UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kaiser Karl V.

Werden und Schicksal einer Persönlichkeit und eines Weltreiches

Quellen und Erörterungen

Brandi, Karl

München, 1941

II. Zur Ikonographie Karls V

urn:nbn:de:hbz:466:1-70533

Visual Library

II

Zur Ikonographie Karls V

Die wissenschaftliche Ikonographie hat zwei miteinander zusammenhängende und doch besondere Aufgaben; einmal die Feststellung der äußeren Erscheinung, Züge und Haltung einer Persönlichkeit, also alles dessen, was wir psychologisch glauben verwerten zu können oder in ihr wieder zu finden. Zum zweiten die Aufweisung der inneren und äußeren Typenbildung, in der eine Persönlichkeit gesehen und überliefert worden ist von ihren Lebzeiten an bis in die Nachwelt, als Typus des Feldherrn, Regenten oder Weisen, sozusagen nach ihrem inneren Habitus, sowie äußerlich nach dem Zeitstil in Kostüm und Pose.

Die klassische Philologie und Archäologie haben hier methodisch auch für andere Zeiten vorgearbeitet. Für das Mittelalter, wo die Typisierung des Individuellen zeitweilig alles beherrscht, haben wir gute Ansätze. In der Neuzeit dagegen liegen die Dinge noch sehr im argen, so daß selbst textlich gute Bücher völlig unzulängliche und methodisch gar nicht gesichtete Bildbeilagen zeigen.

Für Karl V fehlt es nicht ganz an Hilfsmitteln und Vorarbeiten. E. W. Moes hat in die alphabetisch geordnete Reihe seiner *Iconographia Batava, beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhowde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen I. II. (Amsterdam 1897. 1905)* auch Karl V aufgenommen (I, 500 f.) mit der stattlichen Liste von 106 Nummern, meist aus bekannten Museen und Privatsammlungen, mit Angabe der wahren oder angeblichen Meister, der Datierung und Literatur, soweit das möglich ist, aber ohne alle Reproduktionen, Kritik oder Gruppierung im einzelnen. Höchstwertige Bilder laufen notgedrungen in einer Reihe mit der nichtigsten Handelsware. Die überlieferten oder von den Besitzern behaupteten Zuschreibungen zu Dürer, Holbein und anderen großen Namen bedürfen durchweg der Revision; viele sind offensichtlich falsch oder willkürlich. — Sehr viel eingehender und für uns ergiebiger ist Max Bernhart, Die Bildnismedaillen Karls V, mit 16 Tafeln und 22 Abbildungen im Text (München 1919). Hier werden nicht weniger als 230 Medaillen oder Plaketten Karls V mit Varianten und Fundorten genauer beschrieben. Ein großer Teil der Me-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

daillen ist mit Avers und Revers im Text oder auf den Tafeln abgebildet; im Text findet man außerdem die Büste von Brügge und ein paar Stiche oder Holzschnitte zum Vergleich. Im übrigen ist das weite Gebiet der gedruckten Blätter nicht mit einbezogen, weder in die Übersicht, noch in die Untersuchung. Die Anordnung Bernharts in Text und Katalog ist im wesentlichen bestimmt durch die Medailleure oder Formenschneider, bekannte Namen oder Monogrammatisten, wobei vielfach begründete Zuschreibungen erfolgen, während zahlreiche Stücke, datiert oder undatiert, namenlos bleiben. Es ergibt sich aus dieser Übersicht, daß außer einem einzigen Franzosen, Jacques de Rouaire und wenigen Spaniern die Italiener Pomedello, Giov. Bernardi, Leone Leoni und Gianpaolo Pozzini beteiligt waren; daneben rund zwanzig bekannte deutsche Künstler: Hans Schwarz von Augsburg, Christoph Weiditz, Friedrich Hagenauer, Hans Daucher, Loy Hering, Veit Kels, Matthes Gebel, Peter Flötner, Ludwig Neiferer, Lorenz Rosenbaum, Hans Reinhart, Hans Bolsterer, Joachim Deschler, Albrecht Dürer, Konrad Schreck, Jac. Pink, Concz Welcz, David Enderlein, Michael Hohenauer und der Monogrammatist W. S. Diese Aufschichtung und vorläufige oder endgültige Ordnung des Materials nach Künstlern oder Schulen ist natürlich eine entscheidende Vorarbeit für die Auswertung der Medaillen im Sinne der Ikonographie. — Anzuhängen wäre hier Lopez y Lopez, *Catálogo de la coleccion de monedas y medallas acuñadas durante el reinado del emperador Carlos V. Tom. I. II. (Madrid).*

In der Richtung der Arbeit von Bernhart liegen alle Monographien über einzelne Künstler und Werke, bei denen Porträts Karls V vorkommen, sowie alle Aufspürung archivalischer Korrespondenzen, Inventare und Rechnungsbücher über Vorbesitzer oder Besteller von Bildern oder Bildwerken, Tapisserien oder Glasfenstern. Hier steht an erster Stelle das Werk von J. A. Crowe und A. B. Cavalcaselle, *The life and times of Titian I. II (London 1881)*, deutsch von Max Jordan I. II. (Leipzig 1877), mit stattlichen Aktenbeilagen im zweiten Band; dazu allerlei Nachträge, besonders von dem damaligen Oberbibliothekar des Königs von Spanien Manuel Zarco del Valle in seinen Beiträgen zur Gesch. d. Kunstbestrebungen Karls V und Philipps im Jahrbuch d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses VII/1 (Wien 1888); anderes Material war schon vorher veröffentlicht, etwa bei Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli 14.—16. (Firenze 1839) II, 369.* Ergänzungen in bezug auf die Beziehungen des Hofes zu Tizian ergeben sich immer wieder aus neueren Aktenwerken, wie aus Foronda, *p. 55, 59;* aus den Registraturbüchern Karls V (zum 25. Aug. 1541:

jährliche Pension von 100 Scudi) oder den *Calendars of statepapers, England and Spain X, 605:* Brief Philipps an Tizian 1552, aus Simancas. Der Beitrag von Ißleib im Repert. für Kunstwiss. XXII über Fürstenporträts Tizians aus der Augsburger Zeit geht vornehmlich der Notiz über das Porträt des Kurfürsten Moritz nach; dagegen füge ich noch an: *Gazette de beaux arts, 3. ser. XXXVIII (1907), 300,* und *4. ser. VII (1912).* Auch die wissenschaftlichen Kataloge der großen Galerien und Sammlungen sind hier zu nennen, wie Pedro de Madrazo, *Catálogo descriptivo e historico de los cuadros del museo del Prado de Madrid I, Escuela ital. y española (Madrid 1872).* Das Inventar der Sammlungen Granvelles in Besançon ist schon oben S. 45/2 erwähnt worden. Die Beziehungen Tizians zu Karl V und seiner nächsten Umgebung waren eben jahrelang sehr enge; er folgte dem Hoflager oft monatelang, und wir haben eine Fülle von Briefen, die sich auf bestimmte Bilder beziehen, freilich auch öfter wiederholte Klagen darüber, daß neben festen Bezügen und einmaligen Zahlungen gewisse Verleihungen an Zahlungs Statt nur jahrelangen Ärger mit sich brachten, wie die *pensioni* aus Mailand, die Tizian in einem Briefe vom 10. Febr. 1554 lieber seine *passioni* nennen möchte, oder eine Anweisung auf Neapel, die sich erst recht als *una possessione in aere* erwies.

Zu den Notizen über Tizian, die alles andere Material an Bedeutung weit überragen, kommen die Arbeiten über die niederländischen Künstler in Karls Frühzeit, besonders diejenigen, die dem Kreise um Karls Tante, die Erzherzogin Margarete angehörten, in erster Linie also über Barend van Orley und seine beglaubigten Porträts und ihre Wiederholungen, etwa das Budapester Porträt, worüber im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen (oben S. 143) ausführlich gehandelt ist; oder Foronda, 59 nach dem Archiv von Lille: Auftrag für Barend van Orley, Maler in Brüssel; oder seinen Anteil an den Entwürfen zu den Glasfenstern in der *Chapelle du S. Sacrement* von St. Gudule zu Brüssel, wofür die Hilfsmittel schon oben S. 115 angegeben worden sind. Neben Barend van Orley stand Conrad Meit vom Worms, dem Tröscher in seinem Buche über ihn (Freiburg i. B. 1927) auch die Tonbüste im Palais Gruthuys zu Brügge zugeschrieben hat. Nimmt man alle diese Einzelfeststellungen, auch über den Zeichner für den Kaminaufbau im großen Saal des jetzigen Obergerichts in Brügge, Lancelot Blondaal (oben S. 202), über die an den Kartons zu den prachtvollen Gobelins von der Expedition nach Tunis (S. 252) und an ähnlichen Werken beteiligten Künstler zusammen, so ergibt sich ein sehr umfangreiches Material, das uns in die Lage versetzt, die wichtigsten Vorfragen, nämlich die

nach der genauen Entstehungszeit, oft auch nach den Entstehungsumständen einer ganzen Reihe bedeutender Werke mit Darstellungen von Bildnissen Karls V zu beantworten.

Wir können bei dieser Quellenlage auch eine Vorstellung davon gewinnen, wie Karl, wenigstens in den späteren Jahren seines Lebens, dargestellt sein wollte. Für Margarete hat diese etwas heikle Frage Ghislaine de Boom in ihrer Biographie der Erzherzogin gestellt und S. 141 beantwortet; wir glauben danach sagen zu können, wie Margarete von Zeit und Nachwelt gesehen werden wollte und auch, wie sie durch Meit und Barend van Orley ihren Neffen Karl gestalten ließ. Für Karl selbst ist schon oft nach Vasari sein Verhältnis zu Tizian betont worden, und daß er von keinem anderen Maler mehr dargestellt sein wollte[1]); was immerhin bezeichnend wäre. Wenn es also quellenkritisch heißt, man bevorzuge die Quellen, die das Berichtete selbst erlebt oder sicher erfahren haben können und die in der Lage waren, es entsprechend darzustellen, so liegen für die Bildnisse Karls V die Dinge offenbar ganz besonders günstig. Karl ist in seiner Jugend von guten Künstlern leidlich unbefangen gesehen und gestaltet; in seinen Mannesjahren aber von Tizian als seinem Hofmaler mehr als zwei Jahrzehnte hindurch genau gekannt und offenbar auch mit besonderer Liebe dargestellt worden. Zeitweilig war er täglich um den Kaiser; daß er höfisch gewesen wäre im Sinne einer schmeichelnden Darstellung, wird man trotz seines Verhältnisses zu dem in allen Tönen der Schmeichelei ausgelernten Aretino nicht behaupten dürfen; die Porträts Pauls III und auch diejenigen Karls V sind jedenfalls nicht im Sinne grober Schmeicheleien zu charakterisieren. So darf es eine unerhörte Gunst des Schicksals genannt werden, daß die größte politische Figur des Jahrhunderts durch den bedeutendsten Meister der Porträtkunst als rüstiger Mann und im Greisenalter, in höfischer Toilette, kriegerischer Repräsentation, in schlichter Fürstlichkeit und in frommer Devotion für uns festgehalten ist, immer im Kern derselbe und doch nach Altersstufen und Stimmungen so variiert, daß diese Bilder zusammen jene reiche Gesamtcharakteristik bieten, deren wir uns erfreuen.

Von den festen Ausgangspunkten dieses reichen und gesichteten Quellenmaterials treten wir an die innere Ordnung der Bildnisse selbst heran, um für die verschiedenen Altersstufen des Kaisers seine äußere Erscheinung und die Art, wie sie von Konvention und Tradition geformt worden ist, an uns vorüberziehen zu lassen. Die Kinderbilder, die verhältnismäßig zahlreich in der Familie und an den befreundeten Höfen

[1]) *E tanto piacque a quello invittissimo imperadore il fare di Tiziano, che non volse da che prima lo conobbe esser ritratto da altri pittori*, Vasari (Ed. Firenze 1889) p. 1000.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in Wien und Budapest und sonst verbreitet waren, sind Kindsköpfe wie alle anderen; es gibt auch Medaillen, wie Bernhart Nr. 1 und 2, auf denen der Knabe ohne jeden Porträtanspruch in hübschem graden Profil gegeben wird. Indessen das Bild des vaterlosen Prinzen, der mit knapp 15 Jahren schon zur Regierung berufen wurde, erscheint doch bald lebendiger umrissen. Verlobungen mit den Töchtern der Könige von England und Frankreich legten auch die Versendung von Porträts nahe; dahin gehört vielleicht das Bildchen im Louvre, 2208 B, *Ecole flamande*, $^3/_4$ Profil, etwas ausdruckslos. Die Büste im Hotel Gruthuys, in der Tröscher ein Werk des Conrad Meit sieht, ist schon die glücklichste Fassung des Jugendbildnisses, geschickt in der Milderung der Häßlichkeit des jungen Fürsten, die in dem vorstehenden Unterkiefer und der dadurch betonten Schwere des Untergesichts lag. Der Maler Striegel, wenn das Porträt der Galerie Borghese in Rom von ihm stammt, milderte den Eindruck noch mehr ab, als Conrad Meit, ließ aber das Kinn doch deutlich hervortreten; dieser schmale feine Kopf mit dem starken Untergesicht war damals offenbar der konventionelle Typ geworden, den auch Pietro Donzello auf der Anbetung der heiligen drei Könige in Neapel festhielt, wenn er in diesen die Mitglieder des Bundes von 1513, nämlich Ferdinand von Aragon und Neapel, Kaiser Maximilian und ihren Enkel, Karl von Burgund, rechts seitlich stehend, alle drei porträtmäßig festhielt.

Gegenüber diesen vorwiegend höfischen Gestaltungen lassen die Medaillen 10 (von Hans Schwarz, durch Monogramm bezeichnet), 12, 13, 14 bei Bernhart erkennen, daß an dem jungen Fürsten für den unbefangenen Beobachter und vollends für die Darstellung im Profil, wie sie die Medaille nahelegte, der vorstehende Unterkiefer als das eigentlich Charakteristische erschien. Das entspricht genau dem literarischen Porträt des Venezianers Gasparo Contarini, das oben S. 144 zitiert worden ist, man könne nichts tadeln an der Erscheinung, *eccetto il mento, anzi tutta la mascella inferiore, la quale e tanto larga et tanto lunga che non pare naturale*, woher es komme, daß der Kaiser auch beim Sprechen besonders im Schluß der Rede undeutlich werde und anstoße. Noch zwölf Jahre später (1538) verspottete sich der Kaiser selbst in einem Briefe an den König von Frankreich, den er zu einer persönlichen Zusammenkunft gewinnen wollte: sie würden sich ja nicht beißen, wozu außerdem seine Mundwerkzeuge nicht geeignet seien; *que S. M^ad^ tenia muchas vezes la boca abierta*, aber nicht um zu beißen (S. 267). Das ist sehr bemerkenswert, weil daraus zu entnehmen ist, daß der Kaiser innerlich über seine körperliche Verunstaltung erhaben war; er wird in der Tat zeitlebens mit dieser Unschönheit fast ohne Retusche dargestellt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Den bartlosen Typ mit den langen Haaren und dem vorgestreckten Unterkiefer hat Barend van Orley in dem zu S. 142 reproduzierten Bild in raffiniert künstlerischer Weise festgehalten, indem er dem herausgereckten Kinn in dem Dreiviertelprofil etwas keck Herausforderndes gegeben und die plumpe Masse des Untergesichtes durch das breite und im Schmuck betonte Barett aufgewogen hat. Das Gegenstück ist die sehr dekorative niederländische Medaille, Bernhart Nr. 6, während der Kopf von Nr. 23 das grobe Profil ungemildert hervortreten läßt, — nach dem Revers der umrundeten Erdkugel, die unserem Einband aufgedruckt ist, zum Jahre 1522 gehörig; zu diesem Jahre (nach Bicocca) muß trotz der unvollständigen Jahreszahl *MDXX* auch die Medaille 19 gehören wegen der Umschrift: *FRANCOR. ET HELVETOR. DOMITOR.* Ebenso wird der lorbeerbekränzte bartlose Fürst der Medaille 160 mit der Schlachtdarstellung auf dem Revers (Reiterkampf und Landsknechte, Stadtmauer im Hintergrund, ein Flußgott im Vordergrunde) nur der Sieger von Pavia am Tessin sein können, 1525. Unsere Tafel bringt einen guten Durchschnittstyp von 1521, also wenig älter als Barend van Orley und ihm durchaus vergleichbar.

Auf einer Medaille von 1528 (Bernhart, 230, Abb. 22) begegnet zum ersten Male ein leichter Bartanflug, der nun charakteristisch bleibt bis über die mittleren dreißiger Jahre hinaus; Karl ist im Profil seiner Mutter Juana gegenübergestellt, beide bezeichnet als *REGES ARAGONUM, TRUMFATORES ET KATOLICOS.* Auf diesem Stück trägt Karl noch das lange Haar, das er sich 1529 bei der Vorbereitung zur Italienfahrt abnehmen ließ, angeblich um sein Kopfweh zu beseitigen, vielleicht doch in Anpassung an den modernen italienischen Geschmack. Sein Gefolge machte den Modewandel zum Teil unter Tränen mit, wie uns Sandoval erzählt (II, 50 lib. XVIII/1): *porque el se cortò el cabello largo que hasta entonces se usava en España, por achaque de un dolor de cabeça, se la quitaron todos los que le acompañavan con tanto sentimiento que lloravan algunos.* Dem neuen Stil entsprechen alle weiteren datierten Medaillen von 1529 (Nr. 35), 1530 (27. 28. 65 und die gute Krönungsmünze Nr. 157, die wir mit abbilden), 1531 (21. 154). Auch die spanische Miniatur sah jetzt den Kaiser und König bärtig mit kurzem Haar, wie wiederum auf einer Darstellung der heiligen drei Könige in dem Brevier Karls V bei Dominguez Bordona, Die spanische Buchmalerei vom 7. bis zum 17. Jh. II (Firenze, München 1930), 44 mit Tafel 156. Diesen Typ des schlanken jungen Fürsten mit leichtem Spitzbart zeigt auch noch die ganze Figur mit dem erhobenen Schwert im Gerichtssaal zu Brügge von Lancelot Blondaal, —

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ein Bildwerk das als Ganzes den Damenfrieden von Cambrai verherrlichte.

Für Deutschland ist das ungeschminkte Abbild des gut 30 Jahre alten Kaisers das Berliner Porträt von Christoph Amberger, das ich in erlaubter Freiheit im Textband (zu S. 268) schon zum Jahre 1530 gezogen habe, obwohl es nach den eigenen Angaben erst 1532 gemalt ist. Zur Rückaufschrift, *Christoff Amberg zu Augsburg*, ist zu bemerken, daß Karl V im Jahre 1532 nicht in Augsburg war, wohl aber vom März bis zum September in Regensburg, wo das Bild entstanden sein könnte. Es hält ikonographisch durchaus die Linie der guten gleichzeitigen Medaillen, nur übertrifft es sie alle an linearer und farbiger Durchsichtigkeit; ein durchaus repräsentatives Bild und zugleich äußerst realistisch und lebendig. Der Kaiser trägt jetzt im Gegensatz zu dem schweren burgundischen Barett der zwanziger Jahre ein ganz flaches, leichtes, das meist nicht einmal über die Silhouette des Kopfes hinausragt. Das Motiv der Hände, die eine angezogen, die andere mit dem freien Handschuh, gelegentlich auch auf Medaillen (schon Bernhart, 3), bleibt beliebt, später auch bei Tizian (1548) und bei dem ausdrücklich nach dem Leben gezeichneten Bild in dem Buch vom Goldenen Vließ (Titelbild zum Textband). Sehr viel leerer, aber durchaus in den Stil der dreißiger Jahre einzufügen, ist der Stich des Barthel Behaim (reproduziert bei v. Bezold, Ref.-Geschichte zu S. 505, auch T. Ortvay, 342): *Sic Carolus ille imperii Caesar lumina et ora tulit aet. suae XXXI.*

Der Kaiser ist in diesen dreißiger Jahren reich und sorgfältig in seiner Kleidung und Haltung. Vom Jahre 1536 erzählte er später dem jungen Coligny (Text S. 544), daß er sich damals zum ersten Male einzelne weiße Haare habe entfernen lassen. So wird auch das ganz seiner eigenen Auffassung entsprochen haben, wenn er auf dem ersten Bild von Tizians Hand, das aus dem Alcazar von Madrid in den Prado gekommen ist (zu S. 299), prächtig gekleidet und gepflegt erscheint. Die Häßlichkeit des Mundes, im Dreiviertelprofil nicht ganz unterdrückt, verschwindet im Reichtum des Ganzen. Tizian war beim Kaiser, als dieser vom Dezember 1532 bis zum Februar 1533 in Bologna weilte. Die schwarz-weiß Reproduktionen lassen das rotblonde Haar leider zu dunkel erscheinen, geben auch von dem Glanz der Stoffe, Seidendamast und Brokat, keine Vorstellung. Wir dürfen uns den Kaiser nach den Bildern und Medaillen dieser Zeit als vollendeten Kavalier vorstellen, wie er 1536 in Rom den vornehmen Damen seine Besuche machte und vorher in Neapel am Karneval teilnahm. Das stehende Porträt Tizians wurde oft kopiert, so von Jacob Seisenegger, Museum Wien, 1473b oder

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wiederholt; zu dem jüngeren Kopf des Fuggerbildes in Augsburg, unten S. 424. Die Gesamterscheinung entspricht den literarischen Porträts Contarinis und des Santa Cruz, der ja eben 1536 als Cosmografo mayor in Karls Dienste trat. Deutsches Gegenstück von 1532 das kleine Relief von Loy Hering in Solnhofer Stein (Bernhart, 39).

Auf den realistischen Medaillen, die nach wie vor das Profil vorziehen, mildert auch der zunehmende Bartwuchs den früheren Eindruck des vorstehenden Unterkiefers, zumal der Bart mit den vierziger Jahren spätestens wohl ein wenig eckig zugestutzt wurde. Im übrigen beziehen sich die Medaillen nun gern auf die großen und sichtbaren Erfolge des Kaisers in Afrika (Tunis): Nr. 71, 158 *(Africanus)*, 159. Die Umschriften nehmen überhaupt einen volleren Ton an. Die Umschrift der Münze von 1548, die wir dem Deckel des Textbandes haben aufprägen lassen (Bernhart, 103, 104): *Quod in celis sol, hoc in terra Caesar est*, tritt zuerst 1541 auf (Nr. 74); ähnlich Nr. 208, 209: *Numine Cesareo plenus uterque polus*. Dann folgen gerade bei den deutschen Medailleuren mannigfache Beziehungen auf den Schmalkaldischen Krieg: *Laqueus Schmalkaldiensis contritus est* (89. 90. 122), Schlacht bei Mühlberg (135). Um diese Zeit kommt auch die Zusammenstellung mit Alexander d. Gr. auf; zu beiden paßte ja das *Philippi regis filius*. Das antike Kostüm, das natürlich in Italien längst beliebt war, bedeutet keinen Gewinn, eröffnet aber auf vielen Schaumünzen die Erhebung des Kaisers in den Mythus des späten 16. u. 17. Jahrhunderts; ihm entsprechen auch die Spätrenaissancedenkmäler, etwa in Toledo, oder das noch jüngere in Palermo: Bild des Siegers und Befrieders.

Von Siegesmünzen und zeremoniellen Darstellungen war seit den zwanziger Jahren die Rede. Ein Bild in vollem Krönungsornat, sitzend und gekrönt, aus Mailänder Privatbesitz, hat Fr. Malaguzzi Valeri in der *Gazette de beaux arts, 4. ser. VII, 237* (Paris 1912) beschrieben und abgebildet. Daß bald nach 1550 ein Reiterbild in Rom geplant wurde, wird nach Guglielmo de la Porta im Jb. d. preuß. Kunstsammlungen 39/4 S. 196 ff. (1918) berichtet: *nel primo anno de la felice memoria di Papa Giulio III fu ragionato di far sua majestà cesarea a cavallo di metallo di grandezza di Marco Aurelio in Campidoglio con quattro provincie in atto di obedientia, cioè Italia, Germania, Sicilia et Aphrica con uno imbasamento historiato et figurato di prigioni in segno di victorie*. Ein Triumphaldenkmal mit den niedergeworfenen Barbaren wurde im Hof des Alcazars von Toledo aufgestellt, wo die Figur des Kaisers selbst bei der Zertrümmerung des Denkmals während der Belagerung im letzten spanischen Bürgerkrieg erhalten blieb. Aber ein Reiter-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

denkmal, wie es Julius III unter Mitwirkung des Diego Mendoza plante, und wie es nach derselben Notiz schon einmal Clemens VII für den von ihm gekrönten letzten Kaiser ins Auge gefaßt haben soll, ist nie zustande gekommen. So bleibt die glänzendste Verherrlichung des siegreichen Kaisers wieder Tizians großes Reiterbild im Prado (Copie in der Schack-Galerie zu München), mehr als 3 m hoch und fast 3 m breit. Von all dem antikischen Beiwerk der Siegesmünzen und späteren Denkmäler ist abgesehen; keine Siegesgöttin, die den Lorbeer reicht und keine gefangenen oder zertretenen Gegner. In seiner Feldrüstung mit Feldbinde und Lanze, ganz allein auf einem unbenannten Siegesfelde pariert der Kaiser sein prächtig aufgezäumtes Roß; der Kopf wieder in dreiviertel Profil, das Haar unter der Feldhaube verborgen, der gestutzte Bart ergraut, die leicht geschwungene Nase wie sie Contarini 20 Jahre vorher charakterisiert hatte; dieselben Augen, *occhi avari*, begehrlich, ein wenig übergrößert, wie es für den Beschauer des hohen Bildes notwendig war; das Ganze von außerordentlicher Geschlossenheit und Feinheit.

Tizians Kunst hat gleichwohl ein Jahr später den Kaiser noch tiefer gefaßt auf dem jetzt in München befindlichen Gemälde, wiederum allein ohne alles Beiwerk, sitzend im Sessel, schlicht in der Kleidung, wenn auch sehr bedeutend in dem landschaftlichen Rahmen. Wahrer als bei dem prächtigen Kopf des Reiters von Mühlberg mit den betont großen Augen und der kühn geschwungenen Nase liegen hier die kleineren Augen tiefer in ihren Höhlen, hat auch die Nase noch eine kleinliche Spitze, ist das ganze Gesicht noch welker und durchfurchter. Hier tritt er uns ganz unmittelbar nahe (Textband, zu S. 504).

Noch während des Druckes bin ich dank der Anregung und dem großen Entgegenkommen des Herrn Dr. Moebius vom Landesmuseum in Kassel in der Lage, dem Münchener Bild noch eine wichtige Parallele zur Seite zu stellen, formal ikonographisch eine Bestätigung und für die seelische Charakteristik eine Ergänzung. Neben das Münchener Bild im Lehnstuhl würde Tizians Porträt des Kaisers im Harnisch aus demselben Jahre gehören, dessen Original leider verloren ist. Indessen sind wir in der Lage, es aus zwei Kopien sozusagen wieder zu gewinnen. Die eine ist die auf den ersten Blick prachtvolle Tafel des Fuggerhauses zu Augsburg (bei Suida, 134[b]) mit der ebenso minutiös wie glänzend gemalten Rüstung und der Inschrift: *Carolus V D.G. Roma: impe: Anno 1548;* nur daß hier der jugendliche Kopf mit den glatten Zügen ganz und gar nicht zu diesem Jahre paßt; ich hatte deshalb ursprünglich gar nicht die Absicht, dabei zu verweilen. Die Augsburger Datierung gewinnt aber plötzlich Leben angesichts der genauen Wiederholung in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

1521

1530

1548

5. Bildnismedaillen Karls V von 1521, 1530 und [1548]. Bernhart, Nr. 10, 157, 105

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Haltung und Harnisch, die sich im Palazzo Ducale zu Mantua befindet; die Ausführung der Rüstung ist geringer, jedoch, wie die Gesamtanlage, eine haarscharfe Wiederholung; hier paßt der sehr eindrucksvolle Kopf denkbar gut zur Altersstufe von 1548. Herr Dr. Moebius wollte das Mantuaner Gemälde anfangs selbst publizieren, hatte aber die große Güte, mir die Anregung und die von Cav. Nino Giannantonj zu Mantua stammende Auskunft zu überlassen. Danach handelt es sich um eine Kopie des Seicento nach dem verlorenen für den Herzog von Mantua gemalten Original Tizians. Die Gemäldeverwaltung des Palazzo Ducale erteilte ihrerseits die Genehmigung zur Reproduktion an dieser Stelle, wofür ich ebenso wie für die Bereicherung unserer Kenntnis durch Herrn Dr. Moebius nicht dankbar genug sein kann. Wenn ich nicht irre, gelangen wir auch hier, ähnlich wie bei den diplomatischen Akten, durch Trümmer und Kopien zu dem verlorenen Original und damit nahe an die Persönlichkeit des Dargestellten heran. Gegenüber dem gedankenvoll müden Ausdruck des Münchener Bildes tritt uns auf der Mantuaner Kopie der alte Edelmann zwar nicht in der repräsentativen Steigerung von Mühlberg, wohl aber noch einmal gestrafft in Harnisch und Haltung entgegen; wohl gealtert und durchfurcht, aber im Blick der Augen und dem leicht geöffneten Mund seelisch lebendig und aktiv. Alles was der gleich zu nennenden Miniatur aus der Überlieferung des Toison d'or fehlt, die ich wegen des altburgundischen Habits zum Titel des Textbandes gestellt habe, das hat dieser im Detail nahe verwandte wirklich bedeutende Kopf. Dazu ist es das einzige der großen Bilder, das den Kaiser, wie die Gloria, barhäuptig und deshalb auch die schön entwickelte Stirn zeigt. Unter den Medaillen gibt es dazu kein Gegenstück.

Die Medaillen der Spätzeit, besonders der fünfziger Jahre, zeigen gegenüber dem eleganten Barett gelegentlich den runden hohen Hut, wie der Holzschnitt von M. R. (1547), Bernhart, Abb. 11, oder die runde Kappe (Nr. 135). Die Medaille 105, die wir in Reproduktion bringen, Art des Bolsterer, ist im einzelnen nicht von idealer Durchführung, zeigt aber eine Porträtähnlichkeit, die den guten Tizianbildern entspricht. Dann verliert sich das Bild auch auf den Medaillen in den imposanten aber leeren Imperatorenkopf der Spätrenaissance und des Barock. Hier spricht nur noch der Stil der Zeit, ihre Konvention, nicht mehr das Wesen einer Persönlichkeit.

Dagegen schließen sich Jugend und Alter zusammen in dem eben genannten Bild des *Livre de l'ordre de la toison d'or* vom Jahre 1559, ein Jahr nach dem Tode des Kaisers, aber nach der ausdrücklichen Bemerkung des Buches zurückgehend auf eine Vorlage nach dem Leben: *l'empereur*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

pourtraict au vif en habit ducal, — der Tracht des Souverains vom Goldenen Vließ, des Herzogs von Burgund. Bürgerlich trocken, die Augen übertrieben, die Nase reichlich groß, aber wie auf den besten Bildern vorn etwas eckig zugespitzt, das Untergesicht sehr diskret behandelt mit dem stark gestutzten Bart, Handschuhe wie öfters, wenn auch etwas steif, — das Ganze in gewollter Haltung, die Kette in der alten schweren Form, wie die altburgundische Barettschärpe, die über die linke Schulter zurückgeworfen ist. Der Hemdkragen wie auf allen späten Bildern nach dem Leben aus dem geschlossenen Anzug hervorschauend.

Endlich die Gloria! Wir wissen aktenmäßig, daß dieses Bild schon 1554, Sept. 10. abgeliefert und spätestens 1553 bestellt worden ist. Es heißt bei Tizian *La Trinità;* Vargas nennt es ebenso (an Karl 30. Juni 1553) *la Trinidad*. Karl läßt es im letzten Codicill, wo er unter diesem Altarbild in S. Jeronimo de Yuste begraben sein will, das *Juicio final* nennen. Philipp sah darin die *Gloria*, vielleicht sogar die Glorifikation seines Vaters, der seinerseits demütig mit abgelegter Kaiserkrone vor der Dreieinigkeit schon im Kreise der himmlischen Heerscharen kniet, — ungepflegt Haar und Bart, das Totenhemd statt Rüstung oder Prunkgewand, und doch das Porträtmäßige noch unverkennbar, nun wirklich der Greis.

Das Bild, das der Sohn bewahrte, der über die ersten Meister der italienischen Hochrenaissance verfügte, selbst in einem nahen Verhältnis zu Tizian, spricht sich in dem Denkmal aus, das er dem Vater über seiner späteren Grabstätte im Escorial setzte. Leone Leoni hatte schon Medaillen auf den Kaiser geprägt; sein Sohn Pompeo Leoni schuf diese ungeheuren repräsentativen Bronzebilder des knienden Kaisers mit der Gemahlin, der Tochter Maria und den beiden königlichen Schwestern, die ihn nach Spanien begleitet hatten. Auch hier eine feste ikonographische Tradition: noch einmal dieselbe Anordnung wie in jenen Glasgemälden von S. Gudule zu Brüssel: kniende Königspaare. Wer könnte zweifeln, daß der Sohn damit im Sinne des Vaters handelte.

III

Zu den Schrifttafeln

Der Sinn dieses Bandes liegt nicht nur in der Rechenschaftslegung für die einzelnen Sätze des Textes aus der kritisch gesichteten Überlieferung, sondern ebensosehr in der Absicht, dem gebildeten Leser eine Vorstellung von dem Wesen dieser Überlieferung zu übermitteln. Dazu gehört das Bild der äußeren Erscheinung unserer Schriftstücke, wie ihre unterschiedliche innere Form.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN