



**Universiteit  
Leiden**  
The Netherlands

## **Politische Propaganda und Selbstdastellung Kaiser Karls V.**

Blockmans, W.P.; Zellmann, U.; Lehmann-Benz, A.;  
Küsters, U.

### **Citation**

Blockmans, W. P. (2004). Politische Propaganda und Selbstdastellung Kaiser Karls V. In U. Zellmann, A. Lehmann-Benz, & U. Küsters (Eds.), *Wider den Müsiggang* (Niederländisches Mittelalter im Spiegel von Kunst, Kult und Politik) (pp. 39-52). Düsseldorf: Grupello Verlag. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/2867>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/2867>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Wim Blockmans

## Politische Propaganda und Selbstdarstellung Kaiser Karls V.

Karls erste Reise nach Italien im Jahre 1529 markiert eine Zäsur in seiner Regierungszeit: Die Kaiserkrönung bestätigt seine Hegemonie über Italien genauso wie seine universale Rolle als Beschützer der Christenheit und der katholischen Kirche. Von diesem Moment an beginnt der Kaiser, den eigenen Positionen seiner Politik öffentliches Profil zu verleihen. Zugleich macht sein Äußeres eine Wandlung durch: Der langhaarige bartlose germanische Jüngling, als den ihn alle Abbildungen bis 1529 zeigen, läßt sich auf Anraten seines Großkanzlers Mercurino Gattinara auf dem Weg zu seinem italienischen Triumphzug in einen römischen Kaiser verwandeln. 1528 hatte sein Hofprediger, der Franziskaner Antonio de Guevara, eine fiktive Fürstenbiographie des römischen Kaisers Marc Aurel verfaßt, den er Karl als Vorbild empfahl.

In Italien erreichte die Begeisterung für die klassische Bildsprache gerade jetzt ihren Höhepunkt. Im Jahre 1507 hatte Papst Julius II. eine prächtige antike Marmorstatue von Herkules und Telephos vor dem Eingang zum Innenhof des Vatikans aufstellen lassen, die nur wenige Tage zuvor im römischen Campo dei Fiori ausgegraben worden war. Von dem bronzenen Reiterstandbild Marc Aurels, das gegenüber der Basilika von Sankt Johannes im Lateran stand, wurden verschiedene Kopien angefertigt, unter anderem für Mitglieder der Familie Gonzaga, den Markgrafen von Mantua. Um in dieser Umgebung als Kaiser einen positiven Eindruck zu machen, kam Karl nicht umhin, sich nach der italienischen Mode zu richten.

Karls kultureller Hintergrund lag bis zu diesem Zeitpunkt noch deutlich in der Spätblüte der Ritterwelt am burgundischen Hof. 1517 zelebrierte er – zur Bestürzung der Kastilianer – in Valladolid mit einem Turnier seinen feierlichen Regierungsantritt, die *Blijde Intrede*. »Um den Spaniern die große Tapferkeit dieser Herren zu zeigen«, traten Sprößlinge der Familien Croy, Lannoy und Luxemburg mit prächtig herausgeputzten Kämpfern an, auf beiden Seiten mit je dreißig Mann, »jeder Ritter wie ein Sankt Georg«. Noch im Jahr 1540 bestellte Karl eine kastilische Übersetzung des allegorischen Ritterromans des burgundischen Hofchronisten Olivier de la Marche, *Le Chevalier délibéré*. Während des Empfangs von Kronprinz Philipp 1549 ließ die Re-

gentin Maria in ihrem Schloß in Binche die Gäste an einem großen Spektake! teilnehmen, das von einem Ritterroman inspiriert war. Die alte Kultur hatte ihre Anziehungskraft auf die Höflinge anscheinend noch nicht verloren.

Daß Karl die Ritterwelt nicht allein als Fiktion und Amusement ansah, geht aus seiner Verbundenheit mit dem fürstlichen Ehrenkodex hervor. Schon als Kind Mitglied des Ordens vom Goldenen Vlies, sah er sich aus diesem ritterlichen Geist heraus verpflichtet, das freie Geleit Martin Luthers zu respektieren, auch nach dessen Verurteilung durch den Reichstag im Jahr 1521. Ebenso hielt er an der respektvollen Behandlung seines Rivalen Franz I. während dessen Gefangenschaft fest. Nur aus dieser Perspektive der Selbstverpflichtung ist zu erklären, daß Karl über Franz' »Feigheit und Falschheit« vor Wut entbrannte, als dieser die Versprechen, die er im Januar 1526 beim Frieden von Madrid gemacht hatte, nicht hielt. Als wahrer Ritter forderte Karl ihn zum Zweikampf heraus. Zweimal noch, 1528 und 1536, wiederholte er seine Forderung. Doch sein Gegner ließ sich, obgleich größer und kräftiger von Statur, von solch lebensgefährlichen Normvorstellungen vergangener Jahrhunderte nicht mehr mitreißen und entzog sich der Forderung.

Der französische König zeigte eine sehr viel aktivere Anteilnahme an den kulturellen Strömungen seiner Zeit als Karl. Er ließ den Louvre um einen neuen Flügel erweitern und erteilte den Auftrag für den Bau der prächtigen Renaissancepaläste von Chambord und Fontainebleau. Hier legte er nach italienischem Vorbild eine Kunstgalerie an, und er war stolz darauf, seine Gäste selbst herumzuführen und ihnen die ausgestellten Objekte zu erklären. Er unterstützte zahlreiche Künstler und Gelehrte, gründete das Collège Royal und bekundete sein lebhaftes Interesse an einer von Zweckbindungen befreiten Bildung.

Beim jungen Karl ist von einem vergleichbaren kulturellen Engagement nichts zu entdecken. Die Porträts, die wir von ihm aus dieser Zeit haben, stammen von Conrad Meit und Bernard van Orley, den Hofkünstlern der Regentin Margareta bzw. des Kaisers Maximilian, wie etwa Hans Weiditz. Van Orley fertigte die erste Porträtstudie an, auf der wir die modische Veränderung des jungen Kaisers wahrnehmen können. Jan Cornelisz. Vermeyen schuf das erste gemalte Porträt in diesem Stil.

Bei seiner Ankunft in Genua am 12. August 1529 erwarteten Karl Triumphbögen, die die Via Sacra in Rom, auf der die antiken Triumphzüge stattgefunden hatten, nachahmten. Am Hafen wurde der einfache Titusbogen nachgebaut, der geschmückt mit dem doppelten Adler die kaiserliche Herrschaft über die Welt symbolisierte. An der Kathedrale prangte der Bogen des Septimus Severus mit drei Durchgängen, gekrönt von der Justitia. Diese genuesischen Triumphbögen standen am Beginn einer langen Reihe von Nachahmungen des antiken Modells, so von Palermo

bis Lucca in den Jahren 1535-1536 anlässlich der feierlichen Einzüge Karls als Sieger über Tunis, 1549 in niederländischen Städten während der gemeinsamen Huldigungsreise für seinen Sohn Philipp als Thronfolger. Doch keine dieser prunkvollen Darstellungen des Kaisers wurde in seinem Auftrag realisiert, alle kamen auf die Initiative von anderen hin zustande, insbesondere auf die der Stadtverwaltungen.

Der *moment suprême* war natürlich die Kaiserkrönung in Bologna an Karls Geburtstag, am 24. Februar 1530. In der Tradition des im Jahre 800 durch Karl den Großen wiederhergestellten westlichen Kaisertums wurde Karl zwei Tage zuvor zum König der Langobarden gekrönt. Die Bedeutung des Ereignisses spiegelte sich in den unmittelbaren Propagandaaktivitäten der Regentin Margareta wieder: Sie gab eine Serie von 24 kommentierten Holzschnitten in Auftrag, die in Antwerpen nach einem Entwurf von Robert Péril herausgegeben wurden. Wenig später schuf Nicolaus Hogenberg hiervon eine Reihe von 40 Kupfergravuren, nur mit kurzen lateinischen Aufschriften versehen. Auch bei dieser Gelegenheit war es also noch nicht die kaiserliche Umgebung selbst, die die Propaganda in die Hand nahm, sondern Margareta, die damit gänzlich in burgundischer Tradition handelte. Schon der feierliche Einzug (*Blijde Inkomst*) des jungen Karl in Brügge 1515 war in einem vergleichbar prächtigen Manuskript mit 60 Miniaturen und erläuternden Texten festgehalten worden, von dem eine französische Übersetzung mit Gravuren in gedruckter Form bei Gourmont in Paris sowie eine niederländische Übersetzung bei Vorsterman in Antwerpen erschien. Im Jahre 1496 hatte die Stadt Brüssel vom Einzug der Mutter Karls, Isabella von Kastilien, eine illustrierte Handschrift anfertigen lassen.

Wie aus den Stichen hervorgeht, zog die Krönungsprozession in Bologna von der Kathedrale San Petronio bis zur Basilika San Domenico an vier Triumphbögen im Renaissancestil vorüber. Zwei Baldachine wurden mitgeführt: Einer beschützte die heiligen Reliquien und wurde von zwölf römischen Patriziern getragen, die wiederum von zwölf fackeltragenden Geistlichen des Apostolischen Stuhls begleitet wurden. Der andere wurde über den geweihten Häuptern getragen, über Clemens VII. und, an dessen linker Seite, über den universalen Herrscher Karl V. Diese Aufstellung bezeugt einen feinen, aber gezielten Unterschied der Ehrbezeugung, die Clemens dem Kaiser hier versagte. Erst Papst Paul III. wird Karl bei seinem Einzug in Rom 1536 die gebührende Position gewähren: den Ehrenplatz an der rechten Seite. Die frühere Feindschaft zwischen Clemens und Karl, die tiefe Erniedrigung des Medicipapstes während seiner Gefangenschaft und die Plünderung Roms (*Sacco di Roma*, 1527) wogen anscheinend schwer genug, um sie noch drei Jahre später aus dieser subtilen Symbolik sprechen zu lassen und mit ihr zu dokumentieren.

Den beiden Herrschern gingen Gruppen voraus, die ihre Fahnen trugen, sowie vier Reichsfürsten, von denen jeder eine der kaiserlichen Insignien bei sich hatte: das Zepter, das Schwert, den Reichsapfel. Der vierte schritt mit leeren Händen einher, weil der Kaiser auf dem Rückweg seine Krone selbst trug. Ihnen folgte unmittelbar der erste *Grand chambellan* des Kaisers, Graf Heinrich III. von Nassau, Sekretär und Leibarzt des Papstes. Vor der gesamten Gruppe ritt ein Herold, über den der Kommentartext folgendes mitteilt:

Der Waffenherold, Bourgogne genannt, hatte an seinem Sattel zwei Säcke hängen, die waren gefüllt mit neu geschlagenen Münzen in Gold und Silber. Auf der einen Seite war ein Porträt der Heiligen Majestät, umgeben von der Inschrift CAROLUS QUINTUS IMPERATOR AUGUSTUS, und auf der anderen die zwei Säulen und PLUS OULTRE. Während der Prozession zur Kathedrale und zurück warf er mit beiden Händen diese goldenen und silbernen Münzen in alle Richtungen unter das Volk in die Straßen, dabei »largesse, largesse« rufend, während das Volk lauthals rief: »imperio, imperio, für das Kaiserreich, lang lebe der katholische Kaiser Karl.«

Diese Münzen, mit denen schon in der Antike der Triumphator seine fürstliche Milde bezeugte, fungierten ebenfalls als Massenmedium, durch das sich der neue Kaiser selbst bekannt machte. Das Krönungsereignis zog eine Reihe italienischer Künstler an den kaiserlichen Hof, in der Hoffnung, sich Aufträge sichern zu können. Der bekannteste unter ihnen war Parmigianino, von dem der zeitgenössische Maler und Kunstkritiker Giorgio Vasari schrieb, daß sein Werk dem Kaiser sehr gefiele.

Er fertigte ein sehr großes Ölgemälde an, auf dem er Cäsars Haupt von Fama [»Ruhm«] mit dem Lorbeer krönen ließ, während ihm ein Junge in der Gestalt eines kleinen Herkules die Welt schenkte ...

Um das Jahr 1530 wurde in Brüssel auf Bestellung von Karls Schwager Johann III. von Portugal, nach einem Entwurf von Bernard van Orley oder seinem Atelier, ein Wandteppich mit dem Thema »Herkules trägt die Himmlischen Sphären« gewoben. Die Verherrlichung des Kaisers, assoziiert mit Herkules und dessen Taten, fand jetzt immer häufiger statt.

Der neue künstlerische Stil der Renaissance wirkte durch seine Formen. Die Bezugnahme auf das klassische Altertum paßte hervorragend zur Symbolik der Universalmonarchie, einem politischen Konzept, das Karls Umgebung nun immer stärker in den Vordergrund rückte. Die Embleme und die Devise des Kaisers erschienen überall auf öffentlichen Gebäuden, an der Puerta de Bisagra, dem Stadttor zu Toledo, am Chor-

gang in der dortigen Kathedrale und an der Kirche in Vianen, wo er 1540 die Brederodes besuchte. Die von einem Bildhauer angefertigte Kaminhaube in der Kanzlei des Brügger Freiamts zu Brügge zeigt den Kaiser und seine Dynastie in Holz, die im Rathaus von Kampen in Sandstein. Im Rathaus von Kortrijk nutzte man die Heraldik, um die Verbundenheit der Lokalverwaltung mit der übergeordneten Macht zum Ausdruck zu bringen. In der großen Kirche zu Dordrecht wurden 1540, während des herrscherlichen Besuchs, die Triumphe des Kaisers in das Holz der Chorbänke geschnitzt. Die Generalstände schenkten ihm während seines Aufenthaltes in Brüssel 1531 eine Reihe von sieben Wandteppichen mit großen Darstellungen der Schlacht bei Pavia, nach Kartons von Bernard van Orley. In dem ausgedehnten Reich, in dem der Kaiser zwar umherreiste, doch an den meisten Orten notgedrungen abwesend war, wurden seine Gegenwart und sein Ruhm permanent medial visualisiert. Die örtlichen Machthaber förderten die bildliche Repräsentation und untermauerten damit gleichzeitig auch ihre eigene Position.

Karls künstlerischer Geschmack erfuhr während seiner ersten beiden Aufenthalte in Italien einen kräftigen Impuls durch seine Freundschaft mit *Federico Gonzaga*, dem Marquis von Mantua. Karl erhob ihn 1530 zum Herzog und ernannte ihn später zum Unterkönig von Sizilien und Gouverneur von Mailand. Er war es, der Karl den venezianischen Maler Tizian vorstellte. Jedoch erst mit seinem zweiten Besuch im Jahr 1532 stellte sich allmählich eine wirkliche Wertschätzung ein. Bei dieser Begegnung fertigte Tizian eine Kopie des Porträts von Karl an, das der Hofmaler seines Bruders Ferdinand, Jacob Seisenegger, gemalt hatte. Auf diesem Bild steht Karl ganzfigurig, neben ihm ist eine dänische Dogge abgebildet. Die überlegene Expressivität überzeugte Karl so sehr, daß er den Venezianer fortan überhäufte mit Aufträgen und Ehrbezeugungen. Bei seinen Besuchen in Mantua wurde Karl mit den mutigen Fresken Giulio Romanos und dessen Atelier im gerade erst vollendeten Palazzo Te konfrontiert. In einem der Säle war die Leidenschaft des Gonzaga für arabische Vollblüter in einer Reihe vollplastischer Pferdeporträts künstlerisch umgesetzt. In anderen sah man antike Götter in unverblümt erotischen Posen abgebildet, Amor und Psyche, aber auch Karls Favoriten Herkules und Jupiter. Kurz vor seinem Besuch (1532) war der »Gigantensturz«, ein überwältigendes illusionistisches Panorama in einem Rundsaal, vollendet worden. Dieses Werk, in dem der Adler hoch oben über Kampf und Zerstörung thront, durfte als Allegorie der Kriege zwischen Karl und Franz I. und als Legitimierung der Rechtmäßigkeit bestehender Machtverhältnisse interpretiert werden.

Karls Triumphzug durch Sizilien und Italien von 1535 bis 1536 rief einen Wettbewerb jeder Stadt mit der anderen und der Künstler untereinander hervor. Die Einzüge in Messina, Rom und Florenz wurden in

gedruckten Berichten verbreitet. Überall stellte sein Sieg über die Moslems das Thema der Begrüßung dar. Neun Jahre nach dem *Sacco* war der Einzug in Rom noch immer eine besonders delikate Angelegenheit. Die Nachfolge Pauls III. auf den Heiligen Stuhl vereinfachte die Situation, so daß Karl einen Triumphzug im antiken Stil in Szene setzen konnte. Mit einem Gefolge von Veteranen der Expedition nach Tunis ritt er über die *Via Sacra*. Eigens für diese Gelegenheit wurden einige Kirchen und andere Gebäude, die im Weg standen, dem Erdboden gleichgemacht. Programmatische Themen aus der Antike und Anspielungen auf Karls fünf habsburgische Vorgänger als römische Kaiser oder Könige bildeten den theatralen Kern des Empfangs. Karl wurde mit antiken und mythischen Helden verglichen, was seinem öffentlichen Bild verklärende Konturen verlieh. In Siena wurde er auf einem goldfarbenen Pferd abgebildet, mit drei Provinzen zu seinen Füßen. Auf einen Karren montiert wurde dieses Herrscherbild in einer Prozession durch die Stadt gezogen.

In Florenz, wo Alexander de' Medici mit Karls Tochter Margareta getraut werden sollte, war Giorgio Vasari mit »prächtigen und großartigen Verzierungen« beauftragt worden, »um den Kaiser mit angemessener Pracht zu empfangen«. Der Sieg über die Moslems wurde auf Gemälden erneut vollzogen, ein *tableau vivant* stellte den »Bezwinger von Afrika« dar. Auf der Brücke der Santa Trinità waren Rhein und Donau in Ton ausgearbeitet worden, Herkules bekämpfte die Hydra, und es herrschte Frieden. Wegen des Zeitdrucks gelang es leider nicht mehr, Karls Reiterbild zu vollenden, so daß die Inschrift »Dem siegreichen Kaiser Karl Augustus« auf dem Pferd ausreichen mußte. Alexander hatte gute Gründe für diesen Auftrag. Er verdankte Karl die Wiederherstellung seiner Herrschaft.

Die Rundreise von Karl und Philipp durch die Niederlande 1549 gab allen Städten Gelegenheit, ihre Verbundenheit mit der Dynastie zu demonstrieren. Auch hier suchte jede Stadt, den imperialen Einzug besser und größer als die andere, alles im Stil der Renaissance, zu gestalten. Gent suchte mit dem Bau einer Reihe von Triumphbögen, die mit den Emblemen Karls und historischen oder mythologischen Vater-Sohn-Abbildungen geschmückt waren, die Erinnerung an die Unterwerfung der Stadt neun Jahre zuvor vollkommen zu verdrängen. Aus der Vergangenheit wurden Philipp von Mazedonien, Graf Philipp von Elsaß und Karl der Große herbeibemüht, um die imperiale Assoziation noch offensichtlicher zu gestalten. Zweifelsohne übertraf die Metropole Antwerpen alle anderen Städte. Der Stadtsekretär Graphaeus kümmerte sich selbst um den gedruckten Bericht, in dem er stolz verkündete, daß 1726 örtliche Künstler und Handwerker an der Ausgestaltung der Triumphbögen und Schaubühnen mitgewirkt hätten. Die Leitung hatte der Maler Pieter Coecke, der gerade eine Übersetzung der klassischen

Regeln der Architektur des Römers Vitruv herausgegeben hatte. In der Prozession sollen 5296 Personen mitgegangen sein – Grapheus ließ offenbar aus Gründen der Berufsehre äußerste Präzision walten. Die Stadt präsentierte sich selbst als gehorsame Jungfrau, die die Milde des neuen Herrschers erflehte. Nicht weniger als acht historische Philipps wurden hier gezeigt. Unter den Aufstellungen der ausländischen



Cornelis Anthonis Theunissen (?), Karl V. zu Pferde, ca. 1547

Händlernationen zog die der Spanier die größte Aufmerksamkeit auf sich. Hinter zwei riesigen Säulen standen die Statuen von sieben spanischen Herrschern in einer perspektivischen Galerie, konfrontiert mit den sieben Tugenden. Der römische Tempel des Janus krönte einen mit Karls Siegen geschmückten Triumphbogen. Dieser drückte das Verlangen nach dauerhaftem Frieden aus. Auch in Dordrecht empfangen die Stände von Holland die hohe Gesellschaft mit Dekorationen, Aufführungen und Geschenken. Gedenkmünzen wurden geprägt. Weiter im Norden wurde dann alles etwas schlichter.

Inzwischen hatte Karl die eigene Verherrlichung selbst in die Hand genommen. Auf seiner Expedition nach Tunis ließ er sich von den Malern Jan Cornelisz. Vermeyen und Pieter Coecke sowie dem Zeichner Maarten van Heemskerck begleiten. Ihre Skizzen bildeten die Grundlage für eine Serie von Teppichen, die 1540 bestellt, aber erst um das Jahr 1554 in Brüssel gewebt wurden. Diese waren zugleich die Vorlage für die Gravuren mit den Zwölf Triumphen des Kaisers, die van Heemskerck 1555-1556 in Philipps Auftrag publizierte. Kaiserliche Reden erschienen im Druck, und die Regierung sorgte für Dutzende von Flugblättern, um ihrem Standpunkt Nachdruck zu verleihen.

Eine Anzahl von Geschichtsschreibern war am Hof angestellt. Pedro Mexia verfaßte eine humanistisch gefärbte Lobpreisung der Regierung Karls bis zum Jahr 1530. Auf seinen großen Feldzügen nach Tunis und gegen den Schmalkaldischen Bund nahm der Kaiser Bericht-erstatte mit, in der Hoffnung, daß sie mit lobenden Gedenkschriften seinen ewigen Ruhm sichern würden. Sein Sekretär Johannes Secundus starb 1536, noch bevor er ein episches Gedicht in lateinischer Sprache über den Triumph von Tunis vollenden konnte. Karls Kaplan Juan Gines de Sepulveda publizierte im selben Jahr sein *De bello Africo*. Auch sein Sekretär Antoine Perrenin schrieb einen Bericht auf Französisch, der nach Karls Tod in lateinischer Sprache veröffentlicht wurde. Am erfolgreichsten aber war die verherrlichende Erzählung über den deutschen Feldzug von Luis de Avila, der nach kurzer Zeit unter dem Titel *Comentario de la guerra de Alemania* auf Spanisch und bald darauf in französischer, niederländischer, lateinischer und englischer Übersetzung erschien. Avila vergleicht Karl mit Julius Cäsar, schreibt ihm Tapferkeit und militärisches Talent zu, schildert, wie er seine Truppen anspornt und Reden hält, sich jedoch gemäßigt gegenüber den Besiegten zeigt. Der Bericht des von Karl offiziell engagierten Historikers Barnabé de Busto ruht noch unveröffentlicht in der Bibliothek des Escorial. Während einer fünftägigen Bootsfahrt auf dem Rhein von Köln nach Mainz 1550 begann Karl, seinem Sekretär Willem van Male seine Memoiren auf Französisch zu diktieren. Diese trockene Aufzählung von Reisen, Ereignissen und Leiderfahrten, die er seinem Sohn

widmete, war ebenfalls als Selbstverherrlichung gedacht. Es bleibt auffallend, daß Karl den Künstlern und Literaten, die er mit Aufträgen versorgte, lediglich eine zweckgerichtete, ideologische Rolle zugestand. Ihre Kunst sollte allein die Glorie des Kaisers visuell unterstützen. Stimulation und Begünstigung eines *l'art pour l'art*, so wie sie bei Franz I. in großem Stil zu finden war, beginnen sich erst in den letzten zehn Jahren seines Lebens vorsichtig zu entwickeln.

Den Höhepunkt seiner Macht 1547-1548 ließ Karl von Tizian und den Bildhauern Leone und Pompeo Leoni verewigen. Sie erhielten eine Reihe von Aufträgen aus seiner direkten Umgebung. Diesen Künstlern vertraute er inzwischen so sehr, daß er ihnen große künstlerische Freiheit ließ, weil er wußte, daß sie den Kern seiner Ideen prägnant zum Ausdruck bringen konnten. Ihre thematisch untereinander verwandten Werke, die den Sieg über die Protestanten darstellen, sind unübersehbar von politischer Propaganda überfrachtet, etwa Tizians Reiterporträt nach der Schlacht bei Mühlberg und Leonis Sieg über den *Furor*: Tizian präsentiert Karl in reichverziertem Harnisch, selbstsicher auf einem Vollblut durch eine friedliche Landschaft unter schweren Wolken galoppierend. Diagonal über die Leinwand hält er die heilige Lanze, Symbol des kämpfenden Verteidigers des Christentums. Diese Lanze trägt der Kaiser auch in einer Bildergruppe von Leoni, die aus den Jahren 1551/53 datiert, jedoch bereits 1549 bestellt wurde. Er hält damit den gefallenen und gefesselten Ketzler in Schach. Karl trägt die Rüstung eines antiken Kaisers, dessen Gesichtszüge und athletische Gestalt er angenommen hat. Befreit von seinem Harnisch, sieht man die Formen seiner ideal gebauten nackten Herkulesfigur. Die Verherrlichung ist hier weit entfernt von Karls Wirklichkeit, der gerade in den Jahren, als dieses Meisterwerk entstand, einer schweren politischen, physischen und psychischen Krise anheimfiel. Die Kunst fungiert hier sogar als Kompensation, sie stellt Erhabenheit dar anstelle des Niederganges im wirklichen Leben.

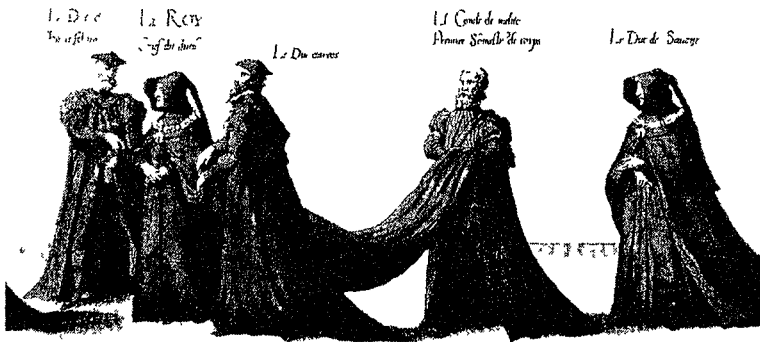
Die Assoziation des Kaisers mit antiken Helden rückte einige seiner Darstellungen in einen beinahe heidnischen Kontext. Die lateinische Anrede *divus*, »göttlich« beziehungsweise »heilig«, beansprucht große rhetorische Freiheit gegenüber kirchlich sanktionierten Sprachregelungen. Auf einem vergoldeten Schild wird die Verherrlichung als Krönung mit einem Lorbeerzweig durch eine engelhafte Frauenfigur dargestellt. Auch als Steuermann des Staatsschiffes wird Karl etliche Male verherrlicht. In einer Gravur von van Heemskerck thront er erhaben auf einem Sockel über seinen Gegnern, unter denen sich auch der Papst befindet. Anders als für Franz I. war für Karl die Kunst, wie gesagt, kein Selbstzweck, sondern Mittel zur politischen Propaganda oder zur Anbetung.

Auf Tizians *Gloria*, datierend aus den Jahren 1553-1554, hat Karl schließlich die Krone niedergelegt, ein Büßergewand angezogen und allen weltlichen Glanz hinter sich gelassen. Er erfleht Gottes Gnade für sich und seine engsten Angehörigen. Auffällig ist, daß zwischen ihnen und der Dreieinigkeit nur die Jungfrau als Vermittlerin und eine Engelschar dargestellt sind. Die allegorische Figur der Kirche hat er weit unter sich gelassen. Hier hat Karl deutlich die Konsequenz aus seinen Mißerfolgen seit 1551 gezogen und sich vom irdischen Glanz gelöst, der seine Aufträge vor 1550 noch kennzeichnete. Dieses Gemälde war es, das Karl über dem Altar der Klosterkirche in Yuste aufhängen ließ, so daß er es von seinem Sterbebett aus betrachten konnte. Bei den strengen Mönchen von San Jerónimo fühlte er sich zu Hause. Die säkulare Kirche hatte sein Vertrauen tief enttäuscht.

Karls Glorifikation endete nicht mit seiner Abdankung und genauso wenig mit seinem Tod. Im Gegenteil, Philipp II. wird den Ruhm seines Vaters politisch hochspielen, um ihn für seine eigenen Ambitionen ausnutzen zu können. Am 29. Dezember 1558 schritt ab zwei Uhr mittags ein Trauerzug von ungekannter Pracht durch Brüssel. Er brach vom Palast auf dem Coudenberg auf und stieg hinab zum Zentrum, um in Sint-Goedele, der Hauptkirche der Stadt, einen feierlichen Trauergottesdienst zu zelebrieren. Hier war eine Trauerkapelle aufgebaut, eine *chapelle ardante*, mit einem Katafalk auf zwanzig Fuß hohen Säulen und einer enormen eisernen Konstruktion, die um die dreihundert Kerzen von je einem Pfund trug. Drei Königskronen, die Kaiserkrone und eine Kombination von Kreuzen türmten sich noch einmal vierzig Fuß höher auf als die echte Krone, die Halskette, das Zepter und der Globus des toten Kaisers. Am darauffolgenden Tag wurde in dieser Kirche ein feierliches Seelenamt gesungen. An den Wänden entlang wurden Fahnen aufgestellt, die von den Zügen aus allen Fürstentümern des Verstorbenen mitgetragen worden waren. Sechs monumentale Glasfenster, zwischen 1537 und 1547 in Sint-Goedele nach Kartons von Bernard van Orley und Michiel Coxcie eingebaut, rückten die Habsburger Dynastie ins rechte Licht.

Den Höhepunkt des Zuges bildeten die Symbole von Karls Macht, angekündigt von Trommeln und Posaunen. Die hohen Edelmänner trugen selbst die Fahnen des Kaisers, geschmückt mit der Devise PLUS OULTRE (etwa: »weiter hinaus«), den Säulen des Herkules und dem Andreaskreuz. Sein unberittenes Pferd, gehüllt in ein Gewand mit Emblemen seines Meisters, wurde vor seinem großen Stander geführt, auf dem der spanische Nationalheilige Sankt Jacob einen Ungläubigen niederschlägt. Aus jedem der mehr als sechzig Fürstentümer und Herrlichkeiten schritten Herolde, ein unberittenes Pferd unter einer mit den heraldischen Zeichen des Edelmannes verzierten Decke und ein Edel-

mann mit der Fahne im Zug. Die grellen Farben der Fahnen und Wappenschilder und die flackernden Fackeln bildeten einen scharfen Kontrast zur einheitlich schwarzen Kleidung. Dann erschienen die Insignien von Karl selbst, seine Fahne, Stander und Banner, Wappenschilder, die Halskette des Goldenen Vlieses und die vier Reichsinsignien: das Zepter, das Schwert, der Globus und die Krone. König Philipp II. schritt dahinter in einem langen Trauergewand mit Kapuze, gefolgt von den Rittern des Goldenen Vlieses und Mitgliedern der Regierungsräte. Das Ende des Zuges bildeten die Schützen des Königs.

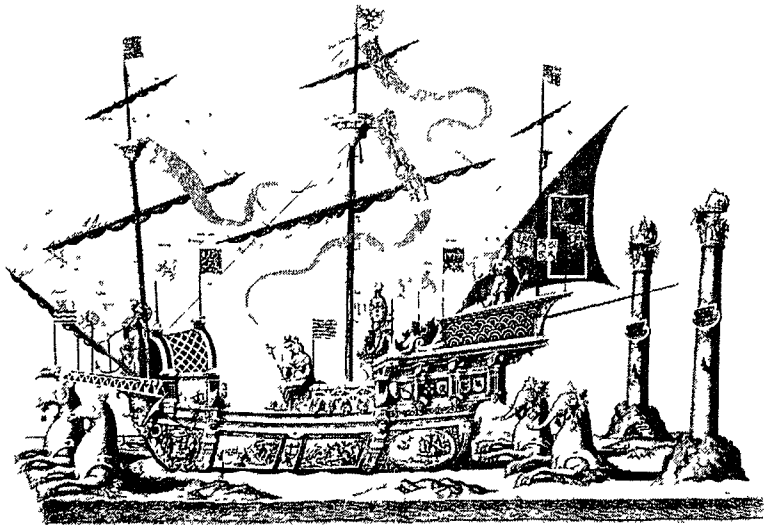


Philipp II. im Trauerzug seines Vaters Karl V., Antwerpen 1559

Aufzüge wie diese waren das Mittel der Massenkommunikation zwischen Fürst und Untertanen schlechthin. Einerseits war die Stadt die Kulisse für das Ereignis, in dem sowohl die lokale Gemeinschaft als auch die übrigen Vertreter der Bevölkerung sich als die korporativen Glieder (des Staates) zeigten. Sie brachten damit ihre Verbundenheit mit dem verstorbenen Fürsten und seinem Nachfolger zum Ausdruck. Andererseits ergriff der Hof solche Möglichkeiten, um sich mit allem Prunk vor den Augen der Untertanen und der europäischen Öffentlichkeit zu präsentieren. Letztere wurde durch mündliche und gedruckte Berichte über das Ereignis unterrichtet. Die Hierarchie des Umzugs war ein Spiegelbild des Staates, und auf diesem Wege wurde allen Zuschauern die enorme Ausdehnung des Machtgebietes des verstorbenen Kaisers nachdrücklich vor Augen geführt. Die Versinnbildlichung der Siege trug zum Ruhm der Dynastie, ihrer politischen Ziele und deren Verwirklichung bei. Die Trauerzeremonie bot der

Dynastie und den Untertanen die Gelegenheit, die gegenseitige Treue auf emotionale Weise zu bestätigen.

Der gedruckte Bericht dieser *Magnifique et sumptueuse pompe funebre* («Herrlicher und prächtiger Leichenzug») enthält 33 kolorierte Kupfergravuren der Trauerkapelle, der Insignien und der Fahnen im zentralen Teil des Zuges. Die Bilder, von Hieronymus Cock entworfen, identifizieren alle hohen Persönlichkeiten und Flaggen. Den Höhepunkt des Umzugs bildete ein Prachtwagen, der die Manner, die ihn von unten bewegten, dem Auge vollständig entzog.



Prachtgaleone im Trauerzug Karl V , Antwerpen 1559

Er stellte eine enorme Galeone auf dem Ozean dar, die von zwei Seepferden gezogen wurde. Sie fuhr mitten durch Inseln, auf denen türkische Flaggen umgeworfen und kaiserliche aufgestellt worden waren. Hinter dem Schiff trugen zwei See-Elefanten die Säulen des Herkules. Hierauf waren die folgenden Verse auf Latein zu lesen:

Zu Recht hast du das Zeichen der Herkulesssäulen angenommen,  
selbst Sieger über die Ungeheuer aus deiner Zeit.

Auf dem hinteren Segel war eine ausführliche Erklärung in lateinischer Sprache angebracht, die auch die gedruckten Berichte übernahmen. Sie

nennt das Schiff *Victoria*, zur Illustration der Triumphe des ruhmreichen und sehr christlichen Kaisers. Zwölf von ihnen wurden – in Anspielung auf die zwölf Taten des Herkules – beschrieben. Vermutlich waren sie ebenfalls alle auf dem Rumpf des Fahrzeugs abgebildet. Die Gravur zeigt fünf an der Backbordseite, und zwar die Entdeckung und Christianisierung der Neuen Welt sowie die Eroberung von Genua, Coron und Patras an der Küste des Peloponnes und von Tunis. Die Idee einer Serie der zwölf Siege Karls kam bereits in einer Reihe gleichnamiger Gravuren vor, die Maarten van Heemskerck 1556 ebenfalls bei Hieronymus Cock in Antwerpen in Auftrag gegeben hatte. In Bezug auf Themenwahl und Ikonographie sind die beiden jedoch unabhängig voneinander. Auf der Bugspitze der Galeone prangte der Kopf eines Adlers. Außerdem war sie geschmückt mit Wappenschilden, Fahnen und Wimpeln, unter denen die am höchsten Mast das Bild des gekreuzigten Christus über den Herkulesssäulen trug, eine direkte Assoziation des verstorbenen Kaisers mit Gott. Das symbolische Staatsschiff führten die drei theologischen Tugenden an, die Hoffnung mit ihrem Anker auf dem Vorderdeck, der Glaube in der Mitte des Schiffes und die Liebe auf der *campagne* am Steuerruder. Vorne stand der leere Thron, geschmückt mit Reichsadler und Kaiserkrone.

Die Pracht dieses Trauerzuges war beispiellos. Zwar hatte die Stadt Brüssel kurz zuvor ein ähnliches, wenn auch viel schlichteres Ritual zum Gedenken an Maria Tudor, Königin von England und Gemahlin von König Philipp II., gesehen. Sie war am 17. November in London gestorben. Doch entsprach diese Zeremonie ganz dem Stil des englischen Königshauses, während die ausgefeilte Regie des spanischen Habsburgers sich offenkundig in die burgundische Tradition stellte. Die Symbolik des Schiffs schloß sich der Bildsprache des Triumphwagens an, der am 13. März 1516 im Trauerzug für Karls Großvater, König Ferdinand von Aragon, an den Menschen vorüberzog. Kein Geringerer als Jan Gossaert hatte damals den Entwurf gezeichnet. Wie im Jahre 1558 prangte auf dem Wagen der leere Thron mit der Weltkugel und dem königlichen Motto. Auch hier bildete der Kampf gegen die Moslems das Hauptmotiv. Die Galeone *Victoria* blieb im Besitz der Stadt Brüssel und sollte noch viele Male, wie etwa beim Regierungsantritt von Albrecht und Isabella 1596 oder bei Prozessionen, ihren Dienst leisten.

Der besondere Prunk der Trauerfeierlichkeiten in Brüssel war vor allem der Anwesenheit Philipps II. zu danken, der seinem Vater 1554 in Neapel, 1555 in den Niederlanden und 1556 in Spanien auf den Thron gefolgt war. Der Bericht über die *pompe funebre*, der vielleicht vom Herold Pierre de Vernois verfaßt wurde, erschien in Antwerpen bei Christoffel Plantijn, und zwar in Ausgaben mit niederländischen, französischen, deutschen, spanischen und italienischen Texten. Zwi-

schen 1560 und 1565 verkaufte er mindestens 180 Exemplare. In Lyon und Paris erschienen französische Übersetzungen eines mailändischen Berichts. Dies alles weist nicht allein auf die ausgesprochen propagandistischen Ziele des Hofes hin, sondern ebenso auf die kommerzielle Rentabilität und damit auf das internationale öffentliche Interesse an dieser Gedenkzeremonie. Der in seinen Reichen abgetretene Kaiser hatte immerhin vierzig Jahre lang über die verschiedensten Länder in ganz Europa geherrscht – in einem Jahrhundert, das tiefgreifenden Veränderungen unterlag und dessen weitreichende Entwicklungen seine Zeitgenossen in Bestürzung und Unruhe versetzt hatten.

Philipp lag viel daran, aus der Trauerzeremonie größtmöglichen politischen Nutzen zu ziehen. Der Tod seiner Frau Maria Tudor einen Monat zuvor hatte ihm gerade all seinen Einfluß auf England genommen. Es sah nicht so aus, als würde er je in der Lage sein, Karls Kaiserwürde zu erlangen, weil diese bereits 1558 auf seinen Onkel Ferdinand übergegangen war. In Karls beinahe ständiger Abwesenheit hatte dieser seit 1522 als Vertreter und ab 1531 mit dem Titel Römischer König faktisch das Deutsche Reich regiert. Die deutschen Fürsten erkannten ihn als einen der ihren an, während Philipp ein vollkommen Fremder für sie war. Gegen diese schwerwiegenden Nachteile konnte Philipp jedoch seine jüngsten Siege über Frankreich ins Feld führen. 1557 hatten seine Truppen in Saint-Quentin gesiegt, im Sommer 1558 in Gravelines. Die Franzosen hatten einen Waffenstillstand akzeptiert, der am 3. April 1559 in den Frieden von Cateau-Cambrésis überführt wurde. Dieser bedeutete das hoffnungsvolle Ende des vierzigjährigen Streites zwischen Habsburg und Valois, der den größten Teil der Regierungszeit Karls beherrscht hatte. Beide Reiche hatten sich mit ihren Kriegen ruiniert, doch nun konnte Philipp, wie nach fast einem Jahrhundert deutlich werden sollte, die spanische Vorherrschaft über Westeuropa festigen.

Karl mag selbst nur in begrenztem Maße als Mäzen aufgetreten sein, andere aber haben sein Bild – bis heute – in höchstmöglichem Grade ausgenutzt.

#### *Literatur zu Karl V.*

Hugo SOLY (Hg.): Kaiser Karl V. 1500-1558, Antwerpen 2000.

Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas. Ausstellungskatalog, Bonn/Wien 2000.

Wilfried SEIPEL (Hg.): Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons und Tapisserien, Mailand/Wien 2000.

Carolus. Ausstellungskatalog, Toledo 2000.