschlagenen Hydra verweist der Stich in seinen allegorischen Bildelementen auf *labor*, die Arbeit, die hinter diesem Unterfangen steht und geleistet werden muss. Warum Ernst derjenige ist, der dieses vermag, zeigen die Figuren der *Natura* mit den Münzporträts und die Imprese mit den drei Göttern: Durch seine dynastische Abkunft aus der Familie der Habsburger und damit Träger all ihrer Tugenden ist Ernst von Österreich im Besonderen fähig, Stifter dieses „neuen heiligen Bundes“ zu werden.

Die von den Brüdern van Veen hier eingesetzte Formensprache für die Präsentation des erzherzoglichen Porträts ist nicht erst für dieses Blatt konzipiert worden, sondern erscheint als Synthese früherer Werke beider Künstler, auf die nachfolgend eingegangen wird. Die Konzeption des architektonischen Rahmens scheint von Gijsbert van Veen zu stammen, der 1589 während eines Aufenthalts in Venedig einen Porträtstich Giambolognas mit identischem Aufbau (Abb. 31) angefertigt hatte. Ob Gijsbert den Bildaufbau, bestehend aus Oval, Ädikula und Hermenfiguren, selbst entwickelte oder sich an der Arbeit eines anderen Künstlers orientierte, kann nicht geklärt werden. Die gestalterische Nähe beider Porträtbildnisse ist jedoch offensichtlich. Die erste belegbare Zusammenarbeit der beiden Brüder nach Gijsberts Rückkehr aus Italien war ein Porträt des Alessandro Farnese (Abb. 32), welches im Auftrag Ernsts von Bayern geschaffen wurde. Hier zeigt sich erneut ein vergleichbarer Bildaufbau: Das Porträtoval erscheint auf einem architektonischen Unterbau und vor einem dunklen

477 „Fulmen auis pacemq(ue) gerit, quo numine? gentis|Austriacae, magni munus et arma ducis.|Caesareae qui stirpis honos, virtute furores|Comprimet, aut sancti foederis auctor erit“; vollständige Übersetzung verfügbar via <http://portraits.hab.de/werk/24919> (6.11.2018).



31. Gijsbert van Veen
(Stecher und mögliche Vorlage),
Porträt des Giambologna, 1589,
Kupferstich, 29 x 22,2 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv. Nr. RP-P-OB-15.715.
Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

Hintergrund. Man erkennt darin den Prinzen von Parma, der 1585 mit Brüssel und Antwerpen die wichtigsten Städte der südlichen Niederlande für die spanische Krone zurückerobert hatte. Er ist, ebenso wie später Ernst, mit Brustharnisch ohne Armanätze und mit der großen Collane des Ordens vom Goldenen Vlies dargestellt. Nicht zufällig scheint die Base an einen Wannensarkophag zu erinnern, der als Hinweis auf Farneses Tod zu verstehen ist. Er sollte posthum in diesem Druck als Beschützer und Verteidiger des katholischen Glaubens gefeiert werden, was sicherlich im Sinne des Auftraggebers, Ernst von Bayern, Bischof von Lüttich und Kölner Kurfürst, war.⁴⁷⁸

Auf den Einfluss Otto van Veens scheint der Aufbau der Ädikula und vor allem ihrer Dekoration zurückzugehen. Der Künstler hatte in den 1590er Jahren das wohl verlorene Gemälde „Die Tugend Philipps II.“ geschaffen.⁴⁷⁹ Die dort an einer imaginierten Wand angebrachte Ädikula weist bereits wichtige Elemente des Sticks von 1594 auf. Hier wie dort sind Hermenfiguren als Stützen eingesetzt, an der Base

⁴⁷⁸ Unterstrichen wird dieses von der an Epitaphien erinnernden Figurendekoration um das Porträtmedaillon, den beiden in Festons gezeigten Schlachtenszenen links und rechts oberhalb des Aufbaus und dem hinter Farnese angebrachten Sternenhimmel.

⁴⁷⁹ Die einzige Abbildung findet sich bei MÜLLER HOFSTEDE 1959, 160–161.



32. Otto van Veen (Vorlage) und
Gijsbert van Veen (Stecher),
Porträt des Alessandro Farnese,
um 1592, Kupferstich, 44,4 x 34 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Inv. Nr. RP-P-1909-4567.
Image © Rijksmuseum, Amsterdam.

befindet sich eine Inschriftentafel und der Giebel wird von Figuren bekrönt. Der Zweck des Porträts des Erzherzogs lag jedoch nicht allein in der Annäherung an Darstellungen des königlichen Onkels Philipp, sondern ist unter Umständen deutlich enger mit der Produktion des Brüsseler Festbuchs verknüpft.

Ein Blick auf das Titelpupfer dieser Publikation (Abb. B-1) lässt auf den ersten Blick erkennen, dass Grundformen – Ädikula, Porträt, bekrönender Adler, Impresen – identisch sind. Folglich ist zu diskutieren, ob das gestochene Porträt des Erzherzogs als ein von ihm in Auftrag gegebener Vorschlag für das Frontispiz des Brüsseler Festbuchs verstanden werden kann. Dafür sprechen im Besonderen die außergewöhnlichen szenischen Bilder der Impresen in den Säulenbasen, die in beiden Werken zu finden sind (Abb. 33).⁴⁸⁰ Links sehen wir erneut die erschlagene Hydra mit der Keule und rechts die Gruppe mit Jupiter zwischen Apoll und Venus, nun jedoch in einer geänderten Reihenfolge: Hier stehen Venus links und Apoll rechts vom Götter-

⁴⁸⁰ Weil man bei der Übernahme der Impresen aus dem van Veen-Stich für das Brüsseler Festbuch das Bildfeld von einem Oval zu einem Rechteck änderte, wodurch das Motto entfällt, ist hier technisch nicht mehr von einer Imprese zu sprechen. Zum Gebrauch von Emblemen im Kontext niederländischer Triumphzüge, siehe CHOLCMAN 2015.



33. Details aus Abb. B-1 und Abb. 30, Gegenüberstellung der Säulenbasen.

vater. Ein Zodiakussegment erscheint nicht. Diese gezeigte Reihenfolge der Götter negiert somit die Präsentation unter dem Zodiakus, so dass die Triade nicht mehr im Zusammenhang der „Planetenkinder“ zu werten ist. Diese gespiegelte und damit an Sinnzusammenhang verlierende Szene scheint dafür zu sprechen, dass es sich um eine zeichnerische Übernahme vom van Veen-Stich handelt, die bewusst auf diese Details verzichtete.

Im Auszugsgeschoss oberhalb der Textkartusche mit dem Buchtitel erscheint dann ähnlich wie im van Veen-Stich ein Porträtoval. Der im Frontispiz abgebildete Erzherzog ist nach links gewandt und hat eine andere Gewandung, da er zu seinem Prunkharnisch nun auch Armansätze trägt, so dass er wesentlich wehrhafter und militärischer auftritt. Ferner wurde die Halskrause aus Spitze durch eine Mühlsteinkrause ersetzt und die Ordenscollane durch ihre weniger offizielle Form ausgetauscht, bei der die Vliesanhänger an einem Band aufgezogen wurden. Die Darstellung des Erzherzogs ist hier als ‚belgischer‘ zu beschreiben, da auch Alessandro Farnese als Statthalter der Niederlande in identischer Gewandung dargestellt wurde.⁴⁸¹ Die das Ernst-Porträt umlaufende Inschrift erscheint im Frontispiz ebenfalls im Ovalrand, nun unten links anstatt oben rechts beginnend. Für das Festbuchfrontispiz kam neu hinzu, dass neben dem Porträt geflügelte Figuren erscheinen, die den Statthalter mit

⁴⁸¹ So zum Beispiel auf einem Porträt im Besitz des britischen National Trust (Standort: Knole), siehe <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/129793> (6.11.2018).

Lorbeerkränzen bekrönen. Erneut ist die Nähe zum Stich der van Veen-Brüder vorhanden, auch wenn das Porträtoval hier aus dem Zentrum des Blattes hinausgerückt wurde und oberhalb der Textkartusche erscheint. Die neue Gestaltung der Kleidung lässt zudem die Frage nach einer Ausrichtung der Person auf einen militärischen Einsatz aufkommen.

Die große Nähe in den Details zwischen dem Blatt der van Veen-Brüder und dem ausgeführten Festbuchfrontispiz führt zu der Annahme, dass beide Stiche in einem Austausch gestanden haben. Aufgrund der neuen Anordnung der Götter in der Imprese und ihrer Verkleinerung in rechteckige Felder ist davon auszugehen, dass das van Veen-Blatt zuerst ausgeführt wurde und bei der Gestaltung des Frontispizes bereits vorlag. Die Beschäftigung mit beiden Blättern hat zu der im Folgenden dargelegten Annahme geführt, dass der Auftrag an die Gebrüder van Veen als Vorschlag des Erzherzogs für die Gestaltung des Titeltupfers zu werten ist. Dies kann als Versuch verstanden werden, die Gestaltung der Publikation zu beeinflussen, wodurch die ansonsten allein von der Stadt organisierte und bezahlte Erinnerungsschrift in ein habsburgisches Objekt transformiert werden sollte. Zwar wurde der Stich der Brüder van Veen nicht einfach übernommen, doch zeigt sich, dass der Erzherzog mit den Bildern der Säulenbasen und dem Porträtoval erfolgreich auf das finale Frontispiz eingewirkt hatte. Durch die wohl gleichzeitige Veröffentlichung von Buch und Stich wird die Nähe der beiden aufgrund der Impresen als ‚Erkennungsmerkmale‘ deutlich. Titelblatt und Porträtstich verbinden sich so zu einer sinnstiftenden Einheit und stellen direkte Bezüge zwischen dem Einzug und der Person des neuen Statthalters her. So konnte der Erzherzog das Blatt mit seinem Porträt, den allegorischen Figuren und Impresen zur öffentlichen Präsentation seiner Tugenden, seines nahenden Erfolgs und folglich der Mehrung des Ruhms seiner Dynastie nutzen – einer Dynastie, der bereits in den Aufbauten der *Blijde Inkomst* in Brüssel vollumfänglich durch die Stadt gehuldigt worden war.

Die Wirkkraft des autonomen van Veen-Stiches ist jedoch auch außerhalb Brüssels nachvollziehbar, was ein Blick auf den Kaiserhof in Prag bzw. Wien deutlich macht. 1603 fertigte der Antwerpener Stecher Aegidius Sadeler (1570–1629) nach einer Vorlage Hans von Aachens (1552–1615) einen Porträtstich von Kaiser Rudolf II., der in seinem Bildaufbau auf das Ernst-Porträt zurückgreift (Abb. 34).⁴⁸² Das Blatt zeigt den Auftraggeber in einem von einer Inschrift umgebenen Porträtmedaillon. Die Darstellung Rudolfs ähnelt der Ernsts in hohem Maße: Beide Männer wenden sich nach rechts, sind im Prunkharnisch – im Falle Rudolfs mit den dazugehörigen

⁴⁸² Siehe LARSSON 1997, 127–128.



34. Aegidius Sadeler (Stecher) nach Hans van Aachen, Porträt Kaiser Rudolfs II. in rahmender Architektur mit Allegorien, 1603, Kupferstich, 33,5 x 25 cm, New York, NY, The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 51.501.6469. Image © The Metropolitan Museum of Art, New York, NY.

Armansätzen – dargestellt und richten ihren Blick am Betrachtenden vorbei. Der Kaiser wird umfassen von einer rahmenden Adikula, allegorischen Figuren und weiteren Dekorationen. Anders als im Stich von 1594 treten bei Sadeler und van Aachen an den Seiten keine Hermenpilaster auf, an ihre Stelle sind Ganzkörperfiguren, links *Victoria* und rechts *Diligentia*, getreten.⁴⁸³ Der bei Ernst noch zentrale Adler ist an die rechte Seite verschoben worden, um über dem Porträt Platz für die sitzende Figur der *Pax Augusta* zu machen. Links wird diese begleitet von der Figur des fischschwänzigen Steinbocks, welchen Rudolf als sein Sternzeichen adaptierte, da es dasjenige des ersten römischen Kaisers Augustus (63 v. Chr.–14 n. Chr.) war. Die Inschriftentafel in der Base wurde durch eine szenische Darstellung der göttlichen – symbolisiert durch Jupiterblitze – Niederschlagung von Feinden ersetzt; die Inschrift findet sich

⁴⁸³ Ich folge hier der Benennung des Wiener Katalogs von 1988 (AUSST.-KAT. WIEN 1988, 198–199). In der Beschreibung des Metropolitan Museum of Art wird *Victoria* als Hermathena und *Diligentia* als Personifikation der Zeit identifiziert, siehe <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/51.501.6469> (6.11.2018). Larsson benennt die rechte Figur als *Bellona* (LARSSON 1997, 127). Zuletzt zeigt diese immer wieder neue Identifikation der Figuren ihre Deutungsp pluralität, die durch uneindeutige ikonographische Elemente wohl von Hans von Aachen und Sadeler beabsichtigt war.



35. Aegidius Sadeler (Stecher),
Porträt Kaiser Matthias' in rahmender
Architektur mit Allegorien, 1614,
Kupferstich, 67,1 x 41,6 cm, New York, NY,
The Metropolitan Museum of Art,
Inv. Nr. 49.95.2291. Image © The Metropolitan
Museum of Art, New York, NY.

nun unterhalb des Bildfeldes.⁴⁸⁴ Die Impresen sind zu Gunsten der Positionierung gefangener Türken aufgegeben worden, die die Säulenbasen verdecken.

Dieses Beispiel der Übernahme von Elementen des Porträtstichs der Gebrüder van Veen am rudolfinischen Hof zeigt, dass der Stich in Böhmen verfügbar war und in der Sammlung Rudolfs als Memento an seinen Bruder aufbewahrt wurde.⁴⁸⁵ Gleichzeitig mögen Elemente des van Veen-Stichs zur bewussten Erinnerung an den verstorbenen Bruder übernommen worden sein, welcher in den 1590er Jahren die kaiserlichen Truppen in den neu entfachten Krieg gegen die Türken geführt hatte. Der Blick auf die vor der Ädikula liegenden Gefangenen lässt dies deutlich werden, da erneut Bezug genommen wurde auf den erfolgreichen Kampf gegen die Türken in Ungarn. Die geschlagenen Türken erscheinen daher als Gefangene auf dem Boden vor dem Kaiser. Der Stich diente somit wohl der Mehrung des Ruhms des siegreichen Kaisers, „als der Machtkampf zwischen Rudolf und seinem Bruder Erzherzog Matthias

⁴⁸⁴ Siehe AUSST.-KAT. WIEN 1988, 198–199 (Kat. Nr. 676) und <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/51.501.6469> (6.11.2018).

⁴⁸⁵ In Anlehnung an den Porträtstich des Kaisers schuf Sadeler noch eine weitere Zahl von erhaltenen Porträtstichen gleichen Aufbaus, siehe AUSST.-KAT. ESSEN 1988, 109–110.

sich zuzuspitzen begann⁴⁸⁶ und Kritik an Rudolfs Politik hörbar wurde. Matthias selbst übernahm diese Bildsprache dann ebenfalls, als er 1614 von Sadeler einen Kupferstich (Abb. 35) anfertigen ließ, der wie in einem *horror vacui* nun die gesamte Fläche der Ädikula auszufüllen versuchte.⁴⁸⁷

Es zeigt sich – auch durch die Übernahme am Kaiserhof – die Vorbildfunktion der Bilderfindung der Gebrüder van Veen für die Repräsentation der Habsburger. Die Darstellungsform, die Porträt, architektonische Rahmung, allegorisches Beiwerk und Impresen vereint, ermöglichte eine umfangreiche Repräsentation der eigenen Person, des Amtes und den mit beiden verbundenen Tugenden. Wie Erzherzog Ernst für die Hervorhebung seiner Tugenden als Statthalter, Habsburger Prinz, Retter der *Belgica* und Beschützer des katholischen Glaubens neben diesem Kupferstich seine prachtvoll und repräsentativ eingerichteten Räume des Brüsseler Palasts und die darin befindlichen Artefakte einsetzte, zeigt das nachfolgende Kapitel.

4.2. Die erzherzogliche Sammlung

Anhand der erzherzoglichen Sammlung in Brüssel wird nachfolgend die Verflechtung zwischen der politischen Zeremonie der *Blijde Inkomst* und der fürstlichen Repräsentation des Erzherzogs beleuchtet und überprüft, in welchen Bereichen diese Feste die Sammlungsstrategie Ernsts von Österreich transformierten. Für die intensive Beschäftigung mit der erzherzoglichen Sammlung wurde davon ausgegangen, dass „interest in objects, the circulation of goods, and the transfer of knowledge“⁴⁸⁸ aufs Engste miteinander verbunden waren.⁴⁸⁹ Für die erzherzogliche Sammlung, für die laut früheren Aussagen allein „zufällig gekauft“⁴⁹⁰ wurde, soll so eine umfassende und neue Bearbeitung möglich gemacht werden. Das dem Kapitel zugrunde liegende Nachlassinventar wird somit nicht allein auf die Existenz der Objekte hin befragt, sondern auch nach deren *agency* und spezifischem Gebrauch innerhalb der Sammlung. Das neue Interesse an Objekten, das durch den *material turn* in der Kunstgeschichte gefestigt wurde, hat dabei eine stetig anwachsende Forschungsliteratur hervorgebracht, auf die im Verlauf dieser Untersuchung punk-

486 EBD., 128. Siehe zum Habsburger Bruderzwist RILL 1999.

487 Ein Digitalisat sowie eine Bearbeitung des Stichts finden sich unter <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/403763> (6.11.2018).

488 BURGHARTZ/BURKART/GÖTTLER 2016B, 9.

489 Siehe zum *material turn* u. a. die Beiträge in BENNETT/JOYCE 2010 oder APPADURAI 2012.

490 HAUPT/WIED 2010, 159.

tuell eingegangen wird. In dieser neueren Forschungsliteratur wurden Objekte etwa als „indicators‘ and ‚catalysts‘ of changing epistemic, affective, and aesthetic practices“⁴⁹¹ oder „silent messengers“⁴⁹² verstanden und ihrer Bedeutung als „agents and mediators“⁴⁹³ Rechnung getragen. Grundlegend ist auch das von Andreas Reckwitz nach Bruno Latour erweiterte Konzept der „Interobjektivität“⁴⁹⁴, das konstatiert, dass Objekten eine ebenso zentrale Rolle in der Ausbildung sozialer Praktiken zuteil wurde wie menschlichen Interaktionen.⁴⁹⁵ Eine bewusste Objektpräsentation – Reckwitz spricht von spezifischem Gebrauch – konnte die Wahrnehmungs- und Verständnisdimensionen einzelner Sammlungsstücke gezielt transformieren, um so ein komplexes und immer wieder neu definierbares soziales Abbild der *persona* des bzw. der Sammelnden zu erzeugen.

Es wird zu zeigen sein, dass die in den Einzügen vorgebrachten, komplexen aber dennoch eindeutigen Wünsche und Hoffnungen den neuen Statthalter dazu animiert haben, in seinen Räumlichkeiten im Brüsseler Coudenberg-Palast einen ‚Mikrokosmos‘ zu erzeugen, der mit den Thematiken der Triumpheinzüge aufs Engste verflochten war.⁴⁹⁶ Diese umfassen seine dynastische und imperiale Abkunft, seine ihm zugewiesene Rolle als Retter der *Belgica* und des Förderers von Kunst und Wissenschaft sowie des internationalen Handels. Grundlage für diese Herangehensweise bildet unter anderem Ted Schatzkis Feststellung, dass gesammelte Artefakte erst durch ihr Arrangement ‚funktionierten‘ und variable Bedeutungen zu erzeugen vermochten.⁴⁹⁷ Diese spezifische Anordnung und Aufteilung von Objekten in ‚Sektoren des Wissens‘⁴⁹⁸ führte zur gegenseitigen Bereicherung und Transformation

491 BURGHARTZ/BURKART/GÖTTLER 2016B, 2–3.

492 DUPRÉ/LÜTHY 2011.

493 GERRITSEN/RIELLO 2015, 3.

494 LATOUR 2001, RECKWITZ 2012, 37.

495 Siehe EBD.

496 Zum Begriff des Mikrokosmos‘ im Rahmen der Untersuchungen vormoderner Sammlungen siehe u. a. GROTE 1994, ROBERTSON/MEADOW 2000 und MEADOW/ROBERTSON 2014, 35. Dorothea Diemer argumentierte gegensätzlich. Sie kann am Beispiel der Sammlung Albrechts V. von Bayern keine Tendenzen der Abbildungen eines Mikrokosmos‘ durch den Kurator Samuel Quiccheberg feststellen, wodurch deutlich wird, dass diese Thematik nicht diskussionslos übernommen werden sollte, siehe DIEMER ET AL. 2008, Bd. 3, x. Dies wurde u. a. bereits von Dagmar Eichberger für Margarate von Österreich und ihre Kunstpatronage und -sammlung in den Niederlanden erarbeitet, siehe EICHBERGER 2002.

497 Siehe SCHATZKI 2002, 20–25, FREIST 2015, 17–18.

498 Hier wird auf die Einordnung des Antwerpener Autors Samuel Quiccheberg (1529–1567) Bezug genommen, der anhand der Münchener Kunstkammer, welche er für Albrecht V. kuratierte, Objekte in *Naturalia* und *Artificialia* einteilte (spätere Gruppierungen umfassten auch die Bereiche *Scientifica*, *Exotica*, *Ethnographica*, *Atiquitates* oder allgemeiner *Mirabilia*). Die Publikation erschien 1565 unter dem Titel *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi*. Siehe zur Münchener Kunst-

der Bedeutungsebenen des komplexen, für die Öffentlichkeit geschaffenen Bildes ihrer Besitzer und Besitzerinnen.⁴⁹⁹ Gerade die leichte Mobilität der vielzähligen kleinen Objekte wie Ketten, Medaillen, Münzen oder Gefäße, die oft im Einzelnen nicht mehr rekonstruierbar ist, kann dazu gedient haben, Sammlungsstücke in immer wieder neue Sinnzusammenhänge einzuordnen. In diesem Kontext ist dann die Person des Fürsten oder der Fürstin in der Sammlung zu imaginieren: Das Sich-Umgeben mit verschiedenen Objekten, Möbeln, Tapisserien und Gewändern in jedem einzelnen Raum des fürstlichen Appartements diente dazu, das konstruierte Bild des Herrschenden an seine Gäste zu vermitteln. Dabei sollten Tugenden hervorgehoben und die Rolle des mächtigen, gerechten und durch Gottes Gnade regierenden Herrschers unterstrichen werden.⁵⁰⁰

Die Sammlung Erzherzog Ernsts wird somit vor dem Hintergrund der Konzepte von bewusst erzeugtem Mikrokosmos und der Betonung der *virtus* des Sammelnden untersucht. Anders als der kaiserliche Bruder Rudolf II. in Prag, der königliche Onkel Philipp II. in Madrid oder der fürstliche Onkel Erzherzog Ferdinand in Innsbruck besaß Ernst jedoch keine gesonderten und eigens ausgestatteten Räumlichkeiten für seine Sammlung. Wir haben es demzufolge mit keiner abgeschlossenen ‚Kunst- und Wunderkammer‘ zu tun; eine Tatsache, die in der Forschung zu einer negativen Bewertung der ernestinischen Sammlung geführt hat.⁵⁰¹ Die hier behandelten Sammlungsobjekte waren vielmehr in den Räumen auf- und ausgestellt, in denen sich der Erzherzog täglich aufhielt, das heißt in seinem Appartement im Coudenberg-Palast in Brüssel (Abb. 36).⁵⁰² Einblick in diese Räume und die gesammelten Objekte eröffnen uns zwei Quellen: das Nachlassinventar des Erzherzogs vom 17. Juli 1595 sowie das erzherzogliche *Kassabuch*.⁵⁰³

kammer DIEMER ET AL. 2008 und speziell zu Quicchebergs theoretischem Ansatz BRAKENSIEK 2008 und MEADOW/ROBERTSON 2014.

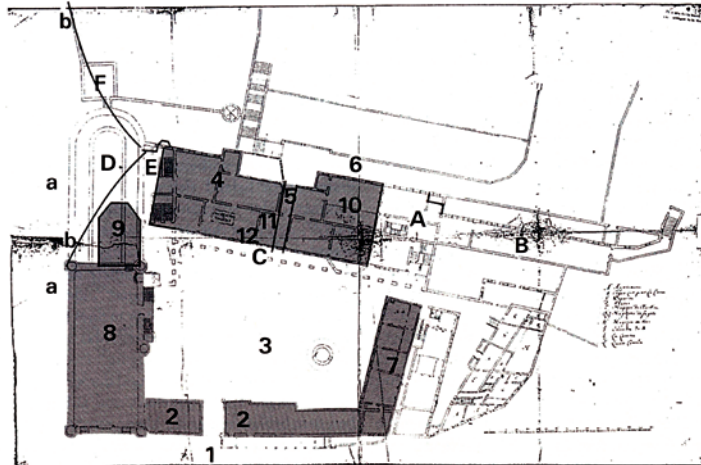
499 Siehe VALTER 2004.

500 Vgl. hier die Beiträge in BRACKEN/GÁLDY/TURPIN 2011. Zum Abbild der Tugenden und des Göttlichen in Sammlungen siehe FILIPCZAK 1987, vgl. aktuell auch GÖTTLER/RAMAKERS/WOODALL 2014B, 21–25. Ebenfalls können Sammlungen unter dem Begriff der „conspicuous consumption“ untersucht werden, um so festzustellen, dass es bewusste Kaufvorgänge gab, um Objekte zu sammeln, die sich als ‚Muss‘ einer fürstlichen Sammlung etabliert hatten, siehe dazu BREWER/PORTER 1993, darin besonders BURKE 1993 sowie McCANTS 2007.

501 Lediglich die Gemäldegalerie in der Kaiser-Galerie scheint hier eine Ausnahme gebildet zu haben, da das Inventar den Eindruck vermittelt, dass diese Objekte außerhalb des Appartements gemeinsam ausgestellt waren. Siehe in diesem Kapitel den Abschnitt *Geschenkte Gemälde aus Antwerpen: Beginn eines lokalen Sammelns*.

502 Die Rekonstruktion der Raumfolge des Palasts ist Krista De Jonge gelungen, siehe DE JONGE 1989–1990. Zum zerstörten Coudenberg-Palast erschien zuletzt ANAGNOSTOPOULOS/HOUSSIAU 2006.

503 Die hier genutzte Quelle des Inventars findet sich in Brüssel in den Algemeen Rijksarchief/Archives générales de Royaume unter den Papiers d’Etat et de l’Audience, Nr. 1196, T 098 (nachfolgend in



A. Schematisierter Plan der Coudenbergpalastes zu der Zeit der Herzöge von Burgund (nach ARA Hs. 1324)

- | | |
|---|--|
| 1 Baillies oder Vorhof | Veränderungen Karls V. |
| 2 Eingangsgebäude | A Neuer Gebäudeteil der Königin von Ungarn |
| 3 Hof | B Kaisergalerie |
| 4 Wohnflügel, erste Bauphase | C Prunkterrasse |
| 5 Durchgang zum Park | D Kapelle |
| 6 Reiterterrasse zum Park | E Oratorium |
| 7 Älterer Flügel, später Dienstgebäude | F Sakristei |
| 8 Grand Salon de la Cour oder großer Saal
Philipps des Guten | |
| 9 Kapelle der Herzogin Johanna von Brabant | |
| 10 Neuer Gebäudeteil Karls des Kühnen | |
| 11 (annähernd) Lage des Treppenturmes Karls des Kühnen | |
| 12 (annähernd) Lage des Eckturmes aus der ersten Bauphase | |
| a Isabellastraße oder Ingelantstraße | |
| b Stadtmauer | |

36. Plan der rekonstruierten Raumfolge des Obergeschosses des Coudenberg-Palasts in Brüssel, aus: DE JONGE 1989–1990, 255. Image © Krista De Jonge, KU Leuven, 1989.

Das unpublizierte Inventar bildet dabei einen neuen Zugang, um die bisher kaum bis gar nicht beachtete Sammlung Ernsts von Österreich zu erschließen. Das *Kassabuch*, welches vom Privatsekretär Blasius Hütter geführt wurde und dessen erhaltener Teil die Jahre von 1589 bis zu Ernsts Tod im Frühjahr 1595 abdeckt,

Kurzform als INVENTAR 1595 aufgerufen). Es handelt sich dabei um Dokument 2 des Konvoluts, welches eine bereinigte und erweiterte Abschrift des Inventars vom 17. Juli 1595 darstellt. Die vollständige und korrekte Transkription der Quelle ist von M.A. Kathrin Kweseleit durchgeführt worden. Sie hat dabei sprachliche Vorgaben wie Wörter in Druckschrift übernommen, Groß- und Kleinschreibungen angepasst, Abkürzungen und Kürzel aufgelöst, fehlende oder nichtlesbare Stellen in Klammern sinnhaft ergänzt und ist in der Zeichensetzung der Quelle gefolgt. Für diese umfangreiche Bearbeitung aller Seiten danke ich ihr.

ermöglicht es darüber hinaus, für einen Teil der Objekte das Ankaufdatum bzw. die Kosten nachzuvollziehen.⁵⁰⁴ Das *Kassabuch* wurde von Herbert Haupt und Alexander Wied 2010 in einer kommentierten Ausgabe publiziert.⁵⁰⁵ Ihr Schwerpunkt liegt auf der Auswertung der darin befindlichen Angaben zu Personen, Dienstleistungen und gesammelten Gemälden. Ihre Erkenntnisse zu den Kunstwerken wurden dabei im Besonderen für die Provenienzforschung genutzt, da ein Großteil von Ernsts Gemälden bis heute in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien zu finden ist. Zu den berühmtesten Beispielen zählen Bilder Pieter Bruegels des Älteren (1525/30–1569), unter ihnen drei der *Monatsbilder*, *Die Kinderspiele* oder *Die Bauernhochzeit*, auf die am Ende dieses Kapitels genauer eingegangen wird. Wie bereits erwähnt, wurde das Nachlassinventar des Erzherzogs zum ersten Mal 1847 bearbeitet und daraus die Liste der Gemälde (fol. 31^r–32^v) publiziert. Bis jetzt bezog sich die Forschung immer nur auf diesen Auszug und hat die vollständige Sammlung nicht berücksichtigt. Wie erkenntnisreich die ganzheitliche Betrachtung der Objekte jedoch ist, wird im Folgenden gezeigt.⁵⁰⁶

Als Grundlage dieses Kapitels dient – im Gegensatz zur bisherigen Forschung – die Transkription des vollständigen Inventars.⁵⁰⁷ Die auf Deutsch abgefasste Quelle

⁵⁰⁴ Es sind keine Lebensdaten für Hütter bekannt, der im *Kassabuch* als „Blasy Huetter“ (HAUPT/WIED 2010, 161) erscheint. Sicher ist, dass er in Erzherzog Ernsts Diensten stand und in Brüssel Sebastian Westernacher, dem Direktor der Brüsseler Hofkanzlei, untergeordnet war. Diesem folgte er 1599 in dieser Position unter den Erzherzogen Albrecht und Isabella nach. Zwischen 1595 und 1599 war er Privatsekretär und Kammerdiener Albrechts, siehe DE MAEYER 1955, 262. In den von Manfred Staudinger digital zur Verfügung gestellten *Documenta Rudolphina* zu Kaiser Rudolf II. erscheint Hütter in vier Quellen (http://documenta.rudolphina.org/Namen/Huetter_Blasius.xml, 7.11.2018). Vor allem der von Kaiser Rudolf II. ausgestellte Passbrief für Hütter vom 16. Juli 1598 ist im Zusammenhang dieser Arbeit wichtig, da darin drei Truhen beschrieben werden, die von Prag via Frankfurt nach Brüssel verbracht wurden und deren Inhalt – als „allerhand sochen“ beschrieben – sehr wahrscheinlich Geschenke oder familiäre Besitztümer enthielten. Dabei kann es sich unter Umständen auch um Austauschgaben an Albrecht für die wahrscheinlich vollkommen von Rudolf inkorporierte Sammlung Ernsts gehandelt haben (<http://documenta.rudolphina.org/Regesten/A1598-07-16-01489.xml>, 7.11.2018). Haupt und Wied haben aufgezeigt, dass Hütters Tätigkeiten mit Ernsts Tod endeten, da das *Kassabuch* von einer anderen Hand zu Ende geschrieben wurde, die die ausstehenden Rechnungen des verstorbenen Erzherzogs auflistet, siehe HAUPT/WIED 2010, 243, Fußnote 299.

⁵⁰⁵ HAUPT/WIED 2010. Bisher sind keine weiteren Publikationen zum Kaufverhalten des Erzherzogs zu verzeichnen. Kürzere eigene Beiträge zu diesem Thema sind RABAND 2015 (zur Gemäldesammlung) und RABAND 2019 (zu ausgewählten *Exotica*).

⁵⁰⁶ Siehe COREMANS 1847, 140–141, DE MAEYER 1955, 259–261 (Anlage 1) sowie HAUPT/WIED 2010, 274–275.

⁵⁰⁷ Da das Inventar in Brüssel aufbewahrt wurde und keine Siegel enthält, handelt es sich sehr wahrscheinlich um die in den Niederlanden aufbewahrte Abschrift desjenigen Inventardokuments, welches nach Wien versandt wurde.

umfasst 37 Seiten, welche beidseitig von Hand beschrieben wurden. Das Inventar beginnt mit der *recamera*, dem ‚privatesten‘ Raum des erzherzoglichen Appartements. Dort findet sich die umfangreichste Zahl unterschiedlicher, wertvoller wie repräsentativer Gegenstände, zu denen Pelze, „indianische“ Objekte, dynastische Porträts und Geschenke, Reliquiare, Wunderkammer- und Schmuckstücke sowie Medaillen und Münzen gehören. Im Inventar folgen dann ohne weitere Raumnennung – hier kann davon ausgegangen werden, dass sich diese Gegenstände in den Räumen um und unter der *recamera* befanden – unter eigenen Überschriften die Silber- und Tischwaren, Uhren, Bücher und Tapisserien. Der Inhalt der nicht eindeutig zu situierenden *Rust Cammer* – darin befanden sich die Rüstungen und Waffen – bildet die nächste Gruppe, die separat aufgeführt wurde. Es folgt die Liste der Gemälde. Der letzte und zugleich größte zusammenhängende Posten im Inventar ist die Tischwäsche und die abgelegte Kleidung des Erzherzogs, die an unbekannter Stelle aufbewahrt wurden. Bei der parallelen Lektüre beider Quellen konnte nicht für jedes Objekt des Inventars ein entsprechender Eintrag im *Kassabuch* gefunden werden. In Einzelfällen war es jedoch möglich, sowohl das Ankaufsdatum, den Ankaufsort als auch den Preis zu ermitteln, woraus sich verschiedene Rückschlüsse ableiten lassen.⁵⁰⁸

Bevor ausgewählte Objekte aus dem Besitz Ernsts eingehend analysiert werden, ist zum besseren Verständnis eine kurze Einordnung der erzherzoglichen Sammlung innerhalb habsburgischer bzw. fürstlicher Sammlungen des 16. Jahrhunderts angebracht. Dabei wird die Sammlung nicht in einen negativen Vergleich zu den fürstlichen Kunst- und Wunderkammern in Ambras, Madrid, München und schließlich Prag gesetzt, sondern vielmehr eine unvoreingenommene Lesung des Inventars vorgenommen. Ein erster wichtiger Punkt in der Entwicklung und Prägung des Sammelverhaltens Erzherzog Ernsts stellt der spanische Hof Philipps II. von 1564 bis 1571 dar. Zwischen Aránjuez und Madrid reisend, lebten die beiden jungen Erzherzoge Ernst und Rudolf Seite an Seite mit ihrem Onkel und seinem Hofstaat. Sie verbrachten wohl täglich „etwa eine halbe Stunde bei König Philipp, der durch familiäre Unterhaltung auf sie Einfluss nahm“⁵⁰⁹. Ebenso pflegte ihre Tante Johanna von Spanien (1535–1573) engen Kontakt zu ihnen.⁵¹⁰ Von Philipp eingeweiht in die „Geheimnisse

⁵⁰⁸ Ein prominentes Beispiel für Objekte, die im Inventar, aber nicht im *Kassabuch* erscheinen, sind die Gemälde Hendrick de Clercks, Ernsts Hofmaler. Von ihm finden sich zwei Bilder im Inventar und nur eines der beiden erscheint im *Kassabuch*. Möglicherweise handelte es sich bei dem nicht im *Kassabuch* gelisteten Bild um eine Art ‚Referenz‘, um die Stelle des Hofmalers zu erlangen. Folglich ist das Bild ohne Kosten in die Sammlung gelangt und musste nicht in das *Kassabuch* aufgenommen werden, vgl. VAN CAUTEREN 2010 und VAN CAUTEREN 2016.

⁵⁰⁹ VON SCHWARZENFELD 1961, 24.

⁵¹⁰ Siehe MAYER-LÖWENSCHWERDT 1927, 25.

der Künste⁵¹¹, wie es von Eliška Fučíková beschrieben wurde, kehrten Rudolf und Ernst nach Österreich zurück, um in Ambras wieder auf den österreichischen Teil ihrer Familie zu treffen. Mit Erzherzog Ferdinand II. (1529–1595) begegneten sie dort einem weiteren Onkel, bei dem sie die damals noch im Innsbrucker Palast und noch nicht auf Schloss Ambras befindliche Kunst-, Wunder- und Rüstkammer sowie die Porträtgalerie bestaunen konnten.⁵¹² Welchen Eindruck fürstliche Sammlungen auf Besuchende erzeugen und welche Dimensionen von Wissen, Macht, Kunstfertigkeit und höfischer Repräsentation sowie dynastischer Selbstdarstellung mit diesen Orten verbunden sind, wird beiden Brüdern bei diesem Besuch deutlich vor Augen geführt worden sein. Das spätere Bemühen Rudolfs II., 1595 die Sammlung Ferdinands zu kaufen, unterstreicht dieses, denn es zeugt vom Nachwirken der Sammlung auf den jungen Erzherzog.⁵¹³

Des Weiteren ist davon auszugehen, dass Ernst auf das Engste mit der Sammel Leidenschaft seines kaiserlichen Bruders vertraut war, denn nach der gemeinsamen Zeit in Spanien lebten beide weiterhin bis 1583 zusammen auf der Wiener Hofburg.⁵¹⁴ Für die Zeit nach dem Umzug des kaiserlichen Hofes nach Böhmen zeigen sich dann im *Kassabuch* regelmäßige Reisen nach Prag, so dass Ernst das Anwachsen der Kunst- und Wunderkammer und Rudolfs Interesse an dieser konstant verfolgen konnte.⁵¹⁵ Hat Ernst folglich in Brüssel ebenfalls das rudolfische „Ideal des Polyhistor“⁵¹⁶ verfolgt? Diese wichtige Frage ist von der bisherigen Forschung verneint worden. Vielmehr wurde Ernsts Sammeltätigkeit als „weniger planmäßig“ beschrieben. Seine Objekte seien „viel eher zufällig gekauft“⁵¹⁷ worden. Daraus ergab sich das Urteil, der

511 FUČÍKOVÁ 1997, 15.

512 Siehe EBD., 11.

513 Vgl. HAAG 2013, 10. Rudolf II. zeigte durch die Ankäufe der Sammlungen seiner verstorbenen Familienmitglieder oder reicher Adliger eine nicht nur lapidar als ‚Sammelsucht‘ zu bezeichnende Vorgehensweise, vielmehr kann davon ausgegangen werden, dass der Kaiser bemüht war, das materielle Familienerbe der Habsburger zentral zusammenzuführen. Zur rudolfischen Kunstammer, ihrer Genese und den Problemen ihrer Rekonstruktion siehe DVORSKÝ 1988 und darin FUČÍKOVÁ 1988A, FUČÍKOVÁ 1988B, FUČÍKOVÁ 1988C, FUČÍKOVÁ 1988D und aktueller BUKOVINSKÁ 1997 und HAAG/SCHLEGEL 2013.

514 Dass beide Brüder einen gemeinsamen Hofstaat führten, lässt sich auf Grundlage der erhaltenen Rechnungsbücher belegen, siehe HENGERER 2004, 47–48.

515 Siehe zur Geschichte der Kunstammer LIEBENWEIN 1977, IMPEY/MACGREGOR 1985, GROTE 1994, MEADOW 2001, BREDEKAMP 2002, SIEGEL 2006, COLLET 2007, 30–34 und HAAG/KIRCHWEGER/RAINER 2016. Siehe zur Kunstammer in Dresden SYDRAM/MINNIG 2012 (darin WEINHOLD 2012 zur Verflechtung der Sammlung zwischen Dresden und den Habsburgern), zur Sammlung der Medicis exemplarisch AUSST.-KAT. MÜNCHEN/WIEN/BLOIS 1998 und zu München umfassend DIEMER ET AL. 2008.

516 COLLET 2007, 33.

517 Beide HAUPT/WIED 2010, 159.

Erzherzog erreiche „als Kunstsammler [...] freilich nicht annähernd die Bedeutung Rudolfs II.“⁵¹⁸. Diese Beschreibung der ernestinischen Sammlung durch Herbert Haupt und Alexander Wied in der Einleitung der Edition des *Kassabuchs* zeugt von der Problematik dieses Vergleichs. Mit Verwunderung mussten die beiden Autoren dann jedoch feststellen, dass dieses ‚Sammeln zweiter Klasse‘ kunsthistorisch bedeutsame Objekte umfasste. Aussagen wie „es ist jedoch erstaunlich, was er [Ernst] trotzdem zustande brachte“ und „bewundernswert ist aber doch, was an Gemälden zusammenkam“⁵¹⁹ zeugen von der Befangenheit bei der Analyse der Sammlung. Diese wurde nachfolgend nur noch auf spezifische und von den Autoren als wichtig definierte Objektgruppen hin untersucht – in diesem Fall Gemälde niederländischer Meister. Diese Einschränkungen werden im Folgenden abgelehnt und die Sammlungsobjekte im Kontext ihrer Rolle der *Dissimulatio* des Erzherzogs als dynastisches Mitglied der Familie Habsburg, auserkorener Retter der *Belgica*, Bewahrer des katholischen Glaubens und Förderer der Künste neu bearbeitet. So soll ein umfassenderes und nicht von Vorurteilen geprägtes Bild der Sammlung Ernsts von Österreich abgebildet werden.

Die recamera als Sammlungsraum dynastischer und lokaler Machtentfaltung

Der zuerst aufgeführte Raum des Inventars – die *recamera* – ist gleichsam der wichtigste. Als ‚Epizentrum‘ höfischer Macht- und Prachtentfaltung sowie politischer Arbeit war die *recamera* das, was man heute nur mit einigen Vorbehalten als den ‚privatesten‘ Bereich des erzherzoglichen Appartements bezeichnen kann. Es handelte sich dabei nicht um einen nur für den Erzherzog bestimmten und im modernen Sinne als privat verstandenen Ort, sondern vielmehr um die am Ende der Raumfolge des herrschaftlichen Appartements liegende Kammer, zu welcher nur die höchsten Ränge der Hofkanzlei und ausgewählte Gäste Zugang hatten.⁵²⁰ Aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass sich in diesem Raum diejenigen Objekte befanden, die den höchsten und prächtigsten Repräsentationsgrad der Sammlung hatten. Zu Beginn des Inventars der *recamera* liegt der Fokus allerdings noch nicht auf den, für die Forschung häufig interessanten, ‚klassischen Sammlungsstücken‘. Vielmehr sind es die teuersten Objekte aus dem Besitz des Erzherzogs, namentlich seine Pelze („BELZ

518 EBD., 158.

519 Beide EBD., 159.

520 Siehe zum Aufbau höfischer Appartements in den Niederlanden DE JONGE 1999.

ODER RAUCHWERK⁵²¹), die initial gelistet werden und die zwischen Gebrauchsgegenstand, modischem Statement, „Insignie“⁵²² und Sammlungsstück oszillieren.

Das erste Objekt des Inventars ist daher der erzherzogliche „schlaff oder nachtblatz von zöbl mit aschenfarben tamasch [wohl Damast] überzogen und mit samet gebrambt“⁵²³. Hierbei wird es sich wohl aufgrund der Positionierung im Inventar um eines der teuersten Gewänder des Erzherzogs – ein vollständiges Schlafkleid aus hochwertigstem Pelz – gehandelt haben. Es folgen in den nächsten über zwanzig Einträgen eine Vielzahl von Mänteln aus Pelz, Stücke mit Pelzbesatz, Handschuhe, Ärmel, weit über zwanzig alte Zobelpelze, drei neuwertige Zobelpelze und ein „zimmer [vierzig Stück⁵²⁴] zöbl der neuen“⁵²⁵. Für die letztgenannten Zobelfelle gibt das Inventar an, dass diese „dz letzte mahl zur prag vom Veithl juden“⁵²⁶ gekauft worden seien. Sie lassen sich mit einem Eintrag im *Kassabuch* vom 10. Dezember 1593 in Verbindungen bringen, der die Summe von 4.200 Florin für „drei zümer [120 Stück] zöbl“ an den „Veitl, judn,“⁵²⁷ vermerkt. Der Einkauf dieser Pelze zählt zu den teuersten Posten dieser Quelle und die Differenz in der Masse der Felle, die zwischen Dezember 1593 und Februar 1595 von 120 auf 40 Stück gesunken war, zeigt, dass bereits zwei Drittel des Zobels in Gewänder bzw. in deren Verzierungen umgearbeitet worden waren. Diese erste Untergruppe der Pelze veranschaulicht, welche besondere Bedeutung dem Zobel als nur dem Hochadel erlaubtes Bekleidungsmaterial zukam und welcher hoher Stellenwert dieser in den Besitztümern des Erzherzogs hatte.⁵²⁸ Die Auflistung der mit Zobelpelz besetzten Kleidungsstücke als erste – und damit wohl auch wichtigste – aller Objekte unterstreicht dabei die Forschungsergebnisse Philipp Zitzlspergers, dass Pelze und ihre Präsentation an Kleidern tief mit der höfischen Darstellung des eigenen Selbst als Herrscher beziehungsweise Herrscherin verknüpft waren und daher als „Insignie“ bezeichnet werden können.⁵²⁹

Den Pelzen folgen die „CLAIDER“⁵³⁰ des Erzherzogs, die ebenfalls im Rahmen der Behandlung von Sammlungen oft ausgelassen wurden, da sie als Gebrauchs- und nicht als Sammlungsgegenstände verstanden werden. Die Bearbeitung dieser Gruppe zeigt jedoch, wie eng Kleidung und Sammlung miteinander verbunden waren und

521 INVENTAR 1595, fol. 1^r.

522 Siehe ZITZLSPERGER 2008, 26–47.

523 INVENTAR 1595, fol. 1^r.

524 Ein Zimmer entspricht einer Stückzahl von 40, siehe VEREIN PRAKTISCHER KAUFLEUTE 1857, 679.

525 INVENTAR 1595, fol. 1^r.

526 EBD.

527 HAUPT/WIED 2010, 219.

528 Siehe ZITZLSPERGER 2008, 26–47.

529 Vgl. EBD.

530 INVENTAR 1595, fol. 2^r–2^v; die Überschrift findet sich auf 1^r.

eine gemeinsame Betrachtung erfordern. Am auffälligsten in dieser Objektgruppe ist, dass fast alle gelisteten Stücke mit „gulden und silbern“⁵³¹ gesteppt, bestickt oder durchstochen waren.⁵³² Zuerst werden die „goller“ (Koller), lose Kragen bzw. Überwamse, genannt, von denen fünf aufgeführt werden. Einer von ihnen ist dabei besonders auffällig, war er doch mit ebenso teuren wie prachtvollen schwarzen Perlen verziert.⁵³³ Ein korrespondierendes Kleidungsstück folgt kurz danach als „ain schwarz samets baar hosen mit schwartzen perlen gestückht“⁵³⁴. Perlen, die neben Gold und Silber zu den von Christoph Columbus (1451–1506) gesuchten Schätzen zählten, dienten im 16. Jahrhundert der schmuckvollen Repräsentation von Reichtum und waren aufgrund ihrer Herkunft von besonderer maritimer Exotik.⁵³⁵ Die bisherige Forschungsliteratur hat die Perle in ihrer weißen Färbung weiblichen Kleidungsstücken – wie Perlenhauben – zugeordnet,⁵³⁶ eine monographische Untersuchung der schwarzen Exemplare fehlt. Weiterhin befanden sich in seinem Besitz fünf Kleidungsstücke mit schwarzen oder weißen Perlen bestickt, vier „megdalia“⁵³⁷ (Gemmen bzw. Broschen) mit Perlen, Rubinen und Diamanten besetzt sowie in der Rüstkammer ein „vergultes rapier [...] mit perln“⁵³⁸ und weiterhin eine Medaille mit einem großen Diamanten umgeben von acht Perlen, elf kleinen Diamanten und daran eine Hutschnur aus „ailf[f] dutzet großen runden perlen“⁵³⁹. Diese Hutschnur war ein Geschenk der Schwester Ernsts, Elisabeth von Österreich (1554–1592), die im Alter von sechzehn Jahren durch ihre Heirat mit Karl IX. von Frankreich (1550–1574) von

531 EBD., fol. 2^v.

532 Die ‚normale‘ Kleidung des Erzherzogs, die er „thails noch von vill jahren, thailß aber auf ire reiß unnd den in Niderlanndt machen laßen“ folgt als umfangreichster Posten des gesamten Inventars am Ende der Liste, siehe EBD., fol. 33^v–37^v.

533 Zur Bedeutung der Perle in der Frühen Neuzeit, ihrem Handel und Gebrauch in Europa siehe WARSH 2009, BROOMHALL/SPINKS 2011, 179–180, SCOTT 2015, 54–56. Zur Bedeutung der Perle in der Malerei und als Symbol der Tugend siehe DE JONGH 1975.

534 INVENTAR 1595, fol. 2^r. Der einzige Kauf von schwarzen Perlen zu 190 Florin findet sich im *Kassabuch* verzeichnet für den 9. September 1592 durch den Händler Ottavio Rezonico für ein damit besetztes Posament, siehe HAUPT/WIED 2010, 197.

535 Siehe WARSH 2009, 1.

536 Zur von Frauen getragenen Perlenhaube siehe <http://www.fashioningtheearlymodern.ac.uk/object-in-focus/pearl-studded-cap> (7.11.2018). DE JONGH 1975 zeigt die weibliche Konnotation der weißen Perle auf, die Annahme, dass schwarze Perlen spezifisch männlich konnotiert waren, kann derzeit nur als Hypothese angenommen werden.

537 INVENTAR 1595, fol. 8^r.

538 EBD., fol. 11^r.

539 EBD., fol. 8^r.

1570 bis zum Tod ihres Mannes Königin von Frankreich war und auf die im Folgenden noch zurückzukommen ist.⁵⁴⁰

Die mit vielen vormodernen Sammelnden geteilte Vorliebe für Schmuck, Perlen und Edelsteine ist in diesem Inventar als besonders hervorstechend zu beschreiben. So finden sich im Besitz des Erzherzogs über zwanzig „khettel“ (Ketten) und in einer langen Sektion auf den Folio 8^v bis 9^v über zwanzig „megdalia“ mit oder von „kamafer“⁵⁴¹, welche alle mit Diamanten oder Rubinen besetzt waren. Ernst und auch Rudolf folgten bei den Schmuckstücken einer gemeinsamen Sammelleidenschaft, die bereits in früheren Generationen der Habsburger, aber auch an fast allen anderen Höfen des 16. Jahrhunderts, festzustellen ist.⁵⁴² Wilhelm Mrazek bemerkte dazu, leider ohne Angabe seiner archivalischen Quelle, dass „auch von Kaiser Rudolf II. [...] berichtet [werde], daß er ‚ain guter jolier (Juwelier) sein und sich trefflich wol auf die edle stain verstehe“⁵⁴³.

Edelsteine galten nicht nur als teure Schmuckstücke, sondern wurden auch wegen ihrer „geheimen Kräfte“⁵⁴⁴ gesammelt und getragen. Die hohe Zahl an Edelsteinen und Kleinodien mag somit auch im Kontext des schlechten Gesundheitszustands des Erzherzogs zu verstehen sein, der noch weitere ‚heilende‘ Objekte besaß: So finden sich im Inventar der *recamera* an unterschiedlichen Stellen ein ‚großer Bezoar‘⁵⁴⁵ – Magensteine der Wiederkäuer, denen besondere heilende Kräfte zugeschrieben wurden und die daher häufig in reich verzierten und oft goldenen Behältern in

540 Elisabeth verließ nach dem Tod ihres Gatten Frankreich, kehrte nach Wien zurück und lebte im von ihr gestifteten Königinkloster nahe der Hofburg, so dass sie einen engen Kontakt mit Ernst und bis 1583 auch mit Rudolf pflegen konnte, vgl. VOCELKA/TRANINGER 2003, 326. Da Elisabeth sehr wahrscheinlich um die Vorliebe Ernsts für Perlen und Edelsteine in Form von Medaillen, Broschen, Ringen und Ketten wusste, hinterließ sie ihm in ihrem Testament vom 16. September 1591 ihren Eherring; das Testament lagert im Österreichischen Staatsarchiv (<http://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=178082>, 7.11.2018). Dieser Ring befand sich 1595 immer noch im Besitz Ernsts als „ain ring mit ainer großen diemant taffel in ainer clauen, so der khönigin in frankreich mahelring gewesen“, INVENTAR 1595, fol. 6^v.

541 Vom italienischen Wort *chama* ausgehend gibt es im Deutschen die Wortableitungen *gamah*, *gamaphe* oder *camache*, im erzherzoglichen *Kassabuch* auch *camofee* und *comefehen*. Da das Inventar das Wort in seiner ersten Nennung ebenfalls mit G schreibt, als „gamafey“ (EBD., fol. 7^r) und später noch „gamafer“ (EBD., fol. 17^v), liegt es nahe, das Wort „kamafer“, welches 17 Mal benutzt wird und dabei fast ausschließlich im Kontext von „megdalia“, als Ableitung von *gamaphe* zu verstehen und die im Inventar damit versehenen „megdalia“ als Kameen oder Gemmen zu begreifen. Siehe zur Wortherkunft http://www.beyars.com/lexikon/lexikon_578.html (9.11.2018).

542 Vgl. dazu LANGTHALER 1985, ZWIERLEIN-DIEL 2008 und PLATZ-HORSTER 2008, darin zur Sammlung Rudolfs II. im Speziellen BERNHARD-WALCHER 2008.

543 MRAZEK 1966, 477.

544 EBD., 374. Siehe zu Juwelen, ihrem Nutzen, ihrer Herkunft und den ihnen zugeschriebenen Bedeutungen umfassend POINTON 2009.

545 Siehe INVENTAR 1595., fol. 3^v.

Wunderkammern aufbewahrt wurden – und weitere ‚sechs kleine und mittlere Bezoare‘⁵⁴⁶, als auch eine ‚unbekhandte wurtzl in silber eingefasst‘⁵⁴⁷, ein Gefäß mit Alchermes (Kermes) und einem weiteren ‚Balsam‘⁵⁴⁸ und mehrere Formen des Jaspis bzw. des Heliotrop (‚grüner indianischer stain‘⁵⁴⁹). An der Schwelle zwischen *Exotica* und Heilmittel changieren fünf Objekte aus dem Horn des Nashorns: ‚Ain löffel von RHINOCERONTE horn mit ainem vergulten still‘⁵⁵⁰, ‚Ain ganzes horren von ainem RHINOCIERONTE‘⁵⁵¹ und ‚Zwen große unnd ain khlaines pecherle von ainem RHINOCEROTE‘⁵⁵².

Kameen und Gemmen (*kamafer*) finden sich ebenfalls in großer Zahl im Inventar. Besondere Exemplare sind diejenigen, die mit einem Bild des Orpheus⁵⁵³, einem ‚morankopf mit vier großen perl‘⁵⁵⁴, einem Apoll, einer *Natura*, einer ‚Arca Noe mit 4 diamantenn und vier robienen‘⁵⁵⁵, einer Venus mit Cupido, einer Fortuna und einem IHS-Monogramm verziert waren. Die Bedeutung dieser Objekte oszillierte zwischen ihrer antiken und damit kaiserlichen Herkunft, ihrem Materialwert, ihrer künstlerischen Fertigkeit und ihrem Status als mit teuren Edelsteinen und Materialien verzierte Kleinodien. Auch Rudolf II. war an diesen Stücken im Besonderen interessiert und erwarb kurz nach Ernsts Tod, durch den er dessen Sammlung erhalten hatte, die *Gemma Augustea*. Gründe für dieses ausgeprägte Interesse an antiken Kameen waren, dass sie dazu dienten, persönlichen Reichtum, der in den Edelsteinen und Perlen erkennbar wurde, sowie die Seltenheit der Kamee selbst mit weltlichen Machtansprüchen über das Kaiserreich als Erbe der Antike zu verflechten; ein Motiv, das über den Begriff der ‚shared past‘ für die Bearbeitung der Einzüge bereits herausgearbeitet wurde.

546 Siehe EBD., fol. 3^v, 7^r, 7^v.

547 EBD., fol. 3^r.

548 Siehe EBD., fol. 4^r.

549 EBD., fol. 7^r. Siehe auch EBD., fol. 3^v, 6^r.

550 EBD., fol. 6^r.

551 EBD., fol. 8^r.

552 EBD., fol. 17^v. Zur erhofften heilenden Wirkung dieser Hornbecher siehe HAAG/SCHLEGEL 2013, 66.

553 Im *Kassabuch* nachzuweisen im Eintrag vom 13. Juli 1591: ‚Den 13. dito, dem JACHOMO MANDELLE, jobulier von Maillandt, zalle ich per ein MEDAGLIA von comofee, darinen der ORPHEO, zu ir dr. rossen an das barret, per 58 fl. 20 kr.‘, HAUPT/WIED 2010, 183.

554 INVENTAR 1595, fol. 9^r. Es ist darauf hingewiesen worden, dass schwarze Haut, hier imitiert durch schwarzen Stein, in verschiedenen Bildkünsten (Malerei, Schmuckstücke etc.) mit Perlen verziert wurde, da sich das strahlende Weiß der Perle so noch besser hervorheben ließ, siehe WARSH 2009, 241.

555 INVENTAR 1595, fol. 9^r.

Eine weitere Objektgruppe diente wahrscheinlich dazu, die Person des Erzherzogs explizit in den Sammlungsräumen mit einer lokalen Genealogie und den damit verbundenen Machtansprüchen in Verbindung zu bringen. Gemeint sind hier die verschiedenen in der *recamera* versammelten Ordenskettens vom Goldenen Vlies, die im Inventar mit dem Wort „THOUSON“⁵⁵⁶ vermerkt wurden – eine adaptierte und verkürzte Schreibweise des spanischen *Toisón de Oro*.⁵⁵⁷ Insgesamt elf Exemplare dieser Kette des habsburgischen Hausordens nannte der Erzherzog im Februar 1595 sein Eigen. Dabei wird es sich um Ketten gehandelt haben, die der Erzherzog zu Lebzeiten in Auftrag gegeben hatte, da die Ordenskettens nach dem Tod des Trägers an den Orden zurückgegeben werden mussten.⁵⁵⁸ Die Sammlung umfasst zwei besondere Stücke, die explizit als „eysens khettel“⁵⁵⁹ ausgewiesen werden, während weitere acht aus Gold gefertigt waren. Der Eintrag „Khaisers Maximiliani bildnus und der THOUSON vonn weißen beynn“⁵⁶⁰ ist besonders interessant. Aufgrund der ähnlichen exotischen Materialien und einer gemeinsamen Auflistung mit Perlen und dem schon benannten Rhinzeroshornlöffel scheint es nachvollziehbar, dass diese Ordenskette aus Elfenbein gefertigt war und dem Vater des Erzherzogs, Kaiser Maximilian II., gehört hatte. Somit wird dieses Stück durch die außergewöhnliche Materialität sowie die familiäre Provenienz eine besondere Rolle innerhalb der Sammlung eingenommen haben. Es ist anzunehmen, dass es sich bei der zuletzt gelisteten dieser elf Ketten, die als „EL THOUSON DORO“⁵⁶¹ deutlich durch den direkten Artikel und das Wort „doro“ hervorgehoben wird, um diejenige Kette handelt, die der Erzherzog 1585 in Prag bei seiner Aufnahme in den Ritterorden erhalten hatte.⁵⁶²

556 EBD., fol. 5^v, 6^r und 8^r.

557 Siehe für Informationen zum Habsburger Hausorden VOCELKA/HELLER 1997, 207–212 und HENGERER 2004, 573–577. Dass es verschiedene Versionen dieser Kette gab, ist bekannt. So wurde die mit Feuereisen und Feuerstein gebildete Collane mit Ordensanhänger nur bei besonderen Ereignissen getragen, zu Rüstungen und Uniformen trug man ein „bijou am roten Band“, nur eine kleine „reproduction d'or“ konnte jederzeit getragen werden, vgl. VOCELKA/HELLER 1997, 208; alle Kursivsetzungen im Original.

558 Siehe VOCELKA/HELLER 1997, 208.

559 INVENTAR 1595, fol. 5^v. Der einzige andere Habsburger mit dem Namen Ernst war bis 1594 Ernst der Eiserne (1337–1424), Herzog von Innerösterreich. Er war zudem der erste Habsburger, der den Titel *Erzherzog* führte und mit seinem Sohn, Kaiser Ferdinand III. (1415–1493), Begründer derjenigen Stammlinie, der Ernst zugehörte. Hier ist daher das Material des Eisens als eine mögliche Hinwendung zum Namensgeber des Sammlers denkbar.

560 EBD., fol. 6^r.

561 EBD., fol. 8^r.

562 Die Aufnahme Ernsts in den Orden, die gemeinsam mit Rudolf II. und Karl von Innerösterreich vollzogen wurde, ist eine der wenigen in Bildern überlieferten Feiern des Ordens. Unter dem Begriff *Vliesfest* ist dieses Ereignis von 1585, das in Landshut und Prag stattfand, bekannt geworden und seine bildhafte Repräsentation in über zehn bemalten und aufgerollten Leinwänden wird heute

Die Bedeutung des Ordens vom Goldenen Vlies, der am 10. Januar 1430 von Philipp dem Guten, Herzog von Burgund (1396–1467), gestiftet worden und dann durch die Heirat mit Maria von Burgund und Maximilian I. auf die Habsburger übergegangen war, ist zuletzt von Mark Hengerer hervorgehoben worden. Einer seiner wichtigsten Punkte ist, dass der Hausorden der Habsburger „Gleichrangigkeit“⁵⁶³ erzeugen konnte. Diese Egalisierung ist hier vor allem zeitlich-dynastisch zu verstehen. Die Zurschaustellung der Zugehörigkeit zum Orden vom Goldenen Vlies ist ein klarer Verweis auf das burgundische Erbe der Habsburger und sollte anzeigen, dass Ernst von Österreich anstrebte, dieses vollumfänglich anzutreten.⁵⁶⁴ Während des Einzugs in Brüssel war dieser Anspruch von den Auftraggebern erkannt worden. Mit dem herausstechenden Doppelbogen für Maximilian I. und Maria von Burgund (Abb. B-8) war dem Erzherzog und dem gesamten Publikum vor Augen geführt worden, dass mit der Verknüpfung beider Dynastien eine Vermengung herrschaftlicher Tugenden einherging, die der Erzherzog als Spross dieser Verbindung und dadurch als Herzog von Burgund und Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies in sich trug.

Exkurs: Exotische Geschenke als Symbole globaler Machtansprüche

Von seinem Bruder Albrecht von Österreich, der im Inventar meist nur durch sein damaliges Amt mit dem Wort „cardinal“⁵⁶⁵ benannt wird, erhielt Erzherzog Ernst die an allen Höfen Europas begehrten *Exotica*, auf die Albrecht als Vizekönig

im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt, dort Inv. Nr. KK_5348, siehe AUSST.-KAT. INNSBRUCK 2005, Kat. Nr. 1.1. Daneben verbreiteten die Habsburger die Szenen des Aufnahmezeremoniells als kolorierte Kupferstiche, die dem Flamen Antoni Boys (gen. Anton Waiss, 1530–um 1600) zugeschrieben werden und als ausfaltbare Serie eine Länge von beinahe sechs Metern erreichen, siehe EBD., Kat. Nr. 1.1., 1.2. sowie SANDBICHLER 2005A. Siehe DE PINEDO Y SALAZAR 1787, 249–250 sowie für das Aufnahmealter VOCELKA/HELLER 1997, 208.

⁵⁶³ HENGERER 2004, 575.

⁵⁶⁴ Ernsts persönliche Auseinandersetzung mit der Rolle als Ritter findet sich belegt in zwei Buchpublikationen in seinem Besitz. Diese waren die „Beschreibung des gulden flueß in rotten samet“ (INVENTAR 1595, fol. 29^v), dies ist die offizielle Ordensregel, die jedem neuen Ritter mitgegeben wurde (siehe AUSST.-KAT. INNSBRUCK 2005, Kat. 1.1.) sowie die „DESCRIPTIO AUREI VELLERIS JACOBI VINARI“ (INVENTAR 1595, fol. 30^r). Bei diesem Druck handelt es sich um die „Descriptio Aurei Velleris: Ad Illustrissimum et Bellicosissimum Principem Alexandrum Farnesium“, welche Jacobus Vivarius 1585 (VIVARIUS 1585) verfasst hatte und in Antwerpen publizieren ließ. Darin findet sich eine ebenfalls an Ernst gerichtete Lobschrift zum Erhalt des Ordens mit dem Titel „Elegia ad Sacratissimum Romanorum Semper Augustum, Divum Rodolphum II. Cæs. Max. &c. / Serenissimos Archiduces Austriæ, Principes summos, D. Carolum, D. Ernestum, &c. / Sominos suos clementissimos“, welche sich direkt auf das *Vliesfest* in Prag bezieht. Ein dritter Druck, „AUREUM VELLUS CHRISTOPHOY LUGPACHER“ (EBD., fol. 30^r), konnte bisher nicht zugeordnet werden.

⁵⁶⁵ EBD., fol. 3^r.

Portugals besonderen Zugriff hatte.⁵⁶⁶ Unter diesen Geschenken finden sich im Inventar dann „ain khlainer persianischer teppich mit silber unnd goldt, so vom cardinal auß hispania geschickht worden“⁵⁶⁷ und zwei „liderne indianische teppich [...] mit saiden gesteppt“⁵⁶⁸. Inwiefern weitere exotische Stücke, welche nicht den Vermerk eines Geschenks des Kardinals tragen, unter Umständen doch auch Zusendungen Albrechts waren, bleibt aufgrund der möglichen Unkenntnis des Inventarautors im Unklaren.⁵⁶⁹ Zu diesen Stücken zählen: Drei „indianische teck“⁵⁷⁰, welche teilweise mit Samt, Seide, Taft, Gold oder Silber verziert waren, zwei „große persianische teppich“⁵⁷¹, eine „corallene“⁵⁷² Kette, eine Flasche aus „berlmuetter“⁵⁷³, ein „grüner indianischer stain in goldt eingefast“⁵⁷⁴ und zwei Exemplare „indianischer“⁵⁷⁵ Tische in Schwarz sowie ein weiterer in Rot und ein vierter mit Perlmutter. Zusätzlich ist hier auf die bereits genannten Stücke aus Rhinozeroshorn zu verweisen, welche an der Schwelle zwischen *Exotica*, *Naturalia* und *Artificialia* oszillierten.

Annemarie Jordan Gschwend und Almudena Pérez de Tudela haben 2001 auf Grundlage archivalischer Originalquellen – darunter vor allem Briefe – das Konsum- aber auch das Schenkverhalten der Habsburger analysiert. Ihren Untersuchungen kann das wahrscheinlich außergewöhnlichste Geschenk Albrechts an Ernst entnommen werden. Sie schreiben, dass Albrecht seinem Bruder 1591 ein „Japanese suits of armor and a helmet“ schenkte, welche als „sensation“⁵⁷⁶ den Wiener Hof erreichten. Diese sogenannte *dō-maru*-Rüstung, deren Form sich in Japan vom 11. bis ins 16. Jahrhundert findet, hat sich in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien erhalten und wird mit einer zweiten Rüstung, die Albrecht an Rudolf geschickt hatte, in Innsbruck auf Schloss Ambras ausgestellt (Abb. 37). Anhand des *tenka* – dem zentral auf der Brust angebrachten Schriftzeichen für „Herrschaft“ oder „Herrschen“ – kann die Rüstung zudem als diejenige identifiziert werden, die Jan van Kessel der Ältere

⁵⁶⁶ Siehe zu Albrechts Zeit in Portugal JORDAN GSCHWEND 1998.

⁵⁶⁷ INVENTAR 1595, fol. 3^r.

⁵⁶⁸ EBD.

⁵⁶⁹ Zu Albrechts Position als Akquisitor der begehrten *Exotica* während seiner Zeit in Portugal siehe PÉREZ DE TUDELA/JORDAN GSCHWEND 2001, besonders Fußnote 61.

⁵⁷⁰ INVENTAR 1595, fol. 2^v.

⁵⁷¹ EBD., fol. 13^r.

⁵⁷² EBD., fol. 4^v.

⁵⁷³ EBD., fol. 5^v.

⁵⁷⁴ EBD., fol. 7^v.

⁵⁷⁵ EBD., fol. 18^r.

⁵⁷⁶ Beide Zitate PÉREZ DE TUDELA/JORDAN GSCHWEND 2001, 18. Im Brief wurde das Geschenk als „unas armas y morron de japon“ bezeichnet, siehe EBD., 75.



37. Japanische *dō-maru*-Rüstung,
11.–16. Jahrhundert,
verschiedene Materialien, um 1580,
Wien, Kunsthistorisches Museum,
Standort Ambras, Inv. Nr. AM_PA_586.
Image © Kunsthistorisches Museum, Wien.

(1626–1679) 1666 in seiner *Amerika-Allegorie* (Abb. 38) malte.⁵⁷⁷ Van Kessel hielt sie auf dem zentralen Bild neben der geöffneten Tür, durch die Indianer tanzend eintreten, fest.

Die Geschenke Albrechts zeigen, wie bemüht die Höfe Europas waren, „die Welt in der Stube“⁵⁷⁸ zu versammeln. Nachvollziehbar werden in den Schenkungen des Kardinals an den Bruder vor allem die weltumspannenden Aspekte der Objekte. So sind es zum einen „indianische“ Objekte, die sehr wahrscheinlich aus Amerika stammten, und zum anderen eine japanische Rüstung, die Bezüge zu Asien herstellt. Die Brüsseler Sammlung des Erzherzogs wurde durch diese Geschenke zwischen Orient und Okzident situiert und damit im Zentrum der Kontinente umspannenden Machtansprüche der Habsburger.

⁵⁷⁷ Siehe zu van Kessel zuletzt umfassend BAADJ 2016A.

⁵⁷⁸ GROTE 1994 sowie COLLET 2007.



38. Jan van Kessel d. Ä., Amerika Allegorie, 1666, Detail des zentralen Bildes, Öl auf Kupfer, 48,6 x 67,9 cm, München, Bayrische Staatsgemäldesammlung, Standort: Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1913. Image © Bayrische Staatsgemäldesammlung, München.

Reliquien und Reliquiare: Der Erzherzog als Beschützer der Religio

Die Untersuchung der im Inventar gelisteten Reliquien und Reliquiare scheint an dieser Stelle notwendig, da in der Analyse der *Blijde Inkomst* mehrfach auf die Dimension der gemeinsamen Katholizität aller Beteiligten verwiesen wurde. Außerdem hat sich bei der Bearbeitung des Inventars gezeigt, dass diese Objekte einen hohen Stellenwert in der Sammlung des Erzherzogs hatten. Alle Reliquien und Reliquiare sind in der *recamera* und ihren angrenzenden Gewölben aufbewahrt worden. Diese Praktik zeugt davon, dass es sich hier um Objekte handelte, die ebenfalls zur alltäglichen Präsentation der Sammlung zählten und als Devotionsobjekte der persönlichen Andacht dienten.

Direkt vor der Liste der bereits besprochenen Ordensketten (fol. 5^v) erscheinen die umfangreichen Reliquienstücke im Besitz des Erzherzogs. Diese umfassen einen „stain damit St. Steffan versteiniget worden sein soll“, ein „silbers verguldetes creutzel

darinnen RELIQUIEN⁵⁷⁹, ein „guldens creutz an ainer guldenen khetten geschmelzt mit christall darinnen allerlay RELIQUIEN“, ein „silberes vergultes creutz in cristall, darinnen etzliche RELIQUIEN⁵⁸⁰, ein „christallin CRUCIFIX darinnen ain creutzl DE SANCTO LIGNO CRUC[...]“⁵⁸¹ sowie ein „ARTICULUS oder ain gliedt von S^{to}. LEOPOLDO in ainer gulden hann[d] eingefasst“⁵⁸¹. Besonders das letztgenannte Stück des „S^{to}. LEOPOLDO“ oszilliert zwischen religiöser Frömmigkeit und dynastischer Repräsentation, da es sich bei Leopold (1073–1136, eigentlich Leopold III. Markgraf von Österreich), der 1485 heiliggesprochen worden war, um einen Habsburger und einen wichtigen Schutzpatron Österreichs handelte. Ein weiteres und besonders durch die durchgängige Großschreibung hervorgehobenes Sammlungsstück war aus dem Holz des Kreuzes Jesu gefertigt: ein „PATER NOSTER UND CRUCIFIX VON HOLZ. DE LIGNO SANTO EX MONTE OLIVETI“⁵⁸². Wenige Positionen nach der Gebetskette findet sich im Inventar ein Objekt, das ebenfalls durch ein besonderes Material hervorsteicht, namentlich ein „RELIQUARIO von Agatha [Achat] in silber eingefasst“⁵⁸³. Dies lässt deutlich werden, dass die an anderen Wunderkammerobjekten geschätzte Materialität auch im Bereich der Reliquiensammlung eine Rolle spielte.

Die Bedeutung von Christusreliquien zeigt sich zudem an einem weiteren Objekt, das der Erzherzog als Geschenk erhalten hatte: ein „ganz guldenes Crucifix darinnen ain stuckhl vom hailigenn crantz so der churfürst von brandenburg irer fürstlich durchlaucht verehrt ha[t]“⁵⁸⁴. Der Geber des Präsensts kann als Kurfürst Johann Georg von Brandenburg (1525–1598) identifiziert werden, der seit 1571 die Kurwürde innehatte. Die Brandenburgischen Kurfürsten waren seit der Regentschaft von Johann Georgs Vater sowie dessen Onkel protestantischer Konfession und Johann Georg selbst half, die lutherischen Lehren in Brandenburg zu festigen. Bei diesem Kruzifix mit einem Stück der Dornenkrone handelt es sich um ein Objekt, welches auch im protestantischen Kontext verehrungswürdig war, da es mit dem Messias und nicht mit einem Heiligen in Verbindung stand. Es oszillierte zwischen vorreformatorischer Heiligenverehrung durch Reliquien und erhaltungswürdigem Andachtsobjekt der Passion Christi. Mit dem Geschenk des Kruzifixes an den Erzherzog konnte der Kurfürst so ein Objekt als Vermittler zwischen den beiden konfessionellen Lagern im Reich einsetzen und diplomatische Nähe erzeugen. Ob es sich hierbei auch um eine Schenkung handelte – wohlgermerkt die einzige, die von einem der Kurfürsten

579 Alle INVENTAR 1595, fol. 5^r.

580 EBD., fol. 5^v.

581 EBD.

582 EBD., fol. 5^r.

583 EBD., fol. 6^r.

584 EBD., fol. 7^v.

stammte –, die gezielt auf die Favorisierung Ernsts als neuer römisch-deutscher König verwies, bleibt unklar.

Dass Ernst sich jedoch auch inhaltlich mit seinem Glauben beschäftigte, zeigt ein abschließender Blick in seine Büchersammlung. Dort finden sich neben einem „EVANGELI buech ILLUMINIERT mit golt“⁵⁸⁵ und einem „BREVIARIUM ROMANUM in zappa und mit silbern beschlagten“⁵⁸⁶ die überaus aktuellen jesuitischen Publikationen „MEDITATIONES SUPER EVANGELIA DOMINICALIA“⁵⁸⁷ mit ihren zugehörigen „IMAGINES über die MEDITATIONES“⁵⁸⁸. Diese vom Jesuiten Jerónimo Nadal (1507–1580) verfassten Schriften waren Mitte der 1590er Jahre in Antwerpen in illustrierter Form erschienen und es kann davon ausgegangen werden, dass diese Texte erst während des Aufenthalts in den Niederlanden bzw. explizit in Antwerpen erworben worden waren.

Die Bedeutung der Reliquien im Kontext fürstlicher Sammlungen hat zuletzt Stefan Laube in seiner Habilitationsschrift *Von der Reliquie zum Ding: Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum* vor Augen geführt.⁵⁸⁹ Durch seine Ausführungen wird verständlich, dass die Reliquien/Reliquiare zum einen den Zerstörungen der Protestanten ausgesetzt waren und ihre Rettung zu einem zentralen Merkmal katholischer Religions- und Sammlungspraktik wurde.⁵⁹⁰ Gleichzeitig wurden die Gefäße, welche die Reliquien umgaben, als „opulente und virtuose Glanzstücke des Kunsthandwerks“⁵⁹¹ wahrgenommen und ließen das Objekt noch deutlicher zwischen Frömmigkeit und Sammlungsstück changieren. Auch für die ernestinische Sammlung kann diese Entwicklung des 16. Jahrhunderts festgestellt werden, wenn wir die große Anzahl von Reliquiaren in der Brüsseler Sammlung betrachten. Im Sinne der *Pietas Austriaca*, welche die Habsburger zu Bewahrern des katholischen Glaubens stilisierte, wurden die erhaltenen Heiligenreliquien zusammengetragen und damit vor weiteren Zerstörungen geschützt.⁵⁹² Indem die Reliquien und Reliquiare dem Kirchenschatz entzogen und im Kontext von persönlichen Sammlungen präsentiert wurden, waren sie gleichermaßen zu Sammlungsobjekten geworden, die in einen Austausch mit den anderen Ausstellungsstücken treten konnten.⁵⁹³

585 EBD., fol. 12^r.

586 EBD.

587 EBD., fol. 12^v.

588 EBD.

589 Siehe LAUBE 2011.

590 Vgl. EBD., 194–196.

591 EBD., 196.

592 Siehe hier auch die Ausführungen Christine Göttlers zur Sammlung Wilhelms V. von Bayern in GÖTTLER 2018.

593 Auf die Bedeutung des Zusammenhangs zwischen Kirchenschätzen und fürstlichen Sammlungen mit Kunst- und Wunderkammer ist hingewiesen worden, siehe LIEBENWEIN 1977.

Die Verwahrung des Großteils der Reliquien in einem gemeinsamen Sammlungssektor mit den Ordensketten – und eben nicht in der Palastkapelle – legt folgende Überlegung nahe:⁵⁹⁴ Ebenso wie für die burgundischen Herzoge, die in vorreformatorischer Zeit den wahren Glauben schützen und „aufrechterhalten“⁵⁹⁵ wollten, war auch für die Mitglieder des Ritterordens die Wahrung des katholischen Glaubens von zentraler Bedeutung. In der Person des Erzherzogs, der sich gleichermaßen als Habsburger, Herzog von Burgund und Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies präsentierte, waren diese beiden Gruppen vereint. Die Zurschaustellung der Ordensketten und der Reliquien korrespondiert mit den Hoffnungen der Brüsseler und Antwerpener Bürger, mit Ernst einen Verteidiger des katholischen Glaubens empfangen zu können, wie dem Programm der *Blijde Inkomst* zu entnehmen ist. Hier sei abschließend beispielhaft auf die Präsentation des Erzherzogs auf der Rückseite des Bogens der Florentiner Kaufleute verwiesen (*Abb. A-20*), wo er von *Religio* angeleitet als *miles christianus* mit Waffen ausgerüstet worden war.⁵⁹⁶

Geschenkte Gemälde aus Antwerpen: Beginn eines lokalen Sammelns

Nachfolgend werden die Objekte vorgestellt, die im Rahmen der *Blijde Inkomst* in Antwerpen im Sommer 1594 an den neuen Statthalter übergeben wurden. Auf Grundlage dieser Geschenke, die als ‚Katalysatoren‘ eines neuen und lokalen Sammelns verstanden werden, wird die Ankaufs- und Sammlungspraktik der Zeit zwischen Juli 1594 und Februar 1595 betrachtet. In dieser Hinsicht ist das *Kassabuch* eine aufschlussreiche Quelle, denn es bietet die Möglichkeit, die Ankäufe nachzuvollziehen, welche der Privatsekretär im Auftrag des Erzherzogs in den Niederlanden – vor allem aber in Antwerpen – tätigte.

Nachdem Erzherzog Ernst im Sommer 1594 seinen Einzug in Antwerpen beendet hatte, folgten die besprochenen weiteren Festivitäten. Nicht mehr im Festbuch beschrieben wird allerdings, welche Geschenke die Bürgermeister der Stadt dem Erzherzog zu Ehren seiner Ankunft in der Schelde-Metropole überreichten. Bei diesen Gaben handelte es sich um zwei Bildserien, die sich aufgrund der Zahlung für ihren Transport ebenfalls im *Kassabuch* als dann auch im Inventar finden lassen. Das

⁵⁹⁴ Die zusammenfassende Überschrift „Clenodia, Khetten, Ring und Andere Dergleichen Sachen“ lässt darauf schließen, INVENTAR 1595, fol. 5ʳ.

⁵⁹⁵ VOCELKA/HELLER 1997, 208.

⁵⁹⁶ Der Aspekt der Verteidigung der Niederlande und vor allem Ernsts Rolle als Anführer der königlich-spanischen Truppen in den Niederlanden wird hier als Grund angenommen, warum die Rüstkammer und Waffensammlung des Erzherzogs als einer der umfangreichsten Posten des Inventars erscheint, INVENTAR 1595, fol. 23ʳ–25ʳ.



39. Pieter Bruegel d. Ä.,
Der düstere Tag (Vorfrühling),
1565, Öl auf Holz,
118 x 163 cm, Wien,
Kunsthistorisches Museum,
Inv. Nr. GG_1837.
Image © Kunsthistorisches
Museum, Wien.

erste – und wertvollere – Geschenk umfasste acht hochwertige Tapisserien flämischer Herkunft, also Objekte, die seit der Zeit der burgundischen Herzoge zu einem der wichtigsten und teuersten Exportgüter avanciert waren. Leider ist die Serie in keiner der Quellen spezifiziert worden, so dass im Unklaren bleibt, was auf ihnen dargestellt war. Im *Kassabuch* liest man den Eintrag „ein camer tapezerey von acht stuckken“⁵⁹⁷ und im Inventar finden sich diese wiederum als „acht stückh teppetzerey so die von Antorff irer fürstlichen Durchlaucht verehrt“⁵⁹⁸. Als zweites Geschenk hatte der Erzherzog eine Serie von sechs Gemälden erhalten.⁵⁹⁹ Bei diesen handelt es sich um die in den 1560er Jahren geschaffenen *Monatsbilder* Pieter Bruegels des Älteren (Abb. 39–42).⁶⁰⁰ Das *Kassabuch* benennt diese beim Erhalt als „6 taffeln von den 12 monnats zeitten“⁶⁰¹ und vermerkt damit den Namen des Künstlers nicht. Dieser

⁵⁹⁷ HAUPT/WIED 2010, 226.

⁵⁹⁸ INVENTAR 1595, fol. 13^r.

⁵⁹⁹ Die Tapisserien kosteten die Stadt 8.550 Florin, die Gemälde 1.400, siehe BUCHANAN 1990B, 542.

⁶⁰⁰ In Wien finden sich drei Bilder, *Die Jäger im Schnee*, *Die Heimkehr der Herde* und *Der düstere Tag*, im Prager Palais Lobkowitz wird *Die Heuernte* aufbewahrt und das Metropolitan Museum New York stellt *Die Kornernte* aus. Aufgrund der Fülle an Untersuchungen im Allgemeinen zu Pieter Bruegel dem Älteren und im Speziellen zu den *Monatsbildern* sei hier nur beispielhaft auf folgende Literatur verwiesen: BUCHANAN 1990B, HEROLD 2002, unter der treffenden Überschrift „Labor and Leisure“ in SILVER 2006, 103–132, MICHALSKY 2011, 234–249, WEISSERT 2011, 49–53 und 193–201, KASCHEK 2012 sowie WEISSERT 2013, 44–45.

⁶⁰¹ HAUPT/WIED 2010, 226. Der Erzherzog hatte nach seiner Ankunft noch einen anderen, ebenfalls sechs Bilder umfassenden Jahreszeitenzyklus bezahlt. Diesen hatte er aber nicht für seine Sammlung gekauft, sondern direkt an seine Tante Maria Anna von Bayern in Graz gesandt, siehe EBD., 222 und dort Fußnote 227. Elizabeth Honig nimmt in ihrer Studie *Painting and the Market* ebenfalls Bezug auf diese Bilder, die von Jan Baptist Saive d. Ä. (auch Jean le Saive, 1540–1611) gemalt wurden und

40. Pieter Bruegel d. Ä.,
Die Kornernte (Hochsommer),
1565, Öl auf Holz,
119 x 162 cm, New York, NY,
The Metropolitan Museum
of Art, Inv. Nr. 19.164.
Image © The Metropolitan
Museum of Art, New York.



findet sich erst im Nachlassinventar, in dem „sechs taffell von 12 monathenn des jars von Brügel“⁶⁰² aufgeführt werden.

Dass die Motive der Bilder mit den im Einzug vorgebrachten Wünschen an den Erzherzog parallelisiert werden können, zeigt Caecilie Weisserts Analyse der Bildserie, in der sie auf die wichtige Rolle des „Familienoberhaupts“ als Versorger hinweist.⁶⁰³ Diese Rolle kann nun, vierzig Jahre nach der Entstehung der Gemälde, auf ihren von der Stadt erwählten neuen Besitzer projiziert werden: Erzherzog Ernst von Österreich, der in Antwerpen als Erneuerer der Künste, der Wissenschaften und des Handels aufgerufen wurde, stand nun an der Spitze der Regierung der Niederlande. Seine Aufgabe, all diese Wünsche und Hoffnungen zu erfüllen, finden sich folglich ausgeschmückt in den Bruegel-Bildern.

Explizit kann hier auf die erste Bühne des Einzugs, diejenige der Landwirtschaft, (Abb. A-9) verwiesen werden. Mit einem goldenen Ring erschien dort *Annus* neben Personifikationen der vier Jahreszeiten und der *Agricultura* mit ihrem goldenen Pflug. Jahreszeiten und Landwirtschaft waren demnach diejenigen Motive, die dem neuen Statthalter als Erstes vor Augen geführt werden sollten. Gleichsam werden so Bruegels *Monatsbilder* zu Erinnerungsobjekten ebendieser Aussagen, sie stehen als *pars pro toto* für den gesamten Einzug, der in den Tagen nach der Geschenkübergabe abgebaut wurde. Die Bilder, die eben nicht den Status des Ephemeren hatten, wurden somit, noch bevor die Festbuchpublikation begonnen werden konnte, zu objekt-

sich bis heute in halber Stückzahl im Kunsthistorischen Museum Wien (Inv. Nr. 7626, 2204, 7628) befinden, siehe HONIG 1998, 126.

⁶⁰² INVENTAR 1595, fol. 31ʳ.

⁶⁰³ Siehe WEISSERT 2013, 44–45.



41. Pieter Bruegel d. Ä.,
Die Heimkehr der Herde
(Herbst), 1565, Öl auf Holz,
117 x 159 cm, Wien,
Kunsthistorisches Museum,
Inv. Nr. GG_1018.
Image © Kunsthistorisches
Museum, Wien.

gebundenen ‚Botschaftern‘ der Stadt Antwerpen im Palast des neuen Statthalters. Wie sehr diese Geschenke die Sammlung Ernsts von Österreich beeinflussen sollten, zeigen seine in direkter Nachfolge der Übergabe getätigten Ankäufe.

Bereits wenige Tage nach dem Erhalt der sechs Jahreszeitenbilder wurden die ersten Kunstwerke im Auftrag des Erzherzogs in Antwerpen erworben. Schon am 16. Juli 1594 kaufte der Privatsekretär Blasius Hütter für 160 Florin Pieter Bruegels⁶⁰⁴ *Bauernhochzeit* (Abb. 43) von 1567, für 48 Florin eine „landschaft“⁶⁰⁵ vom Maler Tobias Verhaecht⁶⁰⁶ (1561–1631) und für 373 Florin zwölf Glasmalereien, erneut mit dem Motiv der Monate bzw. Jahreszeiten von Nicolas Blumsteen, welche direkt an den Kaiser gesandt wurden.⁶⁰⁷ Immer noch unter den Posten des 16. Juli kaufte er für 25 Florin dem Grafen Karl von Arenberg zwei Rundbilder des Malers Lucas van Valckenborch⁶⁰⁸ (1535–1597) ab. Der Kunsthändler Hane van Wijk, der zuvor

⁶⁰⁴ Gemeint ist nachfolgend Pieter Bruegel der Ältere und nicht sein Sohn, Pieter Brueghel der Jüngere (1564–1638). Wieso trotz des großen Interesses an Pieter Bruegel dem Älteren keines der Bilder seines Sohnes, der ab den 1570er Jahren in Antwerpen nachweisbar ist, gekauft oder bestellt wurde, ist unklar. Das Gemälde einer Kreuzigung in „Briegels manier“ könnte unter Umständen dem Sohn zugeordnet werden, auch wenn das Gemälde, das vermutlich identisch ist mit dem heute in Budapest im Szépművészeti Múzeum verwahrten Bild, auf 1617 datiert wird.

⁶⁰⁵ HAUPT/WIED 2010, 227.

⁶⁰⁶ Zu Tobias Verhaecht ist keine aktuelle Forschung festzustellen, siehe für eine Bearbeitung seiner Bilder exemplarisch BOERLIN 1973.

⁶⁰⁷ Siehe HAUPT/WIED 2010, 227.

⁶⁰⁸ Lucas van Valckenborch war 1579 in die Dienste Erzherzog Matthias' getreten, als dieser Regent der Niederlande wurde. Er begleitete den Erzherzog nachfolgend nach Linz und verließ Österreich mit der Ernennung Ernsts zum Statthalter der Niederlande, da Matthias nun als Ernsts Nachfolger in

42. Pieter Bruegel d. Ä.,
Die Jäger im Schnee
(Winter), 1565,
Öl auf Holz, 117 x 162 cm,
Wien, Kunsthistorisches
Museum, Inv. Nr. GG_1838.
Image © Kunsthistorisches
Museum, Wien.



der Stadt Antwerpen Bruegels *Monatsbilder* für die Summe von 1.400 Florin⁶⁰⁹ verkauft hatte, veräußerte nun für 538 Florin drei weitere Bilder des Malers, und zwar Bruegels *Kinderspiele* (Abb. 44), *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige* sowie ein weiteres, heute nicht bekanntes Bild „von unnsrer frawen“⁶¹⁰. Mit Ausgaben über insgesamt 1.144 Florin hatte der Erzherzog so innerhalb eines Tages seine sechs Bruegel-Bilder um sieben Stücke erweitert. Doch mit dieser nun aus 13 Bildern bestehenden Sammlung schien die ‚Sammellust‘ des Erzherzogs noch nicht gestillt gewesen zu sein. Im September gab man über 240 Florin aus für sechs Jahreszeitenbilder von Lucas van Valckenborch und 76 Florin an den neu berufenen Hofmaler Hendrick de Clerck für sein *Sine Cerere et Baccho friget Venus*.⁶¹¹ Am 13. Oktober folgte dann die überaus hohe Zahlung an den Kunsthändler Alonso Camonera von

seinen österreichischen Ämtern nach Ungarn abreiste. Van Valckenborch wurde in seiner neuen Heimat Frankfurt am Main von Ernst am 3. Januar 1594 auf seiner Reise in die Niederlande besucht. Der Erzherzog kaufte für 36 Florin eine Ansicht der Stadt Linz, siehe HAUPT/WIED 2010, 219. Vgl. ebenfalls DACOSTA KAUFMANN 2012.

⁶⁰⁹ Siehe BUCHANAN 1990B, 542. Zur Provenienz der Bilder, nachdem sie die Sammlung ihres Auftraggebers Nicolaes Jong(h)elinck verlassen hatten, siehe EBD. und dort Fußnote 10 sowie HAUPT/WIED 2010, 226–227, Fußnote 242.

⁶¹⁰ HAUPT/WIED 2010, 227.

⁶¹¹ Der in der kunsthistorischen Forschung immer wieder wichtige „Hofkünstler“ hat zu einer Fülle an Forschungsergebnissen geführt, von denen grundlegend immer noch die gleichnamige Monografie Martin Warnkes von 1996 ist. Wie sich de Clerck in dieses einordnet, hat Catharina Van Cauteren aufgezeigt, siehe VAN CAUTEREN 2010 sowie VAN CAUTEREN 2016. Ob sich auch der im vorherigen Kapitel besprochene Otto van Veen zu den Hofkünstlern Ernsts von Österreich zählen lässt, muss derzeit unbeantwortet bleiben.



43. Pieter Bruegel d. Ä.,
Bauernhochzeit, um 1568,
Öl auf Holz, 114 x 164 cm,
Wien, Kunsthistorisches
Museum, Inv. Nr. GG_1027.
Image © Kunsthistorisches
Museum, Wien.

320 Florin für Pieter Bruegels *Bekehrung Pauli* (Abb. 45); keines der anderen Bilder Bruegels war so hoch bewertet worden.⁶¹²

Wohl vorerst zufrieden mit einer Gemäldesammlung von nun mindestens 22 Tafeln konzentrierte sich der Erzherzog bzw. sein Sekretär auf andere Sammlungsstücke. So kaufte er für 14 Florin am 10. November „4 CARTAS GERM(aniae), HISP(aniae), GALLIAE, BELGY unnd ein UNIVERSAL“⁶¹³ sowie für 24 Florin „allerlay bilder von khupfer stich“⁶¹⁴ und erweiterte die erzherzogliche Sammlung somit um gedruckte Kunstwerke.⁶¹⁵ Deutlich mehr Geld gab Ernst zeitgleich für Tapissereien aus: Dem Stadtsprecher Philipp Ayala, der die Willkommensrede auf den Erzherzog während der *Blijde Inkomst* gehalten hatte, kaufte Hütter für 4.172 Florin eine sechzehnteilige Tapisserienserie „von seiden, goldt, unnd silber“⁶¹⁶ ab. Einem Francisco Sweerts übergab man durch einen Boten 1.032 Florin für sechs Tapissereien mit einem Troja-Zyklus; dieser sollte laut *Kassabuch* dem päpstlichen Nuntius zukommen, wurde dann aber doch – wohl nach Begutachtung des Erzherzogs – selbst genutzt.⁶¹⁷

⁶¹² Siehe HAUPT/WIED 2010, 230.

⁶¹³ EBD., 232. Hier zeigt sich zudem wie eng Landschaftsmalerei zum Ende des 16. Jahrhunderts mit dem Interesse an Kartographie in Verbindung stand. Dass in Antwerpen zunächst die Monats-, Jahreszeiten- und Landschaftsbilder und dann die vier Karten für die Sammlung erworben wurden, unterstreicht wie sich Objekte und Wissensbereiche durchdringen konnten.

⁶¹⁴ EBD.

⁶¹⁵ Im Inventar finden sich namentlich erwähnt vier Stiche in einem Buch von Jacob de Backer, drei Bilder Joris Hoefnagels mit „blomwerckh“ und drei gedruckte „fantascien“ von Hieronymus Bosch, siehe INVENTAR 1595, fol. 31^v–32^r.

⁶¹⁶ HAUPT/WIED 2010, 232.

⁶¹⁷ Siehe EBD.

44. Pieter Bruegel d. Ä.,
Kinderspiele, 1560,
Öl auf Holz, 118 x 161 cm,
Wien, Kunsthistorisches
Museum, Inv. Nr. GG_1017.
Image © Kunsthistorisches
Museum, Wien.



Mit der Zahlung von 613 Florin für „ettlichen bildern ILLUMINIRT auf atlas“ schließt diese Einkaufsreise des Privatsekretärs.

Nachfolgend gelangte ein Bild mit dem Titel *Tempus et Adolscens* in die Sammlung, für das im Dezember 105 Florin entrichtet wurden. Der Maler, dessen Name im *Kassabuch* nicht erwähnt wird, war laut Inventar Jacob de Backer (1540/45–vor 1600).⁶¹⁸ Ein Bild des Hieronymus Bosch (um 1450–1516) mit dem „crucefix unnd der limbus“⁶¹⁹ bezahlte der Sekretär am 14. Dezember mit 106 Florin.⁶²⁰ Nach dem Jahreswechsel erhielt Otto van Veen 82 Florin für drei Porträts, die heute nicht eindeutig identifiziert werden können. Eine der letzten Ausgaben vor dem Tod des Erzherzogs waren 98 Florin für „zway gemäl von menschen und feuer“⁶²¹ des Malers Gillis Mostaert (1528–1598).⁶²²

Diese über circa ein halbes Jahr geführte zeit- wie geldintensive Einkaufspraktik, die für jeden zweiten Monat eine Reise nach Antwerpen vorsah, lässt bestimmte Rückschlüsse zu.⁶²³ So ist dem *Kassabuch* zu entnehmen, dass in den Jahren zuvor kein

⁶¹⁸ Siehe EBD., 234 und INVENTAR 1595, fol. 31^v. Zu de Backers bekanntesten Werken zählt der 1589 gemalte Familienaltar Christoph Plantins.

⁶¹⁹ HAUPT/WIED 2010, 234. Im Inventar unter dem Titel „Crucefix darunter ein fueß Von linbo patrium, 3 groß stuckh auff leinwath“, INVENTAR 1595, fol. 32^f.

⁶²⁰ Siehe HAUPT/WIED 2010, 234. Die Herausgeber des *Kassabuchs* geben an, dass ein solches Bild nicht bekannt sei, siehe EBD., Fußnote 280.

⁶²¹ EBD., 237.

⁶²² Zu Mostaert siehe GÖTTLER 2014B.

⁶²³ Wo und wie die Bilder in Antwerpen gekauft wurden oder wer diese dem Markt angeboten hat, ist unklar. Wahrscheinlich bedurfte es Mediatoren, welche den Sekretär Hütter zu ausgewählten Kunsthändlern brachten – Otto van Veen wird als solcher gehandelt (siehe BERTINI 1998) – oder es gab immer noch, ähnlich der *panden*, einen ganzjährig verfügbaren und offen zugänglichen Kunst-



45. Pieter Bruegel d. Ä.,
Bekehrung Pauli, 1567,
Öl auf Holz, 108 x 156 cm,
Wien, Kunsthistorisches
Museum, Inv. Nr. GG_3690.
Image © Kunsthistorisches
Museum, Wien.

ähnlich aktives Kaufverhalten von Gemälden an den Tag gelegt worden war. Dieses bestärkt die Annahme, dass die Bruegel-Bilder als Katalysatoren gedient haben, ein neues und auf die Niederlande ausgerichtetes Kunstsammeln anzuregen. Als Beleg kann hier der nur wenige Tage nach dem Erhalt der Serie getätigte Kauf eines weiteren Bildes Pieter Bruegels des Älteren, gemeint ist *Die Bauernhochzeit*, herangezogen werden. Mit den wenig später durchgeführten Käufen dreier weiterer Bilder des Künstlers führte der Erzherzog sehr wahrscheinlich (fast?) alle auf dem Kunstmarkt in Antwerpen verfügbaren Bilder dieses Meisters zusammen. Zum anderen zeigen die Einkäufe ein deutliches Interesse an Werken zeitgenössischer Künstler aus Antwerpen. Mit Otto van Veen, Lucas van Valckenborch, Tobias Verhaecht, der erst 1590 Meister der Antwerpener Lukasgilde geworden war, Hendrick de Clerck und Gillis Mostaert sammelte der Erzherzog durch seinen Privatsekretär diejenigen Maler, die im Jahr 1594/95 zu den erfolgreichsten Vertretern ihrer Zunft zählten.⁶²⁴

Ein besonderer Fokus lag offensichtlich auf Darstellungen der Jahreszeiten und auf Landschaften. So besaß der Erzherzog im Moment seines Ablebens drei Jahres-

markt. Der Beitrag Katlijne Van der Stighelens und Filip Vermeylens zum Antwerpener *Market of Paintings, 1400–1700* liefert leider keine neuen Erkenntnisse über die verfügbaren Erwerbswege lokaler Gemälde in den 1590er Jahren. Die Autoren verweisen lediglich auf die erschwerte Situation der Antwerpener Wirtschaft nach 1585 und dass außer dem stärkeren lokalen Absatzmarkt derjenige in Paris, wegen des immer noch möglichen Landwegs, genutzt wurde, siehe VAN DER STIGHELEN/VERMEYLEN 2006, 194–195.

⁶²⁴ Hier kann zusammenfassend auf die Ausführungen zu den jeweiligen Malern in HAUPT/WIED 2010 verwiesen werden, die zu jedem einzelnen von ihnen teils umfangreiche Anmerkungen verfasst haben.

46. Pieter Bruegel d. Ä.,
Die Kreuztragung Christi,
1564, Öl auf Holz, 124 x 170 cm,
Wien, Kunsthistorisches
Museum, Inv. Nr. GG_1025.
Image © Kunsthistorisches
Museum, Wien.



zeitenzyklen.⁶²⁵ Neben den *Monatsbildern* Bruegels finden sich „Zwölf taffeln von 12 monathenn“ des Künstlers „Kriemer“⁶²⁶ und „Vier große stuckh auf leinwanth die vier ANNI TEMPORIBUS“⁶²⁷ von Tobias Verhaecht in der Sammlung. Bilder, die motivisch dem Bäuerlichen zugeordnet werden, sind Bruegels *Bauernhochzeit* sowie seine *Kinderspiele*. Mit dem Wort „landtschafft“⁶²⁸ explizit als Landschaftsbild beschrieben, erscheinen ein Bild von Tobias Verhaecht und zwei von Gillis Mostaert, hier mit dem Spezifikum „bey der nacht“⁶²⁹. Es muss in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, dass auch die Bilder mit sakralen Themen, vor allem *Die Bekehrung Pauli*, einen deutlichen Fokus auf die Darstellung von Landschaft legen. Insgesamt 21 in Antwerpen gekaufte Bilder sind dieser motivischen Gruppe zuzuordnen, die mit ihrem Bildthema deutlich auf die initiale Schenkung der Stadt Antwerpen verweisen.

Weiterhin finden sich im Inventar Gemälde niederländischer Meister, deren Bezahlung im *Kassabuch* nicht nachzuvollziehen ist. Hier ist zuerst ein weiteres Bild Pieter Bruegels anzuführen: *Die Kreuztragung Christi* (Abb. 46).⁶³⁰ Weitere Stücke

⁶²⁵ Unter der Rubrik „VERZAICHNUS DER GEMÄHL UND KUNSTSTÜCKH“ zusammengefasst, siehe INVENTAR 1595, fol. 31^r–32^v. Die Überschrift legt nahe, dass die Bilder in einem einzigen Raum auf- und ausgestellt waren. Diese Annahme führte jedoch dazu, dass in den früheren Auswertungen der Gemälde des Erzherzogs diejenigen Bilder fehlen, welche der Erzherzog in der *recamera* oder anderen Räumen aufbewahrt hatte.

⁶²⁶ Beides EBD., fol. 31^r.

⁶²⁷ EBD., fol. 32^r.

⁶²⁸ EBD. Der Begriff wird drei Mal auf den fol. 31^r bis 31^v genannt.

⁶²⁹ EBD., fol. 31^r.

⁶³⁰ Von dieser besaß er zudem eine zweite Version in „Briegels manier“, siehe EBD.



47. Hendrick de Clerck,
Speisung der Fünftausend,
1594/1595, Öl auf Leinwand,
203 x 167 cm, Wien,
Kunsthistorisches Museum,
Inv. Nr. GG_3573.
Image © Kunsthistorisches
Museum, Wien.

waren eine *Muttergottes mit dem Hl. Bernhard* von Hubert van Eyck⁶³¹ (1385/90–1426), eine *Maria das Jesuskind küssend* von Rogier van der Weyden⁶³² (1399/1400–1464), von Frans Floris de Vriendt (1517–1570) das Bild *Adam und Eva* sowie Floris' zwölfteilige Serie der „Brußbilder“⁶³³ der Apostel und ein *Steinschneider* von Hieronymus Bosch. Von den bereits in Antwerpen gekauften Gemälden zeitgenössischer Künstler findet sich Hendrick de Clercks *Speisung der Fünftausend* (Abb. 47) im Inventar und von Tobias Verhaecht der *Turmbau zu Babel* (Abb. 48). Vier weitere Bilder werden nur unter Nennung ihrer Herkunft bzw. der Herkunft des Malers verzeichnet. Drei von ihnen sind eine Serie von Kupferbildern, welche die *Geburt Mariens*, *Marias Tempelgang* und die *Geburt Christi* zeigen, die mit dem Vermerk „Venedig“ ins Inventar eingeschrieben wurden; das vierte ist ein *Bankett des Nebukadnezar* aus „Andorff“ (Antwerpen).⁶³⁴

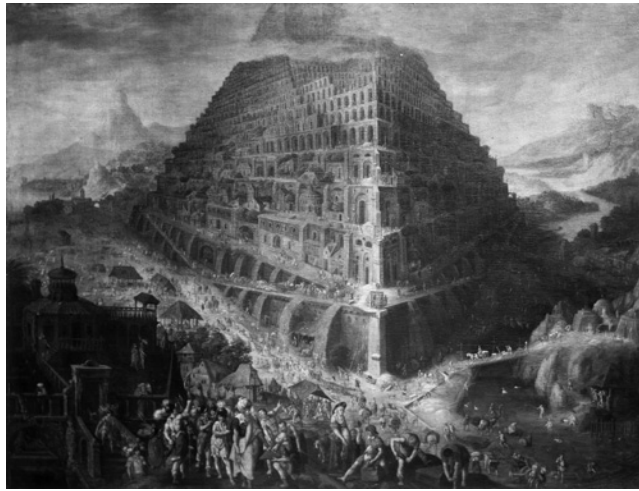
⁶³¹ Im Inventar als „Rubert von Aickh“, EBD., fol. 31^r.

⁶³² Im Inventar als „Rugier von Brußell“, EBD.

⁶³³ EBD.

⁶³⁴ Siehe EBD., 31^v–32^r.

48. Tobias Verhaecht,
Turmbau zu Babel, undatiert
(vor 1594), Öl auf Leinwand,
190,5 x 228,6 cm,
Verbleib unbekannt,
grafische Reproduktion,
New York, NY, Frick Collection,
Inv. Nr. W2045. Image ©
Courtesy of the Frick Art
Reference Library.



Es handelt sich hierbei um weitere 23 Bilder, welche die Sammlung des Erzherzogs vergrößerten. Alle sind von niederländischen Malern gefertigt worden; lediglich die Kupferbilder geben keinen Aufschluss über die Herkunft der Künstler und es kann nicht ausgeschlossen werden, dass es sich um Niederländer – *fiamminghi* – in Venedig handelte, die die Bilder dort herstellten. Die bereits genannte Liste bekannter Maler wird durch diese weiteren Gemälde um wichtige Künstlerpersönlichkeiten wie Hubert van Eyck, Rogier van der Weyden und Frans Floris erweitert. Die Bilder Verhaechts und de Clercks unterstreichen zusätzlich den Fokus auf Gemälde von aktuell in den Niederlanden wirkenden Künstlern. Nachvollziehbar zeigt sich hier das Interesse an lokaler Kunst und es wird davon ausgegangen, dass diejenigen Bilder, die nicht im *Kassabuch*, jedoch im Inventar genannt wurden, dennoch in den Niederlanden erworben worden waren.⁶³⁵ Der Erzherzog umgab sich somit bewusst mit lokaler Kunst und verband bei ihrer Präsentation alte und neue Meister. Wenn dabei die Liste des Inventars auch als Hängungsliste angenommen werden kann, so zeigt sich, dass erst die alten Meister (van Eyck bis Bruegel) und dann die Werke der zeitgenössischen Künstler (de Backer bis Mostaert) gezeigt wurden. Diese Form der chronologischen Hängung scheint das virtuose Kunstverständnis des Sammlers und

⁶³⁵ Eine andere Praktik war das Überführen und der Austausch von Bildern. Sie zeigt sich unter anderem unter Rudolf II., der immer wieder aus der Sammlung Maximilians II. Einzelstücke für seine Kunstkammer von Wien nach Prag bringen ließ, siehe SWOBODA 2008, 14. Im 17. Jahrhundert wurde unter der niederländischen Statthalterschaft Leopold Wilhelms von Österreich diese Praktik ebenfalls gepflegt. Der Erzherzog hatte mit seiner Ankunft in Brüssel die Meisterwerke flämischer Malerei mitgeführt, darunter alle hier genannten Bilder Pieter Bruegels, siehe BERGER 1883 und SWOBODA 2008, 76–87. Zum Interesse Leopold Wilhelms am ebenfalls von Ernst gesammelten Gillis Mostaert siehe GÖTTLER 2014B.

seiner Berater zu unterstreichen, der es hier vermochte, die Bilder so zu arrangieren, dass die niederländische Malerei vom frühen 15. bis ins späte 16. Jahrhundert vor Augen geführt werden konnte.

Der Fokus auf lokale Kunst der südlichen Niederlande und das Wissen über diese lässt sich als bewusst initiiertes wie inszeniertes Moment der Herrschaftspräsentation im Nachgang der *Blijde Inkomst* lesen. Erzherzog Ernst umgab sich mit Kunst eines früheren ‚Goldenen Zeitalters‘ der niederländischen Malerei und verwies so auf die Hochphase flämischer Kunst unter van Eyck, van der Weyden, Bosch und Bruegel. Besonders die Bilder mit religiösen Motiven waren als ‚Überlebende‘ des Ikonoklasmus mit einem neuen Kultwert versehen und dadurch besonders sammlungs- und bewahrungswürdig geworden.⁶³⁶ Durch die Sammlung zeitgenössischer Kunst, die gezielt in Antwerpen erworben worden war und mit dem Ankauf zweier Bilder Gillis Mostaerts noch bis auf wenige Tage vor dem Tod des Erzherzogs weitergeführt wurde, erfüllte der Erzherzog den Wunsch, der ihm während der *Blijde Inkomst* vorgetragen worden war. In Brüssel wie in Antwerpen hatte der antike Gott Apoll mit den Musen (Abb. B-9) beziehungsweise den Künsten (Abb. A-13) gethront und den Erzherzog aufgefordert, Kunst und Wissenschaft zurückkehren zu lassen. Wie konnte nun ein Statthalter die lokale Kunst besser fördern als durch die Ankäufe von Bildern ihrer jungen und erfolgreichen Künstler, die so den Status erhielten, vom zukünftigen Regenten der Niederlande und möglichen Kaiser gesammelt worden zu sein.

Kunstpatronage, Kunstwissen, Kunstsammlung und Herrscherrepräsentation waren somit in der Sammlung des Erzherzogs in einem sich gegenseitig bereichernden Geflecht miteinander verbunden und dienten allen Beteiligten zur Mehrung von *fama* und *virtus*. Gleichsam wird deutlich, wie unverkennbar *Blijde Inkomst* und Kunstsammlung miteinander in Verbindung standen, hatte der Erzherzog doch erst damit begonnen, seinen Sammlungsfokus auf Gemälde flämischer Maler zu richten, nachdem die Stadt Antwerpen ihm Bruegels *Monatsbilder* überreicht hatte. Hier kann nun lediglich spekuliert werden, wie umfangreich sich die Sammlung weiterhin entwickelt hätte, wäre Erzherzog Ernst nicht bereits nach 13 Monaten im Amt verstorben,⁶³⁷ eine weitere Antwerpener Schenkung soll nachfolgend in einem kurzen Exkurs behandelt werden.

⁶³⁶ Vgl. zur Entwicklung und Bedeutung der niederländischen Kunst nach den Bilderstürmen JONCKHEERE 2012A und JONCKHEERE 2012B.

⁶³⁷ Die zuvor in die Sammlung aufgenommenen Bilder waren fast ausschließlich Porträts der Familienangehörigen des Erzherzogs. Diese umfasste Wachsporträts Maximilians II. (siehe HAAG/SCHLEGEL 2013, 52), der Schwestern Anna und Elisabeth und drei des Erzherzogs selbst (eines befindet sich heute in London in der Wallace Collection, Inv. Nr. S434). Weitere Porträts präsen-

Exkurs: Portugiesisches Silber

Die letzten Objekte der Sammlung, bei denen es sich wohl ebenfalls um Geschenke aus Antwerpen handelte, sind Stücke, die sich in der umfassenden Auflistung der silbernen Tischwaren außerhalb der *recamera* des Erzherzogs befanden.⁶³⁸ Diese sind zwei „kandel mit dem portugalischen wappen“⁶³⁹ von „34 mark 4 loth“ und „34 mark 1 loth 2 quentchen“⁶⁴⁰; ein Gewicht von über 9,5 Kilogramm. Ein drittes Objekt mit dem Wappen Portugals war ein „vergulten pecher mit dem portugalischen wappenn [zu] 12 mark 13 loth 2 qentchen“⁶⁴¹ (3,43 kg). Zum Vergleich der Gewichte der Silberwaren sei hier das schwerste Exemplar der Sammlung genannt, bei dem es sich um „ain große vergülte flaschen [zu] 44 mark 15 loth“⁶⁴² (12,61 kg) handelte. Die drei Exemplare mit dem portugiesischen Wappen gehörten damit zu den größten und teuersten Silberwaren der erzherzoglichen Silbersammlung und dominierten gemeinsam mit der vergoldeten Flasche und einem Set Kandelaber mit dem kaiserlichen Wappen – ebenfalls von über 9 Kilogramm Gewicht – die Silbertafel des Erzherzogs.

Unter Verweis auf die Forschungsergebnisse Hans Pohls wird hier die Annahme vertreten, dass die drei Silberstücke mit portugiesischem Wappen Geschenke der portugiesischen Handelsnation, die bereits prominent während der *Blijde Inkomst* aufgetreten war (Abb. A-10, A-11), an den Erzherzog waren. Pohl beschreibt in seinem Buch *Die Portugiesen in Antwerpen*, dass die Vorsteher der Nation enge Beziehungen zum Brüsseler Hof pflegten und vor allem gut mit Alessandro Farnese zusammengearbeitet hatten. Dieses „blieb auch unter den Nachfolgern Farneses so, denn in Brüssel verhandelte offenbar Simão Rodrigues d’Evora mit Erzherzog Ernst persönlich“⁶⁴³.

tieren die Schwester Elisabeth auf Pergament, ihren Ehemann Karl IX. von Frankreich und die Cousine Anna von Österreich als Königin von Polen. Drei Bilder auf Münzen zeigten erneut Maximilian II., zwei Porträts Isabellas von Spanien waren ebenfalls in der Sammlung aufbewahrt worden. Diese Objekte befanden sich alle in der *recamera* oder in den angrenzenden Räumen bzw. Gewölben, siehe INVENTAR 1595, fol. 3^r–4^v sowie 7^r. Dass Familienbildnisse einen wichtigen Bereich dynastischen Sammelns ausmachten, zeigt die berühmte Ambraser Porträtsammlung Ferdinands von Tirol, vgl. als Standardwerk KENNER 1893 und aktueller PROHASKA 2012.

⁶³⁸ INVENTAR 1595, fol. 11^r und 14^r–17^r.

⁶³⁹ EBD., fol. 14^r.

⁶⁴⁰ EBD. Der Auswertung hochwertiger Silberwaren aus den Spanischen Niederlanden widmete sich Lorenz Seeligs unter <http://ximenez.unibe.ch/material/silverware/> (29.11.2018). Das Gewicht folgt dem im Inventar genannten Wiener Gewicht („DER SPANISCHEN SILBER WIGT WIENNER GEWICHT“), INVENTAR 1595, fol. 14^r. Das Wiener Gewicht wird mit einer Wiener Mark zu 280,668 Gramm umgerechnet, ein Loth ist folglich 17,541 Gramm und ein Quäntchen 4,385 Gramm. Ich folge der Information zur Wiener Mark in *Meyers Großem Konversations-Lexikon* von 1905 (Bd. 13, 317).

⁶⁴¹ INVENTAR 1595, fol. 14^r.

⁶⁴² EBD.

⁶⁴³ POHL 1977, 327.

Ferner kann Pohl belegen, dass Ernst Rodrigues d'Evora sehr schätzte, weshalb er ihn [persönlich?] nach Brüssel eingeladen hatte.⁶⁴⁴ Diese guten Beziehungen machen es plausibel, dass es sich bei den drei großen Silberobjekten mit portugiesischem Wappen um Geschenke jener Kaufleute handelt. Diese Annahme erfährt weitere Unterstützung durch das allegorische Programm, das die portugiesische Nation an ihrem Aufbau beim Antwerpener Festeinzug zeigte. Dort war mit dem Río de la Plata – dem Fluss des Silbers – explizit auf dieses Edelmetall und seinen Import durch die Portugiesen verwiesen worden. Das für beide Parteien positive Ergebnis dieser Schenkung war, dass sich die Portugiesen als merkantile Partner und Ernst als Förderer des trans-europäischen Handels in Antwerpen unter habsburgischer Regentschaft ausweisen konnten.

Dieser kurze Exkurs zeigt, wie eng der Antwerpener Handel mit der Statthalter-schaft des Erzherzogs verflochten war. Die bewusste Nähe, welche die Portugiesen erfolgreich zum Hof Ernsts gesucht haben, wurde bekrönt durch die Annahme der Geschenke und ihrer damit verbundenen Präsentation auf der erzherzoglichen Silbertafel. Sie changierten hier durch das Wappen Portugals zum einen zwischen dynastischen Objekten – immerhin war Philipp II. auch König von Portugal – und Handelswaren der Nation der Portugiesen in Flandern und konnten so in verschiedenen Kontexten von ihrem Besitzer eingesetzt werden.

Das Ende der Sammlung? Das Testament vom 19. Februar 1595

Als letzte Quelle, die im direkten Bezug zur erzherzoglichen Sammlung und vor allem ihrer Auflösung steht, soll der bisher unpublizierte Letzte Wille Ernsts von Österreich betrachtet werden.⁶⁴⁵ Dieses Archivstück versprach bei seiner Auffindung im Österreichischen Staatsarchiv einen Einblick in die letzten Stunden Ernsts von Österreich zu bieten, da es am Nachmittag des 19. Februar 1595 von Ernsts Oberstkämmerer, Ernst Freiherr von Mollard (gest. 1620), und seinem Sekretär, Sebastian Westernacher (ca. 1550–1599), aufgenommen wurde.⁶⁴⁶ Es musste jedoch festgestellt

⁶⁴⁴ EBD., siehe dort auch die Fußnoten 90 und 91. Mit dieser vormodernen Lobbyarbeit waren sicherlich auch Verhandlungen um die Privilegien der portugiesischen Nation verbunden, da sich solche Vorgehensweisen für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts auch bei anderen, vornehmlich italienischen Nationen aufzeigen lassen, vgl. HARRELD 2007, 275 sowie insgesamt HARRELD 2010. Die erhaltenen Akten der Handelsnation Portugals aus dem 15. bis 17. Jahrhundert verwahrt das Stadtarchiv Antwerpen, siehe ANTWERPEN, SAA PK 1070 und 1071.

⁶⁴⁵ Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA UR FUK 1465/1.

⁶⁴⁶ Von Mollard war „Grand chamberlain“, HORTAL MUÑOZ 2004, 202. Er kehrte nachfolgend nach Prag und Wien zurück und war unter anderem kurzzeitig Statthalter von Österreich unter der

werden, dass das Schreiben – adressiert an Erzherzog Matthias in Wien – den Besitz des im Sterben liegenden Erzherzogs kaum anspricht. So diktierte Ernst: „was aber mein verlaßenschafft anlangt, da wiestigr selbs am pessten, das ich an parschafft gahr nichts habe, das ubrige, so verhanden ist auch ain schlechtes gleich woll man es bey samen bleibt, so ist es dannocht etwas, wan es aber jed zertaillt werden solte, so ist es so gahr vill auch nicht, es seye aber was es wölle“⁶⁴⁷. Wenigstens attestierte der Statthalter seiner Sammlung damit, dass sie in ihrer Gesamtheit „dannocht etwas“ sei, wenn sie als solche bestehen bleiben würde. Dies unterstreicht den zu Beginn geäußerten Hinweis, dass die Sammlungsstücke, die fast ausschließlich im und um das erzherzogliche Appartement aufbewahrt wurden, nicht als Einzelobjekte wahrgenommen werden sollten, sondern erst durch ihre spezifische Anordnung Sinnzusammenhänge und ‚Wert‘⁶⁴⁸ erfuhren. Dass dieser Zusammenhang der Sammlung gewahrt wurde, zeigt ihre Überführung via Wien nach Prag, wo Rudolf II. sie in seine Kunst- und Wunderkammer inkorporierte.⁶⁴⁹

Mit Blick in das Testament ist neben dem Verbleib der Sammlung ein weiterer Punkt unklar: der Wunsch des Erzherzogs nach seiner letzten Ruhestätte. So sagt die Quelle: „ich bevilch es alles dem allmechtigen S Gott, wie ers mit mier nach seinem göttlichen willen machen wierdt, also bin ich darmit was nueh gahr wol zufriden, und will mich ihme hiermit ganz und gahr ergeben haben“⁶⁵⁰. Im Folgenden äußert Ernst weder Wünsche hinsichtlich seines Beisetzungsortes noch in Bezug auf ein Grabmonument. Um beide Belange kümmerte sich sein Bruder und Nachfolger Albrecht.

Enns; Westernachers Position ist als „Chancellier“ verzeichnet worden, EBD. Dieser verblieb in jener Position unter Albrecht von Österreich. Nach seinem Tod erhielt Blasius Hütter, Autor des *Kassabuchs*, dessen Amt.

⁶⁴⁷ Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA UR FUK 1465/1, fol. 2^r–2^v. Durchstreichung im Original.

⁶⁴⁸ Jedes Objekt für sich hat einen intrinsischen und den ihm zugeschriebenen Wert. Christine Göttler, Bart Ramakers und Joanna Woodall beschreiben dies im niederländischen Titel ihres gemeinsam herausgegebenen Bands des *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* als „waarde en waarden“ (GÖTTLER/RAMAKERS/WOODALL 2014A) und zeigen damit auf, dass ‚Wert‘ und ‚Werte‘ zwei verschiedene Bedeutungsebenen für vormoderne Objekte beschreiben.

⁶⁴⁹ In den zu Beginn des 17. Jahrhunderts angefertigten Inventaren der rudolfinischen Sammlung ist nicht mehr ersichtlich, welche Objekte – wie Uhren, *Exotica* oder Schmuckstücke – von Ernst stammten, siehe FUČIKOVÁ 1988D, 220 sowie SWOBODA 2008, 13–14. Siehe für das Prager Inventar HAUPT/BAUER 1976. Bei SWOBODA 2008 sind alle erhaltenen Inventarquellen im Anhang chronologisch gelistet worden, siehe EBD., 142–144.

⁶⁵⁰ Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA UR FUK 1465/1, fol. 2^r. Durchstreichung im Original.

4.3. Das Grabmonument Ernsts von Österreich in Brüssel

Die (Re)Präsentation der *persona* des Statthalters Ernst von Österreich wird in dieser abschließenden Fallstudie im Kontext von Überlegungen zu Grab- und Erinnerungsmonumenten behandelt. Aktuelle Forschungen zum Thema ‚Erinnerungskultur‘ und Sepulkralkunst bereichern dabei unser Verständnis dieser meist in Kirchen aufgestellten Monumente. So sind in diesem Rahmen die Ergebnisse des Berliner REQUIEM-Forschungsprojekts zu nennen oder die der Publikationsreihe *Les funéraires princières en Europe, XVI^e–XVIII^e siècle*.⁶⁵¹ Beide Forschungsansätze zeichnen sich dadurch aus, dass sie die kunst-, sozial- und kirchenhistorischen Bedeutungen dieser Monumente und ihre Verflechtung analysiert haben. Diesem Vorgehen wird hier gefolgt, da es dazu dient, das erzherzogliche Grabmonument in einem breiteren Bedeutungskontext zu analysieren. Die gezielte Untersuchung der Stiftung des Monuments durch den Amtsnachfolger und Bruder Albrecht von Österreich soll die Frage beantworten, welchen Nutzen er darin für sich und seine Dynastie sah und aufzeigen, dass auch er zu diesem Zweck auf die Motivkomplexe der *Blijde Inkomst* von 1594 Bezug zu nehmen schien.⁶⁵² Das Grabmal wird zudem als „hybride[s] Objekt“⁶⁵³ analysiert, da es Elemente burgundischer, brabantischer, spanischer, österreichischer und italienischer Grabmonumente vereint.

Mit dem Tod Erzherzog Ernsts in der Nacht vom 20. auf den 21. Februar 1595 waren die Hoffnungen Philipps II. auf eine baldige Beilegung des Niederlandekonflikts zunächst zunichtegemacht. Die Dringlichkeit dieser Aufgabe wird durch die rasche Ernennung eines neuen Statthalters deutlich: Bereits am 26. April proklamierte der spanische König Kardinal Erzherzog Albrecht von Österreich, den jüngsten Sohn Maximilians II., zu Ernsts Nachfolger. Albrecht erreichte die Niederlande jedoch erst ein Jahr nach Ernsts Tod am 11. Februar 1596.⁶⁵⁴ Albrecht folgte Ernst in allen

⁶⁵¹ Siehe BREDEKAMP/REINHARDT 2004, KARSTEN/ZITZLSPERGER 2004, BEHRMANN/KARSTEN/ZITZLSPERGER 2007 und KARSTEN/ZITZLSPERGER 2010 (REQUIEM) sowie CHROŚCICKI/HENGERER/SABATIER 2012, CHROŚCICKI/HENGERER/SABATIER 2013 und CHROŚCICKI/HENGERER/SABATIER 2015 (*funéraires princières*).

⁶⁵² Siehe ZITZLSPERGER 2010, dort besonders 28–29 zum Komplex von *fama* und *memoria*. 2015 fand auf der jährlichen Konferenz der Renaissance Society of America in Berlin ein Panel unter dem Titel „Remembering the Habsburgs“ statt, welches von Dr. Léon Lock und dem Autor organisiert wurde und dem gleichen Ansatz folgte, eine epochenübergreifende, dynastische Grabmalkultur der Habsburger zu untersuchen und bisher in Einzelstudien untersuchte Monumente miteinander zu kontextualisieren.

⁶⁵³ RECKWITZ 2012, 37.

⁶⁵⁴ Siehe DUERLOO 2012, 42–43. Als Interimsgouverneur hatte Pedro Henriquez de Acevedo, Graf von Fuentes (gest. 1610), die Niederlande kommissarisch betreut.

Positionen nach, so dass auch die Vermählung mit der Cousine Isabella Clara Eugenia avisiert wurde. Nach Albrechts Entlassung aus dem Kardinalskollegium und der Hochzeit mit Isabella erreichte das Paar Brüssel am 5. September 1599, wo es im Rahmen der offiziellen *Blijde Inkomst* begrüßt wurde.⁶⁵⁵ Zum ersten Mal seit beinahe vierzig Jahren residierten fortan für 21 Jahre – bis zum Tod Albrechts – im Coudenberg-Palast souveräne Regenten der Niederlande.⁶⁵⁶ Möglicherweise hat sich Albrecht bereits während der *Blijde Inkomst* in Antwerpen am 5. Dezember 1599 dazu entschieden, dass der Bildhauer Robert Colijns de Nole (ca. 1570–1636) das Monument für seinen verstorbenen Bruder anfertigen sollte, da dieser für wichtige Teile der skulpturalen Dekorationen des Einzugs zuständig gewesen war.⁶⁵⁷

Nachweislich feststellbar wird der Kontakt zwischen Albrecht und de Nole jedoch erst im Jahr 1601 durch Zahlungen an den Bildhauer für die Errichtung des Grabmonuments sowie für eine Reise nach England zum Kauf von Alabaster.⁶⁵⁸ Bereits Anfang 1602 war das Monument (Abb. 49) vollendet und auf der südlichen Hochchorseite der St. Michael und St. Gudula Kirche aufgestellt (Abb. 50). Den Leichnam Ernsts, der zunächst in der Kirche St. Jakob auf dem Coudenberg beige-
gesetzt worden war, hatten Albrecht und sein Hofstaat bereits vor Ostern des Jahrs 1600 in die Michael und Gudula-Kirche und dort in die Gruft der Herzoge von Brabant überführt, die sich in der Mitte der Hochchors und damit in unmittelbarer Nähe zum später fertiggestellten Grabmonument befand.⁶⁵⁹

⁶⁵⁵ Siehe VAN CAUTEREN 2009, 31–32. Das Festbuch zu dieser *Blijde Inkomst* ist BOCHIUS 1602. Siehe zum Einzug von 1599 speziell CHOLCMAN 2014, 111–121. Zu diesem Einzug umfassend siehe THØFNER 1999A, THØFNER 2007, 206–225, CHOLCMAN 2012 sowie CHOLCMAN 2014.

⁶⁵⁶ Vgl. DUERLOO 2012, 56.

⁶⁵⁷ Die einzige Monographie zur Bildhauerfamilie de Nole ist CASTEELS 1961, siehe auch BRANDT 1927–1928, 91–98. Robert de Noles erhaltene Grabmonumente sind zu finden bei MILLER LAWRENCE 1981, Kat. Nr. 13, 15, 17, 22, 68, 76, 80, 83, 123, 176, 349, 350, 352, 413. Siehe für die *Blijde Inkomst*-Dekorationen von de Nole CHOLCMAN 2014, 115. Es handelte sich um insgesamt neun Figuren auf fünf Aufbauten. Zu diesen gehörten unter anderem die Liegefiguren des Okeanos und der Tethys (EBD., 57), die bekrönende Skulptur auf dem *Bogen der Frauen* (EBD., 97, Fußnote 61), die Figuren des Neptuns und der Athena, die neben dem Riesen Antigoon aufgestellt waren (EBD., 108–109) und Figuren am Bogen der Fugger (EBD., 113).

⁶⁵⁸ Siehe CASTEELS 1961, 94.

⁶⁵⁹ Siehe DUERLOO 2012, 111–112. Quellen berichten von der Prozession, die Albrecht anführte, doch anders als beim Tod Karls V. 1558, Farneses 1592 oder Albrechts 1621 wurde die Prozession nicht Gegenstand einer eigenen Text- oder Bildserie. Zur Funeralprozession Karls V. siehe SCHRADER 1999, zu derjenigen Albrechts BANZ 2000, 120–124 und umfangreich CHOLCMAN 2007. Beide werden einander vergleichend gegenübergestellt in THØFNER/GARCÍA GARCÍA 2010. Über die Funeralprozession und das Begräbnis für Ernst berichtet zudem COREMANS 1847, 61–66. Die Akten dieser Prozession lagern in Brüssel im Algemeen Rijksarchief/Archives générales de Royaume unter der Archivnummer DSS 317.

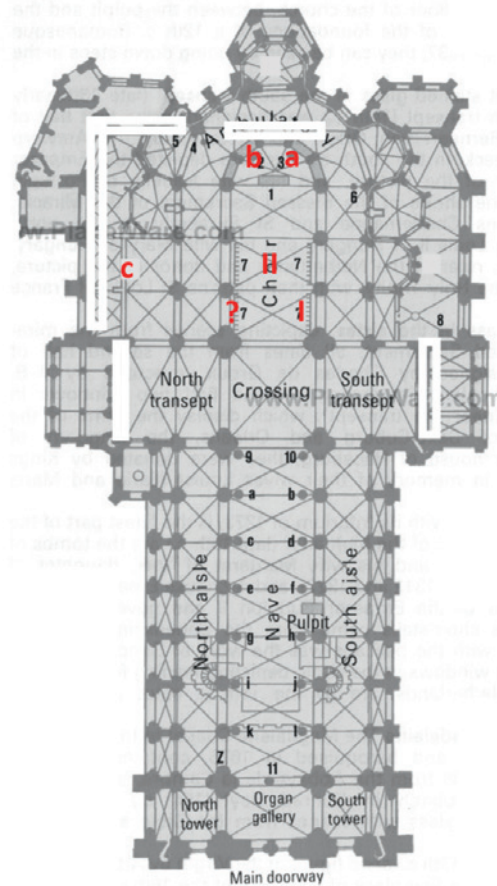


49. Robert de Nole, Grabmonument für Ernst von Österreich, um 1600, verschiedene Steinarten, Brüssel, St. Michael und St. Gudula. Foto: Ivo Raband.

Wie lässt sich im Folgenden Albrechts Stiftung des Grabmonuments für den älteren Bruder bewerten? Zentraler Punkt für seine Motivation scheint seine ausgeprägte *Pietas Austriaca/Albertina* zu sein, doch kannte er den verstorbenen Bruder kaum und zudem hätte eine Übergabe des Leichnams nach Wien ebenfalls zu einer standesgemäßen Bestattung geführt; Ernst war immerhin fast zwanzig Jahre Statthalter in Wien gewesen.⁶⁶⁰ In den Niederlanden hatte Ernst diese Position nur dreizehn Monate ausgefüllt. Warum also wollte Albrecht seinen Bruder in Brüssel beisetzen? Welche Rolle spielte die Stiftung des Grabmonuments? Die in diesem Zusammenhang formulierte Theorie Luc Duerloos, dass „die Überreste der alten Regierung zu Grabe getragen wurden“⁶⁶¹, um Raum für den Neuanfang des Erz-

⁶⁶⁰ Siehe zu *Pietas Austriaca* CORETH 1982, HOPPE 2014, JORDAN GSCHWEND 2014 und TELESKO 2014. Den spezifischen Begriff der *Pietas Albertina* prägte Luc Duerloo, siehe DUERLOO 1997 und DUERLOO 2012.

⁶⁶¹ Im Original „What remained of the old reign was laid to rest“, DUERLOO 2012, 112.



Bildlegende

- a: Heutiger Standort des Ernst-Monuments
- b: Heutiger Standort des Löwen-Monuments
- c: Kapelle des Heiligen Sakraments

- I: Ursprüngliche Aufstellung des Ernst-Monuments
- II: Ursprüngliche Aufstellung des Löwen-Monuments
- ?: Möglicher Aufstellungsort eines dritten Monuments

Weißer Felder: Buntglasfenster aus Stiftungen der Habsburger

50. Grundriss der Kathedrale von Brüssel (heutiger Zustand) mit eigenen Einzeichnungen, Image © <https://www.planetware.com/touristattractions-/brussels-b-br-bbb.htm> (12.12.2018).

herzogspaares zu schaffen, scheint an dieser Stelle zu kurz gegriffen, da sie die starke visuelle Präsenz des Ernst-Monuments im Hochchor der Kirche ausklammert. Vielmehr ist der Frage nachzugehen, ob die erhaltenen Stiftungen Albrechts in dieser Kirche, von denen das Grabmonument nur die erste war, die Rekonstruktion eines umfangreicheren Memorialplans erlauben.⁶⁶²

⁶⁶² Zum Grabmonument, seiner Rolle und seiner Wahrnehmung in der Vormoderne siehe u. a. OEXLE 1995, KARSTEN/ZITZLSPERGER 2004 (darin auch ERBEN 2004), HENGERER 2005 (darin auch KOHN 2005), BARESEL-BRAND 2007 und MEYS 2009.



51. Detail des Grabmonuments für Ernst von Österreich (Abb. 49) mit der Collane des Ordens vom Goldenen Vlies. Foto: Ivo Raband.

Das Grabmonument für Erzherzog Ernst von Österreich steht bis heute im Hochchor der Kirche St. Michael und St. Gudula, die 1962 zur Kathedrale erhoben wurde und als Hauptkirche Belgiens fungiert.⁶⁶³ Seit dem 19. Jahrhundert findet sich das Monument im letzten südwestlichen Bogen des Hochchors vor dessen Scheitelpunkt. Die Hauptfigur, die unmittelbar die Aufmerksamkeit jedes Betrachtenden auf sich zieht, ist die Liegefigur des Erzherzogs. Als Demigisant ruht sie auf ihrer linken Körperseite, das rechte Bein ist aufgestellt und angewinkelt, das linke ruht in einem leichten Winkel auf der Seite, der linke Arm auf einem mit Quasten verzierten Kissen dient als Stütze für den in der Hand ruhenden Kopf. Diese besondere Form der Liegefigur wurde hier zum wahrscheinlich ersten Mal für ein fürstliches Grabmonument in den Niederlanden verwendet und ist darum genauer zu untersuchen.⁶⁶⁴ Das Gesicht des Erzherzogs – mit dem immer wieder auf seinen Darstellungen anzutreffenden Bart und Schnauzbart – ist eindeutig nach den in den Niederlanden angefertigten Porträts des Erzherzogs gestaltet worden (Abb. 30); seine Augen sind geschlossen. Auf dem Kopf trägt er – im Gegensatz zu allen erhaltenen Porträts – den österreichischen

⁶⁶³ Zur Kirche siehe VAN SCHOUBROECK/LAMBRECHT 2001. Zu diesem Monument siehe MILLER LAWRENCE 1981, Kat. Nr. 349 und LAURO 2007, 168–169. Kurze Erwähnung findet es auch bei BANZ 2000, 117 und THØFNER 2007, 264–267. Eine kleine ‚Überblicksstudie‘ zum süd-niederländischen Grabmonument (es werden drei Beispiele besprochen) des 17. Jahrhunderts ist DURIAN-RESS 1974, eine zweite, umfangreichere Studie, die jedoch in quantitativen Zusammenhängen und Lesarten verbleibt, ist MILLER LAWRENCE 1981; beide haben keinen spezifischen Fokus auf das Ernst-Monument gelegt. Eine umfassende Analyse der süd-niederländischen Grabmalkultur – ähnlich derjenigen von Frits Scholten für die nördlichen Provinzen (SCHOLTEN 2001) – fehlt bisher.

⁶⁶⁴ Siehe zu dieser Figurenform und ihrer Etablierung im Rom des frühen 16. Jahrhunderts unter den della Rovere und Papst Julius II. ZITZLSPERGER 2004. Ältere Texte, wie KÖRNER 1997, beschreiben den Demigisant zwischen ‚passivem Zustand und aktiver Teilnahme‘, siehe EBD., 116–117.



52. und 53. Päpstlicher Hut und päpstliches Schwert aus den Grabbeigaben Erzherzog Ernsts, 1587, Brüssel, St. Michael und St. Gudula. Fotos: Ivo Raband.

Erzherzogshut, welcher ihn als Prinzen aus dem Hause Habsburg ausweist. Gekleidet ist er in eine vollständige Paraderüstung, die am Hals und an den Handgelenken in Hals- bzw. Armkrausen endet.

Über der Brust erkennt man einen nach hinten fallenden Mantel, auf welchem der Erzherzog zum Teil ruht. Darüber ist ein Koller – eine vormoderne Kragenform – auszumachen, auf dem die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies aufliegt (Abb. 51). Ernsts rechte Hand ruht auf seinem rechten angewinkelten Bein. Vor dem Körper des Erzherzogs liegt ein langes Paradeschwert, welches an seiner Rüstung befestigt ist. Dieses Schwert scheint nach demjenigen Exemplar gestaltet zu sein, welches Ernst 1587 von Papst Sixtus V. Peretti (1421–1590, ab 1585 Papst) erhalten hatte und das zusammen mit einem Hut als offizielles Geschenk übergeben worden war, als Ernst erneut zur Wahl für den polnisch-litauischen Königsthron stand. Als „Hut und Schwert“ bezeichnet – auf Latein *ensis benedictus* und *pileus* – war dies eine Auszeichnung des Papstes an Männer, die den katholischen Glauben verteidigt hatten und gehörte damit zu einer der höchsten Auszeichnungen der Vormoderne; beide Originale wurden im Grab des Erzherzogs aufgefunden und werden heute in unmittelbarer Nähe zum Monument, in der Kapelle des Heiligen Sakraments, ausgestellt (Abb. 52, 53).⁶⁶⁵ Zu Füßen der Liegefigur, wo an früheren Grabmonumenten oft heraldische Tiere mit oder ohne Wappen angebracht waren, sind die fehlenden

⁶⁶⁵ Man fand auch ein Kruzifix und eine goldene Urne, die das Herz des Erzherzogs enthält, siehe CLAES 2006–2008. Dort sind auch weiterführende Informationen zu Schwert und Hut zu finden.



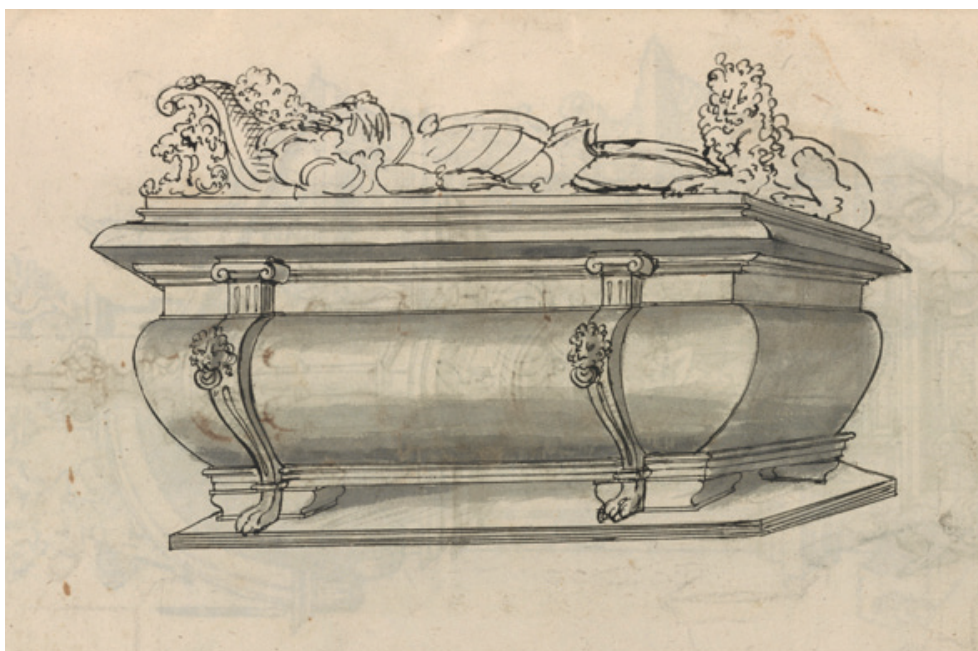
54. Detail des Grabmonuments für Ernst von Österreich (Abb. 49) mit Helm und Handschuhen. Foto: Ivo Raband.

Stücke der Paraderüstung einzeln und ohne Verbindung zur Hauptfigur aufgestellt worden: der zugehörige Helm mit Federschmuck und die Handschuhe (Abb. 54).

Die Liegefigur, Helm und Handschuhe sind aus englischem Alabaster gefertigt worden.⁶⁶⁶ Aufgrund der Beschädigungen der Figur und des verwitterten Zustands des Steins – wohl Kriegsschäden der vergangenen Jahrhunderte – ist dieser heute fleckig und zeigt gerade auf der Brust der Figur großflächige, orange Verfärbungen, so dass der originale, wesentlich hellere Zustand der Figur nur noch zu erahnen ist. Durch ihre Anbringung auf einer schwarzen, vor- und zurückspringenden Steinplatte dürfte die – heute verlorene – Leuchtkraft der Liegefigur ursprünglich noch stärker zur Geltung gekommen sein und das Grabmal in seiner Materialität möglicherweise noch deutlicher an den Schwarz-Weiß-Kontrast der Grabmonumente der Burgunder in Champmol erinnert haben. Der Stein der Auflage kann zudem als lokaler schwarzer Marmor aus Dinant, sogenannter *coperlagerstenen*, identifiziert werden.⁶⁶⁷ Die Marmorplatte ruht auf einem Gurtsarkophag, dessen Flächen vollständig mit geometrisch-floralen Ornamenten aus Akanthusranken und Fruchtkränzen überzogen sind. Diese finden sich ebenfalls an den Seiten und auf der Rückseite des Monu-

⁶⁶⁶ Siehe CASTEELS 1961, 94.

⁶⁶⁷ Eine der wenigen Beschreibungen dieses belgischen Steins gibt der Geologe Prof. Dr. Eric Groesens, siehe <http://www.clubalpin.be/sites/default/files/oldsite/rochers/freyr/Le%20marbre%20noir.pdf> (29.11.2018).



55. Cornelis Floris, Zeichnung für den Entwurf eines Tumbagrabmals, 1573, Tinte/Tusche auf Papier, 33 x 21 cm, New York, NY, New York Public Library, Spencer Collection, Ms. 109, f. 51 verso. Image © New York Public Library.

ments, so dass von einer ursprünglich allansichtigen Aufstellung auszugehen ist. Für den Unterbau des Ernst-Monuments ruft Cynthia Miller Lawrence eine Zeichnung des Cornelis Floris (1514–1575) in der New York Public Library auf (Abb. 55), welche tatsächlich als Vorlage angenommen werden kann.⁶⁶⁸ In der Mitte des Kenotaphs erscheint das Wappen des Erzherzogs (Abb. 56). Dieses ist umfassen von der Collane des Ordens vom Goldenen Vlies und bekrönt mit dem Erzherzogshut. An identischer Stelle findet sich auf der Rückseite des Monuments ein geflügelter Schädel mit der Inschrift *MEMORIA SERENISSIMI PRINCIPIS | ERNESTI ARCHIDUCIS AUSTRIÆ*, die den Verstorbenen und hier Erinnerung anhaltend identifizierbar werden lässt.

Die Gurte des Sarkophags sind aus demselben schwarzen Marmor wie die Auflageplatte gearbeitet und mit kleinformatischen ionischen Kapitellen und stilisierten Löwenpranken aus Alabaster verziert, wodurch die Bauteile optisch miteinander

⁶⁶⁸ Siehe MILLER LAWRENCE 1981, Kat. Nr. 349. Ich danke David Christie von der New York Public Library, der mir Fotografien der Zeichnung zukommen ließ, so dass die Aussage Miller Lawrences, die ohne Abbildung verblieb, überprüft werden konnte.



56. Detail des Grabmonuments für Ernst von Österreich (Abb. 49) mit dem Wappen des Erzherzogs. Foto: Ivo Raband.

verschränkt werden. Die hellen Löwentatzen stehen wiederum in Kontrast zu der ebenfalls aus schwarzem Marmor gefertigten Bodenplatte des Monuments.

Die außergewöhnliche Erscheinungsform des Monuments und seine prominente Positionierung im Kirchenraum lassen deutlich erkennbar werden, dass Albrecht von Österreich diesem Projekt in seiner „erzherzoglichen Propagandamaschine“⁶⁶⁹ eine wichtige Rolle hatte zukommen lassen. Dieses wird weiterhin dadurch unterstrichen, dass sich für die Gestaltung des Monuments sowohl im österreichisch-habsburgischen Kontext als auch im Umfeld der burgundisch-brabantischen Herzoge mögliche Bezüge zu früheren Beispielen finden. Durch eine umfangreiche Untersuchung der Formensprache des Grabmonuments, die sich auf den ersten Blick als eher heterogen und eklektisch beschreiben lässt, soll geklärt werden, wie Albrecht das Monument spezifisch visuell verorten wollte.

Ein wichtiges Beispiel für Albrechts umfangreiches Interesse an der Geschichte und Gestaltung der burgundisch-brabantischen Grabmonumente in den Spanischen Niederlanden ist das von ihm geförderte Projekt des Antoine de Succa (vor 1567–1620): In den über vierzehn Jahren zusammengetragenen „Les mémoriaux“ hat de Succa für Albrecht die noch erhaltenen und nicht vom Ikonoklasmus oder durch den Achtzigjährigen Krieg zerstörten Erinnerungsmonumente der Spanischen

⁶⁶⁹ Im Original „archducal propaganda machine“, DUERLOO 2012, 108.

Niederlande bildlich zusammengetragen.⁶⁷⁰ Diesen Kunstwerken kam im Rahmen der Rekatholisierung wie auch der Instrumentalisierung der dynastischen Vorfahren des Erzherzogspaares eine besondere Rolle zu, da sie den Bildersturm überstanden hatten. Dieses Interesse an den Monumenten der Herzoge von Burgund und Brabant lässt sich sodann auch im Ernst-Monument feststellen, dort vor allem an der Wahl der Materialien. Der bereits angesprochene schwarze Marmor aus dem Süden Belgiens stellt dabei die bedeutsamste Verbindung dieses Monuments zu seinen historischen Vorgängern dar; gemeint sind hier die Grabmonumente der Herzoge von Burgund in der Kartause von Champmol.⁶⁷¹ Dort befinden sich die Grabmonumente Philipps des Kühnen (1342–1404, ab 1363 Herzog von Burgund) und seines Sohnes Johann Ohnesfurcht (1371–1419, ab 1404 Herzog von Burgund), die bis heute zu den visuell und materiell spannendsten Monumenten ihrer Zeit zählen (Abb. 57). So zeigt sich am Grabmonument Philipps deutlich der Gebrauch des schwarzen Marmors als großformatige und voluminöse Auflagefläche für die Liegefigur, die ursprünglich ebenfalls in Rüstung dargestellt war.⁶⁷² Wie am Ernst-Monument ist es dann auch eine hohe, mit Vor- und Rücksprüngen gefertigte schwarze Sockelplatte, die das Monument nach unten abschließt. Zwischen beiden Platten erscheinen in Champmol die berühmten von Jean de Marville (gest. 1389) und dann Claus Sluter (um 1340–1405/06) geschaffenen Pleurants, die in der aus hellem Stein gestalteten Arkade das Monument umstehen.

Dieser Einsatz von zwei nach oben und unten abschließenden schwarzen Marmorplatten um einen hellen Unterbau, der in Champmol so prominent eingesetzt wurde, ist zu Beginn des 16. Jahrhunderts von Conrad Meit (1470/1485–1550/1551) für seine Auftraggeberin Margarete von Österreich (1480–1530) in die südlichen Niederlande überführt und transformiert worden. Margarete hatte Meit unter Vertrag genommen, um das Grabmonument ihres verstorbenen Ehemannes, Philibert von Savoyen (1480–1504), zu schaffen, das in der von ihr gestifteten Klosterkirche Saint-Nicolas-de-Tolentino von Brou seine Aufstellung fand (Abb. 58).⁶⁷³ Das freistehende Grabmonument zeigt einen identischen Farbaufbau wie diejenigen in Champmol: Die Figuren sind aus weißem, die Deck- und Bodenplatten aus schwarzem Stein gefertigt. Philibert erscheint als Liegefigur in Rüstung mit Mantel und Ordenskette – ein Schema, das am Ernst-Monument übernommen wurde – und hat die Hände zum Gebet gefaltet. Umstellt wird er von sechs Putti, von denen die

⁶⁷⁰ Siehe DE SUCCA 1601–1615/1977.

⁶⁷¹ Siehe zur Kartause umfassend PROCHNO 2002.

⁶⁷² Vgl. EBD., 96.

⁶⁷³ Siehe zu der Klosteranlage umfassend HÖRSCH 1994. Zu den dortigen Grabmonumenten Philiberts und Margaretens siehe LAURO 2007, 115–125.



57. Jean de Marville, Claus Sluter und Claus de Werve, Grabmonument für Philipp den Kühnen, 1381–1410, verschiedene Materialien, Zustand nach der Rekonstruktion nach 1945, Dijon, Musée des Beaux-Arts. Image © https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Dijon_Philippe_le_Hardi_Tombeau1.jpg, Foto: Welleschik (12.12.2018).

beiden seitlichen Helm und Handschuhe der Rüstung präsentieren; auch hier lässt sich die teilweise Übernahme am Ernst-Monument feststellen. Unter Philibert öffnet sich der Tumba-Aufbau und gibt den Blick frei auf einen Transi.⁶⁷⁴ Umstellt ist diese zweite Liegefigur von gotischen Miniaturarkaden, an den Ecken und Mittelpunkten finden sich Nischen mit Heiligenfiguren. Deutlich tritt hier hervor, wie sehr Margarete durch die Arbeit Meits bemüht war, die burgundische Grabmalstradition für die Herrschaft der Habsburger in die Niederlande zu überführen und so dynastische Kontinuität zu erzeugen.⁶⁷⁵

⁶⁷⁴ Siehe zum Transi ROGERS COHEN 1969, KÖRNER 1997, 157–167 und SCHWARZ 2002, 140–171.

⁶⁷⁵ Chronologisch betrachtet begann dieser Prozess bereits mit dem Tod Marias von Burgund, Margaretes Mutter, 1482 und dem von ihrem Mann, Kaiser Maximilian I., in Auftrag gegebenen Grabmonument in der Liebfrauenkirche in Brügge, siehe LAURO 2007, 116–108. Dort findet sich ebenfalls schwarzer Marmor als Deck- und Bodenplatte wie in Champmol, jedoch ist die Fertigung der Figuren und der Tumba in Bronze ein Verweis auf die imperialen Ansprüche dieses



58. Conrad Meit, Grabmonument für Philibert von Savoyen, nach 1504, Alabaster und schwarzer Stein, Brou, Saint-Nicolas-de-Tolentino. Image © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eglise_de_Brou7_Philibert_II_de_Savoie.jpg, Foto: Welleschik (12.12.2018).

Es zeigt sich, dass Albrecht diese Konnotationen des Materials bekannt waren – wohl durch de Succas Arbeit – und er bewusst den schwarzen Marmor aus Dinant einsetzen ließ, um Liegefläche, Gurte und Bodenplatte am Ernst-Monument daraus fertigen zu lassen. Tatsächlich erschien der Einsatz dieses Steins den Zeitgenossen Albrechts als etwas sehr Besonderes, so dass davon auszugehen ist, dass das Ernst-Monument insgesamt hohe Aufmerksamkeit genoss. Gezeigt werden kann dies anhand des von Brendan Dooley ausgewerteten Briefverkehrs des Don Giovanni de' Medici (1567–1621), der sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts in den Spanischen Niederlanden aufhielt.⁶⁷⁶ So schrieb Don Gionvanni 1604, dass er „730 Stücke verschiedener Formen und Größen dieses typischen ‚flämischen‘ Marmors“⁶⁷⁷ bestellt habe; gemeint ist hier der schwarze Marmor aus Dinant. Diesen habe er am

Monuments, das damit in direktem Zusammenhang mit dem umfangreichen Monumentenprojekt Maximilians in Innsbruck steht. Margarete, als Statthalterin der Niederlande, führt daher nicht die Tradition ihres Vaters, sondern die der Vorfahren ihrer Mutter in Champmol weiter. Das Grabmonument Margaretes sei an dieser Stelle ausgeklammert, da es sich als Baldachintypus mit Liegefigur und darunter angebrachtem Transi wiederum einer anderen Tradition zuordnen lässt, siehe EBD., 115–125.

⁶⁷⁶ Siehe DOOLEY 2006.

⁶⁷⁷ Im Original „730 pieces of various shapes and sizes of this typical ‚Flemish‘ marble“, siehe EBD., 89. Vgl. dazu MARTENS/OTTENHEYM 2013, 366.

„Familiengrab der Herzoge von Aerschot und am Monument für Erzherzog Ernst von Österreich“⁶⁷⁸ gesehen und beschlossen, den Stein für sein eigenes Projekt in Florenz zu beziehen: die Cappella dei Principi an San Lorenzo, für die er unter anderem auch die Grundrisszeichnung erstellt hatte.⁶⁷⁹

Optisch wurde so mit dem Einsatz des alternierenden schwarzen Marmors und weißen Alabasters den Betrachtenden des Ernst-Monuments eine Kontinuität vor Augen geführt, die die Übertragung der Niederlande über Philipp den Kühnen an Maria von Burgund an ihren Sohn Philipp den Schönen und nachfolgend an Kaiser Karl V. und dann den spanischen König Philipp II. und seinen Statthalter Ernst aufzeigte. Durch Albrechts Hochzeit mit der spanischen Infantin Isabella waren die Niederlande dann als Mitgift in die Ehe eingegangen und es bestand die berechtigte Hoffnung, eine neue, niederländische Linie der Habsburger zu begründen.⁶⁸⁰ Daher war es wohl ein Anliegen Albrechts, am Grabmonument des Bruders beide Seiten der Habsburger-Dynastie vereint zu zeigen, um die Zusammenführung beider Familienzweige zu unterstreichen; der bewusste Einsatz des Erzherzogshuts an der Liegefigur zeugt davon.

Als Vergleichsbeispiel kann das Monument Karls von Innerösterreich und seiner Gattin Maria Anna von Bayern herangezogen werden (Abb. 59). Der Onkel Ernsts und Albrechts war der jüngste Bruder Kaiser Maximilians II. Er hatte die Regentschaft über Innerösterreich in Graz erhalten und stand besonders zum Ende seines Lebens in engem Kontakt mit Ernst. 1590, mit dem Tod Karls, hatte Ernst die Vormundschaft für Karls und Marias Sohn Ferdinand übernommen, der ab 1619 als Kaiser Ferdinand II. die Dynastie der Habsburger in Österreich fortführte, nachdem alle Söhne Maximilians II. ohne Erben verstorben waren. Das Grabmonument Karls und Marias befindet sich in der Klosterkirche im österreichischen Seckau im eigens von Karl gestifteten Mausoleum seiner Familie. Es zeigt auf einem hohen Unterbau aus insgesamt sechs Ebenen, dessen Formen einem Gurtsarkophag nachempfunden sind, im Zentrum die Liegefiguren Karls und Marias. Karl, die Hände übereinandergelegt, ruht mit seinem Kopf auf einem mit Quasten versehenen Kissen und wird in voller Paraderüstung gezeigt; einen Erzherzogshut trägt er nicht. Auf seiner Brust erscheint der Orden vom Goldenen Vlies an einem Stoffband und zu seinen Füßen steht sein Helm. Die Aufsicht auf das Monument (Abb. 60) zeigt, dass ähnlich wie in Burgund die Figuren auf einer schwarzen Fläche aufliegen. Diese ist hier jedoch als dünne Matte gestaltet und verweist damit auf die Strohmatten, auf der zu jener Zeit die

678 Im Original „family tomb of the duke of Aerschot and the sepulchre of Archduke Ernest of Austria“, EBD., 89.

679 Siehe und vgl. MARTENS/OTTENHEYM 2013, 366.

680 Vgl. DUERLOO 2012, 521 und 529.



59. Grabmonument für Karl von Innerösterreich und Maria Anna von Bayern, nach 1590, verschiedene Steinsorten, Seckau, Basilika, Habsburger Mausoleum. Image © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Basilika_Seckau,_Habsburger_Mausoleum,_Kenotaph_1.jpg, Foto: Dnalor_01, Lizenz: CC-BY-SA 3.0 (12.12.2018).

Leichname der Verstorbenen aufgebahrt wurden.⁶⁸¹ Ähnlich dem Ernst-Monument sind hier Gurte in Balusterform gewählt worden, um den Sarkophag einzufassen, welcher aus weißem Stein gefertigt und mit floraler Ornamentik verziert wurde. Der Vergleich beider Monumente, die in vollkommen unterschiedlichen Kontexten entstanden sind, zeigt, dass das Ernst-Monument als ‚habsburgisch‘ bezeichnet werden kann, da es in Material und Gewandung der Figur den anderen männlichen Mitgliedern der Dynastie entspricht.⁶⁸² Albrecht hat damit Bezüge zur Darstellung der

681 Siehe BARESEL-BRAND 2007, 251.

682 Als weitere habsburgische Erinnerungswerke, die zeitlich nah zum Ernst-Monument entstanden sind, können hier die freistehenden Monumente für Ferdinand I., seine Frau Anna und ihren Sohn Maximilian II. im Prager Veitsdom genannt werden sowie das Grabmal für Friedrich III. im Wiener Stephansdom und natürlich das für Maximilian I. in Innsbruck. Hierbei handelt es sich jedoch um Aufträge einer deutlich größeren Dimension, die durch das politische Amt der zu



60. Grabmonument für Karl von Innerösterreich und Maria Anna von Bayern, nach 1590, verschiedene Steinsorten, Seckau, Basilika, Habsburger Mausoleum. Image © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Basilika_Seckau_Habsburger_Mausoleum_Kenotaph.jpg, Foto: Dnalor_01, Lizenz: CC-BY-SA 3.0 (12.12.2018).

Habsburger in Österreich herzustellen vermocht, doch erneuerte er die Traditionen aus Burgund und Österreich dadurch, dass er die bisher ungenutzte Form des Demigisants einsetzte.

Es stellt sich folglich die Frage, wieso Ernst in dieser Form am Monument präsentiert wurde. Dabei ist zuerst die Herkunft des Demigisants als Grabfigur zu betrachten. Erwin Panofsky geht in seinen Vorlesungen zur Grabplastik von einem spanischen Ursprung dieser Figur aus.⁶⁸³ Diese Ansicht teilen Philippe Ariès und Juan Antonio Martínez Gómez-Gordo, die im zwischen 1486 und 1504 geschaffenen Wandgrabmal des Martín Vázquez de Arce (ca. 1444–ca. 1522) in der Kathedrale von Sigüenza das

Erinnernden bedingt wurden. Das Nischenmonument für Ferdinand von Tirol in der Silbernen Kapelle der Hofkirche in Innsbruck, das zwischen 1588 und 1596 entstand, zeigt den Verstorbenen ohne Sockel als Liegefigur in Rüstung. Ferdinand, ein weiterer Bruder Maximilians II., ist hier mit Erzherzogshut, Rüstung und Mantel gezeigt, der Helm liegt zu seinen Füßen. Abgesehen von der wesentlich flacheren und beinahe reliefartig wirkenden Auffassung der Figur erscheinen Ferdinand und Ernst im identischen Ornat eines Habsburger Prinzen.

⁶⁸³ Vgl. PANOFSKY 1993, 89–90.

61. Sebastián de Almonacid (zuge-
schrieben), Grabmonument für
Martín Vázquez de Arce, 1486–1504,
verschiedene Materialien, Sigüenza,
Kathedrale. Image © [https://upload.
wikimedia.org/wikipedia/
commons/c/c7/Sig%C3%BCenza_
-_Sepulcro_de_Mart%C3%ADn_
V%C3%A1zquez_de_Arce.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Sig%C3%BCenza_-_Sepulcro_de_Mart%C3%ADn_V%C3%A1zquez_de_Arce.jpg),
Foto: Borjaanimal, (12.12.2018).



Vorbild für den Demigisant sehen (Abb. 61).⁶⁸⁴ Der junge Mann ist dort auf seiner rechten Seite liegend gezeigt, die Füße sind bequem übereinandergeschlagen und er ist versunken in ein Buch, das er mit beiden Händen hält. Martín befindet sich folglich in einem Wachzustand, da er lesend gezeigt wird und seinen Körper selbstständig aufrecht halten kann. Philipp Zitzlsperger hat 2004 der Forschung zum Demigisant einen wichtigen Beitrag hinzugefügt.⁶⁸⁵ In seiner Untersuchung der als Paar zu verstehenden Triumphbogengrabmäler in Santa Maria del Popolo für Ascanio Maria Sforza (1455–1505) und Girolamo Basso della Rovere (1434–1507), die zwischen 1507 und 1510 von Andrea Sansovino (1467–1529) gefertigt und einander gegenüber im Mönchschor der Kirche aufgestellt wurden, zeigt er auf, wie im Rom des frühen 16. Jahrhunderts die Form des Demigisants fast ‚plötzlich‘ auftaucht und kurze Zeit später wieder zu verschwinden scheint (Abb. 62, 63). Als Vorlage für die Figur des

684 Siehe ARIÈS 1984, 68 und MARTÍNEZ GÓMEZ-GORDO 1997.

685 Siehe ZITZLSPERGER 2004.



62. Andrea Sansovino, Grabmonument für Ascanio Maria Sforza, 1507–1510, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo. Image © https://it.wikipedia.org/wiki/File:Sansovino_tomba_di_ascanio_sforza.jpg, Foto: Sailko (12.12.2018).

Demigisants ruft Zitzlsperger erst das Grabmonument eines venezianischen Kardinals in Rom auf und dann dasjenige eines venezianischen Dogen, so dass hier für die Figurengenesse kein Spanienbezug relevant erscheint. In seiner Analyse wird sodann deutlich, dass in der Wahl des Demigisants eine politisch orientierte Bildpropaganda festzustellen ist.⁶⁸⁶ Der Auftraggeber, Papst Julius II. della Rovere (1443–1513, ab 1503 Papst), fügte den zu Lebzeiten als politischer Widersacher aufgetretenen Sforza in ein Erinnerungsmonument ein, das es vermochte, Rom, Mailand und Venedig bildsprachlich aufzurufen und damit die politische Landkarte Italiens nicht nur nachzeichnete, sondern vor allem in einen harmonischen Einklang brachte.⁶⁸⁷ Als römischer Kardinal (1577–1598) wird Albrecht mit großer Wahrscheinlichkeit die Monumente in der wichtigen Pilgerkirche von Santa Maria del Popolo gesehen und zudem erkannt haben, welches Potential die Ausstattung eines Memorialchors mit dynastischen Ambitionen in sich trug.

⁶⁸⁶ Siehe EBD., 107–111.

⁶⁸⁷ Siehe EBD.



63. Andrea Sansovino, Grabmonument für Girolamo Basso della Rovere, 1507–1510, Marmor, Rom, S. Maria del Popolo. Image © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Maria_del_Popolo_Presbyterium_Grabmal_Basso_della_Rovere.JPG, Foto: Peter1936F (29.03.2019).

Zwei burgundische Beispiele für Grabmäler mit Demigisants lassen sich in Brügge und Besançon finden. Es handelt sich dabei um die Monumente für die Brüder Ferry und Jean Carondelet (Abb. 64), die beide Bischöfe waren und eine wichtige Rolle in der Politik der Niederlande zur Zeit Karls V. spielten. Jean (1469–1545) begleitete die Erziehung Karls V., wurde von ihm später in den Geheimen Rat aufgenommen und stand 1522 als dessen Vorsitzender an der Spitze der Regierung der Niederlande neben Margarete von Österreich. Ferry (1473–1528) war derjenige, der seinen Bruder am Hof Johannas von Kastilien (1479–1555) einführte, da er 1508 zu Margaretes Beichtvater und religiösem Berater geworden war. Im Jahr 1510 wurde er für fünf Jahre von Maximilian I. an den Heiligen Stuhl zu Papst Julius II. entsandt. In Rom angekommen, etablierte Ferry einen künstlerischen Kreis – ein Porträt Ferrys von Sebastiano del Piombo (ca. 1485–1547) zeugt ebenso davon wie der von Fra Bartolomeo (1472–1517) geschaffene, sogenannte Carondelet-Altar in der Kathedrale von Besançon, der Ferry als Stifter zeigt.⁶⁸⁸ Aus Italien zurückgekehrt, wurde er Abt im Kloster von Montbenoît

⁶⁸⁸ Das Porträt erreichte große Bekanntheit und ist daher unter anderem in Willem van Haecchts *Apelles malt Kampaspe* (um 1630) enthalten, an der rechten Wand oberhalb antiker Büsten. Zum Altarbild *Die Jungfrau umgeben von Heiligen* (1512) siehe BORGIO 1971.



64. Unbekannter Künstler, Grabmonument für Jean Carondelet, nach 1528, verschiedene Materialien, Brügge, St.-Salvator-Kathedrale. Image © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mausoleo_de_Jean_II_Carondelet_en_Catedral_San_Salvador,_Brujas.jpg, Foto: Javier Carro (12.12.2018).

und stiftete Kunstwerke für die 60 Kilometer entfernte Kathedrale von Besançon. Nach seinem Tod 1528 wurde ihm dort durch den Bruder Jean ein Grabmonument errichtet. Vermutlich gab Jean auch sein eigenes Grabmal in Auftrag, das nach seinem Tod in Brügge errichtet wurde, um bewusst eine visuelle Verbindung zum Monument des Bruders herzustellen.⁶⁸⁹

Betrachtet man beide Monumente, wird die Nähe zu Sansovinos Grabmälern für die Kardinäle Sforza und Basso della Rovere deutlich. Beide Bischöfe ruhen auf ihren linken Körperseiten und stützen wie die Kardinäle ihren Kopf auf die Hand, die Körper wirken erschlaft und wie im Moment des Entschlafens festgehalten. Ariane Mensger erkannte hier „ein neues Verständnis vom Wesen des Menschen und des Todes“⁶⁹⁰ und führte an, dass die Monumente für die Einführung des Demigisants in den Niederlanden „einen ganz wesentlichen Beitrag“⁶⁹¹ geleistet haben. Die Autorin bleibt es ihrer Leserschaft jedoch schuldig, aufzuzeigen, wo genau die Figur des Demigisants in den Jahren nach 1528 bzw. 1545 in den südlichen Nieder-

⁶⁸⁹ Die einzige Studie zu diesen Monumenten ist MENSGER 2006.

⁶⁹⁰ EBD., 211.

⁶⁹¹ EBD., 212.

landen erneut eingesetzt wurde. In ihrer Bearbeitung der Carondelet-Monumente geht sie auch der Frage nach der Herkunft der Demigisants in Besançon und Brügge nicht nach.⁶⁹² Sie stellt allerdings fest, dass es sich – wie in Rom – um ein plötzliches Erscheinen dieser Figurenform in den Niederlanden handelt. Mensger erklärt dieses durch die ständische Zugehörigkeit der Brüder: Bei beiden Männern handelte es sich nicht nur um kirchliche Würdenträger, sondern auch um Persönlichkeiten, die an der Spitze der habsburgischen Politik in den Niederlanden standen. Damit hatten sie einen Rang erreicht, der vornehmlich dem Hochadel vorbehalten war, dem Jean und Ferry jedoch nicht entstammten.⁶⁹³ In ihren Grabmonumenten konnten die beiden Brüder folglich nicht auf tradierte Formen der Adelsmonumente – wie die betende Liegefigur oder eine freistehende Tumba – zurückgreifen, sondern mussten eine neue Darstellungsform wählen. Diese fanden sie wohl in der Formensprache der Sansovino-Monumente.

Bei der Suche nach weiteren Entwicklungsschritten des Demigisant in den Niederlanden von der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zur Stiftung des Ernst-Monuments 1600 muss berücksichtigt werden, dass wahrscheinlich zahlreiche Exemplare während des Ikonoklasmus der 1560er Jahre und im Achtzigjährigen Krieg zerstört wurden. Es könnte also weitere Grabmonumente gegeben haben, die direkt auf die Carondelet-Stiftungen Bezug nahmen, jedoch nicht mehr erhalten sind. Die Tatsache, dass keine weiteren Erinnerungsmonumente mit diesem Figurentypus im heutigen Belgien oder dem Nordosten Frankreichs nachzuweisen sind, legt jedoch die Vermutung nahe, dass die Rezeption des Demigisants eher gering war. Wieso Albrecht von Österreich und Robert de Nole sechzig Jahre nach dem Tod Jean Carondelets und fast hundert Jahre nach der Fertigstellung der Sansovino-Grabmäler die Form des Demigisants wählten, der zwar in Rom nicht ausschließlich, aber in den Niederlanden – soweit bekannt – allein für die Präsentation religiöser Würdenträger genutzt worden war, bleibt rätselhaft.⁶⁹⁴ Somit scheint letztlich keines der aufgeführten Demigisant-Monumente direkte Bezüge zur Brüsseler Stiftung aufzuweisen. Vielmehr kombinierte der Künstler de Nole in seinem Werk Elemente wandgebundener Grabmonumente – den Demigisant – mit einer freistehenden Tumba, was durch die allseitige Bearbeitung von Figur und Sarkophag deutlich wird. Der Einsatz eines

⁶⁹² Siehe EBD., 212–214.

⁶⁹³ Siehe EBD., 216–217.

⁶⁹⁴ Dass de Nole auf ein familiär tradiertes Repertoire an Grabmonumenten zurückgriff, erscheint unwahrscheinlich, da sich die früheren Arbeiten der Familienwerkstatt dem Stil des Ernst-Monuments noch nicht zuordnen lassen. Dass die Werkstatt jedoch besondere Monumente fertigte, zeigt ein Beispiel aus Uppsala für Königin Katharina von Schweden, das ohne Liegefigur ausgeführt wurde, vgl. OTTENHEYM/DE JONGE 2013, 25.



65. Blick in den Hochchor von San Lorenzo de El Escorial, errichtet zwischen 1563 und 1584. Image © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retablo_mayor_de_San_Lorenzo_de_El_Escorial.jpg, Foto: José Luis Filpo Cabana (12.12.2018).

Demigisants kann daher als rein pragmatisch beschrieben werden, denn nur durch die Aufrichtung des Körpers konnte Ernst in einen visuellen Austausch mit der Messfeier und dem Hochaltar treten.⁶⁹⁵ Dieser Moment war vor allem in den Monumenten des El Escorial wichtig, wo die knienden Figuren in ‚ewiger Anbetung‘ und in ihrer Ausrichtung auf den Altar prominent eingesetzt worden waren. Die Entstehung dieses Prestigeprojekts Philipps II. (1576–1600) wird Albrecht bei seinen Aufenthalten am spanischen Hof mitverfolgt haben.⁶⁹⁶

⁶⁹⁵ Ähnlich pragmatisch deutete Oliver Meys die in Europa einmalige Stiftung des Mausoleums der Holstein-Schaumburger in Stadthagen, welches über einem siebenneckigen Grundriss errichtet wurde, vgl. MEYS 2009, 736–737. Er schlussfolgert, dass nur so die beste Sichtbarkeit des zentralen Erinnerungsmonuments mit einer hochaufragenden Christusfigur erreicht werden konnte, da dieses vor der Gebäudespitze stand; bei einem Grundriss mit sechs oder acht Seiten wäre der Aufbau vor einem Fenster positioniert worden. Deutlich soll hier werden, dass es sich bei der Wahl der Form bei europäischen Grabmonumenten der Frühen Neuzeit auch immer um technisch-pragmatische Lösungen gehandelt haben kann und keine der möglichen ikonografischen Lesarten diese begründet haben muss.

⁶⁹⁶ Albrecht war als Berater Philipps II. und seines Sohnes Philipp ab 1593 noch enger mit den Entscheidungen des Königs vertraut und wird dementsprechend die Arbeiten Leonis sehr wohl



66. Pompeo und Leone Leoni,
Grabmonument für König Philipp II.
und Angehörige, 1598 aufgestellt,
vergoldete Bronze und Marmor,
San Lorenzo de El Escorial, Hochchor.
Bildzitat aus: LAURO 2007, 223.

Im Zentrum steht im Folgenden die Verbindung nach Spanien an den Hof Philipps II.; Albrechts Förderer und Schwiegervater. Ein Blick in die Kirche San Lorenzo de El Escorial zeigt das von Leone (1509–1590) und Pompeo Leoni (1533–1608) geschaffene, monumentale Erinnerungswerk für Karl V. und Philipp II. (Abb. 65). Links und rechts des Hochaltars erheben sich dort in hohen Nischen die betenden Bronzefiguren Karls und Philipps mit Begleitpersonen. Die Männer erscheinen in Prunkrüstungen mit gegürteten Schwertern und wappenverzierten Mänteln in ewiger Anbetung (Abb. 66). Ikonografisch haben die beiden Figuren im El Escorial mit Ernst ihre Kleidung gemein, Form und Aufstellung erscheinen jedoch vollkommen verschieden. Trotz der formalen Unterschiede erscheint es naheliegend, im Konzept des zum Familienmausoleum umgewandelten Hochaltars des El Escorial das Vorbild für einen habsburgischen Memorialchor in Brüssel zu sehen. Den ersten Anhaltspunkt für diese Annahme liefert die ursprüngliche Positionierung des Ernst-Monuments. Der Grundriss der Kathedrale (Abb. 50) zeigt dessen heutige Position

gekannt haben, siehe KHEVENHÜLLER/KHEVENHÜLLER-METSCH 1971, 209. Zum El Escorial und den Grabmonumenten siehe VON DER OSTEN-SACKEN 1979 und LAURO 2007, 215–229.



67. François Stroobant, Blick in den Hochchor der Kathedrale von Brüssel mit dem Grabmonument Ernsts von Österreich, 1851, Lithographie, 34,5 x 22,1 cm. Bildzitat aus: THÖFNER 2007, 267.

(a) und die ursprüngliche (I). Wie zu sehen, befand sich das Monument zwischen den ersten südwestlichen Pfeilern des Hochchors direkt hinter der Vierung. Diese Position ist auf einer Lithografie des 19. Jahrhunderts festgehalten (Abb. 67).⁶⁹⁷ Ganz im Sinne des erzherzoglichen Mottos „Soli Deo Gloria“ (Gottes Ruhm allein) wurde die Figur Ernsts hier allein auf Gott ausgerichtet.

Ein zweiter wichtiger Faktor der These eines Brüsseler Memorialchorprojekts ist das sogenannte Löwen-Monument (Abb. 68), das Albrecht rund zehn Jahre später um 1610 erneut bei Robert de Nole in Auftrag gab. Dieses präsentiert auf einem nahezu identischen Unterbau – lediglich die florale Ornamentik wurde flacher ausgeführt und die zentralen Wappen geändert – einen liegenden Löwen aus Messing auf einer leichten Erhöhung aus schwarzem Marmor.⁶⁹⁸ Das kraftvoll wirkende Tier ist unterlebensgroß, trägt eine mächtige Mähne und hat groß ausgeformte Pranken. Die vordere linke Tatze ist erhoben und hält ein nach vorne gekipptes Wappenschild, das ein identisch aussehendes Tier als heraldischen Löwen zeigt. Es handelt sich hierbei um

⁶⁹⁷ Siehe CASTEELS 1961, 94.

⁶⁹⁸ Siehe zu diesem Monument MILLER LAWRENCE 1981, Kat. Nr. 350.



68. Robert de Nole,
Löwen-Monument, um 1610,
verschiedene Steinarten
(Sockel) und Messing (Löwe),
Brüssel, St. Michael und
St. Gudula. Foto: Ivo Raband.

den Löwen Brabants, das Wappentier der Herzoge in Brüssel, der auf fast jedem südniederländischen Stadt- oder Provinzwappen zu finden ist. Cynthia Miller Lawrence folgend sollte der Löwe das Grabmonument für Johann II. von Brabant (1275–1312, ab 1294 Herzog) ersetzen, das sich ursprünglich in der Kirche befunden haben und im Zuge von Ikonoklasmus und Achtzigjährigem Krieg zerstört worden sein soll.⁶⁹⁹ Der anders lautenden Annahme Marguerite Casteels' zufolge, sollte dieses Monument vielmehr ein Erinnerungswerk für alle Herzoge von Brabant sein. Ihr ist zu folgen, da die Kombination aus Wappentier, dem gehaltenen Wappen und den Brabanter Wappen auf beiden Seiten des Unterbaus eine so heraldische Bildfülle erzeugt, die sich deutlicher auf die gesamte Dynastie als auf eine Einzelperson beziehen lässt.⁷⁰⁰

Die Überzeugungskraft von Casteels' Analyse liegt ferner in der ursprünglichen Verortung des Löwen im Kirchenraum begründet. Auch für diesen ist der heutige Aufstellungsort (b) ein anderer als der Originalplatz (II). Die Versetzung beider Monumente wurde erst im 19. Jahrhundert vorgenommen, mit der Folge, dass das Löwen-Monument seine Allsichtigkeit eingebüßt hat, da sich die Figur nun nach hinten in den Chorumgang wendet und dauerhaft verschattet bleibt.⁷⁰¹ Der Grundriss (Abb. 50) zeigt, dass der Löwe heute parallel zum Ernst-Monument im nordöstlichen

⁶⁹⁹ Siehe EBD. Johann II. war über seine Heirat mit Margarete von England (1275–1333) mit dem englischen Königshaus wie auch durch Margaretes Mutter mit den Königen von Kastilien verwandt. Der Verweis auf sein Grabmonument scheint daher äußerst einsichtig, da sich über ihn die Habsburger noch deutlicher in die Monarchien Europas einschreiben konnten. Gerade die Verbindung nach Kastilien scheint Albrechts und Isabellas Machtansprüche in den Niederlanden zu unterstreichen.

⁷⁰⁰ Siehe CASTEELS 1961, 96.

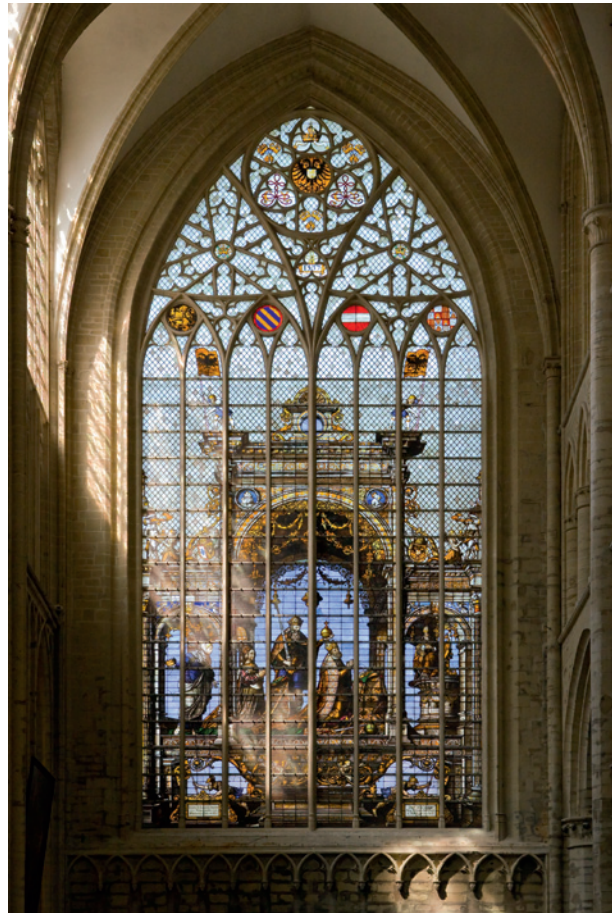
⁷⁰¹ Siehe MILLER LAWRENCE 1981, Kat. Nr. 350.

Feld des Chorpolygons steht, jedoch ursprünglich im Zentrum des Hochchors aufgestellt worden war. Diese Positionierung erfolgte unter Rücksichtnahme auf die immer noch intakte Grabkammer der Brabanter, die über einen Zugang im Zentrum des Hochchors erreichbar ist. In ebendiese zentral positionierte Gruft war auch der Sarkophag Ernsts bei seiner Beisetzung in der Kirche überführt worden. Deutlich eröffnet sich hier eine weitere dynastische Ebene in der Ausstattungsplanung Albrechts.

Mit dem Löwen-Monument erweiterte dieser die bereits burgundisch und habsburgisch besetzten Elemente des Ernst-Monuments um die Dynastie der Herzoge von Brabant. Dieses Herzogtum war nach dem Tod Herzog Philipps von Saint-Pol 1430 an Philipp den Guten (1396–1467) gefallen, den Vater Karls des Kühnen und damit Großvater Marias von Burgund. Albrecht, der im Gegensatz zu seinem Bruder Ernst seit 1599 auch den Titel des Herzogs von Brabant führte, besann sich hier, zehn Jahre nach seinem Regierungsantritt, auf die eigentliche Herkunft der Regenten der Spanischen Niederlande. Der Grundriss der Kirche legt durch die Positionierungen der Monumente die Vermutung nahe, dass mit dem Löwen-Monument der Hochchor als Memorialchor ausgestattet und für ein weiteres Projekt vorbereitet werden sollte. So ist im Grundrissplan das dem Ernst-Monument gegenüberliegende Interkolumnium des Hochchors mit einem Fragezeichen markiert. Da sich aus der Aufstellung des Ernst- und des Löwen-Monuments eine Leerstelle in der Symmetrie ergibt, kann spekuliert werden, dass dort ein drittes Monument – in Auftrag gegeben durch Albrecht oder einen seiner Nachfolger – aufgestellt werden sollte.

Dass die Symmetrie der Kirchengestaltung in der Kathedrale in Brüssel eine wichtige Rolle spielte, zeigt ein Blick auf die weiteren von Habsburgern im 16. Jahrhundert gestifteten Ausstattungsstücke: die Fenster. Diejenigen direkt oberhalb des Altars hatte Margarete von Österreich in Auftrag gegeben. Diese zeigen sie unter anderem zusammen mit ihrem Ehemann Philibert von Savoyen, ihrer Mutter Maria von Burgund, ihrem Neffen Karl V., ihrer Schwägerin Johanna von Kastilien und ihrer Großnichte Maria von Portugal. Die beiden Monumente im Hochchor müssen dementsprechend in einer Sichtachse mit diesen dynastischen Fenstern gelesen werden, so dass Albrecht mit den Stiftungen der Schwester seines Urgroßvaters eine visuelle Verbindung zwischen den Mitgliedern der Dynastie schaffen konnte. Ferner befinden sich zwei weitere Fensterstiftungen an den Enden des Querhauses, also seitlich der Monumente. Dort erscheinen in Triumphbogenarchitekturen Karl V. mit Gattin (Abb. 69) und Ludwig II. von Ungarn, der Ehemann Marias von Ungarn (1505–1558), die diese Fenster stiftete, als sie Statthalterin der Niederlande war (1531–1555). Zusätzlich stiftete Margarete von Österreich die Fenster der Kapelle des Heiligen Sakraments, die sich nördlich des Hochchors befindet. Betrachtete man also 1610 den Hochchor der Brüsseler Kirche, so wurde deutlich, dass es sich um eine ideale

69. Buntglasfenster am nördlichen Querhaus, Karl V. mit Isabella von Portugal, gestiftet durch Margarete von Österreich, nach Entwürfen Bernhard van Orleys, 1537, Brüssel, St. Michael und St. Gudula. Image © https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Bruessel-Sint-Michiels_en_Sint-Goedelekathedraal-Karl_V_und_Isabella_von_Portugal_mit_ihrem_Schutzpatron-Bernard_van_Orley-1537.jpg, Foto: Mylius (12.12.2018).



öffentliche wie dynastische *site* handelte, die von Albrecht von Österreich erweitert werden konnte.

Der Brüsseler Hochchor erscheint somit als ein idealer Ausgangspunkt, um einen neuen Memorialort der Habsburger in den Niederlanden zu schaffen, denn mit der Aufstellung der Monumente von Maria von Burgund und Karl dem Kühnen in der Brügger Liebfrauenkathedrale war dieser dynastische Raum bereits gefüllt; auch die Stiftung des Klosters in Brou, mit den beiden Grabmonumenten für Margarete von Österreich und ihren Ehemann, schien zu eng im Zusammenhang mit der früheren Statthalterin zu stehen. Die Kollegiatskirche von St. Michael und St. Gudula hingegen hatte den Vorteil einer bereits etablierten Stiftungstradition der Dynastie – vor allem auch aus Zeiten vor der Trennung derselben 1556 – und den entsprechenden Freiraum, um das Innere der Kirche neu auszustatten, ohne dass die neuen Stiftungen

mit älteren Monumenten in Konkurrenz treten mussten.⁷⁰² Ebenfalls wichtig ist in diesem Zusammenhang die nördlich des Hochchors gelegene Kapelle des Heiligen Sakraments und die damit verbundene andächtige Verehrung einer lokalen Hostie.

Die Prozession für die mit dieser Kapelle verbundene Reliquie wurde am 13. Juli 1585 unter Alessandro Farnese zum ersten Mal seit dem 6. Juni 1579, der damaligen Pfingstprozession, durchgeführt.⁷⁰³ Auch wenn während des Brüsseler Ikonoklasmus 1579 die meisten Reliquien und Reliquiare zerstört worden waren, hatte sich das Heilige Sakrament wieder auffinden lassen und so einen noch gesteigerten Kultwert für die Katholiken in Brüssel erhalten.⁷⁰⁴ Margit Thøfner erkannte in diesem Zusammenhang, dass die Prozession als „tangible and visible link with the past“⁷⁰⁵ zu verstehen sei und macht damit deutlich, welche besondere Rolle diese Prozession und ihre Reliquie zugesprochen bekommen hatten. Ihre Präsentation und Verehrung dienten einer öffentlichen und dabei kirchlich wie städtischen Verknüpfung der Gegenwart mit der Zeit vor dem Ausbruch von Reformation und Revolution; einem nunmehr ‚Goldenen Zeitalter‘ einer ungeteilten Kirche in den ungeteilten Niederlanden.

Für den Sommer 1595, Ernst war kurz zuvor verstorben und Albrecht noch nicht aus Spanien eingetroffen, lässt sich die Prozession des Heiligen Sakraments ebenfalls feststellen, was zeigt, dass dieses Ereignis von Stadt, Kirche und Bevölkerung – nicht von den Habsburgern – getragen und organisiert worden war. Zur Etablierung ihrer Regentschaft wählte das Erzherzogspaar dann diesen lokalen Kult als ein wichtiges Moment ihrer Förderung der Frömmigkeit in Brüssel.⁷⁰⁶ Da Albrecht und Isabella während ihrer gesamten Regentschaft ihren Fokus immer wieder auf ebendiese Reliquie und damit auch auf ihre Kapelle legten, indem sie die Prozession förderten und einen neuen Reliquienaltar errichten ließen, erscheint es nicht

⁷⁰² Dies begründet, warum die mögliche Zweitwahl für ein Monument, St. Jakob auf dem Coudenberg, wo Ernsts Leichnam aufbewahrt worden war, für die Stiftung nicht in Frage kam. Dort hatte 1526 Margarete von Österreich ein Monument für ihren jungen Bruder Franz errichten lassen, der als Baby 1481 verstorben war, siehe LAURO 2007, 105. Durch das Abrücken von der anscheinend schon beinahe als Erinnerungsort der Habsburger in Brüssel etablierten Jakobskirche, die unmittelbar neben dem Palast lag, hin zur St. Michael und St. Gudula Kirche schuf sich Albrecht einen neuen und bislang ungenutzten Erinnerungsraum, in dem er mit der Krypta der Herzoge von Brabant auf seine Rolle als Regent der Niederlande verweisen konnte.

⁷⁰³ Vgl. THØFNER 2007, 159–164.

⁷⁰⁴ Siehe EBD. Für den Hinweis des neuen Kultwerts der Kunstwerke, die den Ikonoklasmus überlebt haben, danke ich Christine Göttler.

⁷⁰⁵ THØFNER 2007, 161.

⁷⁰⁶ Siehe EBD., 195–196. Thøfner verweist in diesem Zusammenhang auf Johannes Molanus' Publikation *Usuardi Martyrologium*, in dem die Prozession des Heiligen Sakraments mit dem Sieg Johanns I. von Brabant 1288 verknüpft wurde und dadurch den lokalhistorischen, dynastischen wie konfessionellen Kontext bediente.

verwunderlich, dass Isabella später dort das gemeinsame Erinnerungsmonument für sich und ihren bereits verstorbenen Ehemann aufstellen lassen wollte.⁷⁰⁷ Es lässt sich hier nur aufgrund der räumlichen Disposition der Kapelle und des gestifteten Reliquienschreins vermuten, dass Isabella betende *priant*-Figuren vorsah, die – ganz im Stil des von ihrem Vater errichteten El Escorial – die Reliquie verehren sollten. Ihr Monument wurde jedoch nie ausgeführt, so dass bis heute in der Mitte der Kapelle lediglich eine einzelne und unverzierte Bodenplatte mit der Inschrift *MONUMENTUM BELGII GUBERNATORUM* denjenigen Ort markiert, wo ursprünglich eines der wahrscheinlich wichtigsten Grabmonumente der Spanischen Niederlande hätte entstehen sollen.⁷⁰⁸ Die Hinwendung Isabellas zur Seitenkapelle ließ die beschriebene Leerstelle auf der Nordseite des Hochchors weiterhin bestehen. Es kann davon ausgegangen werden, dass ein später zu errichtendes, drittes Hochchormonument geplant war, so dass im Süden Ernst, mittig im Osten der Löwe und im Norden ein weiterer Habsburger – vermutlich Albrecht und Isabella selbst – geehrt worden wären. In dieser Disposition einem ‚El Escorial des Nordens‘ gleichend, hätte sich der Brüsseler Hochchor in einen „Memorialchor“⁷⁰⁹ der Habsburger als Herzoge von Burgund und – mehr noch – Herzoge von Brabant gewandelt. Ausgeführt wurde dieses dritte Erinnerungswerk jedoch nie.

Die Entscheidung im 19. Jahrhundert, das Ernst- und das Löwen-Monument als Paar zu begreifen und an ihre heutigen Standorte im Chorpolygon zu versetzen, erscheint als logische Konsequenz, um nach nunmehr zweihundert Jahren die Dekoration des Altarraums endlich in ein symmetrisches Gleichgewicht zu bringen. Die dadurch verlorengegangenen Beziehungen der Monumente zum Hochaltar und den umliegenden Fenstern hat die Wirkung dieses Ortes dauerhaft verändert. Uns präsentiert sich heute nicht mehr der Plan Albrechts, einen Erinnerungsort zu etablieren, der im Sinne einer neuen lokalen *memoria* und einer *Pietas Belgica* eine neue Dynastie der Habsburger in den Niederlanden in Erinnerung hielt. Für Albrecht lag ein Grundpfeiler dieses zu etablierenden Dynastiezweigs in der Person seines Bruders Ernst von Österreich, der gezielt dazu genutzt wurde, den Brüsseler Hochchor bereits zu Beginn der Regentschaft Albrechts als habsburgisch zu ‚markieren‘ und in einen Memorialchor umzugestalten. Die angestrebte Festigung dieser neuen niederländischen Dynastie hätte sodann durch die Nachkommen Albrechts und Isabellas

⁷⁰⁷ Siehe zur Kapelle DE JONGE/OTTENHEYM 2007, 173–174. Die einzige Einzelstudie zum nie ausgeführten Monument Albrechts und Isabellas in der Kapelle des Heiligen Sakraments ist LEFEVRE 1945.

⁷⁰⁸ Siehe LAURO 2007, 169.

⁷⁰⁹ Zum Typus des Memorialchors, der sich ab dem 15. Jahrhundert in Rom entwickelte, kann auf die Forschungen Anett Ladegasts verwiesen werden, siehe LADEGAST 2010.

geschehen sollen; ein Unterfangen, das erfolglos blieb und die Niederlande 1621 nach Albrechts Tod und dem „Act of Cession“ an Philipp III. fallen ließ.⁷¹⁰

Es zeigt sich abschließend, dass Albrecht bereits nach seiner ersten Ankunft in den Niederlanden 1596, bei der er selbst mit einer prächtigen *Blijde Inkomst* in Brüssel begrüßt worden war, und nach dem Einzug als Regent 1599 die Möglichkeiten einer Instrumentalisierung seines verstorbenen Bruders erkannt hatte. Über das von Johannes Bochius an ihn adressierte Antwerpener Festbuch des Ernst-Einzugs wurde ihm gezeigt, dass nicht nur er als Retter der *Belgica* empfangen worden war, sondern vor ihm bereits sein älterer Bruder. Ein Blick in die beiden ernestinischen Festpublikationen zeigte Albrecht, dass Ernst in Brüssel seine Ahnenreihe vor Augen geführt worden war, ihm *Bruxella* willentlich ihr Herz dargeboten hatte und er dafür das Monster der Zwietracht hätte erschlagen sollen, wodurch er zum Friedensbringer der sieben Provinzen hätte werden können. Auch in Antwerpen war dieses deutlich spürbar gewesen, als Ernst vor dem Theater des österreichischen Friedens oder der Bühne mit Scaldis vorgeführt bekam, welche Hoffnungen die Stadt in ihn setzte. Albrecht war es aufgrund der Festbücher möglich, diese wichtige Rolle seines Bruders zu erkennen, so dass er diesen für seine dynastisch ausgerichtete Bildpropaganda in den Niederlanden gezielt einzusetzen verstand.

Die Stiftung des Grabmonuments lässt sich daher als direkte Folge der *Blijde Inkomst* von 1594 verstehen. Dort war Ernst als Retter, Friedensbringer und Wiederhersteller der Einheit der Provinzen begrüßt worden, eine Rolle, die Ernst durch seinen frühen Tod nicht erfüllen konnte. Das Monument diente somit zum einen der Einschreibung Ernsts in eine lokale dynastische *historia* – sein Körper in der Krypta der Herzoge von Brabant zeugt davon – und zum anderen der Stärkung der Position Albrechts, auf dem nun identische Hoffnungen ruhten. Albrecht schuf so eine visuelle Kontinuität, die aufzeigen sollte, dass er sich – wie auch Ernst – nicht als ‚Abgesandter‘ Spaniens oder der kaiserlichen Familie verstanden wissen wollte, sondern als lokaler Herrscher, der mit der Dynastie der Burgunder, vor allem aber mit der der Brabanter so eng verflochten war, dass seine Machtansprüche über die sieben Provinzen der Niederlande die einzig wahren und legitimen Forderungen darstellten.

⁷¹⁰ Der Ansatz Albrechts kann hier mit dem von Dagmar Freist beschriebenen Konzept der „global memoryscape“ verglichen werden. Freist zeigt dabei auf, wie durch „memory and migration“ Erinnerung durch Raum und Zeit bedingt adaptiert und dann in einem gemeinsamen „glokalen“ Sinn angepasst wird, siehe FREIST 2013B, 208.