

Jochen Becker

Een tropheum zeer groot? Zu Marcus Gheeraerts Porträt von Willem van Oranje als St. Georg

In der Politik der Neuzeit ist die Mobilisierung der öffentlichen Meinung ein mindestens ebenso entscheidendes Kampfmittel wie die Waffen. Was in einer beschränkten Öffentlichkeit Rechtfertigung vor sich selbst, Gott oder einem kleinen Kreis von Mächtigen war – und was oft als Rechtfertigung vor der Geschichte bezeichnet wird – ist mit dem Entstehen einer Öffentlichkeit im modernen Sinn die Rechtfertigung vor Zeitgenossen, der öffentlichen Meinung, deren Unterstützung oder doch zumindest Duldung der Herrscher nötig hat. Seit der Französischen Revolution ist das deutlich: die Öffentlichkeit, das Volk ist der Souverän. Aber schon zu Beginn der Neuzeit beruft man sich vielfältig auf die öffentliche Meinung. Es ist merkwürdig, wie sich dabei Mittel und Zweck gleichzeitig verändern – wiederholt ist die enge Wechselbeziehung zwischen der Reformation und der Verbreitung ihrer Ideen durch die Druckkunst betont worden. Eine dieser neuen Ideen ist die Forderung einer persönlichen Glaubensentscheidung (auch wenn die in der Praxis noch lange auf sich warten lässt) – sowohl im religiösen wie im politischen Streit suchen die Parteien mit dem massiven Einsatz von Propagandamitteln diese Stellungnahme zu beeinflussen.¹ Für diese Propaganda sind die neuen Techniken von Holzschnitt, Stich und Radierung mindestens ebenso wichtig, wahrscheinlicher selbst wichtiger als der Druck mit beweglichen Lettern. Mit ihnen

kann ein breites, noch nicht alphabetisiertes Publikum angesprochen werden. So entsteht eine unerhörte Menge illustrierter Blätter². Der Streit um die Unabhängigkeit der Niederlande führt zu einer vergleichbaren Hausse von Druckprodukten, in denen die Parteien in Wort und Bild ihre Standpunkte erläutern, die Ereignisse interpretieren oder den Gegner verspotten. Dabei greift man auf beiden Seiten gern auf ältere – häufig aus der Reformationszeit stammende – Argumente zurück. Den literarischen Topoi entsprechen die festgelegten Bildformulierungen, deren sich alle Parteien stets wieder bedienen. So wie die politische Theorie die aktuellen Ereignisse einem ewigen Heilsplan einpasst, so vergleichen Geschichtsschreiber und Polemisten die Protagonisten des Streits mit historischen Exempla und benutzt die Bildpropaganda zur Überhöhung ihrer Helden Vergleiche etwa mit Hercules, David, Alexander oder den christlichen Heiligen³. Eine solche Propaganda, die trotz möglicher zeitweiser Misserfolge das ewige Recht und den schliesslichen Erfolg impliziert, ist vor allem für die schwächere Partei auf der Hand liegend. Das niederländische Volk sieht so als Prototyp für seinen Streit um Glauben und Freiheit gern das Volk Israel – den Spaniern wird damit die Rolle von heidnischen und teuflischen Verfolgern zugeteilt⁴. In den beiden Protagonisten, Willem und Alba, spitzt sich der Gegensatz zu: sie werden zu Repräsentanten von Gut und

Abb. 1. Anon. Holzschnitt aus Spelen van sinne..., Antwerpen 1562.



Böse, weit über die aktuelle Situation hinaus. Was fromm und lästerhaft, weise oder verblendet ist, kann (je nachdem ob man in einem mehr christlichen oder einem mehr weltlichen Wertesystem misst) an den beiden militärischen Führern verdeutlicht werden. Der Kontrast zwischen *humilitas* und *superbia* formuliert das in zentralen Begriffen der christlichen Tugendlehre. (Wir werden sehen, dass sie nicht nur den Inhalt der Taten sondern auch deren Formulierung umschreiben können.) Was eine Rederijkerallegorie schon 1561 allgemein und beinahe prophetisch darstellt (Abb. 1), wird ein Jahrzehnt später in *Historieprenten* (Abb. 2) und den Pendantporträts Theodor

de Brys (Abb. 3) mit Allegorien und Exempla erläutert. Dass das Geschichtsbild der Niederländer bis in unsere Zeit eine solche affektive Ladung bewahrt hat, beweist nicht nur das durchlaufende Bedürfnis nach einer Moralisierung der Geschichte, sondern wohl auch die Qualität der zeitgenössischen Propaganda⁵.

Anhand zweier Beispiele soll hier erläutert werden, wie diese Propaganda arbeitet, was ihre Methoden sind und wo ihre Grenzen liegen. Der Nachdruck liegt dabei auf dem jüngeren der beiden Beispiele, einer Radierung Marcus Gheeraerts aus den Jahren 1577/78, die Willem van Oranje als Sankt Georg abbildet. Hiermit wird das schon 1571 errichtete Standbild des Herzogs von Alba in der Antwerpener Zitadelle verglichen, dessen Formulierung und Rechtfertigung bei aller Vergleichbarkeit gerade charakteristische Kontraste in Politik und Stil erkennen lässt⁶.

Das Denkmal Albas von Willem van den Broeke und Jacob Jongelinck nach den Entwürfen Arias Montano errichtet, wurde schon 1574 demontiert. Wir kennen es allein aus Beschreibungen und einer Reihe von Abbildungen, die beweisen, welche Rolle ihm auch und gerade von Albas Gegnern zuerkannt wurde. Sein propagandistischer Inhalt wird ebenso zu seinem Verschwinden beigetragen haben, wie die Art und Weise, auf die dieser Inhalt formuliert wurde, die Bildsprache. Beide machen das Denkmal für die folgenden Generationen zu einem negativen Paradigma.

Das Monument besteht aus einem Sockel über einigen Stufen, der eine Inschrift und zwei Reliefs trägt. Darauf erhebt sich das eigentliche überlebensgrosse Standbild des Herzogs: gewaffnet im Prunkharnisch mit dem Orden des *Gulden Vlies* und einem Kommandostab in der Rechten, während der linke, ungewaffnete Arm nach vorne zeigt, die Hand mit dem Daumen nach unten gekehrt. Unter (eher hinter) Alba liegen zwei menschliche Gestalten mit (insgesamt) sechs Armen. Das Programm des spanischen Theologen und Philologen Benedito Arias Montano erklärt sie als Ketzerei und Volk,

Abb. 2. Anon. Kupferstich, Alba als schlechter, Willem als guter Herrscher.



die Zeichen ihres Ungehorsams in den Händen halten. In der Rüstung des Herzogs symbolisiert er die Vernichtung und Vertreibung der 'Schlechten', im ungewaffneten ausgestreckten Arm will er eine Einladung zu Frieden und Eintracht gelesen sehen⁷.

Die Reliefs des Sockels (für die kein Programm erhalten ist) fügen die persönliche Triumphdarstellung in eine heilsgeschichtliche Ordnung. Rechts weist der Altar der *Pietas* ausdrücklich auf den – katholischen – Gott der Väter ('*Deo patrum nostrum*'), links erscheint Alba in der Gestalt des guten Hirten, der die Dunkelheit vertreibt. Die Inschrift rühmt den Dargestellten zudem als Verteidiger von *Industria*, *Fides* und *Pax*, als Kämpfer gegen

den Aufstand und den 'treuesten Diener des besten Fürsten'. Diese Verweise auf ein übergreifendes Ordnungssystem können die selbstherrliche und als verletzend erfahrene Bildsprache der unterliegenden Gruppe zunichte machen, zumal das *Pietas*-Relief mit der Aufschrift '*ex aere captivo*' den Ursprung des Materials für die Bronzegruppe unterstreicht – es sind bei Jemgum von den Aufständischen erbeuteten Kanonen. Das ganze Denkmal wird so als Trophäe, als Siegeszeichen charakterisiert, oder wie es in zeitgenössischen Texten übersetzt wird: als Schandmal. Mit dieser Charakterisierung ergibt sich auch eine andere Lesung der liegenden Gruppe: man erkennt in ihr Willem und seinen Bruder Lodewijk, den Verlierer von Jemgum, oder

Abb. 3. Th. de Bry: Willem als 'Hoopman van wysheyd' und Alba als 'Hoopman van narheid'. Kupferstiche 1588.



Abb. 4 (rechts). Radierung nach Ph. Galle, Alba-Denkmal, in allegorischem Rahmen aus J. Le Clerc, *Geschiedenis...*, Amsterdam 1730.



auch die 1568 enthaupteten Egmond und Hoorn. Eine solche Deutung kann man erweitern: der Gruppe der Besiegten werden Weisheit und Gerechtigkeit zugefügt oder – nach einem biblischen Bild – Witwen und Waisen, deren Schutz dem guten Fürsten gerade aufgetragen ist. Schliesslich findet sich eine zusammenfassende Lesung als 'die Freiheit in Ketten'. Dem bekannt freimütigen Herzog von Aerschot wird selbst die Bemerkung in den Mund gelegt, 'dass die Köpfe unter seinem [Albas] Fuss so hässlich grinsten, dass man ihre Rache fürchten müsse, wenn sie sich wieder erheben könnten. Worte, die wohl im Scherz gesprochen waren, aber später von manchen als prophetisch betrachtet wurden...'⁷⁸. Diese negative Interpretation bestimmt dann auch die ursprünglich positiv beabsichtigte

Lesung der Handgebärde als Friedensgeste. Die meisten Betrachter denken direkt an eine traditionelle negative Deutung: den nach unten gekehrten Daumen des römischen Imperators. 'Drohen oder den Frieden anbieten, das sind die beiden Deutungen, die Hass und Liebe für diese Gebärde gefunden haben' schreibt der Biograph Albas. Die niederländische Deutung ist begrifflicherweise von Hass bestimmt. Willem van Oranje, der offenbar die offizielle Lesung kennt, erklärt die Handbewegung als das 'Verwerfen der Bittschriften ... voller Verachtung, ohne auch nur einen Blick darauf zu werfen'⁷⁹.

Wie gesagt ruft das Denkmal zahlreiche Reaktionen in Abbildungen, Flugblättern und historischen Werken hervor. Das ist desto auffälliger, als es nur vier Jahre in der Antwerpener Zitadelle einem beschränkten Publikum zugänglich war. Umfang und Heftigkeit der Reaktionen sind nur so zu erklären, dass man das Standbild allgemein als ausserordentlich, und zwar als ausserordentlich unpassend betrachtete – eine Beurteilung, an der auch die – wenig umfangreiche – apologetische Geschichtsschreibung nichts ändern kann. In den niederländischen Reaktionen stehen die politischen Argumente an erster Stelle:



Abb. 5. S. Frisius, Karikierende Darstellung des Alba-Denkmals, aus G. Baudart, Les guerres des Nassau, Amsterdam 1616.



das Schandmal erinnert die Unterdrückten dauernd und in kränkender Weise an ihre Niederlage. Allgemeiner wird diese Verurteilung, wenn es sich vor einer geschlossenen ethischen Tradition von Antike und Christentum als Zeichen verderblicher Selbstüberheblichkeit erweist. Ein Herrscher, der so eklatant gegen die zentrale Verhaltensregel von Weisheit und Bescheidenheit verstösst, erzeigt sich als Tyrann. Willem van Oranje nennt das Denkmal nicht weniger als dreimal, um die Verdorbenheit der spanischen Unterdrückung sichtbar zu machen. Jedermann kann hier deutlich erkennen, so polemisiert er im Zusammenhang einer ausführlichen Analyse des Bildes, wie sehr der abgebildete Tyrann durch *Superbia*, *Furor*, *Arrogantia* und *Impietas* alle Grenzen überschreitet und sich darüberhinaus Taten zuschreibt, die er allein im Dienste des Königs verrichtet hat¹⁰. Dieser letzte Aspekt, die schon genannte Verletzung des *Decorum*, des Schicklichen, wird von Willem in historischer Perspektive erläutert und durch ein anderes Beispiel erweitert. Alba hat sich von unersättlichem Ehrgeiz und aufgeblasener Vermessenheit soweit verblenden lassen, dass er sich selbst als Trophäum oder Siegeszeichen für diese hübschen, ehrlichen Taten, von denen wir oben berichtet haben, im Kastell von Antwerpen ein Standbild aus

Metall errichten liess, das Adel und Stände mit Füßen tritt. Wir wollen hier nicht darauf eingehen, was er damit beabsichtigte, aber wann und wo hat man jemals gesehen, dass ein Tyrann sich selbst zu seinen Lebzeiten ein Standbild hat errichten lassen? Wohl haben sich die Kaiser und Könige Roms, die die ganze Welt beherrschten, gelegentlich Standbilder aus Stein oder Metall errichten lassen, wie es heute noch die römischen Päpste tun, die von sich sagen, dass sie Gottes Stellvertreter sind: das ist aber stets in Auftrag von Volk und Rat oder zumindest mit deren Einverständnis geschehen. Doch gibt es in der Geschichte kein Beispiel dafür, dass sie selbst zu ihren Lebzeiten solch einen Auftrag gegeben haben, denn das wäre ein zu offenes Zeugnis wahnsinniger Dummheit und unerträglichen Hochmuts. Allein Nebukadnezar, der sich selbst als Gott verehren liess, hat ein solches Bild aus Metall errichten lassen und den Befehl gegeben, jedermann müsse davor niederknien. Doch [selbst] er hat das nicht gewagt, ohne die Edelsten und Fürsten des Landes zu fragen.

Dieser Tyrann aber hat sich dies stolze Bild aufgerichtet, um in dummer Vermessenheit und abscheulicher Grausamkeit alle anderen Tyrannen zu übertreffen, als wolle er sich nicht nur auf den Platz des Königs, sondern auf den Gottes stellen. Dies hat er selbst, zu seinen Lebzeiten getan, ohne irgendjemanden zu Rate zu ziehen. Damit hat er das Ansehen und die Würde Eurer Majestät sehr erniedrigt und verachtet, seine Unterdrückung und die willkürlichen Gewalttaten, mit denen er diese Eure Niederlande mit Füßen tritt, aber erhöht. Ebenso hat er sich nicht geschaut, um nach dem Vorbild des Tyrannen Herodes mitten auf dem Markt von Antwerpen den Thron Eurer Königlichen Majestät, den kein Statthalter jemals angerührt hat, selbst zu gebrauchen, und auf dem Goldlaken, das ihn als Zeichen der Abwesenheit Eurer Majestät bedeckt, wie ein Abgott zu sitzen – unter dem Vorwand, eine Amnestie zu veröffentlichen ... Alles das als öffentliches Zeichen der Geringschätzung und zu grossem Schaden für Ehre und Ansehen Eurer Königlichen Majestät¹¹.

Die Gegenüberstellung zwischen Willems – formell immer wieder betonter – Loyalität und Albas eitler Selbstüberheblichkeit ist ein polemisches Meisterstück. Alba handelt nicht nur schlecht gegen die ihm anvertrauten Niederländer, die er dadurch von ihrem König entfremdet, er verletzt vor allem die Souveränität des Königs selbst. Ein solches Argument fand natürlich auch bei Albas Gegnern am spanischen Hof offene Ohren. Sie machen ihn offenbar in einer Hofintrige

Abb. 6. S. Frisius. Alba als Vorsitzender des Blutrats. Radierung aus G. Baudart, Les guerres des Nassau, Amsterdam 1616.



ALBA parvus bellum, crudeli perocinus ira, Vireso stabant BELGII, avocato ERIVNTIS
 49 Convolat Hispania furias regionis abumetis. Illi autem, placuit cunctas servare per urbes.

zum Sündenbock der spanischen Politik und geben Philip zwei Monate bevor das Antwerpener Standbild auf spanischen Befehl abgebrochen wird anonym den Rat den Sondergerichtshof ['Raad van Beroerten', im Volksmund 'Blutrath'] aufzulösen, ersatzlos die Steuer des Zehnten abzuschaffen, ein bedingungsloses Generalpardon zu geben, Nachforschungen nach Geldforderungen an zu stellen, deren man persönliche Ratgeber Albas bezichtigte, und das Standbild ab zu brechen, das dieser sich in der Antwerpener Zitadelle errichtet hatte.

Philip musste sich an das politische Testament seines Vaters erinnern fühlen, der ihn vor dem von Ehrgeiz getriebenen Alba warnt, wenn die anonyme Warnung den Herzog weiter beschuldigt, er habe einen Teppich weben lassen,

worauf er abgebildet ist, wie er die Krone stützt, die auf dem Haupt des Königs wankt. Zu seinen Füßen lagen die Grafen Egmond und Hoorn sowie andere Verurteilte...¹²

Neben der Tatsache, dass hier wieder ein – wie wir annehmen müssen fiktives – Kunstwerk als politisches Argument herangezogen wird, ist dies Zitat interessant, da es das Motiv des 'vertrappen' gebraucht, das auf das Denkmal hinweist. Auch in der zeitgenössischen Graphik kann ein Wandteppich (als Bild im Bilde) hinter der

Versammlung des Blutrats Unrecht und Tyrannie mit dem Zitat des Antwerpener Bildes allegorisch ausdrücken (Abb. 6)¹³. Vor allem aber wird in dem zitierten Text noch einmal deutlich, warum Alba von seinem Auftraggeber fallen gelassen wird: Sein Verhalten verletzt zentrale Normen der Ethik, wie sie etwa in Zuchtbüchern oder rhetorischen Regeln popularisiert werden. Selbstüberheblichkeit ist schlecht, Eigenlob gehört sich nicht. So ein Verhalten wird unverzeihlich, wenn es auf Kosten des Souveräns geht, dem – als Stellvertreter Gottes – alle Ehre zukommt. In den Begriffen der christlichen Ethik ist es *Superbia*, Hochmut, die Alba beherrscht, die Sünde, die mit dem Aufstand Lucifers die Wurzel aller anderen Laster geworden ist. Das Schicksal des Hochmütigen ist damit unvermeidlich: wie Lucifer wird er zu Fall kommen¹⁴.

In den Niederlanden finden wir diese Lehre aus antiker und christlicher Philosophie in Coornherts populärer Ethik, der *Zedekunst, dat is wellevenskunst* (Erstausgabe 1586). Seine Lehre der Toleranz bestimmt viele der Leiter des Aufstands. Coornhert, unter Alba verbannt und Vorsitzender des Parlaments (der *Statenverzameling*) von Holland, nennt Hoffahrt 'den Ursprung aller Sünden', auf die die Verachtung Gottes folgt und die den Menschen zu einem lächerlichen Narren macht. Selbst wenn 'der Hoffährtige einige gute Eigenschaften besitzt, dann schreibt er sie eigenen Vermögen zu und missbraucht sie'. Klassisches Exempel dieser Sünde ist Icarus, sein warnendes Beispiel amplifiziert Coornhert in seiner *Peroratio* aus Bibel und Volksweisheit¹⁵:

Nein, da [beim Hoffährtigen] findet man nichts als Hass, Neid, Bitterkeit und Zwietracht. Das ist ein rechter Vorgeschmack der Hölle. Das sind die Menschen, deren Bäume über alle Wolken hinaus bis in den Himmel zu wachsen scheinen. Aber wer am höchsten steigt, fällt am tiefsten. Noch am selben Tag, wo der Stolz sich für kurze Zeit zu höchster Höhe erhebt, stürzt er schnell und gründlich geschlagen in tiefste Schande.

Eine solche Weisheit lässt sich symbolisch fassen oder im Emblem ausdrücken; die Niederländer wird sie in dieser Zeit sicherlich auch stets an den Bildersturm erinnern¹⁶.

Auch die Nachwelt zieht aus dem Fall des stolzen Bildes ihre Lehre. Der als einziges Fragment übriggebliebene Daumen wird in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts in den nördlichen Niederlanden als 'zinnepop', als anschauliches Emblem für die Zerbrechlichkeit des Bösen besungen. Im Süden ist die Lehre, die man zieht, aus begreiflichen Gründen nicht sosehr politisch, sondern liegt der Nachdruck auf der allgemeinen Moral des bestraften Hochmuts. Die Legende fasst den Gegensatz zwischen der zentralen Tugend *Humilitas* und der Kernsünde *Superbia* wieder in ein Kunstwerk: nach der 'permanenten Überlieferung' in Antwerpen ist das 1635 auf der (Hauptstrasse) Meir errichtete Kruzifix aus den Resten des Denkmals gegossen – der stolze Triumphator wird in den dulddenden Erlöser verwandelt. Historisch wahrscheinlicher ist eine weniger prächtige Moral: dass nämlich das Metall des Standbilds den selben Weg genommen hat, auf dem es gekommen ist – in die Schmelzöfen einer Geschützgiesserei¹⁷.

Wohl drei oder vier Jahre nach dem Fall des Antwerpener Standbilds erscheint in den südlichen Niederlanden eine Radierung, die Albas wichtigsten Gegenspieler, Willem van Oranje ebenfalls in einer Siegesallegorie abbildet (Abb. 7). Marcus Gheeraerts gibt in diesem Blatt nicht weniger ein politisches Programm als Jongelincx und Van den Broecke es in ihrem Standbild tun. Dass die politischen Ziele der beiden Abgebildeten diametral entgegengesetzt sind, spricht für sich, interessanter ist der Unterschied in der Bildsprache beider Darstellungen. Gheeraerts Radierung im grosszügigen Format von 36,1 zu 26,9 cm zeigt einen *à l'antique* gerüsteten Reiter auf einem vorwärtsstürmenden Pferd, unter dem sich ein Drache windet. Das Untier schaut zu dem Ritter hinauf, der mit dem Schwert ausholt, um ihm den Garaus zu machen. Zuseiten verfolgt eine Frau mit Mauerkrone den Kampf, Zeige- und Mittelfinger ihrer Linken sind (beschwörend?) gekreuzt. Unter ihrem Mantel erscheint ein Lamm. Die gesamte Gruppe nimmt ungefähr die obere Hälfte des Blattes ein, den Unterteil füllt ein

Abb. 7. M. Gheeraerts, Willem als St. Georg, Radierung. Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam.

– deutlich plastisch aufgefasster – Sockel, der um eine Inschrifttafel Wappen, Schiffe, Ornamente und zwei runde Abbildungen trägt. An beiden Seiten erläutert eine Legende die über das ganze Blatt verstreuten Buchstaben¹⁸.

Der Sockel, die ohne Hintergrund und Beiwerk ganz auf die genannten Figuren konzentrierte Darstellung und vor allem die starke Plastizität von Gruppe und Sockel wecken den Eindruck, dass hier eine monumentale Plastik, ein Standbild abgebildet ist. Vielleicht müsste man selbst eher von einem Heiligenbild sprechen: der Ritter gibt sich ja direkt als St. Georg zu erkennen. Aber Aufschrift und Legende korrigieren diesen ersten Eindruck: der in einem bis ins Kleinste allegorisierten Streit abgebildete Reiter ist Willem van Oranje. Sein Porträt – so belehrt uns der Text – das nach unten gekehrte Gesicht ist soweit individualisiert, dass es einer solchen Identifikation zumindest nicht widerspricht – sein Porträt ist in die traditionelle Kernszene des Heiligenlebens eingefügt, ein sanktomorphes Porträt¹⁹.

Die Legende erläutert den Rest der Szene ausführlich, sodass hier eine Zusammenfassung genügt. Die Rüstung Willems allegorisiert Tugenden, die beinahe Wort für Wort der paulinischen Beschreibung der geistlichen Rüstung entsprechen (*Epheser* 6.14–). Traditionell liegt der Nachdruck auf dem – durch die Abbildung einer Allegorie auch hier eigens hervorgehobenen – Schild des Glaubens (D). Dazu kommen im Bibeltext nicht genannte politische Tugenden: Amtsmacht (*Auctoritas*) und Vaterlandsliebe in den beiden Steigbügeln. Das Pferd selbst ist im Ganzen die 'Eintracht der Staten von Holland und Seeland', seine Teile bezeichnen verschiedene gute Eigenschaften (H bis S), wobei die 'Erhaltung der Landesrechte' (L – linke Vorderhand) und die 'Flucht vor der Abgötterei' (Q – linker Hinterhuf) am deutlichsten die Ziele des Aufstands ausdrücken²⁰.

Der Drache stellt die 'barbarische Tyrannei' dar, seine Teile sind als – politisch-historisch aktuelle – Laster spezifiziert, von der 'Herrschaft' (T – Kopf) bis zur 'spanischen



Bediend der
Figuren.

A De vracht
Kroon.
B Hope.
C Rechver-
dichheit.
D Gue onf.
E VVaerheyt.
F Aep-
macie.
G Liefde des
Vaderlands.

Het Peet.
Eendracht-
heyt der Sta-
ten ende des
volcks van
Hollant ende
Zee-landt.
H Othloer-
landheyt.
I Onuerdoo-
ten aerticheyt.
K Libertateit.
L Bepoude-
nille der lauts
Rechten.
M Beyvare-
nille der ero-
baerheyt.
N Broeder-
fcke liefde.
O Doots
verchinghite.
P Geue-
wichheyt.
Q Vriedinghe
van alge-
deyte.

T Er eeren ende memorie des Doorluchtichsten ende Hoogheghe-
lorren Vorst, H. William van Nassouwen, Den Alder-vroemsten Prince
van Oranjen, &c. Regerder van neghen ont Ghe. Hee. I. bil. des
I. I. Conneck van Helt. &c. oner Holland, Zee-land, &c. Vader des Va-
derlantts: Om dat zijn Vorstheijde Ghe. door Gods hulpe die barba-
rische tyrannie overcomen, i' Waderlandt daer af verlost, de Christe-
lyche Religie van superstition ghesquert, des Lants: Vrijheyt, Rech-
ten, Privilegien, ende VREDE den ghantschen Neder-aden met recht-
verdrichheit wederghebrocht heeft. *Is dese Figure gheslecht.*

K Vliegenda
van het ghe-
buste.
S Sacramen-
ticheyt.
Den Drack
Barbarische
tyranie.
T Begerre-
te regneren.
V Languet-
rige latte-
ringhe.
X Goercheyt.
Y Rome.
Z Moerwille.
a Scherpinge
der lauts
rechten.
b Raesder
Vromen.
c Meert der
ontuulding
d Meey-
edicheyt.
e Heuch roof
f Conuulsi-
ke machte.
g Der vry-
dunne goet.
h Spaenicht
Inquise.
De Vrouwe,
Nederlant.
Het Lamme k
De Kercke
Cruis.

Inquisition' (H – Schwanz). Die Frau ist 'Niederland', das Lamm, die 'Kirche Christi', beide zusammen ergänzen sich unausgesprochen zu einer *Patientia*-Allegorie. Der Sockel gibt – wie beim Standbild Albas – weitere Erläuterungen. Oben hängt hier das Wappen Willems zwischen dem der aufständischen Provinzen Holland und Seeland. Die Trophäen und die Abbildungen einer Seeschlacht, die den Rest des Sockels bedecken, erinnern an die Kriegstaten der Geusen, vor allem wohl an Boissots Sieg über die spanische Flotte (1574 bei Reimerswael). Zwei Tondi – man ist geneigt, von Reliefs zu sprechen – zuseiten der Inschrift erinnern an den göttlichen Heilsplan, in dem das gute Ende des darüber abgebildeten Kampfes garantiert ist: (heraldisch) rechts die Gotteserscheinung der Apokalypse mit einer Variante des Texts aus *Apokalypse* 1.8. Links – wieder auf einem Sockel – Davids Harfe unter der Sonne Gottes, mit dem Zitat des *Magnifikat* 'Myn ziele maakt groot den Heere' (*Lukas* 1.46) und der Inschrift 'Tot love Gods door Christus onsen verlosser'²¹. Die Radierung, deren stilistische Zuschreibung an den Brügger Emigranten Marcus Gheeraerts als sicher gelten kann, ist wahrscheinlich nach dem Frieden von Gent (*Pacificatie van Gent* 1576) und – das ist weniger zwingend – vor Willems Ernennung zum Landvogt von Brabant zu datieren (im Oktober 1577, der Titel des 'ruwaard' wird nicht erwähnt). Ohne auf den Bildinhalt ein zu gehen, hat E. Hodnett das Blatt mit Willems Aufenthalt in Antwerpen 'auf dem Gipfel seiner schwankenden Popularität' verbunden. Die ikonographische Analyse kann möglicherweise diese Annahme verstärken²². Zunächst ist nochmals die Übereinstimmung mit dem oben betrachteten, 1577 nur noch in Abbildungen bekannten Denkmal Albas festzuhalten. Beide sind Standbilder – das ist so früh für den Norden sicherlich auffallend – die den Gefeierten in einer Streitszene abbilden; ihr Sockel erläutert die Szene durch weitere Abbildungen und Inschriften. Die bekrönenden Abbildungen sind zudem beide allegorisierend: Willem in der

sanktomorphen Gestalt des kämpfenden Georg, Alba durch das besiegte Monstrum zu seinen Füßen, das eine Assoziation etwa mit Hercules Darstellungen nahelegt. Albas Abbildung trägt dabei viel direkter die Züge eines Porträts (was wahrscheinlich auch die Identifikation der Unterworfenen nahegelegt hat), Willems Person tritt dagegen hinter der des Heiligen zurück²³.

Die Darstellung des H. Georgs als Reiter kennen wir seit dem späten Mittelalter, sie wird bald zur Kernszene in den Abbildungen des Heiligen, dessen Legende schon durch das Konzil von Nicea angezweifelt wird. Noch Calvin illustriert grade an diesem Beispiel den Unsinn durchwuchernder Heiligenmärchen. Trotz aller Kritik entspricht Georgs Gestalt in einer Zeit politischer und religiöser Bedrohung offenbar dem allgemeinen Bedürfnis nach einem kraftvollen Schutzheiligen. Das nimmt sentimentalische Züge an, wenn der Heilige nachdem sich die Kampfweise (mit der Einführung von Landsknechtsheeren und Feuerwaffen) radikal verändert hatte, zur Verkörperung vergangener Ritterherrlichkeit wird²⁴. Solche nostalgischen Züge finden sich in den typisch niederländischen Porträts von Gruppen unter dem Patronat des Heiligen (den Jorisgilden), ebenso wie am Habsburger Hof, wo der 'letzte Ritter' Maximilian die Verehrung des Heiligen programmatisch befördert. Hans Burgkmair d. Ältere bringt das ins Bild, wenn er den Kaiser zu Pferd als Pendant des ebenfalls berittenen St. Georg abbildet. Einige Zeitgenossen gehen weiter: sie identifizieren sich mit dem Heiligen, figurieren in traditionellen Szenen des Heiligenlebens oder lassen ein Heiligenbild ihre Gesichtszüge tragen. Schon früh scheint das in einer um 1375 in der Parler-Werkstatt entstandenen St. Georgs Gruppe zu geschehen. Verwickelter ist die Identifikation des schwedischen Reichsstatthalters Sten Sture mit dem Heiligen in Bernt Notkes monumentaler Stockholmer Gruppe (errichtet 1489): sie ist Grabbild und zugleich ein Monument, das Stures Sieg über den dänischen König verewigt. Die Individualisation erfolgt hier nicht durch erkennbare Gesichtszüge, sondern durch

Abb. 8. Schule Lancelot Blondeel. St. Georgs Tafel. Gruuthuse Museum, Brugge (Copyright A. C. L. Brüssel).



Stures Brandzeichen auf dem Pferd des Heiligen. Dass hier tatsächlich Heiligenlegende und politische Aktualität verschmolzen sind, erweist sich, als das Bild 1528 unter veränderten politischen Konstellationen auf einen weniger prominenten Platz überführt wird²⁵. In den Niederlanden wird vor allem Philip der Schöne in diesen sanctomorphen Porträts dargestellt. So hat er um 1500 in einem Antwerpener Schützenstück in der Gestalt des Heiligen selbst das Patronat der Gilde übernommen. Gleichermassen figuriert er wohl auf einigen Siegeln, sicher ist er in einer Holzskulptur porträtiert, die als Bild des Namensheiligen in der Kirche St. Joris te Distel steht. Nicht als sanctomorphes Porträt, sondern wegen seines Bildaufbaus muss hier auch noch ein Brügger Schützenstück genannt werden, das Gheeraerts in seiner Vaterstadt gesehen und das ihn beeinflusst haben kann (Abb. 8)²⁶. Während noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts

Maurits Sieg über Spinola als 'Verthooninghe ende verclaringe van den Cleefschē St. Joris' gefeiert werden kann, ist Willem – ausser im vorliegenden Fall – meines Wissens nie als Georg gefeiert worden. Wohl finden wir in Hieronymus Wierix reicher ornamentaler Rahmung seines Doppelporträts von Willem und dem österreichischen Statthalter Matthäus unter der zentralen *Belgica* ein 'Sockelrelief', das den Kampf zweier gewaffneter Männer mit einem Drachen zeigt (Abb. 9). Die Frau, die mit über der Brust gekreuzten Armen auf dem Hintergrund kniet, ist sicherlich wiederum die Personifikation der Niederlande, die durch die darüber porträtierten Fürsten aus der Gewalt des Ungeheuers befreit wird, das möglicherweise *Discordia*, sicher aber keine antispanische Allegorie ist. Eine genaue Deutung der Streitszene aus den hochgespannten Erwartungen der Jahre 1577/78 muss vorläufig noch ausbleiben, sie lässt sich direkt ebensowenig in die

Abb. 9 (oben). H. Wierix. Porträt Alexander Farnese in allegorischem Rahmen.

Abb. 10 (unten). Radierung nach einer Medaille von W. Wyon. Prinz Albert als St. Georg, Frontispiz von The Industry of all Nations: the Art Journal Illustrated Catalogue, London 1851.



Abb. 11 (rechts). Anon. Radierung. Willem als Perseus.

antik-mythologischen wie die christlichen Streitikonographie einordnen²⁷.

In den europäischen Ländern sind sanctomorphe Porträts als St. Georg vor allem in England verbreitet, das sich seit den Kreuzzügen unter den besonderen Schutz dieses Heiligen gestellt hatte. Diese Tradition – in die sich wie selbstverständlich auch Protestanten stellen – reicht von Thomas Cecils Stich von Elizabeth als St. Georg, die die römische Hydra überwindet, um die nackte Wahrheit aus deren Höhle zu befreien, über Leygebets Kabinetstück von Charles II als Drachentöter (wobei das Monstrum den Kopf Cromwells ausscheidet) bis zu Reynolds Gemälde der Kinder des Duke von Bedford und Medaillen des Prince Albert als antikisch gestalteter St. Georg (Abb. 10)²⁸.

Diese so auffällige Darstellung auch von Protestanten in der *figura* eines katholischen Heiligen geht bis in die Zeit der Reformation zurück. Peter Gottlants *Allegorie des Sieges des neuen über den alten Glauben* benutzt die Bildformulierung der Heiligenlegende, wobei dem Drachen – wohl in Analogie zu mythologischen Monstern – drei Köpfe gegeben sind (zwei davon als Papst und Türke zu erkennen). In Cranachs Blatt des *Heiligen Georg* sieht zumindest der Verfasser der lateinischen Beischrift ein Bildnis des Kurfürsten von Sachsen – wohl weniger durch Porträtähnlichkeit als durch das beigefügte Wappen angeregt²⁹.

Insgesamt scheint es, als ob literarische Vergleiche mit dem Heiligen seltener sind als sanctomorphe Porträts. Umsomehr fällt es auf, dass gerade Balthasar Gerards, der Mörder Willems, als streitbarer Märtyrer für den Glauben mit Christus und dem H. Georg verglichen wird³⁰:

Loff BALTHAZAR Geerarts, die door Gods providentie,
sConincks sententie, hebt gheexecuteert,
Over den Tyran Orange, boos van inventie,
Wyens pestilentie, in BELGIS noch regneert:
Als eenen draeck heeft hy theel lant gheinfecteert,
Gods volck ghepersequeert, noyt herder noten:
Maer als Sint IORIS hebt ghy ons ghedefendeert,
Wt liefden ghemoveert, den Draeck doorschoten.

Die meisten der genannten Porträts stellen Fürsten und Herrscher dar, denen seit der



40 Verleucne v' maelandt. overruyt uen sicke goet.
 V' verhoynge naecte. v' leet' v'oorde ghurooken.
 O' chaecht v' die gods en den coninc. d' ommege doet.
 E. n' naect den sijn' s'voren sijn' eene sijn' v'voren v'voren.
 A' s'voren sijn' met twee s'voren gheloken.
 O' naect sijn' o' naect sijn' v'voren sijn' v'voren.
 T' naect sijn' v'voren sijn' v'voren sijn' v'voren.
 Want d' onghelucke sijn' sijn' v'voren v'voren.

D en waerachtighen Perseus' ver lesien ghelootich.
 D ie Andromida verlijst heft van die tanden bloedich.
 D ydy o' Nyssovus' tot vrecht van dese Landen.
 G' oute s'voren bewaerde v' v' sjaeck' voorspoedich.
 E. n' v'voren onsen v'voren v'voren tot s'voren.
 G' o' heft alle macht' alleen in sijn' handen.

O p die Belofte onse Coninc door een d'act tractaet.
 S'uen wy Landen op onse preueligen met Raet.
 A' le Hertoghe van Ghabant bevestighe met amon eent.
 O m onse v'voren te s'voren mar den Ouden hat.
 S'ocht ons te bederven s'ocht is die v'voren.
 D e Leughen dect' haer onder die v'voren eent.

Frauche sich Nederlandt' regerens auf gods dem herren.
 D' on' erhebung' nabel' d'ener' loer' s' ad' v'voren erhen.
 S' chaecht' naect' de' god' v'voren s'voren v'voren.
 V' d' m'et' sijn' s'voren' eent' s'voren' durch' d'v'voren s'voren.
 A' l' s'voren' s'voren' mit' d'v'voren' v'voren' v'voren.
 O' v'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.
 E' v'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.
 Want' d' onghelucke' sijn' sijn' v'voren v'voren.

B' d'v'voren' s'voren' v'voren' s'voren' s'voren' s'voren.
 S'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.
 Q' u' v'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.
 P' v'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.
 C' v'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.
 I' v'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.
 R' v'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.

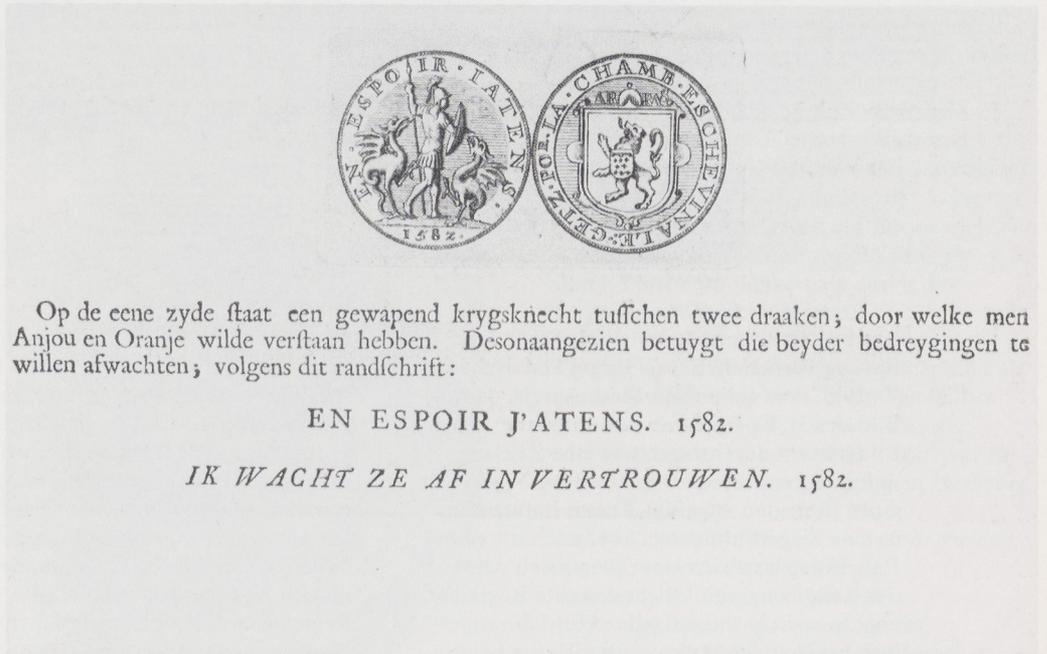
E' onq' in' d'v'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.
 C' v'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.
 M' v'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.
 Q' u' v'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.
 C' v'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.
 C' v'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.
 C' v'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren' s'voren.

Antike das Reitermonument als besondere Ehrung vorbehalten war. Ihrem klassischem Vorbild, dem Reiterbild Marc Aurels, das als Bild des H. Constantins den mittelalterlichen Bildersturm durchstand, war eine Zeitlang unter dem erhobenen Pferdehuf das Figürchen eines Besiegten zugefügt. Damit implizierte es eine Siegerhuldigung. Aber auch die reine Reiterfigur lässt sich stets allegorisch deuten: der Reiter versinnbildlicht das gute Regiment, ebenso wie ein ungezügelttes Pferd die zügellose Freiheit des Volks symbolisieren kann³¹. Zur allgemeinen Motivgruppe 'Reiter zu Pferd', auch hier um eine Figur erweitert, die befreit werden muss, gehören auch eine Anzahl mythologischer und klassischer Szenen, von denen Perseus Befreiung von

Andromeda in der niederländischen Geschichtsdarstellung besonders beliebt scheint. Wohl schon 1572 wird der Kampf Willems gegen Alba (als Drache) in dieser Form dargestellt, 1577 wird er bei einem Einzug des Prinzen in Brüssel wieder genannt. In der politischen Graphik sowohl der nördlichen wie der südlichen Niederlande finden wir sie häufig. Als besonders illustratives Beispiel sei hier die Regieanweisung von Jacob Duym's *Nassausche Perseus* zitiert (1606 in einer Reihe 'Nassauischer Gedenkstücker' erschienen), in der Elemente zusammenklingen, die wir aus der Graphik ebenso wie aus den triumphalen Einzügen kennen³²:

Abb. 12 (oben). Medaille auf Philipp II, aus: G. van Loon, Beschryving... 1, 1723, 10.

Abb. 13 (unten). Medaille eines Kriegers zwischen Untieren, aus: G. van Loon, Beschryving... 1, 1723, 317.



Op de eene zyde staat een gewapend krygsknecht tusschen twee draaken; door welke men Anjou en Oranje wilde verstaan hebben. Desonaangezien betuygt die beyder bedreygingen te willen afwachten; volgens dit randschrift:

EN ESPOIR J'ATENS. 1582.

IK WACHT ZE AF IN VERTROUWEN. 1582.

Die Jungfrau muss à l'antique gekleidet sein, auf ihrer Brust das Wappen der Vereinigten Niederlande. Perseus kommt zuerst als schöner junger Herr auf, zierlich antikisch gekleidet, aber wenn er zu Streite zieht, muss er einen Waffenrock in den Farben Orange, Weiss und Blau tragen, links ein Schild mit dem Wappen des Prinz von Oranje, in der Rechten ein Schwert, um gegen den Drachen zu streiten... Der Drache ... muss blau bemalt sein, auf seinen Flügeln oder auf der Brust mit dem Wappen des Herzogs von Alba.

In der Numismatik finden sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts alle möglichen mythologischen Vergleiche der politischen Protagonisten, die mit Gheeraerts Blatt zu vergleichen sind. Neben einer grossen Zahl von Reiterdarstellungen – öfter durch einen besiegten Gegner ergänzt – sind das Perseus und Andromeda, Bellerophon (Abb. 12) und Jason. Eine Medaille, die die Geschehnisse des Jahres 1582 memoriert, stellt einen gewaffneten Krieger zwischen zwei Drachen, 'worunter man Anjou und Oranje verstehen will', die Inschrift 'En espoir j'attends' verkündet das Vertrauen der südniederländischen Auftraggeber in einen guten Ablauf des Kampfes. Sechzehn Jahre später erinnert eine ausführliche, beinahe zum Turnier erweiterte Szene an eine Kriegstat des Nordens, die Eroberung von Doesburg³³: Die andere Seite zeigt einen Helden, der ein Monster bekämpft, während zwei Heere im Hintergrund zum Angriff bereit stehen ... und als Inschrift 'Vivit cum virtus, cedem nescia 1598': Die Tugend besiegt die Gewalt, sie kennt kein Weichen.

Der [dargestellte] Held ist Prinz Maurits, das Ungeheuer Mendoza, der mit einer List probierte, den Prinzen aus dem Weg zu räumen, um sein Heer leichter schlagen zu können ...

Neben solchen historisch-mythologischen Bildern steht das rein allegorische Bild des christlichen Ritters, des *miles christianus*, der nach der (oben schon genannten) Beschreibung von Paulus eine im Detail allegorisierte Rüstung anlegt, um seinen Glauben gegen dessen Hauptfeinde Welt, Fleisch und Teufel zu verteidigen. Seit dem Spätmittelalter wird dies literarische Bild häufig dargestellt und auch variiert; so zum Beispiel in Olivier de la Marches allegorisch-politischem Roman *Le chevalier délibéré* (zuerst erschienen 1488 in Paris). Der

Abb. 14. Allegorische Rüstung des Helden, Holzschnitt aus O. de la Marche, *Le chevalier délibéré* in niederländischer Übersetzung.



streitbare Held wird hier von allegorischen Figuren mit dem Pferd des 'Willens' ausgestattet, mit dem Harnisch 'Kraft', dem Schwert 'Mut' und dem Schild der 'Guten Hoffnung' gerüstet. In der Reformation liegt eine Aktualisierung dieses Bildes auf der Hand, wie etwa in einer Darstellung des christlichen Ritters, wie sie der Monogrammist WR 1559 in Augsburg gibt. Dieser Typ des christlichen Ritters verschmilzt offenbar im Laufe des 16. Jahrhunderts mit dem christlichen Reiterheiligen Georg. Davon zeugt nicht allein Hans Burgkmairs *St. Georg* – als Pendant zu dem oben genannten *Maximilian* – mit der Aufschrift 'Divius Georgius, christianorum militum propugnator' (der göttliche Georg, der Vorfechter der christlichen Streiter). Am Ende des Jahrhunderts wird das in der kontrareformatorischen Ikonographie des Jesuiten Joannes Molanus festgelegt³⁴:

Abb. 15. Anon. Holzschnitt. Christlicher Ritter,
Frontispiz von Erasmus, Enquiridio..., 1524.



Im mythischen und allegorischem Sinne lernen wir aus diesem Bild [des H. Georg], dass alle Streiter im Namen Christi kämpfen müssen, und dass alle, die dem Glauben anhängen, den Angriffen der Heiden und anderer Barbaren standhalten.

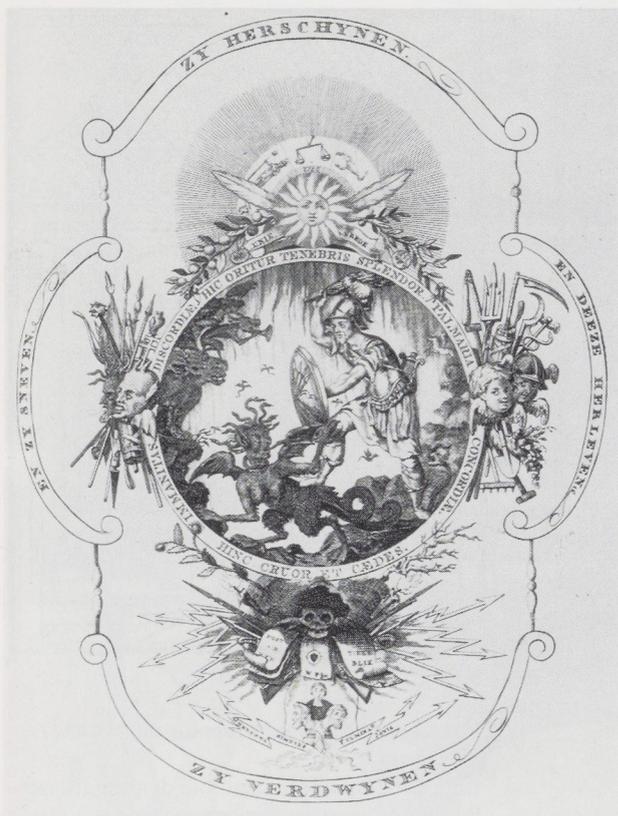
Erasmus berühmtes *Enchiridion militis christiani* belegt, wie die Paulinische Allegorie zum Ausdruck eines allgemein politisch ethischen Ideals verbreitet wird.

Gleichermassen wird der Begriff im Fürstenlob beider niederländischer Parteien verwendet: so zum Beispiel in einem *Lofdicht ter eere van dat edele huys van Oostenrijk* oder – spät und spektakulär – in Honthorst's Bildnis von Frederik Hendrik im Oranjezaal des Huis ten Bosch³⁵.

In der Regel wird der *miles christianus* als stehender Krieger abgebildet, gelegentlich aber kennen wir auch Reiterdarstellungen, die einen anschaulichen Zusammenhang zwischen Heiligenikonographie und Paulinischer Allegorie herstellen, wie etwa der Titel einer spanischen Übersetzung von Erasmus *Enchiridion* (Abb. 15)³⁶. Besonders zwingend scheint der

Zusammenhang zwischen Georgsdarstellung und *miles christianus*-Ikonographie in Gheeraerts Radierung. Die Abbildung allegorisiert Willem sowohl zum Streiter für den Glauben gegen den konkreten politischen Feind, als allgemein für das Gute. Damit argumentiert das Blatt auf zwei Verständnisebenen von zunehmender Abstraktion. Auf der zweiten Ebene erfolgt eine ausführliche Deutung aller Einzelheiten, die zunächst nur demjenigen verständlich ist, der Latein lesen kann. Dabei wird – Willem ist schliesslich (mindestens seit 1567 offiziell) kein Katholik – der Vergleich mit dem Heiligen nirgends ausgesprochen. Ebenso werden mögliche Erinnerungen der Reitergestalt an die traditionelle Herrschersymbolik verschwiegen und bleibt selbst die Parallele mit dem *miles christianus* implizit. Die Aufschrift bezeichnet Willem als den 'allerfrömmsten Prinzen', der durch Gottes Hilfe die gottgewollte Ordnung wiederhergestellt hat: mögliche Ehrbeweise sollen Gott gelten, was der gewählten Bildform und ihrer Tradition entspricht³⁷. Durch diese Einbeziehung des Dargestellten und seiner Taten in den göttlichen Heilsplan, durch die nachdrückliche Feststellung, dass alle Ehre allein Gott zukommt, hat das Blatt – oder eher das darauf abgebildete Standbild – auch Züge eines Grabbildes, das ja in besonderem Masse in der Spannung zwischen Erinnerung und Hoffnung auf Auferstehung, zwischen irdischem Nachleben und ewigem Fortleben steht. Allerdings wird das Reitermotiv im Norden für Grabmale nur selten verwendet. Man muss jedoch fragen, ob auch der Beginn der Beischrift 'Ter eeren ende memorie ...' eine solche Parallele andeutet. *Memorie* bedeutet Erinnerung, besonders die Erinnerung an einen Toten oder selbst die Seelenmesse, bzw. dafür bestimmte Stiftungen. Zugleich bedeutet das Wort 'Gedenkschrift', was möglicherweise auf ein graphisches Blatt übertragen werden kann. Sicher wird für den Übersetzer der ursprünglich lateinischen Beischrift die ursprüngliche Bedeutung von *memoria* mitgesprochen haben – das Wort wird in der lateinischen Beischrift des ersten Zustands nicht gebraucht – nämlich *monumentum*, das

Abb. 16. Anon. Radierung, Willem van Oranje als christlicher Ritter, Frontispiz vor: *Le Francq van Berkhey*, Snerpende hekelroede...



Grabmal. Beide Worte weisen wie die Begriffe, die sie bezeichnen, auf die Antike. Das zweite ist für uns und seit der Renaissance mit der Bedeutung 'Personendenkmal' verbunden. Dem Übersetzer haben sicher die niederländischen Lehnwörter für beide Begriffe zur Verfügung gestanden. Dass er – ohne irgendeine Verweisung auf den Tod Willems – anstelle des renaissanceistisch selbstversicherten *monumentum* das mittelalterlich bescheidene *memorie* wählt, kann in Übereinstimmung mit der Bildformulierung als Demutsäusserung verstanden werden. Der Verfasser wählt – um ein Begriffspaar der Renaissance-Ethik zu gebrauchen – die passende *honor* anstelle der suspekten *gloria*³⁸.

Mit der hier wie andernorts demonstrierten Bescheidenheit, der Demut, besitzt der Prinz programmatisch die Wurzel aller Tugenden,

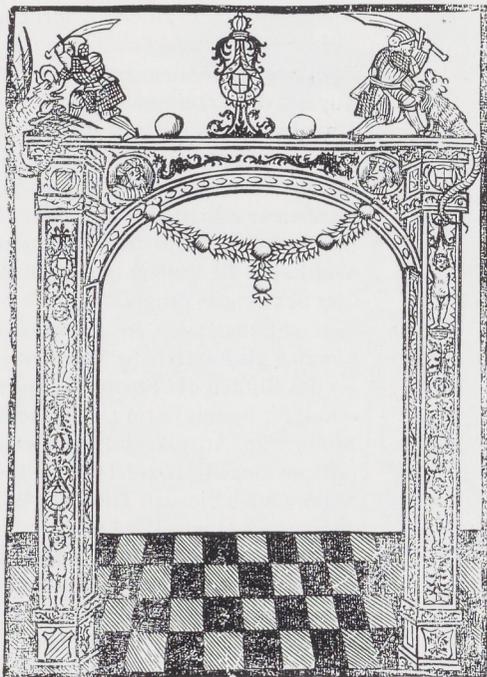
wie sie der schon zitierte Coornhert nennt. Dieser Freund und Schützling des von ihm bewunderten Willem sieht in dieser zentralen Tugend die Erkenntnis eigener Unvollkommenheit und zugleich der Allmacht Gottes, dem der Mensch sich unterwerfen und dem er alle etwaigen Verdienste zuschreiben soll. Der Demütige besitzt die 'Königin aller Tugenden', die Weisheit – die Willem in seinem Beinamen 'der Schweiger' programmatisch zugeschrieben wird. Als höchste Form, nämlich als bürgerliche Weisheit garantiert sie das Blühen des Staats. Die gute Regierung – in ihrer besten Form eine Mischung aus Monarchie, Aristokratie und Demokratie (alle im Gegensatz zur Tyrannis) – ist wie ein Vater – auch dies ein Titel, der Willem zugesprochen wird³⁹.

Das Lob Willems als guter Herrscher ist ein zentraler Teil der Oranjepropaganda. Nach den genannten ethischen Normen und den daraus abgeleiteten praktischen Verhaltensregeln findet das seinen Ausdruck im nachdrücklichen Gehorsam gegenüber den Willen Gottes. Das wird besonders betont, da ja die andere Loyalität (*pietas*), die an den spanischen König, durchbrochen wird. Die bildenden Künste – allen voran die Graphik – arbeiten hier mit demselben Motivvorrat wie die gleichzeitige Literatur. Grade im Aufstand gehorcht Willem seinem Auftrag, als Führer des speziell unter Gottes Schutz stehenden Volks ist er ein neuer David, ein Streiter für die Sache Gottes, der den spanischen Goliath überwinden wird. Im *Wilhelmus* klingt dieser Gedanke ständig mit. Ausdrücklich wird der Vergleich mit David gezogen (rr 57-), ebenso wie der mit dem Guten Hirten (r 105), dem wir schon auf dem Sockel des Antwerpener Denkmals begegnet waren – die Parteien verteidigen ihre streitenden Rechte natürlich mit den gleichen Argumenten. Implizit und darum wohl nicht bemerkt, finden wir das Bild des christlichen Ritters auch in dem apologetischen Kampflied (rr 38-)⁴⁰:

...heb ick vrij onversaecht,
Als een Helt sonder vreesen
Mijn Edel bloet ghewaecht.

Abb. 17 (links). Anon. Holzschnitt. Streitszenen als Bekrönung eines Triumphbogens, aus: La triomphante et solemnelle entrée..., Paris 1515.

Abb. 18 (rechts). Anon. Holzschnitt. Prinz Karl als neuer Alexander auf dem Pferd von Flandern, aus: La



17 III

*Mijn Schild ende betrouwen
Sijt ghy, o Godt mijn Heer,
Op u zoo wil ick bouwen
Verlaet my nemmermeer.*

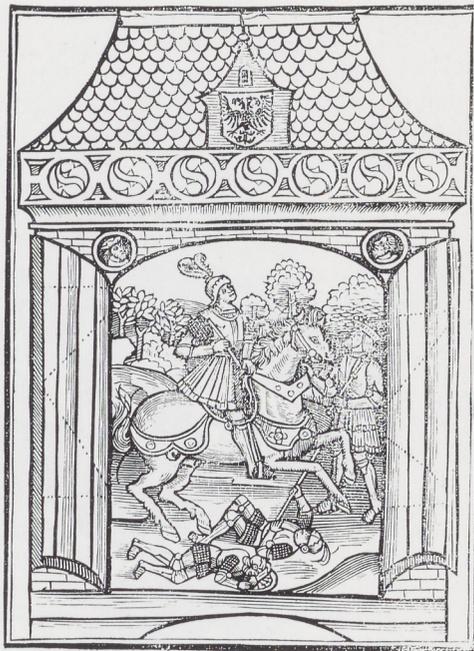
Deutlich ebenfalls durch das Bild des *miles christianus* angeregt ist die Beschreibung des idealen Fürsten, die der südniederländische Oranjeverehrer Anastasius de Zettere (Overd'hage) gibt. In den Worten von Arnolbius stellt er die imaginären Porträts des schlechten und des guten Herrschers gegeneinander; er beruft sich dabei auf eine 'tafel die ick ouer langhe tijd afgemaelt hebbe'^{40a}:

links een Cain met een root veltteeken, wiens wapen teecken sy een wolf ... den Schild, Ongelooouicheyt, den Wapenriem, Logen, die borstwapen, Ongerechtigheyt ... Het sweert, Gewelt, ...

Ter rechter zijden, een Leydtsman ofte Capiteyn, ionger van iaren ende swacker Abel, met een wit veltteeken, wyens wapenteecken zy een Schaep, Dat Spreekwoort: Alle die daer Godvruchtlickije willen leuen in Christo Iesu, sullen vervolghen lijden. [In marg.: 2 Tim. 3. 12] Het woord der Wacht, Gedult. Den Schild, het Gheloue. Den Gordel, die Waerheyt. Den Borstlap, Gerechtschap. Die Hosen, Snelheyt om zijne[n] naesten te helpen. Het

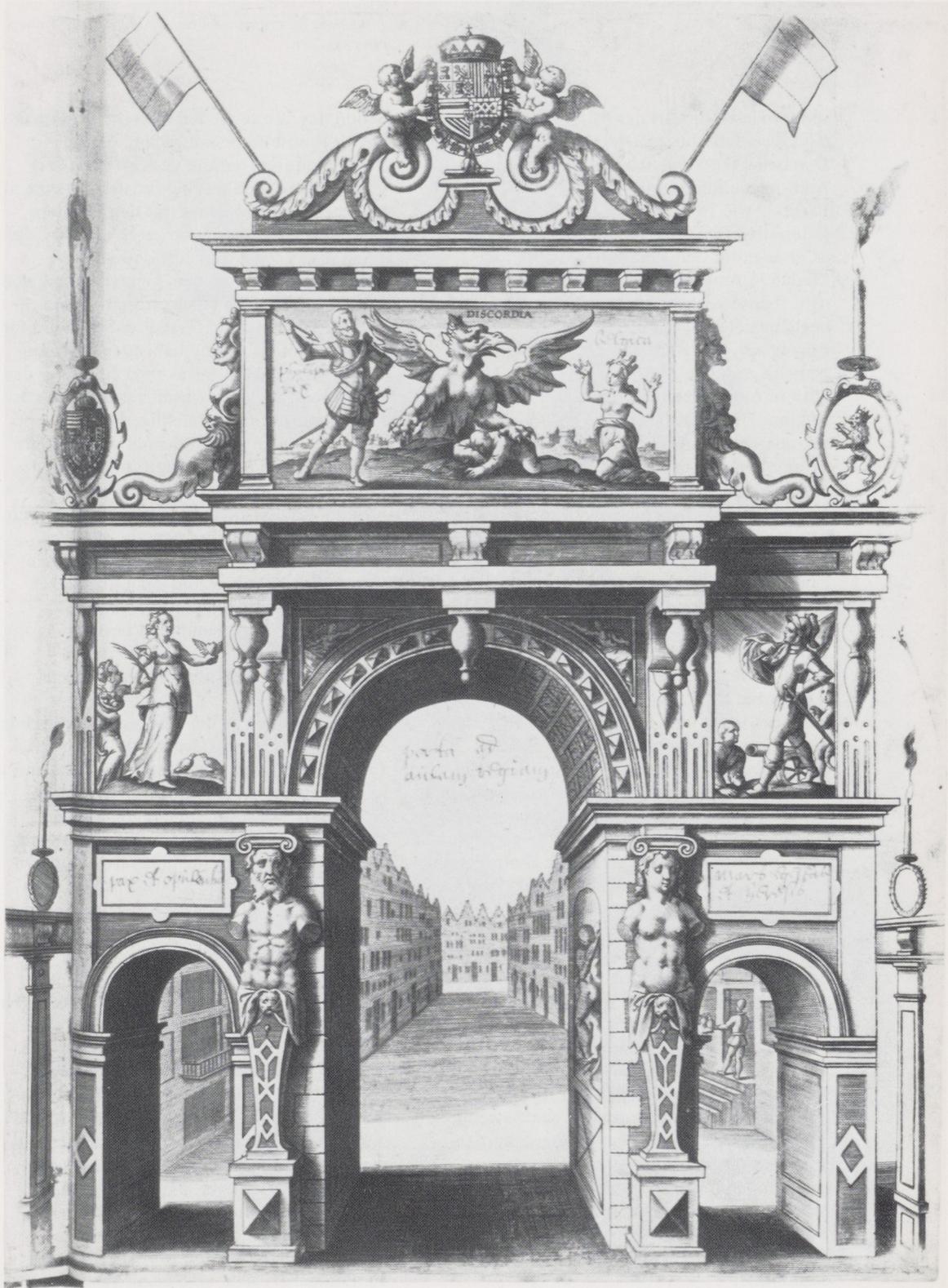
triomphante et solemnelle entrée..., Paris 1515.

Abb. 19 (rechte Seite). Anon. Radierung. Triumphbogen bei Einzug Erzherzogs Ernst in Antwerpen 1594, aus: Descriptio et explanatio..., 1594, bei p. 34 (Photo Koninklijke Bibliotheek, Den Haag).



swaert, dat Woort Goodts. [In marg.: Eph. 6 und 17; Hebr. 4 und 12.]

Eine andere Gelegenheit, bei der ein grosses Publikum derartige historische und allegorische Vergleiche anschaulich vor Augen gestellt bekommt, sind die grade in den Niederlanden traditionell festlichen Einzüge. Das Bild eines kämpfenden Reiters finden wir hier im Jahre 1515 bei dem Brügger Einzug für Prinz Karl (den späteren Karl V), dem die *Exempla* von Bellerophon, Hercules, Alexander und Perseus vorgehalten werden (Abb. 17). Auf der Ehrenpforte der Hanse begleitet Philip von Macedonien seinen berittenen Sohn Alexander, unter den Füßen seines Pferdes liegen zwei besiegte Gegner (Abb. 18). Die gedruckte Erläuterung des Holzschnitts verbindet das historische Exempel eng mit seiner zeitgenössischen Nutzanwendung, wenn man liest, dass man 'durch das Pferd das Land Flandern darstellen wollte, das auf seinen Hufen vier grosse Buchstaben trug, G, H, F. und Y. Das sind die Anfangsbuchstaben der vier Teile von Flandern, Gent, Brügge, Ypern und das 'Vrije'. Nicht nur das Reiterbild des Siegers,



sondern auch die Art der Allegorisierung ist mit Gheeraerts Blatt zu vergleichen⁴¹. Den beliebten Vergleich mit Perseus und Andromeda finden wir sowohl 1582 (Einzug Farnese) wie 1635 (Einzug Albert von Österreich) in Antwerpen, sieben Jahre später ist er auch für den Einzug von Maria de Medici in Amsterdam geplant. Bellerophon tritt, ebenso wie der hier von Hispania begleitete Hercules, in dem encyclopädischen Einzug auf, den Rubens für Albert und Isabella gestaltet. Maurits schliesslich wird 1618 in Amsterdam als christlicher Ritter gefeiert. Die deutlichste Übereinstimmung mit unserem Blatt zeigt das Bogenfeld eines Triumphbogens beim festlichen Empfang des Erzherzogs Ernst in Antwerpen (1594). Rechts (heraldisch) von dem Drachen, unter dessen Pranke ein Opfer liegt, steht ein Mann im Brustharnisch, der zierlich einen Pfeil emporhält. Damit wird er sicherlich die links kniende halbnackte Frau mit einer Mauerkrone befreien, die ihre Arme klagend zum Himmel streckt. Auf dem Stich ist lediglich der Drache benannt, er heisst 'Discordia'. Der Text bezeichnet die Frau als 'Belgica', den Mann als Erzherzog Albrecht 'nach dem Leben abgebildet', der eben danach mit Apollo und dessen Sieg über die pythische Schlange verglichen wird. Grade in unserem Zusammenhang ist interessant, dass eine der uns erhaltenen Beschreibungen des Einzugs eine alte handschriftliche Eintragung aufweist, die den Mann als 'Philippus rex' bezeichnet (Abb. 19). Der unbekannte Schreiber korrigiert damit – wohl unbewusst – den Fehler, den der Verfasser des Einzugs, der Dominikaner Hendricus Bogaert macht, der die höchste Ehre des Siegers und den Gottesvergleich nicht dem regierenden Fürsten vorbehält, sondern seinem Stellvertreter zuerkennt⁴². Bilder von Heiligen werden meines Wissens bei den Einzügen nicht gezeigt, ebensowenig wie Vergleiche mit Heiligen gezogen werden – wahrscheinlich findet man das zu wenig zum antiken Charakter solcher Feste passen. Mit dem *Introitus* selbst übernimmt man wohl andere antike Formen wie Triumphbogen, Karyatiden, Obelisken und Standbilder⁴³.

Abb. 20. P. van der Borcht. Antigonos-'Standbild', aus: J. Bochius, *Descriptio publicae gratulationis...*, Antwerpen 1595, 109.

Schon das älteste niederländische Denkmal, das Erasmusbild in Rotterdam, das uns in der Gestaltung Hendrik de Keyzers (1621) überliefert ist, dankt seine Entstehung einem 'Gelegenheitsmonument' für den Empfang des Prinzen Philip, des späteren Philip II, das einen festen Platz und eine dauerhaftere Gestalt bekam. Nach dem Genter Einzug von Albert und Isabella (1600) erhielt ein bei dieser Gelegenheit aufgestelltes Standbild für Karl V ebenfalls einen bleibenden Platz auf dem Vrijdagmarkt, bis es 1792 ein Opfer des revolutionären Ikonoklasmas wurde. Seit der Jahrhundertwende vermehren die Beschreibungen der 'Intochten' häufiger die Errichtung von Standbildern, zum Ende des Jahrhunderts lebt sich die barocke Denkmalfreude auch hier aus. In Antwerpen bildet zudem das monumentale Bild des legendären Stadtgründers Antigonos einen festen Bestandteil sowohl der Einzüge wie der örtlichen 'Ommegangen'. Auch er konnte, etwa beim genannten Fest für Erzherzog Ernst (1594) als Sieger über verschiedene Laster allegorisiert werden (Abb. 20)⁴⁴.

Grade in der Zeit, in der Gheeraerts Radierung entstanden sein muss, wurde Willem in zwei Einzügen gefeiert: 1577 wird er in Gent und in Brüssel festlich empfangen. Jan Baptist Houwaerts *Declaratie van de triomphante Incompst ... binnen de Princelijcke Stadt van Brussele ...* (am 18. September) stellt den Prinzen mehrere Male in historischen Porträts dar, als Perseus, Moses und David. Dazu erscheint öfter eine Figur, die den Prinzen ('syn Excellentie niet ongelijck') als Führer der Tugenden oder Kämpfer gegen die Laster vorstellt. Die deutlichste inhaltliche – allerdings nicht formale – Parallele mit Befreiungsdarstellungen wie Gheeraerts sie gibt, zeigt das zweite 'geschmückte Gerüst' auf dem 'ein frommer Hauptmann, das Schwert in der einen, das Schild in der anderen Hand, der seine Excellenz darstellt' die Allegorien von Mars, *Discordia*, *Furia* und *Tyrannis* vertreibt, um die von ihnen unterdrückten, am Boden liegenden *Ceres*, *Pax*, *Quaestus* und *Politia* zu befreien⁴⁵. Der Genter Einzug, drei Monate später (am 29. Dezember) zieht eine historische Parallele



allein mit Judas Maccabaeus und lässt im Übrigen Allegorien auftreten. Lucas d'Heere beschreibt hierbei den Prinzen als 'Verteidiger der Niederlande', dessen Bewaffnung, Attribute und Assistenzfiguren an die Georgsallegorie gemahnen: 'in vollem Harnisch, in des Prinzen Rock gekleidet und das Wappen des Prinzen auf Brustrock oder Waffen, hatte er in der einen Hand ein Schwert mit der Aufschrift *Für Glaube und Vaterland*, in der anderen ein Herz, das hiess *Beständige Treue*'. Begleitet wird er von Weisheit mit dem 'Palmzweig des Friedens', Kraft, Eintracht und Harmonie, die zusammen ein Textband tragen

*Deur cracht van liefde en bystandighe trouwe
Midts wijsheit van God die my daer toe moverde,
Heb ik paeysse brocht de Nederlandsche landauwe
Sterckeyt my ooc daer toe assisteerde.*

Ein zweites Spruchband bewillkommt den Prinzen, der 'der Genter Jungfrau aus allen Nöten hilft'. Diese in einem Garten thronende Verkörperung der Stadt schenkt Willem daraufhin ihr aufrechtes Herz (Aufschrift 'Sinceritas') von Gold⁴⁶.

Lucas d'Heere, der den Aufzug entworfen und beschrieben hat, ist Marcus Gheeraerts nicht nur in der gemeinsamen Propaganda für den Prinzen, sondern auch durch persönliche Bande verbunden. So finden wir beider Namen in einem *Album amicorum* vereinigt, sie müssen gleichzeitig nach England emigrieren, schon davor hatte d'Heere für Gheeraerts *Waerachtige fabulen der dieren* (Brügge 1567) ein Widmungsgedicht geschrieben. Es ist verlockend, auch für die Entstehung von Willems Denkmal auf Papier eine Zusammenarbeit beider an zu nehmen. Auch wenn schlüssige Beweise fehlen, gibt es doch starke Übereinstimmungen zwischen dem Milieu, in dem diese Einzüge entstehen und dem, aus dem Gheeraerts Radierung kommt⁴⁷.

D'Heere beweist in seinem Genter, wie auch in dem fünf Jahre später für Anjou entworfenen Antwerpener Einzug, dass er mit antiken Triumphmotiven und ihrer symbolischen Bedeutung vertraut ist. So verwendet er unter anderem 'Termen' und eine 'Pyramide' – einen Obelisken – die er ausführlich beschreibt und interpretiert. Ein

Standbild, wie Gheeraerts es abbildet, hätte sicher in einen derartigen allegorischen Aufzug gepasst. Wäre der Gebrauch der Standbildform in einem solchen antikisierenden Kontext wohl akzeptabel, die öffentliche Schaustellung eines Heiligenbilds – was die Radierung ja auch ist – dürfte in einem Ort mit streng calvinistischen Regime zehn Jahre nach dem Bildersturm kaum möglich gewesen sein. Ein derartiges Monument für Willem – so wünschenswert eine bildliche Legitimation seiner undeutlichen politischen Position auch wäre – würde wohl die Grenzen zwischen nützlicher Propaganda und ungehöriger und damit publizitär schädlicher Personenverehrung überschreiten. Dass der Prinz Gegenstand solcher Personenverehrung werden konnte, beweist eine gleichzeitige Notiz, die orangistischen Kreisen grade die Idolatrie zuschreibt, die diese Katholiken und Spaniern vorwerfen⁴⁸.

Sprechen alle diese Argumente gegen die Errichtung eines wirklichen Standbilds – sei es auch nur für die Dauer des Einzugs – eine Abbildung davon könnte bei einer solchen Gelegenheit wohl entstehen. Eine relativ grosse und aufwendige Radierung könnte dabei für eine kleine exklusive Gruppe bestimmt sein, die diese Ehrung zu schätzen weiss, ohne sich an Assoziationen mit Bilderdienst oder Selbstüberheblichkeit zu stossen. Eine solche Gruppe von Vertrauten würde wahrscheinlich auch die Übertragung einer rhetorischen Figur ins Bild erkennen, die Gheeraerts vollzieht: das Lob nämlich, dass in der Aufrichtung von Monumenten (im Prinzip nach dem Tod des Geehrten) liegt, wird hier vorweggenommen und im Zitat verdoppelt (rhetorisch gesprochen die 'laus ex tempore quod est insecutum' und zwar 'ex statuis publice constitutis'). Eine solche monumentale Huldigung in bescheidenen Formen, ein solches 'Standbild auf Papier' kennen wir in der Graphik als Abbildung eines Monuments, das nicht existiert und auch niemals errichtet wird, ebenso wie in der Literatur als 'literarisches Denkmal'. Es kann da sowohl eine Variante auf Horaz 'Exegi monumentum' sein als – eher vergleichbar – der Forderung nach

Abb. 21. Nach Entwurf L. d'Heere (?), Turnier, Detail des gleichnamigen 'Valois'-Wandteppichs, Uffizi Florenz.



einem Denkmal entspringen, wobei man von der Nicht-Erfüllung dieses Wunsches ausgeht⁴⁹.

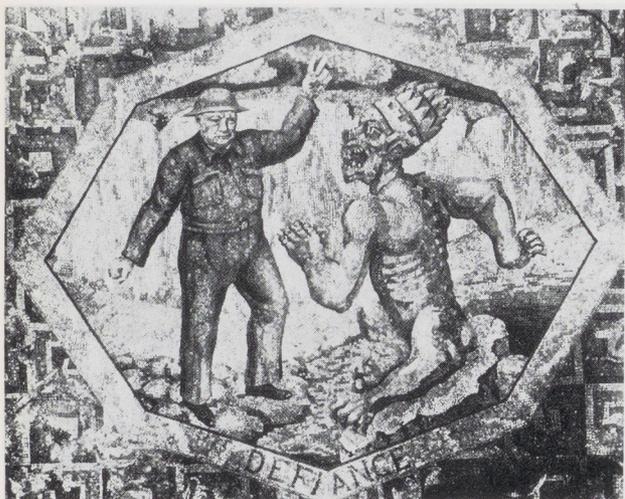
Bemerkenswert ist, dass dem Prinzen bei dem genannten Genter Einzug ein vergleichbares literarisches Monument errichtet wird. Lucas d'Heere schreibt bei dieser Gelegenheit – ohne das dies einen Teil des öffentlichen Fests ausmacht – ein Gedicht in vier Sonnetten, in dem er den Prinz mit klassischen Helden vergleicht, um dann eine antikisierende Ehrbezeugung ('na d'oude wijs') zu formulieren⁵⁰:

*Ick wil na d'oude wijs' ghenadich Heer, gaen hawwen
V Trophem zeer groot in eenen Marber-steen:
Waer een cloeck man sal staen, in een schoon perck alleen,
Op wien des hemels ionst, zeer mildelic zal dauwen.
Hy zal hebben by hem, niet mannen ende vrouwen*

*Die ligghen in den bandt, en maken groot gheween:
Maar een groot kudde volcx, ghemenghelt ondereen
Die hy in zijn beschut zal bewaren met trawwen:
Dees sullen hem haer hert offren met liefd' en eeren,
En menich beest zal ooc door hem in mensch verkeeren:
De Wolf zal met het Schaep by hem weyden als vriendt,
En daer zal onder aen in goudt, dit zijn gheschreuen:
DIT GHEDENCK-TEEECKEN IS HEM TER EERE
VERHEVEN:
DIE VADER DES LANDTS IS EN ELCX IONSTE
VERDIENDT.*

Der Grundgedanke dieses Denkmals weist in die Antike zurück, Marmor und Gold sind ebenso antike Reminiszenzen wie die Wiedergabe der Inschrift in Antiqua im Gegensatz zu dem übrigen Text, der in Civilité Lettern gesetzt ist. Bei der Beschreibung des Monuments allerdings hat

Abb. 22. Boris Anrep. Defiance, Mosaik in der National Gallery, London.



der Maler d'Heere das Wort, dem zeitgenössische Geschichtsdarstellungen vertrauter sind als die klassische Archäologie⁵⁰.

D'Heere selbst scheint vor einem solchen Trophaeum zu schrecken. Die nächsten Strophen nehmen zurück, rhetorisch gekonnt stets in ein Lob des Prinzen gekleidet: er hat kein Monument nötig, da sein Ruhm in allen Herzen gegründet ist. Und vor allem: Willem weiss, dass dieser Ruhm nicht ihm, sondern Gott zukommt. Das Dilemma, das so entsteht, wie nämlich der Prinz in dieser Situation doch noch gepriesen werden kann, löst der Dichter nach den Regeln der Kunst: in der Person Willems müssen die niederländischen Dichter – und d'Heere obendrein als Maler ('met myn penceel') – Gott lobsingeln. Damit übertreffen sie – preisen sie doch einen grösseren als die antiken Helden – selbst ihre klassischen Vorbilder.

Dieser Gedanke verdient durch seine Formulierung hier ausführlich zitiert zu werden – auch die kann wieder an Gheeraerts Standbild und dessen Sockelreliefs erinnern⁵¹:

*En met David ghy oock alle lof van u sendt
Tot God die u hier toe als middel maect bequame:
Dies ghy heylighlic roept, als oft u niet toe came,
Niet ons heere, maer dy zy, den lof zonder eyndt.
Daer om u hoocheyt dunct te syne wel gheert,*

*Als men haer vrome daet, Gode ten prijse keert:
Want daer toe streckend' is al u doen, ende krijghen.
Maer zalmen swijghen dan wat de Heer duer u doet?
Neent, wantmen veel eer hem in u hoogh prijzen moet...*

Eine Huldigung Willems, aber so, dass alles Lob auf Gott zurückfällt, ein Standbild, aber auf Papier – hier mit den Worten des Dichters, da mit der Nadel des Radierers. Auch wissen wir nichts von einem direkten Einfluss, die Übereinstimmung zwischen den beiden Oranjepropagandisten scheint mehr als zufällig.

Anmerkungen

Ein Teil des hier verarbeiteten Materials konnte dank eines Reisestipendiums der Fakultät der Letteren, Rijksuniversiteit Utrecht, in London eingesehen werden. Mein Dank gilt Gijs van der Ham und Wim Vroom, die bei der Vorbereitung der Amsterdamer Ausstellung *Willem van Oranje: om vrijheid van geweten* viele nützliche Fragen stellten, Andrea Heinrich für die Durchsicht des deutschen Texts und Annemiek Ouwerkerk für zahlreiche Hilfen und Hinweise.

¹ Für das Zitat im Titel vgl. den bei Anm. 50 ausführlich zitierten Text. Zum Begriff der Öffentlichkeit: Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt etc. 1978.

² Mit weiterführender Literatur: H. D. L. Vervliet, *Gutenberg of Diderot? De typografie als faktor in de wereldgeschiedenis*, Deventer [1977] (Inauguralrede Universität Amsterdam); Miriam Usher Chrisman, 'From polemic to propaganda: the development of mass persuasion in the late sixteenth century', *Archiv für Reformationsgeschichte* 73 (1982), 175–96; *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe*, ed. Wolfgang Harms, Coburg (Kat. Veste) 1983.

³ Noch immer grundlegend: Erich Auerbach, *Scenes from the drama of European literature: six essays*, New York 1959, 11–78 '»Figura«'; vgl. den in der nächsten Anm. genannten Artikel von Den Haan. Für Flugblätter, Pamphlette und historische Graphik vgl. W. P. C. Knuttel, *Catalogus van de pamflettenverzameling in de Koninklijke Bibliotheek*, 9 Bde, 's-Gravenhage 1889–1920; F. Muller, *De Nederlandsche geschiedenis in platen: beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historieplaten*, 4 Bde, Amsterdam 1863–82; G. van Rijn, *Atlas van Stolk: katalogus der historie-, spot- en zinneprenten betrekkelijk de geschiedenis van Nederland*, 10 Bde, Amsterdam 1895–1931.

⁴ Für die reformatorische Streitikonographie zuletzt: R. W. Scribner, *For the sake of the simple folk: popular propaganda for the German Reformation*, Cambridge etc. 1981 (Cambridge studies in oral and literate culture 2). Zur Geschichtsdarstellung und ihrem Beruf auf historische Prototypen: H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschieduitbeelding 1500–1800: een iconologische studie*, 2 Bde, 's-Gravenhage 1952; zur besonderen Art dieser Analogie in der (linearen) niederländischen Geschichtsschreibung: Hans den Haan,

'Argumentele waarde van de geschiedenis in de Nederlandse renaissance', *Spektator* 8 (1978–79), 446–67.

⁵ Die Abbildung des 'poëteliijk Punt van Sout-Leeuwen' in *Spelen van sinne vol scone moralisacien wtleggingen ende bediedenissen op alle loeflijcke consten ... gespeelt ... Antwerpen ... [3 augustus] ... 1561 ...*, Antwerpen 1562 fol. Ji⁴ v⁰; zu De Brys. Van Rijn, *op.cit.* (s. Anm. 3), Nr. 413; der mehr historisch formulierte Gegensatz in dem anonymen Stich, genannt bei Muller, *op.cit.* (s. Anm. 3), Nr. 525A; weiter Jochen Becker, 'Hochmut kommt vor dem Fall: zum Standbild Albas in der Zitadelle von Antwerpen 1571–1574', *Simiolus* 5 (1971), 75–115, bes. 101–103; *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts II: Die Sammlung der Herzog August-Bibliothek in Wolfenbüttel, Teil 2: Historica*, ed. Wolfgang Harms u.a., Tübingen 1980, Nr. II 23, 24 und 34.

Der von mir 1971 gewählte Titel ist weniger originell, als ich gehofft hatte, so erschien schon beinahe ein Jahrhundert zuvor H. J. van Lummel, 'Het standbeeld van den Hertog van Alba, of hoogmoed komt voor den val', *Voor driehonderd jaren: volksbladen...*, Utrecht 1873, 17–36; unter der Kapitelüberschrift 'Hoogmoed komt voor den val' beschreibt ein Kinderbuch des frühen 19. Jahrhunderts zwar auch das Schicksal Philips II und Albas, lässt aber das Antwerpener Bild unerwähnt: F. van Aken, *Mengelstoffen voor de jeugd; ter aansporing van deugd en kundigheden*, [1e stukje], Amsterdam 1803, 33–. Vondel gebraucht das Sprichwort in der Beischrift der 'Fortuna' seines *Gulden Winckel* (Nr. 21) und in einem historischen Exempel der Wechselfälle des Schicksals, nämlich der Beischrift zur Medaille 'Afal' auf den Tod Willems II (1650) – das da abgebildete mythologische Vorbild von Phaetons Fall entspricht dem für Albas Fall zitierten Sturz von Luzifer; Vondel, *De werken*, ed. J. F. M. Sterck e.a., 10 Bde, Amsterdam 1927–37, I 317 und V 515; dazu Abb. 7 meines oben genannten Artikels. W. Vermeer war so freundlich, mich auf ein Gedicht von J. B. Wellekens hinzuweisen, das noch am Anfang des 18. Jahrhunderts Albas Daumen besingt:

Op de overgebleven duim van ALBA.
Is dit de Duim, die, trots en met geweld,
De vrye keel van Neêrlant hielt bekelt?
Waar is de romp? waar 't hoofd? verdelgt,
verdwenen.

Uw krijstroeën, o Alba! zijn vergaan;
Maar 't merk van dwang blijft, elk ten
afschrik, staan:

Uw blaam, Tyran, verduurt metaal en steenen.
(Zitiert nach J. van Vloten, *Bloemlezing uit de Nederlandsche dichters der zeventiende eeuw*, Arnhem 1869, 652.)

Man mag sich fragen, ob das lebhaftes Interesse an Albas Daumen durch Plinius, *hist.nat.* 35.74 mit beeinflusst ist, wo von einem Gemälde des Timanthes berichtet wird, der die Grösse des abgebildeten schlafenden Cyklopen gerade dadurch erkennen lässt, dass einige Satyrn seinen Daumen messen. Die Athener liessen grausamerweise allen waffenfähigen Aegneten den Daumen abschneiden, um es ihnen unmöglich zu machen, noch Seeschlachten zu führen, s. Valerius Maximus, *Dictorum, factorum memorabilium* 9.2. ext. 8.

Zur Verbindung von Standbildidee und Fürstenideal vgl. schliesslich Michael P. Mezzatesta, 'Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara, and the ideal of the perfect prince in the sixteenth century', *Art Bulletin* 64 (1984), 620–33.

Ein merkwürdiges Beispiel für das späte Nachleben des Gegensatzes ist die Freilichtauf-führung des *Spel van Alva en den Zwijger*, die 1925 in Leiden zwischen den 10 m hohen Standbildern der beiden Gegner stattfand; dessen – zusammen mit Johan de Meester – geschriebene Text in Herman Teirlinck, *Verzameld werk* VIII, Brussel [1969], 479–88.

Zur zeitgenössischen Geschichtsschreibung: G. Janssens, 'Het oordeel van tijdgenoten en historici over Alva's bestuur in de Nederlanden', *Belgisch tijdschrift voor filologie en geschiedenis* 54 (1976), 474–88; A. E. M. Janssen, 'Prins Willem van Oranje in het oordeel van tijdgenoten', *Willem van Oranje in de historie: vier eeuwen beeldvorming en geschiedschrijving*, ed. E. O. G. Haitsma Mulier en A. E. M. Janssen, Utrecht 1984, 9–31.

⁶ Zu Alba neben meinem in der vorigen Anmerkung genannten Artikel (den ich im Folgenden stets ohne weitere Verweisung gebrauche): L. Smolderen, 'La statue du duc d'Albe à Anvers par Jacques Jonghelinck (1571)', *Académie royale de Belgique, Mémoires de la classe des beaux-arts*, coll. in -8°, 2e série 14.1 (1972) 1–100. Zu Gheeraerts Radierung: A. E. Popham, 'An etching by Marcus Gheeraerts', *Print collector's quarterly* 16 (1929) 353–57; Van de Waal, *op.cit.* (s. Anm. 4) 96:7; Edward Hodnett, *Marcus Gheeraerts the Elder of Bruges, London and Antwerp*, Utrecht 1971, 28–; Giorgio T. Faggin, 'Due dipinti di Marcus Gheeraerts il Vecchio', *Album amicorum J. G. van Gelder*, ed. J. Bruyn e.a., Den Haag 1973,

114–18. Kurze Bemerkungen zum Inhalt unseres Blattes bei E. H. Gombrich, *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, London 1963, 127–43 'The cartoonist's armoury', bes. 133; in deutscher Übersetzung als 'Das Arsenal des Karikaturisten' in *Bild als Waffe: Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, ed. G. Langemeyer e.a., München 1984, 384–401; hier auch zur Karikatur der Lutherzeit pp. 149–.

⁷ Simancas, Papeles de estado, legajo 549 fol. 153; zitiert nach Duque de Berwick y de Alba, *Discurso* [Contribución al estudio de la persona de Don Fernando Alvarez de Toledo, III Duque de Alba], Madrid 1919, 129–30.

⁸ Vgl. den unten bei Anm. 11 zitierten Text Willems, der beweist, dass er – wie andere Gegner Albas – das Programm kennt, aber bewusst anders interpretiert. Zu den verschiedenen Lesungen vgl. Becker, *art.cit.* (s. Anm. 5) 97 u. Anm. 105–; Abb. 13 mit 107 u. Anm. 146. Zur Deutung des Monsters als Egmond und Hoorn neben dem Pamphlet Willems (vgl. unten bei Anm. 10) und dem anonymen spanischen Brief (vgl. unten bei Anm. 12) der Stich 'Her nimpt mit gewalt dem ruytcom von dem lant'; s. Muller, *op.cit.* (s. Anm. 3), Nr. 521 (die niederländische Version des Blattes) und sein 'Supplement'; *Illustrierte Flugblätter...* (s. Anm. 2), Nr. 68 (mit einer ungenügenden Erläuterung). Im Gegensatz zu Muller, der das Blatt – wohl nach dem Datum der Ermordung von Egmond und Hoorn – 1568 datiert, scheint mir eine spätere Datierung wahrscheinlich. Es gehört in eine Reihe von vier Blättern, die zusammen den desolaten Zustand der Niederlande illustrieren. Alba wird hier als saturnisch charakterisiert – und hat damit den Charakter, der einem Tyrannen zukommt. (Er ist alt, geldgierig und frisst seine Kinder/Untertanen.) Vgl. hierzu und weiter zur Bildsprache des niederländischen Unabhängigkeitsstreits Elizabeth McGrath, 'A Netherlandish history by Joachim Wtewael', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), 182–217.
Zur Bemerkung Aerschots s. Pieter Bor, *Oorsprongh, begin, en vervolgh der Nederlandsche oorloghen...*, I, Amsterdam 1679, 258. Der Geschichtsschreiber beendet seinen Bericht vom Antwerpener Denkmal, mit der Bemerkung, dass Albas Hochmut für Freund und Feind unverträglich war und schliesst mit der sprichwörtlichen Weisheit 'De wreetheid en hoogmoed der grote Heeren/Doet haet en onrust tegen haer vermeerren'.

⁹ *Het leven van Ferdinand Alvarez de Toledo, hertog van Alba...* II, 's-Gravenhage 1701, 321; zum Zitat Willems unten bei Anm. 11.

¹⁰ Willem van Oranje, *Germaniam inferiorem libertati vindicatis ad ordines et populum denuntiatio*, s.l. 1572, 11–12; vgl. Knuttel, *op.cit.* (s. Anm. 3) Nr. 194.

¹¹ [Willem van Oranje], *Sendtbrief: in forme van supplicatie aen de Conincklike Meiesteyt van Spaengien...*, Dordrecht 1573, fol. B r⁰-v⁰; vgl. Knuttel, *op.cit.* (s. Anm. 3), Nr. 214. Kürzer aber ganz mit derselben Tendenz ist Willems *Vriendelicke vermaninghe aen de Heeren de Staten van Brabant, Vlaenderen, etc. op de supplicatie by hen aen Don Loys de Requesens ... onlangs overghegheven*, Delft 1584; vgl. Knuttel, *op.cit.* (s. Anm. 3), Nr. 220. Auch hier spielt Willem sowohl die Inquisition wie Alba gegen den König aus (fol B⁴ r⁰): 'De Hertoghe van Alba heeft hy oock yet ghedaen, dat ter eeren of ten profijte van syne Maiesteyt streck? Aensiet het triumphant ghebeeltenisse voor Antwerpen opt Casteel staende. Ghedenct de triumphante pomperije, met de welcke hy int Jaer tseventich tot Antwerpen het Pardoen dede vercondighen. Ghedenct der woorden: *Todo es mio, y yo sea Rey*, dat is: Het is al mijne, en ick ben Coninck.'

¹² *Recuerdo se ha dado 17 de marzo 1574*, zitiert durch M. Gachard, *Correspondance de Philippe II sur les affaires des Pays-Bas*, 5 Bde, Bruxelles 1848–79, III 40 (Nr. 1319).

¹³ Zu dem Blatt von Simon de Vries (Frisius) s. Muller, *op.cit.* (s. Anm. 3), Nr. 511a. In einer Reihe von Lasterallegorien ist als Nr. 15 das Antwerpener Denkmal (seitenverkehrt) mit der Aufschrift 'Ein Tyran der Unterthanen' abgebildet auf dem Flugblatt *Emblemata, welche das Leben, die Thaten, Sitten, und wunderbare Verwandlung deß Signor Spagniois deutlich erklären...*; s. *Deutsche illustrierte Flugblätter...* (s. Anm. 5), II 38 und 37. Bis ins 17. Jahrhundert wird das Motiv des Denkmals verwendet, so in einem Stich J. C. Visschers zum Waffenstillstand 1608 und zwei Gemälden Pieter Quasts aus den vierziger Jahren; s. Pieter J. J. van Thiel, 'Moeyaert and Bredero: a curious case of Dutch theatre as depicted in art', *Simiolus* 6 (1972/73), 29–49.

Noch interessanter scheinen die Umkehrungen des Motivs grade in den – unten näher zu besprechenden – 'Intochten' und andere Festen. So tragen schon 1572 Schützen in Gouda als Protest gegen Albas Steuerpolitik 'het afbeeldsel van den Prinse van Oranje met een heyrhamer

in de hand, den ter aarde neergevelden Alva met eenen voet tredende op de keel, en den anderen op de borst', J. W. [alvis], *Beschrijving der stad Gouda* I, Gouda etc. 1714, 342–43. Fünf Jahre später schmiedet eine Personifikation des Genter Friedens bei Gelegenheit von Willems Einzug eine Kette der siebzehn niederländischen Provinzen auf dem Amboss der 'Stärke', 'onder dwelc ambilck lach een mans personnagie int volle harnasch met eenen langhen witten baerde, representerende den persoon van duc d'Alve'; [Lucas d'Heere], *Beschryuinghe van het ghene dat vertoocht wierdt ter Inco[m]ste van d'Excellentie des Prince[n] va[n] Oraengien binnen der Stede van Ghendt, den xxix Decembris 1577*, Gent 1577, fol. A²r⁰. vgl. Muller, *op.cit.* (s. Anm. 3) Nr. 325; John Landwehr, *Splendid ceremonies: state entries and royal funerals in the Low Countries, 1515–1791: a bibliography*. Nieuwkoop etc. 1971, Nr. 34–. Beim Einzug Leicesters in Haarlem 1586, stellen die Rederijker die Tyrannie des Herzogs von Alba dar und zeigen in einem 'Amphitheater': 't beelt van de Doorl. Coninginne Elisabeth, met uytgestreckte handen, nae d'oetmoedighe Nederlanders'; Theod. Schrevelius, *Harlemias...*, Haarlem 1648, 167–; unter ihren Füßen liegen dabei *Invidia* und *Tyrannei*; R. C. Strong u. J. A. van Dorsten, *Leicester's triumph*, Leiden etc. 1964 (Publications of the Thomas Browne Institute, spec. series 2), 65. Noch in Pieter Nolpe, *Beschrijvinge van de blyde incomste ... van hare Majesteyt van Groot-Britanien ... [Henriette Maria Stuart]... tot Amsterdam*, Amsterdam 1642, fol 2 r⁰ (vgl. Landwehr nr. 111) wird ein Verband zwischen der Darstellung Willems und dem Antwerpener Bild gelegt: 'Also ook deze Landen, zijn gereddet door wijlen *Prins Willem* als een rechte *Dolphyn* doe haer vryheid gansch verlooren, ende de slavernye door't storten van hoog, en leeg, edel, ook onedel bloed, der ingezetenen, verjagen, verbannen derzelfder, aenslaen haerder goederen zo verplettert, de erf Tiran de Hertogh van *Alve*, door zijn persoons, en gepleegde wreedheids afbeeldinge, tot roem der barbarische heerschappie, en onderdrukkinge van't recht der landen, ende mitsgaders schimp en spot over een groot-moedigh volk, de geketende Vryheid onder zijne voeten vertrad'. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts stellt die Radierung *De Vryheids-verkryginge der protestantsche godsdienst in de Nederlanden* (C. Meyer inv. et del.; Johs Bemme Az. sculp.; uitgegeven door J. Groenwoud Jz te Amsterdam) in einer vielpersonigen Allegorie Willem als Stifter der Glaubensfreiheit dar, begleitet u.a. von Egmond

und Hoorn mit einer Säule, unter der Alba auf Knien und Ellebogen kniet, auf der Plinte der Säule sitzt Hercules ('Proefdruk' im British Museum, London).

¹⁴ Das Sprichwort mit deutlich belehrenden Tendenz variiert bei Adrianus Valerius, *Neder-landsche gedenck-clanck...*, Haarlem 1626, 75:

De Godloos groeyt een wyl seer wel,
Doch 't ynde staet te vreesen;
Siet Lucifer quam in de hel
Door zijn hoveerdig wesen,
Daer 't volck sich al Aen spieg'len sal,
Indiense soecken goeden spoet, Want hogen moet
Gaet altydt voor den val.

Für die doppelte Verweisung auf die christliche Kernsünde *Superbia* und die - modernere - Dummheit s. Abb. 2. Ähnlich das Blatt 'Godt heeft de hooeerdige forsten siet/Van haren stoel neder geworpen saem', vgl. Müller, *op.cit.* (s. Anm. 3), Nr. 795.

¹⁵ D. V. Coornhert, *Zedekunst dat is wellevens-kunste...*, ed. B. Becker, Leiden 1942 (Leidsche drukken en herdrukken... groote reeks 3), 436-437; 'Van hovaardicheyd', das Zitat auf p. 441. Vgl. allg. H. Bongers, *Leven en werk van D. V. Coornhert*, Amsterdam 1978. Zum Bedeutungsumfang der mit *humilitas* verwandten *patientia* (auf die ja auch der gleich zu beschreibende Stich Gheeraerts anspielt) s. Gerald J. Schifforst, ed., *The triumph of Patience: Medieval and Renaissance studies*, Orlando/Florida 1978.

¹⁶ Vgl. die Nennung des Bildersturms in den Liedern der Aufständischen: *Nieuw Geuzenlied-boek...* uit verschillende uitgaven opnieuw bijeenverzameld door H. J. van Lummel, Utrecht, s.a., 67, 95-, 118. Hier der Vorwurf 'Den Ducd'alba die heeft gheboden, dat men de goykens [d.i. Götter, d.h. Heiligenbilder] al ras weer oprechten sal' (p.72) und zugleich Albas Drohung 'Maer ick sal noch dapper comen te veldt, om haer te dwinghen dat sy mijn beeldt eeren, dat 't Antwerpen op 't casteel es ghesteldt...' (p.161). Der Abbruch hat alle Züge einer Effigies-Strafe, wie wir sie gegen Willem wie gegen Alba vollzogen finden; vgl. John Lothrop Motley, *The rise of the Dutch republic: a history II*, London 1920, 279-80; *Staatkundige historie van Holland...* XII, Amsterdam 1762, 100; Becker, *art.cit.* (s. Anm. 5), 79 Anm. 11; allg. Wolfgang Brückner, *Bildniss und Brauch: Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966. Zur negativen Bedeutung des Säulenmotifs in der Reformation: Hans Ernst Mittag, *Dürers Bauernsäule, ein Monument des Widerspruchs*, Frankfurt/M. 1984, 43-; *Bild als*

Waffe... (s. Anm. 6), Nr. 110. Auf das Motiv des 'fallenden Bildes' hoffe ich andernorts zurück zu kommen.

¹⁷ Vgl. Becker, *art.cit.* (s. Anm. 5), 109- und 87- mit Anm. 55; eine Ergänzung (zum Verbleib des Büchleins über den Daumen in der Haarlemer Bibliothek) gibt Hessel Miedema, 'De duim van Alba', *Proef* 1972, 56; eine Amplificatio meines genannten Artikels (ohne ihn zu nennen) bei L. Smolderen, 'La statue du duc d'Albe a-t-elle été mise en pièces par la population anversoise en 1577?', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone kunsten Antwerpen* 1980, 113-36. Eine vergleichbare Lehre konnte man auch aus dem Schicksal des Architekten der Antwerpener Zitadelle, Pedro Pacieco (einen Schwager von Alba) ziehen. Er fiel 1572 in die Hände der Geusen und wurde in Vlissingen aufgehängt; s. P. C. Hooft, *Nederlandsche historien...* 1, Amsterdam etc. 1703, 236; *Het geuzenliedboek...* I, ed. P. Leendertz jr., Zutphen 1924, 111. Die moralisierende Interpretation des Falls von Albas Denkmal hat auch die Deutung von Rembrandts rätselhafter *Phoenix* Radierung beeinflusst. Daniel Daulby, *A descriptive catalogue of the works of Rembrandt and his scholars...*, Liverpool 1796, 81-83, Nr. 111 erklärt die von einem Sockel gefallene Figur auf dem Vordergrund als 'the demolition of the statue of the duke of Alva at Antwerp', eine Interpretation, die durch F. Schmidt-Degener (*Rembrandt*, Amsterdam 1950, 122) aufgenommen wird: 'Le symbole de relèvement des Provinces-unies et de la défaite de l'oppresser qui tombe à la renverse près de l'autel où s'élève le Phénix. C'est une allusion à la statue que le Duc d'Albe s'avait fait élever à Anvers et qui fut renversée en 1577'. Schmidt-Degener verweist hierfür nach Carel Vosmaer, *Rembrandt sa vie et ses œuvres*, La Haye 1868, das aber weder in dieser ersten noch in der zweiten Auflage (Amsterdam 1877) den zweiten der zitierten Sätze enthält.

¹⁸ Vgl. die in Anm. 6 genannte Literatur. Mir sind lediglich vier Exemplare des Blattes bekannt (Rijksprentenkabinet, Amsterdam; British Museum, London; Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam). Die Radierung wird nicht genannt bei E. A. van Beresteyn, *Iconographie van Prins Willem I van Oranje...*, Haarlem 1933. Neueres Material zur Iconographie des Prinzen findet sich bei Els Jimkes-Verkade, 'De ikonologie van het grafmonument van Willem I prins van Oranje', *De stad Delft: cultuur en maatschappij van 1572 en 1667 I*, Delft 1981, 214-26.

¹⁹ Als Reihenfolge der Zustände nehme ich an: 1) lateinische Aufschrift und Legende; 2) lateinische Legende überklebt; 3) niederländische Texte. Die Veränderungen, die die aufgeklebten Textstreifen des zweiten Zustands anbringen, sind gering, das Schwert (A) wird von 'spes' zu 'potentia', womit sich auch die Bedeutung des Helms (B) in umgekehrten Sinn verändert.

²⁰ Dass der Helm hier nicht wie bei *Epheser* 'Heil', sondern 'Hoffnung' bedeutet (ich gehe von den Zuständen 2 und 3 als der korrekten Lesung aus, die zunächst gemachte Fehler korrigiert) kann aus 1 *Tessaloniker* 5,8 übernommen sein. Der Nachdruck, der – auch durch die Abbildung einer eigenen Allegorie – auf das Schild des Glaubens gelegt wird, enthält möglicherweise eine Anspielung auf *Psalm* 18,3 oder 144,2 und findet – natürlich durch die historische Situation bedingt – Parallelen in der zeitgenössischen Literatur, am prominentesten im *Wilhelmus* (rr 41–): 'Mijn schild ende betrouwen / Sijt Ghy, o Godt mijn Heer'. (Im Folgenden sehe ich in der Regel davon ab, die häufigen Parallelen in der gleichzeitigen Literatur und Kunst zu nennen.)

²¹ Bei den hier zugrunde liegenden Psalmtexten kann man vor allem an *Psalm* 98 denken, dessen Bildsprache vergleichbar ist und der auch die – im anderen Relief ausgedrückte – Erwartung des himmlischen Gerichts auspricht. Für David als Verkörperung der *Humilitas* im psychomachischen Streit vgl. Werner Haftmann, *Das italienische Säulenmonument...*, Leipzig etc. 1939 (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance 55), 99. Zu apokalyptischen Bildern in der Reformation zuletzt Ursula Meyer, 'Dürer's *Victoria* and his apocalyptic symbols', *Kritische Berichte* 11 (1983), Heft 4, 13–36.

²² Hodnett, *op.cit.* (s. Anm. 6), 29.

²³ Mit weiterer Literatur: Rose Wishevsky, *Studien zum 'portrait historié' in den Niederlanden*, München (Diss.) 1967; Brigitte Walbe, *Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II*, Frankfurt/M. (Diss.) 1974.

²⁴ Neben den ikonographischen Lexika vor allem: Sigrud Braunfels-Esche, *Sankt Georg: Legende, Verehrung, Symbol*, München 1976. In dies ritterliche Konzept passt natürlich der bewusste Gebrauch von *Belgica* als weibliche Allegorie; zum konsequenten Gebrauch der sexuellen Aspekte vgl. McGrath, *art.cit.* (s. Anm. 8).

²⁵ Braunfels-Esche, *op.cit.* (s. Anm. 24), 116–; zum Gebrauch in der Plastik: L. von Baldass, 'Hans Burkmairs Entwurf zu Jörg Erhards Reiterbildnis Kaiser Maximilians I', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des ah. Kaiserhauses* 21 (1913/14), 359–63; zum Bildtyp und der Tradition: W. Janson, 'A mythological portrait of the Emperor Charles V', *Worcester Art Museum Annual* 1 (1935/36), 19–31; *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400: Europäische Kunst unter den Luxemburgern* II, Köln (Kat. Schnütgen Museum) 1978, 671–; *Kaiser Karl IV*, 1316–1378, München (Kat. Ausstellung Kaiserburg Nürnberg) 1978, Nr. 128. Die beinahe gleichzeitige Gruppe der Prager Návodni Galerie zeigt wohl auch Porträtzüge, vgl. *Die Parler...*, 663–. Dietrich Feldmann, 'Zur Bedeutung von Notkes St. Georg-Monument in Stockholm', *Konsthistorisk tidskrift* 45 (1976) 19–38, vor allem 37 mit Anm. 53 zu Gheeraerts. Noch nach beinahe 400 Jahren wird Notkes Bild noch einmal aktualisiert: eine Karikatur der *Ny Illustrerd Tidning* zeigt 1865 den politischen Reformler De Geer in der *Figura* des H. Georg, der vielköpfige Drache trägt die Köpfe seiner Gegner; vgl. die Umschlagillustration von Hedvig Brander Jonsson e.a., *Visual paraphrases: studies in mass media imagery*, Uppsala 1984 (Acta Universitatis Upsaliensis – Figura NS 21). Als ein Jugendbildnis Karls V ist das Reiterbildnis der St. Georgsgruppe auf einem hohen Sockel in der Husumer Marienkirche identifiziert durch Gert von der Osten, 'Über Brüggemanns St. Georgsgruppe aus Husum in Kopenhagen', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 37 (1975), 65–84, besonders 71–.

²⁶ Vgl. M. J. Onghena, *De iconografie van Philips de Schone*, Brussel 1959 (Kon. Academie van België, Klasse der schone kunsten, Verhandelingen, verz. in 8°, 10.5) Nr. 148 en 34; zum Brügger Gemälde aus der Schule Lancelot Blondeels: Dirk de Vos, *Stedelijk Museum Brugge: Catalogus schilderijen 15de en 16de eeuw*, Brugge 1979, 85–86; Müller, *op.cit.* (s. Anm. 3), Nr. 1302.

In der Republik wird der Reiterheilige sowohl in privaten Grabmalen wie an öffentlichen Gebäuden abgebildet, s. Elizabeth Neurdenburg, *De zeventiende eeuwse beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden...*, Amsterdam 1948, 112 und Abb. 88, 161– und Abb. 134. Die letzte hier zitierte Gruppe – auf der Leidener St. Jorispoort – dient wieder als standespezifizierendes Detail auf dem Hintergrund von Leidener Schützenporträts, etwa von Dominicus van Tol (Lakenhal, Leiden).

²⁷ Marie Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix...* III, 1, Bruxelles 1982, Nr. 1822.

²⁸ Vgl. S. Braunfels-Esche, *op.cit.* (s. Anm. 24), 93-. Der Stich von Thomas Cecil im British Museum, vgl. Roy Strong, *The cult of Elizabeth : Elizabethan portraiture and pageantry*, London 1977, 181-. Jan Albert Dop, *Eliza's knights : soldiers, poets and puritans in the Netherlands, 1572-1586*, Alblasterdam 1981 (Diss. Leiden), 98-107 suggeriert einen Zusammenhang zwischen Gheeraerts Radierung und der Spencerschen (*Fairie Queene* 5.11.21) Bildsprache. Eine geistreich-kritische Zusammenfassung des Georg-Materials gibt Thomas Browne im Kapitel 'On many things questionable as they are described in pictures' seiner *Pseudodoxia epidemica*, ed. Robin Robbins, 2 Bde, Oxford 1981, I 411-12 (ed. prima 1646). Die Anmerkungen enthalten eine Fülle weiterführenden Materials.

Wieder mit den Niederlanden verbunden ist die mehr anekdotische Bemerkung Charles II zu seinem Schwiegersohn Willem III am Abend des Hochzeitstags: 'Now nephew, to your work! Hey St. George for England'; s. Nescia A. Robb, *William of Orange II*, London 1966, 99. 1911 treffen sich die englische und die niederländische Tradition nochmals in einer Lithographie, die Walter Crane für eine Antialkohol-Kampagne in Holland entwirft, s. Isobel Spencer, *Walter Crane*, London 1975, 140. (Auf derselben Seite das gleichzeitig entstandene Plakat für die Reimser Champagnefabrik Hau & Co.) Ein Nachläufer der englischen Tradition ist schliesslich Boris Anreps allegorisches Mosaik *Defiance* in der 1952 enthüllten Serie der *Modern Virtues* im Vestibule der Londoner National Gallery. Churchill beschwört hier mit erhobener Hand (einem Gestus der Christus- und mittelalterlichen Herrscher-Ikonographie entnommen ist) vor den Klippen von Dover das apokalyptische Wesen (in Gestalt eines Hakenkreuz) (Abb. 22).

Die Kühler der Rolls Royces des englischen Königshauses ziert bekanntlich nicht die gebräuchliche (von Panofsky analysierte) Maskotte sondern eine Statuette des Drachentöters Georg.

²⁹ Zu den genannten Beispielen: *Von der Freiheit eines Christenmenschen*, Berlin (Kat. Schloss Charlottenburg) 1967, Nr. 155 und 153; zum ersten auch Scribner, *op.cit.* (s. Anm. 4), 181. Das prominenteste Vorbild für die Sakralisierung profaner Porträts bietet der Reformator Luther selbst, s. Scribner, 14-36, und Martin

Warnke, *Cranachs Luther : Entwürfe für ein Image*, Frankfurt/M. 1984, besonders 31-. Auch in der künstlerischen Praxis sind die Grenzen zwischen historischem und Heiligen-Porträt fließend. So kann der Holzstock für das Porträt von Karl von Orleans (?), der um 1540 in Amsterdam geschnitten wurde, im 19. Jahrhundert als Abbildung von Sint Nikolaus abgedruckt werden; s. *Vorstenportretten uit de eerste helft van de 16de eeuw: houtsneden als propaganda*. Amsterdam (Kat. Rijksprentenkabinet) 1972, Nr. 50. In Deutschland ist die Georgsfigur als Allegorie von Christus (aber auch unverstanden als 'stummer Ritter') offenbar für Protestanten akzeptabel; vgl. Martin Scharfe, *Evangelische Andachtsbilder: Studien zur Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes*, Stuttgart 1968 (Veröffentlichungen des Staatl. Amtes für Denkmalpflege C 5), 150 und 154-.

³⁰ *Historie Balthazars Gerardt, alias Serach, die den Tyran van tNederlandt den Prince van Orangie doorschoten heeft...*, s.l. 1584, fol b³ v^o; vgl. Knuttel, *op.cit.* (s. Anm. 3), Nr. 693; hier auch durchgängig der Vergleich mit dem Protomärtyrer Christus. Ein anonymes Gemälde (Museum Arbois) bildet Gerards als gekrönten Heiligen über dem unterworfenen Willem ab; s. Nanne Bosma, *Balthazar Gerards : moordenaar en martelaar*, Amsterdam 1983 (Serie-uitgave van het Genootschap Delfia Batavorum 10), 10. Gleichermassen schlagen niederländische Katholiken dem Heiligen Stuhl vor, Gerard heilig zu sprechen, vgl. Robert Fruin, *Kritische studiën over geschiedbronnen I*, 's-Gravenhage 1903 (*Verspreide geschriften* VII, ed. P. J. Blok e.a.), 246-66 'Over een brief van den Kardinaal Baronius betreffende het martelaarschap van Balthazar Gérard'; S. Groenveld e.a., *De kogel door de kerk? De opstand in de Nederlanden en de Unie van Utrecht, 1559-1609*, Zutphen 1979, 115.

1620 wird in einem Aufruf, Prinz Maurits zu ermorden, dem neuen 'Brutus' selbst ein Denkmal versprochen:

Brutus
Wilt ghy O Bataviers! ter eeren myns gedencken,
Met 'tbouwen van een beeld, als ick u heb
ghevrijt,
Lijf, leven, goed en bloed wil ik u gaarne
schencken,
En maken metter haast u desen dwingh-land
quijt.

Hollands Antwoordt

O Brute cloeck van aart, aan't beeld sal 't niet
ontbreken,

Soo ghij maar helpen kont den *ding-land* uyt
mijn schuyt;

Met *Scevola* ghy sult dry duysent sien ontsteken
Om, soo het u misluctt, dit werk te voeren uyt.
Zitiert nach den *Jammer-liedens ende rijmen...*,
s.l. 1620, fol A⁴ v⁰; vgl. Knuttel, *op.cit.* (s. Anm.
3), Nr 3110; vgl. J. Wille, 'Het »Moortpasquil«,
Vondelkroniek 4 (1933), 58–68 und 114–25.

³¹ Zum Bedeutungskern von Reiterbildern
vgl. die bibliographischen Angaben bei H. van
de Waal, *Iconclass : an iconographical classifica-
tion system*, ed. L. D. Couprie e.a., Bd. 1–,
Amsterdam 1974 –, §§ 46 C 13–; hierzu Jörg
Obermaidacher, 'Zu Tizians Reiterbildnis Karls
V: eine Untersuchung seiner Beziehungen zum
Georgsthema', *Jahrbuch der kunsthistorischen
Sammlungen in Wien* 78 [NF 42] (1982), 69–90;
John F. Moffitt, '»Le Roi à la crosse«?: kings,
christian knights and Van Dyck's singular
»Dismounted Equestrian-Portrait« of
Charles I', *Artibus et historiae* 7 (1983), 79–99.
Speziell zum Reiterdenkmal: Ulrich Keller,
*Reitermonumente absolutistischer Fürsten :
staatstheoretische Voraussetzungen und Funktio-
nen*, München 1971 (Münchener kunsthistorische
Abhandlungen 2).

Zur frühen Verwendung des Überwindungs-
motivs in Reiterbildern und deren Gebrauch bei
Einzügen: André Chastel, 'Les entrées de
Charles V en Italie', *Fêtes et cérémonies au
temps de Charles Quint*, ed. Jean Jacquot, Paris
1960 (Les fêtes de la renaissance II = 2^e
congrès de l'association internationale des
historiens de la renaissance, Bruxelles etc. 2–7
sept. 1957), 197–206.

³² Zusammenfassend für den Gebrauch bei
beiden Parteien: Maurits Sabbe, 'De Andro-
meda-sage als politieke allegorie', *Album
opgedragen aan J. Vercouille* II, Brussel 1927,
235–39. Dem ist u.a. das wahrscheinlich durch
Cornelis Cort nach einer Zeichnung Chrispijns
van den Broeck gefertigte Porträt Willems
hinzuzufügen; s. J. C. J. Bierens de Haan,
*L'œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollan-
dais. 1533-1578*. La Haye 1948, 199. Weiter das
jetzt durch den Louvre erworbene Gemälde
Joachim Wtewaels *Persée secourant Andromède*
(1611).

Iacob Duym, *Een nassaushe [!] Perseus, verlosser
van Andromeda, ofie de Nederlantsche maecht...*,
in *id.*, *Een ghedenck-boeck...*, Leiden 1606, das
Zitat im Vorwort 'Tot den leser'. Beim grossen
Einzug von Ferdinand und Isabella in Antwerpen

(1635) spielt die Rederijkerskamer De Violieren
eine *Tragedie van Perseus en Andromeda*; vgl.
Landwehr, *op. cit.* (Anm. 13), Nr. 99. Die
Darstellung Frederik Hendriks als Perseus in
Nolpes *Beschrijvinge* ist schon in Anm. 13
genannt, eine Grisaille von P. S. Potter für diese
im Einzug nicht ausgeführten Szene wurde 1945
dem Amsterdamer Rijksmuseum geschenkt
(Inv.Nr. A 3473) 'ter herinnering aan de
bevrijding van Nederland in 1945 en de rol, die
het Oranjehuis erbij gespeeld heeft',
Für die diverse Aspekte der Georg Ikonographie
in der Kontrareformation s. L. Wuyts, 'Het St.
Jorisretabel van de oude Voetboog door
Maarten de Vos', *Jaarboek van het Kon.
Museum voor schone kunsten Antwerpen* 1971,
107–36.

Für die italienische Kunst vgl. Piero da Cosimos
Liberazione di Andromeda (Uffizien, Florenz)
mit einer Reihe von Porträtköpfen; s. *Il primato
del disegno : Firenze e la Toscana dei Medici
nell'Europa de Cinquecento*, Firenze etc. (Kat.
Palazzo Strozzi etc.) 1980, Nr. 370. Zum Thema
in Spanien: Vicente Perez Guillen, 'Del barroco
Calderoniano a la sacralization rococo : Perseo
y Andromeda', *Goya : revista de arte* 187–88
(1985), 90–96.

³³ Vgl. die Übersichten über die Numismatik
von Ioannes Luckius, *Sylloge numismatum
elegantiorum...*, Strassburg 1620; Bizot, *Medailli-
sche historie der Republiek van Holland...*,
Amsterdam 1690; Gerard van Loon, *Beschryving
der Nederlandsche historienpenningen...*, 4 Bde,
's-Gravenhage 1723, 31. Dazu A. O. van
Kerkwijk, 'Prins Willem I in de penningkunst',
Prins Willem van Oranje 1533–1933, Haarlem
1933, 379–86; *Politiek op penningen: de kogel
door de kerk...*, Utrecht (Kat. Centraal Museum)
1979. Für Beispiele aus der zweiten Hälfte des
16. Jahrhunderts:

- Perseus und Andromeda: Van Loon I 247,
299; Luckius 360;
 - Miles christianus: Luckius 261; Van Loon I
325, 334, 370 (vgl. Bizot 53***), 433;
 - Bellerophon: Luckius 177, Van Loon I 10
(Abb. 13), 372;
 - Soldat zwischen Untieren: Van Loon I 317
und 319; Bizot 77** (hier der zitierte Text).
- Schliesslich soll auch eine Interpretation *in
malo* nicht verschwiegen werden: 1597 wird die
Niederlage Farneses im Bild eines schon dem
Mittelalter geläufigen Superbia-Symbol
dargestellt: einem Reiter, der von Gottes Hand
aus den Wolken gezeisselt wird; Van Loon I
491.

³⁴ Allg.: Andreas Wang, *Der 'miles christianus'*

im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition: ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Tradition, Bern etc, 1975 (Microcosmos 4), bes. 177– und 195–; auch für andere Aspekte der Reiterallegorie: Heinrich Theissing, *Dürers Ritter, Tot und Teufel: Sinnbild und Bildsinn*, Berlin 1978, bes. 33– und 40–. Die niederländische Übersetzung von Olivier de la Marche durch Jan Pertcheval (d.i. Steenmaer). *Den Camp van den Doot*, ed. Gildert Degroote, Antwerpen etc. 1948. Zum Monogrammist WR: *Von der Freiheit...* (s. Anm. 29), Nr. 154; zu Burgkmair: Tilman Falk, *Hans Burgkmair: Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers*, München 1968, 69–; vgl. auch Friedrich Brentels *Porträt von Johann Friedrich dem Grossmütigen*; s. *Illustrierte Flugblätter...* (s. Anm. 2), Nr. 62. Johannes Molanus, *De historia SS. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*, Leuven 1594, 123 v°.

³⁵ Das *Enchiridion* zuerst 1504 erschienen. Zum *Lofdicht*: Knuttel, *op.cit.* (s. Anm. 3), Nr. 3153 und Maurits Sabbe, *Brabant in 't verweer: bijdrage tot de studie der zuid-nederlandsche strijdliteratuur in de eerste helft der 17de eeuw*, Antwerpen 1933, 76–; zu Honthorst: Hanna Peter-Raupp, *Die Ikonographie des Oranjezaal*, Hildesheim etc. 1980 (Studien zur Kunstgeschichte 11) 130–.

Durch die politische Situation am Ende des 18. Jahrhunderts wieder aktuell geworden finden wir den Vergleich von Willem mit St. Georg bei dem begeisterten Verteidiger des Fürstenhauses, J. Le Francq van Berkhey, in dessen *Snerpende hekelroede, van eenen Vrank en Vryen Batavier, op de schurftede vereelde lendenen der lasterende en alles aanschendende logen-courantiers en volksberoeders van Nederland*, ein anonym erschienen Pamphlet, das auch in die *Verzameling van Leydensche keur en hekeldichten... van A° 1783 tot A° 1788* Aufnahme findet; vgl. Knuttel, *op. cit.* (s. Anm. 3), Nr. 21 056. Der Frontispiz der *Hekelroede* (Abb. 16) wird vor dem Text ausführlich erläutert, er stellt den Gegensatz zwischen Himmel, bzw. Parnas und Hölle dar, in dem ein neuer Apoll wieder Python bekämpfen muss: 'wy meenen dat dit op deezen verzeenen strijdbaren tweedragt *Verwinnaar*, Willem den Eersten, en zijne telgen kan toegepast worden!' (fol.* 1r°). Auch in dem ebenfalls in diesen Sammelband aufgenommenen 'Wonderlijke avontuurlyke historie van den edelen vailjanten ridder, Oerson Scrobolarin van Troya...' (S. 35) erscheint in einer Vision ein (christlicher) Ritter, der am Helm die orangefar-

bene Feder trägt, mit dem Schild 'eendragt' und dem 'degen der gerechtigheid': 'die komt ons reddden uit verdrukking'.

³⁶ *Comiença el Enquirido: o Manual del cavallero Christiano*, Valencia 1528, eine von D. Alonso besorgte Neuausgabe erschien 1932 in Madrid (Rivista de filología española 16).

³⁷ Zu Willems Glauben u.a.: H. A. Enno van Gelder, *Van beeldenstorm tot pacificatie*, Amsterdam 1964, 80–114 'De godsdienst van Prins Willem van Oranje'.

³⁸ Vgl. Erwin Panofsky, *Tomb sculpture: its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York 1964, 67; Kurt Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild: figürliche Grabbilder des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin etc. 1976, besonders 186–97.

Zu 'memorie' etc.: Cornelius Kiliaan, *Dictionarium teutonico-latinum...*, Amsterdam 1574, s.v. 'Memorie-memoria'; *Woordenboek der Nederlandsche taal*, ed. M. de Vries, L. A. te Winkel e.a., Bd. 1-, 's-Gravenhage [1864]–, IX 513–; Werner Haftmann, '»Memoria«: zur Wirkung ihrer Idee und zu ihrer Bedeutung für die künstlerische Überlieferung im Mittelalter', *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz* 5 (1937–1940), 438–40; Norbert Wibiral, 'Ausgewählte Beispiele des Wortgebrauchs von »Monumentum« und »Denkmal« bis Winckelmann', *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 36 (1982), 93–98. Einen allgemeinen Hinweis auf Parallelen zwischen 'Ehrenrede' und Grabdenkmal enthält Theodor Nolte, *Lauda post mortem: die deutschen und niederländischen Ehrenreden des Mittelalters*, Frankfurt/M. 1983 (Europäische Hochschulschriften Reihe I, Bd 562), vor allem 53–56. Schliesslich: *Memoria: der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, ed. Karl Schmid und Joachim Wollasch, München 1984 (Münchener Mittelalter Schriften 48). Auffällig ist die Verbindung, die De la Marche *op. cit.* (s. Anm. 34) 35 zwischen der allegorisierten *Memoria* und sowohl verschiedenartigen Gräbern so wie Obelisken und Standbildern legt. Zu nennen ist auch noch der Gebrauch des *memoria*-Motivs – hier beinahe selbstverständlich in *malo* – in einem Gedicht auf das Bild Albas; Adriaan Valerius, *Nederlandische gedenck-clanck*, ed. P. J. Meertens e.a., Amsterdam etc. 1957, 74. Die niederländische Übersetzung lautet:

Hey trotsen gast Duc d'Alf! ghy zijt jae noch in
t leven,
En hebt nochtans u beeld' tot heug'nis hoog
verheven,

Uyt vrees' dat nae u doot u niemant eeren mocht;
Maer komt dien eere toe, die niet ter werelt
docht?

Ich schliesse mich in meiner Deutung also bei Popham, *art. cit.* (s. Anm. 6) an und nicht bei Hodnett, *op. cit.* (s. Anm. 6), 29, der meint 'that the print was re-issued hurriedly after the assassination of William in Delft on 10 July 1584, and the words mean what they say'. Bemerkenswert ist auch der Gebrauch des – zum gleichen Wortfeld gehörenden Wortes *Trophaeum* für eine Zeichnung Balthazar Gerbiers, die Maurits zu Pferde inmitten einer reichen Kartusche zeigt, durch Sybrand II Feitama; s. B. P. J. Broos, '»Notitie der teekeningen van Sybrand Feitama«, II: »verkocht, verhandeld, vereerd, geruild en overgedaan«, *Oud Holland* 99 (1985), 110–54, das Zitat 139. Die Zeichnung befindet sich jetzt im British Museum; s. Edward Croft-Murray and Paul Hulton, *Catalogue of British drawings I: XVI and XVII centuries...*, 2 Bde, London 1960, 331- und Abb. 133. (Freundlicher Hinweis von B. Broos.)

³⁹ D. Coornhert, *op.cit.* (s. Anm. 15), 429-; allg.: Otto Schaffner, *Christliche Demut: des Hl. Augustinus Lehre von der Humilitas*, Würzburg 1959 (Cassiacum 17). Zum Begriff der Weisheit und seinen Aspekten s. Eugene F. Rice jr., *The Renaissance idea of wisdom*, Cambridge/Mass. 1958 (Harvard Historical Monographs 37).

⁴⁰ Vgl. auch r. 72 'ghetrouwe Helt' und vor allem r. 12- 'maer Godt sal my regeren als een goed instrument'. Die durchgehenden Christusvergleiche sind meines Wissens bisher unbeachtet geblieben (u.a. r. 55- 'handen waschen in myn onschuldig bloed'). Energiebig ist die Amsterdamer Dissertation von Adrianus C. den Besten, *Wilhelmus van Nassouwe: het gedicht en zijn dichter*, Leiden 1983; eine Sammlung älterer Aufsätze herausgegeben von J. de Gier, *Het Wilhelmus in artikelen*, Utrecht 1985. Janus Dousa, *Novorum poematum secuta Lugdunensis editio...*, Leiden 1576, ist Willem gewidmet 'Christianum Princeps, nostrae, hoc est, Christianae Reipublicae propugnator, vindex ac defensor acerrimus'.

^{40a} *Een saechtmoedige tsamensprekinge van Cephas ende Arnolbius...*, Door den Autheur selue uit het Latijne in Nederduijtsch ghestelt, s.l.,s.a. fol. L^v v^o-; die Willem van Oranje gewidmete Vorrede ist datiert 'Gent 9 Mey 1581'. Wim Vroom danke ich, dass er mich auf den Mikrofilm dieses seltenen Traktats in der Universiteitsbibliotheek Amsterdam aufmerksam machte.

⁴¹ Remy Dupuys, *La triumpante entrée de Charles Prince des Espagnes en Bruges 1515*, facs. ed. Sydney Anglo, Amsterdam etc. [1973?], fol. C⁶ r^o – und E³ r^o –; vgl. Landwehr, *op.cit.* (s. Anm. 13), Nr. 2.

⁴² *Descriptio et explicatio pegmatum, arcuum et spectaculorum quae Bruxellae Brabant: pridie cal: feb: A^o 1594 exhibita fuere, sub ingressum Sereniss. Principis Ernesti...*, Brüssel 1594, die Abb. auf und bei p.34; vgl. Landwehr, *op.cit.* (s. Anm. 13) Nr. 54 und die Abbildung der ersten hier zitierten Seite (bei Landwehr fälschlich als Nr. 50) – sie stammt aus dem Exemplar der Koninklijke Bibliotheek, Den Haag (Signatur KW 1700 A 9 – früher 317 B 29). Zum Verfasser dieses Einzugs, Hendricus Bogaert, s. M. H. Bottenheim, 'Een bibliografische verwarring', *Bulletin van het Rijksmuseum* 2 (1954), 93–95.

Ein ähnliches Problem stellt sich angesichts Leicesters all zu souveränen Auftretens bei seinem Einzug in den Niederlanden. Zum Einzug in Haarlem wird berichtet: 'maer hy oock zijn eedt ghedaen hebbende, liet hem voorstaan, dat hem volle macht ghegeven was, om alles te doen nae zijn wel-ghevalen, sonder de staten te erkennen, ongheacht de privilegie ... Dat oock de Coninginne van Enghelandt hem qualijck afghenomen heeft, ende heeft oock bestraft de groote verwaentheyte ende arrogantie van haer vasal.' Schrevelius, *op.cit.* (s. Anm. 13), 168; dazu Strong und Van Dorsten, *op.cit.* (s. Anm. 13), 67–.

⁴³ Zur Verwendung von Standbildern bei Einzügen: Irmengard von Roeder-Baumbach, *Versieringen bij blijde incompsten gebruikt in de zuidelijke Nederlanden gedurende de 16e en 17e eeuw*, Antwerpen 1943 (Maerlantbibliotheek 13), 52–53, 106; *Fêtes et cérémonies...* (s. Anm. 31), 201, 203–, 432; Derk P. Snoep, *Praal en propaganda: triumfalia in de noordelijke Nederlanden in de 16e en 17e eeuw*, Alphen a.d. Rijn 1975, 19, 29, 119–26, 132. Auffällig ist auch der häufige Gebrauch von 'Skulpturen' in den Frontispizen etwa des Brügger Druckers Hubert Goltzius – hier wohl durch die Veröffentlichung von Münzen und anderen Antiquitäten begründet; vgl. *Hubertus Goltzius en Brugge 1583–1982*, ed. W. Le Loup, Brugge (Kat. Gruuthusemuseum) 1984.

Für Antikenvergleiche im wahrscheinlich populäreren Lied vgl. das 'Liedeken met een refereyn daer op accordeerende, voor desen gemaect by de Fonteynisten binnen Dordrecht', *Geuzenliedboek* (s. Anm. 17), II 71–74; die hier für Maurits verwendeten Lobargumente sind

recht wörtlich aus dem Lob Willems übernommen.

⁴⁴ Vgl. mit weiterer Literatur N. van der Blom, *Erasmus en Rotterdam*, Rotterdam etc. 1969 (Roterodamum 26), 26–72; Jochen Becker, '»De Rotterdamsche heyligh«: zeventiende-eeuwse echo's op het standbeeld van Erasmus', *Vondel bij gelegenheid, 1679–1979: handelingen van het Vondel-colloquium, gehouden te Leuven op 2 maart 1979*, ed. L. Roose en K. Porteman, Middelburg 1979 (Leuvense studiën en tekstuitgaven NR 1) 11–62; *Gent: duizend jaar kunst en cultuur* [1], Gent (Kat. Museum voor schone kunsten) 1975, 497 Nr. 560. Zu Antigon: Johannes Bochius, *The ceremonial entry of Ernst, Archduke of Austria, into Antwerp, juni 4, 1594*, introd. by Hans Mielke, New York 1970, XX und 108–.

⁴⁵ Vgl. Landwehr, *op.cit.* (s. Anm. 13), Nr. 33 und Knuttel, *op.cit.* (s. Anm. 3), Nr. 320 zu dem 1579 bei Plantijn in Antwerpen erschienen Einzug, die Zitate pp. 45–46. 'Geen van deze stukken, behalve misschien de »Willecomme«, schijnt mij van Houwaert te zijn', meint Eug. de Bock, *Johan Baptist Houwaert*, Antwerpen 1960, 15.

⁴⁶ Vgl. Anm. 13.

⁴⁷ Vgl. W. Waterschoot, 'Leven en betekenis van Lucas d'Heere', *Verslagen en mededelingen van de koninkl. Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde* [Gent] 1974, 16–126; *id.*, 'Lucas d'Heere in Gent', *Jaarboek van de koninkl. Souvereine Hoofdkamer 'De Fontaine' te Gent*, 31.1 (2e reeks 23) (1980–81), 131–44; Hodnett, *op.cit.* (s. Anm. 6), 9, 14, 17, 32, 41; Frances A. Yates, *The Valois Tapestries*, London 1959 (Studies of the Warburg Institute 23), Abb. 22, II und IX b. Die hier dargestellten Reiter tragen überdies – wie das auch auf Gheeraerts Radierung der Fall ist – auf ihren Schilden symbolische Darstellungen. Vergleichbar im Gebrauch von 'Standbildern auf Papier' und anderen antiken Elementen ist im selben Jahr 1577 die von Jacob de Gheyn I entworfene Reihe von Allegorien auf die *Unie van Utrecht* und seine (von Willem van Haecht entworfene) Serie von Allegorien auf den Zustand in den Niederlanden; vgl. Dieuwke de Hoop Scheffer, 'Politieke prenten van Jacob de Gheyn de Oude', *Bulletin van het Rijksmuseum* 26 (1978), 99–105. Die Allegorie auf die *Unie* nimmt das Motiv des 'vertrappen' auf, hier wahrscheinlich einer vielgebrauchten protestantischen *Religio*-Allegorie entlehnt, wie sie Beza, *Icones...*, Genf 1580, Nr. 39 formuliert. Vgl.

auch das von Van der Haecht entworfene allegorische Blatt zur Glaubensverfolgung mit wieder einer stark plastischen Darstellung der zentralen Allegorie; vgl. Muller, *op.cit.* (s. Anm. 3), nr. 526.

⁴⁸ Zu d'Heeres Kenntnis 'emblematischer Literatur': Waterschoot, 'Leven...' (s. Anm. 47), 143 und vor allem *id.*, 'Hieroglyphica te Gent in 1584', *Verslagen en mededelingen van de koninkl. Academie voor Ndl. taal- en letterkunde* (1978), 47–85. Antike Elementen bei Gheeraerts etwa in dem Triumphbogen als Illustration von Van der Noots *Theatre* (1568); s. die Abb. bij Hodnett, *op.cit.* (s. Anm. 6), pl. 29. D'Heere schrieb ein Widmungsgedicht für dies Buch. Die Übernahme von Elementen aus d'Heeres Einzug untersucht W. Waterschoot, 'Oranjepropaganda te Delft in 1581', *De Nieuwe Taalgids* 73 (1980), 133–40.

⁴⁹ Zu 'papiernen Denkmälern' vgl. Becker, *art. cit.* (s. Anm. 44) und Jochen Becker und Annemiek Ouwerkerk, '»De eer des vaderlands te handhaven«: Costerbeelden als argumenten in de strijd', *Oud Holland* 99 (1985), 229–70.

⁵⁰ D'Heeres *Beschrijvinghe* (s. Anm. 13), fol. B³v⁰–B⁴r⁰; zu diesem Planodruck: Werner Waterschoot, 'Lucas d'Heere in plano (1577)', *Jaarboek van de koninkl. Soevereine Hoofdkamer van retorica 'De Fontaine' te Gent*, 27.1 (2e reeks 19) (1876–77) 97–111. Der Gebrauch der *Civilité* als 'Schreib-Druckschrift' (die nicht in den diversen Ausgaben des Einzugs verwendet wird) ist möglicherweise der Ausdruck einer persönlichen Huldigung. Aus dem Gebrauch der Antiqua an dieser Stelle spricht das Bewusstsein für die Ausdruckswerte der verschiedenen Schrifttypen. Vgl. zu diesem Problem (am Beispiel der Dürerschen Selbstporträts): Dieter Wuttke, *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*, Göttingen 1977 (Gratia 2), 14–.

⁵¹ Wie Anm. 50.