

**NIEDERLANDE-STUDIEN**

**Band [39]**

**Der Waffenstillstand  
(1609–1621)  
als Medienereignis**

**Politische Bildpropaganda  
in den Niederlanden**

**Martina Długaiczuk**



**WAXMANN**

# Niederlande-Studien

herausgegeben von  
herausgegeben von Lut Missinne, Friso Wielenga,  
Markus Wilp und Lisa Terfrüchte

Band 39



Waxmann 2005  
Münster / New York / München / Berlin

Martina Długaiczek

# Der Waffenstillstand (1609–1621) als Medienereignis

Politische Bildpropaganda in den Niederlanden



Waxmann 2005  
Münster / New York / München / Berlin

## Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Eine elektronische Version dieses Buches ist dank der Unterstützung von Bibliotheken, die mit Knowledge Unlatched zusammenarbeiten, frei verfügbar. Die Open-Access-Ausgabe wurde im vorliegenden Fall ermöglicht durch den Fachinformationsdienst Benelux / Low Countries Studies der Universitäts- und Landesbibliothek Münster mit Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft.

Mehr Informationen: [www.knowledgeunlatched.org](http://www.knowledgeunlatched.org), [www.fid-benelux.de](http://www.fid-benelux.de)

Gefördert durch



**FID Benelux**  
Low Countries Studies



ISSN 1436-3836

Print-ISBN 978-3-8309-2330-5

E-Book-ISBN 978-3-8309-7330-0

<https://doi.org/10.31244/9783830973300>

Waxmann Verlag, Münster 2005

[www.waxmann.com](http://www.waxmann.com)

[info@waxmann.com](mailto:info@waxmann.com)

Umschlaggestaltung: Pleßmann Kommunikationsdesign, Ascheberg  
Siegel der Generalstaaten der Niederlande aus dem Jahre 1578. Es zeigt einen gekrönten Löwen mit Schwert und Pfeilbündel, das die 17 Provinzen der Niederlande vereint nach der Pazifikation von Gent (1576) symbolisiert.

Aus: Zannekin-nieuwsbrief 1/89, S. 5.

Dieses Werk ist unter der Lizenz CC BY-NC-SA veröffentlicht

Namensnennung – Nicht-kommerziell –

Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>



„In der Tat, Väter, ist die Zwietracht in uns vielfältig; schwere innere Kämpfe, schlimmer als Bürgerkriege, führen wir mit uns selbst. Wenn wir diese nicht wollen, wenn wir den Frieden begehren, der uns so in die Höhe erhebt, daß wir unter die Erhabenen des Herren aufgenommen werden, wird allein die Philosophie sie ins ganz unterdrücken und zur Ruhe bringen; die Moralphilosophie wird zunächst, wenn unser Mensch von seinen Feinden nur Waffenstillstand erbittet, die zügellosen Ausfälle des vielgestaltigen Viehs und die Streitsucht des Löwen, seine Zorn- und Wutausbrüche dämpfen. Dann, wenn wir besser für uns Rat halten und uns die Sicherheit ewigen Friedens ersehnen, wird sie dasein und unsere Wünsche großzügig erfüllen, denn sie wird, wenn die beiden Bestien getötet sind – sozusagen wenn das Opferschwein abgestochen ist –, zwischen Fleisch und Geist ein unverletzliches Bündnis heiligsten Frieden stiften.“

Giovanni Pico della Mirandola<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *De hominis dignitate / Über die Würde des Menschen*, 1496 (ND 1990), S. 18f.

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit stellt die überarbeitete Fassung meiner an der Universität Kassel eingereichten Dissertation dar. Der ihr zugrunde liegende interdisziplinäre Ansatz fand seine Entsprechung in den Gutachtern Prof. Dr. Berthold Hinz und Prof. Dr. Heide Wunder. Als leidenschaftliche Vertreter der Disziplinen Kunstwissenschaft und Geschichte schulde ich ihnen großen Dank für ihre Bereitschaft, sich dem Thema – die ‚Kunst-Geschichte‘ eines politischen Ereignisses – anzunehmen und zu begleiten.

Gefördert wurde die mit aufwendigen Archivarbeiten und Reisen verbundene Arbeit durch das Stipendium des Landes Hessens und die Zentrale Forschungsförderung der Universität Kassel. Dem ‚Zentrum für Niederlande-Studien‘ der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, namentlich Dr. Loek Geeraedts, bin ich für die Aufnahme der Arbeit in die institutseigene Publikationsreihe sehr verbunden. Die engagierte und geduldige Betreuung auf Seiten des Waxmann Verlages übernahm Beate Plugge.

Eine Arbeit, die über mehrere Jahre entsteht, hat ihre Gefährten – Freunde, Kollegen, Verwandte und Bekannte. Sie alle namentlich zu benennen ist an dieser Stelle nicht möglich, zumal sie um ihren Anteil an der Arbeit und meinen Dank wissen. Dennoch: Für seine unermüdliche Diskussionsbereitschaft, konstruktive Kritik und loyale Freundschaft sei vor allem Stefan Schweizer gedankt. Kerstin Merkel und Martina Mauritz übernahmen – neben wertvollen Anregungen und Gesprächen – die mühevollen Arbeit der Korrektur. Alexander Markschies danke ich für den gewährten Freiraum, während meiner Tätigkeit am Institut für Kunstgeschichte der RWTH Aachen das Manuskript überarbeiten zu können.

Uneingeschränkte Unterstützung in inhaltlicher, materieller und vor allem emotionaler Art ließen mir meine Eltern Birgid und Albert zuteil werden. Ihnen sei daher dieses Buch gewidmet.

# Inhalt

## Teil I

|       |   |    |
|-------|---|----|
| 1.    | Einleitung .....  | 11 |
| 1.1   | Gegenstand und Grenzen der Untersuchung .....   | 13 |
| 1.2   | Stand der Forschung.....  | 15 |
| 1.3   | Text und Katalog.....   | 18 |
| 1.4   | Überlegungen zur Methode.....   | 19 |
| 2.    | Die ‚Ikonographie‘ der historischen Ereignisse.....   | 21 |
| 2.1   | Die Rolle der Spanischen Niederlande und ihre wichtigsten<br>Vertreter: Die Erzherzöge Albrecht und Isabella,<br>Ambrogio Spinola und Pater Neyen ..... | 24 |
| 2.2   | Die Nördlichen Provinzen:<br>Moritz von Oranien und Johan van Oldenbarnevelt .....  | 28 |
| 2.3   | Beistand mit Hintergedanken: Die Bündnispartner<br>Jakob I. von England und Heinrich IV. von Frankreich .....   | 31 |
| 2.4   | Der Vertrag und seine Veröffentlichung.....   | 32 |
| 2.5   | Entwicklung der politischen Propaganda in den Niederlanden.....   | 35 |
| 2.5.1 | Politische und soziale Strukturen.....  | 35 |
| 2.5.2 | Verschmelzung von Politik und Religion als künstlerische<br>Antriebsfeder.....  | 37 |
| 3.    | Terminologische und historische Voraussetzungen .....   | 39 |
| 3.1   | Definition Waffenstillstand.....  | 39 |
| 3.2   | Terminologische Differenzen in den europäischen Ländern.....  | 39 |
| 3.3   | Erste Nachrichten über den Waffenstillstand, die Waffenruhe<br>und Treuga Dei.....  | 42 |
| 3.4   | Juristische und moralische Bewertung des Waffenstillstandes –<br>‚Atempause für neue Kriege‘ .....  | 44 |
| 3.5   | Das Geschlecht der Personifikation und des Begriffes.....   | 46 |
| 4.    | Zur Genese der Personifikation des Waffenstillstandes .....   | 48 |
| 4.1   | Das Bild des niederländischen <i>Bestandes</i> oder <i>Treves</i> .....   | 50 |
| 4.1.1 | <i>Pax et Iustitia</i> .....  | 58 |
| 4.1.2 | <i>Bestands</i> -Formen während der zwölf Jahre.....  | 64 |
| 4.2   | Rückgriff auf andere Personifikationen .....  | 69 |
| 4.2.1 | <i>Pax</i> .....  | 70 |
| 4.2.2 | <i>Iustitia</i> .....   | 75 |
| 4.2.3 | <i>Belgica</i> .....  | 77 |
| 4.2.4 | <i>Patientia</i> .....  | 80 |
| 4.3   | Die Zusammenführung der personifizierten Länderallegorien.....  | 81 |
| 4.3.1 | <i>Belgica Archiducibus subdita</i> und <i>Belgica libera</i> .....   | 81 |
| 4.3.2 | Der Waffenstillstand als Ehebündnis.....  | 84 |

---

|       |   |     |
|-------|---|-----|
| 5.    | Das Ringen um selbständige Symbole.....   | 90  |
| 5.1   | Der Freiheitshut.....   | 90  |
| 5.2   | Der Löwe.....   | 95  |
| 5.3   | „Hollands tuin“ .....   | 102 |
| 5.4   | Exkurs Venedig.....   | 106 |
| 5.4.1 | <i>Venetia</i> ‚in forma di Justitia‘ als Vorbild für die Personifikation<br><i>van het Bestand</i> .....                 | 106 |
| 6.    | Die besondere Bildtradition des Mars in den Niederlanden.....   | 109 |
| 6.1   | <i>Mars</i> und <i>Venus</i> oder ‚Een nacht van twalef jaer‘ .....   | 109 |
| 6.1.1 | Harmonia est discordia concors .....  | 112 |
| 6.2   | Die Bildtradition des <i>Mars</i> .....   | 113 |
| 6.2.1 | Der bezwungene <i>Mars</i> .....  | 115 |
| 6.2.2 | Grabinschriften für ‚Mars den bleot-hont‘ .....   | 121 |
| 6.3   | Der <i>slapende Mars</i> als Sinnbild des Waffenstillstandes.....   | 123 |
| 6.3.1 | Die weitere Entwicklung des <i>slapenden Mars</i> .....   | 136 |
| 6.3.2 | Der <i>erweckte Mars</i> (1615) .....   | 139 |
| 6.4   | Krieg und Frieden als Kreislauf.....  | 143 |
| 6.4.1 | Wonder, wonder <i>Mars</i> het d’weerelt onder (1621) .....   | 147 |
| 6.4.2 | Bellum iustum – die Rechtfertigung des Krieges .....  | 152 |
| 7.    | Pyramis Pacifica.....   | 157 |
| 7.1   | Begriffsdefinition .....  | 157 |
| 7.1.1 | Der Obelisk als Bedeutungsträger .....  | 158 |
| 7.2   | Die Pyramide als Sinnbild des Waffenstillstandes .....  | 160 |
| 7.3   | Vom Sieges- zum Schandmonument.....   | 166 |
| 7.3.1 | ‚t’ Arminiaens Testament‘ .....   | 167 |
| 7.3.2 | Die Pyramide als Grabkammer des Waffenstillstandes.....   | 173 |
| 7.3.3 | ‚Trebvs Val‘ – oder der Einsturz der Pyramide (1621) .....  | 174 |
| 8.    | Feiern des Waffenstillstandes –<br>Reaktionen in den Nord- und Südniederlanden.....                                       | 180 |
| 8.1   | Antwerpen.....  | 181 |
| 8.1.1 | Vorbereitungen für den Festakt<br>Die Ausschmückung des Antwerpener Rathauses.....  | 184 |
| 8.1.2 | Abraham Janssens: ‚Scaldis und Antwerpia‘ .....   | 186 |
| 8.1.3 | Peter Paul Rubens: ‚Die Anbetung der Könige‘ .....  | 190 |
| 8.2   | Die Feiern.....   | 196 |
| 8.2.1 | ‚Triumphante ende Blijde Incomste binnen Antwerpen‘,<br>9. Februar 1609 .....   | 196 |
| 8.2.2 | Der traditionelle ‚Ommegang‘ in Antwerpen .....   | 199 |
| 8.2.3 | Der etwas andere ‚Ommeganck‘ vom 5. Juni 1609.....  | 201 |
| 8.2.4 | Hendrick de Clerck: ‚Die Befriedung der kämpfenden 17<br>Provinzen‘. Ein Bild für die Feiern des Waffenstillstandes?..... | 212 |



---

|         |   |     |
|---------|---|-----|
| 8.2.5   | Hendrick de Clerck: ‚Felicitas Publica‘ .....   | 216 |
| 8.2.6   | ‚Panegyricus‘ für die Erzherzöge Albrecht und Isabella, 1609 .....                                    | 219 |
| 8.2.7   | Otto van Veen: ‚Fête de la paix conclue entre la Hollande<br>et l’archiduc Albert d’Autriche‘ .....   | 222 |
| 8.3     | Amsterdam .....   | 225 |
| 8.3.1   | Theateraufführungen .....   | 225 |
| 8.3.2   | ‚Vertooningen over het Twaelfjarige Bestand‘, 5. Mai 1609 .....                                       | 226 |
| 8.3.3   | ‚Vertooninge van de tegenwoordigen Staet der Lande‘, 1610 .....                                       | 231 |
| 8.4     | Ausschmückung des Sitzungssaales der Generalstaaten<br>in Den Haag .....                              | 233 |
| 8.4.1   | Otto van Veen: Der Freiheitskampf der Bataver .....   | 234 |
| 8.5     | Das Grabmonument Wilhelm des Schweigers<br>als Zeichen des Sieges .....                               | 242 |
| 8.5.1   | Das Programm .....  | 244 |
| 8.6     | Lieder zum Waffenstillstand .....   | 248 |
| 8.6.1   | Exkurs: Nachrichtenwesen. Bekanntmachung und Rezeption<br>des Waffenstillstandes in Deutschland ..... | 252 |
| 9.      | Boerenverdriet – Boerenvreugd<br>Kriegsgewalt und Aussöhnung zwischen Soldaten und Bauern .....       | 258 |
| 9.1     | Sebastian Vrancx: Der Überfall der Soldaten (Dorfplünderungen) .....                                  | 259 |
| 9.2     | David Vinckboons: Die Rache der Bauern, 1609 .....  | 262 |
| 9.3     | Die Versöhnung von Soldaten und Bauern als Zeichen des<br>Waffenstillstandes, 1610 .....              | 265 |
| 9.4     | Die Klage der Bauern, 1621 .....  | 268 |
| 10.     | Schlußbetrachtung .....   | 271 |
| 11.     | Ausblick .....  | 276 |
| 12.     | Anhang .....  | 284 |
|         | Zeittafel .....   | 284 |
|         | Abkürzungsverzeichnis .....   | 285 |
| 12.1    | Literatur .....   | 286 |
| I.      | Quellen und Traktate .....  | 286 |
| II.     | Nachschlagewerke .....  | 291 |
| III.    | Sekundärliteratur .....   | 292 |
| IV.     | Ausstellungs- und Museumskataloge .....   | 319 |
| Teil II |   |     |
|         | Katalog .....   | 323 |
|         | Personenregister .....  | 375 |



# 1. Einleitung

Ein politisches Ereignis, der Zwölfjährige Waffenstillstand vom 9. April 1609, dient als Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit. Als Bildsujet ist dieses Thema bislang nicht untersucht worden. Das mag darin begründet sein, daß das Thema ‚Krieg und Frieden‘ ein zentrales in der Kunst-Geschichte ist, während der Waffenstillstand eine Art Schattendasein fristet. Selbst in den zahlreichen Analysen zur politisch motivierten Bildproduktion während des Achtzigjährigen Kriegs (1568–1648) blieb der ausgehandelte Waffenstillstand von 1609 weitestgehend ausgespart, obwohl sich namhafte Künstler wie Peter Paul Rubens, Otto van Veen, David Vinkboons, Joachim Wtewael oder Claes Jansz. Visscher an der Visualisierung des Themas beteiligt haben.

Der Vertrag wurde zwischen den unter Spaniens Herrschaft stehenden Südlichen und den Nördlichen Niederlanden, den Generalständen, abgeschlossen. Die Ratifizierung des seit 1601 verhandelten Abkommens wurde im eigens dafür ausgestatteten Antwerpener Rathaus feierlich vollzogen. Im historischen Rückblick bedeutet das Jahr 1609 Halbzeit in einem insgesamt achtzig Jahre währenden Konflikt zwischen den konfessionellen Gruppen, der 1648 im Friedensvertrag von Münster und Osnabrück zur Trennung der Nördlichen Provinzen vom spanischen Reich und dadurch zur Bildung eines neuen, unabhängigen Staates führte.

Bereits im Laufe des 15. Jahrhunderts rückte die Thematik Krieg und Frieden in einer nie zuvor gekannten Intensität in das Interesse der politischen und moralischen Reflexion, wurde als selbständige, für sich bedeutsame gedankliche Aufgabe anerkannt und forderte publizistische und künstlerische Resultate heraus. Geprägt durch die Glaubenskämpfe verbildlichten die Künstler im Laufe des 16. Jahrhunderts ihre Vorstellungen vom Frieden, um unter anderem die Sehnsucht nach der ‚aetas aurea‘ Ausdruck zu verleihen. Anfang des 17. Jahrhunderts war man in den Niederlanden darum bemüht, den Konflikt im Inneren des Landes mit einem Friedensvertrag beizulegen. Weil die geforderten Konditionen sich aber für die gegnerische Partei als nicht akzeptabel erwiesen, und die finanzielle Notsituation den ‚militärisch errungenen Frieden‘ nicht ermöglichte, einigte man sich schließlich auf einen Waffenstillstand. Das war der kleinste gemeinsame Nenner, den alle Beteiligten akzeptieren konnten.

Das Ziel der interdisziplinären Arbeit ist es, die Ikonographie des Waffenstillstandes von 1609 sowie anhand von historischen Öffentlichkeiten und Kommunikationsprozessen das Entstehen und die Funktionsweise eines frühneuzeitlichen Medienereignisses zu recherchieren und zu analysieren. Dazu ist es notwendig, die Genese des Waffenstillstandes, den Begriff, seine Funktion, Tradition und Rezeption unter historisch-politischen, mentalitäts- und religionsgeschichtlichen sowie ikonographisch-ikonologischen Aspekten zu betrachten.

Der im Titel geführte Begriff ‚Medienereignis‘ ist dem Diskurs verpflichtet, vom politisch-geschichtlichen Ereignis ausgehend zu hinterfragen, in welcher

Form der Waffenstillstand Eingang in welche Medien gefunden hat.<sup>2</sup> Dabei muß der Zwölfjährige Waffenstillstand als eigendynamischer Handlungsraum verstanden werden, da mediengeschichtlich Ereignisse nichts Feststehendes sind, sondern bereits bei ihrer Entstehung zwischen Erwartung, Schilderung und Interpretation mit z.T. propagandistischen Tendenzen fluktuieren. So haben alle agierenden Parteien, Gruppierungen und einzelne historische Persönlichkeiten beider Landesteile, nachdem sie eine gemeinsame Symbolsprache für den Waffenstillstand entwickelt hatten, eben diese für ihre eigenen Zwecke genutzt, um für ihre Positionen und Ansichten werben oder Gegner diffamieren, Identifikationen entwerfen oder infrage stellen zu können.

Um Einblicke in die unterschiedliche Rezeption aller Gesellschaftsschichten vornehmen zu können und heterogene Medien sowie gesellschaftliche Kommunikation das ‚Ereignis‘ erst zu einem solchen machen, werden neben Exponaten aus dem Bereich der Graphik und Malerei auch Festzüge, Ommegänge, Feiern, Theaterstücke, der Bereich der Numismatik, Liedgut, Gedichte und Sonette, Grabmale, Pamphlete und das Zeitungswesen ikonographisch und ikonologisch bearbeitet. Dabei wird sich feststellen lassen, daß für die Bildproduktion anläßlich des Waffenstillstandes von 1609 drei Faktoren maßgeblich waren:

- Als erstes ist die ausgehandelte Zeit von zwölf Jahren zu nennen, die es ermöglichte, Eindrücke und Positionen zum Waffenstillstand visuellen Ausdruck zu verleihen. Erfahrungen konnten gesammelt, verarbeitet und kritisch hinterfragt werden. Dabei wird sich als ein zentrales Ergebnis feststellen lassen, daß die Bildmedien nicht nur zum Spiegel der Ereignisse, sondern selbst Agenturen des politischen Handels waren und dadurch das soziale Ereignis-Wissen erheblich geprägt haben.
- Der zweite Faktor ist die durch den Waffenstillstand de facto erlangte Souveränität der Nördlichen Provinzen. Souveränität heißt in diesem Fall diplomatische Anerkennung und Glaubensfreiheit, jedoch nur für den Zeitraum des Waffenstillstandes und für den Bereich der Niederlande – überseeische Besitzungen blieben unberücksichtigt. Dadurch ist der topografische Rahmen markiert, wobei die wirtschaftlichen und künstlerischen Hochburgen Antwerpen und Amsterdam programmatisch für die Südlichen und Nördlichen Niederlanden stehen.

---

2 Vgl. zur Begriffsdefinition und zum mediengeschichtlichen Abriß WILKE, Jürgen: *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2000. DERS., *Geschichte als Kommunikationsereignis. Der Beitrag der Massenkommunikation beim Zustandekommen historischer Ereignisse*, in: *Massenkommunikation. Theorien, Methoden, Befunde*, hrsg. v. Max Kaase und Winfried Schulz, Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 30, Opladen 1989, S. 57–71. KOSELLEK, Reinhard: *Ereignis und Struktur*, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, hrsg. von R. Kosellek und Wolf-Dieter Stempel, München 1973, S. 560–571.

- Als dritter Punkt ist zu nennen, daß die Abspaltung der sieben Provinzen anfangs eine Euphorie entfachte, die nach der äußeren Konsolidierung im Inneren zu einem Konflikt zwischen den konfessionellen Gruppen der Remonstranten und Kontraremonstranten umschlug. Da sich in diesen antagonistischen Gruppen die Befürworter und Gegner des Waffenstillstandes sammelten, entbrannte eine Diskussion, die verstärkt über das Medium der bildenden Kunst ausgefochten wurde und in der der Zwölfjährige Waffenstillstand eine zentrale Rolle einnahm.

## 1.1 Gegenstand und Grenzen der Untersuchung

Über die politisch ambitionierte Graphik der Jahre 1568 bis circa 1600 liegt eine umfangreiche und detaillierte Forschung in Form von Einzeluntersuchungen und vergleichenden Analysen vor,<sup>3</sup> nicht aber für die Zeit des Zwölfjährigen Waffenstillstandes (1609–1621). Die gängige Vorgehensweise ist, der Ratifizierung des Vertrages sowie dem erneuten Kriegsausbruch im Jahr 1621 eine bloße Erwähnung zu gewähren, um dann über das Jahr 1648 in einer regelrechten kunstgeschichtlichen und historischen Publikationsflut zu gipfeln.<sup>4</sup> Obwohl verschiedene

3 Vgl. unter anderem TANIS, James u. Daniel HORST: *Images of Discord. De Tweedracht Verbeeld. A graphic interpretation of the opening decades of the Eighty Years' War. Grand Rapids, Michigan 1993.* BEVERS, Holm: *Willem van Haecht composuit – Zu einem Aspekt der Antwerpener Stichproduktion um 1570*, in: Die Malerei Antwerpens. Gattungen. Meister. Wirkungen, hrsg. von E. Mai. Internationales Kolloquium, Wien 1993, S. 179–185. KAT. COBURG 1983: *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe*, hrsg. von Wolfgang Harms, Veste Coburg 1983. HOOP SCHEFFER, Dieuwke de: *Een zestiende-eeuwse allegorie op de vrede*; in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 9, 1961, Nr. 4, S. 140–144. DIES.: *Politieke prenten van Jacob de Gheyn de Oude*, in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 26, 1978, S. 99–105. WOHLFEIL, Rainer: *Pax antwerpiensis. Eine Fallstudie der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede‘*, in: *Historische Bildkunde – Probleme – Wege – Beispiele*, hrsg. von Birgitte Tolkemitt und Rainer Wohlfeil, Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12, 1991, S. 211–258.

4 Vgl. unter anderem COUPE, W.A.: *Political and Religious Cartoons of the Thirty Years' War*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, 1962, S. 65–86. JESSEN, Hans: *Der Dreißigjährige Krieg in Augenzeugenberichten*, Düsseldorf/München 1975. LAHRKAMP, Helmut: *Dreißigjähriger Krieg – Westfälischer Frieden. Eine Darstellung der Jahre 1618–1648*, Münster 1997. REESE, Armin: *Pax sit Christiana: die westfälischen Friedensverhandlungen als europäisches Ereignis*, Düsseldorf 1988. REGEN, Konrad (Hrsg.): *Krieg und Politik 1618–1648. Europäische Probleme und Perspektiven*, München 1988. RYSTAD, Goeran: *Kriegsnachrichten und Propaganda während des Dreißigjährigen Krieges*, Lund 1960. SCHORMANN, Gerhard: *Das Ringen um Frieden im Dreißigjährigen Krieg*, in: *Frieden in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Historisches Seminar der Universität Düsseldorf, Düsseldorf 1985, S. 71–79. STRAUB, Eberhard: *Pax et Imperium. Spaniens Kampf um seine Friedensordnung in Europa zwischen 1617 und 1635*, Paderborn 1980. SWART, K.W.: *The Black Legend during Eighty Years' War*, in: *Britain and the Netherlands*, Bd. 5, hrsg. von J.S. Brom-

Autoren herausgearbeitet haben, daß der Waffenstillstandsvertrag von 1609 als Grundlage für den Friedensvertrag von 1648 gedient hat, schenkte man diesem Ereignis lange keine Aufmerksamkeit. Erst in der 1998 gezeigten Ausstellung ‚1648 Krieg und Frieden in Europa‘ wurde der Waffenstillstand in einem der ersten Räume behandelt, um auf seine Bedeutung aufmerksam zu machen.<sup>5</sup> Neben den Vertragsinhalten und -partnern konnten auch einige Exponate studiert werden, die den Waffenstillstand unmittelbar zum Thema haben. Doch ein repräsentativer Überblick und eine ikonographische Untersuchung wurden bislang nicht erarbeitet. Die vorliegende Arbeit nimmt sich durch das zusammengetragene Bildmaterial und deren Analyse diesem Desiderat an.

Dabei richtet sich ein Hauptaugenmerk auf den Bereich der Graphik, da gerade diese Gattung eine schnelle Reaktion auf Ereignisse erlaubt und Auskunft über die politischen Standpunkte liefert. Durch die im Vordergrund stehenden inhaltlichen und ikonographischen Fragen werden auch Exponate in die Untersuchung integriert, deren Umsetzung eher als ‚handwerklich‘ zu bezeichnen ist. Dem steht eine Vielzahl hoch komplizierter allegorisch-emblematisch verschlüsselter Graphiken gegenüber, deren Dechiffrierung zum Teil durch beigegebene Legenden oder ausführliche Textpassagen erleichtert werden. Doch die originäre Verbindung von Bild und Text ist nicht mehr in allen vorliegenden Beispielen gegeben. Die wenigen den Waffenstillstand thematisierenden Gemälde für den offiziellen und privaten Raum wurden überwiegend im Süden des Landes und von den namhaftesten Künstlern der Zeit hergestellt. Aufgrund der hohen Wertschätzung, die im 16. und 17. Jahrhundert der Numismatik gezollt wurde, gilt es, diesen Bereich neben den Graphiken und Gemälden ebenfalls zu behandeln. Der eng gefaßte zeitliche Rahmen der Jahre 1609–1621 ermöglicht es darüber hinaus, weitere Bild-Medien in die Betrachtung zu integrieren, so daß Theateraufführungen, visualisierte und verbalisierte ‚Ommegänge‘, ‚blijde Incomst‘, Liedgut sowie Pamphlete bearbeitet und zum Vergleich herangezogen werden.

Die zeitliche Fokussierung bietet in einigen Fällen die Möglichkeit, nicht nur die Kunstwerke, sondern auch ihren politischen, wirtschaftlichen und religiösen Kontext darzustellen. Das bedeutet die Einbeziehung der Produzenten (Maler, Graphiker, Drucker), Rezipienten (Besteller, Käufer, Betrachter) und die Präsentation eines Werkes (Ort der Hängung oder Aufstellung), soweit sich die Umstände durch Quellen belegen lassen. Durch diese Faktoren läßt sich die eigentli-

---

ley und E.H. KOSSMANN, Den Haag 1975, S. 36–57. KAT. DELFT 1948: *Vrede van Munster 1648–1948*. Catalogus van het herdenkingstentoonstelling in het stedelijke Museum ‚Het Prinsenhof‘, Red. H. Enno van Gelder, Delft 1948. KAT. MÜNSTER 1988 [A]: *Friedensmedaillen. Der Westfälische Frieden. Die Friedensfreude auf Münzen und Medaillen*, bearb. von Gerd Dethlefs, Stadtmuseum Münster 1988. KAT. MÜNSTER 1988 [B]: *Krieg und Frieden. Der Westfälische Frieden*, bearb. von Silvia Backs, Stadtmuseum Münster 1988.

5 Vgl. dazu KAT. MÜNSTER 1998[B]: *1648 – Krieg und Frieden in Europa*, 3 Bde., hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Kulturgeschichtliches Museum und Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück, Münster 1998.

che Aussage über die Funktion der Werke und über die gesellschaftlich relevanten Vorstellungen, die mit dem Thema verbunden sind, machen.

Soziale Basis der Bildgattung Anfang des 17. Jahrhunderts war für den Süden des Landes in erster Linie die Bevölkerung der Hafen- und Handelsstadt Antwerpen, für die, verbunden mit der Erfahrung der Schließung der Schelde (1585), internationaler und inländischer Frieden die zentrale Prämisse ihrer Lebensbedingungen darstellte. Dem gegenüber steht die Bildpublizistik in Amsterdam, der Stadt, die erst durch den ‚Untergang‘ Antwerpens und der Zuwanderung Antwerpener Handelsleute ihren wirtschaftlichen Aufstieg erfuhr. Amsterdam und Antwerpen stehen programmatisch für die Nord- und Südniederlande.

Gerade der historische Kontext ließ die Bürger ihre dem Waffenstillstand entgegengebrachte Hoffnung und Kritik unter den von ihnen jeweils angestrebten politischen Konditionen formulieren. Diese besondere historische Situation, in der Antwerpen trotz weiterhin bestehender Sperrung der Schelde eine wirtschaftliche und intellektuelle Wiederbelebung erfuhr, Amsterdam aber zur führenden Handelsstadt aufstieg und die Nördlichen Niederlande de facto politische Souveränität und Glaubensfreiheit zuerkannt bekam, bildet die einzigartige Ausgangssituation für die Entstehung von Exponaten, die sich dem Thema des Waffenstillstandes in all seinen Facetten gewidmet haben.

## 1.2 Stand der Forschung

Das gänzliche Fehlen einer umfassenden Analyse der Bildproduktion anlässlich des Zwölfjährigen Waffenstillstandes wurde bereits erwähnt; ikonographisch-ikonologische Einzeluntersuchungen liegen bislang nur vereinzelt vor. 1975 erschien ein Artikel von Elizabeth McGrath, in dem eine Serie aus dreizehn, die Geschichte der Niederlande beschreibenden Zeichnungen in ihrer Gesamtheit vorgestellt und analysiert werden.<sup>6</sup> Unter anderem enthält die Serie ein Blatt (Kat. 1/12), welches von McGrath als eine Waffenstillstandsdarstellung identifiziert wurde. Zehn Jahre später erschien ein weiterer Aufsatz von McGrath, in dem sie sich nun explizit mit dem Thema auseinandergesetzt hat.<sup>7</sup> Ikonographische Untersuchungen von Wolfgang Schöne<sup>8</sup> und Erik de Jong<sup>9</sup> beschäftigen sich mit Gemälden, die nach dem Waffenstillstand entstanden sind, deren For-

---

6 MCGRATH, Elizabeth: *A Netherlandish History by Joachim Wtewael*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38, 1975, S. 182–217.

7 MCGRATH, Elizabeth: *An allegory of the Netherlandish war by Hendrick De Clerck*, in: *Rubens and his world*, hrsg. von d’Hulst, Antwerpen 1985, S. 77–86.

8 SCHÖNE, Wolfgang: *Rembrandts Mann mit dem Goldhelm*, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 1972, S. 34–99. In der Bibliothek des Kunstgeschichtlichen Seminars zu Hamburg findet sich der Artikel mit Nachträgen und Berichtigungen in Form eines Anhanges.

9 JONG, Eric de: *Een schilderij centraal. De slapende Mars van Hendrik ter Bruggen*, Utrecht 1980.

menkanon aber auf die Bildproduktion während des Waffenstillstandes zurückgeht.<sup>10</sup>

Quantitativ überwiegen historische Untersuchungen, wobei aber auch hier die Überblickswerke über den Achtzigjährigen Krieg (1568–1648) und kaum Analysen der Jahre 1609–1621 existieren.<sup>11</sup> Folgende Arbeiten sollen deshalb besonders hervorgehoben werden: ‚De Wording van het Twaalfjarig Bestand van 9. April 1609‘<sup>12</sup> von W.J.M. van Eysinga, in der es hauptsächlich um die völkerrechtliche-juristische Seite des Vertrages, aber auch um dessen Einordnung in die historischen Ereignisse geht. J.J. Poelhekkes Buch ‚T Uytgaen van den Treves. Spanje en de Nederlanden in 1621‘<sup>13</sup>, behandelt in aller Ausführlichkeit die innen- und außenpolitische Situation des auslaufenden Waffenstillstandes. Van der Mandere vergleicht in seinem Buch ‚Het Twaalfjarig Bestand en de Vrede van Munster‘<sup>14</sup> ebenso wie Franz Petri in seinem 1959 erschienenen Artikel ‚Der Friede von Münster und die Selbständigkeit der Niederlande‘<sup>15</sup> die Verträge von 1609 und 1648. Wirtschaftliche, völkerrechtliche und religiöse Detailfragen werden in einigen Aufsätzen älteren Datums erörtert, deren Autoren

10 Hendrick ter Brugghens Gemälde ist signiert und datiert, allerdings ist die letzte Ziffer 162? nicht mehr identifizierbar. Siehe hierzu Kapitel 6 ‚Die besondere Bildtradition des Mars in den Niederlanden‘. Das ehemals Rembrandt zugeschriebene Bild ‚Mann mit Goldhelm‘ wird um 1650 datiert.

11 Als Auswahl vgl. GEYL, Pieter: *The revolt of the Netherlands: 1555–1609*, London 1980. GREVE, H.G.: *De Tijd van den Tachtigjarigen Oorlog in Beeld*, Amsterdam 1907. HART, Marjolein: *The making of a bourgeois state: war, politics and finance during the Dutch Revolt*, Manchester/New York 1993. ISRAEL, Jonathan I.: *The Dutch Republic and the Hispanic world 1606–1661*, Oxford 1982. DERS.: *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall 1477–1806*, Oxford 1995. KAT. MÜNSTER 1998 [B]: *1648 – Krieg und Frieden in Europa*, 3 Bde., hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Kulturgeschichtliches Museum und Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück, Münster 1998. LADEMACHER, Horst und Simon GROENVELD (Hrsg.): *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648*, Münster/New York/München/Berlin 1998. LEM, Anton van der: *Opstand! Der Aufstand in den Niederlanden. Egmonts und Oraniens Opposition, die Gründung der Republik und der Weg zum Westfälischen Frieden*. Aus dem Niederländischen von Klaus Jöken, Berlin 1996. METEREN, Emanuel von: *Wahrhaft und vollkommene historische Beschreibung des viertzig jährigen niderlendischen kriegs*, Ausgabe Arnheim 1614 (2. Auflage Amsterdam 1627). PARKER, Geoffrey: *Spain, her enemies and the revolt of the Netherlands, 1559–1648*, in: *Past and Present*, 49, 1970, S. 72–95. DERS.: *The general Crisis of the seventeenth Century*, London 1978. DERS.: *Van Beeldenstorm tot Bestand*, Haarlem 1978. DERS.: *Spain and the Netherlands 1559–1659*, London 1979. DERS.: *Der Aufstand der Niederlande. Von der Herrschaft der Spanier zur Gründung der Niederländischen Republik 1549–1609*, München 1979.

12 Amsterdam 1959.

13 Groningen 1960.

14 Assen 1947.

15 In: *Westfalen*, 37, 1959, S. 17–28.



hauptsächlich aus den Benelux-Ländern stammen.<sup>16</sup> Bei dieser als ‚überschaubar‘ zu bezeichnenden Literaturlage ist es um so erstaunlicher, daß J.R. van der Lans 1922 gerade den Zwölfjährigen Waffenstillstand als Hintergrund für seinen historischen Roman ‚In de verdrukking‘ gewählt hat.<sup>17</sup>

Als äußerst wichtige und grundlegende Sekundärquellen haben sich die Arbeiten von Frederik Muller: ‚De Nederlandsche Geschiedenis in platen. Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historieplaten, zinnenprenten en historische kaarten‘<sup>18</sup> sowie der ‚Atlas van Stolk. Katalogus der Historie-, Spot- en Zinneprenten betreffelijk de Geschiedenis van Nederland‘<sup>19</sup> erwiesen. Die Grundlage dieser beiden Kataloge stellt eine in weiten Teilen identische Samm-

- 
- 16 BAUDIUS, Dominicus: *Van 't Bestand des Nederlantschen Oorlogs*, Amsterdam 1616 (erste Ausgabe 1613). BOER, Michael Georg de: *De hervatting der Vijandelikheden na het Twaalfjarig Bestand*, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 35, 1920, S. 34–49. BRIGHTWELL, Peter: *The Spanish System and the twelve years' Truce*, in: *The English Historical Review*, 89, 1974, S. 270–292. ELIAS, Hendrik Josef: *Het oordeel van een tijdgenoot over de hernieuwing van het Twaalfjarig Bestand*, in: *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, 68, 1925, S. 84–104. DERS.: *Le renouvellement de la trêve de douze ans entre l'Espagne et les Provinces-Unies. La Mission du Chancelier Pecquius à la Haye (1621)*; in: *Hommage à Dom Ursmer Berliere*, Brussel 1931, S. 105–116. GIELENS, A.: *Antwerpen in het Twaalfjarig Bestand. Oorkonden uit de Archieven van den Breedenraad van Antwerpen in verband met de onderhandelingen van het Twaalfjarig Bestand (1608–09)*, in: *Bijdragen tot de geschiedenis*, 22, 1931, S. 107–124. HOUFNAGELS, Anne Marie: *De Spanjaarden te Antwerpen tijdens het Twaalfjarig Bestand (1609–1621)*, Licentiaatsverhandeling Leuven 1964. JUTEN, Gerrit C.A.: *De Katholieken in Bergen-op-Zoom bij het begin van het bestand*, in: *Taxandria*, 36, 1929, S. 93–96. PATER, Jan C.H. de: *Maurits en Oldenbarnevelt in den strijd om het Twaalfjarig Bestand*, Amsterdam 1944<sup>2</sup>. VOETEN, P.: *Bijdragen tot de geschiedenis van het handelsleven te Antwerpen tijdens de eerste jaren van het Twaalfjarig Bestand (1609–21)*, Licentiaatsverhandeling Leuven 1954 (unveröffentlicht; ein Exemplar im Stadtarchiv Antwerpen). DERS.: *De Betekenis van het Twaalfjarig Bestand voor Antwerpen*, in: *Kultuurleven*, Okt. 1954, S. 586–599. DERS.: *Antwerpse reacties op het Twaalfjarig Bestand*, in: *Bijdragen tot de geschiedenis*, 10, 1958, S. 202–231. DERS.: *Antwerpse handel over Duinkerken tijdens het Twaalfjarig Bestand*, o.J., o.O. [liegt Verfasserin vor].
- 17 LANS, J.R. van der: *In de verdrukking: historische roman uit de tijd van het Twaalfjarig Bestand*, Amsterdam 1922. Die Intention seiner Themenwahl läßt sich dem Buch nicht entnehmen. Hauptfigur der Geschichte ist der Jesuit Pater Dirk Tack, der in den Nördlichen Provinzen lebte und den Repressalien der Reformierten zu entgehen versuchte. 1977 erschien anläßlich des Rubensjahres das Comic-Heft ‚Suske en Wiske. De raap van Rubens‘ von Willy Vandersteen (Antwerpen 1977, ND 2000). In der Einleitung wird interessanter Weise auf den Zwölfjährigen Waffenstillstand hingewiesen. ‚In dit verhaal maken onze Helden kennis met de Prins der vlaamse Schilders, Pieter Paul Rubens. Tijdens het Twaalfjarig Bestand, toen de barok hoogtij vierde en het rond Antwerpen betreffelijk rustig was, onder de Aartshertogen Albrecht en Isabella‘, S. 1.
- 18 4 Teile in 2 Bde., Amsterdam 1863–1882, ND Amsterdam 1970.
- 19 Zusammengestellt von G. van Rijn und C. van Ommeren, 10 Bde., Amsterdam 1885–1931, Bd. 11 Register, Amsterdam 1933.

lung von Graphiken dar. Der Katalog von Frederik Muller<sup>20</sup> wurde einige Jahre früher zusammengetragen, und der auf ihn aufbauende Atlas van Stolk<sup>21</sup> ist durch den Vergleich der beiden Sammlungen in seinen Ausführungen etwas umfassender. Beide nicht bebilderten Bestandskataloge sind chronologisch aufgebaut und behandeln die Zeit ‚Begin der Nederlandschen Geschiedenis – 1881‘.<sup>22</sup> Die kurzen bis stichwortartigen Angaben zu den einzelnen Blättern haben folglich eher dokumentierenden als beschreibenden oder analysierenden Charakter.

Entsprechendes gilt für das Werk ‚Histoire Métallique des XVII Provinces des Pays-Bas‘<sup>23</sup>, in dem G. van Loon den Bereich der Numismatik in einem Überblickswerk – diesmal mit Stichen nach Münzen – zusammengestellt hat. Vorausgegangen war die Arbeit von Pierre Bizot ‚Histoire Métallique de la République de Hollande‘<sup>24</sup>, dessen Materialsammlung Loon als Basis gedient hat.

### 1.3 Text und Katalog

Der Text ist thematisch und nicht chronologisch gegliedert, um anhand von exemplarischen Exponaten aufzeigen zu können, mit welchen ikonographischen Mitteln Künstler beider Landesteile auf den Zwölfjährigen Waffenstillstand reagiert haben. Durch diese thematische Gliederung der Arbeit sind Kapitel entstanden, die unterschiedliche Ausmaße haben. Dadurch läßt sich anschaulich verdeutlichen, welche Bildsujets verstärkt eingesetzt wurden, um den Waffenstillstand zu visualisieren.

Grundlage und Ausgangspunkt für eine vergleichende Analyse stellt der Katalog dar, der analog zum Text thematisch zusammengestellt ist. Der Zweck jeden Kataloges ist es zunächst, den betreffenden Bestand zu dokumentieren. Eine weitere Zielsetzung liegt in der wissenschaftlichen Verfügbarmachung von verstreuten, oft nur zufällig auszumachenden Exponaten. Die Katalogeinträge informieren über die wichtigsten technischen Angaben zu den Exponaten (Titel, Datierung, Maße, Aufbewahrungsort), beinhalten eine kurze formale Beschrei-

20 Im folgenden abgekürzt zitiert: FM. Die im Katalog verzeichneten Graphiken befinden sich fast alle im Prentenkabinet in Amsterdam. Vgl. HEIJBROEK, J.F.: *Frederik Muller en zijn prentenverzameling*; in: Frederik Muller 1817–1881. Leven en werken, hrsg. von Marja Keyser, Zutphen 1996, S. 59–71.

21 Im folgenden abgekürzt zitiert: Van Stolk. Die Sammlung Van Stolk befindet sich im Historisch Museum, Stichting Atlas van Stolk, Korte Hoogstraat 31, 3011 GK Rotterdam.

22 Der Atlas van Stolk wird weiterhin vervollständigt. In der Informationsbroschüre ‚Welcome to the Atlas van Stolk‘ ist zu lesen ‚The Atlas van Stolk is the only historical collection which is still being enlarged with contemporary material. In this century historical or commemorative plates have gradually been replaced by photographs‘. Zur Geschichte der Sammlung vgl. CROL, W.A.H.: *De Nederlandsche historienprent in de Atlas van Stolk*; in: Spiegel der Historie, 4. Jg., 1969, S. 189–300.

23 5 Bde., Paris 1732–1743. Künftig zitiert: LOON.

24 2 Bde. u. Suppl., Paris 1688–1690. Künftig zitiert: BIZOT.

bung des Dargestellten, verzeichnen überlieferte Vorzeichnungen, Reproduktionen usw. und listen eine kurze, über die im Text hinausgehende Bibliographie auf.

Ein dem Anspruch auf Vollständigkeit gerecht werdender Katalog ist nicht Ziel der Arbeit, dennoch dürften sich Quantität und Qualität des zusammengetragenen Materials, die getroffene Auswahl und vor allem die Bearbeitung verschiedener Bild-Medien, die Einblicke in die unterschiedliche Rezeption aller Gesellschaftsschichten ermöglicht, als repräsentativ erweisen.

## 1.4 Überlegungen zur Methode

Ein Hauptaspekt der Arbeit gilt der Frage, ob sich neben den künstlerischen Erzeugnissen mit ‚Dokumentensinn‘<sup>25</sup> und der Übernahme eines seit 1568 in politischen, satirischen und polemischen Blättern vorgeprägten Formenschatzes eine eigene Ikonographie des Zwölfjährigen Waffenstillstandes herausarbeiten läßt.

Die vorliegende Arbeit mit *einer* klar umrissenen Methode in Verbindung zu bringen, birgt mehrere Schwierigkeiten und bedarf der Erläuterung. Ausgehend von der Ratifizierung des Vertrages gilt es, Bilddokumente zu finden, die das politische Ereignis in all seinen Facetten thematisieren. Dies erfolgt durch ikonographische Analysen.

Die Arbeit ist darüber hinaus der Politischen Ikonographie verpflichtet, denn

„(...) in den üblichen ikonographischen Deutungsverfahren sind die politischen Botschaften künstlerischer Produkte Willensleistungen einer einzigen maßgeblichen Machtquelle. (...) Eine politische Ikonographie, welche den Bildern eine aktive Rolle im politischen Raum zutraut, berücksichtigt jedoch, daß auch bei Bildern ein Sender, der einem Empfänger etwas mitteilen will, die sprachliche Fähigkeiten und Möglichkeiten, die mentalen Dispositionen, die Bedürfnisse und Erwartungen, Normen und Wertvorstellungen dieser Empfänger kennen und aufnehmen muß, wenn seine Botschaft die Chance einer Wirkung haben soll. Diese einfachste Voraussetzung zwischenmenschlicher Mitteilungen bedeutet für die herrschaftliche Bildproduktion, daß diese von ‚oben‘, vom Besteller zwar veranlaßt, deshalb aber von diesem noch nicht besetzt und determiniert sein muß; daß in dem nach ‚unten‘ gerichteten Bild auch Wünsche, Erwartungen, Bedürfnisse von ‚unten‘ enthalten sein müssen; daß diese zumindest einen Anteil an der Bildwirklichkeit haben müssen, und sei es nur, daß sie über den formenden Künstler Eingang in die Bilder gefunden haben.“<sup>26</sup>

Ikonologische Interpretationen können nur auf einer zweiten Ebene greifen, setzt doch die Ikonologie nach Panofsky eine Ikonographie voraus, deren Dokumentation aber erst das Ziel dieser Arbeit darstellt. Versteht man Ikonologie als „(...)“

---

25 Vgl. dazu WOHLFEIL, 1991.

26 FORSCHUNGSSTELLE POLITISCHE IKONOGRAPHIE (Hrsg.): *Bildindex zur politischen Ikonographie*. Mit einer Einleitung von Martin Warnke, Hamburg 1993, S. 8–9.

eine Interpretationsmethode, die aus der Synthese [mit anderen Methoden], nicht aus der Analyse hervorgeht<sup>27</sup>, so erhält die Ikonologie auch für diese Arbeit Bedeutung. Denn der Waffenstillstand stellt die Grundlage aller der im Katalogband aufgeführten Werke dar. Um Rückschlüsse auf die gesellschaftlich relevanten Vorstellungen, die mit dem Thema verbunden waren, vornehmen zu können, bedarf es einer ikonologischen Analyse.

Hinzu kommt, daß die sonst übliche Vorgehensweise, vom Werk aus das Umfeld zu erschließen, in diesem Fall ins Entgegengesetzte – vom Umfeld zum Werk – modifiziert wird. Es ist überlegenswert, diesen Ansatz als ‚Reflexionsanalyse‘ zu bezeichnen. Dieser Umkehrschluß greift allerdings nur bedingt, denn, wie die vorliegende Arbeit zeigt, wird nach der verkürzten Formel Umfeld – Werk – Umfeld vorgegangen.

---

27 PANOFSKY, Erwin: *Ikonographie und Ikonologie*, in: *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien. Entwicklung. Probleme*, hrsg. von Ekkehard Kaemmerling, 4. Auflage, Köln, 1987, S. 207–225, hier S. 214.

## 2. Die ‚Ikonographie‘ der historischen Ereignisse

Zwei Frauen reichen sich friedvoll die Hände (Kat. 1/12). Diese ins Bild gesetzte Geste steht für den am 9. April 1609 im Rathaus zu Antwerpen feierlich ratifizierten Waffenstillstandsvertrag zwischen den Spanischen Niederlanden und der Vertretung der Nördlichen Niederlanden, den Generalständen<sup>28</sup>. Eingerahmt werden die beiden Frauen von den sie unterstützenden und beschützenden historischen Persönlichkeiten. Über Portraitzüge und heraldische Elemente lassen sich in der Mitte Moritz von Oranien, linker Hand Heinrich IV. von Frankreich und rechts Ambrogio Spinola identifizieren. Es besteht kein Zweifel, daß hier die personifizierten Länder der Südlichen – von Spanien regierten – und der Nördlichen Niederlande verbildlicht sind. Die Zeichnung, das zwölfte Blatt einer insgesamt dreizehnteiligen Serie über die niederländische Geschichte, wurde von Joachim Wtewael<sup>29</sup> (1566–1638) entworfen und liegt heute nur noch als zeitgenössische Kopie vor.<sup>30</sup>

Die vorläufige Befriedung des Landes durch den Zwölfjährigen Waffenstillstand war keinesfalls ein separates Ereignis, sondern reihte sich in eine Abfolge von konfessionellen und nicht zuletzt strategischen und kontinentalpolitischen Koalitionen<sup>31</sup> und daraus entstandenen Friedensverhandlungen und -abschlüssen ein. Wichtig für die Spanischen Niederlande waren die Verträge von Vervins und England, die das vorläufige Ende der antispanischen Front bedeuten und die Südniederlande außenpolitisch befriedet haben. Der Blick auf eine Landkarte (Abb. 1) veranschaulicht die Fakten: Der am 2. Mai 1598 zwischen Philipp II.

---

28 Niederländisch: ‚Staaten generaal‘. Ehemals als Generalstaaten übersetzt; heute ist die Bezeichnung Generalstände üblich und steht auch für das Gebiet der niederländischen Republik selbst; vgl. dazu ERBE, 1993, S. 120.

29 Vgl. THIEME/BECKER, Bd. 36, S. 285f. ‚Ich [bin] der Meinung, daß Uttewael wert ist einen Platz unter unsern besten niederländischen Malern einzunehmen‘, MANDER, 1617/1991, S. 387; Lowenthal, Anne W.: Artikel ‚Wtewael‘, in: DICTIONARY OF ART, Bd. 33, S. 417ff.

30 Vgl. dazu MCGRATH, E.: *A Netherlandish History by Joachim Wtewael*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38, 1975, S. 182–217. Nur die ersten zehn Blätter sind signiert und numeriert; die Reihenfolge der letzten Blätter wird kontrovers diskutiert; vgl. dazu MCGRATH, 1975, S. 204ff. und LOWENTHAL, Anne: *Wtewael's Netherlandish History Reconsidered*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 38, 1987, S. 215–223, vor allem S. 221ff.

31 Die Britisch-Niederländische Koalition unter Elisabeth I. entstand aus der Angst Englands vor der Übermacht Spaniens und der damit einhergehenden Gefährdung des englischen Handels. Heinrich IV. von Frankreich initiierte 1596 einen britisch-französisch-niederländischen Dreibund, obwohl er bereits 1593 zum Katholizismus übergetreten war. Gerade in diesen Punkten zeigt sich, daß die Außenpolitik nicht hauptsächlich von den konfessionellen Gegensätzen beeinflusst wurde, sondern sehr stark sachorientiert war. Vgl. dazu LADEMACHER, Horst: *Die Niederlande. Politische Kultur zwischen Individualität und Anpassung*, Berlin 1993 [A], S. 255ff.

und Heinrich IV. von Frankreich geschlossene Friede von Vervins<sup>32</sup> hatte die Südseite gesichert und die Südlichen Niederlande vom ‚Zweifrontenkrieg‘ befreit.<sup>33</sup> Die Seeseite wurde durch den Vertrag im August 1604 zwischen Philipp III. und Jakob I. geschützt und beinhaltete gleichzeitig, daß der Kanal für die spanische Seefahrt geöffnet wurde.<sup>34</sup> (Abb. 2) Für die Republik bedeutete diese Entwicklung einen herben Rückschlag, obwohl Moritz von Oranien beträchtliche militärische Erfolge verzeichnen konnte.

Verhandlungen über einen Friedensvertrag mit den Vertretern der Nördlichen Niederlanden gab es seit 1599, verstärkt und von offizieller Seite forciert seit 1601. Ambrogio Spinola hatte 1606 erneut den Auftrag erhalten, Verhandlungsbereitschaft zu signalisieren. Diese Initiative wurde von den Generalständen schließlich aufgegriffen,<sup>35</sup> so daß im Februar 1607 die Brüsseler Regierung einen akkreditierten Unterhändler in den Norden mit der Zusicherung sandte, die Unabhängigkeit der Vereinigten Provinzen von Spanien als Basis einer Regelung anzuerkennen. Daraus folgte am 29. März die Vereinbarung eines achtmonatigen Waffenstillstandes, der einen Monat später in Kraft trat.<sup>36</sup>

Im Verlauf der Verhandlungen hatten jedoch die Vertreter Spaniens auf die Durchsetzung folgender Punkte bestanden:

- die Duldung aller in der Republik lebenden Katholiken,
- die Aufhebung der Blockade der Schelde und der flämischen Küste,
- die Unterbindung des gesamten niederländischen Handels mit Ostindien.

32 Vgl. hierzu: „Articvlen: Ende conditié vanden Pays / ende eeuwighe aliantie besloten tusschen den seer hooghen ende machtighen Princen / Philips byder gratien Gods / Catholijcke Coningh van Spaengien. / Ende Henrick de vierde van dier namen / door de selve gratie Aller-Christelijcke Coningh van Vranckrijck / in 't jaer 1598“ (12 Seiten inkl. Titelblatt); enthalten im Sammelband *Brunsvicensia*, Nr. 16. IMHOF, Arthur Erwin: *Der Friede von Vervins 1598*, Aarau 1966.

33 Vgl. ERBE, 1993, S. 160.

34 Vgl. PARKER, 1979, S. 284. Die Teilnehmer an der sogenannten ‚Somerset House Conference‘ wurden im Bild festgehalten: Juan Pantoja de la Cruz: *The Conference at Somerset House, 1604*, Öl auf Leinwand. National Maritime Museum, Greenwich. KAT. BRÜSSEL 1998: *Albrecht & Isabella. 1598–1621*. 2 Bde. Hrsg. von Luc Duerloo und Werner Thomas, New York 1998, Bd. 2, S. 83. GROENVELD, 1979, S. 168 (dort noch Marcus Gheeraert de Jongere zugeschrieben). Siehe auch „Capitulations de la paix, Faicte entre le Roy nostre Sire, Les serenissimes Archiducqs, Ducqs de Bursgoigrie, ses Frères & le Serenissime Roy de la Grand Bretagne, qui lors s'intituloit Roy d'Angleterre, Esosse & Hybernie, lesquelles ont esté conclues plar les Deputet cy-embas nommez à londres le 18. d'Aoust 1604“, *Stadarchief Antwerpen, Inventaris ‚Kleine drukwerken‘*, Nr. Sa 298.

35 Zumal der Anspruch Heinrichs IV. auf Souveränität über die Republik als Voraussetzung für eine niederländisch-französische Kooperation abgelehnt wurde; vgl. dazu LADEMACHER, 1993 [A], S. 259f.

36 Vgl. zu diesem Abschnitt: ERBE, 1993, S. 127f.; PARKER, 1979, S. 286f.

Den Stolz auf die bereits am 20. März 1602 gegründete Vereinigte Ostindische Compagnie<sup>37</sup> (V.O.C.) und die sich daraus entwickelnde Prosperität des Landes führt Wtewael in der letzten und die Serie abschließenden<sup>38</sup> Zeichnung ‚Kaufleute huldigen Belgica‘ (Kat. 1/13) dem Betrachter vor Augen. Der V.O.C. wurden von den Generalständen weitreichende Befugnisse übertragen, darunter das Recht, Krieg führen und im Namen der Republik internationale Verträge schließen zu dürfen. Dadurch konnte „(...) die Republik in die Reihen der stärksten Kolonialmächte Europas“<sup>39</sup> aufsteigen. Oberstes Ziel war es, durch Handel und Schiffsexpeditionen so viel Gewinn wie nur möglich zu erwirtschaften – ein Vorhaben, das die Spanier erwartungsgemäß zu unterbinden suchten.

Dementsprechend konnten die Forderungen am 25. August 1608 nur als unannehmbar von den Generalständen zurückgewiesen werden. Daraufhin intervenierten die französischen und englischen Vermittler mit dem Vorschlag eines verlängerten Waffenstillstandes, der weder die Bekenntnisfreiheit für Katholiken noch die Blockade der Schelde oder gar den Seehandel erwähnte, aber die diplomatische Anerkennung der ‚Rebellen-Republik‘ bedeutete.<sup>40</sup> Normalerweise hätte man nun die Ablehnung von Seiten der Spanier erwarten müssen, denn hier lag eine Umkehrung der eigentlichen Vorgaben vor. Aber die Regenten der Südlichen Niederlande<sup>41</sup> und die Generalstände gingen schließlich auf diesen Vorschlag ein und unterzeichneten den Vertrag. Damit war nach der Süd- und See- seite auch die Nordflanke befriedet. Dieses friedvolle Provisorium ermöglichte beiden Seiten eine Phase der Regeneration, denn der am 9. April 1609 im Antwerpener Rathaus unterzeichnete Zwölfjährige Waffenstillstand resultierte vor allem aus der finanziellen Notsituation der Republik sowie der Spanischen Niederlande. Am 9. November 1607 hatte im Süden des Landes erneut der Staatsbankrott bekanntgegeben werden müssen.

---

37 Sie hatten ihren Hauptsitz seit 1605 im ‚Oostindisch Huis‘ in Amsterdam. 1621 wurde die Westindische Compagnie (W.I.C.) ins Leben gerufen. Vgl. dazu: GEYL, Pieter: *The revolt of the Netherlands: 1555–1609*, London 1980, S. 237f. LADEMACHER, Horst [B]: *Ost- und Westindische Kompanie. Bemerkungen zum Aufbau eines Kolonialreiches*, in: Amsterdam 1585–1672. Morgenröte des bürgerlichen Kapitals, hrsg. von Bernd Wilczek, Bühl-Moos 1993 [B], S. 42–59.

38 Ich folge hierin der Meinung MCGRATHS, 1975, S. 212.

39 LADEMACHER, 1993 [A], S. 284.

40 Die Republik wurde gleichberechtigt in die Reihen der unmittelbar an den Verhandlungen teilgenommenen europäischen Mächte (Frankreich, England, Dänemark, Hessen, die Pfalz und Brandenburg) aufgenommen. Vgl. dazu LADEMACHER, 1993 [A], S. 260ff.

41 Die Bezeichnung ‚Südliche Niederlande‘ wurde als Gegensatz zu den Generalständen gewählt.

## 2.1 Die Rolle der Spanischen Niederlande und ihre wichtigsten Vertreter: Die Erzherzöge Albrecht und Isabella, Ambrogio Spinola und Pater Neyen

Aus der Sicht des Südens galten die seit 1598 als Souveräne über die Niederländischen Provinzen eingesetzten Erzherzöge Albrecht und Isabella durch ihren persönlichen Einsatz als hauptverantwortlich für diese zwar provisorische, aber immerhin friedliche politische Situation.

Philipp II. hatte kurz vor seinem Tod seiner Lieblingstochter Isabella Clara Eugenia von Spanien<sup>42</sup> (1566–1633) die Niederlande – damit waren auch die Nördlichen Provinzen gemeint – unter der Voraussetzung überlassen, seinen Neffen Albrecht von Österreich<sup>43</sup> (1559–1621) zu ehelichen. Albrecht, der eigentlich eine kirchliche Karriere angestrebt hatte, und Isabella waren beide über dreißig Jahre alt, als sie im November 1598 per Prokuration in Ferrara und im April 1599 in Valencia heirateten. Nicht zuletzt aufgrund ihres Alters hatte Philipp II. in einem geheimen Artikel verfügt, daß bei einer Kinderlosigkeit der Erzherzogin das Herrschaftsgebiet der Niederlande nach ihrem Tode wieder an Spanien fallen sollte. Ihre gemeinsame Regierung war von dem Vorhaben geprägt, das Vertrauen zwischen dem spanischen König und seinen Untertanen durch eine auf Aussöhnung ausgerichtete Politik wiederherzustellen. Sie vertraten die Meinung, daß der Krieg gegen den Norden festgefahren und nicht zu gewinnen sei.<sup>44</sup>

Obwohl den niederländischen Provinzen durch die ‚souveränen Fürsten‘ mehr Selbständigkeit zugesprochen wurde, behielt sich Spanien das Mitsprache-

42 Erste Tochter von Philipp II. Vgl. MERSCH, Jules: *L'Infante Isabelle 1566–1633. Princesse souveraine des Pays-Bas, Duchesse de Luxembourg*, in: *Biographie nationale du pays de Luxembourg depuis des origines jusqu' à nos jours*, 14, 1966, S. 389–541. KAT. BRÜSSEL 1998, Textbd., S. 15–25. KLINGENSTEIN, L.: *The great Infanta Isabel, Sovereign of the Netherlands*, London 1910.

43 Sohn Kaiser Maximilians II. und von Maria von Österreich; Bruder von Rudolf II. und Ernst, mit denen Isabella jeweils eine Zeitlang verlobt war. Er wurde 1577 Kardinal; seit 1583 im Dienste Philipps II., 1584 Erzbischof von Toledo, 1595 Generalstatthalter der Niederlande. Die Hochzeit mit Isabella erfolgte, nachdem er vom Papst aus dem geistlichen Stand entlassen worden war. Vgl. KAT. BRÜSSEL 1998, Textbd., S. 15–25. 1991 wurde bei Christie's in London ein Bild aus dem Umfeld von Gillis Mostaert angeboten, welches Albrecht zwischen Isabella und einem Mönch zeigt. Beide versuchen ihn durch Ketten (geknüpfte Beziehungen) an sich zu binden und auf ihre Seite zu ziehen; vgl. auch David Vinckboons (Christie, London 1987). Vgl. dazu VERTOVA, L.: *Minerva Triumphans*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 39, 1995, Heft I, S. 3–31, mit Abb. MIRAEUS, Aubertus: *De vita Alberti pii, sapientis, prudentis, Belgarum principis commentarius*, Antwerpen 1622.

44 Vgl. ELIAS, Hendrik Jozef: *Kerk en Staat in de Zuidelijke Nederlanden onder de regeering der aartshertoghen Albrecht en Isabella (1598–1621)*, Anvers/Louvain 1931, vor allem Kapitel IV.



recht über einen erheblichen Teil des Militärwesens<sup>45</sup> und der Außenpolitik vor. Der Form nach wurde der Waffenstillstand nicht von Spanien, sondern von den Erzherzögen ausgehandelt. Dementsprechend blieb die völkerrechtliche Anerkennung der Generalstände durch den spanischen König undeutlich.<sup>46</sup> Die imperiale Politik der Spanier, die sich am treffendsten mit den Begriffen ‚pax et imperium‘ definieren läßt, ließ einen dauerhaften Ausgleich unmöglich erscheinen, zumal die Anerkennung der Souveränität der Republik de facto ‚nur‘ für die Dauer des Waffenstillstandes galt – de jure erst ab 1648.<sup>47</sup> Hinzu kam, daß der Waffenstillstand nicht für die überseeischen Besitzungen abgeschlossen wurde. So stand der Befriedung zwischen der Republik der Vereinigten Niederlande und den Spanischen Niederlanden ein drohender Kolonialkrieg gegenüber.<sup>48</sup>

Diesen Friedensvorstellungen Madrids konnten sich die Erzherzöge Albrecht und Isabella, ungeachtet ihrer formalen Souveränität, nicht gänzlich entziehen. Die dennoch erzielten Erfolge des Erzherzogpaares beruhten vor allem darauf, daß sie, trotz des unverkennbaren Einflusses, den der jeweilige spanische Botschafter in Brüssel ausübte, darum bemüht waren, im Einklang mit ihrem Land zu regieren.<sup>49</sup> Auch wenn immer wieder betont wird, daß Albrecht, der seit 1593 den alternden König bei Audienzen vertrat, an Sitzungen des Staatsrates teilnahm, mit dem spanischen Hof bestens vertraut war und Spanien gemäß seinen eigenen Interessen zu manipulieren wußte, benötigte er gleichwohl Personen, die eine Verhandlungsbasis aufbauen konnten. Eine wichtige Vermittlungsposition nahm sein Beichtvater Pater Jan Neyen ein, der neben der Kenntnis verschiedener Sprachen und diplomatischem Geschick vor allem über gute Kontakte in den Nördlichen Provinzen verfügte.<sup>50</sup>

Jan Neyen (1568–1612) war aufgrund seiner beratenden Funktion<sup>51</sup> – ganz im Gegensatz zur heutigen Wahrnehmung<sup>52</sup> – den Zeitgenossen präsent und

---

45 In strategisch wichtigen Städten waren unter dem Oberbefehl Madrids stehende Garnisonen stationiert; vgl. PARKER, 1979, S. 279. Vgl. auch die Ausführungen zur ‚Dependent Independence‘ bei Thomas, Werner: *Andromeda Unbound. The Reign of Albert & Isabella in the Southern Netherlands, 1598–1621*, in: KAT. BRÜSSEL 1998, Essay-Band, S. 2ff.

46 Vgl. zu diesem Abschnitt PARKER, Geoffrey: *Der Aufstand der Niederlande. Von der Herrschaft der Spanier zur Gründung der Niederländischen Republik 1549–1609*, München 1979, S. 270ff.

47 Vgl. LADEMACHER, 1983, S. 134.

48 Vgl. dazu unter anderem SCHORMANN, Gerhard: *Das Ringen um Frieden im Dreißigjährigen Krieg*, in: *Frieden in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. vom Historischen Seminar der Universität Düsseldorf, Düsseldorf 1985, S. 71–79, hier 76f.

49 Vgl. ERBE, 1993, S. 162. Zum Mäzenatentum der Erzherzöge vgl. BANZ, Claudia: *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559–1621) und Isabella (1566–1633)*, Berlin 2000.

50 Vgl. PRIMS, Floris: *Geschiedenis van Antwerpen*, 8 Bde. in 9 Teilen, Brüssel 1977–1985, Bd. 8, S. 230.

51 Vgl. dazu CAMPANUS, F.: *De nederlandsche minderbroeder Joannes Neyen als onderhandelaar met de Staaten-Generaal 1607–1609*, in: *De Katholiek: Godsdienstig*

wurde auf Flugblättern zumeist im direkten Zusammenhang mit Albrecht und Isabella gezeigt.

„Hij wordt in de Nederlandse stukken veelal aangeduid als de ‚monnik‘, maar bekleedde in de Orde der Minderbroeders de hoge positie van Commissaris-Generaal in de Nederlanden<sup>[53]</sup> (...). Deze Antwerpenaar, wiens vader met de Prins van Oranje bekend was geweest en die in zijn jeugd ook Prins Maurits had gekend, was op twintigjarige leeftijd tot de Moederkerk teruggekeerd en was in de Orde der Franciscanen opgenomen. Hij had in Spanje gestudeerd en was bekend aan het Hof. Met Koning Philips stond hij in briefverkeer. In 1606 was hij in de Nederlanden teruggekeerd met een aanbeveling aan Spinola.“<sup>54</sup>

Neyens richtungsweisende Tätigkeit in den Jahren 1607 bis zur Ratifizierung des Vertrages spiegelt sich in aller Deutlichkeit in einer von David Vinckboons angefertigten Zeichnung wider, in der Neyen die Zügel des einziehenden Triumphwagens des Waffenstillstandes in den Händen hält (Kat. 3). Obwohl fünf spanisch-flämische Gesandte<sup>55</sup> – neben den niederländischen Vertretern – an den Verhandlungen beteiligt waren, treten in den Bildmedien maßgeblich zwei Persönlichkeiten in den Vordergrund: Pater Jan Neyen, gekennzeichnet durch ein Kreuz, und Ambrogio Spinola, Träger des Goldenen Vlieses. Selbst in einem alle fünf Personen abbildenden Medaillon (Kat. 4) werden Neyen und Spinola – neben Lodewijk Verreycken, Jean Richardot und Juan de Mancicidor – in den Bildvordergrund gestellt und durch besonders fein herausgearbeitete Physiognomien kenntlich gemacht.

Ambrogio Spinola<sup>56</sup> (1569–1630) war der erste große Militärunternehmer des 17. Jahrhunderts, der sich und seine finanzielle Unterstützung 1603 den Erzherzögen anbot. Anfangs rekrutierte er sogar einen Teil seiner Armee auf eigene Kosten. Im Gegenzug forderte er den Oberbefehl bei der Belagerung Ostendes, welche er im September 1604 durch die Kapitulation der Stadt siegreich beenden konnte, was ihm höchste militärische Ehren und Popularität in der Bevölkerung eintrug. Damit war nicht nur der Feind in den eigenen Reihen besiegt, sondern im Zusammenhang mit dem gerade unterzeichneten Vertrag zwischen England

---

maandschrift, 135/136, Nijmegen 1909, S. 257–282. EYSINGA, W.J.M. van: De Wording van het Twaalfjarig Bestand van 9. April 1609 (Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde), Amsterdam 1959, S. 80ff. Sein Name erscheint in verschiedenen Variationen; seine Unterschrift unter dem Waffenstillstandsvertrag lautet Jehan Neijen (Brüssel, Rijksarchiv); Abb. des Dokuments bei DEN TEX, Bd. 2, nach S. 656.

52 Selbst in der aktuellen Fachliteratur wird er nur beiläufig als Unterhändler erwähnt.

53 Damit sind die Südlichen und die Nördlichen Provinzen gemeint. Pater Jan Neyen vertrat auch Deutschland. Vgl. CAMPANUS, 1909, S. 259.

54 EYSINGA, 1959, S. 80. Vgl. dazu auch CAMPANUS, 1909, S. 262.

55 Innerhalb der verschiedenen Phasen der Friedensverhandlungen wechselte die Zusammensetzung der Gesandtschaften.

56 Vgl. LEFEVRE, J.: *Spinola et la Belgique. 1601–21*, Brussel 1947; vor allem das Kapitel ‚La Trêve de douze ans (1609–1621)‘, S. 41ff.

und Spanien (1604) schöpfte Philipp III. durch den militärischen Sieg wieder Hoffnung, die Niederländer unter der spanischen Oberhoheit vereinen zu können. In den folgenden Jahren gelangen Spinola weitere militärische Erfolge; er war mittlerweile zum Oberkommandierenden der Flandern-Armee und Verwalter des Schatzamtes aufgestiegen. Doch die dafür aufzubringenden Finanzen sowie die verschwenderische Hofhaltung Philipp III. führten zu einem erneuten Staatsbankrott (9. November 1607). Diese Entwicklung war absehbar, so daß man von spanischer Seite zur Kostenminimierung bereits im September 1606 einen Verteidigungskrieg führen wollte. Inzwischen hatte man den Niederländern zu verstehen gegeben, daß man zu Verhandlungen bereit sei. Diese waren etwa zeitgleich mit demselben Vorschlag vorstellig geworden.

Spinola, der von Philipp III. als militärischer Gegenpart zu Erzherzog Albrecht und dessen Ausgleichsbestrebungen mit den Nördlichen Provinzen eingesetzt worden war, übernahm nun die Position eines Vermittlers.<sup>57</sup> Jetzt konnte Spinola auf Albrechts Dialog aufbauen, den dieser seit 1598 immer wieder gesucht hatte und der nie ganz unterbrochen gewesen war. 1608 kam es in der Nähe von Den Haag zu dem legendär gewordenen Treffen zwischen Spinola und Moritz, um vorab über die möglichen Konditionen eines Friedens zu verhandeln. Die mit dem Treffen aufkeimende Hoffnung spiegelt sich wider in dem dazu erschienenen Flugblatt ‚Eigentliche Abbildung welcher gestalt Marquis Spinola von Graf Moritzen bey dem Hage in Holland den 1. Febr. 1608 empfangen worden‘ (Kat. 2), – „(...) dass numehr dieses so langwiriges und blutig Niederländisch Kriegswesen zu einem gewünschten Frieden möchte ablauffen.“<sup>58</sup>

Von Spinolas neuer Rolle als Friedensvermittler zeugen zahlreiche Flugblätter, auf denen er zusammen mit den Erzherzögen Albrecht und Isabella als Initiator dargestellt wird. Sein hohes Ansehen und seine mächtige Stellung als Verbindungsglied zwischen den Erzherzögen und dem spanischen König wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß er in einigen Bildmedien als alleiniger Repräsentant Spaniens in Erscheinung tritt. So zeigt Wtewaels Komposition des zwölften Blattes (Kat. 1/12) nicht nur das Aufeinanderzugehen der personifizierten Landesteile, sondern unterstreicht vor allem Spinolas Initiatorrolle. Seine Hand auf *Hispanias* Rücken ist nicht als Umarmung oder als verbindende Geste zu verstehen. Vielmehr führt Spinola das personifizierte *Spanien* durch sanften

---

57 Vgl. McGRATH, 1975, S. 207.

58 Das Zitat entstammt aus Kat. 2, welches mit deutschen, lateinischen und französischen Textspalten kommentiert ist; vgl. HARMS, Bd. 2, S. 138, Nr. 75. HOGENBERG, 1983, Geschichtsblätter, Nr. 393. Dieses Bild fand – mit oder ohne kommentierenden Text – Eingang in fast alle Überblickswerke der niederländischen Geschichte und spiegelt die Bedeutung dieses Treffens wider. Vgl. zum Beispiel WAGENAAR, J.: *Vaderlandsche Historie, vervattende de geschiedenissen der vereenigde Nederlanden, in zonderheid die van Holland*, 9. Bd., Amsterdam 1753, nach S. 320. Vgl. auch KAT. MÜNSTER 1988[B]: *Krieg und Frieden. Der Westfälische Frieden*, Stadtmuseum Münster 1988, S. 171, Kat. 115. Vgl. auch das Aquarell aus Willem Luytysz. van Kittensteijns ‚Spiegel der Nederlandsche Geschiedenissen‘, abgebildet in: CROL, 1969, Abb. S. 237.

aber bestimmenden Druck in Richtung *Belgica*. Wtewael, der einerseits Wert auf die Darstellung des friedlichen Abkommens gelegt hat, versäumt es andererseits nicht, über die beigeestellten Personen, die unterschiedlichen Standpunkte und Reaktionen zu verdeutlichen.

## 2.2 Die Nördlichen Provinzen: Moritz von Oranien und Johan van Oldenbarnevelt

In den Nördlichen Provinzen beherrschten zwei Persönlichkeiten maßgeblich die Politik: Johan von Oldenbarnevelt (1547–1619), Leiter der Außenpolitik und Landesadvokat (später Ratspensionär) und Moritz von Oranien (1567–1625), Statthalter der Niederlande und Oberbefehlshaber der Generalitätstruppen. Ihr anfänglich gemeinsames Streben nach der Unabhängigkeit der Republik und Loslösung von der spanischen Herrschaft schlug nicht zuletzt durch den Abschluß des Waffenstillstandes in einen unerbittlichen Konflikt um, der schließlich 1619 zur Hinrichtung Oldenbarnevelts führte. Drei Instanzen waren für die politischen Entscheidungen verantwortlich:

- die Generalstände, in die jede Provinz ihre Delegation entsandte und die dort jeweils eine Stimme hatten,<sup>59</sup>
- der Ratspensionär von Holland, dessen Wortführer Oldenbarnevelt durch den finanziellen Rückhalt meistens den größten Einfluß hatte,
- der Statthalter Moritz von Oranien.<sup>60</sup>

Daß die Spanier den Waffenstillstand schließlich unterzeichnet haben, gilt als Verdienst Oldenbarnevelts, der durch die Kombination von einflußreichen Ämtern und Kontakten „(...) als der koordinierende Faktor der Republik hervortrat“<sup>61</sup>. Gleiches trifft für Moritz von Oranien zu, der durch seine Erfolge, schwerwiegender aber durch das ‚Privileg der Geburt‘ den Einheitsgedanken verkörperte.<sup>62</sup> Die entscheidende Differenz lag in ihrer unterschiedlichen Bewertung der Situation, denn Moritz hätte einen militärisch errungenen Frieden be-

---

59 Die Generalstände bildeten die zentrale Instanz in der republikanischen Struktur; vgl. LADEMACHER, 1993 [A], S. 159; ERBE, 1993, S. 120.

60 Die Staatsform einer Republik ließ formal eigentlich keinen Statthalter mehr zu; die Kompetenzen schlossen weitgehend an die Befugnisse der monarchischen Zeit an, über die Religion zu wachen und für eine geregelte Justiz Sorge zu tragen, und beinhalteten die militärische Gewalt als Generalkapitän. „Hugo Grotius hat in seiner 1622 im Pariser Exil verfaßten ‚Apologie‘ diese Befugnis des Statthalters auf dem Boden provinzialständischer Souveränität heftig angegriffen“, LADEMACHER, 1993 [A], S. 162.

61 PARKER, 1979, S. 298.

62 Man nahm sogar an, daß der Umsturz nur herbeigeführt werden könne, wenn das Amt des Generalkapitäns in den Händen der Oranier läge. Vgl. LADEMACHER, 1993 [A], S. 199.

vorzugt, stimmte aber letztlich widerstrebend der Ratifizierung zu.<sup>63</sup> Diese Haltung läßt Wtewael ihn auch in der eingangs beschriebenen Zeichnung ‚Der Waffenstillstand‘ (Kat. 1/12) einnehmen. Nicht nur, daß die Gesten von Heinrich IV. als warnende zu verstehen sind, sondern Moritz von Oranien greift zur Bedeutungsunterstützung an seinen Schwertknauf. Eigentümlich erscheint, daß Oldenbarnevelt als eigentlicher Initiator seitens der Nördlichen Provinzen äußerst selten auf Flugblättern dargestellt wurde, während Moritz, dessen Vater Wilhelm von Oranien man als ‚Vater des Vaterlandes‘<sup>64</sup> betitelte, in allen Bild-Medien präsent ist. Dafür steht unter anderem das patriotisch geprägte Geschichtsbild von Wtewael (Kat. 1/1–13):

Nachdem Karl V.<sup>65</sup> die personifizierte *Belgica*<sup>66</sup> in Empfang genommen hat und das Paar von allen Seiten freundlich begrüßt und die einhergehende Prosperität im Hintergrund zur Dargestellung gelangte, erscheint sie bereits auf dem zweiten Blatt ‚Belgica bemerkt die Unterdrückung im Land‘ (Kat. 1/2) verwirrt und erschrocken über die Inquisition. Die diesbezüglich an Margarete von Parma übergebene Petition (April 1566) sowie die sinnbildlich bereits in die Knie gegangene *Belgica* finden in der dritten Zeichnung der Serie (Kat. 1/3) ihre Visualisierung. Spaniens Tyrannei wird hauptsächlich mit Herzog von Albas Schreckensherrschaft gleichgesetzt, der im vierten Blatt (Kat. Nr 1/4.) in siegreicher Pose über die nun am Boden liegende *Belgica* herrscht. Ein Vorbild für diese Zeichnung dürfte im 1571 errichteten Standbild des Herzogs von Alba<sup>67</sup> zu finden sein. Im Hintergrund ist eine Exekution auszumachen. Mit großer Wahr-

63 LADEMACHER, 1983, S. 105, schreibt dazu, „(...) daß er seine Position durch ‚Abwesenheit‘ von Krieg bedroht sah“.

64 LADEMACHER, 1993 [A], S. 197. Aber „(...) der Ausdruck pater patriae (...) [war] nur ein klassischer Gemeinplatz, mit dem fast jeder Fürst (...) bedacht wurde“. LEM, 1996, S. 132. Die Omnipotenz dieser fast mythischen Figur der niederländischen Geschichte schlägt sich auch heute noch nieder: „In der Bevölkerung werde die Monarchie vor allem mit ‚Willem dem Schweiger‘ – dem Grafen Wilhem von Nassau und späteren Prinzen von Oranien (Oranje) in Verbindung gebracht. (...) Die Zustimmung zur Königin [Beatrix] ist vor allem deshalb so erstaunlich, weil ihre Vorfahren das erste republikanische Staatswesen der Neuzeit in Europa, die Republik der Vereinigten Niederlande, geschaffen hatten“, LEVY, Ernst: *Königin Beatrix wird als ‚Managerin‘ respektiert. Oranje-Gefühl und Königinnedag. Die Monarchie als Bindemittel der Gesellschaft*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.01.1998, S. 13.

65 Die Figur wurde vorher zumeist als Herzog von Alba identifiziert; vgl. MCGRATH, 1975, S. 192.

66 Die Bezeichnung ‚Belgica‘, ‚Belgium‘ und ‚Belgie‘ wurde im 16. und 17. Jahrhundert für die gesamten Niederlande verwandt; vgl. dazu MCGRATH, 1975, S. 185, Anm. 18 und GEYL, Pieter: *The Netherlands in the Seventeenth Century, Part One, 1609–1648*, London 1961, S. 260–262.

67 Fernando Alvares de Toledo, Herzog von Alba (1507–1582). BECKER, J.: *Hochmut kommt vor dem Fall. Zum Standbild Albas in der Zitadelle von Antwerpen 1571–1574*, in: Simiolus, 5, 1971, S. 75–115; MCGRATH, 1975, S. 185. TANIS, 1993, S. 29, 86. HARMS, Bd. 2, S. 50f., Nr. 26. Zur Biographie: KIRCHNER, Walter: *Alba, Spaniens eiserner Herzog*, Göttingen/Berlin/Frankfurt a.M. 1963.

scheinlichkeit ist es die Enthauptung von Egmont und Hoorn (Juni 1568), ein Ereignis, das zum Symbol für die Unterdrückung wurde.<sup>68</sup>

Das folgende Blatt ‚Belgica bittet um Hilfe‘ (Kat.1/5) deutet den Wendepunkt an, denn die soeben beschriebene Szene wiederholt sich, wird nun aber von einer anderen Perspektive gezeigt, so daß der Herzog von Alba dem Betrachter den Rücken zukehrt, wenngleich er seinen Kopf nach hinten wendet. Diese Komposition ermöglicht es, linker Hand Wilhelm von Oranien<sup>69</sup> auftreten zu lassen, ohne daß er vom Herzog von Alba registriert werden kann. Wilhelm streckt zwar der um Hilfe flehenden *Belgica* seine Hand entgegen, aber eine Verbindung scheint noch nicht möglich – ein Umstand, auf den in der nächsten Zeichnung ‚Die geschändete Belgica‘ (Kat. 1/6) deutlich durch Plünderungen und zahlreichen Leichen verwiesen wird, zwischen denen eine zum Himmel flehende *Belgica* sitzt. Ihr Flehen wird erhört (Kat. 1/7), indem die aus den Wolken erscheinende Hand Gottes ihr die Richtung weist – auf Wilhelm von Oranien. Die aufkeimende Hoffnung wird aber am 10. Juli 1584 durch den Mord an Wilhelm zunichte gemacht. Sein Sarg (Kat. 1/8) wird von *Belgica* und einem jungen Mann begleitet, der sich durch *Belgicas* Blick in den Hintergrund und ihren Verweis auf den Baum des Hauses Nassau-Oranien<sup>70</sup> sowie über den neuen Spross als Wilhelms Sohn Moritz identifizieren läßt. Er war bereits auf dem Blatt ‚Belgica bittet um Beistand‘ (Kat. 1/5) als kleiner Junge zu sehen.

Insgesamt drei Blätter (Kat. 1/9–11) widmen sich Moritz‘ militärischen Erfolgen<sup>71</sup> und der durch sie eingeleiteten Genesung und Blüte *Belgicas*. Die beiden bereits besprochenen Blätter des Waffenstillstandes und der Vereinigten Ostindischen Compagnie (V.O.C.) beschließen die Serie. Obwohl im historischen Rückblick die V.O.C. vor Abschluß des Waffenstillstandes gegründet wurde, muß es Wtewael ein Anliegen gewesen zu sein, die Prosperität seines Landes ‚trotz‘ des Waffenstillstandes vorzuführen.<sup>72</sup> Die allegorisch dargestellte

68 Zum Bild der Hinrichtung vgl. unter anderem HARMS, Bd. 2, S. 42, Nr. 21. Zwei Ge-köpfe in Verbindung mit Alba stellen immer Egmont und Hoorn dar; vgl. KAT. COBURG 1983, S. 142f.; TANIS, 1993, S. 77. Selbst die alleinige Darstellung der Köpfe ohne Angabe der Namen läßt keinen Zweifel über die Dargestellten aufkommen; vgl. zum Beispiel TANIS, 1993, Abb. 34, S. 31.

69 Vgl. SWART, K.W.: *Willem van Oranje en de Nederlandse Opstand (1572–1584)*, Den Haag 1994. DEURSEN, A.Th. van u. H. de SCHEPPER: *Willem van Oranje. Een strijd voor vrijheid en verdraagzaamheid*, Weesp/Tielt 1984.

70 Ein toter Baumstumpf, aus dem zum Zeichen der Verjüngung ein neuer Ast – oftmals auch mit Orangen dargestellt – wächst und der häufig mit dem Motto ‚Tandem fit surculus arbor‘ versehen ist; vgl. dazu MCGRATH, 1975, S. 199.

71 McGrath hat darauf hingewiesen, daß Blatt Nummer neun im Hintergrund die 1590 erfolgte Einnahme von Breda zeigt – spektakulärer Auftakt seiner militärischen Erfolge; vgl. dazu MCGRATH, 1975, S. 201.

72 Zur Datierung der Serie gibt es verschiedene Ansätze. MCGRATH (1975, S. 214ff.) versteht das Jahr 1609 als terminus post quem und vermutet über stilistische Vergleiche eine Entstehungszeit um 1610, hingegen Anne LOWENTHAL (1987) für die frühen 1620er Jahre plädiert und nicht nur eine Verherrlichung der V.O.C., sondern vor allem auch der 1621 gegründeten Westindischen Compagnie (W.I.C.) darin sieht.

Ratifizierung des Vertrages wäre – ganz im Sinne Moritz von Oraniens – kein würdiger Abschluß für eine derartig patriotische Serie gewesen.

McGrath äußerte die Vermutung, daß die dreizehnteilige Serie Moritz von Oranien als Geschenk übergeben werden sollte.<sup>73</sup> Obwohl die Serie bei Moritz auf Zustimmung hätte treffen müssen, kam es zu keiner Umsetzung in Form von Kupferstichen oder Gemälden. Die Ursache dafür liegt vermutlich darin begründet, daß Wtewael versuchte, Zeitgeschichte in Form ihrer Entwicklung zu visualisieren und zu kommentieren. Dieser Ansatz ist zudem ohne nennenswerte Nachfolge geblieben.

### 2.3 Beistand mit Hintergedanken: Die Bündnispartner Jakob I. von England und Heinrich IV. von Frankreich

Daß Wtewael in der dem Waffenstillstand gewidmeten Zeichnung (Kat. 1/12) nur Heinrich IV. von Frankreich – gekennzeichnet durch die Portraitszüge und die Lilien auf seinem Gewand – und nicht auch Jakob I. von England darstellt,<sup>74</sup> basiert wahrscheinlich auf der Tatsache, daß Oldenbarnevelt Frankreich trotz des mit Spanien abgeschlossenen Friedens (1598) erhebliche finanzielle Zugeständnisse abringen konnte.<sup>75</sup> England hatte alles daran gesetzt, diesen Frieden zu unterbinden, währenddessen die Niederlande versuchten, Englands Interesse am Krieg wachzuhalten.<sup>76</sup> Doch 1604 lenkte Jakob I. ebenfalls ein und unterzeichnete einen Friedensvertrag mit Spanien. Dennoch waren Frankreich und England immer darauf bedacht, die spanische Hegemonie zu unterlaufen. Der Zeitgenosse Lieuwe van Aitzema schrieb im Rückblick:

„De conservatie van desen Staedt consisteerde in de Jalousie van de nabuyrige koninghen: konden soo veel kleyne Republijcken in Duydts-landt ende Italien sich mainteneeren deur de selve jalousie, gelijk sy haer geconserveert hebben: hoe ende waerom dan soude niet dese machtige Republijcke kunnen bestaen ende sich conserveeren? Ja, al wast maer alleen deur de jalousie tusschen Spagnien, Vranckrijck ende Engellant.“<sup>77</sup>

---

73 Vgl. MCGRATH, 1975, S. 209ff.

74 Vgl. zu diesen beiden Persönlichkeiten und ihre Rolle innerhalb der Waffenstillstandsverhandlungen vor allem LEE, M.: *Jakob I. and Henri IV. An Essay in English Foreign Policy 1603–1610*, Urbana/Chicago/London 1970.

75 Vgl. PARKER, 1979, S. 298.

76 Vgl. Ebd., S. 280

77 AITZEMA, Lieuwe van: *Saken van Staet en Oorlogh in, ende omtrent de Verenigde Nederlanden*, 7 Teile, s’Gravenhage 1669–1672, Bd. 1 (1621–1633), S. 905, mit Generalregister im ersten Band. „Die Sicherung dieses Staates bestand in den Eifersüchteleien der benachbarten Könige. Hatten schon viele Kleinstaaten in Deutschland und Italien infolge eben dieser Voraussetzungen ihre Existenz wahren können, warum sollte nicht unsere mächtige Republik in der Lage sein, ihre Existenz zu wahren und weiter zu sichern, allein schon aufgrund der zwischen Spanien, Frankreich und England bestehenden Eifersucht.“ Übersetzung zitiert nach LADEMACHER, 1983, S. 136.

Hinzu kam, daß weder England noch Frankreich einen Friedensschluß zwischen Spanien und den Niederlanden begrüßt hätten und wie Lademacher ausführte, einiges unternahmen, um ihn zu verhindern.<sup>78</sup> Obwohl die finanzielle Lage aller am Krieg Beteiligten eine Aussetzung der militärischen Unternehmungen unabdingbar machte, konnte man sich nicht auf einen Friedensvertrag einigen, sondern ratifizierte – bedingt durch das eigenmächtige Vorgehen der Unterhändler – wenigstens einen Waffenstillstand. So geleiten in der bereits erwähnten Zeichnung von David Vinckboons (Kat. 3) Heinrich IV. und Jakob I. nicht nur den einziehenden Waffenstillstand, sondern sie verdeutlichen durch ihren Griff an die Speichen der Räder ihre aktive Beteiligung am Zustandekommen des in Antwerpen unterzeichneten Vertrages.

Die mit dem friedvollen Provisorium verbundenen rechtlichen Einschränkungen und die Befristung auf zwölf Jahre ermöglichten es Spanien, die Republik für diesen Zeitraum als souveränen Staat anzuerkennen. Für England und Frankreich hingegen bedeutete diese Vereinbarung, die den Kriegszustand rechtlich bis zum Abschluß eines Friedensvertrages fortbestehen ließ, die Eingrenzung spanischer Macht bei gleichzeitiger Möglichkeit zur eigenen Regeneration. Bereits 1585 schrieb der englische Kanzler Lord Burghley:

„Sollte es dem spanischen König gelingen, die Niederlande völlig zu unterwerfen, dann weiß ich nicht, welche Barrieren man tatsächlich seiner Macht und Größe noch entgegensetzen könnte.“<sup>79</sup>

Dieser Umstand war Anfang des 17. Jahrhunderts noch aktuell. Vorrangig ging es nicht um die Anerkennung der Republik, sondern um Wahrung der eigenen Interessen: Der Waffenstillstand war für alle Beteiligten der kleinste gemeinsame Nenner.

## 2.4 Der Vertrag und seine Veröffentlichung

„Veertien dagen hadden ze nodig om de definitieve bestandstekst vast te stellen“<sup>80</sup>, und er umfaßt letztlich 38 Artikel<sup>81</sup> (Kat. 5/1–10). Obwohl dem Vertragstext eine ausführliche Einleitung vorangestellt ist, kann der erste Artikel als Prolog verstanden werden, in dem die Vertragspartner und ihre guten Absichten genannt werden. Danach folgt die Angabe,<sup>82</sup> daß der „(...) Bestandt / opte conditien hier nae beschreven ende verclaert“ wird. Bevor jedoch die einzelnen Modalitä-

78 Vgl. dazu LADEMACHER, 1993 [A], S. 260.

79 Zitiert nach LADEMACHER, 1983, S. 132.

80 GROENVELD, S., H.L.Ph. LEEUWENBERG u.a. (Hrsg.): *De Kogel door de Kerk? De opstand in de Nederlanden en de rol van de Unie van Utrecht 1559–1609*, Utrecht 1979.

81 Vgl. KNUTTTEL, 1889, Bd. 1,1, S. 311, Nr. 1586–1595. Die Ratifikation des Waffenstillstandes liegt in Form einer Handschrift auf Pergament in Den Haag, im Algemeen Rijksarchief (32 x 24 cm; Inv. Nr. 12588.20) vor. Es ist mit einem großen Wachssiegel versehen, das die Erzherzöge Albrecht und Isabella zeigt.

82 Die nachfolgenden Zitate entstammen alle dem Vertragstext Kat. 5/1–10.



ten aufgelistet werden, findet sich die Bestimmung und Hoffnung, daß der Bestandt „goet / vast / ghetrou / en onverbreecklijck“ sein soll. Er gilt für alle Feindschaften und an allen Orten – „sonder uytsonderinghe van plaetsen ofte personen“. Im Anschluß daran wird der gegenwärtige Besitzstand als Status quo definiert. Damit ist die Hoffnung verbunden, daß alle Untertanen und Einwohner Austausch und Freundschaft pflegen und sich nicht von alten Auseinandersetzungen beeinflussen lassen. Dem Aufruf zur Einigkeit folgen Bestimmungen, die von der Bevölkerung unmittelbar als Erleichterung wahrgenommen werden konnten: Freies Reisen und Handel „ter Zee / andere Water / als te Landen“.<sup>83</sup>

In aller Ausführlichkeit wird daran anschließend das Verbot der Stationierung und Bewegung von Soldaten erläutert, Entschädigungen für verkaufte und enteignete Güter und die Eigentumsrechte geregelt<sup>84</sup> und der Aufbau von „kerken, collegien inde vereeniehde Provincien“ mit „eyghen auctoriteyt ende sonder behulp van justitie“ angekündigt. Schulden werden zum Teil ausgesetzt oder ganz erlassen. Den in ein neutrales Land ausgewanderten Landsleute wird zugestanden, ohne Repressalien zurückkehren zu können. Neue Fortifikationen dürfen während des Bestandes nicht erbaut werden, und die während des Kriegs entstandenen Ungerechtigkeiten und „dispositien“ werden für nichtig erklärt. Zum Schluß wird der Austausch von Kriegsgefangenen geregelt und bekannt gegeben, daß „dit jedenwoordck tractaet sal ratifiziert und geapproveert worden by den voorsz. Herren Conine / Ertzhertogen ende Staten“. Die Ratifizierung erfolgte am 9. April in Antwerpen und die Proklamation am 14. April, ohne daß die Approbation des spanischen Königs vorlag.<sup>85</sup>

„Een cort verhael est Afbeeldinge vande verheerlicke Triumph est veringe die tot Antwerpen geschiet is over het af-lesen vanden Treve 1609“ lauten die einführenden Worte eines Flugblattes (Kat. 64), das neben der Darstellung der am 14. April 1609 vor dem Rathaus in Antwerpen zum ersten Mal öffentlich vorgetragenen Vertragsvereinbarungen einen kurzen Bericht über die Freudenfeiern enthält.<sup>86</sup> In diesem Fall hat man auf die Auflistung der einzelnen Artikel verzichtet. Vielmehr werden die mit dem Waffenstillstand einhergehenden positiven Faktoren umschrieben:

„Men behoeft nu geen Pas-poorten meerte thoonen; (...) de poorten stonden op: het welck in soo veel jaren niet geschieden was (...). De Borghers vander Stadt zijn nu al aftse ontbanden waren / so gaense nu wandelen buyten der

83 Hierzu liegen zwei Artikel vor, weil sich die Parteien gegenseitig die Reisefreiheit in ihren Ländern bestätigten.

84 Über die Entwicklung des Prozess-, Straf- und Privatrechts informiert Martyn, Georges: *Het recht ten tijde van de aartshertoghen: codificatie en enkele fundamentele wetten*, in: KAT. BRÜSSEL 1998, Essay-Bd., S. 249–254.

85 Vgl. hierzu Exkurs 8.5.1: Nachrichtenwesen. Bekanntmachung und Rezeption des Waffenstillstandes in Deutschland.

86 Der Autor des Flugblattes (Kat. 64) gibt an, daß am 21. April 1609 in Den Haag die Vertragsartikel öffentlich vorgetragen wurden.

Stadt (...). All dit volck [hiermit ist vor allem die Bevölkerung der Nördlichen Niederlande gemeint] mocht vry ende vranck tot Antwerpen gaen wandelen / sy ginghen lustigh door alle de straten (...)“ und „Alle dinghen is buyten beter coop als inde stadt / een Pot Bier heeft mer een halven-stuyver beter coop als in de stadt.“<sup>87</sup>

Neben der öffentlich vorgetragenen Bekanntmachung der Vereinbarungen wurden kleine Druckwerke in Umlauf gebracht, deren Verbreitung über die Grenzen hinweg geschah. Davon zeugen die in unterschiedlichen Sprachen abgefaßten Texte. Häufig informiert bereits der Titel den Leser über die wichtigsten Fakten. Als Beispiel seien zwei Druckerzeugnisse aus beiden Landesteilen vorgestellt:

„Tractaet van t'Bestand / ghemaect ende besloten binnen de Stadt est Cité van Antwerpen / den negensten Aprilis 1609. voor den tijtd van twaelf Jare / tusschen de Commissarisen de serenissime Princen Eertshertoghen / Albert ende Isabella Clara Eugenia / soo wel in den namen vanden Majesteyt Catholicke / als de haeremmet de Commissarisen ende Ghedeputeerden vande Illustre Heeren Staten General vande vereenichde Provincien der Nederlanden: Ende dat door het tusschen - comen / ende met adbijs vande Herren Ambassadeurs vande Coninge / den Alder-Christelicksten / ende van groot Bretainien. In s'Graven Haghe, / By Hillebrant Jacobsz. gesworen Drucker vande Hoghe moghende Heeren, die Staten Generael vande Geunieerde Provintien der Nederlanden. Met Privilegie.“<sup>88</sup> (Kat. 5/1)

„Artickelen van het Bestant ghesloten ende gheconcludeert voior XII iaren tusschen de Maiestyt des Konincks van Spanien & Ende de doorluchtichste Eertshertoghen onse souverejne Princen van d'eene sijde, ende de staten van de vereenighde Provincien der Nederlanden van d'andere sijde. T'Antwerpen by Ioachim Trognesium 1609.“<sup>89</sup>

Die Kombination von allegorischer Darstellung des Waffenstillstandes und detaillierter Wiedergabe der Artikel ist kaum überliefert. Es liegt nur ein Beispiel hierfür vor: Dem Nachstich (Kat. 7) von David Vinckboons Federzeichnung (Kat. 3) wurden als Rahmung sämtliche Artikel und ein erklärendes Gedicht von Pieter Corneliszoon Hooft beigefügt.<sup>90</sup> Ob diese Verknüpfung von Bild, Gedicht und Sachtext eine gängige Form der Information über den Waffenstillstand war, muß offen bleiben. In diesem Fall waren sicherlich die Maße des Blattes dafür verantwortlich, wodurch gewährleistet war, daß alle drei Elemente erkenn- und lesbar waren. Die überwiegende Mehrzahl der überlieferten Abbildungen liegen ohne Text vor.

87 Textauszüge aus Kat. 64.

88 Zehn Seiten inclusive Titelblatt, enthalten im Sammelband *Brunsvicensia*, Nr. 17.

89 Stadarchief Antwerpen, Inventaris ‚Kl. Drukwerke‘ Nr. SA 314.

90 Vgl. *ALTAS VAN STOLK*, Nr. 1240.

## 2.5 Entwicklung der politischen Propaganda in den Niederlanden

### 2.5.1 Politische und soziale Strukturen

Die Republik sowie die Spanischen Niederlande, deren Bevölkerung nicht automatisch pro-spanisch eingestellt war, haben aufgrund ihrer politischen Systeme ganz unterschiedlich auf das politische Ereignis Waffenstillstand reagiert.

Im Jahrhundert der Glaubenskämpfe hatte sich die politische Druckgraphik – Zeichnungen, Zeitungen<sup>91</sup> und Flugschriften – hoch entwickelt, deren Adressaten nicht nur in der Oberschicht, sondern auch in allen anderen sozialen Schichten zu suchen sind. Bildern wurde durch ihre Anschaulichkeit mehr Überzeugungskraft zugestanden. Sie besaßen zwar nicht die Funktion eines Textersatzes, aber bereits Mitte des 16. Jahrhunderts hatte man sich an die Tradition der Gedächtniskunst (*ars memorativa*) erinnert: „Cursus discendi est ex sensibus ad imaginationem, ab hac ad mentem“<sup>92</sup>.

Doch die „(...) strijdsymboliek spitste zich toe op het noorden“<sup>93</sup>, wo sich eine bürgerliche Öffentlichkeit ausbildete, die an politischen Fragen regen Anteil nahm. Ganz im Gegensatz zum republikanischen Norden verstand man in den europäischen Monarchien des 17. Jahrhunderts gemäß dem Motto „Wie niet can dissimuleren can niet regieren“<sup>94</sup> (Abb. 3) unter Politik noch eine möglichst geheimzuhaltene Kunst der Herrschaftsausübung.<sup>95</sup> Antwerpen nimmt durch die dort ansässige Plantin Druckerei und die historische Entwicklung eine Sonderstellung ein.

---

91 Vgl. zum Beispiel das Titelblatt der ‚Kriegs Zeitung Auß dem Niderland..., MDLXVIII‘. Vgl. dazu: SCHOTTENLOHER, Karl und J. BINKOWSKI: *Flugblatt und Zeitung*, Bd.1, Berlin 1922, ND München 1985, S. 167, Abb. 23.

92 Ludovicus Vives (1492–1540) (*Der Weg des Lernens führt von den Sinnen zur Vorstellung und von dort zum Verstand*); KAT. KÖLN 1981, S. 18.

93 KEMPERS, Bram: *Assemblage van de Nederlandse leeuw. Politieke symboliek in heraldiek en verhalende prenten uit de zestiende eeuw*, in: *Openbaring en bedrog. De afbeelding als historische bron in de Lange Landen*, Red. Bram Kempers, Amsterdam 1995, S. 86.

94 Dieser das spanische Schiff kennzeichnende Spruch findet sich auf einem Titelblatt, welches 1598 die Friedensvorstellungen der Spanier verspottet. Vgl. ATLAS VAN STOLK, Nr. 1006. Abgebildet bei KEMPERS, 1995, S. 87; DEN TEX, 1962, Bd. 2, nach S. 650; KUYK, 1940, No. 12. Über die unterschiedlichen Bedeutungsebenen der *Dissimulatio* in der Rhetorik, Politik und Kunst vgl. WARNKE, Martin: *Kommentare zu Rubens*, Berlin 1965, S. 53ff.

95 Der Kupferstich stellt ein Detail aus Sebastian Münsters Darstellung ‚Het Spaense Europa‘ (1598) dar, in dem sich die Niederlande, von allen Seite bedrängt, zu behaupten versucht. Vgl. KAT. MÜNSTER 1998 [B], S. 116.

Illustrierte Flugschriften – Pamphlete<sup>96</sup> und Propagandadrucke – entwickelte sich zu den wichtigsten Medien politischer Information und Meinungsbildung, deren Inhalte tendenziös, propagandistisch, satirisch sowie historisch kommentierend waren. Es waren Manifestationen jedweder Couleur; sie dienten als Barometer politischer und wirtschaftlicher Krisen und Konjunkturen. Seit dem 16. Jahrhundert standen in Antwerpen und Amsterdam hochentwickelte, florierende Kupferstichwerkstätten, Verlagshäuser und Druckereien zur Verfügung.

Anfang des 17. Jahrhunderts traten folgende Künstlerpersönlichkeiten hervor, die maßgeblich an der graphischen Medialisierung des politischen Ereignisses beteiligt waren: Simon Frisius, Jan Saenredam, Hans Hoogenberg, David Vinckboons, Willem Buytewech und Claes Jansz. Visscher. Auffälligerweise sind viele der vorliegenden politischen Bildsatiren von Reproduktionsstechern oder anonym gefertigt worden. Angesehene Zeichner und Maler hielten sich auf diesem Sektor weitestgehend zurück. Carel van Mander formulierte 1604 hierfür eine Erklärung, indem er in seiner Einleitung ausdrücklich betonte:

„Alsoo de gemeen spreuck, die den uytnemenden dichter Virgilius zynen verliefden Cordon doet verhalen en singhen, Dat yder is tot zijn wellust getrocken, blijktt daeghlijcx en daedlijck ghenoech waerachtich te wesen, datmen daer over niet behoeft veel tisenissen: want men bevindt, dat yder menschen lust en genegentheyt, benefens behoeftijcke dinghen, erghen toe soetlijck aengelockt en ghetrocken wort, te weten, tot sulcx, als zijnen geest een aerdt van gedaent en wesen zijn.“<sup>97</sup>

Van Manders Überzeugung, daß auch den Produzenten der satirischen und polemischen Blätter ein schlechter Charakter eigen wäre, disqualifizierte in nicht unerheblichen Maße eine solche Tätigkeit. Ob diese Charakterisierung auch auf den Adressatenkreis übertragen und somit als soziale Bewertung verstanden werden kann, wie es einige Jahrzehnte später (1684) Claude-Francois Méneestrier<sup>98</sup> äußert, ist nicht überliefert.

Politische Allegorien in Form von Gemälden wandten sich zumeist mit einer ausgeklügelten Rätselsprache an einen kleinen Kreis gebildeter Humanisten, wohingegen satirische Blätter – schon aufgrund des Mediums – Massenproduk-

96 Eine umfangreiche Sammlung von Pamphleten liegt in Den Haag vor; vgl. dazu KNUTTEL, W.P.C.: *Catalogus van de Pamfletten-verzameling berustende in de Koninklijke Bibliotheke 1486–1853*, in 9 Teilen, Den Haag 1889–1920.

97 MANDER, Carel van: *Het leven der doorluchtighe nederlandsche en hooghduytsche schilders*, Ausgabe Anno 1617, in der Widmung, ohne Seitenzählung. „Der bekannte Spruch, den der große Dichter Virgil seinen verliebten Corydon sprechen und singen läßt: daß jeder von seiner Neigung gezogen wird, bewahrheitet sich täglich und tatsächlich so zur Genüge, daß man nicht viele Beweise dafür suchen braucht: denn man findet, daß eines jeden Menschen Lust und Neigung, abgesehen von den Dingen der Notdurft, zu irgend etwas angenehm hingelockt und gezogen wird, nämlich zu solchen Dingen, die seinem Geist und seiner Art entsprechen“; Übersetzung zitiert nach der dt. Ausgabe 1991.

98 Er vertrat die Meinung, daß man mit der Bildgattung der Satire nur den ‚Pöbel‘ unterhalten konnte; vgl. dazu KAT. BERLIN 1997/98, S. 14f.

tionen waren. Bemerkenswert ist, daß die wenigen dem Waffenstillstand zuzuordnenden Gemälde hauptsächlich im Süden des Landes entstanden sind und von hochangesehenen Malern wie Peter Paul Rubens, Abraham Janssens, Otto van Veen, Adriaen van de Venne, Jan Brueghel und Hendrick de Clerck stammen.

### 2.5.2 Verschmelzung von Politik und Religion als künstlerische Antriebsfeder

Bildersturm (1568), Genter Pazification (1576), Union von Utrecht (1579) und der Fall von Antwerpen (1585) – um nur einige Ereignisse zu nennen – lösten aufgrund ihrer politisch-religiösen Bedeutung eine wahre Bilderflut aus.

„Die aufreizende Wirkung der reformatorischen Bildsatire und ihre Kraft der Massenbeeinflussung beruht in der höchst brisanten Verschmelzung der politischen mit den religiösen Kontroversen. Dem einfachen Mann aus dem Volk war politische Parteinahme eine Frage, die nicht allein für seine Lebensinteressen entscheidend wurde, sondern auch für sein Seelenheil. Die politische Druckgraphik pflegte diese Einheit von Religion und Politik mit Nachdruck zu veranschaulichen.“<sup>99</sup>

Durch die Glaubenskriege, die eine Verschmelzung von politischen und religiösen Aspekten bedingte, stieg die Produktion der Druckgraphik seit Mitte des 16. Jahrhunderts rasant an. Wellen der Produktion erlauben Rückschlüsse auf die politisch-religiöse Lage im Lande, denn „(...) der Strom der allegorischen Pamphlete [fließt] spärlicher, wo es nur um politische Konflikte geht.“<sup>100</sup> So kam es zum Beispiel in den 1590er Jahren durch die Reduzierung auf militärische Auseinandersetzungen zu einer

„(...) vereenvouding van tekens, goedkopere uitvoering, tijdelijke artistieke teruggang en, evenzeer tijdelike, verkleining van de formaten tot afbeeldingen van ongeveer 11 bij 13 op pamfletten van zo'n 14 bij 19 centimeter.“<sup>101</sup>

Auch die Verwendung der niederländischen Sprache verweist auf den innenpolitischen Sektor und Adressatenkreis. Man lief Gefahr, durch den zu engen nationalen Bezugsrahmen jenseits der Grenzen keine Beachtung mehr zu finden.

Durch den Waffenstillstand nahm dieser Trend eine Wendung. Die Anzahl politischer Blätter stieg in der Verhandlungsphase langsam und mit der Ratifizierung des Vertrages stark an. Entscheidend hierfür war die Aussicht auf Souveränität, welche die Republik de facto durch den Waffenstillstand erhalten sollte, obwohl die Erzherzöge Albrecht und Isabella dem Vertrag zuerst eine ganz an-

99 KAT. KÖLN 1981: *Wort und Bild. Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von H.J. Raupp, Ausstellungskatalog Belgisches Haus, Köln 1981, S. 182.

100 KAT. KÖLN 1981, S. 182.

101 KEMPERS, 1995, S. 86.

dere Ausrichtung geben wollten.<sup>102</sup> Souveränität hieß in diesem Falle diplomatische Anerkennung sowie Glaubensfreiheit<sup>103</sup> – eine Verschmelzung von Politik und Religion, die weite Beachtung fand<sup>104</sup> und sich in der politischen Graphik niederschlug. Die Spanischen Niederlande hingegen äußerten ihre Hoffnung auf Einkehr des Friedens, um ihre wirtschaftliche Konjunktur wieder beleben zu können. Der Bezugsrahmen wurde erneut kosmopolitisch, ebenso die den Flugschriften eigene Sprache,<sup>105</sup> denn offenbar visierte ein Teil der Flugblätter ein ausländisches Publikum an, deren politische Einstellung noch nicht von vornherein feststand und um deren Parteinahme man buhlte.

Politische Ereignisse mit religiösem Hintergrund forderten Reaktionen heraus, ließen die Bildproduktion anwachsen und kennzeichneten die Kulminationspunkte der für die Zeitgenossen wichtigsten Begebenheiten: Verhandlungen und Ratifizierung des Waffenstillstandes (1607–1609), Jülich-Klevischer Erbfolgekrieg (1614/15), Hinrichtung Oldenbarnevelts und Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges (1618/19), Ende des Waffenstillstandes und der Tod Erzherzog Albrechts (1621).

---

102 Vgl. hierzu Kapitel 2 „Die ‚Ikonographie‘ der historischen Ereignisse“.

103 Die dem Begriff Glaubensfreiheit implizierte Bedeutung reduziert sich in diesem Kontext auf die Ausübung der protestantischen Lehre. Der Katholizismus wurde im Norden soweit wie möglich unterbunden.

104 Vgl. LADEMACHER, 1993 [A], S. 261.

105 Bevorzugt wurde hauptsächlich die Kombination niederländisch und spanisch, wodurch auch die möglichst weite Verbreitung in den Nord- sowie Südniederlanden deutlich wird. Ferner trifft man auf französische, deutsche und seltener auf lateinische Inschriften, Bildunterschriften und Texte. Ihre literarische Form umfaßt die einfache Zahlenlegende, Gedichte oder den Dialog.

### 3. Terminologische und historische Voraussetzungen

#### 3.1 Definition Waffenstillstand

Der Waffenstillstand stellt eine die Kriegshandlung beendende Vereinbarung zwischen kriegführenden Parteien dar, die aber den Kriegszustand rechtlich bis zum endgültigen Friedensvertrag fortbestehen läßt. Im Unterschied zum Waffenstillstand zielt die Waffenruhe nicht auf die Beendigung eines Krieges, sondern soll die Bergung Verwundeter oder die Evakuierung der Zivilbevölkerung ermöglichen. „Zweck des (...) Friedens<sup>[106]</sup> war es, einen Zustand der Sicherheit als Voraussetzung für eine friedliche (sei es gerichtliche, sei es vertraglich vereinbarte) Streiterledigung, eine Sühne, zu schaffen.“<sup>107</sup> Der Waffenstillstand – ein von der Sühne abgehobener befristeter Friede – wurde als Verhandlungsphase bis zum Abschluß eines ohne Fristvorbehalte geschlossenen Sühnefriedens verstanden. Dabei war es den gegnerischen Parteien überlassen, die Grenzen inhaltlicher und territorialer Art abzustecken.<sup>108</sup>

#### 3.2 Terminologische Differenzen in den europäischen Ländern

Der Begriff ‚Waffenstillstand‘ wird erst seit 1669 verwendet. Vorher sprach man vom ‚Stillstand der Waffen‘, eine Erweiterung und Spezifizierung der im 16. Jahrhundert verwandten Begriffe ‚Anstand‘ und ‚Stillstand‘.<sup>109</sup> Kluge verweist darauf, daß in den Niederlanden entsprechend die Definitionen ‚stilstant van wapenen‘ und ‚wapenstand‘ gebräuchlich waren und das gemeinsame Vorbild im Französischen ‚armistice‘ zu finden ist.

Nach Auswertung der vorliegenden Quellen muß diese Aussage jedoch modifiziert werden. Anfang des 17. Jahrhunderts wählte man in den Süd- sowie Nordniederlanden hauptsächlich die Bezeichnung ‚Bestand‘<sup>110</sup> oder ‚Twaalfjarig

---

106 Der Waffenstillstand wird bei JANSSEN als eine Sonderform des Friedens bezeichnet, obwohl er zu den Kriegsverträgen zählt. JANSSEN, Wilhelm: *Friede*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von Otto Brunner und W. Conze u.a., Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 546.

107 JANSSEN, 1975, S. 546.

108 Es sei besonders auf die nicht in den Waffenstillstandsvertrag von 1609 mit aufgenommenen überseeischen Besitzungen verwiesen. Der außerhalb der Nördlichen und Südlichen Niederlande geführte Konflikt war ein wichtiger Faktor, den Waffenstillstand 1621 nicht zu verlängern.

109 Vgl. KLUGE, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 18. Auflage, Berlin 1960, S. 832. Erstaunlicherweise fehlt in der aktuellen Ausgabe (23. Auflage, 1995) der Eintrag ‚Waffenstillstand‘.

110 Die Schreibweise variiert: ‚Bestand‘, ‚Bestant‘, ‚Bestandt‘. Der Vereinfachung halber wird hier auf die Form ‚Bestand‘ zurückgegriffen.

Bestand‘, um den zeitlich befristeten Waffenstillstand zu beschreiben.<sup>111</sup> In französischen Texten griffen die Autoren überwiegender auf den Begriff ‚trêve‘ oder ‚trêve de douze ans‘<sup>112</sup>, seltener auf ‚armistice‘ zurück. Im Unterschied zu ‚armistice‘<sup>113</sup> steht der Begriff ‚trêve‘, (spanisch ‚tregua‘; italienisch ‚trégua‘; lateinisch ‚treuga‘) für einen längeren Zeitraum und wurde ebenso im Niederländischen – ‚treuve‘, ‚treve‘, ‚treves‘, aber auch in Kombination ‚Treve of Bestandt‘<sup>114</sup> – eingesetzt.<sup>115</sup> Poelhekkes Buchtitel ‚’T Uytgaen van den Treves‘<sup>116</sup> zeugt heute noch vom Gebrauch des Begriffes im niederländisch-belgischen Sprachraum.

Auch auf Flugblättern, die für den deutschen Raum bestimmt waren, findet sich in zahlreichen Fällen ‚treue‘ oder ‚treve‘, die vom Stammbe­griff ‚treu‘ abgeleitet wurden.<sup>117</sup> Unter dem Stichwort ‚treu‘ hat Kluge in seinem etymologischen Wörterbuch zusammengetragen, daß sich daraus ein Teil der für den Waffenstillstand zur Verfügung stehenden Begriffe – ‚treuga‘, ‚tregua‘ und ‚trêve‘ – entlehnt haben.<sup>118</sup> Im allgemeinen fand das Wort ‚treuga‘ Verwendung.<sup>119</sup> Darüber hinaus verfügt die lateinische Sprache über einen weiteren Begriff für den Waffenstillstand: ‚induciae pacis‘, als Kennzeichnung des von der Sühne abgehobenen Friedens. „Durch einen solchen Stillstand sollen Gewalttaten verhindert, die Leidenschaften der Parteien abgekühlt und der Weg zu Sühneverhandlungen frei gelegt werden.“<sup>120</sup> Aus diesem Grund mußte die Bezeichnung ‚pax‘,

111 „Bestant, znw. o. Mnd. bestant; mhd. bestant, bestande. Van Bestaen, in de zin van blijven staan. Het op zijne plaats blijven, het zich van vijandelikheden onthouden, wapenstilstand“ vgl. MIDDELNEDERLANDISCH WOORDENBOECK van Dr. E. Verwijs en Dr. J. Verdam, Bd. 1, s’Gravenhage 1916, Sp. 1106. Vgl. dazu auch: WOORDENBOECK DER NEDERLANDSCHEN TAAL, hrsg. von Vries, M. de en L.A. Te Winkel, Bd. 2, I–II, s’Gravenhage/Leiden 1882ff., Sp. 2110f.: „Bestand, znw, onz [onzijdig- neutrum en intransitivum]”.

112 Abweichungen in der Schreibweise wie zum Beispiel ‚trefve‘ (Kat. 16) sind eher die Ausnahme.

113 ‚armisticio‘ (span.), ‚armistizio‘ (ital.) und ‚armistice‘ (engl.).

114 Vgl. Kat. 64; auf Kat. 45 findet sich auch die Umschreibung ‚Vrede ofte bestant‘. FM., Nr. 1277.

115 „Treuve, znw. vr. Vanden stam van frz. trouwer, evenals preuve naast prouwer. Vond, rechts-middel.“ vgl. MIDDELNEDERLANDISCH WOORDENBOECK, Bd. 8, Sp. 689. Vgl. auch WOORDENBOECK DER NEDERLANDSCHEN TAAL, Sp. 688. Heute verwendet man eher den Begriff ‚armisticio‘, während ‚tregua‘ für ‚Ruhe ohne Unterbrechung‘ steht.

116 POELHEKKE, Jan Joseph: *’T Uytgaen van den Treves. Spanje en de Nederlanden in 1621*, Groningen 1960.

117 Durch das französische Wort ‚treve‘, das sich auch als das deutsche treu(e) lesen läßt, entsteht ein beliebtes Wortspiel. Vgl. Kat. 16. KAT. COBURG 1983, S. 148; KAT. UNNA 1988, S. 188; HARMS, Bd. 2, S. 183; HOLLSTEIN, Bd. 39, S. 17. Der Titel des Blattes verweist darauf, daß der Begriff ‚Anstand‘ als Synonym für den Waffenstillstand auch Anfang des 17. Jahrhunderts noch verwendet wurde.

118 Vgl. KLUGE, 1960, S. 790.

119 Vgl. JANSSEN, 1975, S. 546.

120 HIS, Rudolf: *Geschichte des deutschen Strafrechts bis zur Karolina*, München/Berlin 1928, S. 62.



um besondere Akzente kenntlich zu machen, durch umschreibende Formeln oder erläuternde Adjektive erweitert werden.

Hugo Grotius beschreibt in seinem grundlegenden Werk ‚De jure belli ac pacis‘ im Unterkapitel ‚Über Verträge während des Krieges, insbesondere über Waffenstillstandsverträge‘ ausführlich den Ursprung des Wortes Waffenstillstand.<sup>121</sup> Dort heißt es:

„Der lateinische Name des Waffenstillstandes *induciae* kommt nicht, wie Gellius meint, von den Worten *inde uti jam* (von nun ab wie schon), auch nicht von *endo itu*, d.h. von Eintritt, wie Opilius meint, sondern weil *inde* (von da ab), d.h. von einem bestimmten Zeitpunkt ab, *otium* (Ruhe) ist; deshalb sagen die Griechen: *εκεχειρια* (Zurückhaltung der Hand). Aus Gellius und Opilius sehen wir, daß die Alten das Wort *induciae* nicht mit dem *c*, sondern statt dessen mit dem *t* geschrieben haben (...). Die alte Schreibart war *indoitia*; denn *otium* sprach man damals *oitium* aus, von dem Zeitwort *oiti*, wofür man jetzt *uti* sagt. (...) Donatus ist nicht weit von der Wahrheit, wenn er die *induciae* davon ableitet, daß sie in dies *otium* (auf eine gewisse Zeit Ruhe) gewähren. Der Waffenstillstand ist also eine Pause im Krieg, kein Frieden.“<sup>122</sup>

Für den Zeitraum 1609–1621 liegen nur wenige Beispiele vor, in denen der weibliche Begriff ‚*induciae*‘ oder ‚*indutiae*‘ Verwendung fand.<sup>123</sup> Ein Beispiel stellt eine 1609 geprägte Münze dar, auf der recto zu lesen ist:

„ORDines FOEDerati BELGii, A REGE HISPaniarum ET ARCHIDucibus LIBERI AGNITI, POST BELlum CONTinuum XLII ANNorum INDUCIAS PACISCUNTUR INTERVentione REGUM GALLiae ET MAGnae BRITanniae, ET CUM IISDEM FOEDUS RENOVANT“<sup>124</sup> (Kat. 39).

Im allgemeinen Sprachgebrauch der Niederlande wurde zumeist auf das Neutrum ‚Bestand‘ für den Waffenstillstand zurückgegriffen.

121 Vgl. GROTIUS, Hugo: *De jure belli pacis libri tres / Drei Bücher vom Recht des Krieges und des Friedens*, Paris 1625, nebst einer Vorrede von Christian Thomarius zur ersten deutschen Ausgabe des Grotius vom Jahre 1707, ND Tübingen 1950, Buch 3, Kapitel 21, S. 578ff.

122 Ebd., S. 579.

123 Vgl. Kat. 11 D1. Siehe auch das Emblem ‚Pax armata‘ (Kat. 8): „(...) SIC pingenda venit mundanae pacis imago,/ Quae fictis reparat bella sub *inductis*“ (So tritt, um sich malen zu lassen, das Trugbild des irdischen Friedens auf, der unter dem Vorwand des *Waffenstillstandes* schon wieder den Krieg vorbereitet), HENKEL/SCHÖNE, Sp. 1560f. Vgl. auch DEUTSCHES WÖRTERBUCH von Jacob und Wilhelm Grimm, 33 Bde., Leipzig 1854, ND München 1984, Bd. 27, Sp. 319f.

124 Die Auflösung der Abbraviatur bei LOON, Bd. 2, S. 50.

### 3.3 Erste Nachrichten über den Waffenstillstand, die Waffenruhe und Treuga Dei

Im siebten Gesang der Ilias berichtet Homer<sup>125</sup> über den Zweikampf zwischen Ajax und Hektor, die bei Einbruch der Nacht „(...) schieden (...), wieder vereint in Frieden und Freundschaft“ (Vers 302). Zurück im Lager sprach Nestor:

„Wenn der Morgen erscheint, laß ruhen den Krieg der Achaier, / Daß wir versammelt die Leichen auf Wagen holen, von Rindern / Und von Mäulern geführt; als dann verbrennen wir alle, / Wenig entfernt von den Schiffen, damit ein jeder den Kindern / Bringe den Staub, wenn wir heimziehen sollten zum Lande der Väter“ (Vers 331ff.).

Auch die Troer kamen auf Ilios' Burg zur Versammlung (Vers 345) und Priamos sprach:

„Morgens aber dann eile Idaios hinab zu den Schiffen, / Daß er den Fürsten des Volks Agamemnon und Menelaos / Melde die Rede des Paris, um welchen der Streit sich erhoben, / Und ein heilsames Wort verkündige, ob sie geneigt sind, / Abzulassen vom schrecklichen Kampfe, bis wir die Toten / Erst verbrannt; und später dann kämpfen wir, bis uns ein Dämon / Trennen mag, um einen der Völker den Sieg zu gewähren“ (Vers 372–378). „Die Verbrennung der Toten sei Euch mitnichten verweigert / Niemals dürfte man säumen, die abgeschiedenen Toten, / Rasch, sobald sie gestorben, durch flammende Glut zu versöhnen“ (Vers 408f.) war Agamemnons Antwort.

Nach dem heutigen Verständnis würde man die homerische Geschichte eher als Waffenruhe denn als Waffenstillstand definieren. Folglich findet sich in neueren Übersetzungen der Ilias, vor allem in der dem siebten Gesang vorgeschalteten Zusammenfassung, der Begriff ‚Waffenruhe‘, während ältere Übersetzungen auf die Bezeichnung ‚Stillstand‘ zurückgreifen.<sup>126</sup> Einen möglichen Erklärungsansatz liefert Rudolf His in seinem Werk über das Strafrecht. Er hat herausgearbeitet, daß der Waffenstillstand in zwei Formen auftritt:

„(...) einmal als einseitiger, von der Partei des Täters in förmlicher Weise erbetener und von der Gegenpartei gewährter [siehe Homer], und dann als zweiseitiger, von beiden Parteien gegebener Friede.“<sup>127</sup>

Die Langobarden und später auch die Angelsachsen zogen die zuletzt genannte Variante vor. Wichtig ist, daß die Befriedung immer in die Hand eines Vermittlers gelobt wurde, der diese auch öffentlich (vgl. Ilias Vers 416f.) verkündete. Diese freiwillige Form wurde dann durch einen „(...) von Amtswegen den Parteien abgeforderten Frieden“<sup>128</sup> verdrängt.

125 HOMER: *Ilias*; mit Urtext, Anhang und Register; übertragen von H. Rupe, 9. Auflage, München/Zürich 1989.

126 Vgl. zum Beispiel die Ilias-Übersetzung von Heinrich Voß (1751–1826), Leipzig o.J. Siehe auch den Abschnitt ‚Begriffswahl in den europäischen Ländern‘.

127 His, 1928, S. 62.

128 His, 1928, S. 62.

„Dieser Friede taucht um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Flandern und bald darauf auch im deutschen Reichsgebiet auf. (...) Wer den Frieden verweigert, macht sich strafbar.“<sup>129</sup>

Nach dieser Definition wurde eine dezidierte Unterscheidung im heutigen Sinne nicht vorgenommen. Neben dieser auf weltlicher Ebene abgeschlossenen Befriedung ergriff Ende des 10. Jahrhunderts die hohe Geistlichkeit in Südfrankreich die Initiative, um für Ordnung im Lande zu sorgen. Doch der Gottesfriede ließ sich aufgrund seiner Erscheinungsvielfalt ebenfalls nicht eindeutig definieren. Dazu führt Hartmut Hoffmann aus:

„Einerseits wird damit die ganze Friedensbewegung von ihren Anfängen im 10. bis zu ihrem Verebben im 13. Jahrhundert bezeichnet. Andererseits meint man aber nur ihre ältere Erscheinungsform, die sich darauf beschränkt hatte, bestimmte Gruppen von Menschen und Objekten unter Schutz zu nehmen. Ihr stellt man dann eine jüngere Abwandlung gegenüber, die nicht bloß einzelne Personen und Dinge befriedete, sondern darüber hinaus eine allseitige Waffenruhe für festgesetzte Zeiten vorsah: die sogenannte *Treuga*. (...) [Als] *Treuga Dei*<sup>130</sup> (...) wird sie bereits 1033 bezeichnet. Bald erfährt die Vokabel eine Erweiterung; (...) *pax et treuga dei* (...). Erst aus dieser Formel scheint als Verkürzung *pax Dei* hervorgegangen zu sein. ‚Gottesfriede‘ ist also nicht etwa (...) das Wort für die frühe Form des Friedens, (...) sondern bedeutet ursprünglich eine Friedensvereinbarung, deren wesentlichen Bestandteil eine *Treuga* bildete. (...) Sonderformen der *Pax*, und solche Sonderformen, die von der päpstlich fixierten *Treuga* abwichen, haben unter den wenigen beschreibenden Fällen in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts auch sonst das Übergewicht. Das allmähliche Verschwinden, das in Frankreich zu beobachten ist, findet in mehr oder weniger starkem Maß seine Parallelen in den übrigen Ländern der Christenheit. (...) *Pax et treuga* ist weiterhin ein geläufiger Ausdruck, und die Bischöfe fahren fort, der weltlichen Gewalt ihre Hilfe zu leihen. Aber heilige Tage und heilige Zeiten, die einen besondern Frieden erzeugen, werden nach 1228 in den Verfassungstexten nicht mehr erwähnt.“<sup>131</sup>

Auch wenn die Geistlichkeit die ‚*Treuga Dei*‘ nicht mehr vertraglich festschrieb, wurde der Krieg an heiligen Tagen, zum Beispiel über Weihnachten, oftmals

---

129 Ebd.

130 Vgl. auch Bosl, K.; Artikel ‚*Gottesfrieden*‘, in: LEXIKON FÜR THEOLOGIE UND KIRCHE: Hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, zweite, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 4, Freiburg 1961, Sp. 1106f.

131 HOFFMANN, Hartmut: *Gottesfrieden und Treuga Dei*, Stuttgart 1964, S. 1, 3f. und 230. Vgl. dazu auch Finckenstein, Albrecht Graf: *Pax dei, Fehde und Widerstandsrecht. Zum Verhältnis von innerem und äußerem Frieden im 10. und 11. Jahrhundert*, in: HISTORISCHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT DÜSSELDORF (Hrsg): *Frieden in Geschichte und Gegenwart*, Düsseldorf 1985, S. 35ff. LEXIKON DES MITTELALTERS, Bd. IV, Sp. 1587–88.

ausgesetzt.<sup>132</sup> Der Gottesfrieden, dessen Grundlage ein Waffenstillstand ist, wurde nun von der weltlichen Gewalt oder direkt zwischen den streitenden Parteien ausgehandelt.

### 3.4 Juristische und moralische Bewertung des Waffenstillstandes – ‚Atempause für neue Kriege‘

„Für Juristen war die *Treuga Dei* ein Stein des Anstoßes. Zunächst kaum beachtet, wurde sie zum Gegenstand ausführlicher Kommentare erst zu einer Zeit, da sie alle praktische Bedeutung zu verlieren begann. (...) Das zugrundeliegende Prinzip – der Wechsel von Kriegs- und Friedenstagen – konnte in einer so ernsten Frage nicht als praktikabler Kompromiß begrüßt werden. (...) Die *Treuga Dei* erwies sich also in moralischer Hinsicht als bedenklich.“<sup>133</sup>

Durch die inhaltliche Nähe zwischen Waffenstillstand und *Tregua Dei*, übertrug sich diese moralische Bewertung auf den Waffenstillstand. Daraus ergab sich eine Beurteilung, die sich besonders in der Diskreditierung eines Friedens als Waffenstillstand niederschlug und in der Frühen Neuzeit „(...) zum festen Bestandteil der moralischen Kritik an den europäischen Staatsbeziehungen“<sup>134</sup> gehörte. Erasmus von Rotterdam hat sich in der ‚*Adagia*‘ dazu wie folgt geäußert:

„*Justum bellum appellat, cum ad exhauriendam opprimendamque rempublicam Principes inter se collidunt: pacem vocant, cum in hoc ipsum inter sese conspirant.*“<sup>135</sup>

Diese abwertende Interpretation spiegelt sich auch in dem oben bereits genannten Emblem ‚*Pax armata*‘ von Barptolemaeus Anulus aus dem Jahre 1552 (Kat. 8) wider: Im Zentrum des Bildes steht eine Figur, deren Geschlecht sich auf den ersten Blick nicht identifizieren läßt. Mit einem kurzen Beinkleid, Brustpanzer und Feldherrenmantel präsentiert sich hier scheinbar ein Krieger. Nur der fehlende Bart, wie ihn die Soldaten im Hintergrund tragen, und das zwar kurze, aber offen getragene Haar, in dem die Figur vielleicht ein Diadem oder eine Krone trägt, lassen an eine Frau denken. Aufschluß erteilt das Epigramm:

„Was bedeutet diese Amazone im dunkelblauen Gewande, die – nur scheinbar lächelnd – mit hartem Gesicht grimmig dreinschaut? Der Ölzweig legt sich um das Schwert in ihren Händen. Weshalb fließt aus ihm, statt friedli-

132 Auch heute schwingen Bestandteile der ‚*Treuga Dei*‘ bei Waffenstillstandsverhandlungen mit, wenn es um die Aussetzung des Krieges über die Weihnachtstage geht.

133 HOFFMANN, 1964, S. 250.

134 JANSSEN, 1975, S. 577f.

135 (Sie nennen es einen gerechten Krieg, wenn die (An-)Führer zusammenspielen, um das Gemeinwesen auszusaugen und zu vernichten. Frieden nennen sie es, wenn sie unter sich in genau demselben einig sind.) Desiderii ERASMI ROTERODAMI: *Opera Omnia, Tomvs secvndvs Complectens Adagia*, Bd. II, unveränderter reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leiden 1703, Hildesheim 1961, *Adagia*, Chil. 3, Centur. 3, Prov. 1, Opera t. 2, Sp. 775.

chen Öls, Wasser herab? So tritt, um sich malen zu lassen, das Trugbild des irdischen Friedens auf, der unter dem Vorwand des Waffenstillstandes schon wieder den Krieg vorbereitet.“<sup>136</sup>

Mit dieser Darstellung liegt vermutlich die erste bildliche Umsetzung eines personifizierten Waffenstillstandes vor. Daß hierfür das Bild der Amazone herangezogen wurde, verweist auf ihren und dem Waffenstillstand immanenten ambivalenten Charakter. Denn obwohl es das Ziel eines jeden Waffenstillstandes ist, einen Zustand der Sicherheit als Voraussetzung für eine friedliche Schlichtung zu schaffen, fand diese rechtliche Definition im 16. und 17. Jahrhundert kaum Widerhall im Bewußtsein der Bevölkerung. Vielmehr sah man in einem Waffenstillstand Krieg und Frieden vereint, definierte ihn demgemäß als moralisch verwerflich, als ‚Atempause für neue Kriege‘.

Während der Verhandlungen zur Ratifizierung des Vertrages von 1609 häufen sich die Warnungen vor einem trügerischen Frieden. So kann man einem 1607 in Umlauf gebrachten Flugblatt folgenden zeitgenössischen Kommentar entnehmen:

„(...) solches [der Waffenstillstand] were allein dahin gerichtet / dass mitlerweil beyde gleichsam ermüdete Partheyen sich widerrumb erholen / unnd hernach einander mit desto mehreren ernst unnd kräfften wider anfallen / und den garaus / wo müglich machen möchten.“<sup>137</sup>

Neben den negativ behafteten ‚Sprachbildern‘ der Art ‚ein Friede auf Zeit, der Krieg gebiert‘<sup>138</sup>, die wie Grotius notierte ‚keine Definitionen, sondern bildliche

136 „Haec quid caeruleo sub peplo signat Amazon: / Quae risum simulans ringitur ore truci? / In manibus cuius gladium praetendit oliua. / Tranquillo pro oleo defluit vnde liquor? / SIC pingenda venit mundanae pacis imago, / Quae fictis reparat bella sub inductis“, Barptolemaeus Anulus: PICTA POESIS. VT PICTVRA POESIS EIT. LVGDVNI. Apud Mathiam Bonhomme. 1552. CVM PRIVILEGIO, S. 43/44. Übersetzung zitiert nach HENKEL/SCHÖNE, Sp. 1560f., ohne Abb. KAT. UNNA 1988 verzeichnet nur die Abbildung und gibt völlig zu Unrecht den Titel ‚Frieden‘ an. Vgl. DLUGAICZYK, Martina: *Pax Armata: Amazonen als Sinnbilder für Tugend und Laster – Krieg und Frieden. Ein Blick in die Niederlande*, in: *Der Frieden – Rekonstruktion einer europäischen Vision. Erfahrungen und Deutungen von Krieg und Frieden. Religion – Geschlecht – Natur*, hrsg. von Klaus Garber, Jutta Held u.a., Bd. 1, München 2002, S. 539–567.

137 Zitat entnommen aus (Kat. 2). Das negativ geprägte ‚Bild‘ läßt sich auch in der Gegenwart nachweisen: So läßt Chris Browne die Comicfigur Hägar den Schrecklichen, der vom übermächtigen Gegner bedrängt auf einem Felsvorsprung steht, laut sinnieren „Sieht aus, als wäre es vorbei für uns“. In dieser prekären Situation darf er sich glücklich schätzen, einen gewitzten Militärstrategen an seiner Seite zu haben. Denn Sven Glückspils ist aufgrund seiner Antwort „Vielleicht nicht – laß uns einen Waffenstillstand vorschlagen!“ der vermeintlich hohen Kriegs-Kunst mächtig: Einmal in Bedrängnis geraten gilt es als probates Mittel, einen Waffenstillstand auszurufen. Vgl. BROWNE, Chris: *Hägar der Schreckliche*, Nr. 2289, in: *Hessische-Niedersächsische Allgemeine (HNA)*, 23. Juli 2003, Nr. 168, o.S.

138 THUKYDIDES, *De bello Peloponnesiaco*, Buch 1, Kap. 40; zitiert nach GROTIUS, Buch 3, Kap. 21, S. 578.

Umschreibungen sind“,<sup>139</sup> tritt im Laufe des Waffenstillstandes vornehmlich der ‚gemeine Spanier‘ in Erscheinung, der einem Holländer einen Olivenzweig anbietet, während er das gezückte Schwert noch hinter seinem Rücken versteckt.

### 3.5 Das Geschlecht der Personifikation und des Begriffes

Auffällig ist, daß bei der Begriffswahl verstärkt auf die weibliche Form ‚treve‘ und nicht auf das männliche Wort ‚armisticio‘ zurückgegriffen wurde. Cesare Ripa hat in seiner *Iconologia* die Personifikation der *Tregua* (Kat. 9) folgendermaßen beschrieben:

„Una donna, che stia in una isoletta, nel mezzo del mar tranquillo à sedere sopra un fascio d’armi in hasta legate, porti il petto armato, come Bellona, habbia sopra il ginocchio destro il murione, e sopra il murione tenga posato il pugno, e con esso stringa una verga, intorno la quale sarà involto il pesce lupo, e il muggine, uniti insieme: con la sinistra tenga legati con un cingolo un cane, e un gatto, che pacificamente sedano al paro“.<sup>140</sup>

‚Una donna‘ – in diesem Fall stimmen Geschlecht des Begriffes und der Figur überein. Im niederländischen Sprachraum gestaltete sich dieser Sachverhalt schwieriger, denn hier gab es zur weiblichen Personifikation das Neutrum ‚Bestand‘ und das Femininum ‚treve‘, wobei aber ersteres wesentlich häufiger verwandt wurde.

Analog dazu nutzte man im niederländischen Sprachraum für den Begriff Frieden das männliche Wort ‚Vrede‘, obwohl die Figur mit einigen wenigen Ausnahmen hauptsächlich weiblich personifiziert wurde. Auch die Verwendung des Fremdwortes ‚pays‘<sup>141</sup> – dem Lateinischen und Französischen ‚pax / la paix‘ entlehnt – brachte keine Klärung, denn letztere sind weiblich, ‚pays‘ aber männlich. Maßgeblich für die Gestaltung der Personifikation – und somit auch ihres Geschlechtes – war der lateinische Begriff, denn in der frühen Neuzeit wurde der weltliche Frieden nicht mit dem landessprachlichen, sondern immer mit dem lateinischen Begriff bezeichnet.<sup>142</sup> Gleiches galt für die Bezeichnungen des Waffenstillstandes und für die Herausbildung der weiblichen Personifikation. Der

139 GROTIUS, Buch 3, Kap. 21, S. 578.

140 RIPA, Cesare: *Iconologia*. A cura di Piero Buscaroli. Prefazione di Mario Praz, Nachdruck der Ausgabe Padova 1618, Milano 1992, S. 447f.

141 Vgl. zum Beispiel den Kupferstich ‚Die Cracht des Pays‘ von Pieter Baltens (Kat. 44).

142 Vgl. zu diesem Abschnitt: SCHORMANN, Gerhard: *Das Ringen um Frieden im Dreißigjährigen Krieg*, in: *Frieden in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. vom Historischen Seminar der Universität Düsseldorf, Düsseldorf 1988, S. 69–79. KAULBACH, Martin: *Weiblicher Friede – männlicher Krieg? Zur Personifikation des Friedens in der Kunst der Neuzeit*, in: *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, hrsg. von Sigrid Schade u.a., Köln/Weimar/Wien/Böhlau 1985, S. 27–49. DERS.: *Friedenspersonifikationen in der frühen Neuzeit*, in: *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*, hrsg. von B. Tolkemitt und Rainer Wohlfeil. Zeitschrift für Historische Forschung 12, Beiheft 1991, S. 211–258.

Begriff ‚treve‘ orientierte sich an ‚treuga‘ – ‚trêve‘ und war so maßgeblich für die Herausbildung der weiblichen Personifikation des *Waffenstillstandes* verantwortlich.

## 4. Zur Genese der Personifikation des Waffenstillstandes

Ripas detaillierter Beschreibung der *Tregua* (Kat. 9) lassen sich folgende, ihr zugeordnete Attribute wie Meeräsche, Wolfsfisch, Hund, Katze, Insel, Rüstung und Fascienbündel entnehmen, deren Bedeutung im einzelnen hinterfragt werden soll.

Im römischen Reich wurden Liktores- oder Fascienbündel<sup>143</sup> den höheren Magistraten, insbesondere den Diktatoren, Konsuln und Prätores von den Liktores (römische Beamte) als Amts- und Würdezeichen vorangetragen. Sie galten als Ausweis für die Berechtigung, Körper- und Todesstrafen zu verhängen. Die Liktoresbündel versinnbildlichten im weiteren Sinne die Herrschergewalt überhaupt und erhielten sich auch in späterer Zeit als Sinnbild der republikanischen Staatsform. Das Pfeilbündel meint aber auch Einheit, Einigkeit; denn die ausgehenden, zusammengebundenen Pfeile verweisen auf ein gemeinschaftliches Handeln, auf die Stärke der Gemeinschaft und die Vereinigung zu einer Einheit.<sup>144</sup>

Beachtenswert ist die von Ripa getroffene Aussage *Tregua* sei „come Bellona“, denn der Waffenstillstand hat ebenso wie Minerva, die Göttin der Klugheit, zwei Seiten. „Als bewaffnete Bellona steht Minerva für das kluge, überlegte Handeln im Krieg, und durch den Ölzweig gilt sie auch als Göttin, die für den Frieden wirkt.“<sup>145</sup> Der Status quo des Bestandes pendelt gerade zwischen diesen beiden Positionen. Diese Vereinigung von Gegensätzen (*discordia concors*) spiegeln auch die bei Ripa genannten Tierpaare ‚muggine‘ (Meeräsche, Mugil) und ‚pesce lupo‘ (Wolfsfisch, *Lupus*) sowie Hund und Katze wider. Die Unverträglichkeit des letzten Paares ist uns heute noch geläufig, während die Vereinigung gerader dieser Fische einer Erklärung bedarf. Plinius d. Ä. vermerkt in seinen Ausführungen über Wassertiere, daß es zwischen Fischen

„(...) auch seltsame Beispiele von Feindschaften und Freundschaften [gibt]. Die Meeräsche und der Seebarsch [*Lupus*] brennen von gegenseitigem Haß

---

143 Ein Liktoresbündel (*Fasces*) besteht aus einer Anzahl zusammengebundener, um ein Beil gruppierter Stäbe. Handelt es sich lediglich um ein Bündel Stäbe, ist ein Rutenbündel gemeint. Die Bedeutung hingegen ist übereinstimmend. Vgl. Middeldorf-Kosegarten, A.: Artikel ‚*Fasces*‘, in: RDK, Bd. 7, Sp. 461.

144 Vgl. LEXIKON DER GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN MYTHOLOGIE: Hrsg. von W. H. Roscher, Bd. 1, ND, 2. Auflage, Hildesheim/New York 1978, S. 914ff. Vgl. zum Beispiel das Emblem ‚*Amytie Entre Les Freres*‘ von Gilles Corrozete (Ausgabe Paris 1510): Unter dem Motto ‚Pfeilbündel läßt sich nicht brechen; einzelne Pfeile werden zerknickt‘, wird die Einheit durch Vereinigung unbesiegbar; HENKEL/SCHÖNE, Sp. 1512.

145 KAULBACH, 1985, S. 42. Im vierten Gesang der *Ilias* ist es Athene/Minerva, die den Augenblick der Entscheidung über Krieg oder Frieden – die Zeit des Waffenstillstandes – für eine kriegerische Intervention nutzt und den nächsten Krieg heraufbeschwört. Vgl. auch WITTKOWER, Rudolf: *Der Wandel des Minerva-Bildes in der Renaissance*, in: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance von R. Wittkower, Nachdr. der Ausg. Köln 1984, Köln 1996, S. 246–270.



(...). Nigidius ist Gewährsmann, daß der Seebarsch der Meeräsche den Schwanz abnagt und doch beide in bestimmten Monaten in Eintracht leben<sup>146</sup>.

Doch diese erbitterte Feindschaft zwischen Lupus und Mugil entbrennt nur im Winter – in Zeiten der Not. Im Sommer ist eine Befriedung oder, wie Plinius schreibt, Eintracht möglich. Aus diesem Grund konnten beide Fische zum Sinnbild für einen befristeten Waffenstillstand avancieren.

Zeitliche Begrenzung kennzeichnet die Personifikation *Tregua*; die Waffen werden bis auf den Brustpanzer ab-, nicht aber weggelegt oder gar vernichtet – die Bereitschaft zur nächsten Tat bzw. zur Verteidigung besteht. Daß der Waffenstillstand nicht nur einer zeitlichen sondern auch einer räumlichen Begrenzung unterliegt, hat Ripa durch die Darstellung einer Insel zum Ausdruck gebracht.

Für den niederländischen Raum ist jedoch von Bedeutung, daß Ripas Beschreibung der Personifikation *Tregua* erstmals in der Ausgabe 1613 in Wort und 1618 in Wort und Bild erschien.<sup>147</sup> Weder die erste Ausgabe von 1593, noch die erste illustrierte Fassung von 1603 verzeichnen den Begriff. Die niederländische Übersetzung erschien erst 1644<sup>148</sup> und ist somit für diese Arbeit nicht von Relevanz. Italienische Ausgaben standen aber selbstredend zur Verfügung. Auch in dem 1531 erschienenen ‚Emblematum liber‘ von Andreas Alciatus, welches Ripa unter anderem als Quelle diente, ist dem Waffenstillstand kein Emblem gewidmet. In Henkel und Schönes umfangreichem ‚Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts‘ findet sich nur das Emblem ‚Pax armata‘ (Kat. 8), das aber, soweit es durch Quellen belegbar ist, keine Rezeption erfahren hat. Vielmehr wurde die Amazone bei einer nur drei Jahre später erfolgten Wiederverwendung des Ikons als Minerva beschrieben.<sup>149</sup>

Daraus ergeben sich folgende Fragen, die es in den nachstehenden Ausführungen zu beantworten gilt: Konnten die Niederländer auf ein anderes Vorbild zurückgreifen, oder entwarfen sie ihr eigenes Bild vom Waffenstillstand? Trägt

146 PLINIUS, *Historia Naturalis*, Bd. 9 (Zoologie, Wassertiere), 185. Zu den unterschiedlichen Charakteren (Lupus – Gier; Mugil – Enthaltbarkeit) vgl. auch Zajadacz-Hastenrath, S.: Artikel ‚Fisch II, Fischarten‘, in: RDK, Bd. 9, Sp. 108–112. Zum Wolfsfisch vgl. HENKEL/SCHÖNE, Sp. 1111f.

147 Vgl. WERNER, Gerlind: *Ripa's Iconologia. Quellen, Methoden, Ziele*, Utrecht 1977, S. 120 und 145. Zur Ausgabe 1613 (Siena) vgl. Ebda., S. 81ff.

148 Vgl. RIPA, Cesare: *Iconologia of uytbeeldinghe des verstands*, hrsg. von Jochen Becker, Nachdruck der Ausgabe 1644, Soest 1971.

149 HENKEL/SCHÖNE, Sp. 1737. Dem Kommentar „Das Bild (...) paßt nicht gut zum Text“ kann nur zugestimmt werden. Die einzige Übereinstimmung findet sich in der Nennung des Zweiges. Das Epigramm zum Ikon lautet: „Der Zweig, der einst der Minerva von Athen geheiligt war, soll mehr Gewinn gebracht haben als die Ziege Amalthea. Denn wer Minerva mit offenen Herzen aufnimmt, dessen Wünschen und Bitten wird alles gewährt. Sie soll Ulysses, der von den verrinnenden Jahren gebeugt war, wieder verjüngt haben. Wer an allen Quinquatren die Gaben der Pallas erworben hat und die heiligen Becher des Helicon, dem kann nichts fehlen, den läßt der Überfluß mit vollem Horn in den Verhältnissen eines Attalus leben“. Ebd.

die Personifikation *van het Bestand* spezifische Züge und Attribute oder sind sie allgemeingültig? Wurde Ripas Darstellung der *Tregua* vom niederländischen *Bestand* inspiriert?

#### 4.1 Das Bild des niederländischen *Bestandes* oder *Treves*

David Vinckboons fertigte unmittelbar im Unterzeichnungsjahr 1609 eine äußerst detaillierte Federzeichnung<sup>150</sup> (Kat. 3) an, welche als Stich weite Verbreitung fand, und in der die politische Situation allegorisch umfassend dargestellt ist.<sup>151</sup> Die Personifikation *van het Bestand* wird in diesem Falle als Frau mit dem Attribut eines gesenkten und versiegelten Schwertes wiedergegeben (Kat. 3 D1). Bedingung und Auswirkung ihres Daseins begleiten sie in Form der Personifikationen *Disciplina / Tucht* und *Prosperitas / Voorspeod*, die durch ihre Attribute, Zaumzeug und ein von Früchten überquellendes Cornucopia, gekennzeichnet sind. Ihr grundsätzliches Fundament, die Aussetzung des Krieges, zieht sie in Form eines geharnischten Kriegers, ein Sinnbild des *Oorlogs*, gefesselt und angekettet hinter dem Wagen her.<sup>152</sup> Dafür steht auch das erhobene, an der Schneide festgehaltene Schwert.<sup>153</sup> Die Wachsamkeit, die allen Betroffenen obliegt und nicht ohne Grund genau zwischen Waffenstillstand und Krieg positioniert wurde, wird durch den Kranich mit einem Stein in der Kralle versinnbildlicht.<sup>154</sup>

Erstaunlich ist, daß die ‚Erscheinung‘ (Kat. 3 D1) direkt hinter der Personifikation des Waffenstillstandes bislang keinerlei Beachtung gefunden hat und bemerkenswerterweise auf den Stichen fehlt. Aus einer aufsteigenden Rauchsäule entstehen zwei menschliche, sich zugewandte nackte Körper, die sich umarmen und küssen. Das durch die Umarmung evozierte Vorbeugen schafft eine Lücke zwischen den Oberkörpern, in der sich zwei ineinandergelegte Hände und evtl. ein brennendes Herz ausmachen lassen. Ihre Köpfe sind entweder bekrönt oder bekränzt, und mittig über ihnen schwebt ein Kreuz.

150 Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv. Nr. M 2110 und 52421.

151 Vgl. KAT. PARIS 1985: *Renaissance et maniérisme dans les Écoles du Nord, Dessins des collections de l'Ecole des Beaux-Arts*, Paris 1985, S. 338ff. WEGNER, Wolfgang und Herbert PÉE: *Die Zeichnungen des David Vinckboons*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenen Kunst*, 31, 1980, 3. Folge, S. 35–128, 92f., Nr. 45. Vgl. dazu auch FM, Nr. 1267.

152 Dieses Bild – der gefesselte, hinter einem Triumphwagen hergehende Krieg – geht auf eine Beschreibung von zwei Bildern des griechischen Künstlers Apelles in PLINIUS' *Naturalis Historiae*, Bd. 35, 93 zurück: „(...) ferner eine Darstellung des Krieges mit auf den Rücken gebundenen Händen und den auf einem Triumphwagen einherfahrenden Alexander“.

153 Im Alten Testament symbolisiert das Schwert unter anderem den Krieg (Lv 26, 25 und 33; Ez 14,17 und 21); vgl. dazu LCI, Bd. 4, Sp. 136f. (F. Merzbacher). Das gesenkte und versiegelte Schwert findet sich auch beim ‚Leo Belgicus‘, vgl. Kat. 25.

154 Sobald der Kranich einzuschlafen droht, würde der Aufprall des Steines ihn wieder wecken. Aristoteles ging so gegen seinen Schlaf bzw. seine Untätigkeit vor; vgl. PLINIUS, 10, 23. Siehe auch HENKEL/SCHÖNE, Sp. 820.

Ineinandergeschlagene Hände, Herz, Umarmung und Kuß stellen bekannte Versatzstücke für Freundschaft, Treue, Einigkeit und Einheit – Concordia – dar.<sup>155</sup> Möglicherweise soll dieses hinter dem Waffenstillstand ‚aufsteigende‘ Sinnbild als stete Mahnung und Erinnerung dienen. Einerseits ist in diesem Zusammenhang die politische Bedeutung der concordia als Verkörperung der Bürgereintracht von Belang, andererseits „(...) sei darauf aufmerksam gemacht, daß concordia als Rechtsbegriff ein Verhältnis bezeichnete, das weniger intensiv war als eine pax-Beziehung“.<sup>156</sup> Vielleicht wurde hier aber auch – durch das mittig über den Köpfen schwebende Kreuz – die konfessionelle Einheit, die Hoffnung auf Wiederherstellung der ‚pax iusta et vera‘, des gerechten und wahren Friedens, dargestellt. Denn durch die Glaubensspaltung wurde die Rechtsordnung, iustitia als ‚fundamentum pacis‘, in Frage gestellt und in ihren Grundfesten erschüttert.<sup>157</sup>

Unter Umständen hat sich David Vinckboons in diesem Detail an dem Gemälde von Pieter Claeissens d. J. ‚Allegorie auf den Frieden in den Niederlanden im Jahre 1577‘ (‚PACIS TRIVMPHANTIS DELINEATIO‘) (Abb. 4) orientiert.<sup>158</sup> Das Bild wurde 1584 angefertigt, geht aber auf einen weit verbreiteten Kupferstich (Kat. 10) aus dem Jahre 1552<sup>159</sup> und seine Wiederverwendung anlässlich der ‚Genter Pazifikation‘ von 1577 zurück.<sup>160</sup> Die unsichere politische

155 „De Handt. Met de rechter handt / wort werck beteyckent / met twee wasschenden handen / onnoselheyt: met twee rechter in een / verbindinge / trouwe / vriendschap / en groetnis / betuyghende dat de twee / die de handt gheven / malckander te dienste zijn. De geslote slincker handt / is giericheyt oft vreckheyt: waer op Diogenes plagh te seggen / datmen den vrienden gheen ghesloten handt most bieden. oock de openhollighe handt / bewijst giericheyt / staende altijt open om t'ontfanghen / t' welck den Athener werdt met dit veers. Athener soo hy sterfte, reyckt noch al uyt zijn handt“ MANDER, Carel van: *Uytleggingh op den Metamorphosis PVB Ovidii Nasonis*, 1. Ausgabe 1603/04, Amsterdam 1616, Folio 119.

156 JANSSEN, 1975, S. 555, Anm. 58. Vgl. dazu Thomas von Aquin, *Summa theologiae* 2,2, qu. 29, art. 1: „pax includit concordiam et aliquid addit“; zitiert nach ebd.

157 Vgl. Ebd., S. 557.

158 Brügge, Stedelijk Museum van Schoone Kunsten, 159 x 198 cm, Öl auf Eichenholz, unten rechts signiert und datiert, originaler Rahmen, Inv. Nr.0.24.

159 HOOP SCHEFFER, Dieuwke de: *Een zestiende-eeuwse allegorie op de vrede*; in: Bulletin van het Rijksmuseum, 9, 1961, Nr. 4, beschreibt den politischen Hintergrund wie folgt: „In Oct. 1551 hadden de grootste vijanden van de keizer, Hendrik II van Frankrijk en Maurits van Saksen zich aaneengesloten. In August van het volgende jaar werd duidelijk dat de Fransen van plan waren naar het Noorden te trekken. (...) De Nederlanden liepen aan verschillende zijden gevar en dreigden geïsoleerd te raken. (...) Regentes Maria van Hongarije smeekte haar keizerlijke broeder om hulp voor de gewesten, die sedert het verdrag van Augsburg hun aandeel bijdroegen in de hulp aan het Rijk. (...) Met de Duitse vorsten kon de keizer in Augustus 1552 vrede sluiten (...), maar de strijd in de Nederlanden tegen Frankrijk ging onverminderd voort“, S. 142f.

160 Vgl. zu den innerbildlichen Änderungen der Vorlage HOOP SCHEFFER, 1961, S. 140–144. FM, Nr. 723B und 1272; ATLAS VAN STOLK, Nr. 605. Eine den Brüdern Wierix zugeschriebene Fassung von 1577, findet sich bei TANIS, 1993, S. 114ff.; vgl. auch MAUQUOY-HENDRICKX, Marie: *Les estampes des Wierix. Conservées au Cabinet des*

Situation im Unabhängigkeits- und Bürgerkrieg in den Niederlanden, das Pendeln zwischen Krieg und Frieden, ist im Hintergrund sinnbildlich durch das Tauziehen dargestellt. Beide Parteien – die Kräfte des Krieges (die drei Furien *Alecto*, *Megara*, *Tisiphone* sowie *Discordia*, *Furor* und *Violentia*) sowie das Volk (*Populus*) – versuchen, den Gegner jeweils auf ihre Seite zu ziehen. Am Berg Eingang hat sich jedoch mittlerweile *Ratio* als Entscheidungsträgerin plaziert, die das Band zerschneidet, damit das Volk von den einnehmenden Kräften des Krieges befreit und der triumphale Einzug des Friedens ermöglicht wird. Der von drei Eseln<sup>161</sup> gezogene Triumphwagen, der auf die siebzehn personifizierten Provinzen zufährt und die an der Ausfertigung des Vertrages beteiligten, individuell portraitierten Männer hinter sich herführt, wird von *Caritas* gelenkt. Ihr folgt die erhöht thronende *Pax*, mit Olivenzweig und Segensgestus als Friedensengel, sowie *Foedus*, die Verkörperung des Bündnisses,<sup>162</sup> welche Embleme der Eintracht (ineinandergeschlagene Hände, Taubenpaar, Hund) und das Band der Eintracht („coniuratu Foedus“) hält. Anlässlich des Waffenstillstandes von 1609 wurde der Kupferstich erneut aufgelegt und könnte somit als Gedankengrundlage für das ‚aufsteigende‘ Sinnbild bei David Vinckboons gedient haben.

Diese These wird durch das bei Ioannes Bochius verzeichnete ‚Theatri Versatilis Facies Altera‘ (Kat. 11) – ein Miniatur-Amphitheater – gestärkt.<sup>163</sup> Das ausgearbeitete Programm des 1599 erfolgten Einzuges von Albrecht und Isabella in Antwerpen zeugt von den hohen Erwartungen, die man dem Erzherzogspaar entgegenbrachte: Versöhnung mit dem Norden, Öffnung der Schelde und Aufschwung des Handels. Der Antwerpener Magistrat beschloß aufgrund dessen, ein Gedenkbuch zu publizieren. Den Auftrag erhielt der Stadtsekretär Ioannes Bochius, der bereits für den Inhalt des Triumphzuges verantwortlich zeichnete.<sup>164</sup>

---

*estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier. Catalogue raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections*, 3 Bde., Brüssel 1979, Bd. 2, Nr. 1650.

- 161 Dem Einzug Jesu Christi in Jerusalem entlehnt; der Esel als Sinnbild der Trägheit deutet auf die Langsamkeit des einziehenden Friedens hin.
- 162 „Achter Pax zit Foedus bij een altaar Concordia, een voorstelling van de Eendracht die ontleend is aan Alciatus“ HOOP SCHEFFER, 1961, S. 141. Vgl. zu Concordia ALCIATUS, 1542, S. 28f. Rechts oben schweben drei Engel mit einem Spruchband, auf dem zu lesen ist: ‚Dissociata locis concordi(a) pace ligabo‘ = ‚Ik zal door eendracht in vrede samenbinden alles wat verdeeld is door woonplats‘, Übersetzung ins Ndl. zitiert nach HOOP SCHEFFER, 1961, S. 141.
- 163 Vgl. BOCHIUS, Ioannes: *Historia narratio profectionis et inaugurationis serenissimorum belgii principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducum*. Ex officina Plantinian, APVD IOANNEM MORETUM 1602, S. 221, Abb. S. 222–223. Im Rijksprentenkabinet in Amsterdam liegt eine kolorierte Fassung des Werkes vor (326 F 12).
- 164 Das Buch war mit einer Auflage von 775 Exemplaren nur für einen kleinen Kreis bestimmt; vgl. dazu BROECK, L. van den: *Het beeld van de vorst in de zuidelijke Nederlanden. Bijde blijde intrede van Albrecht en Isabelle in Leuven en Antwerpen*, (Diss.) Leuven 1987 (nicht publiziert). DERS.: *Het Beeld van de vorst bijde Blijde Inkomst van Albrecht en Isabella in Antwerpen*, in: *Bijdragen tot de Geschiedenis*, 71, 1988, S. 123–139.

Dem Buch wurden insgesamt dreißig Kupferstiche inklusive Titelblätter beige-fügt, die Pieter van der Borcht<sup>165</sup> anfertigte. „De reden, dat hy zyn werk slechts drie jaren later in het licht gaf, was, dat hy naer de aenteekeningen uit andere steden moest wachten, welke hem zeer traegzaem werden besteld.“<sup>166</sup>

Blatt Nr. 11 mit dem Titel ‚Theatri Versatilis Facies Altera‘ (Kat. 11) versammelt auf sechs, sich nach oben verjüngenden Sitzreihen insgesamt vierzig Personifikationen, die sich nur durch ihre Attribute voneinander unterscheiden. Die von Ioannes Bochius vorgenommene Aufzählung und Benennung erfolgt, entgegen der Platzierung der Personifikationen auf dem Kupferstich, immer von rechts nach links, ein Indiz dafür, daß er die Beschreibung nach Vorzeichnungen vorgenommen hat.<sup>167</sup> Laut Bochius orientierte man sich in der Form der Bühne am „(...) Mausolei Augusti, cuius antiqua exstat designatio, gracilescentem, ac commodas personis sessiones praebentem“.<sup>168</sup> Die Zusammensetzung der Personifikationen erfolgte nach ihrem Stellenwert, so daß *Pax*, *Securitas* und *Victoria* in der ersten obersten Reihe plaziert wurden.<sup>169</sup> Darunter folgen *Unanimitas* (Einmütigkeit), *Tranquillitas* (Ruhe), *Mansuetudo* (Sanftmut) und *Placabilitas* (Versöhnlichkeit).<sup>170</sup> Die dritte Reihe setzt sich von links nach rechts mit *Faustitas* (Fruchtbarkeit), *Benignitas* (Güte), *Redemptio* (Loskaufung), *Reconciliatio* (Wiederherstellung), *Possesio* (Besitznahme) und endlich „Induciae per virginem denotantur caduceum habentem, duasque manus sese complectentes“<sup>171</sup> (Kat. 11 D1) zusammen.

Margit Thøfner ist es durch die Auswertung verschiedener Stadtpläne Antwerpens gelungen, den Standort des Theaters auf der ‚Meirburg‘ zu verorten.<sup>172</sup>

165 Vgl. WURZBACH, Bd. 1, S. 140f., Nr. 9.

166 MERTENS, 1846, Bd. 5, S. 328, Anm. 1.

167 Cornelis Floris und Joos de Momper fertigten die Zeichnungen an vgl. KAT. ANTWERPEN 1996, S. 106.

168 BOCHIUS 1602, S. 217.

169 „Pax habitu candido lepida virguncula, oleae ramum dextra tenens, laeua faculam qua armorum struem incendit. Securitas virgo clauae Herculis dextra innitens. Victoria incruenta, virgo malum punicum dextrâ, cassidé cum caduceo habens laeuâ“, BOCHIUS, 1602, S. 221.

170 „Vnanimitas cum fasciculo iaculorum colligato, ac duobus Amaltheae cornibus inter se implexis, quibus insidet cornix. Tranquillitas virgo scutum tenens, & in eo depictam nauem fluctuantem, in caius malo flamma apparet, nidi halcyonis in mediis fluctibus. Mansuetudo virgo coronata oleae ramo cum oliuis, agnum candidum attractans. Placabilitas virgo dextrâ lupum & agnum sub vno iugo ligatos tenens, ramum oleae sinistrâ“, ebd., S. 221.

171 „Possesio tuta, virgo cum praedio rustico in capite serti loco, cubito innixa. Reconciliatio cum palma, & scuto in quo depicta ara super qua manus cum caduceo iunctae. Redemptio serto querno coronata, columbam candidam renens ligatam, quam Principibus ante theatrum consistentibus nodo soluto liberam emittebat. Benignitas amictu caeruleo cum stellis aureis, vtraq; manu è mammillis lac exprimens. Faustitas virgo icunculam tenens auream, Pluti nimirum diuiriarum dei, cornucopiae sinistra“, ebd., S. 221.

172 Vgl. THØFNER, Margit: *Marrying the City, Mothering the Country: Gender and Visual Conventions in Johannes Bochius's account of the Joyous Entry of the Archduke*

Betrat man die Stadt durch die ‚Keizerpoort‘, gelangte man über die Prachtstraße Meir bis zur Kathedrale und zum Rathaus.<sup>173</sup> Ihr wichtigster Anhaltspunkt ist das überdimensionale Kreuz, das in zahlreichen Stadtplänen des 16. Jahrhunderts auf der Meir erkennbar ist. Das Schauspiel muß an dieser Stelle besonders beeindruckend gewesen sein, denn der sechsreihige Kegel war drehbar und zeigte, bevor die Erzherzöge die Stelle erreichten, vierzig den Zustand des Krieges versinnbildlichende Personifikationen (Kat. 12). Erst während Albrecht und Isabella daran vorbeizogen, drehte sich der gesamte pyramidale Aufbau und im übertragenen Sinn wurde aus Krieg Frieden.<sup>174</sup> Sinnreicher hätte der inszenierte Friedensappell an die Erzherzöge nicht ausfallen können.

Berücksichtigt man, daß 1552 mit dem Emblem ‚Pax armata‘ (Kat. 8) versucht wurde, einen Waffenstillstand mitsamt den ihm eigenen Tendenzen zu verbildlichen, liegt mit der Quelle von Bochius die erste Personifikation des Waffenstillstandes vor.<sup>175</sup> Dabei ermöglicht es die Darstellung (Kat. 11), seinen Stellenwert innerhalb der vierzig Personifikationen abzulesen, die dem Frieden zugeordnet sind oder ihn begünstigen. Für die Wahl der einzelnen Attribute weist Bochius keinerlei Quellen aus, so daß sein unmittelbares Vorbild für die den Caduceus bekrönenden ineinandergeschlagenen Hände als Attribut des Waffenstillstandes nicht nachweisbar ist. Durch seine Stellung als Stadtsekretär, die ein hohes Maß an Bildung voraussetzte, stand er im engen Kontakt mit humanistischen Kreisen, die ihm Zugang zu ihren Bibliotheken gewährten. In diesem Milieu darf man auch die Adressaten des Gedenkbuches vermuten.

Eine Erklärung für die Wahl der Hände als Attribute liefert der Rechtshistoriker Rudolf His, der in seinen Ausführungen den Absatz über Waffenstillstände bezeichnenderweise mit ‚Handfriede und gebotener Friede‘ betitelt hat. Weiter führt er aus, daß

„der endgültigen Sühne ein Waffenstillstand vorausgehen [kann]. (...) Ursprünglich war dieser ‚Friede‘ [gemeint ist in diesem Falle immer der Waffenstillstand] stets ein gelobter, mit der Hand gegebener Friede (*treugae manuales*, mnd. *hantvrede*). (...) Der Handfriede oder gebotene Friede dauert in der Regel bis zur endgültigen Sühne, in den alemannischen Rechten bis zum Trinkgelage, das den Abschluß der Sühne bildet (Abtrinken des Friedens). In den Niederlanden ist die Dauer des Friedens gesetzlich bestimmt,

---

*Albert and the Infanta Isabella into Antwerp*, in: *The Oxford Art Journal*, 22, 1999, S. 1–27, hier vor allem S. 19f. DIES.: *Domina & Princeps proprietaria. The Ideal of Sovereignty in the Joyous Entries of the Archduke Albert and the Infanta Isabella*, in: *KAT. BRÜSSEL 1998*, S. 55–66.

173 Die Situation ist heute noch gegeben, nur daß das Stadttor durch den Bahnhof ersetzt wurde. Über die Meir werden nach wie vor alle Antwerpener Stadtumzüge geleitet.

174 „(...) *machinam in se versatilem*“, BOCHIUS, 1602, S. 217. Vgl. auch BERCKENHAGEN, Ekhart und Gretel WAGNER: *Bretter, die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten*, Berlin 1978, S. 58, Nr. 41A. Freundlicher Hinweis von Dr. Hans-Martin Kaulbach.

175 Bochius verweist zwar in einigen Passagen auf Alciatus als Quelle, für *Induciae* trifft dies nicht zu, zumal bei Alciatus kein Emblem zum Waffenstillstand vorliegt.

etwa auf sechs Wochen, wobei mitunter zu bestimmten Terminen eine Erneuerung sämtlicher Frieden durch öffentliche Verkündigung vorgenommen wird. (...) Im deutschen Mittelalter strafen die Reichsgesetze den Friedbruch, sofern er nicht ein todeswürdiges Verbrechen darstellt, als Verletzung eines Gelöbnisses mit der spiegelnden Strafe des Handverlustes.“<sup>176</sup>

Ob David Vinckboons (Kat. 3) das bei Plantin gedruckte Werk oder die strafrechtlichen inhaltlichen Aspekte gekannt hat, bleibt fraglich. Festzuhalten ist, daß ihm das alleinige Bild der Hände nicht ausgereicht hat, um den Waffenstillstand allegorisch ins Bild zu setzen. Das Fehlen dieses Details auf den Stichen stellt ein Indiz dafür dar, daß durch die außergewöhnliche Größe der Zeichnung von immerhin 40 x 91,5 cm zwar das Erkennen, nicht aber das Verstehen und die unauflösbare Vernetzung des Attributes mit der Personifikation vorausgesetzt werden kann.<sup>177</sup> Zusätzlich unterstreicht das Format die politische Bedeutung des Ereignisses.

Bei dieser Modifikation sollte es in den Nachstichen von Claes Jansz. Visscher und Hessel Gerritsz<sup>178</sup> (Kat. 7) nicht bleiben. Die Figurengruppe auf dem hinteren Teil des Wagens wurde um eine nackte, dem Betrachter den Rücken zukehrende Frau erweitert, die den Wachsamkeit symbolisierenden Kranich auf der Hand balanciert. Lateinische und niederländische Inschriften bezeichnen sie als *Cura / Sorge* und *Suspicio / Vermoeden* (Kat. 7 D1). Pieter Corneliszoon Hooft, dem als einer der wichtigsten Vertreter der niederländischen Dichtkunst und als gefragter Geschichtsschreiber die Aufgabe zukam, den Nachstich mit einem erklärenden Gedicht zu vervollständigen, verfaßte folgende Zeilen dazu:

„O Nederlanders (...) Rust nu een goede poos met matelyck verblyden/  
Doch op uw hoede blijft wel van der Staeten zyden;/ Laat u 't Bestandt de  
schrick en angst ten deel ontslaen,/ Maer vrylick hanght Vermoen en Sorgh  
den Wagen an.“<sup>179</sup>

176 His, 1928, S. 62f.

177 Linker Teil: 40 x 61 cm; Rechter Teil: 40 x 30,5 cm. Die „(...) Zeichnung ist bereits für die Erarbeitung des Kupferstiches in drei Teile zerschnitten worden. Die beiden linken Teile wurden wieder zusammengeklebt und kamen mit der Slg. Masson an den heutigen Besitzer. Das rechte Drittel konnte 1951 auf einer Pariser Auktion hinzuerworben werden. Es ist bisher nicht wieder angefügt worden“, WEGNER/PÉE, 1980, S. 92.

178 Vgl. dazu FM, Nr. 1267 und ATLAS VAN STOLK, Nr. 1240. Die Abteilung Historical Prints im British Museum in London besitzt – wahrscheinlich von C.J. Visscher – nur den rechten Teil des Stiches unter dem Titel: ‚Allegory on the Independence of the United Provinces‘. Accession number 1871-12-9-1390. C.J. Visscher (1550–1612) gehörte einer großen Familie von Kupferstechern an, so daß ihr jeweiliger Anteil schwer zu bestimmen ist, da die Arbeiten zumeist nur die Bezeichnung ‚excudit‘ aufweisen; vgl. dazu THIEME/BECKER, Bd. 34, S. 414. Hessel Gerritsz (1581–1632) war Zeichner, Kupferstecher, Landkartenzeichner und Verleger; arbeitete zwischen 1615–1618 für die Generalstände, 1619–1629 war er Kartograph der Ost-Indischen Compagnie; vgl. dazu THIEME/BECKER, Bd. 13, S. 482.

179 Das Gedicht umfaßt insgesamt 140 Zeilen in fünf Spalten. Eingefaßt wird das Bild und das Gedicht von dem links und rechts außen angefügten ‚Tractaet van t'bestandt /

Um die Figur *Vermoeden* erweitert, die den negativ besetzten Argwohn oder die böse Vermutung verkörpert, erhält der Kranich eine tendenziöse Aussage. Denn nun wird an eine gesteigerte, im Bildsinn verdoppelte Aufmerksamkeit appelliert, trotz des glanzvollen Einzuges *van het Bestand* nicht zu vergessen, daß es sich ‚nur‘ um einen zeitlich begrenzten Waffenstillstand und nicht um einen Friedensvertrag handelt. Hierin manifestiert sich die negative Konnotation des Waffenstillstandes.

Diese mit Nachdruck dargestellte Wachsamkeit findet sich auch in einem Brief von P.C. Hooft, der ein aussagekräftiges Bild der politischen Situation im Jahre 1609 liefert und ausdrücklich darauf hinweist, daß man nicht der trügerischen Ruhe verfallen, sondern auf allen Ebenen aufmerksam und mißtrauisch bleiben soll.<sup>180</sup> Dafür steht im besonderen Maße eine 1609 von Willem Baudart verfaßte Broschüre mit dem bezeichnenden Titel:

„De morghenwecker der vrye nederlandsche Provincien: ofte een cort verhael van de bloedighe vervolginghen ende wreetheden door de Spaenjaerden ende haere Adherenten in de Nederlanden gheduerende deze veertichjarighe Troublen en de Oorloghen, begaen aen vele Steden en de etelijcke duyzent particuliere personen.“

Es ist eine Lehr- und Mahnschrift mit dem Ziel, gegen die erlahmende Wachsamkeit im Zuge des Waffenstillstandes anzugehen.<sup>181</sup>

Für David Vinckboons, der in den Jahren 1607–1610 besonders produktiv war,<sup>182</sup> handelte es sich wahrscheinlich um den ersten repräsentativen politischen Auftrag. Aber „(...)Vinckboons hat seine Mühe gehabt, das Riesenformat zu bewältigen. Da ist nicht alles ganz glücklich aufgebaut, nicht jedes überzeugend zum anderen gefügt“.<sup>183</sup> Wer für die Änderungen en detail verantwortlich zeichnete, ist, ebenso wie der Auftraggeber und der Anlaß – abgesehen von der Unterzeichnung des Vertrages – nicht überliefert. In den meisten Fällen hat Claes Jansz. Visscher David Vinckboons Zeichnungen detailgetreu als Radierungen reproduziert, so daß er vermutlich nicht – und mit noch größerer Unwahrschein-

---

ghemaect ende besloten binnen de Stadt en(de) Cité van Antwerpen / den IX. Aprilis 1609‘. Über Hooft und seine Einordnung vgl. WATERSCHOOT, Jan: *Literarische Akteure im Kontext des Amsterdamer Lebens 1585–1672*, in: Amsterdam 1585–1672. Morgenröte des bürgerlichen Kapitalismus, Bühl-Moos 1993, S. 165–176, hier vor allem S. 169f.

180 Vgl. dazu TRICHT, H.W. van (Hrsg.): *De Briefwisseling van Pieter Corneliszoon Hooft*, Bd. I, Culemborg 1976, S. 109, Brief Nr. 15.

181 Für eine hohe Verbreitungsdichte innerhalb der Republik spricht die fünfmalige Auflage sowie die spätere Umgestaltung in ein Lesebuch für die Jugend mit dem Titel ‚Spiegel der Jeught‘. vgl. dazu LADEMACHER, 1993 [A], S. 225f.

182 WEGNER/PÉE haben von Vinckboons 83 Zeichnungen und eine kleine Gruppe ihm nahestehender Blätter verzeichnet. Annähernd vierzig Zeichnungen sind in den Jahren 1607–1610 entstanden. Vgl. dazu ebd. S. 35 und 43.

183 WEGNER/PÉE, 1980, S. 45. Ob die Autoren damit auch das aufsteigende Sinnbild hinter der Personifikation *van het Bestand* meinen, muß dahingestellt bleiben.



lichkeit der unbekanntere Gerritsz – für die Modifizierung verantwortlich zu machen ist.

Vinckboons versuchte ferner, ein umfassendes Bild der politischen Situation im Jahre 1609 zu zeichnen: Gelenkt wird der Wagen von Pater Jan Neyen, der während der Verhandlungen eine wichtige Vermittlerrolle einnahm. Seine richtungsweisende Tätigkeit in den Jahren 1607 bis hin zur Ratifizierung des Vertrages zeigt sich darin, daß er die Zügel des einziehenden Triumphwagens in den Händen hält. Angeführt wird der Troß von zwei Pferden, die von den Personifikationen *Zedicheyt* (Mäßigung) und *Landts liefde* (Vaterlandsliebe) begleitet und von den Erzherzögen Albrecht und Isabella geritten werden, die so den Wagen ins Rollen bringen. Damit sind die drei historischen Persönlichkeiten vorgestellt, die sinnbildlich als maßgebliche Vorantreiber des Vertrages dargestellt werden – ein möglicher Hinweis auf die Auftraggeber, denn Vertreter der Nördlichen Provinzen bleiben als aktiv Mitwirkende ausgespart.

Neben seinem Amsterdamer Arbeits- und Wohnsitz besaß Vinckboons, der für die ursprüngliche Komposition verantwortlich war, besondere Beziehungen zu Flandern, speziell zu Antwerpen, der Stadt, in der er von 1579 bis 1586 mit seiner Familie wohnte, ehe er ins protestantische Holland übersiedelte,<sup>184</sup> wobei „sein Stil (...) auf der südniederländischen Tradition des 16. Jahrhunderts [fußte], die er nach Amsterdam übertrug“<sup>185</sup>. Den Auftraggeber in den Südlichen Niederlanden zu vermuten, wäre aus den oben genannten Gründen denkbar, zumal die Grenzen in der Auftragsvergabe fließend waren. Dem steht die inhaltliche Ausrichtung des Gedichtes von P.C. Hooft (Kat. 7) entgegen. In den letzten Versen wird der Leser dazu aufgefordert, sich die kriegsfreie Zeit mit der Errichtung eines aus Waffen und Rüstungen bestehenden Kolosses zu vertreiben, der als Krönung das Wappen des Hauses Nassau tragen soll.

„Smeedt een Colos van goudt, soo grof en hoogh, dat hy / Halfwossen, van het Hof de Vyver overschry, / Dan volle rustingh deck d’aensienelijcke leden, / Vermaelt met Slotenval en met verwonnen Steden, / Daer mateloose moeyt en tijd in zy gespilt, / En drijft de groote Slagh van Vlaendren in den schildt, / Daer ghy dit opschrift om sult stellen met uw handen: Beschermer van de vry-vereende Nederlanden. / En als het sware werck voltoyt ist tot den top, / Soo setter ’t hooft van ’t Hooft des Huys van Nassau op.“<sup>186</sup>

Heinrich IV. und Jakob I.<sup>187</sup> begleiten den *Bestand*, der unter seinem Wagen das *Ellende* (Elend) und *Ontucht* (Unzucht) begraben hat. Die beiden Kulissen linker Hand werden durch mehrere Figuren bespielt, wobei die jeweils in der Mitte

184 Zu seiner Biographie vgl. THIEME/BECKER, Bd. 34, S. 387f.; WURZBACH, Bd. 2, S. 780ff.; Schapelhouman, Marijn: Artikel ‚*Vinckboons*‘, in: DICTIONARY OF ART, Bd. 32, S. 586ff; MANDER, 1617/1991, S. 395ff.; WEGNER/PÉE, 1980, S. 35.

185 THIEME/BECKER, Bd. 34, S. 387.

186 STOETT, F.A.: *Gedichten van P.C. Hooft*, 2 Bde. Amsterdam 1899, hier Bd.1, S. 81–85, Vers 105–112.

187 Vgl. LEE, M.: *James I. and Henri IV. An Essay in English Foreign Policy 1603–1610*. Urbana/Chicago/London 1970.

thronenden weiblichen Figuren die Süd- und Nordniederlande repräsentieren. Identifiziert werden können sie durch die ihnen beigegebenen Persönlichkeiten Ambrogio Spinola und Philipp III. (in Blickrichtung der Erzherzöge) und Moritz von Oranien-Nassau und zwei nicht näher zu bestimmende Würdenträger. Über dieser Szenerie, die im Hintergrund die Silhouette Antwerpens zeigt, schwebt eine Wolke, auf der *Mars* gerade sein Pferdegespann verläßt, um in das der *Venus* einzusteigen.

Doch in dieser Form und Ausführlichkeit wurde der Waffenstillstand in seiner Gesamtheit und als Personifikation *van het Bestand* nicht mehr verbildlicht. Vielmehr kam es zu einer zeichenhaften Verkürzung. Möglicherweise wurden hier die Grenzen abgetastet, was einer bildlichen Form an Gedankengut zugemutet werden konnte. Diese Entwicklung stellt ein Indiz dafür dar, daß man sich mit der Figur, für deren Entschlüsselung ein hohes Maß an humanistischer Bildung vonnöten war, nicht identifizieren konnte. Die Figur erhielt keine Allgemeingültigkeit. Aber die Vermutung, daß es ein Bedürfnis nach einer das aktuelle Ereignis gab, bestätigten sich, wie die nächsten Kapitel zeigen werden, in vielfältiger Weise.

#### 4.1.1 *Pax et Iustitia*

Ebenso wie David Vinckboons setzte sich Helias van den Bossche<sup>188</sup> (Kat. 14) unmittelbar im Jahre 1609 mit der politischen Situation auseinander. Auch bei ihm sind alle wichtigen Akteure vertreten: Links sitzen ‚Albertvs et Isabella‘, zwischen ihnen in beratender Funktion ‚Ioan de Ney‘, und von rechts schreiten die beiden ehemaligen Kontrahenten ‚Mavritivs‘ und ‚Spinola‘ heran, denen die ‚XVII Provinci‘ folgen. Die Differenz der beiden Blätter manifestiert sich in der Wahl der Personifikationen. Van den Bossche griff nicht auf die Personifikation *van het Bestand* zurück, sondern ließ *Pax* und *Iustitia* auf dem Triumphwagen Platz nehmen, der von *Misericordia* und *Veritas* angeführt wird. Der Rückgriff auf die vier *Töchter Gottes*<sup>189</sup> soll im folgenden erklärt werden.

Daß die Rechtsordnung, *iustitia* als ‚fundamentum pacis‘, durch die Glaubenskriege in ihren Grundfesten erschüttert war, wurde bereits erwähnt. Nach wie vor galt jedoch, daß Frieden nur innerhalb einer Rechtsgemeinschaft mög-

188 Bei THIEME/BECKER (Bd. 4, S. 391) sowie WURZBACH (Bd. 1, S. 145) ist er unter Elias van den Bosche verzeichnet; jeweils wird dieses Blatt genannt. FM, Nr. 1268. ATLAS VAN STOLK, Nr. 1242. Eine Fassung liegt mit niederländischen (Van Stolk 1241), eine andere mit deutschen und lateinischen Versen (Historical Prints in the British Museum) vor. Vgl. auch Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inventar-Nr. HB 19102.

189 Vgl. dazu: MÄDER, Eduard Johann: *Der Streit der ‚Töchter Gottes‘. Zur Geschichte eines allegorischen Motivs*, Bern/Frankfurt a.M. 1971, vor allem S. 14ff. CHEW, Samuel C.: *The Virtues reconciled. An Iconographic Study*, Toronto 1947.

lich war. Friede und Recht standen in einer engen, unauflösbaren Verbindung; der innere Frieden wurde durch das geltende Recht umschrieben.<sup>190</sup>

„Aus dem Mangel an Eindeutigkeiten und Prägnanz, der dem mittelalterlichen Begriff ‚fride‘ (pax) anhaftete, erklärt sich die Praxis der Quellen, den jeweils gemeinten Bedeutungsgehalt von Friede durch charakteristische Zwillingsformen kenntlich zu machen: friede und recht (pax – iustitia); friede und Sicherheit (pax et securitas); frid und gemach (pax et tranquillitas), friden und genade (pax et caritas) (...). In diesen Wendungen kommt dem zweiten Bestandteil der Formel die Aufgabe zu, den spezifischen Sinnakzent von Friede hervorzuheben: Friede als Ereignis und Ausdruck des ungebrochenen oder wiederhergestellten Rechts, Friede in seiner schützenden und abwehrenden Kraft.“<sup>191</sup>

Durch die Glaubensspaltung mußte in der Frühen Neuzeit der Sinngehalt von Frieden überdacht werden. ‚Pax iusta et vera‘ konnte nur noch durch eine kriegerische Handlung erzwungen werden, weil die Rechtsordnung als solche umkämpft war. Seit diesem Zeitpunkt hat man unterschieden zwischen ‚pax civilis‘ (Friede innerhalb der Staaten) und ‚pax universalis‘ (Frieden zwischen den Staaten). Es fehlte ein im modernen Sinne überstaatlicher Gerichtshof, denn die Entscheidung über die Gerechtigkeit im Streitfall lag jeweils in den Händen der Souveräne, die über den gerechten Krieg den gerechten Frieden (‚pax iusta‘) wiederherzustellen erhofften.

Mitte des 17. Jahrhunderts waren pax und iustitia<sup>192</sup> nicht mehr gleichberechtigt, sondern iustitia wurde pax untergeordnet. Der Stich ‚Allegorie auf die Waffenstillstandsverhandlungen zwischen Spanien und den niederländischen Generalständen‘ (Kat. 14) von Helias van den Bossche greift aber auf die mittelalterliche Wertung zurück – und ist damit einer (Bild-)Tradition verpflichtet, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts besonders aktuell war: der dem Psalm 85,11 ff.<sup>193</sup> entnommene ‚Kuß von Gerechtigkeit und Frieden‘. Die Verse lauten:

- „11 Es begegnen einander Huld und Treue;  
Gerechtigkeit und Friede küssen sich.  
12 Treue sproßt aus der Erde hervor;  
Gerechtigkeit blickt vom Himmel herab.  
13 Auch spendet der Herr dann Segen,  
und unser Land gibt seinen Ertrag.  
14 Gerechtigkeit geht vor ihm her,  
und Heil folgt der Spur seiner Schritte.“

Die dem Psalm immanente Bedeutung geht über die bloße Befriedung, das Aussetzen des Krieges, weit hinaus. Der Text reflektiert die Glaubensvorstellung,

190 Frieden schließen heißt im Mittelalter Recht wahren. Vgl. JANSSEN, 1975, S. 546.

191 JANSSEN, 1975, S. 547.

192 Vgl. zu Begriffspaar und zur Bedeutung seit der Antike: HATTENHAUER, Hans: *Pax et Iustitia*, Hamburg/Göttingen 1983.

193 Oder 84,11. Die variierende Psalmangabe ergibt sich aus der unterschiedlichen Zählung in der Septuaginta und in der Vulgata.

daß dauerhafter irdischer Friede nicht nur aus menschlichem Handeln hervorgehen werde, sondern auch göttlichen Wirkens bedürfe. Ein Gemeinwesen werde nicht allein aus eigener Kraft zu einer friedlichen Ordnung finden, sondern müsse sein Wohl der Gnade Gottes anvertrauen.

Der Kuß und die Umarmung zwischen *Iustitia* und *Pax* sind Symbole von Eintracht und Harmonie und versinnbildlichen die Versöhnung gegensätzlicher Prinzipien.<sup>194</sup> Aus ihrem anfänglichen Disput über die Frage, ob Gott den Menschen erschaffen solle, hatten sich *Huld* und *Friede* als dafürsprechendes, *Wahrheit* und *Gerechtigkeit* als gegenteiliges Prinzip herauskristallisiert.

„Der Entschluß Gottvaters, seinen Sohn für die Erlösung des Menschen zu opfern, beendet die Kontroverse zwischen den vier Tugenden, die schließlich in der versöhnlichen Geste einmündet (...): Wenn durch die Kraft des göttlichen Wortes Wahrheit und Barmherzigkeit sich umarmen [begegnen] und Gerechtigkeit und Frieden sich küssen, wenn also jeweils zwei widerstreitende Prinzipien zusammenkommen, dann ist die Erlösung des Menschen nahe. Der Friede ist in diesem christlich-mittelalterlichen Sinne an die Erlösung des Menschen gebunden und Element der einträchtig verbundenen Tugenden.“<sup>195</sup>

Die vier *Töchter Gottes* – *Huld*, *Treue*, *Gerechtigkeit* und *Frieden* – finden ihre Entsprechungen in den lateinischen Begriffen ‚*misericordia*‘, ‚*veritas*‘,<sup>196</sup> ‚*iustitia*‘ und ‚*pax*‘. Van den Bossche, über dessen Biographie nur bekannt ist, daß er als Kupferstecher in Deutschland und Flandern tätig war,<sup>197</sup> hat um 1609 eindeutig auf die Psalm-Vorgabe zurückgegriffen und sie in einer ganz neuen und einzigartigen Weise umgesetzt.

Wurde im Mittelalter der enge Bildkontext zur Erlösungsgeschichte dargestellt, vollzog sich bereits im ausgehenden Mittelalter eine Trennung. Das ‚*Vierergespann*‘ erscheint danach in selbständigen Kompositionen und tritt in einigen Fällen als voneinander getrennt dargestellte Gegensatzpaare auf. Das

194 Im Mittelalter wurde ein Friedensvertrag immer auch mit einem Kuß besiegelt. Zum Kuß als Versöhnungsgebärde und Friedensgruß vgl. zum Beispiel 1. Brief Petrus 5,14; GRIMM, Jacob: *Deutsche Rechtsaltertümer*, 2 Bde., 4., verm. Ausgabe, besorgt durch A. Heusler und R. Huebner, Leipzig 1899, Bd. 1, S. 197f.; STRÄTZ, W.: *Der Verlobungskuß und seine Folgen, rechtsgeschichtlich besehen*, Konstanz 1979; Lengeling, E.: Artikel ‚*Kuß*‘, in: LTHK, Bd. 6, 1961, Sp. 696–698.

195 KAT. UNNA 1988: *Bilder und Szenen des Friedens zwischen Antike und Gegenwart*, hrsg. vom Kreis Unna, Evangelischen Stadtkirche, Unna 1988, S. 16. Vgl. dazu auch PLEISTER/SCHILD, 1988, S. 93ff.

196 Zum Begriffspaar ‚*misericordia*‘ und ‚*veritas*‘: Die „(...) Übertragung ins Deutsche differiert. Die letzte lutherische, zu Lebzeiten des Reformators erschienene Ausgabe der Bibel von 1545 spricht von ‚*Güte*‘ und ‚*Treue*‘, eine moderne Zwingli-Ausgabe verwendet das Wortpaar ‚*Gnade*‘ und ‚*Treue*‘. Daß in den Ausdrücken auch Inhalte wie ‚*Barmherzigkeit*‘ und ‚*Wahrhaftigkeit*‘ bzw. ‚*Wahrheit*‘ anklingen, muß beachtet werden, damit über ‚*Huld*‘ und ‚*Treue*‘ keine unzulässigen Verbindungen zu zentralen Kategorien des mittelalterlichen Lehnswesens assoziiert werden können“. WOHLFEIL, 1991, S. 220.

197 Vgl. THIEME/BECKER, Bd. 4, S. 391; WURZBACH, Bd. 1, S. 145.

Hauptaugenmerk richtete sich aber vor allem auf das Paar *Pax* und *Iustitia*. Reiner Wohlfeil hat in seiner Untersuchung ‚Pax antwerpiensis‘<sup>198</sup> herausgearbeitet, daß es im Vergleich zu anderen Städten in Antwerpen zu einer seit 1568 krisenbedingten Konzentration<sup>199</sup> auf die ‚Kuß-Allegorie‘ kam. Eine Friedenssicherung allein durch die staatliche Ordnung schien nicht mehr möglich, man vertraute eher auf die alttestamentliche Grundaussage, daß Gott den Frieden schenkt, Friede aus der Gerechtigkeit Gottes gegeben wird. Politische Verweise finden sich zumeist nur in Form von Wappen und Texten kleinteilig in den hinteren Bildebenen.<sup>200</sup>

Van den Bossche agiert konkreter, indem er die vier *Töchter Gottes* direkt in einen politischen Kontext einbettet, so daß ihr gemeinsames Auftreten den *Bestand* und die über den Waffenstillstand hinausgehenden politischen Erwartungen symbolisiert.

Einzelne Versatzstücke sprechen eindeutig für eine pro-spanische Ausrichtung des Blattes: Der Triumphzug zieht von rechts nach links in Richtung der dort sitzenden Erzherzöge Albrecht und Isabella und des im Hintergrund dargestellten ‚Templvm Religioni‘. Die siebzehn Provinzen treten am rechten Bildrand als Einheit auf und werden von Spinola und Moritz angeführt. Dabei ist es Spinola, der Moritz umarmt und zur Bedeutungsunterstützung der Geste auf den Triumphwagen verweist und damit eine Verbindung zwischen der realen und fiktiven Zusammenführung ehemals widerstreitender Parteien herstellt.

Spinolas Auftreten erstaunt nicht sonderlich. Obwohl er von Spanien dazu beauftragt wurde, Krieg gegen die Nördlichen Provinzen zu führen, erkannte er aufgrund des fehlenden finanziellen Rahmens die Undurchführbarkeit des Vorhabens.<sup>201</sup> Moritz hingegen war gegen die befristete Befriedung, ganz im Gegenteil zu Johan van Oldenbarnevelt, der maßgeblich am Zustandekommen des Waffenstillstandes beteiligt war.<sup>202</sup> Nunmehr erstaunt, daß nicht Oldenbarnevelt, sondern Moritz zusammen mit Spinola einhergeht. Aber gerade die friedliche Geste dieser beiden militärischen Rivalen unterstützt die Grundaussage der Darstellung. Quantitativ beherrscht auch in den folgenden Jahren dieses disparate Paar das Bildangebot, sofern es galt, über historische Personen die Befriedung zu

---

198 In: Historische Bildkunde: Probleme – Wege – Beispiele, hrsg. von Brigitte Tolkemitt und Reiner Wohlfeil, Berlin 1991, S. 211–260.

199 Vierzehn erhaltene und mehrere schriftlich überlieferte Gemälde zeugen davon; vgl. unter anderem PIGLER, Andor: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhundert*, 2., erweiterte Auflage, Bd. 1, Budapest 1974, S. 207ff. (nicht vollständig).

200 Vgl. zum Beispiel Ambrosius I. Francken d. Ä. (Zuschreibung unsicher), circa 1580, 29 x 24 cm, Amsterdam Rijksprentenkabinet, FM, Nr. 816A.

201 Man fürchtete, daß der „Sieg dem zufallen würde, der am Schluß noch einen Escudo besitzt“ („Desde que comenco la guerra de flandes oyó dezir que él que se quedase con el postrer escudo saldría con su intento“), zitiert nach PARKER, 1979, S. 285 und Fußnote 15.

202 Vgl. LADEMACHER, Horst: *Geschichte der Niederlande. Politik – Verfassung – Wirtschaft*, Darmstadt 1983, S. 134ff.

visualisieren. Parallelen zu *Treguas* (Kat. 9) Attributen, die gleichermaßen aus ehemals sich feindselig gegenüberstehenden Tieren existieren, dürften dabei nicht zufällig sein.

Während der *Bestand* in Form eines Triumphzuges in der Federzeichnung von David Vinckboons (Kat. 3) in die gleichberechtigt dargestellten Süd- und Nordniederlanden – ‚Belgica Archiducibu(s) subdita‘ und ‚Belgica libera‘<sup>203</sup> – einzieht, wird bei Helias van den Bossche der Anspruch Spaniens verbildlicht.<sup>204</sup> Die Verklärung der politischen Realitäten läßt auf den Entstehungszeitraum innerhalb der Verhandlungsphase im Vorfeld des Waffenstillstandes schließen. Dagegen sprechen aber die exponiert im Vordergrund dargestellte Gefangennahme des *Mars*, die oben links in Bild und Wort („CONFLAVNT, GLADIOS, SVOS, IN, VOMERES, ET, LANCES, SVAS, IN, FALCES. ISAI AE II.“) dargestellte Umschmiedung der Waffen, im Hintergrund der Silhouette nach Antwerpen, der Unterzeichnungsort des Vertrages und das Auftreten der Personifikationen *Misericordia*, *Veritas*, *Iustitia* und *Pax*.

‚Iustitia et Pax osculatae sunt‘ markiert auch auf dem kolorierten Kupferstich von Crispijn de Passé d. Ä. mit dem bezeichnenden Titel ‚Victoriae Praemium‘<sup>205</sup> (Kat. 15) den Mittel- beziehungsweise Ausgangspunkt. *Iustitia* und *Pax*<sup>206</sup> sitzen – ausgestattet mit ihren Attributen Waage und Ölweig – sich küssend auf einem Thron, bekrönt von einem auf einer Lanze befestigten Freiheitshut. Die Früchte (Victoriae Praemium) ihres gemeinsamen, sieghaften Auftretens, stellen in diesem Falle der Zusammenschluß und die Befriedung der Nördlichen Provinzen dar. Ihre Abhängigkeit von *Pax* und *Iustitia* wird durch eine vom Thron ausgehende Kordel<sup>207</sup> symbolisiert, die die in Kreisform angeordneten personifizierten Provinzen<sup>208</sup> mit Prinz William und Moritz von Oranien als

203 Diese Bezeichnungen finden sich an den die Süd- und Nordniederlande repräsentierenden Kulissen in den Nachstichen von Visscher und Gerritsz (Kat. 7).

204 Albrecht von Österreich wurde bereits 1596 von C. de Passé d. Ä. als Gouverneur der Südlichen Niederlande in Verbindung mit den sich umarmenden Personifikationen *Pax* und *Iustitia* portraitiert; vgl. HOLLSTEIN, Bd. 15, S. 219, Nr. 674, mit Abb.

205 ATLAS VAN STOLK, Nr. 1247. FM, Nr. 1275.

206 Bei genauer Betrachtung fällt auf, daß die Betitelung jeweils der falschen Personifikation beige stellt wurde.

207 Die Kordel ist auf dem Original mit einer derartigen Plastizität wiedergegeben, daß man meint, sie existiere, zum Beispiel in gestickter Form, real. Die Kette gilt als das Symbol der ‚friedlichen Vereinigung‘; vgl. dazu zum Beispiel RIPAS Ausführungen zu Pace (1603), die unter anderem Lamm und Wolf durch eine Kette friedlich zusammenhält.

208 In diesem Fall ist dem Uhrzeigersinn entgegengesetzt Geldria, Hollandia, Traiectum (Utrecht), Transysulania (Oberijssel), Groninga, Frisia, Zutphania (Zutphen) und Zee-landia personifiziert. Vgl. dazu: SIEBMACHER, J.: *Die Wappen und Flaggen der Herrscher und Stätten der Welt*, Bd. 1, 2. Abteilung, Nürnberg 1870, Neudruck 1978, S. 33ff., Tafel 79, 88, 89, 90. Zu Zutphania, der achten und eigentlich nicht dazugehörigen Provinz; vgl. NEUBECKER, Ottfried und Wilhelm Reutzmann: *Wappen Bilder Lexikon*, München 1974, S. 181. ‚Nu staat Gelre [Geldern] centraal, dat als hertogdom

(Macht-)Zentrum, zu einer Einheit zusammenbindet. Der sie in Wort und Bild verbindende ‚Nodus indissolubilis‘ (Nummer 9) verstärkt die inhaltliche Bedeutungsebene.

Diese Darstellung folgt der Tradition der an einem Band aufgehängten Wappenschilder, um Eintracht (‚Vinculum concordia deligit Deus‘; Nummer 12) und Zusammengehörigkeit der Provinzen zu symbolisieren.<sup>209</sup> Gleichzeitig erinnert es an das Fresko ‚Buon Governo‘ von Ambrogio Lorenzetti im Palazzo Pubblico in Siena, in dem die Bürger durch das Band der *Concordia* miteinander verbunden sind.<sup>210</sup> Grundlegend und entscheidend für eine gute Regierung ist in beiden Fällen, daß Eintracht herrscht: ‚(...)Was von den Musikern beim Gesang Harmonie geheißen wird, das ist im Staate die Eintracht, das engste und beste Band der Unversehrtheit in jedem Gemeinwesen; und die kann ohne Gerechtigkeit nicht sein.‘<sup>211</sup>

In De Passés Kupferstich wurden von den zweiundfünfzig, in einigen Fällen doppelt auftretenden Nummern mit erklärendem Text, die meisten auch verbildlicht, so daß ein hoch kompliziertes Bild-Wort-Gefüge entstand. Erstaunlicherweise ist der Anfang nicht markant gekennzeichnet. Ausgangspunkt dürfte der Titel sein, wobei aber der unmittelbar darunter dargestellte Freiheitshut bereits mit der Nummer fünfzehn und der Erklärung ‚Libertas‘ gekennzeichnet ist. Das komplizierte Geflecht erschließt sich dadurch, daß ‚Libertas‘ zweimal gelesen werden muß: Erstens als Erklärung für den Freiheitshut und zweitens in der Textabfolge und höchstwahrscheinlich als unbezifferte Nummer eins:

„Victorie Premium / LIBERTAS vita AUREA charior / curus moderatur  
habenas / RATIO / Pulchram pro Patria mori / Iustitia et Pax / osculate sunt“  
(Des Sieges Frucht / FREIHEIT / wertvoller als ein GOLDENes Leben /  
dessen Zügel die VERNUNFT mäßigt / Schön ist es, für das Vaterland zu  
sterben / Gerechtigkeit und Frieden küssen sich).

Daß der irdische Frieden göttlichen Wirkens bedarf, wird durch den komplizierten Inhalt sehr deutlich. Textpassagen wie ‚Post Deum Patria‘<sup>212</sup> (Nummer 47) verweisen ebenso wie die ständige Wiederholung der Macht durch Eintracht und

---

de hoogste titel heeft gekregen sedert de deling van Brabant. Ze wordt geflankeerd door de dominant geworden gewesten Holland en Zeeland“, KEMPERS, 1995, S. 94.

209 Vgl. zum Beispiel den Kupferstich von Jan Collaert d. Ä. ‚Belgicae Delaceratae Lamentatio‘ von circa 1570. Vgl. dazu KAT. COBURG 1983, S. 140, Nr. 67; FM, Nr. 520; ATLAS VAN STOLK, Nr. 411; TANIS, 1993, S. 105f. Vgl. dazu auch Kat. 60.

210 Vgl. STARN, Randolph: *Ambrogio Lorenzetti. The Palazzo Pubblico*, Siena/New York 1994.

211 CICERO: *De re publica / Vom Gemeinwesen*: lat.-dt., übers. und hrsg. von Karl Bühner, Stuttgart 1995, 2, 42, 69 („Quae harmonia a musicis dicitur in cantu, ea est in civitate concordia, artissimum atque optimum omni in re publica vinculum incolumitatis, eaque sine iustitia nullo pacto esse potest“).

212 Nach Gott das Vaterland – keine andere Redewendung fand häufiger Anwendung als diese. William von Oranien wurde als ‚Vater des Vaterlands‘ betitelt. Vgl. dazu Lademacher 1993 [A], S. 224f. ‚Vaterland n. mhd. Vaterlant seit Beginn des 12. Jh., frei nach lat. patria“, KLUGE, 1960, S. 812.

Einigkeit, gemäß dem von Sallust entlehnten Wahlspruch der vereinigten Niederlande ‚Concordia res parvae crescunt‘,<sup>213</sup> eindeutig auf die patriotische Ausrichtung des Kupferstiches. Darüber hinaus finden sich aber auch Ermahnungen, das Erreichte nicht leichtfertig aufs Spiel zu setzen, sondern standhaft (wie der Mann auf der Kugel) und tugendhaft zu bleiben.

Der wesentliche Unterschied zu den von Van den Bossche und Vinckboons besprochenen Blättern ist, daß ‚pax civilis‘, der innerstaatliche Frieden, und die durch den Waffenstillstand de facto errungene Souveränität den Betrachtern vorgestellt wird. Der Bestand wird demnach als Ergebnis und Ausgangspunkt gemeinsamen, von göttlicher Gnade begleiteten Handelns verstanden. Das patriotische Programm verzichtet gänzlich auf die Darstellung der zwischenstaatlichen Befriedung, sondern richtet sein Hauptaugenmerk auf die Errungenschaften der Republik.

#### 4.1.2 *Bestands*-Formen während der zwölf Jahre

Nach dem vielversprechenden Auftakt des Jahres 1609 spielte die Personifikation des *Waffenstillstandes* nur noch eine untergeordnete Rolle. Attribute, wie das gesenkte, versiegelte Schwert oder beige stellte, ihr Dasein erklärende Personifikationen wurden negiert. Ihre äußerliche Erscheinung reduziert sich zu einer zeichenhaften Verkürzung, so daß eine Identifizierung zumeist nur über ihren beigefügten Namen möglich ist. Erfolgte dennoch ein Rückgriff auf die Personifikation, steht sie durchweg in unmittelbarem Zusammenhang mit politisch bedingten, häufig weitverzweigten Krisen.

In den Jahren 1614–1615 erschien infolge des Jülich-Klevischen Erbfolgestreites<sup>214</sup> eine Radierung von Claes Jansz. Visscher mit dem bezeichnenden Titel ‚Das Testament Des Friedens oder Anstands, so etwa vor 6 Jahren In Nederlandt gemacht worden‘ (Kat. 16),<sup>215</sup> auf der eine alte Frau auf dem Sterbebett liegt und ihr Testament spricht. Der Titel der Radierung, Text und eingefügte Buchstaben, die sich im Bild sowie im Text wiederfinden, identifizieren die alte, sterbende Frau als Personifikation des *Waffenstillstandes*. Umstanden wird sie von der katholischen Geistlichkeit unter Führung des Papstes, der ihr einen mit Soldaten als Kriegstrunk gefüllten Kelch reicht und dadurch zum Mörder des sechs Jahre vorher beschlossenen *Waffenstillstandes* wird (Kat. 16). Unterstützt

213 ‚Durch Eintracht werden kleine Dinge groß‘. Bei SALLUST, *Bellum Iugurthinum*, 10,6 geht der Ausspruch wie folgt weiter ‚(...) discordia maximae dilabuntur‘ (durch Zwietracht verfallen die größten). Cesare RIPA verwendet das Zitat in den Erläuterungen zur Concordia, Ausgabe 1603, S. 81.

214 Vgl. dazu OLLMANN-KOESLING, Heinz: *Der Erbfolgestreit um Juelich-Kleve: ein Vorspiel zum Dreissigjährigen Krieg*, Regensburg 1996.

215 FM, Nr. 1299; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1301. Von diesem Blatt liegen mehrere Fassungen nach der Vorlage von Visscher vor. HARMS, Bd. 2, S. 183; KAT. UNNA 1988, S. 188, Nr. 221; KAT. COBURG 1983, S. 148; HOLLSTEIN, Bd. 39, S. 17, Nr. 24.



wird die Aussage durch die im Hintergrund stehende Personifikation des *Todes*. Die Figur hält eine geflügelte Sanduhr und richtet ihren Speer auf die vor ihr liegende Personifikation *van het Bestand*.<sup>216</sup>

Vermutlich leitet sich der Bildtypus der sterbenden Personifikation des *Waffenstillstandes* von Allegorien ab, die darniederliegende, schlafende oder gefesselte Tugenden zeigen. So fertigte z.B. Cornelis Anthonisz. 1539 einen Holzschnitt (Abb. 5) an, der die *Eendracht* am Boden liegend zeigt.<sup>217</sup> Eingerahmt wird sie von den Figuren *Vrede* und *Liefde*, die in ein Gespräch über den Zustand der *Eendracht* vertieft sind. Der *Vrede* fragt „Och Eendracht slaepdy“, worauf die *Liefde* sagt „Wat sou sy slape – sy is doot“. Auch wenn die *Eendracht* den beiden noch antwortet,<sup>218</sup> läßt sich ihr Zustand nicht eindeutig identifizieren. Anschaulich ist aber, daß in dieser Position keine Macht mehr von ihr ausgehen kann. Wesentlich eindeutiger ist in dieser Hinsicht die Radierung von Claes Jansz. Visscher: Die Kriegstreiber, die den Tod des *Waffenstillstandes* herbeiführen, werden gezeigt und im Text direkt benannt.

Der historische Anlaß für das sinnbildliche Ende des Waffenstillstandes ist der Eingriff der Spanier in die Kriegereignisse und eine direkt bevorstehende Konfrontation Spaniens und der Niederlande auf dem Gebiet der Fürsten Johann Sigismund von Brandenburg und Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg. Sie hatten bereits 1610 Jülich und Kleve besetzt und einigten sich aufgrund der Erbchaftsangelegenheiten auf eine gemeinsame Regierung. Spannungen entstanden durch die Konversionen von Wolfgang Wilhelm zum Katholizismus und Johann Sigismund zum Calvinismus, die sich nach Verstößen gegen Vertragsvereinbarungen Unterstützung von ihren jeweiligen Konfessionspartnern Moritz von Oranien und Ambrogio Spinola einholten.<sup>219</sup>

Umfassender und differenzierter als auf dem vorangegangenen Blatt wird das Ereignis auf der anonymen Radierung ‚Afbeeldinge ende korte verklaringe...van Gulick‘ (Kat. 17)<sup>220</sup> beschrieben. Insgesamt acht größere kompakte Szenen – mit einer nochmaligen Unterteilung von A bis R – vereinen sich zu einer Gesamtdarstellung der Zeit um 1614–1615. *Mevrouwe van Treves* spricht auch in diesem Beispiel ihr Testament,<sup>221</sup> ihre Darstellung hingegen weicht von der vorherigen ab, denn hier begegnet uns eine junge, barbusige Frau. Sie liegt mit nach hinten gebeugtem Körper in den Armen eines Mönches, der, während er verschmitzt grinst, mit einer Feder prüft, ob sie noch atmet (Kat. 17).

216 Die Darstellung eines scheinbar dahinsiechenden personifizierten politischen Zustandes findet sich 1622 im deutschsprachigen Raum in der anonymen Radierung ‚Victori VAN PRAG is seer krank‘. Ebenfalls auf einem Bett liegend stellt sich die Personifikation der *Schlacht am Weißen Berg* vor. Vgl. dazu HARMS, Bd. 2, 199, S. 352.

217 Vgl. HOLLSTEIN, Bd. 30, S. 35, Nr. 37. KAULBACH, 1985, S. 28f.

218 „Of ick slaep of ick doot ben ick seght u klaerlijck. Op my en acht noch geestelijck noch waerlijck“.

219 Vgl. dazu OLLMANN-KOESLING, 1996, S. 44ff.; HARMS, Bd. 2, 104.

220 Vgl. HARMS, Bd. 2, 107; FM, Nr. 1297.

221 Die Passage ‚Testament van Mevrouwe van Treve‘ ist durch eine andere Schrifttype hervorgehoben.

Während es bei Visscher (Kat. 16) nicht vorrangig um die genaue Abbildung historischer Ereignisse ging, sondern eher um die Darstellungen der Konfrontation zwischen Spanien und den Niederlanden, versuchte der anonyme Radierer ein umfassenderes Bild der politischen Situation zu zeichnen. Beiden Blättern ist eigen, daß sie die Auseinandersetzung als Bruch der Vereinbarung und damit als Ende des Waffenstillstandes verstehen. Dabei verzichtete man keinesfalls darauf, die vermeintlichen Drahtzieher zu kennzeichnen. Bei C.J. Visscher betätigt ein Jesuit einen riesigen Blasebalg<sup>222</sup>, um dem Papst seine Gedanken einzutrichern, während im Hintergrund Ränke schmiedende Mönche und Jesuiten erkennbar sind. Auch auf der anonymen Radierung zeigen die Mönche keine Bestürzung über die in ihren Armen Dahinscheidende, sondern lachen vergnügt. Sie bezeichnen diejenigen, denen – aus dem Blickwinkel der Nordniederländer – der Tod *van het Bestand* besonders am Herzen liegt. So fungiert der Waffenstillstand, eingebunden in das politische Geschehen, als geschichtlicher Teilaspekt, dessen angedeutetes Ende auf die brisante Beziehung zwischen Spanien und den Niederlanden hinweist.

Konsequenterweise wird er im Jahre 1621, nach Ablauf des Vertrages, theatralisch zu Grabe<sup>223</sup> getragen,<sup>224</sup> wobei in der Radierung ‚Leichenbegengnuß Des nunmehr zum Endgeloffenen und verstorbenen Treves...‘ (Kat. 18) von und nach Claes Jansz. Visscher auf die Darstellung der Personifikation verzichtet wird. Zwölf Sargträger verdeutlichen die Dauer des Waffenstillstandes, und die Tierkreiszeichen<sup>225</sup> auf dem Mantel des letzten Trägers verweisen auf die sechs, über die vereinbarten zwölf Jahre hinausgehenden Monate. Das Bild des Trauerzuges täuscht auf den ersten Blick allerdings über den eigentlichen Sinngehalt des Bildes hinweg, denn hier werden nicht nur der *Waffenstillstand*, sondern auch die Befürworter einer Verlängerung zu Grabe getragen. Läßt das Gefolge noch an einen Trauerzug im eigentlichen Sinne denken, so sprechen die Aufschriften auf dem Sarg ‚Ambassad: van Albert 1621‘ und ‚Proposit: van Peckio‘ sowie das

222 Der Blasebalg ist negativ besetzt. Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde die Gedankenbeeinflussung mittels Blasebalg gerne in der politischen Druckgraphik verwandt; vgl. zum Beispiel die Darstellung, in der ein mit Rosenkranz versehener Teufel Herzog von Alba seine Gedanken einbläst; vgl. dazu KAT. COBURG 1983, S. 142. Zum Vergleich siehe auch HENKEL/SCHÖNE, ‚Patere‘, Sp. 122 und ‚Discordia Exitialis‘, Sp. 1579.

223 Hierzu liegen verschiedene Fassungen vor; vgl. HARMS, Bd. 2, 1980, S. 345 und in der Graphischen Sammlung der Veste Coburg; SCHEIBLE, Johann (Hrsg.): *Die Fliegenden Blätter des 16. und 17. Jahrhundert in sog. Einblatt-Drucken mit Kupferstichen und Holzschnitten* (Volkskundliche Quellen, 1), Stuttgart 1850, Nachdruck Hildesheim/New York 1972, S. 294.

224 Vgl. dazu POELHEKKE, J.J.: *'t Uytgaen van den Treves. Spanje en de Nederlanden in 1621*, Groningen 1960.

225 Abgebildet ist: Widder, Stier, Zwillinge, Krebs, Löwe und Jungfrau.

Grabmal, die Medaillons<sup>226</sup> mit den Abbildern dreier hingerichteter Hochverrä-  
ter<sup>227</sup> und der Text eine andere Sprache:

„HOert lieben Herren in gemein / Ihr seidt reich / arm / groß oder klein /  
Man sagt es sey gestorben / Der Treues in den Niderlandt / In den  
Provintzen wol bekandt / Er soll auch sein verdorben (...). Der Treues ist ge-  
storben/ Derselbe hat bey Tag und Nacht Die böse Nahrung verursacht /  
Darüber mancher verdorben.“<sup>228</sup>

Erzherzog Albrecht galt als der Initiator und Befürworter einer Verlängerung *van  
het Bestand*, und da er bereits verstorben war (13.07.1621), scheint ihre gemein-  
same Grabtragung gerechtfertigt. In Verbindung mit dem Namen Pieter Peck<sup>229</sup>  
(Peckio) modifiziert sich die Aussage, denn dieser wurde als Unterhändler Brüs-  
sels in Den Haag hingerichtet, nachdem er für eine Verlängerung plädiert hatte.  
Sein Vorschlag, die Generalstände der Oberhoheit des spanischen Königs zu un-  
terstellen, hatte ihn zum Hochverräter deklassiert.

In diesem Falle wurde bewußt auf die Darstellung der Personifikation *van  
het Bestand* verzichtet, um über die Möglichkeit einer mehrfachen Beschriftung  
des Sarges zu einer differenzierten Aussage zu gelangen. Dafür spricht, daß das  
Bild des sterbenden *Waffenstillstandes* – wenn auch in den Hintergrund gerückt  
– im Jahr 1621 in dem anonymen Kupferstich ‚Treves Val‘ (Kat. 63) wieder auf-  
gegriffen wurde.

Für die protestantischen Niederlande bedeutete der Waffenstillstand zwar de  
facto die Anerkennung ihrer Souveränität, brachte aber keine außen-, und  
schwerwiegender, keine innenpolitische Befriedung und wurde von einem Teil  
der Bevölkerung als Komplott der Spanier mit den Katholiken verstanden. Hin-  
tergrund dieses innenpolitischen Konfliktes war der Glaubensstreit innerhalb der  
Reformierten über die Prädestinationslehre<sup>230</sup>, der nach 1609 wieder aufflammte.

226 Die Medaillons sind auf der Vorlage von Claes Jansz. Visscher nicht enthalten; vgl.  
Kat. 18.

227 Abgebildet sind die Flamen Jacob Moms, Elbert van Botbergens und Adriaan van  
Eynthouts. Sie hatten wiederholt versucht, die der Vereinigten Niederlande zugespro-  
chene Ortschaft Tiel für die Spanischen Niederlande zurückzuerobern. Vgl. dazu  
HARMS, Bd. 2, S. 344.

228 Prolog des Textes und Buchstabe D aus Kat. 18.

229 Vgl. dazu vor allem ELIAS, Hendrik Jozef: *Le renouvellement de la trêve de douze ans  
entre l'Espagne et les Provinces-Unies. La Mission du Chancelier Pecquius à la Haye  
(1621)*; in: *Hommage à Dom Ursmer Berliere*, Brussel 1931, S. 105-116. POELHEKKE,  
1960, vor allem S. 80-93. HEINEN, Ulrich: „*Versatissimus in historiis et re politica*“  
*Rubens' Anfänge als Diplomat*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. LXIII, 2002, S.  
283-318, hier vor allem S. 304ff.

230 „Prädestination, (lat. Vorbestimmung), stellt das menschliche Leben, zumal im Blick  
auf seinen Ausgang, unter den ausschließlichen Willen eines allmächtigen Gottes.  
Vom Fatalismus unterscheidet sie sich durch relig. Tönung: die Macht, der sie den  
Menschen unerbittlich unterwirft, ist nicht wie bei jenem unpersönlichen Schicksal  
(...), sondern persönlicher Wille (...). Schon im AT (II Kön 19, 25; Jer 1, 5) antönend,  
hat P. in Paulus, Augustin (...) u. den Reformatoren, vor allem Calvin, ihre berühmtes-

Während in Kriegszeiten die Obrigkeit darauf bedacht gewesen war, die inneren Spannungen zu unterdrücken, brach nach Abschluß des Vertrages der Konflikt um so heftiger wieder los. Zu Beginn spielten die konfessionellen Motive eine erhebliche Rolle, da trotz aller Streitigkeiten die Existenz des neuen Staates und die der Kirche eng miteinander verflochten waren. Die Spaltung in zwei große ‚Parteien‘, in die der Remonstranten und die der Kontraremonstranten,<sup>231</sup> nahm politische Dimensionen an, weil sich die führenden Persönlichkeiten jeweils für die konträre Position entschieden.

Die unter der Führung von Jacobus Arminius (1560–1609) stehenden Remonstranten, rekrutierten sich vornehmlich aus der Aristokratie. Sie befürworteten den Frieden und den Handel mit den Spanischen Niederlanden und wurden von Johan van Oldenbarnevelt unterstützt. Moritz von Oranien fühlte sich den von Franciscus Gomarus (1563–1641) angeführten Kontraremonstranten zugehörig, die hinter sich das Militär, das Volk sowie zahlreiche südniederländische Emigranten versammelten. Wäre es nach Moritz gegangen, hätte man den Frieden nicht am Verhandlungstisch, sondern militärisch ausgefochten – einen Krieg um den Frieden. Schließlich stimmte er widerstrebend dem Waffenstillstand zu, blieb aber in seiner Grundtendenz immer gegen den Vertrag, was aufgrund des gewonnenen außenpolitischen Ansehens und durch die erlangte Souveränität kaum zu verstehen war. Letzten Endes wurde auf der einberufenen Dordrechter Synode (1618–1619) die Lehre der Remonstranten verworfen und ihre Anhänger aus religiösen Ämtern entfernt. Sie wurden wie im Falle von Oldenbarnevelt des Hochverrates angeklagt und hingerichtet.<sup>232</sup>

Die mit dem Waffenstillstand in Verbindung gebrachten negativen Folgen finden sich in Form von kleinen Darstellungen und der Aufschrift ‚Lantverraders ZEROVERY Quade nering‘ am turmähnlichen Grabmal (Kat. 18) wieder. Dieses Bildelement läßt sich bereits auf mehreren um 1618–1619 erschienenen Flugblättern (Kat. 60, 61) finden, die allesamt den arminianischen Verrat zum Inhalt haben.<sup>233</sup> Der Auftraggeber läßt sich somit eindeutig als Kontraremonstrant identifizieren. Gemäß der Überzeugung der Auftraggeber stellt die Radierung ‚Leichenbegengnuß Des nunmehr zum Endgeloffenen und verstorbenen Treves‘ einen Ausdruck der Freude über den zu Grabe getragenen Waffenstillstand dar und richtet sich gegen die Trauernden.

---

ten Verfechter gefunden (...).“ LEXIKON DER RELIGIONEN, hrsg. von Kurt Goldammer, 3., neu bearbeitete, und ergänzte Auflage, Stuttgart 1977, S. 465.

231 So nannten sich die ‚rekkelijken‘ und ‚preciezen‘ nach der erfolgten ‚Remonstrantie‘, der Resolution von 1610/11. Vgl. dazu Schieder, Theodor: *Der niederländische Bürgerkrieg und die Gründung der Republik der Vereinigten Niederlande 1556–1648*, in: HANDBUCH DER EUROPÄISCHEN GESCHICHTE, 8 Bde., Stuttgart 1985<sup>2</sup>, 3. Bd., S. 683.

232 Der berühmte Völkerrechtler Hugo Grotius wurde zu lebenslanger Haft verurteilt, konnte sich aber durch Flucht ins Ausland der Justiz entziehen; vgl. zu diesem Abschnitt das Kapitel: ‚Ein innerkirchlicher Streit und das Ende eines Ratspensionärs: Moritz von Oranien und Oldenbarnevelt‘ in: LADEMACHER, 1993 [A], S. 246ff. Lademacher, 1983, S. 135.

233 Vgl. dazu das Kapitel 7 ‚Pyramis Pacifica‘.

Das Ende eines politischen Ereignisses in Form eines satirisch gemeinten Leichenzuges darzustellen, erlangte um 1621 nicht nur in den Niederlanden Bedeutung, wurde aber von dort stark beeinflusst. Davon kündigt ein 1622 hergestelltes Blatt mit dem kennzeichnenden Titel: ‚Kurtzer bericht, wie des treves in Nederlandt schwester, die VNION in ober Teutschland gestorben, vnd ihrem Bruder dem Treves iämmelich im todt nachfolgen thut‘ (Abb. 6).<sup>234</sup> Für die Verwendung des niederländischen Vorbildes spricht die Anlehnung an einzelne Bildelemente, die Stropheneinteilung sowie deren Inhalt.

Den satirischen Leichenzügen der Zeit ist eigen, daß auf die Darstellung der jeweils zu Grabe getragenen Personifikation – *Union* (1621/22), *Reichs-Contribution* (1631) und der *Vrede* (1665)<sup>235</sup> – verzichtet wurde. Während alle Facetten ihrer Existenz zur Visualisierung gelangte – die *Union* erfuhr sogar die Darstellung ihrer Geschichte als Biographie<sup>236</sup> –, scheint nun ihre Daseinsberechtigung auch in bildlicher Form ausgelaufen zu sein. Fehlt die Beschriftung des Sarges, gibt der zumeist ausführliche Titel (s.o.) Auskunft über die Verstorbene und der Text über Teilnehmer des Leichenzuges.

Spricht das marginale Auftauchen der Personifikation *van het Bestand* dafür, daß der Status quo nicht ständig visualisiert werden mußte? Reichte der Umstand einer vorläufigen Befriedung nicht aus, eine eigenständige Personifikation zu kreieren? Oder stand eine andere bereits bekannte Figur zur Verfügung, die den *Bestand* versinnbildlichen konnte? Fragen, denen im Folgenden nachgegangen werden soll.

## 4.2 Rückgriff auf andere Personifikationen

Die bereits besprochenen Blätter von Vinckboons und Van den Bossche (Kat. 3, 14) haben jeweils auf das Motiv des Triumphwagens zurückgegriffen, um den *Bestand* feierlich einziehen zu lassen. Ikonographische Vorbilder stellen zum Beispiel die Triumphzüge von Georg Pencz und Maarten van Heemskerck dar,

234 Vgl. dazu EREIGNISKARIKATUREN, S. 63, Nr. 6; HARMS, Bd. 2, S. 336f. Nr. 190.

235 ‚Ab-bildung Der zwar Hoch-betrübten/doch wol zeittigen und Allerschändlichsten RÖM: Reichs-Verderberin/ Leich-bestätigung Namens CONTRIBUTION‘, Münster, Westfälisches Landesmuseum, Kupferstich, Text in zwei Spalten Alexandrinern, einer Spalte Prosa, 41,2 x 30,9 cm. ‚Begraeffenis en Testament vande Vrede‘, Rotterdam, ATLAS VAN STOLK, Nr. 2311, Kupferstich, Text in drei Spalten, 37,9 x 28,5 cm. Vgl. dazu EREIGNISKARIKATUREN, Nr. 17 und 29, jeweils mit Abb.

236 In diesem Blatt werden Calvin und *Frau Armut* als Eltern der Union benannt. Verschiedene zeigen die von der Mutter ausgesuchten Freier, ihre Schwangerschaft, die schwierige Niederkunft, aufgrund dessen man ihr fremde Kinder (Böhmen, Mähren, Schlesien, Lausitz und Österreich) untergeschoben hat, die ihr aber wieder entrissen wurden. Frühere zu Hilfe gerufene Freier können auch nicht helfen; Spinola attestiert Völlerei, und die von ihm verabreichte Medizin bringt die von der *Union* angeeigneten Länder und Güter wieder zum Vorschein und den sanften Tod der nunmehr geschwächten *Union*. Vgl. dazu KAT. COBURG 1983, S. 196, Nr. 95. HARMS, Bd. 2, S. 334, Nr. 189. SCHEIBLE, 1850/1972, S. 252.

die sich wiederum an den italienischen Umsetzungen des imperialen Themas in Kupferstich und Buchholzschnitt orientiert haben.<sup>237</sup> Inspiriert durch die literarischen Vorlagen von Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio und Francesco Petrarca, welche das Motiv der antiken Triumphzüge mit mittelalterlicher und früh-humanistischer Allegorik verbunden haben, erfolgte eine bildliche Umsetzung des Themas,<sup>238</sup> und da es zu keiner verbindlichen Motivprägung gekommen war, konnten Pencz und Heemskerck nördlich der Alpen das Thema eigenständig bearbeiten. Das dritte Medium, Theater in Form von öffentlichen Umzügen,<sup>239</sup> war maßgeblich an der Rezeption des Themas beteiligt. Heemskerck hat beispielsweise den Stichzyklus zum ‚Ommegang‘ zu Ehren der ‚Beschneidung Christi‘ am 1. Juli 1561 angefertigt. Geschmückte Wagen mit kostümierten Menschen als lebende Bilder wurden durch die Straßen gezogen; ein mitlaufender Redner erläuterte die Darstellung und verkaufte gleichzeitig Programmhefte.<sup>240</sup>

#### 4.2.1 *Pax*

Die Triumphzüge im allgemeinen und der Triumphwagen mit der Personifikation der *Pax* im besonderen haben wahrscheinlich als Vorlagen für Vinckboons und Van den Bossche (Kat. 3, 14) gedient. *Pax* wurde zum Beispiel von C. Cort nach Heemskerck mit den positiven Ergebnissen ihres Daseins dargestellt. Es finden sich die Personifikationen *Iustitia* (Gerechtigkeit), *Veritas* (Wahrheit), *Diligentia* (Eifer), *Amor* (Liebe), *Abundantia* (Überfluß), *Concordia* (Eintracht), *Utilitas* (Nutzen) – die Formen der Zusammenstellung sind vielfältig.<sup>241</sup> Gemäß dem Sinnspruch des Terenz ‚*Omnium rerum vicissitudo*‘<sup>242</sup> (Allen Dingen ist der Wandel eigen) werden *Pax* und die übrigen Tugenden und Laster als unstete Zustände interpretiert. Ein Indiz hierfür ist die Personifikation der *Opulentia* –

237 Vgl. hierzu die in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart befindlichen Zyklen von Pencz ‚Der Triumph nach Petrarca‘, Kupferstiche, Inv. Nr. A 5346 – A 5351; Philips Galle nach Heemskerck ‚Der Triumph nach Petrarca‘, Kupferstiche, Inv. Nr. A 13903 – A 13908 und Cornelis Cort nach Heemskerck ‚Der Kreislauf des menschlichen Seins‘, Kupferstiche, Inv. Nr. A 13989 – A 13997; hier vor allem die Darstellung der *Pax*. Abbildungen in: KAT. STUTTGART 1997: *Der Welt Lauf. Allegorische Graphikserien des Manierismus*, hrsg. von Kaulbach, Hans Martin und Reinhart Schleier. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart 1997, S. 143ff.

238 „Florentiner Künstler entwickelten um 1440 erste Bildmuster (...). Die profane Buchmalerei und die Bildfriese der Cassoni, repräsentativer Hochzeitstruhen mit paganer Thematik, eröffneten die Bildrezeption der Petrarca-Dichtung, deren literarische Ausstattung ikonographisch ergänzt werden mußte“, KAT. STUTTGART 1997, S. 143f.

239 Vgl. unter anderem POCHAT, Götz: *Theater und die bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990.

240 Das Programmheft ist erhalten; vgl. dazu und zu der ausführlichen Zyklenbeschreibung: KAT. STUTTGART 1997, S. 153ff. Zu den in Antwerpen und Amsterdam abgehaltenen Feiern anlässlich des Waffenstillstandes vgl. Kapitel 8.

241 Vgl. KAT. STUTTGART 1997, S. 151ff., Abb. und Katalognummer 40.8.

242 Terenz, *Eunuchus* V. 276, zitiert nach KAT. STUTTGART 1997, S. 151.

der verschwenderische Reichtum und die Mutter des Hochmuts –, die bereits, wenn auch erst als kleine Figur, auf dem Wagen Platz genommen hat. Sie nährt sich aus den eigentlichen Tugenden, die dem Kreislauf der Welt<sup>243</sup> entsprechend in Laster umschlagen können.

Vergleicht man diese Darstellung mit dem feierlichen Einzug des Waffenstillstandes von Vinckboons (Kat. 3), fällt auf, daß auch der *Bestand* sein eigenes Unheil in Form des geharnischten und personifizierten *Oorlogs* hinter sich herzieht. Er ist zwar gefesselt und demnach bezwungen; aber ein Umschlagen der Situation ist ebenso wie bei *Pax* jederzeit möglich, zumal man um das Provisorium der Befriedung – hierfür stehen *Mars* und *Venus* in den Wolken – wußte. Ebenso wie die *Pax*-Personifikation bei ‚Ommegangen‘, ‚Intreden‘ oder Feierlichkeiten, wie etwa anlässlich eines Friedensvertrages auf einem Wagen durch die Straßen gezogen wurde, muß man sich das Prozedere auch bei der Waffenstillstandsverkündigung vorstellen. Es liegt leider keine bildliche Überlieferung eines Triumphzuges durch die Straßen von Antwerpen oder Amsterdam im Jahre 1609 vor.<sup>244</sup> David Vinckboons liefert jedoch mit seiner Zeichnung eine Vorstellung davon, was möglich gewesen wäre. Sollte der Triumphwagen eine reale Umsetzung erfahren haben, erstaunt das Fehlen des aufsteigenden Sinnbildes der *Concordia* keinesfalls. Die Visualisierung dieses Details hätte wahrscheinlich die Grenzen des Möglichen überschritten, obwohl man in der Lage war, zum Beispiel Götter als ‚lebende Bilder‘ auf Wolkenmassen darzustellen, eine ebenso fragile Angelegenheit wie die Rauchsäule.<sup>245</sup> Allerdings wäre die Darstellung dieses Details auch auf einem mitgeführten Schild denkbar. Gezielt vorgenommene Änderungen in der Wiedergabe der Festzüge stellten keine Ausnahme dar, so in dem bereits genannten Zyklus von C. Cort nach Heemskerck. Hier erscheint auf dem zweiten Blatt der *Opulentia Libido*

„(...) mit entblößten Brüsten und ihren Rocksäum schürzend. Für das Antwerpener Publikum beim öffentlichen ommegang wäre das männliche, erigierte Geschlecht als Attribut, das Heemskerck seiner Figur in die Hand gibt, ganz undenkbar, weil es die Grenzen des Schicklichen, des Decorums, verletzte. Für die private Sphäre humanistischer Graphikrezeption jedoch konnte die drastische Verdeutlichung des Motives mit der Nähe zur Bildzote als erlaubt gelten.“<sup>246</sup>

Ein Zwölfjähriger Waffenstillstand trägt, wenn auch nicht im rechtlichen Sinne so doch in der Wahrnehmung der Bevölkerung, Züge eines Friedens. Die Anlehnung der Personifikation *van het Bestand* an eine *Pax*-Personifikation erscheint somit legitim. Auch Cesare Ripa hat sich in der attributiven Ausschmückung der *Tregua* in Bezug auf die Zusammenstellung der sich naturgemäß nicht vertra-

243 Vgl. dazu KAT. STUTTGART 1997, S. 151ff.

244 Vgl. das Unterkapitel 8.2.3 ‚Der etwas andere ‚Ommeganck‘ vom 5. Juni 1609‘.

245 Vgl. dazu die Theateraufbauten und festlichen Einzüge bei POCHAT, 1990 und STRONG, Roy: *Feste der Renaissance 1450–1600. Kunst als Instrument der Macht*, Freiburg/Würzburg 1991.

246 KAT. STUTTGART 1997, S. 154.

genden Tiere wie Hund und Katze wahrscheinlich an einer seiner dreizehn möglichen *Pax*-Personifizierungen, die Löwe und Lamm mit einer goldenen Kette verbindet, orientiert.<sup>247</sup> Ripas ‚Iconologia‘ verwies zwar bereits in der ersten Ausgabe von 1593 auf die verschiedenen Möglichkeiten der *Pax*-Darstellungen, ihre bildliche Umsetzung erfuhr die Personifikation aber erst in der Ausgabe von 1630.<sup>248</sup> In gleicher Weise stellen die bei David Vinckboons den *Bestand* flankierenden Personifikationen *Disciplina/Tucht* und *Prosperitas/Voorspeod* eine Verbindung zur *Pax*-Personifikation her; denn sowohl das von Früchten überquellende Cornucopia als auch das Zaumzeug stellen Symbole des Friedens dar.<sup>249</sup>

Jan Brueghel d. Ä. und Hendrick van Balen haben sich in dem gemeinsam angefertigten Gemälde ‚Die Weissagung des Propheten Jesaias‘ (Kat. 19) ebenfalls an einer *Pax*-Darstellung orientiert. Das Bild ist um 1609 entstanden und nimmt direkt Bezug auf den Zwölfjährigen Waffenstillstand.<sup>250</sup> In der Mitte des Bildes steht Jesaias und hält eine steinerne Texttafel mit der Weissagung:

„IVDICABIT / GENTES ET AR: / GVET POPVLOS / MVLTO: ET / CONFLAVNT / GLADIOS SVOS / IN VOMERES, / ET / LANCEAS / SVAS / IN FALCES. ISAIAS. II.“ (Und er wird richten unter Heiden und strafen viele Völker. Da werden sie ihre Schwerter zu Pflugscharen und ihre Spieße zu Sicheln machen).

Indem der Prophet mit dem Daumen auf den Textanfang und mit dem Zeigefinger auf die verstreut am Boden liegenden Waffen weist, stellt er eine Verbindung zwischen den vor ihm liegenden Waffen und der Tafel her. Vorne rechts verbrennt ein als *Pax* gekennzeichneter Genius einen Helm und hält in seiner Linken einen Olivenzweig als Friedenssymbol. Links im Hintergrund führen muskulöse Männer in einer Schmiede die Weissagung aus und fertigen aus Schwertern Pflugscharen. Die sich daraus entwickelnden positiven Faktoren werden in Form von drei ihnen gegenüber dargestellten allegorischen Figuren präsentiert. Es ist zum einen *Abundantia* (der Überfluß), mit Füllhorn und drei Ähren in der Rechten, daneben *Pietas*, die personifizierte Frömmigkeit mit einem lateinischen Kreuz, und *Felicitas* (das Glück), die in ihrer Hand einen Merkurstab als Kennzeichen für Handel und Wohlstand hält.

Brueghel und Van Balen haben über das Gemälde versucht, zugleich Kritik, Hoffnung und Zweifel auszudrücken. Nicht nur, daß der Genius in die alttestamentarische Friedensvorstellung eingepaßt wurde, sondern sein Handeln steht

247 Vgl. RIPA, 1603, Pace.

248 Padua, 1630, S. 548.

249 Vgl. HENKEL/SCHÖNE, *Emblemata*, Sp. 1561.

250 Vgl. JOST, Ingrid: *Hendrick van Balen d. Ä. Versuch einer Chronologie der Werke aus den ersten zwei Jahrzehnten des 17. Jh. unter besonderer Berücksichtigung der Kabinettsbilder*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 14, 1963, S. 83–128, hier S. 199ff. WOHLFEIL, Rainer/WOHLFEIL, Trude [B]: *Verbildlichungen der Friedenssehnsucht Jan Brueghel d. Ä. und Hendrick van Balen d. Ä.: Die Weissagung des Propheten Jesaias*, in: *Friedensgedanke und Friedensbewahrung am Beginn der Neuzeit*, hrsg. von Siegfried Hoyer und Wieland Held, Leipzig 1987, S. 60–83.



auch für den kindlichen Glauben, durch die Waffenverbrennung den Krieg aus der Welt zu schaffen. *Pax* bietet sich zwar als Hoffnungsträger an, aber sein kindlich, naives Treiben – dafür steht besonders die kleine, zarte Flamme – läßt am Erfolg seines Handelns zweifeln.

Im negativen Sinne muß auch die Fledermaus direkt über dem Propheten verstanden werden. Sie ersetzt nicht nur das Jesaias-Attribut, die Taube, sondern verkündet als Symbol des Bösen Unheil. Die Waage, ein Symbol für Gerechtigkeit und Zeit, stellt ebenfalls ein Sinnbild der vorherrschenden Zweifel dar, denn es war trotz des Waffenstillstandes ungewiß, ob die Zukunft Frieden oder Krieg bringen würde. Ebenso ungewöhnlich wie die Waage in der Gewölberuine, so unrealistisch wirkt auch der Kronleuchter. Er ist ohne Kerzen abgebildet und symbolisiert Hoffnungslosigkeit.

Beide Künstler wählten demnach bewußt das tradierte Bild der waffenverbrennenden *Pax*, um über die vorgenommene Modifizierung auf die Inhalte des Waffenstillstandes einzugehen. Sie bewerteten ihn positiv für die Gegenwart, aber schwach in seinen Grundlagen. Deswegen wählten sie nicht *Pax*, sondern nur einen sie symbolisierenden Genius. Auf den Waffenstillstand bezogene Gemälde mit kritischem Unterton finden sich äußerst selten, dies blieb hauptsächlich dem Bereich der Graphik vorbehalten. Hinzu kommt, daß *Pax* zumeist in ihrer Funktion als Hoffnungsträger zum Einsatz gelangte, wie das nächste Beispiel zeigen wird.

Pieter Serwouters<sup>251</sup> hat nach David Vinckboons und D.V. Marien(?) eine ‚Allegorie auf den einziehenden Zwölfjährigen Waffenstillstand‘ (Kat. 20/1–2) gestochen. Der gängige Titel ‚Zinneprent ter aanbeveling van het bestand‘<sup>252</sup> läßt jedoch völlig außer acht, daß das komplizierte Bildgefüge, die Vernetzung von realen mit fiktiven Figuren, durch eine Zahlenlegende dechiffriert werden kann.

Die Hauptperson *Pax* ist mit Nr. 10 gekennzeichnet und findet sich auf dem im Hintergrund dargestellten Triumphwagen, während der *Bestand* keine Nennung erfährt – ein sicheres Indiz für die Verhandlungsphase vor Abschluß des Vertrages. Dafür spricht auch, daß links hinter dem Triumphwagen *Mars* (Nr. 44) inmitten eines Schlachtengetümmels nach wie vor sein Unwesen treibt. Der Unterschied zu Vinckboons Zeichnung (Kat. 3) manifestiert sich darin, daß die mit dem Bestand einhergehenden positiven Auswirkungen (gedeihende Landwirtschaft, Handel, Aufbau der Städte usw.) keinerlei Erwähnung erfährt. *Pax* findet sich bei Serwouters mit den sie begleitenden Personifikationen *Abundantia* (Nr. 11) und *Tempera(n)tia* (Nr. 12) auf und mit *Urbanitas*, *Unanimitas* und *Iustitia* (Nr. 13, 14, 15) neben dem Wagen. Ihre Darstellung ist somit ganz den

---

251 Vgl. THIEME/BECKER, Bd. 30, S. 529 ‚Stach anfängl. hauptsächl. nach d. Vinckboons, später nach A.v.de Venne‘ ebd.; WURZBACH, Bd. 2, S. 618; WEGNER/PÉE, 1980, S. 45 und 92f.

252 Vgl. FM, Nr. 1256; ebenso in GESCHIEDENIS VAN NEDERLAND: Hrsg. von H. Brugmans, 8 Bde., Bd. 4., ‚De Tachtigjarige Oorlog‘, bearb. von J.C.H. de Pater, Amsterdam 1935ff., S. 25 (Abb. mit Titel, ohne Erläuterung zum Inhalt).

ihr gewidmeten Triumphzügen verpflichtet. Gleiches gilt für ihre Attribute Palmenwedel und Kranz.

Gerade im Hinblick auf die von Vinckboons gewählte allegorische Ausstattung mit der aufsteigenden Rauchsäule (?) hinter der Personifikation *van het Bestand* (Kat. 3 D1) gilt es, die in diesem einige Monate früher entstandenen Nachstich durch Serwouters vorgenommene Ausstaffierung des Wagens genauer zu betrachten. Auf der obersten Kante der Thronlehne ist ein großer Bienenkorb auszumachen. In der christlichen Ikonographie deuten Biene und Bienenkörbe auf Christus und Ecclesia hin; weiterhin gilt die Biene als Symbol der Jungfräulichkeit und stellt somit ein Bild Mariens dar. Neben diesen Bedeutungen ist „(...) der Bienenkorb gelegentlich Attribut allegorischer Figuren, zum Beispiel der Spes in der Darstellung von H. Vogtherr, 1545“.<sup>253</sup> Ein Beispiel ist bei Pieter Brueghel d. Ä. zu finden, der nach der Serie über die sieben Todsünden die sieben Tugenden bildlich umgesetzt hat, unter denen sich *Spes* mit einem Bienenkorb als Kopfbedeckung befindet.<sup>254</sup> Bienen und Bienenkorb als Symbole des Fleißes, der Ausdauer und der Hoffnung unterstreichen im Zusammenhang mit der einziehenden *Pax*-Personifikation das Hoffen auf das Eintreten und Bewahren des Friedens,<sup>255</sup> des Goldenen Zeitalters. Cesare Ripa hat der Personifikation der *Eta dell'oro* ebenfalls einen Bienenschwarm als Attribut zugeteilt.<sup>256</sup> Auch Alciatus verwendet unter anderem Bienen, um den Frieden darzustellen: Das Emblem ‚*Ex bello pax*‘ zeigt jedoch einen Kriegshelm anstelle des Bienenkorbs, um über das umfunktionierte Rüstungsteil das Aussetzen des Krieges zu verbildlichen.<sup>257</sup> Gleichzeitig verweist das Emblem auf die Süße (Honig), die der Anstrengung (der fleißigen Bienen) entspringt: *de forti dulcedo*. Davon war man in den Niederlanden noch weit entfernt.

Vergleicht man Serwouters Kupferstich (Kat. 20/1) mit Vinckboons (Kat. 3) einige Monate später komponierten Zeichnung, wird ersichtlich, daß sich beide Künstler nicht mit der einfachen Übernahme einer *Pax*-Personifikation begnügten, sondern sie der neuen politischen Situation angepaßt haben, da man zur Unterscheidung beider Personifikationen eine Veränderung vornehmen mußte. Das demonstrativ vor dem Körper gesenkt gehaltene Schwert, welches für *Pax* entbehrlich war, verweist jedoch eindringlich auf eine weitere Figurenadaptation, die als Grundlage für die Personifikation *van het Bestand* gedient hat: *Iustitia*.

253 Wehrhahn-Stauch, L.: Artikel ‚*Biene*‘, Bienenkorb, in: LCI, Bd. 1, Sp. 300. Zu diesem Abschnitt vergleiche ebd., Sp. 299–301.

254 Vgl. KLEIN, H. Arthur: *Graphic worlds of Peter Bruegel the Elder. Reproducing 63 engravings and a woodcut after designs by Peter Bruegel the Elder*, New York 1963, S. 223, Nr. 49. BASTELAER, 1908, Fig. 133.

255 Jost Ammans ‚*Stam und Wapenbuch hochs und nidere Stand*‘, Frankfurt a.M. 1579 ordnet der sinnverwandten *Concordia* den Bienenkorb zu. Vgl. dazu KAT. UNNA 1988, Abb. 60, Nr. 39.

256 Vgl. RDK, Bd. 2, Sp. 545–549. RIPA, 1603, S. 136.

257 ALCIATUS, XLV, S. 106–107. ‚*De Honigh-bie. De honig-bien beteyckenen een koninghrijck. Wt / en in den Helm vliegende / beteyckenen vrede. De Honigh-bie beteyckent oock kuysheyt*‘, MANDER, 1616, Fol. 118.

### 4.2.2 *Iustitia*

Während das Schwert im Alten Testament als Zeichen der Gerechtigkeit Gottes (Psalm 7, 12ff.; Jesaja 34, 5f. und 66, 16) gilt, wird im Neuen Testament das ‚Wort Gottes‘ als Schwert verstanden, welches zwischen Gut und Böse scheidet (Offenbarung 19, 15). Laut dem Epheser-Brief 6, 17 ist das Schwert das ‚Wort Gottes‘<sup>258</sup>, welches nur durch einen Menschen in die Tat umgesetzt werden kann. Das Schwert dient durch seine formale Ähnlichkeit mit dem Kreuz als christliches Erkennungszeichen und symbolisiert den steten Kampf gegen die Feinde. Ebenso können sich auch Feinde der Stärke des Schwertes bemächtigen; in diesem Kontext symbolisiert es die sieben Todsünden.<sup>259</sup> Andreas Wang schreibt zusammenfassend:

„Die Predigt [ist] (...) im 17. Jahrhundert durchaus als Waffe des Wortes zu verstehen. Das Schwert vermittelt Wort und Wille Gottes und die Lehre der Predigt. Es [das Schwert] impliziert als Waffe aber auch die Schlagkraft und im Sinne von ‚virtus‘ Geisteskraft.“<sup>260</sup>

Ferner gilt es auch als Symbol der Gerichtsbarkeit, als Rechts- und Herrschaftssymbol der obrigkeitlichen Gewalt sowie als Gebot einer allgemeinen Friedenspflicht.<sup>261</sup>

Die Anlehnung *van het Bestand* an die Personifikation der *Iustitia* ergibt sich aus dem in ihrer unmittelbaren Nähe plazierten Kranich, dem Symbol der Wachsamkeit (*vigilantia*), und einem der möglichen Attribute der *Iustitia*.<sup>262</sup> Dagegen spricht allerdings das gesenkte Schwert, stellt es doch bei *Iustitia* ein ausführendes und kein passives Attribut dar.<sup>263</sup> In diesem Sinne muß auch das Schwert der *Iustitia* von Gabriel Metsu und Isaak Mes verstanden werden; denn die Gerechtigkeit hat die am Boden liegende *Ungerechtigkeit* bereits besiegt. Sie unterstreicht dies, indem sie ihr das Schwert auf die Brust setzt.<sup>264</sup> Allerdings führen Pleister und Schild einige wenige Beispiele (Paolo Verones, Andrea del Sarto, Schule von Fontainebleau) an, in denen *Iustitia* das Schwert nach unten, nicht jedoch vor der Brust hält.<sup>265</sup>

258 Laut dem Brief an die Hebräer (4, 12) ist das Wort Gottes gar schärfer als jedes Schwert.

259 Vgl. WANG, Andreas: *Der ‚miles christianus‘ im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Bern 1975, S. 94. Vgl. zum Beispiel den Kupferstich von Hieronymus Wierix ‚Miles christianus auf dem Schwerterkranz‘, 1610, in dem die sieben Todsünden in Form von Schwertern bereits besiegt wurden. Ebd., Abb. 3.

260 WANG, 1975, S. 96.

261 Ebd., S. 63. Vgl. Merzbacher, F.: Artikel ‚Schwert‘, in: LCI, Bd. 4, S. 136f.

262 Vgl. MOELLER, Ernst von: *Strauß und Kranich als Attribut der Gerechtigkeit*, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 16, 1903, S. 76–88. Kahsnitz, R.: Artikel ‚Justitia‘, in: LCI, Bd. 2, S. 466ff. Zur Verbindung *Iustitia* und *Strauß* vgl. RIPA, 1603, *Giustitia*, S. 187ff. oder Raffaels Fresko in der Sala di Costantino im Vatikan.

263 Vgl. dazu die zahlreichen Abbildungen bei PLEISTER/SCHILD, 1988.

264 Vgl. die Abb. in PLEISTER/SCHILD, 1988, S. 143, Abb. 219.

265 Vgl. hierzu PLEISTER/SCHILD, 1988, Abb. S. 126.

Interessant ist, daß sich in Rembrandt van Rijns Öl-Studie ‚De Eentracht van het Land‘<sup>266</sup> (Abb. 7) eine formale Nähe der *Iustitia* zum *Bestand* feststellen läßt. Um 1640 entstanden, kommt die Studie für die Zeichnung von Vinckboons nicht als Vorbild in Betracht, belegt aber die unterschiedlichen Formen der *Iustitia*-Personifizierung. Rembrandt hat sie mit den typischen Attributen Augenbinde, Waage und Schwert hinter der Rückenlehne eines Thrones dargestellt, während ihre Körperhaltung, Gestik und Mimik vom überlieferten Darstellungsmuster erheblich abweicht. Sie beugt sich leicht über die Lehne des Thrones und stützt sich dabei auf dem Schwert ab, welches scheinbar die Mitte einer sich auf dem Kissen befindlichen Krone durchstößt. *Iustitia* umfaßt den Schwertknauf derartig, daß man einen Betgestus in den flach ausgestreckten Händen mit den sich berührenden Fingerkuppen sehen kann. Dem entspricht die Physiognomie – geöffnete Mund und der leicht nach oben gerichtete Kopf –, wenngleich hier nicht das in sich gekehrte Beten, sondern eher das Erleben veranschaulicht wurde. Ihre Positionierung am linken äußeren Bildrand, direkt vor einer versiegelten Säule, die das einheitliche Staatswesen symbolisiert, verdeutlicht ihren Abstand zwischen den rechts dargestellten Soldaten. Wahrscheinlich stehen sie für die sechs Provinzen, deren Statthalter Frederik Hendrick die umliegenden Grenzgebiete erobern wollte, um einen einheitlichen Staatsverband zu begründen. Dagegen sträubten sich die Provinzen und schickten einen Teil der Truppen nach Hause.<sup>267</sup>

Es handelt sich dabei aber nur um eine formale und keine inhaltliche Übereinstimmung, weil die Personifikation *van het Bestand* das Schwert stolz vor ihren Körper hält und dadurch in ihrer Körpersprache sowie Physiognomie weit positiver ausfällt.<sup>268</sup>

Im alttestamentlichen Wertesystem wird Gerechtigkeit über dem Frieden angeordnet: „Das Werk der Gerechtigkeit wird der Friede sein, / der Ertrag der Gerechtigkeit sind Ruhe und Sicherheit für immer“ (Jesaja 32, 17). Dementsprechend ist Gerechtigkeit die Voraussetzung für den Frieden und wird von Gott geschenkt. Orientierte sich die Personifikation *van het Bestand* an der *Iustitia*, um zu verdeutlichen, daß erst die Gerechtigkeit im Land Einzug halten muß, damit aus dem Waffenstillstand ein Frieden erwachsen kann? Für diesen Aspekt spricht einiges, zumal wenn man sich in Erinnerung ruft, daß die Rechtsordnung als solche, *iustitia* als ‚fundamentum pacis‘, durch die Glaubenskriege in ihren Grundfesten erschüttert war. Innerhalb der Triumphzüge war es jedoch üblich, *Pax* als Höhepunkt des menschlichen Daseins hoheitsvoll einziehen zu lassen.

266 Öl auf Holz, 74,6 x 101 cm. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

267 Zu den unterschiedlichen Interpretationen vgl. HAMEL, 1945; SCHÖNE, 1972, S. 40; PLEISTER/SCHILD, 1988, S. 141.

268 Vgl. zu dem Gemälde ‚De Eentracht van het Land‘: HAMEL, Joost Adnan van: *De Eentracht van Het Land*, Amsterdam 1945. HAAK, Bob: *Rembrandt – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Köln 1969, S. 173ff. SCHÖNE, Wolfgang: *Rembrandts Mann mit dem Goldhelm*, in: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1972, S. 34–99, vor allem S. 44ff.

*Iustitia* hingegen, obwohl eine der vier Kardinaltugenden (neben *Fortitudo*, *Temperantia* und *Prudentia*), schritt im Verbund mit anderen Tugenden (beispielsweise *Concordia*, *Utilitas*) neben dem Wagen, um die Regentschaft des Friedens zu sichern.

Gerade die der *Iustitia* eigene Mehrdeutigkeit<sup>269</sup> macht es unmöglich, einen selbständigen, vom Inhalt der anderen Tugenden losgelösten und abgetrennten Begriff zu gewinnen. Das ist ein Sachverhalt, der sich in zahlreichen Gemälden durch weitere ihr zur Seite gestellte Tugenden manifestiert. Auch dem *Bestand* sind erklärende Personifikationen wie *Disciplina* und *Prosperitas* zugeordnet. Folglich wurde bei der Überlegung, eine eigene Personifikation *van het Bestand* zu entwerfen, auf Versatzstücke von *Pax* und *Iustitia* – das seit dem Mittelalter geläufige Konflikt- und Versöhnungsmotiv – zurückgegriffen. Das erklärt wiederum die 1609 erfolgte Verwendung der vier *Töchter Gottes* bei Van den Bossche (Kat. 14).

#### 4.2.3 *Belgica*

Als ein weiteres, direktes Vorbild für die Personifikation *van het Bestand* kommt *Belgica*, die Verkörperung der Niederlande, in Betracht. Der lateinische Begriff ‚*Belgica*‘, ‚*Belgium*‘ oder ‚*Belgic*‘ wurde im 16. und 17. Jahrhundert für das gesamte Gebiet der Niederlande verwendet. Die im Plural genannten Niederlande vermittelten zwar im 16. Jahrhundert bereits ein Zusammengehörigkeitsgefühl, aber das erwachsene Bewußtsein im Zuge der Genter Pazifikation (8. Nov. 1576), zum selben Staatenbund zu gehören, hatte auch zur Folge, daß man im Singular von ‚dem Niederland‘ (‘t *Nederlant*) sprach. Sogar im französischen Sprachgebrauch wurde anstatt auf ‚*les Pays-Bas*‘ auf ‚*le Pays-Bas*‘ zurückgegriffen. Trotzdem sind immer alle siebzehn Provinzen gemeint – so auch mit der Bezeichnung ‚*Belgium nostrum*‘.<sup>270</sup> Selbst nach der offiziellen Abspaltung der Nördlichen Provinzen blieb die Bezeichnung ‚*Belgica*‘ geläufig. Das könnte ein Indiz für die nach wie vor bestehende Hoffnung auf eine Reunion sein. Die Generalstände bezeichneten sich in diplomatischen Dokumenten selbst als ‚*Ordines Generales Foederati Belgii*‘. ‚*Belgica Societas Indiae Orientalis*‘ nannte sich die Ost-Indische Companie, und Lodovico Guicciardinis Beschreibung der Niederlande aus dem Jahre 1609 trägt den bezeichnenden Titel ‚*Belgium dat is: Neder-*

269 Töchtertugenden: „*Religio* (Gläubigkeit), *Pietas* (Frömmigkeit, auch Ergebenheit), *Gratia* (Dankbarkeit), *Vindicacio* (Ahndung des Unrechts), *Observancia* (Ehrerbietung), *Veritas* (Wahrhaftigkeit), *Obediencia* (Gehorsamkeit), *Innocencia* (Unschuld), *Concordia* (Eintracht), *Amicitia* (Freundlichkeit, Leutseligkeit), *Affectus* (Mitleid), *Humanitas* (Menschlichkeit), *Liberalitas* (Freigebigkeit)“. PLEISTER/SCHILD, 1988, S. 109. Die Zusammenstellung ist variabel.

270 Vgl. hierzu SCHEPPER, Hugo de: ‚*Belgium Nostrum*‘ 1500–1650. *Over integratie en desintegratie van het Nederland*, Antwerpen 1987, S. 5f.

landt<sup>271</sup> (Kat. 21).<sup>272</sup> Obwohl diese Einheit dem Namen nach vorhanden war, kann angesichts der politischen und militärischen Ereignissen von einer Gemeinschaft keine Rede sein.

Die weibliche Personifikation des Landes *Belgica* war neben den Stadttallegorien wie *Amsterdam* oder *Antwerpia* im 16. und 17. Jahrhundert in zahlreichen Allegorien vertreten. Im Zuge der beginnenden Glaubenskriege erhielt die Visualisierung des Kampfes um *Belgica* besondere Bedeutung, weil das Land zu zerreißen drohte. Jan Collaert d. Ä. hat nach Ambrosius Francken die Situation im Jahre 1570 mit dem Kupferstich ‚*Belgicae Delaceratae Lamentatio*‘ bildlich umgesetzt.<sup>273</sup> Das drohende Auseinanderfallen der siebzehn Provinzen und die damit einhergehende Zerstörung der Niederländischen Einheit wird durch das Zerreißen des Wappenbandes symbolisiert. *Fiducia* (Treue) versucht noch, das Band zusammenzuhalten, welches von *Dissidentia* (Widerspenstigkeit) und *Invidia* (Neid) in zerstörerischer Absicht in unterschiedliche Richtungen gezogen wird. Jedoch erscheint dieser Versuch zum Scheitern verurteilt, weil bereits im Vordergrund *Belgica* von vier Soldaten angegriffen und ausgeplündert wird, wofür vor allem ihr ausgerissenes Herz steht. *Belgica* als Personifizierung der gesamten Niederlande war auf Gemälden, Graphiken, in Gedichten, Theaterstücken sowie auf bildlich ausgestatteten Triumphbögen im Zuge von ‚Intreden‘ und ‚Ommegangen‘ zahlreich vertreten.

Daß die Personifikation der *Belgica* auch die vereinende Rolle *van het Bestand* übernehmen konnte, zeigt das Titelblatt zu Emanuel van Meterens Buch ‚*Belgische Ofte Nederlantsche Oorlogen ende Geschiedenissen Beginnende van t’Jaer 1598 tot 1609.*‘ (Kat. 22). Insgesamt rahmen acht nummerierte Szenen diesen Titel. Jeweils drei kleine links und rechts angeordnete Szenen und zwei größere rahmen oben und unten das von Claes Jansz. Visscher gestochene Blatt.<sup>274</sup> In den zuletzt genannten Szenen zeigt sich die inhaltliche und formale Übereinstimmung der Personifikationen *Belgica* mit *van het Bestand*.

In Szene I thront *Belgica* mit einem Ruder in der Hand unter einem von mehreren Personen umstandenen Baldachin; verschiedene Personifikationen (unter anderem *Religio* und *Iustitia*) haben auf den Thronstufen Platz genommen. Diese Konstellation wiederholt sich in weiten Teilen in der VIII. Szene. Hier fungiert *Belgica* allerdings als Verbindungsglied zwischen den eindeutig zu identifizierenden historischen, die Südlichen und Nördlichen Provinzen repräsentierenden Persönlichkeiten: Albrecht und Isabella linker und Moritz von Oranien

271 Dieses Buch wurde in den Niederlanden mehrmals aufgelegt. Erstmals in Antwerpen 1567, dann 1578, 1581, 1582, 1609 und 1648. Vgl. dazu WEGNER/PÉE, 1980, S. 83 und 92.

272 Zu diesem Abschnitt vgl. GEYL, 1961, S. 260ff.

273 Kupferstich, 35,2 x 45,4 cm, niederländische, lateinische und französische Verse. KAT. COBURG 1983, Inv. Nr. VIII, 60, 149, S. 140, Nr. 67.

274 Vgl. HOLLSTEIN, Text Bd. 38, S. 164, Abb. Bd. 39, Nr. 422. 21,8 x 16,1 cm. C. J. Visschers Monogram CIV ist vorne rechts auf einem Ballen auszumachen. Die Vorzeichnung befindet sich laut Hollstein in Leiden (Inv. Nr. AW 928).

rechter Hand. Durch ihren jeweils mit dem konträren Partner ausgeführten Handschlag, erinnert die Figur an den *Bestand*, wengleich hinter ihr an der Wand in aller Deutlichkeit *Belgica* zu lesen ist.

In dem 1609 erfolgten ‚Ommeganck‘ zu Antwerpen<sup>275</sup> (Kat. 69/1–8) ist der zweite Wagen unter der Überschrift ‚Quieti restauratae‘ *Belgica* gewidmet. Die Personifikationen *Pax et Iustitia* bespielten das vorausfahrende Gespann, während die Personifikation *van het Bestand* keine Umsetzung erfahren hat. Doch der dem Wagen vorangetragene Titel verweist darauf, daß *Belgica* der Bestand übergeben und ihrer Fürsorge überantwortet wurde: ‚Die genade Godts hooch bouen al verheuen, Heeft wt miltheydt, Belgica Bestant ghegheuen‘. Die an anderer Stelle notierte Beschreibung ‚Concordia Belgas‘ unterstreicht, daß sie die Befriedung des zwar de facto, aber noch nicht de jure, geteilten Landes verkörpert.

Aufgrund der historischen Umstände nimmt *Belgica* in vielen Fällen eine flehende, um Hilfe bittende Haltung ein: Eine der Illustrationen von Anthonie van Leest zu Jan Baptist Houwaerts’ ‚Milenus clachte‘<sup>276</sup> zeigt zum Beispiel *Belgica* mit flehentlich erhobenen Armen vor dem in Flammen stehenden Antwerpener Rathaus. Wiederum wird sie von Soldaten bedrängt. Einer der Soldaten führt das aus ihrer Brust entrissene Herz zum Munde, um der ‚Spaansen Furie‘ (1576) zu erinnern, die circa 8.000 Einwohnern den Tod brachte.<sup>277</sup> Die Anhäufung ‚gestohlener Herzen‘ während Herzog von Albas Tyrannenherrschaft wird auf einem anonymen Kupferstich sinnbildlich durch einen hohlen, mit entrissenen Herzen angefüllten Sockel unter seinem Standbild dargestellt.<sup>278</sup>

Marten de Vos’ Gegenüberstellung der *Belgica Destructa* und *Belgica Florens*<sup>279</sup> greift ebenfalls auf den erbarmungswürdig sowie verzweifelt erscheinenden Typus zurück. Der florierenden *Belgica* sind Embleme des Handels und der Prosperität beigelegt, während der bezeichnenderweise unter ihr verorteten *Bel-*

275 Der triumphale Einzug ist nur schriftlich überliefert; vgl. Antwerpener Stadarchief, Inventaris Pamfletten, Nr. 318/2 und das Unterkapitel ‚Der etwas andere ‚Ommeganck‘ vom 5. Juni 1609‘ der vorliegenden Arbeit. Die zitierten niederländischen Textstellen entstammen Kat. 69/4.

276 Vgl. zum Beispiel das Exemplar in Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Inv. Nr. R. 54.9. Publiziert von Willem Silvius, gedruckt bei Christopher Plantin, 1577. Einige Exemplare weisen das Jahr 1578 auf. Vgl. dazu KAT. ANTWERPEN 1993: *Antwerp, story of a metropolis. 16th–17th century*. Red. Jan Van der Stock, Antwerp, Hesselhuis, Gent 1993, S. 274, Nr. 130. ATLAS VAN STOLK, Nr. 690.

277 Spanische Soldaten, rekrutiert unter Herzog von Alba, meuterten und überfielen Antwerpen am 4. November 1576. Große Gebiete der Stadt wurden durch Brände zerstört; vgl. KAT. KÖLN 1992, *Von Breugel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, Köln 1992, S. 30.

278 Vgl. zu diesem Kupferstich, TANIS, 1993, S. 86ff.

279 Signiert und datiert: M.D.VOS F. 1585, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Inv. Nr. Marten de Vos-I. Die Betitelung ‚Belgica Florens‘ und ‚Destructa‘ findet sich zwar nicht auf der Zeichnung von de Vos, jedoch auf den Nachstichen. Vgl. auch FM, Nr. 721B. In diesem Falle ist das unsignierte und datierte Blatt dem Jahr 1576 zugeordnet.

*gica Destructa* Privilegien und Reichtümer durch Soldaten, deren Brandschatzung im Hintergrund auszumachen ist, geraubt wurden. In den eingangs besprochenen Blättern von Joachim Wtewael, der nicht die Form der Gegenüberstellung, sondern die chronologische Abfolge (Kat. 1/1–13) nutzte, wird die Entwicklung besonders deutlich, welche *Belgica* im 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts durch die erlangte Souveränität der sieben Nördlichen Provinzen durchlaufen hat. Doch ihr stolzes Einerschreiten wird durch ihre Niederwerfung gebrochen, so daß sie um Hilfe bitten muß. Dies gilt besonders für Blatt Nr. 6, auf dem sie inmitten von Leichen mit tränenverklärten Augen und flehentlich erhobenen Armen in Richtung Himmel blickt. Diese Figur ist keine Neuerfindung, sondern ein tradiertes Bild der *Patientia*.

#### 4.2.4 *Patientia*

Den Prototyp der *Patientia* (Geduld, Ausdauer, Genügsamkeit) hat Pieter Bruegel d. Ä. 1557 entworfen: Sie sitzt, Blick und Arme Richtung Himmel erhoben, angekettet auf einem Sockel, inmitten einer von fantastischen und bedrohlich wirkenden Kreaturen bespielten Landschaft (Kat. 23).<sup>280</sup> Zwischen ihren Händen hält sie zur Bedeutungsunterstützung ein Kreuz. Gillis Mostaert,<sup>281</sup> ein anti-spanisch eingestellter Katholik, orientiert sich an dieser Vorgabe, gestaltet jedoch die Geschehnisse im Hintergrund realistisch.<sup>282</sup> Keine Schlacht, sondern das Leiden der einfachen Landbevölkerung steht im Vordergrund. Dadurch wird die Personifikation der *Patientia* auf das engste mit der realen Situation der Niederlande im allgemeinen und mit der Personifikation der *Belgica* im besonderen verknüpft.

Zahlreiche Zyklen, zum Beispiel der ‚*Patientiae Triumphus*‘ von Maarten van Heemskerck<sup>283</sup> oder ‚*Traité de la Patience*‘ (1569) von Joris Hoefnagel, sowie ihre häufige Verwendung in der Druckgraphik und auf Gemälden zeugen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von einer situationsbedingten Identifizierung mit der Verkörperung von Geduld, Ausdauer und Genügsamkeit.<sup>284</sup> Cesare Ripa hat bereits in der ersten Ausgabe von 1593 die Personifikation der *Patientia*

280 Vgl. BASTELAER, René van: *Les Estampes de Peter Breugel l’Ancien*, Brussel 1908, S. 45, Nr. 124, Fig. 124.

281 Vgl. MANDER, 1617/1991, S. 255ff.

282 1585, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus. Vgl. DELEN, Adrien-Jean-Joseph: *Cabinet des estampes de la ville d’Anvers. Catalogue des dessins anciens. Ecoles Flamande et Hollandaise*, Brüssel 1938, S. 44.

283 Vgl. HOLLSTEIN, Bd. 8, S. 240, acht Blätter, ohne Abb.

284 Zu Heemskerck vgl. HOLLSTEIN, Bd. 8, S. 240; zu Hoefnagel vgl. ROOSBROECK, R. van: *Patientia, 24 politieke emblemata door Joris Hoefnagel, 1569*, Antwerp 1935 und TANIS, 1993, 11ff. Als weitere Beispiele siehe die Graphik von Gerard de Jode (1587) in der Graphischen Abteilung in London im Victoria and Albert Museum (Inv. Nr. 548-1932) und ein anonymes Gemälde im Stockholmer Nationalmuseum (Inv. Nr. 3990). Vgl. dazu MCGRATH, 1975, S. 195f.



aufgenommen, wobei die 1603 integrierte Illustration in ihrer Ausgestaltung ganz dem besprochenen Typus folgt. Wtewaels serienmäßig dargestellte Entwicklung der *Belgica* (Kat. 1/1–13) übernimmt diesen Figurenkanon bis hin zur Gestaltung des Hintergrundes, in dem ein Dorf von Soldaten geplündert wird. Anfang des 17. Jahrhunderts erfolgt eine Neubewertung der Figur durch die Künstler: Nun wird sie als selbstbewußte *Belgica* dargestellt, die sich sogar gegen *Hispania* behaupten kann.

### 4.3 Die Zusammenführung der personifizierten Länderallegorien

#### 4.3.1 *Belgica Archiducibus subdita* und *Belgica libera*

Obwohl Anfang des 17. Jahrhunderts mit *Belgica* nach wie vor beide Landesteile gemeint sein konnten, und diese Form auch weiterhin Verwendung fand, gab es ein Bedürfnis und Bestrebungen, die Teilung auch durch eine differenzierte Bezeichnung deutlich zu machen. Dies erfolgte zumeist durch die Hinzufügung eines spezifizierenden Beinamens. ‚Libera‘ oder ‚Foederata‘ wurde *Belgica* als Kennzeichnung der Nördlichen Provinzen beigegeben, die Südlichen wurden mit ‚*Belgica Archiducibus subdita*‘ und ‚t Neerlandt onder d’Aertshartogh Albertus‘ oder ‚*Belgica Catholica*‘ umschrieben. Ferner wurde auf die Bezeichnung ‚Vereinigte Provinzen‘ und ‚t Vrije Neerlandt‘ oder die latinisierte Form *Batavia* zurückgegriffen, während *Hispania* als eigentliche Oberhoheit über den südlichen Teil des Landes meistens ausgespart blieb. Dieser Sachverhalt fand seinen Niederschlag in allen Bildmedien. So werden die in Vinckboons Zeichnung (Kat. 3) noch unbetitelten, in den Kulissen stehenden Personifikationen,<sup>285</sup> in den Nachstichen (Kat. 6, 7) als *Belgica Archiducibu(s) subdita* und *Belgica libera* spezifiziert.

Die Besonderheit in Joachim Wtewaels zwölftem Blatt ‚Der Waffenstillstand‘ (Kat. 1/12) besteht darin, daß hier durch den Händedruck die Allianz der beiden Länder versinnbildlicht wurde. Der Händedruck – das Symbol der Treue, des Bundes und der Einheit – findet sich häufig in Drucken und auf Gemälden als Emblem oder durch historische Persönlichkeiten ausgeführt,<sup>286</sup> jedoch nicht in direkter Ausführung dieser beiden Länderallegorien. Wtewael konnte sich zwar der Form nach an zeitgenössischen Vorlagen orientieren, wie zum Beispiel am Händedruck zwischen *Belgica* und *Frankreich* auf einer 1580 entstandenen

---

285 Ihre Identifizierung ist aber bereits durch die ihnen beigegebenen Persönlichkeiten möglich.

286 Vgl. zum Beispiel ALCIATUS, Andreas: *Emblemata Libellus*. Reprographischer Nachdruck der Originalausgabe Paris 1542, Darmstadt 1991, Emblem XXVII ‚Concordia‘ (zwei sich gegenüberstehende Kriegsherren, die sich zum Zeichen der Eintracht die Hände reichen), S. 70. Vgl. auch HENKEL/SCHÖNE, Sp. 1013.

Münze.<sup>287</sup> Dennoch dürfte er für den Zeitraum des Waffenstillstandes ein Novum in bezug auf den Händedruck geschaffen haben.<sup>288</sup>

Das gemeinsame Auftreten der Länderpersonifikationen *Belgica Archiducibu(s) subdita* und *Belgica libera* ist hingegen mehrfach bezeugt; zumeist werden sie jedoch mit einem respektvollem Abstand wie bei Vinckboons (Kat. 3) oder Serwouters (Kat. 20/1) gezeigt. Eine Ausnahme stellt der kolorierte Kupferstich ‚Leo Belgicus‘ (Kat. 25) von C.J. Visscher dar, auf dem in der linken unteren Ecke ‚t Neerlandt onder d’Aertshartogh Albertus und ‚t Vrije Neerlandt eng beieinander sitzen, so daß sich ihre Wangen berühren und ‚t Neerlandt onder d’Aertshartogh Albertus der Vrije Neerlandt den Arm um die Schulter legt. Diese Geste erinnert nicht nur an die Versöhnung des Paares *Pax et Iustitia*, sondern darüber hinaus an die Zusammenführung des disparaten Paares Spinola und Moritz von Oranien in Van den Bossches ‚Allegorie auf die Waffenstillstandsverhandlungen‘ (Kat. 14). Interessant ist, daß es auch hier die Personifikation der *Spanischen Niederlande* ist, die der Verkörperung der *Nördlichen Provinzen* den Arm um die Schulter legt. Der unterschwellig dargestellte Machtanspruch könnte auf den Auftraggeber verweisen.

Die Verwendung der Personifikationen *Belgica Archiducibus subdita* und *Belgica libera*, die zumeist nur durch eine Inschrift oder ihnen beigeordnete Persönlichkeiten identifizierbar sind, muß, mit Blick auf die *Nördlichen Provinzen*, als Reduzierung verstanden werden. Denn bereits im Jahre 1573 wurde eine Münze (Abb. 8) von den Generalständen in Auftrag gegeben, auf der ‚Libertas Patriae‘ durch eine sitzende Frau mit Freiheitshut, einem gezückten Schwert in der rechten Hand und die Linke mit dem Handrücken in die Hüfte stützend versinnbildlicht wurde.<sup>289</sup> Folglich gab es bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Bestrebungen, eine nur für die *Nördlichen Provinzen* gültige Allegorie zu schaffen. Die Umschrift ‚Libertas Patriae‘ verdeutlicht explizit das Anliegen und unterstreicht die bildliche Aussage. Diese Allegorie, die auf der in Dordrecht geprägten Münze (Abb. 8) zum ersten Mal ihre visualisierte Umsetzung fand, wird im allgemeinen als *hollandse Maagd* bezeichnet. Die *hollandse Maagd* thront in einem flechtzaungeschützten Gehege, dem sogenannten ‚hollandse tuin‘<sup>290</sup>, ein Sinnbild des eigenen zu beschützenden Territoriums, in dem zum Zeichen des Gedeihens Blumen wachsen. Bereits 1580 steht der ‚hollandse tuin‘

287 Vgl. BIZOT, *Histoire métallique*, Bd.1, S. 46.

288 Zu weiteren Beispielen zum Händedruck zwischen zwei Länderpersonifizierungen vgl. GOMBRICH, Ernst: *Das Arsenal der Karikaturisten*, in: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Wien 1973, vor allem S. 226ff., mit Abb.

289 Vgl. WINTER, P.J. van: *De Hollandse tuin*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 8, 1957, S. 29–121, vor allem 31f., mit Abb. Vgl. auch LOON, Bd. 1, S. 172f.; BIZOT, Bd. 1, S. 17.

290 Vgl. dazu vor allem WINTER, 1957, S. 29–121.

beim Empfang Wilhelm des Schweigers in Amsterdam ganz selbstverständlich für die errettete Heimat.<sup>291</sup>

Pieter Serwouters (Kat. 20/1) hat in seiner Waffenstillstandsallégorie nicht nur *Belgica Archiducibus subdita* und *Belgica libera* gegenübergestellt, sondern letztere als *hollandse Maagd* in dem sie kennzeichnenden Garten plaziert. Wilhelm Buytewech übernahm in seiner Radierung ‚Merckt de Wysheyte vermaert vant Hollantsche huyschouwen‘ (Kat. 26) ebenfalls diese Darstellungsform, präsentierte sie aber keinesfalls gleichberechtigt, sondern stellte die lauenden Gefahren durch *Hispania* oder *Belgica Archiducibus subdita* in den Vordergrund. Sie steht vor dem durch ein Gatter verschlossenen Garten und streckt der *holländischen Magd* eine Blume entgegen. Ihre um Einlaß begehende Geste soll über die hinter ihrem Rücken herschleichenden Soldaten hinwegtäuschen.<sup>292</sup> Rechter Hand, kaum auszumachen und nur durch ihre Helme erkennbar, hat sich bereits ein ganzes Heer von Soldaten positioniert, jederzeit dazu bereit, die *holländische Magd* anzugreifen.

Diese Form der Gegenüberstellung ist relativ selten. Am häufigsten konfrontierte man die *holländischen Magd* mit dem gemeinen Spanier – in vielen Fällen personifiziert durch Spinola – und nicht in Form einer Länderallegorie. Spinola als Stellvertreter der spanischen Angelegenheiten, der in der Rolle des *Mars* mit einer Kanone auf die *holländische Magd* zielt, findet sich zum Beispiel in der nach Claes Jansz. Visscher angefertigten Radierung ‚Das Testament Des Friedens oder Anstands, so etwa vor 6 Jahren In Nederlandt gemacht worden‘ (Kat. 16).

Auf Medaillen präsentiert sich die *hollandse Maagd* selbstbewußt, sich ihrer Errungenschaften gewiß, und somit ohne Kontrahentin. Nach Abschluß des Waffenstillstandes (Kat. 24) erscheint sie zum Beispiel als *Victoria*, die mit einem Ölzweig über Waffen triumphiert. Ihre Identifizierung als *holländische Magd* wird durch die sieben von ihr gehaltenen Pfeile und dem über ihrem Kopf stehenden hebräischen Wort für Jehovah ermöglicht. Auch die Inschrift ‚REQUIES POST TOT DISCRIMINA NIL PLACITVM SINE PACE DEO 1609‘ nimmt keinen Bezug auf ihre Darstellung, sondern stellt in den Vordergrund, daß nach dem Krieg nun endlich Frieden eingetreten sei. Doch das recto dargestellte Nijmegeer-Wappen und die Inschrift ‚Deo Optimo Maximo GRATaeque MEMORIAE SACRum PRO PACTis INDVCIis ORDDines TETRARchieae NOVIOMagensis Fiere Curaverunt‘ künden von dem erlangten Selbstbewußtsein der Nördlichen Provinzen. Nach ihrem Verständnis hatten sie durch die Unterzeichnung des Waffenstillstandes den eigentlichen Sieg errungen. Dem ehemaligen Gegner und jetzigen Vertragspartner (*Belgica Archiducibus subdita*) wurde kein Raum zugestanden, wiewohl er durch die sieghafte Pose der *holländischen Magd* mitgedacht werden muß.

291 Vgl. SNOEP, Derk Persant: *Praal en propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw*. Dissertation Utrecht 1975, S. 24f.

292 HAVERKAMP BEGEMANN, Egbert: *Willem Buytewech*, Amsterdam 1959, S. 170f., Nr. vG17.

### 4.3.2 Der Waffenstillstand als Ehebündnis

Das Gemälde ‚Allegorie op de Trêvis‘ von Adriaen Pietersz. van de Venne (Kat. 27) muß im Kontext der bereits besprochenen Waffenstillstandsdarstellung als eine Ausnahme angesehen werden.<sup>293</sup> Nicht zwei weibliche Figuren, sondern Mann und Frau, ein Brautpaar, symbolisieren die Allianz.<sup>294</sup>

„In de Trêves worden de bevrijde Zeven Provinciën gesymboliseerd door een rijk geklede bruid, bij de hand gevat door een edelman, die als personificatie van de Zuidelijke, Spaanse Nederlanden fungeert.“<sup>295</sup> Für diese Zuordnung – die Südlichen Niederlande als Mann, die Nördlichen als Frau – liegen keinerlei bildimmanenten Belege, Wappen oder Inschriften vor. Allein der aktive Part des Bräutigams, er faßt die Braut bei der Hand und geleitet sie über die am Boden liegenden Blumen, läßt in ihm eine Verkörperung der Spanischen Niederlande vermuten.

Über den Entstehungszeitraum vermerkt Cornelis de Bie: „Onder andere is oock een stuk van sijn handt te sien binnen Antwerpen by den Heere Franciscus Enghelgraeff of-belden de den Trevis met veel cierlijcke uyt beldinghen en by wereken d’Welck ghemaect is in’t jaer 1616.“<sup>296</sup> 1616 – sieben Jahre nach Vertragsabschluß! Warum man so viel Zeit verstreichen ließ, bis es zur Ausführung des Gemäldes kam, ist unklar. Auch ob die Auftragsvergabe erst mehrere Jahre nach Abschluß erfolgte, ist mangels Quellen nicht rekonstruierbar. Sollte möglicherweise mit diesem Gemälde im Zuge der Jülich-Klevischen Erbstreitigkeiten, an denen der Waffenstillstand fast zu zerbrechen drohte, die Allianz in allegorischer Form in all ihren Facetten aufgezeigt werden – als ein bildhaftes Manifest, das bislang Erreichte nicht leichtfertig aufzugeben?

Van de Venne läßt alle wichtigen historischen Persönlichkeiten als Hochzeitsgesellschaft vor einem Kastell auftreten, wobei nur einer, nämlich Erzher-

293 Antoine Watteau hat Bildelemente der Feier im Freien für seine eigenen Kompositionen wiederverwandt. Vgl. dazu: PARKER, K.T.: *The Drawings of Antoine Watteau*, London 1931, S. 24f., Nr. 314 und 331.

294 Joachim Wtewael hat zwar in seiner Zeichnung ‚Belgias Empfang‘ (Kat. 1/1) ebenfalls auf die Darstellung eines Paares, als Zeichen der Zusammengehörigkeit zurückgegriffen, doch es stellt kein Ehepaar dar. Bildelemente wie die Hochzeitsgesellschaft, das aufspielende Orchester und das Hochzeitsmahl fehlen bei Wtewael.

295 BOL, Laurens J.: *Adriaen Pietersz. van de Venne – schilder en teyckenaer*, in: *Tableau*, 5, Nr. 4, Feb. 1983, S. 282. DERS.: *Adriaen Pietersz. van de Venne. Painter and Draughtsman*, Doornspijk 1989, S. 41ff., Abb. 27–29. WURZBACH, Bd. 2., S. 758, verzeichnet das Gemälde als berühmtes Hauptwerk van de Vennes, S. 759. ROYALTON-KISCH, Martin: *Adriaen van de Venne’s Album in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1988, S. 19, Abb. Fig. 2.

296 BIE, Cornelius de: *Het Gulden Cabinet vande edelen vry schilderconst ontsloten door den lanck ghewenschten vrede tusschen de twee machtighe croonen van Spaignien en Vranckryck, waerinnen begrepen is den ontsterffelijcken loff vande vermaerste constminnende geesten ende schilders van dese eeuw, hier inne meest naer het leven af-gebeldt, verciert met veel vermakelijcke rijmen en spreucken*, Antwerpen 1662, ND Soest 1971, S. 234.

zog Albrecht, eine Kopfbedeckung trägt. Neben ihm ist seine Gemahlin Isabella als einzige Frau auszumachen. Umstanden werden sie von Spinola und Pater Neyen. Moritz von Oranien und Frederik Hendrick stellen die wichtigsten Vertreter der Republik dar. Daß hier ein Fest zu Ehren des Brautpaares in freier Natur abgehalten wird,<sup>297</sup> verdeutlicht das neunköpfige Orchester auf der rechten Seite und das im Vordergrund dargestellte Festessen.

Links sind die Vorbedingungen des Bündnisses verbildlicht – abgelegte Waffen, Fahnen und Rüstungsteile, die jedoch nicht vernichtet, sondern mit unbekanntem Bestimmungsort abtransportiert werden. Daneben hat sich *Amor* platziert, der den Weg des Paares mit Blumen bestreut und seinen Fuß demonstrativ auf eine Lanze gesetzt hat. Bol vertritt die Meinung, daß hier zwar ein Bündnis, aber kein Frieden versinnbildlicht wurde – ein Umstand, den er über die abgewandten Blicke des Brautpaares zu erklären versucht.<sup>298</sup> Bei näherer Betrachtung fällt tatsächlich auf, daß die Allegorie der Spanischen Niederlande, vertreten durch den Mann, sich über die Hüfte hinaus von der reich gekleideten Frau abwendet, weil er, entgegen dem normalen Stand, seinen Oberkörper und somit sein Gewicht auf die Seite seines Spielbeines verlagert hat. Demnach sollte man hier eher von einem Verlöbnis mit Hoffnung auf eine Eheschließung sprechen – eine Definition, die dem Waffenstillstand inhaltlich näher käme.

In diesem Kontext erscheint es wichtig, dem Waffenarsenal nochmals besondere Aufmerksamkeit zu schenken, da sich die dubiosen Gestalten *Zwietracht* und *Neid* bereits an ihnen zu schaffen machen. Van de Venne hat es anscheinend bewußt vermieden, eine Waffenvernichtung darzustellen, was wiederum die These der Zweckgemeinschaft des dargestellten Paares untermauert. Um das Detail der Fackel erweitert, hätte *Armor*, wie der Genius in Jan Brueghels Gemälde ‚Die Weissagung des Propheten Jesaias‘ (Kat. 19) zusätzlich diesen Part übernehmen können. Bei Brueghel ist der Genius als *Pax* gekennzeichnet und führt die Waffenverbrennung aus. Die Art und Weise seiner Handlung und sein Aussehen stehen für den kindlichen Glauben, durch die Vernichtung der Waffen, den Krieg aus der Welt schaffen zu können. *Pax* bietet sich in Gestalt eines Genius somit zwar als Hoffnungsträger an, aber sein kindlich, naives Treiben läßt am Erfolg zweifeln.

Offensichtlich war es Van de Venne wichtig, neben den (verhaltenen) Feierlichkeiten auch auf die negativen Aspekte eines Waffenstillstandes hinzuweisen.

---

297 Im Museo del Prado, Madrid, ist von Jan Breughel d. Ä. ein Bild mit dem Titel ‚Erzherzog Albrecht und Erzherzogin Isabella besuchen eine Hochzeitsfeier‘ zu sehen. „In diesen ausdrücklich propagandistischen Werken werden die Herrscher in einer väterlichen Beziehung zu ihren Untertanen wiedergegeben“ BROWN, Jonathan: *Der spanische Hof und die flämische Malerei*, in: KAT. KÖLN 1992: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, hrsg. von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1992, S. 94 mit Abb. Vgl. auch KAT. ESSEN 1997: *Pieter BREUGHEL d. J. – Jan BRUEGHEL d. Ä. Flämische Malerei um 1600; Tradition und Fortschritt*, Red. Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz, Essen 1997, zu den Hochzeitsfeiern im Freien, S. 122ff. mit den Erzherzögen S. 254ff.

298 Vgl. BOL, 1983, S. 282.

Hier kommt erneut zum Tragen, daß ein großer Teil der Bevölkerung der Überzeugung war, daß ein Waffenstillstand vorrangig einer möglichen Regeneration der gegnerischen Parteien und deren Wiederaufrüstung diene. Bauch schreibt:

„Hier ist eine neue Auffassung der ‚Allegorie‘ zugrunde gelegt. Van de Venne, Leidener Lateinschüler, Dichter und Illustrationszeichner, entstammte dem Middelburger Literatenkreis, zu dem auch Jakob Cats gehörte. Im Stile von dessen volkstümlich platten Lehrgedichten,<sup>[299]</sup> die vom Alltagsleben ausgehen, ist auch van de Vennes Darstellung, im einzelnen originell und schlagkräftig gemalt, im ganzen eine triviale Bilderbogenidee, die mit den neuen Mitteln der Landschafts-, Sittenbild-, Bildnismalerei durchgeführt wird.“<sup>300</sup>

Diese Charakterisierung verkennt, daß De Vennes Wahl eines Hochzeitspaares auf ein Bildsujet zurückgeht, welches das Werben um die *holländische Magd* zum Thema hat. Ein anonymer Kupferstich aus der Zeit um 1615, der den bezeichnenden Titel ‚Een dans om de Hollandsche Bruydt‘ (Kat. 28) trägt, zeigt die *holländische Magd* in einem Gartenpavillon, vor dem verschiedene Tänzer um ihre Aufmerksamkeit und Zuneigung buhlen.<sup>301</sup> Es finden sich die Erzherzöge Albrecht und Isabella, der auf einer Trommel und Flöte spielende und den Takt angehende Papst sowie das ausgelassen Arme und Beine schwingende Paar Jakob I. und Heinrich IV. Hinter dem Gartenpavillon naht bereits eine maskierte Figur, die den heimtückischen Krieg oder den Betrug darstellt. Doch *Hollandia* und Moritz von Oranien, der hinter ihr Position bezogen hat, lassen sich nicht von den Tänzern betören, sondern bleiben wachsam. Dafür stehen sein gezücktes Schwert und der von ihr gehaltene Kranich mit einem Stein in der Kralle. Die Symbole der Wachsamkeit werden in ihrer Aussage durch das Fernrohr verstärkt. Durch den ‚Weitblick‘ ist es möglich, sich vom Naheliegenden abzuwenden. Die Tänzer stellen vermutlich die potentiellen Kandidaten im Verlauf der Suche nach einem neuen Landesherren dar.<sup>302</sup> Frederik Muller verzeichnet bereits zum Jahr 1600 „Een rijk gekleed Heer eene rijk gekleede Dame den arm aanbiedende. Met onderschr.: ‚Hunc cupit Hispanus, talem sibi Belgica, cultum‘“<sup>303</sup>

Aus dem Jahr 1609 liegt ein anonymer Kupferstich (Kat. 29) vor, der als direktes Vorbild für den ‚Dans om de Hollandsche Bruydt‘ gedient haben könnte. Durch die Art der Darstellung der Figuren, ihren Gesichtern und Gesten wäre sogar die gleiche Autorenschaft denkbar. Der Titel ‚Den wackeren Leew‘ wird in der Textüberschrift durch „Ofte Spieghel der voorzichtigheyt“ fortgesetzt.

299 Vgl. CATS, Jacob: *Sinne- en minnebeelden. Mit inleiding en aantekeningen van J. Bosch*. Geillustreerd van Adrian van de Venne, Kampen 1960.

300 BAUCH, Kurt: *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils*, Berlin 1960, S. 78f.

301 Abbildung bei KUYK, Johannes van: *Oude politieke spot prenten*, Den Haag 1940, S. 6, Text S. 16.

302 Vgl. dazu LADEMACHER, 1993 [A], S. 255ff.; ERBE, 1993, S. 122ff.

303 FM, Nr. 1112.

„Alle christen Koningen, Vorsten ende Stenden“ kamen „(...) om de Hollandsche Bruyt te besoecken“<sup>304</sup>, um mit Musik und Tanz ihre Freude über den zum Abschluß gebrachten Vertrag zu äußern. Doch *Belgica* läßt, symbolisiert durch Kranich und Fernrohr, Vorsicht walten. Denn die sich zum Reigen formierenden Tänzer täuschen nicht über die Tatsache hinweg, daß der Papst als Tonangeber mit einer Trommel auf dem Rücken eines riesigen Skorpions sitzt, und ein Jesuit mit einer Winde Waffen aus einem geschliffenen Rondell nach oben zieht. Die Trommel, als Kriegsinstrument dem Mars zugeordnet,<sup>305</sup> unterstreicht den an die Jesuiten und den Papst gerichteten Vorwurf, daß sie mit allen Mitteln den Bestand unterbinden wollen. Im Vordergrund stürmt bereits ein Soldat mit gezücktem Schwert nach vorne. 1615 ist es dann bezeichnenderweise der Papst mit Unterstützung der Jesuiten, der der Personifikation des *Waffenstillstandes* (Kat. 16), einen Kelch, angefüllt mit Soldaten und Waffen, als Kriegstrunk einzuflößen versucht.

Auf das Brautwerbungsmotiv – es ist immer die holländische Braut, die zur Disposition steht – wurde in den Jahren 1646/48 wiederholt zurückgegriffen, wovon der Kupferstich ‚Rijm-ghedicht over der Vryagie vande Hollandsche Brydt‘ (Titelincipit) von Crispijn de Passé d. J. Zeugnis gibt. Während *Hollandia* von ihrem holländischen Freier bereits umfaßt wird, versuchen die spanischen und französischen Werber ihre Gunst zu erlangen. Spaniens Vertreter hat sie am Arm gefaßt, und die Frankreich symbolisierende Figur offeriert ihr Blumen, die *Hollandia* aber mit der Betonung ihrer Eigenständigkeit zurückweist – eine Widerspiegelung der politischen Situation während der Friedensverhandlungen in Münster.<sup>306</sup>

Folglich reagiert Van de Venne (Kat. 27) mit seiner Hochzeitsgesellschaft auf ein bekanntes Bildsujet, ohne aber in die Bildgattung der Bildsatire zu wechseln. Er verbindet das Landschafts-, und Historienbild mit einem Portraitbildnis<sup>307</sup> und allegorischen Figuren. Die Gestik des Paares und die nicht ver-

304 Textauszüge aus FM, Nr. 1274.

305 Vgl. dazu Kapitel 6 ‚Die besondere Bildtradition des Mars in den Niederlanden‘.

306 Vgl. HARMS, Bd. 4, Nr. 251, S. 332. FM, Nr. 1935. Als Reaktion auf dieses Blatt erschien 1672 ein Kupferstich in Frankreich ‚Zu Beginn des Holländischen Krieges hat sich das Blatt gewechselt. Die Freier haben sich in Ärzte verwandelt, deren nun nicht mehr erotische, sondern diagnostische Berührungen sie wehrlos über sich ergehen lassen muß. Jetzt rächt es sich, die französische Hilfe während des Unabhängigkeitskrieges zwar dankend in Anspruch genommen, weitere Avancen der Franzosen aber hochmütig abgelehnt zu haben‘, KAT. BERLIN 1997/98: *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, hrsg. von Wolfgang Cilleßen, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1997, S. 110f. Vgl. zum Motiv der Brautwerbung und anschließendem Ehebündnis, HARMS, Bd. 4, Nr. 162, S. 212. Das Bild des Tanzens wurde auch in einer anonymen Radierung mit dem Titel ‚Groß Europisch Kriegs-Balet / getantzet ...‘ (um 1643/45) verwandt, um die Positionen der europäischen Mächte darzustellen; vgl. dazu KAT. COBURG 1983, Nr. 100, S. 206–07.

307 Unter anderem hat sich der Künstler selbst porträtiert. Er steht hinter den Musikanten und blickt aus dem Bild heraus.

nichteten Waffen vermitteln, daß hier noch kein Frieden, sondern ein Bündnis auf Zeit – ein Waffenstillstand – geschlossen wurde.

Wie der Blick auf die Genese der Personifikation des *Waffenstillstandes* gezeigt hat, war man in den Niederlanden darum bemüht, dem politischen Ereignis unmittelbar eine Personifikation folgen zu lassen. Davon zeugt David Vinckboons elaboriertes Modell, mit der auf dem Triumphwagen dargestellten Personifikation *van het Bestand*. Doch diese Vorgabe wurde in den kommenden Jahren weder übernommen noch erweitert, was ihrer Etablierung als Personifikation des Waffenstillstandes dienlich gewesen wäre. Vielmehr kam es zu einer zeichenhaften Verkürzung. In zahlreichen Fällen war ihre im Bild erfolgte Benennung für die Identifizierung unabdingbar. Es fand somit keine Steigerung in Bezug auf die Ausgestaltung der Personifikation in den Jahren 1609–1621 statt. Einerseits forcierte der Zeitraum von zwölf Jahren des Waffenstillstandes die bildliche Auseinandersetzung mit dem Thema, aber die Periode der Befriedung wurde auf der anderen Seite nicht dazu genutzt, eine den Inhalten des Waffenstillstandes gerecht werdende Personifikation zu entwickeln. Es wurden zwar Versatzstücke von *Belgica*, *Patientia* oder *Iustitia* übernommen, welche aber nicht zu einer Figur, die Allgemeingültigkeit erhalten sollte, zusammengefügt wurde.

Die bei Ripa verzeichnete *Tregua* wurde erst 1618 bildlich umgesetzt, obwohl ihre Aufnahme in die ‚Iconologia‘ bereits 1613 erfolgt war. Doch auf das Gebiet der Südlichen und Nördlichen Niederlande hat sie keinen Einfluß ausgeübt.<sup>308</sup> Vielmehr ist davon auszugehen, daß sie in ihrer bildlichen Umsetzung vom Zwölfjährigen Waffenstillstand inspiriert wurde. Daß Ripas Illustration keinen Einfluß auf die Niederlande ausgeübt hat, sie nicht rezipiert wurde, erklärt sich durch die zeitliche Verzögerung. 1618 hatte sich bereits – unabhängig von der Personifikation des *Waffenstillstandes* – ein an und mit der Situation gewachsenes Bildrepertoire etabliert. Als Vorgriff sei hier auf die Figur des *schlafenden Mars* und die Pyramide verwiesen.<sup>309</sup>

Bemerkenswert ist, daß die Personifikation des *Waffenstillstandes* bei zunehmender Reduzierung ihrer Figur und ihrer Attribute in Rahmenhandlungen eingebunden wurde, durch die sie überhaupt erst definiert werden konnte. Hier zeigt sich eine Entwicklung, die bei anderen Figuren (z.B. beim *schlafenden Mars*) genau entgegengesetzt verlief. Diese Entwicklung ließ sich durch die hohen Erwartungen erklären, die an den Waffenstillstand geknüpft waren, denen aber bereits ein Jahr nach Unterzeichnung Ernüchterung über nicht eingehaltene Vertragsinhalte folgte. Hinzu kamen die immer wieder aufkeimenden Konflikte innerhalb des Erbfolgestreites in Jülich-Kleve.

Zeitgleich griff man auf das tradierte Bildpaar *Pax et Iustitia* zurück, das die Vereinigung von Gegensätzen (*discordia concors*) anzeigt und somit die Grundlagen eines Waffenstillstandes versinnbildlicht. Die zeitgeschichtliche Überein-

308 Bislang konnten keine Bildbeispiele ausfindig gemacht werden, in denen *Tregua* zu finden ist.

309 Vgl. die Kapitel 6 und 7.



stimmung zwischen dem Waffenstillstand und dem Bildsujet ‚Der Kuß zwischen Pax et Iustitia‘, vermittelt sich durch die Übertragung auf die historischen Persönlichkeiten Moritz von Oranien und Spinola. Zudem verwiesen gerade *Pax und Iustitia* auf den erhofften Frieden, zu dessen Verbildlichung das Paar zahlreich herangezogen wurde.

Der Vorgang der Zusammenführung von Figuren, die unterschiedliche Positionen verkörpern, ließ sich auch auf *Belgica* übertragen. Erst durch den Waffenstillstand trennte man sie in zwei Figuren mit erklärenden Adjektiven, um sie dann als Sinnbild des Waffenstillstandes wieder vereinen zu können. Offenbar waren die Zeitgenossen der Ansicht, daß über zwei, die Landesteile symbolisierenden Figuren, *Belgica Archiducibus subdita* und *Belgica libera*, die Darstellung der Befriedung am sinnfälligsten sei. Das könnte einerseits erklären, weshalb auf eine weitere Ausgestaltung der Personifikation des *Waffenstillstandes* verzichtet wurde. Andererseits bestätigte sich dadurch die Vermutung, daß es ein Bedürfnis nach einer das politische Ereignis widerspiegelnden Figur gab.

## 5. Das Ringen um selbständige Symbole

### 5.1 Der Freiheitshut

Auf der ‚Dordrechter Münze‘ von 1573 (Abb. 8) trägt die *Magd* neben einem Schwert den sogenannten Freiheitshut, eines der wichtigsten politischen Zeichen der Republik.<sup>310</sup> Bereits in der Antike diente die ehemals runde Filzkappe, der Pilleus, auf dem Lande oder auf Reisen als Kopfbedeckung und wurde während der Freilassung von Gefangenen oder Sklaven an den Saturnalien als sogenannte Freiheitsmütze getragen. Die Mütze ist Symbol der Libertas: wer sie trägt, ist ein freier Bürger.

Doch auf dem Kopf, wie bei der *hollandse Maagd* zu sehen, wird der Freiheitshut in den nachfolgenden Jahren nicht mehr getragen, sondern stolz auf einer Lanze präsentiert. Dadurch konnte er zu einem eigenständigen Emblem erwachsen. Welchen Stellenwert der Pilleus in kürzester Zeit in den Niederlanden erlangte, zeigen Münzen mit der alleinigen Darstellung des Freiheitshutes und dem Motto ‚Libertas aurea‘.<sup>311</sup> Auch Carel van Mander hob (1603/1604) die Bedeutung dieser Kopfbedeckung hervor:

„Van de Mutse, oft Hoedt. Met den Hoedt / wort besonder aenghewesen de vryheyt: want outs tijds de Slaven gheen Hoeden mochten dragen / dan vry ghemaect wesende / gafmen hunt de Hoet. Hier uyt is van outs ghecomen 't Hoedt-weeren / en hooftontdecken voor malcander / tot bewijs / dar d'een den anderen hem aenbiedt zijn dienaer te wesen: So in Italien de wijze int voorby gaen en groeten is te segghen / Ick ben u dienaer. Sulckx bewijft oock t'hant bieden / als voor henen is verhaelt.“<sup>312</sup>

Im selben Jahr schrieb Cesare Ripa:

„Liberta. Donna vestita di bianco, nella destra mano tiene un scettro, nella sinistra un cappello, & in terra vi si vede un gatto. (...) Gli si da il cappello come dicemmo, perciòche quando voleuano i Romani dare libertà ad un seruodopò d'hauergli raso i capelli gli faceuono portare il cappello, & si face da questa cerimonia nel tempio di una Dea creduta protettrice di quelli ch'aquistauano la libertà, & la dimadauano Feronia però si dipinge ragione uolmente con il cappello.“<sup>313</sup>

Auffällig ist, daß die Illustration zu Ripas *Liberta* von 1603 einen Kardinalshut und nicht den typischen Pilleus zeigt. Doch bereits in den folgenden Ausgaben glich man die Form dem Pilleus an, während im Text weiterhin der Terminus Cappella Verwendung fand. Janson hat darauf hingewiesen, daß auch in

---

310 Vgl. LOON, Bd. 1, S. 174.

311 Vgl. LOON, Bd. 1, S. 201; BIZOT, Bd. 1, S. 32ff.

312 In der Marginalie steht als Umschreibung des Absatzes: ‚Vryheyt‘. Carel van MANDER: *Uytleggingh op den Metamorphosis PVB Ouidii Nasonis*, 1. Ausgabe 1603/1604, Amsterdam 1616, Folio 119.

313 RIPA, 1603, S. 292f.

Alciatus' Emblembuch (Ausgabe Venedig 1546) unter dem Motto *Respublica Liberata* die Personifikation mit einem Kardinalshut dargestellt ist und führt dazu aus:

„A four line poem indicates that the image represents the occasion when Brutus had a coin minted to commemorate the restoration of liberty with the death of Caesar. The hat placed above the sword represents the pilleus granted to slaves upon their manumission. The use of the cardinal's hat rather than a pilleus suggests the artist must have been working only from the textual source and not had a Roman coin available. (...) While Alciati's emblem book was the first to incorporate references to Brutus und the Republican concept of liberty, it was not the only book to do so. In his *Devises heroiques*, published by Claude Paradin at Lyon in 1551, one finds an image of ‚Captive Liberte‘ as a helmet placed on a lance.“<sup>314</sup>

Erst in der zweiten Ausgabe wurde eine Korrektur bezüglich der Hutform vorgenommen.<sup>315</sup> Gerlinde Werner vermutet, daß im Falle der von Ripa gewählten Bezeichnung Cappello verschiedene Formen der Kopfbedeckung gemeint sein konnten, somit auch der randlose Pilleus. Der Fehler geht eher auf die Illustratoren zurück, denn die korrekte Form des der *Libertas* zugeordneten Pilleus konnte auf römischen Münzen studiert werden.<sup>316</sup> Zudem dürfte den humanistisch Gebildeten die Bedeutung dieser Kopfbedeckung, des ‚pilleus libertatis‘, als Zeichen des freien römischen Bürgers aus der antiken Literatur bekannt gewesen sein.<sup>317</sup>

Das tradierte politische Symbol erfuhr innerhalb des niederländischen Unabhängigkeitskrieges eine Wiederbelebung, dessen Stellenwert besonders deutlich in einem anonymen Stich nach Adriaen van de Venne (Kat. 30) zum Tragen kommt. Inmitten einer pompösen Architektur präsentiert Van de Venne die Lanze samt Freiheitshut, verehrt von knienden und andächtig zur ihr aufblickenden Personen. Hinterfangen ist sie vom gleißendem göttlichem Licht des Jehova-Zeiches. Unter ihnen sind links die Nördlichen Provinzen, rechts Mitglieder des Hauses Oranien und im Hintergrund Vertreter des Militärs auszumachen.<sup>318</sup> Quantitativ spielt diese in Szene gesetzte Verehrung eine untergeordnete

314 JANSON, Carol Louise: *The Birth of Dutch Liberty: Origins of the Pictorial Imagery*, (Diss.) University of Minnesota 1982, S. 56f.

315 Plantin edierte 1561 eine französische Ausgabe, 1562 eine in lateinischer sowie niederländischer Sprache; vgl. dazu JANSON, 1982, S. 58.

316 Vgl. WERNER, 1977, S. 61, Abb. Tafel XIII mit Münzen als Vergleichsbeispiele aus Agostini, Antonio: *I Discorsi del S. Don Antonio Agostini sopra le medaglie ...*, Rom 1592; zitiert nach Werner.

317 Vgl. zum Beispiel LIVIUS 30,45,5: „Q. Terentius Culleo folgte Scipio bei dem Triumph mit einer Filzkappe auf dem Kopf und verehrte ihn dann sein ganzes Leben lang, wie es recht war, als ein Mann, dem er seine Freiheit verdankte“. Vgl. auch 38,55,2 und 24,32,9. Der Kleine PAULY, Bd. 4, Sp. 852, Artikel ‚Pilleus(-eum)‘.

318 Vgl. HOLLSTEIN, Bd. 35, S. 142f., Nr. 430. VALERIUS, Adriaen: *Nederlandtsche Gedenck-clanck. Herdruckt naar de oorspronkelijke uitgaaf van 1626*. Ingeleid en voor-

Rolle, da der Freiheitshut zumeist in direkter Verbindung mit der *Magd* oder dem Löwen dargestellt wurde.

Die *hollandse Maagd*, wie sie auf der in Dordrecht geprägten Münze zum ersten Mal zu finden ist, hat sich vermutlich direkt an der Personifikation der *Libertas* orientiert. Alciatus' Emblembuch wurde als mögliche Quelle bereits erwähnt, hinzu kommen verschiedene Triumphzugsdekorationen wie der 1549 in Antwerpen anlässlich des Einzuges Karls V. und seines Sohnes Philipp konzipierte Festapparat. Einen der Triumphbögen schmückte man mit der Figur der *Libertas*, die einen Hut auf dem Kopf trug.<sup>319</sup> Im selben Jahr, nur einige Wochen später, besuchte Philipp weitere Städte, unter anderem Dordrecht. Auch hier findet sich an einem der Triumphbögen *Libertas* mit dem Motto „Te Duce Libertas Tranquilla Pace Beabit“.<sup>320</sup> Leider liegen hierzu keine weitergehenden Beschreibungen oder Abbildungen vor.

Für die *Hollandse* und dann die zum nationalen Symbol aufgestiegene *Nederlandse Maagd*, wird die Personifikation der *Libertas* als direktes formales und inhaltliches Vorbild gedient haben. Doch hat sich, für den republikanischen Norden gesehen, der Hut von der ihm zugeordneten Personifikation *Libertas* gelöst: Die *holländische Maagd* hat als Sinnbild der Unabhängigkeitsbestrebungen das Zeichen der Freiheit errungen. Aus diesem Grund war es möglich, den Freiheitshut, von der weiblichen Figur getrennt, als eigenständiges Symbol zu verwenden, so daß der holländische Löwe den Freiheitshut direkt auf seinem Kopf tragen konnte.<sup>321</sup> Weit verbreiteter war allerdings die Form, bei der der Löwe die Lanze samt Hut als Symbol der errungenen Freiheiten und als Mahnung, sie zu bewahren, stolz erhoben vor sich her trägt.<sup>322</sup> Beispielhaft kann hierfür der Löwe in ‚Das Testament Des Friedens oder Anstands, so etwa vor 6 Jahren In Nederlandt gemacht worden‘ von C.J. Visscher (Kat. 16) herangezogen werden, der mit gezücktem Schwert mit der Aufschrift „Patriae Defensio“ bereit ist, die Erzungenschaften der Nördlichen Provinzen zu verteidigen.

Die Symbolik der den Lanzen aufgepflanzten Freiheitshüte entspricht nicht dem heutigen Verständnis von Freiheit, sondern es geht hier im zeitgenössischen Kontext um die Wahrung von Privilegien, um die ‚Freiheiten‘ der Stände.<sup>323</sup>

---

zien van biografische, taalkundige, historische en musicologische aantekeningen door P.J. Meertens, N.B. Tenhaeff en Mevr. A. Komter-Kuipers, Amsterdam 1942, S. 276.

319 Cornelius Scribonius zeichnet verantwortlich für die inhaltliche Ausrichtung des Einzuges; der ausführende Künstler ist bislang unbekannt; vgl. JANSON, 1982, S. 101f.

320 Juan Cristobald Calvete de Estrella: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Principe Don Felipe*, Antwerpen 1552; Reprinted in La Sociedad de Bibliófilos Españoles, ser. 2, vol. 8:2, 1930, zitiert nach JANSON, 1982, S. 104f.

321 Hierbei wurde immer die ‚richtige‘ Form des Pilleus gewählt; vgl. Kat. 38. KEMPERS, 1995, S. 90f., Abb. 16 und 17. VETH, 1976, Abb. S. 7.

322 Vgl. zum Beispiel Kat. 31, 33.

323 Vgl. WARNKE, Martin: *Die Demokratie zwischen Vorbildern und Zerrbildern*; in: KAT. BERN 1991: Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16.–20. Jahrhundert, hrsg. von Dario Gamboni und Georg Germann, Bernisches Historisches Museum, Bern 1991, S. 75–96, hier S. 79ff. Zum Vergleich sei auf die Verwen-

Dementsprechend verkörpert die *Magd* mitsamt dem Freiheitshut ihre errungenen und zu bewahrenden Privilegien.

Kurz nach dem Mord an Wilhelm dem Schweiger (1584) trat Moritz von Oranien dessen Nachfolge an. Visualisierte Reaktionen ließen nicht lange auf sich warten: Von nun an ist es Moritz der vom holländischen Löwen das Schwert übertragen bekommt (Kat. 31).<sup>324</sup> Diese Übergabe meint, daß Moritz mit dem Schwert der Justiz die Privilegien – im Zentrum des Bildes steht omnipräsent die mit dem Freiheitshut bekrönte Lanze – zu wahren hat. Ferner symbolisiert das von rechts heranrückende Heer seine Kampfbereitschaft. Der aufreißende Himmel mit dem Zeichen Jehovas vermittelt, daß das militärische Unternehmen und die Übergabe des Schwertes an den Sohn vom göttlichen Licht und Wohlwollen begleitet wird. Die Darstellung der durch das göttliche Licht direkt inspirierten Nördlichen Niederlande ist typisch, weil gemäß der reformatorischen Auffassung auf die Vermittlung von Heiligen oder durch den römischen Klerus verzichtet wurde.<sup>325</sup> Zwischen dem rechts im Vordergrund zu sehenden Sarg Wilhelms des Schweigers und der Hauptszene wurde als Verbindungsglied der Baumstumpf mit den neuen Ästen und der bereits bekannten Devise ‚Tandem fit surculus arbor‘ plaziert.<sup>326</sup>

Daß die Niederländer nicht jeden Freiheitshut bedingungslos annahmen, zeigt das Titelblatt zum Pamphlet ‚Boeren-litanie ofte klachte der Kempensche Landt-lieden over de ellenden van dese lanck-durighe Nederlantsche Oorloghe‘ (Kat. 32).<sup>327</sup> Das im Vordergrund am Boden liegende Schwert trägt zwar einen Freiheitshut, doch die Geschehnisse im Hintergrund sowie die deutlich auf dem Schwert lesbare Inschrift ‚SLAVERNI‘ deuten auf die negativen Aspekte hin. Hier wird in einem einfach ausgeführten Holzschnitt auf die Heuchelei hingewiesen, die man mit dem achtmonatigen Waffenstillstand verband. Man verstand den Waffenstillstand als Vorwand, um hinter der Maske der Befriedung einen erneuten Krieg vorzubereiten. Dafür steht im Hintergrund ein als Geistlicher gekleideter Mann, der einem mit einer Keule ausgerüsteten Krieger, gestenreich von den Vorteilen des achtmonatigen Waffenstillstandes zu überzeugen versucht. Auf der anderen Seite ist es der durch Schlangen im Haar gekennzeichnete

---

dung des Symbols in England verwiesen; vgl. dazu EPSTEIN, James: *Understanding the cop of Liberty. Symbolic practice and social conflict in early nineteenth Century England*, in: *Past and Present*, 122, 1989, S. 75–118.

324 Hiervon existiert nur noch ein anonymer Nachstich zu Valerius’ ‚Neder-Landsche Gedenck-Clanck‘; vgl. HOLLSTEIN, Bd. 35, S. 142f., Nr. 429; VALERIUS, 1626/1942, S. 133.

325 Vgl. u.a. Kat. 30.

326 Das achte Bild der Serie von J. Wtewael (Kat. 1/8) greift verschiedene Versatzstücke wie Sarg, Baum und Schwert als Symbole der Machtübergabe wieder auf.

327 FM, Nr. 1240A; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1196; KNUTTEL, Nr. 1395: ‚Nachdruck van T 610, met een titelprentje een bevalling voorstellende, dat waarschijnlijk eerst voor een Vroetwijfs-boek gediend heeft (T. 610). Verschillende gedichten, waarbij een Klinck-gedicht op het bestand voor acht maanden (12. April 1607), drie grafschriften op Heemskerk enz.‘, ebd.

*Neid*, der durch die Übergabe eines versiegelten Schriftstückes (Privilegien) Gleiches mit der Personifikation der *Religion* (?)<sup>328</sup> ausprobiert. Das 1607 hergestellte Titelblatt warnt eindringlich vor der angeblichen Freiheit durch den Waffenstillstand. Der Verdacht sollte sich bestätigen.

Zwar ließen die latente Gefahr des Krieges und die ungeklärte Religionsfrage die Vertreter des Nordens vorsichtig agieren, aber die Hoffnung auf Befriedung wog schwerer als ihre Skepsis: Sie unterzeichneten. Doch bereits kurze Zeit später lösten sie den Vertrag, weil Spanien erneute Forderungen bezüglich der Katholiken, der Öffnung der Schelde und der Unterbindung des Handels mit Ostindien verlauten ließ.<sup>329</sup> Somit stellt der Holzschnitt ein beredetes Zeugnis für die öffentlich thematisierten Vorbehalte dar. Davon kündigt vor allem der am Boden liegende Freiheitshut, dem nationalen Symbol der Nordniederländer.

Mit dem Souveränitätsgewinn von 1609 änderte sich das ‚Bild‘. So hebt De Passé (Kat. 15) bezeichnenderweise den Freiheitshut samt seiner immanenten Bedeutung als ‚Victorie Premium‘ hervor. Denn der einige Monate später unterzeichnete Waffenstillstandsvertrag entstand unter ganz anderen Konditionen, so daß die Nördlichen Provinzen ihre errungene Selbständigkeit stolz durch den Freiheitshut repräsentieren konnten. Auffällig auch hier, daß der Kardinalshut und nicht die halbrunde Filzkappe gewählt wurde.

Nur Hendrick Hondius hat diese Hutform in seinem Kupferstich ‚NVTV DEI‘ (Kat. 33)<sup>330</sup> aufgenommen. Der vor dem geöffneten Gatter auf seinen Hinterbeinen hockende Löwe hält zwei Lanzen mit jeweils einem Freiheitshut in seinen Klauen. Leicht diagonal gehalten, scheinen sie Moritz und Frederik Hendrick über die sie bekränzenden Lorbeerkränze hinaus zu bekrönen. Diesmal wird nicht nur ‚libertas patriae‘ sondern auch ‚libertas conscientiae‘ deklariert.

1621, mit Auslaufen des Waffenstillstandes, ist es wieder der Löwe (Kat. 34), der diesmal nicht das Schwert sondern einen Geldbeutel weiterreicht, um die Bewahrung der Freiheiten „de Previlegié der Provintien“ (Nr. 1) durch den im Titel angekündigten „Wettige tweede oorlogh“ sicherzustellen.<sup>331</sup> Die Aufteilung des Kupferstiches rückt die Lanze mit dem Freiheitshut in den rechten und die „Trompetters en Trommelflagers“ (Nr. 4) in den linken Bildraum, so daß der den Geldbeutel in Empfang nehmende „Colonnel of Ritmeester“ (Nr. 3) den Mittelpunkt markiert. Die Aussage bleibt aber wie in der Darstellung ‚Der holländische Löwe übergibt das Schwert an Moritz von Oranien‘ (Kat. 31) identisch, wenngleich „De Prins Van Oranjé, Gouverneur, &c.“ (Nr. 2) in diesem Fall eine

328 Diese Personifikation ist nur durch einen ihre Füße umschließenden Sockel gekennzeichnet, was auf ihre Standfestigkeit hindeutet. ATLAS VAN STOLK verzeichnet die Bezeichnung ‚Godsdienst‘ ebenfalls mit einem Fragezeichen; vgl. Nr. 1196.

329 Siehe Kapitel 2 ‚Die ‚ikonographie‘ der historischen Ereignisse‘.

330 Vgl. ATLAS VAN STOLK, Nr. 1224. FM, Nr. 1415, Verweis auf 1255. 1603, 1609, 1619 erschienen

331 FM, Nr. 1448, dort wird auch vermutet, daß Daniel van den Bredden (?) für die thematische Umsetzung verantwortlich zeichnete. Siehe auch Historical Prints in the British Museum, Nr. 1871-12-9-4782. Die nachfolgenden Zitate stammen alle aus Kat. 34.

passive Rolle zukommt. Vorausgegangen war das gescheiterte Unterfangen von Pieter Peck (Peckio, Peckius),<sup>332</sup> eine Verlängerung des Waffenstillstandes zu erwirken. Die brisante Situation spiegelt sich wieder in dem anonymen Kupferstich ‚Das Ende des Waffenstillstandes 1621‘<sup>333</sup> (Kat. 35) durch die von Peck dem holländischen Löwen sowie Moritz von Oranien präsentierte Wahl zwischen ‚Olyftack of voorgestelde vrede‘ (Nr. 6) oder dem ‚’t Swaert of gedreyde oorlog‘ (Nr. 7). Daß dieses Unterfangen zum Scheitern verurteilt war, verdeutlichen der ‚Paus van Roomen‘ (Nr. 1) und ‚Koning van Spanjen‘ (Nr. 2), die beide ihre Maske abgenommen haben und nun ihr wahres Gesicht zeigen. Den geschichtlichen Hintergrund stellte der von Peck als Unterhändler geäußerte Vorschlag dar, die Nördlichen Provinzen wieder der Oberhoheit des spanischen Königs zu unterstellen. Ein Angebot, welches ihn zum Hochverräter deklassierte und seine symbolische Grabtragung mitsamt des *Bestandes* zur Folge hatte (Kat. 18).

Daß die Nördlichen Niederlande mit ihrer Vermutung Recht behalten sollten, ist einem Titelblatt (Kat. 36) zu entnehmen, daß der Schrift ‚Hispanus Redux sive Exitus Induciarum Belgicarum ad Foederatos Belgas‘ von Johannes Forestus entstammt. 1622 entstanden, vermittelt die Szene, daß kurz nach Ablauf des Waffenstillstandes die Spanier umgehend die sich ihnen bietende Chance ergriffen haben, *Belgica* ihrer Privilegien zu berauben. Sie hat in hilfeschender Geste ihre Hand vor die Brust gelegt und sucht Beistand, doch von links nahen mehrere Kriegsfurien, die bereits ihr Unwesen treiben. Vor ihnen liegt ein Mann auf einer Streckbank und die am Boden verstreuten Marterinstrumente künden von seiner Pein. Im Hintergrund sind die Folgen der Inquisition und des Krieges zu sehen. Darüber hinaus symbolisiert die unmittelbar hinter dem Kopf der *Belgica* gehaltene Fackel, daß das Land in Flammen steht.

Bereits diese Auswahl an Bildbeispielen vermittelt, daß die Nördlichen Provinzen die errungene Souveränität und die Privilegien der Stände als höchstes Gut ansahen, dessen Verteidigung immer im Mittelpunkt stand.

## 5.2 Der Löwe

Mit gezücktem Schwert und einem Pfeilbündel in den Händen ist der auf seinen Hinterpfoten stehende Löwe ein bekanntes Symbol der Niederlande.<sup>334</sup> Die Kombination des aufsteigenden Löwen des nassauischen Geschlechts, ausgerüstet mit Schwert und Pfeilen, zierte seit 1578 das neue Siegel der Generalstände.

332 Vgl. ELIAS, 1931, S. 105–116; POELHEKKE, 1960, S. 80–93.

333 Vgl. VALERIUS, 1626/1942, S. 224. BOER, M.G. de en H. HETTEMA: *Historische Atlas voor de Geschiedenis van het Nederlandsche Volk*, Leiden 1919, S. 83. Jeweils mit Zahlenlegende 1–9.

334 Der Löwe ‚überlebte‘ selbst den Übergang von der Republik zum Königreich; während verwandte Symbole wie der holländische Garten oder die holländische *Magd* (s.u.) keine Verwendung mehr fanden. Vgl. dazu KEMPERS, 1995, S. 60ff.

Der Löwe war den Zeitgenossen als Wappentier bestens vertraut. Er dient verschiedenen Heiligen als Attribut und gilt als Sinnbild Christi.<sup>335</sup> Hinzu kommt, daß der Löwe als das mächtigste aller Tiere gilt und Kraft und Ausdauer symbolisiert. Dementsprechend bestanden für seine Übernahme in das neue Siegel genügend inhaltliche Anknüpfungspunkte. Dennoch erstaunt der Rückgriff der Generalstände auf den Löwen als Symbol für das im Entstehen begriffene neue Gemeinwesen, denn exklusiv war der Löwe keinesfalls. Erst durch seine Ausstaffierung mit den Attributen Schwert, Pfeilen und einer Krone avancierte er zum unverkennbaren Symbol der Niederlande. Neben dem Schwert als Zeichen von Kraft und Gerechtigkeit stehen die zusammengehaltenen Pfeile, deren Anzahl variiert, für Eintracht und Einheit.

„De Pijlen / in eenen bondt gebonden / liggende eenderley / beteyckenen eenicheyt oft eendracht / gelyck den Coning van Tartare Scylurus daer mede aenwees zyn tachtentigh kinderen / een weynigh eer hy starf / ghelijck Plutarchus verhaelt / daer hy schrift van het te veel spreken. Maer de Pylen ontbonden / en verstroyt / beteeckent tweedracht. Oft sulcx wort aengewesen met twee pylen die ongelijck ligghen / malcander met het straelaen de vederen.“<sup>336</sup>

Der von Adriaen van de Venne entworfene und von Pieter Serwouters ausgeführte Kupferstich mit dem Titel ‚Handelinghe van trefues. Anno 1609‘ (Kat. 37)<sup>337</sup> könnte Van Manders Textpassage und das in der Marginalie beigefügte Motto ‚Eendracht – Tweedracht‘ illustrieren. Auf dem Bild zeigen die Pfeile die durch den Waffenstillstand herbeigeführte offizielle Teilung an. Während der Löwe noch sieben Pfeile in seinen Klauen hält, liegen bereits zehn verstreut und in alle Richtungen weisend am Boden. Den Spaniern und ihren Anhängern kommt in dieser polemischen Gegenüberstellung die Rolle des zwieträchtigen und hinterlistigen Gegners zu. Der linker Hand kniende Papst hebt die Pfeile eilfertig auf, um sie ‚(...) onder ’t Spaensche gebiet‘ zu vereinen (Nr. 8). Daß das Zusammenhalten nach dem Motto ‚Concordia res parvae crescunt‘ oder niederländisch ‚Eendracht maakt macht‘ von größter Bedeutung war, verdeutlicht ein hinter dem Papst hockender Kardinal, der ‚(...) treckende aen eenen Pyl van den Leew, dat is Gelderlant, daer de Spaensche mede eenigen steden in houde‘ (Nr. 9).

„De kroon geldt als traditioneel symbool voor persoonlijk soeverein gezag. Dit wordt verbonden met het wapendier van de belangrijkste gewesten: León/Castilie en Brabant, Limburg en Luxemburg, waarvan de laatsten evenals León een kroon dragen.“<sup>338</sup>

335 Vgl. dazu Bloch, P.: Artikel ‚Löwe‘, in: LCI, Bd. 3, Sp. 112ff.

336 MANDER, 1616, Fol. 119. In der Marginalie ist ‚Eendracht – Tweedracht‘ als Motto verzeichnet.

337 Vgl. FM, Nr. 1259 und 1259a; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1232; VALERIUS, 1626, S. 204; PATER, Bd. 4, S. 34 (nur Abb.). Die nachfolgenden Zitate stammen alle aus diesem Kupferstich.

338 KEMPERS, 1995, S. 78.



Wie bereits gesehen, konnte die Krone durch den Freiheitshut ersetzt und dadurch die Verbindung des Löwen mit der Republik intensiviert werden. In den Darstellungen, in denen der Löwe weder die eine noch die andere Auszeichnung auf dem Kopf trägt, wurde der Freiheitshut als eigenständiges und aussagekräftiges Symbol integriert. Diese Entwicklung konnte schon bei der *holländischen Magd* aufgezeigt werden.

Blieb das ‚Grootzegeel‘ zuerst noch unangetastet, entstand nach der 1581 erfolgten Abwendung von Philipp II. als souveränem Fürsten das dringende Bedürfnis im Zuge der Selbständigkeitsbestrebungen der Generalstände einen Ersatz für das Wappen zu finden. Durch die ständige Wiederverwendung des mit den oben beschriebenen Attributen bestückten Löwen durch die Generalstände, die seit den achtziger Jahren in 's-Gravenhage ihren Stammsitz genommen hatten, erwuchs der Löwe zum nordniederländischen republikanischen Symbol.<sup>339</sup>

Doch ebenso wie Belgica ohne nähere Klassifizierung für beide Landesteile gelten konnte, so wurde auch der Löwe von den Südlichen Provinzen als Symbol verwandt. Zwei Beispiele sollen dies belegen: 1599 entstand der Holzschnitt ‚Vindex Belgii‘, der in Form eines Medaillons einen Löwen mit der Unterschrift Belgica zeigt.<sup>340</sup> Welchen Teil des Landes er repräsentiert, vermittelt die Krone mit der Aufschrift ‚ISABELLA‘. Über dem Löwen schwebt ein Adler mit Schwert und Weltkugel in den Fängen sowie dem österreichischen Wappen vor der Brust. Die gegnerischen Rebellen werden verständlicherweise nicht mit den Tugenden des Löwen in Verbindung gebracht, sondern als Frösche, Stechfliegen und Mücken verunglimpft. Es sind die Tiere der zweiten, dritten und vierten Plage.<sup>341</sup> Heftige Reaktionen seitens der Nördlichen Niederlande ließen nicht lange auf sich warten.

Neben einem sehr ausführlichen, lateinisch abgefaßten Text wurde eine weitere Darstellung – ebenfalls in Medaillonform – integriert und zu ‚Vindex Belgii – Iustitiae et Libertatis‘ erweitert (Kat. 38). Eine Inschrift erläutert die Autorenschaft der Abbildungen:

„COPYE. Van sulcx als tot verwijt der Hollanders door die Jesuyten is gemaect, gesneden by Ioannes Sadelaer tot Venetien; met de antworde en een Epigramma gemaect by de Liefhebers des Vaderlants binnen Hollandt“.

Dem eher passiven Löwen wird nun ein aktiv agierendes Pendant gegenüber gestellt: Dieser steht auf seinen Hinterpfoten, hat das Schwert zum Schlag erhoben und das Maul geöffnet. Unterstützung erhält er durch die als Rebellen gekenn-

339 Vgl. zu diesem Abschnitt KEMPERS, 1995, S. 77ff.; HALLEMA, Anne: *De Leeuw in de symboliek van het verleden*, in: *Historia. Maandschrift voor Geschiedenis en Kunstgeschiedenis*, 5, 1939, S. 207–214.

340 Zum folgenden Abschnitt vgl. HALLEMA, 1939, S. 210f.; KEMPERS, 1995, S. 89ff. Die Abteilung Historical Prints im British Museum besitzt unter der Inv. Nr. 1937-9-15-224 eine Ausgabe von 1599 (VINDEXT BELGII); Abb. auch bei VETH, 1976, S. 7; PETRI, 1964, S. 140, Abb. 152.

341 Vgl. Exodus, 7ff.

zeichneten, ehemals negativ besetzten Frösche, die nun aber mit vereinter Kraft die Spanier in Gestalt von Schweinen vertreiben. Die Darstellung der Spanier als Schweine folgt einer gefestigten Tradition.<sup>342</sup> 1578 wurde beispielsweise ein Jeton geprägt, der verso einen mit einem Eber ringenden Löwen zeigt. Jacob van Baerle hat dazu 1581 folgendes Epigramm verfaßt:

„Vertraue auf Gott, und er wird es vollenden (Ps 36, 5). Schwere Kriege führen zu dem heimischen Löwen / Der listige Eber, der aus dem Aragonischen Gebirge stammt. Nicht lange duldet es des Edlen Zorn, verachtet zu werden, Und die grimmige Sau spürte die feindlichen Pranken“<sup>343</sup>.

Impliziert Sadelaers Medaillon, daß Frösche keine Chance gegen den Löwen und den ihn beschirmenden, übermächtigen Adler haben, propagiert die Antwort, daß selbst so kleine Tiere<sup>344</sup> wie Frösche im Verbund mit dem niederländischen Löwen die spanischen Schweine in die Flucht schlagen können.

Unterstützt wurde die Verbreitung durch politische Ereignisse: 1600 gelang Moritz von Oranien die spektakuläre Einnahme von St. Andries und Nieuwpoort,<sup>345</sup> so daß das Bild des Löwen und der Frösche enorme Popularität gewann, und, aus der Gegenüberstellung enthoben, als eigenständiges Bild fungieren konnte. Daß die Rebellen sich selbst mit den Fröschen identifizierten, diese dementsprechend positiv besetzt waren, findet seinen Ursprung in der politischen Symbolik der Republik Venedig.<sup>346</sup> Darauf verweist auch der der Inschrift beige-fügte Zusatz ‚tot Venetien‘ (s.o.). Jenseits dieser Anlehnung an die Symbolik der Lagunen-Stadt, konnten die Zeitgenossen sich an Schrift „Lof der Zotheid“ (1626) von Erasmus von Rotterdam orientieren, der den Fröschen eine positive

342 Vgl. unter anderem FM, Nr. 701 ‚De Hollandse leeuw, gesteund de Zeeuwse leeuw, bevrijdt zijn tuin van de Spaanse zwijnen‘ (1572). Abb. bei TANIS, 1993, S. 35; KEMPERS, 1995, S. 79.

343 Übersetzung zitiert nach HARMS, Bd. 4, S. 94, Nr. 68, Nr. 4a, mit Abb.

344 Diesbezüglich wird auch gerne auf die Geschichte von David und Goliath (I Sm 17, 40–54) zurückgegriffen, vgl. zum Beispiel den oben vorgestellten Jeton. Das Epigramm dazu lautet: „Du bist der alleinige Gott und tust Großes (Ps 85,10). Durch den tödlichen Schlag einer kleinen Schleuder / Stürzte der Riese mit dem schrecklichen Körper, der Rasende mit dem Schwerte. Oft auch stürzten durch uns große Tyrannen. Taten sind dies allein des ewigen Gottes“, zitiert nach HARMS, Bd. 4, S. 94, Nr. 68, Nr. 4b.

345 Zu St. Andries vgl. FM, Nr. 1126A; zu Nieuwpoort HARMS, Bd. 4, S. 122, Nr. 65 und IV, S. 110, Nr. 81; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1096; FM, Nr. 1152a; HOLLSTEIN, (Jan Saenredam), Bd. 23, S. 92.

346 1512–1517 entstand ein anonymer Holzschnitt, der den venezianischen Frosch vor dem österreichischen Adler zeigt und ihm die Herrschaft über Nordost-Italien anbietet. Bibliothèque Nationale, Paris. Abb. bei KEMPERS, 1995, S. 62. Im KAT. BERLIN 1997/98 ist ein Blatt aus John Ogilbys ‚The Fables of Aesop Paraphras’d in Vers‘ (1665) zu sehen, in dem sich zahlreiche, zeitgenössisch gekleidete Frösche vor dem Rathaus zu Amsterdam versammelt haben. „In abschätzigen Ausdrücken beschreibt er [Ogilby] den Aufstieg der ‚Vereinigten Sümpfe‘ vom notleidenden Staat zu den Hoogen Mogen Fröschen (der Anrede für die Vertreter der Generalstände) mit ihrem großen Erfolg als seefahrende Handelsnation“ ebd., S. 90, dort auch eine ausführliche inhaltliche Beschreibung des Blattes.

Bedeutung beimaß. Er übernahm dabei Textpassagen aus der Bibel und ließ auch Plinius und Homers Ausführungen über Tiere – speziell über Frösche – einfließen.<sup>347</sup> Diese Assoziationen fanden Eingang in zahlreiche Emblembücher.<sup>348</sup>

Auch die Südlichen Niederlande griffen immer wieder auf den belgischen Löwen zurück. 1604 wurde ein Kupferstich in Umlauf gebracht, in dem Ambrogio Spinola als Wohltäter den leidenden belgischen Löwen von einem Dorn im Hinterlauf befreit. Die im Hintergrund dargestellte belagerte Stadt bettet die Szene im Vordergrund in ihren historischen Kontext: Spinola konnte die verlustreiche und vier Jahre andauernde Belagerung Ostendes Ende 1604 erfolgreich beenden und den Feind in den eigenen Reihen besiegen.<sup>349</sup>

Michaelis Aitsingerus' Chronik ‚De Leone Belgico‘ von 1585, die sich den niederländischen Kriegen seit 1555 widmet, ist vermutlich hauptverantwortlich für die Übernahme des Löwen durch beide Landesteile. Der Kupferstich zeigt den Löwen im kartographischen Verband. Seine Konturen markieren die Provinzen der Niederlande (Abb. 1, 9),<sup>350</sup> und zwar von Groningen und Overijssel im Norden, über Utrecht in der Mitte bis hin nach Luxembourg im Süden.

Der Entwurf sowie die gestochene Ausführung stammen von Franz Hogenberg, der aus Mechelen geflüchtet war und in Köln seinen neuen Sitz genommen hatte.<sup>351</sup> Während der Text von Aitsingerus (Aitzinger) sowie der *Leo Belgicus* anfangs keinesfalls antihabsburgisch gemeint waren, erhielt in späteren Varianten der Löwe durch beigegefügte Bild- und Textelemente genau diese Tendenz.<sup>352</sup> Der Löwe an sich wird immer in gleicher Weise dargestellt: auf seinen Pfoten stehend, die rechte Tatze erhoben, mit aufgerissenem Maul und heraushängender Zunge. Sein Körper öffnet sich zur Landseite hin, seine Rückenpartie kennzeichnet die Küstenlinie und sein Schweif bespielt die Nordsee. In vielen Fällen ist am linken Bildrand England auszumachen.

Während des Waffenstillstandes änderten sich einige Details grundlegend. Der kolorierte Kupferstich mit dem Titel ‚NOVISSIMA, ET ACURATISSIMA LEONIS BELGICI, SEU SEPTEMDECIM REGIONUM DESCRIPTIO. AUCT: N.I. VISSCHERO‘<sup>353</sup> (Kat. 25) zeigt einen auf seinen Hinterläufen sitzenden Löwen, der seinen Schweif zwischen diese geklemmt hat. Das Maul ist nicht so weit aufgerissen und die Reißzähne sind kaum sichtbar. Diese Version orientiert sich an der realen Situation eines friedlichen Tieres, ganz im Gegensatz zu der aktiven, zum Teil aggressiv anmutenden Haltung der gängigen *Leo Belgicus*-Illustrationen. Erstaunlich ist die Position der Fama, die auf einer doppelhör-

347 Zu Erasmus vgl. KEMPERS, 1995, Fußnote 7.

348 Vgl. HENKEL/SCHÖNE, Sp. 601ff.

349 Vgl. HARMS, Bd. 4, S. 114, Nr. 83.

350 AITSINGERUS, 1585, Abb. zw. den Seiten 26/26a. TANIS, 1993, S. XI.

351 Vgl. FM, Nr. 413.

352 Vgl. dazu die Ausführungen bei FM, Nr. 413 (Prentwerk van Fr. Hogenberg te Keulen). HEYDEN, H.A.M. van der: *Leo Belgicus: an illustrated and annotated Carto-bibliographie*, Alphen a/d Rijn 1990. TOOLEY, Ronald Vere: *Leo Belgicus: an illustrated list of variants*, London 1963.

353 Vgl. FM, Nr. 1277A; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1248; TOOLEY, 1963, Nr. 10.

nigen Trompete die Information „Bestant. voor 12 Iaer“ in Umlauf bringt. Dabei bläst sie die Nachricht direkt in das Maul des Löwens. Leo Belgicus soll die neue politische Situation in sich aufnehmen und verinnerlichen.

Besondere Aufmerksamkeit verdient seine erhobene rechte Pfote, die ein gesenktes und versiegeltes Schwert zwischen den Krallen hält und unmittelbar an das Bild der Personifikation *van het Bestand* denken läßt. Daß das Schwert als Zeichen der ausgesetzten kriegerischen Macht fungiert, vermitteln die zur Bedeutungsunterstützung angebrachten Siegel, die das Herausziehen aus der Scheide verhindern sollen und die die Aufschrift „Duadecim anno“ und „voor twalef jaren“ tragen. Ob das Schwert in der Zeichnung von Vinckboons ebenfalls in einer Scheide steckt, ist fraglich. Dagegen spricht der deutlich zu sehende Grat auf der Schneide.

Das von Simon<sup>354</sup> angenommene Entstehungsdatum von circa 1611 sowie die im Bild oben links in der Kartusche verzeichnete Angabe über die Auftragsvergabe an D. Ioanni Reijnierssonio de Swaen (Jan Reimersz. de Swaen) und Nicolaus Iohannis Visscherus (Claes Jansz. Visscher)<sup>355</sup> legt die Vermutung nahe, daß Visscher die zurückliegende Arbeit vor Augen gehabt hat, als er das politische Ereignis des Waffenstillstandes allegorisch auf den Leo Belgicus übertrug. Hollstein äußert, daß der Löwe als Karte eine Werkstattarbeit sei und daß die den Leo Belgicus umgebenden allegorischen Figuren von Visscher und die Stadtansichten eventuell von Pieter van der Keere (Kaerius)<sup>356</sup> stammen.<sup>357</sup>

Visscher hat es aber nicht bei der Darstellung des gesenkten Schwertes belassen, sondern visualisiert das Aussetzen des Krieges durch das Bild des *Slapenden Oorlogh* (Kat. 25). In unmittelbarer Weiterführung des Schwertes ist ein voll gerüsteter Soldat auszumachen, der den behelzten Kopf auf seine Arme gelegt hat, die er auf eine Kanone stützt.<sup>358</sup> Daß sein Schlaf, der jederzeit unterbrochen werden kann, nicht mit Nachlässigkeit in bezug auf die Grenzbewachung gleichgesetzt werden kann, verdeutlicht die etwas in den Hintergrund gerückte ‚Frontier Wacht‘.<sup>359</sup> Zwei ebenso wie der *Oorlogh* voll gerüstete Wächter ohne direkt sichtbare Waffen patrouillieren an der Grenze. Eventuell stellen sie durch ihre unmittelbare Nähe zum versiegelten Schwert die Wächter der im Waffenstillstandsvertrag festgelegten Bestimmungen dar. Werden rechts die

354 Vgl. SIMON, Maria: *Claes Jsz. Visscher*, Freiburg 1958, S. 232.

355 „Erudito ac probo Adoles/centi. D. Ioanni Reijnierssonio de Swaen. Nicolaus Iohannis Visscherus, hunc suum novis/simè, et accura/tissemè, delinea/tum, Leonem Belgicum. D.D.“

356 Vgl. unter anderem die von ihm angefertigte Darstellung des Leo Belgicus mit dem Titel ‚Germania inferior id est XVII Provinciarum (...) tabulae geographicae‘ (Amsterdam 1617) im Museum Plantin-Moretus, B 33. Vgl. auch WURZBACH, Bd. 1, S. 250f.

357 Vgl. HOLLSTEIN, Bd. 39, S. 105, Nr. 214.

358 Zum ‚Slapenden Oorlogh‘ vgl. das Unterkapitel 6.3.

359 Sie werden bei HOLLSTEIN (Bd. 34, S. 105), der ansonsten alle Inschriften und allegorische Figuren verzeichnet, nicht erwähnt. Vgl. ATLAS VAN STOLK, Nr. 1248.

Vorbedingungen allegorisch umgesetzt, erscheinen links, an der Küstenlinie des Leo Belgicus, die positiven Auswirkungen des Bestandes.

Die gewählte Form der Darstellung beinhaltet eine Verdoppelung. Einerseits sind die Provinzen kartographisch erfaßt, andererseits wird dem Betrachter der Einblick in einen die Provinzen repräsentierenden Landstrich ermöglicht, auf dem sonst die Nordsee zu sehen wäre. Gleiches gilt für die bereits durch den Leo Belgicus verkörperte friedliche Einigung der Südlichen und Nördlichen Provinzen; denn sie entdeckt man im linken unteren Bildraum als Wiederholung in der versöhnlichen Geste der Personifikationen *t'Vrije Neerlandt* und *t'Neerlandt onder d'Aertshartogh Albertus*, die *d'Oude Twist* unter sich begraben haben.

Rechts findet sich *Fama*, auf zwei Trompeten blasend, um die gute Nachricht im Land zu verbreiten, und eine friedlich grasende Viehherde (*t'Overvledich Vee*). Linker Hand entfalten sich die positiven Reaktionen auf den Bestand. Während ein Engel noch ‚Const en Wetenschap‘, ‚Kennisse Goodts‘, ‚Rijcdom‘ und ‚Vailighe Tijd‘ über das Land ausstreut, ist ‚t'Vergrooten der Steden‘, ‚t'Lants Welvaart‘, ‚Coophandel‘, ‚t'Vredich Lantbouwen‘ und die Möglichkeit ‚t'Veijlich Reijzen‘ im Land bereits wieder vorhanden.

Eingefaßt werden die Szenen von Kartuschen, die links zehn „Hooftsteden<sup>[360]</sup> onder t'gebiet der H.M. Heren Staten van de Verenichde Prov.“ und rechts zehn „Hooft-Steden<sup>[361]</sup> onder t'gebiet van den Infante Isabella Clara Eugenia“<sup>[362]</sup> zeigen. Oberhalb beschließen die siebzehn Wappen der Provinzen das Blatt. Diese allegorische Darstellung der zeitlich befristeten Befriedung mit dem zentral angesiedelten, die siebzehn Provinzen repräsentierenden Löwen scheint singulär zu sein. Die Änderungen en detail reichten nicht aus, sondern sie mußten um allegorische Szenen in seinem direkten Umfeld erweitert werden. Selbst im Jahre 1650 wurde auf den Leo Belgicus des Aitsingerus' zurückgegriffen, der trotz Westfälischem Friedensvertrag keine markante Grenze zwischen den beiden Landesteilen zeigt. Nur zwei kleine Bilder unten rechts, die die beiden Hauptstädte Brüssel und Den Haag zeigen, vermitteln die Spaltung des Landes.<sup>363</sup> Daran läßt sich ablesen, daß der Leo Belgicus weitestgehend unangetastet blieb, die politischen und daraus folgenden territorialen Veränderungen fanden nur ‚am Rande‘ Berücksichtigung.

360 Von oben nach unten: Amsterdam, Dordrecht; Middelburch, Liewaerden, Nimmeghen, Utrecht, Deventer, Zutphen, Groeninghen, t'Hof van Hollant; zitiert nach HOLLSTEIN, Bd. 39, S. 105.

361 Von oben nach unten: Antwerpen, Bruxel, Ghendt, Mechelen, Limburch, Luxenburch, Atrecht, Berghen in Henegouwen, Namen, t'Hof van Brabant; zitiert nach HOLLSTEIN, Bd. 39, S. 105.

362 In diesem Blatt erstaunt, daß Albrecht und Isabella nicht in Personalunion, bzw. unter ihrem Titel Erzherzöge geführt, sondern getrennt genannt werden.

363 Vgl. ATLAS VAN STOLK, Nr. 1065. Abb. bei TANIS, 1993, S. 37; in Farbe bei KEMPERS, 1995, S. 22; LEM, 1996, S. 32–33, Abb. 5.

### 5.3 ‚Hollands tuin‘

Van Winter<sup>364</sup> legt in seinem Artikel über ‚De hollandse tuin‘ die verschiedenen christlich-mariologischen, profanen und heraldischen Elemente dar, welche das Bild des ‚Holländischen Gartens‘ beeinflusst haben, bevor es zum nationalen Symbol der Vereinigten Provinzen avancierte. Ein Rechtsgebiet durch eine Umzäunung zu markieren, war ein häufig verwendetes Bildelement:

„Erfafscheidingen worden aluds bewerkstelligd in voorstelling van de Très riches heures du duc de Berry. Men vindt konijnenwarandes met tenen horden in de miniaturen van het Breviarium Grimani en in een Utrechts getijdenboek. De hof van Getsemane is met paalwerk omgeven in de Très belles heures de Notre Dame. Een Franse gravure legt er een gevlochten horde omheen met een optree. In een Duitse voorstelling heeft een dergelijke kraal een hek. Het Frankische castellum en zijn opvolgers waren met tenen vlechtwerk omgeven“<sup>365</sup>.

Die in Dordrecht geprägte Münze (Abb. 8) stellt vermutlich zum ersten Mal den ‚hollandse tuin‘ im Verbund mit der *hollandse Maagd* dar. Winter verweist auf die in der Literatur zu findende Verwirrung bezüglich der Betitelung ‚holländische‘ oder ‚niederländische Magd‘; gleiches gilt für den Löwen. Die politische Situation im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts gibt Aufschluß: Es war die Provinz Holland, die sich gegen Philipp II. als König von Spanien und Grafen von Holland auflehnte. Aufgrund dessen finden sich ab 1574 verschiedene Münzen, die einen Löwen oder die *Magd* zeigen, wobei letztere häufig ihre Hand nach Jehova als Retter von Israel ausstreckt.<sup>366</sup>

Doch bereits 1573 hat der Garten auch die Bedeutung des Vaterlandes im weiteren Sinne erhalten. Dafür steht die Umschrift ‚Libertas Patriae‘ (Abb. 8) auf der Dordrechter Münze. Allein Holland als reichste und stärkste Provinz konnte den Streit mit Philipp II. aufnehmen, durchhalten und auf die anderen Provinzen ausweiten, worauf die Betitelung und Betonung ‚hollandse tuin‘ zurückzuführen ist. Mit dem Garten war das gesamte Gebiet der Republik unter besonderer Ausweisung der Provinz Holland und deren Vormachtstellung gemeint.

„Tijdens het bestand kon gesproken worden van de dans om de Hollandse tuin, terwijl blijkens de begeleidende voorstelling aan de gehele Republiek wordt gedacht.“<sup>367</sup>

Buytewech (Kat. 26) greift nicht nur auf die Elementen Garten, *Magd* und Löwe zurück, sondern verdeutlicht über die am Gebäudegiebel angebrachten Wappen hinter der *holländischen Magd*, daß alle Provinzen der Republik zum Garten gehörig verstanden werden.

364 Vgl. WINTER, 1957, S. 29–121.

365 WINTER, 1957, S. 38.

366 Vorlage Psalm 124, 8: „Unsre Hilfe steht im Namen des Herren, der Himmel und Erde gemacht hat“.

367 WINTER, 1957, S. 36.

Eine Verklärung der Tatsachen stellt der anonyme Stich nach Adriaen van de Venne dar,<sup>368</sup> welcher die siebzehn personifizierten und durch ihre Wappen identifizierbaren Provinzen friedlich im holländischen Garten sitzend vereint. Die Umfriedung schützt sie vor den sie umzingelnden und angriffsbereiten „Woedende, Spaensche, en Wtheemsche soldaten, die den thyun soecke te breken“.<sup>369</sup> Der historische Kontext wird durch das Schriftband mit der Aufschrift ‚Pacifacatie Van Gend. 1577‘ angezeigt.

„Hier omvat de aandacht bewust en uitdrukkelijk ‚de voornaemste geschiedenissen van de seventhien Nederlantsche provintien tsedert den aanvang der inlandsche beroerten en troublen‘, hetgeen een zeldzaamheid wordt onder de bewoners van de vrije Republiek. Bij hen reikt de belangstelling voor het Nederlandse gemeenlijk niet buiten de vrije gewesten en dan is Hollandisme een gewoon en begrijpelijk verschijnsel.“<sup>370</sup>

Das Blatt, das erst 1626 erschien, diente als Illustration zu Valerius' ‚Nederlandsche Gedenck-Clanck‘. Valerius, der als Politiker aktiv war, nahm sich in seinen letzten Lebensjahren der Ereignisse des niederländischen Befreiungskrieges bis zum Jahre 1625 an. Entstanden ist ein Geschichts-, Lese- und Liederbuch, das sich vornehmlich an die Jugend wandte, deren patriotische und anti-spanische Gesinnung es nach Ablauf des Waffenstillstandes zu stärken galt.

Die herausragende Stellung der Provinz Holland wird durch die bis heute übliche, aber keinesfalls korrekte Bezeichnung Holland für die gesamten Niederlande deutlich. Winter verweist darauf, daß auch die Zeitgenossen die Bezeichnungen nicht sauber getrennt haben; dies sei aber in einem anderen Kontext zu sehen. Die Symbole ‚holländischer Garten‘ sowie *Magd* wurden von den anderen Provinzen übernommen und die Bezeichnung ‚Nederlandse‘ hinzugefügt. Dadurch avancierte Garten und *Magd* zum Sinnbild der freien Niederlande.<sup>371</sup>

De Passés greift in seiner Umsetzung (Kat. 15) des innerstaatlichen Friedens („pax civilis“) von 1609 eindeutig auf das Symbol des umfriedeten Gartens zurück, um das Gebiet der sieben beziehungsweise in diesem Falle acht Provinzen abzustecken. Typische Merkmale, wie zum Beispiel das Gatter, wurden übernommen, während der Zaun im eigentlichen Sinne fehlt. Ersatzweise hat De Passé in der unteren Ebene eine Doppelreihe Blumen und oben kurze im gleichmäßigen Abstand plazierte Pflöcke dargestellt. Damit hatte er zwar den ‚hollandse tuin‘ markiert, doch als Schutzwall waren sie denkbar untauglich. Partielle Durchlässigkeit und Offenheit symbolisierend, können diese Elemente als deutliche Hinweis auf die Befriedung des Landes gewertet werden.

368 Illustration zu VALERIUS, 1626/1942, S. 95; BOER/HETTEMA, 1919, S. 66.

369 Text der erklärenden Legende als Marginalie rechts neben dem Bildfeld, Nr. 4. Vgl. VALERIUS, 1626/1942, S. 95. Bei HOLLSTEIN, Bd. 35, S. 142, Nr. 428 fehlen die Erklärungen.

370 WINTER, 1957, S. 35.

371 Vgl. WINTER, 1957, S. 37. Das Historische Museum in Rotterdam, bzw. die Sammlung Atlas van Stolk hat als Emblem die Bildelemente Garten, Gatter, Löwe gewählt mitsamt der Inschrift ‚Atlas van Stolk in den hollandschen tuin‘.

Weitere Bedeutungsebenen vermitteln die ungeheure Komplexität des Kupferstiches. Die Blumen – Rosen und Lilien (CUM ROSIS LILIA FLORENT / SEPTI ROSIS ET LILIS; Nr. 17<sup>372</sup>) – stellen Symbole der Jungfräulichkeit, Schamhaftigkeit, Sittsamkeit und Reinheit dar.<sup>373</sup> In ihrer Verbindung erhalten sie einen aktuellen politischen Bezug. In der Emblemliteratur wird das Lemma ‚Lilien von Dornen (Rosen) umgeben‘ als von Gott beschützte Tugend und in Verbindung mit einem gerüsteten Krieger – im Zentrum des Bildes stehen Wilhelm und Moritz – sogar als Landesverteidigung verstanden.<sup>374</sup>

Doch De Passé hat nicht nur aufgrund der mariologischen und emblematischen Bedeutung Rosen und Lilien integriert, sondern ferner an die wichtigsten Verbündeten innerhalb des Waffenstillstandes gedacht: Frankreichs Lilien und Englands Rosen als Schutz der Vereinigten Republik! Bei Bizot finden sich Medaillen (Kat. 39), die die Allianz zwischen Frankreich, England und der Republik im Jahr 1609 durch die heraldischen Elemente Lilien, Rosen und Löwe oder die sieben Pfeile anzeigt. Ihre Verbundenheit findet Ausdruck in der Inschrift: ‚CONTRA VIM TYRANNORUM, 1609‘.<sup>375</sup> Der historische Zusammenhang wird durch eine weitere Medaille (Kat. 39) erläutert:

„ORDines FOEDerati BELGii, A REGE HISPaniarum ET ARCHIDucibus LIBERI AGNITI, POST BELlum CONTinuum XLII ANNorum INDUCIAS PACISCUNTUR INTERVentione REGUM GALLiae ET MAGnae BRITanniae, ET CUM IISDEM FOEDUS RENOVANT. A° MDCIX.“<sup>376</sup>

Als weiteres Beispiel kann das anonyme Blatt ‚Den Wackeren Leew‘ (Kat. 29) herangezogen werden. Hinter *Belgica* erwächst aus der Bezäunung ein mit Rosen und Lilien geschmückter Baldachin, der von einem Emblem mit ineinandergreifenden Händen, die acht Pfeile<sup>377</sup> halten, bekrönt wird. Weitere Exponate, die auf den Verbund von Lilien und Rosen als Umzäunung zurückgreifen, liegen nicht vor.

Weshalb De Passé im oberen Bereich Pflöcke anstelle der Blumen einsetzte (Kat. 15), erschließt sich nicht durch die Inschriften. Festhalten läßt sich aber,

372 Die Numerierung erfolgt nur auf der linken Blattseite; vom Textbezug und der Anordnung der Inschrift her, muß sie auch für die rechte Seiten hinzugezogen werden.

373 Vgl. zu diesem Abschnitt Pfister-Burkhalterin, M.: Artikel ‚Lilie‘, in: LCI, Bd. 3, Sp. 100–102 und Schumacher-Wolfgarten, R.: Artikel ‚Rose‘, in: ebd., Bd. 3, Sp. 563–568.

374 Vgl. HENKEL/SCHÖNE, Sp. 305f.

375 Vgl. BIZOT, Bd. 1, S. 126ff.; LOON, Bd. 2, S. 50ff., vor allem Nr. III. GROENVELD, S., H.L.Ph. LEEUWENBERG u.a. (Hrsg.): *De Kogel door de Kerk? Politiek op penningen. Herden king tentonstelling Unie van Utrecht 1579–1979*, Utrecht 1979, Nr. 105.

376 Nur die Abbraviaturen finden sich auf der Medaille. Ergänzung und nachfolgende Translation ins Französische bei LOON, Bd. 2, S. 50. „Les etates des provinces-unies, reconnus pour libres par le roi d’espagne et par les archiducus, apres une guerre non interrompue de quarantedeux ans, concluent une treve par la mediation des rois de france et de la grande-bretagne, et renouvellent leurs alliance avec eux. l’an 1609“.

377 Die Pfeile symbolisieren die Anzahl der Provinzen. Auch De Passé (Kat. 15) hat acht Provinzen dargestellt.



daß dadurch im oberen und äußeren Bereich des Gartens *Bona causa* und *Religio* der Eintritt in den ‚hollandse tuin‘ ermöglicht wird. Ihre Wagen – der von *Bona causa* wird von zwei Einhörnern und der von *Religio* von zwei Elefanten gezogen<sup>378</sup> – nehmen Kurs auf das Zentrum des Gartens, wobei die erste Hürde bereits überwunden ist. De Passé war es ferner ein wichtiges Anliegen, in der unteren Hälfte des Garten darzustellen, daß die Sicherung der Errungenschaften unter Mitwirkung Frankreichs und Englands weiterhin vonnöten war. Auch das Gatter ist noch fest verschlossen, obwohl *Mars* und *Vulcanus* als Zeichen ihrer ausgesetzten kriegerischen Macht Hände und Füße abgehackt und ihre Waffen zerstört wurden. Hier dient der Garten als Verkörperung des Friedens, als Schutz vor der von außen eindringenden Gewalt und als Kennzeichnung des eigenen zu beschützenden Territoriums.

Hendrick Hondius hat nach Hans Joerdans im Kupferstich ‚NVTV DIE‘ (Kat. 33)<sup>379</sup> anstelle der gängigen Umzäunung auf die ‚Patres Patriae‘ zurückgegriffen. Damit sind die Vertreter der Generalstände und Soldaten gemeint, um über sie einerseits auf die Neugründung eines Gemeinwesens durch eigene Leistungen und andererseits auf die notwendige Einigkeit und Einheit als Voraussetzung des Weiterbestehens hinzuweisen. Außerdem schützt eine Art Graben die Errungenschaften der Nördlichen Provinzen. Ein Zugang ist nur über das zwar offene aber vom Löwen und von Moritz und Ferdinand beschützte Gatter möglich. Hier wurde das Symbol des ‚hollandse tuin‘ in ganz reduzierter Form verwendet; eine Identifizierung war durch die ständige Wiederholung auch in der Verkürzung jederzeit möglich.

Unter welcher Führung und unter welchem Schutz das Land steht, sofern Moritz von Oranien nicht als Person in Erscheinung tritt, wird durch seine persönliche Imprese, einen toten Baumstumpf deutlich. Aus ihm wächst als Zeichen der Verjüngung ein neuer Sproß mit einer oder mehreren Orangen und ist häufig mit dem Motto ‚Tandem fit surculus arbor‘ versehen.<sup>380</sup>

„Die ‚Nederlandse Maagd‘ (...) [über-]nimmt (...) das alte höfische wie religiös bestens eingeführte Glückssymbol ‚Garten‘: als Liebesgarten, Paradiesgarten der ‚angenehme Ort‘ schlechthin, speziell aber ‚hortus conclusus‘, in dem die Reinheit der ‚Jungfrau‘ (Maria) ihre Macht entfaltet, geschützt, erhöht und unberührbar – die Übertragung auf das patriotische Sinnbild liegt nicht so fern, wie es scheint.“<sup>381</sup>

Die Übernahme mariologischer Aspekte – Blumen, Maria als Braut und der Garten – sind bei der *hollandse Maagd* offensichtlich. Darüber hinaus thront sie auf der Dordrechter Münze,

378 Vgl. auch RIPA, 1603, S. 430.

379 Das Blatt wurde mehrmals wieder aufgelegt 1603, 1608, 1609, 1619. Vgl. ATLAS VAN STOLK 1224; FM, Nr. 1255 und 1415, HOLLSTEIN, Bd. 9, S. 229, Nr. 1.

380 Vgl. zum Beispiel Kat. 16.

381 MÖBIUS, Helga: *Frauenbilder für die Republik*; in: KAT. BERN 1991: *Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Dario Gamboni und Georg Germann, Bern 1991, S. 56ff.

„(...) wie es den Männern der Aristokratie vorbehalten war. Der frontale Sitz mit breitgestellten Beinen kommt ausschließlich Herrschern und Richtern zu, in weiblicher Form ist er bis dahin nur für Maria als ‚Thron der Weisheit‘ und für Allegorien wie ‚Sophia‘ und ‚Justitia‘ möglich gewesen“<sup>382</sup>.

Das Ringen um selbständige Symbole läßt sich vorrangig in der im Entstehen begriffenen Republik der Niederlande feststellen, während die Südlichen Niederlande auf einen tradierten Formenkanon zurückgreifen konnten. Im Norden war man im Zuge der Unabhängigkeitsbestrebungen darauf bedacht, bekannte Symbole heranzuziehen, die entweder modifiziert oder in Teilbereichen betont wurden, um sie dann als eigenständiges Symbol für die sieben freien Niederländischen Provinzen etablieren zu können. Zum Zeitpunkt des Zwölfjährigen Waffenstillstandes hatten sich die Motive derart gefestigt, daß sie als sichtbares Zeichen der Abgrenzung gegenüber den Südlichen Niederlanden eingesetzt werden konnten. Besonders die Ausgestaltung der *hollandse Maagd* zeugt vom Selbstbewußtsein der Nördlichen Provinzen.

## 5.4 Exkurs Venedig

### 5.4.1 *Venetia* ‚in forma di Justitia‘ als Vorbild für die Personifikation *van het Bestand*

Die Anlehnung der *Nederlandse Maagd* an tradierte ikonographische Formel, die formale und inhaltliche Übernahme der *Iustitia* eigenen und hervorhebenswerten Eigenschaften, geht zurück auf die Tradition der *Venetia*-Allegorie. Wolfgang Wolters hat in seiner Untersuchung zur Selbstdarstellung der Republik Venedig den verschiedenartigen und teilweise komplizierten Bildgebrauch der Stadtrepublik-Allegorie herausgearbeitet.<sup>383</sup>

An der Westfassade des Dogenpalastes ist wahrscheinlich die älteste *Venetia* Darstellung (nach 1341) von Filippo Calendario dargestellt (Abb. 10). Um Verwechslungen vorzubeugen, wurde die Figur, die wie eine *Iustitia* mit Schwert in der Rechten thront, mit einer gut lesbaren Inschrift ‚VENEZIA‘ versehen. Die ihr beigegebene Schriftrolle enthält folgenden Text: „FORTIS / IUSTA / TRONO / FURIAS / MARE / SUB / PEDE/ PONO“<sup>384</sup> der ihre positiven Eigenschaften – Gerechtigkeit, Tugendhaftigkeit, Stärke und die Oberhoheit über

382 MÖBIUS, 1991, S. 56.

383 Vgl. WOLTERS, Wolfgang: *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes, Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jh.*, Wiesbaden 1983, vor allem Kapitel ‚Venetia‘, S. 236ff. DERS.: *Krieg und Frieden in den Bildern des Dogenpalastes, in Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus*, hrsg. von F.J. Worstbrock, Weinheim 1986, S. 139–161. DEIKE, Ilse und Annette REICHEL: *Pax veneta*; in: *Forschungen und Berichte*, 31, 1991, S. 169–181.

384 „Stark und gerecht sitze ich auf dem Thron und halte die Furien (sprich: Laster) und das Meer unter meinen Füßen fest“. Zitiert und Übersetzung nach WOLTERS, 1983, S. 237.

das Meer – nochmals unterstreicht.<sup>385</sup> Die bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts selten gebliebenen *Venetia*-Darstellungen folgen weitgehend dem von *Calendario* geprägten Typus *in forma di Iustitia*; erst im 16. Jahrhundert entwickelt sich das *Venetia*-Bild zum Standardtyp.

„Hielt man es anfangs noch für nötig, zwischen *Venetia* und *Iustitia* durch Beischriften zu unterscheiden (...), so verzichtete man im Cinquecento auf solche Präzisierungen und überließ dem Betrachter oder Programmklärungen, die Bedeutung der mehrdeutigen Allegorie zu präzisieren. So hat man auch nicht den Versuch unternommen, eine unverwechselbare Allegorie der *Venetia* zu prägen, auch wenn die Darstellung der *Venetia in forma di Iustitia* besonders häufig gewesen zu sein scheint.“<sup>386</sup>

Ein Beispiel stellt das mittlere Relief an der Attika der Logetta (1537) am Fuße des Campanile dar: Eine weibliche Figur mit den typischen Attributen der *Iustitia* – Schwert und Waage – sitzt auf einem Löwenthron und wird von zwei Flußgöttern flankiert. Wolters führt aus, daß die Figur als *Venetia in forma di Iustitia* durch die mittlerweile geläufige Bildformel erschlossen werden konnte, während die vier Bronzefiguren des Sansovino einer ausführlichen Programmklärung bedurften.<sup>387</sup>

Vergleicht man die *Nederlandse Maagd* mit der *Venetia in forma di Iustitia* (Abb. 8, 10), stellt man eine überraschende formale Nähe fest. Bei der Bewunderung der Niederländer für die Republik Venedig erstaunt diese Parallele nicht sonderlich,<sup>388</sup> wengleich es zu bedenken gilt, daß in den Niederlanden mit der Herausbildung der *Hollandse* hin zur *Nederlandse Maagd* als eigener Identifikationsfigur ein Neubeginn des Gemeinwesens verbunden war. Der entscheidende Unterschied in der inhaltlichen Ausgestaltung der beiden Figuren manifestiert sich darin, daß *Venetia* zur selbständig handelnden Figur avanciert (sie krönt den Dogen, wird selbst bekrönt oder nimmt Geschenke entgegen), während die *Magd* weit passiver agiert. Doch beiden Gestalten ist ein ähnlich hoher Identifikations- und Integrationsgrad eigen.

Weitere formale Übereinstimmungen lassen sich benennen. So zeigt die Titelvignette der ‚*Oratione funebre (...) in laude de’ morti nella vittoriosa battaglia contra Turchi seguita a Curzolari*‘ (1572) Paolo Parutas *Venetia* auf einem Löwenthron mit Ölzweig und Palmenwedel. Sie hat ihre Hände vor der Brust erhoben und ihr Blick fixiert das die dunklen Wolken durchbrechenden Licht. In ihrer Haltung erinnert sie nicht nur an die Personifikationen der *Patientia* und

385 *Venetia* thront über dem durch ein Wellenband gekennzeichneten Meer und unter ihren Füßen liegen die besiegten Laster (*Ira* und *Superbia*). Vgl. WOLTERS, 1983, S. 237.

386 WOLTERS, 1983, S. 236.

387 Vgl. WOLTERS, 1983, S. 243.

388 Vgl. dazu unter anderem BURKE, Peter: *Venedig und Amsterdam im 17. Jahrhundert*, Göttingen 1993. HAITSMAN MULIER, Eco O.G.: *The Myth of Venice and Dutch Republican Thought in the Seventeenth Century*, Assen 1980.

*Belgica*, sondern über das an ihr rechtes Knie angelehnte, mit der Spitze nach unten weisende Schwert ebenso an die Figur *van het Bestand*.

Neben dem Markuslöwen,<sup>389</sup> der als repräsentatives Identifikationszeichen zur Verfügung stand, haben sich die Niederländer an der durch die Venezianer mitgeprägten positiven Bedeutung der Frösche orientiert und sie auf ihre eigene Situation projiziert. Selbst der Pilleus findet sich in Venedig, der aufgrund seiner charakteristischen Form gleichermaßen auf den Cornu Ducale bezogen werden konnte. Als ein Beispiel soll Jacopo Tintoretts Decken-Tondi in der Sala delle Quattro Porte dienen. Eine weibliche Figur hält demonstrativ ein zerbrochenes Joch sowie Ketten empor und wird von mehreren Figuren eingerahmt, von denen die jeweils äußeren eine Lanze mit einem Pilleus halten. Anfangs wurde in ihr *Venetia* gesehen, doch hier ist *Libertà* dargestellt, die zusammen mit der gegenüber plazierten *Nobilità* das Mittelbild flankiert. Dort wird *Venetia* von *Jupiter* in die Lagune begleitet.

Hier offenbart sich der Unterschied im Gebrauch der Symbole, denn Venedig war nach vorherrschender Meinung seit jeher eine freie Stadt. Die Personifikation der *Libertà* mit ihren herkömmlichen Attributen wurde demgegenüber in einem ganz anderen Kontext als bei den Niederländern eingesetzt:

„Die Befreiung benachbarter Länder von fremder Knechtschaft gehörte zum politischen Programm der Serenissima, wobei man vorgab, das Ziel einer Pax Veneta ohne Waffengewalt erreichen zu können“.<sup>390</sup>

Die Ausführungen verdeutlichen, daß sich für die Nördlichen Provinzen und die Stadtrepublik Venedig innerhalb ihrer Bildpropaganda Parallelen und Anknüpfungspunkte finden lassen, obwohl die in vielen Fällen vorhandene formale Nähe nicht über die inhaltlichen Unterschiede, die das jeweils andere Selbstverständnis ausmachen, hinwegtäuschen darf.

---

389 Vgl. WOLTERS, 1983, S. 231ff.

390 WOLTERS, 1983, S. 57ff.

## 6. Die besondere Bildtradition des Mars in den Niederlanden

### 6.1 *Mars* und *Venus* oder ‚Een nacht van twalef jaer‘

„Drum so verleih’, o Göttin, dem Lied unsterbliche Schönheit, / Heiß’ indes-  
sen das wilde Gebrüll laut tosenden Krieges. / Aller Orten nun schweigen  
und ruhn zu Land und zu Wasser, / Da nur du es verstehst, die Welt mit dem  
Segen des Friedens / Zu beglücken. Es lenkt ja des Krieges wildtobendes  
Wüten / Waffengewaltig dein Gatte. Von ewiger Liebe bezwungen, / Lehnt  
sich der Kriegsgott oft in den Schoß der Gemahlin zurücke; / Während sein  
rundlicher Nacken hier ruht, schaut gierig sein Auge, / Göttin, zu dir empor  
und weidet die trunkenen Blicke, / Während des Ruhenden Odem berührt  
dein göttliches Antlitz. / Wenn er so ruht, o Göttin, in deinem geheiligten  
Schoße, / Beuge dich liebend zu ihm und erbitte mit süßesten Worten, /  
Hochbenedeite, von ihm für die Römer lieblichen Frieden. / Denn ich ver-  
mag mein Werk in den jetzigen Nöten des Staates / Sonst nicht mit Ruhe zu  
fördern, und du, des Memmierstammes / Rühmlicher Sproß, du könntest  
dich jetzt nicht entziehn dem Gemeinwohl.“<sup>391</sup>

Die von Lucretius verfaßten Verse beschreiben das amouröse Abenteuer zwi-  
schen *Mars* und *Venus* und die daraus folgenden Auswirkungen für die Mensch-  
heit. Gemäß dem Motto ‚Amor vincit Fortitudinem‘ (die Liebe besiegt die Stär-  
ke), ist die Göttin der Liebe die einzige, die den rasenden Kriegsgott durch ihre  
Zuneigung zur Ruhe bringen kann. Damit konnte die Geschichte des liebestollen  
Götterpaares als Grundlage für eine Allegorie des Friedens herangezogen wer-  
den.

David Vinckboons, der sich der mythologischen Geschichte und deren Be-  
deutung bewußt war, integrierte das Götterpaar in seine Zeichnung ‚Allegorische  
Darstellung des Waffenstillstandes zwischen den Nördlichen und Südlichen Nie-  
derlanden‘ (Kat. 3). Wie bereits beschrieben, schwebt über der Szenerie des ein-  
ziehenden *Bestandes* eine Wolkenformation, in der *Mars* seinen von Wölfen<sup>392</sup>

---

391 LUCRETIUS: *De rerum natura / Von der Natur*, lat.-dt., hrsg. und übersetzt von  
Hermann Diels, München 1993, I, 28–43. (Quo magis aeternum da dictis, diva,  
leporem, / effice ut interea fera moenera militiai / per maria ac terras omnis sopita  
quiescant; / nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortalis, quoniam belli fera  
moenera Mavors / armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se / reiicit aeterno  
devictus volnere amoris, / atque ita suspiciens, teriti cervice reposta / pascit amore  
avidos, inhians in te, dea, visus, / eque tuo pendet resupini spiritus ore. / hunc tu, diva,  
tuo recubantem corpore sancto / circum fusa super, suavis ex ore loquellas / funde  
petens placidam Romanis, incluta, pacem; / nam neque nos agere hoc patriai tempore  
iniquo / possumus aequo animo nec Memmi clara propago / talibus in rebus communi  
desse salutem).

392 Es hat den Anschein, als ob hier Hunde und keine Wölfe dargestellt sind. Der Hund  
gilt neben den Pferden und Wölfen als Attribut des *Mars*.

gezogenen Wagen verläßt, um in den der *Venus* einzusteigen. Obwohl Vinckboons nur den Anfang der Geschichte bildlich darstellt, wußte man, daß, dem thebanischen Mythos entsprechend, der martialische Charakter des Kriegsgottes nach einer Zeit der Ruhe wieder ausbricht. Doch nach fast vierzig Jahren Krieg war die Bevölkerung beider Landesteile in erster Linie über die vertraglich geregelte Befriedung glücklich, wenngleich sie um deren Befristung wußten. Über den abgeschlossenen Zeitraum von zwölf Jahren sagt kein Bestandteil der Darstellung etwas aus. Diesen Aspekt hebt allein das nur wenigen Nachstichen beigegebene ‚Ghedicht of het Bestandt‘ von P.C. Hooft (Kat. 7) hervor:

„Den Wapenheere Mars, die lust heeft overmoedigh / In 's Zeemaets grim-migh oogh, op sijnen vyandt bloedigh, / En groeyt in 't veldtgeschrey, in 't dondrigh schuts getier, / En 't blickren van 't blaekeren van het vier, / Is 't al te lange spel begonnen te vervelen: En 't lust hem langer bet' met Venus wat te spelen; / Dies hy sich voegen, voor een nachje, gaet by haer. O Krijghsliê dat's voor u een nacht van twalef jaer“.<sup>393</sup>

Das Motiv des von *Venus* bezwungenen *Mars* findet sich in verschiedenen Varianten im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts in den Südlichen und Nördlichen Niederlanden.<sup>394</sup> Doch die Besonderheit bei Vinckboons besteht im Vergleich darin, daß er nicht nur die erotische Szene der Götterliebschaft wählt, sondern die *Mars-Venus*-Gruppe unmittelbar mit dem politisch-historischen Ereignis des Zwölfjährigen Waffenstillstandes in Verbindung bringt. Gleichwohl Reinhold Baumstark darauf hingewiesen hat, daß trotz der scheinbar vordergründigen Freude an der erotischen Szene der Bildsinn nicht verloren ging, fehlt in den Vergleichsdarstellungen der unmittelbare zeithistorische Bezug.<sup>395</sup> Ein Zeugnis dafür stellt der um 1611 angefertigte Kupferstich ‚Mars und Venus‘ von Jacob Matham (Kat. 41) dar. Der Umgarnung durch *Venus* bedarf es nicht mehr, denn *Mars* läßt sich von ihren Gehilfen nur allzu gern aus der Rüstung helfen. Seine Waffen liegen bereits am Boden und ein Putto hat sein Schwert zum Steckenpferd umfunktioniert. *Venus* wird währenddessen von ihren Dienerinnen mit dem Anlegen des Liebesgürtels auf das amouröse Abenteuer vorbereitet. Erst die Inschrift<sup>396</sup> liefert den Beweis dafür, daß „(...) die Allegorie nicht durch mythologisches Genre abgelöst“<sup>397</sup> wurde:

„Sobald Mars die Waffen abgelegt hat, verlangt er nach Venus. Jenes fürwahr ist ein glückseliges Reich, das durch keine Wirrnis des Krieges heim-

393 STOETT, 1899, Bd. 1, S. 83, Vers. 65–72; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1240.

394 Vgl. dazu PIGLER, 1974, Bd. 2, S. 166ff.

395 Vgl. BAUMSTARK, 1974, S. 179.

396 „Der Verfasser ist der niederländische Humanist Cornelius van Schoon, (...) der seit 1575 die Lateinschule von Haarlem leitete. (...) Sein Tod 1611 liefert einen terminus ante quem für die Entstehung des Kupferstiches“, BAUMSTARK, 1974, Anm. 405.

397 BAUMSTARK, 1974, S. 179.

gesucht wird und friedlich und ruhig der Muße genießt, die Seinen mit Fruchtbarkeit bereichert und die Bewohner glücklich macht.“<sup>398</sup>

Der Text interpretiert die Szene somit eindeutig als Friedensallegorie.

Bereits einige Jahre zuvor hat Matham (1607) nach einer Vorlage des Malers Paulus Moreelse die *Mars-Venus*-Geschichte aufgegriffen.<sup>399</sup> Obwohl sich *Venus* hier noch nicht in ihrer ganzen Pracht präsentiert (dies trifft eher für den entblößten *Mars* zu), ist die Verzückung des *Mars* ungleich intensiver dargestellt als in dem späteren Kupferstich. Erstaunlicherweise nahm Matham in dieser Version Abstand von der Darstellung der mit Waffen spielenden Putten, die die Hilflosigkeit des Kriegsgottes und gleichzeitig die Allmächtigkeit der Liebe versinnbildlichen. Um so wichtiger sind für die Identifizierung der Szene und die Deutung des Blattes die beigegefügt ausführlichen Verse:

„Die gefiederte Schar der Eroten bezeugt die Ankunft des Gottes, mit ihren Flügelschlägen sagen sie Dank und erfüllen die Luft mit Beifall. Dem Vater Mars zieht die mit Feuereifer tätigen Kinder die Waffen ab, die von Vulkan gefertigt sind: Das Schwert, den Schild, die rote Helmzier, den Panzer und die den wilden Titanen gut bekannte Lanze, und sie erwecken in dem durch den Krieg verrohten Körper das erloschene Feuer. Der Waffenmächtige wird durch einschmeichelnde Liebe friedfertig, und umfängt mit begieriger Umarmung die mütterliche Venus. Sei uns gnädig, segenspendende und überaus schöne Göttin Paphos. Immer mögen Dich sanfte Liebesgötter begleiten, Du einzige Ruhe nach den Kriegen, Du heilige Begierde. Dem Herzen bist Du der süße Friede, der Welt das allgemeine Licht. Der Gott des Friedens ist die Liebe, die Liebenden verehren den Frieden, Ceres ist die Nährerin des Friedens, der Friede ist den Musen hold. Im Frieden erstarken die Gesetze. Gib Friede und Eintracht der Welt.“<sup>400</sup>

398 „Mars positis armis Venerem petit. Illa profectio / Felix est regio, que nullo turbine belli / Vexatur, placidaque fruens tranquilla quiete / Fertilitate suos ditatque beatque colonos“. Inschrift und Übersetzung zitiert nach BAUMSTARK, 1974, S. 180. Vgl. auch HOLLSTEIN, Bd. 11, S. 228, Nr. 213; BARTSCH, Bd. 4.3 (Part 2), Nr. 15.

399 HOLLSTEIN, Bd. 11, S. 227, Nr. 205: „Mars ascending into the bed of Venus. Paulus Moreelse Inventor, 1607. I. Maetham sculptor et excud.“ WURZBACH, Bd. 2, S. 121ff., Nr. 183. BARTSCH, Bd. 4.3, Nr. 183.

400 „Aligerum pennata cohors gratantibus alis / Adventum testa Dei, plausu athera complet. / Gradivoq Patri studiis ardentibus acti / Arma pharetrati demunt vulcania fratres: // Ensemq, clypeumq, et rubra cornua crista, / Loricam, notamq feris Titanibus hastam: / Et tacitum inspirant, vitiatis ossibus, ignem. / Matris Acidalia blando mitescit amore // Armipotens, veneremq avidis amplexibus ambit. / Alma fave Regina Paphi, formosa Dione / Quam Charis, et Teneri semper comitantur Amores, / Unica bellorum requies, et sacra voluptas, // Grataq pax animo et fax publica mundo, / (Pacis Amor Deus est, pacem venerantur amantes / Pacis alumna Ceres, Pax est gratissima Musis, Pace vigent leges) Da Pacem et foedera terris“. Inschrift und Übersetzung zitiert nach BAUMSTARK, 1974, S. 181.

Auch Rubens hat sich des Themas mehrfach angenommen.<sup>401</sup> 1617 präsentiert er die beiden Götter in dem Moment, als *Mars* sich verzückt *Venus*' Anmut hingibt und die Eroten, die sich an seinen Waffen zu schaffen machen, schon nicht mehr bemerkt (Kat. 42).<sup>402</sup> In diesem Fall existieren keine Verse, die das Bild eindeutig als Friedensallegorie ausweisen. Hier muß das Gemälde und die Künstlerpersönlichkeit für sich sprechen. Gerade Rubens, der in seinen Gemälden die aktuelle politische Situation einzufangen verstand, hätte ein Jahr später mit Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges sicherlich nicht mehr auf dieses Götterpaar zurückgegriffen. In den kommenden Jahren ist es bei Rubens nicht mehr *Venus*, sondern vornehmlich *Minerva*, die sich der kriegerischen Macht des *Mars* in den Weg stellt. Noch besaß jedoch das Thema der ‚bedingten Ruhe‘ Aktualität.

Wollten die Künstler in Zeiten des Waffenstillstandes die Idee des Friedens als zeitgenössische Hoffnung verbildlichen, bot sich die Darstellung der sich vereinigenden Götter geradezu an. Selbst dem Wissen um die nur zeitlich begrenzte Verbindung der beiden Liebenden konnte ein positiver Faktor abgerungen werden, nämlich ihre gemeinsame Tochter *Harmonia*.

### 6.1.1 *Harmonia est discordia concors*

Die aus der unehelichen Verbindung entstandene Tochter *Harmonia* vereinigt in sich die unterschiedlichen Charaktere des streitsüchtigen Vaters und der liebevollen Mutter: die Vereinigung von Gegensätzen – *discordia concors*. Ovid schreibt in den *Metamorphosen*:

„Denn es befruchtet sich ja, wenn die richtige Mischung gefunden, Feuchte und Glut und entsteht aus diesen beiden doch alles. Und, ist das Feuer dem Wasser auch feind, so schafft doch die feuchte Wärme alles und formt zwieträchtige Eintracht.“<sup>403</sup>

Versteht man die *Mars-Venus*-Gruppe als Symbol des Waffenstillstandes, kann man in ihrer Tochter *Harmonia*, gemäß der Definition eines Waffenstillstandes, die Hoffnung auf einen Friedensschluß sehen. Nicht ohne Grund ist es in dem

401 Nach BAUMSTARK das Gemälde in London, Dulwich College Gallery, Öl auf Leinwand, 195 x 133 cm (vgl. JAFFÉ, 1989, Nr. 974) und die Skizze in der Berliner Gemäldegalerie, 31 x 23 cm, (vgl. dazu OLDENBOURG, K. d. K., Bd. 5, S. 330, rechts).

402 Ehemals im Schloß Königsberg, heute verschollen, vgl. EVERS, 1943, Abb. 292 und 293.

403 „Quippe urbi temperiem sumpsero umorque calorque, concipiunt, et ab his oriuntur cuncta duobus; cumque sit inhis aquae pugnax, vapor umidus omnes res creat, et discordia concordia fetibus apta est“, OVID, *Metamorphosen*, I, 430ff.; zur *Harmonia* vgl. HESIODUS: *Theogonie*, Griech.-dt., hrsg. und übersetzt von Albert Schirnding, München 1991, Vers 937–975; Der Kleine PAULY, Bd. 2, Sp. 941; Plutarch, ‚*De Iside et Osiride*‘ 48 (Moralia 370D–371A), zitiert nach WIND, 1981, S. 105, Anm. 17; BAUMSTARK, 1974, S. 178.



von Rubens 1638 angefertigten Gemälde ‚Die Schrecken des Krieges‘<sup>404</sup> *Harmonia*, die von dem entfesselten *Mars* niedergetreten wird. Rubens äußerte sich in einem Brief zu dieser Detailszene: ‚Auf dem Boden liegt rücklings hingestreckt ein Weib mit einer zerbrochenen Laute, welche die mit der Zwietracht unvereinbare Harmonie bezeichnet.‘<sup>405</sup>

Für den hier zu betrachtenden Kontext ist wichtig, daß *Harmonia* ihre lateinische Entsprechung in *Concordia* findet und das Sinnbild der Eintracht eine eminent wichtige Rolle für die Herausbildung einer eigenen Waffenstillstandes-Ikonographie darstellt. Es sei in Erinnerung gerufen, daß in Vinckboons Zeichnung (Kat. 3) die aufsteigende Säule mit den der *Concordia* zuzuordnenden Attributen eine Verbindung zwischen der *Mars-Venus*-Gruppe und der Personifikation *van het Bestand* herstellt. Die Darstellung des gasförmigen Aggregatzustandes verweist vermutlich als Mahnung auf die Fragilität des politischen Zustandes, bzw. auf die Hoffnung der Konsolidierung. P.C. Hooft hat bereits in seinem Gedicht (Kat. 7) die Hoffnung zum Ausdruck gebracht,

„(...) dat hy [Mars] sijn hevigh hart soo vast aen ’t minnen hingh, / Dat sy beswangert in den nacht van twalef jaren, / Hem moght de Vrede tot een soete dochter baren!“<sup>406</sup>

Unterstützt wird die These durch Ripas Darstellung der *Tregua*, der ebenso wie dem Paar *Pax et Iustitia* die Vereinigung von Gegensätzen als Basis eigen ist. Als eigenständige Personifikation spielt *Harmonia* in der Bildproduktion anlässlich des Zwölfjährigen Waffenstillstandes jedoch keine Rolle. Vielmehr schwingt die Hoffnung auf die Geburt der „soete dochter“, die ihrem Namen gemäß Harmonie und Einheit herbeiführt, in den um 1609 entstandenen *Mars* und *Venus* Darstellungen mit.

## 6.2 Die Bildtradition des *Mars*

Obwohl das Liebesspiel zwischen *Mars* und *Venus* ein beliebtes Thema war und neben der einfachen Darstellung des amourösen Abenteurers auch als Friedesallegorie verstanden und eingesetzt werden konnte, wurde dem Kriegsgott in den Niederlanden der Jahre 1609 bis 1621 eine besondere Rolle zugeordnet.

Um die Modifikationen deutlich werden zu lassen, gilt es, die Genese der *Mars*figur in gebotener Kürze in den Blick zu nehmen: Ursprünglich der italienische Gott des Ackerbaues, modifizierte sich seine Bedeutung durch die Machtbestrebungen der Römer im dritten vorchristlichen Jahrhundert hin zum Kriegs-

404 Florenz, Palazzo Pitti, Öl auf Leinwand, 206 x 342 cm. JAFFÉ, 1989, S. 367, Nr. 1353. Vgl. zu dem Bild u.a. HEINEN, Ulrich: *Rubens' Bilddiplomat im Krieg (1637/1638)*, in: *Mars und die Musen. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Nowosadtko, Jutta und Matthias Rogg (im Druck).

405 Zitiert nach BAUMSTARK, 1974, S. 190.

406 STOETT, 1899, Bd. 1, S. 83, Vers 88–90.

gott.<sup>407</sup> Damit war er dem griechischen Gott des Krieges, *Ares*, gleichgestellt. Homers Beschreibungen in der *Ilias*<sup>408</sup> sind weitgehend negativ geprägt, wenngleich er seinen Mut und seine Kampfbereitschaft herausstellt: Er läßt ihn regelmäßig der Kriegsgöttin *Athene* unterliegen. Im übertragenen Sinne steht *Athene* für die weise Kriegsführung, deren Sinn in der Erhaltung von Werten und Tugenden liegt, während *Ares* die rein zerstörerischen Kräfte des Krieges<sup>409</sup> versinnbildlicht. Die Verehrung der Römer galt nicht nur der kriegerischen Gottheit, sondern als Vater von Romulus und Remus und somit Stammvater aller Römer kam ihm eine herausragende Bedeutung zu. Die Belebung des Marskultes vollzog sich unter Kaiser Augustus (63 v. Chr.–18 n. Chr.), der in Rom zwei dem *Mars* gewidmete Tempel stiftete. Davon zeugt zum Beispiel die auf dem Nerva-Forum gefundene Kolossalstatue des ‚Mars Ultor‘.<sup>410</sup>

„Vielleicht zeigt nichts deutlicher, wie sehr Mars mit der altitalienischen Lebensform verbunden gewesen war, die keine Kriegerkaste, sondern allein den wehrhaften Bürger gekannt hatte. Mit Hilfe dieser Lebensform, die aus Landarbeit und Heerdienst, Krieg und Frieden gemischt war, lassen sich die komplexen Eigenschaften des frühen Mars besser verstehen. (...) Er war weder einseitig ein Vegetationsgott, noch ein Kriegsgott (...). Das gleiche ist für die Frühform des griechischen Ares anzunehmen (...). In Griechenland wurde jedoch die ursprüngliche Bedeutung des Ares sehr viel früher zurückgedrängt als bei Mars in Italien.“<sup>411</sup>

Folgendermaßen läßt sich das in der römischen Literatur geprägte Bild des *Mars* zusammenfassen: In Schutt und Asche gelegte (unschuldige) Städte säumen seinen Weg. Er beherbergt in seiner Wohnstätte die Gesellen *Gewalt*, *Zwietracht*, *List*, *Raserei*, *Tod* und das *Verbrechen*. *Mars* ist synonym mit dem Begriff Krieg (nl. oorlog).<sup>412</sup> Dieses Bild wurde durch die Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen* ins Mittelalter transferiert, die *Mars* auf seinem Kriegswagen zeigen, der Unheil und Tod ins Land bringt. Man berief sich dabei gerne auf die Zusammenstellung der lateinischen Begriffe ‚mas‘ (Männlichkeit) und ‚mors‘ (Tod), um den Charakter des Kriegsgottes darzustellen.<sup>413</sup> Erst in der Renaissance versuchte man, angeregt durch das Studium der Numismatik, antiker Reliefs und anderer Bildwerke, ein umfassenderes Bild der Figur darzulegen. Dennoch behielt auch in der Renaissance die mittelalterliche Auffassung des Kriegsgottes und des

407 Vgl. dazu LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE, Bd. 2, 1, Zürich/München 1981, S. 505ff.; Der Kleine PAULY, Bd. 3, Sp. 1046ff.

408 Vgl. unter anderem Gesang V, Vers 455 u. 761 (Welche den Wüterich reizten, der keine Gerechtigkeit kennet); VIII, 349; XV, 120 (und die Rosse gebot er dem Graun und Entsetzen Anzuschirren und zog hellstrahlendes Waffengeschmeid an); XXI, 402.

409 „Ares, o Ares voll Mord, Bluttriefender, Maurenzertrümmrer!“, HOMER, *Ilias*, V, 455.

410 Vgl. SCHOLZ, Udo W.: *Studien zum altitalienischen und altrömischen Marskult und Marsmythos*, Heidelberg 1970, S. 23.

411 LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE, Bd. 2, 1, S. 506.

412 Vgl. SCHOLZ, 1970, S. 168ff.

413 Dieser Zusammenhang findet sich auch noch bei MANDER, 1616, Fol. 25: „(...) zijn naem comt van Mas, dat manlijck is geseyt.“

Vernichters ihre Gültigkeit. Davon zeugen die mythologischen Handbücher von Natale Conti ‚*Mythologiae sive explicationes fabularum libri decem*‘ (1551), Giglio Gregorio Giraldi ‚*De Deis gentium varia et multiplex historia*‘ (1548) und Vincenzo Cartari ‚*Le Imagini colla spozone dei Dei degli antichi*‘ (1556). Dort erscheint *Mars* nicht mehr in zeitgenössischer Kleidung und Ausrüstung wie im Mittelalter, sondern ‚all’antica‘.<sup>414</sup> Für die Niederlande gesehen, nimmt Carel van Mander diesbezüglich eine wichtige Position ein. In seinem nicht illustrierten Werk ‚*Uytleggingh op den Metamorphosis PVB Ovidii Nasonis*‘<sup>415</sup> beschreibt er *Mars*, wie vor ihm auch schon Conti,<sup>416</sup> als ‚Den krijgh-Godt / oft de krijch self. (...) Mars (was) een Tyran / verdervende Steden en Landen / in plaets dat de Wet de Coninginne der Steden is.‘<sup>417</sup>

Während Hendrick Goltzius in dem Kupferstich ‚*Currus Belli*‘<sup>418</sup> (Abb. 11) diesen von fünf Pferden ziehen läßt, die wiederum von allegorischen Figuren – wie zum Beispiel *Rebellion*, *Strafe Gottes* – geritten werden, greift Vinckboons in seiner Zeichnung (Kat. 3) auf die unter anderem bei Van Mander angeführten Wölfe, die den Scharfsinn symbolisieren, zurück.

„Mars! Mars Waghen was van twee Peerden / vrees en verschricken / ghetrocken: Sommighe meenen / van twee Wolven / om dat den Wolf zyn dier is. Hy hadde harnas / schildt / sweerdt/ en pijcke / en eene bloedigen mantel. Voor zijnen waghen vloogh de veel-ooghde Fama.“<sup>419</sup>

Eventuell hat Vinckboons die Wölfe bewußt als Gegenpart zu den von Albrecht und Isabella gerittenen und gezügelten Pferde in der unteren Ebene dargestellt.

## 6.2.1 Der bezwungene *Mars*

Um die Hoffnung auf Frieden beim Einzug der Erzherzöge Albrecht und Isabella in Antwerpen zu verbildlichen, wählte Ioannes Bochius bereits im Jahr 1599<sup>420</sup> die Darstellung des von seinen Waffen entledigten *Mars* (Kat. 43). Dabei wurde Venus als sein direkter Gegenpart gänzlich negiert.<sup>421</sup> Vielmehr wird die *Mars-*

414 Vgl. zum Beispiel CARTARI, S. 207 mit Abb.

415 1. Ausgabe 1603/04; 2. Ausgabe Amsterdam 1616.

416 CONTI, (1551) Ausgabe 1616, S. 81–84. MANDER verweist im Text auf Cartari ‚Van zijn uytbeeldinghen en wapenen leestme in Vincent Cartari, in de beschrijvinge van de beelde der Goden‘, Fol. 25.

417 MANDER, 1616, Fol 25a, bff.

418 Dieses Blatt liegt in mehreren Fassungen vor. Die erste entstammt dem Jahre 1578, um 1600 und 1633. Vgl. KAT. COBURG, 1983, S. 246f., Nr. 120; HOLLSTEIN, Bd. 8, S. 24; BARTSCH, Bd. 3.3., S. 108.

419 MANDER, 1616, Fol. 114, zum Wolf vgl. Fol. 116. ‚Zu den Trabanten Wolf, Specht und Stier trat zu irgendeinem Zeitpunkt (...) das Pferd als Tier des Mars. Es pflegte ihm wie der Stier geopfert zu werden‘, Simon, E. und G. Buchhness: Artikel ‚*Mars*‘, in: LIMC, Bd. 2.1, S. 505.

420 Ediert 1602.

421 Vgl. BOCHIUS, 1602, Abb. S. 274–275, Blatt Nr. 21, Text S. 273.

Figur<sup>422</sup> – zentral vor dem Antwerpener Rathaus auf dem ‚Groote Markt‘ plaziert – von *Neptun* und *Pallas* flankiert.<sup>423</sup> Dabei ist auffällig, daß die mächtige und vor Kraft strotzende Figur des *Mars* jedoch des Handelns unfähig ist, denn zahlreiche Eroten haben sich seiner Waffen und Rüstung bemächtigt.<sup>424</sup> Während rechts der Schild von Eroten weggetragen wird, versuchen sie links der Lanze mächtig zu werden. Selbst die Bänder seiner Götterstiefel<sup>425</sup> werden aufgelöst und letztere in einem Feuer auf dem Sockel verbrannt. Die kleine Flamme ist als verkürztes Zeichen für die ansonsten von der Personifikation des *Friedens* verantwortete Zerstörung der Waffen als Symbol für den Triumph des Friedens über den Krieg zu deuten. Daß ein Genius die Rolle der waffenverbrennenden *Pax* übernehmen kann, wird in der Gemeinschaftsarbeit von Jan Brueghel d. Ä. und Hendrick van Balen ‚Die Weissagung des Propheten Jesaias‘ aus dem Jahre 1609 (Kat. 19) deutlich. Das kindlich-naive Treiben des Genius sowie die be-

422 Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß die *Mars*-Figur und der Gigant Druon Antigoon eine frappierende Übereinstimmung in der äußeren Erscheinung sowie in der Haltung haben. (Vgl. zum Beispiel die Abb. bei GERNARD, 1888, Bd.1, S. 5) Druon Antigoon forderte an der Stadtgrenze zu Antwerpen von allen Kaufleuten und Seefahrern einen Tribut. Demjenigen, der den Wegzoll verweigerte, schlug der Riese die Hand ab und warf sie in die Schelde. Salvius Brabo besiegte den tyrannischen Riesen und trennte ihm ebenfalls eine Hand ab. Seitdem gilt Brabo als Ahnherr von Brabant und – so will es die Sage – leitet sich Antwerpen von ‚Handwerpen‘ ab. Anfang des 16. Jahrhunderts wurden in der Schelde riesige Knochen gefunden, deren Existenz den Glauben an die historische Authentizität der Geschichte untermauerte. Die Statue des Salvius Brabo nahm bis 1587 den Platz des Marienbildes am Rathausgiebel ein, heute krönt seine Figur den Brunnen vor dem Rathaus. „The city’s recognition of the myth is also shown by the life-size giant who was exhibited in all official entries and processions after 1549.“ Auch heute noch wird er bei bestimmten Anlässen durch die Straßen Antwerpens getragen (ein Exemplar der Figur befindet sich im Historischen Museum in Antwerpen). Vgl. KAT. ANTWERPEN 1993, S. 176ff. und die beiden in Lille (Musée des Beaux-Arts. Inv. Nr. P126 und P 195) aufbewahrten Gemälde zum Ommegang in Antwerpen, S. 319f. (Abb. 17, 18).

423 „INAVRATIONIS PRINCIPVM GIGANTIS CVM CVPIDINIBUVS ICONISMVS. Ad forum flectentibus, inter Palladis & Neptuni statua transeundum, pedes altas tredecim, octo pedu basibus impositas, Neptuno asscribitur: MAGNI ET GENEROSE PRINCIPIS EST, BELLVM. NON TAM CVPERE QVAM NON TIMERE. Cui ex aduerso velut respondens Pallas cum hasta in oleam desinente, hoc elogium habet asscriptum ex Sallustio petiitum: TAM PACE QVAM BELLO CLARVM FIERI LICET“, BOCHIUS, 1602, S. 273.

424 „In medio foro colossus erat positus, qui in pompa amburbali inter cetera fercula quotannis locum habet, sed mutata ad hanc actionem persona. Cupidines pari cum prouinciis numero colossus, qui Martem tunc referebat, armis spoliabant, ea super ara Principibus illuc venientibus exurebant, atque auspicatis eorum nuptiis deuouebant, tanta alacritate, vt a riso nemo spectatorum temperaret: inscripti arae versus sensum dramatis exponebant: Has belli exuuias thalamo sacrare iugali. Fert animus, nostrisq, ferum depellere Martem. Finibus; his vestros taedis veneramur amores“, ebd.

425 Die mit Löwenköpfen verzierten Sandalen entsprechen ganz der Ausstattung eines römischen Feldherrn, die als ‚Götterstiefel‘ ebenso dem Mars zugeordnet werden können, vgl. Simon, E. und G. Buchhness: Artikel ‚*Mars*‘, in: LIMC, 2.1, S. 515.

sonders kleine, zarte Flamme läßt am Erfolg seines Tuns zweifeln. Gleiches gilt für den Putto zu Füßen der *Mars*-Figur. Im Vergleich zur Weissagung läßt sich hier die ‚kleine‘ Hoffnung auf Frieden durch die historischen Tatsachen untermauern, während 1609 die kleine Flamme und der Genius als abwertend gegenüber einer von *Pax* durchgeführten Waffenverbrennung verstanden werden mußten: Der Zwölfjährige Waffenstillstand wurde als politische Option positiv für die Gegenwart, aber schwach in seinen Grundlagen beurteilt.

Diente 1599/1602 die *Mars*-Figur noch als Hoffnungsträger und Mahnung an die Erzherzöge Albrecht und Isabella, sich für die Befriedung des Landes einzusetzen, findet 1609 die Bezwingung des *Mars* – bedingt durch die historische Situation – in zahlreichen Darstellungen ihre Umsetzung.

Welcher der vier waffentragenden Männer bei Helias van den Bossche (Kat. 14) im Vordergrund unmittelbar für *Mars* steht, ist auf den ersten Blick nicht eindeutig auszumachen. Eventuell ist hier die geballte Macht des Krieges gemeint. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, daß sich der anführende Mann in Kleidung und Bewaffnung von den drei anderen, zeitgenössisch gekleideten, unterscheidet. Definiert man ihn als *Mars*, so stellt seine Gefolgschaft die ausführende Gewalt, die Streitkräfte, dar. Bemerkenswert ist, daß nicht eine homogene Gruppe, sondern unterschiedliche Charaktere dargestellt wurden: Während der vordere seine Hände flehentlich erhoben hat, um seinem drohenden Ende (in der Schmiede) zu entgehen, schaut der Mittlere, erstaunt über die Situation und den gegen ihn gerichteten (heimtückischen) Angriff aus den eigenen Reihen, den Betrachter an. Obwohl die vier männlichen Figuren durch eine starke Kette aneinander gebunden sind, übernimmt die erste scheinbar die Führung. Darauf deutet ihr Abstand zu den folgenden und vor allem ihr Fingerzeig, dessen Richtung auf die im Hintergrund sichtbare Umschmiedung und Zerstörung der Waffen und das Ende ihres Soldaten-Daseins hindeutet. Bis dahin muß jedoch noch ein Teil des Weges beschritten werden. Ihre Gefangennahme und die nach wie vor bestehende Bewaffnung verweist eindringlich auf die Konditionen des Waffenstillstandes.

Auch Vinckboons (Kat. 3) läßt hinter dem *Oorlogh*, dem Sinnbild des Krieges, Männer einhergehen, die in den Nachstichen als ‚Cryghslië‘ gekennzeichnet sind. In diesem Fall verzichtet er aber auf die Darstellung ihrer Gefangennahme, unterscheidet aber ebenso wie Bossche zwischen *Mars* und den Streitmächten. Der dem Betrachter den Rücken zuwendende Mann scheint ein Gewehr zu tragen, nicht jedoch über die Schulter gelegt und damit schußbereit, sondern mit dem Lauf nach unten gerichtet. Alle anderen sind ebenfalls mit Waffen ausgerüstet. Parallel dazu, finden sich auf dem hinteren Teil des einziehenden Triumphwagens der Personifikation *van het Bestand* zahlreiche Lanzen, aufgestapelte Helme und ganze Rüstungen. Im vorderen Teil ist demonstrativ die Kriegstrommel festgezurrert und somit nicht einsatzfähig. Gleiches trifft für die Waffen der Soldaten zu, denn wie P.C. Hooft in seinem einigen Exemplaren beigefügten

Gedicht (Kat. 7) schreibt, tragen sie ihre Lanzen „(...) treurig slepen met omgekeerde punt, en schrijven 't stof volstrepen.“<sup>426</sup>

Einen Schritt weiter geht Simon Frisius (de Vries) in seiner Allegorie auf den Waffenstillstand mit dem Titel ‚Pyramis Pacifica‘<sup>427</sup> (Kat. 57). Kaum auszumachen, findet sich *Mars* an der linken Seite des Pyramidensockels. Wird *Mars* bei Bochius oder Vinckboons zwar bezwungen, aber dennoch kraftstrotzend ins Bild gesetzt, wählt Frisius die Darstellung eines alten ausgemergelten Mannes, der in diesem Fall der Inschrift *Mars* bedarf, um ihn mit dem mächtigen Kriegsgott überhaupt in Verbindung zu bringen (Kat. 57 D1).

Führt man sich den Stich ‚Mars en zijn kinderen‘<sup>428</sup> von Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius (um 1600) vor Augen, wird der krasse Gegensatz besonders deutlich. Der nur in Rückenansicht wiedergegebene nackte *Mars* mit seinen runden, prallen und mächtigen Körperformen, unterstreicht die demütigende Präsentation bei Frisius. Die Darstellung gleicht einer Bloßstellung am Pranger. Untermauert wird dieser Aspekt von den die Pyramide umstehenden Personen, die durch ihre Kleidung verschiedene Nationen repräsentieren. Außerhalb der Niederlande wurde die Entwicklung im Kampf zwischen den Nördlichen Provinzen und Spanien, die Erlangung der Souveränität und Glaubensfreiheit mit Spannung verfolgt. Politische Vertreter der verschiedenen Nationen waren bei den Unterhandlungen zugegen.<sup>429</sup>

Die gebeugte Haltung des *Mars*, das spitz zulaufende Gesicht mit einem für ihn untypischen Ziegenbärtchen, die buckelige Rückenpartie sowie die dünnen ausgemergelten, kraftlosen Arme und Beine erinnern nicht im entferntesten an seine Macht. Sein vierzig Jahre währendes Wüten zeigt sich offensichtlich in seiner körperlichen Konstitution. Interessant ist die Figur im Hintergrund. Durch ihren vorgebeugten Kopf und den tiefsitzenden Helm erinnert sie an die ‚Frontier Wacht‘ in dem kolorierten Kupferstich ‚Leo Belgicus‘ (Kat. 25). Wahrscheinlicher ist jedoch, daß durch ihre Präsenz das Gefolge des *Mars* symbolisiert wird. An der anderen Seite des Sockels angekettet befindet sich *Invidia*, die beide Hände zum Mund führt und sich vermutlich in ihr eigenes Herz beißt. Sie ist durch ihre Darstellung mit Schlangen im Haar, ein Herz verschlingend und mit hängenden Brüsten der zeitgenössischen Emblematik verpflichtet und verkörpert die unheilvolle Gefährtin der Tugend.<sup>430</sup> Welche Personifikation Frisius der *Invidia* beigestellt hat, läßt sich nicht bestimmen.

426 ATLAS VAN STOLK, Nr. 1240.

427 Vgl. HOLLSTEIN, Bd. 7, S. 16.

428 Vgl. HOLLSTEIN, Bd. 8, S. 135, Nr. 358–364. BARTSCH, Bd. 4.3, Nr. 75, S. 391.

429 Rechts läßt sich zum Beispiel ein Mann mit Turban ausmachen. Mitte des 17. Jahrhunderts schrieb ein Historiograph: „Men siet alle Natien der Christenheydt, jae Turcken ende Moscovijters, veel of weynich, met ons Nederlanders becommert te zijn“, zitiert nach PARKER, 1976, S. 436.

430 Die allegorische Gestalt des *Neides*, dessen Personifikation als schlangenumrankte, sich von Vipern nährenden alte, ausgemergelte Frau beschrieben ist, geht auf die Beschreibung antiker Texte zurück, vgl. OVID: *Metamorphosen*, II, 768–777; Vgl. HENKEL/SCHÖNE, Sp. 1570ff.; RIPA, 1603, S. 241ff.

1609 wurde ein Kupferstich mit der Angabe ‚P. Baltens excud.‘ wieder aufgelegt, welcher unter dem Titel ‚De Cracht des Peys‘ die Umschmiedung der Waffen zum Thema hat (Kat. 44).<sup>431</sup> Das vom rechten Bildhintergrund aus über die Hauptszene im Vordergrund bis in den linken Hintergrund zu lesende Blatt zeigt zwar noch ein kämpfendes Soldatenheer, doch es fungiert in diesem Kontext nur als Verbildlichung der Ausgangssituation. *Mars* läßt sich als Personifikation nicht mehr ausmachen, wenngleich die abgelegten Waffen- und Rüstungsteile seine Bezwingung symbolisieren. Doch Baltens hat als Besonderheit die Personifikation der (in diesem Fall männlichen) *Violentia* in die Szene integriert. Die personifizierte *Gewalt* ist angekettet und wird zu einer dem Frieden dienlichen Handlung gezwungen: Seine negative Kraft wird zur Betätigung des Blasebalges genutzt, um das Feuer anzufachen, das die Kriegswaffen erhitzt, bevor sie umgeschmiedet werden können.

Die Aussetzung des Krieges durch die Bezwingung und Gefangennahme des *Mars* zu symbolisieren, hat innerhalb der Waffenstillstandsallegorien einen festen Platz eingenommen. In den Darstellungen findet sich die Detailszene in verschiedenen Variationen, die von der fast liebevollen Entwaffnung durch Putten, über die Gefangennahme und die Verunglimpfung am Pranger bis hin zur partiellen Zerstückelung des Kriegsgottes reicht.

Diese findet sich in dem De Passé zugeschriebenen kolorierten Kupferstich ‚Victorie Premium‘ (Kat. 15). Ausgegrenzt und inmitten seiner zerbrochenen Waffen- und Rüstungsteile sitzend, findet sich *Mars* mit abgeschlagenen Händen und Füßen. Diese Darstellung wird wohl für den Zeitraum des Waffenstillstandes einmalig sein. Mit Vollbart, langen Haaren und von kräftiger Gestalt steht diese Figur im krassen Gegensatz zu der bei Frisius (Kat. 57) gesehenen. Die drastische Umsetzung des bezwungenen *Mars* verzichtet jedoch darauf, die abgeschlagenen Hände und Füße zusammen mit den zerbrochenen Waffen und Rüstungsteilen abzubilden. Erklärend ist inschriftlich beigefügt: „Simultas periere debis fallacia quoq Mars / Venerem ampectere brachia reddam. Non placent Domino militis ocreae“. Außergewöhnlich ist, daß er mit diesem Schicksal nicht allein bleibt, sondern ihm gegenüber *Vulcanus* dargestellt ist, dem ebenso Hände und Füße fehlen. De Passé muß es als unerläßlich empfunden haben, nicht nur *Mars* als ausführende Gewalt, sondern ebenso den ‚Waffenproduzenten‘ unschädlich zu machen. Darauf alludiert auch die Inschrift: „Frigent cruciatum ignes Vulcanus. Tormenta crepuntur / Vulcanus aulae urit officinas.“ Ferner muß es dem Autor oder Auftraggeber ein Anliegen gewesen sein, der im Inneren vorherrschenden Einheit und Einigkeit die ausgegrenzte Kriegsgewalt gegenüberzustellen. Daß hierfür das Zusammenwirken beider Seiten, der Nord- und Südniederlande, vonnöten war, wird in dem patriotischen Blatt nicht thematisiert. Diese drastische Visualisierung hat nach Durchsicht des vorliegenden Bildmaterials offensichtlich während des Zwölfjährigen Waffenstillstandes keinen Widerhall bei anderen Künstlern oder Auftraggebern gefunden.

---

431 Zur Person vgl. WURZBACH, Bd. 1, S. 50. 1598 (?) wird als sein Sterbejahr angegeben.

Daß neben *Mars* auch seine Schwester *Bellona* als bezwungen ins Bild gesetzt wurde, veranschaulicht der anonyme Kupferstich mit dem Titel: ‚Een Nieu-Jaer over den Vrede ofte bestant (...)‘ von 1610 (Kat. 45). *Mars* ist durch seine neben ihm liegenden Waffen und Rüstungsteile identifizierbar, während *Bellona* keinerlei Erkennungsmerkmale zugestanden wurden. Erst der Text definiert sie eindeutig. Eventuell griff man auf diese Verdoppelung zurück, weil auch die Figur *Vrede ofte bestant* durch *Pluto*, dem Gott des Reichtums, eine Assistenzfigur beige stellt wurde. Doch gerade die Figur des *Pluto* verweist auf eine ursprünglich gemeinte *Eirene/Pax*-Darstellung, die in diesem Fall durch die Titelerweiterung ‚Vrede ofte bestant‘ auf die neue politische Situation bezogen wurde. Die Ausführung ‚(...) twaalf jarig bestand (t’waar voorspoock vande Vrede)‘ liest sich in diesem Kontext wie eine Legitimation für die Übernahme des Bildes. Tatsächlich entstammt das Motiv aus dem Emblembuch ‚PARVVS MUNDUS‘ von Laurentius Haechtanus, welches erstmals 1579 in Antwerpen erschienen ist.<sup>432</sup> Inhaltlich ließ sich die Aussage – Wohlstand im Frieden – durch den bezwungenen *Mars* auch auf die Zeit des Waffenstillstandes übertragen.

Symbolisieren die genannten Beispiele über den des Handelns unfähig gemachten *Mars* den errungenen Sieg und die Grundlage der Befriedung, findet sich 1648 im Zuge des Westfälischen Friedenschlusses das Blatt ‚Der Mars is nun in Ars‘<sup>433</sup>. Von G. Offart gestochen, zeigt es den mächtigen Kriegsgott rücklings auf einem Berg aus Waffen und Rüstungen liegend. Die Vermutung, daß *Mars* in diesem Fall nicht nur als besiegt, sondern als tot dargestellt ist, wird durch den Text gefestigt: ‚Mars unser alter kriegs leuth Gott. Ligt hier in Armis und ist thot. (...) Mars mit seine[n] Waffen / ist hier entschlaffe[n].‘

Ebenfalls aus der Zeit um 1648 stammt das Gemälde ‚Allegorie auf den Westfälischen Frieden‘ aus dem Umkreis des Gerard Ter Borch.<sup>434</sup> Das Gemälde ermöglicht dem Betrachter einen Blick in den sogenannten Friedenssaal im Rathaus zu Münster. Dort haben sich zwei der insgesamt sechs niederländischen Abgeordneten und die spanischen Gesandten um eine in der Mitte stehende Skulptur, ein Katafalk mit obenauf liegender männlicher Figur, versammelt. Lange Zeit wurde vermutet, daß

„(...) in einem Derivat des bekannten, als Stichvorlage geschaffenen Terborch’schen Bildes vom Friedensschluß zu Münster (London, Nat. Gall.) der Friedensschwur der Abgesandten an einem steinernen Grabmal des Mars statt[findet].“<sup>435</sup>

Man verstand demnach den besiegtten *Mars* als Grundlage für den Friedensschwur. Diese Deutung lag nahezu auf der Hand, doch mittlerweile wurde die steinernde Figur mit Hilfe zeitgenössischer Porträtstiche als der bedeutende nie-

432 Vgl. dazu HENKEL/SCHÖNE, Sp. 1561 und die Angaben zu Haecht, S. XLIV. Abbildung ohne Text auch in KAT. UNNA 1988, S. 68, Nr. 37.

433 Vgl. ATLAS VAN STOLK, Nr. 1964.

434 Das Gemälde ‚Allegorie auf Hugo Grotius und den Westfälischen Frieden‘ befindet sich im Stadtmuseum Münster, 1648–1650, Öl auf Leinwand, 51 x 44,5 cm.

435 SCHÖNE, 1972, S. 35f.



derländische Jurist Hugo Grotius (1583–1645) identifiziert. „Die Allegorie auf Hugo Grotius, der als geistiger Vater des Friedensschlusses gelten kann, stellt somit eine posthume Würdigung seiner Verdienste dar.“<sup>436</sup>

*Mars* als tot zu deklarieren, hat demnach keinen Widerhall in der bildnerischen Umsetzung gefunden, und das hier angeführte Beispiel von Offart muß als Ausnahme angesehen werden. Ein anderes ‚Bild‘ erschließt sich jedoch in den Textquellen, wie sie für die Niederlande Anfang des 17. Jahrhunderts nachweisbar sind. Sie sollen im folgenden Kapitel vorgestellt werden.

### 6.2.2 Grabinschriften für ‚Mars den bleot-hont‘

Bereits anlässlich der Unterzeichnung des achtmonatigen Waffenstillstandes wurden Pamphlete in Umlauf gebracht, die zumeist als Testament des Niederländischen Krieges betitelt sind. Die nachfolgenden Texte beschreiben das Dahinscheiden und Enden in zahlreichen Fällen mit einer Grabinschrift. Zwei Beispiele aus den Jahren 1607 und 1609, die bislang noch nicht veröffentlicht wurden und aus diesem Grunde ausführlich zitiert werden, sollen den Aufbau der Texte exemplarisch verdeutlichen.

Unter dem Titel: „Het Testament van de Oorloghen woort hier vertelt, Deur seldentijt, zonder strijdt, In Baladen ghestelt / die langhen tijt gheregeert heeft in onse Nederlanden, 1607“ findet sich nachfolgender Textauszug:

„Ick Oorloghe mach my nu beklaghen / wel van grooter sieckten die my brengt in noot / Want ick ben in't eynde van mijne daghen / snel Subit moet ick eynden sonder vertraghen / snel want de ure naeckt nu van mynen doot / Maer eer ick vertrecke deur s'doots erploot / (En nochtans in't Nederlat) so groot was beket / soo wil ick achter later voor kleyn en groot / Elck in't bysondere een Testament / Indien ick de doot nu magh ontgaen / soo sal ick my tot practijcken keeren / Om d'oorloghe noch stercker t'houden flach / Deur Mars discipulen naer myn vermaen / Ende de sulcke meerder guet gaen leeven / Ick sal daer in voeden Princehn en Heeren / Soodat ick weder sal triumphieren / en brenghen alle landen in verseeren (Jae vellmeer als vooren sal ick t'al erinneren). Ende. Nu wilt my al-te-samen bedancken / van mijn Testament als nu ghemaect / Ick beginne van ure tot ure te krancken / Ick valle in gronde ghelijck den mancken / die sonder kricken ter heder ghe-raeckt / Daer-omme ghy menschen nu bidt en waecht / Ick neme oorlof /

436 KAT. MÜNSTER 1998 [A], Bd. 2, S. 138f. Eine neue Identifizierungsmöglichkeit stellt Gerd Dethlefs vor: „Hauptperson ist Barthold van Gent, Vertreter Gelderlands und Sprecher der niederländischen Delegation; neben ihm stehen wohl seine Söhne Joost und Joachim. Der aufgebahrte Mann könnte sein Vater Cornelis (gest. 1614) sein, der 1608/09 als Delegierter der Generalstände den Zwölfjährigen Waffenstillstand mit aushandelte (...). Die bisherige Deutung der Grabfigur als Hugo Grotius (...) ist indes ebenfalls durchaus plausibel.“, KAT. MÜNSTER 1998 [B], Katalogband, S. 216.

want ick moet sterben / En tot Godt in Liefden veirigh blaect / op dat ghy zalige Peys meucht verwerven. Selden tijd, zonder strijde.<sup>437</sup>

Die Klage des *Oorloghs* bezieht sich auf die Verhandlungsbereitschaft zwischen den Südlichen und Nördlichen Niederlanden, die seit 1607 konkrete Formen annahmen. Er ahnt sein nahendes Ende und verfaßt als Reaktion auf die bevorstehende Befriedung sein Testament, nicht ohne die Hoffnung auf seine baldige Wiederkehr auszusprechen.

Wenige Monate vor der offiziellen Ratifizierung des Zwölfjährigen Waffenstillstandes wurde die Geschichte des (aus-)sterbenden *Oorloghs* weitergeführt:

„Het Testament ofte wtersten wille vande Nederlandsche oorloghe. Ghelijck als sy, liggende op haer Dood-bedde in den Hage dien verclaert, onderteekent, doen schrijven ende bezegelen heeft den tweeden Februarij deses Jaeres 1609. Door Yemand van Waer-Mond. 1609“.

Im zweiten Beispiel gibt der Titel des Pamphletes bekannt, daß das Testament bereits verfaßt ist und sich der *Oorlogh* zum Sterben auf sein Totenbett zurückgezogen hat. Nachdem ausführlich über das Zustandekommen der Situation berichtet wurde, findet sich am Ende des Textes die

„Graf-schrift vande Nederlandsche oorloghe / Die den tijt van veertigh jaren in grooter Weerden by alle Volkeren ende Weelden onder den haren gheleeft hebbende / nae eene twee-jarighe teeringhe tot onuytprekelicke herten-leedt der Crijghs-lieden ende Vreucht der Vrede-minnaren in een Bestand van 15<sup>[438]</sup> Jaren gheruster is te Meenen / op den 27. Februari deses Jaers 1609 ende leyt begraven tot Gibraltar in een coper Gelt-kiste / in de ledighe Schatcamer des conincks van Spaengien / behanghen met Oost-Indisch Orange Carrack Juweel / gheborduert met west-indische Peerlen ende Ghesteenten etc. Siet / hier leyt d'Oorloghe van Nederlandt begraven / De veel gelts heeft verspilt ende menigh mensch ghesoodt / Om veertigh Jaren lanck haer Heerschappij t'hant-haven / Bidt / datse nimmermeer verrijse van den doot.

Ander. d'Oologhe spreeket tot de Nederlanders. Ick ligh / ja ick ligh hier: past my niet veel te roeren / Grouwt u / Gans Droes / soo ick eens wt mijn rust op-stae / Ick sweere / dat ick u wel anders sal tamnoeren / End op Borg-her en Boer verhalen mijne schae.<sup>439</sup>

In diesem Fall berichtet der *Oorlogh* zunächst nicht selbst von seinem Leiden, sondern der Leser wird über seinen Tod durch die Vereinbarung eines Waffenstillstandes unterrichtet. Doch zum Schluß ergreift der *Oorlogh* noch einmal das Wort und verkündet, daß er, wenngleich in dieser Situation überwunden, jederzeit anderweitige Einsatzorte finden könne.

437 Stadarchief Antwerpen, Inventaris Pamfletten, Nr. SA 304.

438 Man war sich eine Zeitlang nicht über den zu ratifizierenden Zeitraum einig. Zehn, zwölf, fünfzehn und bis zu zwanzig Jahre standen zur Diskussion. Warum man sich letztlich auf zwölf Jahre einigte, ist nicht überliefert. Vgl. dazu EYSINGA, 1959, S. 80, 129.

439 Stadarchief Antwerpen, Inventaris Pamfletten, Nr. SA 311/5.

Daß der Tod des Kriegsgottes nicht immer als Anlaß zur Freude betrachtet wurde, vermittelt das „Epitaphium ende Klachdicht over den doot vande Rechtveerdighe / Wel-gheleerde ende Wijdt-vermaerde Nederlandsche Oorloghen het eenighe Graf-schriften of syn Graff. Anno 1609.“ Im folgenden ist zu lesen:

„Graf-schrift over het Nederlandsche Oorlogh. / Hier leyt die'er veel bedorf, dies hoorde ick veel clachten, / En ons vryheyt verworf door vol standighe crachten, / En eyndelijcken storf, graef hem in u ghedachten. // Nu leyt hy in doodts schoot, end' eerst wat rusts verwerven, / Klaghen d'ander haer noot, Syn vrienden, die hem derven, / Maer blijft hy inden doodt beyd' haer clacht sal wel sterven.

Een ander. Hier rust, met lust, en eer, dien Heer, / Die wracht, en bracht, met vlijt, en tijdt, tot schandt, / t' Spaensch loos, en boos, en sel, opsel, / Den nijdt, tot spijt, den Vreed, daer meed, in 't Land. Retrograde. t'Oorlogh is voorwaer doodt / Voort sal't werden bedolven, / Doch vele klaeghter Noodt / Stoort niet slapende Wolven.“<sup>440</sup>

Der Unterschied zwischen Text und Bild offenbart sich deutlich. Im Vordergrund steht der Wunsch nach einem ewigen Frieden, der sich nur durch den endgültigen und unwiderruflichen Tod des Kriegsgottes erreichen läßt. Obwohl die größtenteils anonym gebliebenen Autoren der Pamphlete einerseits Begriffe wie Grabschrift, Totenbett und Testament verwenden, die als Indiz für den Tod des *Mars* angesehen werden können, greifen sie andererseits auf Umschreibungen wie ‚(ent-)schlafen‘ und ‚hier ruht‘ zurück. Umschreibungen, die sowohl den Tod als auch das Ausruhen vor der nächsten Tat meinen können. Hier greift eine Doppeldeutigkeit, die sich die Niederländer zu eigen gemacht und in die Bildsprache transferiert haben.

### 6.3 Der *slapende Mars* als Sinnbild des Waffenstillstandes

Mit welchen Reizen *Venus* den Kriegsgott in ihren Liebesbann zog, haben die Kupferstiche von Matham gezeigt (Kat. 41). Diese Betörungsszene läßt sich als am häufigsten gewählte Darstellung nachweisen.<sup>441</sup> Die damit verbundenen Deutungsschwierigkeiten – Genre oder Allegorie – wurden oben bereits besprochen. Bis zum 17. Jahrhundert findet sich der nach dem Liebesspiel in den Schlaf gesunkene *Mars* äußerst selten und wenn, dann immer im Verbund mit *Venus* und den Eroten.

So haben Sandro Botticelli und Piero di Cosimo bereits Ende des 15. Jahrhunderts in ihren berühmten Gemälden den Liebessieg der *Venus* über *Mars* verbildlicht.<sup>442</sup> Sie bevorzugten den Augenblick nach dem Liebesspiel: *Mars*, in den

440 Stadarchief Antwerpen, Inventaris Pamfletten, Nr. SA 311/7.

441 Vgl. dazu PIGLER, 1974, Bd. 2, S. 166ff.

442 Sandro Botticelli: ‚Venus und Mars‘, 1483–1485, Öl auf Holz, 69,2 x 173,4 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. 915. Piero di Cosimo: ‚Venus, Mars und Amor‘, 1505, Öl auf Pappelholz, 72 x 182 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz,

Schlaf gesunken, ermöglicht den Eroten und Satyrn, mit seinen Waffen und Rüstungsteilen zu spielen.<sup>443</sup> *Venus* hingegen wird (über)wach(end) dargestellt. Diese Gemälde preisen jene friedliche Hoffnung, daß Liebe mächtiger sei als Streit und Krieg.<sup>444</sup> Darüber hinaus gab das Verhältnis von *Venus* und *Mars* Anlaß zu zahlreichen kosmologischen und astrologischen Interpretationen. In diesem Kontext ist die Gesetzmäßigkeit, mit dem der Frühling (*Venus*) den strengen Monat März (*Mars*) überwindet sowie die Stellung und Beziehung der Planeten Mars und Venus zu nennen. Dabei ist es stets *Venus*, die das Geschehen dominiert.<sup>445</sup>

Einhergehend mit der Ratifizierung des Zwölfjährigen Waffenstillstandes, läßt sich jedoch mit einem Mal das Bild des *schlafenden Mars* mehrfach und in verschiedenen Variationen aufzeigen. Eine Besonderheit besteht darin, daß die Detailszene des schlafenden Kriegsgottes nun für sich allein steht. Reminiszenzen an *Venus* wurden vollständig negiert – nur der Schlaf an sich stellt eine Verbindung zur *Mars-Venus*-Geschichte dar. Auch die Eroten, die den liebestollen *Mars* entkleiden und nach dem Liebesakt mit den Waffen als Zeichen seiner Entmachtung spielen, werden nicht mehr zitiert. Ihre Anwesenheit hätte zudem im Leeren gestanden, weil in den Niederlanden Anfang des 17. Jahrhunderts *Mars* nicht nur aus der eigentlichen Bildgeschichte herausgelöst, sondern in voller Rüstung und in einigen Beispielen auch mit seinen Waffen dargestellt wurde. In diesen Fällen kommt *Mars* als Synonym für Krieg/Oorlogh besonders deutlich zum Tragen, denn er demonstriert damit seine Kriegsbereitschaft. Die latente Gefahr des schlafenden, aber voll gerüsteten Mars stellt somit ein Sinnbild des Waffenstillstandes dar.

---

Inv. Nr. 107. Vgl. zum Thema unter anderem WIND, Edgar: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a.M. 1981, S. 99ff. GOMBRICH, Ernst: *Botticelli's mythologies*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 1945, S. 46ff. DERS.: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*, Stuttgart 1986, S. 42–100 (aktualisierte Fassung des Artikels von 1945).

443 Mit den Waffen spielende Eroten stellten ein beliebtes Thema in der antiken Kunst dar, um den Triumph des Amors zu verbildlichen.

444 Im Victoria & Albert Museum in London befindet sich eine Spiegelrahmung, die über die Figuren von *Venus* und einem schlafenden *Mars* „(...) die Besitzerin als eine Frau von liebevollem Wesen und unüberwindlicher Härte (*Venus semper invicta*)“ kennzeichnet. Vgl. KAT. LONDON 1964 [A]: *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria & Albert Museum*. Bearbeitet von John Pope-Hennessy, 3 Bde., London 1964, Nr. 129, S. 151, Text Bd. 1, S. 153f. „At the base are reclining figures of (left) Venus crowned with a garland by a putto standing behind her and attended by two other putti, and (right) the sleeping Mars with an attendant putto who also holds the mirror frame. Both Venus and Mars are represented nude. (...) The relief is catalogued as Antonio Pallajuolo (...). Whether or not by Antonio Pallajuolo, the frame appears to have been executed about 1460-5. (...) If the painting [von Botticelli], as is generally supposed, was executed about 1483, it finds a partial precedent in the relief“, ebd., S. 153f.

445 Vgl. GOMBRICH, 1986, S. 83ff.; PANOFSKY, Erwin: *Problems in Titian mostly iconographic*, New York 1969, S. 127ff.

Wer für diese Innovation verantwortlich zeichnet, kann nicht rekonstruiert werden. Die nachweisbare Ballung des *slapenden Mars/Oorlogh* in den Bildmedien spricht für eine hohe Identifizierung mit der Figur, wenngleich sie um 1609 nur in einem größeren szenischen Zusammenhang auftritt. Erst einige Jahre später wird der *slapende Mars/Oorlogh* seine bildnerische Eigenständigkeit in Form von porträtähnlichen Graphiken und dann auch in Gemälden erhalten.

Der Waffenstillstand ist „(...) weder das, was man Frieden nennt, denn der Kriegszustand bleibt ja, nur der Kampf wird einstweilen eingestellt.“<sup>446</sup> Diese Ansicht wurde bereits im zweiten Jahrhundert nach Christus von Aulus Gellius in seiner historisch-literarischen Notizsammlung niedergeschrieben und zugleich zum Anlaß genommen, ihn auch als ‚Kriegsschlaf‘ zu bezeichnen. Diese Umschreibung findet sich im 17. Jahrhundert nicht nur bei Hugo Grotius in seiner Abhandlung ‚De iure belli ac pacis‘ aus dem Jahre 1625, und dort vor allem im Kapitel ‚Verträge während des Krieges, insbesondere über Waffenstillstandsverträge‘,<sup>447</sup> sondern wurde bereits Anfang des Jahrhunderts auch ins Bild gesetzt, wie das folgende Beispiel zeigt.

Im Zentrum des Kupferstiches ‚Leo Belgicus‘ (Kat. 25) von C.J. Visscher ist die friedvolle Form des sonst aggressiv anmutenden Löwen dargestellt. Der szenische Hintergrund läßt sich inhaltlich in Vorbedingungen und Auswirkungen des Waffenstillstandes unterteilen. Diese Art Rechtfertigung findet sich bereits in der Federzeichnung von Vinckboons (Kat. 3), in dem die Personifikation *van het Bestand* die Personifikationen *Disciplina/Tucht* und *Prosperitas/Voorspeod* als ihre Grundvoraussetzungen mit sich führt. Werden bei Visscher links schon die Felder wieder bestellt (Vredich Lantbouwen), das Vieh auf die Weiden geführt (Overvledich Vee), die Städte wieder aufgebaut (Vergrooten der Steden), der Handel (Coophandel) und das gefahrlose Reisen (Veylich Reysen) wieder ermöglicht,<sup>448</sup> gruppiert sich um das gesenkt gehaltene und versiegelte Schwert die Grundbedingung des Waffenstillstandes: der *slapende Oorlogh*. Er wird in voller Rüstung präsentiert, mit Helm, Beinschienen, Handschuhen und Lanze, die er an seine Schulter gelegt und von seinem Arm umfassen hält. Nur der Schild steht neben ihm nebst mehreren Kanonenkugeln. In sich zusammengesunken sitzt *Mars/Oorlogh* auf seiner Kriegstrommel. Die Arme über einem Kanonenrohr verschränkt, ist sein Haupt auf seine Hände gesunken – er schläft.

Der *slapende Oorlogh* beherrscht zwar die Szenerie nicht, wurde jedoch im direkten Vergleich mit den anderen Hintergrundszenen in den Vordergrund gerückt. Es ist sein linker Fuß, der die klar umrissene Umrahmung sprengt und dadurch die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenkt.

446 GELLIUS, Aulus: *Die Attischen Nächte*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Fritz Weiss, Bd. 2, Darmstadt 1975, 1. Buch, Kap. 25, §1–18, hier vor allem 4. („Nam neque pax est indutiae – bellum enim manet, pugna cessat (...)“.)

447 GROTIUS, 1625, S. 578ff.

448 Über der linken Szene schwebt ein Putto (Cherub/Zeghen), der über dem Land ‚Rijckdom‘, ‚Kennisse Goodts‘, ‚Const en Wetenschap‘ en ‚Vailighe Tijd‘ ausschüttet. Vgl. dazu ATLAS VAN STOLK, Nr. 1248.

Daß der Stich erst um 1611 hergestellt wurde, weist auf ein weiteres Phänomen hin. Diese Bildidee konnte sich erst durchsetzen, nachdem *Mars/Oorlogh* als bezwungen und erniedrig dargestellt worden war. Denn obwohl sich der Kriegsgott in voller Rüstung präsentiert, wandelte sich durch die Bildentwicklung und -einführung des *slapenden Oorloghs*, sein negatives Bild zu einem positiven. Sein Schlaf bedeutet Befriedung – nicht mehr, aber auch nicht weniger. Die zeitliche Verzögerung des bildlichen Einsatzes des *slapenden Oorloghs* deutet darauf hin, daß man erst lernen mußte, die neue politische Situation einzuschätzen, um sie in eine neue, eigenständige Bildidee umsetzen und als solche präsentieren zu können.

Obwohl Gerard van Loon in seinem fünfbandigen Werk der ‚Histoire Métallique des XVII Provinces des Pays-Bas‘ die Umrißzeichnung eines Rechenpfennigs abbildet (Kat. 46), der nicht nur die Jahreszahl 1609 und verso einen *schlafenden Mars* zeigt, ist anzunehmen, daß der Rechenpfennig erst kurz nach 1609 retrospektiv angefertigt wurde.<sup>449</sup> Zwar findet sich eine Beschreibung, die auf den ersten Blick eine Datierung direkt ins Unterzeichnungsjahr vermuten läßt, doch ist aufgrund der beschriebenen, schon eingetretenen wirtschaftlichen Besserung eine Datierung um 1610–1611 wahrscheinlicher:

„Und weil nunmehr durch diesen 12. Jaehrigen Stillstand die Kriegeres Wuht aufgehoeret / und alles in Ruhe gesetzt worden / fing auch die Kaufmannschaff an merklichen Wachsthumb zu erlangen; Wannhero zur Aufmunterung der hollaendischen Nation nunmehr die negotien woll wahr zunehmen und Fortzusetzen / diese Madaille auf Ordre der Hochmoegenden Hn. Generale Staaten auch in diesem Jahr zu sehen war.“<sup>450</sup>

Inmitten seiner abgelegten Rüstungsteile hat sich *Mars/Oorlogh* zur Ruhe gebettet. Mit angezogenen Knien und die Arme unter dem Kopf verschränkt, nutzt er die Kriegstrommel als Kopfstütze.<sup>451</sup> Die Umschrift ‚QUIESCO. M D CIX S[enatus] C[onsulto]‘ (Ich ruhe. 1609. Beschluß der Generalstände) unterstreicht die Bildaussage. Einen Bruch in der Ikonographie des *slapenden Oorloghs* stellt die zerbrochene Lanze rechts hinter der Trommel dar. Auch das zerstörte Schlag-

449 Bei Loon ist er nicht als Rechenpfennig ausgewiesen. Erst durch das Auffinden des Originals konnte die Bestimmung als Rechenpfennig vorgenommen werden (s.u.). Vgl. LOON, Bd. 2, S. 56. Eine Beschreibung der Münze findet sich in einer undatierten deutschen Schrift mit dem Titel: HISTORISCH-EMBLEMATISCHER MEDAILLEN-KASTEN / Worinnen 46. Curieuse Medailles befindlich welche / Die merkwuerdigsten Begebenheiten / so occasione der zwischen der Spanischen Monarchie und denen Niederlaendischen Provincen in Anno 1566. entstandenen und biß 1609. gewehrten troublen, öffentlichen Kriegen / und sonst / sich zugetragen / aufs Sinnreichste abbilden und für Augen legen./ Nebst beygefüger kutzen historischen Erleuterung und Explication derselben, o.O.,o.J. (In dem von mir benutzten Exemplar der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen fehlt der Abbildungsteil).

450 HISTORISCH-EMBLEMATISCHER MEDAILLEN-KASTEN, S. 62.

451 Van LOON beschreibt die Münze wie folgt: „Un Habitant de Pais-Bas, qui, placé au milieu de plusieurs fortes d’armes jettées confusement par terre, se repose sur un Tambour brisé“, Bd. 2, S. 56.

fell der Trommel muß als Ausnahme angesehen werden. Denn gerade der in den Schlaf gesunkene, aber durch seine Rüstung und Waffen voll einsatzfähige *Mars/Oorlogh*, der bei seiner Erweckung sofort wieder den Krieg entfachen kann, stellt das Sinnbild des Waffenstillstandes dar.

Der sich in einer Privatsammlung<sup>452</sup> in Amsterdam befindliche Rechenpfennig (Kat. 47) ist aufgrund seiner Funktion kein Einzelbeispiel. Rechenpfennige wurden zusammen mit einem rechenbrettähnlichen Rahmen für umfangreiche arithmetische Operationen benötigt, deshalb in großen Mengen geprägt und „(...) gewöhnlich im Beutel à fünfzig oder hundert Stück verkauft.“<sup>453</sup>

Die Doppelseitigkeit des Rechenpfennigs bietet die Möglichkeit, die positiven Entwicklungen, die mit dem *slapenden Oorlogh* einhergehen, aufzuzeigen. In diesem Falle wird nicht wie in Visschers ‚Leo Belgicus‘ (Kat. 25) auf die bereits eingetretenen positiven Faktoren durch die Befriedung hingewiesen, sondern analog zur Vorderseite zeigt sich hier ein weiterer schlafender Mann. Der auf einem Stuhl sitzende und über einem auf dem Tisch liegenden Schriftstück<sup>454</sup> zusammengesunkene Mann stellt einen Kaufmann dar. Diese Annahme wird durch die Figur des *Merkurs* unterstützt, der sich, mit flatterndem Mantel, Caduceus, Flügelschuhen und -helm ausgestattet, von hinten über den Kaufmann beugt und ihn am Ohr zupft.<sup>455</sup> Diese Geste und die Umschrift ‚PLUS VIGILA‘ (Wache Du um so mehr) weist den Betrachter darauf hin, daß die Regeneration der Wirtschaft durch die Befriedung möglich ist und in Angriff genommen werden muß.

Damit lassen sich Auftraggeber und Adressaten auf die Schicht der Kaufleute einschränken. Besondere Beachtung verdient, daß sich die Kaufleute nicht nur dieser Rechenpfennige täglich bedienten, sondern daß sich die holländische Friedenspartei mehrheitlich aus Handeltreibenden zusammensetzte.<sup>456</sup> Das bedeutet, daß Bildträger und Ikonographie zusammen gehören und gemeinsam ‚gelesen‘ werden müssen. Beim täglichen Umgang mit den Rechenpfennigen wurde der Kaufmann beständig daran erinnert, der Befriedung dienlich zu sein und die Wirtschaft zu fördern. Für die Kaufleute war der Frieden Grundlage ihres Daseins. Tatsächlich stellte der Waffenstillstand die Basis der wirtschaftlichen Blüte der Niederlande dar.<sup>457</sup>

452 Vgl. KAT. BRAUNSCHWEIG 1987, S. 138 und Anm. 14.

453 KAT. BRAUNSCHWEIG 1987, S. 140, Anm. 15. Zum Gebrauch der Rechenpfennige vgl. GRIEVNOR, Ph.: *Numismatics*, Oxford 1975, S. 162–165.

454 Vielleicht ist es auch ein für die Niederländer typischer Teppich, der einen Teil des Tisches bedeckt.

455 „Au Revers, Mercure tire par l’oreille un homme endormi, pour l’arracher à un sommeil si dangereux; & lui adresse ces mots, tirés des Distiques moraux qui portent le nom de caton.“ Vgl. LOON, Bd. 2, S. 56. „Ein Kaufman welcher bey seinen Contoir-Tisch sitztet und schlummert / den aber der Mercurius bey dem Ohr zopfet und ihm dieses Worte zuraunet“, HISTORISCH-EMBLEMATISCHER MEDAILLEN-KASTEN, S. 63.

456 Vgl. KAT. BRAUNSCHWEIG 1987, S. 138.

457 Die Nördlichen Niederlande profitierten vor allem von der weiterhin bestehenden Schließung der Schelde. Der südliche Teil des Landes konnte durch Akzentverschie-

Die Aufforderung ‚vigila‘ ist in Rom ursprünglich an *Mars* ergangen, denn „(...) seine Rolle in der Regia war (...) die des Wächters und Schützers, wie sich aus folgendem Brauch ergibt: bei Kriegsausbruch ging der Befehlshabende in das *sacrarium Martis*, bewegte die Schilde und rüttelte an der Lanze<sup>[458]</sup> mit den Worten: *Mars, wache! (Mars, vigila)*. Diese Bitte läßt sich mit der des Lebensspenders sinnvoll vereinen: der Gott soll das Leben, das von ihm ausgegangen ist, schützen und erhalten.“<sup>459</sup>

In den Niederlanden wurde *Mars* und die gedeihende Landwirtschaft ebenfalls miteinander in Verbindung gebracht, aber nur solange er zur Ruhe gebettet oder schlafend dargestellt wurde. Die ursprüngliche komplexe Natur des *Mars* als Vegetations- und Kriegsgott war nicht mehr geläufig und vor allem nicht mehr zeitgemäß. *Mars* nach vierzig Jahren Krieg als lebensspendenden Stammvater<sup>460</sup> aufzufassen, konnte nicht als angemessen erscheinen.

Die zwölf Jahre des Bestandes wurden bereits von den Zeitgenossen als Periode ‚van rust und vrede‘ bezeichnet,<sup>461</sup> wobei die Bezeichnung ‚rust‘ doppelt besetzt war. Damit war nicht nur die durch die Aussetzung des Krieges eingetretene Ruhe gemeint, sondern auch eine Mahnung, in der Zeit der nach wie vor bestehenden politischen und religiösen Auseinandersetzungen Ruhe zu bewahren. Denn um *Mars* aus seinem Schlaf zu reißen, bedurfte es nicht viel.

„Zoo gy hem wakker maakt zal hij het slagzwaard trekken./ De zee is zelver stil, om t’Oorlogh niet te wekken: Zy vreest zijn wreedheid weêr te voelen op de vloedt./ Dies raak de trom toch niet, of’t zal rust beletten./ Als ’t Oorlogh wakker word, dan slapen alle weten.“<sup>462</sup>

Bekanntlich griff auch der schlafende, nackte *Mars* (wie bei Botticelli oder Piero di Cosimo) nach einer Zeit der genußvollen Ruhe wieder zu den Waffen, doch

bungen der Rezession Einhalt gebieten, wengleich die ehemals führende Handelsstadt Antwerpen nicht mehr an vorangegangene Erfolge anschließen konnte. Antwerpen blieb jedoch weiterhin Sitz des Handels, nur der direkte Warenverkehr wurde fortan über Amsterdam abgewickelt. Vgl. dazu unter anderem KAT. KÖLN 1992, S. 27ff. STOLZ, Eddy: *Die Spaanse Brabanders of de handelsbetrekkingen der Zuidelijke Nederlanden met de Iberische Wereld 1598–1648*, 2 Bde., Brüssel 1971. NORTH, Michael: *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 1992.

458 Die Lanze stelle den Gott selbst dar. Vgl. Simon, E. und G. Buchhness: Artikel ‚*Mars*‘, in: LIMC, Bd. 2.1, S. 505.

459 Ebd.

460 „Das Pferd als Tier des Mars [wurde] (...) ihm wie der Stier geopfert (...). Aus der religionshistorischen Analyse dieses Marsopfers hat man geschlossen, daß es sich um einen ‚typischen Kult der Königszeit‘ handelte, der die jährliche Erneuerung des Staates symbolisch darstellt: zur Bestätigung seines Fortbestandes und Gedeihens“, Simon, E. und G. Buchhness, Artikel ‚*Mars*‘, in: LIMC, Bd. 2.1, S. 505.

461 „Want Krijg is nu geboeyt / ’t Bestant geeft rust en vrede“. De Nederlandschen Helicon, Haarlem 1610, S. 274, zitiert nach JONG, 1980, S. 25.

462 Die Verse entstammen einem um 1658 geschriebenen Gedicht von Jan Vos. Grundlage stellt das Gemälde ‚Slapende Mars‘ von Hendrick ter Brugghen in Utrecht, Centraal Museum (20er Jahre des 17. Jhs.) dar. Zitiert nach JONG, 1980, S. 10f.



wurde Anfang des 17. Jahrhunderts ein unmittelbarer Bild geschaffen. Der *slapende Mars/Oorlogh* als politische Allegorie versinnbildlicht Befriedung bei voller Bewaffnung. Keine andere Figur hätte in dieser reduzierten aber prägnanten Form den Waffenstillstand besser oder umfassender darstellen können.

Aus dem Jahre 1615 liegt die Radierung ‚Merckt de Wysheyt vermaert vant Hollantsche huyshouwen‘ (Kat. 26) von Willem Buytewech (um 1590–1630) vor, der den *slapenden Mars/Oorlogh* weder exponiert in den Vordergrund rückt, noch ihn besonders kennzeichnet. Vielmehr erscheint er, kaum auszumachen, im Hintergrund (Kat. 26 D1). Seine Haltung ist den vorausgegangenen Beispielen verpflichtet: Mit nach vorne gebeugtem Oberkörper, entspannt ausgestrecktem linken Bein und die Arme über den Oberschenkeln verschränkt, stützt er mit seiner linken Hand seinen Kopf. Der Körperhaltung entsprechend ist es angebracht, eher von einem *ruhenden* als von einem *schlafenden Mars* zu sprechen.

Die Radierung dient als Titelblatt-Illustration zu einem Pamphlet,<sup>463</sup> welches den selben Titel wie die Radierung trägt: ‚Merckt de Wysheyt vermaert / vant Hollantsche huyshouwen / en siet des luyspaerts aert / die niet is te vertrouwen.‘<sup>464</sup> Der Text ist wie ein Dialog zwischen der *hollandse Maagd* und einem *Vrindt des Vaderlans*<sup>465</sup> aufgebaut. Verschiedene Stichwörter finden sich sowohl im Text als auch in der Radierung wieder, so daß sich die Darstellung hauptsächlich durch die Textbeigabe erklärt.<sup>466</sup> Alle Hauptelemente der Radierung verweisen auf eine positive Vorstellung der Nördlichen Provinzen. Es finden sich die sie definierenden Versatzstücke wie *hollandse Maagd* ‚hollandse tuin‘, das Haus der Niederlande mit einem gewaltigen Giebelaufsatz,<sup>467</sup> der die Wappen der Provinzen und das des Hauses Nassau präsentiert,<sup>468</sup> und der sie beschützende argusäugige Löwe. Die Vertreter des Volkes, die in der Radierung als ‚vereinigt gemeent‘ bezeichnet werden und die beiden Männer mit den Bezeichnungen ‚macht‘ und ‚reden‘, die den Garten von Unkraut befreien, symbolisieren durch ihre Gemeinschaft und die Tätigkeit des Gartenbestellens und -pflegens die friedvolle Einheit. Für diese Einheit steht auch der *slapende Mars/Oorlogh*. Die *hollandse Maagd* hebt gegenüber dem *Vriend des Vaderlands* hervor, daß ‚de

463 ‚(...) met het volgende adres aan het einde: Ghedruckt in een’ der Steten van de Baetaefsche Maeght: Ick hete t’Hollandtsche Huys, zoo ghy myn Name vraeght. In ’t Jaer onses Heeren M.DC.XV. Vgl. KNUTTEL, Nr. 2183. Die folgenden Zitate stammen alle aus Kat. 26.

464 Vgl. WURZBACH, Bd. 1, S. 277, unter Radierung, Nr. 8.

465 Der *Vriend(t) des Vaderlans* wird häufig mit Moritz von Oranien identifiziert, wofür aber keinerlei Indizien – weder im Text noch in der Radierung – vorliegen. Vgl. ATLAS VAN STOLK, Nr. 1310; FM, Nr. 1304; SCHÖNE, 1972, S. 57, Anm. 36. Die ausführlichste Bearbeitung des Künstlers liefert HAVERKAMP BEGEMANN, Egbert: *Willem Buytewech*, Amsterdam 1959, vor allem S. 170f., Nr. vG 17.

466 Im folgenden werden die Inschriften der Radierung mit einfachen, die Textzitate wie gewohnt mit doppeltem Anführungsstrichen gekennzeichnet.

467 Vgl. zum Haus der Niederlande auch Kat. 16. Hinter der *hollandse maagd* erhebt sich ‚Das Huis Nassaw‘.

468 Von oben nach unten: Ost-Friesland, Overijssel, Utrecht, Holland, Nassau, Friesland, Gelderland und Zeeland.

landt-man, de ste-man, de zeeman“ (vereenigt gemeent) durch ihre Hilfe das Land einen, derweil „de krichsman (...) thans ter tyt wat zit en rust.“<sup>469</sup>

Wichtig ist, daß der *slapende Mars/Oorlogh* sich nicht wie in De Passés koloriertem Kupferstich ‚Victoriae Praemium‘ (Kat. 15) außerhalb des ‚tuins‘, sondern innerhalb befindet. Hier wurde anscheinend Wert darauf gelegt, den befriedeten *Mars* als eigene Leistung und als Resultat ihrer Einheit darzustellen. Unterstützt wird diese These durch die Gestaltung der außerhalb des umzäunten Gartens auszumachenden Szenerie. Von rechts bewegt sich eine junge, schön gewandete Frau auf das vom holländischen Löwen bewachte Gatter zu. In ihrer rechten Hand hält sie eine Blume, die sie dem Löwen als Geschenk entgegenstreckt und um Einlaß bittet. Der *Vriend des Vaderlands* weiß im Text näheres über die Blume zu berichten und warnt die *hollandse Maagd*: Die Blume ist „(...) van een Kruyt genaemt Munnixkappe, een vergiftich ghewas, ’twelck eertijts wt uwen Tuyn ghewijet ist, dat hy weder opghenomen heeft, om u daer door langsaem in een deusighen slaep te helpen.“<sup>470</sup> Diese auf den ersten Blick friedvolle Geste soll als Ablenkungsmanöver über die hinter ihr her schleichenden Soldaten hinwegtäuschen. In gebeugter und aktionsbereiter Haltung, voll gerüstet und mit gezückten Waffen, besteht kein Zweifel über ihre Absichten. Bei näherer Betrachtung wird man gewahr, daß ihnen ein ganzes Heer folgt, welches nur durch die Helme und schußbereiten Waffen im rechten Hintergrund auszumachen ist.

Der Grundtenor des Blattes ist die Falschheit der Spanier – ein beliebtes Bildsujet, das sich mehrfach nachweisen läßt.<sup>471</sup> Neben dem Einsatz des in Richtung der Holländer ausgestreckten Ölzweiges und einem hinter dem Rücken gehaltenen Schwertes oder des durch die Kleidung sichtbaren Skorpionschwanzes manifestiert sich die ‚spanische Verlogenheit‘ am eindruckvollsten durch den Einsatz der Maske.

Haverkamp Begemann hat darauf hingewiesen, daß diese Darstellung der Falschheit nicht nur auf die sich anschleichenden Soldaten reduziert werden darf. Vielmehr dienen sie – auch für den Betrachter – als Ablenkungsmanöver. Der anonyme Autor des Pamphletes schreibt:

„(...) tschijnt een Tweeling oft een Half-gheslacht te wezen, waer van d’eene helft u vriendelijck schijnt aen te lachchen, met een zoet vroulick aensicht, ende d’ander helf van achter ghewapent is met een wreedt Krijghs-mansghesicht.“<sup>472</sup>

Weiter charakterisiert er die Figur als „(...) een van de vier gheslachten der Hermaphroditen twelck een van de quaetste gheslachten der Menschen is.“ Eine Verbindung zwischen der Beschreibung und der Spanien repräsentierenden jungen Frau herzustellen, erscheint auf den ersten Blick nicht möglich. Erst bei genauerer Betrachtung ihrer Kopfparteie formt sich aus ihrem Haarschmuck das erwähnte „Krijghs-mansghesicht“. Ist die giftige Blume erst einmal überreicht

469 Zitiert nach HAVERKAMP BEGEMANN, 1959, S. 171.

470 Ebd., S. 171

471 Vgl. u.a. Kat. 48.

472 Zitiert nach HAVERKAMP BEGEMANN, 1959, S. 171.

und die Holländer in den Schlaf gesunken, wird sie ihr wahres Gesicht nach vorne kehren. Der von außen Einblick nehmende Betrachter wird durch dieses, nicht ohne weiteres erkennbare Detail der Janusköpfigkeit in die Position der Holländer versetzt.

Bemerkenswert ist der Einsatz einer weiblichen Figur, denn diesen Platz nimmt in anderen Exponaten hauptsächlich der ‚gemeine‘ Jesuit ein. Aus dem Jahre 1610 liegt von Le Blon der Kupferstich ‚Levendige Vertooninge van den tegenwoordigen Staet der Landen Gulich, Cleve, ende andere Byliggende Plaetsen‘ (Kat. 48) vor, in dem ein Jesuit den ‚falschen‘ Frieden vorführt.<sup>473</sup> Ausgestattet mit Masken, reichen Gewändern und einem Ölzweig, der sich dem Betrachter als getarnter Dolch offenbart, erschließt sich ihr eigentlicher Charakter. Zur Unterstützung der Aussage wurde ihr der ‚wahre‘, verstoßene Friede gegenübergestellt.

Bei Buytewech repräsentiert der *slapende Mars/Oorlogh* nicht die beiden durch den Waffenstillstand befriedeten Landesteile, sondern wird als alleinige Errungenschaft der Nördlichen Provinzen vorgestellt. Daß Spinola als Stellvertreter für Spanien in der Gestalt des *Mars* den ‚hollandse tuin‘ anzugreifen versucht, stellt ein beliebtes Bildthema dar.<sup>474</sup> Aber die Figur des *Mars* mit seinen positiven (ruhenden) und negativen (aktiven) Eigenschaften in einem Bild dualistisch darzustellen, scheint ein Novum zu sein, zumal durch die Zuordnung zu den Nördlichen und Südlichen Niederlanden eine eindeutige Wertung vorgenommen wurde. Der politische Hintergrund manifestiert sich im 1614–1615 voll entbrannten Jülich-Klevischen Erbfolgestreit. Nachdem die Niederländer 1611 Siege davon tragen konnten, war es den Spaniern 1614–1615 möglich, einige Verluste wieder auszugleichen.<sup>475</sup>

Leider existiert für das folgende Beispiel kein überliefertes Entstehungsdatum, dennoch kann man davon ausgehen, daß die Radierung ‚Der schlafende Mars‘ von Jacob de Gheyn III.<sup>476</sup> (Kat. 49) fest mit der Zeit des Waffenstillstandes verbunden ist. Analog der Ausführungen zu den *Mars-Venus-Liebesszenen*, die sich erst durch die Inschriften eindeutig als Friedensallegorien identifizieren ließen, erhält auch diese Radierung ihre eigentliche Bedeutung durch die beige-

473 Vgl. Abb. 3 des insgesamt fünf Darstellungen umfassenden Titelpuffers.

474 Vgl. zum Beispiel Kat. 16.

475 Jülich-Kleve war „(...) strategisch sehr wichtig, denn die Habsburgischen Spanier (...), die calvinistischen Generalstaaten (...), Frankreich (katholisch zwar, aber im Kampf gegen die Umklammerung durch Habsburg der protestantischen Seite zuneigend), das antirömische England, der Papst und sein weltlicher Schutzherr, der Kaiser, schauten ebenso begierig auf das Land wie die deutschen Reichsfürsten, die im Begriff waren, sich in der protestantischen Union und unter bayerischer Führung, in der katholischen Liga zu organisieren.“ Und weiter schreibt er: „Bei der engen Verbindung zwischen Spanien, Österreich, Kaiser und Papst erschien der Streit um Jülich-Kleve als Fortsetzungsvariante der niederländischen Querelen“, OLLMANN-KOESLING, 1996, S. 8 und 25.

476 Die Zuordnung an J. de Gheyn III. erfolgt bei HOLLSTEIN, Bd. 7, S. 198; SCHÖNE, 1972, S. 38; REGTEREN ALTENA, 1983, Bd. 1, S. 123; Bd. 2, S. 165 (ohne Abb.).

fügten Verse: ‚Mavors quiescit laureatus altius / Quiescat in Bonum usque et usque publicum‘ (Mars schläft, im Schlaf noch höher gelobt als sonst, / er schlafe und schlafe weiter zum Wohle des Volkes).<sup>477</sup>

Die Darstellung allein läßt mehr an eine Genrefigur als explizit an *Mars* denken. In einer Wandecke hat sich ein tief in seinen Mantel gehüllter Mann mit einem Barett auf dem Haupt auf einer (Kanonen-)Kugel niedergelassen, die, über die Bedeutung seiner Figur hinaus, die instabilen Verhältnisse anzeigt.<sup>478</sup> Zwischen seinen Knien hält er ein mit der Spitze nach unten gerichtetes Schwert und um ihn herum finden sich Teile seiner Rüstung: ein Handschuh neben größeren und kleineren Kanonenkugeln, der Schild und auf einer Stange sein Helm. Das Austauschen von Helm und Barett, welches mit einer Straußenfeder<sup>479</sup> und einem Lorbeerzweig geschmückt ist, deutet auf friedliche Zeiten, das Schwert in seinen Händen auf die nach wie vor bestehende Gefahr der ‚Erweckung‘ seiner martialischen Kräfte. Gleichzeitig wird hiermit an die Personifikation *van het Bestand* erinnert.

Die vorausgegangenen Erörterungen haben deutlich gemacht, daß es einer zeitlichen Verzögerung bedurfte, um das Bild des *slapenden Mars/Oorlogh* entstehen zu lassen. Aus diesem Grunde ist es wahrscheinlich, daß die Ausführung von De Gheyn III. erst in der zweiten Hälfte oder im letzten Drittel des Waffenstillstandes entstanden ist. Zunächst sprechen seine Lebensdaten (ca. 1596–1644), sein Aufenthalt in Italien und seine verbürgte Tätigkeit in Den Haag im Jahre 1616 dafür.<sup>480</sup> Außerdem läßt sich diese These durch eine Art Chronologie der bereits besprochenen und der noch folgenden Beispiele untermauern. Denn Jacob de Gheyn III. liefert mit seiner Radierung das erste bekannte eigenständige Bild des *slapenden Mars/Oorlogh*. Von einer größeren szenischen Einbindung wie bei Visscher (Kat. 25) oder Buytewech (Kat. 26 D1) befreit, entwickelte sich die Allegorie zu einem beliebten Bildthema, welches über die Zeit des Waffenstillstandes hinaus mit leicht modifizierter Bedeutung mehrfach verbildlicht wurde. Ein sicheres Indiz für die Popularität des Themas stellen drei erhaltene Fassungen mit unterschiedlichen Angaben dar: Die erste Ausführung weist ‚nur‘ das Monogramm des Künstlers, die zweite ‚N. de Clerc‘<sup>481</sup> als Verleger (exc.) und die dritte Fassung den Zusatz ‚Hh‘ (Hendrick Hondius) auf.<sup>482</sup>

Bediente sich De Gheyn III. noch dem Medium der Graphik, erfuhr das Bildthema neben seiner sich entwickelnden Eigenständigkeit eine Aufwertung durch die Transferierung in das Medium der Malerei.

477 Übersetzung zitiert nach SCHÖNE, 1972, S. 38.

478 Vgl. dazu auch die Kreidezeichnung ‚Study of a seated young man, wrapped in a large cloak‘. REGTEREN ALTENA, Bd. 2, Kat. 36, S. 169; Bd. 3, Abb. 9, S. 243.

479 Die Straußenfeder verbindet äußere Zier und das Symbol der Tugend, vgl. dazu HENKEL/SCHÖNE, Sp. 1490.

480 Vgl. dazu WURZBACH, Bd. 1, S. 584; THIEME/BECKER, Bd. 13, S. 533.

481 De Clerc (Clerk) war in den Jahren 1614–1625 Verleger und Kupferstecher zu Delft, vgl. WURZBACH, Bd. I, S. 288. Seine Verlegertätigkeit ab 1614 unterstützt die These, daß die Radierung erst in der zweiten Hälfte des Waffenstillstandes angefertigt wurde.

482 Vgl. dazu die Angabe bei HOLLSTEIN, Bd. 7, S. 198.

Im Centraal Museum in Utrecht befindet sich ein Gemälde von Hendrick ter Brugghen, welches ein Dreiviertelportrait eines schlafenden Mannes in voller Rüstung<sup>483</sup> zeigt (Kat. 50). Kompositionell wird das Gemälde ganz von dem geharnischten, fast lebensgroßen Mann und der Trommel bestimmt, dessen Präsenz durch den schlichten, nicht auf Tiefenwirkung gestalteten Hintergrund Unterstützung findet. Mit leicht nach links gebeugter Körperhaltung stützt er den Kopf auf seinen rechten Arm, wobei ihm die bereits bekannte Kriegstrommel als Unterlage dient. Trotz der durch den Helm verschatteten oberen Gesichtspartie kann man sehr deutlich erkennen, daß er die Augen geschlossen hat.<sup>484</sup> Diese Schlafhaltung ist ikonographisch den schlafenden Soldaten am Grab Christi entlehnt. In dem ungefähr gleichzeitig zu datierenden Gemälde ‚De bevrijding van Petrus uit de gevangenis‘<sup>485</sup> (ca. 1625–1629) hat Ter Brugghen einen der Wächter eben in dieser Pose im Hintergrund des Gemäldes dargestellt.<sup>486</sup>

Erst als ein Gedicht von Lambert van de Bos aus dem Jahre 1650 mit dem Gemälde von Ter Brugghen in Verbindung gebracht werden konnte, änderte man den bis dahin gängigen Titel ‚de slapende Krigsman‘ in ‚de slapende Mars‘ ab. Dort heißt es:

„Slaept ginger Mars, soo koen en vroom / Wel eer, en brandend in de wapen,  
/ Ter Brugghe seght, is dit u slapen, / Of slaep ik self, en is et een droom? /  
Jae, Mars die slaept, en ’t is gewis, / Misschien om haest weêr op te branden,  
/ Maer ghy en slaept niet, noch u handen / Te toonen ’t geen een wonder  
is.“<sup>487</sup>

Neben der Charakterisierung des *Mars* (koenheid/Kühnheit und vroom/fromm) ist das Gedicht in der ersten Strophe als Frage, in der zweiten als Antwort konzipiert. Dabei legt der Dichter dem Künstler die Worte in den Mund und läßt ihn fragen, ob es denn wirklich sein könne, daß *Mars* sich zur Ruhe gebettet habe.

483 Zur Rüstung vgl. vor allem HARBISON, Craig: *A Note on Terbrugghens's Sleeping Mars*, in: *The Burlington Magazine*, 116, 1974, S. 35–36.

484 Die in dieser Haltung vorzufindenden Figuren mit offenen Augen symbolisieren in der Regel die Gemütslage der Melancholie (vgl. zum Beispiel Dürer).

485 Privatsammlung, Montrouge (bei Paris), Öl auf Leinwand, 136 x 170 cm. Vgl. NICOLSON, Benedict: *Hendrick Terbrugghen*, Den Haag 1958, S. 78f., Kat A 48, Abb. 41C. KOBAYASTI-SATO, Yoriko: *The Attribution of the Tokyo Liberation of the St. Peter to Ter Brugghen: A Reconsideration*, in: *Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Carravaggios in Holland: Beiträge eines Symposions aus Anlaß der Ausstellung: Holländische Malerei im Neuen Licht, Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen*. Hrsg. von Rüdiger Klessmann, Braunschweig 1988, S. 103–109.

486 Bei Vermeer findet sich diese Schlafhaltung zum Beispiel in dem um 1657 entstandenen Gemälde ‚Slapende Meisje‘, New York, Metropolitan Museum.

487 Zitiert nach JONG, 1980, S. 10. Lambert van den Bos beschreibt in seiner Schrift ‚Konstkabinet van Marten Kretzer‘ neben dem Gemälde von Ter Brugghen verschiedene andere Bilder aus der Sammlung. Zu den folgenden Ausführungen vgl. vor allem JONG, 1980.

Die Antwortstrophe bestätigt den Schlaf des Kriegsgottes und lobt den Künstler, der durch seine Fähigkeiten das Wunder vollbracht hat: *Mars* schläft!<sup>488</sup>

Das Gedicht sowie der prunkvolle vergoldete Rahmen<sup>489</sup> stammen aus dem Jahre 1650, indes die Datierung des Gemäldes in den zwanziger Jahren anzusiedeln ist. In der oberen rechten Ecke sind neben der Signatur ‚HTBrughhen fe.‘ die Ziffern 162 zu lesen. Die letzte Zahl ist im Lauf der Zeit unlesbar geworden und es existieren keine diesbezüglichen Überlieferungen. Auf der Basis stilistischer Untersuchungen versuchte die Forschung, einer exakteren Datierung näher zu kommen, doch konnte man sich ‚nur‘ auf die früheste Datierung von 1623–1625 und, einhergehend mit dem Sterbejahr des Künstlers, auf das Jahr 1629 einigen. Der Kompromiß findet sich in der Datierung um 1625. Ausgeschlossen scheinen somit die Jahre 1620–1622.

Steht der hier erörterte zeitgeschichtliche Bildsinn damit im Leeren? Nach Wolfgang Schöne, der aus vordergründig zeitgeschichtlichen und untergeordneten stilistischen Gründen für die Jahre 1620–1621 plädiert, bringt auch Erik de Jong das Gemälde mit dem Waffenstillstand in Verbindung. Letzterer versucht jedoch – den hypothetischen Ansatz betonend – die zeitliche Verzögerung ohne Verlust des Bildsinnes durch andere, ähnlich gelagerte Fälle zu erklären.

„Dat deze voorstelling enkele jaren na afloop van het Bestand geschilderd is, hoeft dit vermoeden niet tegen te spreken. Zo zijn bijvoorbeeld van het afdanken van de waardgelders in Utrecht door Prins Maurits in 1618, destijds een ingrijpende politieke gebeurtnis, tot in den jaren dertig van de 17de eeuw minstens vijftien versies geschilderd.“<sup>490</sup>

Unterstützung findet seine These bei Regteren Altena, der darauf hingewiesen hat, daß die dritte, mit dem Zusatz ‚Hh‘ versehene Fassung der Radierung von Jacob de Gheyn III. (Kat. 49) erst nach 1621 in Umlauf gebracht wurde.<sup>491</sup> Ein sicheres Indiz für die Beliebtheit des Themas.

Quellen zur Auftragsvergabe oder über den Auftraggeber selbst liegen nicht vor. Allein die beiden genannten Gedichte geben Auskunft über einen Besitzerwechsel. Im Mai 1650 standen aus dem ‚Konstkabinet van Marten Kretzer‘ verschiedene Exponate zum Verkauf – wahrscheinlich auch die *slapende Mars* von Ter Brugghen. Denn kurz darauf findet sich das von Van den Bos verfaßte Gedicht mit der Angabe, daß das Bild ‚in de Zaal van den E. Heer Pieter Six‘ gehangen habe. Ob sich Marten Kretzer (1598–1670) als der eigentliche Auftraggeber identifizieren läßt, ist fraglich. Einerseits war er Kaufmann zu Amsterdam

488 Es existiert ein weiteres Gedicht von Jan Vos, das er vor 1658 verfaßt hat. Der Titel lautet: ‚Op de schildery daar Mars op een trommel slaapt; in de zaal van den E. Heer Pieter Six‘, zitiert nach JONG, 1980, S. 10.

489 Der Rahmen besticht vor allem durch seine Plastizität. Die an den Längsseiten von einer Kette festgebundenen und aufgrund dessen nicht einsatzfähigen Waffen sowie die die äußere Leiste ummantelnden Ölbaumblätter unterstützen die inhaltliche Bedeutung des Gemäldes.

490 JONG, 1980, S. 27.

491 Vgl. REGTEREN ALTENA, 1983, Bd. 1, S. 123.

und fühlte sich den Remonstranten zugehörig, die zusammen mit Oldenbarnevelt für eine Verlängerung des Waffenstillstandes plädiert hatten. Andererseits erscheint ein späterer Ankauf durch die Widerspiegelung seiner politischen Ansichten und Hoffnungen ebenso plausibel.<sup>492</sup>

Einhergehend mit der stilistischen Untersuchung stellte man fest, daß sich mehrere Kopien des Bildes erhalten haben.<sup>493</sup> Die Utrechter Version gilt aufgrund der erkennbaren Übermalungen und durch die Signatur als Original. Trotz der nicht zu klärenden Datierung sprechen doch gerade die Kopien eindeutig – wie bei De Gheyn III. – dafür, daß der Sinngehalt der Figur auch nach 1621 nicht verlorengegangen war.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob der *slapende Mars* mit der Beendigung des Waffenstillstandes positiv oder negativ konnotiert war. Gerade an Ter Brugghens Gemälde haben sich aufgrund der Datierung zwei konträre Meinungen herausgebildet. Benedict Nicolson versteht den *slapenden Mars* als positive, pazifistische Manifestation: 1609–1621 versinnbildlicht die Figur die Grundlagen und die Erfolge des Waffenstillstandes; später dient das Bild als Ansporn und erhofftes Ziel.<sup>494</sup> Einen ganz anderen Interpretationsstrang verfolgt Madlyn Millner Kahr, die durch die Schlafhaltung die Sünde der Faulheit dargestellt sehen will und das Gemälde als Mahnung an die Niederländer versteht. Ihrer Meinung nach birgt die Passivität des Kriegsgottes das Risiko eines erfolgreichen Angriffes des Gegners. Sie versteht das Gemälde als Aufruf zur Wachsamkeit und zur eigenen Mobilisierung.<sup>495</sup> Ihre These findet zumindest Rückhalt in der Tatsache, daß die Niederländer tatsächlich in zwei Lager gespalten waren, deren bedeutendste Vertreter Oldenbarnevelt und Moritz von Oranien darstellten. Doch ihre von Vermeers ‚*slapende Meisje*‘ ausgehende, retrospektive Interpretation läßt die Entwicklung der Figur im Zusammenhang mit dem Waffenstillstand völlig außer acht. Beide Darstellungsarten, der *slapende Mars* als gemeinsames Symbol der befriedeten Südlichen und Nördlichen Provinzen oder in der Form der Gegenüberstellung (Kat. 26), waren immer positiv besetzt. Die These von Kahr, in dem Gemälde die Sünde der Faulheit verbildlicht zu sehen, ist nicht zutreffend, während die Ermahnung, Wachsamkeit walten zu lassen, der Figur und dem Thema Waffenstillstand immer eigen ist. Dafür steht vor allem der in zahlreichen Bildmedien vertretene Kranich, dem bei schwindender Aufmerksamkeit oder Müdigkeit der Stein aus seiner Kralle entgleiten und das Geräusch des Aufschlags wieder wecken würde.<sup>496</sup> Auch in Gedichten wird wiederholt auf die nötige Wachsamkeit – *Vermoeden en Sorghe*<sup>497</sup> – verwiesen. Betraf sie auf der ei-

492 Zu diesem Abschnitt vgl. JONG, 1980, S. 10.

493 Vgl. JONG, 1980, S. 4.

494 Vgl. NICOLSON, Benedict: *Hendrick Terbrugghen*, Den Haag 1958, Kat. A 71, S. 103.

495 Vgl. KAHR, M. Millner: *Vermeer's girl asleep, a moral emblem*, in: Metropolitan Museum Journal, 6, 1972, S. 115–132.

496 Vgl. HENKEL/SCHÖNE, Sp. 820f.

497 Vgl. die derart betitelten, sich auf dem hinteren Teil des Wagens befindlichen Figuren in Kat. 7 D1.

nen Seite immer auch den Gegner, so wurde die auf der anderen Seite geforderte Aufmerksamkeit der Situation des Waffenstillstandes gerecht.

### 6.3.1 Die weitere Entwicklung des *slapenden Mars*

Daß Ter Brugghens *slapende Mars* im direkten Zusammenhang mit dem Waffenstillstand steht, verdeutlichen auch die nachfolgenden Beispiele. Eine in sehr freier Manier angefertigte Zeichnung von De Gheyn II. (1565–1629),<sup>498</sup> veranschaulicht bereits eine Modifizierung der Figur, die für die nächsten Jahre charakteristisch werden wird (Abb. 13). Die aus seiner letzten Arbeitsphase stammende Zeichnung zeigt einen geharnischten Soldaten mit Lanze und Schild auf einer Trommel sitzend. Obwohl der mit einem Federbusch geschmückte Helm die Augenpartie durch seinen Schatten verdunkelt, vermitteln Körperspannung, Kopfhaltung und der aktive Griff zu Lanze und Schild zweifelsfrei, daß dieser geharnischte Krieger nicht schläft. Nur die Sitzhaltung auf der Trommel stellt eine Reminiszenz an den schlafenden Mars dar.

Ohne den politischen Hintergründen nachgehen zu wollen, sei in diesem Kontext darauf verwiesen, daß Diego Velázquez etwa zehn Jahre später (1639–1641) einen lebensgroßen *Mars* (Abb. 14) dargestellt hat, der verschiedene, bereits besprochene Elemente mit neuen kombiniert. Dies ist besonders beachtenswert, weil sich in Spanien, anders als in den Niederlanden und speziell in Flandern, kaum Gemälde finden lassen, die in allegorischer Form eine Friedenssehnsucht zum Thema haben. Velázquez' *Mars* ist eine bemerkenswerte Ausnahme. In einer eindrucksvollen Präsenz stellt Velázquez den dürftig bekleideten Körper des Kriegsgottes dar. Erst nach der Betrachtung des muskulösen Körpers eines Mannes mittleren Alters nimmt man die durch den prunkvollen Helm im Schatten liegende Gesichtspartie wahr. Dabei besticht allein der den Betrachter fixierende melancholische Blick durch seine Intensivität. Seine leicht zusammengesunkene Körperhaltung entsteht durch das angewinkelte linke Bein und seinen darauf abgestützten Arm, der wiederum dem Kopf Halt gibt. Rüstungsteile und der Schild liegen im Vordergrund am Boden. Nur der prunkvolle Helm ziert seinen Kopf und unterstreicht die Verletzlichkeit des nackten schutzlosen Körpers. Entscheidend ist hier die Kombination der geöffneten Augen und des aufgestützten Kopfes.

Verschiedene Bildbeispiele machen deutlich, wie breit die Variationskala der Bedeutung des Motives des aufgestützten Kopfes sein kann: Kontemplation, Trauer, Nachdenken, meditative Ruhe,<sup>499</sup> Schlaf und Müdigkeit.<sup>500</sup> Daß Figuren

498 Vgl. REGTEREN ALTENA, Bd. 2, S. 35, Kat. 117, Bd. 3, Abb. 368, S. 185. Vgl. zu De Gheyn II. als Zeichner: KAT. ROTTERDAM 1985: *Jacques de Gheyn II. als Tekenaar*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1985.

499 Harms verzeichnet ein Blatt mit dem Titel ‚Versammlung vnnnd Zusammenkunfft etlicher hohen ... Kriegsfürsten‘ aus dem Jahre 1621, welches ‚(...) die Ungeschlossenheit der protestantischen Union angesichts der Eroberung der Kurpfalz durch Ambrosio



mit geschlossenen Augen den Schlaf dargestellt, ist ohne Zweifel, während der *Mars* von Velázquez mit seinen geöffneten Augen häufig als kontemplativ bezeichnet wird.<sup>501</sup> Dabei wird in der Regel der den Betrachter fixierende offene Blick übersehen, der dem ins Leere führende, in sich gekehrte Blick des Saturnikers entgegensteht.<sup>502</sup> Darüber hinaus hätte Velázquez mit Sicherheit nicht die leuchtenden Farben Rot und Blau gewählt, um ein Bild der Melancholie darzustellen. Velázquez hat *Mars* auf der Ecke einer Bettstatt plaziert und bindet ihn damit wieder in die Ausgangsepisode der amourösen Liebesgeschichte ein. Aus diesem Grunde kann der nicht schlafende, sondern ruhende und erschöpfte *Mars* als Ausdruck der Friedenssehnsucht und als Kritik an der Kriegspolitik verstanden werden.

Darüber hinaus spielt der Helm eine bedeutende Rolle. Ebenso wie bei dem wiederum etwa zehn Jahre später entstandenen ‚Mann mit Goldhelm‘<sup>503</sup> (ca. 1650) dient der Helm nicht nur als Ausweis dafür, daß der Dargestellte einen hohen militärischen Rang innehatte, sondern vor allem der Identifizierung des Dargestellten als *Mars* (Kat. 51).<sup>504</sup> Auch Cartari, der die Rüstung ausführlich beschreibt, hebt besonders den goldglänzenden Helm hervor: „(...) l’elmo lucido sì, che mostrava di ardere, quasi avesse l’ardente fulmine per cimiero.“<sup>505</sup> Das

---

Spinola (...) in den Jahren 1620 und 1621“ zum Thema hat. Vgl. HARMS, Bd. 4, S. 182f., Nr. 135. Einer der Kriegsfürsten sitzt in einem Armsessel und hat seinen Kopf auf seine Hand gestützt. Unter dem ihm beigegebenen Buchstaben F findet sich im Text folgende Erläuterung: „Der fünfte Herr hier meditirt / G. Auch starke Schantzen Er formirt. Sitzt gleichsam hier als Schläff er fest / Und zu dem Fried sich ansehn lest.“

500 Vgl. hierzu KLIBANSKY, R.; E. PANOFKY; F. SAXL, F.: *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendeln/Liechtenstein 1979, S. 286ff. (Dt. Übersetzung, Frankfurt a.M. 1990, S. 409ff.). Vgl. zum Beispiel die Abbildungen bei Osten, Gert van der: Artikel ‚*Christus im Elend*‘, in: RDK, Bd. 3, Sp. 645f.

501 Carl Justi zog die Grabplastik Lorenzo de Medicis als Vergleich heran. Bei Michelangelo findet sich in ähnlicher Ausprägung „die Verdunkelung des Gesichts durch den Helm, der aufs Knie gestützte Arm mit der Hand an der Wange [und] die herabhängende Rechte“. JUSTI, Carl: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn 1903, S. 538f. Vgl. auch PANOFKY, Erwin: *Studien zur Ikonologie*, Köln 1980, S. 277.

502 „Der kontemplative Saturniker ist der ‚Welt gegenüber verschlossen‘, er ist mürrisch, schweigsam, vollkommen auf sein eigenes Ich bezogen, ein Freund der Einsamkeit und Dunkelheit (...)“, PANOFKY, 1980, S. 277.

503 Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. Nr. 811A. Vgl. dazu vor allem SCHÖNE, 1972.

504 Der authentische Helm wird in der Eremitage in Sankt Petersburg aufbewahrt; ein weiteres Exemplar im Delfter Koninklijk Nederlands Leger- en Wapenmuseum. In der Kasseler Gemäldegalerie befindet sich ein ehemals der Rembrandt-Schule, heute Willem Drost zugeschriebenes Gemälde, welches aufgrund des fehlenden Helmes nicht als *Mars*, sondern als ein Bild aus der Folge der ‚Vier Lebensalter‘ verstanden wird. Vgl. dazu SCHNACKENBURG, Bernhard: *Gemäldegalerie Alte Meister*. Gesamtkatalog, Textband, Mainz 1996, S. 106f., Tafel 129.

505 CARTARI, 1647, S. 207 (Der Helm glänzte dermaßen, daß er zu brennen schien und hatte gleichsam den brennenden Blitz als Helmzier).

Gemälde aus dem Rembrandt-Umkreis – auf eine Diskussion über Zu- und Abschreibung kann in diesem Rahmen verzichtet werden – unterstreicht durch das reiche Ornament, den pastosen Farbauftrag und den durch den Lichteinfall hervorgerufenen goldgelben Glanz des Helmes seine Bedeutung.<sup>506</sup> Demgegenüber steht der Gesichtsausdruck. Mit leicht nach unten blickenden Augen, hart gezeichneten Gesichtszügen und entschlossenem Mund präsentiert sich kein junger, sondern ein in die Jahre gekommener Mann. Vielleicht wurde hier versucht, ein Bild des achtzigjährigen, nun zur Ruhe gelangten Krieges darzustellen. Auffällig ist, daß sich in den Niederlanden um 1650 mehrere Darstellungen finden lassen, die den Kriegsgott im fortgeschrittenen Alter präsentieren.<sup>507</sup>

Für Jan Kelch stellt das ‚Aufleuchten‘ des Helmes und der in sich gekehrte Gesichtsausdruck Aktivität und Passivität dar:

„Martialisches und unmartialisches sind in einer Gestalt verbunden, ein zwiespältiger Bildgedanke, der sich aber gleichfalls als eine Mahnung versteht, für die Aufrechterhaltung des Friedens einzutreten.“<sup>508</sup>

Hiermit sind die diametralen Versatzstücke des schlafenden oder ruhenden *Mars* auf das äußerste verkürzt dargestellt. Kurz nach der Unterzeichnung des Westfälischen Friedens entstanden, muß das Gemälde als eindringliche Mahnung verstanden worden sein, den Frieden zu wahren.

„In 1650 ontstonden namelijk nieuwe spanningen tussen de Amsterdamse stadsregering onder leiding van Andries Bicker en de als steeds op oorlog met Spanje beluste stadhouder Willem II (1620–1650), zoon van Frederik Hendrik.“<sup>509</sup>

Vor diesem Hintergrund läßt sich auch die in den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts vorgenommene Neurahmung des Gemäldes von Ter Brugghen erklären, die einer Aktualisierung und Akzentuierung gleichkommt. In den zwanziger und Anfang der fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts war die Problematik Krieg oder Frieden besonders aktuell.<sup>510</sup> Die aufgezeigte Entwicklung verdeutlicht, daß

506 Vgl. dazu KELCH, Jan: Der Mann mit dem Goldhelm, Reihe ‚Bilder im Blickpunkt der Gemäldegalerie‘, Berlin 1986, S.11.

507 Vgl. zum Beispiel die Gemälde von Ferdinand Bol, *Mars* (?), 1657, 72,5 x 62,5 cm, Inv. Nr. 34675, Muzeum Narodowe, Warschau und Heymann Dullaert (1655), Metropolitan Museum, New York. „Seine Gemälde sind vollständig verschollen [?]. Houbraken erzählt nur, daß ein ‚geharnischter Mars‘ von Dullaert in Amsterdam als ein Original von Rembrandt verkauft wurde“, WURZBACH, Bd. 1, S. 438. Beide abgebildet bei KELCH, 1986, S. 22.

508 Ebd., S. 23.

509 JONG, 1980, S. 28.

510 Hier sei ein undatiertes Bild von Jan van Bijlert (1598–1671) angeführt, welches unter dem Titel ‚Mars door Amor vastgebonden‘ (Chrysler Museum, Norfolk, Virginia) den Kriegsgott über seiner Trommel gebeugt, mit verbundenen Händen und dem hinter ihm stehenden Amor zeigt, der ihn mit seinem Pfeil schlägt. Abgebildet bei MIRIMONDE, A.P. de: *La musique dans les Allégories de l'armour*, in: Gazette des Beaux Arts, 68, 1966 (Nov.), S. 282, Fig. 30. NICOLSON, B.: The International Caravaggesque Movement, Oxford 1979, S. 27. L.J. Slatkes nennt das Jahr 1635 als ung-

sich die Figur des *slapenden Mars* im Rahmen des Waffenstillstandes entwickelt und diesen auch direkt symbolisiert hat. Aus diesem Kontext gelöst, wurde er in der Nachfolge als allgemeines Sinnbild der Friedenssehnsucht eingesetzt und verstanden.<sup>511</sup>

### 6.3.2 Der *erweckte Mars* (1615)

Wie schnell *Mars* aus seinem Schlaf gerissen werden konnte, wurde den Zeitgenossen spätestens in den Jahren 1614/1615 durch den Jülich-Klevischen Erbfolgestreit deutlich. Diese brisante politische Situation spiegelt sich in der Graphik nun durch den erweckten, seine Waffen aufnehmenden *Mars* wider.

In der Radierung ‚Het Testament van het Bestant‘ aus dem Jahre 1615 (Kat. 16) wird die drohende Krise durch eine Dreiteilung des Blattes dargestellt. Die beiden antagonistischen Gruppen im Vordergrund stellen rechter Hand die heraldischen Zeichen der Niederlande dar: Löwe, *hollandse Maagd*, umschlossener Garten mit Orangenbaum und linker Hand *Mars* mit seinem Soldatenheer. Ihre hochragenden Lanzen unterstreichen die kriegerische Absicht.<sup>512</sup> Der sich rüstende Mars wird überwiegend mit Spinola gleichgesetzt, unter dessen Führung die spanischen Truppen 1614 in Jülich einmarschierten.<sup>513</sup> Breitbeinig über dem Kanonenrohr stehend, die Lanze nach vorne reckend und das Schwert zum Schlag erhoben, erweckt er den Eindruck, als gäbe er jeden Augenblick das Signal zum Angriff (Kat.16). Der aufkeimende martialische Charakter und die Aufrüstung seines ihm unterstellten Heeres bedingen das Dahinscheiden der Personifikation *van het Bestand*. Sie ist, etwas in den Hintergrund gerückt, als dritte Gruppe auszumachen. Diese darstellerische und inhaltliche Strukturisierung unterstützt die These, daß dieses Blatt im Zusammenhang mit einer öffentlichen (Theater-)Vorstellung hergestellt wurde. Der erklärende Text beschreibt die Situation treffend und verbindet die Ebenen: „Mars ist des fro, den sie zuvor / Verschlossen Iani Tempels thor, / Drum wunschht er dasz disz krancke Weib / Der Todt hinnehm und baldt auffreib.“<sup>514</sup>

Spanier, Jesuiten und der Papst werden im Bild und in dem eng auf die Darstellung bezogenen Text als Mörder am *Bestand* beschrieben und damit *Mars* zu-

---

fähre Datierung, vgl. KAT. BRAUNSCHWEIG 1987, S. 137f. Zur Person: WURZBACH, Bd. 1, S. 228 (Bylert); THIEME/BECKER, Bd. 5, S. 315.

511 Sollte das Gemälde eine wiederholte Zuschreibung an Rembrandt erfahren, müßte man den Hinweis von Schöne hervorheben, daß Rembrandt die Radierung ‚de slapende Mars‘ von De Gheyn III. durch ihre persönliche Beziehung gekannt und sie vermutlich als Gedankengrundlage Verwendung gefunden hat. Vgl. SCHÖNE, 1972, S. 39.

512 Vgl. die Soldaten in Vinckboons’ Zeichnung (Kat. 3), die hinter dem Wagen *van het Bestand* mit nach unten gerichteten Lanzen und Gewehren hergehen.

513 Vgl. HARMS, Bd. 2, S. 182, Nr. 104; KAT. COBURG, 1983, S. 148f. In diesem Zeitraum wird die Gestalt des *Mars* zumeist mit den Spaniern und – wie oben bereits ausgeführt – speziell mit Spinola identifiziert.

514 Vgl. unter Buchstabe A in der deutschen Textfassung zum Bild.

und untergeordnet. Die Personifikation *van het Bestand* spricht sich in ihrem Testament für die Protestanten aus und vermacht ihnen ihr Erbe. Damit kann die Verortung des Auftraggebers eindeutig in den Nördlichen Niederlanden erfolgen.

Mit welchem Einfallsreichtum die zerstörerische Kraft des Kriegsgottes und die latente Gefahr eines Krieges bildnerisch umgesetzt werden konnte, zeigt sich in der anonymen Radierung ‚Afbeeldinge ende korte verklaringe ... van Gulick‘ (Kat. 17) aus dem Jahr 1615. Zwar findet sich auch hier ein Soldatenheer, dessen Aktivität durch Rauchwolken aus Kanonen und Gewehren charakterisiert ist, doch legt in diesem Fall *Mars* selbst Hand an. Einmalig ist dabei sein Hilfsmittel (Kat. 17 D1): Er betätigt einen Wagenheber (im Text als Winde bezeichnet), um den Wagen mit der bereits dahinscheidenden Personifikation *van het Bestand* umzustoßen: ‚(...) de woedede Mars / die met groter kracht sijn winde onder den voorsz Wagen brengt / om den selven met gheweld om te werpen.‘<sup>515</sup> Seine Körperhaltung vermittelt durch das leicht erhöht stehende, angewinkelte rechte Bein, mit welcher Kraft und Einsatz er die Winde betätigt. Noch ist sein Handeln nicht von Erfolg gekrönt, denn auf der anderen Seite versuchen Bauern mit ihrer Körperkraft den Wagen vor dem Umfallen zu schützen. Durch die Schiefelage des Wagens sind jedoch schon einige der auf ihm festgezurrten Waffen ins Rutschen gekommen und können wieder als Kriegswerkzeug eingesetzt werden.<sup>516</sup>

Das Blatt zeichnet sich durch seinen inhaltlichen Reichtum aus. Acht kleinteilige Szenen versuchen, ein aktuelles Bild des Zeitgeschehens darzustellen und bringen die Geschehnisse im Jülich-Klevischen Erbfolgestreit und die Folgen für den Waffenstillstand auf das Eindrucksvollste in Verbindung, ohne sich der einfachen Erzählstruktur des vorangegangenen Blattes zu bedienen. Dafür spricht auch, daß *Mars* im doppelten Einsatz zu sehen ist: Von links zieht das unter der Führung des Feldherren Spinola stehende Heer ein, ohne das seine Person im Bild besonders hervorgehoben wurde.<sup>517</sup> Auf der rechten Seite ist der den Wagen anhebende *Mars* mit heruntergeklapptem Visier aktiv.<sup>518</sup> In diesem Fall stehen sich nicht zwei antagonistische Parteien gegenüber, sondern beide Seiten können als Vertreter Spaniens identifiziert werden, deren Ziel es ist, den Waffenstillstand zu stürzen.

Welche Innovation bezüglich der Einsetzung von neuen bildnerischen Mitteln dieses Blatt darstellt, welches Vorwissen vom Betrachter verlangt und welche Adressatenschicht angesprochen wurde, vermittelt die Struktur des zuvor genannten und des nachfolgenden Beispiels. Die Aufteilung in fünf klar strukturierte und nummerierte Einzeldarstellungen und der Titel ‚Levendige Vertooninge van den tegenwoordigen Staet der Landen Gulich, Cleve, ende andere Byliggen-

<sup>515</sup> Textauszug zu Buchstabe N des Blattes.

<sup>516</sup> Vgl. den *Bestands*-Wagen in der Zeichnung von Vinckboons (Kat. 3).

<sup>517</sup> Im Text wird seine Person und Herkunft gleich zu Beginn besonders betont.

<sup>518</sup> Bei allen anderen hier behandelten *Mars*darstellungen ist das Visier hochgeklappt und das Gesicht zu sehen. Bei dem *schlafenden Mars* im Blatt ‚Leo Belgicus‘ (Kat. 25) trifft letzteres nicht zu, aber das hochgeklappte Visier ist deutlich erkennbar.

de Plaetsen‘ (Kat. 48) verdeutlichen, daß es sich hierbei um die Verbildlichung eines Theaterstückes in Form ‚lebender Bilder‘ handelt. Hiermit liegt eines der seltenen Beispiele vor, in dem *Mars* bereits im Jahre 1610 wieder als Aggressor gegenüber der Personifikation des *Waffenstillstandes* auftritt.<sup>519</sup> Sie läßt sich nur durch die beigegefügte Bezeichnung *Treves* identifizieren. Ein versiegeltes Dokument mit der Aufschrift ‚IO EL REY‘ kennzeichnet Philipp III. als ihren Vormund.<sup>520</sup> Damit wird der Waffenstillstand auf Spanien, speziell auf den spanischen König reduziert und läßt die realen vertraglichen Gegebenheiten völlig außer acht. Ohne der letzten Darstellung des klevischen Bauern, der bei dem holländischen Löwen Schutz und Aufnahme sucht, vorgreifen zu wollen, ist der Auftraggeber in den Nördlichen Niederlanden zu suchen.

Noch ist es *Mars* durch seine massive Beinfessel nicht möglich, *Treves* zu bezwingen, aber er konnte bereits – die aktuelle politische Situation widerspiegelnd – dank seiner wiederauflebenden Kraft und Macht eine Kette sprengen. Links wird die Darstellung durch eine mit Efeu umwundene Säule begrenzt, die Standfestigkeit und Ausdauer symbolisiert. Doch im Zusammenhang mit der partiellen Befreiung des *Mars* fallen bereits einige Efeublätter zu Boden. Die Personifikation des *Waffenstillstandes* vermittelt durch Gestik und Mimik Angst und Schrecken vor der mächtigen *Mars*-Figur, und die nach rechts gewandte Körperhaltung deutet ihre Flucht an. Die dem Blatt zugrundeliegende geschichtliche Folie stellt zum wiederholten Male der Jülich-Klevische Erbfolgestreit dar. Dabei steht aber nicht der 1614 erfolgte Einmarsch durch Spinola im Vordergrund, sondern die Besetzung von Jülich im Jahre 1610.<sup>521</sup>

Michiel le Blon (Michael le Blon)<sup>522</sup> zeichnete für das Titelpuffer verantwortlich und übernahm mit leichten Änderungen die berühmte Darstellung des *Mars*‘ aus dem Blatt ‚Das Eiserne Zeitalter‘ (Het Ijzeren Tijdperk) von Hendrick

519 Vgl. KNUTTEL, Bd. 1.1, Nr. 1738: ‚Opstandinghe van Mars, Den Godt der Oorloghen, binnen den Landen van Gulick, Cleve ende Berghs-Land, etc. (...) Anno MDCX‘. Der handschriftliche Zusatz 1615 muß durch das datierte Pamphlet als falsch betrachtet werden. Vgl. FM, Nr. 1278A; WURZBACH gibt noch an: ‚Die frühesten Datierungen seiner Kupferstiche sind vom J. 1611‘, Bd. 1, S. 116., hingegen THIEME/BECKER anmerken, daß er ‚(...) sich früh dem Kupferstich zu[wandte] (frühester datierter Stich 1605)‘, Bd. 22 (Le Blon), S. 504.

520 Vgl. auch Kat. 16. Dort heißt es im Text unter Buchstabe E: ‚(...) Drumb wer über mein Todt lachen thut, / Dem will vermachen Ich mein guth, / Der Babst die hoffnung haben soll, / Das Hollandt wieder kauff sein Bull, / Ihr Jesuiten nembt mein hertz, Mein Vormund JO EL REY ohn schertz‘.

521 Vgl. dazu OLLMANN-KOESLING, 1996, S. 85ff. Zum ‚Guliksche Oorlogh‘ vgl. auch AREND, Bd. III, 2, 400–443.

522 Seine Signatur findet sich unten rechts mit der Angabe ‚Blon‘. ‚Goldschmied, Kupferstecher und Kunstkennner, schwedischer Agent in England, geb. zu Frankfurt a.M. (getauft 9. Juli 1587), wohin sich seine Eltern aus Mons geflüchtet hatten, gestorben zu Amsterdam 1656. Wahrscheinlich ist er ein Schüler von Theodor und Joh. de Bry. (...) Vetter [von] Joachim von Sandrart‘, WURZBACH, Bd. 1, S. 116. THIEME/BECKER, Bd. 22, S. 504; Über die Verbindung Blon und Sandrart vergleiche KLEMM, Christian: *Joachim von Sandrart Kunst-Werke und Lebens-Lauf*, Berlin 1986.

Goltzius (Abb. 12).<sup>523</sup> Neben der seitenverkehrten Wiedergabe wurde die Rüstung – vor allem an den Beinen – und die Helmzier um verschiedene Details erweitert. Ansonsten wurde Goltzius' Figur detailgetreu übernommen, was einer sofortigen Wiedererkennung dienlich war.

Daß sich das Thema nicht nur im Bereich der Graphik verorten läßt, zeigt das folgende Beispiel. Jan Brueghel fertigte zwischen 1610 und 1619 ein Gemälde mit dem Titel ‚Mars empfängt seine Waffen‘ an, das sich heute aufgrund des sehr schlechten Erhaltungszustandes im Depot der Alten Pinakothek in München befindet (Kat. 52).<sup>524</sup> Die Signatur ‚BRVEGHEL‘ und die unvollständige Datierung 161(?) erlauben zwar eine Zuordnung, aber ob die Thematik direkt auf eine politische Situation hin auslegbar ist, läßt sich dem Gemälde nicht unmittelbar entnehmen. Aus diesem Grunde ist es notwendig, das Bild mit themenverwandten Darstellungen zu vergleichen.

Neben der ‚Schmiede des Vulkan‘ hat Brueghel mehrfach die ‚Allegorie des Feuers‘ als Bildthema aufgegriffen. Die Darstellung der dunklen Ruinenhöhle, in der Jan Brueghel die Schmiede verortet, fehlt auch in dem Münchner Werk nicht. Doch in dem zu besprechenden Gemälde plazierte er *Mars* direkt in den Mittelpunkt des Geschehens und läßt damit eine andere Intention vermuten. Verschiedene Assistenzfiguren umstehen den Kriegsgott, präsentieren ihm seine in der Schmiede hergestellte prunkvolle Rüstung und kleiden ihn damit ein. Eine Geschichte von besonderer Pikanterie, da *Vulkan*, als Ehemann der *Venus*, für seinen Nebenbuhler *Mars* eine besonders gute und kostbare Rüstung anfertigt hat. Brueghel wählte dabei den Augenblick, in dem ein Diener (?) die Rüstung unterhalb des Armes befestigt. Jedwede andere Bekleidungssituation hätte die Inszenierung seiner Macht beeinträchtigt. Mehrere gegenläufig aufgestellte Kanonen und zahlreiche andere im Bild dargestellte Waffen lassen keinen Zweifel an seinem martialischen Charakter aufkommen.

Folgt man Ertz, der das Gemälde in den Zeitraum 1613–1615 datiert, könnte der bereits mehrfach genannte Jülich-Klevische-Erbfolgestreit als Interpretationsgrundlage herangezogen werden.<sup>525</sup> Unterstützung findet diese These dadurch, „(...) daß die Darstellung des Münchner Bildes ohne Veränderung den Hintergrund einer im Format etwa doppelt so großen Tafel [Kat. 53] abgibt, die 1967 bei ‚Christies‘ versteigert wurde.“<sup>526</sup> Folglich hat Brueghel bewußt die *Vulkan-Venus-Amor* Gruppe ausgespart und die *Mars*-Szene aus dem Hintergrund gelöst. Über zaghafte Erklärungsversuche geht Ertz nicht hinaus: „Aus der Tradition der Feuer-Allegorien herkommend, ist diese Darstellung mehr eine Allegorie des Krieges (Mars als Kriegsgott) oder schlicht eine mythologische

523 Vgl. Robert W. de Baudous(?) nach Hendrick Goltzius, Kupferstich, um 1600. Amsterdam, Rijksprentenkabinet. HOLLSTEIN, Bd. 8, Nr.10–61, S. 130. BARTSCH, Bd. 3.3, Nr. 36, S. 315; Bd. 3.4, S. 354.

524 München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 276.

525 Vgl. ERTZ, 1979, S. 379. Er konkretisiert die Datierung 161(3?) nicht weiter.

526 ERTZ, 1979, S. 379.

Szene.<sup>527</sup> Doch Brueghel, der sich 1609 in Zusammenarbeit mit Hendrick van Balen in dem Gemälde die ‚Weissagung des Propheten Jesaias (2,4)‘ (Kat. 19) kritisch mit dem Thema Waffenstillstand auseinandergesetzt hat, dürfte eine politische Intention nicht abgesprochen werden. Gerade die Fokussierung auf die *Mars*-Figur, die gegenläufig aufgestellten Kanonen sowie der zeitgeschichtliche Rahmen lassen eine gezielte Bezugnahme auf die konkrete politische Situation des gefährdeten Waffenstillstandes wahrscheinlich werden.

Wie der Blick auf das Bildmaterial deutlich gezeigt hat, entwickelten die Niederländer Anfang des 17. Jahrhunderts mit der *Mars*-Figur *das* Sinnbild des Zwölfjährigen Waffenstillstandes. Mit dieser Figur war es möglich, unmittelbar auf die politischen Umbrüche im Land zu reagieren und Hoffnungen sowie Befürchtungen auszudrücken. Im Gegensatz zu den großen narrativen Blättern hatte man mit dem aus einer größeren Szene herausgelösten *Mars* eine allgemein verständliche und prägnante Figur gefunden, die Eingang in alle Medien gefunden hat. Keine andere Figur hätte wie der *schlafende Mars* gleichzeitig Befriedung unter Beibehaltung der Wehrhaftigkeit darstellen können, die jederzeit in eine kriegerische Handlung umschlagen konnte. Weil das Bild des liebeströhlenden, von Venus umgarnten, seiner Waffen entledigten und bisweilen *schlafenden Mars* ikonographisch eng mit der Überwindung des Krieges verbunden war, erwies es sich als folgerichtiger und wohldurchdachter Schritt, den schlafenden gleichwohl nun aber voll gerüsteten *Mars* als Sinnbild des Waffenstillstandes einzusetzen. Daß seine Darstellung erst im Medium der Graphik erfolgte, dort zunächst in einem größeren Zusammenhang und dann als eigenständiges Bild in Umlauf gebracht wurde, zeugt von der schrittweise erfolgten Etablierung des *schlafenden Mars* als Sinnbild für den Waffenstillstand. Die Erweckung des *Kriegsgottes*, seine Aufrüstung mit der partiell abgelegten Rüstung stellt eine logische Weiterentwicklung der Figur dar und wurde bei der ersten großen politischen Krise als Mahnung ins Bild gesetzt. Daß hiermit der Zyklus noch nicht ganz abgeschlossen war, wird das folgende Kapitel zeigen.

## 6.4 Krieg und Frieden als Kreislauf

Mit der bildlichen Abfolge des schlafenden und erweckten *Mars* bezog man sich in den Niederlanden in modifizierter Form auf Teilbereiche des tradierten Themas ‚Krieg und Frieden als Kreislauf‘. Daß Krieg zum Frieden, aber auch in Umkehrung Frieden zum Krieg führt, war im 17. Jahrhundert eine verbreitete Auffassung. Van Mander hat in seinem Werk ‚*Wtbeeldingen der figuren*‘ das Gesetz des Wechsels in dem folgenden Vers niedergeschrieben:

---

527 ERTZ, 1979, S. 380.

„Vrede brengt neringhe / neeringhe rijckdom / rijckdom hooghmoet /  
 hooghmoet twist / twist krijgh / krijg armoede / armoede ootmoet / ootmoet  
 brengt vrede.“<sup>528</sup>

Verkürzt, aber nicht weniger prägnant, hatte bereits Erasmus von Rotterdam nach Terenz den Ausspruch ‚*Omnium rerum vicissitudo est*‘ zitiert. Daß allen Dingen der Wechsel eigen ist, bezog er auf die Natur wie auf die Gesellschaft.<sup>529</sup> Diese Wechselfälle des Schicksals wurden im 16. Jahrhundert in Form von Zyklen dargestellt, in deren Schlußblättern sich immer der Wunsch manifestiert findet, den Kreislauf der Welt im Zustand des Friedens anzuhalten. Der bewußte Rückgriff auf die Schicksalsfigur *Fortuna* mit ihrem ständig rotierenden Rad ist ohne Zweifel.<sup>530</sup> Reminiszenzen finden sich in fast allen Zyklen, sei es in der Verschmelzung der Weltkugel mit dem Rad der *Fortuna* oder durch die Integration der Personifikation selbst. Mittels der Stichzyklen war es jedoch möglich, die jeweiligen Zustände weit komplexer darzustellen.

Exemplarisch steht hierfür Maarten van Heemskercks Zyklus ‚Der Kreislauf des menschlichen Daseins‘ (1564),<sup>531</sup> welcher anlässlich des 1561 in Antwerpen stattfindenden Ommegangs ‚Die Beschneidung Christi‘ hergestellt wurde. Bevor Van Heemskerck die Personifikationen *Opulentia*, *Superbia*, *Invidia*, *Bellum*, *Inopia*, *Humilitas*, *Pax* und abschließend die Darstellung des ‚Jüngsten Gerichts‘ als klar strukturierte Argumentationsreihe aneinanderreichte,<sup>532</sup> schuf er ein einleitendes Programmbild.

„Der Triumphwagen der Welt [ordnet] den Kreislauf des menschlichen Daseins in ein kosmologisches Bezugssystem des himmlischen und irdischen Universums ein. Oben auf dem Wagen in zentraler Position (...), dreht sich die transparente Kugel, die als Symbol für die Welt mit einem Kreuz und als Symbol für den Kosmos mit dem Zodiakus versehen ist. In der Sphäre selbst sind die sieben Stationen des Zuges von *Opulentia* bis *Pax*, den Gedanken und das Bild des Kreislaufs aufnehmend, anschaulich gemacht. (...) Die programmatische erste Station des Zuges erfaßt Dimensionen von Raum, Zeit und Materie und setzt den Naturkreislauf in Analogie zum menschlichen Leben.“<sup>533</sup>

Zwar diente Van Heemskercks geschaffener Kreislauf bis ins 17. Jahrhundert hinein als beliebte Kopiervorlage, doch haben Künstler wie Maarten de Vos und Jacob de Gheyn II. Änderungen vorgenommen und den Zyklus weiterent-

528 Zitiert nach der Ausgabe Amsterdam 1616, S. 121a–b. Die Ausgabe 1616 ist bis auf die Seitenzählung identisch mit der Ausgabe 1604.

529 ERASMUS, *Adagia* (Basel 1533), I.7.63, zitiert nach KAT. STUTTGART 1997, S. 151.

530 Vgl. dazu MEYER-LANDRUT, EHRENGRAD: *Fortuna: Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München/Berlin 1997.

531 Gestochen von Cornelis Cort und verlegt von Hieronymus Cock. Vgl. HOLLSTEIN, Bd. 4, Nr. 436–443, S. 189; Bd. 8, Nr. 128–135, S. 240.

532 Neben der Hauptfigur finden sich immer verschiedene, den ‚Zustand‘ erklärende Personifikationen und ein ‚Kind‘, welches bereits auf den nächsten Wagen, auf den nachfolgenden ‚Zustand‘ verweist.

533 KAT. STUTTGART 1997, S. 152.



wickelt.<sup>534</sup> Es war De Vos, der die Triumphwagen sowie das Begleitpersonal ausklammerte und damit der Hauptfigur und ihrem ‚Kind‘ mehr Raum zugestand. De Gheyn entwickelt diese Idee weiter, indem er auch das ‚Kind‘, die Verbindungsfigur zur nachfolgenden Szene, ausblendete. Ebenso erfuhr das Titel- bzw. Schlußblatt eine Modifizierung: Bei Maarten de Vos eröffnet sich dem Betrachter eine Theater(kasten)bühne, die von einer Kugel bestimmt wird. Um sie herum sind die bekannten Figuren des Zyklus plaziert und stellen den ‚Kreislauf der Welt‘ in seiner Ganzheit verkürzt dar.<sup>535</sup>

„Die heilsgeschichtliche Perspektive (...) ist ausgeblendet, die Kugel anders gedeutet: Die Welt ist ein Theater, das den Kreislauf des Wechsels zeigt. Als Mitglied der ‚Rederijkers‘ in Antwerpen war [er] mit der Theaterpraxis, mit Umzugswagen, Bühnen und drehbaren Bildern vertraut.“<sup>536</sup>

Das bei De Gheyn am Schluß stehende Titelblatt ‚Omnium rerum vicissitudo est‘<sup>537</sup> (1596/1597) (Abb. 15) hat sich an seinen Vorläufern orientiert, modifiziert aber deren Kreislaufmodelle.

„Anders als bei Heemskerck schreibt er [die Figuren] nicht in die ‚Sphaira‘ der Welt ein; im Gegensatz zu de Vos läßt er sie nicht um die Kugel rotieren, sondern mit ihr, so daß die unteren auch kopfunter sitzen. Die ganze Welt wird so zum ‚Rad der Fortuna‘, und mit [der] ewigen Drehung des Erdballs wechselt das menschliche Dasein. Damit werden – auch dies ein neues Motiv im Zyklus – ‚antipodische‘ Gegensatzpaare möglich: Reichtum und Armut, Hochmut und Demut, Frieden und Neid-Zwietracht sitzen einander diametral gegenüber. (...) Verdichtung des Themas und druckgraphische Kunst kulminieren in einem Bild vom Kreislauf der Welt, wie es prägnanter kaum sein kann.“<sup>538</sup>

In keinem der Zyklen findet man die Personifikation des *Waffenstillstandes* – ein Umstand, der aufgrund ihrer Entstehungszeit vor 1600 nicht weiter erstaunt. Daß die Niederländer ihre politische Situation des durch den Unabhängigkeits- und Bürgerkrieg gespaltenen Landes mit dem gesetzmäßigen Wandel des menschlichen Handelns und Daseins in Verbindung brachten, zeigt die bereits um 1577 entstandene Federzeichnung ‚Allegorie auf die Glaubenskämpfe in den Niederlanden‘ von Jacob de Gheyn d. Ä. (Abb. 19). Über der Darstellung der um *Belgica*, der Verkörperung der Niederlande, kämpfenden siebzehn Provinzen findet

534 Die den drei hier genannten Zyklen beigegebenen Verse sowie ihre Übersetzungen sind im KAT. STUTTGART 1997, S. 152ff. aufgeführt. Sie finden sich allesamt in der Graphischen Abteilung der Staatsgalerie Stuttgart.

535 „Für diesen undatierten Zyklus setzte Philips Galle mehrere qualifizierte Stecher [Johannes Collaert I, Theodor Galle, Karel van Mallery] seines Verlages ein“, KAT. STUTTGART 1997, S. 157. Vgl. auch Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen, Kat. III M 7–14.

536 KAT. STUTTGART 1997, S. 157.

537 Zur Vorzeichnung vgl. KAT. ROTTERDAM 1985, S. 41, Kat. 12. Die Verse stammen von Hugo Grotius, der Stich wurde von Zacharias Dolendo ausgeführt.

538 KAT. STUTTGART 1997, S. 163.

sich ein Figurenfries.<sup>539</sup> Die Reihe der Personifikationen wird von *Fortuna* angeführt, der die ihr ergebenden Mächte folgen. Hans Mielke interpretiert

„(...) die Reihe der Personifikationen als die zwischen den Polen Krieg und Frieden eingespannten menschlichen Leidenschaften, die von der Willkür des Glücksrades wechselnd erhoben und gestürzt werden.“<sup>540</sup>

Obwohl die oben genannten Zyklen von Van Heemskerck, De Vos und De Gheyn situationsbezogen entstanden sind, schafft die Zweiteilung des Blattes und die Verortung durch die Personifikation der *Belgica* einen engeren Realitätsbezug zur eigenen, unmittelbaren politischen Situation.

Schließlich ist es Pieter Serwouters, der in seiner ‚Allegorie auf den einziehenden Zwölfjährigen Waffenstillstand‘ (Kat. 20/1) durch die Übernahme<sup>541</sup> der bei Van Heemskerck im Titelblatt vorzufindenden transparenten Kugel mit den Symbolen Kreuz, Zodiakus (Welt und Kosmos) und den sieben Zuständen eine Verbindung in das Jahr 1608 herstellt. Über der allegorischen Darstellung schwebt *Tempus*<sup>542</sup> mit einem Stundenglas auf dem Kopf, der in der Rechten die Sense und in der Linken die den Kreislauf symbolisierende Kugel ausgestreckt vor sich hält.

Der Kupferstich ist bislang das einzige bekannte Exponat, das den alles bestimmenden Wechsel unmittelbar darstellt. Aus dem Hintergrund fährt ein Triumphwagen mit der thronenden Personifikation der *Pax* in Richtung Vordergrund. Der Wagen wird von ihrem Gefolge begleitet, das die positiven Auswirkungen ihres Daseins symbolisiert. Es finden sich dort unter anderem *Iustitia*, *Temperatia*, *Abundantia*, *Urbanitas* und *Unanimitas*. Doch daß die Rotation der Kugel noch nicht beim Frieden ‚angehalten‘ hat, zeigt der zwar ganz in den Hintergrund gerückte, aber dennoch aktive *Mars*. Darüber hinaus hat der Triumphwagen den die Vorder- und Hintergrundszene trennenden Bach sowie die für ein Überqueren viel zu kleine und enge Brücke noch nicht passiert – aber der Eintritt von *Pax* und damit der Wechsel von Krieg auf Frieden steht unmittelbar bevor. Bezeichnenderweise geht *Humilitas* (ndl. Ootmoed/Demut) dem Triumphzug voran, um als erste die Brücke zu betreten und in das Territorium der Südlichen und Nördlichen Niederlande einzuziehen. Damit hat man sich unmittelbar am Kreislauf der Welt orientiert, denn demütiges Verhalten war Grundbedingung für den Frieden. Weil bei Pieter Serwouters der *Friede* und noch nicht die Personifikation des *Waffenstillstandes* Einzug hält, kann das Blatt eindeutig in den Zeitraum der Verhandlungsphase angesiedelt werden. Die Hoffnung auf den Wandel steht im Vordergrund. Dafür sprechen auch die beiden von *Humilitas* an einer Leine geführten Hirsche, die als Sinnbild der vorüberziehen-

539 Er wurde „(...) auf eigenem Papierstreifen gezeichnet, der hinter einem Fensterausschnitt an diese Stelle geklebt wurde“, KAT. BERLIN 1975, S. 124.

540 KAT. BERLIN 1975, S. 125.

541 Bei Serwouters findet sich die transparente Kugel spiegelverkehrt wieder.

542 Bei Van Heemskerck fungiert *Tempus* als Wagenlenker. Auch bei Maarten de Vos ist *Tempus/Chronos* im Titelblatt zu finden. Er rahmt die (Welt-)Kugel zusammen mit *Dies* und *Nox* (Tag und Nacht).

den Zeit gelten. Auch wenn ihnen die in diesem Kontext zugeordneten Flügel fehlen, läßt sich der Bezug zu der alles bestimmenden Figur des *Tempus* nicht von der Hand weisen.<sup>543</sup>

Ob die fehlende bildliche Präsenz des Themas ‚Weltenlauf‘ in den Waffenstillstandes-Allegorien durch die dortige Absenz der Personifikation *van het Bestand* zu erklären ist, muß dahin gestellt bleiben; dies ist jedoch anzunehmen. Die Einordnung der Personifikation des *Waffenstillstandes* in den ‚Weltenlauf‘ müßte zwischen *Armut*, *Demut* und *Frieden* erfolgen. Auf die Armut der Bevölkerung und des Staates, der durch seine finanzielle Notsituation, die im Staatsbankrott gipfelte und den Waffenstillstand erst ermöglichte, folgt die Haltung der Demut. Es ist bemerkenswert, daß es eine formale und inhaltliche Affinität zwischen der bei De Gheyn II. dargestellten Personifikation *Demut* mit denen der *Patientia* und *Belgica* gibt. Vor allem *Belgica* findet man auf zahlreichen Blättern am Boden kauern und mit flehentlich erhobenen Händen.<sup>544</sup> Auf *Belgicas* und *Patientias* Rolle als Vorbild für die Personifikation *van het Bestand* wurde bereits hingewiesen.

Vielleicht entwickelte sich gerade aus der Unzulänglichkeit des ‚Weltenlaufs‘, in dem die aktuelle Situation ausgespart blieb, die besondere Bildtradition des *Mars*: Bezwungen, schlafend, erweckt und aktiv verkörpert auch er eine Art Kreislauf. Zwischen Krieg und Frieden schwankend, konnte gerade die Figur des *Mars* den Status des Waffenstillstandes repräsentieren. Hierfür war aber das Wissen um die Vorbedingungen – Gefangennahme und Bezwingung – und die Folgen – Erweckung und Aktivität – erforderlich, welches einerseits durch bildnerische Mittel und andererseits durch die erklärenden Texte verbreitet wurde. Dadurch konnten die verschiedenen ‚Zustände‘ des *Mars*‘ als Abfolge, Zyklus oder Kreislauf verstanden werden. Das höchste Lob stand in diesem Fall dem *schlafenden Mars* zu, aber auch der erneute Ausbruch seiner martialischen Kräfte wurde als gegeben und unumgänglich erachtet.

#### 6.4.1 Wonder, wonder *Mars* het d’weeret onder (1621)

Bezeichnenderweise wurde bei Kriegsausbruch im Jahr 1621 *Mars* wieder als Beherrscher der Welt dargestellt. In einem Pamphlet mit dem Titel ‚Krijchs-Recht / Ofte Artiickel-Brief, / Dienstich den Oorlochsvolcke te Lande in desen tegenwoordigen Krijch. Tot Leyden, Voor Nicolaes Geelkerck, Anno 1621‘<sup>545</sup> (Kat. 54) thront er in der Mitte des Titelblattes rücklings auf einer großen Kugel, die sich durch die skizzenhaft wiedergegebenen Konturen der Kontinente als Erdkugel identifizieren läßt. Der Rückgriff auf das Thema ‚Weltenlauf‘ steht außer Frage und festigt die These, daß erst mit dem Eintritt eines bekannten Zu-

543 Vgl. Gerlach, P.: Artikel ‚Hirsch‘, in: LCI, Bd. 2, Sp. 286–289, hier S. 288. HENKEL/SCHÖNE, Sp. 474.

544 Vgl. zum Beispiel Blatt Nr. 6 aus Joachim Wtewaels Serie (Kat. 1/6).

545 KNUTTEL, Nr. 3220.

standes – in diesem Fall ‚bellum‘, dem *Mars* als Weltenherrscher entspringt – das tradierte Thema wieder aufgegriffen wurde.

Vor einer kleinteiligen Kulisse, bestehend aus Soldatenlager, Waffenarsenal und einer Truppenbewegung,<sup>546</sup> dreht sich *Mars* dem Betrachter zu. Seine Sitzposition steht dem erhobenen, zum Schlag bereiten Schwert entgegen und zeichnet ihn im doppelten Sinne als Befehlshaber aus: Nicht nur ‚seine‘ Truppen, sondern die ganze Welt stehen unter seiner Herrschaft. Der inschriftliche Vermerk „Wonder, Wonder, Mars het d’weereit onder“ dient der Akzentuierung, wobei die Formulierung ‚Wonder, Wonder‘ zwar der Vers- und Reimform entstammt, der inhaltlichen Aussage jedoch entgegensteht. Das Pamphlet dient in der Hauptsache der Legitimierung des Kriegsrechtes.

„Das Leben der Soldaten war streng geregelt und durchaus kein rechtsfreier Raum. Grundlegend für das Kriegsrecht waren die ‚Kriegsartikel‘ oder ‚Artikelbriefe‘, auf die jeder Soldat nach seiner Anwerbung, meist bei der Musterung, vereidigt wurde. Sie wurden regelmäßig durch öffentliches Vorlesen den Kompanien bekannt gemacht.“<sup>547</sup>

Aus Gründen der Legitimierung finden sich in der Darstellung die beiden ihm zur Seite stehenden Personifikationen *Justitia* und *Virtus* bzw. *Minerva*. Aufgrund ihrer Ambivalenz ist eine Identifizierung nicht ohne weiteres möglich. *Virtus* verkörpert eigentlich das Mannestum, den Tugendbegriff der Römer; denn *Virtus* zeigt ihre Tapferkeit im Krieg, produziert sich jedoch nicht in ihren Leistungen, sondern verdeutlicht ihr Wesen durch das Standhalten und Aushalten von Mühen und Schmerzen. Sie verkörpert eine stete Bereitschaft zu beschwerlicher Arbeit im bürgerlichen Leben. *Virtus* wurde zu einem umfassenden Begriff, in dem die Kardinaltugenden – *Prudentia*, *Temperantia*, *Fortitudo* und *Justitia* – mitgedacht wurden. Für *Minerva* dagegen spricht, daß sie gemeinsam mit *Mars* die Fürstentugenden symbolisiert. *Mars* stellt in Verbindung mit *Minerva* nicht den ‚rasenden‘, sondern ein durch die Weisheit der *Minerva* gemäßigten und einen gerechten Krieg führenden Kriegsgott dar.<sup>548</sup>

Versuche, das genaue Datum des erneuten Kriegsausbruches zu bestimmen, wurden unternommen, aber:

„(...) vertrouwd als wij zijn met het jaartal 1621, afloop van het Twaalfjarig Bestand, zijn wij onwillekeurig geneigd deze mededelingen inderdaad niet meer dan terloops voor kennisgeving aan te nemen; immers eerst wanneer ons de nadere neiging bekruipt onza data vast te leggen met een verderreikende precisie dan die ons in het naakte jaartal wordt gebonden, begint

546 Um 1600 war in den Niederlanden durch die Prinzen von Nassau-Oranien die ‚orani-sche Heeresreform‘ entwickelt worden: „Verbesserter Drill mit Piken und Musketen hatten die Feuerkraft erhöht, und eine bewegliche Feldartillerie erwies sich als gefährliche Waffe gegen die großen, über 1.000 Mann starken Haufen (‚Tercios‘) der Spanier“, KAT. MÜNSTER 1998 [B], Katalogband, S. 87. Vgl. dort auch die zahlreichen Abbildungen.

547 KAT. MÜNSTER 1998 [B], Katalogband, S. 113f.

548 Vgl. zum Beispiel das Emblem ‚Arte et Marte‘. HENKEL/SCHÖNE, Sp. 1739.

het besef tot ons door te dringen dat deze uitlatingen van respectievelijk eind Mei en Juni toch wel enigmatische merkwaardig zijn om de doodeenvoudige reden dat het bestand al op de 9de April ‚geexpireerd‘ was.<sup>549</sup>

Diese unsichere Lage wurde vor allem durch das Ableben Philipp III. am 31. März 1621 und Erzherzog Albrechts heraufbeschworen, der am 13. Juli 1621 verstarb. Somit verstrich der 9. April 1621 ohne nennenswerte Kommentare zur politischen Lage. Diese unklare Situation spiegelt sich in aller Deutlichkeit in der Aussage eines Zeitgenossen wieder: „(...) niemand can segghen oft oorloghe is, of bestandt, of vrede. Men mach niet handelen, men mach ook niet beschadighen.“<sup>550</sup> Eine Erklärung ist in der fehlenden Initiative Madrids zu suchen, den Waffenstillstand zu verlängern oder ihn in einen Frieden umzuwandeln.<sup>551</sup> Erzherzog Albrecht hatte versucht, wenigstens eine der ‚friedlichen‘ Lösungen (Bestand oder Friede) durchzusetzen,<sup>552</sup> doch sein Tod verhinderte weitere Maßnahmen. Obwohl Grotius seine Ausführungen über das ‚De iure belli ac pacis‘ erst 1625 abfaßte, lieferte er eine Erklärung für die unsichere politische Situation:

„Es bedarf (...) keiner neuen Kriegserklärung; denn mit Wegfall der Hindernisse lebt der Kriegszustand von selbst wieder auf; er war nicht tot, sondern nur eingeschläfert, wie das Eigentum und die väterliche Gewalt bei einem, der von dem Wahnsinn befallen gewesen ist.“<sup>553</sup>

Aus dem Gebiet der Nördlichen Niederlande finden sich ebenfalls unterschiedliche Ansichten über eine Verlängerung. Ein aufschlußreiches Dokument stellt das Titelblatt ‚Wech van hier Treves lanckpack / ’t veltgeschrey is Rendevous Knapsack‘ (Kat. 62) aus dem Jahr 1620 dar. In Form einer Gegenüberstellung werden die Befürworter und die Gegner der Verlängerung des Waffenstillstandes gezeigt: Rechter Hand versuchen Albrecht und Isabella, den in Form einer Pyramide<sup>554</sup> symbolisierten brüchigen Waffenstillstand aufrecht zu halten. Auf der gegenüberliegenden Seite wird ‚Des Levens eynde vant bestandt / deur de Romouren des krijghers Mars‘<sup>555</sup> dargestellt. Daß der Autor des Blattes die Aktivität des *Mars* nicht als verwerflich ansah, wird durch die hinter Albrecht und

549 POELHEKKE, 1960, S. 1.

550 Zitiert nach POELHEKKE, 1960, S. 155.

551 Vgl. POELHEKKE, 1960, S. 22f.

552 „Nog eind Juni (...) herinnert (...) Albertus de Koning eraan dat het alleen zin heeft de krijgsverrichtingen te hervatten, als hij er inderdaad zeker van is jarenlang 300.000 escudos per maand te kunnen opbrengen“, POELHEKKE, 1960, S. 158. Zur Situation im Jahre 1621 vgl. auch ELIAS, Hendrik Jozef: *Le renouvellement de la trêve de douze ans entre l’Espagne et les Provinces-Unies. La Mission du Chancelier Pecquius à la Haye (1621)*, in: *Hommage à Dom Ursmer Berliere*, Brüssel 1931, S. 105–116.

553 GROTIUS, 1625/1950, S. 579.

554 Vgl. dazu das Kapitel 7 ‚Pyramis Pacifica‘.

555 Auszug aus dem Titel ‚Wech van hier Treves lanckpack / ’t veltgeschrey is Rendevous Knapsack / daer in claerlijck te speuren is, Des Levens eynde vant bestandt / deur de Romouren des krijghers Mars, met een andere gheestelijcke reparatie tot eenen nieuwen Vrede / daer tegens de Dieren spreken / te weten: Vos ende Leeuw.“, Vgl. FM, NR. 1449B; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1527; KNUTTEL, 3128.

Isabella stehende Figur deutlich. Groß, düster und an Brust und Arm nur Skelett, bläst der Teufel den Erzherzögen die Vorgaben für ihr Handeln ein: Sie sollen auf sein Geheiß den Waffenstillstand aufrecht erhalten.<sup>556</sup> Dementsprechend wird ihr Handeln als negativ, die Aktivität des *Mars* ' als positiv verstanden.

*Mars* hat das Schwert zum Schlag erhoben, und auf den ersten Blick könnte man annehmen, er attackiere die beiden etwas in den Hintergrund gerückten und zurückweichenden Figuren. Obwohl sein Blick den Teufel auf der gegenüberliegenden Seite fixiert, würde jedoch der ausführende Schlag den vor ihm hockenden und vom Löwen mit seiner Pranke festgehaltenen Mann treffen. Eine inhaltliche Verbindung ergibt sich, wenn man in dem niederknien Mann einen Remonstranten sieht. Sie initiierten unter Oldenbarnevelt nicht nur den Waffenstillstand, sondern setzten sich auch für dessen Verlängerung ein. Bereits Poelhekke hat darauf hingewiesen, daß „(...) al wat wij dan ook over het onderwerp te lezen krijgen is onomwonden oorlogspropaganda en komt uit contraremonstrantse hoek.“<sup>557</sup> Gleiches läßt sich auch auf den Bereich der Bildquellen übertragen.

Die in sich gespaltenen Lager und der Tod der zwei führenden Persönlichkeiten Philipp und Albrecht waren maßgeblich für die unsichere Situation Mitte 1621 verantwortlich. Poelhekkes Versuch, über die Auswertung von schriftlichen Quellen – darunter Knuttels zusammengetragene Pamphlete<sup>558</sup> und zahlreiche Briefe zum Beispiel von und an Hugo Grotius – ein annähernd sicheres Datum des erneuten Kriegsausbruches zu erhalten, hat vor allem die Konfusion der Zeit aufgedeckt. Aufgrund verschiedener Truppenbewegungen ist seiner Meinung nach der erneute Kriegsausbruch in den Monaten August/September zu konstatieren.<sup>559</sup>

Das Schwanken zwischen Waffenstillstand und Krieg wird auch in zahlreichen anonymen Flugblätter aus dem Jahr 1621 thematisiert. Welcher Zeitraum vor oder nach dem 9. April 1621 gemeint ist, kann nicht bestimmt werden. Allein in der Radierung ‚Leichenbegengnuß Des nunmehr zum Endgeloffenen und verstorbenen Treves...‘ (Kat. 18) finden sich Bezüge auf die Verlängerung des Vertrages, so daß die Darstellung neben Poelhekkes schriftlichen Indizien als Quelle herangezogen werden kann. Die auf dem Sarg angebrachte Aufschrift ‚Ambassad: van Albert 1621‘ verdeutlicht, daß das Blatt nach dem Tod Erzherzog Albrechts entstanden sein muß. Er verstarb im Juli, drei Monate nach dem eigentlichen Ablauf des Waffenstillstandes. Doch daß es nicht bei der Verlänge-

556 Hier wurde auf das Einsetzen des Blasebalgs verzichtet. Der aus dem Mund des Teufels austretende Luftstrom ist direkt auf die Ohrenpartie der sich anschauenden Erzherzöge gerichtet. Vgl. auch Kat. 16.

557 POELHEKKE, 1960, S. 4.

558 KNUTTEL, Willem P.C.: *Catalogus van de Pamfletten-verzameling berustende in de Koninklijke Bibliotheke 1486–1853*, in 9 Teilen, Den Haag 1889–1920.

559 POELHEKKE, 1960, S. 20 führt aus, daß die zahlreichen ‚Geschiedenissen des Vaderlands‘ die fehlende Präzisierung nicht weiter problematisieren. Vgl. dazu zum Beispiel AREND, Bd. 3.3, S. 548ff. PISE, Joseph de la: *Tableau de l’Histoire des Princes et Principauté d’Orange*, La Hage 1639, S. 779 gibt den 4. August 1621 an.

rung um ein Vierteljahr blieb, versinnbildlichen die Sargträger. Der letzte der zwölf Sargträger, die die Waffenstillstandsjahre versinnbildlichen, trägt auf seiner Kutte sechs Tierkreissymbole: Widder, Stier, Zwilling, Krebs, Löwe und Jungfrau. Die damit angezeigten sechs, über die vereinbarten zwölf Jahre hinausgehenden Monate werden auch im Text genannt:

„So viel Jahr der Treues gestanden / So mancher tregt am Sarck zu handn / Das meldt jede Kapp<sup>[560]</sup> eben / Ihr Sechse gehn auf jeder seit / Der letzt thut noch eine zeit. Sechs Monat drüber geben.“<sup>561</sup>

Das Sternbild Jungfrau kennzeichnet den Zeitraum vom 24. August bis zum 23. September, so daß Ende September als Zeitpunkt benannt werden kann, ab dem *Mars* den ‚Weltenlauf‘ wieder beherrscht. Da es keine offizielle Verlängerung des Waffenstillstandes gab, muß die Radierung auf der persönlichen Erfahrung des Autors basieren. Die Angabe „der letzt thut noch eine zeit“ spricht für eine Entstehung im September 1621.

In der Radierung ‚Treves End‘ werden im Bild und Text nicht nur die Auswirkung der Grabtragung, sondern auch die Gründe, die dazu geführt haben, anschaulich vermittelt. Bezeichnenderweise findet sich der erste und der letzte erklärende Buchstabe (A und P) an der den Krieg symbolisierenden Figurengruppe am rechten Bildrand.<sup>562</sup> Dort heißt es:

„A. Das Grob Geschüs / Pulfer und Bley / Schanzkörb feind aller sorgen frey / Biszhero still gelegen / Disz alles hat zu wegen bracht / Der Treues / so nun omgebracht / Ist Todt / kan sich nicht regen. (...) P. Der Mars rüst sich wiederumb zu feld / Es mangelt ihm an keinem Geldt / Geschütz / Munitione / Pulfer und Bley / auch Kraut und Lodt / Daran gar mancher frist den Todt / Ist alles zubereittet schon.“

Vor allem der Text zu Buchstabe A impliziert eine Kritik am Waffenstillstand, der das Niederlegen der Waffen, aber nicht deren Vernichtung bedeutet. So kann *Mars*, unbeteiligt und unberührt von dem an ihm vorbeiziehenden Trauerzug, seine Waffen wieder aufnehmen. Zur Vervollständigung seiner Rüstung legt *Mars* gerade seine Sporen an (Kat. 18). In Kürze wird er die gesamte Bevölkerung, die vom Prälaten (E) bis hin zu „Arme / Lame und Blindeleut“ (L) reicht, wieder unter seiner Macht haben.

Bei Frederik Muller als „Belgische Zinneprint op het einde van het Bestand“<sup>563</sup> bezeichnet und auf dem Blatt mit der Adresse „Men vindtse te koop by S. Theunis Marckt / op de hoeck vande keyser-Straet / inde dry Claver-bladen. T’ Amsterdam“ verzeichnet, findet sich in dem Stich ‚Trebvs Val‘ (Kat. 63) eine eindeutige Aussage über den Kriegsinitiator. Es ist die *hollandse Maagd*, die, durch den zu mächtigen Ausmaßen gewachsenen Oranje-Baum gestärkt, einen

560 Jeder der Sargträger trägt eine bis auf die Schultern reichende Kapuze, auf denen die Jahreszahlen verzeichnet sind.

561 Texterklärung zu Buchstabe C der deutschen Fassung.

562 Die niederländischen Fassungen sind seitenverkehrt und ohne die drei Medaillons, vgl. FM, Nr. 1449B.

563 FM, Nr. 1449D.

Schlüssel an eine ihr gegenüber und noch außerhalb des ‚hollandse tuins‘ stehende weibliche Figur übergibt. Der Legende nach stellt sie *Victoria* (E) dar, die mit ihrem linken Arm einen voll gerüsteten, aber durch Hand- und Fußfesseln gebändigten Krieger umfaßt, der als ‚De beboyde oorlogs-God Mars‘ (D) bezeichnet wird. Allein der Palmwedel und ein kaum auszumachender Lorbeerkrantz auf ihrem nur teilweise hochgesteckten Haar kennzeichnen sie als *Victoria*. Sie fungiert nicht als Siegerin über den Kriegsgott *Mars*, sondern ihre Person dient der Argumentation: „Siet hoe medogent sy met al haer Burgers goed / *Victoria* / waerde Maeght / de rechte Sleutel doet / Om Mars den Oorloghs God zyn boeijens te ontsluyten.“<sup>564</sup> Damit wird dem Betrachter suggeriert, daß nicht die Bezwingung des *Kriegsgottes*, sondern erst das Aufschließen seiner Fesseln den eigentlichen Sieg herbeiführt.

Daß der Sieg außer Freiheit auch Souveränität bedeutet, symbolisiert der Freiheitshut. Mit eigentümlich zusammengekniffenen Beinen versucht die *hollandse Maagd*, die auf ihrem Kopf ein Segelschiff, in ihrer Rechten sieben Pfeile und in der Linken den Schlüssel trägt, die Lanze mit dem Freiheitshut zu halten. Die dadurch entstandene Schiefelage läßt den Freiheitshut wie zufällig über den Köpfen von *Victoria* und *Mars* schweben.

Der direkt über der Mittelgruppe angegebene Titel ‚Trebvs Val‘ wird durch die Pyramide symbolisiert. Noch wird der endgültige Zusammenbruch durch mehrere Mönche verhindert, die die Pyramide mit Stöcken abzustützen versuchen. Die Pyramide fällt nach rechts, wo simultan auf die Folgen verwiesen wird (Kat. 63). Erhöht, auf einer Art Säule stehend, findet sich ‚Den Oorlog-God Mars ontbonden, smyt gheldt en geweyr te grabbel‘ (H).<sup>565</sup> Unter welcher Führung die Ausschüttung der Waffen und Gelder vonstatten geht, vermittelt die Fahne mit der Aufschrift ‚Vive Orange‘. Das ebenso im Text immer wieder erwähnte benötigte Geld für eine Kriegsführung wird der *hollandse Maagd* durch das gemeine Volk (C) übergeben, die es in Form von Waffen und Sold zurückerhalten, um für ihre Freiheit zu kämpfen. Den Schlußpunkt stellt, tief in den Hintergrund gerückt, ein Baldachin dar, unter dem ein von mehreren Personen umstandenes Bett zu sehen ist. Die Figur am Fußende des Bettes unterstreicht, daß hiermit das bereits bekannte Bild des sterbenden *Trebvs* gemeint ist, denn ein Geistlicher mit Monstranz und Weihwasserwedel nimmt an ihr die letzte Ölung vor.

#### 6.4.2 Bellum iustum – die Rechtfertigung des Krieges

Zu dem Zeitpunkt als *Mars*, nun wieder voll gerüstet, den Krieg erneut entfachte, wurden verstärkt Bild- und Textquellen in Umlauf gebracht, die sein Vorgehen rechtfertigen. Dabei konnten sich die Autoren auf folgende Aussage berufen:

<sup>564</sup> Der Text ist als Zwiesprache zwischen ‚Borger en Boer‘ aufgebaut.

<sup>565</sup> Vgl. dazu auch die Darstellung des ‚Arminiaens Testaments‘ (Kat. 60, 61).



„Qui desiderat pacem, praeparet bellum“ – wer den Frieden verlangt, bereitet den Krieg vor.<sup>566</sup> Hierin manifestiert sich die Basis des ‚bellum iustum‘, des gerechten Krieges, auf die man 1621 zurückgegriffen hat, um den erneuten Kriegsausbruch als ein für den Frieden dienliches Ereignis darzustellen.

Traditionell wird eine Unterscheidung zwischen einem gerechten und ungerechten Krieg vorgenommen:

„Augustinus versuchte als erster, klare Grundsätze über den Krieg zu gewinnen. Dabei geht er vom *ordo naturalis* aus und unterscheidet gerechte und ungerechte Kriege. Nur der Obrigkeit steht es zu, Krieg zu führen. Ziel des gerechten Krieges ist das allgemeine Wohl, Gerechtigkeit und Friede, aber er gestattet auch Kriege zur Bestrafung von schuldhaftem Verbrechen. Die Anwendung der Gewalt darf jedoch stets nur eine äußerste Notwendigkeit bleiben und muß immer von der inneren Liebe getragen sein. ‚*Pacem habere debet voluntas, bellum necessitas*‘. (...) Thomas von Aquin behandelt den gerechten Krieg im Traktat von der Liebe und fordert als Voraussetzungen: rechtmäßige Autorität, einen gerechten Grund und die rechte Absicht. (...). Vertieft und ergänzt wird die Lehre von der Scholastik des 16. Jahrhunderts (...). Mit dem Verlust der mittelalterlichen Weltordnung tritt notwendig das Motiv der Strafe für den Krieg zurück. Gerechter bzw. ungerechter Krieg wird vereinfacht mit Verteidigungs- bzw. Angriffs-Kunst zur Deckung gebracht. (...). Auch die Reformatoren bleiben bei der traditionellen Lehre. Luther begründete das Schwertamt mit dem Handeln im doppelten Weltregiment Gottes, es ist ihm ‚nicht das geringste Stück Gottlicher barmhertzigkeit‘ (...). ‚*Iure bellare*‘ geschieht, um Gerechtigkeit und Frieden zu erhalten, aber auch um Gottes Werk der Rache an den Bösen zu vollbringen. Nicht anders denkt Calvin. (...). Das Recht, Krieg zu führen, gründet im Auftrag der politischen Obrigkeit, das Gemeinwohl, also die Ordnung der Gerechtigkeit und des Friedens, notfalls mit den Mitteln der Gewalt zu schützen.“<sup>567</sup>

Für den hier zu behandelnden Zeitraum ist es vor allem Moritz von Oranien, der sich dieser Ideenwelt bediente und sich als *gerechter Mars* verstand und in Szene setzte. In der ‚Apotheose op de bloei der Republiek onder Prins Maurits‘ von Jan Tengenagel (Kat. 55), wird er als *Mars* ‚all’antica‘ präsentiert. Seine militärischen Erfolge zu Wasser und zu Lande<sup>568</sup> werden durch die Personifikationen des *welt-*

566 Zitiert nach JONG, 1980, S. 21. Er führt Vegetius (*Si vis pacem, para bellum*) als ursprüngliche Quelle an, ebd., Anm. 121.

567 Hauser, R.: Artikel ‚*Krieg*‘, in: LTHK, Bd. 6, Sp. 640ff. Vgl. auch ALBERT, Sigrid: *Bellum Iustum. Die Theorie des ‚gerechten Krieges‘ und ihre praktische Bedeutung für die auswärtigen Auseinandersetzungen Roms in republikanischer Zeit*, Kallmünz 1980 (dort vor allem die Abhandlung über den Begriff und seine Verwendung antiker Autoren).

568 An der die *hollandse Maagd* umgebenen Umzäunung finden sich zwei Schlachtengemälde, die seine Erfolge versinnbildlichen. Der kausale Zusammenhang von militärischen Erfolgen und wirtschaftlicher Blüte wird durch die jeweils direkt unter den Ge-

lichen Rechts (Waage), des *kirchlichen Rechts* (Glocke, Ölzweig und Lampe) und des *Glaubens* (Bibel und Kreuz) gerechtfertigt. In der Rolle des Friedensfürsten übernimmt Moritz in der Gestalt des *Mars* die Aufgabe, für Recht und Ordnung zu sorgen und das Erreichte zu verteidigen.

„Wenn sie die Bedeutung des *bellum iustum*, des gerechten Krieges, diskutierten, betonten die Kanonisten seit dem 12. Jahrhundert immer wieder, daß der Krieg bei ‚unausweichlicher und dringender Notwendigkeit‘ gerechtfertigt war, für die Verteidigung der *patria*, ebenso für die Verteidigung der Kirche und des Glaubens.“<sup>569</sup>

Tengnagels Gemälde kann als Visualisierung dieser Gedankengrundlage zum ‚*bellum iustum*‘ verstanden werden. Auf der einen Seite erscheint Moritz seinem Volk als Beschützer und Kämpfer für Friede, Ruhe und Wohlstand. Anklänge an die Ikonographie des ‚*miles christianus*‘ sind nicht von der Hand zu weisen.<sup>570</sup> Andererseits kann er, wenn es der gerechten Sache dienlich ist, die Waffen, auf denen die Personifikation des *kirchlichen Rechts* sitzt, aktivieren. Nicht ohne Grund stellt die *hollandse Maagd* ein Verbindungsglied zwischen Moritz und der Personifikation des *kirchlichen Rechts* dar. Greift er zu den Waffen, setzt das die Zustimmung des *kirchlichen Rechts* voraus.

Wahrscheinlich wurde das Gemälde im Jahr 1618 angefertigt. Unterstützt wird diese Annahme durch den feierlichen Einzug Moritz von Oraniens in Amsterdam im Mai desselben Jahres. Zu Ehren seines Besuches wurden verschiedene, reichverzierte Triumphbögen aufgestellt und „*vertoningen op de schuiten*“ dargebracht:

„De optocht te water werd met een schuit met muzikanten geopend. In de tweede boot zat een pseudo-Maurits, gekleed als Mars. Twee vrouwen stonden hem. Ze waren in witte en rode gewanden gestockt en ze stelden Ware Godsdienst en het ‚Heylighe en Wereltlijcke Recht‘ voor. Met zijn voeten vertrapte Maurits Mars, Afgoderye, Ongerechtigheyt, Haat en andere kwalijke personificaties. Religio en Justitia hielden behalve Maurits’ wapenschild ook een oranje lint van honderdtachtig el langte vast, waarmee de zeven aan de Zeven Provinciën gewijde schuiten verbonden waren.“<sup>571</sup>

Auch in diesem Fall sind es die beigestellten Personifikationen *Religio* und *Justitia*,<sup>572</sup> die die Taten des Pseudo-Moritz’ als *Mars* rechtfertigen. Durch das Mittel der Gegenüberstellung werden ihm die Fürstentugenden zugesprochen.

---

mälden zu findenden Personifikationen der *Fischerei* (rechts) und der *Landwirtschaft* (links) auf das Sinnreichste hergestellt.

569 KANTOROWICZ, 1992, S. 248.

570 Vgl. WANG, Andreas: *Der ‚miles christianus‘ im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Bern 1975.

571 SNOEP, 1975, S. 37.

572 Hier wurde auf die Unterteilung des kirchlichen und weltlichen Rechts verzichtet, wengleich ihre differenzierte Bezeichnung ‚Heilige en het Wereltlijcke Recht‘ gegeben ist.

Folglich verkörpert Moritz von Oranien 1621 in Frans Schillemans<sup>573</sup> Kupferstich den ‚Grooten Mars van ’t vrije Nederland‘<sup>574</sup> (Kat. 56). Der beigefügte, die Szene erläuternde Text beschreibt ihn als ‚(...) ontbonden, los gemaect, ontslagen van band, / Daer aen hy twaelf jaer half-willich heeft gheleghen (...) / Den degghen in de vuyst, de wapens by der hant‘. Als Fessel des Waffenstillstandes dient eine schwere Eisenkette, die mehrfach um einen abgestorbenen Baumast gewunden und mit geöffneten Fußbeisen am Boden liegt. Mit ausgebreiteten Armen und zum Himmel gerichteten Augen steht Moritz in der Mitte der Szene und fragt: ‚Help Hemel! wat salt syn, off Oorloogh’ off Bestant?‘ Die rhetorische Frage sowie der Bildaufbau lassen Moritz wie ‚Herkules am Scheideweg‘ erscheinen. Gemäß den Grundsätzen des ‚bellum iustum‘, muß die den Krieg versinnbildlichende rechte Szene als erstrebenswertes und gerechtfertigtes Ziel angesehen werden. Dafür spricht nicht zuletzt Moritz’ Körperhaltung, die sich der Kriegsseite zuwendet. Im Vordergrund liegen Rüstungsteile, während im Hintergrund bereits eine Stadt in Flammen aufgeht und die Landschaft durch einen abgestorbenen Baum und brachliegende Felder gekennzeichnet ist.

Unterstützt wird diese Annahme durch den Text, der den Leser darauf aufmerksam macht, daß Moritz in Gestalt des *Mars* ‚twaelf jaer half-willich‘ den Bedingungen des Waffenstillstandes folgen mußte und nun erst der gerechten Sache dienen kann. Kein Bildelement der linken Seite verweist auf den Waffenstillstand. Nur die im Text geäußerte Frage ‚Krieg oder Waffenstillstand?‘ (off Oorloogh’ off Bestant) vermittelt, daß die Bestellung des Ackers und das im Hintergrund dargestellte Dorf die friedlichen Zeiten des Waffenstillstandes meinen. Den wahren Frieden gilt es, durch den gerechten Krieg zu erlangen. Bereits 1609 hatte Moritz für einen militärisch zu erringenden Frieden plädiert.<sup>575</sup> Die personifizierte Rechtfertigung wie bei Tengnagel wird bei Schillemans durch die rhetorische Frage nach himmlischem Beistand ersetzt. So wird die am Anfang des Textes gestellte Frage ‚Krieg oder Waffenstillstand?‘, am Ende mit der Befürwortung und Rechtfertigung des gerechten Krieges beantwortet, denn ‚(...) al wat ’s Hemels gunst bestemt heeft ons te geven, / Is weerd en aenghenaem, het zy in Crijgh te leven‘.

Durch das vorgestellte Material konnte, ausgehend von der tradierten *Mars*- und *Mars-Venus*-Ikonographie, die Bemühungen um die Gestaltung einer eigenständigen Allegorie als Sinnbild des Waffenstillstandes aufgezeigt werden. Die intensive künstlerische Auseinandersetzung mit der neuen politischen Situation kulminierte in der Darstellung des *schlafenden Mars*. Die anfängliche Integration in einen größeren szenischen Zusammenhang war notwendig, um den *slapenden Oorloogh* als ein Sinnbild des Waffenstillstandes zu etablieren, bevor das Bild als eigenständige Allegorie fungieren konnte. Die Entwicklung und Etablierung

573 Vgl. WURZBACH, Bd. 2, S. 578

574 Anfangszeile des achtundfünfzigzeiligen Textes zu Schillemans Stich (nach Suerendonck). Vgl. FM, Nr. 1449C; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1528; HOLLSTEIN, Bd. 26, S. 9, Nr. 3 (ohne Text).

575 Vgl. LADEMACHER, 1983, S. 135.

neuer Ikonographien war nur durch die Dauer des Waffenstillstandes möglich; erst die Aussicht auf zwölf Jahre Befriedung und Souveränität ließ die Künstler aktiv nach einem eigenen, dem Waffenstillstand gerecht werdenden Bild suchen. Nur so ist es erklärbar, daß trotz zahlreicher, im Vorfeld abgeschlossener Waffenstillstände kein Bild dafür zur Verfügung stand.

Bildmedien wie der Rechenpfennig (Kat. 46, 47) oder auch die mehrfache Auflage der Radierung ‚Schlafender Mars‘ von De Gheyn III. (Kat. 49) bis hin zur Transferierung der Ikonographie in das Medium der Malerei zeugen von der schlüssigen Kongruenz mit der politischen Situation, die eine Identifikation mit dem Thema, dessen Beliebtheit und Verbreitung nach sich zog.

Analog zu den politischen Ereignissen trat um 1615 ein *aktivierter Mars* in Erscheinung: Mit drohenden Gebärden, mit dem Aufmarsch der Truppen und durch das Schlagen der Kriegstrommel wurde dem Gegner unmißverständlich die Entschlossenheit vor Augen geführt, gegen die Vertragsverstöße vorzugehen. Gleichzeitig blieb der *schlafende Mars* als Bildthema aktuell, nur der Aufruf zur eigenen Ruhe wurde verstärkt, um den Kriegsgott letzten Endes nicht aus der Reserve zu locken. Ausgehend vom Jülich-Klevischen Erbfolgestreit und den innenpolitischen Auseinandersetzungen zwischen den Remonstranten und Kontraremonstranten, nahmen die Darstellungen von Drohgebärden quantitativ zu. Dabei bekam vor allem die Figur des *Mars*, der schlafend den Waffenstillstand verkörpert und somit zwischen Krieg und Frieden schwankt, die Aufgabe übertragen, alle Facetten der politischen Situation darzustellen. Denn der der Figur immanente und dargestellte Zyklus – bezwungen, schlafend, erweckt, aktiv – kompensierte zu einem gewissen Anteil das Fehlen einer *Waffenstillstands*-Personifikation im ‚Kreislauf des menschlichen Daseins‘. Folglich fand sich im Jahr 1621 *Mars* als Beherrscher der Weltkugel, der den gerechten Krieg für die gerechte Sache entfacht.

## 7. Pyramis Pacifica

### 7.1 Begriffsdefinition

Zwischen Pyramiden und Obelisken wurde in der allgemeinen Vorstellung des 16. und 17. Jahrhunderts nicht unterschieden.<sup>576</sup> Dementsprechend war in der zeitgenössischen Terminologie die Verwendung von Pyramide und Obelisk fließend. Nach heutigem Verständnis würde man den sich nach oben verjüngenden, größtenteils vierseitigen Spitzpfeiler als Obelisken bezeichnen. In den Flugblättern der Jahre 1609 bis 1621 kam hingegen in den niederländischen Texten oder Legenden fast ausschließlich die Bezeichnung Pyramide zum Einsatz.<sup>577</sup> Aus diesem Grund wird in der nachfolgenden historischen Herleitung die Bezeichnung Obelisk und bei der jeweiligen Besprechung der Exponate die Bezeichnung Pyramide verwendet. Im ‚Dictionnaire Universel‘<sup>578</sup>

„(...) macht Antoine Furetière (...) zwischen ‚obelisque‘ und ‚pyramide‘ nur einen Unterschied im Hinblick auf die Größenverhältnisse und nicht auf deren Funktion. Zugleich versteht er jedoch unter ‚pyramide‘ eine Form des mit einer Inschrift versehenen Erinnerungsmales für besondere Ereignisse und bezieht sich dabei explizit auf die in Frankreich und Rom errichteten Monumente.“<sup>579</sup>

Bislang liegt kein Indiz dafür vor, daß es anlässlich der Ratifizierung des Waffenstillstandes zu einer Errichtung eines Denkmals mit pyramidalem Aufbau kam. Im Gegensatz dazu läßt sich im Medium der Graphik eine Vielzahl von Blättern mit Darstellungen von Pyramiden ausmachen, die sich unmittelbar auf den Waffenstillstand beziehen. Aus diesem Grunde soll im folgenden den Fragen nachgegangen werden, ob sich die Definition von Furetière auch auf die mehrfach belegten Pyramidendarstellungen in den Niederlanden beziehen läßt und in welcher Beziehung sie zum Waffenstillstand stehen.

---

576 Vgl. zum Beispiel HENKEL/SCHÖNE. Dort finden sich die Embleme, die im Lemma und Epigramm den Begriff Pyramide verwenden, im Bildregister unter Obelisk. Es „muß (...) daran erinnert werden, daß Pyramide und Obelisk von demselben Begriff ‚Meta‘ umfaßt werden, der auch die Spitzsäulen bezeichnet, die im antiken Circus an den Endpunkten der Spina aufgestellt waren“, PREIMESBERGER, Rudolf: *Obeliscus Pamphilius*, in: Münchner Jahrbuch, 3. Folge, 25, 1974, S. 97. Diese Bezeichnung kann aber bei ‚künstlichen‘ Obelisken (Festarchitektur, Flugblätter usw.) ausgeschlossen werden.

577 Nur bei Ioannis BOCHIUS (1599/1602, S. 225ff.) findet sich in dem lateinisch abgefaßten Gedenkbuch zum Einzug der Erzherzöge in Antwerpen der Begriff ‚obeliscus‘.

578 3 Bde., Den Haag/Rotterdam 1690.

579 ERBEN, Dietrich: *Die Pyramide Ludwigs XIV. in Rom: ein Schanddenkmal im Dienst diplomatischer Vorherrschaft*, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 31, 1996, S. 427–458, hier S. 450. „Pyramide, se dit aussi d’un bastiment élevé en pointe, pour conserver la memoire de quelque action esclatante, par plusieurs tables & inscriptions qu’on met dessus. On a élevé des pyramides en plusieurs occasions en France & à Rome“, zitiert nach ERBEN, Anm. 109.

### 7.1.1 Der Obelisk als Bedeutungsträger

Über den ursprünglichen Sinn der Obeliskten fehlen authentische Berichte. Die Ägyptologen der Renaissance folgten den Ausführungen antiker Autoren und vertraten die Meinung, daß Obeliskten von den Ägyptern der Sonne geweiht wurden. Als Hauptquelle diente Plinius' ‚Historia Naturalis‘, in der er sich nicht nur über ihren Herstellungsort und ihr Material, sondern auch über ihren Zweck geäußert hat:

„Aus ihm [Granit] ließen die Pharaonen in einer Art von Wettstreit Balken herstellen, die sie Obeliskten nannten; sie waren dem Sonnengott geweiht. Ihre Gestalt ist eine symbolische Darstellung der Sonnenstrahlung, und das ist auch der Sinn des ägyptischen Namens.“<sup>580</sup>

Somit konnte Preimesberger in seinem grundlegenden Aufsatz ‚Obeliscus Pamphilius‘ notieren:

„Von Anfang an barg die Deutung des Obeliskten als Strahl der Sonne die Möglichkeiten christlicher Sinndeutung in sich. Am bekanntesten ist die christologische Interpretation, in der das ‚Numen solare‘, dem der Obelisk geweiht ist, zu Christus als Sonne wird.“<sup>581</sup>

Ohne einzelne Projekte näher erläutern zu wollen, sei an die zahlreich geplanten und vor allem im Pontifikat Sixtus V. realisierten Wiederaufstellungen antiker Obeliskten erinnert.<sup>582</sup>

Neben der dauerhaften Aufstellung und Rekonstruktion von Obeliskten bot vor allem der Bereich der Festarchitektur eine Möglichkeit, die solaren Implikationen bildhaft werden zu lassen. Innerhalb des mehrfach angeführten Einzuges der Erzherzöge Albrecht von Österreich und Isabella in Antwerpen (1599) wurde auch von den Genuesern ein aufwendiger Ehrenbogen errichtet.<sup>583</sup> Neben einem reichhaltigen Figurenprogramm erhob sich über der Mitte des Ehrenbogens ein Obelisk, welcher von innen beleuchtet und dadurch als Sonnenstrahl wahrgenommen werden konnte. Der von Bochius verfaßte Text – „(...) in medio obeliscus, cui lucernae sub noctem inclusae, facta ad quatuor mundi partes allusione: Concordibus orbis habenis / Austriaca sub pace viget“<sup>584</sup> – und die in Sockelhöhe dargestellten, in die vier Himmelsrichtungen springenden Pferde verweisen eindeutig auf den universalen Anspruch des Hauses Österreich.

Preimesberger hat in seiner Studie herausgearbeitet, daß

580 PLINIUS, *Historia Naturalis*, Bd. 36, 64. (Trabes ex eo fecere reges quodam certamine, obelisco vocantes Solis numini sacras. radio- / rum eius argumentum in effigie est, et ita significatur nomine Aegyptio.)

581 PREIMESBERGER, 1974, S. 109.

582 Vgl. FONTANA, Domenico: *Del mondo tenuto net trasportare l'obelisco Vaticano e delle fabriche fatte da nostro signore Sisto V*, Napoli 1604.

583 Vgl. BOCHIUS, 1599/1602, S. 225ff., Abb. S. 226; MARTIN, John Rupert: *The Decorations for the Pompa Intruitus Ferdinandi* (Corpus Rubenianum Bd. XVI), Brüssel 1972, Abb. 56.

584 BOCHIUS, 1599/1602, S. 229.

„(...) die Idee vom Obelisk und der Welt in ihrer politischen Version als die Verbindung eines Obelisk mit den Personifikationen der vier Erdteile zu seinen Füßen vor allem in jenen Bereichen auf[tritt], in denen ein der Kirche vergleichbarer universaler Anspruch erhoben werden konnte.“<sup>585</sup>

In diesem Zusammenhang ist vor allem das Haus der Habsburger zu nennen, dessen Anspruch seit der Verbindung des spanischen mit dem portugiesischen Kolonialreich zur Realität geworden war.

Ohne auf Preimesberger direkt Bezug zu nehmen, hat Johannes Burkhardt in einem Artikel ausgeführt, daß „(...) das Architektursymbol auch eine Gebärde der politischen Herrschaft, und zwar gerade auch im universalistisch-hierarchischen Sinn [war].“<sup>586</sup> Ein negatives Bildbeispiel für die Universalgewalt des Papsttums, „(...) auf dem das apokalyptische Ungeheuer sich zusammen mit allerlei Nebengewürm der römischen Kirche geometrisch zu einer ‚Piramide papistique‘ formiert, die von der Tiara bekrönt wird“<sup>587</sup>, sowie die durch einen Obelisk versinnbildlichte unerschütterliche Herrschaft des Hauses Österreich<sup>588</sup> in Europa unterstreichen die Aussage. Weitere Beispiele ließen sich anführen, wodurch man wie Burkhardt Gefahr laufen könnte, Pyramidendarstellungen in den Flugblättern der Jahre 1609–1621 symbolisch auf den spanischen Herrschaftsanspruch zu reduzieren.

So greift Burkhardt in seinen Erläuterungen auch auf die anonyme Radierung ‚Afbeelding ende korte verklaringe ... van Gulick‘ aus dem Jahre 1615 (Kat. 17) zurück, in der die Folgen der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Niederländern und den Spaniern während des Jülich-Klevischen Erbfolgestreites beschrieben werden. „Bildbeherrschend ist ein schräggestellter, als Pyramide bezeichneter Obelisk auf einem ebenfalls schrägstehenden Wagen, auf dem der sterbende Friede als nur halbbekleidete Frau um Aufmerksamkeit wirbt.“<sup>589</sup> Die von Burkhardt aufgeworfene Frage: „Steht hier der Friede in Gestalt einer Pyramide ‚auf der Kippe‘?“ kommt der eigentlichen Bedeutung sehr nahe.

585 PREIMESBERGER, 1974, S. 112.

586 BURKHARDT, Johannes: *Auf dem Weg zu einer Bildkultur des Staatensystems. Der Westfälische Frieden und die Druckmedien*, in: *Der Westfälische Frieden. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, hrsg. von Heinz Duchhardt, München 1998, S. 81–114, hier vor allem S. 104ff. Vgl. auch DERS.: *Die entgipfelte Pyramide. Kriegsziel und Friedenskompromiss der europäischen Universalismächte*, in: KAT. MÜNSTER 1998 [B], Bd. 1, S. 51–60.

587 BURKHARDT, 1998, S. 106. Der Kupferstich wurde 1599 angefertigt. Vgl. die Abb. in HARMS, Bd. 2, S. 114, Nr. 61.

588 Das Gemälde ist um 1580 entstanden. Abgebildet in: Bruckmüller, Ernst; Urbanitsch, Peter (Hrsg.): *996–1996. Ostarrichi – Österreich. Menschen. Mythen. Meilensteine*, Horn 1996, S. 99; zitiert nach BURKHARDT, 1998, S. 107.

589 Vgl. zu diesem Absatz BURKHARDT, 1998, S. 107f. Die Bezeichnung ‚sterbender Friede‘ findet sich ebenso bei HARMS, Bd. 2, S. 188, Nr. 107, obwohl sie im Text als ‚Mevrouwe van Treves‘ beschrieben wird.

Ohne jedoch das Bild und den Text genau geprüft und die gesamte Bildlegende zur Klärung herangezogen zu haben, versteht er die Pyramide als Symbol für den spanischen Universalismus. Weiter schreibt er, daß „Mars (...) versucht, den mit Waffen versehenen Kriegswagen aufzurichten und mit ihm die ganze Pyramide.“<sup>590</sup> Genau das Gegenteil ist der Fall. Spätestens bei der Erläuterung zur *Mars*figur, der „(...) sijn winde onder den voorsz Wagen brengt / om den zelve met gheweld om te werpen“<sup>591</sup>, wird deutlich, daß nicht die Aufrichtung seine Intention ist, sondern der gewaltsame Umsturz des Wagens. Bereits bei der Beschreibung der Pyramide, die seiner Meinung nach bis in den Himmel ragt, um Spaniens Maßlosigkeit zu symbolisieren, hätte das Mißverständnis durch die vollständige Wiedergabe der Legende vermieden werden können:

„Is een Pyramide / die tot Hemel verheben schee / met een Wagen daer alderley amuntie van oorlogh met ijsere ketens op gebonden was so vast / dat hy niet mogelijck scheen te breken / maer nu schijnt hy te willen vallen met al datter op is.“<sup>592</sup>

Hinzu kommt, daß der Autor des Stiches die feindlichen Übergriffe der Spanier und, daraus resultierend, die Bedrohung des Waffenstillstandes anprangert. *Mars* muß deshalb mit den Spaniern gleichgesetzt werden.

Zusammengefaßt bedeutet das: Die Pyramide versinnbildlicht keineswegs die Universalmacht der Spanier, zu der nach Burkhardt „(...) das Blatt eine reservierte Haltung einnimmt.“<sup>593</sup> Die eigentliche Bedeutung der Pyramide während des Zwölfjährigen Waffenstillstandes soll im folgenden erläutert werden.

## 7.2 Die Pyramide als Sinnbild des Waffenstillstandes

Die Radierung ‚Afbeelding ende korte verklaringe ... van Gulick‘ (1615) (Kat. 17) verfolgt in ihrer Darstellung das Ziel, die Umstände, die zu dieser kriegerischen Auseinandersetzung geführt haben, den Einmarsch der Spanier und seine Folgen, darzulegen. Letzteres wird vor allem durch den Wagen, der umzukippen droht, einschließlich der obenauf stehenden Pyramide dargestellt (Kat. 17 D2). Zusammen mit der dahinscheidenden *Mevrouw van Treves* versinnbildlicht die umstürzende Pyramide das drohende Ende des Waffenstillstandes.

Die Frage, warum es zu dieser Verdoppelung kam, respektive warum und ob sie vonnöten war, soll im folgenden untersucht werden. Vorweg genommen sei, daß diese Verbindung nicht als singulär zu betrachten ist, aber nach Durchsicht des vorliegenden Materials quantitativ nicht hervorsticht.

Bereits 1609 erschienen anläßlich der Ratifizierung des Vertrages zwei Blätter, die jeweils von einer zentral in der Bildmitte stehenden Pyramide bestimmt werden. Die Inschrift ‚Pyramis Pacifica‘ dient in Kat. 57 als Titel und definiert

590 BURKHARDT, 1998, S. 107.

591 Entnommen aus Kat. 17.

592 Ebd.

593 BURKHARDT, 1998, S. 108.



zugleich die Pyramide als Friedenssymbol. Daß es sich hierbei nicht um einen beliebigen Frieden, sondern um ein Symbol des Waffenstillstandes handelt, belegt der Kupferstich ‚Pacis Belgicae Monumentum‘ (Kat. 58) von Joannis Philippus nach J. Woudanus<sup>594</sup> (um 1570–1615) durch die direkt an der Pyramide verzeichnete Inschrift:

‚DEO. OPT. MAX OBIMPETRATAS BELLI BELGICI INDVCIAS SACRUM‘ ‚DEO OPT MAX. VOTVM PRO PVBLICA PACE.‘<sup>595</sup>

Hiermit liegt eines der seltenen Beispiele für die Verwendung des Begriffes ‚inducia‘ vor. Die Grundlage der vagen Aussage „(...) auch wenn der Stich (...) nicht datiert ist, ist er wahrscheinlich als ein Lobgesang auf den Waffenstillstand zu verstehen“<sup>596</sup>, basiert auf der Unkenntnis der verschiedenen, für den Waffenstillstand zur Verfügung stehenden Begriffe.

Auf dem Kupferstich ‚Pacis Belgicae Monumentum‘ finden sich die *siebzehn Provinzen* friedvoll auf dem aus Postamenten geschichteten Sockel versammelt. Zur Identifizierung tragen die Personifikationen ihr Wappen symmetrisch auf dem jeweils zur Mitte weisenden Bein und als Beischrift ihren latinisierten Namen.<sup>597</sup> Jede von ihnen hält als Zeichen der Befriedung einen Ölzweig in der Hand. Über diesen beiden Sitzreihen thront *Regina Belgica* im kostbaren Gewand. Ausgestattet mit Zepter, Palmzweig, einer mit einem Kreuz verzierten Krone und einer Halskette, wird sie durch zwei kleine, auf den Armlehnen des Thrones stehende Putten mit einem Lorbeerkranz bekrönt. Ihren Blick leicht nach oben gerichtet, scheint sie diese Auszeichnung ehrfurchtsvoll entgegenzunehmen. Ihr zu Füßen liegt der Niederländische Löwe. Fälschlicherweise wurde aufgrund der *Belgica*-Darstellung angenommen, daß durch sie die Gesamtheit der siebzehn Provinzen und damit die durch den Waffenstillstand wiederhergestellte Einheit symbolisiert sei.<sup>598</sup> Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der lateinische Begriff ‚Belgica‘ im 17. Jahrhundert weiterhin für das gesamte Gebiet der Niederlande zum Einsatz gelangte<sup>599</sup> – trotz der parallel verlaufenden Bestrebung, die Teilung des Landes durch einen spezifischen Beinamen deutlich zu machen. Nicht die Einheit, sondern die durch den Waffenstillstand erfolgte Befriedung des Landes Belgium wird durch den Stich symbolisiert.

In der zeitgenössischen Emblematisierung veranschaulicht eine von Efeu umwundene Pyramide das Motto ‚Die Schätze des Fürsten sind die Stützen des Vol-

594 WURZBACH, Bd. 2, S. 899, verzeichnet den Stich unter Nr. 6. FM., Nr.: 1269a.

595 ‚Dem allerhöchsten Gott ein Opfer wegen des zustandegebrachten Waffenstillstandes innerhalb des niederländischen Krieges‘ ‚Dem allerhöchsten Gott ein Geschenk für den öffentlichen Frieden‘.

596 KAT. MÜNSTER 1998 [B], S. 35. Darüber hinaus wurde der erklärende Untertitel ‚Allegorie auf den zwölfjährigen Waffenstillstand‘ mit einem Fragezeichen versehen.

597 Links unten beginnend: *Transisvlania, Frisia. Occidenta, Zelandia, Geldria, Hollandia, Zytphania, Prov. Vltraiectens, Groningia, Machlinia, Hannonia, Artesia, Flandria, Limbvrgia, Brabantia, Lvtzenbvrgia, Namvrcia, S. Imperii Marchia.*

598 So beschrieben im KAT. MÜNSTER 1998 [B], S. 35.

599 Vgl. Unterkapitel 4.2.3 ‚*Belgica*‘.

kes<sup>600</sup>. Im Epigramm werden die Schätze sodann als Reichtum, Beständigkeit und Standfestigkeit des Fürsten umschrieben. Auf den Stich ‚Pacis Belgicae Monumentum‘ (Kat. 58) übertragen wird möglicherweise über die Pyramide die Hoffnung geäußert, daß die Machthaber durch ihre Beständigkeit den Waffenstillstand sichern, um den Südlichen und Nördlichen Niederlanden zur Regeneration zu verhelfen. Zudem verstand Ripa in seiner ‚Iconologia‘ die Pyramide als Ruhmessymbol des Fürsten. Die Personifikation der *Gloria de' Principi* stellt eine Frauenfigur<sup>601</sup> dar, die eine Pyramide umarmt. In der Erläuterung manifestiert sich das Verständnis der Pyramide als Ruhmessymbol:

„Terrà con la quale significa la chiara & alta gloria de' Principi, che con magnificenza fanno fabriche sontuose, e grandi, con le quali si mostra essa gloria. (...) Et similmente gl' antichi mettevano le piramidi per simbolo della gloria, che però s'alzarono le grandi, & magnifiche piramidi dell'Egitto, delle quali scriue Plinio nel lib. 36.cap.12. che per sarne una sola stettero trecento sessanta mila persone vent anni.“<sup>602</sup>

Der Verweis auf die ägyptischen Grabpyramiden zielt auf die ihnen eigene Dauerhaftigkeit, die wiederum auf die fürstliche Regentschaft bzw. Dynastie übertragen wird.

Obwohl die beiden wichtigsten Metropolen der Südlichen und Nördlichen Niederlande – ‚Antverpia‘ und ‚Amstelredamvm‘ – im Hintergrund in friedvoller Koexistenz dargestellt sind, ist die Pyramide als ein trennendes Bildelement bewußt eingesetzt. Über die Inschrift erklärt sich die Pyramide als Symbol des Waffenstillstandes, und über die Komposition muß sie als Zeichen der Abgrenzung verstanden werden. Besondere Beachtung verdient, daß trotz des Dualismus ein neutrales Bild geschaffen wurde. Es war dem Autor ein besonderes Anliegen, den Waffenstillstand über die bloße Darstellung als Pyramide hinaus zu charakterisieren. Dazu wählte er eine Pyramide, die bis in den mit schwarzen Wolken verhangenen Himmel ragt. Auf der rechten Seite könnte man sogar den Eindruck erhalten, daß ein Blitz die Wolkendecke durchzieht. Wahrscheinlicher ist, daß durch verschiedene Schraffuren Kontraste geschaffen werden sollten, zumal durch die Darstellung eines Blitzes eine Wertung in dem ansonsten die beiden Landesteile als gleichberechtigt darstellenden Blatt zu verzeichnen wäre. Vielmehr wird über die Wolkenformationen, die die Pyramidenspitze teilweise

600 HENKEL/SCHÖNE, Sp. 1222. „Der schmiegsame Efeu umschlingt mit seinen schweifenden Armen die Pyramiden, die unvergänglichen Grabmäler der ägyptischen Könige. Auf der Könige wohlgegründeten Reichtum stützt sich das bedürftige Volk, und die Beständigkeit und Festigkeit des Sinnes dauern durch die Zeiten“.

601 Die Ausgabe 1593 führt sie weder in Wort und Bild an. 1603 erscheint sie in einfacher Kleidung und Ausführung; die Haare sind durch ein Band kunstvoll hochgesteckt. 1613 (Siena) wird sie vornehm gewandet und mit einer Kopfbedeckung ins Bild gesetzt; 1618 erfolgt ihre Umsetzung wieder in einfacher Kleidung und Ausführung wie 1603. In der französischen Edition von Jean Baudoin (1644) trägt sie einen Lorbeerkrantz in den Händen und eine Krone auf dem Kopf. Vgl. auch WERNER, 1977, S. 117 und 130.

602 RIPA, 1603, S. 189f.

umschließen, darauf hingewiesen, daß es sich hierbei ‚nur‘ um einen Waffenstillstand und (noch) nicht um einen Friedensschluß handelt.

Simon Frisius greift in der Radierung ‚Pyramis Pacifica‘ (Kat. 57)<sup>603</sup> ebenfalls auf die von Wolken umgebene Pyramidenspitze zurück, allerdings müssen sie bei ihm als Verbindungs- und Dekorationselement verstanden werden. Die mahnende Aussage, über den Feiern die labilen Bedingungen des Waffenstillstandes nicht zu vergessen, ist hier nicht vorrangig gemeint.

Obwohl sich der Aufbau des Blattes unmittelbar an dem Stich ‚Pacis Belgiae Monumentum‘ (Kat. 58) orientiert, finden sich jedoch markante Unterschiede in detail. Am auffälligsten ist die Reduzierung der personifizierten Provinzen auf die sieben der Nördlichen Niederlande. Sie finden sich um den niederländischen Löwen gruppiert, der über einer Ansammlung von Waffen triumphiert. Desweiteren ist ihm die Devise ‚Magnanimitas‘<sup>604</sup> zugeordnet, und als Basis dient ihm der holländische Garten. Den Pyramidensockel ziert das Wappenbild des Leo Belgicus, ausgestattet mit den sieben Pfeilen, dem erhobenen Schwert als Zeichen der ‚Defensio Patriae‘ und der Devise ‚Concordia res parvae crescunt‘. Diese Bildelemente transportieren in anschaulicher Weise, daß die Pyramide nicht nur als Sinnbild des Waffenstillstandes, sondern vor allem als Zeichen der erlangten Souveränität der Republik verstanden werden muß. Nicht mehr *Belgica*, sondern die Pyramide wird von zwei Palmwedel haltenden Putten gekrönt. Das dekorative, die Pyramidenspitze umgebende Wolkenband verbindet zwei weiteren Putten, welche die Wappen Frankreichs und Englands halten und mit den Beischriften ‚Gallia‘ und ‚Britannia Major‘ versehen sind.<sup>605</sup> Hiermit sind die wichtigsten Vertragspartner des Waffenstillstandsvertrages gekennzeichnet. Flankiert und bewacht wird die Pyramide von *Pietas* und *Iustitia*, wobei letztere an der Seite mit den skizzenhaften Darstellungen zu finden ist und das durch den Waffenstillstand wiederhergestellte Recht personifiziert. Das unterstreicht die These, daß die Pyramide verschiedene, jedoch ineinandergreifende Bedeutungsebenen besitzt.

603 Vgl. FM, Nr. 1270. „Voor deze prent werd aan Broeder Jansz. bij besluit van 11. Juni 1609 door de Stad. Gen. 25 ponden tot veertig grooten ’t stuk als een vereering toegelegd. Broeder Jansz. is dus de oorsprongelijke uitgever dezer plaat“, *ATLAS VAN STOLK*, Nr. 1243. „Jansz. figuer drukker. Is Broeder Jansz., figurendruker alhier inden Hage, toegelegt 25 gulden, voor dat hy de heren Staten gepresenteert heeft zekere Pyramiden pacificam, by hem gesneden en laten uyt gaen. (Jun. 11 [1609]“, in: *DODT VAN FLENSBURG, J.J.: Resolutien der Generale Staten, uit de XVII Eeuw. Meer Onmiddelijk Betreffende Geschiedenis der Beschaving*, in: *Archief voor kerkelijke en weredlijke geschiedenissen, inzonderheid van utrecht*, uitgeg. door, Bd. 5, Utrecht 1846, S. 13. Vgl. auch *HOLLSTEIN*, Bd. 7, Nr. 19. Auf einer späteren Ausgabe findet sich die Adresse ‚CIVisscher excu‘, *HOLLSTEIN*, Bd. 39, Nr. 29a.

604 Die weltliche Tugend ‚Magnanimitas‘ (Großherzigkeit, Beharrlichkeit, Standfestigkeit) findet sich als Personifikation äußerst selten. „Durch das zentrale Attribut des Löwen [zeigt sie] sich der Fortitudo verwandt (...), der sie nach Cicero als Subtugend zugeordnet ist“, *KAT. STUTTGART 1997*, S. 46. Dort findet sich auch eine bildliche Umsetzung unter Kat. Nr. 7.8.

605 Vgl. die Münze bei *BIZOT*, Bd. 1, S. 126ff. und *LOON*, Bd. 2, S. 50ff.

Bislang konnten die Szenen auf der abgestuften Pyramide nicht eindeutig identifiziert werden. „The hastily-sketched scenes seem to represent aspects of war and peace, but they are not intended to be read in any specific way.“<sup>606</sup> Auffällig ist, daß die Szenen nur auf der rechten Pyramidenseite vorzufinden sind und nach oben zunehmend undeutlicher werden. Szene eins, zwei und drei – die unterste nur angeschnittene nicht mitgezählt – lassen jedoch eine Abfolge erkennen: Kampf, Vermittlung, Befriedung. Erhobene Schwerter, auf den Gegner gerichtete Lanzen, am Boden liegende Verwundete oder Tote und zwei aufeinanderzustürmende Parteien charakterisieren diese Darstellung als Kampf- beziehungsweise Kriegsszene. In der folgenden Szene werden beide Seiten durch einen Vermittler befriedet, der seine Hände den Parteien zum Handschlag reicht. Bereits hier kann man in der rechten Gruppe eine Frau erkennen. Durch ihre langen Gewänder, das tiefe Dekolleté und die hochgesteckten Haare hebt sie sich von den anderen Figuren ab. In der dritten Szene stehen sich die beiden Parteien direkt gegenüber und reichen sich als Zeichen der Befriedung die Hände.

Überlegungen, die Frau mit *Belgica* gleichzusetzen, müssen aufgrund der ersten Szene verworfen werden. Man kämpft um *Belgica*, nicht mit ihr. Der Autor des patriotischen Blattes hätte dann auch eher auf eine Schutzikonographie zurückgegriffen, und nicht die Versöhnungsszene gewählt. Als zweite Möglichkeit kommt eine personifizierte Länderallegorie in Betracht, wie sie zum Beispiel in der dreizehnteiligen Serie in Blatt Nr. 12 von Joachim Wtewael (Kat. 1/12) zu sehen ist. Da sich hier aber nicht zwei Frauen, sondern ein Mann und eine Frau gegenüberstehen, ist die Frage, wer von beiden die Südlichen und wer die Nördlichen Niederlande darstellt. Van de Vennes Gemälde ‚Allegorie op de Trêvis‘ (Kat. 27), in dem er den Waffenstillstand als Ehe bzw. als Verlöbnis dargestellt hat, kann aufgrund des Entstehungsdatums von 1616 nicht als Vorbild gedient haben. Doch es wurde bereits in diesem Kontext erläutert, daß immer die Nördlichen Niederlande zur Disposition standen.<sup>607</sup> Deshalb ist es legitim, die Frau mit der *hollandse Maagd* zu identifizieren, die mit der männlichen Personifikation der *Südlichen Niederlande* per Handschlag den Waffenstillstand besiegelt.

Durch die Wiedergabe des Status quo des Jahres 1609 erklären sich die nachfolgenden, nicht einmal ansatzweise zu identifizierenden Szenen.<sup>608</sup> Vermutlich wollte der Autor hiermit auf die Pyramide als Symbol des Tugendweges verweisen.<sup>609</sup> Mit den vorgezeichneten, aber nicht ausgeführten Skizzierungen gelangt deutlich zur Anschauung, wieviele Stufen es bis zu einem Friedensschluß noch zu erklimmen gilt. Ebenso wie in dem Kupferstich ‚Pacis Belgicae Monumentum‘ (Kat. 58) stellte auch Frisius den Waffenstillstand ein-

606 KUNZLE, David: *History of the comic strip. The early comic strip. Narrative strips and picture stories in the european broadsheet from ca. 1450 to 1825*, London 1973, S. 57.

607 Vgl. Unterkapitel 4.3.2 ‚Der Waffenstillstand als Ehebündnis‘.

608 Zumindest die beiden nächsten Pyramidenstufen hätten aufgrund der Größe eine annähernde Identifizierung ermöglicht.

609 Vgl. HENKEL/SCHÖNE, Sp. 1223f.

schließlich der erlangten Souveränität durch die Pyramide positiv dar, wenngleich die Problematik des Waffenstillstandes nicht ausgespart wurde. Ob dem zeitgenössischen Betrachter (,Variae Nationes‘) diese Anspielungen immer präsent gewesen sind, bleibt jedoch fraglich.

Bei der Gegenüberstellung der beiden Pyramidendarstellungen kann man bereits folgendes konstatieren: Es war den sieben freien Provinzen ein besonderes Anliegen, ihre eigenen Verdienste und Errungenschaften unter Moritz von Oranien<sup>610</sup> in den Mittelpunkt ihrer Bildpropaganda zu stellen. Sprach der Stich ,Pacis Belgicae Monumentum‘ aufgrund seiner auf Ausgleich bedachten Umsetzung des Themas die Bevölkerung in beiden Landesteilen an, ist davon auszugehen, daß die ,Pyramis Pacifica‘ ihre Adressaten hauptsächlich in den Nördlichen Provinzen und vermutlich in einem gleichgesinnten ausländischen Publikum suchte und fand.

Mit der Pyramide als Bildmetapher für den Waffenstillstand liegt eine bislang nicht beachtete Sonderform innerhalb der Typologie vor. Als Vorbild könnte eine Darstellung von Jacob de Gheyn d. Ä. aus dem Jahr 1577 gedient haben.<sup>611</sup> Als Allegorie auf das Ewige Edikt, welches die Genter Pazifikation bestätigte, erschien die Radierung ,Pax Vobis‘ (Kat. 59).<sup>612</sup> Die Pyramide wurde hier symbolisch für Krieg und Frieden in Form einer Gegenüberstellung eingesetzt. Die in der Bildmitte über *Discordia* thronende *Pax* wird von zwei Pyramiden flankiert, wobei die am linken Bildrand mit Kriegstrophäen und die ihr gegenüber mit Friedenssymbolen verziert sind.<sup>613</sup> Während die Sockelszenen diese Einteilung mit der ,Flucht von Kain‘ und dem ,Kuß von Gerechtigkeit und Frieden‘<sup>614</sup> wieder aufgreifen, lassen sich die ,Ermordung Abels‘ und ,Christus unter den Jüngern‘ auf der die beiden Pyramiden verbindende Sockelzone als Vorge-

610 Dafür steht vor allem der Oranje-Baum, dessen neuer Sproß (Moritz von Oranien) bereits bis in die himmlische Sphäre gewachsen ist und ungefähr der Größe der Pyramide entspricht.

611 Vgl. HOOP SCHEFFER, Dieuwke de: *Politieke prenten van Jacob de Gheyn de Oude*, in: Bulletin van het Rijksmuseum, 26, 1978, S. 99–105. KAULBACH, Hans-Martin: *Weiblicher Friede – männlicher Krieg? Zur Personifikation des Friedens in der Kunst der Neuzeit*, in: Allegorien und Geschlechterdifferenz, hrsg. von Sigrid Schade u.a., Köln, Weimar, Wien, Böhlau 1985, S. 27–49. REGTEREN ALTENA, 1983, Bd. 1, S. 8, Bd. 2, S. 9, Nr. I.1.

612 Die Radierung ist ,1577 ad 27 Fe‘ datiert. „De Staten-Generaal sloten op 9 januari 1577 de eerste Unie van Brussel om Don Juan tot aanvaarding van de Pacificatie te dwingen. Hierbij stond trouw aan het Katholicisme voorop (...), zodat Don Juan de overige voorwaarden aanvaarde. De Staten-Generaal gingen, zonder Oranje te raadplegen, accoord en tekenden op 17 febuari met Don Juan namens Philips II. het Eeuwig Edict, dat op 27 februari in Antwerpen werd afgekondig“, HOOP SCHEFFER, 1978, S. 99f. Vgl. dazu auch GEYL, 1980, S. 151; PARKER, 1979, S. 216.

613 Neben einem Pfeilköcher, einem Gewehr und einer Rüstungstrophäe finden sich zwei gekreuzte Hellebarden und eine Maske auf der linken Pyramide. Dem gegenüber lassen sich überquellende Füllhörner, ein Zepter (?) und Stab (?), der Habsburger Doppeladler, eine Waage sowie ein mit Ölzweigen (?) umwundenes Schwert ausmachen.

614 HOOP SCHEFFER, 1978, S. 100, vermutete die Darstellung einer Heimsuchung.

schichte deuten. Die gleichwertigen Möglichkeiten – Krieg oder Frieden – wurden durch das Auftreten des Friedens in einen wertenden Gegensatz verwandelt. Dafür steht die abbrechende Pyramidenspitze, die das Aussetzen des Krieges symbolisiert.

Die 1609 erfolgte formale Übernahme des Pyramidendenkmals mußte aber modifiziert werden, um einen adäquaten Ausdruck für den Waffenstillstand zu finden. Doch die mehrfach angesprochene, in Verbindung mit der Pyramide dargestellte Wertigkeit des Waffenstillstandes im Vergleich mit einem Friedensschluß geht nach 1609 verloren. Nun steht die Beschuldigung des Gegners im Vordergrund, durch feindliche Aktionen das Ende des Waffenstillstandes und damit die Niederreißung der Pyramide zu verursachen. Obwohl sie beiden Landesteilen als Bildmetapher für den Waffenstillstand zur Verfügung stand, verbanden die Nördlichen Provinzen offensichtlich noch andere Inhalte mit der Pyramide: Sie versinnbildlicht die durch den Waffenstillstand erlangte Souveränität. Daß sie hierfür ein Symbol wählten, dessen Form Standfestigkeit und Ewigkeitscharakter symbolisiert, spricht für das Selbstbewußtsein der Nördlichen Provinzen.

Aus gutem Grund hat Willem Buytewech in seiner Radierung ‚Mercht de Wysheyte vermaert van Hollantsche huysshouwen...‘ (Kat. 26) die Pyramide neben den bekannten patriotischen Symbolen wie den Oranje-Baum und die *hollandse Maagd* genau in die Mitte des holländischen Gartens plaziert. Trotz ihrer eher kleinen Ausmaße<sup>615</sup> symbolisiert sie die im Unabhängigkeitskrieg hart umkämpften und bedeutungsschweren Privilegien.<sup>616</sup> Innerhalb ihres Dialoges mit dem ‚vrindt des vaderlands‘ beschreibt die *hollandse Maagd* detailliert ihren ‚hollandse tuin‘ und führt zur Pyramide aus: ‚Verder, in ’t midden van myn hof staet een oude, hooghe ende vaste Piramyde, Privilegie gheheten, bezet met een medicinael ghewas, Gods garantie genaemt.‘<sup>617</sup> Durch den holländischen Löwen wohl behütet, von ‚dienaers‘ gepflegt und vom Unkraut befreit, warnt das Blatt vor dem Einlaß der Spanier, die durch ihre feindlichen Aktionen den Waffenstillstand und folglich die Souveränität und die Privilegien der Nördlichen Niederlande gefährden.

### 7.3 Vom Sieges- zum Schandmonument

Galt die Errichtung und Darstellung einer Pyramide immer als eine Geste des Sieges, so nutzte Simon Frisius (Kat. 57, 57 D1) den Pyramidensockel 1609 zugleich als Pranger. *Mars* und *Invidia* sind mit einer Kette an den Längsseiten des

615 SCHÖNE, 1972, S. 56, spricht von einer ‚Zwergpyramide‘. Die geringen Ausmaße bedingen sich hauptsächlich durch den Bildaufbau.

616 ‚Die Verteidigung der örtlichen Privilegien gegen die Übergriffe der neuen Zentralgewalt sollte sich als Haupttriebfeder des frühen Widerstands gegen Philipp II. erweisen‘, PARKER, 1979, S. 5.

617 Zitiert nach HAVERKAMP BEGEMANN, 1959, S. 171.

Sockels angebunden. In demütiger Haltung, entkleidet und bloßgestellt, symbolisiert ihre Gefangenschaft das Fundament des Waffenstillstandes. Dabei hat man sich inhaltlich an den feierlichen Triumphzügen anlässlich der Vertragsratifizierung orientiert,<sup>618</sup> in denen ein geharnischter Krieger als Sinnbild des Krieges mitgeführt wurde. Die Präsentation des *Mars* am Pranger war in den Niederlanden vermutlich ohne direktes Vorbild.

Der in diesem Zusammenhang verwendete Terminus Pranger ist inhaltlich zu überdenken. Als juristische Institution versteht sich der Pranger in den meisten Fällen als fest installierte Stätte der Ehrenstrafe.<sup>619</sup> Auch sogenannte Schandbilder wurden an kommunalen Bauten oder Hinrichtungsstätten angebracht. Es sind zumeist Effigien der Verurteilten, derer man nicht habhaft werden konnte. Dem gegenüber haben sich Schandmonumente herausgebildet, die als Mahnmal für einen aktuellen Anlaß errichtet wurden, deren Inschriften dem Ereignis gedachten und dem Verständnis dienlich waren. Es wurde anfangs erwähnt, daß die Pyramide als eine Form des Erinnerungsmales für besondere Ereignisse fungierte. Es stellt sich nun die Frage, ob Frisius von den Generalständen möglicherweise den Auftrag erhalten hat, dem Monument des Triumphes eine zweite, negative Bedeutung zu unterlegen. Auf der einen Seite ließ sich Moritz von Oranien in den Bildmedien als Initiator des Waffenstillstandes und der dadurch erlangten Souveränität feiern, während er auf der anderen Seite einen militärisch errungenen Frieden bevorzugt hätte.<sup>620</sup>

### 7.3.1 ‚t’ Arminiaens Testament‘

Der vermutete ambivalente Charakter der ‚Pyramis Pacifica‘ findet seine Bestätigung durch ihre Weiterverwendung für die bekannte Radierung ‚t’ Arminiaens Testament‘ aus dem Jahre 1618 mit der Adresse ‚CIVisscher excud:‘ (Kat. 60).<sup>621</sup>

Nach dem Tode Jacobus Arminius’ (1560–1609), der seit 1603 mit Franciscus Gomarus (1563–1641) einen heftigen Disput über die Prädestinationslehre Calvins ausgetragen hatte, veröffentlichten seine Anhänger eine Remonstrantie (Darlegungsschrift). Entgegen der Lehre Calvins wurde der freie Wille des Men-

618 Vgl. dazu die Zeichnung von David Vinckboons (Kat. 3).

619 Neben dem auf Dauer installierten Holz- oder Steinpranger (lat. *palus infamans*) gab es die für den einmaligen Gebrauch aufgestellten Schandpfähle. Die Pranger-Strafe bewirkte Ehrlosigkeit. Vgl. dazu: DÜLMEN, Richard van: *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*, vierte überarbeitete Auflage, München 1995. BRÜCKNER, Wolfgang: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966.

620 Links finden sich auf den Dächern zwei Vögel (Hahn und Kranich (?)) mit den Beischriften ‚vigilia‘ und ‚vigil‘ als bekanntem Aufruf, Wachsamkeit walten zu lassen.

621 Vgl. FM, Nr. 1329; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1347; HOLLSTEIN, Bd. 39, S. 21, Nr. 29.

schen und seine persönliche Verantwortung für sein Seelenheil verteidigt.<sup>622</sup> Das Blatt ‚t’ Arminiaens Testament‘ wurde am 16. Oktober 1618 gedruckt und verspottet noch vor der Einberufung der Dordrechter Synode (13. November 1618 – 9. Mai 1619) die Niederlage der Arminianer, den späteren Remonstranten. Wahrscheinlich bildete die Einnahme von Utrecht<sup>623</sup> Ende Juli sowie die Ende August 1618 erfolgte Verhaftung von Johan Oldenbarnevelt, Hugo Grotius und anderer Regenten den Anlaß für die Herstellung des Blattes. Die Remonstranten hatten zum Widerstand gegen die Einberufung einer Nationalen Synode aufgerufen, da sie als konfessionelle Minderheit mit einer Niederlage rechnen mußten. Nachdem die Staaten von Holland den Städten das Recht zuerkannt hatten, zum Schutze der Remonstranten lokale Stadtsöldner – sogenannte ‚waardgelders‘ – zu rekrutieren, die ihnen den Treueeid leisten mußten, spitzte sich die Krise zu. Als Reaktion wurde Moritz von Oranien nach der mehrheitlichen Befürwortung der Synode durch die Generalstände beauftragt, die Einheiten der Stadtsöldner, die seiner Meinung nach seine Stellung als Oberbefehlshaber der Streitkräfte einschränkten, wieder aufzulösen.<sup>624</sup> Unter der Anklage des Verrates wurde Oldenbarnevelt, der als Advokat von Holland weitreichende Befugnisse besaß und die Anwerbung der Söldner befürwortet hatte, verhaftet.

Die formale Vorlage für die Komposition des ‚Arminiaens Testament‘ (Kat. 60) stellt das Bildprogramm der ‚Pyramis Pacifica‘ (Kat. 57) dar. Deutlich erkennbar ist die Übernahme der unteren, von Simon Frisius verwendeten Platte. Leicht am unteren Rand beschnitten, bilden die sieben freien Provinzen die Basis der Bildkomposition. Zusammengehalten vom Band der Eintracht – ‚d’ Orangen bant‘ –, wurde hier auf die niederländischen Namen der Provinzen zurückgegriffen. Mit der am unteren Bildrand zu lesenden Inschrift (‚DE VRY-VEREENDE-LANDEN TRIUMPHERENDE OVER HAER SUBYTE EN WONDERLYCKE VERLOSSINGHE‘) wird die Niederlage der Remonstranten beschrieben. Die ‚sofortige und wunderbare Erlösung‘ von den Remonstranten findet seine bildliche Umsetzung in dem in zehn Stockwerke unterteilten, sich nach oben pyramidal verjüngenden Turm.

Neun der sich nach oben hin verkleinernden Abbildungen stellen Städte dar, die sich der arminianischen Partei zugehörig fühlten. Von unten nach oben lassen

622 Vgl. dazu KAT. UTRECHT 1994: *Rekkelijk of precies: Remonstranten en Contraremonstranten ten tijde van Maurits en Oldenbarnevelt*; Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in Rijksmuseum Het Catharijneconvent te Utrecht, Utrecht 1994.

623 Moritz von Oranien nahm die Stadt ein und befahl die Abdankung der dortigen Stadtsöldner.

624 „Von September 1617 an griff Moritz persönlich in die Kontroverse ein, säuberte die Binnenland-Provinzen von den Stadtvätern, die Remonstranten waren, und trieb Holland so in die Isolation“, PARKER, 1979, S. 302f. Vgl. auch das Gemälde von Paulus van Hilligaert, welches die Abdankung der Stadtsöldner in Utrecht 1618 zum Thema hat (sig. und datiert 1627), vgl. KAT. AMSTERDAM 1976: *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam 1976*, A 155. Zur Verabschiedung der Einberufung vgl. AREND, Bd. 3.2, S. 855ff. und zum Konflikt zwischen Remonstranten und Contraremonstranten Bd. 3.3.



sich Utrecht, Leiden, Haarlem, Rotterdam, Gouda, Schoonhoven, Hoorn, Alkmaar und Kempen identifizieren. Jedes dieser Bildfelder ist durch ein Stadtwappen geteilt; dadurch wurde Raum für eine Gegenüberstellung geschaffen. Der Darstellung einer Remonstranten-Szene steht als Pendant eine Aktion der Kontraremonstranten gegenüber.

In Kempen werden die Remonstranten aus der Stadt geleitet („Campen, waar de Gereformeerden worden uitgeleid“) und sie besuchen in Alkmaar die Kirche („Alcmaer, waar de uitgeleide Gereformeerden naar ‚coedijck‘ ter kerk gaan, dat is links gezien wordt“).<sup>625</sup> Die Stadt Hoorn ist mit hochgezogener Zugbrücke („met opgehaalde valbruggen“) dargestellt, um den Kontraremonstranten den Eintritt zu verwehren („om ’s prinsen volk buiten te houden“). In Schoonhoven wurde ein Faß Bier gestiftet, weil sie das Haus, in dem die Remonstranten getagt haben, niedergerissen haben („zich vergast aan de ton biers, gegeven omdat het huis omvergehaald had, waarin de Gereformeerden vergaderden“). Das Wappen von Gouda und der „Goutsche Catechismus“ wird „door Arminius links en Vorstius rechts vastgehouden“. Hinter Vorstius formieren sich die ‚waardgelders‘. Das Bildfeld Rotterdam zeigt das Zunageln einer Scheune („toe spijkeren van de Schuur“), in der „de Gereformeede predikten“. Demgegenüber ist eine „kanon op de wallen“ abgebildet, darüber steht: „t’ Placcaert van Schielandt tege(n) de Relegie gegeven den 21. Iuni 1616. onderstont I.D. Versy(den)“. In Haarlem wird geprüft, ob sich unter den Schöffen möglicherweise Reformierte befinden („onderzoekt of er in de schepen ook Gereformeerden waren“), während auf der anderen Seite das Schafott aufgestellt wird. In Leyden wird ein Heuwagen („hooiwagen“) mit langen, spitzen Stangen durchbohrt, um versteckte Reformierte zu finden, und auf der anderen Seite die „leijtsche Schans, de afsluiting van een gedeelte der Breêstraat, aan weersziden van het stadhuis“. Die unterste und größte Darstellung ist der Stadt Utrecht gewidmet. Die Hauswand ist mit dem Stadtwappen verziert und aus den geöffneten Fenstern des Rathauses wird die Verbannung („het uyt bannen“) „der vrome Burgers“ verkündet. In der Mitte ist die Abdankung der ‚waardgelders‘ zu sehen, die ihre Waffen zu einem großen Haufen aufstapeln. Dabei steht: „Elck syn beurt“. In Fortsetzung der Geschichte erhält der Betrachter Einblick in einen Saal, in dem „de Niewe Eedt aan Maurits (?) wordt afgelegd“. Den Abschluß bildet ein polygonaler Aufbau, der mit den Wappen verschiedener arminianischer Städte verziert ist. Gleichzeitig stellt er die Standfläche für eine Nonne mit Gebetbuch oder Testament dar, die als „Misverstaan“ beschrieben ist.<sup>626</sup>

625 Alle niederländischen Zitate in diesem und dem nächsten Abschnitt sind zitiert nach ATLAS VAN STOLK, Nr. 1347.

626 „Bij A luidt het bijschrift: Misverstand op de hoogste top pralende, vertoont een gefalijde (d.w.z. gesluerde) Bagijn met een testament en pater noster in de hand, siende door de vingeren, inplaats door de bril“, zitiert nach REGTEREN ALTENA, Johann Quirijn van: *Retouches aan ons Rembrandtbeeld*, III., Het genetische problem van de Eendracht van het land, in: Oud Holland, 67, 1952, S. 39.

Nicht mehr *Mars* (Kat. 57 D1) und *Invidia*, sondern vier Stadtsöldner werden von den aus Frisius' Vorlage übernommenen ‚*Variae Nationes*‘ am Schandmonument bestaunt und verschmäht. Zwar finden sich an der untersten Stufe die Personifikation des *Neides* und des *Betruges* mit einer Mausefalle auf dem Kopf und einem Exkrementenhaufen in der Hand,<sup>627</sup> doch erfolgt hier durch die real existierende Personen ein Ebenenwechsel. Die Verwendung von Fuß- und Handeisen und die schwere Eisenkette, die an der Vorderfront des Turmes durch ein mächtiges Schloß zusammengehalten wird, orientiert sich sicher an realen Begebenheiten.<sup>628</sup> Darüber hinaus flankieren im oberen Drittel zwei als „Licht-verley“ und „Laster-leugen“ bezeichnete Männer den Turm. Sie halten lange Stäbe, an denen als Trophäen Waffen- und Rüstungsteile und einige der wichtigsten Pamphlete der Remonstranten hängen. Die *Tyt* mit Sanduhr, erhobener Sense und Geißel treibt *Gewelt*, *Twyst* und *Bedroch* vor sich her und symbolisiert damit ihre durch die Niederlage der Arminianer einhergehende Vertreibung. Unterstützung finden sie durch die Ausstattung der beiden Wachtürme. Anstelle des übermächtigen Oranje-Baumes bei Frisius findet sich auf der rechten Turmzinne ein verhältnismäßig kleines Bäumchen mit der die Baumkrone umgebenden Devise ‚*Tandem fit Surculus Arbor*‘ und dem davor stehenden Löwen mit erhobenem Schwert und Freiheitshut. Ihnen gegenüber hat sich Moritz von Oranien postiert und rüttelt an einem überdimensionalen Sieb („*Hooch Nodch*“), welches von einer Hand („*Vromen hulp*“) aus den Wolken gehalten wird.<sup>629</sup> Gemäß der ikonographischen Tradition, das Sieb zur Trennung von Gut und Böse einzusetzen, werden die Arminianer ausgesiebt.<sup>630</sup> Doch Moritz von Oranien ist neben der ‚*Vromen Hulp*‘ nicht allein für das Aussieben verantwortlich, denn er erhält von den freien Provinzen Unterstützung. Sie sind durch eine weitere, das Sieb rüttelnde Hand dargestellt, in der sieben Pfeile stecken. Die Spitzen weisen als Zeichen der Ablehnung auf die an dem langen Stab aufgehängten Waffen und Rüstungen der Stadtsöldner.<sup>631</sup>

627 Unter der Personifikation des *Neides* liegt eine nicht näher zu definierende Figur; der *Betrug* setzt sein rechtes Knie auf ein umgestürztes Schiff.

628 Mit der Auflösung der ‚*waardgelder*‘-Truppen erschienen zahlreiche Spottblätter, die neben den Stadtsöldnern die wichtigsten Repräsentanten der Remonstranten diffamierten. Vgl. zum Beispiel die Abbildung ‚*D'Arminiaensche dreckWaghen*‘ (1618), in der die Arminianer der Häresie bezichtigt werden, weil sie angeblich geheime Machenschaften mit den Katholiken ausübten. Vgl. HARMS, Bd. 4, S. 138f., Nr. 100.

629 Die Figurengruppe der *Tyt* sowie Moritz von Oranien mit dem Sieb finden sich bereits in einem Blatt mit dem Titel ‚*Den Nieuven BarneValschen Handel*‘ aus dem Jahr 1610 (?). Vgl. HISTORICAL PRINTS IN THE BRITISH MUSEUM, Nr. 1873-7-12-146.

630 Vgl. dazu vor allem die Darstellung ‚*d'Grote Seeff*‘, HARMS, Bd. 4, S. 134f. Nr. 98. Hier steht das Sieb im Mittelpunkt des Bildes. Vertreter der Generalstände sowie die ‚*Naßouwische Kracht*‘ rütteln gemeinsam an dem mit Arminianern gefüllten Sieb. Über der Szene thront *Iustitia* mit Schwert und Waage und hält das Sieb an drei Fäden. Sie dient der Rechtfertigung der Tugend-Laster Aussiebung.

631 Auch die Pfeile sind mit einer Inschrift umgeben: ‚*Godt helpende dese beschermen wij*‘.

Aus dieser ikonographischen Verdichtung ergeben sich folgende Fragen: Warum wurde die Illustration der arminianischen Niederlage mit der formalen Bildstruktur der ‚Pyramis Pacifica‘ Darstellung unterlegt? Und welche inhaltlichen Komponenten lagen dem zugrunde?

Die gemeinsame Ebene der Bildmedien findet sich allein in der Ratifizierung des Waffenstillstandes. Den gebildeten Schichten war bewußt, daß die Remonstranten unter der Führung von Oldenbarnevelt maßgeblich am Zustandekommen des Vertrages beteiligt waren, obwohl sie als solche in den Bildmedien keine Rolle spielen. 1609 ließen sich die Nördlichen Niederlande noch als Einheit feiern, denn erst durch ihren Zusammenhalt konnte der Waffenstillstand abgeschlossen werden. Neun Jahre später steht die Zerrissenheit im eigenen Land im Mittelpunkt. Nicht mehr die Spanischen Niederlande, sondern die Arminianer werden als unterlegene und überwundene Gegner verspottet. Die ‚Pyramis Pacifica‘ als Vorlage für die Komposition des ‚Arminiaens Testament‘ zu übernehmen, erklärt sich durch die Befürchtung Moritz‘ von Oraniens und seiner Parteigänger, daß der Waffenstillstand eine Gefahr für die innere Einheit bedeutet.<sup>632</sup> In der von Oldenbarnevelt und seinen Anhängern offensiv betriebenen Verhandlungsbereitschaft mit den spanischen Niederlanden, sah man die vermutete geheime Verbindung zwischen Remonstranten und Katholiken bestätigt. Dieser Vorwurf der Zusammenarbeit war ein weitverbreiteter Topos der gegnerischen Publizistik. Grundlage war die gemeinsame Überzeugung der beiden konfessionellen Richtungen, die Prädestinationslehre abzulehnen.<sup>633</sup> Während der Verhandlungen mit der Weltmacht Spanien mußten die innerpolitischen Spannungen unterdrückt und die oppositionellen Positionen toleriert werden. Doch der Konflikt brach zwischen den konfessionellen Parteien nach der äußeren Befriedung im Inneren um so heftiger wieder auf und bestätigte die Befürchtungen der Oranje-Anhänger.<sup>634</sup> Damit erklärt sich die formale und inhaltliche Übernahme der pyramidalen Form, die wie bei Frisius (Kat. 57) den Waffenstillstand symbolisiert, nun aber, negativ besetzt, als Schandmonument fungiert.

Schandmonumente wurden meist in Zusammenhang mit Attentaten, Revolten oder – für den Kontext hier wichtiger – aufgrund eines Hochverrates gegen die Obrigkeit errichtet. Häufig ging der Abriß des Hauses des mutmaßlichen Anstifters oder Täters voraus: „Der inszenierten Hinfälligkeit des Ortes wurde ein Denkmal entgegengestellt, dessen Gestalt Ewigkeitscharakter symbolisiert.“<sup>635</sup> Den Gegner durch Schandmonumente zu verunglimpfen, hatte in den Niederlan-

632 Vgl. dazu PATER, J.C.H. de: *Maurits en Oldenbarnevelt in den strijd om het Twaalfjarig Bestand*, Amsterdam 1944<sup>2</sup>.

633 Vgl. LECLER, Joseph: *Geschichte der Religionsfreiheit im Zeitalter der Reformation*, Bd. 2, Stuttgart 1965, vor allem Kapitel 5 und 6, S. 316ff.

634 Es „(...) läßt sich feststellen, daß die innere Zerrissenheit um so tiefer ist, je stärker zuvor der Furor der Einheit und der erzwungenen Versöhnung gewütet hat“ – ‚der Furor der Einheit gebiert Zwietracht‘. Zitiert nach dem gleichnamigen Artikel von RÜB, Matthias über die Ruhelosigkeit des Balkans, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. Januar 1998, Nr. 20 (Beilage ‚Bilder und Zeiten‘).

635 ERBEN, 1996, S. 450.

den Tradition. So ließ der Herzog von Alba in Brüssel nach der Hinrichtung von zahlreichen Aufständischen (1568), unter denen sich auch Egmont und Hoorn befanden, ein Schanddenkmal an der Stelle des zerstörten Palais Culembourg errichten, wo sich die Mitglieder der Adelsopposition versammelt hatten.<sup>636</sup>

Für Frankreich kann folgendes Beispiel angeführt werden: Heinrich IV. ließ nach dem erfolglos gebliebenen Attentat (Ende Dezember 1594) auf seine Person das Haus seines Angreifers Jean Chastels abreißen und erbaute dort ein Schandmonument (1595), das die Zeitgenossen durch ausführliche Inschriften zur Erinnerung an die Schandtät aufforderte. Auch in diesem Fall bekrönte eine Pyramide den turmartigen Bau. Mit der Errichtung des Schandmonumentes ging die Verbannung der Jesuiten einher, die als Anstifter des religiösen Fanatikers galten.<sup>637</sup>

Obwohl kein Hinweis dafür vorliegt, daß der Darstellung des ‚Arminiaens Testament‘ (Kat. 60) ein öffentlich errichtetes Monument vorausging, lassen sich Parallelen feststellen. Zahlreiche Remonstranten wurden des Hochverrates angeklagt und hingerichtet. Die konstitutive Inschrift an einem Schandmonument, die den Betrachter über Tat und Urteil informierte, findet ihre Entsprechung in den gegenübergestellten Szenen. Hinzu kommt, daß auch hier die Jesuiten während des gesamten Waffenstillstandes von den Kontraremonstranten als Drahtzieher des gegen sie gerichteten Komplotts denunziert wurden.

War es 1609 ein Anliegen Moritz’ von Oraniens, sich trotz seiner ablehnenden Haltung gegenüber dem Waffenstillstand als Friedensfürst, als Beschützer und Bewahrer der sieben freien Provinzen feiern zu lassen, kündigt sich hier mit Nachdruck – neben den bereits bestehenden Differenzen – ein Bedeutungswandel der Pyramide als Bildmetapher an, der den jeweiligen politischen Interessen folgt.

Das Flugblatt ‚t’Arminiaens Testament‘ fand in modifizierter Form und seitenverkehrter Wiedergabe weite Verbreitung.<sup>638</sup> Dabei wurde der sich pyramidal

636 „Ce fut aussi après la victoire de Jemmingen que le lieutenant de Philippe II fit exécuter la sentence du conseil des troubles qui ordonnait la destruction de l’hôtel de Culembourg. Sur l’emplacement du ‚palais de gueux‘ s’éleva une colonne de marbre qui contenait, en quatre langues, une inscription infamante pour les rebelles.“ JUSTE, Théodore: *Historie de la Révolution des Pays-Bas sous Philippe II.*, 4 Bde., Bruxelles, Leipzig 1855–1867, Bd. 2, 1855, S. 503f. Gleichzeitig entstand das bekannte Standbild des verhaßten Herzogs von Alba in der Festung von Antwerpen, vgl. BECKER, J.: *Hochmut kommt vor dem Fall. Zum Standbild Albas in der Zitadelle von Antwerpen 1571–1574*, in: *Simiolus*, 5, 1971, S. 75–115.

637 Für Deutschland läßt sich die 1617 aus Anlaß des sogenannten Fettmilch-Aufstandes errichtete Schandpyramide in Frankfurt am Main anführen. Vgl. dazu ERBEN, 1996, S. 445f.

638 Vgl. dazu FM, Nr. 1327ff.; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1348; HOLLSTEIN, Bd. 39, S. 21, Nr. 29. Bei SCHÖNE, 1972, S. 52 ist über Rembrandts Bild ‚De Eendracht van ’t land‘ nachzulesen: „Wie van Regteren Altena gezeigt hat (...), hat Rembrandt den Block unter dem Baum, den geflügelten Fels und das Teppichkleid in freier Verarbeitung dreier Motive aus einer politischen Zinneprint von 1618 erfunden. Es handelt sich um eine

verjüngende Turm unmittelbar in den Vordergrund des Bildes gerückt (Kat. 61). Die sieben freien Provinzen sind nun hinter einem mit Wappen verzierten und von zwei Engeln gehaltenen Tuch dargestellt – ‚Den Bandt der Vrye-Vereende Nederlanden‘. Daß aber bei der Fokussierung auf den Konflikt zwischen den Remonstranten und Kontraremonstranten das Wissen um den ursprünglichen Symbolgehalt der Pyramide nicht verloren gegangen war, wird im folgenden Abschnitt die Analyse eines 1621 entstandenen Flugblattes verdeutlichen.

### 7.3.2 Die Pyramide als Grabkammer des Waffenstillstandes

Im Jahre 1621 wurde ein weiteres Mal auf die Pyramide als Symbol des Waffenstillstandes zurückgegriffen. Das pyramidale Monument aus dem ‚Arminiaens Testament‘ fand als Zitat Eingang in eine größere szenische Darstellung. Dort wurde ihrer ursprünglichen Bedeutung gedacht: Die Pyramide als Grabmonument.

In der Radierung ‚Leichenbegengnuß Des nunmehr zum Endgeloffenen und verstorbenen Treves...‘ (Kat. 18) wendet sich der hinter dem Sarg des Waffenstillstandes gehende Trauerzug nach links auf ein Grabmonument hin. Es ist eine fast getreue, jedoch verkleinerte Version von ‚t’ Arminiaens Testament‘. Eine Erweiterung der Vorlage bildet ein polygonaler Unterbau, der auf den drei sichtbaren Feldern unterschiedliche Darstellungen erkennen läßt: Sie sind mit ‚Lantverraders‘ (Landesverrat), ‚Zerovery‘ (Seeräuberei) und ‚Quade nering‘ (‚Böse Nahrung‘; Verleumdung) beschrieben (Kat. 18 D1)<sup>639</sup> Sie versinnbildlichen die negativen Auswirkungen des Waffenstillstandes, der der Republik nach Meinung des Autors nur zum Nachteil gereichte. Im Sockelbereich ermöglicht eine große Öffnung Einblick und Eintritt in das Innere.<sup>640</sup> Zu beiden Seiten zeigen Aufschüttungen und Schaufeln an, daß der Erdaushub für die Bestattung bereits vorgenommen wurde.

Mit der Rückbesinnung auf die ursprüngliche Bedeutung und Funktion einer Pyramide hatte man eine Form gefunden, die Niederlage der Arminianer und das Ende des Waffenstillstandes auf das Sinnreichste zu verbinden. Damit findet die These Bestätigung, daß die Übernahme der ‚Pyramis Pacifica‘-Darstellung für das ‚Arminiaens Testament‘ nicht nur auf formalen Grundlagen, sondern auf inhaltlichen Aspekten gründete. Setzte man 1618 bei den Betrachtern noch voraus, daß sie um die verschiedenen, zum Teil unterschwelligeren Bedeutungen der

---

seitenverkehrte, verkleinerte Variante des bekannten Arminianischen Testaments“. Vgl. dazu auch REGTEREN ALTENA, 1952, S. 30–50, vor allem S. 39–41.

639 Die erste Szene zeigt eine Hinrichtung, die zweite ein aufgewühltes Meer mit mehreren Schiffen und die dritte, mit ‚Quade nering‘ überschrieben, läßt sich nicht identifizieren. Möglicherweise wurde die gleichnamige Gruppe aus dem Trauerzug (D) nochmals verbildlicht.

640 ‚Sih da / was hat an manchen Orten / Der Treues nur für Ehren Pforten‘ (Erläuterung zu Buchstabe M).

pyramidalen Form wußten, symbolisiert in dem Flugblatt ‚Leichenbegengnuß Des nunmehr zum Endgeloffenen und verstorbenen Treves‘ die Form wieder den ursprünglichen Inhalt: Die Pyramide als Grabkammer des Waffenstillstandes.

Diese Möglichkeit bot erst das Jahr 1621. Auch wenn das Blatt ‚t’ Arminiaens Testament‘ die Hoffnung transportierte, dem Waffenstillstand durch die Niederlage seiner Initiatoren die Grundlage entzogen zu haben, konnte er doch erst mit seiner tatsächlichen Beendigung zu Grabe getragen werden. Ferner bot sich mit dieser Darstellungsform die Gelegenheit, nicht nur die Befürworter von Seiten der Nördlichen, sondern ebenso die der Südlichen Niederlande in der Pyramide als Grabkammer des Waffenstillstandes einziehen zu lassen. Neben Erzherzog Albrecht, der eines natürlichen Todes gestorben war, und Pieter Peck, deren Namen auf dem Sarg des Waffenstillstandes verzeichnet sind, finden sich in einigen Fassungen Medaillons mit den Portraits dreier Hochverräter,<sup>641</sup> die in Den Haag hingerichtet worden waren. Aus der Sicht der Kontraremonstranten versteht sich die Pyramide als Zusammenfassung der arminianischen Verräterei, als Symbol des Komplotts zwischen den Remonstranten und Katholiken, der sich am entschiedensten im Waffenstillstand geäußert hatte.

Das ‚Arminiaens Testament‘ fand als zentrales Bildmotiv bzw. als Zitat kurz nach Beendigung des Waffenstillstandes keine Verwendung mehr. Vielmehr traten nun Flugblätter und Pamphlete in Erscheinung, die wieder auf eine ‚einfache‘ Pyramide als Sinnbild des Waffenstillstandes zurückgriffen.

### 7.3.3 ‚Trebvs Val‘ – oder der Einsturz der Pyramide (1621)

Die Wiederverwendung der Pyramide im Jahr 1621 tradierte nicht nur deren ursprüngliche Bedeutung als Symbol des Waffenstillstandes, sondern manifestierte auch einen Bedeutungswandel, der den politischen Interessen des Herausgebers folgte.

Bereits das 1620 erschienene anonyme Titelblatt zum Pamphlet ‚Wech van hier Treves lanckpack / ’t veltgeschrey is Rendevous Knapsack ...‘ (Kat. 62) greift auf die Pyramide zurück, um „(...) des levens eynde vant bestandt“<sup>642</sup> zu verdeutlichen. Etwas in den Hintergrund gerückt, dennoch im Mittelpunkt des Bildes, findet sich eine Pyramide, die einzustürzen droht. Der Sockel hat sich bereits vom Erdboden gelöst und steht ‚auf der Kippe‘. Noch wird der endgültige Einsturz durch zwei dünne Stützen verhindert, die der Last der Pyramide nicht auf Dauer gewachsen scheinen. Ferner weisen die einzelnen Quader deutliche

641 Die Flamen Jacob Mom, Elbert van Botbergen und Adriaan van Eynthout hatten wiederholt versucht, die Ortschaft Tiel, welche 1579 an die Vereinigten Niederlande gefallen war, mit betrügerischen Mitteln zurückzuerobern. Erzherzog Albrecht hatte Mom bei erfolgreicher Durchführung das Gouvernement über Tiel versprochen, vgl. dazu HARMS, Bd. 4, Nr. 194, S. 344.

642 Auszug aus dem ausführlichen Titel des Pamphletes.

Risse auf und die obere Pyramidenhälfte bricht bereits ab. Davon völlig unberührt steht auf dem Sockel ein mit einer Hellebarde gerüsteter Wachsoldat.<sup>643</sup>

Im ersten Moment könnte man glauben, daß das am rechten Bildrand stehende Erzherzogspaar Albrecht und Isabella den Einsturz durch das an der Pyramidenspitze befestigte Seil herbeiführt. Doch genau das Gegenteil ist der Fall, denn sie versuchen die Pyramide wieder in ihre ursprüngliche Position zu manövrieren. Deutlich in Szene gesetzt sind verschiedene Tiere, die aus einem Erdloch hervorkommen, welches der angehobene Sockel freigegeben hat. Neben einem Frosch finden sich verschiedene wurmartige Tiere und eine Art Fliege, deren ausgeprägte Fühler an Scheren denken lassen.<sup>644</sup> Das unter dem angehobenen Sockel hervorkriechende Ungeziefer symbolisiert das schlechte Fundament des Waffenstillstandes, welches durch den Einsturz nun zum Vorschein kommt. Die Bemühungen der Erzherzöge, den Bestand aufrechtzuerhalten, wird von dem anonymen Autor als Versuch gewertet, das aufgebrochene Loch zu verschließen und damit das wahre, von ihnen gelegte Fundament des Waffenstillstandes wieder zu verbergen. Obwohl das Tierpaar Löwe und Fuchs Stärke und Klugheit des Fürsten symbolisiert,<sup>645</sup> ist hier der Fuchs durch seine Zuordnung zu den Erzherzögen als negatives als Sinnbild der List und Verschlagenheit zu verstehen.

„In der großen Debatte, die in der *Politeia* über die Frage geführt wird, ob Gerechtigkeit oder Ungerechtigketi in der Politik weiterbrächten, schlägt Adeimantos vor, beides miteinander zu verbinden, indem man den Anschein der Gerechtigkeit pflege, darum aber nicht darauf verzichte, bei passender Gelegenheit den eigenen Vorteil auch auf unrechtmäßige Art und Weise zu suchen. ‚Ich muß also gleichsam als Fassade und Außenseite ein Gemälde von Tugend rings um mich herum malen, aber des weisen Archilochos listigen und verschlagenen Fuchs hinter mir herziehen.‘“<sup>646</sup>

Für die angebliche Verschlagenheit der Erzherzöge steht auch die Maske an Isabellas Kleid.

Keinen Zweifel über ihre negativen Absichten läßt die große dunkle Figur hinter den Erzherzögen aufkommen. Sie kann durch ihr Erscheinungsbild als Teufel oder als Ungeheuer bezeichnet werden, das Albrecht und Isabella negative Gedanken und Vorgaben ins Ohr bläst.<sup>647</sup> Damit steht außer Zweifel, daß der Einsturz der Pyramide in diesem Falle nicht negativ bewertet wird. Vielmehr

643 Vgl. auch die Figur des Soldaten hinter dem gefangenen *Mars* in der Darstellung ‚Pyramis Pacifica‘ (Kat. 57 D1).

644 In dem Flugblatt ‚Den wackeren Leew‘ (Kat. 29) aus dem Jahr 1609 finden sich ebenfalls realistische und fabulöse Tiere, die mit den Vertretern und Anhängern der Südlichen Niederlande in Verbindung gebracht werden. So sitzt zum Beispiel der Papst auf dem Rücken eines Skorpions.

645 Vgl. HENKEL/SCHÖNE, Sp. 392.

646 MÜNKLER, Herfried: *Politische Bilder, Politik der Metapher*, Frankfurt a.M. 1994, S. 98. Die von ihm zitierte Stelle wurde entnommen aus: Platon, *Politeia*, II 8, 365c, S. 126ff.

647 Seiner Person muß der über einem Feuer stehende dampfende Topf zugeordnet werden, dessen Funktion sich durch das Bild nicht erschließt.

wird in Form einer Gegenüberstellung darauf aufmerksam gemacht, daß *Mars*, der gerechten Sache dienend, nun gegen die verräterischen und betrügerischen Absichten des vor ihm knienden Remonstranten (?) vorgehen wird.<sup>648</sup> Dadurch gibt sich der Auftraggeber des Pamphletes eindeutig als Parteigänger der Kontraremonstranten zu erkennen.

1615 wurde in der Radierung ‚Afbeeldinge ende korte verklaringe ...van Gullick‘ (Kat. 17) der drohende Einsturz der Pyramide noch ganz anders bewertet. Sechs Jahre nach Vertragsabschluß lastete man den Spaniern an, mutwillig das Ende des Waffenstillstandes und die Aufhebung der erlangten Souveränität herbeiführen zu wollen. Das bedeutet, daß den ursprünglichen Intentionen und Bedeutungsschichten der Pyramide in den Jahren nach 1620 die Sinnschicht als Souveränitäts-Symbol der Nördlichen Niederlande bewußt entzogen wurde. Anders läßt sich der von den Kontraremonstranten initiierte Einsturz der Pyramide nicht erklären. Die Pyramide als Sinnbild des Waffenstillstandes wurde in ihrer Aussage gänzlich auf den mutmaßlichen Komplott der Remonstranten und Katholiken reduziert.

Dabei fällt auf, daß die Kontraremonstranten in dem Kupferstich ‚Wech van hier Treves lanckpack / ’t veltgeschrey is Rendevous Knapsack ...‘ (Kat. 62) nicht selbst Hand anlegen, um die Pyramide zum Einsturz zu bringen. Es entsteht vielmehr der Eindruck eines von Gott gewollten, ‚natürlichen‘ Zusammenbruches. Aus schwarzen Wolken, deren Existenz bereits 1609 an die labilen Bedingungen des Waffenstillstandes erinnert haben, stürzen verschiedene Waffen (Schwerter, Gewehre, Hellebarden, Pfeile usw.) und Feuerzungen auf die Pyramide. Ihre Zuordnung zu *Mars* und dem Teufel würde der Aussage der rechten Figurengruppe mit Albrecht und Isabella widersprechen, deren Aktion das Gegenteil bewirken möchte, nämlich das Aufrichten des Monumentes.

In diesem Zusammenhang muß darauf hingewiesen werden, daß es für die zwanziger Jahre als Ausnahme anzusehen ist, daß die Erzherzöge in persona dargestellt sind. Vielmehr wurden sie durch den ‚gemeinen Spanier‘ oder durch Stellvertreter der Südlichen Niederlande repräsentiert. Allein die Radierung ‚Leichenbegengnuß Des nunmehr zum Endgeloffenen und verstorbenen Treves‘ (Kat. 18) nennt Erzherzog Albrecht, ohne ihn aber bildlich darzustellen. Um so außergewöhnlicher ist es, daß der Autor des Titelblattes ‚Wech van hier Treves lanckpack / ’t veltgeschrey is Rendevous Knapsack ...‘ sie zusammen darstellt, wenn auch in einer sehr reduzierten und skizzenhaften Ausführung, und ihnen den aktiven Part überträgt.

Obwohl die Südlichen Niederlande die aus dem Ende des Waffenstillstandes erwachsende Bedrohung hätten verbildlichen können, entwickelte sich die Bildproduktion hauptsächlich aus dem Kreis der Kontraremonstranten.<sup>649</sup> Als die eigentlichen Nutznießer dieser Situation sahen sie ihre Hoffnung nun endlich

648 Durch die Art der Darstellung – *Mars* mit erhobenem Schwert und vor ihm der kniende Mann – lassen sich Assoziationen an die zahlreichen Enthauptungen von Remonstranten nicht von der Hand weisen.

649 Vgl. dazu auch POELHEKKE, 1960, S. 4f.



erfüllt. Zum Einsatz gelangten wieder verstärkt graphische Medien, um kurzfristig und weit gestreut die eigenen Positionen veranschaulichen oder Gegner diffamieren zu können.

Davon zeugt das folgende Bild mit dem bezeichnenden Titel ‚Trebvs Val‘ (Kat. 63): Nicht mehr in der Mitte zerbrochen, aber deutlich im Begriff umzustürzen, findet sich auch hier ‚Een Pyramide oft vastigheyt des Trebes‘ (F) im Zentrum des Bildraumes. Allein dem tatkräftigen Einsatz der Pfaffen und Mönche (‚Papen en Muncken‘), die mit langen Stäben versuchen, ‚Trebvs Val‘ zu verhindern, ist es zu verdanken, daß die Pyramide und damit der Waffenstillstand noch ‚auf der Kippe‘ steht. Wie in dem vorherigen Beispiel kriecht verschiedenartiges Ungeziefer (‚Fenyne onder den Trebis gebroeyt‘ (M)) unter dem Sockel hervor. Doch im Hintergrund erhält die Personifikation des *Waffenstillstandes* bereits ihre letzte Ölung. *Mars* wird im Vordergrund von seinen Fesseln durch das freiwillige Aufschließen des Schlosses befreit und verteilt im Hintergrund – unter einem Banner mit der Aufschrift ‚Vive Orange‘ – die Waffen an das Volk. Der positiv bewertete Einsturz der Pyramide – und damit das Ende des Waffenstillstandes – steht kurz bevor.

Auch das Schanddenkmal von Jean Chastel in Paris wurde auf Anordnung Heinrichs IV. Ende Mai 1605 eingerissen. Wie die Errichtung konnte auch der Abbruch eines Schanddenkmals eine Geste des Sieges darstellen. Allerdings erfolgte der Abbruch unter anderen Konditionen als 1621 in den Niederlanden. In Paris diente er als sprechendes Beispiel für die Aussöhnung zwischen dem französischen König und den Jesuiten.<sup>650</sup> Doch ein Pyramidenabriß im Sinne einer Versöhnungssikonographie läßt sich in den Niederlanden nicht nachweisen. Hier besteht das Ziel darin, durch ‚Trebvs Val‘ den wahren Sieg und Frieden herbeizuführen.<sup>651</sup> Selbst wenn in den beiden zuletzt genannten Beispielen jeder Hinweis auf die Darstellung des ‚Arminiaens Testament‘ und der direkte Rückgriff auf das Schandmonument fehlt, erfüllt allein der Einsturz der Pyramide das typologische Kriterium eines Schandmales. Denn erst durch ihren Sturz konnte die seit 1609 sinnbildlich für den Waffenstillstand eingesetzte Pyramide retrospektiv als Monument eines historischen Verbrechens, als Schanddenkmal, bewertet werden, ohne auf die Arminianer zurückgreifen zu müssen.<sup>652</sup>

„Die Schändung von Herrscherleichen und der Denkmalsturz gehören zu allen Zeiten der abendländischen Geschichte in das spektakuläre Auftrittsrepertoire siegreicher Gegner und blutiger Revolutionen. (...) Diese greifbaren

650 Auch Ludwig XIV. von Frankreich ließ das 1664 in Rom errichtete pyramidale Schanddenkmal als Erinnerung an die korsische, vom Papst rekrutierte Miliz 1668 kurz nach dem in Aachen erfolgten Friedensschluß im sogenannten Devolutionskrieg abtragen. Vgl. ausführlich dazu ERBEN, 1996, S. 427–458.

651 Kat. 56 kann als direkte Weiterführung der in ‚Trebvs Val‘ vorgezeichneten Geschichte verstanden werden, denn der ‚grooten Mars [Moritz] van ’t vrije Nederland‘ ist endlich von den Fesseln des Waffenstillstandes befreit und kann nun den ‚bellum iustum‘ führen.

652 Vgl. dazu ERBEN, 1996, S. 452.

Demonstrationsmittel von anhaltender, schwindender oder neuaufzurichtender Macht können (...) zu einem Stück Rechtsleben werden.“<sup>653</sup>

Die Intention war in den Niederlanden eine andere: Die stürzende Pyramide symbolisierte nicht Versöhnung, sondern war sichtbares Zeichen der Niederlage des Gegners und des beendeten Waffenstillstandes. Erstaunlicherweise wurde diese Bildmetapher mit Kriegsbeginn nicht weiter propagandistisch eingesetzt. Es finden sich keine Flugblätter, in denen eine Pyramide, in mehrere Stücke zerbrochen oder einfach nur am Boden liegend, die Bildentwicklung inhaltlich fortgesetzt hätten. Mit der Beendigung des Waffenstillstandes wurde der Pyramide als dessen Sinnbild die inhaltliche Grundlage entzogen.

Die günstige Quellenlage, die in relativ hoher Zahl und vielfältigen Ikonographien erhaltenen Pyramidendarstellungen, ermöglichten es, ihre vielfältigen Sinnsichten zu dechiffrieren.

Auf der Suche nach Motiven und Symbolen für den Waffenstillstand wählte man mit der Pyramide eine Form, deren Inhalte einem Großteil der Zeitgenossen bekannt waren. Dabei wurden gezielt Modifikationen vorgenommen, um den Inhalten des Waffenstillstandes gerecht zu werden. Die wolkenverhangene Pyramidenspitze und die an der Pyramide nur skizzenhaft ausgeführten Szenen, die den Status quo des Waffenstillstandes und den noch zu beschreitenden Weg versinnbildlichen, haben dies deutlich werden lassen. Gleichzeitig war es eine effektive Vorgehensweise. Wollte man unmittelbar auf die politischen Ereignisse reagieren, war es für die Künstler notwendig, auf Elemente bekannter Motive zurückzugreifen oder Bekanntes zu modifizieren. Gerade der Umstand, daß der Betrachter das ursprüngliche Motiv in der neuen, nur leicht veränderten Fassung wiedererkannte, war entscheidend dafür, daß er auch Zugang zu den neuen Inhalten finden konnte. Im Unterschied zum Gewohnten wurde die neue Bedeutung besonders einsichtig. Daß es einer gewissen Zeit bedurfte, bis sich neue Figuren geformt und etabliert hatten, konnte durch die Ausführungen zum *schlafenden Mars* dargelegt werden.

Die Künstler steuerten mit der Benutzung bekannter Motive die Wirkung im positiven wie im negativen Sinne. Gerade die Entwicklung der Pyramide vom Sieges- zum Schandmonument hat dies deutlich werden lassen. Darüber hinaus konnte am zusammengetragenen Bildmaterial eine Chronologie der Ereignisse festgemacht werden, die sich als Spiegel der politisch-religiösen Umbrüche in den Nördlichen Provinzen erwiesen haben. Die Entwicklung gipfelte darin, daß über die zwölf Jahre der Befriedung demselben Gegner zur Last gelegt wurde, die Pyramide erst niederzureißen und dann aufrecht erhalten zu wollen. Durch die dafür nötige aktive Handlung konnten die jeweiligen Anschuldigungen und die Gegenmaßnahmen zentral in Szene gesetzt werden. Für diesen Vorgang waren vor allem die Konflikte innerhalb der Nördlichen Niederlande verantwortlich. Erst waren es die Remonstranten, die um die Aufrechterhaltung des Sinn-

---

653 BRÜCKNER, 1965, S. 191.

bildes bemüht waren. Als diese besiegt waren, übernahmen die Kontraremonstranten die Führung und forderten vehement die Niederreißung der Pyramide.

Diesen unmittelbaren Dualismus – Stürzen und Stützen – konnte die Figur des *Mars* nicht bieten. Bei ihm ging es vielmehr um die Darstellung einer Abfolge. Mit dem Rückgriff auf die Pyramide konnten weitere Inhalte, die man mit dem Waffenstillstand in Verbindung brachte, transportiert werden. Dazu gehört anfangs vor allem die de facto erlangte Souveränität der Nördlichen Niederlande. Daß die Pyramide im zweiten Drittel des Waffenstillstandes dazu herangezogen wurde, den Konflikt im Inneren widerzuspiegeln, war 1609 nicht abzusehen. Daran läßt sich ablesen, wie sich Gegner Symbole zu eigen machten und sie für ihre Zwecke einzusetzen verstanden. Daß trotz der massiven politischen Umbrüche, die Pyramide kontinuierlich eingesetzt wurde, zeugt von ihrer frühzeitigen Etablierung als Sinnbild des Waffenstillstandes.

## 8. Feiern des Waffenstillstandes – Reaktionen in den Nord- und Südniederlanden

Im Unterschied zu den vorangegangenen Kapiteln, in denen es um die ikonographische Entwicklung einzelner Sinnbilder für den Waffenstillstand ging, sollen nun verstärkt die Feiern als Reaktionen auf den Waffenstillstand vorgestellt und behandelt werden.

Am 14. April 1609 wurde vor dem Antwerpener Rathaus der Zwölfjährige Waffenstillstand verkündet und der Krieg zwischen Spanien und den Nördlichen Niederlanden ausgesetzt. In Amsterdam fand die Bekanntgabe erst knapp einen Monat später, am 5. Mai statt. Mit der Proklamation gingen Festlichkeiten verschiedener Art einher. Aufwendige Festumzüge, Theaterstücke und nachgestellte allegorische Bilder, sogenannte ‚tableaux vivants‘, Gemälde, Graphiken, Gedichte, Reimbündel und Sonette wurden in Szene gesetzt, gemalt, verfaßt und gedruckt, um den Waffenstillstand gebührend zu feiern. Demzufolge werden in diesem Kapitel nicht nur öffentliche Feiern, sondern auch Gemälde und Druckgraphiken vorgestellt, die entweder für einen festlichen Rahmen hergestellt wurden oder die das Thema ‚Feier‘ zum Inhalt haben. Dazu zählen auch Medien, die als Zeichen des Sieges den Waffenstillstand und die damit verbundenen Errungenschaften feiern.

Neben religiösen Prozessionen, die nicht selten durch schauspielerische Darstellungen ergänzt wurden und dadurch an Umfang und Beliebtheit enorm zunahmen, waren es besonders die feierlichen Einzüge der Landesherren (Blijde Intrede), die die Festkultur in den Niederlanden prägten.<sup>654</sup> Ihre Funktion bestand in erster Linie darin, das Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen dem Landesherren und der jeweiligen Stadtbevölkerung zu stärken.

---

654 Vgl. dazu ROEDER-BAUMBACH, I. von: *Südniederländische Einzugsdekorationen des 16. und 17. Jahrhundert*, (Diss.) München 1941. DIES.: *Versieringen bij blijde Inkomsten*, Antwerpen 1943. SNOEP, Derk Persant: *Praal en propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw*, (Diss.) Utrecht 1975. BROECK, L. van den: *Het beeld van de vorst in de zuidelijke Nederlanden. Bijde blijde intrede van Albrecht en Isabelle in Leuven en Antwerpen*, (Diss.) Leuven 1987. DERS.: *Het Beeld van de vorst bijde Blijde Inkomst van Albrecht en Isabella in Antwerpen*, in: *Bijdragen tot de Geschiedenis*, 71, 1988, S. 123–139. BOCHIUS, Ioannes: *Descriptio publicae gratulationis spectaculorum et ludorum in adventu sereniss. Principis Ernesti, Archiducis Austriae*, Antverpia 1595. DERS., 1602. BORCHERDT, Hans Heinrich: *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Reinbeck bei Hamburg 1969, hier besonders S. 125–147. RENS, Lievens: *Die genologische Gliederung des niederländischen Dramenbestands aus dem 17. Jahrhundert*, in: *Theatrum Europaeum. Festschrift für Elida Maria Szarota*, hrsg. von Richard Brinckmann u.a., München 1982, S. 47–61. FÄHLER, Eberhard: *Feuerwerke des Barocks. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16.–18. Jahrhundert*, Stuttgart 1974. Zum Vergleich grundlegend POCHAT, Götz: *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990.

„Traditionsgemäß stellten die Bürger in Antwerpen [während des Einzuges von Karl V. und seinem Sohn Philipp 1548–1549] keine sklavische Verehrung eines absoluten Monarchen zur Schau, wie es ihre italienischen Zeitgenossen taten, sondern drückten ihre Loyalität und Dienstbereitschaft gegenüber dem Herrscher aus, der ihre althergebrachten Rechte und Privilegien respektierte.“<sup>655</sup>

Im Laufe der Zeit wurden diese beiden Festkulturen miteinander verknüpft und gingen ineinander über. In den Südlichen Niederlanden entstanden die städtischen ‚Ommegange‘,<sup>656</sup> deren Wesen in den heutigen Karmelsumzügen fortlebt. Im Norden des Landes verlagerte sich das Gewicht zunehmend auf schauspielerische Darbietungen. Eigenständige Theaterstücke wurden verfaßt und in Gebäuden oder in der Öffentlichkeit dargeboten.

Im folgenden sollen nicht nur die verschiedenen Ausdrucksformen, sondern auch die unterschiedlichen Auffassungen des Waffenstillstandes in den Südlichen und Nördlichen Niederlanden im Jahr 1609 miteinander verglichen werden.

## 8.1 Antwerpen

Sir Thomas Overbury besuchte kurz nach der Ratifizierung des Waffenstillstandsvertrages die Südlichen Niederlande und zeichnet in seinen tagebuchähnlichen Aufzeichnungen ein deprimierendes Bild des Landes:

„As soon as I entered into the Archduke’s country, which begins after Lillow<sup>[657]</sup>; presently, I beheld [the] works of a Province, and those of a Province distressed with war. The people heartless; and rather repining against their Governors than revengeful against their enemies. The bavery of that gentry which was left, and the industry of the merchant, quite decayed. The husbandman labouring only to live, without desire to be rich to another’s use. The towns (whatsoever concerned not the strength of them) ruinous. And, to conclude, the people here growing poor with less taxes, than they flourish with on the States’ side.“<sup>658</sup>

Overbury endet schließlich mit einem kurzen geschichtlichen Abriss über die Entwicklung Antwerpens und resümiert, daß unter den gegebenen Umständen Flandern nach wie vor die schönste und reichste Provinz sei, deren Häfen aber, vor allem der Antwerpener, keinerlei Bedeutung mehr hätten.

---

655 STRONG, Roy: *Feste der Renaissance 1450–1600. Kunst als Instrument der Macht*, Freiburg/Würzburg 1991, S. 160.

656 Vgl. KAT. ANTWERPEN 1957: *Ommegangen en Blijde Inkomsten te Antwerpen*, Antwerpen 1957.

657 Lillo ist heute einer der letzten Polderorte, der den Ausbau des Antwerpener Hafens halbwegs unbeschadet überstanden hat.

658 OVERBURY, Sir Thomas: *Observations upon the state of Archeduke’s Country, 1609*, in: Stuart Tracts, 1603–1693, hrsg. von C.H. Firth, Westminster 1903, S. 218–20.

Gemeint war damit die seit 1585 fortbestehende Schließung der Schelde, deren Öffnung einen zentralen Punkt der Verhandlungen darstellte. Vor allem die Stadtbevölkerung von Antwerpen verband mit dem Waffenstillstand vorrangig eine Lösung des Scheldeproblems. Zahlreiche wohlhabende Kaufleute und mit ihnen ihr Kapital waren in den Norden abgewandert, und trugen dazu bei, daß Antwerpen seine Vormachtstellung als Handelshafen verlor.

„De voornaamste kwestie voor Antwerpen was de vrijheid de Schelde. Nog eer de onderhandelingen in den Haag hernomen waren (1608) had de stad een rekweste gestuurd aan Spinola, hoofd onzer afvaardiging: ‚d’avoir en favorable recommandation l’ancien trafic et commerce, anfin que rien ne déroge à la liberté de ceux-ci‘. Aan de aarthertogen vraagt men den afgevaardigden toe te voegen ‚queque personnage s’entendant du dit commerce‘. Het tractaat meot immers gesloten worden ‚avec des voisins ayant comme les clefs des principales rivières‘.<sup>659</sup>

Doch „(...) het delicaatse punt, de sluiting van de Schelde, werd verschoven naar een conferentie, te houden na de sluiting van het bestand. Oldenbarnevelt verzekerde de magistraat van Antwerpen, die de delegatie op de avond van hun aankomst in het Fuggerhuis een prachtige maaltijd aanbood, dat men in het Noorden welwillend gestemd was ten opzichte van de Antwerpse belangen.<sup>660</sup>

Dies bedeutet, der Vertrag wurde von den Südlichen Niederlanden unterzeichnet, ohne eine verbindliche Zusage über die Öffnung der Schelde erhalten zu haben.

„In het verdrag kwam een artikel voor, bepalend ‚dat beide partijen zee en rivieren vrij en veilig zouden houden‘. Te Antwerpen legde men het uit, alsof dit ook de ‚natuurlijke‘ vrijheid der stroomen gold, die van zelf sprak, en nu de oorlogstoestand verdween, van zelf terug verschijnen moest. Maar de Hollanders verstonden, dit bedoeld artikel alleenlijk wilde zeggen dat de schepen niet mochten aangerand worden door roovers en dat de overheid tegen de roovers zou optreden; maar minst van al hadden zij er op gedacht ooit de vrijheid van de Scheldevaart toe te staan.<sup>661</sup>

Daraufhin wurde am 14. April der Waffenstillstand feierlich vor dem Rathaus verkündet. Ein Sekretär notierte im Antwerpener Gedenkbuch:

„In de vensters vande Statencamere (van het stadhuis) lagen volgende heeren: J. Jeannin en E. de la Place, ambassadeurs van Frankrijk, R. Spencer en R. Winwood, ambassadeur van England, Ambrosius Spinola, Jan Richardot, Jan de Mindersbroeders, Louis Verreycken, audiencier, Wilhelm

659 PRIMS, Floris: *Geschiedenis van Antwerpen*, Bd. 8, S. 232. Vgl. dazu auch GIELENS, A.: *Antwerpen in het Twaalfjarig Bestand. Oorkonden uit de Archieven van den Bredenaar van Antwerpen in verband met de onderhandelingen van het Twaalfjarig Bestand (1608–09)*, in: *Bijdragen tot de Geschiedenis*, 22, 1931, S. 107–124.

660 DEN TEX, Bd. 2, S. 674.

661 PRIMS, Bd. 8, S. 232–233

Louis, graaf van Nassau, Walrand van Brederode, Cornelis van Ghent, Jan Oldenbarnevelt, Jacob van Maldere, Geeraard van Renesse.<sup>662</sup>

Kurz darauf läuteten die Glocken, mehrere Geschütze wurden abgefeuert und man endete mit einem prächtig gesungenen ‚Te Deum‘.<sup>663</sup>

Bildliche Darstellungen von der Umsetzung der feierlichen Ereignisse lassen sich einigen Flugblättern entnehmen, deren vorrangiges Ziel die Verkündung und Verbreitung der Proklamation war. Dafür reichte zumeist die Angabe des Datums, die Nennung des Anlasses und des Ortes. Nur dem Kupferstich von Claes Jansz. Visscher (Kat. 64) wurde eine ausführliche Erläuterung beigelegt, die einen kurzen Abriß der Feierlichkeiten liefert. Aus diesem Grund soll sie hier ausführlich zitiert werden:

„Voor het af-lesen van den Treve of Bestandt / soo wert de grootste Clocke / die van 24. stercke Mannen moet ghetrocken worden / gheluydt (diemen wel tot Ordam ende Lillo / jae wel vter mijlen verde hooren can) die in langhen tijden niet en was ghehoort / met oock alle de clocken vander Stadt soo wel van de vijf Prochie kercken / als alle Cloosters. De af-lesinghe gheschiede in deser manieren. Voor het Stadt-huys was gemaect een seer heerlijcke Stellagie [deren Kulissendarstellung leider nicht identifizierbar ist] / waer op dat gheseten waren de voornaemste Heeren / ende daer wert oock eerst veerthien Trompetten eer de af-lesinghe gheschiede / seer Triumphelijck gheblasen / dat van allede inwoonders met een groot verlangen ende blijchap wert arngheort. Na de aflesinghe wert die van het Casteel belast haer gheschut te lassen / of af te schieten / als dat soo haeft niet en geschiede: is den Marquis Spinola met zijn sester te paerde gheseten zijnde daer herren ghereden / doen hoordemen terstont hergroot gedonder van alle het groot gheschut / soo wel van het Casteel als vande Stadt ende oock vande oorloghs schepen die voor de stadt langhen. Groote Bancketten zijnder gehouden op het Stadt-huys ende andersins als het Bestandt gesloten was / te weten den 9. April 1609. Waer dat vele groote Heeren / jae Geestlijcke Werelt lijcke genoodiget waren / waer dat op de gesontheit vande Majesteyt van Spaengien / en de Majesteyt van Vrancrijk / en de Majesteyt van groot Bretaengien / ende de Eertshertoghen ende den Prince Mauritius goede droncken niet eerbiedinghe werden ghedaen.

Des avonts naer de af-lesinghe gheschiede ende Triumphante vieringhe / wederom met het los-schieten van het gros-geschudt / ende het luyden vanden grootste Clocke / als alle andere Clocken. Voor eerst de ses gesworen Goetwillighe / ofte Gilde-broeders / elck voor hare Camer / te weten / den Oude Voetboghe / ende Jonghen Voet-boghe / ende oock beyde de Handt-bogen / den Ouden ende Jonghen Hand-boghe die seer heerlick / ende elck om het schoonste gheviert hebben. Item alle de Capiteynen vande Borgerije was belast sy een yeghelijck die onder hare Wijcke sorteerden /

662 Ebd., S. 232.

663 Vgl. MERTENS, Frans Hendrik: *Geschiedenis van Antwerpen*, Bd. 5, Antwerpen 1846, S. 347.

souden ghebieden te vieren / het welcke oot seer gerne geschiede / alsoo dat het scheen dat de Stadt brandt hadde ghestaen. In somma een yegelijck die vierde om het schoonste / so met Peck-tonnen als vyer-pijlen / vureen / ende meer andere vreemde Vyer-werken. Ende dit en gheschieden oork niet / sonder een groot vermaeck ende vrolickheyt vande ghebueren / daen eenen ghebuer den anderen beschenckende / betoonende alsoo vreucht ende blyschap diesy hadden in dese Treve ende Bestant.<sup>664</sup>

Aus den Zeilen läßt sich entnehmen, daß der Waffenstillstand trotz seiner zeitlichen Befristung angemessen gefeiert wurde: Glockengeläut, der Auftritt von vierzehn Trompetern,<sup>665</sup> zahlreiche Bankette, Geschützsalven der Gilden und ein großes Feuerwerk zeugen von der Freude über den Vertrag.<sup>666</sup> Dem anonymen Autor war es ein Anliegen, die positiven Auswirkungen des Waffenstillstandes einem größeren Publikum mitzuteilen. Der weiterhin existierenden Scheldeblockade gestand keine Erwähnung zu.

### 8.1.1 Vorbereitungen für den Festakt

#### Die Ausschmückung des Antwerpener Rathauses

Welche Erwartungen gerade die Antwerpener Bevölkerung und der Magistrat mit dem Waffenstillstand verbanden, veranschaulicht die überaus reiche Ausschmückung ihres Rathauses anlässlich der Vertragsratifizierung.

Trotz der endgültigen Eingliederung Antwerpens in das spanische Herrschaftsgebiet, die zur Einschränkung der Aktivitäten des auf die politischen Freiheitsbestrebungen des Bürgertums bedachten Magistrats führte, praktizierte die Stadt eine auf Versöhnung und Frieden ausgerichtete Politik. Als bekannt wurde, daß die Verhandlungen über die Ratifizierung des Waffenstillstandes in Antwerpen geführt werden sollten, traf der Magistrat Maßnahmen, die Unterhändler adäquat zu empfangen. Anlässlich dieses Ereignisses bestellte der Ma-

664 Stadarchief Antwerpen, Icon 72c/6. Vgl. Kat. 64. HOLLSTEIN, Bd. 38, Nr. 20, S. 17; Bd. 39, Nr. 20, S. 15 (Abb. ohne Text).

665 „Trompeten und Pauken waren ‚heroische‘ Instrumente, die zum Kampf stimulierten, zugleich aber auch den höchstmöglichen Grad an Feierlichkeit signalisieren konnten. Wer im 17. Jahrhundert ihren Ton hörte, wußte, daß da etwas ganz Außergewöhnliches vor sich gehen mußte.“ ROECK, Bernd: *Die Feiern des Friedens*, in: *Der Westfälische Frieden. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, hrsg. von Heinz Duchhardt, München 1998, S. 641f.

666 Daß auch Theaterstücke zur Aufführung gebracht wurden, davon zeugt ein Programmheft mit dem Titel: „Een Factie of Spel / openbaerlijch vanden violieren binnen Antwerpen ghespeelt / tot verheuginge der Ghemeynten / door de blijde tijdinge des Bestandts. Gheordineert ende in dichte ghestelt door Peter de Herpener / ende ter begeerten van vele Herren / goede Vrienden / ende Liefhebbers der Const ghedruct. Gheprint t’ Antwerpen by Gillis van Diest“. Stadarchief Antwerpen, Inventar Pamfletten, Nr. SA 312/1.



gistrat bei Peter Paul Rubens (1577–1640) und Abraham Janssens (ca. 1575–1632) jeweils ein Bild für die Dekoration des Rathauses.

Janssens war ein in Antwerpen hochgeschätzter Maler, der durch Rubens' Rückkehr im Oktober 1608 neue Konkurrenz erhielt. Beide Maler nahmen in der Rangfolge die ersten Plätze ein, wobei Rubens in der Gunst der Antwerpener Auftraggeber schnell stieg und zahlreiche Aufträge bekam.<sup>667</sup> Der wohlhabende Kunstliebhaber, Sammler und Humanist Nicolaas Rockox (1588–1640),<sup>668</sup> eines der einflußreichsten Mitglieder des Stadtpatriziats und während dieser Zeit Bürgermeister, war Hauptinitiator für die Vergabe des Auftrages an die beiden Künstler. Rubens fertigte das großformatige Gemälde ‚Die Anbetung der Könige‘<sup>669</sup> (Kat. 67) und Janssens die Allegorie ‚Scaldis und Antwerpia‘<sup>670</sup> (Kat. 65) an.

Der prächtigste Saal des Rathauses, die ‚Statenkamer‘,<sup>671</sup> wurde für die zahlreich angereisten Unterhändler als Konferenzsaal hergerichtet. Er war bereits Anfang des 17. Jahrhunderts von Anthonio de Succa mit vierunddreißig Portraits vormaliger Herzöge und Herzoginnen von Brabant in chronologischer Ordnung ausgeschmückt worden.<sup>672</sup>

---

667 Vgl. Vlieghe, Hans: *Rubens und seine Auftraggeber*, in: Peter Paul Rubens. Werk und Nachruhm, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte und von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Augsburg 1981, S. 137–155. Oldenbourg macht auf den gemeinsamen Schüler und Gehilfen Frans Snyders aufmerksam und auf Rubens' Übernahme des von Janssens angefertigten Portraits von Justus Lipsius, für seine Bilder ‚Mantuaner Freundschaftsbild‘ und ‚Die vier Philosophen‘, vgl. Oldenbourg, Rudolf: *Abraham Janssens*, in: Belgische Kunstdenkmäler, hrsg. von Paul Clemen, Bd. 2, München 1923, S. 249f. und 253f.

668 Rockox war Numismatiker und durch sein ‚antiquarium‘ in humanistischen Kreisen hoch geschätzt, vgl. Vlieghe, 1981, S. 143ff.

669 Öl auf Leinwand, 346 x 488 cm, 1609, Prado, Madrid (Inv. Nr. 1638); vgl. Rooses, Bd. 1, S. 203ff., Nr. 157; Branden, 1883, S. 486ff.

670 Öl auf Leinwand, 174 x 308 cm, 1609. Koninklijke Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen (Inv. Nr. 212); vgl. Branden, 1883, S. 479f.; vgl. auch Kat. Boston 1993, S. 15 und S. 111.

671 Vgl. Bevers, Holm: *Das Rathaus von Antwerpen (1561–1569). Architektur und Figurenprogramm*, Hildesheim, Zürich, New York 1985. Prims, Floris: *Het Stadhuis te Antwerpen, Geschiede en Beschrijving*, Antwerpen 1941. Puyvelde, Leo van: ‚La Salle des Etats à Anvers‘, in: *Standen en Landen*, 24, 1962, S. 115–121. Heute wird der Saal als Hochzeitssaal genutzt und bezeichnet.

672 De Succa malte, sammelte und kopierte Bilder der Fürsten von Österreich, Burgund und Flandern. Er war bei den Erzherzögen ab 1600 als ‚Portrait-Stammbaummacher‘ angestellt und „(...) erhielt den Auftrag, alle Monumente, Grabsteine, Statuen, Kirchenfenster, Siegel und Waffen der alten Könige, Herzöge und Grafen der Niederlande zu kopieren“. Wurzbach, Bd. 2, S. 674.

### 8.1.2 Abraham Janssens: ‚Scaldis und Antwerpia‘

Abraham Janssens' Gemälde zeigt eine Allegorie der *Scaldis* (Kat. 65), den für die Handelsstadt Antwerpen wichtigen Strom der Schelde. Durch die Schließung der Schelde im Jahr 1585 war die international ausgerichtete Handelsstadt so stark beeinträchtigt worden, daß Antwerpen im Konflikt zwischen dem fürstlichen Zentralisierungsbestreben und ihrer städtischen Autonomie letztlich unterlegen war. Janssens' Bild versinnbildlicht die Hoffnung der Stadt, daß durch den Waffenstillstand wieder eine fruchtbare Verbindung zwischen Schelde und Antwerpen entstehen und Wohlstand sowie Überfluß in die Stadt zurückkehren würden.<sup>673</sup> Die Personifikation *van het Bestand* wurde, etwa in Form einer Verbindungsfigur, dafür nicht herangezogen und konnte im Medium der Tafelmalerei bislang auch nicht nachgewiesen werden.

Janssens gelang es über ein durchdachtes geometrisches Schema, Distanz und Nähe zwischen den allegorischen Figuren darzustellen. Dafür positionierte er *Scaldis* im linken Vordergrund, der durch seine liegende Haltung fast die gesamte Bildbreite einnimmt. *Scaldis*, eine der wenigen Antikenentlehnungen im Werk Janssens', ist in seiner Körperhaltung dem Tiber auf dem Kapitolsplatz nachempfunden.

„Über die wuchtige Plastizität des Flußgottes, über die Steigerung der Detailmodellierung bei den Körpergliedern, die Schärfe der das Volumen bezeichnenden Umrisse und die massive Intensität des direkten Seitenlichtes [ist Janssens'] nicht mehr hinaus gelangt. Die buckelige, grobe Ausarbeitung des Körperreliefs (...) erwuchs aus Janssens' Begriff der Skulptur als Leitbild seiner neuen Figurenauffassung.“<sup>674</sup>

Der Figur der *Scaldis* gegenüber sitzt *Antwerpia* in rot-weißem Stadtgewand<sup>675</sup> mit der Stadtkrone auf dem Haupt, während *Scaldis* eine Krone aus verschiedenen Wasserpflanzen trägt. Durch die Komposition ist der Abstand zwischen ihren Oberkörpern, die parallel angeordnet die hellsten Farbflächen bilden, denkbar weiteste in der Bildfläche. Gleichzeitig stellen die sich zugewandten Köpfe und die jeweils ausgestreckten linken Arme eine Verbindung zwischen den Figuren her. Ihre gegenseitige Befruchtung findet Ausdruck in *Scaldis* Übergabe der Früchte an *Antwerpia*, um ihr Cornucopia zu füllen und *Antwerpias* ausgestreckter Hand, die an Michelangelos lebensspendende Berührung zwi-

673 Vgl. PEVSNER, Nikolaus: *Some notes on Abraham Janssens*, in: *The Burlington Magazine*, 69, 1936, S. 120–129. BODART, Dider: ‚*The Allegory of Peace*‘ by *Abraham Janssens*, in: *The Burlington Magazine*, Mai 1976, S. 308–311. D'HULST, R.A.: *Abraham Janssens. Scaldis en Antwerpia*, in: *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, 7, 1969, S. 4a–4b. Vgl. auch THIEME/BECKER, Bd. 18, S. 411ff.

674 MÜLLER-HOFSTEDTE, Justus: *Abraham Janssens. Zur Problematik des Flämischen Caravaggismus*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13, 1971, S. 249.

675 Vgl. BEVERS, 1985, S. 73.

schen Gottvater und Adam in der Sixtinischen Kapelle erinnert.<sup>676</sup> Sinnreicher hätte die aktuelle Situation nicht umgesetzt werden können.

Janssens gelingt es durch einen weiteren Kunstgriff, ihre enge Verbindung darzustellen: *Antwerpias* rechter Fuß läßt darauf schließen, daß sie in einer Art ‚Schneidersitz‘ Platz genommen hat. Dabei überkreuzen sich die Beine von *Antwerpia* und *Scaldis*, so daß das Paar durch das erotische Motiv der verschlungenen Beine verbunden ist. Mit der Pose der überkreuzten Beine wird auf den verschmelzenden Charakter des Geschlechtsakts angespielt. Das Motiv läßt sich nördlich der Alpen bis zu Jan Gossaert, gen. Mabuse, zurückverfolgen, dürfte aber italienischer Herkunft sein.<sup>677</sup> Auch wenn Janssens das Motiv der sich überkreuzenden Beine eher am Rande behandelt, liegen inhaltliche Übereinstimmungen vor. Bereits während des feierlichen Einzuges von Karl V. (1549) wurde *Scaldis* als Gatte von *Antwerpia* vorgestellt, um den zukünftigen König Philipp II. darauf hinzuweisen, daß ein freier und blühender Handel der Stadt, und damit dem Staat nützlich sei.<sup>678</sup>

In Janssens Gemälde sind alle Bildelemente darauf ausgerichtet, die Abhängigkeit der Stadt Antwerpen von der Schelde aufzuzeigen. Gleichzeitig weist er darauf hin, daß *Pax* und *Abundantia* zusammengehören. Ihre Verbundenheit wurde zum Beispiel in dem Figurenprogramm des Antwerpener Rathauses durch ihre Verschmelzung zu einer Allegorie versinnbildlicht. Das Attribut des Füllhorns wird sowohl dem Überfluß als auch dem Frieden zugeordnet.<sup>679</sup>

Welche tiefgreifenden und weit verzweigten Hoffnungen mit dem Waffenstillstand verbunden waren, vermittelt vor allem die Figur der *Antwerpia*. Sie präsentiert sich nicht in abgerissenen Kleidern, demütig oder gar mit flehentlich, an die Unterhändler gerichteten Geste. Vielmehr wird, trotz der Erfahrung einer vierundzwanzig Jahre währenden Scheldeblockade, die fruchtbare Verbindung zwischen *Antwerpia* und *Scaldis* als der Natur entsprechend dargestellt. Man war überzeugt davon, daß die Befriedung auch eine Entspannung der ökonomischen Situation mit sich bringen würde. Es dauerte knapp ein Jahr, bis die Antwerpener verstanden, daß die Nordniederländer ihre gewonnene Vormachtstellung im Welthandel nicht durch die Öffnung der Schelde gefährden würden. Mit dieser Einsicht nahm auch die Bildproduktion merklich ab. Erst 1635 wurde innerhalb des feierlichen Einzuges des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen, auf der *Merkur*-Bühne, *Scaldis* am Boden liegend, gefesselt und mit ver-

---

676 Über Janssens' Lehrjahre liegen kaum Quellen vor. Um 1575 geboren, trat er mit etwa zehn Jahren dem Atelier des Jan Snellinck bei. 1601 wurde er in die St.-Lucas-Gilde in Antwerpen aufgenommen und hat sich davor vermutlich längere Zeit in Italien, vornehmlich in Rom aufgehalten. MÜLLER-HOFSTEDE, 1971, S. 208–303. WURZBACH, Bd. 1, S. 748.

677 Vgl. ORCHARD, Karin: *Annäherungen der Geschlechter. Androgynie in der Kunst des Cinquecento*, Münster/Hamburg 1992, S. 86ff.

678 BEVERS, 1985, S. 73.

679 Vgl. Freund, Lothar: Artikel ‚*Abundantia*‘, in: RDK, Bd. 1, Sp. 105–108. BEVERS, 1985, S. 59f.

siegter Quelle wiedergegeben, während sich *Antwerpia* mit hilfeschender Geste direkt an den Statthalter richtet und *Merkur* die Stadt verläßt.<sup>680</sup>

Janssens' Gemälde wurde in der ‚Statenkamer‘ über dem Kamin plaziert und mit einem reichverzierten, plastisch ausgearbeiteten Rahmen versehen. Über die genauen Bedingungen des Auftrages liegen keine Quellen vor, allerdings müssen die Maße des Gemäldes durch die paßgerechte Hängung über dem Kamin vorher festgelegt gewesen sein. Über die originale Hängung des Gemäldes informiert die Illustration ‚La salle des États a l'hôtel de ville d'Anvers en 1790‘ in Pieter Génards Studie ‚Anvers à travers les ages‘ (Abb. 16).<sup>681</sup> Dem Betrachter eröffnet sich ein Blick auf die Kaminseite der ‚Statenkamer‘ mit dem Bild ‚Scaldis und Antwerpia‘. Da das Gemälde erst in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts an das Museum für Schöne Künste übergeben wurde, wird es sich hierbei um die Wiedergabe des Originals handeln.<sup>682</sup>

Die Auftragsvergabe erfolgte 1608. Wann allerdings das Gemälde in der ‚Statenkamer‘ aufgehängt wurde, konnte bislang nicht geklärt werden. Im allgemeinen wird angenommen, daß es im April, kurz vor der Ratifizierung des Vertrages und vor der Proklamation, über dem Kamin eingepaßt wurde. Zu diesem Zeitpunkt tagten die Unterhändler aber bereits seit zwei Monaten in Antwerpen. Die Abgesandten aus England und Frankreich waren von Spinola am 9. Februar feierlich empfangen worden, zu denen am 18. März die Vertreter der Nördlichen Niederlande hinzu kamen. Im Fall Janssens ist es denkbar, daß sein Gemälde bereits Anfang des Jahres fertiggestellt und aufgehängt war, um die Unterhändler mit dem bildimmanenten Appell zu erreichen. Falls es aber erst nach den eigentlichen Verhandlungen zur Aufhängung gekommen sein sollte, konnte man sich auf die traditionelle Verbindung zwischen Ort und Bildinhalt berufen. Bevor das Rathaus während der ‚Spanischen Furie‘ 1576 niederbrannte,<sup>683</sup> existierte hier bereits ein Bild gleichen Inhalts. Außerdem finden sich zahlreiche Stadtveduten, die, um die Figur des *Merkur* erweitert, die Verbundenheit und Abhängigkeit zwischen Stadt und Fluß darstellen. Doch Janssens verstärkte die Dramatik der

680 MARTIN, John Rubert: *The Decorations for the Pompa Introitus Fernandi* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 16), London 1972, S. 178ff.

681 Vgl. GÉNARD, Pieter: *Anvers à travers les ages*, 2 Bde., Antwerpen 1886–1892, hier Bd. 1, S. 252.

682 Vgl. die Angabe in KAT. ANTWERPEN 1993 [B], S. 147 (Katalogbeitrag von Jost vander Auwera). Häufig wurden verkaufte Gemälde durch eine Kopie ersetzt, die dem Käufer ebenfalls in Rechnung gestellt wurde, vgl. dazu zum Beispiel David Teniers ‚Het Gilde van de Oude Voetboog op de Grote Markt‘ (Leningrad, Ermitage, Inv. Nr. 572) und Peter Paul Rubens ‚Der Triumph des Siegers/Tugendhelden‘ (Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, Inv. Nr. GK 91). Beide Gemälde wurden aus der Kamer der ‚Oude Voetboog‘ 1749 für den Landgrafen Wilhelm VIII. erstanden. Kopien beider Bilder wurden durch Aart Schouman (Rubens) und Nicolaas van den Bergh (Teniers) auf Kosten des Käufers angefertigt. Vgl. DLUGAICZYK, Martina: *Peter Paul Rubens: Der Triumph des Siegers*, Marburg 1996, S. 14ff.

683 Spanische Soldaten, rekrutiert unter Herzog von Alba, meuterten und überfielen Antwerpen am 4. November 1576. Große Gebiete der Stadt wurden durch Brandsätze zerstört, vgl. KAT. KÖLN 1992, S. 30.

Situation. Sein Gemälde ist „undoubtedly (...) a high point in a longstanding tradition of the iconography of Antwerp, depicting as it does the vital link between the city and the river.“<sup>684</sup>

Im Museum Vleeshuis zu Antwerpen werden zwei Büsten aufbewahrt, die *Antwerpia* und *Scaldis* darstellen und um 1609 entstanden sind. Sie waren Teil einer Fassadendekoration des Hauses ‚De Keyser‘, welches um 1605 für den hochvermögenden Kaufmann und Patrizier Cornelis van der Geest erbaut wurde und direkt an der Schelde lag.

„The dating of the statues is based on the assumption that they were commissioned by Cornelis van der Geest, and were possibly inspired by Abraham Janssens’s painting of *Scaldis and Antwerpia* (...). Van der Geest was elected dean of the Mercer’s Guild that year, and was therefore very probably involved, or was at least an interested party, in the political negotiations leading to the Twelve Year Truce.“<sup>685</sup>

An diesem Beispiel läßt sich erkennen, welchen Einfluß Janssens mit seinem Gemälde ‚*Scaldis und Antwerpia*‘ auf seine Zeitgenossen ausübte.

Janssens gelang es in seinem Gemälde, die Figuren *Scaldis* und *Antwerpia* in eine spannungsreiche Komposition zu arrangieren, deren massige Körper zwischen Distanz und Nähe schwanken. Dabei ist noch einmal hervorzuheben, daß *Scaldis Antwerpias* Horn mit seinen reichen Gaben füllt. Mit diesem Bildthema setzte sich Janssens einige Jahre später zum wiederholten Male auseinander.<sup>686</sup> Das Gemälde ‚*Der Ursprung der Cornucopia*‘ (Kat. 66) stellt die Anreicherung des Füllhorns mit den Früchten der Erde dar, wobei Janssens die Geschichte des Ursprungs ausblendete. Wieseman hat darauf aufmerksam gemacht, daß sich diese thematische Reduzierung erstmals bei ihm finden läßt.<sup>687</sup> Zuvor war es den Künstlern ein Anliegen, Ovids ausführlichen Bericht über den Kampf zwischen Acheläus und Herkules auch darzustellen: Acheläus verwandelte sich nämlich zuerst in eine Schlange und dann in einen Stier, doch trotz seiner Metamorphose konnte Herkules ihn besiegen und ihm dabei eines seiner Hörner abreißen.<sup>688</sup> Janssens reduzierte sich in seinem Gemälde auf drei muskulöse Nymphen, die die Früchte der Natur aufsammeln und damit das Horn des Acheläus füllen. Um 1615–1617 entstanden, sieht Vander Auwera darin direkte Bezüge zum Zwölf-

684 KAT. ANTWERPEN 1993 [B], S. 147.

685 KAT. ANTWERPEN 1993 [B], S. 147f. Das Haus ist durch das Gemälde ‚*De kunstkamer van Cornelis van der Geest*‘ (Rubenshuis, Antwerpen) von Willem van Haecht bekannt, in dem man durch die Fenster auf die Schelde blicken kann.

686 Vgl. PEVSNER, Nikolaus: *Some notes on Abraham Janssens*, in: *The Burlington Magazine*, 69, 1936, S. 120–129; BODART, Dider: ‚*The Allegory of Peace*‘ by *Abraham Janssens*, in: *The Burlington Magazine*, Mai 1976, S. 308–311.

687 Vgl. WIESEMAN, Marjorie E.: *Abraham Janssens: The Origin of the Cornucopia*, in: *The Age of Rubens*, hrsg. von P.C. Sutton, Museum of Fine Arts, Boston, New York 1993, S. 218–220.

688 OVID, *Metamorphosen*, IX, 80ff. Dort heißt es: „(...) er bricht es mir ab und reißt es von der Stirne. Nymphen haben es mit Früchten und duftenden Blumen gefüllt und es geweiht; durch mein Horn reich ist die Göttin der Fülle“.

jährigen Waffenstillstand. Er begreift das gewählte Bildthema als Hinweis darauf, daß mit dem Waffenstillstand das Horn des Überflusses noch nicht gefüllt ist, sondern dafür nur die Grundlage geschaffen wurde. Darüber hinaus versteht er es als Mahnung, das Erreichte und den Wohlstand des Landes, trotz der aufblühenden militärischen Konflikte, als politische Grundlage für weitere Verhandlungen zu verstehen.<sup>689</sup> Durch eine Wette ist belegt, daß Janssens sich über das Zustandekommen weitreichender Friedensverhandlungen absolut sicher war, denn er setzte u.a. Gemälde als Wettpfand ein.<sup>690</sup>

Daß Janssens sich verstärkt dem Thema des Füllhorns gewidmet hat, wurde von anderen Autoren mehrfach erkannt und besprochen. Doch die explizit hervorgehobene Füllung des Horns gelangte nicht erst im Gemälde ‚Der Ursprung der Cornucopia‘ von ihm zur Umsetzung, sondern bereits 1609. Dort ist es *Scaldis*, der *Antwerpia* die Früchte überreicht, um ihr Füllhorn, das durch den Krieg und die Schließung der Schelde geleert wurde, wieder aufzufüllen.

Während das Gemälde von Janssens eindeutig darauf ausgerichtet ist, die Hoffnung auf die Wiederherstellung der naturgegebenen Verbindung zwischen *Scaldis* und *Antwerpia* zu visualisieren, wählte Rubens ein ganz anderes Thema, um den Sitzungssaal des Rathauses auszuschnücken.

### 8.1.3 Peter Paul Rubens: ‚Die Anbetung der Könige‘

Rubens fertigte 1609 für den Rathaussaal das großformatige Gemälde ‚Die Anbetung der Könige‘ (Kat. 67) an, welches sich heute im Prado zu Madrid befindet. In einer nächtlichen Szene bringen die Drei Könige und ihr Gefolge dem neugeborenen Jesuskind ihre Gaben dar. Das Jesuskind und die die Koffer und Truhen heranwuchtenden muskulösen Träger bildeten die ursprüngliche seitliche Begrenzung des Gemäldes. Der rechte Bildstreifen wurde später angefügt und soll in diesem Kontext nicht analysiert werden.<sup>691</sup> Über die ursprüngliche Konzeption geben eine Kopie<sup>692</sup> sowie eine Ölskizze (Kat. 68) Auskunft.<sup>693</sup>

689 KAT. BRÜSSEL 1998, Katalog, S. 114ff.

690 Ebd., S. 115f.

691 Während Rubens 1628 in Madrid weilte, hat er das Gemälde überarbeitet. Renger vermutet hingegen, daß nicht, wie bisher angenommen, die Anstückelung in Madrid, sondern bereits in Antwerpen (um 1612) vorgenommen wurde. Vgl. Renger, Konrad: *Anstückelungen bei Rubens*, in: Die Malerei Antwerpens. Gattung. Musik. Wirkung. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Hrsg. von Ekkehard Mai, Karl Schütz und Hans Vlieghe: Internationales Kolloquium Wien 1993, Köln 1994, S. 156–167. Norris, Christoph: *Rubens' Adoration of the Kings of 1609*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 14, 1963, S. 129–136. Ost, Hans: *Malerei und Friedensdiplomatie. Peter Paul Rubens' „Anbetung der Könige“ im Museo del Prado zu Madrid*, Köln 2003.

692 Held vermutet, daß die Kopie in Rubens' Werkstatt angefertigt wurde, bevor das Original nach Spanien transportiert wurde. Vgl. Held, J.S.: *The oil sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue*, I. und II., New Jersey 1980, Bd. 1, S. 452. Abbildung bei Norris, 1963, S. 132, Fig. 3.

„Die Anbetung der Könige“ (Kat. 67) hing Janssens' Bild gegenüber. Es thematisiert nach Hans Evers die „(...) Staatshuldigung vor Christus“<sup>694</sup> und die Hoffnung auf baldigen Frieden. Die Epiphaniendarstellung<sup>695</sup> versinnbildlicht die Identifizierung der Obrigkeit mit den drei Königen und die Unterordnung des Staatswesens unter den Schutz des Christentums. Letzteres kann als direkte Anspielung auf die Rolle Antwerpens innerhalb der Auseinandersetzung zwischen den katholischen und reformatorischen Kräften gewertet werden, in der sich Antwerpen schließlich der spanischen Zentralregierung unterstellen mußte. Frans Baudouin interpretiert das Gemälde ebenso, legt aber mehr Betonung auf die Geschenke, die dem Jesuskind in seiner Rolle als Friedensfürst überbracht werden.

„Die Unterhändler (...) würden sich selber oder ihre königlichen Auftraggeber mit den drei Königen aus dem Osten identifizieren können, die ihre Geschenke dem Jesuskind (...) darbrachten.“<sup>696</sup>

Hans Devisscher hat die Frage aufgeworfen, ob nicht die muskulösen Träger und ihre Gaben als direkter Hinweis auf die ehemals florierende Handelsstadt Antwerpen verstanden werden können.<sup>697</sup> Denn obwohl sie ikonographisch nicht dem Typus der „Anbetung der Könige“ entsprechen, nehmen sie eine exponierte Position in dem Gemälde ein. Ihre Stellung im Vordergrund und die Hervorhebung durch das Licht lassen darauf schließen, daß hier der Hoffnung nach einer Verbesserung der Handelsaktivitäten Ausdruck verliehen werden sollte. Gleichzeitig schafft dieser Aspekt eine direkte Verbindung zwischen den sich gegenüberhängenden Gemälden von Rubens und Janssens.

„Het Stadsbestuur wilde aldus, via Rubens' schilderij, onder het mom van een religieuze voetstelling uiting geven aan pragmatische en actuele zaken, met name de hoop dat de stad na succesvolle onderhandelingen en bij een duurzame vrede, opnieuw een belangrijke internationale handelsactiviteit zou kunnen ontplooien.“<sup>698</sup>

Auf diese These aufbauend, sieht Jost vander Auwera in dem Gemälde nicht nur die besondere Situation zwischen Antwerpen und der Schelde, sondern „(...) the discussion with the Northern Netherlands concerning the monopoly on the trade with the East and West Indies“<sup>699</sup> visualisiert. 1608 waren die Verhandlungen über eine Befriedung auch deswegen gescheitert, weil Spanien die Unterbindung

693 Ölskizze, Öl auf Holz, 54,5 x 76,5 cm. Groningen, Groninger Museum voor Stad en Lande. Vgl. dazu DEVISSCHER, Hans: *Peter Paul Rubens: Aanbidding der koningen*, (Palet Serie), Bloemendaal 1992. HELD, Bd. 1, S. 450ff.

694 EVERS, 1942, S. 122.

695 Vgl. Waetzoldt, S.: Artikel ‚Drei Könige‘, in: RDK, Bd. 4, Sp. 476ff.

696 Vgl. BAUDOUIN, Frans: *P. P. Rubens*, Antwerpen 1977, S. 71f.

697 Vgl. DEVISSCHER, 1992, S. 8ff. und S. 43ff.

698 DEVISSCHER, 1992, S. 35.

699 AUWERA, Joost vander: *The artistic relationship between Abraham Janssens and Peter Paul Rubens – some contextual evidence*, in: Studien zur Niederländischen Kunst. Festschrift für Prof. Dr. Justus Müller-Hofstede, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band LV, hrsg. von Hans-Joachim Raupp, Köln 1994, S. 233.

des Handels mit Ostindien gefordert hatte. Die bereits im März 1602 gegründete Vereinigte Ostindische Compagnie (V.O.C.) stellte eine Bedrohung für die Vormachtstellung der Spanier dar.

„Die Kompetenzen wurden dieser neuen Gruppierung von den Generalständen zugewiesen, und da sie gedacht war, gleichsam als verlängerter Arm der antispansischen Festlandspolitik im südostasiatischen Archipel zu dienen, enthielten die Befugnisse quasi-obrigkeitlichen Charakter. Vor allem trat die Handelsgesellschaft als Monopolgesellschaft auf. (...) Darüber hinaus oblag der V.O.C. der militärische Kampf gegen Landesfeinde im Monopolbereich. (...) Das Kapital erhielt die V.O.C. durch die Ausgabe von Anteilscheinen.“<sup>700</sup>

Allein in Amsterdam waren fast die Hälfte der Investoren südniederländische Immigranten. Möglicherweise äußert sich in Rubens' Gemälde der Wunsch, an diesen gewinnbringenden überseeischen Handelsaktivitäten, die nicht zuletzt durch das Kapital der Südniederländer gefördert wurden, wieder direkt beteiligt zu werden. Gerade die ‚Anbetung der Könige‘ bot durch die Darstellung exotischer Waren und der Könige, die auch die Erdteile<sup>701</sup> versinnbildlichen können, eine hervorragende Möglichkeit, darauf hinzuweisen. Dafür spricht auch, daß der Magistrat nur drei Jahre später, am 1. September 1612, das Bild Don Rodrigo Calderón vermachte, weil dieser sich für ein neues Stapelrecht in Antwerpen eingesetzt hatte: „(...) de stadt soude mogen bekomen den stapele vande specerijen ende andere goeden uuyt Spagnien comende.“<sup>702</sup>

Während des Zwölfjährigen Waffenstillstandes malte Rubens zahlreiche Gemälde des gleichen Inhalts. Unterzieht man sie einem direkten Vergleich, läßt sich feststellen, daß nur in der hier besprochenen Fassung die mächtigen Träger im Vordergrund erscheinen. Obwohl ‚Die Anbetung der Könige‘ den von den Erzherzögen Albrecht und Isabella initiierten Ausstattungsarbeiten im Geiste des Tridentiner Konzils entspricht, läßt sich der zeitgeschichtliche Bezug – die dem Waffenstillstand entgegengebrachte Hoffnung – nicht von sich weisen. Bis zum verheerenden Brand von 1576 befand sich eine ‚Anbetung der Könige‘ im Rathaus zu Antwerpen, jedoch nicht in der ‚Statenkamer‘, sondern in der ‚Rentmeesterskamer‘.<sup>703</sup> Ein Indiz dafür, daß der Auftrag klar umrissen war.

In den Blick genommen sei auch, daß Joachim Wtewael in seiner letzten Zeichnung (Kat. 1/13) der dreizehnteiligen Serie eine Darstellung gewählt hat, die der Rubens-Komposition formal und inhaltlich nahekommt. Für den Norden des Landes konnten es nicht mehr Maria und das Jesuskind sein, denen die Gaben offeriert wurden; an ihre Stelle traten *Belgica* oder die *hollandse Maagd*. So ist es bei Wtewael *Belgica*, die unter einem Baldachin sitzt und von Kaufleuten aus fremden Ländern deren Waren und Geschenke entgegennimmt. Wtewael war es ein wichtiges Anliegen, seine Serie mit der Prosperität des Landes und

700 LADEMACHER, 1993[B], S. 42ff.

701 Vgl. Weiss, A.: Artikel ‚Drei Könige‘, in: LCI, Bd. 1, Sp. 547.

702 Zitiert nach HELD, Bd. 1, S. 453. Vgl. dazu auch OST, 2003, S. 43ff.

703 Vgl. DEVISSCHER, 1992, S. 33.



der Behauptung auf dem Weltmarkt zu beenden. Zum Zeitpunkt ihres Entstehens, 1610, konnte er davon ausgehen, daß die angekündigten Verhandlungen über die Öffnung der Schelde nicht mehr durchgeführt würden. Während bei Rubens die Hoffnung im Vordergrund steht, führt Wtewael dem Betrachter stolz das Erreichte vor Augen.

Über den Zeitpunkt der Auftragsvergabe und der Ausführung des großformatigen Gemäldes existieren unterschiedliche Meinungen. Rubens ist erst am 28. Oktober 1608 nach Antwerpen zurückgekehrt, und seine Entscheidung, wieder in Antwerpen sesshaft zu werden, wurde nicht zuletzt durch die kurz vor der Unterzeichnung stehenden Waffenstillstandsverhandlungen forciert. Am 10. April 1609 verfaßte er einen Brief an seinen Freund Johannes Faber. Darin heißt es:

„Anversa mi bastarà colli suoi cittadini, quando potessi dir a Dio a Roma. La pace o per dir meglio tregua per molti anni si fa di sicuro mediante la quale si crede che questi paesi rifioriranno et si crede che per la settimana prossima si publicará per tutte queste provincie.“<sup>704</sup>

Obwohl er noch mit keinem Gemälde in Antwerpen hervorgetreten war, erhielt er den prestigeträchtigen Auftrag für die Ausschmückung der ‚Statenkamer‘. Möglicherweise hat ihm sein Bruder Philipp den Auftrag vermittelt, da er als einer der vier Stadtsekretäre unmittelbaren Kontakt zum Bürgermeister Rockox besaß, der später zum Freund und wichtigsten Auftraggeber Rubens’ werden sollte.<sup>705</sup>

Aufgrund der kurzen Zeitspanne, die zwischen seiner Rückkehr und dem Eintreffen der Unterhändler liegt, vertritt Julius Held die Meinung, daß das Gemälde frühestens ab Mitte des Jahres 1609 oder sogar erst 1610 fertiggestellt worden sei.<sup>706</sup> Beide Künstler erhielten ihr Honorar 1610, während David Remeus, der die Vergoldung der Rahmen vorgenommen hat, bereits 1609 bezahlt wurde:

„David Remeus, de somme van achtenseventich ponden Artois, ter saken van het schilderen ende vergulden van twee groote lysten van twee schilderyen inde Statencamer gemaect, deen van de Dry Coninghen, ende dander van Scaldis, volgende specificatie ende de attestatien, met ordonnantie ende quitantie (...) LXXVIIJ 1b.“<sup>707</sup>

704 RUELENS, Ch. und Max ROOSES: *Correspondence de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvre* (Codex diplomaticus Rubenianus), 6 Bde., Anvers 1887–1909, hier Bd. 6, S. 323f. „Antwerpen und seine Bürger würden mir Genugtuung geben, wenn ich Rom Lebewohl sagen würde. Der Friede oder richtiger, der Waffenstillstand für viele Jahre wird mit Bestimmtheit geschlossen, und man glaubt, daß unser Land in dieser Periode wieder aufblühen wird. Man rechnet damit, daß er nächste Woche in allen Provinzen verkündet wird“; Übersetzung zitiert nach BAUDOUIN, 1989, S. 311f.

705 Vgl. BAUDOUIN, Frans: *Nicolas Rockox, vriendt ende patroon van Peter Paul Rubens*, Deurne 1977.

706 Vgl. HELD, 1980, Bd. 1, S. 450ff.

707 Zitiert nach DEVISSCHER, 1992, S. 37.

Vor allem diese Rechnung diene häufig als Indiz für die ‚termingerechte‘ Ausführung des Gemäldes. Es war jedoch nicht ungewöhnlich, daß die Rahmen vor dem Bild fertiggestellt waren. Auch Devisscher betont, daß das Gemälde in einem ausgesprochen kurzen Zeitraum entstanden sein muß. Er hält es aber im Gegensatz zu Held, der zusätzlich die schwierigen Bedingungen im Winter (zum Beispiel Trocknung der Farben) anführt, für denkbar. Als Untermauerung verweist er auf einen anderen Auftrag, der unter sehr ähnlichen Bedingungen entstanden ist:

„Voor de Aanbidding der herders te Fermo, een ongeveer even groot schilderij, maar met minder figuren, dat ongegeveer een jaar vroeger wird gerealiseerd, heeft Rubens begin februari 1608 opdracht gekregen, met dien verstande dat hij deze pas vanaf begin april zou kunnen uitvoeren; reeds begin juni, nauwelijks twee maanden later, was het schilderij afgewerkt.“<sup>708</sup>

Die Antwerpener Stadtväter werden bei den Künstlern darauf gedrängt haben, daß die Bilder zu Beginn der Verhandlungen fertiggestellt sind. Bei Janssens kann man dies durch seine Anwesenheit in Antwerpen voraussetzen. Vander Auwera geht überdies davon aus, daß er bereits während seiner Zeit als Dekan der St. Lukas-Gilde (26. September 1607 bis 27. September 1608) den Auftrag erhalten hat.<sup>709</sup> Für Rubens bestand durch den Auftrag die Möglichkeit, sein Können nicht nur in Antwerpen unter Beweis zu stellen, sondern durch die Anwesenheit der Unterhändler aus England, Frankreich und den Nördlichen Niederlanden auch außerhalb Flanderns seinen Ruf als außergewöhnlicher Künstler zu festigen.<sup>710</sup> Nicht zuletzt aus diesem Grund ist anzunehmen, daß Rubens alles daran setzte, das Gemälde rechtzeitig zu vollenden. Darüber hinaus richtete sich der Appell des Bildes direkt an die Unterhändler.

Daß die Scheldeproblematik auch nach Abschluß des Waffenstillstandes nicht an Aktualität verlieren würde, konnte Ende 1608 und Anfang 1609 niemand absehen. Ernüchterung über die nicht eingehaltenen Versprechungen von Seiten der Nachbarn über die Öffnung der Schelde trat erst einige Monate nach der Ratifizierung des Vertrages ein: „Men had in de dagen van April 1609 de Hollanders gevierd nadere verklaring van het tractaat kwam, in Januari 1610, begonnen de bittere verwijten en de jammerklachten.“<sup>711</sup>

Erstaunlich ist die unterschiedliche Bezahlung der Künstler: Rubens erhielt mehr als den doppelten Betrag, woran man eine unterschiedliche Bewertung beider Künstler festmachen könnte. Branden führt eine Rechnung an, in der der Antwerpener Magistrat die Anweisung erteilt:

708 DEVISSCHER, 1992, S. 39.

709 Vgl. AUWERA, 1994, S. 233.

710 Etwa zeitgleich malte Rubens den ‚Bethlehemitischen Kindermord‘ als programmatisches Kunst- und Schaustück, vgl. KEPETZIS, Ekaterini: Der ‚Bethlehemitische Kindermord‘ in der Kunstliteratur: Vasari, van Mander und die Darstellungen des Rubens, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte (im Druck).

711 PRIMIS, Floris: *Geschiedenis van Antwerpen*, Bd. 8, S. 233.

„(...) te betaelen aen Abraham Janssen, schilder, de somme van sevenhondert vijftich gulden voor seker stuck schilderije genaempt Schaldis, benestende in de Staeten Camer voor de schouw aldaer. Actum 10. julii 1610.“ Rubens hingegen wurde in zwei Raten ausbezahlt: „(...) te betalen aen Peeter Rubbens, Schilder, die somme van dysent guldens“ und einige Monate später „(...) acht hondert gulden, ende dat in voldoeninghe van het stuck schilderye van de Drye Coninghen.“<sup>712</sup>

Evers unterstreicht durch die Höhe der an Rubens bezahlten Summe von 1.800 Gulden den Unterschied in der Rangfolge der Maler und verweist darauf, daß eine derart hohe Summe vorher noch nicht von der Stadt für ein Gemälde ausgegeben wurde.<sup>713</sup> Müller-Hofstede hält dem entgegen, daß die Gemälde nach der Zahl der darin enthaltenen Figuren bezahlt wurden, und somit die an Janssens ausbezahlte Summe für eine Komposition mit nur zwei Figuren wesentlich höher zu bewerten sei als die 1.800 Gulden für das ausgesprochen figurenreiche Gemälde von Rubens.<sup>714</sup>

Rubens wurde im September 1609 von den Erzherzögen Albrecht und Isabella zum Hofmaler ernannt und bestand darauf, nicht nach Brüssel ziehen zu müssen, sondern seinen Hauptsitz in Antwerpen beibehalten zu dürfen. Dafür gab es folgende Gründe: Wirkungsvolle Maßnahmen von Seiten der Erzherzöge hatten es ermöglicht, die negativen Folgen der Schließung der Schelde wenigstens zum Teil zu neutralisieren. Wichtigster Faktor stellte die wirtschaftliche Akzentverschiebung dar: Man praktizierte neue Handels- und Finanztechniken, Transaktionen von Gütern, die nicht mehr nach Antwerpen transportiert wurden – alles lief über ein Netzwerk von Freunden, Familien und Emigranten an Handelsknotenpunkten in Europa. Durch dieses lebhafte Korrespondenzsystem konnten kapitalkräftige Firmen ihren Marktanteil in Antwerpen halten. Die neu strukturierte Organisation des Handels ermöglichte es der Stadt, der wirtschaftlichen Rezession nicht vollständig zu unterliegen.

Hauptaspekt war die Demokratisierung der Handelspraktiken mittels Beteiligung und Kommissionshandel. Anteilseignerschaften setzten die Beschaffung des nötigen Kapitals durch zwei oder mehrere Teilhaber für eine einmalige Handelsoperation voraus. Weniger kapitalkräftige Kaufleute erhielten dadurch einen Zugang zum internationalen Handel. Gleichzeitig wurde das Risiko gestreut. Die Einschaltung von Kommissionären ermöglichte dem Kaufmann, seine Transaktionen unabhängiger und von zu Hause aus zu tätigen. Antwerpen blieb somit ein Handelszentrum, von dem Investitionen ausgingen und in das Gewinne zurückflossen, während der direkte Warenverkehr in Amsterdam abgewickelt wurde. Die Stadt wuchs zu einem Dispositionsplatz heran. Die Schließung der Schelde hatte zur Folge, daß die Antwerpener Kaufleute ein hohes Zollgeld zahlen mußten, welches nach dem Gewicht der Schiffsladung berechnet wurde und schwere

---

712 Zitiert nach BRANDEN, 1883, S. 480 und 486.

713 Vgl. EVERS, 1942, S. 127; Max ROOSES zitiert die Aktenstücke, macht aber nicht auf die Einmaligkeit der Summe aufmerksam, Bd. 1, Nr. 157, S. 205.

714 Vgl. MÜLLER-HOFSTEDÉ, 1971, S. 248.

Transporte nicht mehr rentabel machte. Bei Luxusobjekten dagegen war es für die Produzenten möglich, eine befriedigende Gewinnspanne zu erzielen. Während durch die hohe Emigrationsrate Häuser und Grundstücke als Geldanlage nicht mehr rentabel waren, wurden Kunstwaren zum beliebten Investitions- und Spekulationsobjekt. Dadurch entstand ein florierender Kunsthandel.<sup>715</sup>

Rubens' Gemälde ‚Die Anbetung der Könige‘ und der intendierte Apell an die Unterhändler ist in diesem, hier lediglich skizzierten wirtschaftspolitischen Rahmen zu sehen. Gleichzeitig stellte dieser Aspekt eine direkte Verbindung zwischen den einander gegenüber hängenden Gemälden von Rubens und Janssens her.

Zum Schluß gilt es noch einmal hervorzuheben, daß beide Künstler mit ihren Gemälden die Möglichkeit wahrgenommen haben, sich mit einem gezielten Apell an die Unterhändler zu wenden, um ihre an den Waffenstillstand geknüpften Hoffnungen zu visualisieren. Um den neuen Inhalten den größtmöglichen Nachdruck zu verleihen, griffen sie auf tradierte Bildthemen zurück und fertigten eine aktualisierte, auf die politischen Verhältnisse bezogene Fassung an.

## 8.2 Die Feiern

### 8.2.1 ‚Triumphante ende Blijde Incomste binnen Antwerpen‘, 9. Februar 1609

In den Monaten Februar und März 1609 kam ein Großteil der Unterhändler aus den verschiedenen Ländern in Antwerpen an. Die Abgesandten wurde dem Anlaß und den damit verbundenen Hoffnungen angemessen empfangen. Davon zeugt ein im Antwerpener Stadtarchiv aufbewahrtes Pamphlet, daß den französischen und englischen Unterhändlern gewidmet ist. Dieses Schriftstück läßt vermuten, daß nicht nur deren Ankunft, sondern das Eintreffen aller Beteiligten, wenn auch zu unterschiedlichen Terminen, feierlich begangen wurde. Dazu konnte jedoch bislang kein Quellenmaterial ausfindig gemacht werden. Aus diesem Grund soll im folgenden der ausführliche Titel des Pamphlets und alle Verse zitiert werden:

„Triumphante ende Blijde Incomste binnen Antwerpen; vande Ambassadeurs / van wegen de Coninghen van Franckrijck ende Enghelant. Opt stuck

---

715 Vgl. Baetens, Roland: *Antwerpens Goldenes Jahrhundert. Konstanten und Wandel des wirtschaftlichen Lebens*, in: KAT. KÖLN, 1992, S. 27–38. Vgl. dazu auch NORTH, Michael: *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien/Böhlau 1992. VOETEN, P.: *Bijdragen tot de geschiedenis van het handelsleven te Antwerpen tijdens de eerste jaren van het Twaalfjarig bestand (1609–21)*, (Diss.) Leuven 1954. DERS.: *Antwerpse Handel over Duinkerken tijdens het Twaalfjarig Bestand*, o.J., o.O. STOLZ, Eddy: *Die Spaanse Brabanders of de handelsbetrekkingen der Zuidelijke Nederlanden met de Iberische Wereld 1598–1648*, 2 Bde., Brüssel 1971.

vande Vrede-handel ofte lanckduerich Bestand tusschen Hare hoocheden /  
ende de E. Heeren Staten Generael des vereenichde Nederlanden. Gheschiet  
den negensten February 1609.“

„[1]Antwerpen seer triumphant  
De heele werelt door ghepresen. /  
Uwen lofen can aen elcken kant  
Niet ghenoech wtghelesen wesen /  
soomen inde Cronijcken mach lesen  
Syt ghy boven alle Steden schoon /  
So moet elck mensch oor dan door  
desen / U wel toe wenschen alleen de  
Croon

[3] Negen maenden al inden haech:  
Quamen by een veel Potentaten/  
Hoorden t'bedroest Nederlant  
geclaech / Dat schier ook scheen van  
elck verlaten  
Ich hope t'sal wesen t'onser baten /  
Dat wy d'Oorloch sullen worden quijt  
/ Moghen wy dit van God noch vaten  
Soo sal elck mensch wesen verblijt

[5] Onsen edelen Herr den Marquis /  
Hevet versocht met diligenci /  
Dat die Ambassadeurs seer wijs /  
Souden comen met reverenci /  
hier t'Antwerpen tot assistenci /  
Om te tracteren Peys ofte Bestant /  
Om t'accorderen met zijn Excellenci /  
Al vant bedruckte Nederlant.

[7] Den achtsten doch van February /  
Ginck den Marquis met al zijn heeren  
Buyten de Stadt niet herten bly /  
Met zijn gheselschap omte vereeren /  
Maer voor die reys moest  
wederkeeren Tot lander daechs opt  
selve pas / Doen sachmen t'volc noch  
meervermeere  
Doent recht bescheyt ghecomen was.

[2] Bidt Godt gemeyn wt liefden  
reyn/  
Dat uwen los seer saen, voortaan  
// Geduerichlijck over t'aertrijck  
/  
Altijd mach blijven staen

[4] Wel veertich Jaer t'is  
openbaer,  
Heef d'Oorloch geduert Betruert,  
// Heft menisch helt het ort  
vertelt / En met de Doot besuert.

[6] Wy hopen al Dat God noch  
sal / Aen sien nu onsen Staet seer  
quaet // Die elck besuert, lanc  
heeft geduert/  
En maect ons desolaet.

[8] Den Marquis doen met herte  
koen,  
Haer lustichtegen quam ten Dam  
// Daer hy door reet, soo elck wel  
/ weet, Als hy haer comst  
vernam.

[9] Daer hy doen in zijn Coetse sadt /  
 Daer is hy lustich wtghetreden /  
 Ghinck haer teghen al op den padt /  
 Buyten den Dam met eerbaerheden  
 En met fraey redelijcken zeden  
 Embrasseerden hy seer gratieus  
 En Richardot zijn bestime deden  
 Om t'ontfanghen d'Ambassadeurs.

[11] Elck mocht aenschouwen  
 verstaet wel dit / Hoe fraey dat  
 trocken de Spaegnaerden/  
 Vijf en vijf al een ghelidt /  
 Maer de Guldenbroeders als  
 d'onvervaerde Die haer als Broeders  
 tsamen paerden / Trocken als Helden  
 luftich int pleyn / Voorwaer haer cruyt  
 sy niet en spaerden Elck meriteerden  
 een capiteyn.

[13] Het was seer wwel der Heeren  
 danck/ Als sy hoorden al op die vesten  
 Seer lustich der trompetten gheclanck  
 / Diemen hoorden in Ooste en Westen  
 / Int spelen de elck een zijn besten  
 Om te verwerven prijs en eer /  
 O Heer keeret doch so ten lesten /  
 Verleent ons gheen oorloghe meer.

[15] Den Marquis heeft hier op die  
 reys / Met haren staet naer recht en  
 reden / Gheconvoeyert naer haer  
 Paleys /  
 Doen weder in zijn Coets ghetreden  
 Nu dient den Herr erachtich ghebeden  
 Dat hy dees Heeren allegaer  
 Wilt verlichten met zijnen heylighen  
 Gheest

[17] Princelijcke God in uwen hant  
 Hebt ghy de herte ende nieren/  
 Gheeft vrede in ons Nederlant  
 En wilt haer herten soo regeeren /  
 En door u ghenade haer doch

[10] Den marquis heeft al  
 ongesneest /  
 Haer in zijn coets gheset seer net  
 // Die daer expert ghetrocken  
 wert / Al van ses Peerden vet.

[12] De Coloveniers seer veel  
 ghetiers / Maechen sy met haer  
 cruyt seerluyt // Maer ooc  
 goetront niet stilen stont /  
 Die Schermers int besluyt

[14] Wel mensche acht duysent  
 met macht/ Liepen al om te sein,  
 dees lien// door hope bloot en  
 blyschap groot/  
 om wat goets te gheschien.

[16] Ghebenedyt Is t'allertijt/  
 O Heer u heylighen naem,  
 aersaem//  
 Gheeft ons ghewis dat salich is /  
 ons siele bequaem.

[18] Och Princen dan met  
 alleman/  
 U nu tot bidden spoeyt, wt  
 roeyt//  
 U sonden saen Soo salt wel gaen/

bestieren / Als elck in liefde groeyt.<sup>716</sup>  
 Om te verdrijven Mars den bleot-hont  
 Wy bidden dan door goey manieren.  
 O heer ons doch uwen vrede jont

Der anonyme Autor des Pamphlets hat in Versform die vorausgegangenen Ereignisse, wie zum Beispiel die Verhandlungen in Den Haag zusammengefaßt und äußert die Hoffnung, daß der vierzig Jahre (Vers 4) währende Krieg und die damit verbundenen Schrecken nun ein Ende nehmen würden. Über Antwerpen ist nur zu erfahren, daß die Stadt feierlich geschmückt war. Weil der Autor sich nicht explizit auf das zentrale Ziel des Einzuges, das Rathaus bezogen hat, können seine Ausführungen als Indiz für eine vorhandene Einzugsdekoration in Form von ephemeren Aufbauten herangezogen werden. Auch die zahlreichen Besucher sprechen dafür. Dem Text ist zu entnehmen, daß immerhin achttausend Menschen (Vers 14) den Einzug verfolgten. Von den Mitgliedern der verschiedenen Antwerpener Gilden (Vers 11–12) eskortiert und von Gewehrsalven und Trompetenfanfaren (Vers 13) begleitet, wurden die „Ambassadeure“ von „Marquis“ Spinola in die Stadt geleitet. Am Ende dominiert in den Versen die Hoffnung, daß „Mars den bleot-hont“ (Vers 17) mit ‚Gottes Hilfe‘ vertrieben und der „Peys ofte Bestant“ (Vers 5) Friede für die gesamten Niederlande (Vers 17) bringen werde.

Mit dieser Schrift liegt erstmalig eine einzigartige Quelle vor, die belegt, daß Antwerpen bereits vor Unterzeichnung des Waffenstillstandsvertrages festlich geschmückt war. Ob diese Dekoration zum Einzug der Unterhändler auch bis zur Unterzeichnung bestehen blieb, ist nicht belegt, aber durchaus vorstellbar. Denn die letzten Abgesandten reisten erst im April an. Möglicherweise diente die Ausschmückung als Grundlage für die festlichen und triumphalen Feiern, die nach der Ratifizierung des Waffenstillstandes in Antwerpen abgehalten wurden.

### 8.2.2 Der traditionelle ‚Ommegang‘ in Antwerpen

In Antwerpen gehörte der ‚Ommegang‘ zu den wichtigsten öffentlichen Feierlichkeiten, in dem Elemente aus religiösen Prozessionen und den feierlichen Einzügen der Landesherrn, den ‚Blijde Indrede‘ oder ‚Blijde Incomst‘, vereinigt wurden. Entlang einer festgelegten Route wurden Bühnen und Wagen aufgestellt oder mitgeführt, deren szenischer, aus Holz und Pappe hergestellter Aufbau um lebende, aufwendig kostümierte Personen erweitert wurde. Aus diesem Grund können sie als direkte Vorläufer der heutigen Karnelvalssumzüge bezeichnet werden.

„Die Antwerpener Festumzüge und Prozessionen wurden dreimal im Jahr wiederholt, wobei sowohl die Reihenfolge als auch der Inhalt der gezeigten

<sup>716</sup> Stadarchief Antwerpen, Inventar Pamfletten, Nr. SA 312/9.

Darstellungen beinahe unverändert blieben. Die Entscheidungsgewalt über Inhalt und Aufbau lag offensichtlich in den Händen des Magistrats der Stadt.“ Einige Zeilen weiter wird die Aussage definitiver: „Für die Antwerpener Festzüge war eine von den Organisatoren genau festgelegte Reihenfolge der Gruppen und Festwagen charakteristisch.“<sup>717</sup>

Diese Meinung vertritt das Autorenteam Schuffel, Temme und Spies mehrmals in ihrem Artikel über die Festzüge und Bühnenstücke. Als Grundlage dient ihnen der anlässlich der Unterzeichnung des Westfälischen Friedensvertrages in Osnabrück und Münster durchgeführte Festzug vom 5. Juni 1648, der folgenden szenischen Ablauf hatte: Angeführt von den Vertretern des Handwerks (Wagen 1), der Geistlichkeit (Wagen 2) und einer Gruppe von Narren (Wagen 3) sind die Szenen Nummer vier bis vierzehn weltliche Darstellungen, vornehmlich dem Thema Handel und Seefahrt (Wagen 4–8) sowie Tugend und Laster (Wagen 9–14) gewidmet. Die Wagen Nummer fünfzehn bis zweiundzwanzig präsentieren ausschließlich religiöse Themen. Beendet wird der Umzug durch die wichtigsten Vertreter der Stadt, dem Magistrat und den sechs ansässigen Schützengilden.

Im einzelnen werden dargestellt: ‚De Schip‘ (4, Schiffsbaukunst und Schifffahrt); ‚De Wal‘ (5, Reichtum der Gewässer); ‚Den Dolphijn‘ (6, Fischerei); ‚Den Zee-Waghen‘ (7, Verbundenheit der Stadt mit dem Wasser); ‚De Fortuyn‘ (8, der von Fortuna abhängige Handel); ‚De Reuse‘ (9, Der Riese); ‚De Reusken‘ (10, Die Reichen und ihre Verschwendung); ‚Rijschool‘ (11, Reitschule, damit ist die militärische Ausbildung gemeint);<sup>718</sup> ‚Parnassus-Bergh‘ (12, Parnass); ‚Maghden-Bergh‘ (13, Tugendberg);<sup>719</sup> ‚Kemel‘ (14, ein Perser auf seinem von einem Sklaven geführten Pferd); ‚D’Enghelsche groetenisse‘ (15, Erzengel Gabriel verkündet die Geburt Christi); ‚Visitatie‘ (16, Maria bei Elisabeth); ‚Gheboorte Christi‘ (17, Geburt Jesu); ‚Aanbidding der Herders‘ (18, Anbetung der Hirten); ‚Dryvuldicheyt‘ (19, Heilige Dreifaltigkeit); ‚Seven Wee-en‘ (20, die sieben Leiden Mariens); ‚Het Oordeel‘ (21, Jüngstes Gericht) und die ‚De Helle‘ (22, Die Hölle).

Erstaunlicherweise finden sich 1648 kaum Anspielungen auf den Friedensschluß, vielmehr wird auf den traditionellen ‚Ommegang‘ zurückgegriffen und durch die Nennung des spanischen Königs Philipp IV. und dessen Statthalter Leopold Wilhelm von Österreich auf den aktuellen Anlaß hingewiesen. Zwar versuchte der Autor Van Essen, einige Tableaux mit einer zusätzlichen Bedeutung zu unterlegen, so spricht er zum Beispiel in der Textpassage zu ‚Het Schip‘

717 SCHUFFEL, Jaconelle; Marc TEMME und Marijke SPIES: *Festumzüge und Bühnenstücke. Antwerpen, Haarlem und Dordrecht*, in: Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648, hrsg. von Horst Lademacher und Simon Groenveld, Münster 1998, S. 325–345, hier S. 328.

718 Punkt 11 ist im Gegensatz zu Punkt 10 nicht satirisch gemeint. Vielmehr wird die Antwerpener Reitschule symbolisch für die militärische Ausbildung der Jugend und die Wehrhaftigkeit der Stadt verstanden.

719 Nach der männlichen Tugend der *Wehrhaftigkeit*, folgte die Darstellung der weiblichen *Keuschheit*.



die Hoffnung aus, daß die verfeindeten Provinzen nun „(...) als Schwestern auf dem Meer einträglich nebeneinander existieren“<sup>720</sup>, doch fanden sie keine bildliche Umsetzung und damit keinen Eingang in den ‚Ommegang‘. Anscheinend war es allein die Figur des *Orpheus*, die innerhalb des Umzuges von 1648 *Neptuns* Position auf dem Rücken des Walfisches einnahm, um durch ihn, der mit seinem Gesang und Leierspiel Mensch, Tier und Natur vereinte, an den Friedensschluß zu erinnern. Daß sich nach Meinung des Autorenteam „vor und nach 1648“<sup>721</sup> ausschließlich die Figur des mit einem Dreizack bewaffneten Meergottes *Neptun* auf dem Wal befunden hätte, ist, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, keinesfalls richtig.

### 8.2.3 Der etwas andere ‚Ommeganck‘<sup>722</sup> vom 5. Juni 1609

Aufgrund der Bedeutsamkeit der politischen Entscheidung ließ sich vermuten, daß auch im Jahre 1609 ein ‚Ommeganck‘ anlässlich der Ratifizierung des Waffenstillstandes stattgefunden hat. Bislang konnte aber kein Festumzug nachgewiesen werden. Um so bedeutungsvoller ist eine acht Seiten umfassende Schrift, die hier erstmalig vorgestellt werden kann. Sie trägt den Titel:

„CORT VERHAEL VAN T’GHENE IS ghepresenteert ghevveest in den Ommeganck die men tot Antvverpen ghehouden heeft op den xiiij. Iunij Anno 1609. Noch wordt hier inne verhaelt alle de namen van de Personagien die in den Ommeganck gheweest hebben / met het Liedeken / het welck de Boeren songhen op den waghén. T’HANTVVERPEN. By Abraham Verhoeuen, op de Lombaerde-Veste inde gulden Sonne.“<sup>723</sup> (Kat. 69/1)

Obwohl der Schrift keine Illustrationen beigelegt sind, wie es zum Beispiel in dem von Christophe van Essen beschriebenen ‚Antwerpsche Omme-Gangh oft Lust-Triumphe‘ aus dem Jahre 1648 zu sehen ist,<sup>724</sup> läßt sich durch die ausführliche Beschreibung des anonymen Autors die Ausgestaltung der einzelnen, eingesetzten Wagen genau nachzeichnen. Ob es sich hierbei vornehmlich um ‚tableaux vivants‘ an festen Standorten oder um mitgeführte Festwagen handelt, ist dem Text nicht zu entnehmen. Dieser Punkt ist nicht vordergründig wichtig, weil es in Antwerpen üblich gewesen ist, beide Formen zu vermischen.

Eine Vorstellung des aufwendigen Spektakels liefern zwei Gemälde von Alexander van Bredael (Abb. 17, 18), die jedoch aus dem Jahre 1697 stammen. In diesem Kontext dienen sie und ein weiteres, anonymes Gemälde aus dem Ant-

720 SCHUFFEL, TEMME, SPIES, 1998, S. 329.

721 Ebd., S. 329.

722 Die geläufigste Schreibweise ist ‚Ommegang‘; sie wird für alle im folgenden angeführten ‚Ommegangen‘ verwandt. Nur der 1609 durchgeführte Umzug wird, der Titelangabe entsprechend, ‚Ommeganck‘ geschrieben. Damit soll seine Besonderheit unterstrichen werden.

723 Stadtarchief Antwerpen, Inventar Pamflet Nr. 318/2.

724 Abbildungen bei SCHUFFEL, TEMME, SPIES, 1998, S. 339.

werpener Volkskundemuseum<sup>725</sup> in erster Linie der Anschaulichkeit, da sich zahlreiche der im ‚Ommeganck‘ von 1609 beschriebenen Wagen und Figuren in den Gemälden wiederfinden.<sup>726</sup>

Bislang lag kein Quellenmaterial über den 1609 durchgeführten ‚Ommeganck‘ vor. Aus diesem Grund werden in den nachstehenden Ausführungen nicht nur die Titel der Wagen benannt, sondern auch ausführlich beschrieben.

Die Bedeutung des Waffenstillstandes für Zeitgenossen läßt sich daran festmachen, daß die Initiatoren des ‚Ommegancks‘ von 1609 beschlossen haben, die traditionelle Szenenabfolge zu modifizieren. Davon zeugen vor allem die ersten Wagen, die genau genommen keine Änderung, sondern eine Erweiterung darstellen. Zahlreiche der tradierten Szenen wurden übernommen und durch weitere Figurengruppen, Bilder oder Spruchtafeln aktualisiert, die im Gegensatz zum ‚Ommegang‘ von 1648 eindeutig auf die politischen Ereignisse des Jahres 1609 reagieren.<sup>727</sup>

Bereits das der ausführlichen Beschreibung der einzelnen Wagen vorangestellte „Nieu Liedeken dat wert gesonghen op eenen waghén rijdendeinden Ommeganck“ (Kat. 69/2) greift nicht auf einen altbekannten Text zurück, sondern stellt die neue Situation, von Bauern vorgetragen, allegorisch und in Versform vor.<sup>728</sup> Zu Beginn wird darauf verwiesen, daß die „goeden tijdt“ durch die Vertreibung von Zwietracht („Discoort“), Neid („Nijt“) und Krieg („Oorloghe“) nun begonnen hat, jedoch nur die Tugendhaftigkeit einen dauerhaften Frieden („den vrede sonder resprijt“) bringen kann. In der zweiten Strophe wird sodann die Hoffnung ausgesprochen, daß mittlerweile überall der Bestand Einzug gehalten hat, weil der Frieden in greifbare Nähe gerückt ist: „Den pays is hier nu voor de handt / Soo wy wel hopen al ghemeen / In elcks quartier is nu bestant“. Bevor im letzten Abschnitt die von Gott hoch geschätzte Friedfertigkeit der „Princen“ beschworen wird („Princen die altijd sijn vreesaem / Behaeghen Godt in s’Hemels thron“), wird die Unterwerfung des „Mars met sijn bloethonden“, ausführlich besungen und gefeiert.

Begann der traditionelle Festumzug mit der Verherrlichung des Handels und der Seefahrt, sind es nun ‚Pax ende Iustitia‘ (Kat. 69/3), die unter dem Titel ‚Concordiae Reduci‘ den ersten Wagen bespielen. Der Text beschreibt *Pax* als eine in silberweiße Kleider („witsilverdoeck“) gehüllte Figur, die in der Mitte des Wagens auf einem Thron sitzt und mit den Attributen Ölweig und Lorbeer-

725 Ende des 17. Jahrhunderts entstanden, Öl auf Holz, Antwerpener Volkskundemuseum, Inv. Nr. VM57.103.1.

726 Vgl. OURSEL, Hervé: *Quelques oeuvres du Musée des Beaux Arts de Lille évoquant des fêtes et des jeux traditionnels*, in: *Revue du Nord*, 69, 1987, S. 570–572, hier S. 570ff. KAT. ANTWERPEN 1993 [B]: S. 319f., mit Farbabbildungen. Dort werden beide Gemälde fälschlicherweise auf das Jahr 1649 (?) datiert.

727 Die nachfolgenden Zitate entstammen der Beschreibung des ‚Ommeganck‘ (Kat. 69/1–8).

728 Das Lied wurde nur der schriftlichen Fassung, dem Programmheft, vorangestellt. Durch die Angabe, daß Bauern das Lied vorgetragen haben, wurde es vermutlich von den Bauern auf Wagen Nummer Zehn gesungen.

kranz ausgestattet ist. Daran läßt sich bereits ablesen, daß dieser Wagen den beiden Personifikationen *Pax* und *Iustitia* nicht gleichberechtigt zugeordnet ist. Denn der Autor hat es vermieden auf die Darstellung des Kusses zwischen *Pax* und *Iustitia* zurückzugreifen. Vielmehr orientierte er sich an den klassischen *Pax*-Triumphwagen.<sup>729</sup> *Iustitia* steht mit Schwert und Waage neben dem Thron und ist in die Reihe der *Pax* zugeordneten Tugendallegorien eingegliedert. Dort finden sich *Veritas*, „in de Hand een horologie“; *Fidelitas* mit goldenem Ring und Hund; *Charitas* mit ihren Kindern und *Prosperitas* mit einem Schild, auf dem Städte und Burgen von einem Netz umschlossen dargestellt sind.<sup>730</sup> Sie treten an der rechten Seite von *Pax* auf. Zu ihrer Linken finden sich *Prudentia* mit Spiegel und Zepter, *Unanimitas* mit den Attributen Herz, Händen und den friedlich nebeneinander existierenden Tiere Schaf und Wolf, *Abundantia* mit überquellendem Cornucopia und *Opulentia* mit einem Geldbeutel in der Hand stehen.

Die Ausmaße des Wagens müssen beträchtlich gewesen sein, denn hinter dieser Gruppe findet sich eine zweite, die von *Tempus* mit einer Sanduhr auf dem Kopf und einer Kette in der Hand angeführt wird. In Siegespose hat er seinen Fuß auf den am Boden liegenden *Mars* gestellt, der in voller Rüstung („antijcks harnas“), mit einem halb aus der Scheide gezogenem Schwert und einer gebrochenen Fackel ausgestattet ist. Seine Gefolgschaft besteht aus *Discordia*, *Perturbatio*, *Rapina* und *Crudelitas*. In welcher Position sie sich befinden, läßt sich dem Text nicht entnehmen. Dem Wagen voran schreitet *Fama* und verkündet mit ihren Trompeten den Einzug von *Pax* und *Iustitia*, von deren Triumph auf einer mitgeführten Schrifttafel zu lesen ist:

„Siet hier hoe Pays ende Iustitia triumphant, wel / Met waerheyt, en wijsheyt, vol deuchden, bequaem, soet, / Door den tijd gebonden hebben, Mars den tyrant, fel, / Dus wilt door fama prijsen Godts Heerlijcken naem, goet.“

Gefolgt wird der Wagen von einem ebenfalls reichgeschmückten Gespann, das unter dem Titel „*Quieti restauratae*“ der Verherrlichung *Belgicas* gewidmet ist (Kat. 69/4). In strahlendweißen Gewändern sitzt *Belgica* ebenso wie *Pax* auf einem in der Mitte stehenden Thron. Ihren Kopf ziert ein Helm, in ihrer Hand hält sie ein goldenes Zepter, und zu ihren Füßen liegt ein Löwe. An dieser Stelle hätte die Möglichkeit bestanden, die Personifikation des *Waffenstillstandes* zu integrieren, denn der Wagen wird mit folgendem Spruch eingeleitet: „Die genade Godts hooch bouen al verheuen, / Heeft wt miltheydt, Belgica Bestant gegheuen.“ Doch dem Entwerfer des Programmes war es ein größeres Anliegen, ihr *Belgicas* Tugenden und Stärken zur Seite zu stellen. Dort finden sich *Fortidudo* mit einer Säule im Arm, *Securitas* mit der Keule des Herkules, *Reditus in Patriam* in orangefarbenen Kleidern und als Zeichen der Treue ein ihr zugeordneter Hund. Die Reihe wird von *Benignitas* beschlossen, die ein Schild mit einer *Maria-lactans*-Szene zeigt.

729 Vgl. KAT. STUTTGART 1997, S. 155, Nr. 40.8.

730 Zahlreiche der vorgestellten und noch vorzustellenden Personifikationen lassen sich bei BOCHIUS, 1599/1602, S. 222–223 in der Darstellung ‚*Theatri Versatilis Facies Altera*‘ wiederfinden.

Zu *Belgicas* Linken findet sich *Potestas*, ausgezeichnet mit einer goldenen Krone und einem Schild, „daer innen gheschildert een Nympe ontfanghende een sweert van eenen arm wt de locht comende“. Gefolgt wird sie von *Possessio Tuta*, auf deren Schild mehrere Häuser, Stallungen und verschiedene Tiere dargestellt sind.<sup>731</sup> Danach werden die Personifikation *Gratulatio* dem Publikum präsentiert, „gecleet int purpur voor haer hebbende eenen schilt daer in geschildert sijn twee personen die malcanderen omhelfen“. Erstaunlicherweise repräsentiert sich *Concordia* erst am Ende der Gruppe. Gerade ihr hätte, mehr in den Mittelpunkt gerückt, die Funktion übertragen werden können, mit ihren Attributen Pfeilbündel und Taubenpärchen die durch den Waffenstillstand erreichte Einheit und Einigkeit darzustellen. Der Absatz endet mit der Beschreibung: „Mercurius sit tusschen beyde de sijden int middel.“ Daraus läßt sich folgern, daß die genannten Personifikationen die Längsseiten der Wagen bespielen, um die größtmögliche Präsenz beim Publikum zu erwirken.

„In teecken van blijschap, hebbe ick verandert koen, / Mijn habijt, ende laete voorts mijn gheweer af doen“ lautet der Sinnspruch, der dem Antwerpener Riesen, dem sogenannten ‚Reusen‘, und seinem Gefolge vorangetragen wird (Kat. 69/5).<sup>732</sup> Während mehrere Genien ihn von Rüstung und Waffen entledigen, überreichen andere ihm als Zeichen der Befriedung einen Ölzweig. Der Riese, auch als Druon Antigoon bekannt, nimmt eine wichtige Position in der Antwerpener Stadtgeschichte ein: Er forderte an der Stadtgrenze von allen Kaufleuten und Seefahrern ein Zollgeld, bis Salvius Brabo ihn besiegen konnte. Auf die inhaltliche und formale Übereinstimmung mit der bei Bochius dargestellten *Mars*-Figur wurde bereits hingewiesen. Überlegungen, in seiner Figur eine direkte Anspielung auf die aktuelle politische Situation zu sehen, kann nur bedingt zugestimmt werden. Der Riese gehört auch heute noch zum festen Bestandteil der Umzüge in Antwerpen, doch über eine Entwaffnung der Figur erhält man innerhalb der anderen Ommegänge keine Nachricht. Setzt man die Entwaffnung mit der Aussetzung der Zölle gleich, thematisiert diese Szene die Hoffnung, daß auch die Scheldeblockade aufgehoben wird. Hinter dem Wagen hat man sich eine große Menschenmenge mit Fackeln vorzustellen, die zu Fuß oder zu Pferde dem Riesen folgten.

Der vierte mit ‚*Securitati Publicae*‘ betitelte Wagen (Kat. 69/5), der die ‚*Peys-smisse*‘ vorstellt, zeigt, daß die Abfolge des ‚*Ommeganck*‘ genauestens durchdacht und aufeinanderabgestimmt war. Denn hier werden die dem Riesen abgenommenen Waffen zu Pflugscharen umgeschmiedet, wie der die Szene erklärenden Texttafel zu entnehmen ist:

„Als de wijs-heyte door redene, het ghewelt verwint, / Soo verandert Labor ende Tijt alle saecken: / Want Violentia dat wreede Oorloechs kint, / Moet

731 *Possessio Tuta* findet sich bei Bochius (1602) neben *Induciae* (Kat. 11 D1).

732 Einige Tableaux der weltlichen Darstellungen sind früheren religiösen Prozessionen entlehnt. So verkörpert der Riese unter anderem die Figur des Goliath aus dem Alten Testament.

nu blasen t'vier, om ploech-ijzers te maecken. / D'oorloge loont met armoede, die meest naer haer haken.“

Dazu wurde ein großer Schmiedeofen nachgebaut, der mit einem Blasebalg zum Glühen gebracht werden konnte. Diese Tätigkeit verrichtet die angekettete *Violentia*, die von nun ab ihre Kraft dazu verwenden muß, den Blasebalg zu betätigen, um das Feuer zu schüren. Der Text berichtet von zahlreichen Rüstungen, Waffen und Schilde, die dort eingeschmolzen wurden.

Bei der Ausgestaltung des Wagens hat man sich möglicherweise an einem Stich von Pieter Baltens (Kat. 44) orientiert, der unter dem Titel ‚Die Cracht des Peys‘ eine ‚Friedens-Schmiede‘ zeigt und anlässlich des Waffenstillstandes neu aufgelegt wurde. Auch in diesem Fall wird das Feuer durch *Violentia* angefacht.<sup>733</sup> Obwohl sich zahlreiche der dargestellten Figuren nicht auf dem Wagen wiederfinden lassen, kann in dem, durch die mehrmalige Auflage bekannten Stich die Vorlage gesehen werden.

Auf dem Festwagen steht neben *Labor* ein Soldat, der die Waffen zu Pflugscharen und Bratpfannen, als Symbol für Alltagsgegenstände, umschmiedet. Des ‚soldaets wijf‘ ist unterdessen damit beschäftigt, die Rüstungen heranzutragen.<sup>734</sup> Auch diesem Wagen folgt eine große Gruppe von Handwerkern und Bauern, die in der Schmiede hergestellte Werkzeuge mit sich führen.

Auf dem „Triumphanten wagen van Neptunus, Antijcke ghecleedt int zee-groen half naeck“ (Kat. 69/6) sitzt der Gott des Meeres mit seiner mit zahlreichen Perlen verzierten Frau *Amphitryte*, eingerahmt von zwei *Tritones*, die zwei Schilder mit den Titeln halten: ‚Dicto citius‘ und ‚Aequora placat‘. Die den Wagen ziehenden ‚Zeepeerden‘ werden von zwei halbnackten jungen Männern geritten, während acht *Tritonen* auf Muscheln blasen.

Mit diesem Gespann wurde das traditionelle ‚Ommeganck‘-Thema ‚Handel und Seefahrt‘ eröffnet. Obwohl zahlreiche Details aus anderen Festzügen übernommen wurden, ist es die neu gestaltete Zusammensetzung und die Integration von Figuren, die weder vor 1609 noch danach eingesetzt wurden, die die Besonderheit und Einmaligkeit dieses Festumzuges ausmachen.

Ein Beispiel dafür ist der den ‚Walvisch‘ vorstellende ‚seste punct‘ mit der mythologischen Figur des *Arion* (Kat. 69/6). Wie man sich die Umsetzung des aus Holz und Pappe hergestellten riesigen Fisches vorzustellen hat, zeigt eines der Bilder von Bredal (Abb. 18). Dort steht der silbergraue Walfisch mit roten Flossen, mit weit aufgerissenem Maul und Augen im Mittelpunkt des Bildes. Zur Belustigung der Zuschauer speit er aus verschiedenen Öffnungen Wasser. Oben auf sitzt der mit einem Dreizack bewaffnete *Neptun*, der 1609 durch den auf einer „Viole oft Cithere“ spielenden *Arion* ersetzt wurde. Damit ist die Aussage widerlegt, daß sich vor und nach 1648 ausschließlich *Neptun* auf dem Wal finden läßt.<sup>735</sup>

733 Vgl. MAUQUOY-HENDRICKX, 1979, Bd. 2, Nr. 1652.

734 Eine sehr ähnliche Situation läßt sich bei Pieter Baltens (Kat. 44) in der rechten Bildhälfte wiederfinden.

735 Vgl. SCHUFFEL, TEMME, SPIES, 1998, S. 329.

„Arion war (...) der unvergleichlichste Sänger und Kitharاسpieler, (...) auch der erste, der Dityramben dichtete und ihnen ihren Namen gab, und lehrte die Kunst in Korinth.“<sup>736</sup>

Nach einer Kunstreise durch Sizilien, die ihm viel Ehre und vor allem Kunstschätze eingebracht hatte,

„(...) wünschte er wieder nach Korinth zurückzukehren. (...) Auf dem Meere verschworen sich die Schiffsleute, sie wollten ihn über Bord werfen und seine Schätze für sich behalten. Als er es erfuh, flehte er sie an, sie möchten ihm nur das Leben schenken, die Schätze wolle er ihnen gerne überlassen. Aber er konnte sie nicht erweichen, und sie befahlen ihm, sich selber das Leben zu nehmen (...). In dieser verzweifelten Lage bat nun Arion, wenn sie es nun einmal so wollten, möchten sie ihm erlauben, in vollem Sängerschmuck auf die Ruderbank zu treten und zu singen. Er versprach, nachdem er gesungen, sich selber den Tod geben zu wollen. Da überkam sie das Verlangen, den allerherrlichsten Sänger singen zu hören (...). Als das Lied zu Ende war, stürzte er sich mit dem vollen Schmuck, den er trug, ins Meer.“<sup>737</sup>

Seine Rettung verdankt er – je nach Quelle –, einem oder mehreren Delphinen, die ihm aufgrund seiner musischen Begabung wohl gesonnen waren und ihn an das Ufer brachten. „Dafür wurde der Delphin von Zeus unter die Sternbilder versetzt, die Seeleute aber traf die gerechte Strafe.“<sup>738</sup> Die nach der Legende eigentlichen Retter des *Arions*, folgen innerhalb des ‚Ommegancks‘ dem Wal und werden, um möglicherweise der Legende inhaltlich wieder näherzukommen, von zwei Sängern geritten.

Der Rückgriff auf die Figur des *Arions* wird den Zuschauern durch eine lateinische Inschrift und höchst wahrscheinlich für die nicht Lesekundigen durch einen mitlaufenden oder beistehenden Programmierlärerer vorgetragen:

„Ut citharam pulsans / Concordi pectine Arion / Delphinas mouit, pelagique / Immania cete, // Sic animos odiis infestos / Pectora placat / Aspera, & vnanimis reddit / Concordia Belgas.“<sup>739</sup>

Daß *Arion* mit seinem Instrument und dem ‚Lied der Eintracht‘ nicht nur die Meerestiere, sondern auch die haßerfüllten Seelen befriedete und dadurch Eintracht zu den Niederländern zurückkehrte, ist eine recht eigenwillige Interpretation der Legende. Ferner erstaunt, daß für diese Aussage nicht *Orpheus* herangezogen wurde, von dem bekannt war, daß er durch seinen Gesang Mensch, Tier und Natur versöhnte und vereinte.<sup>740</sup> Eine Erklärung ist in den verschiedenen Emblemen zu suchen, die *Arion* zumeist mit seiner Zitter oder einer Harfe auf

736 HERODOT: *Historien*, übers. von A. Horneffer, hrsg. von H.W. Haussig, Stuttgart 1971, I. 23.

737 Ebd., I. 24.

738 OVID, *Fasti* II 83.118. Vgl. dazu auch Der Kleine PAULY, Bd. 1, Sp. 548f.

739 Inschrift entnommen aus Kat. 69/6.

740 Vgl. dazu das Kapitel ‚Het Gehoor‘ im KAT. BRÜSSEL 1998, S. 131ff.

dem besänftigten Delphin zeigt,<sup>741</sup> während das jeweilige Lemma und Epigramm auf die Überwindung der Habgier und den Geiz als Ursprung des Bösen verweisen.<sup>742</sup> Hierin liegt wahrscheinlich sein Einsatz begründet, obwohl sich diese Interpretationen weder in der Darstellung noch in der Inschrift wiederfinden lassen. Die unterschwellige Anspielung auf die Blockade der Schelde, die Bereicherung des Gegners durch die daraus notwendig gewordene und erzwungene Abwicklung des Handelstransfers in Amsterdam und die Forderung von hohen Zollgebühren dürfte nur von den humanistisch geschulten Zuschauern verstanden worden sein. Auf diese der Legende immanenten Bedeutung wurde nicht eingegangen. Vielmehr wird *Arion* als tugendhaft, die Gefahr überwindend,<sup>743</sup> weil „müsig begnadet (...) und daher göttlich geschützt“<sup>744</sup> dargestellt, und er verweist damit auf die Hoffnungen der Antwerpener Stadtbevölkerung, daß die Schelde durch den Waffenstillstand wieder frei befahrbar würde.

Dafür spricht auch der nächste Wagen, der das aufgetakelte ‚Schip‘ (Kat. 69/6) zeigt und durch eine Schrifttafel verkündet, daß es der Waffenstillstand (‚Trefues‘) sei, der den Schiffsleuten Sicherheit gibt und es den Kaufleuten ermöglicht, „vry ende vranck“ zu reisen.<sup>745</sup> Im Gegensatz zum ‚Ommegang‘ von 1648, wird hier der politische Anlaß direkt benannt,<sup>746</sup> wobei jedoch auf die Personifikation des *Waffenstillstandes* verzichtet wurde. Die Inschrift wird von zwei „tafelen“<sup>747</sup> gerahmt, die auf der einen Seite Portraits der Erzherzöge (‚de hoofden vande Ertsch-Hertoghen‘) mit der Unterschrift „IN BENEFICIIS DELPHINI“ und auf der anderen Seite in Verbindung mit der Inschrift „CONSILIO THEMISTOCLEO“ eine Weltkugel mit einem Ruder (‚antick Schiproer‘) vorstellen. Auf dem Schiff, welches als „Oorlochs schip“ ausstaffiert wurde, um die Aussage der Befriedung zu unterstreichen, stehen Seeleute verschiedener Nationen: Holländer, Niederländer, Engländer und Spanier. Zu Fuß folgen dem Schiff zahlreiche ‚Bootsgesellen‘, die unterschiedliche Früchte zur Schau tragen und auf Ergiebigkeit und Gewinn der Seefahrt verweisen. Auch hier sind es die Kostüme, die die verschiedenen Nationen kennzeichnen, um das notwendige, friedliche Miteinander zu demonstrieren.

Daß allen Dingen und Zuständen der Wandel eigen und das Schicksal durchaus wandelbar ist, versinnbildlicht ein lebensgroßer Elephant, auf dessen

741 Nur bei ALCIATUS, 1542/1991, S. 38f. findet sich eine Darstellung, die neben dem Schiff den von Bord gestoßenen Arion, einen wilden Delphin und erst im Hintergrund die wundersame Rettung und das Festland zeigt.

742 Vgl. HENKEL/SCHÖNE, Sp.1608–1609.

743 Vgl. HENKEL/SCHÖNE, Sp. 109. „SPERNIT PERICVLA VIRTUS“ (Tugend überwindet Gefahr).

744 Der Kleine PAULY, Bd. 1, Sp. 549. Vgl. auch Cahn, Herbert A.: Artikel ‚*Arion*‘, in: LIMC, Bd. 2.1, S. 602f.

745 Im Original lautet die Inschrift: „Den Trefues veylicheyden den Schipman, Godt danck / Dat den Coopman mach al om reysen vry ende vranck“.

746 Die Begriffe ‚Bestant‘ und ‚Trefues‘ finden sich im Text an verschiedenen Stellen.

747 Man kann durch die bekannten Ausschmückungen der Festumzüge davon ausgehen, daß es sich um Gemälde gehandelt hat.

Rücken ein „quadraet“ mit der Inschrift „SORS OMNIA VERSAT“<sup>748</sup> angebracht ist, auf dem *Fortuna* („fortuynē“) steht (Kat. 69/7). Wenn man sich an dem Gemälde von Bredael orientiert (Abb. 18), kann man sich *Fortuna* vermutlich in tradierter Form auf einer Kugel stehend und mit wehendem Segel vorstellen.

„Het neghenste punct / Eenen wagen representet ende den Berch van Parnassus met de fonteyne van Aganippe, springende / Phoebus mit zijn citere spelende / ende sittende inden stoel van Mars ende Pallas beneden neffens haer liggende als verwonnen Belliona de Musae / wacker sijnde ende elck sijn instrument hanterende / ende harmonieselijck spelende int musijck dese navolghende carmina: Hoc foedus cantate deae celebrate canorae / Castalides, per quod munera nostra vigent / Exulat Alecto, Mars & Bellona quiescunt, Pax redit, & pallas prouida, prisca quies.“<sup>749</sup>

Zwei mit goldenen Kronen ausgestattete Sänger rahmen die unter dem Titel ‚Humanitati priscae‘ laufende Vorstellung und tragen jeweils ein Schild (Kat. 69/7–8). Darauf ist zu lesen:

„Als Mars ende Bellona domineren / Soo moet Phebus ende Pallas wijcken / De Musae die slapen, de Consten cesseren / Barbaries regneert in alle Rijcken. / Maer als Pax can Mars ouerwinnen / Ende Bellona benemen haer helsche cracht, / Men siet die Musae wt den slaep ontspringhen, / De vry Consten floreren dach, ende nacht.“<sup>750</sup>

Während der traditionelle ‚Ommegang‘ die Aufgabe dieses Festwagens allein darin sah, die verschiedenen Künstler, Musiker und Dichter der Stadt zu ehren, stellt der inhaltliche Aufbau der Passage aus dem Jahre 1609 einen direkten Bezug zum politischen Anlaß her. Die beide Tyrannen *Mars* und *Bellona*, die gemeinsam die Entfaltung der Musen unterdrückt haben, wurden 1609 von *Pax* vertrieben, was zur Folge hatte, daß die freien Künste wieder zum Leben erweckt werden konnten. Weil für die Antwerpener Bevölkerung mit der Ratifizierung des Waffenstillstandes der Eintritt des Friedens in greifbare Nähe gerückt war und die Personifikation *van het Bestand* noch nicht zur Verfügung stand, wurde der Rückgriff auf *Pax* notwendig. Auch Formulierungen wie „Vrede ofte bestant“ oder „Bestand – t‘waar voorspook vande Vrede“ (Kat. 45) wurden gewählt, um auf die Phase der befristeten Ruhe, auf den Vorfrieden aufmerksam zu machen. Außerdem muß *Pax* als Hoffnungsträger verstanden werden, deren Zustand erst durch den Waffenstillstand in greifbare Nähe gerückt ist. „Den pays is hier nu voor de handt“, wird in dem Lied verkündet.

Unter dem Titel ‚Hilaritati communi‘ präsentiert sich dem Publikum eine große Anzahl von Bauern und Handwerksleuten, die um einen großen runden Tisch sitzen, auf dem verschiedene Utensilien und Lebensmittel („kaes ende boter / radijs / met eenen grooten mostaertpot“) stehen (Kat. 69/8). Ihr ausgiebiges

748 Der Text betont, daß die Inschrift auf jeder Seite („elcke sijde geschreven viermael“) des Podestes angebracht war.

749 Zitat entnommen aus Kat. 69/7.

750 Zitat entnommen aus Kat. 69/7.



Gelage wird von Musik und Gesängen begleitet. Der Waffenstillstand wurde als Anlaß und Grundlage für das fröhliche und ausgelassene Miteinander angesehen. Davon kündigt ein vorangetragenenes Schild mit folgender Inschrift: „Alle menschen nv inwendich verblijden, / Door het Bestandt vercreghen in onse tijden.“ Eine große Menschengruppe folgt singend dem Wagen. Vermutlich tragen sie das der schriftlichen Ausführung des ‚Ommegancks‘ vorangestellte ‚Liedeke‘ vor und beschließen den ersten Teil des Umzuges.

Der zweite Abschnitt<sup>751</sup> (Kat. 69/8) unterscheidet sich vom ersten vor allem durch die sehr kurzen Beschreibungen der einzelnen Wagen. Zum Teil werden noch nicht einmal zwei Zeilen dazu verwandt. Das ist um so erstaunlicher, weil vorher vom Autor selbst die unterschiedlichen Farben der Gewänder aufgelistet wurden. Gleich zu Beginn weist er aber darauf hin, daß es auch hier um „seer vele schoone gheestelijcke punten ende vercierde waghens“<sup>752</sup> geht. Die deutliche Textreduktion ließe sich dadurch erklären, daß es sich hierbei ‚nur‘ um die traditionellen und damit bekannten Punkte des Antwerpener ‚Ommegancks‘ handelt. Diese These würde die Originalität des ersten Teils, der direkt auf den Waffenstillstand Bezug nimmt, unterstreichen.

Das Autorenteam Schuffel, Temme und Spies hat herausgearbeitet, daß der Textausgabe von 1648 ein Nachdruck im Jahre 1649 folgte, worin die einzige „(...) Veränderung beim zweiten Druck in der Erweiterung des Abschnitts ‚Geistlichkeit‘ [bestand], dessen Umfang von fünf Zeilen in der ursprünglichen Version im Nachdruck auf zwei Seiten angewachsen war. Der Unterschied (...) läßt sich leicht erklären, denn den Festumzügen, anlässlich derer der Text erschien, lagen unterschiedliche Motivationen zugrunde. Während 1648 der Friede von Münster gefeiert wurde, war es 1649 ein religiöses Fest, der ‚Maria-Ommegang‘ oder ‚Ommegang half-oogst‘ vom 15. August des Jahres, der die Herausgeber zur Neuauflage bewog.“<sup>753</sup>

Obwohl das Titelblatt des ‚Ommeganck‘ von 1609 den politischen Anlaß nicht nennt, dient neben den genannten Verweisen auf den Waffenstillstand die Textstruktur als Indiz dafür, daß der feierliche Umzug anlässlich des zwei Monate zuvor abgeschlossenen Waffenstillstandes inszeniert wurde.

Der zweite Teil des Festumzuges wird von „Onser Lieuer Vrouwen Bootschap“ mit dem Wagentitel „Deo Incarnato“ angeführt. Es folgt die Darstellung der Geburt des „Selichmaker“ in Bethlehem mit den Drei Heiligen Königen („Nato Seruatori“). Zusätzlich wird die Szene der Anbetung der Drei Heiligen Könige („Deo Regi & Homini“), die dem Kind Myrrhe, Weihrauch und Gold darbieten, auf einem eigenen Wagen vorgestellt; danach folgt die „heylige besnydenisse“ („Orbis Redemptori“). Leider hat der Autor auch den nachstehenden Darbietungen keine ausführliche Beschreibung gewidmet, denn entgegen des traditionellen Ablaufs, der die Szenen gesondert und in aller Ausführlichkeit präsentiert, werden in der Textvorlage von 1609 die drei Themen „Doodt“,

751 Die Unterteilung des Textes wird schon durch die neue Zählung offensichtlich.

752 Zitat entnommen aus Kat. 69/8.

753 SCHUFFEL, TEMME, SPIES, 1998, S. 328.

„d’Oordeel“ und „Hella“ als Abfolge auf einem einzigen Festwagen beschrieben. Nur an dieser Stelle wird neben dem Titel „Iustitia Diuinae“ die Texttafel zitiert:

„Door d’Oordeel des Heeren, d’welck rechtveerdich, is, / Ende sijn woordt, dat sweerdich, is, int verstranghen / De mensche die boos in sonden, volherdich, is / Maer naer deughtsame heeft Godt verlanghen / Want Boosheyt, en deucht sullen bey loon ontfanghen.“<sup>754</sup>

Der Wagen mit dem dahinter stattfindenden Schauspiel muß sehr beeindruckend gewesen sein. Zahlreiche als Teufel („duyvels“) verkleidete Mitspieler zerrn die Bösen („de quade“) in Richtung Höllenschlund.<sup>755</sup> Als krönender Abschluß wird die Heilige Dreifaltigkeit („H. Dryvuldicheyt“) vorgeführt. Ihr Wagen ist im Gegensatz zum vorherigen von zahlreichen Engeln und „Heylighen“, den Himmel<sup>756</sup> („Hemel“) repräsentierend, umgeben. „Dese wagenen volghen seer vele songers ende maechdekens te peerde / seer costelijck verciert / ende diuersche saken representerende.“<sup>757</sup>

Durch die zum Teil sehr ausführliche Beschreibung der einzelnen Wagen ist es möglich, sich nicht nur eine Vorstellung der einzelnen Personifikationen und ihrer Zusammensetzung zu machen, sondern auch einen Eindruck von den Ausmaßen des Festumzuges. Der Zeitung ‚Aviso‘ vermeldet einen Zustrom von „(...) 13.tausent Personen [die] mit 170. Schiffen meistentheil aus Holland allhie ankommen“<sup>758</sup> sind, um an dem wenige Tage später stattfindenden ‚Fest Corporis Christi‘ teilzunehmen. Ob auch so viele Zuschauer dem ‚Ommeganck‘ beiwohnten, muß offen bleiben.

Die Aufgabe des zweiten, religiösen Teils des Festzuges besteht darin, dem Zuschauer die existentiellen Dinge des Lebens vor Augen zu führen. Nach der Ankündigung und Geburt des ‚Selichmaker‘ folgt die Bedrohung durch die Hölle. Daß die Abweichung vom tugendsamen Lebensweg im Fegefeuer endet, wurde den Zuschauern einprägsam vorgeführt. Der didaktische Aufbau wird besonders anschaulich, wenn man sich die geradezu ausgelassene Atmosphäre des ersten Teils vergegenwärtigt. Die Menschen nahmen tanzend, singend und trinkend an den Vorführungen teil und ließen sich von mitlaufenden Rednern die teilweise sehr komplexen Inhalte vermitteln. Diese verkauften auch die Programmhefte, die sogenannten ‚Orinancies‘.<sup>759</sup>

754 Zitat entnommen aus Kat. 69/8.

755 In dem Gemälde von Bredael (Abb. 18) ist es ein riesiger, grimmig aussehender Kopf, mit weit aufgerissenem Schlund, der Feuer und Rauch spuckt und die Hölle bedeutet.

756 „Die aenbidt eenen Godt in persoone Dryvuldich / Ghelijck Abraham eertijds heeft ghedaen, / Wordt hier gheloont seehr menichfuldich / Ende sal namaels des Hemels croon ontfæen.“

757 Zitat entnommen aus Kat. 69/8.

758 Die Nachricht über das am 14. Juni stattgefundene ‚Fest Corporis Christi‘ wurde am 19. Juni 1609 gemeldet. Vgl. AVISO des Jahres 1609. In Faksimiledruck, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Schöne, Leipzig 1939. Der ‚Ommeganck‘ vom 5. Juni 1609 wird nicht erwähnt.

759 Vgl. KAT. STUTTGART 1997, S. 153.

Zum Schluß gilt es, vor allem mit Blick auf den 1648 durchgeführten ‚Ommegang‘, noch einmal die Besonderheit des Festzuges von 1609 zu betonen: Seine Originalität in der Ausstaffierung und die für die Zuschauer direkt erfahrbare politische Ausrichtung<sup>760</sup> verweisen zum wiederholten Male auf die historische Bedeutung des Waffenstillstandes. Für die Republik war seine Unterzeichnung von ungeheurer Wichtigkeit, weil er die eigentliche Unabhängigkeit von der spanischen Vorherrschaft kennzeichnet. Auch die Südlichen Niederlande profitierten trotz der weiterbestehenden Blockade der Schelde von der Befriedung. Ihnen gelang es, die negativen Bedingungen durch Innovationen im Warenverkehr zum größten Teil aufzuheben.<sup>761</sup> Eine wirtschaftliche und kulturelle Blüte war die Folge. Unterstützt wird die Aussage dadurch, daß für den spanisch-niederländischen Sonderfrieden<sup>762</sup> von 1648 der Vertragstext von 1609 als unmittelbare Vorlage gewählt wurde.

„Bei einer größeren Zahl von Artikeln [ist ihre Übereinstimmung] mehr oder weniger wörtlich (...). Zahlreiche andere Artikel wurden dem Sinne nach übernommen. Auch die Anordnung des Inhalts im ganzen folgte 1648 der Vorlage von 1609. Die Vermehrung des Umfangs und der Artikel auf das Doppelte beim Münsterer Vertrag erklärt sich in erster Linie aus der eingehenderen Art der Behandlung mancher Punkte. (...) Thematisch vollkommen neu sind aber nur wenige Artikel. (...) In den Artikeln 26 und 28 [wird] auf den Vertrag von 1609 ausdrücklich Bezug genommen.“<sup>763</sup>

Aus diesem Grund erstaunt, daß bei den Überlegungen zur Ausgestaltung des ‚Ommegang‘ von 1648 nicht auf den von 1609 zurückgegriffen wurde. Die Möglichkeit hätte durchaus bestanden. Der Waffenstillstand wurde zwar in Form von Verweisen genannt (‚Bestand, Trefeus‘), aber nicht als Personifikation und auf einem eigenen Wagen vorgestellt. Vielmehr wurden 1609 die Hoffnungsträger ‚Pax ende Iustitia‘ verwandt, die durch ihre Symbolkraft wie kein zweites Figurenpaar auch bei der Unterzeichnung des Friedensvertrages von 1648 einsetzbar gewesen wären.

Die Frage, warum 1609 nicht auf die Personifikation des *Waffenstillstandes* zurückgegriffen wurde, muß offen bleiben. Möglicherweise kann die verhältnismäßig kurze Zeitspanne von nicht ganz zwei Monaten, die zwischen der Ratifizierung und dem ‚Ommeganck‘ lagen, eine Erklärung sein. David Vinckboons elaboriertes Modell des allegorischen Triumphwagens (Kat. 3) mit der Personifi-

---

760 1648 erfolgen die politischen Anspielungen allein in den Erläuterungen und Interpretationen des Verfassers Christophe van Essen. Der eigentliche Text sowie der ‚Ommegang‘ entsprechen mehr dem traditionellen Muster und reagieren nicht auf die politisch-historischen Ereignisse. Vgl. SCHUFFEL, TEMME, SPIES, 1998, S. 328.

761 Vgl. Vlieghe, 1981, S. 140f.

762 Der Sonderfriede wurde am 30. Januar abgeschlossen und am 15. Mai 1648 ratifiziert; die Unterzeichnung des Hauptvertrages erfolgte am 24. Oktober 1648. Vgl. Petri, 1959, S. 17.

763 Petri, 1959, S. 27.

kation des *Bestandes* als Hauptfigur hat vermutlich als Gedankengrundlage für einen selbstständigen Prunkwagen noch nicht zur Verfügung gestanden.

#### 8.2.4 Hendrick de Clerck: ‚Die Befriedung der kämpfenden 17 Provinzen‘. Ein Bild für die Feiern des Waffenstillstandes?<sup>764</sup>

In diesem Abschnitt soll der Frage nachgegangen werden, ob und in welcher Form Hendrick de Clerck, der seit 1606 für die Erzherzöge Albrecht und Isabella als Hofmaler tätig war, ebenso wie Rubens und Janssens an den Gestaltungen der Feierlichkeiten anlässlich des Waffenstillstandes beteiligt war.

De Clerck fertigte die kolorierte Zeichnung ‚Die Befriedung der kämpfenden 17 Provinzen‘ (Kat. 70) an, in der vor dem Panorama der Stadt Antwerpen und der Schelde die Erzherzöge Albrecht und Isabella als Friedensfürsten verherrlicht werden. Ausgestattet mit Ölzweigen, das Attribut der Minerva Pacifica, begibt sich das von einer Wolkenformation getragene Herrscherpaar in Richtung zahlreicher wild kämpfender Kriegerinnen. Mit erhobenen Schwertern und schützend vor die Brust gehaltenen Schilden schlagen sie mit Entschlossenheit auf ihre Gegnerinnen ein. Es sind zwei Gruppen, in denen zehn gegen sieben Frauen angetreten sind. Nach der Identifizierung der Wappen auf den Schilden handelt es sich hier um die personifizierten siebzehn Provinzen der Niederlande. Albrecht und Isabella sind angetreten, um die siebzehn Provinzen zu befrieden und der im Vordergrund dargestellten, flehentlich um Hilfe bittenden *Belgica*, der Verkörperung der Niederlande, beizustehen.

Die Zeichnung diente nach McGrath als Skizze für ein großformatiges Gemälde, welches 1599 im Zuge des festlichen Einzuges der Erzherzöge in Brüssel an einem temporär errichteten Triumphbogen zu sehen war.<sup>765</sup> Bevor McGrath die Zeichnung ‚Die Befriedung der 17 Provinzen‘ in das Jahr 1599 datierte, wurde das Blatt im direkten Zusammenhang mit der Ratifizierung des Waffenstillstandsvertrages in Antwerpen gesehen.<sup>766</sup> Obwohl McGrath bei Bochius eine Passage ausfindig machen konnte,<sup>767</sup> in der die Darstellung der kämpfenden Pro-

764 Dieser Abschnitt findet sich leicht modifiziert und in einen anderen Kontext eingebettet bei DLUGAICZYK, Martina: *Pax Armata: Amazonen als Sinnbilder für Tugend und Laster – Krieg und Frieden. Ein Blick in die Niederlande*, in: *Der Frieden – Rekonstruktion einer europäischen Vision. Erfahrungen und Deutungen von Krieg und Frieden. Religion – Geschlecht – Natur*, hrsg. von Klaus Garber, Jutta Held u.a., Bd. 1, München 2002, S. 539–567.

765 Vgl. MCGRATH, Elizabeth: *An Allegory of the Netherlandish War by Hendrik de Clerck*, in: *Rubens and his world*, hrsg. von d’Hulst. Antwerpen 1985, S. 77–86. Bei der Skizze, wie McGrath sie bezeichnet, erstaunt, daß für die Schilde, die gleichzeitig als Wappen dienen, Blattgold Verwendung gefunden hat.

766 Vgl. KUZNETSOV, Yury: *Western European Drawing. The Hermitage*. Leningrad 1981, Nr. 126, Farbabb.

767 „Supra columnarum ordinis Ionici trabeationem ingens tabula quadrata, artificioso penicillo elaborata, decem muliebris sexus effigies cum suis insignibus, contra septem

vinzen detailliert beschrieben wird, lassen sich doch entscheidende Unterschiede feststellen: Entgegen der Zeichnung wird *Belgica* als eine stehende Frau mit einem vertikal zweigeteilten Kleid – ärmlich und luxuriös – und dem Kampf zusehend beschrieben. Wichtiger ist jedoch, daß die im Hintergrund dargestellte Stadt Antwerpen bei Bochius keinerlei Erwähnung findet. Auch wenn das Blatt durch die unter der Signatur verzeichnete Numerierung ‚No. 6‘ eindeutig einer Serie entstammt und De Clerck eine zentrale Rolle bei der Ausgestaltung des Einzuges in Brüssel innehatte, ist zu überlegen, ob die Darstellung in leicht modifizierter Form für den Festapparat in Antwerpen eine Wiederverwendung fand oder neu hergestellt wurde. Denn zahlreiche allegorische Graphiken aus dem Jahr 1609 verweisen gerade durch die Silhouette der Stadt Antwerpen auf den Ort der Ratifizierung, und räumen Albrecht und Isabella eine zentrale Rolle als Friedensfürsten ein. Die miteinander kämpfenden siebzehn Provinzen waren hingegen ein beliebtes Bildsujet während des Unabhängigkeitskrieges, aber immer ohne topographischen Verweis, wie die folgenden Beispiele zeigen.

Bereits um 1577 hatte Jacob de Gheyn d. Ä. (Abb. 19) in der ‚Allegorie auf die Glaubenskämpfe‘ die kämpfenden Provinzen bildlich umgesetzt. Im Gegensatz zu De Clerck lassen sich aber nicht eindeutig zwei Gruppen herauskristallisieren. De Gheyns Anliegen bestand vielmehr darin, aufzuzeigen, daß *Belgica* von allen Seiten bedrängt wird. Die lang gewandeten, zum Teil behelmteten und mit Schilden ausgestatteten Frauen agieren mit ganz unterschiedlichen Waffen. De Gheyn gelingt es, sie in ihrer Gesamtheit als Sinnbild der Wirren des Bürgerkrieges auftreten zu lassen. „Ihr [*Belgicas*] einziger Schutz sind die Beständigkeit ihrer Tugend (...), ihr Gehorsam (...), [und] endlich die Verträge (...), die von zwei Knienden an einem Stab hängend vorgewiesen werden.“<sup>768</sup> Über dieser Szene wurde ein Figurenfries mit einundzwanzig Personifikationen angefügt, der links von *Fortuna* mit dem Glücksrad angeführt wird. Direkt hinter ihr steht eine weibliche Figur mit einer Blattgerte in den Händen, gefolgt von zahlreichen Personifikationen mit verschiedenen Attributen, bevor der Fries mit einer fackeltragenden Figur beschlossen wird. Identifiziert man den Zweig als Lorbeerzweig und die Fackel als Kriegsfackel, so kann „(...) die Reihe der Personifikationen als die zwischen den Polen Krieg und Frieden eingespannten menschlichen Leidenschaften [interpretiert werden], die von der Willkür des Glücksrades wechselnd erhoben und gestürzt werden.“<sup>769</sup> Bei De Clerck sind es die gespaltenen Niederlande, deren Provinzen nicht vorrangig um *Belgica*, sondern gegeneinander

---

alias dimicantes exhibebat, ea scilicet serie concertationis qua Belgicae provinciae nunc inter se dissident. Astabat ipsa Belgica amictu bipartito hinc magnifico splendidoque exornata, inde lugubri ac certamen flebiliter aspiciens. Suarum Celsitudinum velut caelo missae imagines cum oleaginis in manu ramis, proelium dirimebant...“ BOCHIUS, 1602, S. 116. Vgl. auch MCGRATH, 1985, S. 80, Anm. 14.

768 Mielke, Hans in: KAT. BERLIN 1975: *Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge*. Berlin 1975, S. 124–125, Nr. 162, Abb. 181.

769 Ebd., S. 125.

kämpfen. Von Albrecht und Isabella befriedet, kann *Belgica* damit ihr Wehklagen einstellen.

Ganz anders stellt sich das zentrale Motiv der kämpfenden Frauen im nächsten Beispiel dar (Abb. 20): In einer Arena sind Gladiatorinnen angetreten, um in zwei Gruppen mit Schild und Schwert gegeneinander zu kämpfen.<sup>770</sup> Der Unterschied manifestiert sich darin, daß sich der Bezug auf die Niederlande nicht sofort erschließt. Auch hier könnte es sich um die kämpfenden Provinzen der Niederlande handeln, deren Identifizierung über die Schilde jedoch nicht möglich ist. Daß linker Hand zwei Frauen aus einer Gruppe gegeneinander angetreten sind, verweist möglicherweise auf den Konflikt zwischen den Remonstranten und Kontraremonstranten.<sup>771</sup>

Etwas erhöht thront eine weibliche Figur, die aufgrund der vorher besprochenen Beispiele als *Belgica* bezeichnet werden könnte. Im Gegensatz zu ihrer demutsvollen Haltung bei De Clerck und De Gheyn präsentiert sie sich hier, ausgestattet mit Zepter und Krone, als Herrscherin. Die Darstellung steht der traditionellen *Belgica*-Ikonographie nicht entgegen, denn gerade in der Zeit um 1609 finden sich Graphiken, in denen sie sich trotz der Teilung des Landes in triumphierender Pose als *Regina Belgica* präsentiert.<sup>772</sup> Nur schwach erkennbar sind die Figuren auf der dicht besetzten Tribüne. Durch hochgesteckte Haare und Dekolletés gekennzeichnet, folgen scheinbar ausnahmslos Frauen dem Geschehen in der Arena. Ob die Frauen auf der Tribüne Stadtpersonifikationen darstellen, ist nicht erkennbar. Daß in dem anonymen Stich nach Adriaen van de Venne (1589–1662) willkürlich auf ein weibliches Publikum zurückgegriffen wurde, kann aufgrund der Vorlage von Justus Lipsius ausgeschlossen werden. Lipsius' Werk ‚*Saturnaliū Sermonum libri duo, qui de gladiatoribus*‘<sup>773</sup> wird von insgesamt dreizehn anonymen Stichen nach Otto van Veen illustriert. Die letzte Darstellung öffnet den Blick in eine Arena, in der zahlreiche Gladiatoren zum Kampf angetreten sind. Nach Geschlechtern getrennt, verfolgt das Publikum die mit Stock und Schild geführten Zweikämpfe.<sup>774</sup>

Das Blatt Van de Vennes in die Anfangsphase des Waffenstillstandes zu datieren, ist eher fraglich. Bekannt ist nur, daß der Nachstich 1656 als Illustration Eingang in das von Jacob Cats (1577–1660) verfaßte Werk ‚*Ouderdom en buitenleven*‘ gefunden hat. Cats berichtet darin von den zur Belustigung der Massen ausgerichteten Gladiatorenkämpfen, in denen als Besonderheit auch Frauen gegeneinander antraten. Allerdings beschreibt er die nachfolgenden Rituale wesentlich ausführlicher: Vom verspritzten Menschenhirn bis zum Trinken des Blutes ist zu lesen. Dabei versucht er immer Bezüge zur Gegenwart herzustellen, in dem er auf die Kriege im eigenen Land verweist. Da die Zusammenarbeit von

770 Vgl. HOLLSTEIN, Bd. 35, S. 118–128, Nr. 348–393, hier S. 121, Nr. 357.

771 Vgl. KAT. UTRECHT 1994: *Rekkelijk of precies: Remonstranten en Contraremonstranten ten tijde van Maurits en Oldenbarnevelt*. Red. T.G. Kootte, Utrecht 1994.

772 Vgl. zum Beispiel den Kupferstich ‚*Pyramis Pacifica*‘ (Kat. 57).

773 *Lugduni Batavorum Ex officina Christophori Platini* 1585.

774 Vgl. HOLLSTEIN (Anm. 63), Bd. 32, S. 182–184, Nr. 203–215, hier Nr. 215.

Cats und Van de Venne seit 1618 bezeugt ist, wäre es möglich, daß Cats auf eine ältere Zeichnung zurückgegriffen hat. Anzumerken bleibt, daß Van de Venne sich um 1616 (Kat. 27) intensiv mit dem Waffenstillstand auseinandergesetzt hat. Dementsprechend war er mit dem Thema und den Schwierigkeiten in den Nördlichen und Südlichen Niederlanden bestens vertraut.

Doch die Verlagerung des Geschehens in eine Arena mit einem Gladiatorenkampf birgt eine weitere Deutung. Hier geht es um den Kampf zwischen Tugenden und Lastern. Bereits

„Tertull[ian] empfiehlt in ‚De spectaculis‘ die Betrachtung dieses Kampfes zwischen den Tugenden und den Lastern als eine der Unterhaltungen für den Christen und als annehmbare Alternative zu den heidnischen Gladiatorenkämpfen.“<sup>775</sup>

Tertullian stellt wiederum die Grundlage für Prudentius’ ‚Psychomachia‘ dar, die wichtigste Darstellung des Kampfes zwischen *Tugenden* und *Lastern* in Form von Personifikationen. Es findet sich bei Prudentius zwar keine Illustration, in der alle *Tugenden* und *Laster* gleichzeitig miteinander kämpfen, sondern die Schlacht umfaßt sieben Einzelkampfepisoden.<sup>776</sup> Doch die Schriften des Tertullian waren im 16. und 17. Jahrhundert zugänglich, so daß sie als Grundlage für die angeführten Beispiele gedient haben können.

Die Darstellung und Aufführungen von Kämpfen zwischen *Tugenden* und *Lastern* innerhalb feierlicher Einzüge ist ebenfalls von Belang, weil es die begründete Vermutung gibt, daß es sich bei der Zeichnung von De Clerck um eine Skizze für die Ausschmückung eines Festapparates im Rahmen der Ratifizierung des Waffenstillstandes handelt. Nach der ausführlichen Beschreibung des ‚Ommegancks‘ von 1609 ist deutlich, daß hierfür ‚Die Befriedung der 17 Provinzen‘ nicht geschaffen wurde. Die Ausgestaltung beschränkte sich allein auf die Wagen, und der Umzug mußte keine temporär errichteten Triumphbögen passieren. Die Gemälde von Bredael (Abb. 17, 18) geben einen guten Einblick in die Ausgestaltung des ‚Ommegancks‘.

Dem ‚Triumphante ende Blijde Incomste binnen Antwerpen‘ (9. Februar 1609) ist hingegen zu entnehmen, daß die Unterhändler gebührend empfangen und durch eine geschmückte Stadt geleitet wurden. Leider führt der Autor nicht weiter aus, in welcher Form und in welchem Umfang. Daß über achttausend Menschen als Zuschauer zugegen waren, ist ein Indiz für einen mit großem Aufwand organisierten und durchgeführten Einzug, der den Aufbau von temporären Bauten beinhalten würde. Gerade im Vorfeld der Ratifizierung des Waffenstillstandes erhält die kolorierte Zeichnung ihre eigentliche Bedeutung. Die Hoffnung steht im Vordergrund, mit Gottes Hilfe einen endgültigen Frieden innerhalb des niederländischen Bürgerkrieges zu erwirken.

---

775 Evans, M.: Artikel ‚Tugend und Laster‘, in: LCI, Bd. 4, Sp. 380–390, hier Sp. 380.

776 Vgl. ENGELMANN, Ursmer (Hrsg.): *Die Psychomachie des Prudentius*, Freiburg im Breisgau 1959.

### 8.2.5 Hendrick de Clerck: ‚Felicitas Publica‘

De Clerck ließ es nicht bei der visualisierten Friedenshoffnung bewenden. Ihm war es anscheinend ein Anliegen, sich auch nach Abschluß des Waffenstillstandes weiterhin mit der politischen Situation kritisch auseinanderzusetzen. In welcher Form er die weitere Entwicklung bildlich umsetzte, zeigen die folgenden Ausführungen.

Im Museum der Bildenden Künste in Budapest befindet sich ein allegorisches Gemälde des Gemeinwohls (Kat. 71), welches von Ildiko Ember als das bedeutendste der dortigen Sammlung bezeichnet wird. In den letzten einhundert Jahren wurde das Bild erst Maarten de Vos, dann Hendrick van Balen,<sup>777</sup> Jan Brueghel II. und nun Hendrick de Clerck zugeschrieben, wobei die Mitwirkung von Denis Alsloot nicht ausgeschlossen wird. Aufgrund von stilistischen Analysen spricht sich Ember nun eindeutig für De Clerck aus:

„Man erkennt seine bezeichnenden Typen, seine wuchtigen Formen, seinen harten und dekorativen Faltenwurf und seine glänzende [und] reiche Farbenwelt. (...) Über die Verwandtschaft einzelner Typen hinaus sind die plastische Gestaltung der Arme das manieristische Schema der Hände, der übertriebene Reichtum der Gewandfalten und die völlig gleichmäßige Ausführung aller Details [vor allem im Vergleich mit dem mit einem Monogramm versehenen Gemälde ‚Ruhe auf der Flucht‘] bezeichnend.“<sup>778</sup>

Neben der fehlenden Signatur bereitete auch die Datierung Schwierigkeiten. Ember hat 1991 zum ersten Mal die Vermutung geäußert, daß De Clerck „(...) beim Eintritt des Friedens“<sup>779</sup>, womit er den Waffenstillstand meinte, den Auftrag für dieses Gemälde erhalten hat. Er versteht das Gemälde als inhaltliche Fortsetzung der kolorierten Zeichnung (Kat. 70), in der sich die *siebzehn Provinzen* in Form von kriegerischen Personifikationen bekämpfen, während die Erzherzöge Albrecht und Isabella vom Himmel herabkommen, um der verzweifelten *Belgica* beizustehen.<sup>780</sup> Seiner Meinung nach repräsentiert die Allegorie des Gemeinwesens die Phase des Aufschwunges nach Abschluß des Waffenstillstandes. Ohne der Analyse des Gemäldes vorgreifen zu wollen, liegt die Vermutung nahe, den Auftraggeber in Antwerpen zu suchen.

777 Möglicherweise wurde die Autorenschaft von Van Balen angenommen, weil im Münchner Privatbesitz ein Gemälde existiert, welches in der Komposition starke Anleihen vorweist, jedoch keine Allegorie des Gemeinwohls, sondern des Friedens ist und wesentlich später (um 1631) hergestellt wurde (Öl auf Leinwand, 110 x 182 cm, signiert ‚van Balen‘. Angaben entnommen aus der Bildermappe zu Van Balen im Rubenianum, Antwerpen). Vgl. BAUMSTARK, 1974, S. 174, Abb. 33.

778 Vgl. EMBER, J.: *Drei flämische Allegorien im Museum der Bildenden Künste (Három Flámand Allegoria...)*, in: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise*, 1991, S. 131–135 (ungarisch); S. 135–139 (deutsch). Vgl. auch PIGLER, Andor: *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest 1967, S. 38, Nr. 753 (Hendrick van Balen zugeschrieben).

779 EMBER, 1991, S. 138.

780 Vgl. KUZNETSOV, Yury: *Western European Drawing. The Hermitage*. Leningrad 1981, Nr. 126, Farbabb. MCGRATH, 1985, S. 77–86.



Für die Hauptfigur hat De Clerck die Personifikation der *Felicitas Publica* gewählt und sich dabei an Ripas Vorgaben gehalten:

„Donna, che siede in un bel seggio regale, nella destra mano tiene il Caduceo, & nella sinistra il Cornucopia pieno di frutti, & unghirlàndata di fiori. La felicità è un riposo dell’animo in un bene sommamente conosciuto, & desiderato, & desiderabile, però si dipinge à sedere, col caduceo in segno di pace, & die sapienza. Il cornucopia accenna il frutto conseguito delle fatiche, senza le quale è impossibile arrivare alla felicità, che per mezzo d’esse si conosce, & desidera. I fiori sono inditio d’allegrezza, dalla quale il felice stato non si divide giamai; significa ancora il caduceo la virtù, & il cornucopia la ricchezza, però felici sono trà di noi coloro, che hanno tanti beni temporali, che possono provvedere alle necessità del corpa, & tanto virtuosi che possono alleggerir quelle dell’anima.“<sup>781</sup>

De Clerck läßt *Felicitas Publica* auf einem Thron Platz nehmen, der auf einem teppichbedeckten Podest steht und von einer baldachinartigen Draperie hinterfangen wird. Sie hält das überquellende Füllhorn sowie den Caduceus in ihren Armen. Über ihr schweben zwei Putten herab, bekränzen sie mit einem Lorbeerkrantz und streuen – entgegen Ripas empfohlener Blumengirlande – Rosen als Zeichen des Frohsinns aus. Mit der Personifikation *Felicitas Publica* als Mittelpunkt kann die Komposition in zwei Gruppen mit vier Figuren unterteilt werden. Indem sich *Felicitas Publica* dem Betrachter zuwendet, schafft sie eine Verbindung zu der links von ihr stehenden *Minerva*. Mit Helm, Schwert und Lanze ausgestattet, fungiert *Minerva* als Beschützerin des Gemeinwohls. Ihre Aufgabe ist es, Neid und Zwist, deren Verkörperung am linken Bildrand am Boden kauert, von *Felicitas Publica* abzuhalten. *Minervas* Schild mit dem Gorgonenhaupt wird von einem am Boden sitzenden Putto gehalten und dient zur Abwehr negativer Einflüsse. Auf der rechten Seite wird *Felicitas Publica* von vier weiteren Figuren eingerahmt: *Fortuna*, ausgestattet mit Augenbinde und Rad, *Ceres*, die verschiedene Ähren und Mohnkapseln in der Hand hält, und *Saturn* als einbeiniger Greis. Der kleine Junge am rechten Bildrand kann aufgrund eines fehlenden Attributes nicht identifiziert werden. Kompositorisch stellt er das Pendant zu *Invidia* dar.

Wenn man wie Gerhard Bellinger *Saturn* neben seiner Funktion als Gott des Ackerbaus und als Schutzherr der jungen Aussaat auch als Begründer des ‚Goldenen Zeitalters‘ und *Ceres* nicht nur als Göttin der Feldfrüchte und des Landlebens versteht, sondern auch als Begründerin der Gesetzgebung und der Zivilisation,<sup>782</sup> kann man der von Ember geäußerten Vermutung zustimmen, daß es sich hierbei um das aufblühende Gemeinwesen nach Abschluß des Waffenstillstandes handelt. Deswegen wurde auch zwischen *Felicitas Publica* und der Gruppe von *Ceres* und *Saturn*, *Fortuna*, die Schicksalsgöttin, plaziert.

781 RIPA, 1603, S. 154. Vgl. dazu auch WERNER, 1977, S. 64, Tafel XXIV–XXV.

782 Vgl. BELLINGER, Gerhard J.: *Knauers Lexikon der Mythologie*, München 1989, S. 90, 417.

Symbolisiert das friedvolle Nebeneinander von *Felicitas Publica* und *Fortuna*, daß Letztere das Land im Augenblick begünstigt, so deuten Augenbinde und Rad auf die Unbeständigkeit der derzeitigen Situation hin. Die Federzeichnung von De Gheyn d. Ä. (Abb. 19) hat gezeigt, daß die Niederländer ihre politische Situation des durch den Unabhängigkeits- und Bürgerkrieg gespaltenen Landes mit dem gesetzmäßigen Wandel des menschlichen Handelns und Daseins und deswegen mit *Fortuna* in Verbindung brachten. Im 17. Jahrhundert gehörte es zum festen Bestandteil des Glaubens, daß allen Dingen in der Natur und in der Gesellschaft der Wechsel eigen ist. Gleichwohl gab es immer wieder Überlegungen, ob *Fortuna* zu beeinflussen sei. So stellte zum Beispiel Giovanni Rucellai in einem anderen Kontext die Frage, „(...) ob denn menschliche Vernunft und praktische Klugheit etwas gegen die Zufälle des Schicksales, der Fortuna, vermögen.“<sup>783</sup> Marsilio Ficino antwortete ihm in einem Brief:

„Gut ist es, die Fortuna mit den Waffen der Vorsicht, Geduld und Hochsinnigkeit zu bekämpfen, besser, sich zurückzuziehen und solchen Krieg zu fliehen, in dem nur die Allerwenigsten siegen, und diese Wenigen (nur) mit geistiger Anstrengung und äußerster Mühe; am besten ist es, mit ihr Frieden und Waffenstillstand zu schließen, unseren Willen dem ihrigen anpassend, und gern dorthinzugehen, wohin sie weist, damit sie nicht mit Gewalt (uns dorthin) ziehe. Dies alles werden wir vollbringen, wenn sich in uns Kraft, Weisheit und Willen vereinigt.“<sup>784</sup>

Obwohl es hier um die Gestaltung der Rucellai-Imprese geht, um die Ausformung der „Kaufmannsfortuna“, wie Aby Warburg sie nennt, läßt sich die Antwort von Ficino auch auf die Situation im Jahre 1609 beziehen. Denn besonders die Unterhändler der Südlichen Niederlande waren sich bewußt, daß nur eine Befriedung den Eintritt der *buona fortuna* und damit das Aufblühen der *Felicitas Publica* ermöglichte. „Daß der Mensch imstande sei, durch Anpassung Einfluß auch auf ein widriges Schicksal zu gewinnen, sagt ebenfalls Rucellais Freund Leone Battista Alberti.“<sup>785</sup> Und der Waffenstillstand stellte einen Kompromiß dar, den beide Seiten bereit waren einzugehen.

783 Warburg, Aby: *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung*, in: *WARBURG, Aby: Gesammelte Schriften*. Studienausgabe, hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers u.a., Reprint der von F. Rougemont ed. Ausgabe, Berlin 1998, Erste Abt., Bd. 1.1, S. 127–158, hier S. 146f. Freundlicher Hinweis von Stefan Schweizer.

784 „(...) che buono è combattere colla fortuna coll’armi della prudenzia, pazienza et magnanimità. Meglio è ritrarsi et fugire tal guerra, della quale pochissimi hanno vittoria, et quelli pochi con intellettuale [intollerabili] fatica et extremo sudore. Optimo é fare collei o pace o triega, conformando la volontà nostra colla sua, et andare volentieri dov’ella accenna accicché ella per forza non tiri. Tutto questo faremo, se s’accorda in noi potenza, sapienzia et volontà.“ Ebd., S. 148.

785 Alberti, L.B.: *I libri della famiglia*, ed. Gir Mancini, Firenze 1908, Proemium; zitiert nach *WARBURG*, 1998, S. 358. Vgl. auch das Stichwort ‚Anpassung‘ bei *HENKEL/SCHÖNE*, *Emblemata*. Das Emblem zeigt einen Bildhauer, der aus Holz eine Fortunafigur schnitzt. Das Epigramm gibt an, daß es jedem guten Bildhauer möglich sein muß, sich auf die Holzart einzustellen. „So paßt ein kluger und weiser Mensch jedes Geschick seinem Nutzen an“; Sp. 1116.

Für wen Hendrick de Clerck das Gemälde (Kat. 71) angefertigt hat, konnte bislang nicht recherchiert werden. Das Thema des Gemäldes spricht für einen Auftraggeber aus dem Süden des Landes, denn die dort ansässige Bevölkerung hatte am meisten unter den Auswirkungen des vierzig Jahre währenden Krieges zu leiden gehabt. De Clerck war seit 1594 Hofmaler von Ernst von Österreich und hatte nach dessen Tod 1595 zusammen mit Tobias Verhaecht einen Brief an Kaiser Rudolf II. verfaßt, in dem sie darum baten, in den Dienst seines Nachfolgers, des Erzherzogs Albrecht, aufgenommen zu werden. Maeyer hat verschiedene Dokumente zusammengetragen, die für De Clercks Übernahme in seinen Dienst sprechen.<sup>786</sup> „Op 15 Maart 1609 contracteert W. Coebergher, in opdracht van de Aartshertogen, met H. de Clerck over het uitvoeren van het plafond voor het oratorium van de aartshertoge.“<sup>787</sup>

Es bleibt die Frage, ob De Clerck das Gemälde ‚Felicitas Publica‘ unmittelbar im Rahmen der Waffenstillstands-Feierlichkeiten hergestellt hat. Anzumerken ist, daß De Clerck, der vor allem durch seine sakralen Gemälden hervorgetreten ist, sich durch die kolorierte Zeichnung (Kat. 70) bei den Auftraggebern empfohlen hat, auch weiterhin mit der allegorischen Umsetzung politischer Situationen beauftragt zu werden. Daraufhin schuf De Clerck als inhaltliche Weiterführung seiner Zeichnung, die die Friedensstiftung durch Albrecht und Isabella zum Thema hat, eine Allegorie des Gemeinwohls. Damit konnte er auf das durch den Waffenstillstand Erreichte und über die Figur der *Fortuna* auf die Unbeständigkeit der Situation hinweisen.

### 8.2.6 ‚Panegyricus‘ für die Erzherzöge Albrecht und Isabella, 1609

Die Erzherzöge Albrecht und Isabella nahmen weder an der ‚Blijde Intrede‘ noch am ‚Ommeganck‘ in Antwerpen teil. Ihnen wurde aber in beiden Fällen die Rolle der Friedensfürsten übertragen. Bei De Clerck (Kat. 70) treten sie als Retter der kämpfenden siebzehn Provinzen auf, und innerhalb des ‚Ommegancks‘ (Kat. 69/6) werden sie als Initiatoren des Waffenstillstandes in Form von zwei mitgetragenen Portraits geehrt und gefeiert.<sup>788</sup> Doch dem Magistrat der Stadt Antwerpen war diese Form der Verehrung nicht ausreichend, und er beauftragte daraufhin 1609 Jan van de Wouwer, zu Ehren der Erzherzöge Albrecht und Isabella ein ‚Panegyricus Austriae Serenissimis Archiducibus Belgicae. Clementissimis, Piissimis, Optimis, Principibus, Patriae Parentibuy scriptus. Antwerpiae‘<sup>789</sup> (Kat. 72) zu verfassen. Jan van de Wouwer, zumeist unter seinem

786 MAEYER, S. 84–89.

787 Ebd., S. 85.

788 Vgl. das Unterkapitel 8.2.3 ‚Der etwas andere Ommeganck vom 5. Juni 1609‘; Wagen Nr. 7 ‚Het Schip‘.

789 ‚Ex Officina Plantiniana, Apud Ioannem Moretum M.DC.IX‘; Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Kostbare Werken, VH 26091 A. Vgl. MORFORD, Mark: *Stoics and Neostoics. Rubens and the circle of Lipsius*, Princeton, New Jersey 1991, S. 50.

lateinischen Namen Ioannis Woveri oder Woverius geführt, war Schüler und enger Freund von Justus Lipsius und ist vor allem durch Rubens' Gemälde ‚Die vier Philosophen‘<sup>790</sup> bekannt. Den Auftrag erhielt Woverius kurz nach Unterzeichnung des Waffenstillstandes.<sup>791</sup> Möglicherweise fallen die Vorbereitungen für den ‚Ommeganck‘ und die Idee und Auftragsvergabe, den ‚Panegyricus‘ abzufassen, in den gleichen Zeitraum.

Damit liegt nach dem von Ioannis Bochius verfaßten Werk ‚Historia narratio profectionis et inaugurationis serenissimorum belgii principum Alberti et Isabellae‘ (1599/1602) ein zweites Gedenkbuch vor, das ebenfalls vom Antwerpener Magistrat in Auftrag gegeben wurde. In beiden Werken werden die Tugenden der Erzherzöge, die im ersten Buch noch eher erhofft werden, beschworen und gefeiert.

Im Aufbau und Inhalt hat sich Woverius stark an den humanistischen Werken seines Lehrers Justus Lipsius orientiert. Mark Morford hat darauf hingewiesen, daß

„Woverius richly repaid Lipsius' trust, both in his loyalty to the memory of his teacher [Lipsius verstarb 1606] and friend, and in his public career. (...) That service to the state was one of the goals of education in Lipsius' contubernium,<sup>[792]</sup> in keeping with the ideals of Neostoic virtus. Woverius' career in the service of the Archdukes was distinguished, as was his service to the citizens of Antwerp.“<sup>793</sup>

Lipsius hatte bereits für den 1599 erfolgten Einzug der Erzherzöge in Löwen das Werk ‚Dissertatiuncula apud Principes‘<sup>794</sup> und das Vorwort zu Plinius' ‚Panegyricus‘ für Kaiser Trajan abgefaßt. Beide Werke wurden 1600 in Antwerpen ediert. Ebenso wie Lipsius stellte Woverius in seiner Schrift ‚Panegyricus Austriae Serenissimis Archiducibus Belgicae‘ (Kat. 72) Parallelen zu Plinius' ‚Panegyricus‘ her.<sup>795</sup>

790 Florenz, Palazzo Pitti. Rechts neben Justus Lipsius sitzt Woverius; ihm gegenüber finden sich Peter Paul und Philipp Rubens. Vgl. PRINZ, W.: *The Four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting*, in: *Art Bulletin*, 55, 1973, S. 410–428.

791 Zu diesem Abschnitt vgl. KAT. BRÜSSEL 1998, Bd.1, S. 116f.

792 Die Lehrer-Schüler-Beziehung hatte einen streng hierarchischen militärischen Charakter und wurde unter dem Begriff des Contuberniums geführt. Der Begriff bezog sich ehemals auf das Lagerzelt und die darin befindlichen Soldaten. Seit der Heeresorganisation des Kaisers Hadrian, die die Auflösung der alten Einteilung in Manipeln mit sich brachte, zählte das Contubernium zehn Mann und einen decanus als Kommandanten, vgl. Der Kleine PAULY, Bd. 1, S. 1298.

793 MORFORD, 1991, S. 50.

794 LIPSIUS, Justus: *Dissertatiuncula Apud Principes: item C. Plinii Panegyricus Liber Traiano ictus, Cum eiusdem Lipsii perpetuo Commentario*. Antverpiae, ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1600.

795 Vgl. PLINIUS Secundus der Jüngere: *Panegyrikus: Lobrede auf den Kaiser Trajan*, hrsg. und übers. von Werner Kühn, Darmstadt 1985.

Die Erzherzöge werden in Anlehnung an Trajan als ‚Optimi Principes‘<sup>796</sup> bezeichnet, weil sie mit Gottes Hilfe und übermenschlichen Kräften den Frieden herbeigeführt haben.<sup>797</sup> Laut Woverius besteht ihr Verdienst darin, daß sie die dunklen Wolken über den Südlichen Niederlanden mit Hilfe ihrer Tugenden ‚prudentia‘ und ‚solicitudo‘ vertrieben haben. Deshalb betitelt er sie als ‚Patriae Parentes‘.<sup>798</sup> Ausführlich widmet sich Woverius ihren Tugenden ‚clementia‘ und ‚magnanimitas‘,<sup>799</sup> durch die es seiner Meinung nach dem Land ermöglicht wurde, wieder zu einer ‚concordia publica‘ zu erwachsen. Deshalb stellt Woverius die Erzherzöge in eine Reihe mit Julius Caesar, Kaiser Augustus und Alfons dem Weisen von Aragon.<sup>800</sup>

Die religiöse, ethische und kulturelle Erstarkeung des Landes schreibt er allein der ‚pietas‘ der Erzherzöge zu. Sie hätten durch ihren Sinn für ‚iustitia‘ das Land durch schlechte Zeiten geleitet, um nun, im Zustand des Vorfriedens, Einigkeit und Einheit in der Bevölkerung zu fördern.<sup>801</sup> Ihr Verdienst sei es, daß die Tugenden und der Friede wieder Einkehr ins Land gehalten haben. Er endet deshalb mit dem Zitat von Plinius: „Optimorum Principum salus est“ – „das Heil und Wohl hängt von den Anführern ab“.

Damit liegt neben den öffentlichen Feiern eine schriftliche Lobeshymne vor, die die Erzherzöge als Friedensfürsten preisen und ehren. Es liegen keine gesicherten Daten über die Auflage des ‚Panegyricus‘ vor; aber wenn man sich an Bochius’ Werk orientiert, dürften es etwa siebzig Exemplare gewesen sein. Sie wurden zum Teil den Erzherzögen offeriert, an hochgestellte Persönlichkeiten als Erinnerung und Mahnung, es ihnen Gleich zu tun, überreicht und zu einem gewissen Anteil veräußert. Damit war die Verbreitung des ‚Panegyricus‘ gewährleistet.

---

796 Vgl. PLINIUS, Vers 1, 2; 2, 7 oder 88, 5. Dort heißt es: „Mit voller Berechtigung hat der Senat und das Volk von Rom dir den Titel Optimus, Bester verliehen. Der war zwar verfügbar und lage nahe, war aber dennoch neu – hat doch, du weißt ja, niemand zuvor ihn verdient. Dabei hätte man sich nicht lange auf ihn zu besinnen brauchen, falls wirklich jemand ihn verdient hätte!“ Trajan hat 114 n. Chr. den Titel ‚optimus princeps‘ durch den römischen Senat erhalten.

797 Vgl. PLINIUS, Vers 16, 1–2 „Denn obwohl in kriegerischem Ruhm aufgewachsen, liebst du doch den Frieden, und daß dein Vater einen Triumph gefeiert hat oder am Tage deiner Adoption dem kapitolischen Jupiter Lorbeer dargebracht wurde, war für dich noch lange kein Grund, bei jeder Gelegenheit nach Triumphen zu schielen. Kriege fürchtest du nicht, aber suchst sie auch nicht.“ Vgl. Der Kleine PAULY, Bd. 4, Sp. 1135–1140.

798 WOVERIUS, 1609, S. 24f.

799 Ebd., S. 29.

800 Ebd., S. 36.

801 Ebd., S. 54. „Wie die p[rin]ceps der Republik ist der Kaiser ein Vorbild in seinen virtutes. Die Inschrift des Augustus verliehenen Ehrenschildes rühmt seine virtus, clementia, iustitia und pietas.“ Der Kleine PAULY, Bd. 4, Sp. 1138.

### 8.2.7 Otto van Veen: ‚Fête de la paix conclue entre la Hollande et l’archiduc Albert d’Autriche‘

Ein Großteil der wichtigsten Antwerpener Künstlerpersönlichkeiten haben sich mit dem Waffenstillstand bildlich auseinandergesetzt. So lag es nahe, daß Œuvre von Otto van Veen ebenfalls einer genaueren Untersuchung zu unterziehen. Einen wichtigen Hinweis liefert diesbezüglich Justus Müller-Hofstede, der in seiner Otto van Veen gewidmeten Dissertation in der Rubrik ‚literarisch überlieferte Werke‘ unter Nummer 237 ein „Friedensfest anlässlich des Waffenstillstandes zwischen den Vereinigten Provinzen und Erzherzog Albrecht“ verzeichnet. Das Gemälde wird

„(...) in einer Liste von Bildern aufgeführt, die im Nov./Dez. 1795 von in Paris lagernden Kunstschatzen aufgestellt wurde. Die Landschaft des Bildes als v. Pieter Brueghel stammend vermeldet, womit wohl Jan Breughel gemeint ist. (...) Im Abdruck eines Restaurationsberichtes von 1793 [ist das Bild] als ‚Antonvenne‘ (A. van de Venne) stammend aufgeführt. Im Register von Nov. /Dez. 1795 dann als ‚nom[s] vrai de l’auteur: Otto Venius. Auf Holz. Ohne Masze.“<sup>802</sup>

Weitere Hinweise über die Existenz des Gemäldes liegen nicht vor.

Bekannt ist jedoch, daß Otto van Veen, der seit 1593 in Antwerpen ansässig war, 1596 Albrecht von Österreich kennengelernt hatte, Anfang des 17. Jahrhunderts zum Hofmaler<sup>803</sup> am Brüsseler Hof ernannt wurde und während der Verhandlungen über die Vertragsbedingungen in Antwerpen dabei gewesen ist. Marcel Maeyer äußerte sich über Otto van Veen, daß er trotz lukrativer Angebote aus dem Ausland das Land nicht verlassen wollte, weil er sich möglicherweise ein durch die Erzherzöge protegiertes Amt als Bürgermeister in seiner Geburtsstadt Leiden versprach.<sup>804</sup> Doch diese Hoffnungen wurden durch den Zwölfjährigen Waffenstillstand zerschlagen, und seine Situation verschlechterte sich. Folgt man Maeyers Ausführungen, hat sich Van Veen ein anderes Auskommen gesucht:

„Een gunstigen gelegenheid moesten hem de nieuwe ordonnanties lijken betreffende de munten en de gouden- en zilververwerking, met de er mee verband houdende wederoprichting van de munt te Brussel.“<sup>805</sup>

Dabei wurde außer acht gelassen, daß während der Verhandlungen wahrscheinlich die Grundlage für einen Auftrag über insgesamt zwölf Gemälde gelegt wurde, die im Zusammenhang mit dem Waffenstillstand zu sehen sind.<sup>806</sup> Aus diesem Grunde könnte Van Veen bereits 1609 mit einem Gemälde anlässlich der

802 MÜLLER-HOFSTEDÉ, Justus: *Otto van Veen. Der Lehrer des P.P. Rubens*, (Phil. Diss), Freiburg im Breisgau 1959, S. 258 (Microfiche-Ausgabe).

803 Vgl. MANDER, 1604, S. 377f.

804 Sein Vater war dort Bürgermeister und Otto van Veen hoffte auf die Befreiung von ‚zijn vaderland Holland‘, vgl. MAEYER, 1955, S. 67f.

805 Ebd., S. 68. Vgl. auch THIEME/BECKER, Bd. 34, S. 176f.

806 Vgl. Unterkapitel 8.4.1: Otto van Veen ‚Der Freiheitskampf der Bataver‘.

Feierlichkeiten zum Waffenstillstand in Erscheinung getreten sein. Aus der Beschreibung „Fête de la paix conclue entre la Hollande et l’archiduc Albert d’Autriche. Le Paysage est de Pierre Breugel. Otto Venius“<sup>807</sup> läßt sich nur entnehmen, daß Van Veen die Befriedung zwischen den Vereinigten Provinzen und Erzherzog Albrecht in eine Landschaft bettete.

Die Ausführungen von Müller-Hofstede lassen an das Gemälde von Adriaen van de Venne ‚Allegorie op de Trêves‘ (Kat. 27) denken, welches 1683 nach Paris an Ludwig XIV. verkauft wurde und sich heute im Louvre befindet. Es ist ebenfalls auf Holz gemalt ist, und es wurde bis Anfang dieses Jahrhunderts angenommen, daß die Landschaft von Jan Brueghel stammt. Doch Laurens de Bol hat auf die charakteristischen Merkmale Van de Vennes hingewiesen, die sich in dem Bild ‚Allegorie op de Trêvis‘ wiederfinden lassen: die zahlreichen Miniaturportraits, die individuellen Staffagefiguren und vor allem die lockere Pinselführung in der Darstellung der Landschaft.

„In de Trêves zet zich een evolutie voort die zich van hat vroege Vlaamse schematisme verwijdert; die horizon komt hier lager te liggen, die voorgrond heeft niet meer de obligate donkerbruine kleur en de lichtval veroorzaakt een duidelijke schaduwwerking.“<sup>808</sup>

Gegen die von Müller-Hofstede geäußerte Annahme, daß die genannten Gemälde identisch sind, spricht, daß bereits Cornelis de Bie 1661 das Bild als Darstellung des ‚Trevis‘<sup>809</sup> bezeichnet hat und diese Beschreibung in Paris als ‚Allegorie de la Trêve de 1609‘ übernommen wurde. Bol hat in seinen Untersuchungen erwähnt, daß vor allem die Beibehaltung des ursprünglichen Titels die thematische Identifizierung des allegorischen Gemäldes ermöglicht hat.<sup>810</sup> Außerdem ist das Gemälde mit ‚AV Venne Fesit [sic] 1616‘ signiert und datiert.<sup>811</sup> Wahrscheinlich wurden die sehr ähnlich lautenden Angaben zu den Gemälden und die Möglichkeit der zu verwechselnden Namen als Indiz dafür herangezogen, daß es sich hierbei nur um ein Gemälde handelt.<sup>812</sup> Vielmehr ist davon auszugehen, daß sich neben Rubens und Janssens auch Van Veen mit dem Thema des Waffenstillstandes von 1609 auseinandergesetzt hat.

Da das Bild nicht überliefert ist, läßt sich keine Bildanalyse vornehmen. Den literarisch überlieferten Angaben kann nur entnommen werden, daß Van Veen die Feier anläßlich des Waffenstillstandes in eine Landschaft eingebettet hat.

---

807 TUETÉY, Alexandre und Jean Guiffrey (Documents recueillis et annotés): *La Commission du Musée et la Création du Musée du Louvre (1792–1793)*, in: *Archives de l’Art Français. Nouvelle Période*, 3, 1909, S. 381, Nr. 32.

808 BOL, 1983, S. 283. BOL, 1989, S. 41f., Farbabb. 27–29.

809 BIE, 1661, S. 234.

810 BOL, 1983, S. 281.

811 KAT. PARIS 1979: *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre I, Ecoles flamande et hollandaise*, Paris 1979, S. 144.

812 TUETÉY, 1909: „Fête de la paix conclue entre la Hollande et l’archiduc Albert d’Autriche. Le Paysage est de Pierre Breugel. Otto Venius“ Nr. 32, S. 381. Ebd.: „Antovenne, paysage, représentant une Alliance entre l’Autriche et la Hollande, tableau très sale, nettoyé, restauré et verni, employé de l’outremer“, S. 219.

Folglich könnte er von den öffentlich stattfindenden Feierlichkeiten in der Stadt inspiriert worden sein, die auf dem Lande ihre Fortsetzung gefunden haben.



### 8.3 Amsterdam

Auch in den Nördlichen Niederlanden wurden feierliche Einzüge der Landesherren und städtische Umzüge durchgeführt.<sup>813</sup> Allerdings konnte bislang kein Quellenmaterial ausfindig gemacht werden, welches einen Festumzug anlässlich des Waffenstillstandes belegt. Davon ist dennoch auszugehen, weil die Nördlichen Niederlande durch die Vertragsinhalte wesentlich mehr Grund zum Feiern hatten als ihre Nachbarn im südlichen Teil des Landes. So berichtet die Wochenzeitung ‚Relation‘ am 14. Mai 1609:

„Letste Brieff auß Holland melden / das man durch die Unirte Provintien allenthalben den Anstand publicirt, der halben auch an unterschiedlichen orten und den vornembsten Stätten stattlich frewden Fewr gemacht / geschossen und andere kurzweil getrieben worden.“<sup>814</sup>

Ein aufwendig inszeniertes Theaterstück zeugt davon, daß der Norden seine Behauptung gegenüber dem übermächtigen Feind Spanien und die Bestätigung ihrer Souveränität gebührend gefeiert haben.

#### 8.3.1 Theateraufführungen

Im Gegensatz zum Süden wurde im Norden des Landes zunehmend mehr Gewicht auf die Aufführung eigenständiger Theaterstücke gelegt als auf die Durchführung von städtischen Umzügen.<sup>815</sup> Die dafür notwendigen Entwürfe und schauspielerischen Darbietungen lagen in Verantwortung der örtlichen ‚Kamers van rhetorica‘ oder ‚Rederijkerskamers‘. Dabei kamen lyrische und dramatische Texte zur Aufführung. Bei Friedensfeierlichkeiten bestand ihre Aufgabe darin, ‚Tableaux vivants‘ zu kreieren, die dem Anlaß inhaltlich entsprachen.

Theaterwissenschaftler haben eine Gliederung, die sogenannte Subperiodisierung entworfen, um die verschiedenen Phänomene deutlich und das Material verwertbar machen zu können. Die

„(...) erste Subperiode im 17. Jahrhundert endet 1609 [Beginn 1600], im Anfangsjahr des zwölfjährigen Friedens mit Spanien. Die zweite Subperiode verzeichnet ein sprunghaftes Aufblühen des niederländischen Renaissance-dramas [sic]; wenn die Waffen schweigen und die Wirtschaft sich entwickelt, blüht auch die Kultur, zumal das geistige Klima der bei allen Span-

---

813 Vgl. hierzu vor allem SNOEP, 1975, der nach einer allgemeinen Einleitung mit dem Einzug Karl V. beginnt und dann in chronologischer Reihenfolge bis zum Jahr 1691 die verschiedenen Einzüge und deren Formen aufzeigt.

814 RELATION des Jahres 1609. In Faksimiledruck, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Schöne, Leipzig 1940.

815 Vgl. SMITS-VELDT, Mieke B.: *Die Kanzel des Bürgers. Theater und Schauspiel im Amsterdam des 17. Jahrhunderts*, in: *Amsterdam 1585–1672. Morgenröte des bürgerlichen Kapitalismus*. Hrsg. von Bernd Wilczek unter Mitarbeit von Jos van Waterschoot, Bühl-Moos 1993, S. 136–152. SCHUFFEL, TEMME, SPIES, 1998, S. 326.

nungen ein freiheitliches war. Nicht von ungefähr erlebt diese Blüte ein jähes Ende, nicht erst 1621, sondern schon 1619, als Oldenbarnevelt hingerichtet wird und mit der Kriegspartei des Prinzen Maurits van Nassau auch die streng-kalvinistischen (und traditionell theaterfeindlichen) Kontramonstranten den Sieg davontragen.<sup>816</sup>

Rens ist es zu verdanken, daß man heute eine Vorstellung davon erhält, wie sich zum Beispiel die Gewaltdarstellungen – insbesondere Mord und Selbstmord – auf der Bühne entwickelten. Vor 1609 waren sie Bestandteil von circa fünfundvierzig Prozent der Spiele, während des Waffenstillstandes nahmen sie merklich ab und wuchsen in den Jahren 1620–1625 auf sechsundsiebzig Prozent an.<sup>817</sup>

Der Friede fördert die Wissenschaften und Künste. Daß damit auch die darstellenden Künste gemeint sind, zeigt der letzte, *Pax* vorstellende Kupferstich der Serie ‚*Circulus Viscissitudinis Rerum Humanarum*‘ nach Maarten de Vos: *Pax* sitzt mit Füllhorn und Ölzweig vor einer Stadtansicht, in der sich eine Prozession als Segnung des Friedens und, von zahlreichen Zuschauern verfolgt, eine Theateraufführung erkennen lassen.<sup>818</sup>

### 8.3.2 ‚Vertooninghen over het Twaelfjarige Bestand‘, 5. Mai 1609

Nach der in Amsterdam verkündeten Unterzeichnung des Waffenstillstandes wurde auf dem Dam „by de Paerden Stal“<sup>819</sup> eine große Bühne unter freiem Himmel errichtet, auf der die Amsterdamer Rederijkergilde nicht weniger als zehn verschiedene ‚*Tableaux vivants*‘ mit der Geschichte von Sextus Tarquinius und Lukretia zur Aufführung brachten.

Nach der römischen Legende vergriff sich der Sohn des Königs Tarquinius Superbus in Collatia an Lukretia, der Ehefrau von Lucius Tarquinius Collatinus, und vergewaltigte sie. Bevor sie Selbstmord verübte, verpflichtete sie ihren Gatten Brutus und P. Valerius zur Rache.<sup>820</sup> Daraus resultierte der von ihnen herbeigeführte Sturz des römischen Königtums. Der Rückgriff auf diese Geschichte wurde durch den übergeordneten Inhalt der Fürstenwillkür forciert, der Anlaß zur Gründung der römischen Republik<sup>821</sup> gab.

„Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts wurden in der niederländischen Literatur Parallelen zwischen geschichtlichen Ereignissen der eigenen Zeit und der römischen Geschichte gezogen. Zu Beginn des Jahrhunderts fungierten

816 RENS, 1982, S. 47–61, hier 52f.

817 Ebd., S. 56.

818 Verlegt von Philips Galle. Vgl. KAT. STUTTGART 1997, S. 159.

819 Der ‚Paerdestal‘ befand sich nach Muller „aan de Z.[uid] zijde, bij de Kromelleboogsteeg, voor de woningen die nu in Zeemans-Hoop herbouwd zijn“. FM, Nr. 1266.

820 Vgl. Der Kleine PAULY, Bd. 3, Sp. 756f.

821 Brutus ist als der legendäre Begründer der Republik und des Konsulats bekannt. Der Kleine PAULY, Bd. 1, Sp. 955f., Nr. 2.

die Römer in vielen Texten vor allen Dingen als Stellvertreter für Spanien.

Nero, Tarquinius und Caligula galten als Personifikation der Tyrannei.<sup>822</sup>

Auch die ‚Tableaux vivants‘ für den 5. Mai 1609 dienten vorrangig zur Unterweisung der Zuschauer. Das Ziel, den Freiheitskampf gegen Spanien mittels historischer Parallelen zu thematisieren, hätte nicht sinnreicher umgesetzt werden können. Obwohl Spanien nicht direkt genannt wird, war den Zuschauern unmißverständlich, wer mit ‚der Feind‘ gemeint war.

Die Legende bot in Form eines Theaterstückes die höchstmöglichen Identifizierungsmöglichkeiten für die Bevölkerung der Nördlichen Niederlande, denn sie hatten sich erfolgreich gegen die Großmacht Spanien durchgesetzt. Ob Lukretias Selbstmord im übertragenen Sinne mit dem Mord (1584) an Wilhelm dem Schweiger in Zusammenhang gebracht wurde, läßt sich dem Text nicht entnehmen. Doch 1609 erlebte die Verehrung des ‚Vaters des Vaterlandes‘ einen Höhepunkt, weil er als eigentlicher Initiator des Unabhängigkeitskrieges galt. Mit Bedacht vergaben die Generalstände kurz nach der Unterzeichnung des Waffenstillstandes den Auftrag zur Errichtung eines Grabmals für Wilhelm den Schweiger.<sup>823</sup> Wer von den Zuschauern mit den historischen Parallelen nicht vertraut war, wurde durch das Theaterstück an die Thematik herangeführt.

Durch die Radierung ‚Theateraufführung in Amsterdam anläßlich des Waffenstillstandes‘ von Claez Jansz. Visscher<sup>824</sup> (Kat. 73) kann man sich eine genaue Vorstellung von der Darbietung machen.<sup>825</sup> Neben der Bühne im Mittelfeld finden sich die folgenden zehn Theaterszenen in kleinerem Format als Rahmung. Die Bühne stellt sich trotz ihrer temporären Nutzung als reich verzierter Aufbau dar und kündigt von der Bedeutung des Anlasses. Den Giebelaufsatz schmückt ein Flußgott, der den ‚Amstelgod‘ darstellt und von Meerestieren und Tritonen gerahmt wird. Eine schmale Kartusche trägt, wie es bei politischen Anlässen üblich gewesen ist, die Angabe ‚Anno 1609‘.<sup>826</sup> Auf dem Gebälk ist der Spruch zu lesen: „Wil boven eygen baet, elck een de vryheyt minnen, / U t’saem-gevechte Staet geen vyant mag ontginnen.“<sup>827</sup> Er faßt als Devise die zehn verschiedenen Szenen inhaltlich zusammen. Warum nicht auf die bekannte Devise ‚Concordia res parvae crescunt‘ zurückgegriffen wurde, läßt sich dadurch erklären, daß neben der Betonung des Eintrachts- und Einheitsgedankens die Verunglimpfung des Feindes („vyant“) im Vordergrund steht.

822 SCHUFFEL, TEMME, SPIES, 1998, S. 342.

823 Siehe dazu Unterkapitel 8.5 ‚Das Grabmonument Wilhelm des Schweigers als Zeichen des Sieges‘.

824 Unten rechts mit ‚CIVisscher fecit‘ signiert.

825 „In 1609 wird van stadswegen (Amsterdam) een kostelijk tooneel (...) op den Dam met vreugde aller vredelievende menschen gehoud. Waer inne 10 vertooningen bij den Heer P.C. Hooft bedacht, bij kaerslicht toegeseteld zijn geweest; hoedanigh die waren is onnodigh te verhalen vermits de prenten daarvan wel te bekomen zijn.“ Eine Beschreibung aus dem Jahr 1642, die die Qualität der Aufführung und der von Visscher herausgegebenen Graphik betont. Zitiert nach FM, Nr. 1266.

826 Vgl. die verschiedenen Theateraufbauten bei SNOEP, 1975.

827 Zitiert nach STOETT, Bd. 1, S. 85.

Zu welcher Stunde und wie häufig das Stück zur Aufführung kam, oder ob es nur ein einziges Mal am 5. Mai 1609 dargeboten wurde, läßt sich nicht bestimmen.<sup>828</sup> Durch Fackeln beleuchtet, verfolgte eine große Menschenmenge die Ausführungen des vor den Vorhang getretenen Prologus. Seine Aufgabe bestand darin, die einzelnen Szenen zu beschreiben und zu erläutern. Danach traten die Schauspieler auf, stellten die Szene ohne Bewegung oder Wort nach. Dabei wurde auf eine Kulisse verzichtet. Nach der Aufführung konnte das Blatt zur Erinnerung erstanden werden. Damit liegt ein seltenes Beispiel vor, in dem die ‚lebenden Bilder‘ auch als solche dargestellt sind. Auf ihm finden sich die einzelnen Szenen und die vom Prologus vorgetragenen, von P.C. Hooft verfaßten Verse.<sup>829</sup>

Die Überschrift der Radierung lautet: „OP DE VERTOONINGHEN OVER HET TWAELFJARIG BESTANDT, GEDAEN BY DE OUDE KAMER IN LIEFD BLOEYENDE, TOT AMSTERDAM, DEN 5. MAY“<sup>830</sup> (Kat. 73). Danach finden sich zehn Szenen, die jeweils durch kurze Texte erläutert werden:

1. Das erste Bild stellt Tarquinius dar, der mit seinem Schwert die vor ihm aufgestellten, unschuldigen Blumen von ihren Blüten trennt. Damit wird auf seine unbarmherzige Vorgehensweise hingewiesen, die zahlreichen Menschen den Tod brachte. („Vertooningh. d’Hoovaerdige Tarquijn veld’ d’hoogste bloemen neêr, / Dat ’s, slaet de Hoofden, de Gemeent is uyt der weer.“)
2. Seine Tyrannenherrschaft wird in tradiert Form durch die unter ihm liegenden Figuren dargestellt, und der Text weist darauf hin, daß Brutus den Dummen spielt („Den Dwingelandt Tarquijn het volck vertreden hiel. En Brutus speelt den Sot, al of ’t hem wel geviel.“)
3. In der dritten Szene küßt Brutus die Erde, weil er das Orakel in Delphi richtig ausgelegt hatte, das besagte, daß der zukünftige König zu Hause als erstes seine Mutter küssen würde. („Wie eerst sijn Moeder kust, verkrijght de heerschappy. Elck loopt voor Brutus heen: maer d’aerde kusset hy.“)
4. Szene Nummer vier ist der Entehrung Lukretias gewidmet. Sie kniet Haare raufend am Boden, während Sextus ihr Gewalt („dulle brandt“ – verrückte Leidenschaft) antut. („’t Heylighst dat Lucrees haer Man had toegewijt, / Roofst Sextus ’s Koninghs Soon, uyt dulle brandt en nijdt.“)

828 1648 wurden auf dem Dam drei Bühnen errichtet, deren erläuternde Verse ebenso wie 1609 anfangs nur zu lesen waren und erst einige Tage später von den Darstellern im Stadttheater vorgetragen wurden. Vgl. dazu SMITS-VELDT, Mieke B.: *Friedensfeiern in Amsterdam. Geeraardt Brandt und Jan Vos*, in: *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648*, hrsg. von Horst Lademacher und Simon Groenveld Münster 1998, S. 307–313, hier S. 308f.

829 BAUCH, 1960, S. 69. SNOEP, 1975, S. 34–35. Im folgenden richte ich mich bei der Angabe der Verse nach den Angaben bei STOETT, 1899, Bd. 1, S. 85–86.

830 STOETT, 1899, Bd. 1, S. 85–86. Die Titelangabe bei Stoett weicht von der Titelzeile der Graphik leicht ab. Dort heiß es: „Dese Vertooninghen zyn T<sup>e</sup> Amsterdam (van d’oude Camer In liefd bloeyende) vertoon op de vieringhe vant Bestand, den 5 Mey 1609“. Die wiedergegebenen Verse stimmen mit denen in der Graphik überein.

5. Darauf folgt die Darstellung ihres Selbstmordes. („Van Lucretias trouw getuygen zijn geweest, / Haer bloedt voor haren man, en voor de Goôn haer' geest.“)
6. Lukretias Unglück erregt das Volk derartig, daß Brutus seinem König abschwört. („Lucretias misval 't verdruckte volck soo deert, / Dar het op Brutus eysch de Koningen versweert“.)
7. Als Reaktion zeigt im nächsten Bild die Verbannung Tarquinius' und seiner Gefolgschaft. („Tarquijn en sijn geslacht van d'alderhoogste trap / Verstootten, moeten uyt, en gaen in ballingschap.“)
8. Die Gefolgschaft will sich daraufhin wieder zusammenrotten und wird bei ihrer Verschwörung heimlich von einem hinter dem Vorhang postierten Sklaven belauscht. („Staet op geslacht. De slaef beluystert heymelijck, / Dat Brutus Soons Tarquijn beloven 't oude Rijck.“)
9. Im vorletzten Bild steht Brutus wieder im Mittelpunkt, der für die Freiheit seines Landes seinen am Boden knienden Sohn hinrichtet. („De Vryheyt van sijn Landt staet Brutus voor soo waert, / Dat hy sijn Soons daer voor niet van de doodt en spaert.“)

Der Schlußtext („Beslyt“) nimmt wieder Bezug auf den vorangestellten Sinn-spruch, der am Gebälk des Theaters zu lesen ist: „Vereende Landen, wilt ghy soo de Vryheyt minnen, / Dat sy u waerder zy als yeders eygen baet, / Soo magh geen Dwingelandt, u t' saem gevlechte staet, / Met list, noch met verraedt, noch met geweldt ontginnen.“<sup>831</sup> Dazu treten im Schlußbild sieben Männer auf, die sich zu einem Kreis formieren und Schilde nach oben halten, auf denen die Wappen der sieben freien Provinzen zu sehen sind. Die Intention ihrer Darbietung besteht darin, zu verdeutlichen, daß die nationale Einheit weder durch List, Verrat oder Gewalt gefährdet ist, solange sie in den eigenen Reihen einträchtig zusammenhalten. Von ihnen gerahmt und somit geschützt, findet sich in ihrer Mitte ein zylindrisches Podest, auf dem eine Figur steht. Sie stellt die *holländische Magd* dar,<sup>832</sup> die den Freiheitshut, das Symbol ihrer Unabhängigkeit präsentiert.

Durch die Szenenabfolge läßt sich in dem Theaterstück folgende Aussage treffen: Solange sich die Niederländer als Einheit verstehen und dementsprechend agieren, ist die Auflehnung gegen einen Tyrannen immer von Erfolg gekrönt. Gleichzeitig wird der Appell an sie gerichtet, die viel beschworene Wachsamkeit walten zu lassen, damit das alte Reich („oude Rijck“) nicht wiedererstarken kann. Solange in den eigenen Reihen Geschlossenheit und nationale Einheit herrscht, besteht ganz im Sinne von ‚Eendracht maakt macht‘ keine Gefahr.<sup>833</sup>

831 Zitat entnommen aus Kat. 73.

832 Bei Hondius (Kat. 33) wird die Umzäunung des holländischen Gartens ebenfalls durch Figuren dargestellt.

833 Erst 1648 wurde die Geschichte des Brutus im historischen Rückblick weitererzählt: Nachdem Brutus zum ersten Konsul Roms aufgestiegen war, „(...) brach der Krieg gegen den etruskischen König Porsenna aus, auf den nach kurzer Zeit der Ständekampf

Snoep hat nach der Auswertung zeitgenössischer Quellen darauf aufmerksam gemacht, daß 1609 der gesamte Aufbau und vor allem die Verzierung des Theaters an die Theaterkulisse für den feierlichen Einzug Moritz von Oranien aus dem Jahre 1594 erinnert: „In de algemene idealisering, waaraan de beschrijving van feestelijke vertoningen en optochten zich schuldig maakt, past dit ineenlopen van toneel, tonelloop en triomfboog met toneelaccomodatie, heel goed.“<sup>834</sup> Folglich standen wie die bereits verwendeten Festwagen auch Theaterbühnen zur Verfügung, die bei passender Gelegenheit, durch das Theaterstück und die angebrachte Jahreszahl aktualisiert, wieder aufgestellt wurden.

Im Historischen Museum zu Amsterdam befindet sich ein Gemälde von G. Goignet, das das ‚Straattheater ter gelegenheit van een loterij opgericht voor het Dolhuis in Amsterdam‘ aus dem Jahre 1592 zeigt.<sup>835</sup> Im Vergleich fällt auf, daß 1609 Versatzstücke der Triumphbogenarchitektur, wie eingestellte Säulen, Gebälk, Gesims und Giebel vorzufinden sind, die 1592 noch fehlen. Hieran wird deutlich, daß sich die Theaterinszenierungen an der äußeren Form der Rahmenveranstaltung orientiert haben.

Der Waffenstillstand – und diesen Punkt gilt es hervorzuheben – findet in dem Theaterstück keinerlei Erwähnung, weder in Form einer Inschrift noch als eine in die Aufführung integrierte Personifikation. Sieht man einmal vom Titel des Blattes ab, benennen auch die erläuternden Verse von P.C. Hooft den aktuellen Anlaß nicht, bzw. stellen keine unmittelbare Verbindung zwischen dem Ereignis und dem Theaterstück her. Im Vergleich mit dem in Antwerpen durchgeführten Ommeganck läßt sich folgender Unterschied feststellen: Es findet sich weder die Personifikation noch steht das Ereignis der politischen Befriedung unmittelbar im Vordergrund, während innerhalb des Umzuges versucht wurde, an vereinzelten Stellen direkte Bezugspunkte durch die Nennung des Waffenstillstandes (Bestand, treve) und die Textstruktur herzustellen.

Überlegungen, derartige Hinweise auch in die schauspielerische Darbietung oder in das zu veräußernde Flugblatt aufzunehmen, hat es nicht gegeben oder wurden bewußt unterbunden. Die Negierung läßt sich durch folgende Punkte erklären: Nicht der Waffenstillstand, sondern der Triumph über die Weltmacht Spanien stand bei den Initiatoren im Vordergrund. Obwohl der Vertrag auch als ‚Siegestrophäe‘ hätte angesehen werden können, bewerteten ihn viele Zeitgenossen negativ. Sie verstanden ihn – ganz im Sinne von Moritz von Oranien – als Kompromiß und schwerwiegender als eine Kapitulation vor dem Feind. Außerdem unterstellte man den Spaniern die betrügerische Absicht, den Gegner erst in

---

in Rom folgte, in dem die Plebejer von den Partriziern eine Verbesserung ihrer wirtschaftlichen Lage und mehr politische Rechte forderten.“ Diese innenpolitischen Auseinandersetzungen wurden mit denen während des Waffenstillstandes verglichen und gleichgesetzt. Vgl. SCHUFFEL, TEMME, SPIES, 1998, S. 342.

834 SNOEP, 1975, S. 32 richtet sich hierbei vor allem nach Pontanus, I.I.: *Historische beschrijvinghe der seer wijt beroemde coop-stadt*, Amsterdam 1614.

835 Öl auf Holz, 113 x 205 cm, Inv. Nr. 3019.

Zuversicht und Arglosigkeit zu wiegen, um danach um so erbarmungsloser über ihn herzufallen.

Auf der Suche nach der eigenen nationalen Identität bestand ein Hauptanliegen der Nördlichen Niederlande darin, sich des Erreichten zu vergewissern und sich die eigenen Leistungen vor Augen zu führen. 1609 war jedoch der Rückgriff auf historische Ereignisse mit inhaltlichen Parallelen notwendig, um sich eine eigene Tradition zu schaffen. Dem friedvollen Provisorium konnte und wollte man in diesem Kontext keine Nennung zugestehen.

### 8.3.3 ‚Vertooninge van de tegenwoordigen Staet der Landen‘, 1610

Die Warnung vor einem feindlichen Hinterhalt, wie er auf der Radierung von Visscher in Tableau Nummer acht zu sehen ist, bewahrheitete sich durch die Besetzung von Jülich nur einige Monate nach Abschluß des Waffenstillstandes. Daraufhin wurde ein Theaterstück inszeniert, dessen ‚Levendige Vertooninge‘ (Kat. 48) die neue Situation in fünf Szenen darzulegen versuchte.

Nun steht nicht mehr die eigene Leistung, das Erreichte, im Vordergrund, sondern die ‚Falschheit der Befriedung‘. Das Blatt spricht sich gegen den Waffenstillstand und für den Jülich-Klevischen Krieg aus.<sup>836</sup> Obwohl die einzelnen Szenen weitgehend identifizierbar sind, läßt sich nicht unmittelbar ein Zusammenhang zwischen ihnen herstellen. Der Einsatz eines Prologus darf aus diesem Grunde angenommen werden.

In der ersten Szene betritt eine weibliche Figur in flatternden Kleidern und mit einem Ölzweig in der Hand die Theaterbühne. Ihr grimmiges Gesicht ist dem Betrachter zugewandt. Sie ist im Begriff, in die linke hintere Ecke der Bühne zu gehen. Der Autor des Blattes hat besondere Sorgfalt darauf verwendet, die Aussagen der Szenen durch die unterschiedlichen Gesichtsausdrücke der beteiligten Figuren zu unterstreichen. Ferner wurde im Gegensatz zum vorherigen Beispiel (Kat. 73) nicht auf die Ausschmückung durch eine Kulisse verzichtet. Während rechts eine gewaltige Explosion zu sehen ist, geht links die Sonne, über der ‚Paix‘ zu lesen ist, hinter einem Berg auf. Damit wird dem Betrachter Krieg und Frieden symbolisch vor Augen geführt. Wenn man davon ausgeht, daß sich hier die Personifikation *Paix* vorstellt, ist ihre Position in der Mitte des Bildes – zwischen Krieg und Frieden – von Bedeutung. Noch hat sie ihr Ziel nicht erreicht, sondern bewegt sich lediglich in Richtung Frieden. Hier wird der Waffenstillstand und seine intendierte Aufgabe, den Frieden zu stiften, visualisiert. Diese These wird durch den Auftritt der Personifikation *Treves* im nächsten Bild gefestigt. Daß der Autor des Blattes dem Waffenstillstand gegenüber nicht positiv eingestellt ist, werden die nächsten Szenen zeigen.

---

836 Bei FM, Nr. 1278A unter ‚Zinneprent tegen het Bestand en op den Gulikschen oorlog‘ verzeichnet.

Bevor im dritten Bild der am Boden kauernde *wahre Frieden* von einem Jesuiten getreten und verscheucht wird,<sup>837</sup> ist es *Mars*, der *Treves* Angst und Schrecken einflößt. Noch ist seine martialische Kraft durch die Beinfessel gebändigt, aber die Gefahr seines Ausbruches und damit des Krieges wird nachdrücklich in Szene gesetzt. Der Autor des Theaterstückes hat sich von der inhaltlichen Definition des Waffenstillstandes inspirieren lassen, daß der Kriegszustand rechtlich bis zum Abschluß eines Friedens bestehen bleibt. Er reagiert hiermit direkt auf den geschichtlichen Kontext, denn auch während des Waffenstillstandes haben sich die Spanier und Niederländer kriegerisch miteinander auseinandergesetzt und zwar während der dauernden Landfriedensbrüche innerhalb des Erbfolgestreites um Jülich-Kleve.

„Beide [Parteien] setzten ihre Stützpunktpolitik auf dem niederrheinischen Nebenkriegsschauplatz fort. (...). Bei der engen Verbindung zwischen Spanien, Österreich, Kaiser und Papst erschien der Streit um Jülich-Kleve als Fortsetzungsvariante der niederländischen Querelen.“<sup>838</sup>

Welche Intention der Autor auch verfolgte – es war ihm ein Anliegen, die Verwerflichkeit des Waffenstillstandes und die seiner Befürworter darzulegen.

Durch das von *Treves* gehaltene Dokument mit der Angabe „IO EL REY“ wird der spanische König als Vormund des Waffenstillstandes gekennzeichnet. Aus diesem Grund ist die Vermutung von Muller nicht von der Hand zu weisen, daß *Mars* mit Moritz von Oranien gleichgesetzt werden konnte.<sup>839</sup> Auffällig an der Personifikation des *Waffenstillstandes* sind das einfache Kleid und die langen offenen Haare. Besonders konträr fällt ihr Erscheinungsbild im Vergleich mit der als *f: Paix* bezeichneten Figur in Szene Nummer vier auf. Sie trägt kostbare, zeitgenössische Kleidung und als Haarschmuck eine große auffällige Feder. Ihr zur Seite steht ein „Jesuiste“, der sie bei der Hand hält. Die vor ihnen am Boden kauernde Figur stellt den *wahren Frieden* dar. Das symbolisieren die Accessoires der stehenden Figur. An ihrem Gürtel trägt sie eine Maske, deren Ausgestaltung durch den lächelnden Mund als freundlich zu bezeichnen ist. Es ist erkennbar, daß sie auch vor dem Gesicht eine Maske trägt. Deshalb kann die französische Angabe „f: Paix“ nun als „faux Paix“, als falscher Frieden gelesen werden. Doch dem Autor reichte die Maske als Symbol der Falschheit nicht aus. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, daß der von ihr gehaltene Ölzweig sich am hinteren Ende als Dolch erweist.

Die folgende Szene präsentiert wieder den *wahren Frieden*. Nun steht die Figur im Hintergrund und hat sich vom Betrachter abgewandt. Vor ihr ist in Rückenansicht eine weitere Figur zu sehen, die sich durch die Krone als König auszeichnet. Seine Handhaltung ist nicht zweifelsfrei zu deuten. Obwohl es den Anschein hat, als ob er nach dem Ölzweig greift, ist wohl eine abweisende Geste

837 Vgl. dazu Kat. 16. Auch in diesem Beispiel ist es ein Jesuit, der der bereits dahinscheidenden Personifikation des *Waffenstillstandes* einen Giftbecher, angefüllt mit Soldaten, zum Trinken reicht.

838 OLLMANN-KÖSLING, 1996, S. 50 und S. 25.

839 Vgl. FM, Nr. 1278A.



damit gemeint. Die Anordnung der Figuren zueinander und zum Publikum sprechen dafür. Die Figur repräsentiert den spanischen König, der wie die Jesuiten nicht an einem wahren Frieden interessiert ist.<sup>840</sup> Diesen negativ besetzten Bildern folgt als Abschluß der Hinweis, wo Hilfe und Zuflucht zu suchen ist: Ein Mann in abgerissener Kleidung, der durch die Beischrift als ein Bürger aus Kleve identifizierbar ist, erbittet beim holländischen Löwen Zuflucht.

Der Aufführungsort des Theaterstückes ist nicht bekannt. Doch durch die Abfolge der Darstellungen und der inhaltlichen Komponenten sind Auftraggeber und Adressaten zweifelsfrei in den Nördlichen Provinzen und aufgrund der Ablehnung des Waffenstillstandes unter den Kontraremonstranten zu suchen. Der Kupferstich wurde von Michiel le Blon (Michael le Blon) angefertigt, der mit seinen Eltern aus Frankfurt am Main erst in die Südlichen Niederlande nach Mons, dann aber nach Amsterdam zog.<sup>841</sup>

Während 1609 die Würdigung der eigenen Leistung im Vordergrund stand, meldeten sich nur wenige Monate nach Abschluß des Waffenstillstandes skeptische und negative Stimmen zu Wort. Sie wurden durch die kriegerischen Konfrontationen in den unmittelbaren Nachbargebieten und den Auseinandersetzungen in den eigenen Reihen hervorgerufen, die die viel gepriesene Einheit auflösten. Der wichtigste Unterschied zu Visschers Radierung (Kat. 73) manifestiert sich im Einsatz der Personifikation des *Waffenstillstandes*. Ihr Erscheinen läßt sich durch die Aufführung im Jahre 1610 erklären, einem Zeitpunkt, als bereits mehrere Darstellungen ihrer Figur vorlagen. Gleichzeitig förderte der politische Rahmen, vor allem der Jülich-Klevische Erbfolgestreit, ihren Auftritt. Nun galt es nicht mehr, auf die eigenen Verdienste mittels historischer Traditionen zu verweisen, sondern die Arglist der Spanier zu visualisieren.

Durch die beiden vorgestellten Blätter von Visscher und Le Blon konnte herausgestellt werden, daß das Theater dazu genutzt wurde, den jeweiligen Standpunkt über die aktuellen politischen Ereignisse auf der Bühne aufzuzeigen. Darüber hinaus bot der Verkauf der angefertigten Stiche die Möglichkeit, die Inhalte einem Publikum nahezubringen, das nicht unmittelbar an den Aufführungen teilnehmen konnten.

#### 8.4 Die Ausschmückung des Sitzungssaales der Generalstände in Den Haag

Im Gegensatz zu Antwerpen, dessen Magistrat noch vor den eigentlichen Vertragsverhandlungen Rubens und Janssens damit beauftragt hatte, zwei Gemälde für das Rathaus anzufertigen, entschied man sich in Den Haag erst nach Abschluß des Waffenstillstandes, den Sitzungssaal der Generalstände mit einem zwölfteiligen Gemäldezyklus auszusmücken. Während in Antwerpen die

---

840 Vgl. FM, Nr. 1278A.

841 Vgl. WURZBACH, Bd. 1, S. 116.

Hoffnung auf wirtschaftliche Erstarkung im Vordergrund stand, war man in Den Haag darauf bedacht, die politischen Ereignisse und das eigene Vorgehen durch das Aufzeigen von Traditionen zu legitimieren. Dazu wählte man das Thema des Freiheitskampfes der Bataver.

#### 8.4.1 Otto van Veen: Der Freiheitskampf der Bataver

Während Johan van Oldenbarnevelt 1609 in Antwerpen weilte, um die Vertragsinhalte des Waffenstillstandes maßgeblich mitzubestimmen und voranzutreiben, nahm er die Möglichkeit wahr, einen Teil der dort lebenden Familie seiner Frau zu besuchen und sich mit Antwerpener Persönlichkeiten zu treffen.<sup>842</sup> Zu diesen zählte Otto van Veen. Zwischen ihnen kam es vermutlich unmittelbar während des Treffens zu einer Auftragsabsprache, denn noch im gleichen Jahr bestellten die Generalstände bei Otto van Veen zwölf Gemälde mit Episoden aus der Geschichte der Bataver.<sup>843</sup>

Oldenbarnevelt pflegte enge Beziehungen zu Otto van Veens Bruder Pieter, der als Rechtsberater am Hof von Holland (,advocaat-fiscaal van Holland‘) tätig war.<sup>844</sup> Ihm ist vermutlich der Kontakt zwischen Oldenbarnevelt und Otto van Veen und damit die Auftragsvergabe zu verdanken. Die Summe von 2.200 Gulden zahlten die Generalstände 1613 an den Bruder Pieter aus, damit er sie an seinen in Antwerpen lebenden Bruder Otto weiterreichen konnte. In den Akten der Generalstände ist dazu vermerkt:

„Gehoort het rapport vande heeren gecommiteerde, die twaelff stucken schilderie gecocht hebbende vande advocaet Veen van wegen zynen broeder, hebbende haere Ho.Mo. denselve coop ter somme van twee en twintich hondert guldens geadvoveert, ende geaccordeert daervan te depescheren ordonnantie (Jan. 26) [1613].“<sup>845</sup>

Auf der Suche nach Motiven, die eine Parallele zum Zeitgeschehen aufweisen könnten, griff man in den Nördlichen Niederlanden verstärkt auf das Alte Testament zurück. Identifikationsmöglichkeiten boten die Heldentaten der Israeliten und ihre Stellung als auserwähltes Volk. Die Niederländer verstanden sich als direkte Nachfolger, als ein Volk, das sich nach schwerer Prüfung aus der Sklaverei befreit und Gottesfurcht gefunden hat. Zudem erhielten die biblischen Geschichten politische Bedeutung, weil die Calvinisten in ihrer Auslegung darin historische Beweise für die Ziele und Allmacht Gottes erkannten.

Innerhalb der Bestrebungen, für die zeitgenössischen Ereignisse in den Niederlanden eine historische Entsprechung zu finden, erhielt – neben den helden-

842 Vgl. DEN TEX, Bd. 2, S. 674.

843 Vgl. MÜLLER-HOFSTEDÉ, 1959, S. 214ff.

844 Sein Nachfolger wurde später Hugo Grotius.

845 DODT VAN FLENSBURG, J.J.: *Resolutien der Generale Staten, uit de XVII Eeuw. Meer Onmiddelijk Betreffende Geschiedenis der Beschaving*, in: *Archief voor kerkelijke en weredlijke geschiedenissen, inzonderheid van Utrecht*, Bd. 5, Utrecht 1846, S. 271.

haften Israeliten – der Freiheitskampf der Bataver gegen die Römer einen hohen Stellenwert.<sup>846</sup> Hinzu kam, daß die Bataver nördlich des Rheindeltas gelebt hatten, in einem Gebiet, das zentral in den Nördlichen Niederlanden lag.

Die Geschichte des Aufstandes entstammt dem vierten und fünften Buch der ‚Historiae‘ von Tacitus. Interessant ist, daß sich in den Niederlanden die Blütezeit des Tacitismus und der politischen Kommentare zu Tacitus in den Zeitrahmen von 1580 bis 1650 nachweisen läßt. Doch Mechthild Beilmann hat hervorgehoben, daß die bildliche Umsetzung des Themas durch Otto van Veen Anfang des 17. Jahrhunderts neu war: „Nie zuvor war der von Tacitus (...) beschriebene Aufstand des germanischen Stammes gegen die Römer im Jahre 69/70 n. Chr. von einem niederländischen Künstler im Bild festgehalten worden.“<sup>847</sup> Der künstlerische Rückgriff auf die Geschichte der Bataver erfolgte erst nach Abschluß des Waffenstillstandes. Dies bedarf der Erklärung.

Im 15. und 16. Jahrhundert fühlten sich die Niederländer als Nachkommen der Römer; die römische Republik und ihre ruhmreichsten Figuren wie Camillus, Pompeius und vor allem Brutus wurden zum Vorbild erkoren.<sup>848</sup> Man verstand sich als ‚amici et fratres Romani imperii‘.

„Die Einstellung ist deutlich erkennbar in dem Bild, das sie [die Niederländer] sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts von Claudius Civilis, dem wichtigsten Helden ihrer vaterländischen Geschichte, machten. Sie sahen in ihm nicht etwa den Vorkämpfer ihrer Freiheit, sondern der Ruhm des Civilis beruhte nach ihrer Ansicht gerade auf der Tatsache, dass er die Loslösung der Bataver vom römischen Reich habe verhindern wollen, dass er für ein Bündnis mit den Römern, für ein foedus aequum, eingetreten sei.“<sup>849</sup>

846 1945 wurde anlässlich der Befreiung von der deutschen Besatzung in der ‚Stadshouwborg van Amsterdam‘ ein Theaterstück mit dem Titel ‚Vrij Volk‘ aufgeführt, in dem die wichtigsten historischen Geschichten dargeboten wurden, in denen man sich von einer Tyrannenherrschaft befreit hatte. Gleich in der ersten Szene trat Julius Civilis als Verkörperung der Niederlande auf, der sich gegen die Römer (die Gestapo) erfolgreich durchzusetzen verstand. Vgl. dazu VÖLKER, Conrad: *Der Freiheitskampf der Bataver unter Claudius Civilis von C. Cornelis Tacitus*, 2 Bde., Eberfeld 1861–63., Bd. 2, S. 18. VERHOEVEN, P.: *Civilis en zijn Bataven: symbool van Hollands patriottisme*, in: Hermeneus. Tijdschrift voor antieke cultuur, 58, 1, 1986, S. 32–40. SCHÖFFER, I.: *The Batavian Myth during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in: Britain and the Netherlands, Bd. 5, Some Political Mythologies, hrsg. von J.S. Bromley und E.H. Kossmann, Den Haag 1973, S. 78–101, mit weiterführender Literatur.

847 BEILMANN, Mechthild: *Die Zurückhaltung des Genres. Der Krieg in der Kunst der Republik*, in: Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648, hrsg. von Horst Lademacher und Simon Groenveld, Münster 1998, S. 257–303, hier S. 272f. Vgl. dazu auch MÜLLER-HOFSTEDTE, 1959, S. 214.

848 Vgl. dazu unter anderem WAAL, Henri van de: *Drie eeuwen vaderlandsche geschieduitbeelding: 1500–1800, een iconologische studie*, Bd. 1, Den Haag 1952, S. 216.

849 ETTER, Else-Lilly: *Tacitus in der Geistesgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Basel/Stuttgart 1966, S. 141ff.

Aus der Sicht der Niederländer fiel die Unterstützung des Bündnisses in eine Zeit, in der sie nicht an kriegerischen Auseinandersetzungen beteiligt waren.

Die Wandlung des Urteils über *Civilis* begann Mitte des 16. Jahrhunderts, als die Niederländer sich gegen die Macht Spaniens durchzusetzen versuchten. Von nun an verstand man den Aufstand der Bataver als gerechtfertigt und sah darin ein Abbild des eigenen Aufbegehrens. Als Egmont und Hoorn 1568 hingerichtet wurden, suchte und fand man historische Parallelen in der von den Römern verhängten Todesstrafe über die aufständischen Bataver. In der Freiheitsliebe der Bataver erkannte man Ursprung und Tradition der eigenen Ideale. Denn *Belgica* trägt die Freiheit in sich. Diesen Freiheitsgedanken hat Pieter Christiaanszoon Bor im Titelblatt ‚*Belgica Libertas*‘ (Abb. 21) seiner Schrift ‚*De oospronck, begin ende aenvanck der Nederlandtscher oorloghen...*‘ (1595/1617) bildlich umgesetzt. *Belgica* wird von Bischöfen und einem die spanische Tyrannei versinnbildlichenden Soldaten umstanden, die begierig an ihrem Reichtum und ihren Privilegien partizipieren möchten.<sup>850</sup> Doch ihr Obergewand ist leicht angehoben und offenbart ihr Innerstes: Dort zeigt sich ein Soldat, der selbstbewußt sein Schild mit der Aufschrift ‚*Libertas*‘ den Angreifern entgegenhält.

Nach der Unterzeichnung des Waffenstillstandes, der als Sieg der Niederländer gegen das übermächtige Spanien gewertet werden konnte, wurde die literarische Vorlage künstlerisch umgesetzt. Mit der vertraglich geregelten Befriedung häuften sich die Stimmen, *Civilis* wieder in die ursprüngliche Vorstellung einzubinden, die die Humanisten im 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts geprägt hatten. Vermutlich wurde diese Ansicht von Anhängern Oldenbarnevelts vertreten, die den Waffenstillstand als Chance für einen weitreichenden Frieden begriffen und nicht wie die Anhänger Moritz’ von Oranien als notwendige Maßnahme, weil sich kein Sieg und auch kein Frieden hatte erzwingen lassen.

Grundlage von beiden Ansichten war, daß

„(...) der Stamm der Bataver immer frei und unabhängig neben Rom gestanden [hat]; jetzt tat dies – historisch und logisch – die Republik der Niederlande neben den übrigen Mächten Europas. Das war die eine These, die mit dem Waffenstillstand von 1609 zwar noch keine abschließende, immerhin eine vorläufige Bestätigung fand.“<sup>851</sup>

Ein Jahr nach Vertragsunterzeichnung erschien das ‚*Liber de antiquitate rei publicae batavicae*‘<sup>852</sup> von Hugo Grotius, das ebenfalls die Bataver zur Erklärung der Gegenwart in Anspruch nahm. „Insofern war das Buch des Grotius eine Art

850 Die inhaltliche und formale Komposition des Titelblattes erinnert an das zweite Blatt ‚*Belgica bemerkt die Unterdrückung im Land*‘ (Kat. 1/2) der dreizehnteiligen Serie von Joachim Wtewael. Möglicherweise hat er sich an Bors Vorgaben orientiert.

851 LADEMACHER, 1993, S. 223.

852 Das Buch erschien in lateinischer und niederländischer Sprache (Tractaet van de Ouyheit vande Batavische nu Hollandsche Republique), wurde jeweils siebenmal neu aufgelegt und wurde mit großer Begeisterung aufgenommen. Erwähnt sei an dieser Stelle, daß Grotius nach seiner Gefangennahme sich von seiner Deutung der niederländischen Geschichte distanzierte.

Festschrift zum Waffenstillstand.<sup>853</sup> Wie weit die Identifizierung reichte, wird darin deutlich, daß Holland, die *holländische Magd* oder auch *Belgica* als *Batavia* bezeichnet wurden. Die Universitätsstadt Leiden wurde zu ‚Lugdunum Batavorum‘, und durch die aktiven Handelsbeziehungen und Niederlassungen wurde Jakarta in Batavia umbenannt.

Endlich erhielt Otto van Veen den Auftrag von den Generalständen, den Aufstand der Bataver für den Sitzungssaal ihres Amtsgebäudes in Den Haag darzustellen. Dazu fertigte er zwölf kleinformatige Gemälde an (Kat. 74–85), die die wichtigsten Szenen der Auseinandersetzung zeigen. Dabei hat sich Van Veen fast wortgetreu an Tacitus orientiert, denn elf der zwölf Gemälde lassen sich seinen Textstellen zuordnen.

Die Serie beginnt mit der ‚Enthauptung des Paulus und die Gefangennahme von Civilis‘ (Kat. 74) und kann als Schlüsselszene für den Beginn des Freiheitskampfes der Bataver gewertet werden.

„Julius Civilis und Claudius Paulus, beide königlicher Herkunft, überragten weit ihre übrigen Stammesgenossen. Den Paulus ließ seinerzeit Fonteius Capito hinrichten, nachdem er ihn, allerdings fälschlich, wegen rebellischer Pläne beschuldigt hatte. Civilis wurde in Ketten gelegt und zu Nero geschickt.“<sup>854</sup>

Voller Dynamik hat Van Veen die Textvorlage umgesetzt. Der enthauptete Paulus liegt am Boden, während der Henker dabei ist, sein Handwerkszeug zu verstauen. Civilis mußte die Hinrichtung mit ansehen und wird gerade von mehreren Soldaten abgeführt. Sein Blick über die Schulter, der Verzweiflung über die Tat und Entsetzen über seine Gefangenschaft ausdrückt, und die ausgestreckte Hand des Fonteius Capito schaffen eine Bilddiagonale, die durch den Leichnam des Paulus in entgegengesetzter Richtung gekreuzt wird.

Man gewährte Civilis zwar den Freispruch, doch das römische Heer verlangte nach seinem Tod. Er täuschte daraufhin Freundschaft mit seinen Gegnern vor und organisierte das ‚Geheime Treffen zwischen Civilis und den Batavern im Wald‘ (Kat. 75), weil er zur Rebellion entschlossen war.

„Civilis (...) rief die vornehmsten Stammesangehörigen und die entschlossensten Männer aus dem einfachen Volk zusammen. Wie er sah, daß ihnen bei der nächtlichen Fröhlichkeit warm ums Herz wurde, da begann er von dem Ruhme ihres Stammes zu reden, zählte hernach auch die Unbilden, Erpressungen und die sonstigen Leiden der Knechtschaft auf.“<sup>855</sup>

Civilis ist durch seine pathetische Geste sofort in der oberen Bildmitte auszumachen. Die um ihn Versammelten zeichnen sich durch kostbare Gewänder und Kopfbedeckungen aus, denn Van Veen kleidet seine Helden in zeitgenössische Gewänder und läßt sie als burgundische Edelleute in Erscheinung treten.

---

853 LADEMACHER, 1993, S. 223.

854 TACITUS, P.C.: *Historiae*, lat.-dt., hrsg. von Joseph Brost, 5. durchgesehene Aufl., München 1984, Buch IV, 13.

855 Ebd., IV, 14.

„Die zeitgenössische Tracht der batavischen Krieger begünstigte die Verschmelzung antiker Helden mit den Anführern des holländischen Freiheitskampfes. Die unbefangene Gleichsetzung von Gegenwart und Vergangenheit in der Kunst findet ihr Gegenstück in den geschichtlichen Werken des 16. Jahrhunderts, deren Verfasser, ausgehend von der Lehre der ‚similitudo temporum‘, Altertum und Neuzeit einander ebenfalls gleichgestellt haben.“<sup>856</sup>

Nach Civilis' Ansprache wurden alle Anwesenden vereidigt und in Abordnungen unterteilt. Ihre Aufgabe bestand in der Verbreitung des Vorhabens. Daraufhin ging eine Gruppe zu den Canninefaten, unter denen

„(...) ein gewisser Brinno, ein tollkühner, durch vornehme Abkunft ausgezeichnete Mann [lebte]. (...). Begreiflicherweise fand Brinno allein durch seinen Namen seiner rebellischen Familie Anhang, so daß er nach Landessitte auf den Schild gehoben, auf den Schultern der Tragenden hin- und hergeschwenkt und zum Heerführer gewählt wurde.“<sup>857</sup>

Der ‚Auf den Schild gehobene Brinio‘<sup>858</sup> (Kat. 76) wird von Otto van Veen mit ausgestreckten Armen als Zeichen des Sieges dargestellt, während er seine Anhänger zur Rebellion aufruft.

Die ersten kriegerischen Auseinandersetzungen liefen für die Aufständischen erfolgreich, denn ‚Die Bataver besiegen die Römer am Rhein‘ (Kat. 77).

„Civilis [ging] zu offener Gewalt über und stellte die Canninefaten, Friesen und Bataver in gesonderten keilförmigen Schlachthaufen auf. Auf der Gegenseite richtete sich die römische Schlachtlinie aus, nicht weit vom Rheinstrom entfernt, wo unsere Schiffe, die man nach der Einäscherung der Kastele hier hatte vor Anker gehen lassen, mit dem Vorderbug dem Feinde zugekehrt lagen. Nach kurzem Kampf ging die Kohorte der Tungrer zu Civilis über, worauf unsere Leute, über den unerwarteten Verrat bestürzt, von den bisherigen Bundesgenossen und den Feinden zusammengehauen wurden.“<sup>859</sup>

Daraufhin ließ Flaccus Hordeonis seine Truppen ausziehen, um die Rebellen in ihre Schranken zu weisen.

„Civilis (...) hieß seine Mutter und seine Schwester zusammen mit den Frauen und kleinen Kindern aller anderen sich im Rücken des Heeres aufhalten, als Ansporn zum Sieg oder für alle, die sich etwa zurückdrängen ließen, zur Beschämung.“<sup>860</sup>

Der Erfolg war ihnen dadurch gesichert und die ‚Bataver umzingeln die Römer bei Vetera‘ (Kat. 78). Van Veen gelingt es durch eine wohl durchdachte Bildkomposition, alle drei Elemente – die Schlacht, die Gruppe der Frauen und das Feldlager Vetera – darzustellen. Dazu nutzt er die verschiedenen Ebenen der

856 ETTER, 1966, S. 143.

857 TACITUS, Hist. IV, 15.

858 Tacitus verzeichnet ihn unter Brinno. In der modernen Literatur wird er als Brinio bezeichnet.

859 TACITUS, Hist. IV, 16.

860 TACITUS, Hist. IV, 18.

Landschaft. Ebenso wie bei allen anderen Gemälden dieser Folge, greift Otto van Veen auf einen tiefen Bildraum zurück, um die jeweils gewählte Episode ausführlich zu schildern. Dabei sind die vordersten Figuren bei der „(...) auffallend lockeren, rasch angelegten Bemalung“<sup>861</sup> am vollständigsten ausgearbeitet.

Es folgte die ‚Belagerung von Vetera‘ (Kat. 79), über die Tacitus berichtet:

„Auch die Nacht machte dem Ringen kein Ende. Nachdem die Feinde ringsumher Holz geholt und es angezündet hatten, hielten sie erst einen gemeinsamen Festschmaus, um dann, allgemein vom Wein erhitzt, in ganz sinnloser Verwegenheit in den Kampf zu stürmen.“<sup>862</sup>

Auf dem Gemälde wird die Dunkelheit der Nacht durch mehrere Lagerfeuer durchbrochen. Um sie herum haben sich Soldaten zusammengefunden, die ihren Sieg begießen. Van Veen verzichtet darauf, die oben zitierte kopflose Aktion zu zeigen, sondern legt Wert auf die Schilderung der Gemeinschaft, die während der langen Belagerung entstand.

„Civilis, der einem bei den Germanen üblichen Gelübde entsprechend nach dem Beginn des Krieges mit den Römern sein Haar hatte wachsen lassen und es rot gefärbt hatte, schnitt es erst nach dem unter den Legionen angeordneten Blutbad ab. Es hieß auch, er habe seinem Söhnchen einige Gefangene überlassen als Zielscheibe für sein kindliches Spiel mit Pfeilen und Wurfspießen.“<sup>863</sup>

Van Veens Gemälde ‚Civilis läßt sein Haar nach der Einnahme von Vetera abschneiden‘ (Kat. 80) ist wiederum von einer Diagonale bestimmt, die von der rechten unteren Ecke bis zur linken oberen reicht. Dadurch wurde der Raum geschaffen, die antagonistischen Gruppen – Sieger und Besiegte – gegenüber auftreten zu lassen.

Tacitus berichtet dann ausführlich, daß die Römer Unterstützung aus Spanien und Britannien einforderten und sich Legionen auf den Weg machten, um die Rebellion niederzuschlagen. ‚Die Unterredung‘ (Kat. 81) sollte Klärung über den eigenen Standpunkt bringen, denn

„(...) als sich nun die Kunde vom Herannahen des römischen Heeres verbreitete und eine größere Neigung zum Frieden um sich griff, kamen die Vertreter der gallischen Stämme im Gebiet der Remer zusammen. Dort warteten bereits [der] Kriegshetzer Julius Valentinus. Dieser schüttete in wohlvorbereiteter Rede alle gegen mächtige Reiche üblichen Vorwürfe und eine Fülle gehässiger Verunglimpfungen über das römische Volk aus, als ein rechter Wühlkopf, der sich auf die Entfachung von Aufruhr verstand und mit seiner wahnwitzigen Beredsamkeit bei den meisten beliebt war. Im Gegensatz zu Julius Valentinus wies Julius Auspex, ein Häuptling der Remer, auf die Übermacht Roms und die Vorzüge des Friedens. (...) Das Endergebnis war, daß man den Mut des Valentinus lobte, aber den Rat der Auspex befolgte.“<sup>864</sup>

861 MÜLLER-HOFSTEDTE, 1959, S. 214.

862 TACITUS, Hist. IV, 29.

863 Ebd., IV, 61.

864 Ebd., IV, 68/69.

Der nächste Krieg ließ aber nicht lange auf sich warten, und es kam zur ‚Gefangennahme des Valentius‘ (Kat. 82).

„Die römische Reiterei ritt vor der feindlichen Schußlinie hin und her. Sobald es aber zum Handgemenge kam, wurden die Feinde aus ihrer Stellung gedrängt und Hals über Kopf den Abhang hinabgeworfen; es sah aus wie auf einem Trümmerfeld. Einem römischen Reiter gelang es, über die wenigen steilen Anhöhen eine Umgehung durchzuführen und dabei die Vornehmsten der Belgier, darunter den Führer Valentius, zu fangen.“<sup>865</sup>

Valentius findet sich wie Civilis im Eingangsbild, tief gebeugt, mit auf dem Rücken gefesselten Händen in der unteren rechten Bildecke. Dahinter hat Van Veen ein unübersichtliches, riesiges Soldatenheer dargestellt, daß sich den Hang hinunterbewegt.

Das zehnte<sup>866</sup> Gemälde aus der Serie konnte bislang keiner Passage der *Historiae* zugeordnet werden. Es zeigt ein ‚Bankett im Wald‘ (Kat. 83), zu dem sich einige Pärchen zusammengefunden haben und dem Müßiggang frönen. Auffällig ist, daß eine der Personen in sich zusammengesunken, mit aufgestütztem Kopf am Tisch sitzt – möglicherweise stellt er Civilis dar.<sup>867</sup>

Das nachfolgende Gemälde zeigt den Wandel, denn ‚Unter Cerealis schlagen die Römer die Bataver‘ (Kat. 84). Vorausgegangen war, daß sich

„(...) ein batavischer Überläufer an Cerialis mit dem Versprechen [wandte], die Römer in den Rücken der Feinde zu bringen, wenn am Rande des Sumpfes römische Reiterei eingesetzt werde: dort sei fester Boden und die Cugerner, denen dort die Wache zugefallen sei, seien nicht besonders auf der Hut.“<sup>868</sup>

Van Veen wählte den Augenblick, als sich der Verräter an den gegnerischen Feldherren wendet und ihm den richtigen, siegbringenden Weg weist. Aber selbst dieser Sieg brachte keine Entscheidung, sondern zahlreiche weitere Kriege, bis sich schließlich bei beiden Anführern der Wunsch nach Frieden durchsetzte.

„Dieser Stimmungsumschwung [des Gegners] blieb dem Civilis nicht verborgen, und er beschloß zuvorzukommen; abgesehen davon, daß er an seinem Unglück genug hatte, bewog ihn hierzu die Hoffnung, sein Leben zu retten, die gar nicht selten auch starke Herzen einlenken läßt. Auf seine Bitte um eine Unterredung wurde die Brücke über den Fluß Nabalia eingerissen. Als dann die Feldherren an die Abbruchstelle vorgetreten waren, begann Civilis folgendermaßen...“<sup>869</sup>

865 Ebd., IV, 71.

866 Die Abfolge wurde von Rijksmuseum Amsterdam festgelegt. Vgl. KAT. AMSTERDAM 1976: *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam 1976*.

867 Das ‚Bankett im Wald‘ findet sich auch nicht unter den Kupferstichen von Antonio Tempesta nach Otto van Veen, siehe dazu weiter unten.

868 TACITUS, Hist. V, 18.

869 Ebd., V, 26.



Tacitus läßt das Ende der Ansprache und damit die Geschichte des fünften Buches offen. Dennoch stand der Ausgang, der Friede zwischen den Batavern und Römern, außer Frage. Das Gemälde mit dem Titel ‚Friedensverhandlungen zwischen Civilis und Cerialis‘ (Kat. 85) schließt die Serie ab. Es wurde von Otto van Veen Zeitgenossen am meisten geschätzt, weil es den positiven Ausgang des Freiheitskampfes zeigt und auf die eigene Situation und die Unterzeichnung des Waffenstillstandes bezogen werden konnte.

Bei der Betrachtung der zwölf Gemälde fällt auf, daß sich Otto van Veen aufgrund von fehlenden Vorlagen bei einigen Kompositionen an biblischen Vorlagen orientiert hat. So erinnert die ‚Verschwörung des Claudius Civilis mit den Batavern‘ an eine Abendmahldarstellung und das ‚Bankett im Walde‘ an den verlorenen Sohn im Wirtshaus.

Zu welchem Zeitpunkt die Gemälde fertiggestellt waren, ist nicht bezeugt. Bezahlt wurde Van Veen 1613. Ein Jahr zuvor erschien in Antwerpen ein Buch mit dem Titel ‚Batavorum cum Romanis bellum à Cornelio Tacito libro IV. et V. Historiarum olim descriptum‘. Dem Text sind 36 Kupferstiche beigelegt, die der Italiener Antonio Tempesta nach Entwürfen von Otto van Veen ausgeführt hat. Die Stiche sind mit lateinischen und niederländischen Inschriften versehen, und auf der jeweils gegenüberliegenden Seite ist der Text der Historien abgedruckt.<sup>870</sup> Auch von diesem Zyklus haben die Generalstände zwölf Exemplare gekauft.<sup>871</sup>

Die Gemälde und der Stichzyklus von und nach Otto van Veen förderte die Verbreitung des Themas und entfachte geradezu eine ‚Bataver-Manie‘ in den Nördlichen Niederlanden. Seitdem ist der Aufstand der Bataver unauflöslich mit der Geschichte der Niederlande verbunden. In den ersten Jahren des Zwölfjährigen Waffenstillstandes bot der Freiheitskampf ausreichend Anknüpfungspunkte, um darin die aktuellen Ereignisse wiederzuentdecken. Darüber hinaus war er der Schaffung einer eigenen Tradition dienlich.<sup>872</sup>

Es war Joachim Wtewael (Kat. 1/1–13), der in seiner dreizehnteiligen Serie den Versuch unternahm, die Geschichte des Befreiungskrieges anhand von zeitgenössischen Figuren und historischen Persönlichkeiten nachzuzeichnen, ohne dabei auf die Bataver zurückzugreifen. Durch den Entstehungszeitraum um 1610 ist es denkbar, daß Wtewael sich mit seinen patriotischen Zeichnungen bei den Generalständen um den Auftrag, ihren Sitzungssaal in Den Haag auszustatten, beworben hat. Da sein Versuch, Zeitgeschichte in einer Abfolge darzustellen,

870 Vgl. VEEN, Otto van: *Batavorum cum Romanis bellum à Cornelio Tacito libro IV. et V. Historiarum olim descriptum, figuris nunc aeneis expressum, / De Batavische oft oude Hollandtsche oorloghe teghen de Romeynen / Auctore Othone Vaenio Lugdunobatavo.* – Antverpiae, 1612.

871 Vgl. WAAL, 1952, Bd. 1, S. 210–11.

872 Vgl. ETTER, 1966. P.C. Hooft schrieb 1617 ein Theaterstück über den Freiheitskampf. Es konnte jedoch durch die innenpolitischen Konflikte erst 1626 veröffentlicht und zur Aufführung gebracht werden. Vgl. auch die Ausstattung des neuen Rathauses in Amsterdam (eingeweiht 1656). HAAK, B.: *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Sonderausgabe, Köln 1996, S. 358ff.

keine direkte Nachfolge gefunden hat, ist davon auszugehen, daß das Bedürfnis, auf Traditionen zurückzugreifen, im Vordergrund stand, um eine Legitimation für das eigene Handeln zu erhalten.

Hinzu kommt, daß man bei der Bataver-Geschichte um deren positiven Ausgang wußte, ein nicht zu unterschätzender Faktor bei der Auswahl der Geschichte. Durch den Waffenstillstand hatten die Nördlichen Niederlande zwar de facto Souveränität erlangt, aber erst 1648 sollte sie ihnen de jure zugestanden werden. Deshalb konnte Wtewaels Serie bei den Generalständen keinen Erfolg haben, denn der Ausgang der aktuellen, unmittelbaren Geschichte war – im Gegensatz zum Freiheitskampf der Bataver – noch ungewiß. Auch wenn die Nördlichen Provinzen das bisher Erreichte selbstbewußt in Szene setzten, galt es doch, ein anzustrebendes Ziel und ein Vorbild, das zum Nacheifern und zum Durchhalten aufrief, in das zentrale Blickfeld zu rücken: den Freiheitskampf der Bataver.

## 8.5 Das Grabmonument Wilhelm des Schweigers als Zeichen des Sieges

In der Nieuwe Kerk zu Delft befindet sich das Grabmonument des 1584 ermordeten Wilhelm I. Prinz von Oranien (Kat. 86).<sup>873</sup> Obwohl es erst 1622–1623 fertiggestellt werden konnte, steht es im Zusammenhang mit der Unterzeichnung des Waffenstillstandes.<sup>874</sup> Bereits 1640 hat P.C. Hooft in seinen ‚Nederlandsche Historiën‘ niedergeschrieben, daß

„(...) d'Algemeine Staaten [Generalstände], geworstelt door zeldzaame zwaarigheden, en gekoomen tot eenigh verhaal van aadem by het twaalfjaarigh bestand, (...) hem [Wilhelm den Schweiger] een zeer statlyke grafsteên gebouwt [hebben], tot eeuwich toonneel van de uitwerkingen zyns eedelen gemoeds.“<sup>875</sup>

Auffälligerweise nennt Hooft den Namen des Künstlers nicht. Der Auftrag für das aufwendige Projekt wurde von den Generalständen kurz nach Unterzeichnung des Waffenstillstandes an Hendrick de Keyser erteilt, der als der bekannteste niederländische Bildhauer und Architekt der Zeit galt.<sup>876</sup> Von Bedeutung ist,

873 Vgl. dazu die zahlreichen Gemälde, zum Beispiel im KAT. ROTTERDAM 1991: *Perspectives: Saenredam and the architectural painters of the 17th century*. Red. Jeroen Giltaj und Guido Jansen, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, Rotterdam 1991. Hierbei ist vor allem das Gemälde von Barthold van Bassen (S. 82–83) interessant, denn es wurde drei Jahre vor Fertigstellung des Grabmonumentes angefertigt. Es ist davon auszugehen, daß Van Bassen Zugang zu den Plänen hatte. Ebd., S. 83.

874 Vgl. JIMKES-VERKADE, Els: *De Ikonologie van het Grafmonument van Willem I, Prins van Oranje*, in: Kat. Delft 1981: *De stad Delft, cultuur en maatschappij van 1572 tot 1667*, in het Stedelijk museum Het Prinsenhof. Red. I.V.I. Spaander en R.-A. Leeuw, 2 Bde., Delft 1981. Bd. 1, S. 214–301.

875 HOOFT, P.C.: *Alle de gedrukte werken 1611–1738*, red. W. Hellinga en P. Tuynman, 9 Bde., Amsterdam 1972, Bd. 5, S. 908.

876 Vgl. WURZBACH, Bd. 1, S. 266f.

daß das Programm des Grabmonumentes direkt von den Generalständen entworfen wurde und dadurch zur „(...) einzigartige[n] nationale[n] Kultstätte der republikanischen Idee“<sup>877</sup> erwachsen konnte.

Diesem Auftrag ging bereits die Errichtung eines kleineren Grabmals voraus. Nachdem Wilhelm von Oranien am 10. Juli 1584 in Delft ermordet worden war, einigten sich die Provinzen darauf, ihn auf Staatskosten begraben zu lassen. Als Ort wurde die Nieuwe Kerk ausgesucht, in deren Chor ihm ein Ehrenplatz zugestanden wurde. Die Grabanlage an sich entsprach der Person jedoch in keiner Weise. Ein Besucher aus England notierte 1592 nach einem Besuch entsetzt, daß die Grabanlage „(...) the poorest that ever I saw for such a person, being only of rough stones and mortar with postes of wood, coloured over with black, and very little ereced from the ground.“<sup>878</sup> Auch Prinz Otto von Hessen-Kassel berichtet in seinen Reisebeschreibungen über das Grabmal: „(...) alda wihr die kirchen besehen, in welcher des Printzen von Uranien gegrabnus, so nuhr aufgemauret undt mit gips geschloszen und schwartz geferbett.“<sup>879</sup> Eine Vorstellung vom Grabaufbau und von der Raumsituation bietet ein von Hendrick Goltzius angefertigter Kupferstich.<sup>880</sup> Die Errichtung eines derartig prunklosen Grabmals für den ‚Vater des Vaterlandes‘ kann nur durch die schwierige militärische und durch die finanzielle Notsituation Mitte der achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts erklärt werden.<sup>881</sup>

Zu welchem Zeitpunkt die Überlegung aufkam, für Wilhelm den Schweiger ein seiner Person, seinem Ansehen und seinen Verdiensten gebührendes Grabmal zu errichten, ist wegen fehlender Quellen nicht belegbar. Die erste Nachricht über das Projekt findet sich am 14. November 1613, in der der Beschluß bekanntgegeben wurde, daß das Grabmonument nach den vorliegenden Modellen („eenige modellen“) auszuführen sei.<sup>882</sup> Die Auftragsvergabe muß daher einige Zeit vorher erfolgt sein. Die Prozedur der Auswahl nahm häufig mehrere Monate Zeit in Anspruch, so daß die Idee und Planung für ein neues Grabmal Ende 1612 oder Anfang 1613 aufgekommen sein könnten. Ob die Modelle von mehreren Künstlern, oder ob sie alle von De Keyser stammen, ist nicht zu klären. Häufig mußte ein Künstler mehrere Entwürfe vorlegen, unter denen der Auftraggeber auswählen konnte.<sup>883</sup> Sicher ist, daß De Keyser am 8. Februar 1614 offiziell den Auftrag erhielt und bereits vier Tage später die zu verwendenden Materialien –

---

877 MÖBIUS, 1991, S. 61.

878 Zitiert nach PARKER, 1977, S. 251.

879 Zitiert nach BEAUFORT, René François Paul de: *Het Mausoleum der Oranje's te Delft*, Delft 1931, S. 14.

880 Vgl. JIMKES-VERKADE, 1981, Abb. 276.

881 Vgl. JIMKES-VERKADE, 1981, S. 214.

882 Abdruck der Resolutionen bei BEAUFORT, 1931, S. 13. Zu den Resolutionen der Generalstände vgl. DODT VAN FLENSBURG, 1846.

883 Vgl. die Beispiele bei POPELKA, Liselotte: *Castrum Doloris oder ‚Trauriger Schauplatz‘: Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemere Architektur*, Wien 1994, S. 16.

Stein, Marmor, Bronze – und der dafür zu entrichtende Preis genau festgelegt wurden.

Der Auftrag erfolgte demnach zu einem Zeitpunkt, als die Generalstände bereits Otto van Veen die Ausstattungsarbeiten für den Sitzungssaal in Den Haag zugewiesen hatten. Gerade an dem Gemäldezyklus ‚Der Freiheitskampf der Bataver‘ (Kat. 74–85) konnte gezeigt werden, daß die Vertreter der Nördlichen Niederlande nach historischen Parallelen gesucht haben, um ihren eigenen Unabhängigkeitskrieg zu legitimieren. Der Rückgriff auf die Bataver-Geschichte, ermöglichte es ihnen, sich selbstbewußt in Szene zu setzten. Voraussetzung dafür war der Abschluß des Waffenstillstandes. Der Auftrag für das Grabmal fiel somit in eine Zeit, als die Generalstände darum bemüht waren, der neuen Situation und ihren Freiheitsbestrebungen ein ‚Bild‘ zu geben. Hierin manifestiert sich die politische Bedeutung des Grabmales: Man wollte nicht nur den ‚Vater des Vaterlandes‘ ehren und feiern, sondern setzte gleichzeitig ein Denkmal für den Waffenstillstand. Das Grabmal läßt sich durch den Entstehungszeitraum und den Auftraggeber als Zeichen des Sieges und Triumphes der Aufständischen werten. Das bedeutet, daß sich hier ein doppelter Memoria-Gedanke<sup>884</sup> manifestiert, sowohl für den Verstorbenen als auch für den Abschluß des Waffenstillstandes.

Über die Schwierigkeiten bei der Umsetzung des Modells oder bei der Beschaffung des Materials, das zum Teil aus Italien kam, soll in diesem Rahmen nicht berichtet werden. Sie verursachten aber, daß das Grabmonument erst zwei Jahre nach Ablauf des Waffenstillstandes vollendet werden konnte.<sup>885</sup> Das hatte zur Folge, daß an dem entworfenen Programm der Generalstände durch die innenpolitischen Auseinandersetzungen zwischen Remonstranten und Kontraremonstranten Änderungen vorgenommen wurden.

### 8.5.1 Das Programm

Unter dem von schwarzen Marmorsäulen getragenen Baldachin liegt in der ‚camera funebre‘ der ‚gisant‘ von Wilhelm von Oranien (Kat. 86). Das Prunkgrab ist mit zahlreichen Sinnbildern zur Verherrlichung des Verstorbenen geschmückt. Der schwedische Architekt Nicodemus Tessin d. J. schrieb nach seinem Besuch in Delft:

---

884 Zum Begriff Memoria und Memorialbild vgl. unter anderem OEXLE, Otto Gerhard: *Memoria und Memorialbild*, in: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, hrsg. von Karl Schmidt und Joachim Wollasch, München 1984, S. 384–440.

885 De Keyser verstarb am 15. Mai 1621 und das Projekt wurde von seinem Sohn Peter weitergeführt. Im Januar 1622 wurde das fast fertiggestellte Grab und vor allem die darunter liegende Gruft (in der später 41 Fürsten und Fürstinnen aus dem Hause Nassau-Oranien ihre letzte Ruhe gefunden haben, unter anderem Königin Wilhelmina) von den Auftraggebern in Augenschein genommen, und konnte 1623 vollendet werden. Vgl. BEAUFORT, 1931, S. 16f.

„In Delfft habe ich gesehen in der Neuen Kirche dass Mausolée miten im Chor von Printz Wilhelm von Oranjen, den allhier in den Printzen hoof ist erschossen werden unten bey der treppen: wo wir auch 2 löcher in der Mauer haben gesehen, da die Kugeln getroffen haben. Dass Tombeau ist von Marmor und sieht man ihn liegend von Marmor in der mitten darunter, vorn vor ihm siehst man ihn sitzend von bronz, hinten ist die fama von bronz, in den 4 Ecken stehen auch 4 lebensgrosse weiber von bronz, die bildhauerey hieran ist zimblich gut, die griffe am Tombeau seyndt wie folget undt von metal, sonsten ist die Architectur schlecht ordonniret, aber die Arbeit undt der Marmor an de Colonnen ist treflich schön.“<sup>886</sup>

Unter den Obelisken wurden die vier Tugenden *Aurea Libertas*, *Justitia*, *Religio* und *Fortitudo* eingestellt, die in monumentalisierter Form die Verdienste des Verstorbenen rühmen.

„Ihre Behandlung als (...) vom Körper des Monuments abgerückte Statuen und ihre diagonale Anordnung an den Ecken des Gebäudes, dessen cardines sie (...) bilden, stellen eine Lösung dar, die Frankreich zugeschrieben werden muß.“<sup>887</sup>

De Keyser hat sich im Aufbau stark am Primaticcios Grabmonument Heinrichs II. und Katharinas von Medici in St. Denis orientiert. Auffällig ist, daß er den vier Tugenden *Aurea Libertas*, *Justitia*, *Religio* und *Fortitudo* durch die Säulenstellung und Nischenbildung einen eigenen Raum mit Baldachin zugestanden hat.<sup>888</sup> Gekennzeichnet sind sie nicht allein durch ihre Attribute, sondern zum Teil auch durch Inschriften. Die Personifikation der *Aurea Libertas* trägt eine gleichnamige Inschrift auf ihrem nach vorn gestreckten Freiheitshut. Über den vier bronzenen Personifikationen finden sich die vier wichtigsten Devisen von Prinz Wilhelm, die sich an anderen Stellen des Monumentes wiederfinden lassen: „JE MAINTIENDREY“ (Ich bewahre); „SAEVIS TRANQUILLUS IN UNDIS“ (Ruhig in mitten von tobenden Unruhen) und „TE VINDICE TUTA LIBERTAS“ (Mit ihm ist die Freiheit heilig) und „JE MAINTIENDRAY PIETE ET JUSTICE“ (Ich bewahre Religion und Gerechtigkeit).

Wilhelm der Schweiger ist sowohl ‚au mort‘ als auch in Amtswürde ‚au vif‘ dargestellt (Kat. 86 D1). In der ‚camera funebre‘ liegt er auf einer Totenbahre. Sein Kopf wurde auf zwei Kissen gebettet und seine Arme liegen neben seinem Körper auf der Unterlage auf. De Keyser war die Wahl der Kleidung überlassen worden, und er entschied sich für den ‚prinsen rock‘. In der Gestaltung der aus Marmor hergestellten Liegefigur und der Gesichtszüge mit den fast geschlossenen Augenlidern hat sich De Keyser an dem Gemälde ‚Wilhelm von Oranien auf

886 Upmark, Gustaf: *Ein Besuch in Holland 1687, aus den Reiseschilderungen des schwedischen Architecten Nicodemus Tessin d. J.*, in: Oud-Holland, 1900, S. 151. Zitiert nach BEAUFORT 1931, S. 18f.

887 PANOFKY, Erwin: *Grabplastik. Vom alten Ägypten bis Bernini*, 1. Auflage 1964, Köln 1993, S. 82f.

888 Schematische Umzeichnungen der Vergleichsmonumente liefert BEAUFORT, 1931, S. 59. Vgl. auch die Abb. 331 bei PANOFKY, 1964/1993.

dem Totenbett‘ von Christiaen Jansz. van Bieselingen orientiert. Das „doode beelt“ entstand während seiner Aufbahrung und gibt die Leiche Wilhelms derart wieder, wie sie von Tausenden defilierender Menschen zwischen dem 11. Juli bis zur Bestattung am 3. August 1584 gesehen wurde.<sup>889</sup> Obwohl einige Jahrzehnte zwischen der Anfertigung des Bildes und der Errichtung des Grabmales lagen, war das Bild des Verstorbenen vor allem in Delft präsent. Der Wiedererkennungseffekt war dementsprechend hoch.

Hinter dem Kopf der Liegefigur ist Wilhelm ein zweites Mal, als bronzene Sitzfigur, zu sehen. Im Gegensatz zu den französischen Vorbildern wählte De Keyser für beide Figuren eine disparate Blickrichtung und ordnete sie auf einem Niveau an.<sup>890</sup> Wilhelm von Oranien präsentiert sich in Feldherrenpose auf einem Thron und hält in seiner Rechten einen Feldherrenstab, der mit einem Eichenblatt- und Lorbeerkranz verziert ist. Sein Kopf ist starr nach vorne gerichtet, wenngleich sein Blick etwas zur Seite geht. Hinter der sitzenden Bronze- und liegenden Marmorfigur erscheint Fama und verkündet mit ihren Trompeten den Ruhm des Verstorbenen.<sup>891</sup>

Auch die auf einer Bronzeplatte eingravierte Inschrift, die auf dem Baldachin von zwei Genien gehalten wird,<sup>892</sup> kündigt von seinen ruhmreichen Taten für das Vaterland und von seinem steten Kampf gegen die spanische Tyrannei:

„D.O.M. / et / aeternae memoriae / GVILIELMI NASSOVII / svpremi Aravsionensivm Principis. / patr. patr. / qvi Belgii fortvnis svas posthabvit, / et svorum: / validissimos excercitvs aere plvrivm privato / bis conscripsit, bis indvxit. / ordinvm avspiciis, Hispaniae tyrannidem propvlt / verae religionis cvltvm, avitas patriae leges, revocavit. restitvit: / ipsam denique libertatem tantvm non assertam / MAVRITIO PRINCIPI, / paternae virtvtis heredi filio, / stabiliendam reliqvit. / herois vere pii, prvdenis, invicti: quem Philip II, Hisp. R. ille Europae. timor. timvit, / non domvit, non terrvit: / sed empto percvsse, fravde nefanda, / sustvlt / Foederat. Bel. Provinc. / perenne meritor. momvm. / p. cc.“<sup>893</sup>

Die Inschrift wurde von Constantijn Huygens entworfen. Nur seiner Autobiographie ist das Wissen zu verdanken, daß insgesamt drei Vorschläge von den Generalständen eingeholt wurden. Huygens schreibt 1620 nicht ohne Stolz, daß seine Inschrift den Vorschlägen von Daniel Heinsius und Hugo Grotius vorgezogen wurde: „Het gouden opschrift, dat de Kunst uit marmer sneed / Waarin ’k door gunst of kunst althans gelukkig slaagde / Wilt ’t meer dan dat van Heins of van

889 Vgl. den Kupferstich von Franz Hogenberg ‚Feierlicher Trauerzug zur Beisetzung Wilhelms von Oranien am 3. August 1584 in Delft‘. Zusammen mit dem Gemälde von Bieselingen abgebildet in: VETTER, Klaus: *Am Hofe Wilhelms von Oranien*, Leipzig 1990, S. 144f.

890 Vgl. PANOFKY, 1964/1993, S. 97, Abb. 413–416.

891 Das bei PANOFKY, 1964/1993 in Abb. 416 zu sehende Tuch hinter der Sitzfigur dient zur Hervorhebung der Bronzefigur.

892 Vom Betrachter aufgrund der Höhe nur mit den größten Schwierigkeiten zu entziffern.

893 Zitiert nach JIMKE-VERKADE, 1981, S. 216f.; BEAUFORT, 1931, S. 35f.

de Groot behaagde.“<sup>894</sup> Die Entwürfe von Heinsius und Grotius sind nicht überliefert. Grotius kann den Auftrag nur vor 1618 erhalten haben. Danach wurden er, Oldenbarnevelt und andere von den Generalständen aufgrund ihrer Parteinahme für die Arminianer verfolgt und verhaftet. Grotius konnte fliehen und zog nach Paris, während Oldenbarnevelt hingerichtet wurde.

Wahrscheinlich erhielt Huygens den Auftrag, weil der Aufbau seiner Inschrift zwei wichtige inhaltliche Komponenten miteinander verband. Der erste Teil der Inschrift ist der Memoria für Wilhelm von Oranien gewidmet. Daran anschließend verknüpft Huygens verschiedene Zeitebenen miteinander, denn er benennt Moritz von Oranien als gesetzmäßigen Nachfolger und Tugendhelden im Unabhängigkeitskrieg. Damit wurde eine Verbindung zwischen dem Jahr der Ermordung und der Errichtung des Grabmonumentes geschaffen. Der Zwölfjährige Waffenstillstand wird an keiner Stelle ausdrücklich genannt, doch in Passagen, in denen Huygens ausführt, daß es Wilhelm im Gegensatz zu Moritz noch nicht vergönnt gewesen war, die Freiheit des Landes zu erleben, wird zwischen den Zeilen der aktuelle Bezug hergestellt. Zeitgenossen werden diese Anspielungen sicherlich verstanden haben.

Die vier Eck-Statuen rühmen nicht nur die Verdienste und Tugenden Wilhelms sondern im übergeordneten Sinn die der gesamten Republik. Erst das Zusammenspiel von Gerechtigkeit, Stärke, Standfestigkeit in Religionsfragen und Freiheitsliebe hat es den Nördlichen Provinzen ermöglicht, sich von Philipp II. und seinen Nachfolgern zu befreien.

Aus diesem Grunde erhielt die Personifikation *Aurea Libertas* den Ehrenplatz an der rechten Seite des Statthalters.<sup>895</sup> Sie hält ihren Freiheitshut triumphierend nach oben und bricht damit gleichzeitig den Rahmen auf, weil er über das Ecktabernakel hinausragt und damit die Bedeutung der Figur unterstreicht. Helga Möbius hat dazu vermerkt, daß „(...) die bedeutendste Rolle, die das niederländische Freiheitszeichen je in einem Kunstwerk gespielt hat“<sup>896</sup>, am Grabmal Wilhelms von Oranien zu finden sei.

Überlegungen, *Aurea Libertas* auch als Synonym für den Waffenstillstand heranzuziehen, lassen sich, gerade wegen der Auftragsvergabe anlässlich der Befriedung nicht ausschließen. Das Fehlen direkter Verweise, in Form einer Personifikation oder inschriftlich, kann durch den innenpolitischen Konflikt zwischen Remonstranten und Kontraremonstranten erklärt werden. Huygens verfaßte den Inschriftentext nach 1618–1619, zu einem Zeitpunkt, als auf der Dordrechter Synode die Anhänger der Remonstrantie und damit ein Großteil der Waffenstillstands-Befürworter verboten, verfolgt und zum Teil hingerichtet worden waren. Wenn sich die Fertigstellung des Grabmonumentes nicht derartig hinausgezögert

---

894 Zitiert nach BEAUFORT, 1931, S. 39.

895 Links von Wilhelm steht *Iustitia* mit einer Waage; *Religio* mit einer aufgeschlagenen Bibel nimmt ihren Platz auf der gegenüberliegenden Seite ein. Ihr zur Seite steht *Fortitudo* mit einem Eichenzweig und einer Kopfbedeckung aus nachgebildetem Löwenfell.

896 MÖBIUS, 1991, S. 60f.

hätte, wäre es möglicherweise zu einer direkten Benennung des politischen Ereignisses gekommen. So aber unterlag der Bau der inflationären Bewertung des Zwölfjährigen Waffenstillstandes.

## 8.6 Lieder zum Waffenstillstand

Im Alltagsleben der Menschen im 17. Jahrhundert waren Musik und Liedgut ein wichtiger Bestandteil. Dabei spielte es keine Rolle, ob man der Stadt- oder Landbevölkerung angehörte, sich zu Hofe oder im Kloster bewegte, mittellos oder vermögend war. Musik und Gesang diente der Zerstreuung, dem Trost oder Dank. In Gabriel Rollenhagens ‚Nucleus emblematum‘ von 1611 findet sich zum Beispiel ein Emblem, das König David Harfe spielend zeigt. Das Epigramm belehrt die Zeitgenossen: „MVSICA SERVA DIE, nobis haec otia fecit: / Illa potest homines, illa mouere Deum“ – „Die Musik ist die Magd Gottes, uns gibt sie Ruhe und Frieden. Sie vermag die Menschen und Gott zu bewegen“.<sup>897</sup>

Doch die Musik und vor allem der Text der Lieder konnte auch in die gegensätzliche Richtung wirken.<sup>898</sup> Wenn sie mit politischen Inhalten versehen waren, konnten sie Aufstände anfachen. Lieder, die im unmittelbaren Anschluß an wichtige, das Zeitgeschehen bestimmende Ereignisse wie Schlachten oder Belagerungen geschrieben wurden, besaßen besondere politische Aktualität und in Form von Spottliedern politische Brisanz. Vor allem die Vortragenden der ‚schandaleuse liedjes‘ befanden sich ständig in Gefahr, von Ordnungskräften aufgegriffen und verhaftet zu werden. Ansätze, das politische Liedgut zum Zwölfjährigen Waffenstillstand systematisch zu erarbeiten, liegen bislang aufgrund der spärlichen Quellenlage nicht vor. Es müssen jedoch zahlreiche Liederblätter in Umlauf gewesen sein. Straßensänger zogen in die Städte, suchten sich belebte Plätze für ihren Vortrag aus und verkauften danach den Text des Liedes. Sie fanden reißenden Absatz und dienten demnach als Transportmittel der Information. Spottlieder waren bei Strafe verboten und wurden trotz Verhaftung des Sängers und Konfiskation der Texte immer wieder neu aufgelegt. Die Spottlieder wurden als ‚Waffe‘ verstanden, denn die gedruckte Gedichtform bot eine weite Verbreitung und die ständige Wiedergabe die Möglichkeit, sich im Gedächtnis aller Bevölkerungsschichten einzuprägen. Zugleich waren sie Ausdruck der Freude über den Waffenstillstand.

897 ROLLENHAGIUS, Gabriel: *Nucleus Emblematum Selectissimorum, Quae Itali vulgo Impresas vocant priuata studio singulari, vndiq[ue] conquisitus, non paucis venustis inventionibus auctus, additis carminib, illustratus*, Arnheim 1611, S. 15.

898 Vgl. zu diesem Abschnitt GRIJP, Louis Peter: *Lieder der Geusen. Das niederländische politische Lied im Achtzigjährigen Krieg*, in: *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648*, hrsg. von Horst Lademacher und Simon Groenveld, Münster 1998, S. 439–457. HORTSCHANSKY, Klaus: *Musik und Musikleben in Europa am Vorabend des Dreissigjährigen Krieges*, in: *KAT. MÜNSTER*, 1998 [B], Bd., 2, S. 45–57.



Zu den bekanntesten Liederbüchern des 17. Jahrhunderts gehört der ‚Gedenck-clanck‘ von Valerius.<sup>899</sup> Es wird davon ausgegangen, daß er alle Lieder selbst verfaßt und sie zusammen mit den dazugehörigen Noten als Unterweisung für Schulkinder zusammengetragen hat. 1626 entstanden, trägt das Werk zu Recht den Titel ‚Gedenck-clanck‘, denn es dient zur Erinnerung an die vergangenen Jahre und vor allem an die Missetaten der Spanier. Dort findet sich ein aus drei Strophen bestehendes ‚Lied op het 12jarig Bestand‘ (Kat. 87).<sup>900</sup> Darin warnt er die gottesfürchtigen, tüchtigen, mutigen und freien Bataver, sich nicht der scheinbaren Ruhe hinzugeben, sondern wachsam vor der Arglist der Spanier zu bleiben. Die Notwendigkeit sah er durch die Beendigung des Waffenstillstandes im Jahre 1621 bestätigt, und er brachte seine Ansicht über die „het Spaensche bloedig Ryck“ in einem Lied unmißverständlich zum Ausdruck (Kat. 88).<sup>901</sup>

Das bereits kurz vorgestellte ‚Nieu Liedeken dat wert gesonghen op eenen wagen rijdendeinden Ommeganck‘ aus dem Jahre 1609 (Kat. 69/8) stellt dagegen die Freude über den zustandegebrachten Abschluß und die sich damit bietenden Chancen in den Vordergrund. Der entscheidende Unterschied manifestiert sich darin, daß Valerius die Geschichte bereits memorierend betrachtet und beschreibt, während das ‚Nieu Liedeken‘ unmittelbar nach Abschluß des Waffenstillstandsvertrages entstanden ist. Dieses bringt, historisch noch nicht vorbelastet, die reine Freude zum Ausdruck.

„[1] Let ons nu al zijn verheucht /  
 Ons naect present den goede tijt /  
 Die ons door zijn loyale deucht /  
 Den vrede brengt sonder respijt  
 Discoort / en nijt / vliet van ons  
 wijt / D’oorloghe strijde worden  
 wy quijt / Gaet u vermeyden in  
 vremde contrepn / Wilt niet meer  
 schrepen met ons verbrijen.

[2] Den peys is hier nu voor de  
 handt / Soo wy wel hopen al ghe-  
 meen / In elcks quartier is nu bes-  
 tant / Dit sal ons brenghen wt  
 t’gheween / Maeckt v te been / elck  
 een voor een / Wt ionsten reen / en  
 wilt niet scheen / Maer ry hanteren  
 sonder cesserer / En triumpheren /  
 t’sy groot oft cleen

[3] Mars met sijn bloethonden fel  
 Die ons huyslieden deden ghewelt /  
 Den tijt hout hem gebonden / wel  
 Dat hy ons nu niet meer quelt /  
 Ons arbeys ghelt wort hun ghetelt  
 Sijn macht die smelt / hy is ghevelt  
 Men siet hem d’wingen/ dus laet  
 ons springehn/  
 En volck singen / wy sijn gestelt.  
 Prinse.

[4] Princeh die altijd sijn vreetsaem  
 / Behangehn Godt in s’Hemels  
 throon En sijn de siele aenghe-  
 naem/ Hy is de prince des vreets  
 ydoon / Des leuens Croon / die  
 staet ten thoon/ Door eenen loon /  
 sulcken persoon / Die vrede soe-  
 cken sal Godt vercloecken/  
 In s’leuens boecken schrijven seer  
 schoon.“

899 Vgl. VALERIUS, 1626/1942.

900 VALERIUS, 1626/1942, S. 206f.

901 Ebd., S. 228.

Louis Peter Grijp ist es zu verdanken, daß zwei weitere Liedtexte zum Zwölfjährigen Waffenstillstand vorliegen. Das erste, etwas modifiziert, wurde 1648 zum Westfälischen Frieden unter dem Titel ‚Klaegh ende Troost-Liedt op de Vreede‘ wieder neu aufgelegt.<sup>902</sup> Diesmal wird die Situation aus der Sicht eines Soldaten geschildert, dem mit Inkrafttreten des Waffenstillstandes Aufgabe und Sold genommen wurde. Es ist es ein spanischer Soldat, der sich in seiner Not einer niederländischen Freundin anvertraut, die sich nicht sehr freundlich von ihm verabschiedet:

„Mayken mijn lief wat sullen wy  
 Vale me Deos, in dit bestant?  
 Dit brenght quay neeringh in onse saken.  
 Nou Singnor, dus ruymet Lant.  
 Singnora, dat waer groote schant,  
 t’Huys te comen naeck en bloot;  
 Dus moeten wy spelen sonder quelen  
 Schappeken is goet pant in noot.“<sup>903</sup>

„Die Thematik erinnert an das possenhafte Geusenlied<sup>[904]</sup> ‚Hoe die Spaensche Hoeren comen klagen, om damen de Spangiaerts will verjagen‘: Ein Abschiedsdialog zwischen spanischen Soldaten und niederländischen Armeehuren, das auf die Melodie des ‚Wilhelmus‘ gesungen wird. Der spanische Soldat (...) ist nicht der einzige, der seines Broterwerbs beraubt ist; auch die Italiener, Franzosen, Engländer, Deutschen und die niederländischen Soldaten sind betroffen. Das zweite Geusenlied (...) handelt vom Ende des Waffenstillstandes im Jahre 1621. Es stammt aus der bekannten Liedersammlung ‚Friesche Lusthof‘ von Jan Jansz. Starter.“<sup>905</sup>

In dem zweiten Geusenlied wird auf das zwölf Jahre zuvor entstandene Bezug genommen, denn der Soldat ist nun in der Lage, sich mit Ausbruch des Krieges wieder mit seiner Freundin zu vereinen und küßt ihr zur Begrüßung die Hand.

„Beso los manos, mijn soete Schelmken,  
 Mijn lieve Liefken, Como le va,  
 Het is tijd dat ick mijn Helmken,  
 Mijn Kruyt, mijn Loot, weer halen ga.“<sup>906</sup>

902 Zu diesem Abschnitt vgl. GRIJP, 1998, S. 453f.

903 Ebd., S. 454.

904 Die Bezeichnung Geusenlied geht auf den Ehrennamen zurück, den sich die Aufständischen selber gegeben haben, nachdem sie von der Gegenpartei als ‚gueux‘ (Bettler), bezeichnet wurden.

905 GRIJP, 1998, S. 454. Die im Text kursiv gesetzten Passagen sind hier in einfache Anführungszeichen gesetzt.

906 Ebd.

Nacheinander treten dann die oben aufgezählten Soldaten vor und greifen in das Kriegsgeschehen ein. Dabei wird betont, daß es der Spanier ist, der den ersten Schritt gemacht hat und damit als Kriegsantreiber beschimpft werden kann.

Das letzte Beispiel stellt ein Lied in Sonettform dar und stammt vermutlich aus den Südlichen Niederlanden:

„[1]Ghemerckt dat Godt den Heer  
ons desen Treves gheeft /  
Door sijne goedheyden / hem zy  
oock lof ghegheven.  
Verlicht ons Nederland hierdoor / o  
Heer verheven.  
En door den Treves maeckt dat  
Treves by ons leeft.

[2] De gulden Eeuw alree op ons  
gheschoten heeft /  
De straelen van haer bly en blin-  
ckende ghesichte.  
Wat beter deel en schat can ons by  
comen dichte /  
Dan dat met vreedigh is / en voor  
gheen oorloghn beeft.

[3] Gheluckig heden zijn de schoone  
Nederlanden /  
Dat sy dees groote gunst ontfanghen  
van Gods handen /  
Verblijdet u dan seer / o Nederlan-  
ders al.

[4] God schietet over u ghenadigh  
sijne stralen /  
Leeft dan ruste t'samen / bevrydet  
van veel qualen /  
End uwe Overheyd eert en loft in  
dit al.<sup>907</sup>

Überschwenglich wird Gott für seine Allmacht und Barmherzigkeit gedankt, der den Waffenstillstand herbeigeführt hat. Der anonyme Autor des Textes ruft die Niederländer dazu auf, sich bewußt zu werden, welche Gunst ihnen damit verliehen wurde. Er ermahnt sie, daß nur Gottvertrauen das ruhige, befriedete Zusammenleben, befreit von den Qualen, ermöglichen wird. Im Vergleich zum vorherigen Lied werden keine Gegner oder potentielle Kriegsverbrecher genannt, sondern es stellt ebenso wie das ‚Nieu Liedeken‘ (Kat. 69/8) die Freude über den mit Gottes Hilfe zustande gekommenen Abschluß des Waffenstillstandes in den Vordergrund.

Damit konnten fünf Lieder zum Zwölfjährigen Waffenstillstand vorgestellt werden, von denen drei unmittelbar im Jahr 1609 verfaßt wurden. Die beiden anderen stammen aus den Jahren 1621 und 1626, denen aus Sicht der Nördlichen Niederlande die Freude über die Beendigung des Waffenstillstandes zu entnehmen war. Das Lied von Valerius nimmt in dieser Gruppe eine Sonderstellung ein, weil es erst fünf Jahre später entstanden ist. Seine Ansichten über die Arglist der Spanier – und dazu zählte er den Waffenstillstand – spiegelt die Meinung der Bevölkerung wider, die Anhänger der Kriegspartei um Moritz von Oranien waren. Spätestens mit der Hinrichtung Oldenbanelvelts waren sie deutlich in der Überzahl.

907 Stadarchief Antwerpen, Nr. SA 311-4 (als Anhang).

Auch wenn aufgrund der Quellenlage nur ein kleiner Einblick in das Liedgut der Zeit vorgestellt werden konnte, läßt sich an den vorliegenden Texten erkennen, daß sich hier Strömungen, die auch Grundbestandteil der Druckgraphik sind, wiederfinden lassen. Im Süden wurde vorrangig die Freude über die Befriedung zum Ausdruck gebracht und Gott für seine Gnade gedankt, während ein Großteil der Spottlieder im Norden des Landes entstanden sind. Die Lieder können demnach ebenfalls als Barometer der Zeit gewertet werden, von denen sich die verschiedenen Tendenzen ablesen lassen. Durch die Möglichkeit der schnellen Anfertigung und Verbreitung konnten die Autoren der Lieder unmittelbar auf politische Entwicklungen und Umbrüche reagieren. Dazu wurden die neuen Texte mit bekannten und eingängigen Melodien unterlegt, damit sie, wenn sie nicht vom Blatt abgelesen wurden, sich ins Gedächtnis einprägen konnten. Aus eben diesen Grund gerieten ein Großteil der Lieder letztendlich doch in Vergessenheit.

### 8.6.1 Exkurs: Nachrichtenwesen. Bekanntmachung und Rezeption des Waffenstillstandes in Deutschland

Die beiden ältesten gedruckten Wochenzeitungen – ‚Der Aviso‘ und ‚Die Relation‘ – stammen aus dem Jahr 1609. Es wurden aber

„(...) schon vor dem Jahre 1609 (...) in verschiedenen handels- und verkehrswichtigen Orten die allwöchentlich als Briefe und mit Briefen durch die Posten eingehenden handschriftlichen Zeitungen aus anderen solchen Verkehrsmittelpunkten oder aus Orten, wo eben (...) nicht nur aufbewahrt, sondern auch abgeschrieben, handschriftlich vervielfältigt und einer nach den entsprechenden Interessenten begrenzten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Auch gedruckt wurden diese handschriftlichen Zeitungen schon, und zwar in längeren Textstücken oft wörtlich gleichlautend in den Meßrelationen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts. Es sind also schon vor dem Jahre 1609 „Wochenzeitungen“ teilweise gedruckt worden, nur fehlt ihnen die sofortige Veröffentlichung auf nächstem Wege, als daß sie für Vorläufer der heutigen Tageszeitung gelten könnten.“<sup>908</sup>

Zu einem ist es die Zeitung ‚Relation‘ mit dem Titel:

„Die Relation aller fürnehmen und gedenkwürdigen Historien / so sich hin und wider in Hoch und Nieder Deutschland / auch in Frankreich / Italien / Schott- und Engelland / Hispanien / Hungern / Polen / Siebenbürgen / Wallachei / Moldau / Türkei etc. in diesem 1609. Jahr verlaufen und zutragen

---

908 SCHÖNE-RIECK, Henriette: *Die Zeitungen des Jahres 1609* (Forschungsberichte zur Geschichte des Pressewesens), Leipzig 1943, S. 7. Vgl. auch SCHOTTENLOHER, Karl und J. BINKOWSKI: *Flugblatt und Zeitung*, Bd. 1, Berlin 1922, ND München 1985, S. 253ff.; WILKE, 2000, S. 41ff.

möchten. Alles auf das treulichste, wie ich solche bekommen und zuwegen bringen mag, in Druck verfertigen will.“<sup>909</sup>

Auffällig ist, daß das Wort Zeitung im Titel keine Erwähnung findet. Anders verhält es sich im zweiten Exemplar:

„Der Aviso. Relation oder Zeitung. Was sich begeben und zugetragen hat / in Deutsch: und Welschland / Spanien / Niederlandt/ Engelandt/ Frankreich/ Ungarn / Österreich / Schweden / Polen und in allen Provinzen / In Ost: uund West Indien etc.“<sup>910</sup>

Insgesamt stammen die Nachrichten aus siebzehn Städten, wobei die Ausgaben zumeist mit den Nachrichten aus ‚Antdorff‘ und Amsterdam beginnen. Die Nachrichten werden nach ihrem Eingang aus verschiedenen Städten mit den unterschiedlichsten Themen ohne Konzept aneinandergereiht. Dabei kann der Leser aus der Titelzeile und den Daten über die Ereignisse ersehen, wie lange die Nachricht bis zum Empfänger unterwegs war.<sup>911</sup> Im Vordergrund standen Berichte über Feldzüge und Schlachten, so daß man am 28. Mai 1609 in der ‚Relation‘ die wehmütig anmutenden Zeilen lesen kann: „Weil es itzo in den Niderlanden Kriegs halben still ist / haben wir von den orten auch wenig news zuschreiben.“<sup>912</sup>

Hiermit wird unterschlagen, daß in den Monaten davor die Nachrichten aus den Niederlanden bestimmend waren und keineswegs, wie es die Zeilen vermuten lassen, ein Nachrichten-Notstand vorherrschte. Vielmehr wurde versucht, den aktuellsten Stand der Verhandlungen bis hin zur Ratifizierung des Waffenstillstandsvertrages dem Leser darzulegen. Am 16. Januar ist dem ‚Aviso‘ noch zu entnehmen, daß „(...) von der Zusammenkunft zwischen unseren und denen von Holland / auch der Zeit und ort den Anstande zuschliessen / kann man noch nichts eigentliches vernehmen“. Erst nachdem im Februar die englischen und französischen Gesandten in Antwerpen eintrafen „(...) und statlich vom Magistrat einholet / und 3. Tage kostfrey gehalten worden / gleichwol ihr Dht. befohlen / solches 12. Tag zu thun / welches aber die Gesandten mit Danksagung abgeschlagen“ (13. Febr.), liest man in der Nachricht vom 13. Mai „für der Friedenstractation kömpt man alle tag fleissig zusammen / und (...)“ jeder der Gesandten hat

„(...) zu seinem König / ein Curier abgefertigt / ihrer verrichtung halber / Relation zu thun / beneben daß die Sachen allerseits ein guten Außschlag haben werde / helt man also in ganz Niederlandt / den lang iehrigen Anstandt / für

909 RELATION des Jahres 1609. In Faksimiledruck, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Schöne, Leipzig 1940.

910 AVISO des Jahres 1609. In Faksimiledruck, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Schöne, Leipzig 1939.

911 Vgl. dazu die Angaben in KAT. FRANKFURT 1992: *Zeit der Postkutschen. Drei Jahrhunderte Reisen 1600–1900*. Hrsg. von Klaus Beyrer (Deutsches Postmuseum, Frankfurt am Main), Karlsruhe/Frankfurt a.M. 1992, S. 38f. und S. 55ff.

912 Beide Zeitungen haben keine Seitenzählung. Die Nachrichten sind chronologisch nach ihren Eingangsdaten geordnet. Im folgenden werden den Nachrichten immer das Datum vorangestellt.

beschlossen / ja ihrer viel geben so viel Trost / es werde gar ein Frieden folgen.“

Auffälligerweise wird im ‚Aviso‘ immer von einem auf zehn Jahren beschlossenen Waffenstillstand berichtet. Erst am 17. April wird kundgetan, daß „der beschlossene Anstandt / so nicht auff 10. sondern auf 12. Jahr angestellet.“ Im Vergleich mit der ‚Relation‘ berichtet nun der ‚Aviso‘ nicht nur von dem „Freudenfewr schiessen“ und ausschweifenden Festessen („statlich Pancket gehalten“), sondern führt die „fürnembsten Puncten dieser Tractation“ auf. Der Inhalt von sieben Artikeln wird veröffentlicht, was einen Rückschluß auf ihre Bedeutung zuläßt. Die wichtigste Information, die Dauer des Waffenstillstandes, ist allen anderen Punkten vorangestellt, danach folgt die Angabe, daß Holland und Seeland nun als freie Provinzen behandelt werden. Holland wird die „Navigation auff die Indien“ zugestanden, wengleich „jenige Ort“ ausgenommen sind, die „Span. gehörig“. Im Anschluß daran werden die Verfahrensmöglichkeiten der Güterveräußerung und die zu erhebenden Zölle aufgelistet, die zu einem Teil für die Auszahlung des „Kriegsvolcks“ genutzt werden sollen.

„Daß unsere Bischoff und Prelaten / ihr Priester und Predicanten (...) in die Dörfer aber in die Städt nicht senden / und also die Catholische Religion allein auff dem Lande exerciren mögen / acht jede Partey 10.tausend Mann / darunter 1500. zu Roß in Besatzung halten / uund keiner ohne des anderes Vorwissen mehr werben solle“

beschließt die Wiedergabe der wichtigsten Punkte des Waffenstillstandsvertrages.

Die ‚Relation‘ vermeldet

„(...) auß Antdorff vom 11. Dito [April]. Vorgestern ist die leeste versammlung alhie gewesen und ist der bestand auff 12.Jahr endlich mit grosser mühe der intereßierten, zu grossen ehren aber der herrn Staden von den Unierten Provincien, welche alles was sie begeren / erhalten haben / beschlossen worden.“

Dabei ist bemerkenswert, daß hier die wichtigsten Bestimmungen des Vertrages nicht wie im ‚Aviso‘ benannt werden. Die Frage, ob die Zeitung keine genaueren Angaben erreichten, oder sie die Artikel nicht im Einzelnen veröffentlichen wollten, kann nicht mit Bestimmtheit beantwortet werden. Dagegen finden sich Monate zuvor einzelne, genau aufgelistete Artikel anderer Verträge wieder.

Diese Zurückhaltung erstaunt, weil es vor allem die ‚Relation‘ ist, die die Nachrichten über die weitergeführten, schwierigen Verhandlungen und die Sorge über die ausstehende ‚approbation‘ des Vertrages durch den spanischen König verbreitet. So geschehen am 21. Mai:

“Der letzte Brief auß dem Haag Avisiren / daß die Französische und Englische gesanden / welche bisher der Friedenshandlung beijgewohnt / nicht ehe van dannen nach ihren Principalen ziehen wollten / biß zuvor die approbation des Königs in Spannia über den gemachten Treves mit dessen Unterschrift und Versiglung herauß kommen seij / daher etliche zweiffeln wollen / daß ihre Maij: solches zu thun noch ein bedencken nehmen wird.“

Einige Wochen später, am 2. Juli wird berichtet, daß ein

„(...) brieff auß dem Hage melden, daß der anstandt daselbst von vielen nit vor angenehm gehalten wird / weil deßhalben die negotia abnehmen / unnd war die approbation über den bestand auß Hisspannia noch nit ankommen daher man achtet / daß der König darinnen etliche difficulteren suche.“

Dann endlich, am 6. des Monats vermeldet die Zeitung aus Antwerpen:

„Die königliche Spannische approbation über den Niderlendischen bestand soll angekommen sein / derhalben verhofft wird / daß die Licenten unnd andere beschwerliche verordnungen moderiert werden möchten.“

Die vage Angabe resultiert daraus, daß die „approbation“ zuerst den Brüsseler Hof erreichte und dann von dort aus nach Antwerpen und Den Haag versandt wurde. Zu erfahren ist, daß die spanische

„(...) ratification über den bestand deß fridens in guten Spanischen terminus alher gelangt / und solche in der versammlung der general herren Staden exhibirt, darinnen ist die Clausul verfast / wie laut / verhoffendts daß in werendem anstand gedachte Staden der unirten Provincien, den Catholischen / so unter ihrem Gebiet gefessen / gute tractament thun soilen / sein also wol taxiert, gleich als wän wir die Catholischen übel tractirt hetten.“

Am 20. August wird von einem zehn Tage zuvor eingegangenen Brief vermeldet,

„(...) daß die Herrn Staden aldaa [Den Haag] beysamen sein / und sich etlicher wichtiger sachen halber berathschlagen / (...) begert der Audienzier im namen seines principalen mit ihren ein ewigen Frieden zu tractieren. (...) Nu sollen die Herren Staden die hispanische approbation angenommen / vor erheblich erkennen / und sich derselben gemeß verhalten wollen“

wird dem Leser aus Antwerpen Anfang September zugetragen. Damit waren aber noch nicht alle strittigen Punkte geklärt, sondern die Grundlage für weitergehende Verhandlungen gelegt. Es gilt sich in Erinnerung zu rufen, daß der Waffenstillstand abgeschlossen wird, um die Friedensverhandlungen einleiten zu können. So sind die Verhandlungen über den Handel im Allgemeinen, zur See und auf dem Lande, die Abschaffung der Zölle und die Rückgabe und Auslösung der konfiszierten Güter in den Nachrichten bestimmend, ohne daß es bis Jahresfrist zu einer Einigung gekommen wäre.

Schöne-Rieck hat die Vermutung geäußert, daß

„(...) der Aviso (...) sich als Abkömmling des im weitesten Sinne ‚Elbkreis‘ zu nennenden ‚unkatholischen‘ Gebietes von Magdeburg“ erweist und die ‚Relation‘ „Spuren ihrer Herkunft aus dem von Köln aus – geographisch wie zeitlich in der Folge – rheinaufwärts sich hinziehend, von Haus aus katholischen Kreisen nach Form und Inhalt“<sup>913</sup>

trägt. Im allgemeinen sind die Nachrichten über die Verhandlungen und den Abschluß des Waffenstillstandes sowohl aus der ‚Relation‘ als auch aus dem ‚Aviso‘ neutral gehalten. Nur wenigen Äußerungen ist die Position der jeweiligen

913 SCHÖNE-RIECK, 1943, S. 36. „Weder im Aviso noch in der Relation [ist] der Druckort angegeben, und im Aviso fehlt zudem noch jeglicher Hinweis auf die Person des Druckers oder Herausgebers.“ Ebd., S. 11.

Nachrichtenverfasser zu entnehmen. Dabei ergibt sich eine andere Zuordnung, als Schöne-Rieck vorgeschlagen hat. Die Identifikation des Verfassers vom ‚Aviso‘ mit der katholischen und somit südniederländisch-spanischen Fraktion schlägt sich in Angaben wie „die Zusammenkunft zwischen unseren und denen von Holland“, oder „daß unsere Bischoff und Prelaten (...) die Catholische Religion allein auf dem Lande exerciren mögen“<sup>914</sup>, nieder. Dahingegen ist es die ‚Relation‘, die unterschwellige Vorwürfe, in denen es um die Unterbindung der katholischen Lehre geht, mit den Worten „gleich als wän wir die Catholischen übel tractirt hetten“<sup>915</sup> von sich weist. Damit erklärt sich, warum es hauptsächlich der ‚Relation‘ zu entnehmen ist, daß die Approbation des spanischen Königs noch aussteht.

Die größtenteils neutrale Berichterstattung erweckt den Anschein, als würde der Waffenstillstand zwischen den Südlichen und Nördlichen Niederlanden als eine Nachricht unter vielen behandelt werden. Doch im In- und Ausland muß das Interesse am Ausgang der Waffenstillstandsverhandlungen beträchtlich gewesen sein. Dafür spricht, daß im ‚Aviso‘ und in der ‚Relation‘ die Meldungen aus Antwerpen, Amsterdam und Den Haag immer an erster Stelle standen. Hinzu kommt, daß zahlreiche ausländische Besucher bei der Vertragsunterzeichnung anwesend waren und mit Spannung und Freude den Ausgang der Verhandlungen beobachtet haben. Dafür sprechen auch die zahlreichen Flugblätter, die, mit einem deutschen Text versehen, um die Parteinahme im unmittelbaren Nachbarland warben.

Die Ausführungen haben gezeigt, daß sich die namhaftesten Künstler der Zeit aus den Bereichen der Malerei, Druckgraphik, Bildhauerei und Literatur mit der Thematik des Waffenstillstandes auseinandergesetzt haben. Forciert durch Aufträge der Generalstände, des Antwerpener Magistrates und, wenngleich in keinem Fall belegbar, der Erzherzöge kam es zur neuen, eigens für den politischen Rahmen konzipierten Ausstattung des Antwerpener Rathauses und des Sitzungssaales in Den Haag.

Dabei waren die ‚Grenzen‘ zwischen Auftraggebern und Kunstschaffenden weitgehend fließend. Für patriotisch gesinnte Künstler wie Joachim Wtewael stand es außer Frage, für die Südlichen Niederlande zu arbeiten, während Otto van Veen, obwohl er im Dienste der Erzherzöge stand, einen der wichtigsten Aufträge für die Generalstände ausführte: Die Verbildlichung des traditionsstiftenden und den eigenen Aufstand legitimierenden Freiheitskampfes der Bataver. Der Waffenstillstand bewirkte für die Künstler beider Landesteile eine florierende Auftragslage, denn alle Bereiche und Adressaten wurden bedient. Dazu wurden ebenso wie bei Friedensfeierlichkeiten verschiedene Medien – Malerei, Graphik, Skulptur (Grab), feierliche Umzüge, Theater, Literatur und Musik – herangezogen, um das Ende des vierzig Jahre andauernden Krieges zu feiern.

---

914 AVISO, 1609, 17. April 1609

915 RELATION, 1609, 21. April 1609.



Die Auswertung der Zeitungen ‚Relation‘ und ‚Aviso‘ ergaben, daß auch das Ausland, vor allem die unmittelbar an das ehemalige Krisengebiet der Niederlande anschließenden Nachbarländer regen Anteil an der Durch- und Umsetzung des Vertrages nahmen.

Es ist anzunehmen, daß in Antwerpen die Freude aufgrund der weiterhin beibehaltenen Scheldeschließung relativ schnell gedämpft wurde. Im Norden feierte man hingegen mehr die eigenen Verdienste und die de facto erlangte Souveränität als die Befriedung zwischen den Ländern, bis dann die innenpolitischen Auseinandersetzungen bestimmend in den Vordergrund trat. Dennoch überwog in den ersten Monaten und Jahren in beiden Landesteilen die Freude und Erleichterung über die Befriedung, die die Grundlage für den Aufbau der Städte, die Bestellung und Bewirtschaftung der Ländereien und des freien, gefahrlosen Lebens und Reisens darstellte. Das waren Bedingungen, die für den größten Teil der Bevölkerung mehr bedeuteten als das aussichtslose Ringen um die Einforderung von Vertragsinhalten.

## 9. Boerenverdriet – Boerenvreugd Kriegsgewalt und Aussöhnung zwischen Soldaten und Bauern

In der Anfangsphase des Achtzigjährigen Krieges (1568–1648), vor allem unter der Schreckensherrschaft Herzog von Albas, entstanden Gemälde, die das gewaltsame bis tödliche Aufeinandertreffen zwischen Soldaten und der Zivilbevölkerung zum Thema haben. Es betraf vornehmlich die Bauern, die unter den Überfällen und Plünderungen zu leiden hatten. Besonders Pieter Breugels d. Ä. Gemälde ‚Kindermord zu Bethlehem‘ wird dazu herangezogen, die Schreckensherrschaft zu verdeutlichen.<sup>916</sup> Die dem Matthäus-Evangelium (2, 16–18) entnommene Geschichte des Kindermordes transferierte Breugel in das aktuelle Zeitgeschehen. Dafür sprechen die rot gewandeten Reiter und Dragonerrüstungen der Soldaten, die sie als Spanier kennzeichnen. Auf dem Rock des Herolds ist ein Doppeladler zu erkennen; ein eindeutiges Indiz, daß er im Dienste des Hauses Habsburg tätig ist. Der im Hintergrund dargestellte Reitertrupp wird von einem Soldaten in schwarzer Rüstung zu Pferde angeführt, der im allgemeinen als Herzog von Alba identifiziert wird.<sup>917</sup>

Zu Anfang des Krieges lag das Zentrum der Unruhen im Süden des Landes. Aus diesem Grund erstaunt es nicht, daß Darstellungen von Dorfplünderungen vornehmlich dort zum Bildthema avancierten. Konfrontationen zwischen Soldaten und der Landbevölkerung wurden immer wieder durch durchziehende Truppen hervorgerufen. Ihre Einquartierung und Versorgung belasteten die Bauern in erheblichem Maße, doch gravierender waren die Einschnitte durch meuternde und marodierende Soldaten. Aufgrund ihres geringen oder gar nicht ausgezahlten Solds und der schlechten Versorgung, gingen sie mit stetig wachsender Brutalität gegen die Landbevölkerung vor. Hinzu kamen verarmte, kranke oder aus dem Dienst entlassene Soldaten, die auf Plünderungen angewiesen waren, um ihre eigene Existenz zu sichern. Obwohl sich die Bauern Schutzmaßnahmen wie das Verstecken und Vergraben von Vieh einfallen ließen, wurden ihre Dörfer erbarmungslos geplündert und die Bewohner geschändet und getötet.<sup>918</sup>

Die stärksten Wellen der militärischen Auseinandersetzungen mit ihren geographischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Auswirkungen wüteten in

916 Vgl. KAT. ESSEN 1997, S. 325, Abb. 1. Von dem Bild gibt es nachweisbar vierzehn Varianten. Weil das Original von Pieter Breugel d. Ä. im 17. Jahrhundert an zahlreichen Stellen übermalt wurde, wird zumeist eine der Varianten herangezogen, um die dargestellte Brutalität aufzuzeigen. Ebd., Nr. 98 und 99. Die Übermalung des Originals sollte zur Verharmlosung des Themas führen. Zahlreiche der ermordeten Kinder wurden durch Tiere ersetzt.

917 Vgl. FISHMAN, Jane S.: *Boerenverdriet. Violence between Peasants and Soldiers in Early Modern Netherlands Art*, Ann Arbor 1982, S. 22ff.

918 Zu diesem Abschnitt vgl. BLINK, H.: *Geschiedenis van den Boeren en den Landbouw in Nederland*, Groningen 1902. COO, Jos de: *De Boer in de Kunst van de 9e tot de 19e eeuw*, Rotterdam 1947.

den ersten beiden Jahrzehnten des Achtzigjährigen Krieges. Dem steht gegenüber,

„(...) daß sich das gemalte Schlachtenbild als ein eigenständiges und systematisch entwickeltes künstlerisches Genre erst ab 1600 zu etablieren beginnt. Vor diesem Zeitpunkt findet das Bild vom Krieg zwar Wiederhall in der Graphik, aber nur relativ sporadisch in der Malerei.“<sup>919</sup>

Auch Breugels Bild ‚Kindermord in Bethlehem‘ gibt nicht eine reale militärische Situation wieder, sondern es prangert in fiktiver Weise die real erfahrenen Mißstände unter der Herrschaft des Herzogs von Alba an. Dafür sprechen die zahlreichen Varianten, die von seinen Söhnen angefertigt wurden und die zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sind. Demnach kommt ihnen die Aufgabe zu, an die Schrecken und Gewalttaten zu erinnern. Das bedeutet im Umkehrschluß, daß sich das Kriegsgenre nicht parallel zum eigentlichen Kriegsverlauf entwickelt hat.

## 9.1 Sebastian Vrancx: Der Überfall der Soldaten (Dorfplünderungen)

Sebastian Vrancx hat sich verstärkt dem Kriegsgenre gewidmet und übte nachhaltigen Einfluß auf seinen Schüler Pieter Snyders aus.<sup>920</sup> Im folgenden wird aus seinem umfangreichen Œuvre ein Bild aus einer Gemäldegruppe exemplarisch vorgestellt, um dessen Funktion als historische Quelle und sein Bezug zum Zwölfjährigen Waffenstillstand herauszustellen. Von Sebastian Vrancx' Hand existieren drei Gemälde und eine Zeichnung, die die Plünderung eines Dorfes zum Thema haben und leicht modifiziert wurden.

Das Exemplar ‚Die Plünderung des Dorfes Wommelgem‘ aus dem Kunstmuseum Düsseldorf (Kat. 89) eröffnet dem Betrachter einen Blick auf einen Dorfplatz. Bis tief in den Hintergrund finden sich eine Vielzahl von Soldaten und Bauern, die gegeneinander kämpfen. Über den Ausgang des Gefechtes läßt Vrancx' keinen Zweifel aufkommen: Zahllose Bauern liegen ermordet am Boden und sind um ihr Hab und Gut beraubt. Selbst die Kleider wurden ihnen abgenommen. Abgestorbene Bäume, verwüstete Landschaften und die zum Teil bis auf die Grundmauern abgebrannte Kirche im Hintergrund bezeugen die Nieder-

919 AUWERA, Joost vander: *Historische Wahrheit und künstlerische Dichtung. Das Gesicht des Achtzigjährigen Krieges in der Südniederländischen Malerei, insbesondere bei Sebastian Vrancx (1573–1647) und Pieter Snyders (1592–1667)*, in: KAT. MÜNSTER 1998 [B]: 1648 – Krieg und Frieden in Europa, 3 Bde., hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Kulturgeschichtliches Museum und Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück, Münster 1998, Bd. 2, S. 462.

920 Vgl. dazu auch AUWERA, Joost vander: *Sebastiaen Vrancx (1573–1647) en zijn samenwerking met Jan I Breughel (1568–1625)*, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen* 1981, S. 135–151.

lage des Dorfes und seiner Bewohner. Sebastian Vrancx gelingt es, alle Facetten der Plünderung offenzulegen. So finden sich am Boden kniende Bauern, die um ihr Leben bitten, Soldaten, die den Getöteten die Kleider vom Leib reißen oder auf einer Bank sitzen und ihr Diebesgut aufteilen. Die Bauernfamilien werden aus ihren Häusern vertrieben, Frauen an den Haaren über den Boden gezogen, während ihre sorgfältig gewickelten Kinder zurückbleiben. Der siegreiche Abzug der Soldaten steht unmittelbar bevor.

Ging man anfangs davon aus, Vrancx hätte sich hier mit dem Genre der Dorfplünderungen auseinandergesetzt, konnten die drei Gemälde und die Zeichnung mittlerweile mit einer historischen Begebenheit aus dem Achtzigjährigen Krieg in Verbindung gebracht werden. Es handelt sich um das Dorf Wommelgem, daß sich in der Nähe von Antwerpen befindet und am 26. Mai 1589 von Soldaten der Generalstände überfallen und gebrandschatzt wurde. Identifiziert werden konnte das Dorf über die Kirche, deren Grundriß anhand des Gemäldes rekonstruiert und mit alten Plänen verglichen wurde.<sup>921</sup> Damit stellt sich hier nicht eine exemplarische Situation dar, die die Bedrohung der Landbevölkerung zum Thema hat, sondern ein konkretes historisches Kriegereignis. Dabei fällt auf, daß Vrancx in den drei genannten Gemälden Kirche und Gehöft in freien Variationen kombinierte und somit von den historischen und topographischen Gegebenheiten abgewichen ist. Das war eine gängige Vorgehensweise, die positiv vermerkt wurde, so lange der eigentliche Tatbestand dadurch nicht in Vergessenheit geriet. Darüber hinaus konnte der Maler durch kleine Änderungen der gesteigerten Nachfrage angemessen nachkommen.

Auch der Zeitpunkt ihrer Entstehung erstaunt, denn Vrancx schuf die Gemälde erst um 1620, dreißig Jahre nach der eigentlichen Plünderung und kurz vor Ablauf des Waffenstillstandes. Wie Vander Auwera schreibt, bedurfte es erst der ökonomischen Konsolidierung,

„da der Krieg mit seinen negativen (...) Folgen für das künstlerische Schaffen im allgemeinen und für die Produktion langlebiger Kulturgüter wie der Malerei im besonderen prinzipiell keinen fruchtbaren Nährboden bildete.“<sup>922</sup>

Die Gemälde von Vrancx waren aufgrund des Materialwertes und der aufwendigen Herstellung sehr teuer und wurden deshalb nur von Kunden aus dem wohlhabenden Bürgertum bestellt und angekauft.<sup>923</sup> Über ihre Intention, Kriegsgenre zu kaufen, gibt es zum einen die Meinung, daß sie sich über das Kriegsleid der unteren gesellschaftlichen Schichten ihrer eigenen privilegierten sozialen Stellung versicherten. Das entgegengesetzte Extrem, die Bauernfeste, werden ebenso bewertet. Kluth schreibt:

921 Vgl. Wauters, Viktor E.: *Plundering van een dorp. Een historisch schilderij van Sebastiaen Vrancx*, in: *De aloude heerlijkheit Wommelgem, Heemkundighe Kring 'De Kaeck'*, Wommelgem 1989; zit. nach AUWERA, 1998, S. 463.

922 Ebd.

923 Vgl. DENUCE, Jan: *Brieven en documenten betreffende Jan Breugel I en II*, Antwerpen, Den Haag 1934, S. 44–51.

„Darstellungen von Bauernfesten wurden in den letzten Jahren mehrfach in Hinblick auf ihre didaktische Funktion und ihre soziale Bedeutung innerhalb einer bürgerlich-städtischen Elite befragt. Unter didaktischem Gesichtspunkt betrachtet, erscheinen sie als negative Tugendexempla, als Warnung vor sinnlichen Ausschweifungen, sündigen Treiben und schöpfen hieraus ihre Daseinsberechtigung in einer streng moralischen Gesellschaft. Als Darstellungen von ‚Anderen‘ dagegen, Mitgliedern einer gesellschaftlich inferioren Gruppe und ihrem unkultivierten bzw. untugendhaften Verhalten haben sie – soziologisch betrachtet – eine identitätsstiftende Wirkung: Künstler und Publikum projizieren in die Figuren der feiernden Bauern unerwünschte Verhaltensweisen (...), um sich selbst ihrer eigenen sozialen Stellung zu versichern. (...) Während sich das Bürgertum selbst in kontrollierten Posen ins Bild setzten läßt, sammelt es Bilder von rauschhaft feiernden und sich der Sinnenlust hingebenden Dörflern.“<sup>924</sup>

Doch das ist nur eine Lesart, denn der Bauerntanz oder die Bauernhochzeit gilt auch als Metapher für Frieden und Einheit. Sobald die Erzherzöge daran teilnahmen, konnten sie konkret als Bestreben verstanden werden, die Einheit zwischen Herrschern und ihrem Volk zu präsentieren.<sup>925</sup> Unter dieser Voraussetzung müssen die Gemälde von Vrancx, die in unmittelbarer Erfahrung des drohenden Endes des Waffenstillstandes entstanden sind, als Mahnung begriffen werden. Sie erinnern an die brutalen Überfälle und schrecklichen Ereignisse und warnen vor einem erneuten Kriegsausbruch. Eine soziale Abgrenzung über Bauerntänze vorzunehmen, ist gerechtfertigt, doch diese Argumentation auch Bildern zu unterlegen, die ermordete Bauern, geschändete Frauen und gebrandschatzte Dörfer zeigen, ist keineswegs plausibel.

Bei genauer Betrachtung des Gemäldes ‚Die Plünderung des Dorfes Wommelgem‘ (Kat. 89) von Sebastina Vrancx fällt eine Figur auf, die links im Bildraum auf einer leichten Anhöhe sitzt. Aufmerksamkeit erhält sie, weil sie als einzige Figur isoliert dargestellt ist. Um sie herum wüten Zweikämpfe oder die Toten werden geplündert. Durch ihre Sitzhaltung und ihre flehentlich erhobenen Hände läßt sich eine Affinität zur Figur der *Patientia* (Kat. 23) feststellen.<sup>926</sup> Auf die formalen und inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen *Patientia-Belgica* und der Personifikation *van het Bestand* wurde bereits hingewiesen. Das ist ein

924 KLUTH, Eckhard: *Kriegsgewalt zwischen historischer und allegorischer Darstellung – Plünderungen in der flämischen Malerei zur Zeit des Achtzigjährigen Krieges*, in: KAT. MÜNSTER 1998 [B]: 1648 – Krieg und Frieden in Europa, 3 Bde., hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Kulturgeschichtlichen Museum und Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück, Münster 1998, S. 539–546, hier 539.

925 Vgl. dazu SCHUMANN, Cordula: *Court, City and Countryside: Jan Brueghel's Peasant Wedding as Images of Social unity under Archducal Sovereignty*, in: KAT. BRÜSSEL 1998: Albrecht & Isabella. 1598–1621, hrsg. von Luc Duerloo und Werner Thomas, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Bd. 2, Turnhout 1998, S. 151–160.

926 Vgl. Unterkapitel 4.2.4.

Indiz dafür, daß es Vrancx vorrangig um das Aufzeigen der Kriegsbrutalität ging.

Von Sebastian Vrancx liegen mehrere Zeugnisse vor, in denen er sich negativ über den Krieg geäußert hat, weil er ihn als kunstzerstörend verstand. Vander Auwera konnte anhand von verschiedenen Schrift- und Bildzeugnissen darlegen, daß Vrancx, der als Kapitän der Bürgerwehr tätig war, sein „(...) Verlangen nach Frieden und seinen Widerwillen gegen den kunstzerstörenden Krieg in extenso zum Ausdruck“<sup>927</sup> gebracht hat. Das bedeutet: Während des Zwölfjährigen Waffenstillstandes gab es ein reges Interesse an Kriegsgenres, um über sie die Schrecknisse des Krieges anzuprangern. Der Vollständigkeit ist anzuführen, daß Gemälden mit kriegerischen Auseinandersetzungen eine hohe Wertschätzung entgegengebracht wurde, weil in ihnen die kunstvolle Anordnung von Figurengruppen bis hin zu den verschiedensten Verkürzungen dargestellt werden konnten. Doch dafür hätte es nicht der brutalen Plünderungsszenen bedurft.

Vrancx war seit 1607 Meister in der Antwerpener St. Lukas-Gilde und Mitglied der Rhetoriker-Kammer der ‚Violiere‘, in der er eine maßgebliche Rolle spielte und für die er Komödien und Gedichte verfaßte. Möglicherweise diente die Vignette (Kat. 90) mit der Jahresangabe ‚Anno 1609‘ als Titelblatt für ein von ihm erdachtes Schauspiel oder für den ‚Ommeganck‘<sup>928</sup> anlässlich der Ratifizierung des Waffenstillstandes.<sup>929</sup> Bisher konnten keine Zeugnisse aus dem Jahre 1609 ausfindig gemacht werden, in denen er sich explizit zur Unterzeichnung des Waffenstillstandes geäußert hätte, doch seine Ansichten über dessen Ende und den Krieg im allgemeinen sprechen dafür.

## 9.2 David Vinckboons: Die Rache der Bauern, 1609

Neben Sebastian Vrancx, der das Leiden der Bauern posthum ins Bild gesetzt hat, war es vor allem David Vinckboons, der sich 1609 mit der Rache der Bauern thematisch beschäftigt hat. Sein Gemälde ‚Boerenvreugd‘ (Kat. 91) eröffnet dem Betrachter den Blick auf eine nur in Ausschnitten sichtbare Hütte. Aus der Tür stürmen mehrere Figuren, die durch ihre Gesten in zwei Gruppen, in Fliehende und ihre Verfolger, unterteilt werden können. Daß den Soldaten<sup>930</sup> die Flucht

927 AUWERA, 1985; DERS., 1998.

928 Zumeist waren es gerade die Rhetoriker, die den Inhalt und die Abfolge der feierlichen Umzüge festlegten.

929 Vgl. KEERSMAEKER, A.: *De schilder Sebastiaen Vrancx (1573–1647) als rederijker*, in: Koninklijke Museum voor Schoone Kunsten Antwerpen, 1982, S. 165–186. Die Zuschreibung der Vignette an Vrancx wird durch die wahrscheinlich älteste Zeichnung (1594) von seiner Hand bekräftigt. Es handelt sich dabei um einen ex-libris Entwurf (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut). Die Zeichnung trägt verschiedene Inschriften, die ihn als Mitglied der ‚Violieren‘ kennzeichnet. Ebd., S. 168, Abb. 2. Sehr wahrscheinlich ist auch die Vignette in diesem Rahmen entstanden.

930 Es wurde von verschiedenen Autoren versucht, die Soldaten anhand ihrer Kleidung als Spanier zu identifizieren. „Although the hired soldiers of the Eighty Years War had no

nicht gelingen wird, zeigen die beiden Bauern, die mit ihren Waffen zum Schlag ausgeholt haben. Zuerst wird es den gestürzten Soldaten im Vordergrund treffen: Ein Hund hat ihn am Bein gepackt und seinen Sturz herbeigeführt, während der hinter ihm herlaufende Bauer ihn im nächsten Augenblick mit seiner Axt treffen wird. Der Soldat ahnt sein Schicksal, denn Augen und Mund sind vor Angst und Schrecken weit aufgerissen. Auch der etwas im Hintergrund stehende Soldat hält seine Arme bereits als Zeichen der Kapitulation nach oben. Doch der ihn mit einem Messer bedrohende Bauer macht nicht den Anschein, als ob er Gnade walten lassen würde. Die Gruppe der Fliehenden wird von einer reich gekleideten Frau mit Kind angeführt, die ein Bündel unter dem Arm trägt. Noch ist sie keiner direkten Bedrohung ausgesetzt, doch es ist der Bäuerin überlassen, sich an ihr zu rächen. Dafür spricht ihr Augenkontakt und die Lücke zwischen den Soldaten, die es der Bäuerin erlaubt, auf die Frau samt Kind loszustürmen. Obwohl bekannt war, daß sich einzelne Dörfer gezielt zur Wehr setzten, treten Darstellungen mit der Rache der Bauern ausgesprochen selten auf, vielmehr wurde ihr Elend über Dorfplünderungen (s.o.) aufgezeigt.<sup>931</sup>

Doch das Bild ‚Beurenvreugd‘ (Kat. 91) steht nicht allein, sondern ist das Pendant zum Gemälde ‚Boerenverdriet‘ (Kat. 92).<sup>932</sup> Hier ist der Anfang der Geschichte dargestellt: Soldaten sind in die Behausung der Bauern eingedrungen, haben am Tisch Platz genommen und lassen sich deren erwirtschaftete Vorräte bringen. Anscheinend versuchte der im Vordergrund kniende Bauer einige Vorräte zurückzubehalten und bat den in Rückenansicht dargestellten Soldaten darum. Über seine Reaktion läßt Vinckboons keinen Zweifel aufkommen, denn der Soldat holt mit einem Bierkrug zum Schlag aus. In den Hintergrund gerückt, verfolgen Familienangehörige des Bauern die Ereignisse, ohne jedoch einzugreifen. Die Überlegenheit der Soldaten manifestiert sich besonders in dem hervorgehobenen Kurzschwert.

Um den Tisch haben sich insgesamt drei Soldaten und zwei Frauen versammelt. Die eine hält ein Kind auf ihrem Schoß, daß gerade seine Notdurft verrichtet. Daß sie keine in Not geratenen Soldatenfamilien verkörpern, vermittelt David Vinckboons dem Betrachter über ihre luxuriöse Kleidung. Die Welle der Plünderungen stieg besonders im Winter an, weil dann der Krieg von den füh-

---

standard uniforms, their political allegiance could be indicated by the color of their sashes or cockades, or by insignia displayed on banners“, FISHMAN, 1982, S. 33.

931 „Uit historische bronnen blijkt dat boeren zich ook teweer stelden tegen aanvallen van stropende soldaten. Zij bewapenden zich en vormden eigen milities. In sommige gevallen gingen zij zelfs tot de aanval over en overvielen zij soldatentropen.“ KAT. BRÜSSEL 1998, Katalog, Nr. 134, S. 105.

932 Vgl. zu den Bildern BEILMANN, Mechthild: *Die Zurückhaltung des Genres. Der Krieg in der Kunst der Republik*, in: *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648*, hrsg. von Horst Lademacher und Simon Groenveld, Münster 1998, S. 257–303, hier 274ff. KAT. DELFT 1998: *Beelden van een strijd. Oorlog en kunst voor de Vrede van Munster, 1621–1648*, Red. M. Maarseveen u.a., Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft 1998, S. 152.

renden Parteien ausgesetzt wurde. Doch das Bild ‚Boerenvreugd‘ zeigt im Hintergrund noch eine reiche Vegetation. Dadurch läßt sich die These untermauern, daß es Vinckboons ein Anliegen war, die Willkür der Soldaten und ihren unangemessenen Luxus auf Kosten der Landbevölkerung aufzuzeigen. Dabei ist erstaunlich, daß er die Plünderung in das Haus der Bauern verlegt und er diese Schändung nicht ‚das‘ Dorf und ‚die‘ Bauern erleiden läßt. Mit dieser Fokussierung werden Opfer und Täter individualisiert; ein wichtiger Aspekt für die Fortsetzung der Geschichte. Denn im Pendant lassen sich die Personen wiederfinden, wenngleich nun ihre Kleidung und Haare nicht mehr akkurat sitzen. Ein Ende ihre Auseinandersetzungen ist nicht in Sicht. Deswegen können die beiden Gemälde auch als Kreislauf verstanden werden.<sup>933</sup>

Der Antagonismus zwischen Soldaten und Bauern war, wie die Ausführungen deutlich gemacht haben, keine Neuerung. Dahingegen muß die ins Bild gesetzte Rache der Bauern durch die historische Situation hinterfragt werden. Beide Gemälde sind circa 1609 entstanden, und es stellt sich die Frage, ob das Bild ‚Boerenvreugd‘ als Reaktion auf den Waffenstillstand verstanden werden kann.

Dorfplünderungen haben ab 1607 durch den Staatsbankrott und die Friedensverhandlungen, die im Waffenstillstand endeten, stetig zugenommen. Eine Bedingung des Waffenstillstandsvertrages (Kat. 5/1–10) war es, die Truppen aufzulösen, die nun ohne Arbeit und ohne Sold die Landbevölkerung verstärkt heimsuchten. Versteht man das Bild als Allegorie und nicht als Wiedergabe historischer Tatsachen, steht es unweigerlich mit dem Waffenstillstand in Verbindung. Gerade Vinckboons, der sich 1609 intensiv mit dem Waffenstillstand und der Entwicklung einer eigenen Personifikation auseinandergesetzt hat (Kat. 3), wollte aufzeigen, daß nun für die Bauern bessere Zeiten angebrochen waren. Dafür war aber erst die Vertreibung der Soldaten nötig. Von nun an sind es die Bauern, die auf zahllosen Blättern als Zeichen der Befriedung ihre Felder bestellen und das Land zur Blüte bringen.

Anläßlich des Waffenstillstandes wurde eine Medaille geprägt (Kat. 93), die die Leistung und Arbeit der Bauern in den Vordergrund stellt und würdigt. Sie zeigt auf der einen Seite ein Schiff in ruhiger See, während auf der anderen Seite eine Bäuerin ihre Kuh melkt. Der Aufbewahrungsort der Medaille ist nicht bekannt und sie liegt nur als Stich vor.<sup>934</sup> Das Schiff in ruhiger See symbolisiert, daß die Schifffahrt wieder gedeihen kann. Die ruhige See deutet die Hoffnung an, daß der überstandene Sturm nun eine Wiederbelebung der Wirtschaft durch den Seehandel bewirkt. Möglicherweise eine direkte Anspielung auf die Scheldeblockade. Durch die Flaggen könnte das Schiff auch als Staatsschiff gedeutet werden, daß nun in ruhigeren Gewässern ankert.

Die melkende Frau repräsentiert dagegen die Landbevölkerung, die nach dem Waffenstillstand ihr Land wieder bewirtschaften und ihr Vieh versorgen kann. Im Süden des Landes, speziell um Antwerpen, hatte die Wiederbelebung

933 Zu den beiden Gemälden vgl. auch GOSSENS, Korneel: *David Vinckboons*, Antwerpen 1954, S. 84ff.

934 Vgl. LOON, Bd. 2, S. 55.



der Landwirtschaft durch den blockierte Seeweg für die Stadtbevölkerung enorm an Bedeutung gewonnen, und „(...) die Hungrigen oder Gefräßigen [boten] den Bauern eine sichere Zukunft“.<sup>935</sup> Der Waffenstillstand von 1609 brachte für die Bauern im doppelten Sinne eine Entspannung, wenngleich sie erst in den nächsten Jahren ihre Wirkung entfalten konnte. Es sei an den Reisebericht von Overbury erinnert, der mit Schrecken über das verwüstete Land berichtet und anmerkt: „Der Bauer schindet sich nur, um zu leben, ohne den Wunsch nach Reichtum, der doch nur anderen zugute käme“.<sup>936</sup> So wählte 1615 der anonyme Autor der Radierung ‚Afbeeldinge ende korte verklaringe...van Gulick‘ (Kat. 17) mit Bedacht die Darstellung zweier Bauern aus, die ihre gesamte Körperkraft aufwenden, um den Waffenstillstand in Form eines Wagens mit der obenauf stehenden Pyramide aufrecht zu halten.

### 9.3 Die Versöhnung von Soldaten und Bauern als Zeichen des Waffenstillstandes, 1610

Es ist anzunehmen, daß Vinckboons mit den beiden Gemälden auf den Waffenstillstand Bezug nehmen wollte, um u.a. neben der Widerspiegelung der allgemeinen Wahrnehmung des Zwölfjährigen Waffenstillstandes, differenzierte Einblicke in die verschiedenen Bevölkerungsschichten vornehmen zu können. Festhalten läßt sich, daß die Gemälde eine ungeheure Popularität und Beliebtheit erlangt haben und durch eine Stichserie von Boethius à Bolswert (Kat. 94–97) nach Vinckboons politisch aufgeladen wurden.<sup>937</sup> Nun besteht kein Zweifel mehr, daß das Thema in direkten Zusammenhang mit dem Waffenstillstand gesehen wurde. Dazu erweiterte man die Geschichte der beiden Gemälde auf vier Darstellungen. Es herrscht Unklarheit darüber, ob Vinckboons oder Bolswert, der als Verleger tätig war, für die beiden neuen Szenen verantwortlich war.<sup>938</sup> Doch diese Frage ist für diesen Rahmen nicht vorrangig wichtig. Vielmehr sollen im folgenden die einzelnen Blätter genau betrachtet und in den historischen Kontext eingebettet werden.

Der erste Kupferstich ‚Soldaten bahnen sich den Weg in ein Haus‘ (Kat. 94) lebt von der dynamischen Kraft des Soldaten, der gerade die Tür einer bäuerlichen Behausung einzutreten versucht.<sup>939</sup> Gespannt beobachten mehrere Soldaten das Unterfangen und spornen ihn an. Unter den Zuschauern befinden sich auch

935 Vgl. WARNKE, Martin: *Politische Landschaft. Zur Kulturgeschichte der Natur*, München/Wien 1992, S. 149.

936 OVERBURY, 1609, ND 1903, S. 218.

937 Vgl. HOLLSTEIN, Bd. 3, S. 65, Nr. 314–317 und Ebd., Bd. 37, S. 24ff., Nr. 14–17; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1249; FM, Nr. 1276. Den vier Stichen von Bolswert nach Vinckboons folgten weitere vier Gemälde, von denen nur noch zwei erhalten sind. Vgl. dazu CZOBOR, Agnes: *Zu Vinckboons' Darstellungen von Soldatenszenen*, in: *Oud Holland*, 78, 1963, S. 151–159, mit Abbildungen.

938 Vgl. dazu KLUTH, 1998, S. 541 und vor allem CZOBOR, 1963, S. 151–159.

939 Vgl. dazu die Vorzeichnung bei WAGNER/PÉE, 1980, S. 123, Z9.

zwei Frauen, die ihre Kinder auf dem Schoß oder an der Hand halten. Die plündernde Truppe dringt nicht zum erstenmal in ein Haus ein. Davon zeugt die bereits zusammengetragene Beute: Am Boden liegt ein prall gefüllter Sack, und die Frau, die als einzige nicht auf die Tür schaut, trägt auf dem Rücken diverses Geschirr und Vogelvieh.<sup>940</sup> Der Ausschnitt konzentriert sich ganz auf die Machenschaften der Soldaten, und das im Hintergrund dargestellte Dorf ist fast menschenleer. Die Dörfler versteckten sich häufig mit Hab und Gut im Wald oder versuchten sich in den Häusern zu verschanzen – wie in diesem Bild. Die beiden in niederländischer Sprache beigefügten Zweizeiler klären den Betrachter darüber auf, daß der Soldat mit dem Gewehr den Bauern dazu auffordert, freiwillig die Tür zu öffnen. Ansonsten würde er von der Schußwaffe Gebrauch machen: „Hou boer doet op siet daer ist belet. / Doet ghy niet op so svranckt mijn nosket.“ Der Bauer, noch hinter der schweren Tür in Sicherheit antwortet ihm, daß er trotz des angedrohten Schießens und Keifens die Tür nicht öffnet und sie draußen bleiben sollen: „Dryght so ghy wilt met schieten of kijven. / Ghy sijt naer buiten en sult daer blijven.“

Daß der Bauer keine Chance hatte, zeigt das zweite Blatt ‚Bauernfamilie von Soldaten bedroht‘ (Kat. 95). Die Darstellung orientiert sich an dem Gemälde von Vinckboons (Kat. 92), wenngleich diese Komposition dem Betrachter einen besseren Einblick in das Geschehen bietet. Obwohl der Bauer all seine Lebensmittel herangetragen hat – auf dem Tisch finden sich Fleisch, Käse, Kuchen und Getränke – wird er von einem Soldaten, der über die magere Beute erbost ist, mit einem Dolch bedroht.<sup>941</sup> Dabei ist es eine der Soldatenfrauen, die seinen Arm gepackt hat und somit den tödlichen Schlag verhindert. Auf diese Szene nimmt der Text Bezug:

„Ja vertuyvelden boer, ergen ouder drasbroeck. / Pleendij ons soo met een vischgen te paijen / Flux brengt capoentgiens, ras halt ’t geldt uit den broeck. / Of ist gaeter deur, en daer sat geen haen na craijen. / Och lief bedenkt u, laet d’oude man lope. / Hij sal ’t brengen al en ons ’t wijntje gaen cope“.

Der Bildausschnitt verdeutlicht, daß es den Soldaten nicht vorrangig um die Versorgung mit Lebensmitteln ging, sondern alles mitgenommen und erpresst wurde, was ihnen möglich schien. Währenddessen wird die Bäuerin erbarmungslos von einem Soldaten mit schlagbarem Schwert aus dem Haus gejagt. Der Ausgang ihres Schicksals ist offen. Dessen ungeachtet zechen die anderen verschwenderisch am Tisch weiter. Leere Krüge, Körbe, Bierseidel, Essensreste und ein umgestürzter Korb mit Fischen liegen achtlos am Boden und werden von Tieren gefressen.

940 Frauen zogen mit dem Heer mit, bereiteten die Mahlzeiten für die Soldaten oder handelten als Marktenderinnen mit allen Dingen des Lebens, vor allem auch mit Beutegut.

941 In dem Gemälde von Vinckboons ist es ‚nur‘ ein Bierkrug, der gegen den Bauern erhoben wird.

Wie es den Bauern möglich war, sich dieser Repressalien zu entziehen, wird in der Bildabfolge nicht ausgeführt. Der dritte Kupferstich zeigt den Wandel an, denn die ‚Soldaten werden aus dem Haus vertrieben‘ (Kat. 96).<sup>942</sup> Der Text drückt die Wut der Bauern aus, die nun an den fliehenden Soldaten ausgelassen wird:

„Tsa schelmen, ’t wet nu uwen keer. / Voor hoentgens salmen u vleget brood geven. / So wijf so maeckt u drapper in de weer / Die hoer die loose meer brengtse vrij om ’t leven. / Eij vinningen ghuit sal u reis geldt lange / of ghij bit, ’t bloet is verhiet so Griet raeck me te tange.“

Auffällig ist, daß den Frauen eine besondere Rolle zugeteilt wird, denn sie werden im Text dazu aufgerufen, ihre Waffen zu ergreifen und an den Soldaten Rache zu üben. Durch die Benennung ‚Griet‘ und die Darstellung der Frauen mit ihrer groben Mimik und Gestik wird man unweigerlich an die ‚Dulle Griet‘ von Pieter Bruegel erinnert.<sup>943</sup> Außer der Lanze, die von der Bäuerin dazu eingesetzt wird, die Soldatenfrau zu vertreiben, nutzen sie nur Waffen, die ihrem Alltag entstammen: Eingesetzt werden Dreschpflegel, Heugabeln und Ofenzangen, während Gewehr und Schwert achtlos am Boden liegen. Nun sind es die Soldaten, die um Gnade flehen.<sup>944</sup>

Die Serie endet nicht wie die beiden Gemälde, die die Übermacht der Soldaten als eine Art Kreislauf folgen lassen, sondern der letzte Stich zeigt die ‚Versöhnung im Dorf‘ (Kat. 97). Vor dem Haus haben sich Bauern und Soldaten friedlich vereint an einer Tafel niedergelassen. Links im Vordergrund sitzen zwei Frauen zusammen, wobei die Soldatenfrau der Bäuerin beim Stillen zusieht, während hinter dieser Gruppe ein Bauer einer Frau die Aufwartung macht und sie zum Tanz auffordert. Die sich am Tischende gegenüberstehenden Männer haben sich die Hände gereicht und besiegeln ihre friedliches Beisammensein mit einem Schluck aus einer Kanne.

In dem Kupferstich, der um 1610 entstanden ist, wird nicht nur unterschwellig auf den Waffenstillstand angespielt, sondern er wird im Text direkt benannt:

„Siet nu troe den trefves alles verkeeren gaet. Den moetwillige soldaet, comt bij den Huisman bancken. / Tis ick brengt u lansknecht, a nous cameraert / Maer gaeft juffere een praet, int gaen salmen bedanken / Com legt een blaetgen om, vlijt u bij ons wolt schransen, ’t boertige dom soent ’t boertge waerom, soumen niet dansen.“

Der ‚trefves‘ wird als Grundlage für alle Veränderungen bezeichnet, so daß es nun Bauern und Soldaten möglich ist, sich sorglos dem gemeinsamen Tanz und der Spielerei hinzugeben. Tief in den Hintergrund gerückt, findet sich, ebenso wie in den anderen Blättern, die Darstellung des Dorfes. Der Unterschied mani-

942 Vgl. dazu die Vorzeichnung bei WAGNER/PÉE, 1980, S. 123, Z10.

943 Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, 117,4 x 162 cm, Inv. Nr. 45.

944 Vor allem dieses Blatt wird von einigen Autoren mit dem Thema ‚Verkehrte Welt‘ in Verbindung gebracht. Zum einen wird an die Darstellung des Bauern erinnert, der auf den Rücken eines Soldaten reitet; andererseits an mächtige Frauen, die ihren Mann in eben dieser Pose erniedrigen; vgl. dazu FISHMAN, 1982, S. 39.

festiert sich darin, daß hier Dorfbewohner auszumachen sind, die ihrer Arbeit nachgehen. Bei genauerer Betrachtung wird man eines Schmiedes gewahr, der die von Bauern herangetragenen Rüstungen als Zeichen der Befriedung umschmiedet.

Unterlegt man die Vordergrundszone mit den oben genannten negativ besetzten Moralvorstellungen der Bauernfeste, kann auf der einen Seite der ausgelassene Frohsinn und das Konfliktpotential der antagonistischen Gruppen, das sich gerade im Tanz und im Spiel entfachen kann, als Warnung vor allzu großer Sorglosigkeit gewertet werden. Andererseits wird in Flugblättern darüber berichtet, daß die Bevölkerung als Reaktion auf den Waffenstillstand ihre Tische nach draußen stellten und gemeinsam feierten. Doch es konnte bereits mehrfach dargestellt werden, daß der vordergründig positiven Aussage über den Abschluß des Waffenstillstandes die Warnung vor der Sorglosigkeit und der Hinweis, daß noch kein Frieden erlangt war, unterlegt oder deutlich ins Zentrum des Bildes gestellt wurde.

Der zehnte Wagen des Antwerpener ‚Ommeganck‘ vom 5. Juni 1609 (Kat. 69/8) stellt eine Tafel mit verschiedenen Lebensmitteln und zahllosen friedlich miteinander feiernden Bauern verschiedener Nationen dar.<sup>945</sup> Obwohl es den Bauern übertragen wurde, daß Lied auf den Waffenstillstand vorzutragen, in dem in einer Textpassage explizit darauf hingewiesen wurde, daß der Waffenstillstand nur eine Vorstufe zum eigentlichen Frieden darstellt, sind die realen Erfahrungen der Landbevölkerung anders gewesen. Für sie bestand im Grunde genommen kein Unterschied zwischen einem auf zwölf Jahre abgeschlossenen Waffenstillstand und einem Frieden. Beide Verträge ermöglichten ihnen, ihre Felder zu bestellen und die Dörfer wieder aufzubauen. Das Lied wurde wahrscheinlich von Mitgliedern der Antwerpener Rhetoriker-Kammer verfaßt und gründet demnach auf anderen Erfahrungswerten, die von den Bauern zwar transportiert, aber nicht selbst erfahren wurden.

## 9.4 Die Klage der Bauern, 1621

„The Twelve Years Truce provided a breathing space for the peasants of Flanders and Brabant. Much of the popular literature written to commemorate the negotiation of the Truce celebrates the return to normality of peasant life, and in fact there was a good measure of recovery during these years. However, this first phase of readjustment ended suddenly with the flaring up of the war in the beginning of the 1620s, and difficult years followed for the peasantry of these two southern provinces. Peace was definitively terminated with the United Provinces' 1622 plundering expedition through Brabant, initiated as revenge for unpaid contributions. The campaign against the peasantry was so effective that it earned the Dutch Stadhouder a new title:

---

945 Siehe Unterkapitel 8.2.3.

throughout Brabant, Frederick Henry became known as the ‚Boerenplager‘.<sup>946</sup>

Über die Klage der Bauern über den beendeten Waffenstillstand und die zu erwartenden Repressalien informiert der Kupferstich ‚Trebvs Val‘ (Kat. 63). Hinter dem ‚hollandse tuin‘ finden sich zwei Figuren im Zwiegespräch. Sie stellen einen Bauern und einen Bürger dar, die sich über ihre gegenwärtige Situation austauschen. Das „T‘ samen-Sprekinge tusschen Borger en Boer“ ist dem Bild über das Ende des Waffenstillstandes als Text beigelegt.

Der Bauer beginnt das Gespräch und beklagt sich, daß sich die Leute nur noch ‚om Geld / om geld‘ Sorgen und Gedanken machen (Det schijnt datmen om geld nu schier de saligheyt koop). Der Bürger stimmt ihm anfangs zu ( Is waer / ’t is al om geld), bevor er ihm die Ursachen erklärt: erstens sei die Versorgung in der Stadt teurer als auf dem Land, zweitens gebe es dort nicht nur reiche Bürger und drittens „Land-Luy’ ghy syt rijck en leeft sonder beswaren“. Dem widerspricht der Bauer und teilt ihm mit, daß sie durch des „Treves doot (...) in last en sware noot“ geraten. Der Bürger erklärt daraufhin, daß es die Situation erfordert, die *hollandse Maagd* mit allen Mitteln im Kampf gegen die Spanier und für den Frieden zu unterstützen. Im Bild werden die Bauern und Bürger von einer riesigen Menschenmenge umgeben, die der *Magd* ihr Hab und Gut zur Verfügung stellen (C: Het ghemeene volck met haer schat). Anschließend fragt der Bauer, ob der ‚Trebis‘ ihm nicht genug sei, worauf der Bürger ausführlich über die Verlogenheit der zeitlichen Befristung berichtet: „En daer om klaeyn en groot / elck burger v’rheught sich neu / Om dat sy sein de doodt / van d’over-valsche Vrouw“. Doch der Bauer unterstreicht zum wiederholten Mal, daß es ihm vorrangig nach Ruhe und Frieden verlangt und der Krieg ihnen nur Verderben bringt:

„Ick g’lovet en ick siet dat d’eene menschen syn druck / Den ander weder brengt veel voordeel en geluck / Ghy wenscht al t’saem om krygh / om ons verderf geschapen / Ghy wenscht om ons verdriet / ghy roept al wapen / wapen / De Degen in de vuyst / dat is uw’s hartens lust / En wy / in’t tegen deel / wenschen om vreed en rust / En vreed is Godlyck versta ick na myn oordeel.“

Jeder agiere nach seinem Vorteil antwortet der Bürger, woraufhin der Bauer ihm erklärt, daß er keine Wahl hat, sondern das sie nur „ons geld / ons goed / ons Beesten“ wollen. Der Bürger rechtfertigt die Situation, weil man sich nicht an den Gütern der Bauern bereichern wolle, sondern sie der guten Sache dienen.

Der Dialog geht in dieser Auseinandersetzung weiter bis der Bauer und der Bürger merken, daß sie sich nicht einigen können. Das Schlußwort hat der Bürger, der verkündet: „En ich sou met lang staen hier oock niet veel uyt rechten / Dus is ’t best dat ick ga want ons verschil is groot.“ Bevor er diesen Punkt umsetzt, versucht er sich in einem Resumee: „Ghy wenscht om ’t leven lang / en ick wensch om de doodt / Ick wens om kryg of Vre / als ’t streckt tot ‘s Lands wel-

946 FISHMAN, 1982, S. 14f.

varen / Een rechte Pays is goed. Nu God will u bewaren.“ Der Bürger wünscht der auf dem Sterbebett liegenden Personifikation des *Waffenstillstandes* den raschen Tod, während der Bauer ihre Genesung und ein langes Leben erhofft, um nicht wieder den Repressalien des Krieges ausgesetzt zu werden.

## 10. Schlußbemerkungen

Mit der vorliegenden Studie konnte aufgezeigt werden, daß sich der Waffenstillstand in den Jahren 1609–1621 als eigenständiges Bildsujet etabliert hat. Dabei spielte u.a. die Vertragsdauer von zwölf Jahren eine entscheidende Rolle. Die Zeitspanne ermöglichte es Künstlern, Auftraggebern und Rezipienten, ihren Eindrücken und Positionen zum Waffenstillstand visuellen Ausdruck zu verleihen. Erfahrungen konnten gesammelt, verarbeitet und kritisch hinterfragt werden.

Durch heterogene Medien, darunter auch zahlreiche, denen ein expliziter Bildcharakter fehlt, wie Festeinzüge, Theateraufführungen, Lieder, Dichtkunst und Zeitungsberichte, die zusammengenommen das ‚Ereignis‘ erst zu einem solchen machen, ließ sich die mediale Konstituierung, Steuerung und Funktionsweise des Medienereignisses ‚Zwölfjähriger Waffenstillstand‘ darlegen. Dafür war zudem die präzise Situierung der Exponate in den geschichtlichen Kontext grundlegend, um historische Öffentlichkeiten und Kommunikationsprozesse exemplarisch aufzeigen zu können.

Daß bereits die Ankündigung und Ratifizierung des Zwölfjährigen Waffenstillstandes eine enorme Bildproduktion auslöste, kündigt von der politischen Bedeutung des Ereignisses. Unmittelbar nach der Unterzeichnung des Vertrages war man darum bemüht, dem politischen Ereignis eine Personifikation folgen zu lassen. Davon zeugt David Vinckboons elaboriertes Modell mit der auf dem Triumphwagen dargestellten *Personifikation des Waffenstillstandes*. Mit dieser Zeichnung lag 1609 eine detaillierte allegorische Zustandsbeschreibung des Waffenstillstandes einschließlich einer Personifikation vor. Über die Komplexität der Figur konnte anschaulich vermittelt werden, wie intensiv und detailliert sich die Künstler mit den Inhalten des Waffenstillstandes auseinandergesetzt haben. Doch in den kommenden Jahren wurde auf die Ausgestaltung dieser Waffenstillstandsallégorie nicht mehr zurückgegriffen. Hier äußerten sich vermutlich die ersten, im Süden des Landes gemachten negativen Erfahrungen, denn der Waffenstillstand konnte die an ihn gekoppelten Erwartungen in bezug auf die Regeneration des Handels und die Glaubensfrage nicht erfüllen. Für den Norden war das friedvolle Provisorium ein Kompromiß, der von einem Großteil der Bevölkerung nicht getragen wurde, weil sie darin im Grunde eine Niederlage sah. Hinzu kamen die Konflikte im unmittelbaren Grenzgebiet Jülich-Kleve. Die Entwicklung und Etablierung der Waffenstillstands-Ikonographie war somit eng an die äußeren politisch-historischen und religiösen Einflüsse gebunden.

Daß die Bemühungen um die weiterführende Entwicklung der Personifikation des *Waffenstillstandes* nicht übermäßig ausgeprägt waren, ließ sich daran festmachen, daß sie in dieser Form und Ausführlichkeit nicht mehr verbildlicht wurde. Vielmehr kam es in den nachfolgenden Jahren zu einer zeichenhaften Verkürzung. Diese Entwicklung stellte ein Indiz dafür dar, daß man sich mit der Figur, für deren Entschlüsselung ein hohes Maß an humanistischer Bildung vonnöten war, nicht identifizieren konnte. Aber die Vermutung, daß es dennoch ein

Bedürfnis nach einer das aktuelle politische Ereignis widerspiegelnden Figur gab, konnte in vielfältiger Weise bestätigt werden.

Auf der Suche nach einem kongruenten, schnell erschließbaren Sinnbild für den Waffenstillstand kamen tradierte Figuren-Paare zum Einsatz (z.B. *Pax et Iustitia*), die man auf das politische Ereignis hin aktualisierte und modifizierte: Es wurde Neues entworfen, ausprobiert und wieder verworfen. Zahlreiche Bilder haben experimentellen Charakter und treten nur ein einziges Mal in Erscheinung. Trotz der Heterogenität konnte dargelegt werden, daß zahlreichen Figuren ebenso wie dem Waffenstillstand die Vereinigung von Gegensätzen – *discordia concors* – als Grundstruktur eigen ist.

Aber das Bedürfnis nach *einer* das politische Ereignis symbolisierenden Figur existierte weiterhin. Weil das Bild des liebeströcklichen, von *Venus* umgarnten, seiner Waffen entledigten und bisweilen *schlafenden Mars* ikonographisch eng mit der Überwindung des Krieges verbunden war, war es ein folgerichtiger und wohldurchdachter Schritt, den schlafenden gleichwohl nun aber voll gerüsteten *Kriegsgott* als Sinnbild des Waffenstillstandes einzusetzen. Mit dem *schlafenden Mars* hatte man eine Möglichkeit gefunden, gleichzeitig Befriedung mit beibehaltener Wehrhaftigkeit darzustellen, die jederzeit in eine kriegerische Handlung umschlagen kann. Keine andere Figur hätte in dieser reduzierten aber prägnanten Form den Waffenstillstand besser darstellen können. Daß die Darstellung des *schlafenden Mars* erst im Bereich der Graphik erfolgte, dort zunächst in einem größeren Zusammenhang und dann als eigenständiges Bild in Umlauf gebracht wurde, zeugt von der schrittweise erfolgten Etablierung der Figur. Darüber hinaus manifestierte sich hierin der Wunsch nach einfachen, schnell erschließbaren Sinnbildern. Gleichzeitig bot der der Figur immanente Zyklus – bezwungen, schlafend, erweckt, aktiv – die Möglichkeit, unmittelbar auf politische Umbrüche im In- und Ausland reagieren und Hoffnungen, Befürchtungen sowie Anschuldigungen ausdrücken zu können. Das vielfach vertretene Bildsujet zeugt von der schlüssigen Kongruenz mit der politischen Situation, die eine Identifikation mit dem Thema, dessen Beliebtheit und Verbreitung nach sich zog.

Zeitgleich wurde die Pyramide als Sinnbild des Waffenstillstandes eingesetzt, durch die mehrere Inhalte transportiert werden konnten. Sie stellt ein Zeichen des Sieges dar, das von der Bedeutung des Waffenstillstandes für die Zeitgenossen kündigt. Desweiteren symbolisiert die Pyramide Standhaftigkeit und durch die sich nach oben verjüngende Form den zu absolvierenden Tugendweg. Durch denkbar einfachste Bildmittel wie ein die Spitze umflorendes Wolkenband oder nur zum Teil ausgeführte Szenen auf den Schmalseiten, die den Status quo des Waffenstillstandes und den noch zu beschreitenden Weg aufzeigen, wurde die Pyramide vom Friedenssymbol zum Sinnbild des Waffenstillstandes umgewandelt. Dabei konnte dargelegt werden, daß der Norden die Pyramide anfangs nicht nur als Symbol des Sieges verstand, sondern auch als sichtbares Zeichen ihrer de facto erlangten Souveränität. Diese Bedeutung wurde der Pyramide jedoch durch die im Inneren des Landes aufkeimende Auseinandersetzungen zwischen den Remonstranten und Kontraremonstranten wieder entzogen, da es



nun galt, die Pyramide ebenso wie die den Waffenstillstand befürwortenden Remonstranten zu diffamieren und anschließend zu stürzen. 1621 erreichten die Kontraremonstranten durch den erneuten Kriegsausbruch ihr Ziel und ließen daraufhin sinnbildhaft den *Zwölfjährigen Waffenstillstand* und mit ihm alle seine Befürworter in die Pyramide als Grabkammer einziehen

Der Einsatz der Pyramide war eine effektive Vorgehensweise. Wollte man unmittelbar auf politische Ereignisse reagieren, war es für die Künstler notwendig, auf Elemente bekannter Motive zurückzugreifen oder Bekanntes zu modifizieren. Gerade der Umstand, daß der Betrachter das ursprüngliche Motiv in der neuen, nur leicht veränderten Fassung wiedererkannte, war entscheidend dafür, daß er Zugang zu den aktuellen Inhalten finden konnte. Im Unterschied zum Gewohnten wurde die neue Bedeutung besonders einsichtig. Die Künstler bezogen aus der Benutzung bekannter Motive ihre Wirkung im positiven wie im negativen Sinne. Gerade die Entwicklung der Pyramide vom Sieges- zum Schandmonument ließ dies deutlich werden. Darüber hinaus konnte an dem zusammengetragenen Material eine Chronologie der Ereignisse festgemacht werden, die sich als Spiegel der politisch-religiösen Umbrüche in den Nördlichen Provinzen erwiesen haben. So wurde zum Beispiel über die zwölf Jahre der Befriedung demselben Gegner zur Last gelegt, die Pyramide erst niederzureißen und dann aufrecht erhalten zu wollen. Durch die dafür nötige aktive Handlung konnten die jeweiligen Anschuldigungen und die Gegenmaßnahmen zentral in Szene gesetzt werden. Diesen unmittelbaren Dualismus – von Stürzen und Stützen – konnte die Figur des *Mars* nicht bieten. Bei dieser Figur ging es vielmehr um die Darstellung einer Abfolge. Damit ergänzten sich *die* Sinnbilder des Waffenstillstandes auf das Sinnreichste.

Hierin ist wohl der Grund zu suchen, weshalb man auf die von Cesare Ripa entworfenen Personifikation *Tregua* nicht zurückgegriffen hat. Auch wenn ihre Visualisierung vermutlich vom Zwölfjährigen Waffenstillstand inspiriert wurde, erfolgte diese zu spät. 1618 hatte sich in den Niederlanden bereits ein an und mit der Situation gewachsenes Bildrepertoire etabliert.

Ein Großteil der künstlerischen Innovationen gingen vom Norden aus. Dort war man verstärkt darum bemüht, dem Waffenstillstand als politisches Ereignis ein Bild zur Seite zu stellen. Dabei traten in einigen Fällen die Generalstände als Auftraggeber in Erscheinung, weil ihre de facto erlangte Souveränität auf dem Zwölfjährigen Waffenstillstand gründete. Gerade ihnen war es ein Anliegen, das Erreichte bildhaft werden zu lassen, um es anschließend über alle Medien in verdichteter Form verkünden und feiern zu können.

Anders sah es im Süden des Landes aus. Dort konnte den Erzherzögen Albrecht und Isabella in ihrer Funktion als Auftraggeber kein Exponat zugeordnet werden. Ihnen war es im säkularen Bereich mehr an einer Selbstdarstellung gelegen, die sich vor allem in Repräsentationsportraits widerspiegelt. So bedienten sie sich auch etablierter Bildtypen in den Gattungen der Landschaft und des Genres. Doch politisch aufgeladene Gemälde, die dem Thema Waffenstillstand gewidmet waren, konnten ihnen als Auftraggeber nicht zugewiesen werden. Ihr

vorrangiges Ziel war die Bindung der Bevölkerung an eine Religion, um über sie die Gemeinschaft zu fördern und zur Einheit zu führen. Aus diesem Grund protegierten die Erzherzöge hauptsächlich Sakralarchitektur und -kunst, in denen sie durch innovative Impulse hervorgetreten sind. Doch in diesem Kontext spielte der Waffenstillstand als Bildsujet keine Rolle, weil durch die Ratifizierung die Glaubensspaltung nicht aufgehoben, sondern gefestigt worden war. Es liegen zwar Exponate vor, in denen Albrecht und Isabella in persona in Erscheinung treten, diese wurden aber nicht von ihnen in Auftrag gegeben, sondern waren an sie als Friedensappell gerichtet

Der Negierung des Themas seitens der Erzherzöge standen gezielte Aufträge der Generalstände gegenüber, durch die sie versuchten, ihren Freiheitskampf zu legitimieren. Im Gegensatz zum Süden wurden hier keine Hoffnungen visualisiert, sondern die eingetretene Situation als auf Traditionen beruhend dargestellt. Dieser Entwicklung stand der Konflikt zwischen den konfessionellen Gruppen gegenüber. Zwischen ihnen entbrannte eine Diskussion, die verstärkt über das Medium der bildenden Kunst ausgefochten wurde und in der der Waffenstillstand eine zentrale Rolle einnahm.

Deshalb wurde der Waffenstillstand in den Nördlichen Niederlanden in einem viel stärkerem Maße rezipiert als im Süden, in dem nur in den ersten Jahren des Waffenstillstandes Bilder angefertigt wurden, die sich mit dem Thema auseinandersetzten. Statt dessen entstanden hier großformatige Gemälde, in Öl gefaßte Appelle, die sich in dieser Art im Norden nicht nachweisen lassen. Konflikte oder gar das Ende des Waffenstillstandes wurde in den Südlichen Niederlanden nicht bildlich umgesetzt oder zur Diskussion gestellt.

Vergleichbares wäre vermutlich auch im Norden eingetreten, hätten sich dort nicht die Kontraremonstranten zu einer Gruppe formiert, um vehement gegen den Waffenstillstand, seine Beibehaltung und seine Fortsetzung zu kämpfen. Aus ihnen rekrutierte sich der größte Teil der Auftraggeber. Daher läßt sich Johan van Oldenbarnevelt, einer der wichtigsten Initiatoren und Befürworter des Waffenstillstandes, in keinem Bild nachweisen, ganz im Gegensatz zu Moritz von Oranien. Er verstand den Waffenstillstand – trotz des Souveränitätsgewinns – nicht vorrangig als positiv, sondern als Kompromiss und schwer wiegender als eine Kapitulation vor dem Feind. Deshalb erweckte man 1621 *Mars* und stürzte die Pyramide, um über den ‚gerechten Krieg‘, den ‚wahren Frieden‘ und damit den eigentlichen Sieg über die Spanier erzielen zu können.

Neben der Herausbildung von Sinnbildern für den Zwölfjährigen Waffenstillstand entwickelten sich in Antwerpen und Amsterdam verschiedene Festkulturen, die die unterschiedlichen Positionen, Hoffnungen und Wünsche in beiden Landesteilen zum Ausdruck brachten. Beim Vergleich der Festkulturen ließen sich Grundmotive herausarbeiten, die auch allen anderen Exponaten als Grundstruktur eigen sind.

Im Süden, besonders in Antwerpen, wurde das Thema ‚Handel und Schifffahrt‘ ins zentrale Blickfeld gerückt. Für die ehemals prosperierende Handelsstadt war es oberste Prämisse, dass mit der Befriedung die Öffnung der Schelde

und damit die Regeneration der Wirtschaft einhergingen. Es dauerte knapp zwei Jahre, bis die Antwerpener verstanden, dass die Nördlichen Provinzen ihre gewonnene Vormachtstellung im Welthandel nicht durch die Öffnung der Schelde gefährden würden. Mit dieser Einsicht nahm auch die Bildproduktion merklich ab. Doch 1609 stand die Freude über die Beendigung eines knapp vierzig Jahre währenden Krieges im Vordergrund.

In Amsterdam ist indes den Feiern eine andere Betonung zu entnehmen: Den Vertretern der Nördlichen Niederlande war es vorrangig daran gelegen, Zeichen des Sieges zu entwerfen, um ihre errungene Freiheit gebührend in Szene setzen zu können. Nicht die unmittelbar erfahrbaren Vorzüge des Waffenstillstandes werden gepriesen, sondern die damit einhergehende Abspaltung von den spanischen Niederlanden und daraus folgend, die Gründung der Republik.

An der Umsetzung des Themas waren zahlreiche Künstler aus den unterschiedlichen Bereichen beteiligt. Es waren die bekanntesten Künstler aus Antwerpen, Rubens, Janssens und Van Veen, der wichtigste Verleger und Kupferstecher Amsterdams, Claes Jansz. Visscher und der Architekt und Bildhauer De Keyser. Daneben traten patriotisch gesinnte Künstler wie Wtewael oder Buytewech und zahlreiche anonym gebliebene Autoren von Pamphleten, Flugblättern, Münzen, Medaillen, Zeitungsberichten und Liedern in Erscheinung. Sie versuchten, ein möglichst umfassendes Bild des Waffenstillstandes zu entwerfen. Dazu wurden alle zur Verfügung stehenden Medien eingesetzt, die wiederum die Produzenten, Auftraggeber und Rezipienten beeinflusst haben. Der Zwölfjährige Waffenstillstand muß demnach als Handlungsraum mit einem hohen Grad an Eigendynamik verstanden werden, in dem die Bildmedien selbst Agenturen des politischen Handels waren.

Das Wissen um die Möglichkeit, einen Waffenstillstand allegorisch darzustellen, ist zum großen Teil bereits Ende des 17. Jahrhunderts wieder verloren gegangen. Die Anstrengungen, sich mit der neuen politischen Situation künstlerisch auseinanderzusetzen, die Entwicklung einer Personifikation und verschiedener Sinnbilder, sind somit nicht in den Formenvorrat künstlerischen Gestaltens eingegangen. Ein Indiz dafür, daß in den Machtkämpfen der folgenden Jahrhunderte ein Waffenstillstand als politischer Handlungsraum kaum eine Rolle spielte. Insofern verweist die Analyse auf einen bezeichnenden Zug der niederländischen Staatsgenesis. Neben dem Zeitraum von zwölf Jahren war es vor allem die Konsolidierung der niederländischen Republik, die das Medienereignis ‚Zwölfjähriger Waffenstillstand‘ evozierte.

## 11. Ausblick

1985 konzipierte Gunter Demnig eine ‚Friedensrolle‘, die zwei Jahre später in der Ausstellung ‚Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Krieg und Frieden‘ in der Hamburger Kunsthalle zu sehen war.<sup>947</sup> Der Betrachter kann der ‚Friedensrolle‘, einem zwölf Meter langen Band aus Bleiblech, alle bekannten völkerrechtlichen Friedens- und Freundschaftsverträge von 2260 v. Chr. bis 1981 entnehmen. Links steht die Jahreszahl und rechts daneben die Namen der vertragsschließenden Länder. Damit hat Demnig, entgegen der üblichen Gliederung der Geschichte durch Kriege, die vergessene Geschichte des Friedens visualisiert. Hans-Martin Kaulbach hat über die Arbeit geschrieben, daß sie „(...) den Betrachter in die Lage eines Archäologen [versetzt], der im Prozeß der sukzessiven Entzifferung von Inschriften das verlorene Wissen über die menschlichen Friedensordnungen rekonstruieren kann.“<sup>948</sup>

Würde man die gleiche wissenschaftliche Sammelarbeit für Waffenstillstände durchführen, wäre man sicherlich über die Anzahl erstaunt und würde erkennen, daß die ‚Wirklichkeit des Friedens‘, wie sie zum Beispiel Immanuel Kant verstanden hat,<sup>949</sup> im wesentlichen von Waffenstillständen vorbereitet, wenn nicht sogar geprägt wurde und auch in der Gegenwart bestimmt wird. Fragt man heute nach einem Bild für den Waffenstillstand, erhält man nach kurzem Zögern häufig als Antwort „die weiße Fahne“ oder „ein zerbrochenes Gewehr“. Kapitulation<sup>950</sup> und Beendigung des Krieges werden dann aber schnell als nicht kongruentes Bild abgetan. Es muß demnach etwas zwischen Krieg und Frieden sein, zwischen der viel zitierten Friedenstaube oder einem Panzer mit Blumen im Kanonenrohr und der Darstellung von Schlachten, Zerstörungen und Toten. Weitere Überlegungen führen zumeist zur Erkenntnis, daß kein tradiertes Bild für den Waffenstillstand vorliegt.

947 Zu diesem Abschnitt vgl. Kaulbach, Hans Martin: „Gunter Demnigs ‚Friedensrolle‘“, in: KAT. HAMBURG 1987: *Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg*, Hamburger Kunsthalle 1987, S. 235f. Das Kapitel findet sich in modifizierter Form als Aufsatz: DLUGAICZYK, Martina: *Fälschlich sogenannte Friedensschlüsse – Der Waffenstillstand*, in: *Der verweigerte Friede. Der Verlust der Friedensbildlichkeit in der Moderne*, hrsg. von Thomas Kater und Albert Kümmel, Bremen 2003, S. 179–197.

948 KAT. HAMBURG 1987, S. 236.

949 Vgl. KANT, Immanuel: *Zum ewigen Frieden*. Akademie Ausgabe Bd. VIII (Zef AA 08), S. 343ff. Im folgenden wird die Seitenangabe direkt hinter das Zitat gestellt. Vgl. auch KANT, Immanuel: *Zum ewigen Frieden*, hrsg. von Otfried Hoffe, Berlin 1995. RAUMER, Kurt von: *Ewiger Friede. Friedensrufe und Friedenspläne seit der Renaissance* (Orbis academicus. Geschichte der politischen Ideen in Dokumenten und Darstellungen, hrsg. von Waldemar Gurian und Fritz Wagner), Freiburg im Breisgau 1953, S. 419–460.

950 Ein Waffenstillstand, der der unterlegenen Kriegspartei aufgezwungen wird, führt meist zu ihrer Kapitulation.

Es stellt sich demnach die Frage, ob keines der im Zwölfjährigen Waffenstillstand entwickelten Sinnbilder in den nachfolgenden Jahrhunderten von den Künstlern übernommen wurde.

Schlägt man zum Beispiel in dem um 1770 erschienenen Nachdruck von Ripas ‚Iconologia‘ nach, stellt man fest, daß die Visualisierung der *Tregua* wieder fehlt.<sup>951</sup> Dafür gilt es nun, die *Pax*-Illustration genauer zu betrachten (Kat. 98). Obwohl Johann Georg Hertel im Vordergrund das tradierte Bild der waffenverbrennenden *Pax* und damit die Hauptfigur präsentiert, ist vor allem dem Hintergrund besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Denn hinter den Personifikationen der *göttlichen Vorhersehung* und der *Eintracht*, die ihre Palmen- und Ölzweige über der Erdkugel kreuzen, findet sich die Figur des *Mars*. Auf seinem Schild sitzend, die Kriegstrommel als Rückenstütze nutzend, ausgestattet mit zerbrochenem Schwert und Lanze, den Kopf mit seiner Hand stützend, entspricht die Darstellung ganz dem traditionellen Bild des *schlafenden Mars*. Hinzu kommt, daß das ihm unterstellte Podest von zwei mit Efeu umwundenen Pyramiden eingerahmt wird, wobei die linke Pyramidenspitze von dunklen Wolken verhangen ist.

Damit sind zwei Bildelemente integriert, die sich Anfang des 17. Jahrhunderts zu den Sinnbildern des Waffenstillstandes entwickelt hatten. In dieser Erweiterung der *Pax*-Darstellung zeichnet sich vermutlich die Kritik ab, die Immanuel Kant einige Jahre später in seiner Schrift ‚Zum ewigen Frieden‘ grundlegend formuliert. Denn Kant diskreditiert die Friedensschlüsse als ‚bloße Waffenstillstände‘ (343).

Diese Definition hat heute noch Bestand und beinhaltet im Umkehrschluß, daß ein Frieden, der durch Aufrüstung und Abschreckung und nicht durch das Recht begründet, ein bloßer Waffenstillstand ist. Aus diesem Grund forderte Carl Friedrich von Weizsäcker: „Der politische Zustand der Welt muß grundlegend verwandelt werden, so daß eine in Wahrheit friedenbewahrende Ordnung entsteht“<sup>952</sup>, damit der heutige technische Friede als Waffenstillstand und prekäres Gleichgewicht des Schreckens in einen moralischen Frieden übergehen kann.

Der Rückgriff auf Kants Friedenskonzeption steht außer Frage. In seiner Schrift ‚Zum ewigen Frieden‘ (1795) heißt es im ersten „Abschnitt, welcher die Präliminarartikel zum ewigen Frieden unter Staaten enthält. ‚Es soll kein Friedensschluß für einen solchen gelten, der mit dem geheimen Vorbehalt des Stoffs zu einem künftigen Kriege gemacht worden.“<sup>953</sup> Denn ein Frieden, auf den wie-

951 Vgl. HERTEL, Johan Georg: *Des berühmten italienischen Ritters Caesaris Ripae Allerley Künsten und Wissenschaften*, verlegt bei Johann Georg Hertel in Augsburg, Nachdruck, o.J., versehen mit einem Register von Ilse Wirth, München 1970. Zur Frage der Entstehungszeit (um 1770) siehe Ebd., S. 14–16.

952 Weizsäcker, Carl Friedrich von: *Das ethische Problem der modernen Strategie*, in: *Der ungesicherte Frieden*, hrsg. von C.F. von WEIZSÄCKER; 2. Auflage Göttingen 1979, S. 97–118, hier S. 101.

953 RAUMER, 1953, S. 419f., alle folgenden Zitate in diesem Abschnitt ebd. Vgl. zu Kant auch SANER, Hans: *Die negativen Bedingungen des Friedens*, in: Immanuel KANT: *Zum ewigen Frieden*, hrsg. von Otfried Höffe, Berlin 1995, S. 43–67. CAVALLAR, Ge-

der ein Krieg folgt, ist „ein bloßer Waffenstillstand“ und damit ein „Aufschub der Feindseligkeiten“ (343). Friede bedeutet aber „das Ende aller Hostilitäten“. Deshalb ist das „Beiwort ewig (...) ein schon verdächtiger Pleonasm“, weil es impliziert, daß es auch den nicht-ewigen Frieden gebe. Somit enthält bereits der Titel ‚Zum ewigen Frieden‘ ein

„unausgesprochenes Urteil über die Geschichte der Menschheit: Sie war bisher die Zeit der Kriege und Waffenstillstände, also insgesamt eine friedlose Zeit. Zugleich geht von der Unterscheidung ein moralischer Anspruch auf den Sprachgebrauch aus: Der Waffenstillstand soll ‚Waffenstillstand‘ heißen und nicht Frieden. Mit der sprachlichen Exaktheit fängt der Friede an.“<sup>954</sup>

Gerade im 18. Jahrhundert entfachte die Frage nach den Grundlagen eines Friedens eine zentrale und weitgreifende Diskussion, die am Ende des Jahrhunderts in der Schrift ‚Zum ewigen Frieden‘ kulminierte.<sup>955</sup> Dabei erhielt die Abwertung der „fälschlich sogenannte(n) Friedensschlüsse“ (386) als „bloße Waffenstillstände“ (343) eine zentrale Bedeutung – als prononcierte Betonung des ‚Ewigkeitscharakters‘ im aufklärerischen Friedensbegriff. Obwohl diese abwertende Interpretation seit Erasmus von Rotterdam zum festen Bestandteil der moralischen Kritik an den europäischen Staatenbeziehungen gehörte,<sup>956</sup> wurde sie bildlich nicht umgesetzt.

Bei Hertel war dies möglich, weil er das Bild dem Wort als Ausdrucksmittel vorzog. Dadurch konnte er die Diskreditierung eines Friedensschlusses als Waffenstillstand in Szene setzen, die, wollte man die Kritik nicht direkt an den Herrscher richten, der tradierten Darstellung des Friedens bedurfte. Darüber hinaus integrierte er zu jedem Begriff eine Historie.

„Zwar erwähnt Ripa hie und da antike oder biblische Ereignisse (...), doch nur um damit die Wahl der einer Personifikation zugewiesenen Attribute zu begründen. Hertel dagegen stellte der Personifikation ein exemplarisches Geschehnis, die ‚darauf allegirte Historie‘, an die Seite.“<sup>957</sup>

Doch Hertels kritische Auseinandersetzung mit der Verbildlichung des Friedens ist ein Einzelbeispiel.

Ist der Waffenstillstand aufgrund seiner zeitlichen Befristung, die häufig nur einige Monate umfaßt, und durch seine Funktion als Vorstufe zum Frieden nicht bildwürdig? Nach Herfried Münkler ist es eher fragwürdig, da politische Vorstellungen vielmehr „in Begriffe gefaßte Bilder“ als „bebilderte Begriffe“<sup>958</sup> sei-

---

org: *Pax Kantiana. Systematisch-historische Untersuchung des Entwurfs ‚Zum ewigen Frieden‘ (1795) von Immanuel Kant*, Wien/Köln/Weimar, 1992, S. 100ff.

954 SANER 1995, S. 50f.

955 Vgl. DIETZE, Anita und Walter (Hrsg.): *Ewiger Frieden?: Dokumente einer deutschen Diskussion um 1800*, Leipzig/Weimar 1989, S. 515.

956 Vgl. JANSSEN, 1975, S. 578.

957 HERTEL, ND 1970, S. 25.

958 MÜNKLER, Herfried: *Politische Bilder, Politik der Metaphern*, Frankfurt a.M. 1994, S. 8.

en. In seinem Buch ‚Politische Bilder, Politik der Metaphern‘ beginnt er mit einem Zitat von José Ortega y Gasset:

„Wir brauchen die Metapher nicht nur, um unsere Gedanken mittels eines Zeichens den anderen verständlich zu machen, sie ist uns unentbehrlich, damit wir selbst gewisse schwierige Gegenstände denken können. Die Metapher ist mehr als ein Mittel des Ausdrucks; sie ist ein wesentliches Mittel der Einsicht.“<sup>959</sup>

„Daß dies auch und gerade für das politische Denken gilt, bedarf schwerlich einer gesonderten Begründung“<sup>960</sup> – so Münklers Reaktion. Doch diese Aussage scheint beim Waffenstillstand nicht zu greifen.

Denkt man zum Beispiel an den Konflikt im Kosovo, in dem zahlreiche einseitige, bedingungslose, befristete und unbefristete Waffenstillstandsverträge angeboten, abgelehnt, aber auch unterzeichnet wurden, müßte sich ein Bild im Bewußtsein der Menschen konstituiert haben. Doch wie die Ausführungen zeigen werden, liegen nur vereinzelte Bilder zum Waffenstillstand vor. Als Bill Clinton beispielsweise im Oktober 1995 vor die Presse trat und für Bosnien ankündigte: „Wir stehen unmittelbar vor einem Waffenstillstand“<sup>961</sup>, und dieser dann tatsächlich am 10. Oktober in Kraft trat, entwarf Horst Haitzinger eine Karikatur (Kat. 99). Die Zeichnung zeigt einen kargen Raum mit einer geöffneten Tür, auf der Bosnien zu lesen ist. Im Vordergrund steht ein Radio, das die Nachricht „Ist ein Waffenstillstand wieder in greifbarer Nähe!“ vermeldet. Daraufhin versammelt die Mutter ihre Kinder um sich und sagt zu ihnen „...dann nichts wie ab in den Luftschutzkeller, Kinder“. Nicht der kurz bevorstehende Abschluß, die zeitweilige Befriedung wird bildlich umgesetzt, sondern die leidlichen Erfahrungen der letzten Jahren. Haitzingers Karikatur reagiert auf die zahlreichen abgeschlossenen und wieder gebrochenen Waffenstillstände. Im Juli 1993 war in Bosnien der Waffenstillstand Nummer 25 verabschiedet worden – danach hat man aufgehört, sie zu zählen.

Obwohl der Waffenstillstand den Weg zum Frieden ebnen soll, ist er negativ konnotiert, denn das traditionelle Völkerrecht zählt den Waffenstillstand zu den Kriegsverträgen. Dabei ist es nach der Haager Landkriegsordnung von 1907 den gegnerischen Parteien überlassen, die Grenzen inhaltlicher und territorialer Art abzustecken. Im allgemeinen wird der Waffenstillstand als Verhandlungsphase bis hin zum Abschluß eines ohne Fristvorbehalte geschlossenen Friedens verstanden; er kann jedoch jederzeit gekündigt werden. Im Unterschied zum Waffenstillstand zielt die Waffenruhe nicht auf die Beendigung des Krieges, sondern soll die Bergung Verwundeter oder die Evakuierung der Zivilbevölkerung er-

---

959 ORTEGA Y GASSET, José: *Die beiden großen Metaphern*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, S. 253; zitiert nach MÜNKLER, 1994, S. 7.

960 Ebd., S. 7.

961 dpa/AP/AFP: ‚*Waffen nieder, Ärmel hoch! US-Vermittler Holbrooke erreichte Waffenstillstand für Bosnien – Clinton kündigt Friedenskonferenz an*‘, in: *die tageszeitung*, Nr. 4740, 6. Oktober 1995, S. 1.

möglichen. Diese beiden Begriffe werden aber zumeist nicht klar voneinander getrennt.

Die im Grunde positive Funktion des Waffenstillstandes, einen Zustand der Sicherheit als Voraussetzung für eine friedliche Streitbeilegung zu schaffen, findet kaum Widerhall im Bewußtsein der Bevölkerung. Vielmehr begreift man einen Waffenstillstand als eine ‚Atempause für neue Kriege‘, da er meist nicht aus freien Stücken und aus Überzeugung ausgehandelt wird, sondern die finanzielle und militärische Situation – er kann auch einer militärischen Patt-Situation Rechnung tragen – seinen Abschluß unumgänglich macht. Hinzu kommt, daß die Phase der Befriedung zur Aufrüstung genutzt werden kann und häufig auch genutzt wird.

Dieser Ansicht ist auch Johann Heinrich Zedler, der im Universal-Lexikon<sup>962</sup> von 1747 niedergeschrieben hat, daß

„(...) bey-den Waffenstillstand allerhand Regeln der Klugheit in Obacht zu nehmen, und besondere Vorsichtigkeit anzuwenden [ist], damit nicht (...) eine (...) Gelegenheit [genutzt wird] etwas nützlichendes wider den Feind auszurichten, (...) oder der Feind nur bessere Zeit gewinnen möge, sich in größere[n] Verteidigungs-Stand zu setzen.“<sup>963</sup>

Er vertritt jedoch auch die Meinung, daß ein allgemeiner Waffenstillstand, der für mehrere Jahre abgeschlossen und eingehalten wird, „(...) mit dem Frieden eine ziemliche Verwandtschaft [hat]; (...) ihm ziemlich ähnlich ist.“<sup>964</sup> Und weiter schreibt er, daß:

„(...) [der Waffenstillstand] insgemein auf den Fall geschlossen [wird], wenn zwar beyden Theilen mit einem Anstande gedienet ist, und gleichwohl keiner durch einen endlichen Friedens-Schluß sein Recht ganz vergeben will.“<sup>965</sup>

Daß ein Waffenstillstand trotz der im allgemeinen negativen Konnotation als einzige oder letzte Chance verstanden werden kann, eine Zeit der Befriedung zwischen zwei Kriegsparteien herzustellen, ohne jedoch dabei – wie Zedler schreibt – sein Recht ganz zu vergeben, führte im letzten Jahrhundert sogar zur Vergabe des Friedensnobelpreises! Ausgezeichnet wurde die 1973 erfolgte Ratifizierung des Waffenstillstandes zwischen der USA und Nordvietnam,<sup>966</sup> und das, obwohl der in vielen Punkten nicht eindeutige Vertragstext den verfeindeten Teilen Vietnams unterschiedliche Interpretationen offen ließ. Die Erleichterung über das Abkommen machte jedoch bald der Erkenntnis Platz, daß damit in Vietnam noch lange kein ‚wirklicher Friede‘ eingetreten war.

962 ZEDLER, Johan Heinrich: *Grosses Universal-Lexikon*, Leipzig, Halle 1747, Bd. 52, Sp. 558–564.

963 Ebd., Sp. 559.

964 Ebd., Sp. 558 u. 562.

965 Ebd., Sp. 559.

966 27.01.1973. Preisträger: US-Außenminister Henry Kissinger und der Nordvietnamese Le Duc Tho, der den Preis jedoch ablehnte. Vgl. ABRAMS, Irwin: *The Nobel Peace Prize and the laureates: an illustrated biographical history 1901–1987*, Boston 1989.



Die Aufzählung könnte mühelos fortgesetzt werden, denn in fast allen Krisengebieten dieser Welt gehören Waffenstillstände zum politischen Alltag; dennoch läßt sich feststellen, daß kein eigenständiges Bild vom Waffenstillstand vorliegt. Vielmehr bleibt es der individuellen Assoziation überlassen.

Kommentierendes Bildmaterial zu einem Waffenstillstand findet sich in den seltensten Fällen. Zumeist wird auf die diplomatische Ikonographie zurückgegriffen, wie sie sich seit dem Westfälischen Frieden von 1648 etabliert hat: Unverzichtbar sind stets die Bilder, in denen die Staatsmänner sich begrüßen, am Verhandlungstisch sitzen, Verträge unterzeichnen und sich zum Schluß die Hände drücken. Diese

„(...) Motive [besitzen eine] zentrale Bedeutung, da hier die Repräsentation staatlicher Herrschaft und die öffentliche Erwartung nach sinnfälligen Gesten korrespondieren. (...). In der Gegenwart, in der Fotografie und Film die Funktionen der Bildberichterstattung übernommen haben, sind der Blick auf die Zusammenkunft am Konferenztisch und der Händedruck der Staatsmänner unverzichtbare Motive der ästhetischen Inszenierung gerade solcher politischer Ereignisse, auf die sich Friedenshoffnungen richten.“<sup>967</sup>

Sie bestimmen das Bildangebot, ohne den Betrachter daraufhin weisen zu können, was verhandelt wurde. Die Headline, Bildunterschrift oder der Kommentar scheint in allen Medien unverzichtbar. Das bedeutet, daß an die Stelle bildlicher Friedensvorstellungen, und dazu gehört auch der Waffenstillstand, Standartszenen der Diplomatie getreten sind.

Doch mit dem Wissen um die Ikonographie des Zwölfjährigen Waffenstillstandes und dem daraus resultierenden geschärften Blick für das Bildsujet, soll der Blick abschließend auf ein Bildelement gelenkt werden, das auch im 20. Jahrhundert im Kontext der Visualisierung eines friedvollen Provisoriums eine Rolle spielt.

Am 11. November 1998 jährte sich zum Achtzigsten Mal der Waffenstillstand von 1918, der das Ende des Ersten Weltkrieges bedeutet und dementsprechend feierlich begangen wurde.<sup>968</sup> Dabei mußte erstaunlicherweise das Bild von einem ‚Häuflein Hundertjähriger‘<sup>969</sup> erhalten, um dem Ereignis zu gedenken, denn der ursprünglich geplante und inszenierte Händedruck zwischen dem französischen Präsidenten und dem deutschen Kanzler fiel aufgrund seiner noch nicht erfolgten Amtseinsetzung aus.

967 Kaulbach, Hans-Martin, in: KAT. HAMBURG 1987, S. 110–111, hier S. 111.

968 Die Oberste Heeresleitung (OHL) hatte am 2. Oktober 1911 erklärt, daß „(...) nach menschlichem Ermessen keine Aussicht mehr besteht, dem Feinde den Frieden aufzuzwingen. (...) Gleichzeitig [müsse] mit dem Friedensangebot eine geschlossene Front in der Heimat erstehen, die erkennen läßt, daß der unbeugsame Wille besteht, den Krieg fortzusetzen, wenn der Feind uns keinen Frieden oder nur einen demütigen Frieden geben will.“ Zitiert nach KRUMEICH, Gerd: *Nach dem Waffenstillstand der Krieg*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. November 1998, Nr. 265, S. IV (Bilder und Zeiten).

969 Vgl. das Foto von Paul Hackett (Reuters) ‚*Cessez le feu! – Veteranen des Royal Hospital von Chelsea*‘, in: Neue Züricher Zeitung – Online, 14. November 1998, o.S.

Auch im Unterzeichnungsjahr 1918 finden sich die obligatorischen Fotografien der sich händeschüttelnden Verhandlungsteilnehmer. Doch darüber hinaus wurde das Bild der ‚Zerstörung der Stahlhelme nach dem Waffenstillstand‘ (Kat. 100) in Umlauf gebracht, um die Aussetzung des Krieges zu visualisieren. Das Foto wurde in Querformat aufgenommen und zeigt einen Zivilisten, der mit einer Spitzhacke jeden einzelnen vor ihm liegenden Stahlhelm zerstört. Daß nur eine partielle Vernichtung, die symbolische Zerstörung von Stahlhelmen vorgenommen wurde, entspricht den inhaltlichen Bedingungen eines Waffenstillstandes, in dem die eigentlichen Waffen niedergelegt, aber nicht vernichtet werden. Denn nach der Haager Landkriegsordnung ist ‚(...) mit dem Waffenstillstand in der Regel keine Übergabe von Truppen und militärischem Material an den Feind gebunden.<sup>970</sup> Aus diesem Grunde erhielt der Helm als Bestandteil der Uniform und durch seine Schutzfunktion eine besondere Bedeutung.

Dieser Sachverhalt konnte bereits in der um 1617 entstandenen Radierung von De Gheyn III. nachgewiesen werden (Kat. 49). Sie zeigt einen voll gerüsteten *Mars*, der sich auf einer Kanonenkugel niedergelassen hat und schläft. Auf dem Kopf trägt er ein Barett, während er seinen Kriegshelm sorgfältig auf einer Stange deponiert hat. Das Austauschen von Helm und Barett verweist auf friedliche Zeiten, das Schwert in seinen Händen auf die nach wie vor bestehende Gefahr der ‚Erweckung‘ seiner martialischen Kräfte.

Daß dieser Sinngehalt nicht verloren ging, sondern in die Gegenwart transportiert wurde, zeigt ein Plakat, daß im April 1999 die Durchsetzung eines Waffenstillstandes im Kosovo forderte (Kat. 101). Nun findet sich die Blume nicht mehr im Kanonenrohr, sondern – als Zeichen des Waffenstillstandes – in einem mit der Öffnung nach oben liegenden Stahl-Helm.<sup>971</sup>

Interessante Parallelen lassen sich auch in Nordirland feststellen: Politische Beobachter bemerkten nach Abschluß des Waffenstillstandes im September 1994, daß der Wechsel der Kopfbedeckung die bisher einzige sichtbare Veränderung darstelle. Britische Soldaten trugen auf ihre Patrouillen in Belfast nun keine Helme mehr, sondern die Mützen ihres jeweiligen Regiments.<sup>972</sup> Auch hier gründen die äußerlichen Veränderungen auf den inhaltlichen Bedingungen eines Waffenstillstandes.

Das bedeutet: Da sich die Inhalte eines Waffenstillstandes bis in die Gegenwart nur marginal verändert haben, er aber als politischer Handlungsraum nur noch eine untergeordnete Rolle spielt, und die Kunstformen der Allegorie sowie

970 BECK, Reinhardt: *Sachwörterbuch der Politik*, 2., erw. Auflage, Stuttgart 1986, S. 1038.

971 Das Plakat stammt von den österreichischen GRÜNEN und wurde am 23.4.1999 auf deren Website ([www.gruene.at](http://www.gruene.at)) präsentiert. Der Helm ist nicht wie die Kanone mit einer beliebigen Blume bestückt, sondern mit einer Sonnenblume. Sie ist u.a. das Symbol der Partei.

972 SOTSCHKEK, Ralf: ‚*Hier ist alles beim alten geblieben*‘, in: *die tageszeitung*, Nr. 4417, 14.09.1994, S. 11. ‚Was die Soldaten auf dem Kopf tragen, ist mir wurscht. Ich will Frieden, aber hier ist alles beim alten geblieben‘, Ebd.

---

Personifikation in der zeitgenössischen Kunst kaum noch eine Rolle spielen, ist nur der abgenommene respektive der zerstörte Helm als Zeichen des Waffenstillstandes erhalten geblieben.

## 12. Anhang

### Zeittafel

- 13.11.1559 Geburt von Albrecht von Österreich
- 12.08.1566 Geburt von Isabella Clara Eugenia von Spanien
- 10.07.1584 Ermordung Wilhem von Oraniens
- 25.07.1593 Heinrich von Navarra konvertiert zum Katholizismus
- 10.09.1597 Bekanntgabe der Verlobung Albrechts und Isabellas
- 06.05.1598 Geschenk der Niederlande als Mitgift an Albrecht und Isabella
- 02.05.1598 Friede von Vervin
- 13.09.1598 Philipp II. von Spanien†
- 18.04.1599 Heirat zw. Albrecht und Isabella (November 1598 per Prokuration)
- Febr. 1602 Gründung der Vereinigten Ostindischen Companie (V.O.C.)
- 03.04.1603 Elizabeth I. von England†
- 28.08.1604 Friede von London
- 12.04.1607 Achtmonatiger Waffenstillstand
- 01.02.1608 Spinola reist nach Den Haag
- 08.02.1608 Friedensverhandlungen im Binnenhof im Haag
- ab 04.1608 Pater Neyen reist nach Spanien
- 25.08.1608 Abbruch der Friedensverhandlungen
- 19.11.1608 Treffen zw. Moritz und Oldenbarnevelt betr. ‚Bestand‘
- 11.01.1609 Generalstände beschließen neue Waffenstillstandsverhandlungen
- Feb.–März Friedensdelegation reist nach Antwerpen (Blijde Intrede)
- 25.03.1609 Beginn des Erbfolgestreites um Jülich-Kleve
- 09.04.1609 Unterzeichnung des Zwölfjährigen Waffenstillstandes
- 14.04.1609 Verkündung des Waffenstillstandes vor Antwerpener Rathaus
- 05.05.1609 Waffenstillstandsfeier in Amsterdam
- 05.06.1609 Ommeganck in Antwerpen
- 19.10.1609 Jacobus Arminius †
- 14.05.1610 Ermordung Heinrichs IV. von Frankreich
- 20.01.1612 Kaiser Rudolf II. †
- 20.11.1612 Pater Jan Neyen †
- 31.07.1618 Abdankung der ‚Waardgelders‘ in Utrecht
- 13.11.1618 Eröffnung der Synode von Dordrecht (bis 09.05.1619)
- 23.05.1618 Prager Fenstersturz; Beginn des Dreißigjährigen Krieges
- 13.05.1619 Hinrichtung Johan van Oldenbarnevelts
- 31.03.1621 Philipp III. von Spanien†
- 09.04.1621 Vertragliche Beendigung des Zwölfjährigen Waffenstillstandes
- Mai 1621 Gründung der Westindischen Companie (WIC)
- 13.07.1621 Albrecht von Österreich †
- 23.04.1625 Moritz von Oranien †
- 01.12.1633 Isabella Clara Eugenia von Spanien†

## Abkürzungsverzeichnis

|                 |   |
|-----------------|---|
| CRLB            | Corpus Rubenianum Ludwig Burchard   |
| LCI             | Lexikon der christlichen Ikonographie   |
| LIMC            | Lexikon Iconographicum Mythologiae Classical  |
| LTHK            | Lexikon für Theologie und Kirche  |
| RDK             | Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte   |
| THIEME/BECKER   | Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler<br>von der Antike bis zur Gegenwart  |
| ATLAS VAN STOLK | Rijn, G. van und C. van Ommeren: Atlas van Stolk.<br>Katalogus der Historie-, Spot- en Zinneprenten<br>be??trekkelijk de Geschiedenis van Nederland verza-<br>meld door A. van Stolk, zusammengestellt von G. van<br>Rijn en C. van Ommeren, Bd. 1–10, Amsterdam<br>1885–1931, Bd. 11 Register, Amsterdam 1933. |
| FM              | Muller, Frederik: De Nederlandsche Geschiedenis in<br>platen. Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche<br>historieplaten, zinnenpreten en historische kaarten, 4<br>Teile in 2 Bd. Amsterdam 1863–1882, ND Amsterdam<br>1970.  |
| (...)           | Auslassungen im Zitat   |
| [ ]             | Einschübe im Zitat  |

## 12.1 Literatur

Die verwandte Literatur wurde in den Fußnoten bei der ersten Erwähnung vollständig angegeben. Bei wiederholter Nennung erfolgte bei Ausstellungs- und Museumskatalogen eine Beschränkung auf Erscheinungsort und -jahr, ansonsten auf Verfasser und Erscheinungsjahr.

### I. Quellen und Traktate

ARTICVLEN: *Ende conditié vanden Pays / ende eeuwighe aliantie besloten tusschen den seer hooghen ende machtighen Princen / Philips byder gratien Gods / Catholijcke Coningh van Spaengien. / Ende Henrick de vierde van dier namen / door selve gratie Allerchristelijckste Coningh van Vranckrijck / in 't jaer 1598.* (11 Seiten und Titelblatt)

AITSINGERUS, Michaelis von: *De Leone Belgico, eiusque topographica atque historica descriptione liber ... rerumque in Belgio maxime gestarum inde ab a. 1559 usque ad. a. 1585 / Michaele Aitsingero auctore. – auctior et locupletior editio. – Coloniae: Campen, 1585) De Leone Belgico, 1585.*

AITZEMA, L.v.: *Saken van Staet en Oorlogh in, ende omtrent de Verenigde Nederlanden, 7 Teile, s' Gravenhage 1669–1672.*

ANULUS, Barptolemaeus: *Picta Poesis*, Leiden 1552.

ALCIATUS, Andrea: *Emblemata Libellus*. Reprografischer Nachdruck der Originalausgabe Paris 1542, Darmstadt 1991.

AVISO *des Jahres 1609*. In Faksimiledruck, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Schöne, Leipzig 1939.

BAUDARIUS van Deynse, Wilhelmus: *De Nassausche Oorloghen (1559–1614)*, Amsterdam, Michiel Colyn, 1615.

BAUDART, Willem: *De morghenwecker der vrye nederlandsche Provincien: ofte een cort verhael van de bloedighe vervolginghen ende wreetheden door de Spaenjaerden ende haere Adherenten in de Nederlanden gheduerende deze veertichjarighe Troublen en de Oorloghen, begaen aen vele Steden en de etelijcke duyzent particuliere personen, o.O. 1609.*

BAUDARTIUS, Wilhelmius: *Polemographia Avraico – Belgica; Michaelem Colinium, 1621–1622, 2 dln in 1 Bd.* Gegraveerde titel: *Viva delincatio, ac Descriptio omnium praeliorum, obsidionum, aliarumque rerum memoratu dignarum, que durante bello adversus Hispaniarum Regens in Belgij provincijs, sub ductu ac moderamine Guilelmi & Mauritijs Ill. Auralicorum etc. Principum auspicijs Petentißimorum Ordinum Generalium, gestae sunt.* Amstelodmi, Apud Michaelem Calinium bibliopolam, Anno 1621.

BAUDIUS, Dominicus: *Van 't Bestand des Nederlantschen Oorlogs*, Amsterdam 1616 (erste Ausgabe 1613).

DERS.: *Novae et ad vivum expressae icones BELGI PACIFICATORUM quibus adjuncta est Historia de occasione et progerssu induciarum, cum articulis*

- earundem, illa epitomata, his descriptis ex Historia de Induciis belli Begici edita à Dominico Baudia I.C dim primmario Historiarum in Academia Leydensi Professore, Amstellodami 1618.*
- BIE, Cornelius de: *Het Gulden Cabinet van de Vrij Schilder-Const, inhoudende den lof vande vermarste schilders, Architekten, Beldthouwers ende Plaetsnijders van dese Eeuw, Antwerpen 1661.*
- DERS.: *Het Gulden Cabinet vande edelen vry schilderconst ontsloten door den lanck ghewenschten vrede tusschen de twee machtige croonen van Spaignien en Vranckryck, waerinnen begrepen is den ontsterffelijcken loff vande vermaerste constminnende geesten ende schilders van dese eeuw, hier inne meest naer het leven af-gebeldt, verciert met veel vermakelijcke rijmen en spreucken, Antwerpen 1662, ND Soest 1971.*
- BOCHIUS (Bochio), Ioannes: *Descriptio publicae gratulationis spectaculorum et ludorum in adventu sereniss. Principis Ernesti, Archiducis Austriae, Antverpia 1595*
- DERS.: *Historia narratio profectionis et inaugurationis serenissimorum belgii principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducum. Ex officina Plantinian, APVD IOANNEM MORETUM 1602.*
- BOR, Pieter Christiaanszoon: *De oospronck, begin ende aenvanck der Nederlandtscher oorloghen, geduyrende de Regeringe vande Hertoginne van Parma, de Hertoge van Alba, ende eensdeels vanden groot Commandeur. Beschreven deur Pieter Bor Christiaensoon Historyschrijver, ende in deur den selven in Liedekens vervaet. Tot Leyden, By Govert Basson, 1617.*
- DERS.: *Nederlandtsche Oorloghen beroerten, ende borgerlijcke oneenicheyden, beginnende mette opdracht der selver landen, gedaen by Keyser Karel de V. aen Philippus V. Spangnien, 6 Bde., 1621–1679.*
- BRANDEN, F.J. van der: *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool, Antwerpen 1883.*
- BRUCK, Jacobus à: *Emblemata Politica, 1618.*
- BURGUNDIUS, Nicolaus: *Historia Belgica: Ab Anno MDLVIII, Ingolstadt 1629/1633.*
- CATS, Jacob: *Sinne- en minnebeelden. Mit inleiding en aantekeningen van J. Bosch. Geillustreerd van Adrian van de Venne, 1618, ND Kampen 1960.*
- DERS.: *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt, Bd. 3, Den Hague 1632.*
- CARTARI, Vincenzo: *Le Imagini Dei de gl'antichi, (1. Ausgabe 1556), Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, eingeleitet von Walter Koschatzky, Graz 1963.*
- CICERO: *De re publica / Vom Gemeinwesen: lat.-dt., übers. und hrsg. von Karl Büchner, Stuttgart 1995.*
- CONTI, Natale: *Mythologiae sive explicationes fabularum libri decem, 1551.*
- DESCAMPS, Jean Baptiste: *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandois avec des Portraits. Gravés en Tailledouce, une indication de leurs principaux Ouvrages, & des Reflexions fur leurs différentes manieres, Teil 1–4, Paris 1753–1763.*

- DESSAINTS: *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, avec des reflexions relativement aux arts & quelques gravures*, Parijs 1769.
- DESSAINTS: *Reise durch Flandern und Brabant in Absicht auf die Maleren, nebst den Beurteilungen über die Gemälde, und Anmerkungen, welche die Kunst betreffend*, Leipzig 1771.
- ERASMUS VON ROTTERDAM: *Ein Klag des Friedens*. Leo Juds Übersetzung der Querela Pacis von 1521 zusammen mit dem lateinischen Original, hrsg. von Alois M. Haas und Urs Herzog, Zürich 1969.
- DESSAINTS: *Opera Omnia, Tomvs secvndvs Complectens Adagia*, unveränderter reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leiden 1703, Hildesheim 1961.
- FONTANA, Domenico: *Del mondo tenuto net trasportare l'obelisco Vaticano e delle fabriche fatte da nostro signore Sisto V*, Napoli 1604.
- GELLIUS, Aulus: *Die Attischen Nächte*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Fritz Weiss, 2 Bde., Darmstadt 1975.
- GIRALDI: *De Deis gentium varia et multiplex historia*, 1548.
- GROTIUS, H.: *De iure belli ac pacis*, 1625.
- DESSAINTS: *Liber de antiquitate rei publicae batavae*, Lugduni 1610.
- DESSAINTS: *Drei Bücher über das Recht des Krieges und Friedens*, übersetzt von J.H. von Kirchhain, Berlin 1869.
- GUICCIARDINI, L.: *Belgium dat is: Nederlandt*, Amsterdam 1648.
- HERTEL, Johan Georg: *Des berühmten italienischen Ritters Caesaris Ripae Allerley Künsten und Wissenschaften, verlegt bei Johann Georg Hertel in Augsburg*, o.J., Nachdruck, versehen mit einem Register von Ilse Wirth, München 1970.
- HESIODUS: *Theogonie*, griech.-dt., hrsg. und übersetzt von Albert Schirnding, München 1991.
- HISTORISCH-EMBLEMATISCHER MEDAILLEN-KASTEN / *Worinnen 46. Curieuse Medailles befindlich welche / Die merkwuerdigsten Begebenheiten / so occasione der zwischen der Spanischen Monarchie und denen Niederlaendischen Provinzen in Anno 1566. entstanden und biß 1609. gewehrten troublen, öffentlichen Kriegen / und sonsten / sich zugetragen / aufs Sinnreichste abbilden und für Augen legen./ Nebst beygefügter kutzen historischen Erleuterung und Explication derselben*, o.O., o.J. (Abbildungsteil fehlt).
- HERODOT: *Historien*, übers. von A. Horneffer, hrsg. von H.W. Haussig, Stuttgart 1971.
- HOMER: *Ilias*; mit Urtext, Anhang und Register; übertragen von H. Rupe, 9. Auflage, München/Zürich 1989.
- HOMER: *Odyssee*, übers. von J.H. Voß, Leipzig 1957.
- ISSELBURG, Peter: *Emblemata politia*, Nürnberg 1640. ND Bern 1982.
- LIPSIUS, Justus: *Dissertativncvla Apvd Principes: item C. Plinii Panegyricvs Liber Traiano ictvs, Cum eiusdem Lipsli perpetuo Commentario*. Antverpiae, ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1600.



- LIVIUS, Titus: *Ab urbe condita / Römische Geschichte*, lat.-dt., hrsg. von Hans Jürgen Hiller, 2. Auflage, Zürich 1997.
- LUCRETIUS: *De rerum natura / Von der Natur*, lat.-dt., hrsg. und übersetzt von Hermann Diels, München 1993.
- MANDER, Carel van: *Het Schilder Boeck*, Uutbeeldinge der Figueren, Haarlem 1604.
- DERS.: *Het leven der doorluchtighe Nederlandtsche en hooghduytsche schilders*, Ausgabe Anno 1617.
- DERS.: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, Übersetzung nach der Ausgabe 1617 und Anmerkungen von H. Floerke, Neuauflage Worms 1991.
- DERS.: *Uytleggingh op den Metamorphosis PVB Ovidii Nasonis*, 1. Ausgabe 1603/04, Amsterdam 1616.
- METEREN, Emanuel van: *Belgische of Nederlantsche Oorlogen ende Gheschiedenissen beginnende van tiaer 1598 tot 1611*, mede vervatende enighe haerder gebueren handelinge beschreven door van Meteren, 1611.
- DERS.: *Wahrhaft und volkomene historische Beschreibung des viertzig jährigen niderlendischen kriegs*, Arnheim 1614 (2. Auflage Amsterdam 1627).
- MIRAEUS, Aubertus: *De vita Alberti pii, sapientis, prudentis, Belgarum principis commentarius*, Antwerpen 1622.
- MIRANDOLA, Giovanni Pico della: *De hominis dignitate / Über die Würde des Menschen*, 1496 (ND 1990). <https://doi.org/10.28937/978-3-7873-2320-3>
- ORLERS, Jan: *Warhafftige Beschreibung und Abbildung aller Zuege und Victorien zu Wasser und zu Landt, die Gott den Staten der vereinigten Niderlendischen Provinzen verliehen hat, durch Maurits von Nassau etc.*, 2. Ausgabe, Leyden 1617.
- OVERBURY, Sir Thomas: *Observations upon the state of Archeduke's Country, 1609*, in: *Stuart Tracts, 1603–1693*, hrsg. von C.H. Firth, Westminster 1903, S. 218–20.
- OVID: *Metamorphosen*, lat.-dt., in deutsche Hexameter übertragen von Erich Rösch, hrsg. von Niklas Holzberg, München 1996.
- PLINIUS Secundus: *Historia Naturalis / Naturkunde*, lat.-dt., hrsg. und übersetzt von R. Koenig, 37 Bde., München 1973ff.
- PLINIUS Secundus der Jüngere: *Panegyrikus: Lobrede auf den Kaiser Trajan*, hrsg. und übers. von Werner Kühn, Darmstadt 1985.
- PISE, Joseph de la: *Tableau de l'Histoire des Princes et Principauté d'Orange*, La Hage 1639.
- RELATION *des Jahres 1609*. In Faksimiledruck, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Schöne, Leipzig 1940.
- RIPA, Cesare: *Iconologia: ovvero descrittione di diverse imagini cavate dall' antichita, e di propria inventione*, Rom 1603, ND Hildesheim 1984.
- DERS.: *Iconologia*, a cura di Pietro Buscaroli, 1618, ND Mailand 1992.
- ROLLENHAGIUS, Gabriel: *Nvclevs Emblematvm Selectissimorvm, Qvae Itali vvlgo Impresas vocant priuata industria studio singulari, vndiq[ue]*

- conquisitus, non paucis venustis inventionibus auctus, additis carminib, illustratus, Arnheim 1611.
- SALLUST: *Bellum Iugurthinum / Der Krieg mit Jugurtha*, lat.-dt., hrsg. von Karl Büchner, Stuttgart 1993.
- STATIUS: *Thebais*, hrsg. und übersetzt von K.W. Bindewald, 2. Auflage o. J.
- TACITUS, P.C.: *Historiae*, lat.-dt, hrsg. von Joseph Brost, 5. durchgesehene Aufl., München 1984.
- TRACTAET VAN T'BESTAND / *ghemaect ende besloten binnen de Stadt est Cité van Antwerpen / den negensten Aprilis 1609. voor den tijd van twaelf Jare / tusschen de Commissarisen de serenissime Princen Eertshertoghen / Albert ende Isabella Clara Eugenia / soo wel in den namen vanden Majedteyt Catholicke / als de haeremmet de Commissarisen ende Ghedeputeerden vande Illustre Heeren Staten General vande vereenichde Provincien der Nederlanden: Ende dat door het tusschen - comen / ende met adbijs vande Herren Ambassadeurs vande Coninge / den Alder-Christelicksten / ende van groot Bretaignien.* (9 Seiten + Titelblatt).
- VALERIUS, Adriaen: *Nederlandtsche Gedenck-clanck*. Herdruckt naar de oorspronkelijke uitgaaf van 1626. Ingeleid en voorzien van biografische, taalkundige, historische en musicologische aantekeningen door P.J. Meertens, N.B. Tenhaeff en Mevr. A. Komter-Kuipers, Amsterdam 1942.
- VEEN, Otto van: *Batavorum cum Romanis bellum / De Batavische oft oude Hollandsche oorloghe teghen de Romeynen / Auctore Othone Vaenio.* – Antverpiae, 1612.
- VISSCHER, Roemer: *Sinnepoppen*, naar de uitgave van Amsterdam 1614 bij Willem Jansz door Dr. L. Brummel, s' Gravengahe 1949.
- WAGENAAR, J.: *Vaderlandsche Historie, vervattende de geschiedenissen der vereenigde Nederlanden, in zonderheid die van Holland*, 36 Teile in 9 Bde., Amsterdam 1753.
- WOVERIUS, Ioannis: *Panegyricus Austriae Serenissimis Archiducibus Belgicae. Clementissimis, Piissimis, Optimis, Principibus, Patriae Parentibuy scriptus.* Antverpiae. Ex Officina Plantiniana, Apud Ioannem Moretum M.DC.IX.
- ZWÖLFJÄHRIGER STILLSTAND: *Bewilligt und beschlossen zwischen den Comnissarien / und Abgeordneten der Durchleuchtigsten Fürsten / Herren Albrecht und Isabella Erzherzogen zu Oesterreich / Herzogen in Brabandt und dann Den Befelchten darzu Deputierten Commissarien / der Durchleuchtigen /heren Staden der vereinigten Niederlande. Im Jahre Christi 1609; in: JAN ORLERS: Warhaftige Beschreibung / und eigentliche Abbildung aller Zuege und Victorien, zu Wasser und zu Land / Die Gott der Allmächtige dem Hochmoegenden Herrn Staten / Der vereinigten Niderlandischen Provincen gegeben hat / Durch Raht und That / daß Hochgebornen Fürsten und Herren Maurits von Nassau / Zm andermael met grossen fleys ghecorrigit / und verbessert / und mit vielen Kupferstuecken gheciert / Gedrukt zu Amsterdam in Hollant. Durch Johan Jansson / Im Jahr 1624. Mit Freiheit der Großmächtigen Herrn Staden vor 5 Jahr, S. 324–331.*

## II. Nachschlagewerke

- BARTSCH, Adam van: *The illustrated Bartsch*, New York 1978ff.
- BECK, Reinhardt: *Sachwörterbuch der Politik*, 2., erw. Auflage, Stuttgart 1986.
- BUCK, Hendrik de: *Bibliografie der geschiedenis van Nederland. Samengesteld in opdracht van het Nederlands Comité voor geschiedkundige wetenschappen*, Leiden 1968.
- BRUNNER, O. und W. CONZE (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*, Stuttgart 1982.
- DEUTSCHES WÖRTERBUCH von Jacob und Wilhelm Grimm, 33 Bde., Leipzig 1854, ND München 1984.
- DICTIONARY OF ART, ed. Jane Turner, 34 Bde. London/New York 1996.
- GESCHIEDENIS VAN NEDERLAND: Hrsg. von H. Brugmans, 8 Bde., Bd. 3 u. 4. ‚De Tachtigjarige Oorlog‘, bearb. von J.C.H. de Pater, Amsterdam 1935ff.
- HANDBUCH DER EUROPÄISCHEN GESCHICHTE: Hrsg. von Theodor Schieder, 8 Bde., Stuttgart 1985<sup>2</sup>.
- HENKEL, Arthur und Albrecht SCHÖNE: *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart 1967/1996. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-98861-4>
- HOLLSTEIN, F.W.H.: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450–1700*, Amsterdam 1949ff.
- KLUGE, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 18. Auflage, Berlin 1960. <https://doi.org/10.1515/9783111561028>
- KNUTTEL, Willem Pieter Cornelius: *Catalogus van de Pamfletten-verzameling berustende in de Koninklijke Bibliotheek 1486–1853*, in 9 Teilen, Den Haag 1889–1920.
- LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE (LCI): Hrsg. von Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Freiburg im Breisgau 1968ff.
- LEXIKON DER GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN MYTHOLOGIE: Hrsg. von W.H. Roscher, 7 Bde., 2. Auflage, Hildesheim/New York 1978ff.
- LEXIKON DER RELIGIONEN, hrsg. von Kurt Goldammer, 3., neu bearbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart 1977.
- LEXIKON DER SYMBOLE: Hrsg. von Gerd Heinz-Mohr, 3. Auflage 1974.
- LEXIKON FÜR THEOLOGIE UND KIRCHE: Hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, 10 Bde., Freiburg 1957–1965.
- LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAL (LIMC): Publ. par la Fondation pour la Lexicon Iconographicum Mythologiae Classical, 12 Bde., Zürich/München 1981ff.
- MIDDELNEDERLANDISCH WOORDENBOECK, hrsg. von Dr. E. Verwijs en Dr. J. Verdam: 9 Bde., s’Gravenhage 1916.
- MULLER, Frederik: *De Nederlandsche Geschiedenis in platen. Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historieplaten, zinnenpreten en historische kaarten*, 4 Teile in 2 Bd. Amsterdam 1863–1882, ND Amsterdam 1970.
- NEUBECKER, O. und Wilhelm REUTZMANN: *Wappen Bilder Lexikon*, München 1974.

- PAULY, Der Kleine: *Lexikon der Antike. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, bearb. und hrsg. von Konrad Ziegler und Walter Sontheimer, 5 Bde., Stuttgart 1964–1975.
- PIRENNE, H.: *Bibliographie de l'histoire de la Belgique*, 3. Aufl., Brüssel 1931.
- RÖSENER, W. (Hrsg.): *Lexikon des Mittelalters*, München/Zürich 1987.
- REALLEXIKON FÜR ANTIKE UND CHRISTENTUM: Hrsg. von Theodor Klauser, 13 Bde., Stuttgart 1950ff.
- REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE (RDK): Hrsg. von Otto Schmitt, 8 Bde., Stuttgart 1937ff.
- RIJN, G. van und C. van Ommeren: *Atlas van Stolk. Katalogus der Historie-, Spot- en Zinneprenten betrekkelijk de Geschiedenis van Nederland*, verzameld door A. van Stolk, zusammengestellt durch G. van Rijn en C. van Ommeren, Bd. 1–10, Amsterdam 1885–1931, Bd. 11 Register, Amsterdam 1933.
- THIEME/BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*: Begründet von Ulrich Thieme (Hrsg.) und Felix Becker, 36 Bde., Leipzig 1907ff.
- WÖRTERBUCH der deutschen und niederländischen Rechtssprache. Lexikon für Justiz, Verwaltung, Wirtschaft und Handel, Teil II, dt.-nl. von M.K. Scheer, München 1989.
- WOORDENBOECK DER NEDERLANDSCHEN TAAL, hrsg. von M. de Vries en L.A. Te Winkel, 25 Bde. und Suppl., s'Gravenhage en Leiden 1882ff.
- WURZBACH, Alfred von: *Niederländisches Künstler-Lexikon*, 2 Bde, 3. unveränderte Nachdruck der Ausgabe 1906–1911, Amsterdam 1974.
- ZEDLER, Johan Heinrich: *Grosses Universal-Lexikon*, Leipzig, Halle 1747.

### III. Sekundärliteratur

- ABRAMS, Irwin: *The Nobel Peace Price and the laureates: an illustrated biographical history 1901–1987*, Boston 1989.
- ALBERT, Sigrid: *Bellum Iustum. Die Theorie des ‚gerechten Krieges‘ und ihre praktische Bedeutung für die auswärtigen Auseinandersetzungen Roms in republikanischer Zeit*, Kallmünz 1980.
- ALCIATUS, Andreas: *The Latin emblems and Lists (Bd. 1); Emblems in translation (Bd. 2)*, edited by Peter M. Daly (Index Emblematicus), Toronto 1985.
- ALTRICHTER, Helmut: *Bilder erzählen Geschichte*, Freiburg 1995.
- AREND, J.P. u.a.: *Algemeene Geschiedenis des Vaderlands, van de vroegste tijden tot heden*, 4 Hauptbde., Amsterdam 1840–1882, ND1980.
- ARNOLD, Klaus: *De bona pacis – Friedensvorstellungen im Mittelalter und Renaissance*, in: *Überlieferung – Frömmigkeit – Bildung als Leitthema der Geschichtsforschung*, hrsg. von Jürgen Petersohn, Wiesbaden 1987.

- AUWERA, Joost vander: *Sebastiaen Vrancx (1573–1647) en zijn samenwerking met Jan I Breughel (1568–1625)*, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen 1981, S. 135–151.
- DERS.: *Rubens „Kroning van de overwinnaar“ te Kassel in het licht van zijn bestemming*, in: *Rubens and his world. Festschrift Hulst*, Antwerpen 1985, S. 147–155.
- DERS.: *The artistic relationship between Abraham Janssens and Peter Paul Rubens – some contextual evidence*, in: *Studien zur Niederländischen Kunst, Festschrift für Prof. Dr. Justus Müller-Hofstede, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Band 55*, hrsg. von Hans-Joachim Raupp, Köln 1994, S. 227–238.
- DERS.: *Historische Wahrheit und künstlerische Dichtung. Das Gesicht des Achtzigjährigen Krieges in der Südniederländischen Malerei, insbesondere bei Sebastian Vrancx (1573–1647) und Pieter Snayers (1592–1667)*, in: *1648 – Krieg und Frieden in Europa*, 3 Bde., hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Kulturgeschichtliches Museum und Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück, Münster 1998, S. 461–468.
- BALIS, Arnout u.a.: *Flämische Meister im Kunsthistorischen Museum Wien*, Zürich 1989.
- BANGERTER-SCHMID, Eva-Maria: *Erbauliche illustrierte Flugblätter aus den Jahren 1570–1670*, Frankfurt a.M./Bern/New York 1986.
- BANZ, Claudia: *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559–1621) und Isabella (1566–1633)*, Berlin 2000.
- BARTHEL, Manfred: *Die Jesuiten. Legende und Wahrheit der Gesellschaft Jesu. Gestern. Heute. Morgen*, Düsseldorf/Wien 1982.
- BASTELAER, René van: *Les Estampes de Peter Breugel l' Ancien*, Brussel 1908.
- BATTAFARNO, Italo Michele: *Begrifflichkeit und Bildlichkeit der Reformation*, Bern 1992.
- BAUDOIN, Frans: *Nicolas Rockox, vriendt ende patroon van Peter Paul Rubens*, Deurne 1977
- DERS.: *Peter Paul Rubens*, New York 1989.
- BAUCH, Kurt: *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils*, Berlin 1960.
- BAUMSTARK, Reinhold: *Ikongraphische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorie*, in: *Aachener Kunstblätter*, 45, 1974, S. 125–234.
- BEAUFORT, René Francois Paul de: *Het Mausoleum der Oranje's te Delft*, Delft 1931.
- BECKER, J.: *Hochmut kommt vor dem Fall. Zum Standbild Albas in der Zitadelle von Antwerpen 1571–1574*, in: *Simiolus*, 5, 1971, S. 75–115. <https://doi.org/10.2307/3780368>
- BECKER, Werner: *Von Kardinaltugenden, Todsünden und etliche Lastern*, Leipzig 1975.
- BEDAUX, Jan Baptiste: *Vier iconologische studies van de Nederlandse schilderkunst uit de 15de tot de 18de eeuw*, (Diss.) Amsterdam 1989.

- DIES.: *The reality of symbols: studies in the iconologie of Netherlandish art 1400–1800*, s' Gravenhage 1990.
- BEILMANN, Mechthild: *Die Zurückhaltung des Genres. Der Krieg in der Kunst der Republik*, in: *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648*, hrsg. von Horst Lademacher und Simon Groenveld, Münster 1998, S. 257–303.
- BELLINGER, Gerhard J.: *Knaurs Lexikon der Mythologie*, München 1989.
- BELY, Lucien: *Guerre et paix dans l'Europe du XVIIe siecle*, Paris 1991.
- BENESCH, Otto: *Beschreibender Katalog der Hand-Zeichnungen in der Graphischen Abteilung Slg. Albertina*, Bd. 2: *Die Zeichnungen der Niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Wien 1928.
- BENZINGER, Wolfram: *Zur Theorie von Krieg und Frieden in der italienischen Renaissance. Die Disputatio de pace et bello zwischen Bartolomeo Platina und Rodrigo Sánchez de Arévalo und andere anlässlich der Pax Paolina (Rom 1468) entstandenen Schriften*. Mit Edition und Übersetzung, Frankfurt a.M. 1996.
- BERCKENHAGEN, Ekhart und Gretel WAGNER: *Bretter, die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten*, Berlin 1978.
- BERESTEYN, E.A. van: *Iconographie van Prins Willem I. van Oranje*, Haarlem 1933.
- BERK, Josefine van den: *Die Freiheitsikonographie im niederländischen Unabhängigkeitskrieg*, (Diss.) Hamburg 1989.
- BEVERS, Holm: *Das Rathaus von Antwerpen (1561–1569). Architektur und Figurenprogramm*, Hildesheim/Zürich/New York 1985.
- DERS.: *Willem van Haecht composuit – Zu einem Aspekt der Antwerpener Stichproduktion um 1570*, in: *Die Malerei Antwerpens. Gattungen. Meister. Wirkungen*, hrsg. von E. Mai. Internationales Kolloquium, Wien 1993, S. 179–185.
- BIJL, S. Simon W.: *Erasmus in het Nederlands tot 1617*, Nieuwkoop 1978.
- BIZOT, Pierre: *Histoire Métallique de la République de Hollande*, 2 Bde. u. Suppl., Paris 1688–1690.
- BLANKERT, A.: *Kunst als Regeringszaak in Amsterdam in de 17e eeuw*, Lochem 1975.
- BLINK, H.: *Geschiedenis van den Boeren en den Landbouw in Nederland*, Groningen 1902.
- BLOK, P.J.: *Geschiedkundige Atlas van Nederland VIII*, 2-teilig, Den Haag 1917–18. <https://doi.org/10.1007/978-94-015-2584-8>
- BOCK, Helmut: *Krieg und Frieden im Wandel der Geschichte: von 1500 bis zur Gegenwart*, Berlin 1989.
- BODART, Dider: *'The Allegory of Peace' by Abraham Janssens*, in: *The Burlington Magazine*, Mai 1976, S. 308–311.
- BOER, Michael Georg de: *Die Friedensverhandlungen zwischen Spanien und den Niederlanden in den Jahren 1632 und 1633*, Groningen 1898.

- DERS. und H. HETTEMA: *Historische Atlas voor de Geschiedenis van het Nederlandsche Volk*, Leiden 1919.
- DERS.: *De hervatting der Vijandelikheden na het Twaalfjarig Bestand*, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 35, 1920, S. 34–49.
- DERS. und H. HETTEMA: *Groote Platen-Atlasen gebruike bij het onderwijs in de vaderlandsche Geschiedenis*, 4. Auflage, Leiden 1927.
- BOGEL, Else und Elger BLUEHM: *Die deutsche Zeitungen des 17. Jahrhunderts; ein Bestandsverzeichnis mit Historischen und bibliographischen Angaben*, 3 Bde., Bremen 1985.
- BOHATCOV, Mirijam (Hrsg.): *Irrgarten des Schicksals: Einblattdrucke vom Anfang des Dreißigjährigen Krieges*, Prag 1966.
- BOHRMANN, H.: *Pressefrühdrucke aus der Zeit der Glaubenskämpfe 1517 bis 1648*, München 1980.
- BOL, Laurens J.: *Adriaen Pietersz. van de Venne – schilder en teyckenaer*, in: *Tableau*, 5, Nr. 4, Feb. 1983, S. 276–283.
- DERS.: *Adriaen Pietersz. van de Venne. Painter and Draughtsman*, Doornspijk 1989.
- BORCHERT, Hans Heinrich: *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Reinbeck bei Hamburg 1969.
- BORG, Alan: *War Memorials from Antiquity to the Present*, London 1991.
- BOSBACH, Franz: *Monarchia Universalis. Ein politischer Leitbegriff der frühen Neuzeit*, Göttingen 1988.
- DERS. (Hrsg.): *Feindbilder: die Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit*, Köln 1992.
- DERS.: *Verzamelingen van schilderijente Antwerpen*, in: *Antwerpsch Archievenblad*, 21 (1885), S. 294–472; 22 (1886), 1–132. <https://doi.org/10.3406/ccmaa.1886.4154>
- BRANS, J.V.L.: *Vlaamse schilders in dienst der koningen van Spanje*, Leuven 1959.
- BRANTS, V.: *Albert et Isabella*, Leuven/Paris 1910.
- BRIELS, J.: *Zuid-Nederlandse Immigratie 1572–1630*, Bussum 1978.
- DERS.: *Amator Pictoriae Artis. De Antwerpse kunstverzamelaar Peter Stevens (1590–1668) en zijn Constkamer*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1980, S. 137–226.
- DERS.: *Zuid-Nederlanders in de Republiek, 1572–1630. Een demografische en cultuurhistorische Studie*, Apeldoorn/Sint Niklaas 1985.
- DERS.: *Vlaamse schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw 1585–1630*, Haarlem 1987.
- BRIGHTWELL, Peter: *The Spanish System and the twelve years' Truce*, in: *The English Historical Review*, 89, 1974, S. 270–292. <https://doi.org/10.1093/ehr/LXXXIX.CCCLI.270>
- BRINCKMANN, Richard u.a. (Hrsg.): *Theatrum Europaeum*. Festschrift für Elida Maria Szarota, München 1982.
- BROECK, L.van den: *Het beeld van de vorst in de zuidelijke Nederlanden. Bijde blijde intrede van Albrecht en Isabelle in Leuven en Antwerpen*, (Diss.) Leuven 1987.

- DERS.: *Het Beeld van de vorst bijde Blijde Inkomst van Albrecht en Isabella in Antwerpen*, in: *Bijdragen tot de Geschiedenis*, 71, 1988, S. 123–139.
- BROMLEY, J.S. und E.H. KOSSMANN (Hrsg.): *Britian and the Netherlands*, Bd. 5: *Some Political Mythologies*, Den Haag 1975. <https://doi.org/10.1007/978-94-010-1361-1>
- BROWN, Jonathan: *Der spanische Hof und die flämische Malerei*, in: *Kat. Köln 1992: Von Breugel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, hrsg. von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1992, S. 93–101.
- BRÜCKNER, Wolfgang: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966.
- DERS.: *Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1975.
- DERS.: u.a.: *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert. Probelme populärer Kultur in Deutschland*, Bd. 1–2, (Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung, 13), Wiesbaden 1985.
- BRULEZ, W.: *Anvers de 1585 à 1650*, in: *Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 54, 1967, S. 75–99.
- BRYANT, Lawrence M.: *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual and Art in the Renaissance*, Genf 1986.
- BUCHBINDER-GREEN, Barbara Joyce: *The painted decorations of the Town Hall of Amsterdam*. (Diss.) Northwestern University 1974.
- BURKHARDT, Johannes[A]: *Auf dem Weg zu einer Bildkultur des Staatensystems. Der Westfälische Frieden und die Druckmedien*, in: *Der Westfälische Frieden. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, hrsg. von Heinz Duchhardt, München 1998, S. 81–114. <https://doi.org/10.1524/9783486830743.81>
- DERS.: [B]: *Die entgipfelte Pyramide. Kriegsziel und Friedenskompromiss der europäischen Universalismächte*, in: *Kat. Münster 1998[B]: 1648 – Krieg und Frieden in Europa*, 3 Bde., hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Kulturgeschichtliches Museum und Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück, Münster 1998, Bd. 1, S. 51–60.
- BUCK, Adolf u. Tibor KLANICZAY: *Das Ende der Renaissance: Europäische Kultur um 1600*. Wolfenbüttler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Bd. 6, Wiesbaden/Wolfenbüttel 1987.
- BURKE, Peter: *Venedig und Amsterdam im 17. Jahrhundert*, Göttingen 1993.
- CAMPANUS, F.: *De nederlandsche minderbroeder Joannes Neyen als onderhandelaar met de Staaten-Generaal 1607–1609*, in: *De Katholiek: Godsdienstig maandschrift*, 135/136, Nijmegen 1909, S. 257–282.
- CAUWENBERGHE-JANSSENS, F. van: *De sociale toestand van de Antwerpse schilders in the 17e eeuw*, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1970, S. 233–240.
- CAVALLAR, Georg: *Pax Kantiana. Systematisch-historische Untersuchung des Entwurfs ‚Zum ewigen Frieden‘ (1795) von Immanuel Kant*, Wien/Köln/Weimar 1992.



- CHAPEAUROUGE, Donat de: *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974.
- CHEW, Samuel C.: *The Virtues reconciled. An Iconographic Study*, Toronto 1947. <https://doi.org/10.3138/9781442652729>
- CLAEYS, Patrick: *De wijze Nederlander: Ambassadeur Petrus Peckius te Parijs 1607–1611*, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 105 (2), 1992, S. 193–217.
- COLE, William: *A Catalogue of the Netherlandish and North European Roundels in Britain. Corpus Vitrearum Medii Aevi*, hg. von der British Academy. Oxford Uni. Press 1993.
- COO, Jos de: *De Boer in de Kunst van de 9e tot de 19e eeuw*, Rotterdam 1947.
- COUPE, W.A.: *Political and Religious Cartoons of the Thirty Years' War*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25, 1962, S. 65–86. <https://doi.org/10.2307/750542>
- DERS.: *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century. Historical and Iconographical Studies*, Bd. 1–2, Baden-Baden 1966–67.
- COUVREUR, Walter u.a.: *Antwerpen in de XVIIde eeuw*, Antwerpen 1989.
- CROL, W.A.H.: *De Nederlandsche historienprent in de Atlas van Stolk*, in: *Spiegel der Historie*, 4. Jg., 1969, S. 189–300.
- CZOBOR, Agnes: *Zu Vinckboons Darstellungen von Soldatenszenen*, in: *Oud Holland*, 78, 1963, S. 151–159.
- DACOSTA-KAUFMANN, T.: *Empire Triumphant. Notes on an Imperial Allegory by Adriaen de Vries*, in: *Studies in the History of Art*, 8, 1978, S. 63–75.
- DALY, Peter M. (Ed.): *The English Emblem Tradition*. 1. van der Noot, Giovio, Domenichi, Whitney (Index Emblematicus), Toronto 1988. <https://doi.org/10.3138/9781442674509-003>
- DAVIDS, Karel en Jan LUCASSEN (eds.): *A miracle mirrored. The Dutch Republic in European perspective*, Cambridge 1995.
- DEIKE, Ilse und Annette REICHEL: *Pax veneta*, in: *Forschungen und Berichte*, 31, 1991, S. 169–181. <https://doi.org/10.2307/3881092>
- DEJARDIN, A.: *Description des cartes de la Province d'Anvers et des Plans de la ville*, 4 Bde., Anvers 1862ff.
- DELEN, A.J.J.: *Iconographie van Antwerpen*, Brussel 1930.
- DERS.: *Cabinet des estampes de la ville d'Anvers. Catalogue des dessins anciens. Ecoles Flamande et Hollandaise*, Brüssel 1938.
- DENUCÉ, Jan: *Kunstaufuhr Antwerpens im 17. Jahrhundert. Die Firma Forchoudt*, Antwerpen 1931.
- DERS.: *Inventare und Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert*, Antwerpen 1932.
- DERS.: *Brieven en documenten betreffende Jan Breugel I en II*, Antwerpen/Den Haag 1934.
- DERS.: *Bronnen voor de geschiedenis van de vlaamsche Kunst. 5. Na Peter Pauwel Rubens. Documenten uit den kunsthandel te Antwerpen in de XVIIe eeuw von Matthijs Musson*, Antwerpen 1949.
- DEURSEN, A.Th. van und H. de SCHEPPER: *Willem van Oranje. Een strijd voor vrijheid en verdraagzaamheid*, Weesp/Tielt 1984.

- DEVISSCHER, Hans: *Peter Paul Rubens: Aanbidding der Koningen*, Bloemendaal 1992.
- DICKMANN, Fritz: *Der Westfälische Frieden*, Münster 1972.
- DIETZE, Anita und Walter (Hrsg.): *Ewiger Frieden?: Dokumente einer deutschen Diskussion um 1800*, Leipzig/Weimar 1989.
- DIMIER, Louis: *Tableau qui passent*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1, 1929, ND Nendeln 1968, S. 54–57.
- DLUGAICZYK, Martina: *Peter Paul Rubens: Der Triumph des Siegers*, Marburg 1996.
- DIES.: *Pax Armata: Amazonen als Sinnbilder für Tugend und Laster – Krieg und Frieden. Ein Blick in die Niederlande*, in: *Der Frieden – Rekonstruktion einer europäischen Vision. Erfahrungen und Deutungen von Krieg und Frieden. Religion – Geschlecht – Natur*, hrsg. von Klaus Garber, Jutta Held u.a., Bd. 1, München 2002, S. 539–567.
- DIES.: *Fälschlich sogenannte Friedensschlüsse – Der Waffenstillstand*, in: *Der verweigerete Friede. Der Verlust der Friedensbildlichkeit in der Moderne*, hrsg. von Thomas Kater und Albert Kümmel, Bremen 2003, S. 179–197.
- DODT VAN FLENSBURG, J.J.: *Resolutien der Generale Staten, uit de XVII Eeuw. Meer Onmiddelijk Betreffende Geschiedenis der Beschaving*, in: *Archief voor kerkelijke en waredlijke geschiedenissen, inzonderheid van Utrecht*, Bd. 5, Utrecht 1846.
- DPA/AP/AFP: *„Waffen nieder, Ärmel hoch! US-Vermittler Holbrooke erreichte Waffenstillstand für Bosnien – Clinton kündigt Friedenskonferenz an“*, in: *die tageszeitung*, Nr. 4740, 06. Oktober 1995, S. 1.
- DRUGULIN, W.: *Atlas Historique Drugulin: Catalogue d'une précieuse collection defeuilles volantes, estampes allegoriques et satyriques, livres d'entrées, etc. pour servir à l'histoire publique et intime de 'tous les pays pendant les quatre derniers siecles*, Leipzig 1867.
- DERS.: *Historischer Bilderatlas*, Bd. 1 u. 2, Leipzig 1863/67, Nachdruck Hildesheim 1964.
- DUCHHARDT, Heinz: *Politische Testamente und andere Quellen zum Fürstenethos der frühen Neuzeit*, Darmstadt 1987.
- DERS.: *Zwischenstaatliche Friedenswahrung im Mittelalter und frühen Neuzeit*, Köln 1991.
- DÜLMEN, Richard van: *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*, vierte überarbeitete Auflage, München 1995.
- DUVERGER, Erik: *Antwerpse kunstinventarisse uit de zeventrende eeuw. Bd. 1/2: 1600–1617. Fontes Historiae Artis Neerlandicae. Bronnen voor de Kunstgeschiedenis van de Nederlanden I.1*. Brüssel 1984.
- DUWE, Gert und Leo ROTH (Hrsg.): *Kunst und Humanismus in den Niederlanden des 15. und 16. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1995.
- ELIAS, Hendrik Jozef: *Het oordeel van een tijdgenoot over de hernieuwing van het Twaalfjarig Bestand*, in: *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, 68, 1925, S. 84–104.

- DERS.: *Le renouvellement de la trêve de douze ans entre l'Espagne et les Provinces-Unies. La Mission du Chancelier Pecquius à la Haye (1621)*; in: *Hommage à Dom Ursmer Berlière*, Brussel 1931, S. 105–116.
- DERS.: *Kerk en Staat in de Zuidelijke Nederlanden onder de regeering der aartshertogen Albrecht en Isabella (1598–1621)*, Anvers/Louvain 1931.
- EMBER, J.: *Drei flämische Allegorien im Museum der Bildenden Künste (Három Flamand Allegoria...*, in: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise*, 1991, S. 131–139.
- EPSTEIN, James: *Understanding the Cop of Liberty. Symbolic practice and social conflict in early nineteenth century England*, in: *Past and Present*, 122, 1989, S. 75–118. <https://doi.org/10.1093/past/122.1.75>
- ERBEN, Michael: *Belgien. Niederlande. Luxemburg. Geschichte des niederländischen Raumes*, Stuttgart/Berlin/Köln 1993.
- ERBEN, Dietrich: *Die Pyramide Ludwigs XIV. in Rom: ein Schanddenkmal im Dienst diplomatischer Vorherrschaft*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, S. 427–458.
- ERTZ, Klaus: *Jan Breughel der Ältere. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Köln 1979.
- ETTER, Else-Lilly: *Tacitus in der Geistesgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Basel/Stuttgart 1966.
- EYSINGA, W.J.M. van: *De Wording van het Twaalfjarig Bestand van 9. April 1609* (Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde), Amsterdam 1959.
- FABRI, R.: *De 17de- eeuwse Antwerpse kunstkast. Typologische en historische aspecten* (Verhandelingen van de Koninklijke Akademie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten van België, Nr. 53), Brüssel 1991.
- FÄHLER, Eberhard: *Feuerwerke des Barocks. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16.–18. Jahrhundert*, Stuttgart 1974. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03026-9>
- FEITH, Jan: *De vrede in prent. Politieke Karikaturen uit verschillende Landen*, Amsterdam 1924.
- FISHMAN, Jane Susannah: *Boerenverdriet. Violence between Peasants and Soldiers in Early Modern Netherlands Art*, Ann Arbor 1982.
- FORSCHUNGSSTELLE POLITISCHE IKONOGRAPHIE (Hrsg.): *Bildindex zur politischen Ikonographie*. Mit einer Einleitung von Martin Warnke, Hamburg 1993.
- FREEDBERG, David: *Iconoclasm and Paintings in the revolt of Netherlands 1566–1609*, New York/London 1988.
- DERS.: und Jan de VRIES: *Art in History, History in Art. Getty Center for the History of Art and Hummanitas*, Santa Monica, California 1991.
- DERS.: *Iconoclasts and their motives*, Maarssen 1989.
- FRIEDRICH, Ernst: *Krieg dem Krieg! Guerre à la Guerre! War against war! Oorlog aan den Oorlog*, Berlin 1924; Nachdruck Frankfurt a.M. 1990.

- FROITZHEIM-HEGGER, E.M.: *Sie lebten sorglos dahin in behaglicher Ruhe. Studien zum niederländischen und flämischen Göttermahl*, Hildesheim/Zürich/New York 1993.
- FROMMHOLD, Georg: *Die Idee der Gerechtigkeit in der bildenden Kunst*. Eine ikonologische Studie, Greifswald 1925.
- GEEREBART, A.: *Lijst van dedrekte Nederlandsche vertalingen de oude Grieksche en Latijnische schrijvers*, Ghent 1924.
- GELDER, H. Enno van: *De penningen en het Geld van de Tachtigjarige Oorlog*, Den Haag 1948.
- DERS.: *De Nederlandse noodmunten van de Tachtigjarige Oorlog*, Den Haag 1955.
- GENARD, Pieter: *Anvers à travers les ages*, 2 Bde., Antwerpen 1886–92.
- DERS.: *Antwerpsch Archievenblad*, VI, Antwerpen 1870.
- GERSON, H. und E.H. ter KUILE: *Art and Architektur in Belgium 1600 to 1800*, Harmondsworth/Baltimore/Mitcham 1960.
- GEYL, Pieter: *The Netherlands in the Seventeenth Century 1609–1648*, London 1961.
- DERS.: *The revolt of the Netherlands: 1555–1609*, 5. Auflage, London 1980.
- GHIJS, Inge: *De Antwerpse magistraat in een laathumanistische en contra-reformatorische periode. 1585–1621. Een institutionele, sociaal-economische en culturele analyse*, 2 Deele, Leuven 1987–88 (thesis).
- GIELENS, A.: *Antwerpen in het Twaalfjarig Bestand. Oorkonden uit de Archieven van den Breedenraad van Antwerpen in verband met de onderhandelingen van het Twaalfjarig Bestand (1608–09)*, in: *Bijdragen tot de Geschiedenis*, 22, 1931, S. 107–124.
- DERS.: *Een plan van verstandhouding tusschen Noord- en Zuid-Nederland in 1607–1609*, in: *Nederlandsche historiebladen*, Antwerpen 1938/39, S. 17–32.
- GILBERT, Pierre: *Les Tapisseries de la victoire des vertus*. Brüssel 1964.
- GÖTTLER, Christine: *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation*, Mainz 1996.
- GOLAN, Steven Robert: *Scenes from Roman Republican History in seventeenth Century Dutch Art: Axempla Virtutis For Public and private Viewing*, Ann Arbor 1996.
- GOLDAMMER, Kurt: *Friedensidee und Toleranzgedanken bei Paracelsus und die Spiritualisten*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte*, Gütersloh, 46, 1955, S. 20–46. <https://doi.org/10.14315/arg-1955-jg03>
- GOMBRICH, Ernst: *Botticelli's mythologies*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 1945, S. 7–60. <https://doi.org/10.2307/750165>
- DERS.: *Das Arsenal der Karikaturisten*, in: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Wien 1973, S. 223–248.
- DERS.: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1975<sup>2</sup>.
- DERS.: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*, Stuttgart 1986.

- GOOVAERTS, Alphonse: Abraham Verhoeven d'Anvers. Le premier gazetier de l'Europe, Anvers 1880.
- GOSSENS, Korneel: *David Vinckboons*, Antwerpen 1954.
- GREVE, H.G.: *De Tijd van den Tachtigjarigen Oorlog in Beeld*, Amsterdam 1907.
- GRIEVNOR, Ph.: *Numismatics*, Oxford 1975.
- GRIJP, Louis Peter: *Lieder der Geusen. Das niederländische politische Lied im Achtzigjährigen Krieg*, in: Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648, hrsg. von Horst Lademacher und Simon Groenveld, Münster 1998, S. 439–457.
- GRIMM, Jacob: *Deutsche Rechtsaltertümer*, 2 Bde., 4., verm. Ausgabe, besorgt durch A. Heusler und R. Huebner, Leipzig 1899.
- GROENVELD, S. und H.L.Ph. LEEUWENBERG u.a. (Hrsg.): *De Kogel door de Kerk? De opstand in de Nederlanden en de rol van de Unie van Utrecht 1559–1609*, Utrecht 1979.
- DERS. u.a.: *De Kogel door de Kerk? Politiek op penningen. Herden king tentonstelling Unie van Utrecht 1579–1979*, Utrecht 1979.
- DERS. u.a.: *De bruit in de schuit. De consolidatie van de Republiek 1609–1650*, Zwolle 1985.
- DERS.: *The Mecca of Authors? States Assemblies and Censorship in the Seventeenth-Century Dutch Republic*, in: Duke, A.C. and C.A. Tamse (Hrsg.): *Too mighty to be free. Censorship and the press in Britain and the Netherlands*, Zutphen 1987, S. 63–86.
- GROTIUS, Hugo: *Denken over oorlog en vrede*, uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door A.C. Eyffinger en B.P. Vermeulen, Schoten 1991.
- DERS.: *De jure belli pacis libri tres / Drei Bücher vom Recht des Krieges und des Friedens*, Paris 1625, nebst einer Vorrede von Christian Thomarius zur ersten deutschen Ausgabe des Grotius vom Jahre 1707, ND Tübingen 1950,
- GÜLDNER, Gerhard: *Das Toleranz-Problem in den Niederlanden im Ausgang des 16. Jahrhundert*, (Historische Studien, Heft 403), Lübeck/Hamburg 1968.
- HAAK, Bob: *Rembrandt – Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Köln 1969.
- DERS.: *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Sonderausgabe, Köln 1996.
- HAAK, P.: *De Wording van het conflict tusschen Maurits en Oldenbarnevelt*, in: *Bijdragen voor Vaderlandsche Geschiedenis en Oudheidkunde*, 5. Reihe, 6, 1919, S. 97–207 und 10, 1923, S. 177 – 226.
- HÄRTING, Ursula: *Studien zur Kabinettsbildmalerei des Frans Francken II., 1581–1642. Ein repräsentativer Werkkatalog*, (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 21), Hildesheim 1983.
- HAGENLOCHER, Albrecht: *Sebastian Franks „Kriegsbüchlin des Friedens“*, in: *Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus*, hg. von Franz Josef Worstbrook, (Mitteilungen XIII der Kommission für Humanismus

- Forschung der Deutschen Forschungsgemeinschaft), Weinheim 1986, S. 45–67.
- HAITSMA MULIER, Eco Oste Gaspard: *The Myth of Venice and Dutch Republican Thought in the Seventeenth Century*, Assen 1980.
- HALLEMA, A.: *De Leeuw in de symboliek van het verleden*, in: *Historia. Maandschrift voor Geschiedenis en Kunstgeschiedenis*, 5, 1939, S. 207–214.
- DERS.: *Prins Maurits 1567–1625, veertig Jaren strijden voor's lands vrijheid*, Assen 1949.
- HAMEL, Joost Adnan van: *De Eendracht van Het Land*, Amsterdam 1945.
- HARBISON, Craig: *A Note on Terbrugghen's sleeping Mars*, in: *The Burlington Magazine*, 116, 1974, S. 35–36.
- DERS.: *The last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation between Art and the Reformation*, New York und London 1976.
- HARMS, Wolfgang (Hrsg.): *Deutsche Illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhundert*, Bd. 2: *Historica*, München 1980; Bd. 4: *Die Sammlung der Hessischen Landes- und Hochschulbibliotheken in Darmstadt*, Tübingen 1987.
- DERS.: *Illustrierte Flugblätter des Barock*, Tübingen 1983. <https://doi.org/10.1515/9783110966152>
- DERS.: *Text und Bild, Bild und Text*, (DFG Symposion 1988), Stuttgart 1990.
- DERS.: und Klaus SPECKENBACH: *Bildhafte Rede im Mittelalter und frühen Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion*, Tübingen 1992. <https://doi.org/10.1515/9783111694764>
- HARREBOMMÉE, P.J.: *Het Spreekwoordenboek*, 3 Bde., Utrecht 1858–70.
- HART, Marjolein: *The making of a bourgeois state: war, politics and finance during the Dutch Revolt*, Manchester/New York 1993.
- HATTENHAUER, Hans: *Pax et Iustitia*, Hamburg/Göttingen 1983.
- HAVERKAMP BEGEMANN, Egbert: *Willem Buytewech*, Amsterdam 1959.
- HEIJKBROEK, J.F.: *Frederik Muller en zijn prentenverzameling*; in: *Frederik Muller 1817–1881. Leven en werken*, hrsg. von Marja Keyser, Zutphen 1996, S. 59–71.
- HEINEN, Ulrich: „*Versatissimus in historiis et re politica*“ *Rubens' Anfänge als Diplomat*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. LXIII, 2002, S. 283–318.
- DERS.: *Rubens' Bilddiplomatie im Krieg (1637/1638)*, in: *Mars und die Musen. Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Nowosadtko, Jutta und Matthias Rogg (im Druck).
- HEITMANN, Klaus: *Fortuna und Virtus*, Köln/Graz 1958.
- HELD, Julius S.: *On the date and function of some allegorical sketches by Rubens*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38, 1975, S. 218–233. <https://doi.org/10.2307/750954>
- DERS.: *The oil sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue*, Bd. 1 u. 2, New Jersey 1980.
- HELLIESE, Sidsel: *Thronus Justitiae*, in: *Oude Holland*, 91, 1977, S. 232–266. <https://doi.org/10.1038/266091a0>
- HEURCK, Emil Henri van: *Histoire de l'imagerie populaire flamande et de ses rapports avec les imageries étrangères*, Brüssel 1919.
- HEYCK, E.: *Wilhelm von Oranien und die Entstehung der freien Niederlande*, Bielefeld/Leipzig 1908.

- HEYDEN, H.A.M. van der: *Leo Belgicus: an illustrated and annotated Carto-bibliographie*, Alphen a/d Rijn 1990.
- HIS, Rudolf: *Geschichte des deutschen Strafrechts bis zur Karolina*, München/Berlin 1928.
- HISTORISCHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT DÜSSELDORF (Hrsg.): *Frieden in Geschichte und Gegenwart*, Düsseldorf 1985.
- HOFFMANN, G.: *Die Friedensauffassung des Hugo Grotius*, in: H. Grotius. Aus Anlaß seines 400. Geburtstages (10.4.1583). Zusammengestellt und bearb. von G. Hoffmann, Rostock 1982, S. 59–72.
- HOFFMANN, Hartmut: *Gottesfrieden und Treuga Dei*, Stuttgart 1964.
- HOGENBERG, Franz: *Abraham Hogenberg. Geschichtsblätter*, hrsg. von Fritz Hellwig, Nördlingen 1983.
- HOHMANN, Stefan: *Friedenskonzepte: die Thematik des Friedens in der deutschsprachigen politischen Lyrik des Mittelalters*, Köln 1992.
- HOLK, Lambert E. van: *Justitia, Bild und Sinnbild im 17. Jahrhundert in den Niederlanden*, in: Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtliche Volkskunde, 3, 1981, S. 155–199.
- DERS.: *Eine mittelalterliche Rechtslegende und ihre Darstellung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, in: Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde, 5, 1983, S. 135–157.
- HOMANN, Holger: *Studien zur Emblematik des 16. Jahrhundert*. Sebastian Brant, Andrea Alciati, Johannes Sambucus, Mathias Holtzwardt, Nicolaus Taurelles, Utrecht 1971.
- HOOGSTEDER, W.J. u. O. NAUMANN: *A selection of Dutch and Flemish 17. Jahrhundert paintings*, New York 1983.
- HOOP SCHEFFER, Dieuwke de: *Een zestiende-eeuwse allegorie op de vrede*; in: Bulletin van het Rijksmuseum, 9, 1961, Nr. 4, S. 140–144.
- DIES.: *Politieke prenten van Jacob de Gheyn de Oude*, in: Bulletin van het Rijksmuseum, 26, 1978, S. 99–105.
- HORTSCHANSKY, Klaus: *Musik und Musikleben in Europa am Vorabend des Dreissigjährigen Krieges*, in: Kat. Münster 1998[B]: 1648 – Krieg und Frieden in Europa, 3 Bde., hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Kulturgeschichtliches Museum und Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück, Münster 1998, Bd. 2, S. 45–57.
- HOUFNAGELS, Anne Marie: *De Spanjaarden te Antwerpen tijdens het Twaalfjarig Bestand (1609–1621)*, Licentiaatsverhandeling Leuven 1964.
- HOUTTE, J.A. van (Red.): *Algemene Geschiedenis der Nederlanden in twaalf Deelen*, Antwerpen/Brussel/Gent 1952ff.
- HOYER, Siegfried u. Wieland HELD (Hrsg.): *Friedensgedanke und Friedensbewahrung am Beginn der Neuzeit*. Beiträge einer Wissenschaftlichen Konferenz v. 6 u. 7. Mai 1986 an der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1987.

- HUBALA, Erich: *Peter Paul Rubens: Der Krieg*, in: Argo. Festschrift für Kurt Badt, Köln 1970, S. 277–289.
- D'HULST, R.A.: *Abraham Janssens. Scaldis en Antwerpia*, in: Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, 7, 1969, S. 4a–4b.
- IMHOF, Arthur Erwin: *Der Friede von Vervins*, Aarau 1966.
- ISRAEL, Jonathan I.: *The Dutch Republic and the Hispanic world 1606–1661*, Oxford 1982.
- DERS.: *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall 1477–1806*, Oxford 1995.
- DERS.: *Adjusting to Hard Times: Dutch art during its period of crisis and restructuring (ca. 1621–ca. 1645)*, in: Art History, 20, No. 3 Sept. 1997, S. 449–476. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00071>
- JACOBS, Alan: *A Collectors Guide, Dutch and Felmish Picture*, Amsterdam 1976.
- JAFFÉ, D.: *Rubens and the Italian Renaissance*, Canberra 1992.
- JAGGER, Charles Sargeant: *War and Peace Sculpture*. Text von Ann Compton u.a., Imperial War Museum, London 1985.
- JANSON, Carol Louise: *The Birth of Dutch Liberty: Origins of the Pictorial Imagery*, (Diss.) University of Minnesota 1982.
- JANSSEN, Wilhelm: *Friede*, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hrsg. von Otto Brunner u.a., Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 543–591.
- JANTZEN, Hans: *Das niederländische Architekturbild*, Leipzig 1910.
- JESSEN, Hans: *Der Dreißigjährige Krieg in Augenzeugenberichten*, Düsseldorf, München 1975.
- JIMKES-VERKADE, Els: *De Ikonologie van het Grafmonument van Willem I, Prins van Oranje*, in: Kat. Delft 1981: De stad Delft, cultuur en maatschappij von 1572 tot 1667, in het Stedelijk museum Het Prinsenhof. Red. I.V.I. Spaander en R.-A. Leeuw, 2 Bde., Delft 1981. Bd. I, S. 214–301.
- JONG, Erik de: *Een schilderij centraal. De slapende Mars van Hendrik ter Bruggen*, Utrecht 1980.
- JONGH, E. de: *Zinne en minnebeelden in de Schilderkunst van de 17de eeuw. Een gezamenlijke uitgave van de Nederlandse stichting openbaar Kunstbezit*, Amsterdam 1967.
- JOST, Ingrid: *Hendrick van Balen d. Ä. Versuch einer Chronologie der Werke aus den ersten zwei Jahrzehnten des 17. Jh. unter besonderer Berücksichtigung der Kabinettbilder*, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 14, 1963, S. 83–128. <https://doi.org/10.1163/22145966-90000354>
- JUSTE, Théodore: *Historie de la Révolution des Pays-Bas sous Philippe II.*, 4 Bde., Bruxelles/Leipzig 1855–1867.
- JUTEN, Gerrit Cornelius Aadrianus: *De Katholieken in Bergen-op-Zoom bij het begin van het bestand*, in: Taxandria, 36, 1929, S. 93–96.
- JUSTI, Carl: *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn 1903.



- KAHR, Madlyn Millner: *Vermeer's girl asleep, a moral emblem*, in: Metropolitan Museum Journal, 6, 1972, S. 115–132. <https://doi.org/10.2307/1512637>
- KAISER, Ingeborg: *Die Tugend- und Lasterdarstellungen im 16. Jahrhundert*, (Diss.) Salzburg 1974.
- KANT, Immanuel: *Zum ewigen Frieden*, hrsg. von Otfried Hoeffe, Berlin 1995.
- KANTOROWICZ, Ernst H.: *Die Zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Walter Theimer, Stuttgart 1992.
- KAULBACH, Hans Martin: *Rüstung und Frieden in der Karikatur*, in: *Friedensbewegungen in Vergangenheit und Gegenwart. Vorträge zu einem Colloquium im Museum für Hamburgische Geschichte*; hrsg. von Jürgen Bracker, Hamburg 1985, S. 55–64.
- DERS.: *Weiblicher Friede – männlicher Krieg? Zur Personifikation des Friedens in der Kunst der Neuzeit*, in: *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, hrsg. von Sigrid Schade u.a., Köln/Weimar/Wien/Böhlau 1985, S. 27–49.
- DERS.: *Kultur gegen Krieg*. Hrsg. von Hans-Jürgen Häbler und Heiko Kaufmann, Köln 1986, S. 113–124.
- DERS.: *Gunter Demnigs ‚Friedensrolle‘*, in: KAT. HAMBURG 1987: *Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg*, Hamburger Kunsthalle 1987, S. 235f.
- DERS.: *Kunstgeschichte, Krieg und Frieden: Zwei Kongreßberichte*, in: *Kritische Berichte*, 14, 1986, 4, S. 108–112.
- DERS.: *Krieg und Frieden als Thema von Kunstaussstellungen*, in: *Kultur gegen Krieg – Wissenschaft für den Frieden*. Hrsg. von Hans-Jürgen Häbler und Christian van Heusinger, Würzburg 1989, S. 364–369.
- DERS.: *Friedenspersonifikationen in der frühen Neuzeit*, in: *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*, hrsg. von B. Tolkemitt und Rainer Wohlfeil. *Zeitschrift für Historische Forschung* 12, Beiheft 1991, S. 211–258.
- KEERSMAEKER, A.: *De schilder Sebastiaen Vrancx (1573–1647) als rederijker*, in: Koninklijke Museum voor Schoone Kunsten – Antwerpen, 1982, S. 165–186.
- KELCH, Jan (Hrsg.): *Der Mann mit dem Goldhelm, Reihe ‚Bilder im Blickpunkt der Gemäldegalerie‘*, Berlin 1986.
- KEMPERS, Bram: *Assemblage van de Nederlandse leeuw. Politieke symboliek in heraldiek en verhalende prenten uit de zestiende eeuw*, in: *Openbaring en bedrog. De afbeelding als historische bron in de Lange Landen*, Red. Bram Kempers, Amsterdam 1995, S. 60–100.
- KEPETZIS, Ekaterini: *Der ‚Bethlehemitische Kindermord‘ in der Kunstliteratur: Vasari, van Mander und die Darstellungen des Rubens*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (im Druck).
- KESSEL, Jürgen: *Spanien und die geistlichen Kurstaaten am Rhein während der Regierungszeit der Infantin Isabella (1621–1633)*, (Europäische Hochschulschriften, Bd. 113), Frankfurt a.M. 1979.

- KIRCHNER, Walter: *Alba, Spaniens eiserner Herzog*, Göttingen/Berlin/Frankfurt 1963.
- KISSEL, Otto R.: *Die Justitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst*, München 1984.
- KLEIN, H. Arthur: *Graphic worlds of Peter Bruegel the Elder. Reproducing 63 engravings and a woodcut after designs by Peter Bruegel the Elder*, New York 1963.
- KLEMM, Christian: *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke und Lebens-Lauf*, Berlin 1986.
- KLIBANSKY, R.; E. PANOFSKY; F. SAXL: *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendeln/Liechtenstein 1979.
- KLINGENSTEIN L.: *The great Infanta Isabel, Sovereign of the Netherlands*, London 1910.
- KLUETING, Harm: *Das Konfessionelle Zeitalter 1525–1648*, Stuttgart 1989.
- KLUTH, Eckhard: *Kriegsgewalt zwischen historischer und allegorischer Darstellung – Plünderungen in der flämischen Malerei zur Zeit des Achtzigjährigen Krieges*, in: 1648 – Krieg und Frieden in Europa, 3 Bde., hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Kulturgeschichtliches Museum und Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück, Münster 1998, S. 539–546.
- KNIPPING, John B.: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*, 2 Bde., Nieuwkoop/Leiden 1974.
- KOBAYASTI-SATO, Yoriko: *The Attribution of the Tokyo Liberation of the St. Peter to Ter Brugghen: A Reconsideration*, in: Hendrick ter Brugghen und die Nachfolger Carravaggios in Holland: Beiträge eines Symposiums aus Anlaß der Ausstellung: Holländische Malerei im Neuen Licht, Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen. Hrsg. von Rüdiger Klessmann, Braunschweig 1988, S. 103–109.
- KOSELLEK, Reinhard: *Ereignis und Struktur*, in: Geschichte – Ereignis und Erzählung, hrsg. von R. Kosellek und Wolf-Dieter Stempel, München 1973, S. 560–571.
- KOSSMANN, E.H.: *Politieke Theorie in het zeventiende- Eeuwse Nederland*, (Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Bd. 67), Amsterdam 1960.
- DERS.: und A.F. MELLINK: *Texts concerning the revolt of the Netherlands*, Cambridge 1975. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511896903>
- DERS.: und J.A. KOSSMANN: *Die Niederlande. Geschichte der nördlichen und südlichen Niederlande*, Rekkem 1995
- KRAMM, Christiaan: *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunst-schilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters, van de vroegsten tot op onzen tijd*, 7 Bde., Amsterdam 1857–1864.
- KUBISCH, Stephan: *Quia nihil Deo sine pace placet. Friedensdarstellungen in der Kunst des Mittelalters*, Hamburg 1992.

- KUNISCH, Johannes: *Fürst, Gesellschaft, Krieg: Studien zur bellizistischen Disposition des absoluten Fürstenstaates*, Böhlau 1992. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412307264>
- KUNZLE, David: *History of the comic strip. The early comic strip. Narrative strips and picture stories in the european broadsheet from ca. 1450 to 1825*, London 1973.
- KUZNETSOV, Yuri: *Dessins flamands et hollandais du dix-septième siècle*. Collections de L'Ermitage et du Musée Pouchkine, Moskau. Brussel/Rotterdam/Paris, 1973–74.
- KUZNETSOV, Yury: *Western European Drawing. The Hermitage*, Leningrad 1981.
- KUYK, Johannes van: *Oude politieke spot prenten*, Den Haag 1940.
- LADEMACHER, Horst: *Literaturbericht über die Geschichte der Niederlande (Allgemein und Neuzeit)*, Veröffentlichung 1945–1970, in: *Historische Zeitschrift*, Sonderheft 5, 1972, S. 9–117. <https://doi.org/10.1524/hzhz.1973.217.s1.9>
- DERS.: *Geschichte der Niederlande. Politik – Verfassung – Wirtschaft*, Darmstadt 1983.
- DERS.: [A]: *Die Niederlande. Politische Kultur zwischen Individualität und Anpassung*, Berlin 1993.
- DERS.: [B]: *Ost- und Westindische Kompanie. Bemerkungen zum Aufbau eines Kolonialreiches*, in: *Amsterdam 1585–1672. Morgenröte des bürgerlichen Kapitals*, hrsg. von Bernd Wilczek, Bühl-Moos 1993, S. 42–59.
- DERS.: *Oranien-Nassau. Die Niederlande und das Reich. Beiträge zur Geschichte einer Dynastie*, Münster 1995.
- DERS.: *Wo Glanz ist, ist auch Gloria*, Münster 1996.
- DERS. und Simon GROENVELD (Hrsg.): *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648*, Münster/New York/München/Berlin 1998.
- LAHRKAMP, Helmut: *Dreißigjähriger Krieg – Westfälischer Frieden. Eine Darstellung der Jahre 1618–1648*, Münster 1997.
- LANS, J.R. van der: *In de verdrukking: historische roman uit de tijd van het Twaalfjarig Bestand*, Amsterdam 1922.
- LAVALLEYE, Jacques: *Lucas van Leyden/Pieter Breugel d. Ä. Das gesamte graphische Werk*, Wien, München 1966.
- LECLER, Joseph.: *Geschichte der Religionsfreiheit im Zeitalter der Reformation*, Bd. 2, Stuttgart 1965.
- LEE, M.: *James I. and Henri IV. An Essay in English Foreign Policy 1603–1610*, Urbana/Chicago/London 1970.
- LEE, R.W.: *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*, New York 1967.
- LEFEVRE, J.: *Don Juan de Mancicidor, Secrétaire d'état et de guerre de l'archiduc Albert (1596–1618)*, in: *Revue Belge de Philologie*, 4, Brüssel 1925, S. 697–714. <https://doi.org/10.3406/rbph.1925.6361>
- DERS.: *Spinola et la Belgique. 1601–21*, Brussel 1947.

- LEGRAND, Francine-Claire: *Les Peintres flamands de genre an 17 siècle*, Brüssel 1963.
- LEM, Anton van der: *Opstand! Der Aufstand in den Niederlanden. Egmonts und Oraniens Opposition, die Gründung der Republik und der Weg zum Westfälischen Frieden*. Aus dem Niederländischen von Klaus Jöken, Berlin 1996.
- LESAFFER, Randall: *Defensor pacis hispanicae: de Kardinaal-Infant, de zuidelijke Nederlanden en de Europese politiek van Spanje, van Noerdingen tot Breda (1634–1637)*, Heule 1994.
- LEURS, Stan: *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst*, Antwerpen o.J.
- LEVY, Ernst: *Königin Beatrix wird als ‚Managerin‘ respektiert. Oranje-Gefühl und Koniginnedag. Die Monarchie als Bindemittel der Gesellschaft*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.01.1998, S. 13.
- LINDEMANN, C.M.A.A.: *Joachim Anthonisz Wtewael*, Utrecht 1929.
- LINDEMANN, Margot: *Deutsche Presse bis 1815*, Bd. 1, Berlin 1969, ND1988.
- LONCHAY, H. und J. CUVELIER: *Correspondance de la Cour d’Espagne sur les affaires des Pays-Bas au XVIIe siècle*, Teil I 1923; Teil II 1927.
- LOON, G. van: *Histoire Métallique des XVII Provinces des Pays-Bas*, 5 Bde., Paris 1732–1743.
- LOWENTHAL, Anne: *Wtewael’s Netherlandish History Reconsidered*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 38, 1987, S. 215–223. <https://doi.org/10.1163/22145966-90000042>
- LUTZ, Heinrich: *Zur Geschichte der Toleranz und Religionsfreiheit*, Darmstadt 1977.
- MÄNDER, Eduard Johann: *Der Streit der ‚Töchter Gottes‘. Zur Geschichte eines allegorischen Motivs*, Bern/Frankfurt a.M. 1971.
- MAEYER, M. de: *Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdragen tot de Geschiedenis van de XVII-Eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Brussel 1955.
- MAI, Ekkehard; Karl SCHÜTZ und Hans Vlieghe (Hrsg.): *Die Malerei Antwerpens. Gattung. Musik. Wirkung. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Internationales Kolloquium Wien 1993, Köln 1994.
- MANDERE, H.C.G. J. van der: *Het Twaalfjarig Bestand en de Vrede van Munster*, Assen 1947.
- MARINUS, Marie Juliette: *De contrareformatie te Antwerpen (1585–1676): kerkelijk leven in een grootstad*, Brussel 1995.
- MARTIN, Gregory: *The Flemish school circa 1600–circa 1900*, London 1970.
- MARTIN John Rupert: *The Decorations for the Pompa Introitus Fernandi* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 16), London 1972.
- MAUQUOY-HENDRICKX, Marie: *Les estampes des Wierix. Conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier. Catalogue raisonné enrichi de notes prises dans diverses autres collections*, 3 Bde., Brussel 1979.
- MCGRATH, Elizabeth: *The Painted Decoration of Rubens House*, in: *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 41, 1978, S. 245–277. <https://doi.org/10.2307/750869>

- DIES.: *A Netherlandish History by Joachim Wtewael*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38, 1975, S. 182–217. <https://doi.org/10.2307/750953>
- DIES.: *An Allegory of the Netherlandish War by Hendrik de Clerck*, in: *Rubens and his world*, hrsg. von d'Hulst, Antwerpen 1985, S. 77–86.
- DIES.: *Taking Horace at his world: Two abandoned Designs for Otto van Veen's Emblemata Horatiana*; in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Studien zur Niederländischen Kunst*, 55, 1994, S. 115–126.
- MERSCH, Jules: *L'Infante Isabelle 1566–1633. Princesse souveraine des Pays-Bas, Duchesse de Luxembourg*, in: *Biographie nationale du pays de Luxembourg depuis des origines jusqu'à nos jours*, 14, 1966, S. 389–541.
- MERTENS, Frans Hendrik: *Geschiedenis van Antwerpen*, 5 Bde., Antwerpen 1846ff.
- MEYER, M. de: *Populäre Druckgraphik Europas. Niederlande 15.–20. Jahrhundert*, München 1970.
- MEYER-LANDRUT, Ehrengrad: *Fortuna: Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München/Berlin 1997.
- MIELKE, Hans: *Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jh. Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38, 1975, S. 29–83. <https://doi.org/10.2307/1481908>
- MIRIMONDE, A.P. de: *Les Allegories politiques de l'occasion de Frans Franken II*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 67, 1966, S. 129–144.
- DERS.: *La musique dans les Allégories de l'armour*, in: *Gazette des Beaux Arts*, 68, 1966, S. 265–290.
- MÖBIUS, Helga: *Frauenbilder für die Republik*; in: *Kat. Bern 1991: Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Dario Gamboni und Georg Germann, Bern 1991, S. 53–73.
- MOELLER, Ernst von: *Strauß und Kranich als Attribut der Gerechtigkeit*, in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 16, 1903, S. 76–88.
- MONROY, E.F. von: *Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560–1630. Eine Geschichte der Wandlungen ihres Illustrationsstils*, hg. von H.M. von Erffa, (Bibliotheca Emblematica, 2) Utrecht 1964.
- MORFORD, Mark: *Stoics and Neostoics. Rubens and the circle of Lipsius*. Princeton, N.J. 1991.
- MÜHLEISEN, Hans-Otto (Hrsg.): *Politische Tugendlehren und Regierungskunst: Studien zum Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1990.
- MÜLLER-HOFSTEDDE, Justus: *Otto van Veen. Der Lehrer des P.P. Rubens*, (Diss.) Freiburg 1959.
- DERS.: *Abraham Janssens. Zur Problematik des Flämischen Caravaggismus*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13, 1971, S. 208–303. <https://doi.org/10.2307/4125725>
- DERS.: *Jacques de Backer. Ein Vertreter der florentinisch-römischen Maniera in Antwerpen*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 35, 1973, S. 227–260.
- DERS.: *Zur Interpretation von Pieter Brueghels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und stoische Weltbetrachtung*, in: *Pieter Breugel und seine Welt*, hrsg. von O. v. Simson und M. Winner, Berlin 1979, S. 73–142.

- DERS.: *Studien zur Niederländischen Kunst: Festschrift für Justus Müller Hofstede*, hrsg. von Hans Joachim Raupp, Köln 1994.
- MÜNKLER, Herfried: *Gewalt und Ordnung. Das Bild des Krieges im politischen Denken*, Frankfurt a.M. 1992.
- DERS.: *Politische Bilder, Politik der Metaphern*, Frankfurt a.M. 1994.
- NAVE, Francine de: *Antwerpen en de scheidung der Nederlanden (17.8.1585)*, Antwerpen 1986.
- NICODEME, J.: *Répertoire des inventaires des archives conservés des Belgique, parus avant le 1er Janvier 1969*, Brüssel 1970.
- NICOLSON, Benedict: *Hendrick Terbrugghen*, Den Haag 1958.
- DERS.: *The International Caravaggesque Movement*, Oxford 1979.
- NORRIS, Christoph: *Rubens' Adoration of the Kings of 1609*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 14, 1963, S. 129–136. <https://doi.org/10.1163/22145966-90000355>
- NORTH, Michael: *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien/Böhlau 1992.
- NUYENS, W.J.F.: *De Nederlandsche Republiek gedurende het Twaalfjarig Bestand, 1598–1625*, 2 Teile in einem Bd., Amsterdam 1905.
- OESTERREICH, G.: *Politischer Stoizismus und niederländische Bewegung in Europa und besonders in Brandenburg – Preußen. Ein Beitrag zur Entwicklung des modernen Staates*, in: *Bijdragen en Mededelingen van het historisch Genootschap, Utrecht*, 79, 1965, S. 21–58.
- OLDENBOURG, Rudolf: *Abraham Janssens*, in: *Belgische Kunstdenkmäler*, hrsg. von Paul Clemen, Bd. 2, München 1923, S. 243–258.
- OLDENBOURG, R.: *P.P. Rubens*, *Klassiker der Kunst*, Bd. 5, 4. Auflage, Leipzig, o.J.
- OLLMANN-KOESLING, Heinz: *Der Erbfolgestreit um Juelich-Kleve: ein Vorspiel zum Dreissigjährigen Krieg*, Regensburg 1996.
- ONTRYVE, Sophie van: *De iconographie van het beleg van Antwerpen (Juli 1584 – 17. August 1585) in de Antwerpse archieven en prentencollecties*, Löwen 1995.
- ORCHARD, Karin: *Annäherungen der Geschlechter. Androgynie in der Kunst des Cinquecento*, Münster/Hamburg 1992.
- OST, Hans: *Malerei und Friedensdiplomatie. Peter Paul Rubens' „Anbetung der Könige“ im Museo del Prado zu Madrid*, Köln 2003.
- OURSEL, Hervé: *Quelques oeuvres du Musée des Beaux Arts de Lille évoquant des fêtes et des jeux traditionnels*, in: *Revue du Nord*, 69, 1987, S. 570–572. <https://doi.org/10.3406/rnord.1987.4312>
- OEXLE, Otto Gerhard: *Memoria und Memorialbild*, in: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, hrsg. von Karl Schmidt und Joachim Wollasch, München 1984, S. 384–440.
- PALME, Per: *Triumph of Peace. A study of the Whitehall Banqueting House*, (Diss.) Uppsala 1956.
- PANOFSKY, Erwin: *Studies in Iconology*, New York 1939.

- DERS.: *Ikonograohie und Ikonologie*, in: *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonograohie und Ikonologie. Theorien. Entwicklung. Probleme*, hrsg. von Ekkehard Kaemmerling, 4. Auflage, Köln, 1987, S. 207–225.
- DERS.: *Good Government or Fortune*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 68, 1966, S. 305–320.
- DERS.: *Problems in Titian mostly iconographic*, New York/London 1969.
- DERS.: *Grabplastik. Vom alten Ägypten bis Bernini*, 1. Auflage 1964, Köln 1993.
- PARKER, Geoffrey: *Spain, her enemies and the revolt of the Netherlands, 1559–1648*, in: *Past and Present*, 49, 1970, S. 72–95. <https://doi.org/10.1093/past/49.1.72>
- DERS.: *The Dutch Revolt and the Polarization of International Politics*, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 89, 3, 1976, S. 429–443.
- DERS.: *The Dutch Revolte*, London 1977.
- DERS.: und L.M. SMITH: *The general Crisis of the seventeenth Century*, London 1978.
- DERS.: *Van Beeldenstorm tot Bestand*, Haarlem 1978.
- DERS.: [A]: *Spain and the Netherlands 1559–1659*, London 1979.
- DERS.: [B]: *Der Aufstand der Niederlande. Von der Herrschaft der Spanier zur Gründung der Niederländischen Republik 1549–1609*, München 1979.
- PATER, Jan Cornelis Hendrik de: *Maurits en Oldenbarnevelt in den strijd om het Twaalfjarig Bestand*, Amsterdam 1944<sup>2</sup>.
- PEIL, Dietmar: *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1983.
- PETERS, Jan (Hrsg.): *Ein Söldnerleben im Dreißigjährigen Krieg. Eine Quelle zur Sozialgeschichte*, Berlin 1993.
- PETRI, Franz: *Der Friede von Münster und die Selbständigkeit der Niederlande*, in: *Westfalen*, 37, 1959, S. 17–28.
- DERS.: *Die Kultur der Niederlande*, in: *Handbuch der Kulturgeschichte*, hrsg. von E. Thurnher, Konstanz 1964, S. 1–234.
- DERS.: (Hrsg.): *Kirche und gesellschaftlicher Wandel in deutschen und niederländischen Städten der werdenden Neuzeit*, Böhlau 1980.
- DERS. u.a.: *Geschichte der Niederlande, Holland, Belgien, Luxemburg*, München 1991.
- PEVSNER, Nikolaus: *Some notes on Abraham Janssens*, in: *The Burlington Magazine*, 69, 1936, S. 120–129.
- PIGLER, Andor: *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest 1967.
- DERS.: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2., erweiterte Auflage, 3 Bde., Budapest 1974.
- PIRENNE, H.: *De rijksarchiven in Nederland*, 2 Bde., Den Haag 1973.
- PLEISTER, Wolfgang und Wolfgang SCHILD (Hrsg.): *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Köln 1988.
- PLIETZSCH, E.: *Holländische und flämische Maler des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1960.
- POCHAT, Götz: *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990.

- POELHEKKE, Jan Joseph: *'T Uytgaen van den Treves. Spanje en de Nederlanden in 1621*, Groningen 1960.
- POHLEN, Ingeborg: *Untersuchungen zur Reproduktionsgraphik der Rubenswerkstatt*, München 1985.
- POPELKA, Liselotte: *Castrum Doloris oder ‚Trauriger Schauplatz‘: Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemere Architektur*, Wien 1994.
- PRESSER, J.: *De Tachtigjarige Oorlog*, Amsterdam/Brüssel 1948.
- PREIMESBERGER, Rudolf: *Obeliscus Pamphilius*, in: *Münchener Jahrbuch*, 3. Folge, 25, 1974, S. 77–162.
- PRIMS, Floris: *Het Stadhuis te Antwerpen*, Geschichte en Beschrijving, Antwerpen 1941.
- DERS.: *Geschiedenis van Antwerpen*, 8 Bde. in 9 Teilen, Brüssel 1977–1985.
- PRINZ, W.: *The Four Philosophers by Rubens and the Pseudo-Seneca in Seventeenth-Century Painting*, in: *Art Bulletin*, 55, 1973, S. 410–428. <https://doi.org/10.1080/00043079.1973.10790715>
- PUYVELDE, Leo van: *The Flemish Drawings in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1942.
- DERS.: *‚La Salle des Etats à Anvers‘*, in: *Standen en Landen* 24, 1962, S. 115–121.
- RAUMER, Kurt von: *Ewiger Friede. Friedensrufe und Friedenspläne seit der Renaissance* (Orbis academicus. Geschichte der politischen Ideen in Dokumenten und Darstellungen, hrsg. von Waldemar Gurian und Fritz Wagner), Freiburg im Breisgau 1953.
- RAUPP, Hans-Joachim: *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellungen in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim 1984.
- REESE, Armin: *Pax sit Christiana: die westfälischen Friedensverhandlungen als europäisches Ereignis*, Düsseldorf 1988.
- REGIN, Erik: *Traders, Artists, Burghers. A cultural history of Amsterdam in the 17th century*, Assen 1976.
- REGTEREN ALTENA, Johann Quirijn van: *Retouches aan ons Rembrandtbeeld, III., Het genetische problem van de Eendracht van het land*, in: *Oud Holland*, 67, 1952, S. 30–50 und S. 59–67 (Teil IV). <https://doi.org/10.1163/187501752X00022>
- DERS.: *Jacques de Gheyn: Three generations*, 3 Bde., Den Haag 1983.
- RENS, Lievens: *Die genologische Gliederung des niederländischen Dramenbestands aus dem 17. Jahrhundert*, in: *Theatrum Europaeum. Festschrift für Elida Maria Szarota*, hrsg. von Richard Brinckmann u.a., München 1982, S. 47–61.
- REPGEN, Konrad: *Kriegslegimitation in Alteuropa. Entwurf einer historischen Typologie*, in: *Historische Zeitschrift*, 241, 1985, S. 27–49. <https://doi.org/10.1524/hzhz.1985.241.1.27>
- DERS.: (Hrsg.): *Krieg und Politik 1618–1648. Europäische Probleme und Perspektiven*, München 1988.
- RIDDER, Juliaan H.A.: *Gerechtigheidsstaferelen voor Schepenhuizen in de zuidlyke Nederlanden in de 14e, 15e en 16e eeuw*, Brüssel 1989.



- ROBERTS, H.E.: *Iconographic Index to Old Testament Subjects. Represented in Photographes and slides of Paintings in the visual collections*; Fine Art Library, Harvard University, New York/London 1987.
- ROECK, Bernd: *Die Feiern des Friedens*, in: *Der Westfälische Frieden. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*, hrsg. von Heinz Duchhardt, München 1998, S. 633–659. <https://doi.org/10.1524/9783486830743.633>
- ROEDER-BAUMBACH, I. von: *Südniederländische Einzugsdekorationen des 16. und 17. Jahrhundert*, (Diss.) München 1941.
- DIES.: *Versieringen bij blijde Inkomsten*, Antwerpen 1943.
- ROEY, Jan van: *De val van Antwerpen 17 augustus 1585 – voor en na*, Antwerpen 1985.
- ROOSBROECK, R. van: *Patientia, 24 politieke emblemata door Joris Hoefnagel, 1569*, Antwerp 1935.
- ROOSES, Max: *L'oeuvre de Peter Paul Rubens. I–V. Histoire et Description de ses Tableaux et Dessins par M. Rosses*, 5 Bde., Antwerpen 1886–1892.
- ROYALTON-KISCH, Martin: *Adriaen van de Venne's Album in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1988.
- RUDOLF, H.U. (Hrsg.): *Der Dreißigjährige Krieg*. Darmstadt 1977.
- RÜB, Matthias: *Der Furor der Einheit gebiert Zwietracht*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. Januar 1998, Nr. 20 (Beilage ‚Bilder und Zeiten‘).
- RUELENS, Ch. und Max ROOSES: *Correspondence de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvre* (Codex diplomaticus Rubenianus), 6 Bde., Anvers 1887–1909.
- RUYSLINCK, Ward: *Antwerpen in Oude gravures*, Antwerpen 1983.
- RUYVEN-ZEMAN, Zsuzsanna van: *Hendrick de Keyser: draftsman and designer of stained glass*, in: *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art*, 25, 1997, Nr. 4, S. 283–302. <https://doi.org/10.2307/3780904>
- RYSTAD, Goeran: *Kriegsnachrichten und Propaganda während des Dreißigjährigen Krieges*, Lund 1960.
- SABBE, M: *De Andromeda-sage als politieke allegorie*, in: Festschrift Josef-Frederik Vercouillie, Brussel 1927, S. 235–239.
- DERS.: *Brabant in 't verweer. Bijdrage tot de studie der Zuid-Nederlandsche strijdliteratuur in de eerste helft der 17e eeuw*, Antwerpen 1933.
- SALAS, Xavier de: *Un tableau dde Pantoja de la Cruz a propos d'une monographie sur le peintre*, in: *Gazette des Beaux Arts*, 68, 1966, S. 351–354.
- SANER, Hans: *Die negativen Bedingungen des Friedens*, in: *Immanuel Kant: Zum ewigen Frieden*, hrsg. von Otfried Höffe, Berlin 1995, S. 43–67. <https://doi.org/10.1515/9783050070810-005>
- SCHEPPER, Hugo de: *‚Belgium Nostrum‘ 1500–1650. Over integratie en desintegratie van het Nederland*, Antwerpen 1987.
- DERS.: u. G. Parker: *The formation of Government Policy in the Catholic Netherlands under ‚the Archdukes‘, 1596–21*, in: *English Historical Review* 91, 1976, S. 241–154. <https://doi.org/10.1093/ehr/XCI.CCCLIX.241>

- SCHEIBLE, Johann (Hrsg.): *Die Fliegenden Blätter des 16. und 17. Jahrhundert in sog. Einblatt-Drucken mit Kupferstichen und Holzschnitten* (Volkskundliche Quellen, 1), Stuttgart 1850, Nachdruck Hildesheim/New York 1972.
- SCHIEDER, Theodor: *Der niederländische Bürgerkrieg und die Gründung der Republik der Vereinigten Niederlande 1556–1648*, in: *Handbuch der europäischen Geschichte*, 8 Bde., Stuttgart 1985<sup>2</sup>, 3. Bd., S. 683.
- SCHILLING, Heinz: *Der Aufstand der Niederlande: Bürgerliche Revolution oder Elitekonflikt?*, in: *200 Jahre amerikanische Revolution und moderne Revolutionsforschung*, hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler (Geschichte und Gesellschaft, Sonderheft 2), Göttingen 1976, S. 177–231.
- SCHILLING, Michael: *Allegorie und Satire auf illustrierten Flugblättern des Barocks*, in: *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, hrsg. von Walter Haug, Stuttgart 1979, S. 405–418. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05550-7\\_23](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05550-7_23)
- DERS.: *Das Flugblatt als Instrument gesellschaftlicher Anpassung*, in: *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert*, hg. von Wolfgang Brückner, Wolfenbüttel 1984.
- SCHLINK, W.v. und M. SPERLICH (Hrsg.): *Forma et subtilitas. Festschrift für W. Schöne zum 75. Geburtstag*, Berlin, New York 1986. <https://doi.org/10.1515/9783110848298>
- SCHMOLKE, H.: *Philipp's II. Abschied von den Niederlanden. Ein Beitrag zur Geschichte der Erzherzöge Albert und Isabella*, Berlin 1878.
- SCHNACKENBURG, Bernhard: *Gemäldegalerie Alte Meister Kassel. Gesamtkatalog*, 2 Bde., Mainz 1996.
- SCHÖFFER, I.: *The Batavian Myth during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in: *Britain and the Netherlands*, Bd. 5, *Some Political Mythologies*, hrsg. von J.S. Bromley und E.H. Kossmann, Den Haag 1973, S. 78–101. [https://doi.org/10.1007/978-94-010-1361-1\\_5](https://doi.org/10.1007/978-94-010-1361-1_5)
- SCHÖNE, Wolfgang: *Rembrandts Mann mit dem Goldhelm*, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 1972, S. 34–99.
- SCHÖNE-RIECK, Henriette: *Die Zeitungen des Jahres 1609* (Forschungsberichte zur Geschichte des Pressewesens), Leipzig 1943.
- SCHOLZ, Udo W.: *Studien zum altitalienischen und altrömischen Marskult und Marsmythos*, Heidelberg 1970.
- SCHORMANN, Gerhard: *Das Ringen um Frieden im Dreißigjährigen Krieg*, in: *Frieden in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Historisches Seminar der Universität Düsseldorf, Düsseldorf 1988, S. 69–79.
- SCHOTTENLOHER, Karl und J. BINKOWSKI: *Flugblatt und Zeitung*, Bd. 1, Berlin 1922, ND München 1985.
- SCHREINER, Klaus: Toleranz, in: *Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 6, Stuttgart 1990, S. 445–605.
- SCHRÖPFER, H.: *Anschauungen über Frieden, Krieg und Bürgerkrieg in der europäischen Aufklärung des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Philosophie und Frieden. Beiträge zum Friedensgedanken in der deutschen Klassik*, Weimar 1985, S. 55–83.

- SCHUFFEL, Jaconelle; TEMME, Marc und Marijke SPIES: *Festumzüge und Bühnenstücke. Antwerpen, Haarlem und Dordrecht*, in: *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648*, hrsg. von Horst Lademacher und Simon Groenveld, Münster 1998, S. 325–345.
- SCHUMANN, Cordula: *Court, City and Countryside: Jan Brueghel's Peasant Wedding as Images of Social unity under Archducal Sovereignty*, in: *Kat. Brüssel. 1998: Albrecht & Isabella. 1598–1621*, hrsg. von Luc Duerloo und Werner Thomas, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Bd. 2, Turnhout 1998, S. 151–160.
- SCHWARTZ, Gary: *Het kunstbegrijp van de familie Vingboons, schilders, architecten en kaartmakers in de gouden eeuw*, Amsterdam 1989.
- SCHWARZ, K.L.: *Zum ästhetischen Problem des Programms und der Symbolik und Allegorie in der barocken Malerei*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 11, 1937, S. 78–88. <https://doi.org/10.7788/wjk-1937-jg06>
- SELLERT, Wolfgang: *Recht und Gerechtigkeit in der Kunst*, Göttingen 1993.
- SIEBMACHER, J.: *Die Wappen und Flaggen der Herrscher und Stätten der Welt*, Bd. 1, 2. Abt., Nürnberg 1870, ND1978.
- SIMON, Maria: *Claes Jsz. Visscher*, thèse dactylographiée, Freiburg 1958.
- SIMON, Erika: *Eirene und Pax. Friedensgöttinnen in der Antike*, Stuttgart 1988.
- SIMSON, Otto von: *Politische Symbolik im Werk des Rubens*, in: *Rubens. Kunstgeschichtliche Beiträge*, hrsg. von Ernst Hubala, Konstanz 1979, S. 7–35.
- SMITS-VELDT, MIEKE B.: *Die Kanzel des Bürgers. Theater und Schauspiel im Amsterdam des 17. Jahrhunderts*, in: *Amsterdam 1585–1672. Morgenröte des bürgerlichen Kapitalismus*. Hrsg. von Bernd Wilczek unter Mitarbeit von Jos van Waterschoot, Bühl-Moos 1993, S. 136–152.
- DIES.: *Friedensfeiern in Amsterdam. Geeraardt Brandt und Jan Vos*, in: *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568–1648*, hrsg. von Horst Lademacher und Simon Groenveld Münster/New York/München/Berlin 1998, S. 307–313.
- SNOEP, Derk Persant: *Praal en propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw*, (Diss.) Utrecht 1975.
- SOLY, H.: *Economische Vernieuwing en sociale Weerstand. De betekenis en aspiraties der Antwerpsse middenklasse in de 16e eeuw*, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 83, 1979, S. 520–35.
- SOTSCHKEK Ralf: *„Hier ist alles beim alten geblieben“*, in: *die tageszeitung*, Nr. 4417, 14. 09.1994, S. 11.
- STARN, Randolph: *Ambrogio Lorenzetti. The Palazzo Pubblico*, Siena/New York 1994.
- STECHOW, W.: *Homo Bulla*, in: *Art Bulletin*, 20, 1938, S. 227–228. <https://doi.org/10.1080/00043079.1938.11408679>
- STIGHELEN, K.v.d. en Hans Vlieghe: *Cornelis de Vos (1583/5-1651) als historie en Genreschilder*, in: *Meddelingen van de Koninklijke Academie*

- voor Wetenschappen, letteren en schone Kunsten van Belgie, 54, 1994, Nr. 1, S. 3–75.
- STOLZ, F.A.: *Gedichten van P.C. Hooft*, 2 Bde. Amsterdam 1899<sup>2</sup>.
- STOLZ, Eddy: *Die Spaanse Brabanders of de handelsbetrekkingen der Zuidelijke Nederlanden met de Iberische Wereld 1598–1648*, 2 Bde., Brüssel 1971.
- STRÄTZ, Hans Wolfgang: *Der Verlobungskuß und seine Folgen rechtsgeschichtlich besehen*, Konstanz 1979.
- STRAUB, Eberhard: *Pax et Imperium. Spaniens Kampf um seine Friedensordnung in Europa zwischen 1617 und 1635*, Paderborn 1980.
- STRONG, Roy: *Feste der Renaissance 1450–1600. Kunst als Instrument der Macht*, Freiburg/Würzburg 1991.
- SWART, K.W.: *The Black Legend during Eighty Years' War*, in: Britain and the Netherlands, Bd. V, hrsg. von J.S. Bromley und E.H. Kossmann, Den Haag 1975, S. 36–57. [https://doi.org/10.1007/978-94-010-1361-1\\_3](https://doi.org/10.1007/978-94-010-1361-1_3)
- DERS.: *Willem van Oranje en de Nederlandse Opstand (1572–1584)*, Den Haag 1994.
- TANIS, James u. Daniel HORST: *Images of Discord. De Tweedracht Verbeeld. A graphic interpretation of the opening decades of the Eighty Years' War*. Grand Rapids, Michigan 1993.
- TEX, J. den: *Oldenbarnevelt*, 5 Teile, Haarlem 1960–1972.
- TERBRUGGEN, E.: *Histoire métallique et histoire de la gravure d'Anvers*, Antwerpen 1867.
- THIJS, A.: *Devotieprenten en het contrareformatorische herkerstenings offensief in de zuidelijke Nederlanden*, in: Vlaanderen, 41, 1992, Nr. 3, S. 148–156.
- THØFNER, Margit: *Domina & Princeps proprietaria. The Ideal of Sovereignty in the Joyous Entries of the Archduke Albert and the Infanta Isabella*, in: Kat. Brüssel. 1998: Albrecht & Isabella. 1598–1621, hrsg. von Luc Duerloo und Werner Thomas, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Bd. 2, Turnhout 1998, S. 55–66.
- DIES.: *Marrying the City, Mothering the Country: Gender and Visual Conventions in Johannes Bochius's account of the Joyous Entry of the Archduke Albert and the Infanta Isabella into Antwerp*, in: The Oxford Art Journal, 22, 1999, S. 1–27. <https://doi.org/10.1093/oxartj/22.1.1>
- TOOLEY, Ronald Vere: *Leo Belgicus: an illustrated list of variants*, London 1963.
- TREVER-ROPER, Hugh: *Die Zeit des Barocks. Europa und die Welt 1559–1660*, Freiburg im Breisgau 1970.
- TRICHT, H.W. van (Hrsg.): *De Briefwisseling van Pieter Corneliszoon Hooft*, 2 Bde., Culenborg 1976.
- TUETÉY, Alexandre und Jean Guiffrey (Documents recueillis et annotés): *La Commission du Musée et la Création du Musée du Louvre (1792–1793)*, in: Archives de l'Art Français. Nouvelle Periode, Bd. 3, 1909.
- UDERLE, Ursula: *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathhäusern*, (Diss.) Heidelberg 1937.

- VANDERSTEEN, Willy: *Suske en Wiske. De raap van Rubens*, Antwerpen 1977, ND 2000.
- VEEN, Lydia Pauw de: *De begripen schilder, schilderij en schilderen in de seventiende eeuw*, Brüssel 1969.
- VEKEMAN, H. und J. MÜLLER-HOFSTEDE (Hrsg.): *Wort und Bild in der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt 1984.
- VERHOEVEN, P.: *Civili en zijn Bataven: symbol van Hollands patriotisme*, in: *Hermeneus. Tijdschrift voor antieke Cultuur*, 58, 1, 1986, S. 32–40.
- VETH, Cornelius: *De politieke prent in Nederland*, Leiden 1976.
- VERHULST, J.: *Bijdragen tot de geschiedenis van het Antwerps handelsleven rond de vrede van Munster 1648*. Licentiaatsverhandeling, Leuven 1964.
- VERMASEREN, B.A.: *De katholieke Nederlandsche Geschiedschrijving in de XVIe en XVIIe eeuw. Oven den opstand*, Maastricht 1941.
- VERTOVA, L.: *Minerva Triumphans*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 39, 1995, Heft I, S. 3–31.
- VETTER, Klaus: *Am Hofe Wilhelms von Oranien*, Leipzig 1990.
- VLIEGHE, Hans: *Rubens und seine Auftraggeber*, in: *Peter Paul Rubens. Werk und Nachruhm*, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte und von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Augsburg 1981, S. 137–155.
- VOETEN, P.: *Bijdragen tot de geschiedenis van het handelsleven te Antwerpen tijdens de eerste jaren van het Twaalfjarig bestand (1609–21)*. Licentiaatsverhandeling Leuven 1954 (unveröffentlicht; ein Exemplar im Stadtarchiv Antwerpen).
- DERS.: *De Betekenis van het Twaalfjarig Bestand voor Antwerpen*, in: *Kultuurleven*, Okt. 1954, S. 586–599.
- DERS.: *Antwerpse reacties op het Twaalfjarig Bestand*, in: *Bijdragen tot de geschiedenis*, 10, 1958, S. 202–231.
- DERS.: *Antwerpse Handel over Duinkerken tijdens het Twaalfjarig Bestand*, o.J., o.O.
- VRIES, Anne C. de: *De Nederlandsche emblemata, geschiedenis en Bibliographie tot de 18. eeuw*, Utrecht 1976.
- WAAL, H. van de: *Drie eeuwen vaderlandsche Geschieuitbeelding 1500 – 1800. Een Iconologische Studie*, 2 Bde., s'Gravenhage 1952.
- WANG, Andreas: *Der ‚miles christianus‘ im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Bern 1975.
- WARBURG, Aby: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers u.a., Reprint der von F. Rougemont ed. Ausgabe, Berlin 1998.
- WARNKE, Martin: *Kommentare zu Rubens*, Berlin 1965. <https://doi.org/10.1515/9783111503615>
- DERS.: *P.P. Rubens. Leben und Werk*, Köln 1977.
- DERS.: *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
- DERS.: *Die Demokratie zwischen Vorbildern und Zerrbildern*; in: *Kat. Bern 1991: Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16.–20.*

- Jahrhundert, hrsg. von Dario Gamboni und Georg Germann, Bernisches Historisches Museum, Bern 1991, S. 75–96.
- DERS.: *Politische Landschaft. Zur Kulturgeschichte der Natur*, München/Wien 1992.
- WARNCKE, Carsten-Peter: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987.
- WATERSCHOOT, Jan: *Literarische Akteure im Kontext des Amsterdamer Lebens 1585–1672*, in: *Amsterdam 1585–1672. Morgenröte des bürgerlichen Kapitalismus*, Bühl-Moos 1993, S. 165–176.
- WEBER, Ingrid: *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500–1650*, 2 Bde. München 1975.
- WEGNER, Wolfgang und Herbert PÉE: *Die Zeichnungen des David Vinckboons*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenen Kunst*, 31, 1980, 3. Folge, S. 35–128.
- WEIZSÄCKER, Carl Friedrich von: *Der ungesicherte Frieden*, 2. Auflage Göttingen 1979.
- WERNER, Gerlind: *Ripa's Iconologia. Quellen, Methoden, Ziele*, Utrecht 1977.
- WIESEMAN, Marjorie E.: *Abraham Janssens: The Origin of the Cornucopia*, in: *The Age of Rubens*, hrsg. von P.C. Sutton, Museum of Fine Arts, Boston/New York 1993, S. 218–220.
- WILENSKI, Richard Howard: *Flemish Painter*, 2 Bde., London 1960.
- WILKE, Jürgen: *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2000.
- DERS.: *Geschichte als Kommunikationsereignis. Der Beitrag der Massenkommunikation beim Zustandekommen historischer Ereignisse*, in: *Massenkommunikation. Theorien, Methoden, Befunde*, hrsg. v. Max Kaase und Winfried Schulz, *Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 30, Opladen 1989, S. 57–71. [https://doi.org/10.1007/978-3-322-83571-0\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-322-83571-0_4)
- WIND, Edgar: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a.M. 1981.
- WINNER, M.: *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, (Diss.) Köln 1957.
- WINTER, P.J. van: *De Hollandse tuin*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 8, 1957, S. 29–121. <https://doi.org/10.1163/22145966-90000304>
- WITTKOWER, Rudolf: *Der Wandel des Minerva-Bildes in der Renaissance*, in: *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance* von R. Wittkower, Nachdruck der Ausgabe 1984, Köln 1996, S. 246–270.
- DERS.: *Tizians Allegorie ‚Spanien eilt der Religion zu Hilfe‘*, in: *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance* von R. Wittkower, Nachdruck der Ausgabe 1984, Köln 1996, S. 271–276.
- WOHLFEIL, Rainer: *Pax antwerpiensis. Eine Fallstudie der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede‘*, in: *Historische Bildkunde – Probleme – Wege – Beispiele*, hrsg. von Birgitte Tolkemitt und Rainer Wohlfeil, *Zeitschrift für Historische Forschung*, Beiheft 12, Berlin 1991, S. 211–258.

- DERS.: und Trude Wohlfeil [A]: *Frieden in der Kunst*, in: Orientierung, Berichte und Analysen aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Nordelbien, 2, 1987, S. 21–33.
- DERS.: und Trude Wohlfeil [B]: *Verbildlichungen der Friedenssehnsucht Jan d. Ä. Brueghel und Hendrick van Balen d. Ä.: Die Weissagung des Propheten Jesaias*, in: Friedensgedanke und Friedensbewahrung am Beginn der Neuzeit, hrsg. von Siegfried Hoyer und Wieland Held. Beiträge einer Wissenschaftlichen Konferenz v. 6 u. 7. Mai 1986 an der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1987, S. 60–83.
- WOLF, D.: *Die Irenik des H. Grotius*, Marburg 1969.
- WOLTERS, Wolfgang: *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes, Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983.
- DERS.: *Krieg und Frieden in den Bildern des Dogenpalastes*, in: Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus, hrsg. von F. J. Worstbrock, Weinheim 1986, S. 139–161.
- WOLTER, J.J.: *Tussen vrijheidsstrijd en burgeroorlog*, Amsterdam 1994.
- WORSTBROCK, Franz Josef (Hrsg.): *Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus*, Weinheim 1986.
- WOUDE, A.M. van der: *De crisis in de opstand na de val van Antwerpen*, in: Bijdragen voor de Geschiedenis der Nederlanden, 14, 1959–60, S. 38–56 und 81–104.
- WYSS, Beat: *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*, Köln 1988.
- ZAREMBA FILIPCZAK, Zirka: *Picturing Art in Antwerpen 1550–1700*, Princeton 1987.

#### IV. Ausstellungs- und Museumskataloge

- KAT. AMSTERDAM 1976: *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam*, bearb. von P.J.J. van Thiel, Amsterdam 1976.
- KAT. AMSTERDAM 1991[A]: *Seventeenth-Century: Dutch Drawings. A selection from the Maida and Georg Abrams Collection*. Catalogue by William W. Robinson, Introduction by Peter Schatborn, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam 1991.
- KAT. AMSTERDAM 1991[B]: *Amsterdam: Venetie van het Noorden*, red. Margiet de Roever, Gemeentearchief, Amsterdam 1991.
- KAT. AMSTERDAM 1994: *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580–1620*, hrsg. von Ger Luijten, Rijksmuseum, Amsterdam 1994.
- KAT. ANTWERPEN 1957: *Ommegangen en Blijde Inkomsten te Antwerpen*, Volkskundemuseum, Antwerpen 1957.

- KAT. ANTWERPEN 1988: *Meesterwerken uit het Stedelijk Prentenkabinet van Antwerpen. Tekeningen uit de XVIde en XVIIde eeuw*, red. von F. de Nave, Museum Plantin-Moretus en het Stedelijke Prentenkabinet, Antwerpen 1988.
- KAT. ANTWERPEN 1993[A]: *Rubens Cantoor: een verzameling, tekeningen ontstaan in Rubens atelier*, hrsg. von Paul Huvenne u.a., Rubenshuis, Antwerpen 1993.
- KAT. ANTWERPEN 1993[B]: *Antwerp, story of a metropolis. 16th–17th century*, red. Jan Van der Stock, Hessenhuis Antwerpen, Gent 1993.
- KAT. ANTWERPEN 1996: *The Illustration of Books published by Moretuses*, red. D. Imhof, Museum-Plantin-Moretus, Antwerpen 1996.
- KAT. BERLIN 1975: *Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge*, bearb. von Hans Mielke u.a., Kupferstichkabinett, Berlin 1975.
- KAT. BERLIN 1997/98: *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, hrsg. von Wolfgang Cilleßen, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1997.
- KAT. BERN 1991: *Zeichen der Freiheit: Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Gamboni, Dario und Georg Germann, Bernisches Historisches Museum, Kunstmuseum, Bern 1991.
- KAT. BOSTON 1993: *The Age of Rubens*, hrsg. von P.C. Sutton, Museum of Fine Arts, Boston, New York 1993.
- KAT. BRAUNSCHWEIG 1987: *Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen. Konzeption und Katalog: Albert Blankert und Leonard J. Slatkes*, Centraal Museum Utrecht, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1986.
- KAT. BRÜSSEL 1972: *Hollandse en Vlaamse Tekeningen uit de zeventiende eeuw*. Red. J. Koeznetsow, Verzameling van de Hemitage, Leningrad en het Museum Poesjkin, Moskau, Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I., Brüssel 1972.
- KAT. BRÜSSEL 1998: *Albrecht & Isabella. 1598–1621*. 2 Bde. Hrsg. von Luc Duerloo und Werner Thomas, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Turnhout 1998.
- KAT. COBURG 1983: *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe*, hrsg. von Wolfgang Harms, Veste Coburg 1983.
- KAT. DELFT 1948: *Vrede van Munster 1648–1948*, Red. H. Enno van Gelder, Stedelijke Museum „Het Prinsenhof“, Delft 1948.
- KAT. DELFT 1981: *De Stad Delft, cultuur en maatschappij von 1572 tot 1667*, red. I.V.I. Spaander und R.A. Leeuw, Stedelijk Museum „Het Prinsenhof“, Delft 1981.
- KAT. DELFT 1998: *Beelden van een strijd. Oorlog en kunst voor de Vrede van Munster, 1621–1648*, red. M. Maarseveen u.a., Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft 1998.



- KAT. ESSEN 1997: *Pieter BREUGHEL d. J. - Jan BRUEGHEL d. Ä. Flämische Malerei um 1600; Tradition und Fortschritt*, red. Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz, Villa Hügel, Essen 1997.
- KAT. L'ERMITAGE 1981: *Peinture de l'Europe occidentale*, red. Levissona-Lessinga, Leningrad 1981.
- KAT. FRANKFURT 1992: *Zeit der Postkutschen. Drei Jahrhunderte Reisen 1600–1900*, hrsg. von Klaus Beyrer, Deutsches Postmuseum, Frankfurt a.M. 1992.
- KAT. HANNOVER 1984: *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karrikatur in fünf Jahrhunderten*, bearb. von Gerhard Langemeyer, Wilhelm Busch Museum, Hannover 1984.
- KAT. HAMBURG 1987: *Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg*, Hamburger Kunsthalle 1987.
- KAT. S'HERTOGENBOSCH/UTRECHT 1991–1992: *Theodoor van Thulden. Een Zuidnederlandse barokschilder (1606–1669)*, hrsg. von Alain Roy, Noordbrabants Museum, s'Hertogenbosch/Utrecht 1991–1992.
- KAT. KÖLN 1981: *Wort und Bild. Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von H.J. Raupp, Belgisches Haus, Köln 1981.
- KAT. KÖLN 1992: *Von Breugel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, hrsg. von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1992.
- KAT. LONDON 1964 [A]: *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria & Albert Museum*, bearbeitet von John Pope-Hennessy, 3 Bde., London 1964.
- KAT. LONDON 1964 [B]: *The Orange and the Rose. Holland and Britain in the Age of Absorption 1600–1750*, bearb. von A.B. de Vries, G. White, Victoria and Albert Museum, London 1964.
- KAT. LONDON 1983: *Genius of Venice 1500–1600*, ed. by Jane Martineau und Charles Hope, Royal Academy of Arts, London 1983.
- KAT. MÜNSTER 1983: *Ereigniskarikaturen. Geschichte in Spottbildern 1600–1930*, hrsg. von Siegfried Kessemeier, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1983.
- KAT. MÜNSTER 1988[A]: *Friedensmedaillen. Der Westfälische Frieden. Die Friedensfreude auf Münzen und Medaillen*, bearb. von Gerd Dethlefs, Stadtmuseum, Münster 1988.
- KAT. MÜNSTER 1988[B]: *Krieg und Frieden. Der Westfälische Frieden*, bearb. von Silvia Backs, Stadtmuseum, Münster 1988.
- KAT. MÜNSTER 1998[A]: *30jähriger Krieg. Münster und der Westfälische Frieden*, 2 Bde., bearb. von Hans Galen, Stadtmuseum, Münster 1998.
- KAT. MÜNSTER 1998[B]: *1648 – Krieg und Frieden in Europa*, 3 Bde., hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Kulturgeschichtliches Museum und Kunsthalle Dominikanerkirche Osnabrück, Münster 1998.
- KAT. NIJMEGEN 1980: *Tekeningen en prenten uit Antwerpens gouden eeuw. Zeichnungen und Stiche des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. von L. Voet. Aus

- der Sammlung des Plantijn Moretus Museums und des städtischen Graphischen Kabinetts, Commandore van Sint-Jan Nijmegen, Antwerpen 1980.
- KAT. PARIS 1979: *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre I., Ecoles flamande et hollandaise*, red. A.B. de Lavergnée u.a., Paris 1979.
- KAT. PARIS 1985: *Renaissance et maniérisme dans les Écoles du Nord, Dessins des collections de l'École des Beaux-Arts*, red. Emmanuelle Brugerolles, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts und Hamburger Kunsthalle, Paris 1985.
- KAT. ROTTERDAM 1985: *Jacques de Gheyn II. als Tekenaar*, red. A.W. Meij, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1985.
- KAT. STUTTGART 1997: *Der Welt Lauf. Allegorische Graphikserien des Manierismus*, hrsg. von Hans Martin Kaulbach und Reinhart Schleier, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart 1997.
- KAT. UNNA 1988: *Bilder und Szenen des Friedens zwischen Antike und Gegenwart*, hrsg. vom Kreis Unna, Evangelischen Stadtkirche, Unna 1988.
- KAT. UTRECHT 1981: *Geloof en satire anno 1600*. Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht 1981.
- KAT. UTRECHT 1994: *Rekkelijk of precies: Remonstranten en Contra-remonstranten ten tijde van Maurits en Oldenbarnevelt*, red. T.G. Kootte, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht 1994.

---

## Teil II Katalog

### Vorbemerkungen zum Katalog

Im Katalog finden sich alle im Text gekennzeichneten Katalognummern (Kat.) sowie vergleichende Abbildungen (Abb.) in thematischer Zuordnung und dem Text chronologisch folgend. Vollständigkeit wurde im Abbildungskatalog nicht angestrebt, dennoch kann die Quantität und Qualität des zusammengetragenen Materials, die getroffene Auswahl und die Bearbeitung verschiedener Bild-Medien als repräsentativ bezeichnet werden.

Neben den Angaben zum jeweiligen Medium erfolgt eine kurze formale Beschreibung und die Nennung der für diesen Kontext wichtigsten weiterführenden Literatur. Sofern sie nicht in der Bibliographie im Text erfaßt ist, wird sie vollständig zitiert. Die Kennzeichnung \* verweist auf die jeweilige Literatur; a), b) usw. gibt Auskunft über verschiedene Fassungen und deren Standorte. Die Angabe (D) kennzeichnet Detailabbildungen, wobei die Katalognummer der Vollansicht durch D und eine weitere Ziffer (zur Unterscheidung von mehreren Details) kenntlich gemacht ist. Sofern gegeben, wurden die bei Frederik Muller (FM), Van Rijn und Van Ommeren (Atlas van Stolk) sowie die bei Hollstein verzeichneten Nummern angeführt. Katalognummern, die mit einem • versehen sind, finden sich nachfolgend als Abbildungen.

**Kat. 1/1**

Joachim Wtewael

„Belgicas Empfang“

Signatur: Jo Wte Wael, Numeriert: 1, um 1610, Federzeichnung in Grau auf gelblichem Papier, mit Deckweiß gehöht, 18,9 x 24,2 cm

Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 8161.

Das Blatt stellt *Belgica* dar, die von einem Kavalier begleitet wird, der sie an der Hand hält und mit Bestimmtheit vorwärts zieht. Sie ist ihrer Haltung entsprechend dem nicht abgeneigt. Das Paar wird von allen Seiten freudig begrüßt. McGrath\* vermutet anhand von anderen Portraits, daß hier Karl V. dargestellt ist. Rechts im Hintergrund ist die Schifffahrt und links die Landwirtschaft als wichtige Symbole des Wohlstandes dargestellt.

Lit.: LINDEMAN, 1929; MCGRATH, 1975, S. 182; LOWENTHAL, 1987.

**Kat. 1/2**

Joachim Wtewael

„Belgica bemerkt die Unterdrückung im Land“

Signatur: Jo Wte Wael, Numeriert: 2, um 1610, Federzeichnung in Grau auf gelblichem Papier, mit Deckweiß gehöht, 19,3 x 25 cm

New York, David Daniels Collection.

Fehlen die mit Karl V. einherziehenden klerikalen Gefolgsmänner auf Blatt Nr. 1, erhalten sie nun Gewicht. *Belgica* ist über die Inquisition – dargestellt im linken Bildhintergrund – erstaunt, erschrocken und verwirrt. Hinter ihr steht ein Bischof, der warnend seine Finger hebt, währenddessen ein Mann, dessen Identifizierung nicht vorgenommen werden konnte, *Belgica* etwas zeigen, überreichen oder sie nur auf etwas aufmerksam machen will. McGrath\* vermutet eine Münze, um über diese auf die erhobenen Steuern aufmerksam zu machen.

**Kat. 1/3**

Joachim Wtewael

„Die Petition“ (zeitgenössische Kopie)

(evtl. durch seinen Sohn Pieter Wtewael ausgeführt\*)

Beschriftet mit: J. Uytewael 3, Federzeichnung in Grau auf gelblichem Papier, mit Deckweiß gehöht, 18,3 x 24,1 cm

Aufbewahrungsort unbekannt; ehemals Courtauld Institut, London, Witt Collection.

Am 5. April 1566 wurde an Margarethe von Parma, die rechts auf dem Stuhl sitzt, eine von 300 Aristokraten unterzeichnete Petition gegen die Inquisition übergeben. Der Überbringer ist vermutlich Ludwig von Nassau, der Bruder von Wilhelm, der gleichzeitig mit einem Zeigegestus auf die neben ihm kniende *Belgica* verweist.

**Kat. 1/4**

Joachim Wtewael

„Belgica am Boden liegend“

Signatur: „Jo Wte Wael“; Numeriert: 4, Federzeichnung in Grau auf gelblichem Papier, mit Deckweiß gehöht, 19,3 x 25 cm

New York, Daniel Daniels Collection.

*Belgica*, am Boden liegend, blickt mitleidsvoll zu ihrem Bezwiner – Herzog von Alba – auf, der siegreich seinen Fuß auf sie gesetzt hat, während sich seine Gefolgsmänner über die Schätze *Belgicas* hermachen. Im Hintergrund ist eine Exekution zu sehen – wahrscheinlich die Enthauptung von Egmond und Hoorn. Ihre Hinrichtung (1568) wurde zum Symbol der Tyrannei des Herzogs von Alba.

**Kat. 1/5**

Joachim Wtewael

„Belgica bittet um Hilfe“

Signatur: Jo Wte Wael, Numeriert: 5, Federzeichnung in Grau auf gelblichem Papier, mit Deckweiß gehöht, 19,3 x 24,8 cm

Stockholm, Slg. Prof. E. Perman.

Der Herzog von Alba kehrt im Blatt Nummer 5 dem Betrachter den Rücken zu, wendet aber seinen Kopf nach hinten, so daß er weder die Aktion am linken Bildrand noch das Geschehen im Hintergrund bemerken kann. *Belgica* streckt ihren Arm in Richtung Wilhelm von Oranien. Der etwas in den Hintergrund gerückte Junge ist Wilhelms zweiter Sohn Moritz von Oranien. Wilhelm hat seinen Fuß auf einen Stein gestellt, um anzuzeigen, daß er in seinem Land langsam wieder Fuß zu fassen versucht. Obwohl der Herzog von Alba ihm den Rücken zukehrt, ist es Wilhelm aber noch nicht möglich, *Belgica* zu helfen.

**Kat. 1/6**

Joachim Wtewael

„Die geschändete Belgica“

Signatur: Jo Wte Wael, Numeriert: 6, Federzeichnung in Grau auf gelblichem Papier, mit Deckweiß gehöht, 19,3 x 24,5 cm

Ottawa, National Gallery of Canada.

*Belgica* sitzt mit flehentlich erhobenen Händen am Boden, umgeben von Leichen. Im Hintergrund sind die alltäglichen Plünderungen von spanischen Soldaten zu sehen, die *Belgica* leiden lassen.

**Kat. 1/7**

Joachim Wtewael

„Die Rettung naht“

Signatur: Jo Wte Wael, Numeriert: 7, Federzeichnung in Grau auf gelblichem Papier, mit Deckweiß gehöht, 19 x 24,4 cm

Wien, Graphische Sammlung Albertina. Inv. Nr. 8159.

*Belgica* sitzt leicht erhöht auf einem Stein, und wird von einem starken Baumstamm im Rücken gestärkt. Sie blickt nicht mehr flehend, sondern hoffnungsfroh in Richtung Himmel, aus dem die Hand Gottes auf Wilhelm von Oranien als Helfer in der Not zeigt.

**Kat. 1/8**

Joachim Wtewael

„Das Gelöbnis an der Totenbahre“\*

Signatur: Jo Wte wael fecit, Numeriert: 8, Federzeichnung in Grau auf gelblichem Papier, mit Deckweiß gehöht, 19 x 24, 3 cm

Wien, Graphische Sammlung Albertina. Inv. Nr. 8158.

Die Hoffnung wird durch den Mord an Wilhelm im August 1584 zunichte gemacht. Sein Sarg wird von der hoffnungslosen *Belgica* und einem jungen Mann umstanden. Die Szene findet vor einer Kirche, möglicherweise der Oude Kerk in Delft, statt. Sein Tod läßt die spanische Tyrannei wieder Einzug ins Land halten, die *Belgica* rechts im Hintergrund wahrnimmt. Doch dort ist auch der Baum des Hauses Oranje-Nassau zu sehen, der mit seinem neuen Sproß auf den jungen Mann, auf Moritz von Oranien, verweist.

**Kat. 1/9**

Joachim Wtewael

„Belgica erhält Beistand“

Signatur: Jo Wte Wael, Numeriert: 9, Federzeichnung in Grau auf gelblichem Papier, mit Deckweiß gehöht, 19,2 x 24,7 cm

Stockholm, Slg. Prof. E. Perman.

Das nächste Blatt zeigt Moritz bereits in Soldatentracht, der der hoffnungsvoll aufblickenden *Belgica* auf die Füße helfen will. Sein Zeigegestus verweist auf den linken Ausblick, wo eine typisch holländische Stadtansicht zu sehen ist. McGrath\* sieht darin eine Darstellung der glücklichen Zurückeroberung Bredas im Jahre 1590.

**Kat. 1/10**

Joachim Wtewael

„Der militärische Triumph“

Signatur: Jo Wte Wael, Numeriert: 10, Federzeichnung in Grau auf gelblichem Papier, mit Deckweiß gehöht, 19 x 24,1 cm

Wien, Graphische Sammlung Albertina. Inv. Nr. 8162.

Moritz sitzt auf einem Wagen, nun im Mannesalter und mit allen militärischen Auszeichnungen, und reicht *Belgica* die Hand, um ihr beim Einsteigen behilflich zu sein. Im Hintergrund sind mehrere junge Männer in militärischer Tracht dargestellt, die den Triumph Moritz' unterstreichen.

**Kat. 1/11**

Joachim Wtewael

„Die befreite Stadt“

nicht signiert, Federzeichnung in Grau auf gelblichem Papier, mit Deckweiß gehöht, 18,7 x 24,1 cm

Wien, Graphische Sammlung Albertina. Inv. Nr. 8160.

Moritz von Oranien und Belgica stehen in vertrauter Zweisamkeit am rechten Bildrand und bekommen von den drei vor ihnen demutsvoll knienden Männern den Schlüssel der eroberten Stadt überreicht.

**Kat. 1/12 •**

Zeitgenössische Kopie nach Joachim Wtewael (1566–1638)

(evtl. durch seinen Sohn Pieter Wtewael ausgeführt\*)

„Der Waffenstillstand“ (Begegnung zweier Fürstinnen\*\*)

nicht signiert und numeriert. Blatt 12 (?) einer 13teiligen Serie

um 1610; nicht signiert oder numeriert, Zeichnung, 18,7 x 23,9 cm

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. A.E. 536.

Die Länderpersonifikationen *Belgica* (links) und *Hispania* (rechts) reichen sich als Geste der Befriedung die Hände. Umstanden werden sie von Heinrich IV. von Frankreich (links), Moritz von Oranien (Mitte) und Ambrogio Spinola (rechts). Zahlreiche Figuren im Hintergrund beobachten die Szene.

Lit.: LINDEMAN, 1929; \*MCGRATH, 1975, S. 182; LOWENTHAL, 1987; \*\*FREUND, E.: *Stift und Feder. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinet des Hessischen Landesmuseums zu Darmstadt*, Frankfurt 1930, Bd. 2, Nr. 233, Text, S. 13.

**Kat. 1/13**

Joachim Wtewael

„Kaufleute huldigen Belgica“

nicht signiert, Federzeichnung in grau auf gelblichem Papier, mit Deckweiß gehöht, 18,7 x 24,1 cm

Wien, Graphische Sammlung Albertina. Inv. Nr. 8163.

Das letzte Blatt zeigt *Belgica* unter einem Baldachin, umgeben von zahlreichen Kaufleuten und Waren aus fernen Ländern. Wtewaels Gesinnung ist in diesem Bild deutlich abzulesen, denn er beendet die Serie nicht mit dem Waffenstillstand, sondern hebt die wirtschaftliche Prosperität der Nördlichen Niederlande durch die Vereinigte Ostindische Compagnie hervor.

**Abb. 1 •**

Landkarte

„Der Freiheitskampf der Niederlande 1568–1648“

(entnommen: dtv-Atlas zur Weltgeschichte, Bd. 1, S. 244)

1568 – Beginn des Achtzigjährigen Unabhängigkeitskrieges unter Wilhelm von Oranien. Alexander Farnese bestätigt den Südlichen Provinzen ihre Freiheiten und

gliedert sie in die spanientreue Union von Arras (1579) ein. Die (Gegen-)Union von Utrecht spaltet die Niederlande. Philipp II. ächtet Wilhelm von Oranien. Die Union antwortet 1581 mit der Unabhängigkeitserklärung von Spanien. Die Nördlichen Provinzen erlangten 1609 de facto und 1648 de jure Souveränität.

### **Abb. 2**

Juan Pantoja de la Cruz\* (1551–1608)

„Die Konferenz im Somerset House“

Signiert, 1604, Öl auf Leinwand, 205,7 x 276,8 cm

Greenwich, National Maritime Museum, Inv. Nr. BHC 2787.

Die Vertreter Spaniens und der Südlichen Niederlande finden sich an der linken Tischseite: Louis Verreycken, Jean de Richardot, Charles de Ligne, Alessandro Rovidio, Juan de Tassis, Juan de Velasco (v.l.n.r). Robert Cecil, Henry Howard, Charles Blont, Charles Howard, Thomas Sackville repräsentieren England.

Lit.: SALAS, 1966, S. 351f.; KUSCHE, M.: *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid 1964; KAT. BRÜSSEL 1998, S. 83; \*DEN TEX, Bd. 2, nach S. 490, und S. GROENVELD und H.L.Ph. LEEUWENBERG (Hrsg.), 1979, S. 168, schreiben das Gemälde Marcus Gheeraerts d. J. zu.

### **Kat. 2 •**

Anonym (nach Franz Hogenberg\*)

„Eigentliche Abbildung welcher gestalt Marquis Spinola von Graf Moritzen bey dem Hage in Holland den 1. Febr. 1608 empfangen worden“

1608, Kupferstich und Typendruck, 51,4 x 31,3 cm

Rechte (frz.) Textspalte ein- und zum Teil herausgerissen, geklebt.

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 44.8 Aug. 2°fol. 21.

Weitere Standorte: Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1249 (ohne Text). Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Abteilung, HB 318. London, The British Library, 1750.c.1 (15) (vier dt. Vierzeiler direkt unter der Darstellung). Stadtmuseum Münster (ohne Text. Nachstich, um 1620). Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1215.

Die beiden wichtigsten Feldherren der Spanischen und Nördlichen Niederlande, Moritz von Oranien und Ambrogio Spinola, gehen aufeinander zu, um eine Basis für die nachfolgenden Friedensverhandlungen zu schaffen. Umringt werden sie von den sie begleitenden Reiterscharen. Im Hintergrund sind die Silhouetten von Rijswijk und Den Haag zu sehen. Der Stich fand aufgrund der Bedeutung des Treffens weite Verbreitung.

Lit.: \*HOGENBERG, 1983, S. 393; HARMS, Bd. 2, S. 138, Nr. 75; KAT. MÜNSTER 1988, S. 169ff.; PAAS, 1985, Bd.1, P-93; FM, Nr. 1249; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1215.



**Kat. 3 •**

David Vinckboons (1576–1629)

„Allegorische Darstellung des Waffenstillstandes zwischen den Nördlichen und Südlichen Niederlanden“

1609, Feder in Braun, grau und blau laviert, z.T. geriffelt, 40 x 90,5 cm,

3 Blätter, die beiden linken Drittel wieder zusammengeklebt. Das rechte Drittel 1951 dazu erworben, aber noch nicht angefügt (40 x 60 und 40 x 30,5 cm)

Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Inv. Nr. M 2110 und 52421.

In Form eines allegorischen Triumphwagens zieht die Personifikation des *Waffenstillstandes* in die Niederlande ein. Das geteilte Land wird durch die weiblichen Figuren rechts vor den Kulissen präsentiert. Der Wagen wird von den wichtigsten historischen Persönlichkeiten begleitet: Erzherzog Albrecht und Isabella (auf den Pferden); Pater Jan Neyen (hält die Zügel); Heinrich IV und Jakob I. (an den Wagenrädern). Philipp III. und Spinola sowie Moritz von Oranien und zwei Würdenträger stehen bei den ihnen zuzuordnenden Kulissen. Im Hintergrund ist die Silhouette Antwerpens zu erkennen. Landwirtschaft, Seehandel und der Aufbau von zerstörten Häusern zeugt von der Befriedung des Landes durch den Waffenstillstand. Über der Szenerie schwebt eine Wolkenformation mit *Mars* und *Venus*.

Lit.: WEGNER/PÉE, 1980, Nr. 45; KAT. PARIS 1985, S. 338f.

**Kat. 4 •**

Anonym

„Iberae Naeniae“

1608–1609, Kupferstich, 29,8 x 20,5 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1253.

Weitere Standorte: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. HB 319 (mit deutschem Text). Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 32.5. Aug. 2°fol. 1161.

Im Medaillon sind die Portraits der spanischen und flämischen Gesandten Pater Jan Neyen, Lodewijk Verreycken, Ambrogio Spinola, Jean Richardot und Juan de Mancidor zu sehen. Sie haben an den Friedensverhandlungen teilgenommen, die 1607 in Den Haag begannen und 1609 im Zwölfjährigen Waffenstillstand endeten. Daß der Autor des Kupferstiches nicht an die Beständigkeit des Abschlusses glaubte, zeigt das homo bulla-Motiv. Eine der Seifenblasen trägt bezeichnenderweise die Aufschrift Pax.

Lit.: FM, Nr. 1253; HARMS, Bd. 2, S. 140, Nr. 77; PASS, 1985, Bd. 1, P-94.

**Kat. 5/1-10 •**

Vertragstext des Zwölfjährigen Waffenstillstandes

„Titelblatt“

„Tractaet van t'Bestand / ghemaect ende besloten binnen de Stadt est Cité van Antwerpen / den negensten Aprilis 1609. voor den tijtd van twaelf Jare / tusschen de Commissarisen de serenissime Princen Eertshertoghen / Albert ende Isabella Clara Eugenia / soo wel in den namen vanden Majesteyt Catholicke / als de haeremmet de

Commissarisen ende Ghedeputeerden vande Illustre Heeren Staten General vande vereenichde Provinciën der Nederlanden: Ende dat door het tusschen - comen / ende met adbijs vande Herren Ambassadeurs vande Coninge / den Alder-Christelicksten / ende van groot Bretaignien. In s'Graven Haghe, / By Hillebrant Jacobsz. gesworen Drucker vande Hoghe moghende Heeren, die Staten Generael vande Geunieerde Provintien der Nederlanden. Met Privilegie“.

Titelblatt, 2 Seiten mit einer kurzen Abhandlung über die Verhandlungsgeschichte, 7 Seiten mit 38 Vertragsartikeln, 18,7 x 14 cm, Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek.

### **Kat. 6**

Anonym nach David Vinckboons

„Afbeeldinghe van 't Nederlandts Bestandt“

1609, Radierung, Holzschnitt (Überschrift), 39 x 90,1 cm

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. HB 321.

Seitenverkehrte Wiedergabe der Federzeichnung von Vinckboons. Die Vorgaben wurden – bis auf die ‚aufsteigende Rauchsäule‘ hinter der Personifikation *van 't Bestand* – detailgetreu übernommen. Die Benennung der Personifikationen erfolgte in Form von Inschriften. Zum Teil wurden sie in drei Sprachen (lat., frz., ndl.) angegeben, hauptsächlich aber in Niederländisch. Hinzugefügt wurde die Titelleiste ‚Afbeeldinghe van 't Nederlandts Bestandt‘ in Kapitälchen.

Lit.: KAT. PARIS 1985, S. 338f..

### **Kat. 7 •**

Hessel Gerritsz (Gerryts\*; 1581–1632) nach David Vinckboons

„Afbeeldinghe van 't Nederlandts Bestandt“ (mit Überschrift, Gedicht und Vertragsartikeln)

a) nur Abb. (mit der Adresse von Visscher )

1609, Radierung und Typendruck, Holzschnitt (Überschrift)

„Ghedrukt 't Amsterdam by Willem Jansz. [Blaeu\*\*] op 't Water / in de vergulde Sonnewijser. 1609“ (angegeben am Ende der Vertragsartikel)

39,3 x 89,8 cm (3 Platten); 68 x 117 cm mit Gedicht und Artikeln

Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1240.

Das oben vorgestellt Blatt wurde durch das ‚Ghedicht op het bestandt‘ (hundertvierzig Zeilen in fünf Spalten) von P.C. Hooft erweitert. Abbildung und Gedicht werden durch einen Zierrahmen vom ‚Tractaet van 't bestant / ghemaect ende besloten binnen de Stadt en Cité van Antwerpen / den IX. Aprilis 1609‘ getrennt.

Lit.: \*WURZBACH, Bd. 1, S. 581; \*\*ATLAS VAN STOLK 1240; KAT. MÜNSTER 1998 [B], Bd. 2, S. 598; a) MCGRATH, 1975, Nr. 36a; a) FM, NR. 1267; a) HOLLSTEIN, Bd. 38, S. 235, Nr. 266.

**Abb. 3**

Anonym (nach Sebastian Münster)

„Antwoordt op het Tweede Refereyn by de Overheersde Nederlandsche Provintien aen Hollant gheschreven: Om haer met schoon schijnende Redenden Ongefondeerde dreygementen, ende ongelijcke Exempelen te bewegen Vrede te maken met den Spangiaert“

1598, Kupferstich, 13 x 11,5 cm

Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1006.

Weitere Standorte: Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1086C.

Das Blatt verbildlicht den Aufstand der Niederlande gegen die spanische Hege-  
monie am Ende des 16. Jahrhunderts. Die Niederlande, durch den holländischen  
Garten und den Leo Belgicus in der unteren linken Ecke symbolisiert, versuchen die  
Spanier (Armada, Römisch-Katholischer Glaube und ihre Friedensvorstellungen)  
von sich fern zu halten. Das Blatt stellt ein vergrößertes Detail aus Sebastian  
Münsters Kupferstich „Het Spaens Europa“\* dar, 1598 (20,9 x 25,3 cm, Nürnberg,  
Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, HB 296.)

Lit.: ATLAS VAN STOLK, 1006; KEMPERS, 1995, 87f.; KNUTTTEL 1043–1047; DEN TEX,  
1962, Bd. 3, S. 650; \*KAT. MÜNSTER 1998 [B], Bd. 1, S. 116.

**Kat. 8 •**

Barptolemaeus Anulus (1500?–1565)

„Pax armata“

(in: PICTA POESIS. VT PICTVRA POESIS ERIT. LVGDVNI. Apud Mathiam  
Bonhomme. 1552. CVM PRIVILEGIO, S. 44)

1552, Holzschnitt, 5 x 3,7 cm

Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek.

Das Epigramm lautet: „Haec quid caeruleo sub peplo signat Amazon: / Quae risum  
simulans ringitur ore truci? / In manibus cuius gladium praetendit oliua. / Tranquillo  
pro oleo defluit vnde liquor? / SIC pingenda venit mundanae pacis imago, / Quae  
fictis reparat bella sub inductis“. Dargestellt ist eine weibliche Figur, die ein mit  
einem Ölweig umwundenes Schwert in den Händen hält, aus dem Wasser statt Öl  
herausfließt. Im Hintergrund reichen sich zwei Soldaten die Hände.

Lit.: HENKEL/SCHÖNE, Sp. 1560f. (ohne Abb.); KAT. UNNA 1988, Abb. 58 (ohne Text und  
als Frieden bezeichnet), DLUGAICZYK, 2002.

**Kat. 9 •**

Cesaere Ripa (um 1560–vor 1625)

„TREGUA“ (in: Iconologia)

1618, Holzschnitt, 9,5 x 8 cm

„Una donna, che stia in una isoletta, nel mezzo del mar tranquillo à sedere sopra un  
fascio d’armi in hasta legate, porti il petto armato, come Bellona, habbia sopra il  
ginocchio destro il murione, e sopra il murione tenga posato il pugno, e con esso  
stringa una verga, intorno la quale sarà involto il pesce lupo, e il muggine, uniti

insieme: con la sinistra tenga legati con un cingolo un cane, e un gatto, che pacificamente sedano al paro.“ (Ripa) Die Darstellung gibt den Text wortgetreu wieder: *Tregua* sitzt, bekleidet mit einem Brustpanzer, auf einer Insel und hält in der einen Hand einen Stab mit zwei aufgespießten Fischen. Mit der anderen hält sie eine Kette, an die Hund und Katze festgebunden sind.

Lit.: RIPA, 1618, ND Torino 1988, S. 447f.

### **Kat. 3 D1 •**

David Vinckboons

„Personifikation des Waffenstillstandes“ (Bestand, Treuga, Induciae)

Detail aus: Allegorische Darstellung des Waffenstillstandes zwischen den Nördlichen und Südlichen Niederlanden

1609

Vinckboons läßt hinter der Personifikation des *Waffenstillstandes* eine „Rauchsäule“ aufsteigen, die in der oberen Zone zwei Figuren aufweist, die sich umarmen. Zwischen ihnen lassen sich ineinandergeschlagene Hände und ein Herz ausmachen. Über ihren Köpfen schwebt mittig ein Kreuz.

### **Abb. 4**

Pieter Claeissens d. J. (um 1540–1623)

„Allegorie auf den Frieden in den Niederlanden im Jahre 1577“ („PACIS TRIVMPHANTIS DELINEATIO“)

unten rechts signiert und datiert

1584, Öl auf Eichenholz, originaler Rahmen, 159 x 198 cm

Brügge, Groeningemuseum, Inv. Nr. 0.24.

Der von drei Eseln gezogene Triumphwagen, der auf die siebzehn personifizierten Provinzen zufährt und die an der Ausfertigung des Vertrages beteiligten, individuell portraitierten Männer hinter sich herführt, wird von *Caritas* gelenkt. Ihr folgt die erhöht thronende *Pax*, mit Olivenzweig und Segensgestus als Friedensengel, sowie *Foedus*, die Verkörperung des Bündnisses, welche Embleme der Eintracht und das Band der Eintracht hält.

Lit.: KAT. MÜNSTER 1998 [B], Bd.2, S. 3; HOOP SCHEFFER, 1961; THIEME/BECKER, Bd. 7, S. 33.

### **Kat. 10 •**

Wierix (nach Willem van Haecht I)

„Allegorie auf den Frieden in den Niederlanden im Jahre 1577“ („PACIS TRIVMPHANTIS DELINEATIO“)

1577 (1609\*\*), Kupferstich, 37,4 x 45,3 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 723B.

Der Stich liegt in mehreren Fassungen vor: 1552 von Frans Floris entworfen, wurde er 1577 im Kontext der Genter Parzifikation leicht modifiziert wiederverwandt („f. floris pinx. anno 1552“ und „P. Baltens excud. W. Haecht comp. cum privilegio 1577“) und diente als Grundlage für das Gemälde von Claeissens (s.o.). Beim letzte-

ren wurde ein 9-zeiliger Vers\* in Ndl., Lat. und Frz. beigelegt, der sich auch unter dem Gemälde findet. 1609\*\* wurde der Stich (ohne Text) nach Abschluß des Waffenstillstandes wieder neu aufgelegt und in Umlauf gebracht.

Lit.: HOOP SCHEPPER, 1961; \*TANIS, 1993, S. 115; FM, Nr. 723 und \*\*1272.

### **Kat. 11 •**

Pieter van der Borcht IV. (tätig um 1600)

(nach Zeichnungen von Cornelis Floris und Joos de Momper\*)

‚Theatri Versatilis Facies Altera‘

(In: Ioannes Bochius: *Historia narratio profectionis et inaugurationis serenissimorum belgii principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducum*. Ex officina Plantinian, APVD IOANNEM MORETUM 1602, S. 222–223)

1599/1602, Kupferstich, 33 x 43 cm

Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek.

Das Bild des beweglichen Theaters (theatri versatilis) verzeichnet auf sechs, sich nach oben verjüngenden Sitzreihen, vierzig, dem Zustand des Friedens zuzuordnende Personifikationen. Angeführt werden sie von *Pax*, *Securitas* und *Viktoria*. Die Form des Theaters orientierte sich am Mausoleum des Augustus\*\* und drehte sich, während die Erzherzöge daran vorbei zogen, von der ‚Kriegs- zur Friedensseite‘.

Lit.: \*KAT. ANTWERPEN 1996, S. 105f.; \*\*BOCHIUS, 1602, S. 217; HOLLSTEIN, Bd. 3, Nr. 432–462; THØFNER, 1998, S. 63f.; THØFNER, 1999, S. 19f.; MCGRATH, Elizabeth: *Rubens' Pompa Introitus Ferdinandi and the Tradition of Civic Pageantry*, (Diss.) London 1971, S. 183ff. (freundlicher Hinweis von H.-M. Kaulbach); BERCKENHAGEN, 1978, S. 58.

### **Kat. 12 •**

Pieter van der Borcht IV. (tätig um 1600)

(nach Zeichnungen von Cornelis Floris und Joos de Momper\*)

‚Schema Theatri Versatilis‘

(In: Ioannes Bochius: *Historia narratio profectionis et inaugurationis serenissimorum belgii principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducum*. Ex officina Plantinian, APVD IOANNEM MORETUM 1602, S. 218–219)

1599/1602, Kupferstich, 33 x 43 cm

Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek.

Das bewegliche Theater (theatri versatilis) verzeichnet auf sechs, sich nach oben verjüngenden Sitzreihen vierzig, dem Zustand des Krieges zuzuordnende Personifikationen. Angeführt werden sie von *Bellona*, *Furor* und *Cadaes mulier*. Die Form des Theaters orientiert sich am Mausoleum des Augustus\*\*.

Lit.: \*KAT. ANTWERPEN 1996, S. 105f.; \*\*BOCHIUS, 1602, S. 217; HOLLSTEIN, Bd. 3, Nr. 432–462; THØFNER, 1998, S. 63f.; THØFNER, 1999, S. 19f.; MCGRATH, Elizabeth: *Rubens' Pompa Introitus Ferdinandi and the Tradition of Civic Pageantry*, (Diss.) London 1971, S. 183ff. (freundlicher Hinweis von H.-M. Kaulbach); BERCKENHAGEN, 1978, S. 58.

**Kat. 11 D1**

Pieter van der Borcht IV. (tätig um 1600)  
 ‚Personifikation Induciae‘ (3. Reihe, ganz rechts)

Detail aus: Theatri Versatilis Facies Altera  
 1599/1602

Die Personifikation *Induciae* unterscheidet sich in ihrer Kleidung nicht von den anderen dargestellten Figuren. Allein ihr Attribut, einen mit ineinandergeschlagenen Händen bekrönten Caduceus, kennzeichnet sie als *Induciae*. Bochius beschreibt sie folgendermaßen: „*Induciae per virginem denotantur caduceum habentem, duasque manus sese complectentes*“.

Lit.: BOCHIUS, 1599/1602, S. 221.

**Kat. 7 D1**

Hessel Gerritsz  
 ‚Personifikation des Waffenstillstandes‘

Detail aus: Afbeeldinghe van't Nederlandts Bestandt (mit Überschrift, Gedicht und Vertragsartikeln)

1609

Gerritsz übernimmt die Vorlage von Vinckboons (Kat. 3) detailgetreu. Nur die ‚Rauchsäule‘ hinter der Personifikation des *Waffenstillstandes* (Kat.3 D1) wird ausgespart und um eine nackte Figur in Rückenansicht mit einem Kranich auf der Hand erweitert. Die Hauptfigur wird durch eine Inschrift als ‚*Induciae, La Treve, 't Bestand*‘ benannt.

**Kat. 13 •**

Medaillen

‚Auf den Waffenstillstand, 1609‘

1: Umzeichnung von Kat. 24

2: FIDES SED VIDE. Anno 1609

PATIENS SUB CRUCE FORTIOR LEONE

3: LIBerta IMPerialis CIVitas DAVONTURium, SOCIA CONFoederatarum

BELGii Provinciarum 1609

HOC FIDO. HOC NITOR. HOC GLORIOR

4: QUOD NON POTESr RATIO, SANAT MORA

LUCTOR ET EMERGO. 1609

5: VINCIT QUI PATITUR. WYNTGIS. 1609

6: NEC ARMA, NEC INDUCIAE, SED DEUS PROTEGIT SUOS.

CALCuli CAMerae RATIONum ORDinum ZELandiae

7: TANDEm BONA CAUSA TRIUMPHAT, Anno 1609

ORDines TETRARCHiae NOVIOMAGensis

8: ALBERTUS ET ELISABETA, DIE GRATIA

SAPIENTIA DUCE

Die Medaillen sind von verschiedenen Provinzen und Städten auf den Waffenstillstand geprägt worden. Bis auf die letzte entstammen alle aus den Nördlichen Niederlanden (u.a. Nijmegen, Deventer, Zeeland, Middelburg).

Lit.: LOON, Bd. 2, S. 46.

#### **Kat. 14 •**

Helias van den Bossche (tätig um 1607\*)

„Allegorie auf die Waffenstillstandsverhandlungen zwischen Spanien und den niederländischen Generalständen“

Signatur u.l.: „Helias vanden Bossche Fecit“ (P. Firens excudit a Paris rue St. Iac. a. la fleur de lis)\*\*, Verleger: Pierre Firens (tätig in Antwerpen u. Paris, † nach 1636) um 1609, Radierung und Kupferstich, 25,3 x 34,5 cm

Rijksprentenkabinet Amsterdam, Slg. Frederik Muller, Nr. 1268.

Weitere Standorte: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung, Inventar-Nr. HB 19102. Historisches Museum Rotterdam, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1242.

Von rechts nach links zieht ein Triumphwagen mit den Personifikationen *Pax*, *Iustitia*, *Misericordia*, *Veritas* und den siebzehn personifizierten Provinzen, angeführt von Moritz und Spinola, auf das Erzherzogspaar Albrecht und Isabella (links, sitzend) zu. Im Hintergrund ist eine Kirche (Templum Religioni) und eine Schmiede zu erkennen, in der nach Jesaias 2, 4 Schwerter zu Pflugscharen umgeschmiedet werden.

Lit.: \*WURZBACH, Bd. 1, S. 145; THIEME/BECKER, Bd. 4, S. 391; \*\*FM, Nr. 1268; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1242.

#### **Kat. 15 •**

Crispijn de Passé I (um 1565–1637)

„Victoriae Praemium“ (Titelincipit)

1609, Kupferstich, koloriert, 32,2 x 35,5 cm

Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1247.

*Pax* und *Iustitia* sitzen auf einem Thron im holländischen Garten. Ihr Thron ist durch eine Kordel mit den personifizierten Provinzen der Nördlichen Niederlande verbunden. Im Zentrum stehen Wilhelm und Moritz von Oranien. Das Blatt beinhaltet ein kompliziertes Geflecht aus zweiundfünfzig Inschriften und kleinteiligen Darstellungen. Das patriotische Programm verbildlicht die Errungenschaften der freien Provinzen im Unabhängigkeitskrieg gegen Spanien.

Lit.: ATLAS VAN STOLK, Nr. 1247; FM, Nr. 1275; KEMPERS 1995 (Titelblatt), S. 94; JIMKE-VERKADE, 1981, S. 224.

#### **Kat. 16 •**

(Nach) Claes Jansz. Visscher (1586–1652)

„Das Testament Des Friedens oder Anstands, so etwa vor 6 Jahren In Nderlandt gemacht worden“

a) Het Testament van t'Bestant

b) Het testament vant bestant le testament de la trefve

1615, Radierung, 24,8 x 33,5 cm

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, IH 36

Weitere Standorte: Coburg, Kupferstichkabinett Veste Coburg, Inv. Nr. XIII, 443,86. a) Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1299. b)

Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1301.

Das Blatt nimmt Bezug auf die Auseinandersetzungen während des Jülich-Klevischen Erbfolgestreites, die als der ‚Tod‘ des Waffenstillstandes dargestellt werden. Die antagonistischen Parteien Spanien (vertreten durch Spinola, links) und die Nördlichen Provinzen (Löwe und *Magd* im holländischen Garten, rechts) stehen sich in der vorderen Bildebene gegenüber. Etwas in den Hintergrund gerückt liegt die Personifikation des *Waffenstillstandes* auf dem Totenbett und macht ihr Testament.

Lit.: HARMS, Bd. 2, S. 182, Nr.104; a) FM, Nr. 1299; b) ATLAS VAN STOLK, Nr. 1301; b) HOLLSTEIN, Bd. 39, Nr. 24; PAAS, 1985, Bd. 1, PA-61, 62; THIEME/BECKER, Bd. 34, S. 414.

### Abb. 5

Cornelis Anthonisz. (um 1500–nach 1553)

„Eintracht, Liebe und Frieden“

Monogramm u.l.: CAT

1539, Holzschnitt, 24,4 x 36,7 cm

Amsterdam, Rijkprentenkabinet, Inv. Nr. BJ 94.

In der Mitte des Bildes liegt eine junge Frau am Boden, die durch die Inschrift als Eintracht identifiziert werden kann. Sie lehnt sich mit dem Oberkörper an einen Baum, hat die Augen geschlossen und ihre Arme hängen schlaff nach unten. Links steht eine männliche Figur, die den Frieden verkörpert und ihr gegenüber befindet sich die Liebe. Sie unterhalten sich über den Zustand der am Boden liegenden. „Och Eendracht slaepdy“ bemerkt der Friede, worauf die Liefde sagt „Wat sou sy slape – sy is doot“. Die Eintracht antwortet darauf „Of ick slaep of ick doot ben ick seght u klaerlijck. Op my en acht noch geestelijck noch waerlijck.“

Lit.: HOLLSTEIN, Bd. 30, S. 35, Nr. 37; KAULBACH, 1985, S. 25; Christine M. AMSTRONG: *The Moralizing Prints of Cornelis Antonisz.*, Princeton, 1990, S. 54ff.

### Kat. 17 •

Anonym

„Afbeeldinge ende korte verklaringe...van Gulick“ (Titelincipit)

1615, Radierung und Typendruck, 51,6 x 36 cm,

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek IH 40.

Weitere Standorte: Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1297. Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1299.

In acht größeren Szenen werden die Folgen der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Niederländern und Spaniern während des Jülich-Klevischen Erbfolgestreites dargestellt. Das Blatt wirft den Spaniern vor, durch ihren Einmarsch



den Waffenstillstand zu gefährden und ‚umzustürzen‘. Dafür steht der kippende Wagen mit der Pyramide, verschiedensten Waffen und Rüstungsteilen, sowie die Personifikation des *Waffenstillstandes*, die in den Armen zweier Mönche liegt und stirbt.

Lit.: FM, Nr. 1297; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1299; HARMS, Bd. 2, S. 188, Nr. 107; Bd. 4, Nr. 96; PAAS, 1985, S. 399, PA–60.

### **Kat. 18 •**

Claes Jansz. Visscher (1586–1652)

‚Leichenbegengnuß Des nunmehr zum Endgeloffenen und verstorbenen Treves...‘  
(Titelincipit)

a) Treves Endt (seitenverkehrt, ohne Portrait-Medaillons)

1621, Radierung, Holzstich und Typendruck, 30,4 x 35,8 cm

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek IH 133.

Weitere Standorte: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. HB 24519. a) Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1449. Rotterdam, Historisches Museum, Atlas van Stolk, Nr. 1526.

In Form eines Trauerzuges werden der abgelaufene *Waffenstillstand (Treves)*, seine Befürworter Erzherzog Albert und Pieter Peckius von zwölf Sargträgern zu Grabe getragen. Direkt hinter ihnen finden sich zwei verhüllte Figuren, die als ‚Quade Narunge‘ (böse Nahrung) bezeichnet sind und wahrscheinlich die ständigen Auseinandersetzungen während des Waffenstillstandes symbolisieren. Der Kriegsgott *Mars* legt als Zeichen des wieder aufflammenden Krieges seine Sporen an. Die Medaillons zeigen Portraits dreier hingerichteter Hochverräter.

Lit.: HARMS, Bd. 2, S. 344, Nr. 194; FM, Nr. 1449; ATLAS VAN STOLK 1526; HOLLSTEIN, Bd. 39, Nr. 38.

### **Abb. 6 •**

Anonym

‚Kurtzer bericht, wie des treves in Niederlandt schwester, die VNION in ober Teutschland gestorben, vnd ihrem Bruder dem Treves iämmelich im todt nachfolgen thut‘ (Titelincipit)

1621/1622, Radierung, Holzstich und Typendruck, 17,3 x 33,2 cm

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Slg., Inv. Nr. HB 445.

Die Darstellung zeigt einen Leichenzug, der, angeführt von einem Fahnenträger (B), um eine Stadt herumgeführt wird. Der Zug ist im Begriff, die Stadt durch das Stadttor zu betreten. Dem Titel ist zu entnehmen, daß hier die Union zu Grabe getragen wird, die sich nach der Niederlage in der Schlacht am Weißen Berg im November 1620 weitgehend aufgelöst hatte.

Lit.: KAT. MÜNSTER 1983, S. 63; HARMS, Bd. 2, S. 336, Nr. 190.

**Kat. 19 •**

Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625) und Hendrick van Balen (1575–1632)

„Die Weissagung des Propheten Jesaias“

um 1609, Öl auf Kupfer, 40,2 x 50,5 cm

München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1999.

Der Prophet Jesaias steht in der Mitte der Darstellung und weist gleichzeitig auf die Steintafel mit der Weissagung: „Da werden sie Schwerter zu Pflugscharen und ihre Spieße zu Sicheln machen“ und auf die vor ihm liegenden Waffen. Rechts neben ihm versucht ein kleiner Genius die Waffen zu verbrennen; die eigentliche Umschmiedung erfolgt rechts hinten in einer Schmiede. Die drei allegorischen Figuren am rechten Bildrand – *Felicitas*, *Pietas* und *Abundantia* – kennzeichnen den Erfolg. Der Kronleuchter (ohne Kerzen), die Fledermaus, die Waage und vor allem der kleine Genius müssen als Kritik am Waffenstillstand verstanden werden.

Lit.: WOHLFEIL 1987 [B]; JOST, 1963, S. 119ff.

**Kat. 20/1 •**

Pieter Serwouters (1586–1657)

nach David Vinckboons „DVB figu 1608“ und D.V. Marien (?) „DV Marien Inventor“

„Allegorie auf den einziehenden Zwölfjährigen Waffenstillstand“

Verleger: „Michiel Collyn executit“

1608, Kupferstich, 38,5 x 53,2 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1256.

Durch einen figural verzierten Brunnen getrennt, präsentieren sich die Südlichen (links) und Nördlichen (rechts) Niederlande mit ihren wichtigsten historischen Persönlichkeiten, Symbolen und personifizierten Provinzen. Im Hintergrund ist ein herannahender Triumphzug mit *Pax* zu erkennen, der die beiden Landesteile aber noch nicht erreicht hat. Vorher gilt es eine schmale Brücke überquert werden. Tief in den Hintergrund gerückt wütet nach wie vor *Mars* und sein streitbares Gefolge.

Lit.: FM, Nr. 1256; HOLLSTEIN, Bd. 26, Nr. 14, S. 238.

**Kat. 20/2**

Pieter Serwouters (1586–1657)

„Text zu Allegorie auf den einziehenden Zwölfjährigen Waffenstillstand“

1608, 18 x 53,2 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1256.

In Form von sieben dreizehnteiligen Strophen wird die „Allegorie auf den Zwölfjährigen Waffenstillstand“ erläutert. Die unten rechts aufgelisteten 54 Personifikationen werden in verschiedenen großen Gruppen zusammengefaßt und vorgestellt. Der Text ist in Niederländisch abgefaßt, ebenso die Bezeichnungen der Personifikationen.

**Abb. 7**

Rembrandt Hermensz van Rijn (1606–1669)

„Die Eintracht des Landes“ (De Eendracht van het Land)

um 1640, Öl auf Holz, 74,6 x 101 cm

Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum, Inv. Nr. 1717.

Am linken Bildrand befindet sich *Iustitia* hinter der Rückenlehne eines Thrones. Mit einem Betgestus umfaßt sie ein mit der Spitze nach unten gerichtetes Schwert. Hinter ihr ragt eine Säule bis in den Himmel, an der verschiedene versiegelte Schriftstücke zu finden sind. Zwischen ihr und dem aufragenden Baum in der Mitte liegt der holländische Löwe, hinterfangen von den Wappen der Provinzen. Rechts ist eine Heerschar von Soldaten zu erkennen.

Lit.: HAMEL, 1945; REGTEREN ALTENA, 1952.

**Kat. 21**

David Vinckboons (1576–1629)

„Entwurf für das Titelblatt der >Beschreibung der Niederlande< von

Lodovico Guicciardini, 1609“

1609, Feder in braun, grau laviert, 30 x 20,5 cm

Ottawa, The National Gallery of Kanada, Inv. Nr. 6317.O.261.

Guicciardinis Buch „Belgium dat is: Nederlandt“ wurde in den Niederlanden sehr geschätzt und mehrfach wieder aufgelegt. Vinckboons erhielt den Auftrag für die Zeichnung des Titelblattes, wahrscheinlich Anfang 1609. Es zeigt laut Popham/Fenwick\* oben auf dem einfachen Triumphbogen Mitglieder der Regierung und unten Repräsentanten der Gilden. Links im Hintergrund ist die Landwirtschaft und rechts die Schifffahrt dargestellt, zwei wichtige Komponenten der Prosperität des Landes.

Lit.: WEGNER/PÉE, 1980, Nr. 43; \*POPHAM, A. E. und K.M. FENWICK: *European drawings in the Collection of the National Gallery of Kanada*, Ottawa 1965, Nr. 138.

**Kat. 22**

Claes Jansz. Visscher (um 1587–1660?)

Titelblatt zu Emanuel van Meterens Buch „Belgische Ofte Nederlantsche Oorlogene Geschiedenissen Beginnende van t’Iaer 1598 tot 1609. Gedruckt op Schotlant buyten Danswyck. By Hermes van Loven. Anno 1609“

Monogramm: „CIV“ vorne rechts auf dem Ballen

1609, Kupferstich, 21,8 x 16,1 cm

Amsterdam, Bibliothek des Rijksmuseum.

Acht Szenen rahmen den Buchtitel, wobei die größeren allegorische und die sechs kleineren historische Darstellungen sind. Letztere widmen sich den Begebenheiten der Jahre 1598 bis 1609. Die beiden größeren Szenen zeigen jeweils *Belgica*. In der unteren fungiert sie als Verbindungsfigur zwischen den Südlichen (links dargestellt) und Nördlichen Provinzen, indem sie beiden Parteien die Hände reicht.

Lit.: HOLLSTEIN, Bd. 38, S. 164, Nr. 422.

**Kat. 23**

Pieter van der Heyden (um 1530?–1576?)  
nach Pieter Brueghel d. Ä. (um 1525–1569)

„Patientia“

„Patientia est Malorum quae aut infervntur, aut accidunt, cum aequanimitate  
perlatio“

Bez. u.r. „Brueghel inuent“; u.l.: „H. Cock excude 1557“. u.r. Monogramm: „PAVE“  
(Pierre van de Heyden)

1557, Kupferstich, 34 x 43,3 cm

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 9965.

In der vorderen Bildmitte sitzt *Patientia* auf einem Steinblock und ist von zahlreichen Ungeheuern zu Wasser und zu Lande umgeben. Obwohl Fußfesseln vor ihr am Boden liegen, scheint sie durch eine schwere Kette an den Block gefesselt zu sein. Sie hat ihre Hände, die ein lateinisches Kreuz halten, und ihren Blick Richtung Himmel erhoben und betet. Um sie herum befinden sich zahlreiche groteske Geschöpfe.

Lit.: BASTELAER, 1908, Nr. 124; TANIS, 1993, S. 15; HOLLSTEIN, Bd. 3, Nr. 124, S. 275; KAT. KÖLN 1992, S. 569, Nr. 155.1.

**Kat. 24**

Medaille

„Auf den Waffenstillstand, 1609“

Verso: REQUIES POST TOT DISCRIMINA NIL PLACITVM SINE PACE DEO

1609. Recto: Deo Optimo Maximo GRATaeque MEMORiae SACRum PRO

PACTis INDVCIis ORDDines TETRARChiae NOVIOMAgensis Fiere

Curaverunt.\*

1609, geschlagen in Nijmegen, Silber, 6,1 x 5,4 cm

Utrecht, Koninklijk Prentenkabinet, Centraal Museum.

Die gekrönte Niederländische *Magd* sitzt mit einem Ölzweig und einem aus sieben Pfeilen bestehenden Pfeilbündel auf einem Stapel aus Waffen- und Rüstungsteilen. Über ihrem Kopf steht das hebräische Wort für Jehovah. Recto ist das Wappen von Nijmegen zu erkennen, wo die Medaille laut Inschrift aus Dankbarkeit über den Waffenstillstand gefertigt wurde.

Lit.: \*GROENVELD, 1979, S. 40; Auflösung der Inschrift: LOON, Bd. 2, S. 46, Nr. 1.

**Kat. 25 •**

Claes Jansz. Visscher (um 1587–1660?)

„Leo Belgicus“

„NOVISSIMA. ET ACURATISSIMA LEONIS BELGICI. SEU SEPTEMDECIM  
REGIONUM DESCRIPTIO. AUCT = N.I. VISSCHERO“ (TITELINCIPIT)

Adresse: „Gedruckt t' Amsterdam, bij Claes Jansz Visscher. inde Calverstraat inde  
Visscher“

um 1611, Kupferstich, koloriert, 48,2 x 56,9 cm

Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1248.

Der allegorische Stich zeigt die Südlichen und Nördlichen Niederlande in der Form eines Löwen, der sich aufgrund der Befriedung zwischen den Landesteilen auf seinen Hinterläufen niedergelassen hat. Die positiven Auswirkungen des Waffenstillstandes sind im Hintergrund dargestellt: Landwirtschaft, freies Reisen, Städtebau usw. Gerahmt wird die Darstellung von den Wappen der 17 Provinzen (oben) und jeweils zehn Stadtansichten der Nördlichen (links) und Südlichen (rechts) Niederlande.

Lit.: FM., Nr. 1277A; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1248; HOLLSTEIN, Bd. 39, Nr. 214; KAT. MÜNSTER 1998 [B], Katalog, S. 34f.

### **Kat. 26 •**

Wilhelm Buytewech (um 1590 – 1630)

„Merckt de Wysheyte vermaert vant Hollantsche huysshouwen“ (Titelincipit)

Monogramm u.l.: WB

1615, Radierung, 13,5 x 17,6 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1304.

Weitere Standorte: Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1310.

Die Darstellung zeigt den umzäunten holländischen Garten, in dem ein prachtvolles Gebäude mit dem Wappen der sieben Provinzen und dem Wappen des Hauses Oranien geschmückt ist. Der Garten wird von „Freunden des Vaterlandes“ gehegt und gepflegt und vom vieläugigen Löwen an der Pforte bewacht. Von außen versucht die spanische Macht, personifiziert durch eine Frauengestalt mit einem Leoparden an der Leine, Einlaß zu erhalten.

Lit.: HAVERKAMP BEGEMANN, 1958, S. 170f.; FM, Nr. 1304; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1310; HOLLSTEIN, Bd. 4, Nr. 15, S. 66; Knuttel, Nr. 2183.

### **Kat. 27 •**

Adriaen Pietersz. van de Venne (1589–1662)

„Allegorie op de Trêvis“

Signatur: „AV Venne Fesit [sic] 1616“

1616, Öl auf Holz, 62 x 113 cm

Paris, Louvre, Inv. Nr. 1924.

Vor einem Kastell hat sich eine große Menschenmenge zusammen gefunden, um die Zusammenführung eines (Braut-)Paares zu feiern: es versinnbildlicht die durch den Waffenstillstand friedvoll verbundenen Südlichen (Mann) und Nördlichen Niederlande (Frau). In einer leichten Vertiefung finden sich links Waffen, Fahnen und Kriegstrommeln als Zeichen für die Aussetzung des Krieges. Die (Hochzeits-) Gesellschaft setzt sich aus historischen Persönlichkeiten zusammen, die zum größten Teil direkt an der Unterzeichnung des Vertrages beteiligt waren.

Lit.: BOL, 1983; BOL 1989, S. 41ff.; ROYALTON-KISCH, 1988, S. 19.

**Kat. 28 •**

Anonym

„Een dans om de Hollandsche Bruydt“

um 1615, Kupferstich, 14,9 x 24 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1303 und 1303 A.

Weitere Standorte: Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1308.

Unter einem Baldachin sitzt die *holländische Magd*. Als Zeichen der Wachsamkeit hält sie auf der linken Hand einen Kranich und schaut durch ein Fernrohr. Um den Baldachin tanzen verschiedene Figuren (Erzherzöge Albrecht und Isabella, der Papst, Jakob I. und Heinrich IV.) herum und buhlen damit um die Aufmerksamkeit der *holländischen Magd*. Hinter der Szene naht eine maskierte Figur, die den heimtückischen Krieg / Betrug darstellt. Das Blatt F.M. 1303 A trägt als Titel „Ghy Patriotten t’hans, kyck, kyck ... Siet wat een vreemden Dans, om de Holl. Bruydt“.

Lit.: VETH, 1976, S.16 (datiert um 1600); KUYK, 1940; FM, Nr. 1303 und 1303 A; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1308.

**Kat. 29**

Anonym

„Den wackeren Leew“

1610, Kupferstich, 16,5 x 26,5 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1274.

Weitere Standorte: Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1246.

Das Blatt verbildlicht die Freude und Ausgelassenheit über den abgeschlossenen Waffenstillstand, der sich im Tanz der Figuren manifestiert. Ein weiteres Anliegen des anonymen Autors ist es, den Betrachter zur Wachsamkeit aufzurufen. Dafür steht das Fernrohr in der Hand von *Belgica*. Daß die Wachsamkeit ratsam ist, zeigt die Vertiefung in der Mitte der Darstellung, in der Kriegsgerät aufbewahrt und von einem Jesuiten über eine Winde nach oben gezogen wird.

Lit.: FM, Nr. 1274; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1246/1309.

**Abb. 8 •**

Anonym

„sog. Dordrechter Münze“, (Umzeichnung\*)

1573

Im umzäunten holländischen Garten sitzt die holländische Magd mit einem erhobenen Schwert und trägt den Freiheitshut (pilleus) auf dem Kopf. Die Umschrift verso lautet „Libertas Patriae“. Recto ist ein Hirte zu erkennen, der zwei Ziegen hütet, wobei die kleinere an der größeren (oben stehend) säugt. Dort läßt sich die Umschrift „Diffugite caprimulgi“ lesen.

Lit.: \*LOON, Bd. 1, S. 172f.; BIZOT, Bd. 1, S. 20.

**Kat. 30**

Anonym nach Adriaen van de Venne

„Die Anbetung (Verehrung) des Freiheitshutes“

in: Adriaen Valerius\*: *Nederlandsche Gedenck-Clanck*, Haarlem 1626.

Kupferstich, 11,7 x 16,6 cm

Leiden, Universitätsbibliothek.

Zentral in der Mitte der Darstellung steht eine Lanze mit einer Schriftrolle (Privilegien) und dem Freiheitshut (Pilleus) oben auf. Angebetet und verehrt wird er von den personifizierten Provinzen (links), den Mitgliedern des Hauses Oranien und zahlreichen Vertretern des Militärs (im Hintergrund).

Lit.: \*VALERIUS 1626/1942, S. 276; HOLLSTEIN, Bd. 35, Nr. 430, S. 143.

**Kat. 31**

Anonym nach Adriaen van de Venne

„Der holländische Löwe übergibt das Schwert an Moritz von Oranien“

in: Adriaen Valerius\*: *Nederlandsche Gedenck-Clanck*, Haarlem 1626.

Kupferstich, 11,7 x 16,6 cm

Leiden, Universitätsbibliothek.

Moritz von Oranien bekommt vom holländischen Löwen das Schwert als Zeichen der Macht überreicht. Vorausgegangen war die Ermordung Wilhelms von Oranien 1584; sein Sarg und für ihn betende Gefolgsleute sind am linken Bildrand zu sehen. Moritz' militärische Intention wird durch das heranreitende Soldatenheer deutlich.

Lit.: \*VALERIUS 1626/1942, S. 133; HOLLSTEIN, Bd. 35, Nr. 429, S. 143.

**Kat. 32 •**

Anonym

„Boeren-litanie ofte klachte der Kempensche Landt-lieden over de ellenden van dese lanck-durighe Nederlantsche Oorloghe“ (Titelblatt)

gedruckt bei Dirck Cornelisz. Troost (in Amsterdam\*)

1607, Holzschnitt, 4°

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1240A.

Weitere Standorte: Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1196.

Der einfach Holzschnitt zeigt vier Figuren, die zwei Paare bilden. Links versucht ein Geistlicher mit sprechenden Gebärden, die mit einer Keule bewaffnete und als Soldat gekleidete männliche Figur zu überreden. Ihnen gegenüber vollzieht sich der gleiche Vorgang, in dem die Personifikation mit Schlangen im Haar (*Invidia*) der weiblichen Figur, deren Füße in einem Sockel stecken, ein versiegeltet Schriftstück (Privilegien) anbietet.

Lit.: \*FM, Nr. 1240A; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1196; KNUTTEL, Nr. 1395.

**Kat. 33 •**

Hendrick Hondius (1573–nach 1648\*) nach Hans Joerdans I († um 1649)

„NVTV DEI“

1608 (1603; 1619\*\*), Kupferstich, 45 x 55 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Slg. Frederik Muller, Nr. 1255.

Weitere Standorte: Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolck, Nr. 1448.

Das Blatt gewährt einen Einblick in den Holländischen Garten, wobei in diesem Fall die Umzäunung (der Schutzwall) durch eine Menschenkette gebildet wird. Die Pforte wird vom holländischen Löwen bewacht, der durch Moritz von Oranien (links) und Friedrich Heinrich von Oranien darin unterstützt wird. Der mittlere Bildstreifen stellt durch allegorische Figuren die Grundfeste der freien Provinzen dar, die es zu beschützen gilt. Im Hintergrund sind (freie) Städte, Häfen, zahlreiche Schiffe und friedlich weidende Kuhherden als Zeichen für den Reichtum und Wohlstand des Landes zu sehen.

Lit.: \*WURZBACH, Bd. 1, S. 706f.; FM, Nr. 1255 (\*\*1415); ATLAS VAN STOLCK, Nr. 1224 \*\*1448; HOLLSTEIN, Bd. 9, Nr. 22, S. 87; KAT. AMSTERDAM 1994, S. 186f.

**Kat. 34**

Anonym nach Daniel van den Brenden\* (1587–1663)

„Das Ende des Waffenstillstandes 1621“

in: Adriaen Valerius\*\*: *Nederlandsche Gedenck-Clanck*, Haarlem 1626.

1626 (Vorlage mit beschreibendem Text von Van den Brenden, 1621\*)

Kupferstich, 11,7 x 16,6 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1448.

Weitere Standorte: \*Apeldoorn, Paleis Het Loo Nationaal Museum, Inv. Nr. RL1078. London, British Museum, Slg. Historical Prints 1871-17-9-4782. Leiden, Universitätsbibliothek.

Moritz von Oranien und der holländische Löwe stehen rechts am Bildrand, um die Lanze mit dem Freiheitshut gruppiert. Der Löwe dreht sich nach hinten, um einen prall gefüllten Geldbeutel an einen Heerführer zu überreichen, der damit seine Soldaten (rechts) und den Bau neuer Kriegsschiffen (im Hintergrund) bezahlen soll.

Lit.: \*\*VALERIUS 1626/1942, S. 227; FM, Nr. 1448; HOLLSTEIN, Bd. 3, S. 217f.; \*KAT. KREFELD 1999: *Onder den Oranje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenthöfen*, München 1999, Katalog, S.101, Nr. 4/29.

**Kat. 35 •**

Anonym

„Das Ende des Waffenstillstandes 1621“ (Mission Pieter Peckius)

in: Adriaen Valerius\*: *Nederlandsche Gedenck-Clanck*, Haarlem 1626.

Kupferstich, 11,7 x 16,6 cm

Amsterdam, Rijksprentenmuseum Amsterdam, Slg. Frederik Muller, Nr. 1447.

Weitere Standorte: London, British Museum, Slg. Historical Prints 1871-12-9-4781. Leiden, Universitätsbibliothek.



Die Figur in der Mitte stellt Pieter Peckius dar, der Moritz von Oranien und den freien Provinzen (dafür steht der holl. Löwe) ein Schwert und einen Ölzweig entgegenstreckt und ihnen die Wahl zwischen Krieg und Frieden (oder einer Verlängerung des Waffenstillstandes) überläßt. Hinter Peckius stehen der Papst und der spanische König, die als Zeichen der Ernsthaftigkeit der Situation ihre Masken vom Gesicht genommen haben.

Lit.: \*VALERIUS 1626/1942, S. 224; FM, Nr. 1447; BOER/HETTEMA, 1919, S. 183.

### **Kat. 36 •**

Cornelis van Kittenstein\* (?) (geb. zu Delft–?)

„EXITVS INDVCIARVM“

(Titelblatt zu: Johannes Forestus: Hispanus Redux sive Exitus Induciarum Belgicarum ad Foederatos Belgas, Hoorn 1622)

1622, Kupferstich, 21,8 x 17 cm

Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek.

Das Blatt nimmt Bezug auf die Auswirkungen des beendeten Waffenstillstandes. In der Mitte steht eine Frau, sehr wahrscheinlich *Belgica* vorstellend, die von einem Spanier an ihrer vor der Brust gehaltenen Hand ergriffen wird. Sie hat ihren Blick flehentlich nach oben gerichtet, während der Spanier seinen Fuß auf die entrissenen Privilegien gesetzt hat. Links liegt ein Mann auf einer Folterbank und dahinter treiben Kriegsfurien ihr Unwesen. Die Auswirkungen sind rechts im Hintergrund zu sehen.

Lit.: \*FM, Nr. 1449E.

### **Kat. 37 •**

Pieter Serwouters (1586–1657) nach Adriaen van de Venne\*

„Handeling van trefues, Anno 1609“ (Waffenstillstandsvertrag von 1609)

in: Adriaen Valerius\*: *Nederlandsche Gedenck-Clanck*, Haarlem 1626.

Kupferstich, 11,7 x 16,6 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1259.

Weitere Standorte: \*Zwei Zeichnungen in Rotterdam, Historisches Museum, Slg.

Atlas van Stolk, Nr. 1232. London, British Museum, Slg. Historical Prints 1817-12-2-4718.

Das Blatt versinnbildlicht die politische Situation der Niederlande mit Abschluß des Waffenstillstandes. Während rechts Vertreter der Nördlichen Niederlande und links die der Spanischen Niederlande gezeigt werden, geben die Pfeile genaue Auskunft über die Verteilung der Provinzen. Sieben Pfeile (Nördlichen Provinzen) hält der Löwe in seiner Pranke, zehn (Südlichen Provinzen) liegen verstreut am Boden. Gleichzeitig hat der Löwe seine Pfote auf zwei Pfeile gesetzt (in Brabant und Flandern hatten die Generalstaaten in einigen Städten Fuß gefaßt), und ein Kardinal versucht dem Löwen einen Pfeil aus der Pranke zu stehlen. (Im Gelderland gab es einige Städte unter spanischem Einfluß).

Lit.: \*VALERIUS 1626/1942, S. 204; FM, Nr. 1259; ATLAS VAN STOLK, FM, Nr. 1232; HOLLSTEIN, Bd. 36, Nr. 74, S. 252.

**Kat. 38 •**

Anonym nach Johannes Sadaeler (1550–ca. 1600)

„Vindex Belgii“, Iustitiae et Libertatis“

1599/1600, Kupferstich, 19 x 29 cm

Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1075.

Weitere Standorte: Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr.1126B\* (nur „Vindex Belgii“, Holzschnitt, 5,9 x 9 cm). London, British Museum, Slg. Historical Print 1937-9-15-224.

Das linke Medaillon („Vindex Belgii“) zeigt einen Löwen mit der Unterschrift Belgica. Seine Krone ist mit der Aufschrift „ISABELLA“ versehen; über dem Löwen schwebt ein Adler mit Schwert und Weltkugel sowie dem österreichischen Wappen. Umgeben ist der Löwe von Fröschen, Stechfliegen und Mücken, die die Rebellen darstellen und als Plage verunglimpfen. Die Reaktion aus den Nördlichen Provinzen manifestieren sich im gegenüber dargestellten Medaillon. Nun ist es ein aktiver Löwe, der mit Hilfe der Rebellen die Schweine (Spanier) vertreibt.

Lit.: FM, Nr. 1126B; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1075; (Nur Löwe) \*HOLLSTEIN, Bd. 21, Textbd. Nr. 557, S. 156.

**Abb. 9 •**

Franz Hogenberg (ca. 1540–1590)

„Leo Belgicus“

(in: Aitsingerus, Michael von: De Leone Belgico, eiusque topographica atque historica descriptione liber ... rerumque in Belgio maxime gestarum inde ab a. 1559 usque ad. a. 1585 / Michaele Aitsingero auctore. – auctior et locupletior editio. – Coloniae: Campen, 1585)

1585, Kupferstich, 36 x 44 cm

Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek.

1585 hat Michael von Aitsingerus das Buch „De Leone Belgico“ publiziert, in dem die Niederlande von Hogenberg als Löwe dargestellt werden. Mit aufgerissenem Maul und einer erhobenen Pfote finden alle Provinzen Eingang in die Umrißlinien des Löwen. England und das Deutsche Reich sind ebenfalls kartographisch richtig erfaßt. Aitzinger wählte den Löwen, weil er nach Salomo (30, 30) keinem Gegner den Rücken zukehrt und fast alle Provinzen ein Löwenwappen besaßen.

Lit.: HOLLSTEIN, Bd. 9, Nr. 127, S. 55; HEYDEN, 1990, S. 16–18.

**Kat. 39 •**

Medaillen

„Auf den Waffenstillstand von 1609 unter Mitwirkung von England und Frankreich“  
– Oben: Verso: A DOMINO FACTUM EST ISTUD

Recto: ORDines FOEDerati BELGii, A REGE HISPaniarum ET ARCHIDucibus LIBERI AGNITI, POST BELlum CONTinuum XLII ANNorum INDUCIAS PACISCUNTUR INTERVentione REGUM GALLiae ET MAGnae BRITanniae, ET CUM IISDEM FOEDUS RENOVANT. ANNO CI)DCIX.

– Mitte links: Bis auf die Größe identisch mit der oben genannten.

– Mitte rechts: Verso: JUNCTA CORDA FIDELIUM. Recto: CONTRA VIM TYRANNORUM, 1609\*

– Unten: Nicolaas Petersz. de Vogelaer\*\* zugeschrieben, Silber, 52 mm. Verso:

JUNCTA CORDA FIDELIUM. Recto: CONTRA VIM TYRANNORUM, 1609.

Die vier Medaillen sind der Verbundenheit zwischen der Republik, England und Frankreich gewidmet und unterscheiden sich nur in Details. Die Wappen von England und Frankreich sind jeweils bekrönt, während die Republik entweder auf den aufsteigenden Löwen mit Schwert und sieben Pfeilen in der Pfote oder auf die zusammengebundenen Pfeile als Zeichen ihrer Eintracht zurückgreift.

Lit.: LOON, Bd. 2, S. 50, Nr. I–IV; \*BIZOT, I, S. 126ff.; \*\*GROENVELD, S.: *De Kogel door de Kerk? Politiek op penningen. Herden king tentonstelling Unie van Utrecht 1579–1979*, Utrecht 1979, S. 40, Nr. 105.

### Abb. 10

Filippo Calendario (?–1355\*)

„Venetia“

nach 1341

Venedig, Dogenpalast.

Die älteste bekannt gewordene *Venetia*-Darstellung findet sich an der Piazzetafassade des Dogenpalastes (Westfassade). Der Tondo ist Bestandteil einer Dekoration, die im Zusammenhang mit dem Neubau der Sala del Maggior Consiglio entstand. *Venetia* sitzt mit erhobenem Schwert in ihrer Rechten (wie *Iustitia*) auf einem Thron und hält eine Schriftrolle, auf der zu lesen ist: FORTIS / IUSTA / TRONO / FURIAS / MARE / SUB / PEDE / PONO.

Lit.: WOLTERS, 1983, S. 263f.; THIEME/BECKER, Bd. 5, S. 388.

### Kat. 40 •

Claes Jansz. Visscher (um 1587–1660?)

„Allegorie auf den Frieden\*/Waffenstillstand“

1615, Radierung, 17 x 35,5 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1273.

Weitere Standorte: Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1312.

In der Mitte der holländische Garten mit Löwe und *Magd*. Letztere hält eine Lanze mit einer Fahne, auf der zu lesen ist „Concordiae res parvae crescunt“. Mit auf dem Podest sitzt die personifizierte Religion (rechts) und die politische Redefreiheit der Bürger. Alle anderen, die außerhalb des Gartens dargestellt sind, stellen negativ besetzte Figuren dar, die der Einheit der Nördlichen Provinzen Schaden beifügen (wollen). Über der Szenerie schwebt die Hand Gottes und *Iustitia*.

Lit.: FM, Nr. 1273; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1312; \*HOLLSTEIN, Bd. 37, Nr. 26, S. 19, Bd. 39, Nr. 26, S. 18.

**Kat. 41 •**

Jacob Matham (1571–1631)

„Mars und Venus“

„JMaetham Hartemaeus Invenit, sculpsit et excudit“

um 1611, Kupferstich, 47 x 34,6 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

*Venus* liegt nackt auf ihrem Bett und bekommt von einer Dienerin den Liebesgürtel umgebunden, während im linken Vordergrund *Mars* von Genien seiner Kleidung entledigt wird. Seine Waffen werden ihm abgenommen und weggetragen bzw. als Spielzeug (Steckenpferd) umfunktioniert. Unter der Darstellung findet sich ein lateinischer Vierzeiler: „Mars positis armis Venerem petit. Illa profectio / Felix est regio, que nullo turbine belli / Vexatur, placidaque fruens tranquilla quiete / Fertilitate suos ditatque beatque colonos“.

Lit.: HOLLSTEIN, Bd. 11, S. 228, Nr. 213; BARTSCH 4.3. (Part 2), Nr. 15; BAUM-STARK, 1974, S. 180; JONG, 1980, S. 17.

**Kat. 42 •**

Peter Paul Rubens (1577–1640)

„Mars und Venus“

Öl auf Leinwand, 1617

Ehemals im Schloß Königsberg; verschollen.

Das Götterpaar *Mars* und *Venus* hat sich in der freien Natur niedergelassen und lagert vor einem kleinen Baum. *Venus* hat ihre Kleider bereits abgestreift und versucht, *Mars* in ihren Bann zu ziehen. Durch ihren Anblick schon betört, wird *Mars*, der nur noch einen Blick für *Venus* hat, nicht mehr gewahr, daß mehrere Cupiden sich seiner Rüstung und Waffen bedienen. Die Szene spiegelt sich im schnäbelnden Taubenpaar. Das Gemälde ist seit 1945 verschollen.

Lit.: EVERS, 1943, Abb. 292 und 293; BAUMSTARK, 1974, S. 177.

**Abb. 11**

Hendrick Goltzius (1558–1617)

„Currus Belli“

1578 (erste Fassung), Kupferstich, 24,9 x 36,4 cm

Veste Coburg, Kupferstichkabinet, Inv. Nr. VII, 28,75.

Im Vordergrund ist der Kriegswagen abgebildet, in dem sich der personifizierte *Krieg* auf einer Kanone niedergelassen hat. Begleitet wird er von der *Pest*, der *Grausamkeit*, dem *Hunger* und der *Gefangenschaft*. Gelenkt wird der Wagen von der *Raserei*. In unmittelbarem Zusammenhang werden Ursachen und Folgen des Krieges dargestellt. Im Hintergrund sind zwei Städte zu sehen: eine umlagerte, zerstörte und eine unversehrte Stadt. Der Krieg wird als Strafe Gottes interpretiert, der man nicht entgehen kann.

Lit.: KAT. COBURG 1983, Nr. 120, S. 246f.; Walter L. STRAUSS: *Hendrick Goltzius. The Complete Engravings and Woodcuts*. New York, 1977, Bd. 1, S. 64.

**Kat. 43 •**

Pieter van der Borcht IV. (tätig um 1600)

(nach Zeichnungen von Cornelis Floris und Joos de Momper\*)

„Apparatus In Foro“

(In: Ioannes Bochius: *Historia narratio profectionis et inaugurationis serenissimorum belgii principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducum*. Ex officina Plantinian, APVD IOANNEM MORETUM 1602, S. 274–275)

1599/1602, Kupferstich, 32, 8 x 44 cm

Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek.

Die Darstellung zeigt den Groote Markt in Antwerpen; im Hintergrund ist das Rathaus zu erkennen. Davor steht ein Sockel, auf dem obenauf die Figur des *Mars* in Feldherrenpose plaziert wurde. Mehrere Genien versuchen, seiner Waffen habhaft zu werden. Zwischen seinen Füßen brennt ein kleines Feuer, in dem sein Sandalenband verbrannt wird. Eingerahmt wird die Figur von zwei weiteren Standbildern, die *Minerva* und *Neptun* vorstellen.

Lit.: BOCHIUS, 1602, S. 273f.; GÉNARD, Bd. 1, S. 122

**Kat. 57 D1 •**

Simon Frisius (um 1580 – † vor 1628)

„Der gefangene Mars“

DETAIL AUS: PYRAMIS PACIFICA

1609

Eine dünne, ausgemergelte Figur steht mit dem Rücken zum Sockel und hält die Arme vor der Brust verschränkt. Die Kette zeigt an, daß die Figur, die deutlich als Mars gekennzeichnet ist, gefangen gehalten wird. Sein Oberkörper ist leicht nach vorne gebeugt. Er trägt einen Hut, dessen Hutband vor seinem Gesicht herunterhängt, und von seinem Gesicht ist außer dem Spitzbart nichts zu erkennen.

**Kat. 44 •**

(Nach) Pieter Baltens (1525–1598?)

„De Cracht des Peys“

1576\*, 1585\*\*, 1609\*, 1648\*, 1660\*, 1678\*, Kupferstich, 37,9 x 46,2 cm

Amsterdam, Rijsprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1271.

In der Mitte des Blattes steht ein Schmiedeofen, um den sich zahlreiche Figuren versammelt haben. *Violentia* schürt das Feuer, in dem *Prudentia* die Waffen erhitzt, damit sie von *Tempus* auf dem Amboss umgeschmiedet werden können. Rechts steht *Ratio*, die die waffenherantragenden Soldaten überwacht. Über der Szene schweben *Pax* und *Iustitia*.

Lit.: \*FM, 1271; MCGRATH, 1985, S. 81; WURZBACH, Bd. 1, S. 50, \*\*MAUQUOY-HENDRICKX, 1979, Nr. 1652; THIEME/BECKER, Bd. 2, S. 425f.

**Kat. 45 •**

Anonym

„Een Nieu-Jaer over den Vrede ofte bestant / daer van het Liedeken op de wyse vanden 65. Psalm Davids can ghesonghen worden“ (Titelincipit)

1610, Kupferstich, 39 x 20 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller 1277

Weitere Standorte: \*Münster, Universitätsbibliothek. \*Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek.

Die Figur des personifizierten *Vrede ofte bestand* steht groß und mächtig über zwei am Boden liegenden Figuren. Die männliche Figur wird durch verschiedene Waffen- und Rüstungsteile als *Mars* gekennzeichnet. Das weibliche Gegenstück stellt seine Schwester *Bellona* dar, über der *Pluto*, der Gott des Reichtums, steht. Die Darstellung erschien 1579 erstmals im \*Emblembuch ‚PARVVS MUNDUS‘ von Laurentius Haechtanus.

Lit.: FM, Nr. 1277; \*KAT. UNNA 1988, S. 68; HENKEL/SCHÖNE, Sp. 1561.

**Kat. 46 •**

Anonym

„Rechenpfennig“ (Umzeichnung)

1609

Ein Soldat sitzt auf dem Boden und hat seinen Oberkörper an eine Trommel gelehnt. Seine Arme sind unter dem Kopf verschränkt – er schläft. Seine Rüstung und Waffen liegen verstreut um ihn herum und sind zum Teil zerstört. Die Umschrift lautet: *Quiesco. MDCIX. S [enatus] C[onsulto].* Recto ist ein Mann zu erkennen, der über einem auf dem Tisch liegenden Schriftstück eingeschlafen ist. Hinter ihm steht *Mercur* und zupft ihm am Ohr. Die Umschrift lautet „Plus Vigila“.

Lit.: LOON, Bd. 2, S. 56; SCHÖNE, 1972, S. 40.

**Kat. 47 •**

Anonym

„Rechenpfennig“ (Original)

1609

Amsterdam, Privatbesitz.

Es ist gut erkennbar, daß sich die Umzeichnung (s.o.) genau an die Vorlage gehalten hat und kein Phantasieprodukt darstellt. Die Prägung der Rückseite ist nicht genau ausgeführt, ein Teil des Randes fehlt. Es ist keine Schaumünze, sondern ein Rechenpfennig, der in großen Mengen hergestellt wurde, bei denen die Präzision der Ausführung nicht so im Vordergrund stand. Die weite Verbreitung förderte die Bekanntheit der Darstellung.

Lit.: KAT. BRAUNSCHWEIG 1987, S. 140.

**Kat. 26 D1**

Wilhelm Buytewech (um 1590–1630)

„Schlafender Mars“

Detail aus: Merckt de Wysheyte vermaert vant Hollantsche huyshouwen (Titel-incipit)

Monogramm u.l.: WB, 1615

Rechts neben dem prachtvollen Haus der Nördlichen Provinzen sitzt, kaum zu erkennen, der *schlafende Mars*. Er hat seinen Oberkörper nach vorne gebeugt und stützt sich mit den Armen auf seinen Beinen ab. Die Darstellung reduziert sich nur auf die Figur; seine Waffen oder die Kriegstrommel wurden nicht dargestellt.

**Kat. 48 •**

Michiel Le Blon\* (um 1587–1656)

„Levendige Vertooninge van den tegenwoordigen Staet der Landen Gulich, Cleve, ende andere Byliggende Plaetsen“

Sign. u.r.: Blon, 1610, Kupferstich, 17,6 x 12,3 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1278A.

Das Blatt setzt sich aus fünf kleinen nummerierten Darstellungen zusammen. In der ersten Szene hält eine Figur einen Ölzweig in der Hand, und im Hintergrund ist links ein Sonnenaufgang und rechts eine Explosion zu sehen, die Krieg und Frieden symbolisieren. Danach treten zwei Figuren auf, die durch Beischriften als *Mars* und *Treves* identifizierbar sind. Die beiden folgenden Darstellungen haben den Umgang mit dem Frieden (Jesuiten, spanischer König) zum Thema, bevor ein clevischer Bauer Zuflucht beim holländischen Löwen sucht und die Abfolge beschließt.

Lit.: FM, Nr. 1278A; \*WURZBACH, Bd. 1, S. 116; \*THIEME/BECKER, Bd. 12, S. 504.

**Abb. 12**

Robert Willemsz de Baudous? (um 1575–?) nach Hendrick Goltzius (1558–1616)

„Mars“

Detail aus: Das Eisene Zeitalter (Het Ijzere Tijdperk)  
um 1600, Kupferstich, 16,8 x 25 cm (ganze Darstellung)

Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Mit gezücktem Schwert, flatterndem Umhang, federgeschmücktem Helm, breitbeinig und mit imposanter, machtgreifender Pose stellt sich *Mars* als Beherrscher des Eisernen Zeitalters vor. Im Hintergrund ist Mord und Totschlag, Ausbeutung und die Vertreibung der positiven Tugenden zu sehen.

Lit.: HOLLSTEIN, Bd. 8, S. 130; BARTSCH, Bd. 3.3., Nr. 36, S. 315; Bd. 3.4., S. 354.

**Kat. 49 •**

Jacob de Gheyn III. (ca. 1596 – 1644)

„Schlafender Mars“

Adresse: „N.de Clerc exc.“ mit dem Zusatz „Hh“.

um 1617, Radierung, 3. Fassung, 19,9 x 16,6 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

In einer Wandecke hat sich ein Mann, tief in seinen Mantel gehüllt, auf einer (Kanonen-)Kugel niedergelassen und schläft. Von seiner eigentlichen Kleidung ist außer dem federgeschmückten Barett nichts auszumachen. Er hält ein Schwert in seinen Händen, und vor ihm steht sein Helm auf einer Stange. Schild, Sporen, Handschuh und Kanonenkugeln liegen am Boden verstreut. Der lateinische Vers unter der Darstellung lautet: ‚Mavors quiescit laureatus altius / Quiescat in Bonum usque et usque publicum‘.

Lit.: HOLLSTEIN, Bd. 7, S. 198, Nr. 22; SCHÖNE, 1972, S. 38.

### **Kat. 50 •**

Hendrick ter Brugghen (1588–1629)

‚Schlafender Mars‘

Im rechten Hintergrund voll bezeichnet und datiert

162(?), letzte Ziffer nicht mehr lesbar, Rahmen von 1650, Öl auf Holz, 106,3 x 93,2 cm

Utrecht, Centraal Museum, Inv. Nr. 269.

Seinen Kopf durch die rechte Hand stützend, ist *Mars* in den Schlaf gesunken. Ein Großteil seines Gesichtes liegt im Schatten, aber es ist deutlich zu erkennen, daß seine Augen geschlossen sind. Er trägt eine aufwendig gestaltete (italienische) Rüstung, die sich bei Künstlern in seinem Umkreis mehrfach bezeugen läßt. In der Hand hält er ein Schwert, und er lehnt sich an eine Kriegstrommel, deren Schlagstöcke obenauf liegen. Der Rahmen wurde erst 1650 angefügt.

Lit.: KAT. BRAUNSCHWEIG 1987, S. 137f.; NICOLSON, 1958, Kat. A 71, S. 103; HARBISON, 1974, S. 35–36.

### **Abb. 13**

Jacob de Gheyn II. (1565–1629)

‚Mars auf einer Trommel sitzend‘

nicht datiert (entstanden in der letzten Schaffensperiode\*)

Federzeichnung; braune Tinte, 15,3 x 12,5 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. I.Q. van Regteren Altena.

Mit aufgerichtetem Oberkörper sitzt ein voll gerüsteter *Mars* auf einer Kriegstrommel und blickt nach rechts aus dem Bild. In der Rechten hält er eine (Turnier-) Lanze, und die Linke stützt sich auf seinem Schild ab. \*Durch die freie Art der Zeichnung wird sie in die letzten Jahre seiner Arbeit datiert.

Lit.: \*REGTEREN ALTENA, 1983, Bd. 2, S. 35, Nr. 117; Bd. 3, S. 185, Abb. 368.

### **Abb. 14 •**

Diego Velázquez (1599–1660)

‚Mars‘

1639–1641, Öl auf Leinwand, 179 x 95 cm

Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 1208.

Auf der Kante eines Bettes sitzend nimmt *Mars* Blickkontakt mit dem Betrachter auf. Obwohl seine Augenpartie vom Schattenwurf des Helmes nicht deutlich erkennbar ist, fixiert er nachdenklich sein Gegenüber. Von seiner Rüstung entledigt,



wird sein Schambereich nur durch ein blaues Tuch bedeckt. Als einzige Kennzeichnung seiner kriegerischen Macht trägt er seinen Helm und hält in der Rechten einen Feldherrenstab. Vor ihm liegen ein Schild, ein Brustharnisch und ein Schwert auf dem Boden.

Lit. KAT. MÜNSTER 1998 [B], Bd. 2, S. 92ff.; E. HARRIS: *Velázquez*, Stuttgart 1982, S. 182f.; J. BROWN: *Velázquez. Painter and Courtier*, London 1986, S. 162ff.

### **Kat. 51 •**

Umkreis Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669)

„Der Mann mit Goldhelm“

um 1650, Öl auf Leinwand, 67, 5 x 50,7 cm

Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 811A.

Vor einem dunklen Hintergrund zeigt sich ein lebensgroßes Brustbild eines älteren Mannes mit leicht gesenktem Blick. Das Licht fällt von links oben ein und läßt vor allem den goldgelben, mit reichem Ornament verzierten Helm erstrahlen. Der Helm gehört nicht zu einer Rüstung des 17. Jahrhunderts, sondern es handelt sich um einen mittlerweile identifizierten Renaissancehelm. Er gilt als Indiz dafür, daß sich hier ebenfalls *Mars* darstellt.

Lit.: SCHÖNE, 1972; KELCH, 1986.

### **Kat. 17 D1**

Anonym

„Mars“

Detail aus: Afbeeldinge ende korte verklaringe...van Gulick (Titelincipit)

1615

In dieser Darstellung übt *Mars* eine ungewöhnliche Tätigkeit aus: Er hat eine Winde unter dem Rad des Wagens angebracht und setzt seine gesamte Kraft ein, um ihn zum Umsturz zu bringen. Seine Arbeit zeigt erste Wirkung, denn einige der auf dem Wagen festgezurrtten Waffen haben sich bereits gelöst und stehen wieder zur Verfügung.

### **Kat. 52**

Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625)

„Mars empfängt seine Waffen“

161(3?), Bez.u.l.: BRVGHEL 161?, Öl auf Leinwand, schlechter Erhaltungszustand, 34 x 53 cm

München, Alte Pinakothek Inv. Nr. 1881 (Depot).

Brueghel hat vor einer großen, tief in den Bildraum hinein ragenden Ruine eine Figurengruppe plaziert. Sie besteht aus *Mars*, der sich von mehreren Figuren seine Rüstung anlegen läßt, und *Venus*, die seinen Helm in den Händen hält. Unter dem überall im Bild zu findenden Waffenarsenal fallen besonders die Kanonen auf. Links eröffnet sich ein Ausblick in eine Landschaft mit einem aktiven Vulkan. Davor befindet sich, an einem Bach gelegen, ein kleiner, einfacher Unterstand, in dem vermutlich die Rüstung und Waffen hergestellt werden. Lit.: ERTZ, 1979, S. 379.

**Kat. 53**

Jan Brueghel d. Ä. (?) (1568–1625) und Hendrick van Balen (1575–1632)

„Venus in der Schmiede Vulkans“

1613–1623(?), Öl auf Leinwand, 62,8 x 107,3

Ehemals London; am 23.6.1967 bei Christie's (Nr. 116) versteigert.

Das zuvor gezeigte Gemälde wurde eindeutig als Grundlage gewählt, nur der Blickwinkel wurde erweitert. Die *Mars-Venus*-Gruppe wurde in den Hintergrund gerückt, um im Bildvordergrund ein Waffenarsenal, bestehend aus Rüstungen, Waffen, Gebrauchsgegenstände wie Schüsseln und Schalen darzustellen.

Auch die Figurengruppe am rechten Bildrand ist neu: Hier stellt sich die an einem Tische sitzende *Venus* vor, die von ihrem Gatten *Vulkan* ein Schild präsentiert bekommt. Zwischen ihnen steht *Amor*.

Lit.: ERTZ, 1979, S. 379.

**Abb. 15**

Jacob de Gheyn II. (1565–1629)

„Weltlauf“

(Titelblatt zu: *Omnium rerum Vicissitudo est*)

1596/1597, Federzeichnung, 22,9 x 16 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Regteren Altena.

Grundlage für die Darstellung ist der Sinnspruch: „Allen Dingen ist der Wechsel eigen“. De Gheyn wählte einen Erdball, der durch die ständige Drehung das menschliche Dasein wechseln läßt: „Friede bringt Handel, Handel bringt Reichtum, Reichtum Hochmut, Hochmut Streit, Streit Krieg, Krieg Armut, Armut Demut, Demut bringt Frieden“. Letzterer ist oben auf der Erdkugel sitzend und durch göttliches Licht hervorgehoben dargestellt. Alle acht Personifikationen wurden in Einzelblättern behandelt; das hier gezeigte stellt das Schlußblatt dar. \*Zacharias Dolendo fertigte die Kupferstichserie, Hugo Grotius verfaßte die lateinischen Verse.

Lit.: KAT. ROTTERDAM 1985, Nr. 12, S. 41; REGTEREN ALTENA, Bd. 3, Nr. 185; \*KAT. STUTTGART 1998, Nr. 42.1–9.

**Kat. 54 •**

Anonym

„Krijchs-Recht / Ofte Artiickel-Brief“ (Titelincipit)

1621, Kupferstich, 4°

Den Haag, Koninklijke Bibliotheke, Pamfletten-Verzameling, Nr. 3220.

Das Titelblatt zum „Krijchs-Recht“ stellt *Mars* nicht in raumgreifender, stehender Pose dar, sondern auf einer Weltkugel sitzend. Sein großes Schwert, zum Schlag erhoben, symbolisiert, daß er nun der Beherrscher der Welt ist. Auf der Erdkugel ist zu lesen: „Wonder, Wonder, Mars hefft d'weerelt onder“. Flankiert wird er von *Minerva* (?) und *Iustitia* (?). Im Hintergrund sind ein Feldlager und ein oder zwei große Soldatenheere zu sehen.

Lit.: KNUTTEL, Nr. 3220.

**Kat. 55**

Jan Tengnagel (um 1584 – 1635)

„Apotheose op de bloei der Republiek onder Prins Maurits“

1. Drittel 17. Jh., Öl auf Leinwand, 130 x 180 cm

Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Inv. Nr. PDS 97.

Im Zentrum des Bildes thront, gekleidet in kostbare Gewänder, die holländische Magd. Sie hält zusammen mit Moritz von Oranien, der zu ihrer Linken steht, die Lanze mit dem Freiheitshut. Umgeben werden sie von den Personifikationen des weltlichen (hinter Moritz) und kirchlichen (sitzend, mit Glocke, Ölzweig und Lampe) *Rechts*. Die Personifikation des *Glaubens* steht, in weiße Kleider gehüllt, mit Bibel und Kreuz etwas erhöht hinter ihr. Die Figuren rechts und links am Bildrand stellen *Landwirtschaft* und *Fischerei* dar.

Lit.: KAT. MÜNSTER 1998 [B], Katalog, S. 30f.; THIEME/BECKER, Bd. 32, S. 526.

**Kat. 56 •**

Frans Schillemans (geb.1575; um 1616 bis 1620 in Middelburg tätig\*)

„Grooten Mars van 't vrije Nederland“ (\*\*Allegorie auf das Ende des Waffenstillstandes)

Bez. u.m.: „P.V. Suerendonck inven.“ „F. schellemans sculp.“

1621, Kupferstich, 39,2 x 30,2 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1449C.

Weitere Standorte: Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1528.

In der Mitte der Darstellung steht Moritz von Oranien in Feldherrentracht und Schwert. Er hat seine Hände ausgebreitet und blickt in Richtung Himmel. Umgeben ist er von einer am Boden liegenden Rüstung und einem Baumstamm mit neuem, treibendem Ast. Eine schwere Eisenkette ist daran festgemacht, die mit offener Fußfessel neben Moritz liegt. Im Hintergrund ist eine Stadt und das Meer zu erkennen.

Lit.: \*WURZBACH, Bd. 2, S. 578; THIEME/BECKER, Bd. 30, S. 67; \*\*HOLLSTEIN, 26, Nr. 3, S. 9 (nur Abb.).

**Kat. 17 D2 •**

Anonym

„Umstürzende Pyramide“

Detail aus: Afbeeldinge ende korte verklaringe...van Gulick (Titelincipit)

1615

Der rechte Bildausschnitt des Blattes wird von einer Pyramide bestimmt, die auf einem Wagen steht und mit ihm umzustürzen droht. Der Wagen hat durch die von Mars angesetzte Winde eine gefährliche Schräglage eingenommen. Einige Bauern versuchen durch ihre Körperkraft, den Wagen wiederaufzurichten, doch an den Seiten rutschen bereits Waffen und Munition heraus. Sie fallen in Schiffe, die die Waffen zu den Soldaten im mittleren und linken Bildbereich befördern – ein Bildelement, um die einzelnen Szenen sinnreich zu verbinden.

**Kat. 57 •**

Simon Frisius (um 1580 – vor 1628)

„Pyramis Pacifica“

„S. de Fries fecit“; Broeder Jansz. excudit\*

1609, Radierung, 72,5 x 45,7 cm, 2 Blätter, geklebt

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1270.

Weitere Standorte: Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1243.

Die Mitte des Blattes wird von einer bis in den Himmel ragenden Pyramide bestimmt. Sie steht auf einem hohen Sockel, vor dem sich die personifizierten Provinzen niedergelassen haben und den holländischen Löwen einrahmen. Eingerahmt wird die Pyramide von einer großen Menschenmenge, die erstaunt und erfreut die Bekrönung der Pyramiden durch zwei kleine Genien, die sie flankierenden Personifikationen *Iustitia* und *Pietas*, und am unteren Sockel die Gefangenen *Mars* und *Invidia*, betrachten.

Lit.: FM, Nr. 1270; \*ATLAS VAN STOLK, Nr. 1243; \*HOLLSTEIN, Bd. 7, Nr. 19, S. 16; KUNZLE, 1973, S. 57.

**Kat. 58 •**

Joannis Philippus (?) nach Johannes Woudanus (um 1570–1615)

„Pacis Belgicae Monumentum“

1609, Kupferstich, 56,2 x 43,8 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1269, a,b.

Der Kupferstich wird von einer Pyramide bestimmt, die bis in den mit dunklen Wolken verhangenen Himmel reicht. Auf den Sockelstufen sitzen die personifizierten Provinzen, die jeweils ihr Wappen und einen Ölzweig halten und durch ihren lateinischen Namen gekennzeichnet sind. Über ihnen thront *Belgica* mit Zepter und Palmenzweig. Im Hintergrund finden sich die Silhouetten von Antwerpen und Amsterdam.

Lit.: FM, Nr. 1269, a, b; KAT. MÜNSTER 1998 [B], S. 36, Nr. 31; WURZBACH, Bd. 2, S. 899, verzeichnet den Stich unter Nr. 6.

**Kat. 59 •**

Jacob de Gheyn d. Ä. (1532–1582)

„Pax Vobis“

sig. u.l.; datiert u.r.: „J. de Gheyn. f. 1577. ad 27 Fe“,

1577, Radierung, 26,8 x 20,6 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

De Gheyn fertigte 1577 als Reaktion auf das ‚Ewige Edikt‘ eine Radierung an, die in der Mitte *Pax* als Friedensengel zeigt. Als Zeichen ihres Sieges steht *Pax* auf der am Boden liegenden *Discordia*. Um sie herum liegen zahlreiche zerbrochene Waffen. Hinterfangen wird die Figurengruppe von einer Balustrade, die links und rechts von Pyramiden (Obelisk) gerahmt wird. Als Zeichen des überwundenen Krieges ist die Spitze der linken Pyramide abgebrochen.

Lit.: HOOP SCHEFFER, 1978, S. 100; KAULBACH, 1985, S. 40; REGTEREN ALTENA, 1983, Bd. 1, S. 8; Bd. 2, S. 9, Nr. I.1.

### **Kat. 60 •**

Claes Jansz. Visscher (1586–1652)

‚t' Arminiaens Testament‘

Adresse: ‚CIVisscher excud‘, 1618, Radierung, 53 x 46 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1270 a–b und 1329 a–b.

Weitere Standorte: Rotterdam, Historisches Museum, Atlas van Stolck, Nr. 1347.

Visscher hat 1618 die untere Platte von Simon Frisius' Darstellung ‚Pyramis Pacifica‘ (Kat. 57) übernommen und die obere Bildzone modifiziert. Dabei hat er die sich nach oben hin verjüngende Form einer Pyramide beibehalten, orientierte sich nun aber mehr an einem turmartigen Gebäude. Die einzelnen Szenen stellen Begebenheiten aus neun verschiedenen Städten und deren Auseinandersetzungen im Streit zwischen den Remonstranten und Kontraremonstranten dar.

Lit.: HOLLSTEIN, Bd. 39, Nr. 29, S. 21; FM, Nr. 1270; ATLAS VAN STOLCK, Nr. 1347; PAAS, 1985, Bd. 2, PA–86.

### **Kat. 61 •**

Anonym (nach C. J. Visscher, nach S. Frisius)

‚t' Arminiaens Testament‘

1618, Radierung, 36,4 x 27 cm

Wolfenbüttel, Herzog Anton-Ulrich Bibliothek, Günd. 8045, fol.5.

In dieser Ausgabe wurde der sich pyramidal verjüngende Turm in den Vordergrund gerückt, die Szenen an den Seiten stärker betont und mit zahlreichen Sprüchen, Zitaten und Erklärungen versehen. Die personifizierten Provinzen finden sich nun hinter dem ‚Bandt der vrye-vereende Nederlanden‘.

Lit.: HARMS, Bd. 4, S. 136, Nr. 99; ATLAS VAN STOLCK 1347; Kunzle, 1973, S. 58.

### **Kat. 18 D1**

Claes Jansz. Visscher (1586–1652)

‚Grabkammer des Waffenstillstandes‘

Detail aus: Leichenbegengnuß Des nunmehr zum Endgeloffenen und verstorbenen Treves...(Titelincipit)

1621

Die von Frisius (Kat. 57) entwickelte und von Visscher (Kat. 60) modifizierte Darstellung wurde im Jahr 1621 erneut verwendet. In den Hintergrund gerückt, stellt sie nun die Grabkammer des Waffenstillstandes dar, auf die die Sargträger und die Trauergesellschaft zugehen. Die Aufteilung der einzelnen Szenen wurde bis auf die unteren Darstellungen, die die negativen Auswirkungen des Waffenstillstandes (Landesverrat, Seeräuberei usw.) zeigen, übernommen.

**Kat. 62 •**

Anonym

„Wech van hier Treves lanckpack / 't veltgeschrey is Rendevous Knapsack / daer in claelijck te speuren is, Des Levens eynde vant bestandt / deur de Romouren des krijghers Mars, met een andere gheestelijcke reparatie tot eenen nieuwen Vrede / daer tegens de Dieren sprecken / te weten: Vos ende Leeuw“ (Titelincipit)

1620, Kupferstich, 4°

Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1449B.

Weitere Standorte: Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Altals van Stolk, Nr. 1527.

Das Blatt ist in drei Szenen unterteilt. Im Hintergrund steht eine bewachte Pyramide, die ‚auf der Kippe‘ steht und bereits in der Mitte zerbrochen ist. Ein an der Spitze festgemachtes Seil führt zu einer Figurengruppe am rechten Bildrand, die die Erzherzöge Albrecht und Isabella vorstellen. Hinter ihnen findet sich eine dunkle Gestalt, die ihnen Gedanken ins Ohr bläst. Ihnen gegenüber steht ein Soldat mit einem zum Schlag erhobenen Schwert, der verschiedene Figuren in Angst und Schrecken versetzt.

Lit.: FM, Nr. 1449 B; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1527.

**Kat. 63 •**

Anonym

„Trebvs Val“

Adresse u.r.: „T Amsterdam...S. Theunis Marckt / op de hoeck van de Keyser-Straet / inde dry groene Claver-bladen“ (A. van Salinghen\*)

1621, Kupferstich, 49 x 37,1 cm

Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1529.

Weitere Standorte: Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1449D.

1621 entstanden, versinnbildlicht das Blatt das Ende des Waffenstillstandes durch den Sturz der Pyramide (Trebvs Val). Links repräsentieren sich die Nördlichen Niederlande durch die bekannten Symbole *holländische Magd*, Löwe und Garten. Die *holländische Magd* überreicht *Viktoria* einen Schlüssel, damit sie die Fesseln des Kriegsgottes *Mars* aufschließen kann. In Form einer Simultandarstellung setzt sich die Geschichte rechts im Hintergrund fort: *Mars* verteilt die Waffen an das Volk und die Personifikation des *Waffenstillstandes* erhält die letzte Ölung. Ihr Ende steht kurz bevor.

Lit.: \*ATLAS VAN STOLK, Nr. 1529; FM, Nr. 1449D.

**Kat. 64 •**

Claes Jansz. Visscher (um 1587–1660?)

„Een cort verhael est Afbeeldinge vande verheerlicke Triumph est veringe die tot Antwerpen geschiet is over het af-lesen vanden Treve 1609“

Signiert mit dem Monogramm ‚CIV‘ (links im Rauch)

1609, Kupferstich, 38 x 27,7 cm

Antwerpen, Stadtarchiv, Inv. Nr. ICON 72 c/6.

Weitere Standorte: Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Slg. Frederik Muller, Nr. 1260 a,b. Rotterdam, Historisches Museum, Slg. Atlas van Stolk, Nr. 1234. Münster, Stadtmuseum\*.

Auf dem ‚Groote Markt‘ von Antwerpen findet ein Feuerwerk anlässlich der Proklamation des Zwölfjährigen Waffenstillstandes statt. Zahlreiche Bürger finden sich vor dem Rathaus zusammen, um den Ausführungen des Redners auf der errichteten Bühne zuzuhören. Wahrscheinlich wurde der Stich schon vor 1609 angefertigt, denn der Rathausgiebel zeigt noch das Standbild von Salvius Brabo, das nach dem Fall von Antwerpen durch ein Marienbild ersetzt wurde. \*Das Blatt wurde, leicht modifiziert, für das Friedensfest anlässlich des Spanisch-Niederländischen Friedens von 1648 wiederverwendet.

Lit.: FM, Nr. 1260a,b; ALTAS VAN STOLK, Nr. 1234; HOLLSTEIN, Bd. 39, Nr.20; \*KAT. MÜNSTER 1988, S. 256f.

### **Kat. 65 •**

Abraham Janssens (1575–1632)

‚Scaldis und Antwerpia‘

1609, Öl auf Holz, 174 x 308 cm

Antwerpen, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten, Inv. Nr. 212.

Das Gemälde wird von zwei Figuren bespielt, die den gesamten Bildraum einnehmen. Die links an einer Quelle lagernde Figur stellt *Scaldis* dar, den für die Handels- und Hafenstadt Antwerpen wichtigen Fluß der Schelde. Er überreicht einer ihm gegenüberstehenden weiblichen Figur verschiedene Früchte, die damit ihr Cornucopia füllt. Es ist *Antwerpia*, erkennbar an dem rot-weißen Stadtgewand und an der Stadtkrone auf dem Haupt.

Lit.: D’HULST, 1969, S. 4a–4b; PEVSNER, 1936, S. 120–129; BODART, 1976, S. 308–311; MÜLLER-HOFSTEDÉ, 1971, S. 249.

### **Abb. 16**

Emil Puttaert\* (†1901)

‚La salle des États a l’hôtel de ville d’Anvers en 1790‘

(entnommen aus: Génard, Pieter: Anvers à travers les ages, 2 Bde., Antwerpen 1886–92, hier Bd. 1, S. 252)

letztes Drittel 19. Jh. (?), Radierung (?)

Aufbewahrungsort unbekannt.

Die Darstellung konnte bislang nur als Illustration in Génards Buch (s.o.) ausfindig gemacht werden. Es zeigt die ‚Statenkamer‘ im Antwerpener Rathaus und höchstwahrscheinlich die originäre Hängung des Gemäldes ‚Scaldis und Antwerpia‘ über dem Kamin.

Lit.: GÉNARD, 1886–92, Bd. 1, S. 252; \*THIEME/BECKER, Bd. 27, S. 470.

**Kat. 66 •**

Abraham Janssens (1575–1632)

„Der Ursprung der Cornucopia“

ca. 1615–1617, Öl auf Lwd., 108,6 x 172,7 cm

Seattle, Seattle Art Museum, Inv. Nr. 72.32.

Janssens hat drei muskulöse Frauen im Bildvordergrund dargestellt, die die Kleider in den Grundfarben rot, gelb und blau tragen. Ihre hochgesteckten Haare werden von geflochtenen Schilfbändern gehalten, und Urnen mit hervorquellendem Wasser bilden den Rahmen der Komposition. Die Frauen lassen sich somit als Nymphen identifizieren. Ihre Tätigkeit besteht darin, das in der Mitte dargestellte Füllhorn mit den Früchten der Erde zu füllen.

Lit.: OVID, *Metamorphosen*, IX, 80–88; WIESEMAN, 1993; KAT. BRÜSSEL 1998, Katalog, S. 114–16.

**Kat. 67 •**

Peter Paul Rubens (1577–1640)

„Die Anbetung der Könige“

1609, Öl auf Leinwand, 346 x 438 cm

Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 1638.

Das Gemälde wird von zahlreichen Figuren bespielt. Hauptperson ist das von Maria gestützte Jesuskind, dem die Heiligen Drei Könige ihre Gaben darbieten. Sie sind vor allem durch ihre kostbaren Kleider in leuchtenden Farben erkennbar. Lichtquellen stellen das Jesuskind und einige Fackelträger dar. Von links schreiten zwei muskulöse Träger mit schweren Kisten und prallgefüllten Säcken heran. Der linke Bildstreifen mit dem Selbstbildnis von Rubens wurde später angefügt.

Lit.: OST, 2004; DEVISSCHER, 1992; NORRIS, 1963, S. 129–136; EVERS, 1942, S. 122.

**Kat. 68**

Peter Paul Rubens (1577–1640)

„Die Anbetung der Könige“ (Ölskizze)

1608 (?), Öl auf Holz, 54,5 x 76,5 cm

Groningen, Groninger Museum voor Stad en Lande, Inv. Nr. 1931–121.

Die Ölskizze gibt Aufschluß über den originären Zustand des Gemäldes. Rubens weicht im Gemälde nur in einigen Details von der Skizze ab. So weist der Unterstand zum Beispiel noch nicht die kannelierte Säule auf.

Lit.: DEVISSCHER, 1992; HELD, 1980, Bd. 1, S. 452.

**Kat. 69/1 •**

Anonym

Titelblatt:

„CORT VERHAEL VAN T'GHENE IS ghepresenteert ghevveest in den Ommeganck die men tot Antwerpen ghehouden heeft op den xiiij. Iunii Anno 1609. Noch wordt hier inne verhaelt alle de namen van de Personagien die in den Ommeganck gheweest hebben / met het Liedeken / het welck de Boeren songhen op



den wagen. T'HANTVVERPEN. By Abraham Verhoeuen, op de Lombaerde-Veste inde gulden Sonne', Klein-Oktav

Antwerpen, Stadtarchiv, Inventar Pamflet Nr. 318/2.

Der Ommeganck in Antwerpen fand am 5. Juni 1609 anlässlich des Waffenstillstandes statt. Die Ausgabe enthält keine Illustrationen; dafür aber detaillierte Beschreibungen einzelner Personifikationen. Der Umzug bestand aus 16 Wagen und zahllosen Menschen, die hinter ihnen herzogen. Der Autor beschreibt das fröhliche Treiben auf sieben Seiten (+ Titelblatt) und nimmt an einigen Stellen direkt auf den Waffenstillstand Bezug.

### **Kat. 69/2 •**

Anonym

„Een Nieu Liedeken dat wert gsonghen op eenen wagen rijdende inden Ommeganck / daer de Boeren dansten“

in: „CORT VERHAEL VAN T'GHENE IS ghepresenteert ghevveest in den Ommeganck die men tot Antwerpen ghehouden heeft op den xiiij. Iunij Anno 1609“

Der detaillierten Beschreibung der einzelnen Wagen ist ein Lied, bestehend aus vier Strophen, vorangestellt. Die Überschrift teilt dem Leser mit, daß dieses Lied von Bauern vorgetragen wurde, die zusammen auf einem Festwagen sitzen. Das Lied hat die Freude über den Waffenstillstand zum Inhalt, der als Vorstufe zum Frieden gewertet wird.

### **Kat. 69/3 •**

Anonym

1. Wagen „Pax et Iustitia“

in: „CORT VERHAEL VAN T'GHENE IS ghepresenteert ghevveest in den Ommeganck die men tot Antwerpen ghehouden heeft op den xiiij. Iunij Anno 1609“

Der Titel des Wagens lautet „Concordiae Reduci“ und stellt den Siegeszug von *Pax et Iustitia* dar. Sie werden eingerahmt von den Personifikationen *Veritas*, *Fidelitas*, *Charitas*, *Prosperitas*, *Prudentia*, *Unanimitas*, *Abundantia* und *Opulentia*. Ihr Triumph wird durch den in der Mitte des Wagens liegenden *Mars*, auf dem *Tempus* seinen Fuß gesetzt hat, unterstrichen.

### **Kat. 69/4 •**

Anonym

2. Wagen „Belgica“

in: „CORT VERHAEL VAN T'GHENE IS ghepresenteert ghevveest in den Ommeganck die men tot Antwerpen ghehouden heeft op den xiiij. Iunij Anno 1609“

Der zweite Wagen wird von *Belgica*, die Verkörperung der Niederlande“ unter dem Titel „*Quieti restauratae*“ bespielt. Sie sitzt in weiße Gewänder gehüllt und mit einem Helm auf dem Kopf auf einem Thron und hält ein goldenes Zepter in den Händen, während zu ihren Füßen ein Löwe liegt. Ihr zur Seiten sitze: *Fortidudo*,

*Securitas, Reditus in Patriam, Benignitas, Potestas, Poffessio, Gratulatio* und *Concordia*. Dazwischen hat sich *Merkur* plaziert und repräsentiert den Wohlstand der Niederlande.

**Kat. 69/5 •**

Anonym

3. Wagen ‚Reuse‘, 4. Wagen ‚Peys-smisse‘  
 ‚CORT VERHAEL VAN T’GHENE IS ghepresenteert ghevveest in den  
 Ommeganck die men tot Antvverpen ghehouden heeft op den xiiij. Iunij Anno  
 1609‘

Der Reuse / Riese spielt in Antwerpens Festkultur eine wichtige Rolle, denn er wurde mit dem Riesen Druon Antigon gleichgestellt. Im Text wird ausgeführt, daß er von seinen Waffen entledigt wird. Sie werden auf dem folgenden Wagen, der die ‚Friedens-Schmiede‘ vorstellt, zu Pflugschwertern umgeschmiedet.

**Kat. 69/6 •**

Anonym

5. Wagen ‚Neptunus‘, 6. Wagen ‚Walvisch‘, 7. Wagen ‚Schip‘  
 in: ‚CORT VERHAEL VAN T’GHENE IS ghepresenteert ghevveest in den  
 Ommeganck die men tot Antvverpen ghehouden heeft op den xiiij. Iunij Anno  
 1609‘

Die nächsten drei Wagen sind dem Thema ‚Handel und Seefahrt‘ gewidmet. *Neptun* wird von seiner reich gekleideten Frau *Amphitryte* begleitet, und der Walfisch wird in diesem ganz speziellen Fall von *Arion* geritten, der auf seinem Musikinstrument spielt und dazu singt. Das Schiff symbolisiert zusammen mit den Seefahrern verschiedener Nationen die Hoffnung auf freien Handel zu Wasser und zu Lande.

**Kat. 69/7 •**

Anonym

8. Wagen ‚Olifant met de fortuyne‘, 9. Wagen ‚Berch van Parnassus‘  
 in: ‚CORT VERHAEL VAN T’GHENE IS ghepresenteert ghevveest in den  
 Ommeganck die men tot Antvverpen ghehouden heeft op den xiiij. Iunij Anno  
 1609‘

Wagen Nummer acht stellt einen lebengroßen Elefanten dar, der auf seinem Rücken ein Podest trägt, auf dem *Fortuna* leichtfüßig auf einer Kugel steht und ihr Tuch zu einem Segel ausbreitet. Sie symbolisiert, daß allen Dingen der Wechsel eigen ist. Dieser Wandel ist auch Thema des nächsten Wagens, der den Parnass darstellt und die Antwerpener Künstler ehrt, die durch *Pax*, die *Mars* vertrieben hat, sich wieder ihrer Muse widmen können.

**Kat. 69/8 •**

Anonym

10. Wagen ‚Boeren‘ und 6 Wagen mit religiösen Themen

in: ‚CORT VERHAEL VAN T’GHENE IS ghepresenteert ghevveest in den Ommeganck die men tot Antvverpen ghehouden heeft op den xiiij. Iunij Anno 1609‘

Bevor der zweite Teil des festlichen Umzuges vorgestellt wird, treten die Bauern auf. Ihr Wagen ist mit einer langen Tafel ausstaffiert, auf der allerlei Speisen und Getränken stehen. Danach folgen Wagen mit ausschließlich religiösen Themen: ‚Onser Lieuer Vrouwen‘, ‚Bethlehem‘, Anbetung der Könige (Coninghen ende hare offerande in Bethleem), ‚heyilige besnydenisse‘ und ‚Doodt, d’Oordeel, Hella‘. Beendet wird der Umzug mit der Darstellung der ‚Dryvuldicheyt‘.

### Abb. 17

Alexander van Bredael (1663–1720\*)

‚Ommegang in Antwerpen‘

1697, Öl auf Leinwand, 107 x 135,5 cm

Lille, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. P126.

Bredael hat einen Teil des Festumzuges vor dem prächtigen Rathaus in Antwerpen dargestellt. Vermutlich stellte der ‚Groote Markt‘ den Schlußpunkt des Umzuges dar. Die Wagen wurden von lebenden Personen bespielt, die sich in reich geschmückten Kleidern, auf phantasievoll gestalteten Wagen oder Tieren dem Publikum vorstellen. Direkt vor dem Rathaus ist der Wagen mit dem Jüngsten Gericht und der Hölle zu sehen.

Lit.: OURSEL, 1987, S. 570–572; KAT. ANTWERPEN 1993 [B], S. 319f.; \*WURZBACH, Bd. 1, S. 176.

### Abb. 18 •

Alexander van Bredael (1663–1720\*)

‚Ommegang in Antwerpen‘

1697, Öl auf Leinwand, 106 x 136 cm

Lille, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. P195.

Daß der Ommegang ein fröhliches, ausgelassenes Fest war und alle Gesellschaftsschichten daran teilnahmen, zeigt das zweite Gemälde von Bredael. Durch die im Hintergrund dargestellte Kathedrale Onze-Lieve-Vrouwe-Kerk läßt sich das fröhliche Treiben auf der Meir verorten. Im Zentrum steht der wasserspeiende Walfisch, der von *Neptun* geritten wird und dem Delphine folgen.

Lit.: OURSEL, 1987, S. 570–572; KAT. ANTWERPEN 1993 [B], S. 319f.; \*WURZBACH, Bd. 1, S. 176.

### Kat. 70 •

Hendrick de Clerck (um 1570–1629)

‚Die Befriedung der kämpfenden 17 Provinzen‘

Sig. u.r.: ‚Hen:de Clerck. Bruxel: F‘, darunter ‚No. 6‘

1609, Zeichnung, koloriert; Verwendung von Gold in den Wappen, r.u. ist die Ecke beschnitten, 25,4 x 33,6 cm

St. Petersburg, Hermitage, Inv. 15123.

Vor dem Panorama der Stadt Antwerpen schweben die Erzherzöge Albrecht und Isabella auf einer Wolke, behütet durch die Hand Gottes, zur Erde herab. Dort treten zwei Gruppen gegeneinander an und schlagen mit Schwertern auf sich ein. Sie stellen die siebzehn Provinzen der Niederlande dar. Im Bildvordergrund sitzt *Belgica* und hat flehentlich ihre Hände vor der Brust erhoben.

Lit.: MCGRATH, 1985, S. 77–86; KUZNETSOV, 1981, Nr. 126.

### Abb. 19 •

Jacob de Gheyn d. Ä. (1532–1582)

„Allegorie auf die Glaubenskämpfe in den Niederlanden“

Feder in Braun, blau laviert, um 1577, 18,9 x 28,7 cm, Figurenfries angeklebt

Berlin, Kunstbibliothek Hdz. 5008.

Das Blatt ist in zwei Ebenen unterteilt. Das Hauptbild stellt *Belgica* dar, die von allen Seiten bedrängt und angegriffen wird. Die an einer Stange aufgehängten Schriftstücke stellen die Privilegien dar, um deren Erhalt gekämpft wurde. Über der Szene führt *Fortuna*, die Schicksalsgöttin, einen Zug von Figuren an, der die menschlichen Leidenschaften zwischen Krieg und Frieden darstellen.

Lit.: MIELKE, 1975, S. 124–125, Nr. 162, Abb. 181.

### Abb. 20 •

Anonym nach Adriaen van de Venne (1589–1662)

„Kämpfende Gladiatorinnen“

(Illustration zu Jacob Cats: *Ouderdom, Byten-leven*, S. 101\*)

1656, Kupferstich, 14 x 15,3 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Weitere Standorte: Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek (Ausgabe 1797).

Dem Betrachter eröffnet sich ein Blick in eine Arena, in der verschiedene Paare gegeneinander mit Schild und Schwert kämpfen. Etwas erhöht thront eine nicht näher zu identifizierende Herrscherin. Die Zuschauer sind nur skizzenhaft angedeutet. Doch es läßt sich erkennen, daß nur Frauen den Gladiatorinnen beim Kampf zusehen.

Lit.: \*HOLLSTEIN, Bd. 35, Nr. 357, S. 121.

### Kat. 71 •

Hendrick de Clerck (um 1570–1629)

„*Felicitas Publica*“

um 1609, Öl auf Holz, 147 x 230 cm

Budapest, Museum der Bildenden Künste, Inv. Nr. 753.

Der Bildmittelpunkt ist eine weibliche Figur mit Füllhorn und Caduceus, die das Gemeinwohl, *Felicitas Publica*, verkörpert. Sie sitzt auf einem Thron, der von einer Draperie hinterfangen ist. Neben ihr steht *Minerva*, die die Figur des *Neides* zurückdrängt. Ihr Schild wird von einem *Putto* gehalten. Auf der anderen Seite stehen *Fortuna*, *Ceres* und *Saturn*.

Lit.: EMBER, 1991.

**Kat. 72**

Johannes Woverius

„Panegyricus Austriae Serenissimis Archiducibus Belgicae. Clementissimis, Piissimis, Optimis, Principibus, Patriae Parentibus scriptus. Antwerpiae. Ex Officina Plantiniana, Apud Ioannem Moretum. MDCIX“

1609, 8°

Brüssel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, Kostbare Werken, Vh 26091.

Nach Unterzeichnung des Waffenstillstandes verfaßte Woverius die Lobrede auf die Erzherzöge Albrecht und Isabella. Er beschreibt in der sechzig Seiten umfassenden Schrift die Verdienste und Tugenden der Erzherzöge, die die Befriedung ermöglicht haben. Aus diesem Grunde werden sie als „Patriae Parentes“ betitelt, die die „concordia publica“ wiederhergestellt haben.

Lit.: MORFORD, 1991, S. 50, 124–126; KAT. BRÜSSEL 1998, Katalog Nr. 150, S. 116.

**Kat. 73 •**

Claes Jansz. Visscher (1586–1652)

„Theateraufführung in Amsterdam anlässlich des Waffenstillstandes“

Sig. u.r.: „CIVisscher fecit“, 1609, Radierung, 48 x 69,3 cm

Amsterdam, Rijksprentenmuseum, Slg. Frederik Muller, Nr. 1266.

Die Besonderheit der Radierung besteht in der Aufteilung des Blattes. Zehn kleine Darstellungen geben die einzelnen Theaterszenen wieder, die von der Geschichte von Sextus Tarquinius und Lukretia, dem herbeigeführten Sturz des römischen Königtums und der Gründung der römischen Republik handeln. Die Schauspieler traten als „lebende Bilder“ und ein Prologus erklärt die jeweilige Szene. Er ist im Mittelbild, das das Theater und seine Zuschauer zeigt, dargestellt.

Lit.: HOLLSTEIN, Bd. 39, Nr. 21, S. 17; FM, Nr. 1255; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1239.

**Abb. 21**

Pieter Christiaanszoon Bor (1559–1635)

„Belgica Libertas“

Titelblatt zu: „De oospronck, begin ende aenvanck der Nederlandtscher oorloghen, geduyrende de Regeringe vande Hertoginne van Parma, de Hertoge van Alba, ende eensdeels vanden groot Commandeur. Beschreven deur Pieter Bor Christiaensoon Historyschrijver, ende in deur den selven in Liedekens vervaet. Tot Leyden, By Govert Basson, 1617“

1. Ausgabe 1595, 2. Ausgabe 1617, Kupferstich, 13 x 16 cm

Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek.

In der Mitte steht *Belgica*, umgeben von zwei Frauen, die *Reichtum* (mit Geldschatulle) und *Luxus* (reiche Kleidung) vorstellen. Von links nähern sich zwei Bischöfe, die begierig ihre Hände nach dem Geld und *Belgicas* Bauchregion ausstrecken. *Belgica* hat ihr Oberkleid gelüftet und offenbart ihr Innerstes: Ein Krieger steht schützend vor einer Menschengruppe und hält ein Schild mit der Aufschrift *Libertas*. Rechts steht ein Spanier, der *Belgica* die Privilegien geraubt hat und sie der Spanischen Inquisition aussetzt. Lit.: MCGRATH, 1975.

**Kat. 74**

Otto van Veen (1556–1629)

„Enthauptung des Paulus und die Gefangennahme von Civilis“

(auf der Rückseite numeriert I)

1609–1613, Öl auf Holz, 38 x 52 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 421.

Otto van Veen hat das Gemälde mit zwei Diagonalen durchzogen. Der enthauptete, am Boden liegende Paulus bildet eine und Fonteius Capito, der seinen Arm in die Richtung des gefangengenommenen Civilis ausstreckt, die andere Diagonale.

Lit.: TACITUS, Buch IV; WAAL, 1952; ETTER, 1966, S. 141ff.; KAT. AMSTERDAM 1976; VÖLKER, 1861–63, Bd. 2, S. 18; VERHOEVEN, 1986, S. 32–40; SCHÖFFER, 1973, S. 78–101.

**Kat. 75**

Otto van Veen (1556–1629)

„Geheime Treffen zwischen Civilis und den Batavern im Wald“

(auf der Rückseite numeriert II)

1609–1613, Öl auf Holz, 38 x 52 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 422.

An einer langen, reich gedeckten Tafel haben zahlreiche Männer und Frauen Platz genommen und verfolgen die Ausführungen des Civilis. Er hat sich erhoben und ruft mit pathetischer Gebärde zum Aufstand auf. Die Szene spielt sich zu nächtlichen Zeiten in einem Wald ab und wird von einigen Fackel beleuchtet.

Lit.: TACITUS, Buch IV; WAAL, 1952; ETTER, 1966, S. 141ff.; KAT. AMSTERDAM 1976; VÖLKER, 1861–63, Bd. 2, S. 18; VERHOEVEN, 1986, S. 32–40; SCHÖFFER, 1973, S. 78–101.

**Kat. 76**

Otto van Veen (1556–1629)

„Auf den Schild gehobener Brinio“

(auf der Rückseite nummeriert III)

1609–1613, Öl auf Holz, 38 x 52 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 423.

Aus der Menge gehoben, stellt sich Brinio als neuer Anführer des Freiheitskampfes vor. Mit ausgebreiteten Armen steht er auf einem Schild, das von seinen Anhängern nach oben gehalten wird. Am rechten Bildrand ist eine Gruppe zu erkennen, die aus Mann, Frau und Kind besteht. Durch die Geste des Mannes entsteht der Eindruck, als ob er sich gegenüber seiner Frau rechtfertigt, da er dem Aufruf des Brinios Folge leisten will.

Lit.: TACITUS, Buch IV; WAAL, 1952; ETTER, 1966, S. 141ff.; KAT. AMSTERDAM 1976; VÖLKER, 1861–63, Bd. 2, S. 18; VERHOEVEN, 1986, S. 32–40; SCHÖFFER, 1973, S. 78–101.

**Kat. 77**

Otto van Veen (1556–1629)

„Die Bataver besiegen die Römer am Rhein“

(auf der Rückseite numeriert IV)

1609–1613, Öl auf Holz, 38 x 52 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 424.

Das Gemälde fällt besonders durch die unzähligen Soldaten auf, die nur im Vordergrund deutlich erkennbar sind. Dort liegen getötete und sterbende Soldaten und ein Pferd. Tief im Bildhintergrund ist eine Bucht zu sehen, in der mehrere Schiffe vor Anker liegen.

Lit.: TACITUS, Buch IV; WAAL, 1952; ETTER, 1966, S. 141ff.; KAT. AMSTERDAM 1976; VÖLKER, 1861–63, Bd. 2, S. 18; VERHOEVEN, 1986, S. 32–40; SCHÖFFER, 1973, S. 78–101.

### **Kat. 78**

Otto van Veen (1556–1629)

„Bataver umzingeln die Römer bei Vetera“

(auf der Rückseite nummeriert V)

1609–1613, Öl auf Holz, 38 x 52 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 425.

Von einer Anhöhe aus eröffnet sich der Blick über eine weite Landschaft bis zu einem Feldlager. Im Bildvordergrund hat Otto van Veen die Frauen und Kinder dargestellt, die von Civilis zur Unterstützung der Moral seiner Männer die Schlacht verfolgen.

Lit.: TACITUS, Buch IV; WAAL, 1952; ETTER, 1966, S. 141ff.; KAT. AMSTERDAM 1976; VÖLKER, 1861–63, Bd. 2, S. 18; VERHOEVEN, 1986, S. 32–40; SCHÖFFER, 1973, S. 78–101.

### **Kat. 79**

Otto van Veen (1556–1629)

„Belagerung von Vetera“

(auf der Rückseite nummeriert VI)

1609–1613, Öl auf Holz, 38 x 52 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 426.

Die Schlacht ging für die Bataver positiv aus und es folgte die Belagerung von Vetera. Van Veen wählte eine Nachtszene, um das Warten auf den erneuten Angriff darzustellen. Die Soldaten haben sich um mehrere Lagerfeuer versammelt und geben sich dem Wein hin.

Lit.: TACITUS, Buch IV; WAAL, 1952; ETTER, 1966, S. 141ff.; KAT. AMSTERDAM 1976; VÖLKER, 1861–63, Bd. 2, S. 18; VERHOEVEN, 1986, S. 32–40; SCHÖFFER, 1973, S. 78–101.

### **Kat. 80**

Otto van Veen (1556–1629)

„Civilis läßt sein Haar nach der Einnahme von Vetera abschneiden“

(auf der Rückseite nummeriert VII)

1609–1613, Öl auf Holz, 38 x 52 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 427.

Die Bilddiagonale führt den Blick bis zu der im Hintergrund dargestellten Einnahme von Vetera. Der Vordergrund ist den Siegerebarden überlassen. Civilis läßt

sein Haar nach dem erfolgreichen militärischen Unternehmen abschneiden und erlaubt seinem Sohn, die Gefangenen als Zielscheibe zu benutzen.

Lit.: TACITUS, Buch IV; WAAL, 1952; ETTER, 1966, S. 141ff.; KAT. AMSTERDAM 1976; VÖLKER, 1861–63, Bd. 2, S. 18; VERHOEVEN, 1986, S. 32–40; SCHÖFFER, 1973, S. 78–101.

### **Kat. 81**

Otto van Veen (1556–1629)

„Die Unterredung“

(auf der Rückseite numeriert VIII)

1609–1613, Öl auf Holz, 38 x 52 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 428.

Mit raumgreifenden Gebärden gestikuliert ein Mann in Rückenansicht vor einer Gruppe von Männern, die ihm aufmerksam zuhören. Otto van Veen gelingt es allein über die Gesten den „Kriegstreiber“, Valentius und den abwägenden Auspex, der den Frieden zwischen Römern und Bataver befürwortete, darzustellen.

Lit.: TACITUS, Buch IV; WAAL, 1952; ETTER, 1966, S. 141ff.; KAT. AMSTERDAM 1976; VÖLKER, 1861–63, Bd. 2, S. 18; VERHOEVEN, 1986, S. 32–40; SCHÖFFER, 1973, S. 78–101.

### **Kat. 82**

Otto van Veen (1556–1629)

„Gefangennahme des Valentius“

(auf der Rückseite numeriert IX)

1609–1613, Öl auf Holz, 38 x 52 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 429.

Das Gemälde zeigt wiederum eine unerbittliche Schlacht, in der die Römer die Oberhand erlangten. Die Hauptszene stellt sich in der vorderen rechten Bildecke dar, denn dort findet sich, tief gebeugt und mit auf den Rücken gefesselten Händen Valentius, der von einem Römer abgeführt wird.

Lit.: TACITUS, Buch IV; WAAL, 1952; ETTER, 1966, S. 141ff.; KAT. AMSTERDAM 1976; VÖLKER, 1861–63, Bd. 2, S. 18; VERHOEVEN, 1986, S. 32–40; SCHÖFFER, 1973, S. 78–101.

### **Kat. 83**

Otto van Veen (1556–1629)

„Bankett im Wald“

(auf der Rückseite numeriert X)

1609–1613, Öl auf Holz, 38 x 52 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 430.

Bild Nummer X ist das einzige Gemälde in der Serie, das sich nicht eindeutig der *Historiae* von Tacitus zuordnen läßt. Es zeigt ein Bankett im Wald, an dem vornehm gekleidete Männer und Frauen teilnehmen. Am Tisch fällt ein Mann auf, der seinen Kopf auf seine Hand stützt.

Lit.: TACITUS, Buch IV; WAAL, 1952; ETTER, 1966, S. 141ff.; KAT. AMSTERDAM 1976; VÖLKER, 1861–63, Bd. 2, S. 18; VERHOEVEN, 1986, S. 32–40; SCHÖFFER, 1973, S. 78–101.



**Kat. 84**

Otto van Veen (1556–1629)

„Unter Cerealis schlagen die Römer die Bataver“

(auf der Rückseite numeriert XI)

1609–1613, Öl auf Holz, 38 x 52 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 431.

Die Überlegenheit der Römer unter der Führung von Cerealis ist Thema im Bild Nr. XI. Daß ihr Sieg nicht durch ihre militärische Überlegenheit, sondern durch einen Überläufer aus den Reihen der Bataver ausgelöst wurde, zeigt die Darstellung im Bildvordergrund. Dort erhält Cerealis gerade Anweisungen, wie er vorzugehen hat.

Lit.: TACITUS, Buch IV; WAAL, 1952; ETTER, 1966, S. 141ff.; KAT. AMSTERDAM 1976; VÖLKER, 1861–63, Bd. 2, S. 18; VERHOEVEN, 1986, S. 32–40; SCHÖFFER, 1973, S. 78–101.

**Kat. 85 •**

Otto van Veen (1556–1629)

„Friedensverhandlungen zwischen Civilis und Cerialis“

(auf der Rückseite numeriert XII)

1609–1613, Öl auf Holz, 38 x 52 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 432.

Die Serie wird mit den Friedensverhandlungen zwischen Civilis und Cerialis beendet. Dazu wurde eine in der Mitte zerstörte Brücke gewählt, damit sich die beiden Kriegsherrn ohne Bedenken gegenüberstehen und die Möglichkeiten einer Befriedung besprechen können.

Lit.: TACITUS, Buch IV; WAAL, 1952; ETTER, 1966, S. 141ff.; KAT. AMSTERDAM 1976; VÖLKER, 1861–63, Bd. 2, S. 18; VERHOEVEN, 1986, S. 32–40; SCHÖFFER, 1973, S. 78–101.

**Kat. 86 •**

Hendrick de Keyser (1565–1621)

„Das Grabmonument Wilhelm des Schweigers“

1609–1623

Delft, Nieuwe Kerk

Die Darstellung zeigt das Grabmonument Wilhelm des Schweigers von der Nordseite. Unter dem von schwarzen Marmorsäulen getragenen Baldachin liegt in der „camera funebre“ der „gisant“ von Wilhelm den Schweiger. Das Prunkgrab ist mit zahlreichen Sinnbildern zur Verherrlichung des Verstorbenen geschmückt. Deutlich erkennbar sind zwei der vier bronzenen Tugenden.

Lit.: JIMKES-VERKADE, 1981; BEAUFORT, 1931; PANOFKY, 1964/1993, S. 82f.; BRAY, Salomon de: *Architectura moderna ofte bouwinge van onsen tyt*, 1641, ND Soest 1971, S. XL.

**Kat. 86 D1**

Hendrick de Keyser (1565–1621)

„Sitzfigur Wilhelm des Schweigers“

Details aus: Das Grabmonument Wilhelm des Schweigers

1609–1623

Delft, Nieuwe Kerk

Wilhelm der Schweiger ist sowohl ‚au mort‘ im Prinzenrock als auch in Amtswürde ‚au vif‘ dargestellt. Die Liegefigur wurde aus Marmor und die Sitzfigur aus Bronze angefertigt. Die Besonderheit besteht darin, daß sich die beiden Figuren auf einem Niveau befinden und mit entgegengesetzter Blickrichtung dargestellt wurden.

Lit.: JIMKES-VERKADE, 1981; BEAUFORT, 1931; PANOFKY, 1964/1993, S. 82f.

**Kat. 87 •**

Adriaen Valerius (1575–1625)

„Lied op het 12jarig Bestand“

(in: Valerius: Gedenck-clanck, 1626)

1626

Das Lied auf den Zwölfjährigen Waffenstillstand besteht aus insgesamt drei Strophen. Die erste Strophe ist mit Noten unterlegt und wird zumeist mit der Angabe versehen, nach welcher Melodie das Lied gesungen werden soll. Das Lied wurde retrospektiv 1626 geschrieben und urteilt nicht zuletzt deshalb negativ über den Waffenstillstand.

Lit.: VALERIUS, 1626/1942, S. 206f.

**Kat. 88 •**

Adriaen Valerius (1575–1625)

„Lieb op het Ende vande 12jarig Bestand“

(in: Valerius: Gedenck-clanck, 1626)

1626

Auch das Lied auf das Ende des Waffenstillstandes wurde erst fünf Jahre danach komponiert und wird von der Freude über die neu gewonnene Freiheit bestimmt. Valerius rechnet mit der ‚Spaensche bloedig Ryck‘ ab und unterweist die Jugend, für die das Buch ‚Gedenck-clanck‘ bestimmt war, über die Hinterhältigkeit der Spanier.

Lit.: VALERIUS, 1626/1942, S. 228.

**Kat. 89 •**

Sebastian Vrancx (1573–1647)

„Die Plünderung des Dorfes Wommelgem“

ca. 1620, Öl auf Eichenholz, 55,1 x 85 cm

Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. Nr. 47.

Das Gemälde zeigt ein Dorf, daß von Soldaten überfallen und verwüstet wurde. Zahlreiche getötete Bauern liegen am Boden und werden von den Soldaten um ihr Hab und Gut beraubt. Das Bild lebt von den vielen einzelnen Szenen, die die Bruta-

lität der Dorfplünderung verdeutlichen. Die Dorfkirche im Hintergrund steht bereits in Flammen, während die Bauernhütte geplündert wird.

Lit.: AUWERA, 1981; AUWERA, 1998, S. 464.

**Kat. 90 •**

Sebastian Vrancx (?) (getauft 1573–1647)

„Anno 1609“

Titelvingnette (?)

St. Petersburg, Erimitage (?) (Quelle: Antwerpen, Rubenianum; Bildermappe zu S. Vrancx; ohne weiteren Hinweis; freundlicher Hinweis von Nora de Poorter.)

Möglicherweise diente die Vignette mit der Jahresangabe „Anno 1609“ als Titelblatt für ein von ihm erdachtes Schauspiel oder für den „Ommeganck“ anlässlich der Ratifizierung des Waffenstillstandes. Die Zuschreibung der Vignette an Vrancx wird durch die wohl älteste Zeichnung (1594) von seiner Hand bekräftigt. Es handelt sich dabei um einen ex-libris Entwurf (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut). Die Zeichnung trägt verschiedene Inschriften, die ihn als Mitglied der „Violieren“ kennzeichnet. Vermutlich ist auch die Vignette in diesem Kontext entstanden.

**Kat. 91 •**

David Vinckboons (1576–1629)

„Boerenvreugd“

ca. 1609, Öl auf Holz, 26,5 x 42 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 1351.

Nun sind es die Bauern, die die Soldaten aus ihrem Haus verjagen und dabei keine Gnade walten lassen. Die Brutalität offenbart sich vor allem in der vorderen Szene, die einen zu Boden gestürzten Soldaten zeigt, der im nächsten Moment von der Axt des Bauern niedergestreckt werden wird.

Lit.: FISHMAN, 1982; KAT. BRÜSSEL 1998, Katalog, Nr. 134, S. 105; KAT. DELFT 1998, S. 152.

**Kat. 92 •**

David Vinckboons (1576–1629)

„Boerenverdriet“

ca. 1609, Öl auf Holz, 26,5 x 42 cm

Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 1352.

Zahlreiche Figuren haben sich in einer Behausung um einen Tisch versammelt. Durch ihre Kleidung gekennzeichnet, treffen Bauern und Soldaten mitsamt ihren Frauen und Kindern aufeinander. Obwohl der reich gedeckte Tisch zeigt, daß der im Vordergrund kniende Bauer seine Vorräte herbeigeschafft hat, wird er von einem Soldaten angegriffen. Seine Familie steht im Hintergrund und beobachtet ängstlich die Szene.

Lit.: FISHMAN, 1982; KAT. BRÜSSEL 1998, Katalog, Nr. 134, S. 105; KAT. DELFT 1998, S. 152.

**Kat. 93**

Medaille (Umzeichnung)

„Auf den Waffenstillstand von 1609“

Verso: Navta Aeqvora Verrit Tvrvida, 1609, Recto: Avidi Spes Fida Coloni

Die eine Seite der Medaille zeigt ein Schiff in ruhiger See mit mehreren Segeln, aber ohne Flaggen. Die in Hintergrund zu sehenden Schiffe sind abgetakelt, während die Segel des vorderen voll im Wind stehen. Eine Bäuerin sitzt auf einem Schemel und melkt eine ihrer Kühe. Ein Teil des Hofes und der Zaun ihres Grundstückes ist erkennbar, der die Tiere (Kühe und Schweine) zusammenhält. Die beiden Bäume, von denen einer belaubt und der andere unbelaubt ist, zeigen den positiven Wandel durch den Waffenstillstand an.

Lit.: WARNKE, 1992, S. 142; LOON, Bd. 2, S. 55.

**Kat. 94 •**

Boetius à Bolswert (ca. 1580–1633) nach David Vinckboons

„Soldaten bahnen sich den Weg in ein Haus“

U.m.und Adresse: DVBoons Jnue. BA. Bolsuerd: excu.

ca. 1610, Kupferstich, 21,9 x 28,8 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Eine Gruppe von Soldaten versucht sich Einlaß in einen Bauernhof zu verschaffen. Noch hält die Tür der Wucht der Tritte stand, doch die Darstellung setzt die Übermacht der Soldaten deutlich in Szene. Sie sind mit verschiedenen Waffen ausgestattet. Zwei Soldatenfrauen warten mit ihren Kindern darauf, Einlaß in die Hütte zu erhalten, um ihr Geschirr mit Vorräten auffüllen zu können. Im Hintergrund ist ein Dorf mit Kirche zu sehen.

Lit.: Vgl. HOLLSTEIN, Bd. 3, S. 65, Nr. 314–317 und ebd., Bd. 37, S. 24ff., Nr. 14–17; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1249; FM, Nr. 1276; CZOBOR, 1963, S. 151–159, mit Abb.

**Kat. 95 •**

Boetius à Bolswert (ca. 1580–1633) nach David Vinckboons

„Bauernfamilie von Soldaten bedroht“

U.I.: DVBoons. Jnue.

ca. 1610, Kupferstich, 22 x 29,3 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Der Kupferstich orientiert sich inhaltlich an dem Gemälde von Vinckboons, wenngleich die Komposition modifiziert wurde. Dem Betrachter eröffnet sich nun direkte der Blick auf den Tisch, auf dem verschiedene Lebensmittel stehen. Trotzdem wird der am Boden kauende Bauer mit einem Dolch bedroht. Es ist einer der Soldatenfrauen überlassen, ihn an der Ausführung zu hindern. Im Hintergrund wird die Bäuerin aus dem Haus verjagt.

Lit.: Vgl. HOLLSTEIN, Bd. 3, S. 65, Nr. 314–317 und ebd., 37, S. 24ff., Nr. 14–17; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1249; FM, Nr. 1276; CZOBOR, 1963, S. 151–159, mit Abb.

**Kat. 96 •**

Boetius à Bolswert (ca. 1580–1633) nach David Vinckboons

„Soldaten werden aus dem Haus vertrieben“

U.r.: DVBoons. Jnue:

Datiert 1610 (über einer Tür im Hintergrund), Kupferstich, 21,9 x 28,7 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Die Situation hat sich gewandelt und die Bauern haben die Macht übernommen. Aus der Tür stürmt die Gruppe von links nach rechts. Einer der Soldaten hat sich bereits ergeben, während der andere mit hochoberhobenen Armen die Flucht ergreift. Doch die Bauern sind ihnen auf den Fersen und schlagen mit einem Dreschflegel auf sie ein, und bedrohen sie mit einer Lanze und einer Ofenzange.

Lit.: Vgl. HOLLSTEIN, Bd. 3, S. 65, Nr. 314–317 und ebd., 37, S. 24ff., Nr. 14–17; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1249; FM, Nr. 1276; CZOBOR, 1963, S. 151–159, mit Abb.

**Kat. 97 •**

Boetius à Bolswert (ca. 1580–1633) nach David Vinckboons

„Versöhnung im Dorf“

U.l.: „DVBoons Jnue:“; u.r.: „ABolsuerd. excu.“

ca. 1610, Kupferstich, 21,6 x 28,3 cm

Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

Das Blatt wird von einer langen Tafel bestimmt, an der Bauern und Soldaten, Männer und Frauen Platz genommen haben. Rechts spielen sie zusammen Karten, während sich am Tischende ein Bauer und ein Soldat die Hände reichen. Links sitzen zwei Frauen in trauter Zweisamkeit zusammen, während die Bäuerin ihr Kind stillt. Im Hintergrund zieht ein Bauer seinen Hut und fordert eine Frau zum Tanz auf.

Lit.: Vgl. HOLLSTEIN, Bd. 3, S. 65, Nr. 314–317 und ebd., Bd. 37, S. 24ff., Nr. 14–17; ATLAS VAN STOLK, Nr. 1249; FM, Nr. 1276; CZOBOR, 1963, S. 151–159, mit Abb.

**Kat. 98 •**

Johan Georg Hertel (nach Ripa)

„Pax“

(in: Des berühmten italienischen Ritters Caesaris Ripae Allerley Künsten und Wissenschaften\*)

um 1770, Kupferstich, 29,5 x 28 cm

In der vorderen Bildhälfte steht *Pax*, die mit einer Fackel eine Ansammlung von Waffen niederbrennt. Rechts hinter ihr lassen sich *Mars*, *Concordia* und *Prudencia* erkennen. *Mars* liegt auf einem Sockel, der von zwei Pyramiden (Obelisken) gerahmt wird. Die Spitze der Linken wird von einem Wolkenband verdeckt. *Concordia* und *Prudencia* kreuzen über der Erdkugel ihre Öl- und Palmzweige. Als Überschrift ist zu lesen: „Pax – Sub juga bos veniat Sub terras Semen aratas / Pax Cererem nutrit, pacis amica Ceres.“ Unter der Darstellung steht: „Der Fride – Wo Providenz und Eintracht paart / da wird de Völker Heijl bewahrt“.

Lit.: \*HERTEL, Johan Georg: *Des berühmten italienischen Ritters Caesaris Ripae Allerley Künsten und Wissenschaften*, verlegt bei Johann Georg Hertel in Augsburg, o.J., Nachdruck, versehen mit einem Register von Ilse Wirth, München 1970, Nr. 29.

**Kat. 99 •**

Horst Haitzinger

„... dann nichts wie ab in den Luftschutzkeller, Kinder“

12. Oktober 1995, Zeichnung

Quelle: Rhein-Zeitung-Online, Karikatur des Tages, o.S.

Die Zeichnung zeigt einen kargen Raum mit einer geöffneten Tür, auf der Bosnien zu lesen ist. Im Vordergrund steht ein Radio, das die Nachricht „Ist ein Waffenstillstand wieder in greifbarer Nähe!“ vermeldet. Daraufhin versammelt die Mutter ihre Kinder um sich und sagt zu ihnen „...dann nichts wie ab in den Luftschutzkeller, Kinder“.

**Kat. 100 •**

Anonym

„Zerstörung der Stahlhelme nach dem Waffenstillstand“

1918, Photographie

Frankfurter Allgemeine Zeitung, Foto Archiv.

Das Foto zeigt einen zivilgekleideten Mann, der mit einer Spitzhacke Stahlhelme zerstört. Im rechten Bildraum ist ein riesiger Haufen Stahlhelme zu sehen, die alle ein von der Spitzhacke herrührendes Loch aufweisen. Sie haben dadurch ihre Schutzfunktion verloren.

Lit.: KRUMEICH, Gerd: *Nach dem Waffenstillstand der Krieg. Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges wanderten die Kampffronten ins Innere der Länder*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. November 1998, Nr. 265, S. IV (Bilder und Zeiten).

**Kat. 101 •**

Anonym

„Aufruf Waffenstillstand!“

1999, Icon für Plakate und Flugblätter

Quelle: Die Grünen.

Die Darstellung zeigt einen mit der Öffnung nach oben liegenden Stahlhelm, aus dem eine Sonnenblume hervorwächst. Die Sonnenblume ist das Symbol der Grünen, während der Stahlhelm, der seiner eigentlichen Funktion enthoben ist, Sinnbild des Waffenstillstandes ist.

## Personenregister

- Aitsingerus (Aitzinger), Michaelis 99, 101, 346  
 Aitzema, Lieuwe van 31  
 Alba, Herzog von 29f., 66, 79, 172, 188, 258f., 325, 365  
 Alberti, Leone Battista 218  
 Albrecht von Österreich (Erzherzog) 24f., 34, 58, 66, 81f., 101, 151, 218, 220, 222f., 329, 333f., 337, 349  
 Alciatus, Andreas 49, 52, 54, 74, 91f., 207  
 Alsloot, Denis 216  
 Anthonisz., Cornelis 65, 336  
 Anulus, Barptolemaeus 44, 331  
 Aquin, Thomas von 153  
 Arminus, Jacobus 167, 284
- Baerle, Jacob van 98  
 Balen, Hendrick 72, 116, 143, 216, 338, 354  
 Baltens, Pieter 46, 119, 205, 332, 349,  
 Basson, Govert 365  
 Baudart, Willem 56  
 Baudous, Robert Willemsz de 142, 351  
 Bergh, Nicolaas van den 188  
 Bicker, Andries 138  
 Bie, Cornelis de 84, 223  
 Bieseligen, Christiaen Jansz. van 246  
 Bijlert, Jan van 138  
 Blaeu, Willem Jansz. 330  
 Blon, Michiel (Michael) le 131, 141, 233, 351  
 Blont, Charles 328  
 Boccaccio, Giovanni 70  
 Bochius, Ioannes (Johannes) 48f., 52f., 54, 115f., 118, 158f., 204f., 212f. 220f. 333f. 349  
 Bolswert, Boethius à 265, 372,f.  
 Bor, Pieter Christiaanszoon 236, 365  
 Borch, Pieter van der 53, 333f. 349  
 Bos, Lambert van de 133f.  
 Bossche, Helias van den 58ff., 64f., 70, 77, 117, 335
- Botbergen, Elbert van 67, 174  
 Botticelli, Sandro 123f., 128  
 Brabo, Salvius 116, 204, 359  
 Brandenburg, Johann Sigismund von 65  
 Bredael, Alexander van 201, 208, 210, 215, 363  
 Brederode, Walrand van 183  
 Bremden, Daniel van den 94, 344  
 Broeder Jansz. 163, 356  
 Brueg(h)el d. Ä., Pieter 80, 222f., 267, 340  
 Brueghel d. Ä., Jan 37, 72, 74, 85, 116, 142f., 216, 223, 338, 353f.  
 Bry, Johannes de 141  
 Bry, Theodor de 141  
 Burghley (Lord) 32  
 Buytewech, Willem 36, 83, 102, 129, 131f., 166, 275, 341, 351
- Calderón, Rodrigo 192  
 Calendario, Filippo 106f., 347  
 Calvin, Johannes 69, 153, 167, 234  
 Cats, Jacob 86, 214f., 364  
 Cecil, Robert 328  
 Chastel, Jean 172f., 177  
 Claeissens d. J., Pieter 51, 332f.  
 Clerc, Nicolaes de 132, 351  
 Clerck, Hendrick de 212ff., 219, 363f.  
 Clinton, Bill 279  
 Cock, Hieronymus 144, 340  
 Coebergher (Coeberghen), Wenceslas 219  
 Collaert I., Johannes 145  
 Collaert d. Ä., Jan 63, 78  
 Collyn, Michiel 338  
 Cort, Cornelis 70f., 144  
 Cosimo, Piero di 123, 127f.  
 Cruz, Juan Pantoja de la 22, 328
- Demnig, Gunter 276  
 Dolendo, Zacharias 145, 354  
 Druon Antigoon 116, 204, 362
- Egmont, Lamoraal Graf von 30, 172, 236  
 Elisabeth I. von England 21

- Enghelgraeff, Franciscus 84  
 Essen, Christophe van 200f., 211  
 Erasmus von Rotterdam 44, 98, 144, 278  
 Eynthout, Adriaan van 67, 174  
  
 Ficino, Marsilio 218  
 Firens, Pierre 335  
 Floris, Cornelis 53, 332f., 349  
 Forestus, Johannes 95, 345  
 Francken, Ambrosius 61, 78  
 Frederik Hendrick (Statthalter) 76, 85, 94, 138  
 Frisius (de Fries, de Vries), Simon 36, 118f., 163ff., 170f., 349, 356f.  
  
 Galle, Philips 70, 145, 226  
 Galle, Theodor 145  
 Geest, Cornelis van der 189  
 Gellius, Aulus 41, 125  
 Gent, Barthold van 121  
 G(h)ent, Cornelis van 121, 183  
 Gerritsz, Hessel 55, 57, 62, 330, 334  
 Gheeraerts, Marcus 328  
 Gheyn d. Ä., Jacob de 145f., 165, 213, 218, 364  
 Gheyn II., Jacob de 136, 145, 147, 156, 352, 354  
 Gheyn III., Jacob de 131ff., 135, 139, 156, 282, 351  
 Goignet, G. 230  
 Goltzius, Hendrick 115, 118, 142, 243, 348, 351  
 Gomarus, Franciscus 68, 167  
 Gossaert, Jan (gen. Mabuse) 187  
 Grotius, Hugo (de Groot) 28, 34, 45, 68, 120f., 125, 149f., 168, 234, 236, 246f., 354  
 Guicciardini, Lodovico 77, 339  
  
 Haecht, Willem van 189, 332  
 Haechtanus, Laurentius 120, 350, 374  
 Haitzinger, Horst 279, 374  
 Heemskerck, Maarten van 69ff., 80, 144ff.  
 Heinrich II. von Frankreich 245  
 Heinrich IV. von Frankreich 21f., 29, 32, 57, 86, 172, 177, 245, 284, 329, 342  
 Heinsius, Daniel 246f.  
 Hertel, Johann, Georg 277f., 373f.  
 Heyden, Pieter van der 340  
 Hilligaert, Paulus van 168  
 Hoefnagel, Joris 80  
 Hogenberg, Franz 99, 246, 328, 346  
 Hondius, Hendrick 94, 105, 132, 229, 344  
 Hooft, Pieter Corneliszoon 34, 55ff., 110, 113, 117, 227f., 230, 241f., 330  
 Hoogenberg, Hans 36  
 Hoorn, Graf von 30, 172, 236, 325  
 Houwaert, Jan Baptist 79  
 Howard, Charles 328  
 Howard, Henry 328  
 Huygens, Constantijn 246f.  
  
 Isabella Clara Eugenia von Sapnien (Erzherzogin) 24ff., 34, 37f., 52, 54, 57, 61, 79, 85, 86, 97, 101, 105, 115, 117, 149f., 160, 175f., 192, 195, 212ff., 216, 219f., 273f., 284, 329, 333, 335, 342, 346, 349, 358, 364f.  
  
 Jakob I. 22, 31f., 57, 86, 329, 342  
 Janssens, Abraham 37, 185ff., 194ff., 212, 223, 233, 275, 359f.  
 Jeannin, J. 182  
 Joerdans I., Hans 105, 344  
  
 Kant, Immanuel 276f.  
 Katharina von Medici 245f.  
 Karl V. 29, 181, 183, 187, 189, 225, 324, 328  
 Keere (Kaerius), Pieter van der 100  
 Keyser, Hendrick de 242ff., 275, 369f., 373  
 Keyser, Peter de 244  
 Kittenstein, Cornelis van 345  
 Kissinger, Henry 280  
 Kretzer, Marten 133f.  
  
 Le Duc Tho 280



- Leest, Anthonie van 79  
Ligne, Charles de 328  
Lipsius, Justus 214, 220f., 185, 220  
Lorenzetti, Ambrogio 63
- Maldere, Jacob van 183  
Mallery, Karel van 146  
Mancidor, Juan de 26, 329  
Mander, Carel van 36, 90, 96, 116, 143  
Margarethe von Parma 325  
Maria von Österreich 24  
Marien (?), D.V. 73  
Matham, Jacob 110f., 123, 348  
Maximilian II. 24  
Ménéstrier, Claude-François 36  
Mes, Isaak 75  
Meteren, Emanuel van 78, 339  
Metsu, Gabriel 75  
Michelangelo, Buonarroti 186  
Mindersbroeders, Jan de 182  
Mom, Jacob 67, 174  
Momper, Joos de 53, 333, 349  
Moreelse, Paulus 111  
Mostaert, Gillis 24, 80  
Moritz von Oranien-Nassau 21ff., 58, 61ff., 68, 78f., 85f., 89, 93ff., 98, 104ff., 135, 154ff., 165, 167, 169ff., 230ff., 247, 251, 274, 284, 324ff., 335, 339, 343f., 347ff., 355  
Münster, Sebastian 35, 331  
Muller, Frederik 17f., 87, 151, 232
- Neyen, Jan (Pater): Joannes/ Ioan / Jehan Neijen / de Ney 24ff., 57f., 85, 284, 329
- Österreich, Ernst von 24, 219  
Österreich, Leopold Wilhelm von 200  
Oldenbarnevelt, Johann van 28ff., 38, 61f., 68, 135, 150, 168, 171f., 183f., 226, 234, 236, 247, 274, 284  
Offart, G. 120f.  
Ortega y Gasset, José 279  
Otto von Hessen-Kassel 243  
Overbury, Thomas (Sir) 181, 265
- Paruta, Paolo 108  
Passé d. Ä., Crispijn de 62f., 87, 94, 103f., 119, 130, 335  
Peck, Pieter (Peckio, Peckius) 66f., 95, 174, 338, 344f.  
Pencz, Georg 69  
Petrarca, Francesco 70  
Philipp II. 21f., 24, 97, 102, 168, 187, 247, 284, 328  
Philipp III. 22, 27, 58, 141, 149, 152, 284, 329  
Philippus, Joannis 161, 356  
Place, E. de la 182  
Plantin, Christoph 35, 55, 79, 91  
Primaticcio, Francesco 245  
Puttaert, Emil 359
- Richardot, Jean 26, 182, 198, 328f.  
Renesse, Geeraard van 183  
Rembrandt, Hermensz. van Rijn 16, 76, 137ff., 172, 339, 353  
Remeus, David 193  
Ripa, Cesare 46, 48ff., 64, 72, 74, 80, 88ff., 113, 162, 217, 273, 277f., 291f., 331f., 373f.  
Rockox, Nicolaas 185, 193  
Rovidio, Alessandro 328  
Rubens, Peter Paul 11, 37, 112f., 185, 190ff., 212, 220, 223, 233, 275, 348, 360  
Rubens, Philipp 193  
Rucellai, Giovanni 218  
Rudolf II. 24, 219, 284
- Sackville, Thomas 328  
Sadelaer, Johannes (Ioannes) 97f., 346  
Saenredam, Jan 36, 118  
Salinghen, A. de 358  
Sandrart, Joachim von 141  
Sansovino, Jacopo 107  
Schillemans, Frans 155, 355  
Schoon, Cornelius van 110  
Schouman, Aart 188  
Scribonius, Cornelius 92  
Serwouters, Pieter 73ff., 83, 96, 146, 338, 345  
Six, Pieter 134

- Sixtus V. 158  
 Snyders, Frans 185  
 Snyders, Pieter 259  
 Spencer, R. 182  
 Spinola, Ambrogio 21ff., 58, 61f., 65, 69, 82f., 85, 89, 99, 131, 139ff., 182f., 188, 199, 284, 324, 328f., 335f.  
 Succa, Anthonio de 185  
 Swaen, Jan Reimersz. de (Ioanni Reijnierssonio) 100
- Tassis, Juan de 328  
 Tempesta, Antonio 240  
 Tegnagel, Jan 153f., 355  
 Teniers, David 188  
 Ter Borch, Gerard 120  
 Ter Brugghen, Hendrick 16, 128, 133ff., 352  
 Tessin d. J., Nicodemus 245  
 Tintoretto, Jacopo 108
- Valerius, Adriaen 103, 226, 249ff., 343ff., 370  
 Veen, Otto van 11, 37, 214, 222ff., 234ff., 256, 275, 366ff.  
 Velasco, Juan de 328  
 Velázquez, Diego 136f., 352  
 Venne, Adriaen Pietersz. van de 37, 73, 84ff., 96, 103, 164, 214f., 222f., 341, 343ff., 364  
 Verhaecht, Tobias 219  
 Verhoeuen, Abraham 201, 361  
 Vermeer, Jan 133, 135  
 Verreycken, Louis (Lodewijk) 26, 182, 328f.  
 Vinckboons, David 26, 32, 34, 36, 50f., 69ff., 81f., 88, 100, 109ff., 115, 117ff., 125, 212, 262ff., 330, 332, 334, 338f., 371ff.  
 Visscher, Claes Jansz. 11, 36, 55f., 64ff., 78, 82f., 92, 99f., 125, 127, 132, 167, 183, 227, 231, 233, 275, 330, 335, 337, 339, 347, 357f., 365  
 Vogelaer, Nicolaas Petersz. de 347  
 Vos, Maarten de 79, 144ff., 216, 226  
 Vrancx, Sebastian 259ff., 370f.
- Wierix, Gebrüder 51, 75, 332  
 Weizsäcker, Carl Friedrich von 277  
 Wilhelm VIII., Landgraf zu Hessen 188  
 Wilhelm von Oranien (der Schweiger) 29f., 83, 93, 104, 227, 242ff., 325ff., 335, 343, 369f.  
 Winwood, R. 182  
 Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg 65  
 Woudanus, Johannes 161, 356  
 Wouwer (Woveri, Woverius), Jan van de 219ff., 365  
 Wtewael, Joachim 11, 21, 23, 27ff., 80f., 84, 93, 164, 192f., 236, 241f., 256, 275, 324ff.