

Die Porträts Kaiser Karls IV. – eine Einführung

von

MARCO BOGADE, Altendorf

Mit dem Namen des Kaisers gehen die unterschiedlichsten Gedanken und Vorstellungen einher. Als Tourist begegnet man Karl IV. an vielen Orten. Nach ihm wurde die Karlsbrücke über der Moldau, die die Prager Altstadt mit der Kleinseite verbindet, benannt. Auch die Burg Karlstein trägt seinen Namen – in beiden Fällen nicht zu Unrecht, schließlich wurden sowohl die Brücke als auch die Burg von Karl IV. in Auftrag gegeben. Als Historiker denkt man vielleicht an die Prager Universität. Die nach ihm benannte Universitas Carolina, die Karlsuniversität, wurde im Jahre 1348 vom Kaiser gegründet. Als Kunsthistoriker verbindet man mit dem Namen den Prager St. Veitsdom, dessen heutige Form weitgehend auf Karl IV. zurück zu führen ist. Man denkt an den Altstädter Brückenturm auf der Prager Karlsbrücke, man erinnert sich an die Baumeisterfamilie der Parler, die gleichsam als Hofarchitekten entscheidend an beiden Bauwerken mitgewirkt haben.

Lässt man diesen nur kleinen Nachruf Revue passieren, sehen wir uns bei Kaiser Karl IV. einem Mann gegenüber, der wie kaum ein anderer als Mäzen tätig war und die Kunst und Kultur förderte.¹ Von keinem anderen mittelalterlichen Fürsten sind so viele Porträts erhalten geblieben wie von Karl.²

Der zeitliche Ausgangspunkt des Rückblicks bildet die Zeit um 1350 und die Jahre danach. Geographisch soll Prager Hof und sein Umfeld im Zentrum stehen. Es ist mir wichtig zu zeigen, dass die Porträts Karls IV. von der heutigen Vorstellung von ‚Porträt‘ abweichen. Selbstständige Porträts, in der Form dass man Gesicht oder auch die ganze Figur alleine abbildet, sind überhaupt nicht anzutreffen. Stattdessen ist die Figur des Kaisers in die unterschiedlichsten Bildthemen eingebunden, teils religiöser,

¹ Einen Überblick über Karl IV. als Kulturförderer und sein Mäzenatentum geben: Anton LEGNER (Hg.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Ausstellungskatalog, 4 Bde. 1978; Iva ROSARIO, *Art and propaganda. Charles IV of Bohemia, 1346-1378*. 2000; Ferdinand SEIBT (Hg.), *Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen*. 1978.

² Literatur zu mittelalterlicher Herrscherikonographie mit Schwerpunkt bei den Bildnissen Kaiser Karls IV. findet sich in meiner Arbeit: Marco BOGADE, *Kaiser Karl IV. Ikonographie und Ikonologie*. 2005, S. 15-23

teils historischer teils repräsentativer Natur. Diese Bildthemen in Kombination mit Porträt-Darstellungen sind vielfach sehr komplex und bedürfen Erklärungen.

Die Bildnisse oder Porträts stehen wie gerade erwähnt nicht isoliert dar, sondern befinden sich immer in einem größeren Zusammenhang. Das bringt mit sich, dass unser Bild von einem Porträt als ein an der Wand hängendes Gemälde für die Darstellungen Karls IV. überhaupt nicht zutrifft. Stattdessen trifft man den Kaiser, gemalt an den Innen- und Außenwänden von Kirchen; sein Gesicht findet sich in Gold graviert auf verschiedenen Gegenständen religiöser Natur. Es sind jedoch vor allem die Bücher, das sind die Handschriften, in denen sich in Mitten einer Vielzahl zumeist religiöser Miniaturen auch mehr oder weniger versteckt die Bildnisse Kaiser Karls IV. entdecken lassen.

Um bei der Vielzahl der Beispiele nicht den Überblick zu verlieren, habe ich die Bildnisse in vier ikonographische Gruppen zusammengefasst, die ich im Folgenden erläutern möchte. Zuerst will ich auf die sog. Devotionsbilder eingehen; es schließen sich Reliquienszenen an, gefolgt von dynastischen Bildnissen. Am Schluss stehen die Kryptoporträts Kaiser Karls IV.

Die Devotionsbilder

Die Bezeichnung leitet sich von lat. *devotio* ab was so viel wie Gottergebenheit, Andacht oder auch Frömmigkeit bedeutet. Die Devotionsbilder gehören zu den am meist verbreitetsten Herrscherbildern des Mittelalters überhaupt. Ihnen gemeinsam ist die Darstellung eines Menschen im Moment der Demut, sei es vor Maria, vor Christus oder auch vor anderen Heiligenfiguren. Die Tradition der Devotionsbilder beginnt im Mittelalter sehr früh, eigentlich mit den ersten Herrscherbildern überhaupt. Der Bildtypus hat sich über die Jahrhunderte in Variationen erhalten.³

Ein sehr eindrucksvolles Beispiel aus der Zeit um die Jahrtausendwende ist mit dem sog. Baseler Antependium (um 1020, Paris, Musée de Cluny) tradiert. Das Antependium ist ein Altarvorsatz, der den steinernen Altar im Baseler Münster verkleiden sollte. Es besteht aus einem Holzkern mit getriebenem Goldblech darüber. Man sieht fünf Personen unter Arkaden, wobei die Mittlere etwas größer ist als die flankierenden. Der

³ Eine für die kunsthistorische Betrachtung pragmatische Begriffsdefinition liefert Adolf REINLE, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert.* 1984, S. 42.

Kreuznimbus hinter dem Kopf zeichnet diesen als Christus aus. Er wird begleitet, von links nach rechts vom hl. Benedikt sowie den drei Erzengeln Michael, Gabriel und Raffael. Betrachtet man die zentrale Christusfigur, erkennt man am Boden zwei kleine, kniende und gebeugte Figuren, die gerade die Füße Christi küssen wollen. Es sind die Bamberger Heiligen Kaiser Heinrich auf der linken und seine Gemahlin Kunigunde auf der rechten Seite, die in devotionaler Haltung von Christus knien.

Die Demut, in diesem Falle Christus gegenüber, wird durch das am Boden knien ins Bild übersetzt. Der Gestus bleibt beinahe das gesamte Mittelalter hindurch nahezu unverändert. Der Adressat des Devotionsgestus kann dabei natürlich variieren. Auch bei den Bildnissen Kaiser Karls IV. kann die Devotion an verschiedene Personen gerichtet sein:

Zwei verwandte karolinische Handschriften stellen den segnenden Christus ins Zentrum des Geschehens. Im Pontifikale des Albert von Sternberg (nach 1376, Praha, Knihovna Královské Kanonie Premonstrátů Na Strahově, Dg I 19, fol. 34v) aus dem Jahre 1376 befindet sich der stehende Christus aufrecht in der Bildmitte. Hinter seinem Kopf erstrahlt der Kreuznimbus. An den Händen und an der Seite trägt er die Wundmale der Kreuzigung. Er hat seinen rechten Unterarm zum Segensgestus erhoben, mit der linken Hand deutet er auf die Seitenwunde. Links und rechts von Christus finden sich zwei kniende Figuren. Zur Linken ist der Auftraggeber der Handschrift, Bischof Albert von Sternberg, zu identifizieren, zur Rechten Christi Kaiser Karl IV. selbst mit einer Bügelkrone auf dem Haupt. Die nicht zu Ende gebrachte Miniatur in der Lateinischen Bibel des Albert von Sternberg (1370er Jahre, Kraków, Biblioteka Jagiellońska, MSS Lat. 284 I-II, fol. 4r) ist kompositorisch der eben genannten sehr ähnlich. Wieder erscheint Christus im Zentrum auf einer Thronbank thronend. Albert von Sternberg kniet zu seiner Linken, Kaiser Karl IV. zu seiner rechten.

Eine Variante dieses Devotionsgestus findet sich auf dem sog. Votivbild des Jan Očko von Vlašim (1376-1378, Praha, Národní Galerie, Inv. Nr. O 84) aus der Sammlung der Prager Nationalgalerie. Als Zentrum und als Adressat treten hier Christus zusammen mit seiner Mutter Maria in Erscheinung. Die beiden sind in der Mittelachse im oberen Register zu finden. Das Kind sitzt dabei auf dem Schoß seiner Mutter. Hinter den beiden wird ein goldener Vorhang aufgespannt. Auf der rechten Seite kniet der erstgeborene Sohn und Thronfolger Karls IV., Wenzel IV., begleitet vom Namensgeber seines ursprünglichen Taufnamens, dem hl. Wenzel, erkennbar an der Fahne mit dem Wenzelsadler. Auf der linken Seite kniet Karl IV. entsprechend, zusammen mit dem hl. Sigismund, der ihm eine Hand auf die Schulter legt. Vor den beiden Herrschern findet man am Boden zwei Wappenschilde. Der Wenzel IV. zugeordnete zeigt den böhmischen Löwen, der bei Karl IV. den Reichsadler im Bild. Der Stifter des Bil-

des, der Prager Erzbischof Jan Očko von Vlašim, kniet im unteren Register in der Mittelachse des Bildes. Er ist im Profil zu sehen. Hinter ihm stehen die Heiligen Veit und Ludmilla. Veit erscheint dabei als junger Mann mit einem Palmzweig in der rechten Hand, Ludmilla trägt um den Kopf ein Tuch mit zwei herabhängenden Enden. Der hl. Adalbert direkt vor ihm trägt bischöfliches Ornat, der hl. Prokopius schließlich erscheint als Benediktinermönch mit Tonsur.

Ein kaiserliches Devotionsbild im Kontext des Jüngsten Gerichts findet sich am Prager St. Veitsdom. Dieses umfangreiche Thema findet sich als Mosaik an der Südseite, oberhalb der sog. Porta Aurea, der Goldenen Pforte (1370/71).⁴ Die Wandfläche ist durch Fialen in drei Bildfelder unterteilt. Im mittleren Feld thront Christus in der Mandorla, die von Engeln getragen wird. Darunter knien sechs Heilige in zwei Dreiergruppen. Sie haben ihre Hände zum Gebet gefaltet und blicken Christus an. Ein dünnes weißes Schriftband darunter nennt ihre Namen: hl. Prokopius, hl. Sigismund, hl. Veit links sowie hl. Wenzel, hl. Ludmilla und hl. Adalbert rechts. Das linke Bildfeld illustriert, wie die Toten beim Jüngsten Gericht aus ihren Gräbern steigen. Zum Teil schaffen sie dies alleine, zum Teil müssen Engel dabei helfen. Auf dem rechten Bildfeld werden die Menschen zu Hauf gefesselt und von dämonischen Gestalten in die brennende Hölle geführt. Ein Engel mit Schwert treibt die Verdammten vor sich her. Auch Karl IV. und seine Gemahlin Elisabeth von Pommern werden zum Teil des Geschehens. Wie die sechs böhmischen Heiligen knien die beiden in den Zwickeln oberhalb der mittleren Arkadenöffnung der Portalvorhalle. Sie haben ihre Hände gefaltet und ihren Blick nach oben gerichtet. Waren die bisher genannten Devotionsbilder aus dem Bereich der Buchmalerei und der Tafelmalerei an einen sehr begrenzten Personenkreis adressiert, erscheint das Kaiserpaar am Veitsdom ganz öffentlich und für jeden sichtbar. Karl IV. trägt die vielleicht wichtigste kaiserliche Insignie auf dem Haupt: eine Bügelkrone und eine weiße Mitra mit zwei Spitzen darunter.

Als letzten Typus des Devotionsbildes möchte ich den Ansprechen, bei dem Christus am Kreuz an zentraler Stelle erscheint. Auf einem Reliquienkreuz im Prager Domschatz aus den 1360er Jahren (Praha, Poklad Svatovítský, Inv. Nr. HS 3360) ist Karl IV. zusammen mit drei weiteren weltlichen und geistlichen Würdenträgern in devotionaler Haltung zu sehen. Der obere Teil des Längsbalkens ist graviert, mit schwarzem Niello gefüllt und zeigt in der Mitte Christus am Kreuz. Zu seiner Rechten steht seine Mutter Maria, zu seiner Linken Johannes. Der Devotionsgestus findet auf dem Querbalken statt. Die vier Figuren sind durch Inschriften identifizierbar: auf dem linken

⁴ Den Stifternachweis sowie die Datierung gibt der Chronist Beneš von Weitmühl in: Josef EMLER (Hg), *Chronicon Benessi de Weitmil* (Kronika Beneše z Weitmile), in: Josef EMLER (Hg.), *Fontes rerum Bohemicarum* (Prameny dějin českých 4) 1884, S. 459-548, S. 541ff.

Querbalken sind Kardinal Petrus de Bellifortis und Papst Urban V. zu sehen. Die lateinischen Inschriften auf dem rechten Querbalken lauten *ka[r]olus qua[r]tu[s] roma-no[r]u[m] i[m]perator* und *Venzislau[s] qua[r]t[us]boemie rex karoli fili[us]*, und benennen folglich Karl IV. als römischen Kaiser und Wenzel IV. als böhmischen König und Sohn Karls IV.

Reliquienszenen

Was es mit dem Gebilde in der Kreuzmitte des Prager Reliquienkreuzes auf sich hat, wird in der Darstellung am unteren Längsbalken erklärt. Die lateinische Inschrift benennt es als Reliquie des „Lendentuchs Christi, mit dem Christus am Kreuz bekleidet war“. Die Reliquie selbst wurde zum Schutz unter einen ovalen Kristall eingebracht. Der Text geht aber noch weiter: die Reliquie wurde „überreicht von Papst Urban V. an den römischen Kaiser Karl“.⁵ Diese Übergabe ist wiederum durch die beiden Figuren Urbans V. und Karls IV. ins Bild gebracht worden. Beide stehen einander gegenüber und halten zwischen sich ein Stück Stoff, die Reliquie des Lendentuchs. Dass es sich um eine Passionsreliquie handelt wird durch das darüber schwebende Kreuz angedeutet. Die Übergabe der Reliquie des Lendentuchs ist tatsächlich für das Jahr 1348 urkundlich belegt.⁶ Auf dem Reliquienkreuz finden sich also zwei Bildnisse Karls IV. Einmal erscheint er in devotionaler Haltung vor Christus am Kreuz, weiterhin tritt er im Kontext einer Handlung mit einer Reliquie auf.

Bildnisse Kaiser Karls IV. in Zusammenhang mit Reliquiendarstellungen und -handlungen sind durch weitere Beispiele belegt. Das Kunsthistorische Museum in Wien besitzt sich ein kleines, goldenes Reliquienkästchen, das wie das Prager Kreuz gravierte und mit Niello gefüllte figürliche Darstellungen trägt (um 1370, Wien, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer, Inv.-Nr. VIII 29). Auf dem Deckel des Kästchens gibt es Hinweise, wozu das Reliquiar diente. Dort sitzen drei an Händen und Füßen gefesselte Figuren, die um ihren Kopf einen Nimbus tragen. Auch hier lassen hilfreiche Inschriften eine Identifikation der drei zu. Es handelt sich um die Apostel Johannes, Petrus und Paulus. Auf der Vorderseite des Kästchens sind die zwei Personen als Brustfiguren wieder zu finden, die und schon auf dem Reliquienkreuz be-

⁵ Die ganze Inschrift am unteren Längsbalken lautet: *de panno cruentato quo xpt [christus] precinctus fuit in cruce datum per urbanu[m]papa[m] V karolo iii[i] impe[r]atori romano[r]u[m]*. Vgl. BOGADE, Ikonographie (wie Anm. 1) S. 264.

⁶ Vgl. Fredericus JENŠOVSKÝ (Hg.), *Acta Urbani V 1362-1370 (Monumenta Vaticana res gestas Bohemicas illustrantia 3) 1944, Nr. 1066*

gegnet sind. Es sind Papst Urban V. auf der linken und Kaiser Karl IV. auf der rechten Seite. Der Papst hält dabei in seiner rechten Hand eine Kette, in der Art, wie die Apostel diese an Händen und Füßen tragen. Der Kaiser ist gerade im Begriff, diese entgegen zu nehmen. Dieselbe Schenkungsurkunde, in der auch die Schenkung der Reliquie des Lendentuchs Christi an Karl IV. erwähnt wird, berichtet auch von der Übergabe der Reliquie der Kette, mit der der Apostel und Evangelist Johannes auf der Fahrt zur Insel Patmos gefesselt gewesen sein soll. Das Reliquienkästchen entstand also, ebenso wie das Reliquienkreuz, wohl kurz nach der Reliquienübergabe durch den Papst. Die Partikel von der Kette des Petrus erhielt der Kaiser bereits im Jahre 1354 aus Trier. Woher die Pauluskette stammte, ist heute nicht mehr nachvollziehbar. Man vermutet, dass der Kaiser sie während seiner ersten Romreise erworben hatte.⁷

Der hohe Stellenwert der Reliquien für Karl IV. manifestiert sich in den lebenslangen Erwerbungen derselben. Die von manchen Historikern und Kunsthistorikern als fast krankhaft bezeichnete Sammelleidenschaft für Reliquien war schon im 14. Jh. von Zeitgenossen Karls festgestellt worden. Papst Innozenz VI. beschreibt ihn als „sehr eifrig und auch gewissenhaft dabei, Reliquien zu sammeln, die er sehr verehrte“.⁸ Der kaiserliche Reliquienkult ist wohl auch der Grund, weshalb relativ viele Bildnisse in dieses Thema eingebunden sind. Die zwei Werke der Goldschmiedekunst, das Wiener Reliquienkästchen und das Prager Reliquienkreuz wurden genannt.

Ein aus drei Einzelbildern bestehender Reliquienzyklus (1356/57) befindet sich auf der Burg Karlstein. Die Ostwand der Marienkirche trägt das Wandgemälde; die einzelnen Szenen finden in architektonisch unterschiedlich gestalteten und durch Säulen getrennten Bildräumen statt.

In der ersten Szene steht Karl IV. auf der linken Seite. Er trägt einen weißen, mit Vogelornamenten versehenen Mantel, eine goldene Bügelkrone und eine weiße Mitra darunter. Der Herrscher auf der rechten Seite ist in ein langes, blaues Gewand gehüllt und trägt eine einfache Krone auf dem Kopf. Die beiden stehen sich gegenüber und halten, ähnlich wie auf dem Prager Reliquienkreuz verschiedene Gegenstände in den Händen. Zum einen ein kleines Holzkreuz, zum anderen zwei Dornen von der Dornenkrone Christi. Es stellt sich die Frage, wer in dieser Szene der Reliquienüberbringer an Karl IV. ist. Als plausible Identifizierung hat sich der französische Dauphin Karl, der spätere Karl V. von Frankreich, erwiesen. Es gibt zwei Indizien dafür. Einerseits

⁷ Vgl. BOGADE, Ikonographie (wie Anm. 1) S. 123f.

⁸ Das lateinische Zitat findet sich bei Heinrich NEUREITHER, Das Bild Karls IV. in der zeitgenössischen französischen Geschichtsschreibung. Diss. 1964, S. 185.

ist wiederum urkundlich belegt, dass König Johann von Frankreich im Jahre 1356 seinen Sohn Karl beauftragte, zwei Dornen von der Dornenkrone Christi an Karl IV. überbringen zu lassen.⁹ Andererseits sind die Gesichtszüge des französischen Thronfolgers so markant, dass kaum ein anderer Fürst in Frage kommen kann.¹⁰ Als Vergleich sei auf das sog. Parament von Narbonne (um 1373-78, Paris, Musée du Louvre) verwiesen, auf dem Karl V. von Frankreich in devotionaler Haltung dargestellt ist.¹¹

Was die Bildkomposition angeht, ist die zweite Szene der ersten sehr ähnlich. Karl IV. steht wiederum auf der linken Seite, dieses Mal in einen roten Mantel gehüllt. Sein Gegenüber ist in ein grünes Gewand gekleidet. Die Identifikation des Fürsten ist bis heute nicht wirklich geklärt. Am ehesten kommt Loysius Gonzaga, der Markgraf von Mantua, in Frage.¹²

Die dritte Szene schließlich findet in einem von einem Gewölbe überspannten Raum statt. Karl IV. im prächtigen roten und goldenen Brokatmantel tritt von links an einen Altar heran, auf dem ein mächtiges und reich verziertes goldenes Kreuz steht. Sein Kopf ist dabei leicht gesenkt. In seiner rechten Hand hält er das Holzkreuz, das er in der ersten Szene vom französischen Dauphin empfangen hat. Das kleine Kreuz selbst stellt eine Kreuzreliquie dar und wird vom Kaiser gerade in das goldene Reliquienkreuz zum dauerhaften Verbleib eingelegt. Urkundlich belegt ist, dass Karl IV. im Jahre 1357 ein derartiges Reliquienkreuz für die Burg Karlstein hat anfertigen lassen. Erhalten geblieben ist es jedoch leider nicht.¹³

Alle gezeigten Reliquienszenen zeigen eine Handlung, ein Geschehen und beziehen sich auf damals aktuelle Ereignisse. Sie sind in der Form nicht nur Reliquienszenen, sondern auch Historienbilder. Bei einem anderen Bildtypus tritt dieser narrative Aspekt ganz in den Hintergrund. Gemeint sind die dynastischen Bildnisse, bei denen es vor allem darum ging, den Herrscher in Amt und Würden darzustellen und zu präsentieren.

⁹ Antonín PODLAHA, Eduard ŠITTLER, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze. Jeho dějiny a popis*. 1903 (Der Domschatz von St. Veit in Prag. Seine Geschichte und Beschreibung) S. 119.

¹⁰ Vgl. BOGADE, *Ikongraphie* (wie Anm. 1) S. 125ff.

¹¹ Claire RICHTER SHERMAN, *The Portraits of Charles V of France (1338-1380)*, 1969, S. 50f.

¹² Vgl. Zdeněk BOUŠE, Josef MYSLIVEC, *Sakrální prostory na Karlštejně. Příspěvek k problematice jejich programu*, in: *Umění* 19 (1971) S. 280-293 (Les sanctuaires du château de Karlštejn, *franz. Zf.* S. 293-295), S. 284f.

¹³ Vgl. Johann F. NOVÁK, *Acta Innocenti VI 1352-62 (Monumenta Vaticana res gestas Bohemicas illustrantia 2)* 1907, S. 273.

Dynastische Bildnisse

Der Altstädter Brückenturm in Prag steht auf der Altstädter Seite der Karlsbrücke. Seine Massigkeit wird durch den plastischen Schmuck und die Skulpturen aufgelöst, die die Ostfassade überziehen. Die drei Geschosse sind durch Gesimse deutlich sichtbar voneinander getrennt. Im Untergeschoss öffnet sich der Turm in einer breiten, spitzbogigen Durchfahrt zur Brücke hin. Oberhalb der Toröffnung selbst sind zehn Wappenschilder angebracht, die die verschiedenen unter Karl IV. beherrschten Territorien repräsentieren sollen. Die Wandfläche im ersten Obergeschoss ist am reichsten gegliedert. Wandvorlagen teilen die Fassade in Dreiecke, Halb- und Viertelkreise. In der Mitte befindet sich eine zentrale Figurengruppe, die von einem Halbkreis überspannt wird. Im Zentrum steht der hl. Veit auf einem Modell der Karlsbrücke. Der Heilige wird links und rechts von zwei Wappenschildern flankiert, die jeweils einen Flügelhelm an der Oberseite tragen. Der Schild zur linken des hl. Veit zeigt den doppelschwänzigen Löwen des Königreichs Böhmen, der zur Rechten den Adler des Heiligen Römischen Reiches. Zu beiden Seiten des Brückenmodells thronen zwei Herrscherfiguren. Auf der rechten Seite ist Wenzel IV. zu finden, auf der linken Kaiser Karl IV. selbst. Beide sitzen frontal zum Betrachter gerichtet, halten in ihrer linken Hand den Reichsapfel, in ihrer Rechten ein Szepter. Nach oben hin ist jede der drei Figuren von einem reich verzierten Baldachin überhöht. Die beiden Wappenschilder rechts und links des hl. Veit sind nicht die einzigen ihrer Art. Sie finden sich außerdem an den Konsolen der Baldachine, die die Herrscherfiguren überhöhen und tragen pro Baldachin einmal den Reichsadler und einmal den böhmischen Löwen im Bild.

Die Inszenierung Karls IV. als thronender Herrscher mit der Krone auf dem Haupt, mit Szepter und Reichsapfel in den Händen sowie mit einer Vielzahl von Wappenschildern, die die ganze Fassade des Altstädter Brückenturms überziehen, rufen eine Kunstgattung ins Gedächtnis, die den Herrscher ganz ähnlich präsentieren. Gemeint sind die Siegelbildnisse. Trotz der immensen Größenunterschiede – die Figuren am Altstädter Brückenturm sind über zwei Meter groß, die Siegel hingegen zwischen 5 und 10 cm im Durchmesser – lassen sich in Hinblick auf ihre Bildkomposition wichtige Gemeinsamkeiten feststellen. Als Beispiele für zwei karolinische Majestätssiegel ziehe ich die sog. Königliche Goldbulle sowie die Kaiserliche Goldbulle heran. Bei der Königlichen Goldbulle ab 1347¹⁴ thront der Herrscher frontal zum Betrachter gerichtet auf einem reich verzierten Thron. Er hält in seiner rechten Hand einen langen Stab, in seiner linken den Reichsapfel mit einem Kreuz an der Oberseite. Auf dem Kopf trägt

¹⁴ Vgl. Otto POSSE, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige 2. 1910, Tafel 2,1.

er eine Krone. In den lateinischen Umschriften um den Siegelrand sowie in den Inschriften links und rechts vom Thron wird der dargestellte Karl als römischer und böhmischer König von Gottes Gnaden bezeichnet. Auf der kaiserlichen Goldbulle¹⁵ ist die Komposition ähnlich. Wiederum thront der Kaiser frontal zum Betrachter gerichtet mit Szepter und Reichsapfel in de Händen. In diesem Falle nimmt er nicht auf einem Thron sondern lediglich auf einer gepolsterten Thronbank Platz. Als Zeichen seiner Kaiserwürde trägt er auf dem Kopf eine Krone, die von einem Bügel überfangen wird. Auch dieses Siegel trägt ein umlaufendes Schriftband, das den Herrscher als römischen Kaiser und böhmischen König benennt. Zwei Bildelemente sind auf diesem Siegel zusätzlich zu finden: die beiden Wappenschilde rechts und links des Thrones. Das zur Rechten des Kaisers zeigt den Reichsadler, das zur Linken den doppelschwänzigen böhmischen Löwen im Bild. Es sind die gleichen Wappenbilder, die sich auf die Figurengruppe am Altstädter Brückenturm verteilen.

Mit dem nächsten Beispiel überschreiten wir die Staatsgrenze und begeben uns nach Thüringen, genauer nach Mühlhausen. Die dortige Marienkirche hat am Südquerhaus ein Figurenprogramm, das in seiner Öffentlichkeit der Herrscherpräsentation eine Parallele zum Altstädter Brückenturm darstellt, jedoch ganz anders funktioniert. Die Südquerhausfassade der Kirche (ca. 1370-1380) erfährt eine besondere Betonung durch zwei schräg gestellte Strebepfeiler und schließt nach oben durch einen Stufengiebel ab. Im Erdgeschoss öffnet sich ein mächtiges Portal zur Kirche hin. Sein Gewände ist an beiden Seiten mit Figuren versehen; das Tympanon trägt ein Relief mit der Kreuzigung Christi. Die Portalzone schließt nach oben hin mit einer Brüstung ab, an der vier Figuren zu stehen scheinen. Sie sind fast lebensgroß, ab der Hüfte vollplastisch gearbeitet und stützen sich jeweils mit beiden Händen ab, während sie mit dem Oberkörper selbst leicht über die Brüstung gelehnt sind. Dargestellt sind Kaiser Karl IV. mit seiner Gemahlin Elisabeth von Pommern als Herrscherpaar in der Mitte. Auf der rechten Seite, neben Karl steht ein Höfling, auf der linken Seite neben der Herrscherin eine Hofdame. Die Fassade springt hinter den vier Figuren zurück und setzt sich nach oben hin in drei Fensteröffnungen fort. Im oberen Bereich der Fenster sind am verbleibenden Mauerwerk wiederum Figuren zu finden. Auf der rechten Seite hält Maria das Christuskind auf dem Arm, die drei verbleibenden sind durch ihre Kronen als Könige ausgezeichnet. Gezeigt wird also die Anbetung der Könige oder Magier nach der Geburt Christi. Ein Relief mit Christus als Weltenrichter ist oberhalb des Balkons im Giebel selbst angebracht.

¹⁵ Vgl. POSSE, Siegel (wie Anm. 14) Tafel 3,6.

Ruft man sich die Herrscherfiguren vom Altstädter Brückenturm oder auch die Siegelbildnisse in Erinnerung, so ist von der strengen, frontal zum Betrachter ausgerichteten Komposition nichts mehr wieder zu finden. Es sind keine Wappenschilder vorhanden. Das Herrscherpaar ist auch nicht thronend dargestellt, sondern steht wie die beiden begleitenden Höflinge leicht über die Brüstung gelehnt. Die Köpfe sind nicht frontal ausgerichtet, sondern blicken auf den Kirchenvorplatz. Die Skulpturen waren ursprünglich auch nicht steinfarben, sondern farbig gefasst, so dass reale Menschen auf dem Balkon zu stehen schienen. Die Bildgrenze, die Grenze von Bildnis und Realität wird transparent.

Kryptoporträts

Die letzte Gruppe der Bildnisse wirft vermutlich die meisten Fragen auf. Die sog. Kryptoporträts sind versteckte Bildnisse, die in religiöse oder mythologische Themen eingebettet sind.¹⁶ Ein beliebtes Thema ist die Anbetung der Könige. Einem der Könige wird die Physiognomie des zu porträtierenden verliehen und dieser so in die Anbetungsszene eingebunden. Weshalb sollte Karl IV. in einem Bild eine andere Rolle annehmen als seine eigene als römischer Kaiser und böhmischer König?

Als Beispiel für ein Kryptoporträt im Kontext der Anbetung der Könige ziehe ich ein Tafelbild, das sich heute in New York befindet, heran (um 1360, New York, Pierpont Morgan Library). Man sieht auf der linken Seite Maria im blauen Gewand auf dem Boden sitzend. Mit beiden Händen hält sie das Jesuskind, das auf ihrem Schoß sitzt. Die Szene passiert in einem Stall. Auch Joseph ist anwesend und betrachtet, halb von der Architektur verdeckt, das Geschehen vom Hintergrund aus. Von der rechten Seite nähern sich die drei Könige. Der vorderste und auch älteste von den dreien kniet dabei vor Christus und Maria am Boden. Er hat eine Halbglatze und trägt als einziger keine Krone auf dem Haupt. Mit seiner rechten Hand ergreift er den Unterarm des Jesuskindes, der ihm entgegen gestreckt wird. Der dritte und jüngste König befindet sich am rechten Bildrand und wird von diesem angeschnitten. Er ist leicht nach vorne gebeugt und trägt eine Krone auf dem Haupt. Mit dem König in der Mitte begegnen wir der Person Kaiser Karls IV. Er überragt die anderen Könige in der Größe und trägt als einziger einen auffälligen purpurnen Mantel mit goldenem Muster. Auch er trägt eine Krone auf dem Haupt. Soweit man erkennen kann, bringt auch nur er seine Gabe in Form eines goldenen Kelches dar.

¹⁶ Siehe die Begriffsdefinition bei Friedrich B. POLLEROS, Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich, in: Frühneuzeit-Info 4,1 (1993) S. 17-36.

Es existieren noch weitere Beispiele, bei denen Kaiser Karl IV. die Rolle eines Magiers bei der Geburt Christi übernimmt. In einer Handschrift des Bischofs Johann von Neumarkt, die heute in der Bibliothek des Nationalmuseums in Prag verwahrt wird, findet die Anbetung der Magier kompositorisch ganz ähnlich statt (*Liber Viaticus* des Johann von Neumarkt, um 1353/54-1364, Praha, Knihovna Národního muzea, XIII A 12, fol. 97v). Auf der linken Seite ist wiederum Maria zu sehen, die den Jesusknaben präsentiert, den sie mit beiden Händen hält. Der erste König – wiederum mit Halbglatze und ohne Krone – kniet vor den beiden in devotionaler Haltung und berührt das Kind vor sich. Wie auf dem vorherigen Tafelbild tritt Karl IV. als zweiter König in Erscheinung und bringt einen goldenen Kelch dar. Der dritte König hinter ihm hält seine Gabe im Arm. Ein drittes Beispiel findet sich schließlich in der Kapelle des Hl. Kreuzes auf der Burg Karlstein (1365-67). In der nordöstlichen Fensternische erkennt man den Stall auf der rechten Seite, in dem Maria und Christus sitzen. Joseph beobachtet die Szene mit etwas Abstand. Die drei Magier nähern sich von links; jeder von den dreien hält dabei seine Gabe in den Händen. Karl IV. ist hier als dritter König dargestellt. Sein Kopf ist im Profil zu sehen, er trägt eine Krone auf dem Haupt und hält einen aufwändig gestalteten Kelch in seiner rechten Hand.

Indem sich Karl IV. zu einem König bei der Anbetung der Könige machen ließ oder vielleicht sogar selbst machte, wurden zwei verschiedene Dinge gleichzeitig erreicht. Einmal konnte er weiterhin als König und Herrscher in Erscheinung treten, zum anderen wurde er zum Teilnehmer am Heiligen Geschehen der Geburt Christi. Er wird dadurch gleichsam selbst zu einem Heiligen, zu einem der ‚heiligen‘ drei Könige. Eine Anmaßung sondern Gleichen oder Größenwahnsinn? Keineswegs. Vielmehr zeugt die im Bild eingenommene Rolle von einem Herrscher-Selbstverständnis, wie es im gesamten Mittelalter zu finden ist und an verschiedenen Stellen auch ins Bild umgesetzt wurde.¹⁷ Der Vergleich mit den drei Königen ist schriftlich für Kaiser Friedrich II. überliefert. In einer Lobrede auf dem Kaiser wird er selbst und zwei seiner kaiserlichen Amtsvorgänger mit den drei Königen verglichen und ihre Parallelen aufgezeigt.¹⁸ Ins Bild gebracht wurde diese Verbindung um das Jahr 1200 am Dreikönigsschrein im Kölner Dom. Die Stirnseite ist reich mit Edelsteinen und figürlichen Darstellungen verziert. Im oberen Bereich erscheint Christus als Weltenrichter unter einer dreipassförmigen Arkatur. Zwei Engel flankieren ihn. Im unteren Bereich findet sich in der Mittelachse des Schreins die thronende Gottesmutter mit dem Christuskind auf dem Schoß. Beide blicken zur linken Seite, von wo sich die Könige gerade nähern. Wie

¹⁷ Frank O. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung*. 1983, S. 27 und S. 197-199.

¹⁸ Vgl. BÜTTNER, *Imitatio* (wie Anm. 17) S. 27.

schon öfter gesehen, ist der erste König kniend, die beiden anderen dahinter stehend dargestellt. Bei genauer Betrachtung entdeckt man jedoch nicht drei, sondern vier Figuren, die sich Christus und Maria nähern. Die vierte Figur trägt keine Krone, wird in einer Umschrift jedoch als *OTTO REX*, also König Otto benannt. Es handelt sich um König Otto IV., der sich am Dreikönigsschrein zur Szenen mit der Anbetung der Könige dazu gesellt. In einer Zeit als man überhaupt nicht daran dachte, jemanden zu darstellen, wie er wirklich aussah, musste der Hinweis auf die Person mittels Inschriften erfolgen. Bei Karl IV. konnte man sich dies sparen und machte ihn zu einem Teilnehmer der Anbetung, indem man einem der Könige die Gesichtszüge des Kaisers verlieh.

Das Thema der Anbetung der Könige ist jedoch bei weitem nicht das einzige, bei dem Karl IV. in versteckten Bildnissen zu entdecken ist. Wir kehren wieder zurück in die Burg Karlstein, in die Katharinenkapelle. Die Kapelle ist ein winziger Raum im unmittelbaren Anschluss an die Marienkirche. Oberhalb der Tür befindet sich ein tympanonförmiges Wandbild (um 1360), das Karl IV. und seine Gemahlin Anna von Schweidnitz zeigt. Es präsentiert das Herrscherpaar als Brustfiguren, Karl IV. dabei auf der linken und Anna von Schweidnitz auf der rechten Seite. Der Kaiser trägt ein prächtiges, goldenes Gewand und eine mächtige Krone auf dem Haupt. Unter der Krone selbst ist eine weiße, doppelspitzige Mitra erkennbar. Die Herrscherin auf der rechten Seite trägt ein rotes Gewand, das die Schultern und das Dekolleté frei lässt. Die Krone auf ihrem Haupt ist nur noch in Resten erhalten. Die beiden Halten ein mächtiges goldenes Kreuz in Händen, das sich zwischen ihnen befindet. Der Kaiser und seine Gemahlin bedienen sich hier wiederum eines fremden Bildschemas, in diesem Falle dessen der Darstellung Konstantins und Helenas. Der Römische Kaiser Konstantin und seine Mutter Helena unternahmen der Legende nach eine Pilgerreise nach Jerusalem, um die Kreuzigungsstätte Christi zu suchen. Helena fand dort das wahre Kreuz, an dem Christus gekreuzigt war. Im Mittelalter entwickelt sich ein Bildtypus, der als Abkürzung und Zusammenfassung der Kreuzlegende Konstantin und Helena zeigt, wie sie frontal zum Betrachter stehend das wahre Kreuz in Händen halten.¹⁹ Der Typus wird in Karlstein verändert. Das Herrscherpaar ist als Brustfiguren zu sehen, der Kaiser dabei im Profil, seine Gemahlin im Dreiviertelprofil. Kaiser Konstantin galt im gesamten Mittelalter als eine charismatische Persönlichkeit, die energisch gegen alle Feinde der Kirche vorging. Er hatte sich zur Aufgabe gemacht, die Kirche zu schützen

¹⁹ Vgl. Alfred A. SCHMID „Konstantin“, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie 2 (1970) Sp. 546-555; vgl. H.W. VAN OS und Géza JÁSZAI „Kreuzlegende“, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie 2 (1970) Sp. 642-647.

und die Religion zu fördern.²⁰ Indem sich Kaiser Karl IV. im Bild gleichsam als Konstantin inszeniert, macht er sich diese Charakteristika zu eigen. Und in der Tat hat er kirchenpolitische Ziele von großer Tragweite durchgesetzt. Die Errichtung des Erzbistums Prag und die damit einhergehende Unabhängigkeit von Mainz sei nur exemplarisch genannt. Als sichtbare Belege der Förderung der Kirche sei auf die Kirchenbauten selbst hingewiesen. So veranlasste Karl IV. den Bau, oder besser den Neubau, des Prager St. Veitsdomes in unmittelbarem Anschluss an die Errichtung des Prager Erzbistums.²¹ Als zweites Beispiel einer kaiserlichen Stiftung sei auf das Prager Slawenkloster oder Emmauskloster hingewiesen.²²

Das Emmauskloster befindet sich in unmittelbarer Nähe des Karlsplatzes in Prag. Im Jahre 1348 legte Karl IV. den Grundstein für das Benediktinerkloster und ließ eigens dafür Benediktinermönche nach Prag kommen, die die Gottesdienste fortan nicht in lateinischer sondern in slawischer Sprache zelebrieren sollten. An der Südseite der Klosterkirche ist der Kreuzgang gelegen, der einen umfangreichen Zyklus aus Alt- und Neutestamentarischen Wandbildern enthält. Der Zustand der Bilder ist durch die Übermalungen und Restaurierungen stark in Mitleidenschaft gezogen. Im Südflügel des Kreuzganges findet sich eine Szene aus dem Alten Testament. Die entsprechende Bibelstelle aus dem ersten Buch der Könige berichtet dazu: „Damals erging das Wort des Herrn an den Propheten Elias. Mache Dich auf nach Zarephta im Sidonierland und bleibe dort. Ich habe einer Witwe geboten, Dich zu versorgen. Elias machte sich auf und ging nach Zarephta. Als er an das Stadttor kam, war dort eine Witwe, die Holz sammelte. Er reif ihr zu und sprach: Hole mir einen Krug Wasser zum Trinken.“ (1 Könige 17, 8ff). Wir sehen auf dem Bild zwei Säulen, die die Szene mit Elias und er Witwe von Sarephta rahmen. Innerhalb des Bildfeldes steht Elias selbst aufrecht auf der rechten, die Witwe auf der linken Seite. Sie ist gerade dabei, Elias den Krug mit Wasser zu überreichen. Betrachtet man das Gesicht des Elias im Detail, so wird man

²⁰ Vgl. Ulrich MATTEJET, in: *Lex.MA* 5 (1991) Sp. 1372-1375 und Karl BIHLMAYER, „Konstantin, Kaiser“, in: *LThK* 6 (1934) Sp. 161-164, Sp. 161f.; vgl. auch POLLEROS, Identifikationsporträt (wie Anm. 16) S. 243 und Herwig WOLFRAM, Constantin als Vorbild für den Herrscher des hochmittelalterlichen Reiches, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 68 (1960) S. 226-243, v.a. S. 230.

²¹ Die Inschrift oberhalb der Büste Karls IV. im Triforium des St. Veitsdomes berichte dazu: *Karolus IIII Imp[er]ator ro[ma]noru[m] et boemie rex h[ic] (?) f[u]ndavit nova[m] p[ra]gen[sem] eccl[esi]a[m] ... [e]t impet[ra]vit a sede ap[ostoli]ca eccl[esi]am p[ra]gen[sem] e[r]igi i[n] met[ro]politana[m]...*, vgl. BOGADE, *Ikongraphie* (wie Anm. 1) S. 176 und S. 239. Der Nachweis findet sich auch beim Chronisten Franz von Prag: Josef EMLER (Hg.), *Chronicon Francisci Pragensis* (*Kronika Františka Pražského*), in: Josef EMLER (Hg.), *Fontes rerum Bohemicarum* (*Prameny dějin českých* 4) 1884, S. 347-456, S. 437.

²² Der Stifternachweis findet sich zweifach in der Chronik des Beneš von Weitmühl in: EMLER, 1884 (wie Anm. 4) S. 516 und S. 545.

an das vorher genannte Konstantinsbild oder auch an die kaiserlichen Bildnisse bei den Reliquienszenen auf Burg Karlstein erinnert. Man fragt sich auch hier: warum nimmt der Kaiser in diesem Wandbild die Rolle des Elias ein? In der mittelalterlichen Literatur wurde Elias von mehreren Schriftstellen als besonders tugendhafte Persönlichkeit hervorgehoben, der es nachzueifern gilt. Man hebt dabei seine Reinheit, seine Tugenden, sein gnadenvolles Herz hervor.²³ Der Bamberger Dichter Hugo von Trimberg bezeichnet im Jahre 1300 Elias als einen Menschen ohne Falschheit.²⁴ Der Vergleich von Karl IV. mit Elias findet interessanterweise nicht nur in Bildform statt, sondern ist auch schriftlich fixiert worden. Der Prager Erzbischof Jan Očko von Vlašim, dessen Tafelbild bereits im Zusammenhang mit den Devotionsbildern angesprochen wurde, hat in seiner Predigt nach dem Tode des Kaisers an mehreren Stellen diesen mit Elias verglichen.²⁵ Vielleicht hatte Jan Očko den Künstler des Elias-Bildes im Kreuzgang auch veranlasst, den Kaiser abzubilden.

Eine Steigerung dessen, dass sich ein Herrscher im Bild zu einem Heiligen machen lässt besteht nur noch darin, gewissermaßen die eigene Göttlichkeit in Szene zu setzen. In der Tat ist aus der Zeit zwischen 1360 und 1370 eine Miniatur erhalten, die genau diese Frage aufwirft. Das Bild im Missale des Johann von Neumarkt (nach 1364, Praha, Knihovna Metropolitní Kapituly u Sv. Víta, cim. 6, fol. 184r) zeigt eine steinerne Thronbank mit grünem Kissen zentral in der Mitte. Hinter dem Thron ist ein rotes Tuch mit goldenem Muster aufgespannt, das über die Bank selbst bis zum Boden fällt. Der Herrscher thront frontal zum Betrachter gerichtet; er ist in ein blaues Gewand gekleidet, hält in seiner linken Hand den Globus, in seiner Rechten ein Szepter. Als Zeichen seiner Kaiserwürde trägt er die Bügelkrone auf dem Haupt, unter der eine weiße Mitra mit zwei Spitzen zu erkennen ist. Zwei Apostel stehen hinter dem Thron. Von ihnen ist nur der Oberkörper zu sehen. Sie sind leicht nach vorne gebeugt und blicken gleichsam um die Lehne herum auf die vor ihnen sitzende Christusfigur. Die beiden tragen einen goldenen Heiligenschein hinter ihrem Kopf. Der Linke hält einen Schlüssel in seiner rechten Hand und ist damit als Petrus ausgezeichnet, Paulus auf der rechten Seite ist wie fast immer mit Halbglatze dargestellt. Bis hierhin ist der Typus des

²³ Vgl. Maria Magdalena WITTE, Elias und Henoah als Exempel, typologische Figuren und apokalyptische Zeugen. Zur Verbindung von Literatur und Theologie im Mittelalter. 1987, v.a. S. 57ff.

²⁴ Verse 19357-19362; Hugo von Trimberg, Der Renner, 3. Bd., zitiert nach WITTE, Elias (wie Anm. 23) S. 60, Anm. 19.

²⁵ Josef EMLER (Hg.), Sermones port mortem Karoli IV imperatoris per Johannem, Archiepiscopum Pragensem, et Mag. Adalbertum Ranconis de Ericina facti (Řeči, jež měli při pohřbu císaře Karla IV Jan Očko, arcibiskup pražský, a Vojtěch Rankův z Ericina), in: Josef EMLER (Hg.), Fontes rerum Bohemicarum (Prameny dějin českých 3) 1878, S. 421-441, S. 430.

Herrscherbildes eine Variante schon bekannter Herrscherbildtypen. Stellvertretend führe ich hier das Herrscherbild aus dem Evangeliar Ottos III. (um 1000, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, fol. 24r) an. Wie auf dem vorherigen Bild thront auch hier der Herrscher frontal zum Betrachter gerichtet; er hält ebenso den Reichsapfel und das Szepter in den Händen. Auch wenn andere Personen im Spiel sind, wird auch hier der Thron von Menschen umstellt.

Zurück ins 14. Jahrhundert: Wir haben gesehen: Den Typus des Herrscherbildes gab es schon vorher. Gerade um die (erste) Jahrtausendwende war dieser – natürlich in Variationen – weit verbreitet. Was das besondere der Darstellung hier jedoch ausmacht ist der Heiligenschein hinter dem Kopf des Kaisers. Es ist kein einfacher Heiligenschein, sondern ein Kreuznimbus, der eigentlich auch nur Christus oder Gottvater selbst zusteht.²⁶ Einen solchen haben wir bereits vorhin bei der Christusfigur auf dem Baseler Antependium gesehen. Das mittelalterliche Kaiserbild und das Christusbild vermischen sich hier und bilden doch eine Einheit. Sah sich Karl IV. tatsächlich als Christus? Man weiß es nicht. Dass Karl IV. den Anspruch erhob, unmittelbarer Vertreter Christi auf Erden zu sein, hat er selbst in seiner Autobiographie formuliert.²⁷ Vielleicht konnte und durfte der Schritt weiter nicht mehr schriftlich fixiert werden, sondern wurde gleichsam als Bilderrätsel zum Ausdruck gebracht.

Zusammenfassung

Zum Ende möchte ich gerne die verschiedenen Bildnis- oder Porträttypen noch einmal zusammenfassen. Am Anfang wurden die Devotionsbilder betrachtet, bei denen Karl IV. kniend, meist in Begleitung von anderen Personen erscheint. Der Form nach ist der Typus des Devotionsbildes das gesamte Mittelalter über recht konstant. Als Beispiel habe ich Heinrich II. mit seiner Gemahlin, wie sie zu Füßen Christi knien, angeführt. Bei den Devotionsbildern Karls IV. habe ich den Bogen von den zwei Handschriften des Albert von Sternberg mit Christus im Zentrum, über das sog. Votivbild des Jan Očko von Vlašim und das Mosaik am Prager Dom bis hin zum goldenen Reliquienkreuz im Prager Domschatz geschlagen. Mit diesen Beispielen sind uns auch fast alle Kunstgattungen begegnet, die im Mittelalter für Porträts und Bildnisse

²⁶ Vgl. einführend Wladimir WEIDLÉ „Nimbus“, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie 3 (1971) Sp. 323-332, v.a. Sp. 325 und Frits VAN DER MEER „Maiestas Domini“, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie 3 (1971) Sp. 136-142.

²⁷ Vgl. Jiří SPĚVÁČEK, Frömmigkeit und Kirchentreu als Instrument der politischen Ideologie Karls IV., in: Evamaria ENGEL (Hg.), Karl IV. Politik und Ideologie im 14. Jahrhundert, 1982, S. 158-170, S. 158

zur Verfügung standen: die Buchmalerei, das Tafelbild, das Mosaik und die Goldschmiedekunst.

Die Reliquienszenen haben gezeigt, wie der Kaiser verschiedene Handlungen ausführt mit den Reliquien, die ihm überreicht worden sind. Ich habe das eben schon genannte Reliquienkreuz vorgestellt, das Reliquienkästchen in Wien sowie die drei Szenen der Wandmalereien in der Marienkirche auf Burg Karlstein.

Bei den dynastischen Bildnissen ging es vor allem darum, den Herrscher als solchen auch in Szene zu setzen und öffentlich zu präsentieren. Die Verwandtschaft aber auch die Unterschiede der Möglichkeiten dabei haben die Skulpturen am Altstädter Brückenturm in Prag und an der Marienkirche in Mühlhausen in Thüringen angedeutet.

Bei den Kryptoporträts schließlich nahm Karl die Rollen verschiedener Heiliger oder Fürsten an. Wir haben verschiedene Beispiele gesehen, wo der Kaiser als ein König bei der Anbetung der Könige nach der Geburt Christi erscheint, er ist uns als Kaiser Konstantin begegnet, als Elias aus dem Alten Testament, vielleicht sogar als Christus selbst.

Dr. Marco Bogade
Keltenweg 28
96146 Altendorf

Literatur

Marco BOGADE, Kaiser Karl IV. Ikonographie und Ikonologie, 2005.

Johanna VON HERZOGENBERG, Die Bildnisse Kaiser Karls IV., in: Ferdinand SEIBT (Hg.), Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen. 1978, S. 324-334.

Jaromír HOMOLKA, Zu den ikonographischen Programmen Karls IV., in: Anton LEGNER (Hg.), Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Ausstellungskatalog 2. 1978, S. 607-618.

Jaroslav PEŠINA, Podoba a podobizny Karla IV. Příspěvek k poznání českého portrétního realismu ve 14. století, in: Universitas Carlina, Philosophica 1,1 (1955) S. 1-60 [Gestalt und Porträts Karls IV. Ein Beitrag zur Erkenntnis des böhmischen Porträtrealismus im 14. Jahrhundert].

Iva ROSARIO, Art and propaganda. Charles IV of Bohemia, 1346-1378, 2000.

Robert SUCKALE, Die Porträts Kaiser Karls IV. als Bedeutungsträger, in: Martin BÜCHSEL, Peter SCHMIDT (Hg.), Das Porträt vor der Erfindung des Porträts. 2003, S. 191-204.

Helga WAMMETSBERGER, Individuum und Typ in den Porträts Kaiser Karls IV., in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 16 (1967) S. 79-93.