

Grafische Bildnisse Karls V. im Dienste von Darstellung und Propaganda

in: Karl V. 1500 - 1558. Neue Perspektiven seiner Herrschaft in Europa und Übersee, hg. von Alfred Kohler, Barbara Haider und Christine Ottner, Wien 2002 (=Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Historische Kommission, Zentraleuropa-Studien, Bd. 6), S. 21 - 56 (= Referat zum Internationalen Symposium der Historischen Kommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 7. - 11. März 2000) Spanische Fassung unter dem Titel **Retratos gráficos de Carlos V al servicio de la representación y la propaganda**, in: Carlos V / Karl V. 1500-2000, hg. von der Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V - Österreichische Akademie der Wissenschaften, Madrid 2001, S. 302 - 332 (ohne Abbildungen).

Prof.em.Dr. Rainer Wohlfeil

Grafische Bildnisse Karls V. im Dienste von Darstellung und Propaganda

Für dieses Referat ist von dem Sachverhalt auszugehen, daß es bisher keine Untersuchung gibt, deren Autor sich - wie beispielsweise Wolfgang Hilger für Ferdinand I.¹ - mit der Ikonographie Karls V. eingehend beschäftigt hat. Nur Vorarbeiten sind erbracht, etwa die von Enrique Pacheco y de Leyva,² von Karl Brandi³ und von Elena Páez.⁴ Auch mangelt es an Studien, wie sie beispielsweise Regine Jorzick für Philipp II. vorgelegt hat. Neueste Biographien und weitere Veröffentlichungen zur Geschichte des Kaisers enthalten zwar Bilder, aber sie dienen als Illustrationen zum Text. Die Zahl der Studien zu Bildnissen Karls ist begrenzt. Als einschlägige Veröffentlichungen sind vor allem zu erwähnen die älteren Arbeiten von Herbert von Einem,⁵ Georg Poensgen⁶ und Diane H. Bodart,⁷ im Kontext meiner Fragestellung von Fernando Checa Cremades,⁸ Alfred Kohler,⁹ Elisabeth von Hagenow,¹⁰ Rainer Wohlfeil,¹¹ der Innsbrucker Katalog ‚Kunst um 1492 - Hispania Austria‘,¹² die Kataloge der Ausstellungen des Gedenkjahres 2000 zu Gent,¹³ zu Bonn und Wien¹⁴ mit den Beiträgen von Georg Kugler,¹⁵ Karl Schütz¹⁶ und Sylvia Ferino-Pagden,¹⁷ die von Hugo Soly herausgegebene ‚Festschrift‘ mit dem Beitrag von Peter Burke¹⁸ sowie vor allem der Madrider Katalog ‚Los Austrias‘.¹⁹ Wenn jüngst Ernst Schulin darauf hingewiesen hat, daß die Geschichte Karls V. „multiperspektivisch“ erarbeitet werden müsse und daß „noch viele neue Erkenntnisse und Sichtweisen zu erwarten seien“²⁰, so zielen seine Worte wohl auch auf die Einbeziehung von Bildern als historische Quellen. Dieser Aufgabe nehme ich mich an in einer eng begrenzten Fragestellung als Anreiz zu weiteren Forschungen. In ihrem Zentrum steht die Grafik als ein historisch bisher kaum untersuchter Bereich.²¹

Formen und Abläufe kaiserlicher Selbstdarstellung und Propaganda mittels des geschriebenen und gedruckten Wortes sind gut bekannt. Der Kaiser nahm bekanntlich selbst starken Einfluß auf die historiographische Überlieferung seines Wirkens, etwa über seine Hofgeschichtsschreiber. Wie aber verhielt es sich im Bereich bildlicher Darstellung? Den Einsatz von Bildwerken verschiedener Art bei Besuchen, Einzügen und Triumphreisen hat zuletzt Kohler geschildert²⁴. Sie werden von mir ebenso wenig behandelt wie ein Versuch, aus den Bildnissen Karls Aussagen über sein Wesen zu ermitteln²⁵. Meine Fragestellung orientiert sich an Heinz Schilling. Er hat 1997 von drei Leitmotiven gesprochen, die Persönlichkeit, herrschaftliches Denken und lebenswerkbezogenes Handeln Karls V. prägten – seine Konzeption des Kaisertums, die Religionsproblematik und der Kampf um die Gestaltung des frühmodernen Europa²⁶. Diesen Leitmotiven gilt meine Frage, ob und in welcher Weise grafische Bildnisse des Kaisers in den Dienst kaiserlicher Propaganda gestellt wurden. Speziell wird danach gefragt, ob und wie Kaiserwahl und Kaisertum über Bildnisse programmatisch verfochten und legitimiert wurden. Griffen Bilder das religiöse Problem in unmittelbarer Aussage auf, wurde der Kaiser in seinem Kampf um die Macht in Europa verbildlicht? Wenn es geschah, wie nahm der Kaiser solche Grafik wahr, lautet die zusätzliche Frage.

Eine erste Antwort erfolgt in Analyse und historischer Erklärung am Beispiel von Bildnissen des Kaisers, die ausgewählt wurden, weil sie zeitgenössisch rezipiert werden konnten (I). In einer Zusammenfassung werden danach erste Ergebnisse und Erkenntnisse vorgetragen, die sich bisher aus der Gesamtheit des Materials erschließen lassen. In diesem Zusammenhang wird versucht der Frage nachzuspüren, wie „die besondere Beziehung zwischen künstlerischer Darstellung und politischer, religiöser und kultureller Macht während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu verstehen sind“²⁷ – ein Problem, dem Checa Cremades nur im Bereich der ‚hohen‘ Kunst nachgegangen ist.

Die Stoffsammlung verzichtet bewußt auf die Nutzung von Gemälden²⁸, Fresken²⁹, Plastiken³⁰, Münzen³¹, Bildnismedaillen³², Medaillons³³, Siegeln³⁴, Miniaturen³⁵, Teppichen³⁶, Glasfenstern³⁷ usw., obgleich auch sie teilweise propagandistisch eingesetzt wurden. Nur in vereinzelt Fällen wird auf solche Werke verwiesen. Das gilt auch für Gemälde, obgleich unbestritten ist, daß Gemälde in späteren Jahrhunderten große Nachwirkung zeitigten. Sie konnten jedoch zu Lebzeiten des Kaisers wegen ihrer Standorte propagandistisch kaum genutzt werden und wurden höchstens von einem kleinen Kreis rezipiert. Sie lassen sich vom Historiker auswerten als Beispiele für eine bildliche Wiedergabe des Kaisers durch einen Maler, den er an sich gebunden hatte³⁸, oder durch einen Maler, der seinem Umfeld fern stand³⁹. Gemäldeporträts

fanden vor allem dann eine auf höfische Kreise begrenzte Rezeption, wenn neben dem Original zeitgenössische Repliken geschaffen und versandt wurden. Für ein solches Verfahren sei beispielhaft auf die Bildnisserien verwiesen, die in der Werkstatt Lucas Cranach d. Ä. zu Wittenberg mit Porträtmalereien von Martin Luther und Katharina von Bora oder von den sächsischen Kurfürsten angefertigt und verschickt wurden²⁴. In ähnlicher, aber geminderter Form verfuhr der burgundische Hof während der ersten Jahre Karls als Herzog, so daß sich bedingt von einer habsburgischen Bildpropaganda durch Gemälde sprechen läßt.

Als Folge dieser Überlegungen steht im Zentrum der Studie die zeitgenössische Grafik. Mit dieser Ausdrucksform konnten Bilder propagandistisch einen großen Rezipientenkreis erreichen. Grafiken sind in den mit Bildern gut ausgestatteten Ausstellungskatalogen und ‚Festschriften‘ des Erinnerungsjahres 2000 nur mit vereinzelt Abbildungen vertreten²⁵. Unter Grafik sind nicht nur Einzelblätter, sondern auch rezeptionswirksame Stiche und Holzschnitte in Druckwerken, vor allem als Frontispiz oder auf dem Titelblatt²⁶, zu subsumieren. Die Grafiker verwendeten außer dem Porträt des Kaisers auch ikonographische Mittel – beispielsweise heraldische, allegorische, symbolische, emblematische, mythologische, dekorative, architektonische und besonders historische²⁷.

I

Unter dem Aspekt propagandistischer Nutzung können die Bildnisse Karls V. in sechs Gruppen eingeteilt werden: Kindheit - Herzog von Burgund - Kaiserwahl - Kaiserkrönung - Tunis-Unternehmen 1535 - Vom Schmalkaldischen Krieg zur Abdankung.

Kindheit

Die Porträts der Kinder Philipps des Schönen und Johannas von Kastilien-Aragon²⁸ waren vornehmlich für die Familie und befreundete Höfe bestimmt. Besonders Karls Tante, Erzherzogin Margarete, widmete sich dieser Aufgabe, indem sie Bildnisaufträge vergab. So malte Lucas Cranach d. Ä. während seiner Reise in die Niederlande 1508 am Hofe zu Mecheln ein

verloren gegangenes Porträt Karls². Bildwürdig im Dienste habsburgischer dynastisch-politischer Propaganda. wurde Karl als Herzog von Burgund.

Herzog von Burgund

Um 1515 wurde ein Bildnis des für großjährig erklärten jungen Herzogs gemalt, das Michiel Sittow zugeschrieben wird. Dieses auf Außenwirkung zielende Bild wurde „als Bildnistyp in der Folge zum offiziellen Porträt des Herrschers“, es wurde „beständig aktualisiert“ und behielt derartige Bedeutung bis zum Ende des Jahrzehnts bei. In zahlreichen Kopien und Varianten wurde es wiederholt². Hierhin gehören wohl auch das offenbar verlorene Porträt von Barent van Orley, entstanden um 1516, und seine Repliken².

Das Sittow zugeschriebene Bildnis dürfte als Vorlage für das Porträt Karls in der ‚Familie Maximilians‘ von 1515/16 gedient haben. Das Gemälde von Bernhard Strigel verbildlichte das dynastisch-politische Denken von Karls Großvater Maximilian². Den politischen Vorstellungen am burgundischen Hof entsprach es nicht², wie das Gemälde der Bruderschaft du Puy Notre-Dame beweist². Daß der Jüngling wesentlichen Anteil an der Gestaltung seiner Bildnisse genommen hat, ist nicht bekannt. Propagandistische Außenwirkung und große Öffentlichkeit konnten auch andere Ölbilder² kaum erzielen². Grafik findet sich nur vereinzelt und ist nicht im Sinne habsburgischer Propaganda zu interpretieren².

Kaiserwahl

Für die Kaiserwahl mußte Karl einem breiteren Kreis bekannt gemacht werden. Dazu bedienten sich die habsburgische Partei und reichspatriotische Kräfte **auch** druckgraphischer Bildnisse. Ihre Auftraggeber lassen sich nicht ermitteln, zu vermuten sind sie im Umfeld der Statthalterin Margarete, vor allem aber in Augsburg. Entstanden sind zwischen 1519 und 1521 die Radierungen des Augsburgers Daniel Hopfer² und des Nürnbergers Hieronymus Hopfer². Auf der Eisenätzung von 1521 des Nürnberger Waffenätzers ist Karl im Profil mit strengen Gesichtszügen vor ornamentalem Hintergrund und Titulaturtext dargestellt. Entstan-

den ist sie wohl analog zum ‚Ehrenpfennig‘, einer Ehrenmedaille, von Albrecht Dürer und Hans Kraft d. Ä. im Kontext des ursprünglich nach Nürnberg einberufenen, wegen der Pest nach Worms verlegten ersten Reichstags des neuen Kaisers. Besondere Beachtung verdient im Zusammenhang mit der Fragestellung ein Bildnis in verschiedenen Holzschnitten, deren Zuschreibung umstritten ist: Hans Weiditz oder der Petrarca-Meister. Von dem Blatt sind drei Schnitte mit mehreren Zuständen bekannt²⁴, auf denen fast alle der oben benannten ikonografischen Ausdrucksmittel²⁵ eingebracht wurden.

Auf allen Holzschnitten wird der junge Fürst als Halbfigur gezeigt hinter einer Brüstung, auf der seine Hände ruhen. Als Kopfbedeckung trägt er ein Barett mit Agraffe. Über einer pelzbesetzten Schauben aus Brokat mit Granatapfelmuster hängt die Collane des Goldenen Vlieses. In seiner rechten Hand hält er einen Granatapfel. Dieser Repräsentationsbildtypus ist in allen Schnitten weitgehend gleich. Unterschiedlich ist die weitere Bildgestaltung.

In dem ältesten Schnitt²⁶ von 1518 wird Karl als Jüngling mit schönen, jugendlich-weichen Gesichtszügen von einem architektonischen Rahmen mit zwei pseudokorinthischen Säulen umgeben, deren Kapitelle durch einen geraden Abschluß verbunden sind. Die Säulenbasen zeigen Embleme, an den unteren, kannelierten Säulenschäften stehen Putten als Fackelträger und Posaunenbläser. Sie verweisen auf den Ruhm des Königs. Oberhalb der Abdeckung der Nische schweben verzierte Füllhörner, aus deren Öffnungen Granatäpfel quellen. Jeweils in ihrer Mitte sind sie von einem Ring umgürtet, an denen ein Joch bzw. ein Pfeilbündel hängen – die Symbole der spanischen Großeltern. Das Joch war das Emblem König Ferdinands von Aragon, das Pfeilbündel stand für Isabella von Kastilien-León²⁷. Unterhalb der Granatäpfel befindet sich ein mit einköpfigem nimbierten Adler und Krone überwölbter Wappenschild, der neben Wappen spanischer Länder auch die von Sizilien, von Österreich und von Burgund sowie die bourbonischen Lilien enthält. Der einköpfige Adler ist der Adler des Johannes. Er gehörte wie das Pfeilbündel zu den Emblemen der spanischen Großmutter, verweist also nicht auf die römische Königswürde²⁸. Zwischen den Säulenkapitellen befindet sich oberhalb des Kopfes von Karl die Inschrift ‚Karolus Rex Hispanie‘. Die Brüstung ist nicht, wie auf dem zweiten Schnitt, von einem ornamentierten Teppich mit pflanzlichem Dekor voll ausgefüllt, sondern enthält nur einen Teil dieses Bildelementes, das in die das Blatt abschließende Inschrift hineinragt. In einem darunter gesetzten xylographischen Text wird Karl als ein ‚gewaltiger Herr‘ bezeichnet, der ‚von Gottes Gnaden‘ herrscht. Die umfangreiche Titelaufführung schließt: ‚Item dise gebildnus ist gemacht nach seiner gestalt 1518‘. Diese Aussage be-

legt zusammen mit der zutreffenden Kenntnis der Embleme der spanischen Großeltern, daß der Schöpfer **dieses** Holzschnittes mit dem Umfeld Karls vertraut gemacht worden war.

Auf dem zweiten Schnitt² befindet sich das Brustbild des Fürsten mit härteren Gesichtszügen in einem architektonischem Rahmen mit Bogen, Säulen und Putti entsprechen der ersten Variante. In der Rundung hängen an Granatäpfeln das Joch Ferdinands von Aragon, wiedergegeben in offensichtlich mißverständener Form als Bogen, und das Pfeilbündel der Isabella von Kastilien. Zwischen den Granatäpfeln befindet sich ein Wappenschild, überwölbt von Krone und nimbiertem Adler des Johannes. Die Wappen beziehen sich auf die Kronen von Kastilien und León, Sizilien und Jerusalem, von Österreich und Burgund. Zwischen dem Wappenschild und dem Kopf sind Karls Embleme eingebracht - die zwei Säulen des Herkules ohne Bekrönung und seine Devise ‚PLVS OVLTRE‘ in der verdeutschen Form ‚Noch weiter‘. Unterhalb der Brüstung führt der achtzeilige xylographische Text Karls Titulatur an, beginnend mit der Formulierung ‚Von gottes‘ genaden wir Karoll Roemischer Künig zu Hispanien...‘ Der Text läßt folgern, daß das Blatt nach der Frankfurter Wahl von 1519 ausgegeben worden ist.

Ein dritter Schnitt³ weist weder eine Umrandung noch eine Textbeigabe auf. Karl erscheint mit harten Gesichtszügen. Am oberen Rand des Blattes findet sich die Inschrift ‚Karolus Rex Hispanie‘, darunter die Jahreszahl 1519. Oberhalb des Kopfes schließt die Devise ‚Noch weiter‘ die beiden ungekrönten Säulen des Herkules ein. Zwischen der Jahreszahl und der Devise halten zwei aufrecht stehende Tiere (geflügelte Löwen mit Greifenköpfen?) ein Wappen mit dem nimbierten doppelköpfigem kaiserlichen Adler, überwölbt von einer geschlossenen Krone, der Kaiserkrone, und umrahmt von der Collane mit dem Goldenen Vlies. Über den Wappenschildern zur rechten und linken Seite der Mittelgruppe schweben offene Kronen, die Wappen verweisen auf die Titulatur Karls. An den Wappen hängen die Embleme seiner spanischen Großeltern, das Joch ist erneut mißverstanden.

Der zweite Schnitt wurde in Augsburg bei Jost de Negker geschnitten⁴. Für die beiden anderen Schnitte muß zumindest ein anderer Formschneider herangezogen worden sein. In der Reichsstadt ansässig waren die Fugger, deren Haupt Jakob der Reiche zentraler Kreditgeber für die Kosten des Wahlkampfes Karls war. In Augsburg fand 1518 der letzte Reichstag Maximilian I. statt, auf dem sich der alte Kaiser bereits bemühte, die Wahl seines Enkels zu sichern. In diesem Zusammenhang könnte das Blatt mit der Jahresangabe 1518 als erster Schnitt angefertigt worden sein. Da der Enkel bis 1520 deutschen Boden nicht betreten hat, mußte der Bildschöpfer über eine Bildvorlage verfügen. Während für den Stich von Daniel

Hopfer eine Medaille als Vorlage diente²³, vermutet Erwin Pokorny²⁴, daß für den ersten Schnitt von Hans Weiditz oder dem Petrarca-Meister das Bildnis herangezogen wurde, das um 1515/16 von Michiel Sittow gefertigt wurde²⁵. Dem zweiten Schnitt habe das um 1516/17 gemalte Porträt von Barent van Orley als Vorlage gedient. Eine Vorlage könnte 1518 Maximilian bereitgestellt haben. Vielleicht aber wurde der Bildschöpfer durch die habsburgischen Wahlhelfer und dann wohl auf Kosten von Fugger in die burgundischen Niederlande geschickt. Nach dem Tode Maximilians entstanden Holzschnittbildnisse des verstorbenen Kaisers von Albrecht Dürer²⁶ und Hans Weiditz²⁷. Ähnlichkeiten zwischen diesen Bildern und der Darstellung Karls dürften für die zeitgenössischen Bildbetrachtern unübersehbar gewesen sein. Für die Beziehungen zwischen dem jungem Thronbewerber und seinem kaiserlichen Großvater stand auch Maximilians persönliches Symbol, der Granatapfel mit seiner mehrschichtigen Bedeutung²⁸. Daß die Frucht auch „als besitzanzeigendes heraldisches Zeichen für Granada“ verstanden werden konnte²⁹, ist nicht auszuschließen, erscheint jedoch zweitrangig im Vergleich zum Verweis auf den Großvater. Über die Bildnisse von 1519 und über den Granatapfel legitimierte der verstorbene Kaiser den Enkel als Sproß seiner Familie, ließ die „dynastische Kontinuität in der Thronfolge als natürlich und rechtmäßig erscheinen“³⁰. Dazu war offenkundig der erste Schnitt nicht geeignet, denn er qualifizierte den ‚Rex Hispanie‘ als einen ‚gewaltigen Herrn und König‘. Derartiges maximilianäisches Herrschaftsbewußtsein und die angesprochene Machtfülle hätten die Deutschen vor der Wahl erschrecken lassen. Die habsburgische ‚Wahlkampfleitung‘ wird dafür gesorgt haben, daß dieses erste Blatt als Propagandamaterial zurückgezogen wurde. Im Umfeld der Frankfurter Wahl wurde vermutlich zunächst der dritte Schnitt mit seinem Verzicht auf eine Beschreibung der machtheischenden Titulatur des Bewerbers eingeschoben. Erst der zweite als letzter Schnitt entsprach mit seiner Abschwächung der Aussagen des ersten Holzschnittes der Propagandastrategie der habsburgischen Partei. Daß in dem ersten und dritten Schnitt der Thronbewerber unmittelbar über die Inschrift, in dem zweiten gewissermaßen nur mittelbar über den Text als ‚spanischer König‘ vorgestellt wurde, ließ sich als Verweis darauf verstehen, daß Karl zwar König war, sein Königtum aber im Gegensatz zu seinem französischen Konkurrenten Franz I. räumlich nicht direkt an das Römische Reich deutscher Nation grenzte und daher für die Reichsstände weniger gefahrenträchtig erscheinen sollte. Die verschiedenen Grafikfolgen entsprachen einem politisch bedingten Wandel in der Propaganda. Alle Bildnisse, die im Zusammenhang mit der Kaiserwahl standen, legitimierten den zukünftigen römischen König, bekundeten aber nur in dem dritten Holzschnitt eine direkte Aussage zum Kaisertum.

Auch Flugschriften trugen zur offenkundig notwendigen Legitimation des Thronbewerbers bei. Zu den Texten traten Bilder Karls mit mehr oder weniger Porträtcharakter hinzu²⁴. Zu erwähnen ist vor allem der 1519 in Straßburg mehrfach gedruckte Holzschnitt von Hans Baldung Grien²⁵: Als Jüngling schaut Karl den Bildbetrachter mit forschendem Blick an. Der Wappenschild vor seiner Brust, hinterfangen von einem nimbierten einköpfigen Adler, verweist auf Österreich und Burgund. Über dem Holzschnitt die Inschrift ‚Carolo Ro. Regi‘, unter ihm ‚Victoria‘. Derartige Bilder sollten helfen, den Enkel Maximilian I. in Deutschland nicht nur literarisch als ‚das edel Blut‘²⁶ vorzustellen, sondern ihn bildlich ebenfalls politisch-dynastisch zu legitimieren. Wie stark das Bedürfnis nach Legitimation war, zeigt beispielhaft ein Titelholzschnitt, auf dem der junge Habsburger zusammen mit Karl dem Großen abgebildet wurde²⁷. Der mehr als sieben Jahrhunderte tote fränkische Kaiser beglaubigte den Thronanspruch des Habsburgers, indem Karl V. über Karl den Großen mit dem römischen Kaisertum verknüpft wurde. Damit konnten zugleich die Bewerbungsbegründungen des französischen Königs abgewiesen werden.

Kaiserkrönung

In den Jahren zwischen dem Wormser Reichstag und der Kaiserkrönung mangelt es an Bildern. Offensichtlich bestand keine Nachfrage. Dieser Sachverhalt läßt sich historisch erklären, daß in Deutschland die anfängliche Begeisterung für den jungen Kaiser schwand, nachdem Karl deutschen Boden verlassen hatte. Das kaiserliche Amt verlor infolge der jahrelangen Abwesenheit seines Inhabers so an Ansehen, daß neue Bildnisse Karls nicht nachgefragt wurden. Die habsburgische Propaganda sah sich veranlaßt, diesem Verlust an Bedeutung entgegenzutreten. Im Reich griff sie auch bildlich auf den Großvater zurück, der im Gedächtnis der Zeitgenossen als Kaiser noch lebendig und „dessen Bildnis durch vielfache Verbreitung gleichsam zum Symbol wie zur Chiffre kaiserlicher Macht“ geworden war. Mit Werken plastischer Kleinkunst, wie beispielsweise jenem Alabasterrelief von 1529 aus Augsburg, auf dem sich beide Kaiser im Brustbildnis anschauen, beglaubigte zwar der Großvater das Kaisertum seines Enkels²⁸, ließ sich aber keine propagandistische Wirkung erzielen. Das gilt ebenso für weitere Werke dieser Art²⁹. Nur in Flugschriften finden sich ganz vereinzelt Bildnisse mit Porträtcharakter³⁰, auch in Spanien³¹.

Erst um 1530 entstanden neue, auf die höfische Rezeption begrenzte Bildnisse. Karl V. selbst begann sich nun auch mit Fragen zu befassen, die "unmittelbare Einwirkungen auf die seiner Person geltende Werbung" betrafen²⁴. Seit seinem vierten Lebensjahrzehnt, angestoßen wahrscheinlich durch seinen ersten Italienaufenthalt, trat das ‚Medium Kunst‘ in sein persönliches Blickfeld²⁵; fraglich bleibt jedoch, ob er in steigendem Maße bei Bildfindungen mitwirkte²⁶. Daß bereits nach dem Sieg bei Pavia am kaiserlichen Hof angestrebt wurde, ein verbindliches mythisch-heroisches Bild des Kaisers zu schaffen und damit jene Serie von Verbildlichungen einsetzte, mit denen Karl V. verherrlicht zu werden begann, betont Checa Cremades²⁷. Seither wurde Karl allegorisch dargestellt oder mystifiziert, als geheiligte Person gedeutet und insgesamt als Inbegriff des Kaisertums vorgestellt²⁸ - eingeordnet in jene sinnbildlichen Bezüge, wie sie die Literatur bereits anbot. Jetzt wurde Karl als Kaiser glorifiziert - erinnert sei nur an die 'Allegorie als Weltherrscher' von Parmigianino²⁹. Es entstanden nach und nach jene uns heute vertrauten Porträtgemälde³⁰, beispielsweise während des kaiserlichen Aufenthalts 1532/33 in Bologna. Hier übernahm Tizian seine Rolle als ‚Hofmaler‘. Diesen Bildern eignete aber wegen ihres Verbleibs im höfischen Bereich kaum propagandistische Außenwirkung, zumal Karl V. offenkundig stärker interessiert war, sein Bild und den Ruhm des Hauses Habsburg der Nachwelt zu überliefern als Bilder zur Propaganda im Alltag zu nutzen. Derartige Nutzung war auch kein Anliegen seiner Berater und seines höfischen Umfeldes.

In Spanien entsprach das Verhältnis zwischen König und Untertanen nicht dem in Deutschland. Karls Wahl zum römischen König hatte mit zum Aufstand der Comuneros beigetragen. Der ungeliebte König gewann aber nach seiner Rückkehr ab 1522 durch eine kluge Reaktion auf den Aufstand und durch seine langjährige Anwesenheit im Lande langsam die Zuneigung der Spanier. Sie begannen Stolz auf sein Kaisertum zu entwickeln, und so gelangte die Kaiserkrönung schnell auch bildlich zur Kenntnis der Interessierten. Karls Krönung mit der Eisernen Krone der Langobarden am 22. und die Kaiserkrönung am 23. Februar 1530 zu Bologna konnten über Holzschnitte rezipiert werden³¹. Zugleich entstanden im Dienste europaweiter Propaganda die ‚Calvacata‘ Karls V. – ein kolorierter Holzschnitt in 23 Blättern von Robert Peril³² und eine Radierung in vierzig Blättern von Nicolaus Hogenberg³³. Speziell für Deutschland sind dagegen keine zeitgenössischen Bilder der Kaiserkrönung zu belegen.

Erst mit dem zweiten Aufenthalt des Kaisers in Deutschland, vor allem nach dem Reichstag zu Augsburg, erwuchs neues Interesse an Bildern³⁴. Diese Nachfrage deckte ein ungewöhnlich großer Kupferstich aus dem Jahre 1531 mit Epitaphinschrift. Ihn fertigte Barthel Beham als Hofmaler des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. auf der Grundlage eigener Studien an, als

sich Karl V. im Juni 1530 in München aufhielt²⁴. Welchen Wert diesem Bildnis Zeitgenossen und Nachwelt zusprachen, belegen nicht zuletzt Nachstiche²⁵, so auch später im wirkungsträchtigen Werk von Fray Prudencio de Sandoval zu Geschichte, Leben und Werk des Kaisers²⁶. Das Brustbild Karls mit kleinem Barett, der über seiner kostbaren Brokatschaube als einziges Zeichen seines politisch hochstehenden Ranges und seiner gesellschaftlichen Bedeutung das Goldene Vlies am schlichten Band trägt, strahlte uneingeschränkt Würde und damit die Majestät des Kaisertums aus. Diese Sicht des Kaisers konnten alle Deutschen akzeptieren, war sie doch frei von Anspielungen auf die bereits offenkundig gewordenen religiösen Probleme. Die starke Ausstrahlung von Würde legitimierte Karl und sein Kaisertum auch ohne entsprechende Herrschaftssymbole und Zeichen, wie sie der Holzschnitt eines anonymen Meisters von 1532 zeigte²⁷. In Behams Stich wurde Karl in einem beige-schriebenen lateinischen Distichon als Sproß der Götter gerühmt: PROGENIES DIVVUM QVINTVS SIC CAROLVS ILLE / IMPERII CAESAR LVMINA ET ORA TVLIT / AET. SVAE XXXI / ANN. M.D. XXXI²⁸. Das Bildnis wurde nicht im Dienste der habsburgischen Propaganda gefertigt, dennoch wirkte es – vielleicht ungewollt - in ihrem Sinne propagandistisch. Es läßt sich als **das** grafische Bildnis des Kaisers in der Mitte seines Lebens einstufen, das ohne Bedenken rezipiert werden konnte. Mit diesem Kaiser als ‚Staatsoberhaupt der Deutschen‘ konnte sich fast jedermann identifizieren. Als ein ‚klassisches‘ hat es Checa Cremades qualifiziert²⁹. Kurt Löcher zählt es zusammen mit dem gleichzeitigen seines Bruders Ferdinand „zu den vollendetsten ihrer Zeit“. Es sind Bewertungen, denen ich mich uneingeschränkt anschließe. Wenn auch nach Löcher das Bildnis Karls vornehmlich als ein Zeichen bayerischer Loyalität dienen sollte, hätte es auch, wenn die Zeit ein ‚Amtsstubenbildnis des Reichsoberhauptes‘ gekannt hätte, zweifelsfrei dieser Aufgabe gerecht werden können. Für einen solchen Zweck weniger geeignet erscheinen - zumindest heute - die von Prachtentfaltung strotzenden Holzschnitte von 1530 und 1532 des Augsburger Christoph Amberger³⁰, obschon seine Bildgestaltung nachgeahmt wurde. Beide Bildnisse zeigen den Kaiser als Halbfigur, wobei offenbar Ambergers gemaltes Porträt des Kaisers³¹ als Vorlage gedient hat. Besonders 1530 sollten kaiserliche Hoheit und Machtfülle durch die Umrahmung unterstrichen werden. Etwa zur gleichen Zeit entstand ein Kupferstich von Christoffel Bockstorffer³². Er stellte Karl gemeinsam mit seinem Bruder Ferdinand in standesgemäß reicher Bekleidung, geschmückt mit Collane und Goldenem Vlies, in dekorativer Umrahmung dar.

Tunis-Unternehmen 1535

Für das Tunis-Unternehmen sind beispielhaft jene Fresken zu erwähnen, die im ‚Tocador de la Reina‘ der ‚Quartos nuevos‘ in der Alhambra zu Granada den Feldzug seit etwa 1539 der Nachwelt überliefern¹³. Vor allem aber befassen sich zwölf Wandteppiche, die zwischen 1548 und 1554 in flandrischen Werkstätten des Wilhelm Pannemaker erarbeitet wurden, mit diesem Feldzug. Ihre Vorlagen waren Kartons von Jan Cornelisz Vermeyen, dem in kaiserlichen Dienst übernommenen Hofmaler der verstorbenen Statthalterin Margarete der Niederlande. Als Teilnehmer des Tunisfeldzuges¹⁴ hatte er Skizzen aufgenommen, auf die erst kurz vor Beginn des Schmalkaldischen Krieges zurückgegriffen wurde. Vermeyen wurde beauftragt, seine Materialien in zwölf Kartons als Grundlage für Teppichwirker umzusetzen. Dieser Auftrag erscheint politisch-propagandistisch bedingt¹⁵ zu einem Zeitpunkt, zu dem der Kaiser vor einem neuen, riskanten militärischen Unternehmen stand.

Überkommen sind zehn der Teppiche¹⁶ und zehn der Kartons¹⁷. Insgesamt wurde die Serie noch dreimal zwischen 1566 und 1740 gewirkt, teilweise mit abweichendem Bildgehalt¹⁸. Die Teppiche der ersten Serie stimmen auch nicht voll mit den Kartons überein. Auf den Teppichen begegnet der Betrachter dem Kaiser – beispielsweise Karl zu Pferde bei der Besichtigung seiner Truppen in Barcelona¹⁹, sitzend an Bord seiner Galeone bei der Ausbootung vor La Goleta²⁰, unter seinen kämpfenden Truppen²¹, inmitten aus der Sklaverei befreiter Christen und neu versklavter Berber²² oder beim Friedensschluß mit dem durch Chaireddin Barbarossa vertriebenen Bey von Tunis²³.

Obwohl die Teppiche nach ihrer Fertigstellung im höfischen Umfeld ausgestellt wurden, erlangten sie keine größere propagandistische Bedeutung. Das gilt auch für die zahlreichen Porträtmalereien, die den Kaiser in Rüstung zeigten²⁴. Propagandistisch wirken konnten die Tunisbilder erst nach des Kaisers Tod über eine Serie von Kupferstichen des Franz Hogenberg²⁵. In den Kontext des Tunisunternehmens gehört der Triumphzug Kaiser Karls V. von Hans Schüfelein²⁶ und wohl auch ein Holzschnitt eines nordfranzösischen oder flämischen Meisters, der den Kaiser zu Pferde darstellt²⁷.

Vom Schmalkaldischen Krieg zur Abdankung

Während das Tunisunternehmen nicht in dem Maße in Deutschland in propagandistisch bestimmte Bilder umgesetzt wurde, wie es zur Auffrischung der sinkenden Reputation des Kaisers hätte zweckdienlich sein können, wurde 1532 der Holzschnitt eines anonymen Meisters – wahrscheinlich Anton von Woensam aus Worms - mehrfach verwendet, und zwar in Büchern katholischer Autoren²⁴. Der Reichstag zu Augsburg von 1530 und die Gründung des Schmalkaldischen Bundes hatten offenbart, daß sich die Kluft zwischen Alt- und Neugläubigen vertiefte. Die katholischen Reichsstände erwarteten, daß der Kaiser handle. Der Holzschnitt für die Werke des Predigers Friedrich Nausea läßt sich in diesem Zusammenhang als ein Aufruf an den Kaiser interpretieren, gemäß seines Amtes als Schirmherr und Beschützer der überlieferten Kirche zu walten. Noch eindeutiger war der Holzschnitt, den Woensam zu einem weiteren Werk von Nausea 1536 fertigte²⁵. Kaiser Karl V. und König Ferdinand I. befinden sich zu beiden Seiten eines Kruzifix‘, das die Form eines großen T zeigt. Sie halten jeweils ein Wappenschild mit kaiserlichem bzw. königlichem Adler und ein Schwert als Zeichen der Gerichtshoheit. In den Ecken des Quadrates sind die Symbole der vier Evangelisten mit ihren Namen eingebracht. Über der Inschrift IRNI (sic!) ist auf einer Holztafel zu lesen: IN HOC SIGNO VINCES – das Lemma Kaiser Konstantin des Großen. Kaiser und römischer König als zukünftiger Nachfolger im Amt werden im Vorwort zu den Predigten und in der bildlichen Darstellung aufgerufen, sich gemäß Spruch ‚Sub umbra alarum tuarum protege nos‘ als Verteidiger der christlichen Wahrheit des katholischen Glaubens zu bewähren. Die Religionsproblematik war im Holzschnitt zentral aus der Sicht des katholischen Glaubens Karls angesprochen. Der Kaiser konnte jedoch der Erwartung nicht gerecht werden. Weil es die politischen Verhältnisse nicht zuließen, mußte er befristetes Stillhalten in der Religionsfrage akzeptieren. Erst nach dem Scheitern der Religionsgespräche und dem Friedensschluß mit Frankreich kam die Stunde, in der er kriegerische Gewalt einsetzen konnte – Gewalt, die als Schmalkaldischer Krieg in die Geschichte einging.

Dieser Krieg trug dem Kaiser seinen größten Triumph als Feldherr ein – besonders durch den Sieg bei Mühlberg. Welches Aufsehen dieser Erfolg unter den Zeitgenossen erregte, offenbaren nicht nur zahlreiche schriftliche und gedruckte Zeugnisse²⁶, sondern auch Verbildlichungen aller Art: Neben bekannten Kupferstichen und Holzschnitten, wie beispielsweise die

von Enea Vico¹², Virgis Solis¹³ und des Meisters HM¹⁴ oder den Illustrationen zum Werk von Luis de Avila¹⁵, sind landläufig unbekannte Bilder zu erwähnen, wie die Wandfresken zu Óriz in Navarra¹⁶, eine Fayenceschale nach dem Stich von Vico in der Ermitage zu St. Petersburg¹⁷ oder die Fayenceschale im Musée Vivenel zu Compiègne¹⁸.

Der Kaiser erscheint auf einigen Bildern inmitten seiner Truppen¹⁹. Als tapferer Kämpfer und Kriegsheld in den Kampf verwickelt zeigen ihn die steinernen Halbreiefs der äußeren Portalpostamente am Haupteingang seines Palastes zu Granada²⁰. Dem Selbst- und Rollenverständnis des Kaisers entsprach 1548 wohl besonders seine Verbildlichung als Feldherr und Sieger. So hat ihn sein Hofmaler Tizian um 1548 stehend mit dem Kommandostab²¹ und als Sieger reitend bei Mühlberg porträtiert²².

Auf dem Reiterbild vermittelt der Kaiser über Haltung und Gesichtszüge den Eindruck, daß er als Feldherr zum Sieger wurde. In der Stunde seines größten militärischen Triumphes erweckt er jedoch auch den Eindruck eines nachdenklichen Mannes, der seinen Erfolg in Anlehnung an Caesars berühmte Worte und doch in entscheidender Abänderung mit dem Ausspruch „Veni, vidi, Deus vixit“ (Ich kam, ich sah, Gott hat gesiegt) kommentiert haben soll²³. In diese zugleich Demut und Sendungsbewußtsein offenbarenden Worte dürfte die Hoffnung eingeschlossen gewesen sein, daß nach Gottes Entscheidung nunmehr ein dauerhafter Friede möglich sei. Daß der Kaiser sich als Friedensstifter verstand und so gesehen werden wollte und auch propagandistisch so dargestellt wurde, offenbaren die beiden Friedensallegorien aus Stein am Hauptportal seines Palastes zu Granada²⁴. Im übrigen verwundert, daß das Reiterbild Karls von Tizian nur selten in eine Grafik umgesetzt worden ist²⁵. Ein um 1530 von Tizian gemaltes Bildnis Karls vom Typus des Ritters mit gezogenem Schwert²⁶ wirkte zunächst über einen Holzschnitt von 1536 des Giovanni Britto²⁷, später - über eine Kopie des Tizianbildes von Peter Paul Rubens - durch einen um 1617/18 gefertigten Stich von Lucas Vorsterman²⁸.

In verstärktem Ausmaße wurde Karl V. nach Mühlberg über Grafiken verbildlicht, so durch einen Holzschnitt von Lucas Cranach d. J. Der Kaiser wird durch einen Wappenschild auf der Brust des kaiserlichen Adlers mit seinen zwei nimbierten Köpfen als spanischer König ausgewiesen²⁹. Während die weiteren Embleme und Symbole geläufig sind, läßt sich die auffällige Kombination von Adler und spanischem Wappen historisch nur hypothetisch erklären. Es erscheint möglich, daß der Künstler als Parteigänger der unterlegenen Protestanten mit dieser Verbindung mehrerer Zeichen die Auffassung ausdrücken wollte, daß der Kaiser kein Deutscher, sondern ein ‚Fremder‘, ein Spanier ist. Es könnte sogar sein, daß hier indirekt der

Vorwurf verbildlicht wurde, der Kaiser habe seinen Sieg den spanischen Truppen zu verdanken, die er unter Verletzung seiner Wahlkapitulation nach Deutschland geholt hatte.

Auch in Druckwerken findet sich Karl V. abgebildet, so bei Peter Bennewitz, genannt Apiano¹⁴. Wahrscheinlich aus der letzten Phase des Schmalkaldischen Krieges stammt ein Holzschnitt mit Karls Profil¹⁵. Der Monogrammist MR zeigte den gealterten Kaiser mit dem Goldenen Vlies am einfachen Band. In seinen Händen hält er einen Stab und ein beschriebenes Blatt. In den oberen Zwickeln finden sich seine Devise PLVS OVLTRE, das burgundische Andreaskreuz und die gekrönten Säulen des Herkules. Als alter Mann zu Pferde erscheint der Kaiser auch auf den Holzschnitten von Cornelis Anthonisz¹⁶. Diese Bilder scheinen bereits für eine Resignation des Kaisers zu stehen¹⁷. Sie lassen nicht die Rolle eines Friedensstifters erkennen.

In Geschichtswerken finden sich weitere Porträts¹⁸. Aus dem Kreise von Einzelblättern¹⁹, die noch zu Lebzeiten Karls entstanden, dürfte sich der Kaiser im Kupferstich von Enea Vico²⁰ zutreffend porträtiert gesehen haben, zumal er ihn auch persönlich zur Kenntnis genommen hat. Über den Stich hat er mit dessen Schöpfer gesprochen. Von Vico ließ er sich die Allegorien erklären. Diese Grafik zeigt die Friedensvorstellungen, die Karl V. hegte.

Als Vorlage diente Vico Tizians Bildnis des Kaisers als Sieger nach dem Treffen bei Mühlberg. Sein Kupferstich als das erste architektonisch-allegorisch gerahmte Bildnis entstand in Zusammenarbeit mit Antonio Francesco Doni und wurde von Doni bereits 1550 in gedruckter Form bis in die Details erklärt²¹. Checa Cremades und besonders Hagenow haben den Stich ausführlich beschrieben und besprochen²². Daher wird hier nur auf die wichtigsten Punkte in gebotener Kürze eingegangen. Das Brustbild des Kaisers ist eingefasst von einem Medaillon, auf dessen Randleiste die Inschrift IMP. CAES. CAROLVS V AVG. zu lesen ist. Das Medaillon ist umrahmt von zwei Säulen einer Ädikula, die sich als Denkmal interpretieren läßt. Die Säulen werden von zwei flatternden Bändern mit Karls Devise PLVS VLTRA umschlungen. Über die Devise definieren sich die Säulen als die des Herkules. Nach hinten erscheint eine Landschaft, in der im Vordergrund links eine Kampfhandlung spielt. Auf der anderen Seite sind als Pendant antike Bauten dargestellt.

Karl, der den Bildbetrachter anblickt, ist barhäuptig. Seinen Harnisch schmückt die Collane mit dem Goldenen Vlies. Auf das Kaisertum wird im Metopenfries über die geschlossene kaiserliche Krone verwiesen, ergänzt durch eine Erdkugel im mittelalterlich-christlichen T-O-Schema und wiederum die Collane des Goldenen Vlieses. Sieben Personifikationen von Tu-

genden und Texte auf Tafeln kommentieren Karls Eigenschaften und Leistungen. Über dem Haupt des Kaisers sitzt ein einköpfiger Adler, der *Gloria*, die Personifikation des Ruhmes, trägt. Sie hält Lorbeerkranz und Schwert, ihr gekröntes Haupt ragt über die Attika hinaus. Auf der Attika bezeichnet eine Aufschrift auf einer Tafel den ‚göttlichen Karl‘ als Herrscher über drei Erdteile im Zeichen des höchsten glorreichen Triumphes. Zu beiden Seiten der Tafel tragen jeweils zwei Putti Wappenkartuschen und Fahnen. Die linke zeigt den kaiserlichen Adler, die rechte die Aufschrift ‚VENI VIDI DEVS VICIT‘ – jenes variierte Caesarzitat, das Karl nach dem Sieg bei Mühlberg verwendet haben soll¹³. Die Zeichen sollen nach Doni „anzeigen, daß Karl V. der erste Bannerträger der christlichen Religion ist und die *Casa de Austria* immer von Glauben und Wahrheit erfüllt war und ist“¹⁴. Die personifizierten Tugenden auf den Giebelschrägen rühmen Karls Gerechtigkeit und seinen Glauben. Zwei weitere zu beiden Seiten des Porträtovals geben von den kaiserlichen Tugenden Kunde - der Milde und seiner mit Weisheit gepaarten Tapferkeit. Ihre erfolgreiche Anwendung versinnbildlichen die gefesselt sitzenden Personifikationen der *Germania* und der *Africa* im Sockel der Ädikula. Auf der linken Bildseite bezieht sich der Text neben dem personifizierten Deutschland auf die Folgen des im linken Sockelrelief verbildlichten Sieges bei Mühlberg, nämlich Friede und Wohlstand. Karls Milde ist als Ausdruck seiner Frömmigkeit bezeichnet. Die gefesselte *Africa* und das Sockelrelief rechts von ihr verweisen auf das Tunisunternehmen von 1535. Die Inschrift verkündet, *Africa* müsse nicht trauern, da sie von einem Herrscher besiegt worden sei, der alle tugendbezogenen Voraussetzungen erfülle.

Dieser Kupferstich bietet fast alle ikonographischen Ausdrucksmittel auf, um die Herrschartugenden des Kaisers ausführlich aufzuzeigen und sie zugleich historisch in die jüngste Vergangenheit einzuordnen. Das glorifizierende Bildnis wurde durch die Allegorien zum Idealbild stilisiert. Es kündete von des Kaisers erfolgreicher Nutzung seiner Tugenden, mit deren Hilfe er das Religionsproblem lösen und den Deutschen Frieden bringen werde. Karl wird bescheinigt, daß er die von katholischer Seite zuvor auch mit bildlichen Mitteln eingeforderte Aufgabe in der Mitte des fünften Jahrzehnts erfolgreich wahrgenommen hat. Aus parteiischer Sicht werden aber gleichzeitig die Schwierigkeiten des Kaisers vertuscht. Vico hatte sich mit dieser triumphalen Verherrlichung Karls in den Dienst der kaiserlichen Propaganda gestellt. Gemäß Hagenow entstand mit dem architektonisch–allegorisch kommentierten Bildnis Karls V. „ein Mittel der verherrlichenden Selbstdarstellung vor einer politisch relevanten Öffentlichkeit, das durch das Medium Graphik und seine Vervielfältigungsmöglichkeit in Umlauf gebracht wurde“¹⁵. Dieser Kupferstich hat viel zur späteren Legenbildung beigetragen. Zunächst wurde sehr schnell eine seitenverkehrte Kopie für den spanischen Herrschaftsbereich

gefertigt¹³³. Aber - Vicos Bild hätte sich nicht zur Verwendung als ‚Amtsstubenbildnis‘ geeignet. Es war der vollendete propagandistische Nachweis zur Legitimation des politischen Führungsanspruchs Karls als Kaiser und als Schirmherr der römisch-katholischen Kirche. Damit verfehlte es nicht seine geplante Wirkung. Die legendenhafte Verklärung Karls V. setzte sehr bald auch über Porträts ein¹³⁴. Bilder im Kontext der Abdankung wurden erst nach dem seinem Tode gefertigt und stehen daher hier nicht mehr zur Besprechung an.

II

Um zeitgenössisch als Mittel der Propaganda zu dienen, fehlte Porträtmalereien des Kaisers die Öffentlichkeit. Während grafisch gestaltete Bildnisse Karls V. nicht in seinem und nur vereinzelt im Auftrag des kaiserlichen Hofes gefertigt wurden, stellten sich um 1520 Künstler und Verleger mit oder ohne Auftrag in den Dienst der habsburgischer Propaganda. Sie verfolgten aber nicht nur propagandistische Ziele, sondern vertraten auch eigene wirtschaftliche Interessen. Aktuelle Grafik verkaufte sich gut. In Zeiträumen ohne neue grafische Bilderzeugung bot Karl V. in Deutschland wohl keinen Anlaß, Bilder mit propagandistischer Funktion auf den Markt zu bringen. Die Gründe dafür sind unterschiedlicher Art. In den Kindes- und Jugendjahren Karls wurde dem Knaben zwar eine wesentlich größere Beachtung seitens europäischer Höfe zuteil als anderen fürstlichen Kleinkindern. Diese erste Bildnisphase mit Gemäldeporträts ordnete sich aber weniger in den Dienst öffentlichkeitswirksamer Propaganda ein; die Bildnisse blieben vornehmlich familienbezogene und von dynastischen Interessen geförderte Produkte

Den ersten Höhepunkt habsburgischer Propaganda brachte die Kaiserwahl, die auch über Bilder von der habsburgischen Partei gefördert wurde. Die Varianten des Holzschnittes von Weiditz bzw. vom Petrarca-Meister reflektieren Schwierigkeiten bei der Wahlpropaganda. Nach der Wahl erlosch aus historisch erklärbaren Gründen das Interesse an kaiserlichen Bildnissen. Die nationale Popularität schwand, der Kaiser, fern von Deutschland, wurde zum ‚Fremden‘, für die Protestanten später zum Feind. Der Stich von Beham in der Lebensmitte Karls bedeutete auf dem Felde rezeptionswirksamer Grafik einen künstlerischen Höhepunkt obwohl er kein Erzeugnis kaiserlicher Propaganda war. Wenn der kaiserliche Hof nach dem siegreichen Tunisunternehmen bewußt begann, rhetorisch, literarisch und künstlerisch ein klassisch-heroisches Bild des Kaisers zu schaffen¹³⁵, bleibt ein Forschungsdesiderat die Frage,

warum er bis zum Ende des Schmalkaldischen Krieges auf eine Umsetzung dieser Präsentation in grafische Wiedergaben verzichtete.

Die habsburgisch-kaiserliche Bildpropaganda mittels Grafik besaß ihre Höhepunkte zu Beginn und am Ende des Kaisertums Karls V. In ihrem Zentrum stand ursprünglich Karls Legitimation als römischer König und Nachfolger Kaiser Maximilians I. Erst in der letzten Phase wurde sie zur Propaganda. Die Religionsfrage wurde zuerst im vierten Jahrzehnt von der katholischen Partei auch über Verbildlichungen des Kaisers aufgegriffen. Nach dem Schmalkaldischen Krieg wurde diese Problematik von der kaiserlichen Propaganda ebenfalls bildlich reflektiert. Der Kampf um die Macht in Europa findet sich in der Grafik selten oder nur indirekt angesprochen. Die von Karl V. akzeptierte Propaganda mit seinem Bildnis in der grafischen Form eines Kupferstiches von Vico erwies sich in ihrer Zielsetzung richtungweisend. Hier wurden im grafischen Bereich bewußt die Möglichkeiten aufgegriffen, künstlerische Darstellung mit der politischen und religiösen Macht in Verbindung zu setzen. Diese Verbindung hatte zuvor die reformatorische Propaganda höchst erfolgreich genutzt, die kaiserliche weitgehend außer acht gelassen. Vicos Kupferstich war zugleich das erste allegorisch kommentierte, architektonisch-allegorisch gerahmte Bildnis. Sein Bildgehalt und der anspruchsvolle, ideologisch eindeutig gehaltene Text grenzte seine Rezeption ein. Im Vergleich zum Bildnis von Beham konnten sich Anhänger des Protestantismus mit diesem Kaiser und seiner Darstellung als mildem Friedensbringer nicht identifizieren. Er wurde zu einseitig für den überlieferten römisch-katholischen Glauben beansprucht. Derartig eingeschränkte propagandistische Wirkung konnte der kaiserlichen Seite nicht verborgen bleiben. Offenbar strebte sie vornehmlich ein Identifikationsangebot für die Anhänger der alten Kirche an. Die verherrlichenden Aussagen des Stiches bezogen sich zwar auf konkrete geschichtliche Ereignisse der jüngsten Vergangenheit, aber in ihrer Tendenz waren sie eine in die Zukunft gerichtete eindeutige Aussage zur Haltung des Kaisers in der Religionsfrage. Sucht der Historiker nach einem Porträt, auf dem er dem greisen Kaiser propagandafrei ‚begegnen‘ kann, dann muß er auf eine Zeichnung zurückgreifen, die den Zeitgenossen und wahrscheinlich auch der Nachwelt lange verborgen blieb¹³. Vielleicht wird sie dem alten Karl V. als Menschen zutreffend gerecht – jenem Mann, der nach Fernand Braudel kein Mensch war, mit dem der Historiker in einen Dialog treten kann. Einem Dialog entzog sich Karl V. auch gegenüber den Zeitgenossen, die ihrem Kaiser über ein grafisches Bildnis zu begegnen wünschten. Dieses Medium interessierte ihn und offenkundig auch sein politisches und kulturelles Umfeld wenig. Im Gegensatz zu seinem Großvater Maximilian nahm er kaum Notiz von der Wirkung grafischer Bilder - sieht man von Vicos Stich ab. Generell befaßte er sich offenbar wenig mit illustrier-

ten Flugblättern und schnelllebiger Alltagsgrafik. Bei einer bildlichen Darstellung seiner Person dachte er über seine Zeit hinaus. Seinen Vorstellungen entsprach das repräsentative Gemäldeporträt. Dafür gewann er Maler allerersten Ranges – wie Tizian.

Abbildungen

Nachweis der Fundorte

- Abb. 1 (Daniel Hopfer): Wien, Graphische Sammlung Albertina, D.I. 28, S. 55.
- Abb. 2 (Hieronymus Hopfer): Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-3.
- Abb. 3 (Petrarca-Meister): Geisberg-Strauss, Bd. 4, 1490, Nr. G.1527.
- Abb. 4 (Petrarca-Meister): Geisberg-Strauss, Bd. 4, 1491. Nr. G.1528.
- Abb. 5 (Petrarca-Meister): Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-1.
- Abb. 6 (Hans Baldung Grien): Katalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ausstellung 1959, Bd. 2, 633, Nr. XXIX,1
- Abb. 7 (Anton Woensam?): Madrid, Biblioteca Nacional, Raros 11.415(1).
- Abb. 8 (anonym): Madrid, Biblioteca Nacional, Raros 29.995.
- Abb. 9 (anonym): Madrid, Biblioteca Nacional, Raros 9096 (11).
- Abb. 10 (Barthel Beham: Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-2.
- Abb. 11 (Anton Woensam ?): Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-8
- Abb. 12 (Christoph Amberger): Geisberg-Strauss, Bd. 1, 38 Nr. G.47.
- Abb. 13 (Christoph Amberger): Geisberg-Strauss, Bd. 1, 37 Nr. G. 46.
- Abb. 14 (Christoffel Bockstorffer): Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-9.
- Abb. 15 (Anton Woensam): Madrid, Biblioteca Nacional, Sign. 3/76598, A ii.
- Abb. 16 (Lucas Cranach d. J.): Wien, Graphische Sammlung Albertina, 1929/474.
- Abb. 17 (anonym): Madrid, Biblioteca Nacional, Raros 2567, zwischen fol. 34 und 35.

Abb. 18 Monogrammist MR): Geisberg-Strauss, Bd. 3, 875, Nr. G.942.

Abb. 19 (Enea Vico): Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-13.

Abb. 20 (Jaques le Boucq): Arras, Bibliothèque municipale.



1Wolfgang Hilger, Ikonographie Kaiser Ferdinands I. (1503-1564) (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichte Österreichs 3), Wien 1969.

2So zuletzt konstatiert von Alfred Kohler, Karl V. 1500–1558. Eine Biographie, München 1999, 22.

3Zu den Vorarbeiten zähle ich auch die einschlägigen Materialien im Bildindex zur politischen Ikonographie in der Forschungsstelle ‚Politische Ikonographie‘ des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg im Warburg-Haus zu Hamburg.

4Enrique Pacheco y de Leyva, Apuntes de iconografía real. Retratos de Carlos I de España y V de Alemania, in: Arte Español 8 (1919) 217-232 (I: Retratos), 282-299 (II: Estampas), 317-341 (III: Miniaturas), 367-399 (IV: Varia). Diese Materialaufbereitung ist nicht frei von Fehlern und wissenschaftlich überholt.

5Karl Brandi, Kaiser Karl V. Werden und Schicksal einer Persönlichkeit und eines Weltreiches, Bd. 2: Quellen und Erörterungen, München 1941, ND 2. Aufl. München 1967, 416-426, Beilage II: Zur Ikonographie Karls V. Die einschlägigen Bemerkungen bei Royall Tyler, Kaiser Karl V., Stuttgart 1959, 293–324, Bildteil, helfen nicht weiter

6Elena Paéz Ríos, Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional, 6 Bände, Madrid 1966–1970 (nachfolgend abgekürzt IH), führt in Bd. 1, 1966, 472–495 Nr. 1709 insgesamt 176 Porträts von Karl V. an, deren weitaus überwiegende Mehrzahl nach 1558 im Kontext von Buchillustrationen bzw. Titelblättern mit Schwerpunkt im 17. Jahrhundert entstanden ist.

7Regine Jorzick, Herrschaftssymbolik und Staat. Die Vermittlung königlicher Herrschaft im Spanien der frühen Neuzeit (1556-1598) (Studien zur Geschichte und Kultur der iberischen und iberoamerikanischen Länder 4), München 1998.

8Kohler, Karl V. - Manuel Fernández Álvarez, Carlos V, el César y el Hombre, Madrid 1999. - Ernst Schulin, Kaiser Karl V. Geschichte eines übergroßen Wirkungsbereiches, Stuttgart 1999.

9Herbert von Einem, Karl V. und Tizian, in: Peter Rassow – Fritz Schalk (Hgg.), Karl V. Der Kaiser und seine Zeit, Köln–Graz 1960, 67–93.

10Georg Poensgen, Bildnisse des Kaisers, in: Rassow-Schalk, Karl V., 173–179.

11Diane H. Bodart, La codification de l’image impériale de Charles Quint par Titien, in: Revue des archéologues et historiens d’art de Louvain, Louvain–La-Neuve 30 (1997), 61–78.

12Fernando Checa Cremades, Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento, Madrid 1987; ders., Art et pouvoir, in: Soly-Van de Wiele, Carolus (s. Fußnote 17) 89–100; ders., Kunst und Macht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Karl V. und die Kunst, in: Kat. Karl V. Bonn-Wien (s. Fußnote 18) 35-45. Die Texte in den Katalogen Gent und Bonn-Wien sind weitgehend identisch. Ders., La symbolique impériale à travers les arts plastiques, in: Soly, Charles Quint (s. Fußnote 22) 477–499. Mit diesem Beitrag wird der Text in der deutschsprachigen Ausgabe von Hugo Soly (Hg.), Karl V. und seine Zeit, Köln 2000, ebenfalls weitgehend identisch sein. Der Band lag mit z.Zt. der Abfassung meines Beitrages nicht vor.

- 13 Alfred Kohler, Kaiserikonographie und Reichsemblematik, in: Rainer A. Müller (Hg.), Bilder des Reiches (Irseer Schriften 4) Sigmariningen 1997, 158f.
- 14 Elisabeth von Hagenow, Bildniskommentare. Allegorisch gerahmte Herrscherbildnisse in der Graphik des Barock, Entstehung und Bedeutung (Studien zur Kunstgeschichte 79), Hildesheim–Zürich–New York 1999; dies., Das allegorisch kommentierte Herrscherbildnis – Herrscherpropaganda in den Konfessionskriegen des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Klaus Bußmann–Heinz Schilling (Hgg.), 1648 Krieg und Frieden in Europa, Bd. 2, Münster i. W. 1998, 61–68.
- 15 Rainer Wohlfeil, Kaiser Karl V. Vom ‚burgundischen Ritter‘ zum ‚Ahnherrn Österreichs‘, in: Andreas Köstler-Ernst Seidl (Hgg.), Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption, Köln-Weimar-Wien 1998, 163-178; dies., Kriegsheld oder Friedensfürst. Eine Studie zum Bildprogramm des Palastes Karls V. in der Alhambra zu Granada, in: Christine Roll, Bettina Braun, Heide Stratenwerth (Hgg.), Recht und Reich im Zeitalter der Reformation. Festschrift für Horst Rabe, Frankfurt/M. 1996, 2. Aufl. 1997, 57-96; dies., Las Alegorías de la Paz de la fachada occidental del Palacio de Carlos V, in: Cuadernos de la Alhambra 31-32 (1995-1996), 161-188.
- 16 Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung Land Tirol Stadt Innsbruck in Zusammenarbeit mit dem Spanischen Kulturministerium (Hgg.), Kunst um 1492. Hispania–Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien (Katalog Ausstellung Schloß Ambras 1992) Milan 1992, 388–403.
- 17 Hugo Soly und Johan Van de Wiele (Hg.), Carolus. Charles Quint 1500-1558, Gand 1999.
- 18 Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn, und Kunsthistorisches Museum Wien (Hgg.), Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas, Bonn-Wien 2000
- 19 Georg Kugler, Macht und Mäzenatentum, in: Kat. Karl V. Bonn-Wien, 47-55; dies., La puissance et l’impuissance de l’Europe, in: Soly -Van de Wiele, Carolus 101-109.
- 20 Karl Schütz, Karl V. und die Entstehung des höfischen Porträts, in: Kat. Karl V. Bonn-Wien, 57-63.
- 21 Sylvia Ferino-Pagden, Des Herrschers „natürliches“ Idealbild: Tizians Bildnisse Karls V., in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 65-75.
- 22 Hugo Soly (Hg.), Charles Quint 1500-1558. L’empereur et son temps, Anvers 1999, Deutschsprachige Übersetzung: Karl V. und seine Zeit, Köln 2000. Peter Burke, L’image de Charles Quint: construction et interprétation 393-475.
- 23 Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional (Hg.), Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional (Katalog Ausstellung Madrid 1993), Madrid 1993, 49–122; Elena Santiago, Reinado de Carlos V 1517–1556.
- 24 Schulin, Karl V., 22.
- 25 Dazu s. Rainer Wohlfeil, Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde, in: Brigitte Tolkemitt–Rainer Wohlfeil (Hgg.), Historische Bildkunde. Probleme-Wege-Beispiele (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12), Berlin 1991, 17-35. - Heike Talkenberger, Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde, in: Zeitschrift für Historische Forschung 21 (1994), 289-313.
- 26 Kurz reflektiert zuletzt bei Kugler, Macht und Mäzenatentum 51f. und Burke, L’image 401 u. 445.
- 27 Kohler, Karl V., 201ff. (Einzug in Bologna und Kaiserkrönung), 240–246 (Tunisunternehmen). Zuvor u. a. Roy Strong, Feste der Renaissance 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht, Freiburg i. Br.–Würzburg 1991, 136 – 173: Das Reich in der Bildnissymbolik. Karl V. und die kaiserlichen Reisen. - Nach Abgabe des Manuskriptes erschienen und daher nicht mehr berücksichtigt M. J. Redondo Cantera – M. A. Zalama (Hg.),

Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial, Valladolid 2000, und Universidad de Granada, Carlos V. Las armas y las letras, Granada 2000.

28So Poensgen, Bildnisse, bes. 172 mit 179.

29Heinz Schilling, Veni, vidi, Deus vixit – Karl V. zwischen Religionskrieg und Religionsfrieden, in: Archiv für Reformationsgeschichte 89 (1998), 144–166, bes. 145. Zur Religionsfrage außerdem Horst Rabe, Karl V. und die deutschen Protestanten. Wege, Ziele und Grenzen der kaiserlichen Religionspolitik, in: Horst Rabe (Hg.), Karl V. Politik und politisches System. Berichte und Studien aus der Arbeit an der Politischen Korrespondenz des Kaisers, Konstanz 1966, 317–345.

30Checa Cremades, Kunst und Macht 36.

31Vgl. die einschlägigen Nummern in den Katalogen Gent und Bonn-Wien.

32Vgl. u. S. *** und S. *** mit Fußnoten 104 und 126.

33Zuletzt Checa Cremades, La symbolique impériale 477–499. Beispiele an Plastiken in: Soly–Van de Wiele, Carolus, und in: Kat. Karl V. Bonn-Wien..

34Wolfgang Schulten, Deutsche Münzen aus der Zeit Karls V. Typenkatalog der Gepräge zwischen dem Beginn der Talerprägung (1484) und der dritten Reichsmünzordnung (1559), Frankfurt/M. 1974. Eine Auswahl in Kat. Karl V. Bonn-Wien 229-232, Nr. 199.1-199.28.

35Max Bernhart, Die Bildnismedaillen Karls des Fünften, München 1919. - Georg Habich, Die deutschen Schaumünzen des 16. Jahrhunderts, München 1929. Beispiele in Soly–Van de Wiele, Carolus 327–331 Nr. 247A, 247B, 247C, 247L, 247N, in: Kat. Karl V. Bonn-Wien, und in: Staatliche Museen zu Berlin (Hg.), Kunst der Reformationszeit (Katalog), Berlin 1983, 178f. Nr. C.20.1-C.20.4.

36Soly–Van de Wiele, Carolus, 219 Nr. 85, 322 Nr. 237; s. auch Kat. Karl V. Bonn-Wien.

37Beispielhaft Siegel Kaiser Maximilians und König Karls von Spanien, abgebildet in: Julius von Pflugk-Harttung (Hg.), Im Morgenrot der Reformation, Hersfeld 1912, 93.

38s. beispielhaft das Bildnis des jugendlich erscheinenden Fürsten in: Fernando Pino Rebolledo (Hg.), Vn retrato de Carlos V. en el archivo municipal de Valladolid, Valladolid 1990, oder den jungen Karl als Großmeister des Ordens vom Goldenen Vlies, 1519/20, abgebildet in: Soly, Charles Quint, 242, und in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 148 Nr. 63.

39Beispielhaft Teppich zur Legende ‚Notre-Dame du Sablon‘, um 1516-1518, Bruxelles, Musées Royaux d’Art et d’Histoire, abgebildet in: Soly, Charles Quint, 322 u. 481. Dazu Kugler, Macht und Mäzenatentum 50.

40Beispielhaft Claes Eva, Philipp der Schöne mit seinen Söhnen, Glasgemälde, 1511, in: Mons, Chorfenster in Ste. Waudru, abgebildet in: Hilger, Ferdinand I., Tafel 2 mit 151 Nr. 36 sowie 13.

41von Einem, Karl V., 67-93. – Ferino-Pagden, Tizians Bildnisse Karls V. 65-75.

42 Verwiesen sei beispielhaft auf das Bildnis von Lucas Cranach d. Ä. von 1533, Öl auf Holz, 51,2 x 36 cm, in: Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, erfaßt bei Max J. Friedländer–Jakob Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel 1979, 138f. Nr. 345 mit Abb., und in: Dieter Koepplin–Tilman Falk (Hgg.), Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik, Bd. 1, 2. Auflg. Basel–Stuttgart 1974, 285–288, 302f. Nr. 197 mit Abb. 164. Farbige abgebildet in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste 1503-1534, Ostfildern-Ruit 1999, 110 Abb. 75 mit 455: in: Soly–Van de Wiele, Carolus, 239 Nr. 116, und in: Soly, Charles Quint, 85. Das Bild scheint nach einer unbekanntenen Vorlage gemalt worden zu sein. Lucas Cranach zeigt Karl in ungewöhnlicher Linkswendung und zugleich nicht im Sinne eines ‚geschönten‘ Herrscherbildnisses, sondern in gewissermaßen persönlicher Form. Propagandistisch sich im Sinne des Kaisers zu bestätigen, bestand in Wittenberg kein Anlaß.

- 43Dazu Soly, Charles Quint, Legende zu Bild S. 395. - Vgl. Claus Grimm, Johannes Erichsen, Evamaria Brockhoff (Hgg.), Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 26/94, hg. vom Haus der Bayerischen Geschichte), Augsburg 1994, 352–357.
- 44Vgl. Soly–Van de Wiele, Carolus, 168 Nr. 9, 211 Nr. 67, 245f. Nr. 123, 246 Nr. 124, 309f. Nr. 224. - Soly, Charles Quint, 119 unter Zuschreibung an Hans Weiditz, 133, 400f., 476. – Kat. Karl V. Bonn-Wien, 142ff. Nr. 56, 174 Nr. 109, 176 Nr. 114, ***
- 45S. u. S. ***. Beispielhaft der einschlägige Holzschnitt des Petrarca-Meisters in: Franciscus Petrarcha, Von der Artzney bayder Glück / des guten vnd widerwertigen..., Neudruck nach der Ausgabe 1532 hg. von Manfred Lemma, Leipzig-Hamburg 1984, Holzschnitt zu ‚Vom künigreich vnd kayserthumb‘ (Kap. XCVI).
- 46Vgl. Kat. Los Austrias, 19f.
- 47Zu den Bildnissen zuletzt die Kataloge Gent und Bonn-Wien mit Checa Cremades, Kunst und Macht, 36, Kugler, Macht und Mäzenatentum 49ff., und Schütz, Entstehung höfisches Porträt.57-60.
- 48Koepplin–Falk, Cranach 1, 20. Im Bd. 2, Stuttgart 1976, enthält das Register des wissenschaftlich wertvollen Werkes zur Basler Ausstellung von 1974 auf S. 234 einen überaus originellen Druckfehler. Hier heißt es anstatt ‚Karl V....‘ fälschlicherweise ‚Karl der Große, deutscher Kaiser‘. - Werner Schade, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 4. Aufl. Dresden 1980, 28. - Friedländer–Rosenberg, Gemälde Cranach, 139 Nr. 345. – Kat. Hochrenaissance, 455 Nr. 75. – Zeichnungen werden nicht berücksichtigt, beispielsweise die von Holbein d. Ä., abgebildet in: Pflugk-Hartung, Im Morgenrot, 146.
- 49Niederländisch, nach Michiel Sittow, zuvor zugeordnet Barent van Orley, Karl V. Brustbild, Holz, 43,5 x 31,5 cm, um 1514/15, in: Brügge, Kathedrale St.-Sauveur; abgebildet in: Kat. Kunst um 1492, 395ff. Nr. 213; dazu Schütz, Entstehung höfisches Porträt 59f., auch Kat. Sonderausstellung, 16 Nr. 44; auch in Vicomte Charles Terlinden, CAROLVS QVINTVS. Kaiser Karl V. Vorläufer der europäischen Idee, Zürich 1978, 51 Abb. 27 mit. 276 Nr. 27. Zum Werk von Terlinden s. kritisch Rainer Wohlfeil, Kaiser Karl V. – Ahnherr der Europäischen Union? Überlegungen zum Verhältnis von Geschichte und Tradition, in: Norbert Fischer–Marion Kobelt-Groch (Hgg.), Aussenseiter zwischen Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Hans-Jürgen Goertz... (Studies in medieval and reformation thought 61), Leiden 1997, 221-242. - Weitere Repliken von Barent van Orley: Öl auf Leinwand, 37 x 26,5 cm, um 1516, in: Bourg-en Bresse, Musée de Brou, abgebildet in: Soly–Van de Wiele, Carolus, 192f. Nr. 40. Zur Thematik insgesamt Schütz, Entstehung höfisches Porträt 59ff.
- 50Barent van Orley, Öl auf Holz, 71,5 x 51,5 cm, in: Szépművészeti Múzeum Budapest. Dazu s. Kat. Kunst um 1492, 396 zu Nr. 213, weiteres Bild in: Brügge, Kathedrale Saint-Sauveur, abgebildet in: Terlinden, CAROLVS, 51 Abb. 27, auch in: Soly, Charles Quint, 42, und zu Schütz, Entstehung höfisches Porträt 61 Nr. 32.
- 51Bernhard Strigel, Die Familie Kaiser Maximilians I., Tempera auf Fichtenholz, 72,5 x 60 cm, 1515/16, in: Wien, Kunsthistorisches Museum, abgebildet in: Kat. Sonderausstellung, 15f. Nr. 43 mit Abb. 9; Hilger, Ferdinand I., Tafel 5, Nr. 3 mit 143f., Nr. 3 sowie 17ff.; Kat. Kunst um 1492, 165; Kat. Karl V. Bonn-Wien, 113 Nr. 6. Vgl. auch Volker Press zu Nr. 237, in: Gerhard Bott (Hg.), Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Frankfurt/M.-Nürnberg 1983, 189f.
- 52Am burgundischen Hof wurde der Hoffnung gehuldigt, daß ein internationaler Friedenskongreß zu einem beständigen Frieden führen könne. Im Auftrag des Kanzler Jean Le Sauvage verfaßte Erasmus von Rotterdam seine ‚Querela Pacis‘, entstand wenig später als Allegorie auf den Frieden von Noyon das Gemälde der Bruderschaft du Puy Notre-Dame. Karl steht hinter seinem Großvater Maximilian zurück, der Kaiser und König Franz I. von Frankreich erscheinen als die zentralen Persönlichkeiten, aber der burgundische Herzog ist schon - wie auf weiteren Bildnissen - als ‚spanischer‘ König dargestellt.
- 53Meister der Schule von Amiens, Juste pois veritable balance (‚Mit rechtem Gewicht ein wirkliches Gegengewicht‘), Tafel 173 x 97 cm, 1518, in: Musée de Picardie, Amiens; abgebildet in: Terlinden, CAROLVS, 12 Abb. 3 mit Bildbeschreibung 275 Nr. 3.

54 Anonym, Öl auf Holz, 46 x 35,5 cm, Madrid, Galeria Caylus, abgebildet in: Soly-Van de Wiele, Carolus, 242f. Nr. 118.

55 Das gilt auch für Medaillons. Zu ihnen s. beispielsweise Kat. Kunst um 1492, 399f., Nr. 218.

56 Jacob Cornelisz von Amsterdam, Holzschnittfolge burgundischer Herzöge mit Karl als abschließendem Reiter, angeführt in: Kat. Sonderausstellung, 53f. Nr. 138. Als Ausnahme kann angesehen werden ein Holzschnitt zwischen 1521 und 1525, abgebildet in: Soly-Van de Wiele, Carolus, 169 Nr. 9.

57 Abb. 1: Daniel Hopfer, Karl V. als ‚REX CATOLICVS‘, d. h. als ‚spanischer‘ König, Eisenradierung, 22,7 x 15,6 cm, in: Wien, Albertina, und Berlin, Kuferstichkabinett 240-1974, abgebildet in: Kat. Sonderausstellung, Abb. 11 mit S. 53, Nr. 137. - Terlinden, CAROLVS, 49 Nr. 26 mit 276 Nr. 26. – Katalog Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Bd. 1, Augsburg 1980, 136f. Nr. 27.

58 Abb. 2: Hieronymus Hopfer, Brustbild Karls V., Eisenradierung, 22,3 x 15,5 cm, 1520, in: Hamburg, Kunsthalle, auch in: Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-3. Abgebildet in: Kat. Welt im Umbruch 1, 137 Nr. 29; in: Werner Hofmann (Hg.), Köpfe der Lutherzeit, München 1983, 184f. Nr. 78, in: Katalog Kunst Reformationszeit, 178 Nr. C 19, und zuletzt in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 34 u. 150, Nr. 66, mit guter Bildbeschreibung. Angeführt in: Kat. Sonderausstellung, 56 Nr. 142.

59 Germanisches Nationalmuseum (Hg.), Albrecht Dürer 1471 1971, München 2. Aufl. 1971, 150f. Nr. 267; abgebildet auch in: Kat. Sonderausstellung, Tafel 14, in: Kat. Kunst Reformationszeit, 178 Nr. C. 20.1 und zuletzt in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 156 Nr. 75.1.

60 Abb. 3 – 5: Hans Weiditz oder Petrarca-Meister, Holzschnitte, in: Wien, Albertina, angeführt in: Kat. Sonderausstellung, 54 Nr. 139 mit Abb. 10; 55 Nr. 140; 55f. Nr. 141. - Max Geisberg, The German Single-leaf Woodcut: 1500-1550, hg. von Walter L. Strauss, Bd. 4, New York 1974, 1490 Nr. G.1527 (= Kat. Sonderausstellung 55 Nr. 140), 1491 Nr. G.1528 (= 54f. Nr. 139).. Dazu s. auch Campbell Dodgson, Eine Gruppe von Holzschnittporträten Karls V. um die Zeit der Kaiserwahl, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 25 (1905), 238–244. - Press, in: Bott, Luther, 196 Nr. 248 (= Kat. Sonderausstellung, 54f. Nr. 139). – Kat. Kunst um 1492, 397f. Nr. 214 (= Kat. Sonderausstellung, 54f. Nr. 139). Kat. Karl V. Bonn-Wien 142f. Nr. 56 (= Kat. Sonderausstellung 54f. Nr. 139). - Kohler, Kaiserikonographie, 158. Die Nationalbibliothek Madrid verfügt mit Signatur IH 1709-1 über ein Exemplar entsprechend Kat. Sonderausstellung, 55f. Nr. 141, abgebildet in: Kat. Los Austrias, 51 Nr. 31. In: Soly, Charles Quint, 119, ist die Variante Kat. Sonderausstellung, 54 Nr. 139, ohne den achtzeiligen Text wiedergegeben. Bezüglich der Zuschreibung spreche ich mich im Anschluß an Kat. Kunst um 1492, 397, für den Petrarca-Meister aus.

61 s. o. S. ***.

62 Abb. 3: Holzschnitt, 37,8 x 20,1, abgebildet in: Geisberg–Strauss, German Single-leaf 4, 1490 G.1527

63 Miguel Ángel Ladero Quesada, Spanien in der Zeit der Katholischen Könige, in: Kat. Kunst um 1492, 33ff.

64 So irrtümlich Press, in: Bott, Luther, 196 Nr. 248.

65 Abb. 4: Holzschnitt, 39,5 x 20,4 cm, Wien, Albertina, abgebildet in: Kat. Sonderausstellung, Tafel 10 mit 54f. Nr. 139, und in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 142f., Nr. 56. - Geisberg–Strauss, German Sigle-Leaf 4, 1491 Nr. G.1528. Auch in: Kat. Welt im Umbruch, 137 Nr. 28, und bei Bott, Luther, 196 Nr. 248. Auch im Kat. Karl V. Bonn-Wien 142 wird der Adler gedeutet als einköpfiger Reichsadler, „der für die römische Königswürde steht“. Diese Interpretation ist im Kontext von spanisch-karolingischem Wappen und Symbolen der Katholischen Könige nicht zutreffend.

66 Abb. 5: Holzschnitt, 30,8 x 19,5 cm, in: Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-1, mit gefälschtem Dürer-Monogramm, abgebildet in: Kat. Los Austrias, 51 Nr. 31; auch in: Biblioteca Nacional (Hg.), Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV-XVI), Bd. 1, Madrid 1997, 500 Nr. 887. - Kat. Sonderausstellung, 55f. Nr. 141.

67 Kat. Kunst um 1492, 397.

68Kat. Sonderausstellung, 53 Nr. 157.

69.Kat. Kunst um 1492, 397 Nr. 214.

70Kat. Kunst um 1492, 395f. Nr. 213.

71Albrecht Dürer, Holzschnitt, 53,7 x 43,3 cm, abgebildet in: Geisberg–Strauss, German Single-leaf 2, 690 Nr. G.727, und in: Kat. Kunst um 1492, 345f. Nr. 158.

72Hans Weiditz, Holzschnitt, 54,3 x 38 cm, abgebildet in: Geisberg–Strauss, German Single-leaf 4, 1489 Nr. G.1526.

73Kat. Dürer 1471-1971, 139 zum Bildnis Kaiser Maximilians nach dessen Ableben, abgebildet auf Tafel nach 144; auch in: Soly–Van de Wiele, Carolus, 105. Zur Bedeutung des Granatapfels s. Kat. Kunst um 1492, 336 zu Nr. 147.

74So Erwin Pokorny, in: Kat. Kunst um 1492, 397 zu Nr. 214.

75Kat. Kunst um 1492, 397 Nr. 214.

76Mehrheitlich mit geringer oder ohne Porträtcharakter, beispielhaft: Flugschrift von 1519: Von der Chür vnnd Wal des großmächtigsten Königs Karolum..., abgebildet in: Pflugk-Harttung, Morgenrot 110. - Walther Isenberg, Wie die mechtige Erbkunigreich vnnd Fürstentumb Hispania..., Augsburg 1520, in: Madrid, Biblioteca Nacional, R.2549 u. IH 1/1709-4, mit Grabados Alemanes 2, 536 Nr. 967. Neben dem Titelblatt hier auch eine Abbildung zum Thema Kaiser Karl V. zu Aachen im Kreise der Kurfürsten, abgebildet in: Pflugk-Harttung, Morgenrot 111. – Des allerdurchleuchtigsten vn großmechtigsten Fürsten vnd herren Herren Karls Romischen vn Hispanischen Künigs auch kunfftigen Kaisers einzug. yetzt zu Ach... o.O. 1520, abgedruckt in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 155f. Nr. 73. - Im Kontext des Reichstags von 1521 zu Worms: Dye beschwerung da mit Bäpstliche heyligkeit..., und Etzliche besondere artickel auszgezogen..., in: Pflugk-Harttung, Morgenrot, 151 und 153. Ein Holzschnittbildnis des Kaisers enthalten auch Ausgaben der Flugschrift zur Eroberung von Mexico durch Cortes, z. B. Praeclara Ferdinadi Cortesii de Noua Maris Oceani Hyspania Narratio, Nürnberg 1524, in: Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-5 / Raros 11232; De Insvlis Nvper Inventis Ferdinandi Cortesii, Köln 1532. In: Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-7 / Raros 29463 u. Raros 8532. Auch in Spanien wurden der Druck der Briefe von Cortés genutzt, um den Kaiser bildlich einzubringen, wenn auch ohne Porträthaftigkeit. Dazu s. das Frontispiz zu: Carta de relación enviada a su Majestad del Emperador por el capitán general de la Nueva España llamado Fernando Cortés, Sevilla 1522, in: Madrid, Biblioteca Nacional, Raros 15459, abgebildet in: Kat. Los Austrias, 70 Nr. 57, in: Soly, Charles Quint, 133, und in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 290 Nr. 300.

77Abb. 6: Hans Baldung Grien, Holzschnitt, 14,3 x 9,9 cm, 1519, abgebildet in: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.), Hans Baldung Grien (Katalog Ausstellung 1959), Bd. 2, Karlsruhe 1959, 633 Nr. XXIX.1. Abgebildet auch in: Poensgen, Bildnisse, Abb. 20, mit unzutreffender Legende, dazu Fußnote 2, Seite 177, und in: Marianne Bernhard (Hg.), Hans Baldung Grien. Handzeichnungen. Druckgraphik, München 1978, 402. Der Katalog benennt als Fundort Hieronymus Gebvilerius, Libertas Germaniae..., 1. Fol. A 4 v, dann verwendet als Titelholzschnitt zu Verschreibung und Verwilligung des neu erwählten römischen Königs Karoli... Nach Bernhardt Fundort: Oratio Legationis Francisci Regis Franciae, ad Electorem Imperii, Straßburg 1519.

78Karl Brandi, Kaiser Karl V. Werden und Schicksal einer Persönlichkeit und eines Weltreiches, München 1937, 5. Aufl. Darmstadt 1959, 90.

79Abb. 7: Anton Woensam (?), Holzschnitt, 18,2 x 12,4 cm, Titelblatt zu Eginhart, Vita et gesta Karoli Magni per Eginhartum descripta. Apud inclytam Germaniae Coloniam, 1521, in: Madrid, Biblioteca Nacional, Raros 11.415 (1), abgebildet in: Kat. Los Austrias, 51 Nr. 32, und in: Grabados alemanes 2, 567 Nr. 1039. Eingeleitet wurde die Schrift mit Widmung an Karl V. durch Hermann von Neuenar. Abgebildet auch in Horst Kunze, Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 16. und 17. Jahrhundert, Textband Frankfurt/M.-Leipzig, 247.

80Anonym, Relief Alabaster, 8,3 x 11 cm, Augsburg 1529, in Wien, Kunsthistorisches Museum, abgebildet in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 319, Nr. 354, zuvor in: Sonderausstellung, Tafel 18 mit 25 Nr. 54. - Kat. Kunst um

1492, 398 Nr. 215, mit Verweis auf ähnliche Stücke. Soly-Van de Wiele, Carolus, 275 Nr. 163, und in: Soly, Charles Quint, 123.

81Hans Daucher, Relief Solnhofer Stein, 19 x 12,5 cm, 1522, in: Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, abgebildet in: Kat. Kunst um 1492, 399 Nr. 217. – In diesem Verständnis auch Relief aus Alabaster, 14,2 x 12,9 cm, Süddeutsch um 1535, in: Kat. Kunst um 1492, 398 Nr. 216.

82Beispielhaft: VVvolfgangvs Cephalaevs, Imperatorum Romanorum Libellus, Straßburg 1526, 81.

83Beispielhaft für ein Bild in Unkenntnis des Abgebildeten: Holzschnitt, 17 x 15 cm, Titelblatt in: Carta de relación enviada a su Majestad del Emperador por el capitán general de la Nueva España llamado Fernando Cortés..., Sevilla 1522, in: Biblioteca Nacional, Raros 15459, abgebildet in: Kat. Los Austrias 70, Nr. 57.

84Heinrich Lutz, Karl V. - Biographische Probleme, in: ders., Politik, Kultur und Religion im Werdeprozeß der frühen Neuzeit. Aufsätze und Vorträge, Klagenfurt 1982, 124.

85von Einem, Tizian, in: Rassow-Schalk, 67-93. - Checa Cremades, Carlos V, 29.

86Nach Alphons Lhotsky läßt Karl anders als sein Großvater Maximilian „nur in wenigen Fällen seine unmittelbare Einflußnahme erkennen; aber ... kraft eines erstaunlich treffsicheren Urteils hat er das Gute erkannt und das Beste gewählt, und er hat demgemäß bestellt und angekauft... Er hat die Meister beschäftigt, aber nicht selbst geführt“. So in: Kat. Kunst um 1492, 394. Dagegen konstatiert Checa Cremades, Kunst und Macht 35, „das offensichtliche Desinteresse des Kaisers an der bildenden Kunst“. - Kugler, Macht und Mäzenatentum 48.

87Checa Cremades, Kunst und Macht 37.

88Checa Cremades, Carlos V, 1 - 32.

89Francesco Mazzola, genannt Parmigianino: Allegorie Kaiser Karls V. , Öl auf Leinwand, 172 x 119,4 cm, abgebildet in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 2 mit S. 161, Nr. 79. Dazu Checa Cremades, Carlos V, 38ff, zuvor u.a.. Justus Müller Hofstede, Rubens und Tizian. Das Bild Karls V., in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge 18 (1967), 61ff.

90Jan Cornelisz Vermeyen, The Emperor Charles V, Leinwand, 23,5 x 18 cm, um 1530, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, abgebildet in: Hendrick J. Horn, Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis. Paintings-Etchings-Drawings-Cartoons & Tapestries, Bd. 2, Doornspijk 1989, Nr. XI. - Terlinden, CAROLVS, 93 Abb. 53 mit offenkundig falscher Altersangabe. - Soly, Charles Quint, 154.

91Abb. 8 und 9: Anonym, Holzschnitt, 26,5 x 16,8 cm, in: La maravillosa coronación del Invictissimo Caesar Don Carlos Emperador y Rey nuestro Señor: de las coronas que faltavan de Hierro y de Oro in la Cibdad de Bolonia por manos del Papa Clemente séptimo, ca.1530, in: Madrid, Biblioteca Nacional, Raros 29.995, abgebildet in: Kat. Los Austrias, 95f. Nr. 74. Dazu s. Soly-Van de Wiele, Carolus, 261f. Nr. 144. – Holzschnitt, 7,5 x 7 cm, in: Vasco Díaz Tanco, Triumpho real magno sobre la rutilante coronación primera del Cesar Carlo monarcha quinto desde nombre..., Valencia um 1530, in: Madrid, Biblioteca Nacional, Raros 9096-11, abgebildet in: Kat. Los Austrias, 96 Nr. 75 mit anderer Titelei des Werkes.

92Robert Peril, Calvacata anlässlich der Kaiserkrönung Karls V. in Bologna 1530, Kolorierter Holzschnitt auf Pergament, 485 x 50 cm, 23 Blätter, in: Antwerpen, Museum Plantin-Moretus – Stedelijk Prentenkabinet V.IV.1.3, teilweise abgedruckt in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 156-160, Nr. 77.

93Nicolaus Hogenberg, Calvacata Karls V. mit Clemens VII. anlässlich der Kaiserkrönung am 24. Februar 1530 in Bologna, Radierung auf 40 Pergamentblättern, zusammen 1180 x 36 cm, 1530-1536, in: Urbana, Museo Comunale, Palazzo Ducale, abgebildet in: Kat. Hochrenaissance, 136f. Nr. 130 mit 472, und Ausschnitt in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 160f. Nr. 78. – Erschienen sind mehrere Auflagen, von denen die Biblioteca Nacional zu Madrid die von Heinrich Hondius in La Haye besorgte besitzt; dazu: Kat. Los Austrias, 96–99 Nr. 76. Eine Reproduktion nach der spanischen Ausgabe von 1530 mit dem einführenden Text von Diego Gracián ist durch die Junta Nacional del IV Centenario de Carlos V con la colaboración de „Joyas

Bibliográficas' erfolgt: La Coronación Imperial de Carlos V, Madrid 1958, hier 75: Clemens VII Pont Max Imp Caes Carolus V P F Avg - Vgl. auch Bott, Luther, 210 Nr. 266, und Kugler, Macht und Mäzenatentum 52..

94Hierzu zählen wohl auch der Holzschnitte von Jörg d. Ä. Breu, Der Einzug Karls V. in Augsburg, in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 174 Nr. 109, und von Jörg d.J. Breu, Schlittenfahrt Karls V. und Familienangehörige, angeführt in: Kat. Sonderausstellung, 59f. Nr. 146.

95Abb. 10: Barthel Beham, Kupferstich (in mehreren Zuständen), 20,8 x 13,8 cm, Hamburg, Kunsthalle, abgebildet in: Hofmann, Köpfe, 80f. Nr. 23; auch in: Kat. Los Austrias, 51f. Nr. 33. Angeführt in: Kat. Sonderausstellung, 61 Nr. 147, und in: Grabados alemanes 1, 144f. Nr. 194. Zu dem Bildnis s. zuletzt Kurt Löcher, Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis, München–Berlin 1999, 123–126: ‚Kaiser Karl V.‘ und andere Bildnisstiche‘ mit Abb. 101. - Gleichzeitig entstand ein Bildnis Ferdinands, abgebildet in: Hofmann, Köpfe, 80f. Nr. 24, und bei Löcher, 125 Nr. 102.

96s. beispielhaft Abbildung in: Terlinden, CAROLVS, 17 Abb. 4.

97Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-6. Der Nachstich zeigt neben unwesentlichen Abweichungen in Teilen der Bekleidung eine andere Textanordnung und die zusätzliche Inschrift ‚Imperium Oceano: famam qui terminat astra?‘, abgebildet in: Grabados alemanes 1, 144f. Nr. 196.

98Abb. 11: Anton Woensam (?), Holzschnitt, 18,4 x 13,2 cm, in: Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-8. Herkunft nach Paéz Rios, Iconografía 1, Madrid 1966, 473 unter 1709-8, aus: Friedrich de Nausea, Homiliarum Centuria tres, Köln 1532.

99Übersetzung Löcher: ‚Abkömmling der Götter, wies des Reiches Kaiser Karl V. im 31. Lebensjahr im Jahr 1531 solche Ausstrahlung und solche Züge auf‘. Die Wiedergabe der Inschrift weist bei Löcher fälschlicherweise die Jahreszahl XXIX auf.

100Checa Cremades, Carlos V, 43.

101Abb. 12 und 13: Christoph Amberger, Holzschnitt, 42,6 x 26,4 cm, 1530, abgebildet in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 310 Nr. 142, und in: Geisberg–Strauss 1, 38 Nr. G.47. Zweiter Holzschnitt, 46,6 x 35,7 cm, 1532, in: Geisberg–Strauss 1, 37 Nr. G.46. Holzschnitt 1530 auch in: Hofmann, Köpfe 48f. Nr. 6. Abbildung des Gemäldes und seines Gegenstückes im Bildnis der Kaiserin, angeführt in: Kat. Sonderausstellung, 64f. Nr. 150.

102Christoph Amberger, Öl auf Lindenholz, 66,7 x 50 cm, in: Berlin, Gemäldegalerie, abgebildet in: Soly, Charles Quint, 406.

103Abb. 14: Christoffel Bockstorffer, Kupferstich, 20,3 x 27,8 cm, in: Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-9, abgebildet in: Kat. Los Austrias, 57 Nr. 40, und in: Grabados alemanes 1, 176 Nr. 271.

104Earl E. Rosenthal, El Palacio de Carlos V en Granada, Madrid 1988, 47-53 mit Abb. 29 in: Jesus Bermudéz Pareja, Le Palais de Charles V, Granada o. J.

105Horn, Vermeyen 1, 13-17.

106Horn, Vermeyen 1, 41-47; s. auch Kat. Los Austrias, 87.

107Paulina Junquera de Vega-Concha Herrero Carretero, Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional 1: Siglo XVI, Madrid 1986, 73-92, Serie 13, La Conquista de Túnez., abgebildet auch in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 196-205, Nr. 153-164.

108Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.), Katalog der Gemäldegalerie. Holländische Meister des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, Wien 1972, 98 – 102: Vermeyen, Jan Cornelisz, gen. Barba Longa: Kaiser Karls V. Kriegszug gegen Tunis. Ausschnitte aus den Kartons mit Bildern Karls abgebildet in: Kat. Karl V. Bonn-Wien 199-

203. Zuletzt Wilfried Seipel (Hg.), Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisseries, Milano-Wien 2000

109s. Soly-Van de Wiele, Carolus, 287 Nr. 179 für 1564-1566.

110Catálogo, Tapices 77 Paño II. Kat. Karl V. Bonn-Wien 199, Nr. 154.1 nach dem Wiener Karton.

111Catálogo, Tapices 78f. Paño III.

112Catálogo, Tapices 80f. Paño IV; 82f. Paño V; 86f. Paño VII; 88f. Paño IX.

113Catálogo, Tapices, 90 Paño X.

114Catálogo, Tapices, 91f. Paño XII.

115Unbekannter deutscher Maler, Prag, Narodni Galerie, abgebildet in: Soly, Charles Quint, 175.

116Madrid, Biblioteca Nacional, E.R.2901 (1-8). Auch in: Kat. Los Austrias, 88ff. Nr. 69.

117Hans Schäufelein, Holzschnitt, 42 x 274,3 cm, abgebildet in: Geisberg-Strauss, German Single-leaf 3, 1031-1039 Nr. G.1080-1088, angeführt in: Kat. Sonderausstellung, 66f. Nr. 152.

118Anonym, Kolorierter Holzschnitt, 38,5 x 25 cm, vermutlich nach 1535, abgebildet in: Kat. Sonderausstellung, Tafel 13 mit 65f. Nr. 151.

119s.o. Fußnote 86. Weitere Holzschnitte, 27,2 x 37,2 cm und 14,5 x 11 cm, in: Madrid, Biblioteca Nacional, 6-1/15 und 6-1/2055: Petrus Quentel, Concilia omnia, Köln 1538. Vgl. auch Grabados alemanes 1, 515 Nr. 933.

120Abb. 15: Anton Woensam, Holzschnitt, 8,6 x 8,6 cm, in: Friedrich Nausea, Sermones Adventuales Friderici Nauseae Blancicampiani... Cum gratulatoria in totum opus praefatione ad gloriossimos & potentissimos orbis Monarchas Imp. Carolum V & Caesarem Ferdinandum I, Köln 1536, abgebildet in: Kat. Los Austrias, 101 Nr. 79 nach Madrid, Biblioteca Nacional, 3/76598-1, auch in: Grabados alemanes 1, 513 Nr. 933.

121s. zuletzt Günter Vogler, Kurfürst Johann Friedrich und Herzog Moritz von Sachsen: Polemik in Liedern und Flugschriften während des Schmalkaldischen Krieges 1546/47, in: Archiv für Reformationsgeschichte 89 (1998), 178-206, hier 196f. zu Bildern

122Enea Vico, Schlacht bei Mühlberg, Kupferstich, 53 x 37 cm, in: Madrid, Biblioteca Nacional, E. I. 40.933. Abgebildet in: Kat. Sonderausstellung, Tafel 38 mit 68f. Nr. 154, in: Terlinden, CAROLVS, 207 Abb. 119, und in: Kat. Los Austrias, 105f. Nr. 82.

123Virgis Solis, Schlacht bei Mühlberg, Holzschnitt, 39,4 x 75,6 cm, abgebildet in: Geisberg-Strauss, German Single-leaf 4, 1278, Nr. G.1330.

124Meister HM, Schlacht bei Mühlberg, Holzschnitt, 29 x 110 cm, abgebildet in: Geisberg-Strauss, German Single-leaf 3, 865, Nr. 931-1.

125Madrid, Biblioteca Nacional, Raros 25.951. Abgebildet in: Kat. Los Austrias, 103f. Nr. 81.

126Manuel Fernández Álvarez, La España del Emperador Carlos V (1500-1558:1517-1556) (Ramón Menéndez Pidal (Hg.) Historia de España, Bd. 18), Madrid 1966, 704 Abb. 327, 706 Abb. 328, 708 Abb. 330. Auch weitere Fresken zum Schmalkaldischen Krieg.

127Dargestellt ist der Kampf beim Elbübergang.

128Soly, Charles Quint, 302.

[129Kat.](#) Los Austrias, 110f. Nr. 83g.

[130Wohlfeil](#), [Kriegsheld](#), 80ff. mit Abb. 10 u. 11.

[131](#)Nach Tizian wurden mehrere Kopien gemalt, dazu beispielsweise [Bott](#), Luther, 454 Nr. 630.

[132](#)Palazzo Ducale Venezia (Hg.), Tiziano (Katalog Ausstellung 1990), Venezia 1990, 104. Abgebildet in: [Soly](#), Charles Quint, 304. Zur historischen Einordnung und Erklärung s. auch die Bildinterpretation bei [Schilling](#), Veni, 165f., und zuletzt [Ferino-Pagden](#), Tizians Bildnisse 70f.

[133](#)[Schilling](#), Veni, 144f.

[134](#)[Wohlfeil](#), [Kriegsheld](#), 82ff., 94ff. mit Abb. 12 u. 13.

[135](#)Zum Kupferstich aus dem 17. Jahrhundert von Theodor van Kessel s. [Kat.](#) Sonderausstellung, 70f. Nr. 157, für das 19. Jahrhundert [Paéz Rios](#), Iconografía 1, 493 Nr. 1709-152. Gemäldekopien sind mindestens vier bekannt, dazu [Kat.](#) Karl V. Bonn-Wien 260f., Nr. 250.

[136](#)[Wohlfeil](#), Kaiser Karl V., 168f.

[137](#)[Wohlfeil](#), Kaiser Karl V., 174f. – [Ferino-Pagden](#), Tizians Bildnisse 66ff. mit Nr. 35 u. 36.

[138](#)[Wohlfeil](#), Kaiser Karl V., 168ff.

[139](#)Abb. 16: Lucas [Cranach](#) d. J., Holzschnitt, 36,7 x 22,1 cm, um 1548, in: Wien, Albertina 1929/474. Auch mit Maßen 32,2 x 22,5 cm, in: Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-2 als Kopie ohne Textleiste, mit Textleiste abgebildet in: [Geisberg–Strauss](#), German Single-leaf 2, 621 Nr. G.657, und die Kopie in: [Kat.](#) Los Austrias, 53 Nr. 34, mit Textleiste oberhalb des Bildes, auch in: Grabados alemanes 1, 195 Nr. 306. Angeführt in: [Kat.](#) Sonderausstellung, 69f. Nr. 156. - [Koeppelin-Falk](#) 1, 304 Nr. 201 mit Abb. 167, problematisieren die Frage, ob die Zeichnung von Cranach d. Ä. stamme, die Ausführung dann in der Wittenberger Werkstatt erfolgte.

[140](#)Abb. 17: [Anonym](#), Holzschnitt, 19 x 27 cm, zu Pedro [Apiano](#), La cosmographía de Pedro Apiano..., Antwerpen 1548, in: Madrid, Biblioteca Nacional, Raros 2567, zwischen 34 und 35, abgebildet in: [Kat.](#) Los Austrias, 52f. Nr.35, hier nach 2. Auflage von 1575. Zum Werk s. [Kat.](#) Karl V. Bonn-Wien 283f. Nr. 287.

[141](#)Abb. 18: [Monogrammist MR](#), Holzschnitt, 34,2 x 24,9 cm, 1547, in: Wien, Albertina 1929/627 als beschnittenes Exemplar, hier abgebildet aus: [Geisberg-Strauss](#), German Single-leaf 3, 875 Nr. G.942. Auch in: [Evangelisch-Lutherische Landeskirche in Bayern](#) (Hg.), Reformation in Nürnberg. Umbruch und Bewahrung, Nürnberg 1979, 87 Nr. 107, und in: [Hofmann](#), Köpfe, 234f. Nr. 103, mit weiteren Nachweisen. Angeführt in: [Kat.](#) Sonderausstellung, 69 Nr.155 mit fälschlicher Bezeichnung des Andreaskreuzes als ‚gekreuzte Keulen‘.

[142](#)Cornelis Anthonisz., Holzschnitt, 27 x 28 cm, um 1547, in: Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet RP-P-1832-162, abgedruckt in: [Kat.](#) Karl V. Bonn-Wien 64 Nr. 34 u. 310f. Nr. 340. - Hans [Lieftrinck](#), um 1550, in: Anvers, Museum Plantin Moretus, Stedelijk Prentenkabinet, abgebildet in: [Soly](#), Charles Quint, 400f.

[143](#)So auch 1548 auf dem Verkündzettel des Interims zu Ulm, abgebildet in: [Bott](#), Luther, 455 Nr. 632.

[144](#)Beispiele in der Sammlung der Madrider Biblioteca Nacional, IH 1709-10, 1709-10, 1709-11, 1709-12 und 1709-15, hier meist aus den Büchern entnommen. - Alfonso [de Castro](#), De iusta haereticorum punitione libri tres, Salamanca 1547, zeigt im Giebel eines Aedícula-Frontispices CAROLUS V IMPERATOR HISPANIE REX mit Krone und Schwert. Angeführt bei Blanca [García Vega](#), El Grabado del Libro Español. Siglos XV-XVI-XVII, 2 Bde, Valladolid 1984, Abb. 124, Kat.Nr. 459; s. dort auch Abb. 210 mit Bd. 1, 251: Karl inmitten des Reiterheeres. Für diesen Hinweis danke ich Martin Warnke. .

[145](#)Beispiele in der Madrider Biblioteca Nacional, IH 1709-13 und 1709-14.

[146](#)Abb. 19: Enea Vico, Kupferstich, 51,2 x 36,5, 1550, in: Madrid, Biblioteca Nacional, 1709-13, Angeführt in: Kat. Sonderausstellung, 71f. Nr. 158, abgebildet in: Kat. Los Austrias, 53f., Nr. 36, in: Soly, Charles Quint, 476. Das Blatt diente Lodovico Dolce als Vorlage für sein Titelblatt zu: Vita di Carlo Quinto Imp. descritta da M. Lodovico Dolce, 1567, in: Madrid, Biblioteca Nacional, IH 1709-18, abgebildet in: Kat. Los Austrias, 54 Nr. 36 rechte Abbildung.

[147](#)Zu Doni s. Hagenow, Bildniskommentare, 15f. mit Anhang 159-167

[148](#)Checa Cremades, Carlos V, 182-184. - Hagenow, Bildniskommentare, 15–21, 16 zum Begriff für dieses Bildnis 74–80. Vgl. dies., Herrscherbildnis, 62ff. mit Fußnoten.

[149](#)Zu diesem Text vgl. Schilling, Veni, 144f.

[150](#)Hagenow, Herrscherbildnis, 63.

[151](#)Hagenow, Bildniskommentare, 68.

[152](#)Hagenow, Bildniskommentare, 21 Fußnote 36.

[153](#)Beispielhaft der Stich von Hubert Goltz in: Los vivos retratos de todos los Emperadores, desde Julio César hasta el Emperador Carlos y Don Ferdando su hermano, Antwerpen 1560, in. Madrid, Biblioteca Nacional, EA 75, 136 zu IH 1709-16, oder ein neuer Kupferstich von Enea Vico, 19,5 x 14 cm, 1567, Titelblatt zu Lodovico Dolce, Vita di Carlo Quinto Imp., in: Madrid, Biblioteca Nacional, Raros Usoz. 5115, abgedruckt in: Kat. Los Austrias, 54, Nr. 37.

[154](#)So Checa Cremades, Kunst und Macht 39f.

[155](#)Abb. 20: Anonym, Karl V. im Alter von 55 Jahren, in: Arras, Bibliothèque municipale, abgebildet in: Terlinden, CAROLVS, 249 Abb. 146, und in: Soly, Charles Quint, 491.

