

Die Kunstkammer Erzherzog Ferdinands II. Das Ambraser Wappenkästchen im Vergleich

Anna Vierlinger*

Abstract

Das Ambraser Wappenkästchen ist seit dem 16. Jahrhundert als Teil der Kunst- und Wunderkammer Erzherzog Ferdinands II. auf Schloss Ambras in Innsbruck belegt. Obwohl vor allem in den letzten Jahren das intrikate Innenleben des Kästchens sowie die verschiedenen Materialien aus denen das Innere des Kästchens besteht in der Forschung untersucht wurden, sind Fragen bezüglich der Herstellungsmotive sowie der Funktion des Wappenkästchens noch unbeantwortet. Dieser Beitrag versucht daher durch den Vergleich mit drei ähnlichen Objekten, Antworten auf diese Fragen zu finden. Dazu wird innerhalb der materiellen Kulturforschung methodisch der Zugang einer erweiterten Objektbiografie gewählt. Als Vergleichsobjekte werden unter unterschiedlichen Gesichtspunkten das Quedlinburger Wappenkästchen, zwei Gaming Boxes aus dem Victoria and Albert Museum sowie der Ambraser Schüttelkasten herangezogen.

1 Einleitung

„Little Boxes all the same.“¹ – Malvina Reynolds

So lautet eine Zeile aus dem Lied „Little Boxes“ von Malvina Reynolds. Auch wenn die „kleinen Kästchen“ hier eine gesellschaftskritische Position einnehmen, in dem sie beispielhaft für Menschen im Allgemeinen stehen, soll im Zuge dieses Beitrages auf reale Kästchen geschlossen werden. Die Vielfältigkeit der äußeren Gestaltung sowie die mannigfaltigen Funktionen, die Kästchen im Laufe der Zeit zukamen, soll hier exemplarisch anhand mehrerer Objekte gezeigt werden. Im Zentrum steht dabei das sogenannte Ambraser Wappenkästchen² Erzher-

* Anna Vierlinger, BA ist Studierende im Masterstudium Geschichte an der Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät der Paris Lodron Universität Salzburg. Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2022 bei Univ.-Prof.ⁱⁿ MMag.^a Dr.ⁱⁿ Christina Antenhofer als Seminararbeit eingereichten.

¹ Malvina REYNOLDS, Little Boxes, online unter: <https://people.wku.edu/charles.smith/MALVINA/mr094.htm> (14.06.2023).

² Das Ambraser Wappenkästchen verdankt seinen Namen der Kunst- und Wunderkammer Ferdinands II. auf Schloss Ambras in Innsbruck (Tirol). Kunsthistorisches Museum Wien (KHM), Wappenkästchen, KK 3892, online

zog Ferdinands II. (1529–1595), über dessen Funktion nur wenig bekannt ist. Zur besseren Einordnung desselben und seiner Funktion sollen ähnliche Objekte, deren äußere oder innere Gestaltung dem Ambraser Wappenkästchen ebenso ähneln wie auch (teilweise) deren Bezeichnung, mit dem Kästchen verglichen werden. Als zentrale Frage soll in diesem Beitrag daher besonders das Verhältnis zwischen dem Ambraser Wappenkästchen und anderen vergleichbaren Objekten, wie dem Quedlinburger Wappenkästchen, den ‚Gaming Boxes‘ des Victoria & Albert Museums in London sowie dem Ambraser Schüttelkasten stehen. Durch den Vergleich sollen dabei die Funktionen des Ambraser Wappenkästchens und eventuelle Motivatoren für die Herstellung des Kästchens deutlich werden.

Um einen ersten Einblick in die Fülle an Forschungsliteratur zum Ambraser Wappenkästchen und zu Kunst- und Wunderkammern zu erhalten, wird zunächst die verfügbare Forschungsliteratur thematisch aufgearbeitet. Der Einblick in Forschungsliteratur zu Kunst- und Wunderkammern ist besonders essenziell, weil das Ambraser Wappenkästchen in der Kunst- und Wunderkammer Ferdinands II. auf Schloss Ambras in Innsbruck (Tirol) zu finden ist. Zusätzliche Literaturhinweise betreffen die Person Ferdinands II. sowie weitere Persönlichkeiten, die im Wappenkästchen aufscheinen. Daraufhin wird die methodische Vorgehensweise kurz beleuchtet, bevor das zentrale Objekt quellenkritisch behandelt wird. Dabei stehen nicht nur die Gestaltung des Kästchens, sondern auch Fragen zur Herstellung und zur Funktion im Zentrum. Im darauffolgenden Kapitel wird das Ambraser Wappenkästchen mit drei ähnlichen Kästchentypen verglichen, die entweder aufgrund ihrer Bezeichnung – wie das Quedlinburger Wappenkästchen –, oder ihrer Form – wie bei den Spiel- bzw. Brautkästchen –, sowie ihrer (versteckten) Ähnlichkeiten – wie beispielweise beim Ambraser Schüttelkasten – ausgewählt wurden. Alle diese Kästchen weisen zudem einen ähnlichen Entwicklungszeitraum auf.

1.1 Forschungsstand

Um einen Einblick in die wichtigste Forschungsliteratur zu geben, ist dieses Kapitel in drei Themenbereiche eingeteilt. Zunächst wird ein kurzer Überblick über die Forschungslage zum Ambraser Wappenkästchen dargelegt, bevor ein erster Einblick in wissenschaftliche Literatur zu Kunst- und Wunderkammern geboten wird. In einer letzten Kategorie werden der Begründer der Kunst- und Wunderkammer auf Schloss Ambras, Ferdinand II., und weitere Persönlichkeiten, die im Ambraser Wappenkästchen eine Rolle spielen, behandelt. Die verwendete Literatur zu den Vergleichsobjekten wird in den jeweiligen Unterkapiteln behandelt.

unter: <https://www.schlossambras-innsbruck.at/object/89899?cHash=02b703828299b996fd532593a579ab5b> (28.10.2022).

Die Forschung zum Ambraser Wappenkästchen kann in zwei Kategorien geteilt werden: (1) Forschung zum Wappenkästchen als dekoratives Ausstellungsstück und (2) Forschung zum Wappenkästchen aus materieller Perspektive. Der ersten Kategorie können vier Namen zugeordnet werden, die hier chronologisch aufgelistet werden: Zunächst ist Alois Primisser zu nennen, der in seinem 1819 erschienenen Werk *Die kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung*³ eine kurze Beschreibung des Bestandes der Ambraser Kunst- und Wunderkammer vornimmt. Darin erwähnt er das Ambraser Wappenkästchen auf Seite 193, dessen Nennung bereits im „alte[n] Inventar“⁴ vorkomme. Als nächstes ist der österreichische Archäologe Eduard Freiherr von Sacken zu erwähnen, der ebenso wie Alois Primisser die Objekte der Kunst- und Wunderkammer beschreibt.⁵ Hier ist die Beschreibung des „Kästchen[s], aus Holz und Pappe ganz frei gearbeitet und bemalt“⁶ auf Seite 123 zu finden. Eine um fast zwei Jahrhunderte spätere Beschreibung des Wappenkästchens wurde 2001 im Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien (KHM) angefertigt, in dem auf die „kostbarsten Kunstwerke aus der Sammlung Erzherzog Ferdinands II.“⁷ eingegangen wird. Als letztes Werk soll hier noch das Buch *Meisterwerke von Schloss Ambras*⁸, das 2015 von Sabine Haag herausgegeben wurde, erwähnt werden. Darin wird das Wappenkästchen als „schlicht“⁹ bezeichnet.

Die zweite Kategorie wird einzig durch den Kunsthistoriker auf Schloss Ambras Thomas Kuster repräsentiert.¹⁰ In seinem Aufsatz beschäftigt sich Kuster sowohl mit der Provenienz des Kästchens als auch mit dessen äußerer und innerer Gestaltung, aber auch mit der Frage nach den verwendeten Materialien, der damit einhergehenden wirtschaftlichen Perspektive, sowie mit Fragen der Datierung und dem Entstehungshintergrund. Das von Alois Primisser als so selbstverständlich angesehene Fertigstellungsjahr 1583 fließt auch in Kusters Überlegungen ein, wobei er verschiedene Thesen für diese Datierung erläutert, die im quellenkritischen Kapitel zum Wappenkästchen beleuchtet werden.¹¹

Mit Alois Primisser und Eduard von Sacken ist hier bereits eine Überschneidung zwischen den Themen Kunst- und Wunderkammer und Ambraser Wappenkästchen sichtbar geworden. Allgemeine Literatur zu Kunst- und Wunderkammern, die sich nicht nur auf das

³ Alois PRIMISSER, *Die kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung*, Wien 1819.

⁴ Ebd., 193.

⁵ Vgl. Eduard VON SACKEN, *Die k. k. Ambraser Sammlung. Die Kunst- und Wunderkammern und die Bibliothek*, Band 2, Wien 1855.

⁶ Ebd., 123.

⁷ Wilfried SEIPEL, Katalog, in: Wilfried Seipel, Hg., *Alle Wunder dieser Welt. Die kostbarsten Kunstwerke aus der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529–1595)*, Wien 2001, 20–132, hier 123.

⁸ Sabine HAAG, *Meisterwerke von Schloss Ambras*, Wien 2015, 200.

⁹ Ebd., 200.

¹⁰ Vgl. Thomas KUSTER, *Royal Power in a Box. Zum Wappenkästchen von Erzherzog Ferdinand II.* in der Ambraser Kunstkammer, in: *Frühneuzeit-Info* 31 (2020), 110–125.

¹¹ Vgl. ebd., 121 f.

Ambraser Exemplar beziehen, findet man unter anderem bei Dominik Collet und Anna Greve. Collet geht dabei auf die Geschichte der Kunstkammern und deren Entstehung im frühneuzeitlichen Europa ein. Die Ordnungsprinzipien wie beispielweise nach den „vier Elementen“¹² werden darin ebenso behandelt wie die soziale Dimension der Kunst- und Wunderkammern, da man dort wichtige Kontakte knüpfen konnte. Anna Greve wiederum beschäftigt sich in ihrem Werk *Koloniales Erbe in Museen*¹³ in einem Kapitel speziell mit Kunstkammern. Darin erörtert sie an einigen ausgewählten Objekten historische Zusammenhänge, die dadurch Hinweise auf ihre Entstehung bieten. Speziell zur Erforschung der Kunst- und Wunderkammer auf Schloss Ambras ist neben Alois Primisser und Eduard von Sacken auch Julius von Schlosser zu nennen, der in seiner Forschungsarbeit unter anderem auf den Ambraser Schüttelkasten eingeht.¹⁴ Zudem ist Veronika Sandbichlers Aufsatz zur „ohnschätzbare[n] Rüst=Kunst und Raritaeten Kammer“¹⁵ hier zu nennen, in dem sie neben einer biografischen Einführung zum Begründer der Kammer, Ferdinand II., auf den ursprünglichen Aufbau der Sammlung sowie auf die Entstehung der Kammer eingeht. Ebenso kann hier auf das Werk *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*¹⁶ verwiesen werden.

Zu Erzherzog Ferdinand II., dem späteren Landesfürsten von Tirol, findet man neben der kurzen biografischen Einführung von Veronika Sandbichler noch eine zusätzliche Erwähnung im Ausstellungskatalog der Jubiläumsausstellung.¹⁷ Aber auch Michael Forchers Werk *Erzherzog Ferdinand II. Landesfürst von Tirol. Sein Leben – seine Herrschaft – sein Land*¹⁸ kann hier genannt werden. Neben Ferdinand II. spielen für das Ambraser Wappenkästchen noch drei weitere Personen eine wichtige Rolle. Sowohl Kaiser Maximilian I., der Urgroßvater Ferdinands II., als auch Ferdinand I., der Vater Ferdinands II., finden sich auf zwei bemalten Port-

¹² Dominik COLLET, *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2007, 30–35.

¹³ Vgl. Anna GREVE, *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, Bielefeld 2019, 43–69.

¹⁴ Vgl. Julius VON SCHLOSSER, *Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908.

¹⁵ Vgl. Veronika SANDBICHLER, „Ambras [...] worinnen eine wunderwürdig, ohnschätzbare Rüst=Kunst und Raritaeten Kammer anzutreffen.“ Erzherzog Ferdinand II. und die Sammlungen auf Schloss Ambras, in: Sabine Haag, Hg., *Ausstellungskatalog Dresden & Ambras. Kunstkammerschätze der Renaissance. Eine Ausstellung des Grünen Gewölbe und der Sammlungen Schloss Ambras*, Wien 2012, 31–41; Veronika SANDBICHLER, „souil schönen, kostlichen und verwunderlichen zeügs, das ainer vil monar zu schaffen hette, alles recht zu besichtigen vnd zu contemplieren.“ Die Kunst- und Wunderkammer Erzherzog Ferdinands II. auf Schloss Ambras, in: Sabine Haag / Franz Kirchweger / Paulus Rainer, Hg., *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien 2015, 167–194.

¹⁶ Vgl. Sabine HAAG / Franz KIRCHWEGER / Paulus RAINER, Hg., *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien 2015.

¹⁷ Vgl. Sabine HAAG / Veronika SANDBICHLER, *Ferdinand II. 450 Jahre Tiroler Landesfürst. Jubiläumsausstellung. Ausstellungskatalog Schloss Ambras*, Innsbruck 2017.

¹⁸ Vgl. Michael FORCHER, *Erzherzog Ferdinand II. Landesfürst von Tirol. Sein Leben, seine Herrschaft, sein Land*, Innsbruck 2017.

rätmedaillons im Inneren des Kästchens wieder. Hier soll nur exemplarisch auf einige wichtige Werke zu den beiden Herrschern eingegangen werden, da diese nicht im Zentrum des Beitrages stehen. Mit Maximilian I. haben sich unter anderem Manfred Hollegger, Sabine Weiss oder Hermann Wiesflecker ebenso beschäftigt wie Christoph Haidacher oder Christian Lackner.¹⁹ Das Leben und Wirken Ferdinands I. wurde unter anderem von Ernst Laubach und Alfred Kohler erforscht.²⁰ Als dritte repräsentierte Person ist noch Anna Caterina Gonzaga zu nennen, mit der Ferdinand II. in zweiter Ehe verheiratet war. Sie wird von der Forschung in einer kleinen Figur im Innenleben des Wappenkästchens gesehen und soll daher auch hier erwähnt werden. Als Expertin zu ihrer Person ist Elena Taddei zu nennen, die sich unter anderem in zwei Aufsätzen mit ihrem Leben und Wirken beschäftigt.²¹ Taddei verwies auch bei der Tagung von 2016 zum Thema *Prinzessin, unterwegs – Reisen (hoch-) adeliger Frauen zwischen 1450 und 1850*²² auf Anna Caterina Gonzaga.

1.2 Methodisches Vorgehen

Im Zentrum des Beitrages steht das Ambraser Wappenkästchen. Somit lässt sich der Beitrag im Bereich der ‚materiellen Kultur‘ verorten. Das Interesse an der Erforschung materieller Kultur ist dabei vermehrt in den letzten 50 Jahren zu sehen, wobei (noch) keine eigene, durchgehend ‚anerkannte‘ Theorie zur Methodik dieses Forschungsfeldes existiert, das an sich sehr interdisziplinär angelegt ist. Das vermehrte Forschungsinteresse kann laut Hans Peter Hahn, anhand der sich entwickelnden Konsumgesellschaft ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts erklärt werden. An dieser Stelle soll jedoch nicht die Entwicklung des Forschungszweigs der materiellen Kultur nachgezeichnet werden, da diese in Hahns Artikel zum 50. Jubiläum des

¹⁹ Vgl. Michael FORCHER / Christoph HAIDACHER, Hg., Kaiser Maximilian I. Tirol, Österreich, Europa. 1459–1519, Innsbruck / Wien 2018; Manfred HOLLEGGGER, Maximilian I. (1459–1519). Herrscher und Mensch einer Zeitenwende, Stuttgart 2005; Sabine WEISS, Maximilian I. Habsburgs faszinierender Kaiser, Innsbruck 2018; Hermann WIESFLECKER, Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, 5 Bde., München 1971–1986.

²⁰ Vgl. Ernst LAUBACH, Ferdinand I. als Kaiser. Politik und Herrscherauffassung des Nachfolgers Karls V., Münster 2001; Alfred KOHLER, Ferdinand I. 1503–1564. Fürst, König und Kaiser, München 2003.

²¹ Vgl. Elena TADDEI, Anna Caterina Gonzaga und ihre Zeit. Der italienische Einfluss am Innsbrucker Hof, in: Heinz Noflatscher, Hg., Der Innsbrucker Hof. Residenz und höfische Gesellschaft in Tirol vom 15. bis 19. Jahrhundert, Wien 2005, 213–240; Elena TADDEI, Anna von Tirol. „Kaiserin für Gottes Gnaden?“, in: Bettina Braun / Katrin Keller / Matthias Schnettger, Hg., Nur die Frauen des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit, Wien 2016, 99–116.

²² Vgl. Cristina SASSE, Tagung Prinzessin, unterwegs – Reisen (hoch-) adeliger Frauen zwischen 1450 und 1850, siehe Tagungsbericht online unter: H/Soz/Kult, Elena Taddei, <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-125220> (28.10.2022).

Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (IMAREAL) sehr ausführlich beschrieben wird.²³ Vielmehr soll an dieser Stelle auf die methodische Vorgehensweise eingegangen werden, die dabei mehreren Kategorien zugeordnet werden kann.

Das Objekt soll (1) quellenkritisch behandelt werden, was mit der klassischen historischen Methode einhergeht. In einem weiteren Schritt (2) wird das Objekt mit anderen ähnlichen Exemplaren verglichen, um so die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Aussehen, Gestaltung und Funktion auszumachen.²⁴ Damit kann es jedoch auch (3) einem objektbiografischen Zugang zugeordnet werden. Diesen Zugang hat Igor Kopytoff in seinem Artikel *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process*²⁵ geprägt, in dem er auf verschiedene Bedeutungssphären von Dingen eingeht, die Dinge in einer Gesellschaft oder für das Individuum erlangen können. Dieser Zugang wurde von Hans Peter Hahn und Hadas Weiss kritisch reflektiert, da eine erweiterte Objektbiografie über das starre Konzept von einer Erzählung vom Anfang, d. h. der Herstellung des Objekts bis zu seinem Ende, d. h. seinem eventuellen ‚Tod‘, hinausgehen muss. Bei dieser Theorie stehen vor allem die zentralen Fragen: „Kann ein Objekt ‚sterben‘? Wie macht man das fest?“ im Zentrum. Besonders die transzendente Ebene von Grabbeigaben oder auch das Konzept eines ‚afterlife‘ bzw. eines ‚second life‘ wird hier stark diskutiert.²⁶ Demzufolge soll hier das Konzept der Objektbiografie nach Kopytoff in der Hinsicht erweitert werden, dass diese ‚Biografie‘ das Ende des behandelten Objekts – des Ambraser Wappenkästchens – nicht beschreiben kann, da dies noch nicht stattgefunden hat bzw. dessen Bedeutungsrahmen auch über die Fertigstellung des Beitrages hinausgeht.

Im Folgenden wird diesem Konzept zufolge das Ambraser Wappenkästchen in den Mittelpunkt gerückt und hinsichtlich seiner äußeren sowie inneren Gestaltung betrachtet. Zusätzlich sollen dabei auch Fragen nach dem Entstehungshintergrund und wenn möglich nach der Funktion des Kästchens behandelt werden. Daraufhin werden in den Unterkapiteln zu den Vergleichsobjekten jeweils einschlägige Literatur zum Objekt, sowie eine kurze Beschreibung der einzelnen Objekte gegeben, bevor die Kästchen mit dem Ambraser Wappenkästchen verglichen werden.

²³ Vgl. Hans Peter HAHN, Materielle Kultur? Fragestellungen, Entwicklungen, Potenziale, in: MEMO. Medieval and Early Modern Material Culture Online 5 (2019), doi 10.25536/20190502, 5–19, hier 7 f.

²⁴ Vgl. Gunilla BUDDE / Dagmar FREIST, Verfahren, Methoden, Praktiken, in: Gunilla Budde / Dagmar Freist / Hilke Günther-Arndt, Hg., Geschichte. Studium – Wissenschaft – Beruf, Berlin 2008, 158–177.

²⁵ Vgl. Igor KOPYTOFF, *The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process*, in: Arjun Appadurai, Hg., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, 64–92.

²⁶ Vgl. Hans Peter HAHN / Hadas WEISS, Introduction. Biographies, Travels and Itineraries of Things, in: Hans Peter Hahn / Hadas Weiss, Hg., *Mobility, Meaning and Transformations of Things*, Oxford / Oakville 2013, 1–14, hier 4.

2 Das Ambraser Wappenkästchen

Erste Einträge zum Ambraser Wappenkästchen²⁷ finden sich, wie im Forschungsstand erwähnt, bereits in Inventaren des 16. und 17. Jahrhunderts. Auch wenn Alois Primisser sich mit dem Hinweis auf eine Erwähnung des Objekts im „alte[n] Inventar“²⁸ zufrieden gibt, kann hier nur gerätselt werden, welches der beiden Inventare gemeint ist. Die erste Erwähnung des Wappenkästchens ist im Nachlassinventar Ferdinands II. von 1596 zu verorten. Darin heißt es: „Mer in aim khlain viereggeten Cästl, Ir Fr.Dt. Wappen, von allerlai farben gar schen geschnitzelt, mit lauter erhebtten fügurn mit Irer.Dt. Brust Connterfect.“²⁹ In dieser Beschreibung werden einige Elemente des Kästchens hervorgehoben: Auch wenn genaue Maßangaben fehlen, wird das Kästchen als ‚klein‘ beschrieben. Zusätzlich wird die Form des Kästchens – viereckig – erwähnt. Äußerst interessant ist außerdem, dass hier bereits auf das ‚Wappen‘ verwiesen wird, das offensichtlich als Wiedererkennungswert genannt wurde. Vermutlich hatte kein anderes Kästchen in dieser Sammlung zu dieser Zeit ebenfalls dieses Wappen aufgemalt, weshalb es als Kriterium aufscheint. Eindeutig ist das Kästchen hier jedoch noch nicht mit dem Begriff ‚Wappenkästchen‘ verbunden. Außerdem wird bereits auf die Kunstfertigkeit hingewiesen, die an den Schnitzereien und Bemalungen des Wappens und der Figuren im Innenraum festgemacht wird. Diese Beschreibung des Kästchens ist laut Thomas Kuster auch in der weiteren Erwähnung des Kästchens im Inventar von 1663 zu finden. Dort wird aber bereits auf Beschädigungen des Kästchens hingewiesen: „dem Erstern Helm- unnd Zierden etwas mangl- unnd schadhafft.“³⁰ Weshalb das Kästchen zu diesem Zeitpunkt Schäden aufweist, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden.

Das Kästchen scheint schließlich auch im Ambraser Inventar von 1806–1811 auf. Darin wurde es als „Kastl mit Beschlag von Eisen, das Wappen und Porträt des Erzherzog Ferdinand von Papier [...]“³¹ beschrieben. Zu dieser Zeit befand sich das Kästchen nicht mehr am ursprünglichen Aufbewahrungsort in der Kunst- und Wunderkammer auf Schloss Ambras, sondern in Wien. Aufgrund der napoleonischen Kriege hatte man die Ambraser Sammlung dort in Sicherheit gebracht, darunter auch das mit der Nummer 68 versehene Wappenkästchen. Im

²⁷ Kunsthistorisches Museum Wien (KHM), Wappenkästchen, KK 3892, online unter: <https://www.schlossambras-innsbruck.at/object/89899?cHash=02b703828299b996fd532593a579ab5b> (28.10.2022).

²⁸ PRIMISSER, Ambraser-Sammlung, 193.

²⁹ KHM, KK 6652, zitiert nach KUSTER, Power, 111. Im Forschungsprojekt unter der Leitung von Dr. Veronika Sandbichler soll bis 2023 eine datenbankbasierte Edition des Nachlassinventars Ferdinands II. zugänglich gemacht werden. Weitere Informationen dazu unter: Veronika SANDBICHLER, Das Nachlassinventar Erzherzog Ferdinands II. (1529–1595) von 1596 (Inv.-Nr. KK 6652). Datenbankbasierte Edition der Inventarhandschrift des Kunsthistorischen Museums Wien, ein sammlungsübergreifendes Forschungsprojekt, online unter: KHM, <https://www.khm.at/erfahren/forschung/forschungsprojekte/historische-projekte/das-nachlassinventar-erzherzog-ferdinands-ii-1529-1595-von-1596-inv-nr-kk-6652/> (28.10.2022).

³⁰ Tiroler Landesarchiv, Signatur A 40/21, Fol. 111, zitiert nach KUSTER, Power, 111.

³¹ KHM, Inventarnummer KK 6665, 53, zitiert nach KUSTER, Power, 111.

Jahr 1819, demselben Jahr in dem sich Alois Primisser mit dem Bestand der Ambraser Sammlung auseinandersetzte, wurde das Kästchen im Goldkabinett des Unteren Belvedere zusammen mit den restlichen Objekten der Sammlung zuzüglich weiterer Exemplare aus der kaiserlichen Kunstsammlung ausgestellt. Dabei konnte das Kästchen im Kasten 12 zusammen mit „materialverwandten Gegenständen aus Wachs, Pappe und Glas“³² besichtigt werden. Erst in den 1950er Jahren kam das Ambraser Wappenkästchen wieder nach Innsbruck auf Schloss Ambras zurück.³³

Wie bereits erwähnt, wurde das Kästchen zunächst nicht als ‚Wappenkästchen‘ klassifiziert. Diese Bezeichnung wurde ihm erst im 19. Jahrhundert gegeben und geht laut Kuster auf das dargestellte „große Wappen“³⁴ Ferdinands II. zurück, das er seit seiner Ernennung zum Tiroler Landesfürsten 1564 führte. Es sollte vor allem den politischen und territorialen Einfluss des Hauses Österreich demonstrieren. Die Darstellung dieses Wappens auf Objekten der Ambraser Sammlung ist nicht auf das Wappenkästchen beschränkt, sondern findet sich unter anderem auch auf dem Holzkorpus des Glockenklaviers oder auf dem Festkodex der Kolowrat-Hochzeit wieder.³⁵ Das Wappen wird im Ausstellungskatalog des KHM folgendermaßen beschrieben:

„Das Wappen ist in Haupt-, Mittel- und Herzschild unterteilt. Der Herzschild ist in Neu-Österreich und Burgund gespalten. Der Mittelschild ist quadriert und zeigt Kastilien, Tirol, Alt-Österreich und Leon. Der Hauptschild ist einmal gespalten und zweimal geteilt mit einer eingepfropften Spitze. Er zeigt oben Ungarn und Böhmen, der heraldisch rechte Mittelteil ist in Burgau und Schwaben gespalten, der linke in Steiermark und Kärnten. Der untere Teil – der Schildfuß – ist durch eine eingepfropfte Spitze gedrittelt in: rechts die Landgrafschaft Elsaß und Kyburg mit den eingepfropften Wappen von Pfirt, links Krain und Görz mit einem eingepfropften Wappen der Windischen Mark und in der Mitte die zweimal gespaltene Spitze mit Österreich ob der Enns, Cilli und Portenau.“³⁶

³² KUSTER, Power, 111 f.

³³ Vgl. ebd., 111 f.

³⁴ Ebd., 113.

³⁵ Vgl. ebd., 112–114; KHM, Glasglockenklavier, Sammlung alter Musikinstrumente, 124, online unter: <https://www.schlossambras-innsbruck.at/object/84818?cHash=f2fd752536bfe36dd1f3ccaf68868ba1> (13.10.2022); KHM, Kolowrat-Hochzeit, KK 5269, online unter: <https://www.schlossambras-innsbruck.at/object/91276?cHash=f765f85075c62ea99ee2ac9542500db5> (13.10.2022).

³⁶ SEIPEL, Katalog, 123.

Das Kästchen misst im geschlossenen Zustand 6,5 cm Höhe x 28,5 cm Länge x 28,5 cm Breite. Demzufolge ist das Kästchen quadratisch. Die äußere Gestaltung des Kästchens ist im Gegensatz zu seinem Innenleben eher schlicht gestaltet, wie auch Sabine Haag verdeutlicht.³⁷ Der Deckel sowie die Seitenwände des Kästchens sind „mit einfachen Rosetten und Blattornamenten“³⁸ dekoriert (siehe Abb. 1). Die hölzernen Ränder sind in einer dunkleren Farbe lackiert und eine – vermutlich – eiserne Schnalle ist mittig an einer Seite angebracht. Die Einteilung in ‚geschlossen‘ und ‚geöffnet‘ lässt hierbei bereits auf eine erste mögliche ‚Interaktion‘ zwischen Kästchen und Betrachter*in schließen, da der/die Betrachter*in das Kästchen aktiv öffnen muss, um das Innenleben freizulegen bzw. etwas ins Kästchen hineinzugeben. Letzteres konnte jedoch im Fall des Ambraser Wappenkästchens kaum der Fall gewesen sein, da das Innenleben bereits ausgeschmückt war.



Abb. 1: Wappenkästchen geschlossen.



Abb. 2: Wappenkästchen geöffnet.

Die innere Gestaltung des Kästchens wird hier in die rechte und die linke Innenseite aufgeteilt (siehe Abb. 2). Im Zentrum der rechten Seite, die gleichzeitig als Deckelrückseite fungiert, befindet sich ein Porträt Ferdinands II., das in Form eines goldumrandeten Porträtmedaillons angebracht ist. Darauf ist die Inschrift „DVX.AUSTRIAE.1583.FERDINANVS.D.G.ARCH“³⁹ zu sehen. Ob es sich bei der goldenen Rahmung um echtes Gold handelt oder doch um eine Bemalung, kann an dieser Stelle nicht eruiert werden. Ferdinand II. ist im sogenannten Halbprofil dargestellt und visiert dabei den/die Betrachter*in an. Er trägt die „für ihn so charakteristische Kopfbedeckung mit eingeschlagener Krempe, de[n] Böhmisches Hut, im schwarzen Wams und mit Spitzenkragen“⁴⁰. Das Fehlen von Herrscherinsignien deutet Kuster als even-

³⁷ Vgl. HAAG, Meisterwerke, 200.

³⁸ Objektbeschreibung: Schloss Ambras Innsbruck, Wappenkästchen, online unter: <https://www.schlossambras-innsbruck.at/object/89899?cHash=02b703828299b996fd532593a579ab5b> (28.10.2022).

³⁹ KHM, KK 3892 zitiert nach KUSTER, Power, 119.

⁴⁰ KUSTER, Power, 119.

tuellen privaten Einblick in die Person Ferdinands, der sich hier eventuell als „leidenschaftlicher Sammler inszeniert“⁴¹. Der Rest der Deckelinnenseite ist durch goldfarbene Verzierungen und florale Muster ausgeschmückt, auf die Kuster in seinem Artikel genau eingeht. Ebenso befinden sich Teile der drei (eisernen) Scharniere an der Deckelrückseite.⁴²

Die linke Innenseite beheimatet zahlreiche kleine Miniaturen, zwei Porträtmedaillons und das namengebende, vierteilige Wappen Ferdinands II. Das zentrale Wappen wird dabei von der Collane des Ordens vom Goldenen Vlies umrahmt und von zwei Greifen, die die Wappenkartusche tragen, flankiert. Das Wappen wird weiters von zwei „Spangenhelme[n] mit einem Pfauenstoß als Helmzier“⁴³ bekrönt, sowie von einem darauf thronenden Löwen geziert, der die „fürstlichen Insignien Schwert und Zepter präsentiert“⁴⁴ und auch den „österreichischen Erzherzogshut“⁴⁵ trägt. Wie bereits angesprochen wurde, galt das Sammelwappen nicht nur der repräsentativen Machtdarstellung des Hauses Österreich, sondern es hatte auch „die Aufgabe eines persönlichen Besitzvermerks“⁴⁶.

Die beiden einander zugewandten Porträtmedaillons, die ebenso wie das Exemplar Ferdinands II. goldumrandet sind, zeigen auf der linken Seite den Urgroßvater Ferdinands II., Maximilian I., und auf der rechten Seite seinen Vater, Ferdinand I. Die Identität der beiden Personen kann aber nicht nur aufgrund anderer zeitgenössischer Abbildungen eruiert werden, sondern auch anhand der Inschriften um die Medaillons, die einerseits „MAXIMILIANVS.D.ROM.IMPERATOR.1583“⁴⁷ und andererseits „FERDINANDVS.D.G.ROM.IMPERATOR“⁴⁸ lauten. Kuster weist in seiner Objektbeschreibung darauf hin, dass die Form der Medaillons an Spielsteine erinnert, die man unter anderem für die Spiele Mühle oder Dame gebraucht hatte. Er sieht darin den Versuch anhand solcher Spielsteine spielerisch genealogische Zusammenhänge zu lehren.⁴⁹ Aufgrund der Anbringung im Wappenkästchen kann jedoch darauf geschlossen werden, dass dies hier nicht im Sinn der/des Hersteller*in bzw. der/des Auftraggeber*in gestanden hat.

Neben den bereits erwähnten Miniaturen der fabelhaften Greifen und des königlichen Löwen, findet man im Wappenkästchen noch weitere menschliche und tierische Figuren. Neben den Porträtmedaillons der Vorfahren des Erzherzogs sieht man deutlich zwei stehende,

⁴¹ Ebd., 119.

⁴² Vgl. ebd., 119.

⁴³ Ebd., 112.

⁴⁴ Ebd., 112.

⁴⁵ Ebd., 112.

⁴⁶ Ebd., 114.

⁴⁷ KHM, KK 3892 zitiert nach KUSTER, Power, 115.

⁴⁸ Ebd., 115.

⁴⁹ Vgl. ebd., 115.

menschliche Miniaturen auf Säulen. Die linke, männliche Figur hält dabei das österreichische Banner in Händen und ist „in eine rote spanische Paukenhose, mit schwarzem Wams, weißem Spitzenkragen und dem Orden des Goldenen Vlies“⁵⁰ gekleidet. Die roten Haare, die die Miniatur aufweist, gelten laut Kuster als Indiz für eine Darstellung Erzherzog Ferdinands II.⁵¹ Die weibliche Figur auf der rechten Seite wurde in der Forschung als personifizierte Justitia gedeutet, der jedoch die üblichen Attribute wie Waage und Schwert fehlen. Die Präsenz der Göttin als „Fürstentugend und Leitfigur“⁵² deutet auf eine symbolische Bedeutung hin. In der neueren Forschung wurde diese Miniatur jedoch häufiger als Anna Caterina Gonzaga erkannt, die zweite Ehefrau Ferdinands II.⁵³ Wieso es sich um eine Darstellung Anna Caterina Gonzagas handeln könnte, wird beim Versuch der Skizzierung des Entstehungshintergrunds behandelt.

Neben den beiden Säulen befindet sich in der Mitte unterhalb des Wappens noch die Darstellung eines Burgbergs mit Jagdszene, in der neben Reitern auch Hunde Platz finden. Im Ausstellungskatalog des KHM ist auch von „Wild“⁵⁴ die Rede. Auf dem Berg, einem sogenannten ‚Handstein‘, befindet sich „eine mittelalterliche Burg mit Ringmauern, Zinnen und Türmen in filigraner Schnitztechnik“⁵⁵. Der Handstein ist nur einer von vielen den es in der Ambraser Sammlung gibt, da es sich um ein ‚typisches‘ Kunstkammerstück des 16. Jahrhunderts handelt. Dieser Handstein sollte vermutlich auf den Reichtum Ferdinands II. hinweisen. Dies lässt sich aus der Verwendung von Gesteinsproben schließen, die auf die ertragreichsten europäischen Bergwerke ihrer Zeit – in Sankt Joachimstal und in Schwaz – hinwiesen. Die Bezeichnung „Handstein“⁵⁶ bezieht sich dabei auf die Gesteinsprobengröße, die in einer Männerhand Platz hatte.

Besonders spannend ist bei der Betrachtung der linken Seite des Kunstkammerstücks aber auch, dass die Ränder Reste eines feingewebten Stoffes aufweisen, die darauf hinweisen, dass das Interieur ursprünglich abgedeckt gewesen sein könnte. Kuster nennt hier auch verschiedene Überlegungen, die es zu Abdeckungen gibt. Es könnte den Schutz des kleinteiligen

⁵⁰ KUSTER, Power, 116.

⁵¹ Vgl. ebd., 116.

⁵² Ebd., 116.

⁵³ Vgl. ebd., 116.

⁵⁴ SEIPEL, Katalog, 123.

⁵⁵ KUSTER, Power, 118.

⁵⁶ KUSTER, Power, 118; Gordon CAMPBELL, Art. handstein, in: Oxford English Dictionary of the Renaissance, Oxford 2005, online unter: Oxford Reference, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198601753.01.0001/acref-9780198601753-e-1780> (18.10.2022).

Innenlebens ebenso zum Zweck gehabt haben wie das Induzieren von Neugier, da Beobachter*innen das Innenleben erst nach dem Entfernen der Abdeckung sehen konnten.⁵⁷ Eine weitere Erklärungsmöglichkeit für die Stoffreste wäre, dass nur die Ränder mit Stoff bedeckt waren, um möglicherweise das Holz beim Zuklappen zu schützen bzw. das Geräusch vom Aufeinandertreffen der beiden Deckel abzdämpfen.

Welche Rolle spielt nun aber das schon häufig erwähnte Jahr 1583 für das Wappenkästchen? Die Inschrift um die beiden Porträtmedaillons Ferdinands II. und Maximilians I. mag Alois Primisser dazu bewogen haben, das Kästchen ins Jahr 1583 zu datieren, aber könnte das vielleicht wirklich der Fall gewesen sein? Thomas Kuster sieht in diesem Jahr mehrere Ereignisse im Umfeld Ferdinands II., die für eine besondere Bedeutung des Jahres 1583 sprechen würden. Das Jahr markiert unter anderem die Fertigstellung des Grabmals Maximilians I., was vielleicht auch ein Grund ist, wieso seine Abbildung im Wappenkästchen zu finden ist. Gleichzeitig markiert das Jahr 1583 aber auch die Geburt des ersten Kindes, in diesem Fall einer Tochter, die er in zweiter Ehe mit Anna Caterina Gonzaga hatte. Da seine beiden Söhne aus erster Ehe mit Philippine Welser aufgrund ihrer nicht standesgemäßen Abstammung nicht erbberechtigt waren, war dieses Ereignis möglicherweise ebenso ausschlaggebend für die Herstellung des Kästchens. Dieser Anlass mag auch für die Inklusion Anna Caterina Gonzagas im Wappenkästchen bedeutend gewesen sein.⁵⁸ Welche Funktion kam dem Kästchen dabei eventuell zu?

3 Das Ambraser Wappenkästchen im Vergleich

Um das Ambraser Wappenkästchen in seiner Vollständigkeit zu beleuchten, wird es im Folgenden mit drei weiteren Arten von Kästchen verglichen. Die Unterkapitel sind dabei folgendermaßen aufgebaut: Zunächst wird der Forschungsstand zum jeweiligen Objekt kurz beleuchtet und im Forschungsfeld verortet. Daraufhin folgen eine kurze Beschreibung und erste Vergleiche zwischen den jeweiligen Kästchen.

3.1 Das Quedlinburger Wappenkästchen

Auf den ersten Blick scheint das Quedlinburger Wappenkästchen zumindest aufgrund seiner Bezeichnung ein komplettes Gegenstück zum Ambraser Wappenkästchen zu sein. Ob dieser Schein trügt, soll hier untersucht werden. Der Aufsatz von Nathalie Kruppa *Neue Gedanken*

⁵⁷ Vgl. KUSTER, Power, 112.

⁵⁸ Vgl. KUSTER, Power, 121 f.

zum *Quedlinburger Wappenkästchen*⁵⁹ kann als neueste Schrift in der Forschungsgeschichte zum Wappenkästchen gesehen werden. Das Interesse am Quedlinburger Wappenkästchen ist aber nicht erst seit der Jahrtausendwende entstanden, sondern kann bereits auf die Anfänge der Entwicklungsgeschichte der materiellen Kultur, in die 1970er Jahre zurückverfolgt werden. Als einer der ersten, der sich mit dem Kästchen beschäftigt hat, gilt der Archivar Bernet Schwineköper,⁶⁰ der das Kästchen dabei erstmals auf das Jahr 1209 datierte. Nathalie Kruppa geht in ihrem Aufsatz auf verschiedene mögliche Entstehungskontexte ein und zeigt dabei unterschiedliche Datierungsversuche auf, die nachfolgend nur summarisch wiedergegeben werden sollen. Weitere Forschungen zum Kästchen wurden unter anderem vom Kunsthistoriker Horst Appuhn, der das Kästchen als „Brautlade mit Wappen Kaiser Ottos IV. und seiner Anhänger“⁶¹ bezeichnet, vom Historiker Lutz Fenske, der es in einem Vortrag als Minnekästchen beschreibt,⁶² vom Historiker Josef Fleckenstein, der sich besonders mit dem Kästchen im Rahmen eines Turniers beschäftigte,⁶³ oder auch vom Kunsthistoriker Georg Himmelheber, der es als „Wappenkasten“⁶⁴ ansieht, durchgeführt. An diesen Titeln erkennt man bereits, wie uneinig sich die Forschung hinsichtlich der ursprünglichen Funktion des Quedlinburger Wappenkästchens ist und in welchem Kontext es eventuell hergestellt wurde.

Wie ebenso deutlich an den genannten Titeln erkennbar ist, sieht die Forschung einen direkten Zusammenhang des Kästchens zu Kaiser Otto IV. von Braunschweig. Dieser Zugang wird durch die Darstellung seines Wappens in der Mitte des Deckels erklärt (siehe Abb. 4). Schwineköper versucht die Datierung mit den Hoftagen Ottos IV. im Mai 1209 zu erklären, die „zur Vorbereitung der Heerfahrt nach Italien“⁶⁵ abgehalten wurden. Zusätzlich sieht er darin aber auch die Möglichkeit eines Brautgesenks für Beatrix von Staufeu, das bei der offiziellen Verlobung am Würzburger Hoftag hätte überreicht werden können. Neben dieser Interpretation sowie Datierung des Kästchens gelang es Schwineköper 32 der 33 dargestellten

⁵⁹ Vgl. Nathalie KRUPPA, Neue Gedanken zum Quedlinburger Wappenkästchen, in: *Concilium medii aevi* 4 (2001), 153–177.

⁶⁰ Vgl. Bernet SCHWINEKÖPER, Eine unbekante heraldische Quelle zur Geschichte Kaiser Ottos IV. und seiner Anhänger, in: Max-Planck-Institut für Geschichte, Hg., *Festschrift für Hermann Heimpel. Zum 70. Geburtstag am 19. September 1971*, Bd. 2, Göttingen 1972, 959–1022.

⁶¹ Horst APPUHN, Brautlade mit Wappen Kaiser Ottos IV. und seiner Anhänger, in: Reiner Hausheer, Hg., *Die Zeit der Stauer. Geschichte – Kunst – Kultur. Katalog der Ausstellung*, Bd. 1, Stuttgart 1977, 386.

⁶² Vgl. Lutz FENSKE, *Das Quedlinburger Minnekästchen. Formschatz und Datierungsprobleme einer heraldischen Quelle des 13. Jahrhunderts*, Vortragsmanuskript 1982, zitiert nach KRUPPA, *Gedanken*, 153.

⁶³ Vgl. Josef FLECKENSTEIN, *Das Turnier als höfisches Fest im hochmittelalterlichen Deutschland*, in: Josef Fleckenstein, Hg., *Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums*, Göttingen 1985, 229–256; Lutz FENSKE, *Adel und Rittertum im Spiegel früher heraldischer Formen und deren Entwicklung*, in: Josef Fleckenstein, Hg., *Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums*, Göttingen 1986, 75–162, hier speziell: 122–124.

⁶⁴ Georg HIMMELHEBER, *Wappenkasten*, in: Dieter Kötzsche, Hg., *Der Quedlinburger Schatz wieder vereint. Ausstellungskatalog des Kunstgewerbemuseums, Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 1992, 81–84.

⁶⁵ KRUPPA, *Gedanken*, 153.

Wappen zu identifizieren.⁶⁶ 27 dieser Identifikationen wurden von der weiteren Forschung anerkannt, während sechs Wappen mit anderen Personen bzw. Familien in Verbindung gebracht wurden. Die Datierung sowie die Interpretation und Funktion des Kästchens betreffend herrscht in der Forschung jedoch immer noch Uneinigkeit. Auch wurde das Kästchen verschiedenen Akteuren neben Otto IV. zugeschrieben, so unter anderem „den Grafen von Dassel und [...] von Wöltingerode-Wohldenberg“⁶⁷, die die beiden abgebildeten Reiter darstellen sollen (siehe Abb. 3). Ebenso „wurde eine Rittergesellschaft des Kaisers als Eigentümer vorgeschlagen“⁶⁸. Die Datierung des Kästchens wurde außerdem weiter in die Mitte des 13. Jahrhunderts gerückt, was „aus stilistischen als auch aus heraldischen Gründen“⁶⁹ argumentiert wurde.

Da dieser Beitrag nicht das Quedlinburger Wappenkästchen als Forschungsobjekt ins Zentrum stellt, soll an dieser Stelle auf die Diskussion und die Zuordnung der Wappen zu den einzelnen Personen und Familienverbänden nicht weiter eingegangen werden, sondern hierfür auf den Aufsatz von Nathalie Kruppa verwiesen werden, die die Uneinigkeit der Forschung diesbezüglich sehr ausführlich schildert. Einzig die Diskussion zur Datierung und zur Funktion soll hier noch kurz behandelt werden, bevor die Gestaltung des Objekts und der Vergleich mit dem Ambraser Wappenkästchen im Zentrum stehen. Nathalie Kruppa datiert das Wappenkästchen wie Schwineköper ins Jahr 1209. Sie argumentiert, dass „die Anfertigung um 1209 oder 1208/1210 von der Art der Darstellung her möglich war“⁷⁰, was aufgrund der Helm- und Rüstungsdarstellungen kurz bezweifelt worden war. Kruppa sieht die wahrscheinlichste Möglichkeit zur Herstellung der Abbildungen um Pfingsten 1209, da nur zu diesem Anlass „eine so große Zahl seiner Anhänger [um Otto IV.] versammelt“⁷¹ war. Außerdem ist die Darstellung von 12 Wappen „nur im Frühjahr 1209 möglich und nicht mehr auf dem Italienzug“⁷² des Kaisers. Die Darstellungen der Wappen, auf die Kruppa in ihrem Aufsatz genau eingeht, zeigt kein ausschlaggebendes Größenverhältnis auf, das Auskunft über den Stand der jeweiligen Person geben würde. Sie stellt sich dabei die Frage: „[...] in welchem Zusammenhang [sind] 33 Männer unterschiedlichen Standes gleich bzw. gleichwertig?“⁷³

Darauf findet sie nur zwei Antworten: „[...] bei einem Turnier oder einer Rittergesellschaft“⁷⁴. Kruppa zieht das Turnier als einzig wahrscheinliche Möglichkeit weiter in Betracht,

⁶⁶ Vgl. SCHWINEKÖPER, Quelle, 1009–1012; KRUPPA, Gedanken, 153.

⁶⁷ KRUPPA, Gedanken, 154.

⁶⁸ Ebd., 154.

⁶⁹ KRUPPA, Gedanken, 153 f. Vgl. hierzu SCHWINEKÖPER, Quelle, 988–990, 1009–1012; APPUHN, Brautlade, 386.

⁷⁰ KRUPPA, Gedanken, 168.

⁷¹ Ebd., 168.

⁷² Ebd., 169.

⁷³ Ebd., 170.

⁷⁴ Ebd., 170.

da die schildförmige Darstellung der Wappen symbolisch für Ritter gedeutet werden können, wie auch die Abbildungen der Grafen von Dassel und Wöltingerode-Wohldenberg verdeutlichen. Aus Aufzeichnungen zu den Hoftagen Ottos IV. in Altenburg und Braunschweig, zu denen die Abhaltung eines Turniers gut möglich war, lassen sich fast alle Dargestellten diesem Datum zuordnen. Außerdem würde die Darstellung der beiden aufeinander zureitenden Grafen der Turnierform des Tjost entsprechen. Kruppa sieht daher einen möglichen Entstehungszusammenhang bei einem „Turnier auf einem Hoftag, am wahrscheinlichsten Pfingsten 1209 in Braunschweig“⁷⁵. Sie geht hier auch auf den „improvisierten Charakter“⁷⁶ des Kästchens ein, was bedeutet, dass das Kästchen vermutlich älter ist als die darauf gemalten Abbildungen, die es als Wappenkästchen klassifizieren. Kruppa schreibt dazu:

„Die schon vorhandene ältere Kiste bildete durch ihre runde Form die Grundlage der Darstellung und beeinflusste gleichzeitig die Konzeption. Es ist vorstellbar, daß das Korbgeflecht innen mit einem Stück Stoff ausgeschlagen war und sich in diesem kostbaren Gefäß auch etwas Kostbares befand, z.B. ein Geschenk für den Sieger des Turniers.“⁷⁷

Weiters thematisiert sie die Darstellungen der beiden Grafen, die entweder gegeneinander oder eventuell auch gegen das Schloss bzw. einen Schlüssel anreiten, was aber für den Vergleich mit dem Ambraser Wappenkästchen nicht relevant ist und daher auch hier nicht weiter behandelt werden soll. Einzig die Frage nach einem eventuellen Brautgeschenk soll hier noch kurz behandelt werden, bevor die Gestaltung des Kästchens näher betrachtet wird. Himmelheber sieht wie Bernd Ulrich Hucker, der in seiner biografischen Aufarbeitung Ottos IV. das Wappenkästchen einer Rittergesellschaft zuordnet und gegen die Funktion als Brautgeschenk argumentiert, in dem Kästchen kein Brautgeschenk Ottos IV. an Beatrix von Staufen. Himmelheber fußt seine Argumentation auf der Begründung, dass die Darstellung des Tjosts „für eine Brautlade wenig passend“⁷⁸ sei. Auch wenn das Kästchen vermutlich im Zuge eines Turniers angefertigt wurde, muss hier dennoch angemerkt werden, dass Turnierdarstellungen sich sehr wohl auf Brautgeschenken finden lassen, da sie als symbolische Darstellung der (sexuellen bzw. höfischen) Liebe gedeutet werden können, wie auch an Darstellungen auf Minnekästchen gezeigt werden kann.⁷⁹ Wieso sich jedoch auf dem Brautgeschenk ein Großteil der Anhänger Ottos IV. finden sollte, bleibt unklar.

⁷⁵ KRUPPA, Gedanken, 170.

⁷⁶ Ebd., 170.

⁷⁷ Ebd., 170.

⁷⁸ HIMMELHEBER, Wappenkasten, 83.

⁷⁹ Vgl. unten Kap. 3.2.



Abb. 3: Quedlinburger Wappenkästchen geschlossen – frontal.



Abb. 4: Quedlinburger Wappenkästchen geschlossen – Deckel.

Das Quedlinburger Kästchen misst 16,3 cm Höhe x 35,5 cm Breite x 21,9 cm Tiefe.⁸⁰ Damit weist es bereits bei den Maßen einen Unterschied zum Ambraser Wappenkästchen auf, das im Gegensatz zu diesem quadratisch und eckig ist, während das Quedlinburger Kästchen als oval und rund beschrieben werden kann. Die eher schlichte Gestaltung im geschlossenen Zustand im Gegensatz zum geöffneten Zustand beim Ambraser Wappenkästchen ist beim Quedlinburger Exemplar umgekehrt. Hier weist das Kästchen außen 31 aufgemalte Wappen in Schildform, zwei Wappen ohne Schilde sowie zwei aufeinander zureitende Reiter auf Pferden auf, zwischen denen das Schloss liegt. Als wichtigen Gegensatz zwischen den beiden Wappenkästchen ist an dieser Stelle die Existenz eines Schlosses beim Quedlinburger Kästchen und das Fehlen eines solchen beim Ambraser Äquivalent zu nennen.

Anders als beim Ambraser Wappenkästchen besteht das Quedlinburger Wappenkästchen aus zwei unterschiedlichen Zeiten zugeordneten Einheiten: einerseits dem Kästchen, das ins 12. Jahrhundert datiert wird und andererseits den Abbildungen, die vermutlich zu einem späteren Zeitpunkt, eben eventuell 1209 anlässlich eines Turniers, am Kästchen angebracht wurden. Die Bezeichnung Wappenkästchen kann bei beiden Kästchen auf Wappendarstellungen zurückgeführt werden, auch wenn es sich beim Ambraser Wappen um das Sammelwappen des vermutlichen Auftraggebers Ferdinand II. handelt und beim Quedlinburger Kästchen um 33 Wappen unterschiedlicher Personen. Auch wurde das Quedlinburger Wappenkästchen vermutlich zur Aufbewahrung verwendet, was im Fall des Ambraser Wappenkästchens aufgrund der zahlreichen Miniaturen ausgeschlossen werden kann. Beim Ambraser Kästchen handelte es sich dahingehend vermutlich um ein Prestigeobjekt, das auf den Reichtum des Hauses Österreich sowie Erzherzogs Ferdinand II. hinweisen sollte. Außerdem lässt die Vielzahl an handwerklichen Arbeiten auf ein Dekorationsobjekt schließen.

⁸⁰ Vgl. KRUPPA, Gedanken, 153.

Die Darstellungen realer Persönlichkeiten, wie beim Quedlinburger Kästchen im Fall der Grafen von Dassel und Wöltingerode-Wohldenberg, ist auch im Ambraser Behältnis durch die Darstellungen der drei Herrscher Ferdinand I., Ferdinand II. und Maximilian I. sowie durch die Miniaturdarstellungen Ferdinands II. und Anna Caterina Gonzagas gegeben. Die Abbildungen auf der Außenseite der Quedlinburger Schatulle sind ausnahmslos aufgemalt, während sich im Ambraser Wappenkästchen neben der Bemalung der Außen- sowie an Teilen der Innenseite auch Porträtdarstellungen sowie Miniaturen aus unterschiedlichen Materialien finden lassen. Das Sammelwappen wurde laut Kuster beispielsweise aus Papier und Pappmaché angefertigt und bemalt.⁸¹ Das lässt erneut darauf schließen, dass es sich beim Ambraser Wappenkästchen, um ein dekoratives Ausstellungsstück gehandelt haben könnte. Auch die generelle Funktion der Kästchen ist vollkommen unterschiedlich, denn obwohl das Quedlinburger Kästchen Prestigecharakter hatte – sollte es tatsächlich dem Gewinner eines Turnieres mitsamt Gewinn überreicht worden sein –, war es nicht als Ausstellungsstück konzipiert, was aufgrund der Kunst- und Wunderkammer im Besitz Ferdinands II. vom Ambraser Exemplar geschlossen werden kann.

Festgehalten werden kann an dieser Stelle, dass sich die beiden Kästchen vor allem aufgrund ihrer Bezeichnung als ‚Wappenkästchen‘ ähneln. Beide weisen in unterschiedlicher Anzahl Wappen auf, weshalb diese Bezeichnungen vermutlich zustande kamen. Die Maße sowie die Form der Kästchen unterscheiden sich, so auch die Darstellungen. Das Quedlinburger Kästchen wurde vermutlich nicht als Ausstellungsstück konzipiert, sondern war für den Gewinner eines Turnieres bestimmt. Außerdem ist das Behältnis beim Quedlinburger Kästchen sehr wahrscheinlich älter als die eigentlichen Bemalungen, was im Fall des Ambraser Wappenkästchens nicht untersucht wurde. Außerdem wurde das Quedlinburger Exemplar vermutlich als Aufbewahrungsort genutzt, was für das Ambraser Kästchen nicht zutrifft. Beide Kästchen weisen jedoch einen gewissen Prestigecharakter auf.

3.2 „Gaming Boxes“

Bei dem nächsten Vergleich steht ein Paar rechteckiger Kästchen aus dem Victoria & Albert Museum in London (V&A) im Zentrum. Auch wenn noch mehr dieser sogenannten ‚Spielkästen‘ überliefert sind, werden hier die beiden Exemplare des V&A in London untersucht und mit dem Ambraser Wappenkästchen verglichen. Mit eben diesem Kästchenpaar hat sich Paula

⁸¹ Vgl. KUSTER, Power, 120.

Nuttall in ihrem Aufsatz *Dancing, Love and the ‚Beautiful Game‘*⁸² aus dem Jahr 2010 beschäftigt. Eine der ersten Aufzeichnungen zu den Kästchen findet sich in dem Werk *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum*⁸³ aus dem Jahr 1876 von John Obadiah Westwood, in dem er die Darstellungen auf den Kästchen kurz beschreibt. 50 Jahre danach wurden die Schatullen von Margaret Longhurst in einer Sammlung von Objekten aus ähnlichem Material erwähnt.⁸⁴



Abb. 5: „Gaming Box“, Kästchen 4660-1859.

Dieses rechteckige Kästchenpaar ist mit Knochenplaketten verziert und von einem hölzernen Rahmen umgeben. Die Kästchen gleichen sich Großteils,⁸⁵ mit Ausnahme der Maße und der Anordnung der Darstellungen. Das erste Kästchen (4660-1859) misst 7 cm x 18,5 cm x 14,5 cm und sein Entstehungszeitraum ist zwischen den Jahren 1475 und 1500 angesiedelt (siehe Abb. 5). Das zweite Kästchen (6747-1860) wird auf den gleichen Entstehungszeitraum datiert, misst jedoch 7 cm x 17,5 cm x 15 cm (siehe **Abb. 6**).⁸⁶ Wie bereits erwähnt, sind diese beiden Kästchen nicht die einzigen ihrer Art, weshalb Nuttall von der Möglichkeit ausgeht, dass alle oder ein Großteil dieser Kästchen in einer einzigen Werkstatt bzw. mehreren zusammenhängenden

⁸² Vgl. Paula NUTTALL, *Dancing, Love and the ‚Beautiful Game‘. A New Interpretation of a Group of Fifteenth-Century Gaming Boxes*, in: *Renaissance Studies* 24/1 (2010), 118–141.

⁸³ Vgl. John Obadiah WESTWOOD, *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum*, London 1876, 254–255.

⁸⁴ Vgl. Margaret H. LONGHURST, *Catalogue of Carvings in Ivory*. Victoria and Albert Museum, Department of Architecture and Sculpture, 2 Bde., London 1927–1929, Bd. 2, 54 f.

⁸⁵ Es gibt ein beinahe identisches Kästchen zum zweiten Exemplar, das sich im Musée de Cluny (Nr. 1808) befindet, vgl. NUTTALL, *Dancing*, 121 Anm 2.

⁸⁶ Vgl. NUTTALL, *Dancing*, 120.

Werkstätten hergestellt wurden. Wichtig zu erwähnen ist hier, dass sich die dargestellten Szenen auf den Kästchen, auf die gleich noch genauer eingegangen wird, zwar auf anderen Exemplaren wiederholen, keines der überlieferten Kästchen jedoch zur Gänze einem anderen entspricht. Zudem seien auch die wiederholten Szenen laut Nuttall nicht komplett ident. Demzufolge geht sie davon aus, dass ein einziger Schnitzer die gleiche Szene öfter geschnitzt haben könnte, was auch erklären würde, wieso die Szenen auf den beiden Kästchen von unterschiedlichen Handwerkern hergestellt wurden.⁸⁷ Die Außenseiten der beiden Kästchen zeigen Szenen höfischen Lebens, wie ein Turnier und eine Jagdszene. Ebenso weisen beide Kästchen ein schachbrettartiges Muster aus schwarzem Holz und weißen Knochen auf (siehe Abb. 7). Die Forschung ging ursprünglich von der These aus, dass es sich bei den Kästchen um Spielboxen handelte, in denen Schachfiguren aufbewahrt wurden, für die die äußeren karierten Seiten als „Schachbrett-für-unterwegs“⁸⁸ fungieren sollten. Dahingehend versucht Nuttall in ihrem Aufsatz aus Knochen hergestellte Stücke aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten und so eventuelle weitere Funktionen dieser Kästchen zu eruieren.



Abb. 6: „Gaming Box“, Kästchen 6747-1860.

⁸⁷ Vgl. ebd., 121 f.

⁸⁸ Ebd., 119.

Der Grund für die kunstvolle Ausstattung mit Knochen ist vermutlich auf den Rückgang der Elfenbeinschnitzereien im 15. Jahrhundert zurückzuführen. Um eine billigere Alternative zu Elfenbein zu garantieren, wurden die Knochen dabei so weit poliert, dass sie aussahen wie Elfenbein. Demzufolge kann davon ausgegangen werden, dass diese Kästchen in ihrer ursprünglichen Form, d. h. aus Elfenbein, als Luxusgüter klassifiziert wurden, die jedoch bei „middle-rank craftsmen for middle class clients“⁸⁹ hergestellt wurden. Derartige Kästchen wurden in verschiedenen Ländern zu unterschiedlichen Zeitpunkten des 15. Jahrhunderts angesiedelt. Im Fall der beiden Exemplare aus dem V&A sieht Nuttall die Einordnung zwischen 1475 und 1500 am wahrscheinlichsten. Sie argumentiert dies anhand der Tänzer-Darstellungen



Abb. 7: „Gaming Box“, Unterseite Kästchen 4660–1859.

auf einer Seite des ersten Kästchens und der Darstellung eines Musikers auf dem Deckel des zweiten. Die Uneinigkeit einer geografischen Zuordnung ist vermutlich durch die Assoziation mit einer einzigen venezianischen Werkstatt zu erklären, wobei es Hinweise auf Knochnschnitzereien im Gebiet nördlich der Alpen gäbe. Die hier behandelten Kästchen werden als „Netherlandish“⁹⁰ klassifiziert. Das erste Kästchen zeigt ein höfisches Paar mit einer Blume, einen „basse danse“⁹¹, einen Narren und eine Dame mit Falken sowie zwei Reiter bei einem Turnier. Das

zweite Kästchen zeigt zwei Jäger, eine Jagd, zwei Reiter bei einem Turnier sowie eine Szene,

⁸⁹ NUTTALL, Dancing, 122.

⁹⁰ Ebd., 122 f. Vgl. hierzu Raymond KOEHLIN, *Les Ivoires Gothiques Francais*, 3 Bde., Paris 1924, Bd. 1, 527; Bd. 2, 468; Julius VON SCHLOSSER, *Die Werkstatt des Embriachi in Venedig*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 20 (1899), 220–282; Richard H. RANDALL, *Masterpieces of Ivory from the Walter Art Gallery*, New York 1985, 238; Richard H. RANDALL, *The Golden Age of Ivory. Gothic Carving in North American Collections*, New York 1993, 52 f., 128 f.

⁹¹ NUTTALL, Dancing, 134.

die einen Jungen beim Spiel „beating fruit from a pear tree“⁹² und ein Mädchen abbildet, das die Früchte in ihrem Rock auffängt. Die beiden werden von einem Mann mit Stab beobachtet. Außerdem findet sich eine Frau mit einer Harfe darauf.⁹³ Der Deckel des ersten Kästchens zeigt eine Gruppe von Menschen (siehe Abb. 8). Diese Gruppierung lässt sich nach Nuttall auf mehreren Kästchen finden, jedoch häufig in einer anderen Positionierung. Die hier dargestellte Gruppe besteht aus einer Frau, einem Tänzer, einem Narren und einem musizierenden Figur. In dieser Darstellung sieht die Autorin eine Anlehnung an den Moresca-Tanz (im Deutschen Moriska-Tanz), einem beliebten Tanz, der im 15. Jahrhundert von allen Ständen für und vom Publikum getanzt wurde. Sie beschreibt

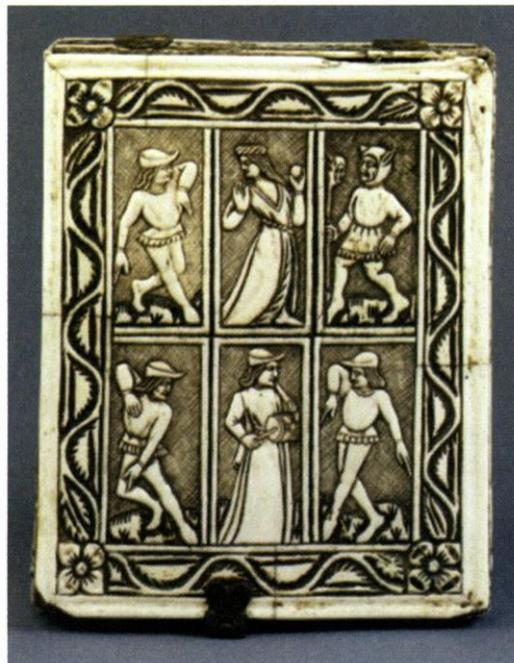


Abb. 8: Moresca-Tanz, Deckel Kästchen 4669–1859.

dies folgendermaßen: „[...] by the fifteenth century it had become embedded in the cultural consciousness [...] and was performed at all levels of society, for (and by) audiences ranging from aristocrats to artisans.“⁹⁴ Sie nennt diesen Tanz außerdem im Hinblick auf Mummereien, die oft im Zusammenhang mit Turnieren stattfanden.⁹⁵

Die Szenen auf den beiden Kästchen werden von Nuttall folgendermaßen interpretiert: Die Szene, die das höfische Paar darstellt, zeigt wie der Mann der Frau eine Blume, vermutlich ein Gänseblümchen oder eine Margerite, überreicht. Die Blume wird hierbei als Symbol für Liebe und Verlobung gesehen. Die Größe der Blume weist auf ihre Wichtigkeit in der Szene hin, was als Zeichen für die Brautwerbung gedeutet werden kann.⁹⁶ Demzufolge könnte es sich bei diesem ‚Spielkästchen‘ um ein Brautgeschenk gehandelt haben. Die Basse Danse-Darstellung zeigt zwei Paare: Die Männer halten dabei jeweils eine Fackel, was die Beleuchtung beim Tanz darstellt. Nicht nur galt Tanzen als besondere höfische Aktivität – der Basse Danse

⁹² Ebd., 137.

⁹³ Vgl. ebd., 134.

⁹⁴ Ebd., 123.

⁹⁵ Vgl. ebd., 134.

⁹⁶ Vgl. ebd., 134; Jürgen Alexander WURST, Reliquiare der Liebe. Das Münchner Minnekästchen und andere mittelalterliche Minnekästchen aus dem deutschsprachigen Raum, Dissertation Ludwig-Maximilian-Universität München, München 2005, 256.

galt als einer der wichtigsten Tänze –, sondern es konnten sich dabei auch Liebschaften ergeben, was Nuttall als „aufgeladen mit erotische[m] Potential“⁹⁷ beschreibt. Ebenso wird die Turnierszene mit dem Symbol der (höfischen) Liebe in Zusammenhang gebracht (siehe Abb. 9). Hier sollte der Mann die Gunst der Dame erlangen, was „explicitly romantic but implicitly sexual“⁹⁸ war. Ähnlich konnotiert sind auch Jagdszenen, die „the pain of desire, erotic passion, or the winning of love“⁹⁹ darstellen können. Auch das Jagdzubehör wie Leinen und Köder können als Vergleich genutzt werden: Leinen könnten dabei die „Bande der Liebe“¹⁰⁰ darstellen. Der Hund repräsentiert in diesen Darstellungen typischerweise den Liebhaber, während der Hirsch – die Beute – das Objekt der Lust darstellt.¹⁰¹ Neben der Hirschjagd galt die Jagd mit einem Falken, wie sie auch auf dem ersten Kästchen dargestellt wird, als oberste Form der Jagd.¹⁰² Zudem sind Jagdszenen die am häufigsten verbreiteten Szenen auf derartigen Kästchen. Das Motiv mit dem Birnbaum ist nicht nur mit christlichen Symbolen aufgeladen, sondern hier vermutlich auch als ein Symbol der Liebe zu verstehen, da Obstbäume oft mit ‚Liebe‘ assoziiert werden.¹⁰³

Diese Verbindungen zur Liebe, die sich eindeutig in den Darstellungen auf den Kästchen finden lassen, zeigen, dass die Funktion des Kästchens vermutlich weniger die einer



Abb. 9: Turnierszene, Hinterseite Kästchen 6747-1860.

⁹⁷ NUTTALL, *Dancing*, 134, aus dem Englischen übersetzt von Anna Vierlinger.

⁹⁸ Ebd., 134 f.

⁹⁹ Ebd., 135.

¹⁰⁰ Ebd., 135, aus dem Englischen übersetzt von Anna Vierlinger.

¹⁰¹ Vgl. ebd., 135.

¹⁰² Vgl. Katharina FIETZE, *Im Gefolge Dianas. Frauen und höfische Jagd im Mittelalter (1200–1500)*, Köln / Wien / Böhlau 2005, 69–89.

¹⁰³ Vgl. NUTTALL, *Dancing*, 131, 136 f.

„Gaming Box“ war, sondern dass es vielmehr als Brautgeschenk angesehen wurde. In solchen Kästchen, die nicht nur der Bräutigam seiner Braut schenkte, wurden typischerweise Schmuckstücke oder Juwelen aufbewahrt. Dass diese Kästchen vermutlich eher nicht als Spielbretter oder Aufbewahrungsort für Schachfiguren verwendet wurden, kann auch dadurch argumentiert werden, dass trotz der Menge an Kästchen, die erhalten sind, kein einziges direkt mit Schachfiguren in Verbindung gebracht werden kann. Außerdem hätten die Kästchen in der Funktion als Spielbretter die Sicht auf die aufwendig verzierten und polierten Darstellungen auf den Seiten und Deckeln verhindert, die dabei eventuell auch beschädigt hätten werden können. Daher sieht Nuttall die Schachbrettverzierung als reine Dekoration, die jedoch durch die Anspielung auf das Schachspiel die Bedeutung im Kontext des Hochzeitsgeschenks erhöht.¹⁰⁴ Schach war eine Freizeitbeschäftigung der Aristokratie und damit ein Marker der Noblesse. Allerdings ist Schach allgemein auch als Symbol mit der höfischen Liebe verknüpft. Daher kann argumentiert werden, dass das Schachbrett gleichzeitig als sexueller Raum gesehen werden kann. Michael Camille sieht dahingehend auf der einen Seite das „männlich“-konnotierte Turnier (siehe Abb. 9), der gegenüber die „weibliche“ Welt des Liebesgartens steht – der auch häufig auf derartigen Kästchen dargestellt wird, allerdings nicht auf den hier behandelten. Ähnlich verhält es sich mit den Abbildungen der Moresca und des höfischen Tanzes.¹⁰⁵

Nuttall sieht in den Wiederholungen der Szenen auf verschiedenen Boxen außerdem die Repräsentation einer Serie generischer Bilder, die mit der Kraft der Liebe assoziiert wurden. Sie vermutet, dass die Käufer*innen aus einer Auswahl an Szenen wählen konnten. Den Empfänger*innen dieser Kästchen blieb die Interpretation der Szenen überlassen. Nuttall fasst die Szenen folgendermaßen zusammen: „courtly, romantic love (as in the Courting Couple and the Basse Dance), physical desire (the Moresca, the Hunt), sex (Jousting, the Fool and Lady Hawking), fertility and procreation (Beating the Pear Tree).“¹⁰⁶ Besonders an den Kästchen im V&A ist jedoch, dass die Moresca auf keinem anderen Brautgeschenk-Kästchen zu finden ist. Eventuell war diese Szene eine Spezialität der Werkstatt, in der sie gefertigt wurde. Am Ende des 15. Jahrhunderts war die Moresca jedoch gängiger Bestandteil einer „elite wedding celebration“¹⁰⁷.

Was sagen diese Kästchen nun über die Funktion des Ambraser Wappenkästchens aus? Im Gegensatz zum Wappenkästchen ist die äußere Gestaltung hier viel aufwändiger.

¹⁰⁴ Vgl. NUTTALL, Dancing, 138 f.

¹⁰⁵ Vgl. NUTTALL, Dancing, 133; Michael CAMILLE, The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire, London / New York 1998, 124.

¹⁰⁶ NUTTALL, Dancing, 139.

¹⁰⁷ Ebd., 140.

Ebenso sind die beiden Kästchen aufgrund ihrer Materialien unterschiedlich: Trotz der Vielzahl an verwendeten Materialien, wird im Wappenkästchen nicht mit Knochen gearbeitet. Von den beschriebenen Szenen auf den Kästchen des V&A kann nur die Jagdszene mit dem Wappenkästchen in Verbindung gebracht werden. Auch wenn Kuster die Jagdszene aufgrund des Handsteins mit dem Reichtum der Bergwerke Ferdinands II. in Verbindung bringt, können die hier beschriebenen Konnotationen mit der (höfischen) Liebe eventuell durchaus als eine Erweiterung der Funktion gesehen werden. Könnte das Ambraser Wappenkästchen als ‚marriage casket‘ angefertigt worden sein? Vielleicht sollte zwar durchaus der Reichtum Ferdinands II. und die Macht des Hauses Österreich verdeutlicht werden, aber eventuell im Hinblick auf eine bevorstehende Verlobung mit Anna Caterina Gonzaga? Für eine solche Argumentation würde die Darstellung ihrer Person im Wappenkästchen sowie die Jagdszene zutreffen – die laut dem Katalog des KHM auch Wild beherbergt.¹⁰⁸ Jedoch heiratete Anna Caterina Gonzaga Ferdinand II. bereits im Jahr 1582, was der bisherigen Annahme der Herstellung des Kästchens im Jahr 1583 widersprechen würde. Auch entspricht die Form des Wappenkästchens nicht der ‚üblichen‘ Form von Brautkästchen, in denen normalerweise wertvolle Gegenstände aufbewahrt werden konnten. Nichtsdestotrotz kann mit diesem Vergleich gezeigt werden, dass das Wappenkästchen vielleicht doch mehr als ein ‚bloßes‘ Dekorationsobjekt war.

3.3 Der Ambraser Schüttelkasten

Der Ambraser Schüttelkasten¹⁰⁹ stammt wie der Name verrät, ebenfalls aus der Kunst- und Wunderkammer auf Schloss Ambras. Ähnlich wie das Wappenkästchen wurde auch dieses Ausstellungsstück im Inventar von 1596 erwähnt, obwohl Veronika Sandbichler die Beschreibung im Inventar nicht zwangsläufig auf den Schüttelkasten beziehen würde. Nichtsdestotrotz wird dort ein Kästchen gefüllt mit Muscheln und Schnecken erwähnt: „Inn ain Casten ligen allerlaj Muschlen und schneggen.“¹¹⁰ Außerdem heißt es dort zusätzlich: „[...] in ainem gestatele, ain schlanggen von Drat gemacht, unnd so man das gestatele auf thuet, so sprengt die schlangg herauß.“¹¹¹ Seit 1908 sorgt der Schüttelkasten immer wieder für Faszination, ob-

¹⁰⁸ Vgl. SEIPEL, Katalog, 123.

¹⁰⁹ KHM, Schüttelkasten, KK 5432, online unter: <https://www.khm.at/objektdb/detail/91439/> (20.06.2023).

¹¹⁰ KHM, Nachlassinventar 1596, KK 6652, fol. 303r zitiert nach Veronika SANDBICHLER, Täuschend echt! Der Ambraser Schüttelkasten, in: Sabine Haag, Hg., Der Ambraser Schüttelkasten. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien 2017, 13–22, hier 13.

¹¹¹ KHM, KK 6652, fol. 539r zitiert nach SANDBICHLER, Schüttelkasten, 19.

wohl er seinen Namen erst 1996 erhielt – Lilly von Sauter nannte das Kästchen „ironisch-historisierend“¹¹² „schüttelcasten mit den schräklichen meerwürmern“¹¹³. Julius von Schlosser, der, wie im Forschungsstand bereits erwähnt, eine erste Beschreibung der Kunst- und Wunderkammer Ferdinands II. durchführte, erwähnt dabei auch explizit den Schüttelkasten:

„Dinge, die ganz mit dem, was man heute mit einem alten Studiosenausdruck als ‚Jux‘ bezeichnet, übereinstimmen, als Vexierspiegel, Kästchen mit hervorschnellenden Schlangen (auf dem Deckel als ‚ain herrlich schen kunststuckh‘ bezeichnet) usw. Manches ist davon noch erhalten [...]: eine Schachtel mit allerlei Gewürm und Geziefer, die, wenn sie in die Hand genommen werden, durch die Erschütterung Bewegung und phantastisches Leben in jenem etwas grauerlichen Inhalt vortäuscht.“¹¹⁴

Fast zwanzig Jahre nach Schlosser beschreibt der Kunsthistoriker Ernst Kris den Schüttelkasten als „ein höchst skurrill [sic.] anmutendes Spielzeug“¹¹⁵. Kris beschreibt die Waldszene, die auf von Moos und Mohnsamen bedecktem Boden vierzehn kleine Tierfiguren sowie Fabelwesen zeigt, folgendermaßen:

„Der Neugierige, der den Inhalt zu sehen verlangte, mochte wenig erbaut sein: Denn auf dem moosbedeckten Boden der Schachtel bietet sich ein grausiges Bild. Aus Felsen ragen Drachenleiber hervor, phantastische Eidechsen, Schildkröten und Molche kriechen zwischen Ästen und Dornen. Die Köpfe der Gliedmaßen der Tiere sind mit Federn befestigt, bei dem leisesten Stoß gerät die ganze scheußliche Tierwelt in Bewegung: Im Maul eines Drachen zittert noch die Schlange, die er sich zu verspeisen anschickt. Ein Spielzeug, im wahrsten Sinne des Wortes, doch wenn wir die Zeit richtig erfassen, ein Vexierspielzeug für Erwachsene so gut wie für Kinder.“¹¹⁶

An dieser Beschreibung wird unter anderem deutlich, dass erst die Interaktion zwischen Betrachter*in und Kästchen die vollständige Welt des Schüttelkastens hervorbringt. Auch beim Ambraser Wappenkästchen könnte eine solche Interaktion nötig gewesen sein, die sich entweder durch das Öffnen des Kästchens oder aber auch durch das zusätzliche Anheben des feingewebten Stoffes, der über dem Inhalt gelegen hatte, ausdrückt.

¹¹² SANDBICHLER, Schüttelkasten, 21 Anm. 4.

¹¹³ Lilly VON SAUTER, Ein Schloss in Tirol. Ambras und seine Sammlungen, in: Du – Atlantis 26/302 (1996), 238–284, hier 278.

¹¹⁴ VON SCHLOSSER, Kunst- und Wunderkammer, 67 f.

¹¹⁵ Ernst KRIS, Der Stil „Rustique“. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien 37 (1926), 137–208, hier 173.

¹¹⁶ KRIS, Stil, 173.

Im selben Jahr, in dem sich auch Veronika Sandbichler mit dem Schüttelkasten auseinandergesetzt hat, beschreibt der britische Künstler Edmund de Waal das Kästchen anlässlich seiner Ausstellung *During the Night* im KHM Wien in den Jahren 2016/2017: „Der Schüttelkasten ist das Durcheinanderwerfen, die Erschütterung der Dinge. Du bringst Objekte und Natur zusammen, aber sie bewegen sich. Unter den Steinen tauchen Geschöpfe hervor, das Laubwerk kriecht. Wie viel Kontrolle hast du eigentlich?“¹¹⁷

Durch diese Beschreibungen wurde schon einiges über das Innenleben des Kästchens verdeutlicht. Im Restaurationsbericht – das Kästchen wurde anlässlich der Sonderausstellung restauriert und bisherige Reparaturen vermerkt – werden aber noch weitere Ebenen des Innenlebens des Schüttelkastens deutlich. Wie bereits erwähnt, fasst der Kasten in seinem Inneren insgesamt vierzehn kleine Figuren und Fabelwesen, die sich auf einem von Moos und Mohnsamen bedeckten Boden tummeln. Dabei bilden die eingeklebten Felsimitationen und Ästchen die Landschaft, in die die Figuren eingebettet sind. Die Figuren scheinen dabei reale Tiere darzustellen wie „Schlangen, Schildkröten, Schnecken, und Skorpione,“¹¹⁸ aber auch fabelhafte Tiere wie einen geflügelten Drachen. Zusätzlich zu den vierzehn mit Springfeder-Mechanik ausgestatteten Tierchen, finden sich noch „elf gefasste, ident geschnitzte kleine Schlangen mit je einer Länge von 25 mm, die den Anschein erwecken, an den Wänden und Felsen hochzukriechen“¹¹⁹. Bei der Restaurierung des Objekts konnte festgestellt werden, dass die Tierfiguren aus Lindenholz geschnitzt wurden und separat verankerte Köpfe, Beine und Schwänze sowie bewegliche Würmer und Schlangen aufweisen, die sich teilweise in ihren Mäulern befinden.¹²⁰

¹¹⁷ Edmund DE WAAL, *During the Night*, in: Sabine Haag / Jaspas Sharp, Hg., Edmund de Waal. *During the Night*. Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum, Wien 2016.

¹¹⁸ Julia MITTERBAUER, *Der Ambraser Schüttelkasten. Restaurierung und Konservierung*, in: Sabine Haag, Hg., *Der Ambraser Schüttelkasten*. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien 2017, 23–45, hier 23.

¹¹⁹ Ebd., 25.

¹²⁰ Vgl. MITTERBAUER, *Schüttelkasten*, 23.

Der Kasten misst 12,5 cm Höhe x 23,8 cm Breite x 17,4 cm Tiefe und ist somit kleiner als das Ambraser Wappenkästchen. Außerdem wurde er aus Nadelholz angefertigt und die Seiten grün bemalt. Das Vorhandensein einer doppelten Nut auf den Seitenteilen weist laut Julia Mitterbauer daraufhin, dass diese vermutlich entweder für einen Deckel oder eine andere Abdeckung vorgesehen waren. Beides ist nicht mehr vorhanden. Auf den zwei äußeren Längsseiten des Kastens kann massiver Abrieb festgestellt werden. Vermutlich war das Kästchen einmal in eine Halterung eingespannt gewesen, die den Schütteleffekt verdeutlichen sollte.¹²¹

An dieser Stelle wird darauf verzichtet auf die Einzelheiten der Aufhängung einzugehen, die den Figuren ihre Bewegung erlaubt. Stattdessen soll hier der Vergleich zwischen Schüttelkasten und Wappenkästchen im Zentrum stehen. Das Vorhandensein des Schüttelkastens sowie auch des Fangstuhls in der Bacchus-Grotte kann laut Sabine Haag „Ferdinands



Abb. 10: Schüttelkasten.

Sinn für Überraschungseffekte“¹²² gefallen haben. War das eventuell auch beim Ambraser Wappenkästchen der Fall, dessen äußere Gestaltung noch nichts über das intrikate Innenleben preisgibt und dessen Innenleben eventuell noch zusätzlich von einem Stoff bedeckt war? Da es keine Überlieferungen zur Ausstellungsweise gibt, d. h., ob es geöffnet in einem Kasten

¹²¹ Vgl. SANDBICHLER, Schüttelkasten, 21; MITTERBAUER, Schüttelkasten, 23, 38.

¹²² Sabine HAAG, Vorwort, in: Sabine Haag, Hg., Der Ambraser Schüttelkasten. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums, Wien 2017, 7–8, hier 7.

aufbewahrt wurde oder zunächst überhaupt in der Wunderkammer zu finden war, kann dies nicht mit Sicherheit gesagt werden. Festgestellt werden kann jedoch, dass es sich sowohl beim Schüttelkasten als auch beim Wappenkästchen um Unikate handelt. Beide Unikate weisen dabei deutliche Ähnlichkeiten auf, wie beispielweise die Miniaturschnitzereien, die sowohl beim Schüttelkasten als auch beim Wappenkästchen zu finden sind und zudem bei beiden auch Fabelwesen umfassen.

Wichtig hervorzuheben ist bei diesem Vergleich besonders die nötige Interaktion zwischen Betrachter*in und Kästchen, die in beiden Fällen das Innenleben der Kästchen betrifft. Dahingehend kann vermutet werden, dass die Stoffreste am Ambraser Wappenkästchen in ihrer ursprünglichen Rolle eventuell neben der schützenden Funktion auch eine Neugier-induzierende Funktion aufwiesen. Auch wenn beim Schüttelkasten weder Deckel noch eine andere Abdeckung überliefert sind, kann durch die angebrachten Nuten doch auf das ursprüngliche Vorhandensein einer Abdeckung hingewiesen werden. Dahingehend waren ursprünglich bei beiden Kästchen zwei Interaktionen notwendig: 1. das Öffnen des Deckels (bei beiden) und 2. das Anheben des Stoffes (Wappenkästchen) bzw. die Bewegung (Schüttelkasten).

4 Fazit

Der Vergleich mit drei ähnlichen Objekten konnte die Funktionen, die dem Ambraser Wappenkästchen bisher zugesprochen wurden, erweitern und zeigen, dass das Wappenkästchen aus Ambras als Unikat gesehen werden kann. Im ersten Vergleich wurde das Wappenkästchen mit dem begriffsnahen Quedlinburger Wappenkästchen verglichen. Hier konnte gezeigt werden, dass sich die Kästchen bis auf die Bezeichnung und Stücke des Materials (Holz) sowie die Darstellung von Wappen nicht weiter ähneln. Das Quedlinburger Wappenkästchen wurde in einem anderen Zusammenhang, vermutlich im Zuge eines Turniers angefertigt, und dabei dem Sieger überreicht. Außerdem weist das Quedlinburger Wappenkästchen neben 33 aufgemalten Kästchen auf der Außenseite keine Verzierungen des Innenraums auf. Die Gestaltung des Ambraser Wappenkästchens ist dabei ‚umgekehrt‘: Die Außenseiten des Kästchens sind eher schlicht gehalten, während das Innenleben sehr vielschichtig ist. Demzufolge wurde zunächst vermutet, dass es sich bei beiden Objekten zwar um Prestigeobjekte gehandelt hat, sie aber andere Funktionen erfüllten.

Dementsprechend hatte die Forschung bisher die Funktion des Ambraser Wappenkästchens als eventuelles Brautgeschenk nicht behandelt, da ein Brautkästchen vorwiegend als Aufbewahrungsort für Schmuck oder andere wertvolle Gegenstände fungierte. Erst durch den Vergleich mit den sogenannten ‚Gaming Boxes‘ des V&A in London konnte eine solche

Funktion beleuchtet werden. Die Gaming Boxes wurden lange als Spielkästen gesehen, weisen jedoch vermutlich den Charakter von ‚marriage caskets‘ auf, was anhand der dargestellten Szenen, die in erster Linie symbolische Darstellungen der (höfischen) Liebe sind, gezeigt werden kann. Der Vergleich der Kästchen konnte weiters zeigen, dass die im Wappenkästchen dargestellte Jagdszene eventuell nicht nur den materiellen Wert – und in weiterer Folge auch den Reichtum des Hauses Österreich – darstellen sollte, sondern möglicherweise auch eine Form der höfischen Liebe präsentiert. Auch die beiden Figuren, die neben der Jagdszene angebracht sind und in der Forschung als Ferdinand II. und Anna Caterina Gonzaga gedeutet werden, könnten auf die Funktion als Brautgeschenk hinweisen. Dementgegen wurden zwei Gründe genannt, die der Funktion als Brautgeschenk widersprechen: (1) Das Herstellungsdatum des Kästchens wird auf das Jahr 1583 datiert, da diese Jahreszahl in zwei der Inschriften auf den Porträtmedaillons sichtbar ist. Außerdem kann das Jahr 1583 mit zwei weiteren Ereignissen im Leben Ferdinands II. in Verbindung gebracht werden. Ferdinand II. und Anna Caterina Gonzaga heirateten aber bereits im Jahr 1582. (2) Ein Brautgeschenk wurde üblicherweise als Aufbewahrungsort für wertvolle Objekte der Braut genutzt. Das Wappenkästchen bietet keinen Raum für eine solche Verwendung. Nichtsdestotrotz könnte das Wappenkästchen durchaus als (Braut-)Geschenk fungiert haben, was auch die Darstellung Ferdinands II. in einem der Porträtmedaillons erklären könnte, die den Erzherzog laut Kuster als ‚Privatmann‘ darstellt.¹²³

Aus dem letzten Vergleich mit dem Ambraser Schüttelkasten wird sichtbar, wie die Abdeckungen die Neugier der Betrachter*innen wecken und die Interaktion mit dem Kästchen initiieren konnten. In ihrem ursprünglichen Zustand weisen sowohl der Schüttelkasten als auch das Wappenkästchen zwei Interaktionsebenen auf. Die Betrachter*innen des Schüttelkastens mussten wie beim Wappenkästchen zunächst den Deckel (im Fall des Schüttelkastens eventuell eine andere Abdeckung) hochheben. Danach wurde durch die Bewegung das Innenleben des Schüttelkastens ‚lebendig‘ und die Gliedmaßen der Tiere bewegten sich. Beim Wappenkästchen musste ein feingewebter Stoff, der das Innenleben abdeckte, hochgehoben werden. Diese Vergleiche haben dabei nicht nur die Funktion des Wappenkästchens und seine Verwendung erweitert, sondern auch gezeigt: *little boxes are not all the same.*

¹²³ Vgl. KUSTER, Power, 10.

Anhang

Quellen

- Kunsthistorisches Museum Wien (KHM), Glasglockenklavier, Sammlung alter Musikinstrumente 124, online unter: <https://www.schlossambras-innsbruck.at/object/84818?cHash=f2fd752536bfe36dd1f3ccaf68868ba1> (13.10.2022).
- KHM, Kolowrat-Hochzeit, KK 5269, online unter: <https://www.schlossambras-innsbruck.at/object/91276?cHash=f765f85075c62ea99ee2ac9542500db5> (13.10.2022).
- KHM, Schüttelkasten, KK 5432, online unter: <https://www.khm.at/objektdb/detail/91439/> (20.06.2023).
- KHM, Wappenkästchen, KK 3892, online unter: <https://www.schlossambras-innsbruck.at/object/89899?cHash=02b703828299b996fd532593a579ab5b> (28.10.2022).

Literatur

- Horst APPUHN, Brautlade mit Wappen Kaiser Ottos IV. und seiner Anhänger, in: Reiner Haussheer, Hg., Die Zeit der Stauer. Geschichte – Kunst – Kultur. Katalog der Ausstellung, Bd. 1, Stuttgart 1977.
- Gunilla BUDDE / Dagmar FREIST, Verfahren, Methoden, Praktiken, in: Gunilla Budde / Dagmar Freist / Hilke Günther-Arndt, Hg., Geschichte. Studium – Wissenschaft – Beruf, Berlin 2008, 158–177.
- Michael CAMILLE, The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire, London / New York 1998.
- Dominik COLLET, Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit, Göttingen 2007.
- Edmund DE WAAL, During the Night, in: Sabine Haag / Jaspas Sharp, Hg., Edmund de Waal. During the Night. Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum, Wien 2016.
- Lutz FENSKE, Adel und Rittertum im Spiegel früher heraldischer Formen und deren Entwicklung, in: Josef Fleckenstein, Hg., Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums, Göttingen 1986, 75–162.
- Katharina FIETZE, Im Gefolge Dianas. Frauen und höfische Jagd im Mittelalter (1200–1500), Köln / Wien / Böhlau 2005.

- Josef FLECKENSTEIN, Das Turnier als höfisches Fest im hochmittelalterlichen Deutschland, in: Josef Fleckenstein, Hg., *Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums*, Göttingen 1985, 229–256.
- Michael FORCHER / Christoph HAIDACHER, Hg., *Kaiser Maximilian I. Tirol, Österreich, Europa. 1459–1519*, Innsbruck / Wien 2018.
- Michael FORCHER, *Erzherzog Ferdinand II. Landesfürst von Tirol. Sein Leben, seine Herrschaft, sein Land*, Innsbruck 2017.
- Anna GREVE, *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, Bielefeld 2019.
- Sabine HAAG / Franz KIRCHWEGGER / Paulus RAINER, Hg., *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien 2015.
- Sabine HAAG / Veronika SANDBICHLER, *Ferdinand II. 450 Jahre Tiroler Landesfürst. Jubiläumsausstellung. Ausstellungskatalog Schloss Ambras*, Innsbruck 2017.
- Sabine HAAG, *Meisterwerke von Schloss Ambras*, Wien 2015.
- Sabine HAAG, Vorwort, in: Sabine Haag, Hg., *Der Ambraser Schüttelkasten. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums*, Wien 2017, 7–8.
- Hans Peter HAHN / Hadas WEISS, Introduction. Biographies, Travels and Itineraries of Things, in: Hans Peter Hahn / Hadas Weiss, Hg., *Mobility, Meaning and Transformations of Things*, Oxford / Oakville 2013, 1–14.
- Hans Peter HAHN, *Materielle Kultur? Fragestellungen, Entwicklungen, Potenziale*, in: MEMO. Medieval and Early Modern Material Culture Online 5 (2019), 5–19, DOI: 10.25536/20190502.
- Georg HIMMELHEBER, *Wappenkasten*, in: Dieter Kötzsche, Hg., *Der Quedlinburger Schatz wieder vereint. Ausstellungskatalog des Kunstgewerbemuseums, Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 1992, 81–84.
- Manfred HOLLEGGGER, *Maximilian I. (1459–1519). Herrscher und Mensch einer Zeitenwende*, Stuttgart 2005.
- Raymond KOEHLIN, *Les Ivoires Gothiques Francais*, 3 Bde., Paris 1924.
- Alfred KOHLER, *Ferdinand I. 1503–1564. Fürst, König und Kaiser*, München 2003.
- Igor KOPYTOFF, *The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process*, in: Arjun Appadurai, Hg., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, 64–92.
- Ernst KRIS, *Der Stil „Rustique“*. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien* 37 (1926), 137–208.

- Nathalie KRUPPA, Neue Gedanken zum Quedlinburger Wappenkästchen, in: *Concilium medii aevi* 4 (2001), 153–177.
- Thomas KUSTER, Royal Power in a Box. Zum Wappenkästchen von Erzherzog Ferdinand II. in der Ambraser Kunstkammer, in: *Frühneuzeit-Info* 31 (2020), 110–125.
- Ernst LAUBACH, Ferdinand I. als Kaiser. Politik und Herrscherauffassung des Nachfolgers Karls V., Münster 2001.
- Margaret H. LONGHURST, *Catalogue of Carvings in Ivory*. Victoria and Albert Museum, Department of Architecture and Sculpture, 2 Bde., London 1927–1929.
- Julia MITTERBAUER, Der Ambraser Schüttelkasten. Restaurierung und Konservierung, in: Sabine Haag, Hg., *Der Ambraser Schüttelkasten*. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien 2017, 23–45.
- Paula NUTTALL, Dancing, Love and the ‚Beautiful Game‘. A New Interpretation of a Group of Fifteenth-Century Gaming Boxes, in: *Renaissance Studies* 24/1 (2010), 118–141.
- Alois PRIMISSER, *Die kaiserlich-königliche Ambraser-Sammlung*, Wien 1819.
- Richard H. RANDALL, *Masterpieces of Ivory from the Walter Art Gallery*, New York 1985.
- Richard H. RANDALL, *The Golden Age of Ivory. Gothic Carving in North American Collections*, New York 1993.
- Veronika SANDBICHLER, „souil schönen, kostlichen und verwunderlichen zeügs, das ainer vil monat zu schaffen hette, alles recht zu besichtigen vnd zu contemplieren.“ Die Kunst- und Wunderkammer Erzherzogs Ferdinands II. auf Schloss Ambras, in: Sabine Haag / Franz Kirchweger / Paulus Rainer, Hg., *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien 2015, 167–194.
- Veronika SANDBICHLER, „Ambras [...] worinnen eine wunderwürdig, ohnschätzbare Rüst=Kunst und Raritaeten Kammer anzutreffen“. Erzherzog Ferdinand II. und die Sammlungen auf Schloss Ambras, in: Sabine Haag, Hg., *Ausstellungskatalog Dresden & Ambras. Kunstkammerschätze der Renaissance. Eine Ausstellung des Grünen Gewölbe und der Sammlungen Schloss Ambras*, Wien 2012, 31–41.
- Veronika SANDBICHLER, Täuschend echt! Der Ambraser Schüttelkasten, in: Sabine Haag, Hg., *Der Ambraser Schüttelkasten*. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien 2017, 13–22.
- Bernet SCHWINEKÖPER, Eine unbekannte heraldische Quelle zur Geschichte Kaiser Ottos IV. und seiner Anhänger, in: Max-Planck-Institut für Geschichte, Hg., *Festschrift für Hermann Heimpel*. Zum 70. Geburtstag am 19. September 1971, Bd. 2, Göttingen 1972, 959–1022.

- Elena TADDEI, nna Caterina Gonzaga und ihre Zeit. Der italienische Einfluss am Innsbrucker Hof, in: Heinz Noflatscher, Hg., *Der Innsbrucker Hof. Residenz und höfische Gesellschaft in Tirol vom 15. bis 19. Jahrhundert*, Wien 2005, 213–240.
- Elena TADDEI, Anna von Tirol. „Kaiserin für Gottes Gnaden?“, in: Bettina Braun / Katrin Keller / Matthias Schnettger, Hg., *Nur die Frauen des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*, Wien 2016, 99–116.
- Eduard VON SACKEN, *Die k. k. Ambraser Sammlung. Die Kunst- und Wunderkammern und die Bibliothek*, Bd. 2, Wien 1855.
- Lilly VON SAUTER, Ein Schloss in Tirol. Ambras und seine Sammlungen, in: *Du - Atlantis* 26/302 (1966), 238–284.
- Julius VON SCHLOSSER, *Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908.
- Julius VON SCHLOSSER, Die Werkstatt des Embriachi in Venedig, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 20 (1899), 220–282.
- Wilfried SEIPEL, Katalog, in: Wilfred Seipel, Hg., *Alle Wunder dieser Welt. Die kostbarsten Kunstwerke aus der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529–1595)*, Wien 2001, 20–132.
- Sabine WEISS, *Maximilian I. Habsburgs faszinierender Kaiser*, Innsbruck 2018.
- John Obadiah WESTWOOD, *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum*, London 1876.
- Hermann WIESFLECKER, *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit*, 5 Bde., München 1971–1986.
- Jürgen Alexander WURST, *Reliquiare der Liebe. Das Münchner Minnekästchen und andere mittelalterliche Minnekästchen aus dem deutschsprachigen Raum*, Dissertation Ludwig-Maximilian-Universität München, München 2005.

Internetressourcen

- Gordon CAMPELL, Art. handstein, in: *Oxford English Dictionary of the Renaissance*, Oxford 2005, online unter: Oxford Reference, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780198601753.001.0001/acref-9780198601753-e-1780> (28.10.2022).
- Veronika SANDBICHLER, *Das Nachlassinventar Erzherzog Ferdinands II. (1529–1595) von 1596 (Inv.-Nr. KK 6652). Datenbankbasierte Edition der Inventarhandschrift des Kunsthistorischen Museums Wien*, ein sammlungsübergreifendes Forschungsprojekt, online

unter: KHM, <https://www.khm.at/erfahren/forschung/forschungsprojekte/historische-projekte/das-nachlassinventar-erzherzog-ferdinands-ii-1529-1595-von-1596-inv-nr-kk-6652/> (28.10.2022).

Cristina SASSE, Tagung Prinzessin, unterwegs – Reisen (hoch-) adeliger Frauen zwischen 1450 und 1850, online unter: H-Soz-Kult, <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-125220> (28.10.2022).

Malvina REYNOLDS, Little Boxes, online unter: <https://people.wku.edu/charles.smith/MALVINA/mr094.htm> (14.06.2023).

Abbildungen

Abb. 1: KHM, Wappenkästchen, KK 3892, online unter: Schloss Ambras Innsbruck, <https://www.schlossambras-innsbruck.at/object/89899?cHash=02b703828299b996fd532593a579ab5b> (28.10.2022).

Abb. 2: KHM, Wappenkästchen, KK 3892, online unter: Schloss Ambras Innsbruck, <https://www.schlossambras-innsbruck.at/object/89899?cHash=02b703828299b996fd532593a579ab5b> (28.10.2022).

Abb. 3: Nathalie KRUPPA, Neue Gedanken zum Quedlinburger Wappenkästchen, in: *Concilium medii aevi* 4 (2001), 153–177, hier Tafel 9.

Abb. 4: Nathalie KRUPPA, Neue Gedanken zum Quedlinburger Wappenkästchen, in: *Concilium medii aevi* 4 (2001), 153–177, hier Tafel 9.

Abb. 5: Paula NUTTALL, Dancing, Love and the Beautiful Game. A New Interpretation of a Group of Fifteenth-Century Gaming Boxes, in: *Renaissance Studies* 24/1 (2010), 119–141, hier 120.

Abb. 6: Paula NUTTALL, Dancing, Love and the Beautiful Game. A New Interpretation of a Group of Fifteenth-Century Gaming Boxes, in: *Renaissance Studies* 24/1 (2010), 119–141, hier 120.

Abb. 7: Paula NUTTALL, Dancing, Love and the Beautiful Game. A New Interpretation of a Group of Fifteenth-Century Gaming Boxes, in: *Renaissance Studies* 24/1 (2010), 119–141, hier 121.

Abb. 8: Paula NUTTALL, Dancing, Love and the Beautiful Game. A New Interpretation of a Group of Fifteenth-Century Gaming Boxes, in: *Renaissance Studies* 24/1 (2010), 119–141, hier 124.

- Abb. 9: Paula NUTTALL, *Dancing, Love and the Beautiful Game. A New Interpretation of a Group of Fifteenth-Century Gaming Boxes*, in: *Renaissance Studies* 24/1 (2010), 119–141, hier 132.
- Abb. 10: Schloss Ambras Innsbruck, Schüttelkasten, KK 5432, online unter: Schloss Ambras Innsbruck, <https://www.schlossambras-innsbruck.at/object/91439?cHash=be9ea731f7257f65bd48ed0c1641646a> (28.10.2022).

Empfohlene Zitierweise:

Anna VIERLINGER, *Die Kunstkammer Erzherzog Ferdinands II. Das Ambraser Wapenkästchen im Vergleich*, in: *historioPLUS* 10 (2023), 134–168, <https://www.historioplus.at/?p=946>.

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Beitrags hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse.