

MATHIAS MAYER

GESCHICHTE UND GESCHICHTEN

Zum Nachleben Karls des Fünften

I

Abdankung ist eine Kunst – gerade die Geschichte selbst ist die Lehrmeisterin, die diese Aussage mit immer wieder anderen Beispielen belegt hat. Der Abschied von der Macht, diese in der Weltgeschichte doch alltägliche Situation, scheint mit einer so enormen Abwehr verbunden, daß sie fast nur widerwillig und unfreiwillig vollzogen wurde. Eine Abdankung als Loslassen – sie erweist sich nicht nur als Kunst, die wenige beherrschen, sondern sie ist in der Überlieferung geradezu zur Kunst, zur Fiktion, zur Legende geworden. Was geschichtlich kaum möglich scheint, was als Gegenstand der Historiographie so gut wie ausfällt, findet ein Asyl in anderer Umgebung: Hier ist es der Bereich der poetischen Phantasie, der sich dankbar des historisch Unmöglichen annimmt. Besonders empfänglich ist er daher für diejenigen historischen Gestalten, deren Bild sich der Eindeutigkeit dadurch entzieht, daß sie sich schon selbst aus der sozusagen realen Geschichte entfernt haben, daß sie also die Grenze zum Mythischen, zum Legendären oder Sakrosankten überschritten. Was für viele mythische Gestalten gelten mag, trifft nur selten auf historische Phänomene zu: Es ist wenig überraschend, daß hier eine Figur in Erscheinung tritt, die mit ihrem Rückzug von weltlicher Macht das Gebiet der Legende eröffnet: Kaiser Karl V., der Enkel des letzten Ritters (Maximilian I.), versuchte ein letztes Mal, den Spaltungsbewegungen der Neuzeit eine Vision von Einheit entgegenzustellen. „Seine Macht ist im Grunde eine unglückliche und eine chimärische“, schreibt Jacob Burckhardt und deutet damit die Glücklosigkeit wie Unwirklichkeit seiner Existenz an.¹

Das Singuläre am Entschluß Karls V. wurde nicht übersehen. Hier verband sich der Kontrast zwischen dem weltpolitischen Anspruch, der sich im Motto „Plus ultra“ ebenso manifestierte wie in der schier unbegrenzten Macht zwischen den damals bekannten Enden der Welt, mit einer eigentlich lebenslangen Rückzugsbewegung: Sein mehrfach belegtes astronomisches Interesse und die Liebe zu

1 Jacob Burckhardt, *Historische Fragmente*. Aus dem Nachlass gesammelt von Emil Dürr. Vorwort von Werner Kaegi, Stuttgart 1957, S. 147.

Räderuhren² müssen ihm das Gefühl des Abschiednehmens ständig bewußt gehalten haben; Karl V. war nicht nur ein Freund der Akten und der Post, sondern vor allem auch der schriftlichen Weisungen, der Testamente, die er zeit Lebens festhielt und mit denen er noch die Zukunft über seinen Tod hinaus beeinflussen wollte. Zu dieser Vorwegnahme des eigenen Todes, die keineswegs auf die späteren Jahre eingeschränkt war, mag beigetragen haben, daß er sich – seiner legendären Macht zum Trotz – doch nur als Stellvertreter gesehen haben mag, und dies auch in einem konkret politischen Sinne: Lebte doch seine Mutter, Johanna die Wahnsinnige, bis in jenes Jahr 1556, in dem er sich selbst von der Macht verabschiedete. Solange sie lebte, auch wenn sie nicht regieren konnte, war sie die Königin und Karl nach kastilischem Recht nur ihr Stellvertreter.³ Vor diesem Hintergrund ist sein Rückzug im Jahre 1556 in eine Villa nahe dem Kloster von San Yuste nur der letzte Schritt eines langen Prozesses. Die Überlieferung weiß davon zu berichten, daß der Kaiser „schon auf der Höhe seiner Siege anzuzeigen begonnen“ habe, „sich aus der Welt zurückzuziehen, um wahrhaft als Christ in der Furcht Gottes und nach dem Heil der Seele verlangend zu sterben, wie er es dann getan hat“.⁴ Karl bekundete selbst, daß er sich eigentlich immer dem Dienst Gottes habe widmen wollen.⁵ Immerhin muß dieser Plan den Kaiser schon beschäftigt haben, als er politisch keineswegs Grund hatte, an seiner Macht zu zweifeln. Schon vor dem Schmalkaldischen Krieg, der mit der Schlacht bei Mühlberg dem Kaiser dann den Gipfel seiner Macht erbrachte, weiß ein Venezianischer Beobachter zu berichten: „Er sieht sich am Eingang eines gefahrvollen und wichtigen Krieges mit Deutschland, den er dennoch um seiner Ehre und Notwendigkeit wegen nicht unterlassen zu können glaubt. Er fühlt, daß er sich dem Alter nähert, und daß zugleich mit den Jahren seine beiden Übel, das Asthma und das Podagra, welche mit jedem Tage stärker werden, und ihm Kraft und Mut und die Hoffnung zu persönlichen Unternehmungen benehmen werden [...] und mir sagte eines Tages jemand, der den Sinn des Kaisers kennen kann, daß dessen Absicht und Wunsch sei, nach Spanien zu gehen, um dasselbe nicht mehr zu verlassen und dort entfernt von den Kriegen und Beschwerden zu leben und dagegen den Prinzen, seinen Sohn, in die Niederlande und dann an die anderen Orte, wo es nötig sein wird, zu senden“.⁶

Nachdem der Kaiser schon im Juni 1554 sein (fünftes und) letztes Testament gemacht hatte, legte er im Oktober die Souveränität des Ordens vom goldenen Vließ nieder.

Nach seiner bewegenden Abdankungszeremonie, die als Bildlegende noch auf dem zerbrochenen Krug in Kleists Lustspiel geschildert wird, lebte Karl in der Nähe des Klosters San Yuste zurückgezogen, aber nicht weltfremd; unter anderem hat er in dieser Zeit die Übersetzung des 'Entschlossenen Ritters' von Olivier de la

2 Ferdinand Seibt, Karl V. Der Kaiser und die Reformation, Berlin 1990, S. 148.

3 Seibt (wie Anm. 2), S. 217.

4 Zitiert nach: Herbert von Einem, Karl V. und Tizian. In: Peter Rassow und Fritz Schalk (Hg.), Karl V. Der Kaiser und seine Zeit, Köln und Graz 1960, S. 67-93, S. 82.

5 Seibt (wie Anm. 2), S. 218.

6 Von Einem (wie Anm. 4), S. 82f.

Marche angefertigt, in der wiederum ein Rückzug aus dem aktiven Leben vorgeführt wird.⁷ In San Yuste ist Karl am 21. September 1558 gestorben. Dieses ungewöhnliche Ende ist der Anfang vieler Legenden und Überschreibungen geworden. Sie setzen erstaunlich früh ein, ja eigentlich bereits zu seinen Lebzeiten.

Unverzichtbare Dokumente der Lebensspuren des Kaisers liegen in seinen Begegnungen mit Tizian vor. Schon auf dem Höhepunkt seiner politischen Laufbahn, nach dem Sieg bei Mühlberg 1547, der ihn sowohl gegenüber der Protestantischen Union unter Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen wie gegenüber dem Papst stärkte, ist der Kaiser von einer Aura des Abschieds, der Spätzeitlichkeit umwittert: Die Spaltung der Kirche war unwiderruflich. Ein erstaunliches Zeugnis dieses Bewußtseins vermittelt das von Tizian offiziell bestellte Bild, das den Kaiser in Rüstung und auf dem Pferde zeigen sollte (so wissen wir aus einem Brief Pietro Aretinos). Dieses offizielle Auftragswerk, das heute als 'Kaiser Karl V. bei Mühlberg' im Prado hängt, zeigt nun aber keineswegs den Sieger in der Schlacht, sondern geht, wie Herbert von Einem gezeigt hat, auf das Modell der Reiterstatue zurück, das nicht nur aus den Plänen für die Darstellung des Kaisers Maximilian bedeutend war, sondern für das man auch Tizians Kenntnis von Dürers Stich 'Ritter, Tod und Teufel' vermuten kann. Das Reiterbild Karls V. wird daher mit religiösen und politischen Hintergründen aufgeladen, etwa Reminiszenzen an den miles christianus oder an die heilige Reichslanze. Doch wird der Kaiser keineswegs in Siegerpose gezeigt: „Was wir hier sehen“, so Herbert von Einem, „ist nicht so sehr natürliche Kraft wie Haltung, nicht so sehr Lust am Kampf wie Vollzug einer schweren Pflicht, ist Anspannung, Wille, Energie. Das Antlitz des Kaisers ist bleich, seine Züge (die Züge eines körperlich Kranken), haben etwas krampfhaft Leidendes. Es ist einsam um die Gestalt dieses Reiters. Dürfen wir auch die düsteren Wolken in diesem Zusammenhang deuten? Sie verstärken das dunkel Tragische dieses Siegerbildnisses“.⁸

Was wie die Psycho-Analyse eines Mächtigen erscheinen mag, wird in dem vermutlich kurze Zeit später gemalten Porträt, das vielleicht sogar ohne Auftrag entstand, noch deutlicher: Auf dem heute in der Alten Pinakothek hängenden 'Karl V. im Lehnstuhl' von 1548 zeigt sich nicht die äußere Repräsentation, sondern der Rückzug in die Authentizität des Persönlichen, „alles Formelhafte so sehr zugunsten einfachster Wahrheit abgestreift“ (von Einem). Die sich in einer solchen Aufrichtigkeit bekundende Vertrautheit zwischen Kaiser und Künstler macht es auch erklärlich, daß Tizian schließlich bei seinem zweiten Aufenthalt in Augsburg 1550/51 den Auftrag bekam, ein weiteres Bild für den Kaiser zu malen, das diesmal wohl ausdrücklich im Hinblick auf seinen Tod angelegt sein sollte. Der 1554 fertiggestellte 'Triumph der Dreieinigkeit', das sogenannte Gloria-Bild (Prado), zeigt den Kaiser zusammen mit der Kaiserin im Sterbehemd zu Füßen der Dreieinigkeit, daneben auch seine Schwester und den Sohn Philipp, auf der anderen Seite Heilige, darunter Moses, Noah und David. In der Liste von Gemälden, die Karl in die Ein-

7 Seibt (wie Anm. 2), S. 222f.

8 Von Einem (wie Anm. 4), S. 79.

samkeit von San Yuste mitzunehmen plante, steht dieses Bild an erster Stelle. Die Kunstgeschichte hat den Einfluß von Augustinus' *Civitas dei*, die Tradition des „*cour céleste*“ und des Allerheiligenaltars (etwa Dürers), sodann Auswirkungen von Michelangelos Jüngstem Gericht und Tintoretts ausfindig gemacht; entscheidend ist die Instrumentalisierung dieses Bildes für die letzte Inszenierung des kaiserlichen Rückzugs. Karl nahm das Gloria-Bild mit nach San Yuste, wo es zwar wohl kaum auf dem Hochaltar der Kirche, aber doch auf dem Altar in der kaiserlichen Wohnung seinen Platz gefunden haben mag.⁹ Karl konnte es also von seinem Bett aus sehen. Es hätte dabei als ein gleichsam autobiographisches Omen verstanden werden können, denn was der Maler als Zeichen eines Abschieds vom Leben gemalt hat – den Kaiser im Sterbehemd und die Krone neben sich –, ist inzwischen bewußte Handlung im Leben selbst geworden: Karl hat die Kaiserkrone niedergelegt und richtet sich auf den Tod ein, die historisch vollzogene Abdankung ist auf dem Gemälde Tizians schon vorweggenommen. Was der Maler nur „im Auftrag“ als religiöse Antizipation des Todes zu gestalten vermochte, hat das „Modell“ inzwischen selbständig vollzogen, den Abschied vom Leben der Politik, den Rückzug in eine Art meditativen Vor-Tod.

II

Der Verzicht auf die Macht erschien so ungewöhnlich, daß er weniger als Tatsache der Geschichte denn als Bestandteil von Geschichten lebendig blieb. Keineswegs zufällig ist Karl V. eine Lieblingsfigur der Romantik geworden. Man hat dafür vor allem Friedrich Schlegel verantwortlich gemacht, der auch, nachdem er sich von seinen avantgardistischen Anfängen in der frühromantischen Phase abgewandt hatte, nicht aufhörte, als Initiativgestalt zu wirken. Seine 1810 in Wien vor höfischem Publikum gehaltene Vorlesung 'Über die neuere Geschichte' widmete ein zentrales Kapitel der Gestalt des Kaisers. Friedrich Schlegel hat bereits in seiner Kölner Zeit im Jahr 1805 damit begonnen, Materialien für ein großangelegtes Drama über Karl den Fünften zu sammeln. Zeitweilig war daran gedacht, daß dieses Geschichtsdrama vier Teile umfassen würde, doch haben sich davon keinerlei poetische Zeugnisse, wohl aber eine Fülle von Aufzeichnungen erhalten, die erst seit 1995 der Öffentlichkeit im 20. Band der Kritischen Schlegel-Ausgabe zugänglich sind. Die Ausarbeitung dieses Projektes war einer der Gründe, die Schlegel 1808 veranlaßten, nach Wien aufzubrechen, um dort entsprechende Studien treiben zu können, wo er sogar mit den handschriftlichen Hinterlassenschaften des Kaisers arbeiten konnte. Ein weiterer Grund war die durch den Bruder August Wilhelm vorbereitete Hoffnung, sein Werk als Politikum Kaiser Franz zur Verfügung stellen zu können, der schließlich geruhte, daß ihm das „historische Schauspiel von dem Leben und den Taten des glorreichen Kaisers Carl des Fünften“ gewidmet werde.

9 Ebd., S. 84f.

Schlegel ist zunächst fasziniert von der Affinität der älteren österreichischen Geschichte zum „Romantischen“,¹⁰ wie er sie vor allem in den Gestalten Maximilians I. und dann seines Enkels, eben Karl dem Fünften, findet. Gerade diese beiden Herrscher, die Schlegel in seinen Fragmenten zur Geschichte und Politik immer wieder als Galionsfiguren einer neuen Weltepoche reklamiert hat, stehen in einem romantischen Licht und können so eine Brückenfunktion zwischen dem Romantiker Schlegel vor der Jahrhundertwende und dem katholischen Theoretiker der Restaurationszeit übernehmen. Der Gedanke der „Universalgeschichte“ erinnert nicht nur an das Konzept der „progressiven Universalpoesie“ zurück, die Schlegel im ‚Athenäum‘ 1798 ausgerufen hatte, sondern blickt auch voraus auf Schlegels Theorie der menschheitsgeschichtlichen Entwicklung: Die Einschätzung der Zeit um 1500 ist dabei noch durchaus im Fluß, denn Schlegel kann sich nicht entscheiden zwischen den Möglichkeiten, die „eigentlich große Zeit“ mit Maximilian zu verbinden, während unter Karl (also seit 1519) „nur der Ausbruch als Schwindel und Raserie, und dann Mäßigung, Friedensversuche und voller Bruch“ erfolgten,¹¹ oder ob das Zeitalter Karls wirklich – und nur demjenigen Alexanders des Großen vergleichbar – ein Hervortreten der Naturkraft bedeutete, eine „Erschütterung und plötzliche Erweiterung des menschlichen Geistes“.¹² Daß auch bereits Maximilian den Plan gehabt hat, „abzudanken und Pabst zu werden“,¹³ rückt ihn überdies auch persönlich in die Nähe seines Enkels.

Wie sich für Schlegel Karl der Fünfte wohl erst im Lauf der Zeit aus seiner Umgebung als diejenige Größe herausgestellt, ja herausgeschält haben muß, als die er dann auch in der vielbeachteten Vorlesung ‚Über die neuere Geschichte‘ interpretiert werden konnte, so mußte auch die Reklamation des Kaisers für das Konzept einer „Universalmonarchie“ sich schrittweise differenzieren. 1805 stellte Schlegel nämlich noch den Gedanken in Abrede, Karl habe je den Plan einer solchen Universalmonarchie verfolgt, denn sonst hätte er sich gegenüber dem Ausland wie auch den deutschen Fürsten gegenüber anders verhalten müssen.¹⁴ In der Vorlesung von 1810 ist Karl gerade nicht Vertreter einer Universalmonarchie, sondern „des wahren Kaisertums, eines gerechten, milden, die Freiheit schützenden und der Menschheit wohlthätigen“ Kaisertums.¹⁵ Zehn Jahre später, nachdem er längst schon den Dramenplan aufgegeben hat, denkt Schlegel sehr viel „habsburgischer“: Im Rahmen einer restaurativen Vision, die den „Staat“ insgesamt als eine Manifestation des Bösen für überflüssig hält und von einer Aufhebung des Staates in die Kirche sowie des Protestantismus in den Katholizismus ausgeht, wird Karl wiederum zur Leitfigur einer künftigen Einheit, die Schlegel für Österreich in Anspruch nimmt: „Es wird wohl eine *Universalmonarchie* zu Stande kommen, aber

10 Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett und H. Eichner, Paderborn, München, Wien, 1970ff., Bd. 20, S. 111.

11 Ebd., S. 144.

12 Ebd., S. 151.

13 Ebd., S. 80.

14 Ebd., S. 84.

15 Friedrich Schlegel (wie Anm. 10), Bd. 7, S. 301.

eine ganz andere als die, von welcher bisher geträumt ward. Nicht ein Eroberer, sondern die Macht der Umstände und die göttliche Fügung selbst wird sie hervorbringen. (Ahndung dessen vielleicht beim Kaiser Maximilian – Vorbild in Karl V.)¹⁶

Schlegel mußte also den Rahmen seines Dramenplans denkbar weit stecken, wenn er den Gedanken einer Universalgeschichte als Vermittlung zwischen Universalpoesie und Universalmonarchie darstellen wollte. Sein Karl der Fünfte sollte daher wohl als Trilogie oder gar als Tetralogie angelegt sein, wobei im Zentrum des Ersten Teils die „Revoluzion des Zeitalters“ stehen, der zweite und dritte Teil dann „orientalisch“ bzw. „tief deutsch“ gehalten sein, indessen im abschließenden Vierten Teil der „Sieg des *Katholischen Glaubens*“ gezeigt werden sollte. Als Karls wichtigster Gegenspieler war Soliman vorgesehen, wengleich auch Franz I. von Frankreich und Luther in den mehreren hundert Fragmenten eine gewichtige Rolle spielen. Zwar hat Schlegel sich auch bereits Notizen über die Vergestalt des geplanten Werkes gemacht – auf freilich ganz abstrakt-spekulative Weise, da kein einziger Vers geschrieben wurde, doch widmet sich der weitaus größte Teil der Aufzeichnungen den historischen Umständen. Einen Einblick in die Arbeitsweise bietet ein Brief vom Februar 1808 an den Bruder August Wilhelm, in dem Schlegel – nach einigen hundert Fragmenten – davon spricht, daß noch kein Akt auf dem Papier stehe, ja, daß ihm noch Quellenwerke fehlten, um überhaupt erst anfangen zu können.¹⁷

Nur eine relativ kleine Zahl von Textsplintern gibt Einblick in die Charaktergestalt des Protagonisten, die es erlauben, ihn als eine romantische Figur zu sehen: Dabei kann man freilich nicht übersehen, daß für Schlegel in der Zeit seiner Konversion zum Katholizismus natürlich eine Verschiebung, wenn auch nicht ein Bruch mit der frühromantisch-poetischen Konzeption besteht. Es ist vielleicht nicht zu viel gesagt, wenn man die Interpretation, die Schlegel der geschichtlichen Figur zuteil werden läßt, als einen politisch-religiös orientierten Bildungsroman bezeichnen würde, indem deutlich aus den Fragmenten hervorgeht, daß Karl als sich vervollkommnende Persönlichkeit gezeigt werden sollte: Sein Charakter sollte als „Steigerung“ sichtbar gemacht werden, „da er immer geistlicher wird und zuletzt als reines Opfer endet“, während er in seiner Jugend noch relativ „am habsüchtigsten“ war, wenn auch „auf die edelste größte Weise“.¹⁸ Gerade die Kunst der „Selbstbeherrschung“, obwohl er „eigentlich viel Anlage zur Violenz“ gehabt habe,¹⁹ zeichnet ihn als souveräne Persönlichkeit aus. In diesem Rahmen spielt es auch eine wichtige Rolle, daß Karl sich selbst aus dem Abstand der Demut sehen konnte, daß er nach dem für ihn entscheidenden Sieg bei Mühlberg – Tizian hat ihn

16 Friedrich Schlegel (wie Anm. 10), Bd. 21, S. 145.

17 Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 24. Februar 1808, in: Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. Hg. von Josef Körner, Bd. 1, 2. Aufl. Bern und München 1969, S. 509.

18 Friedrich Schlegel (wie Anm. 10), Bd. 20, S. 188.

19 Ebd., S. 88.

damals nicht als Sieger, sondern als Melancholiker auf dem Pferd gemalt – den Ruhm nicht für sich beansprucht, sondern sagte: „Veni, vidi et Deus vicit“.²⁰

Karl wird als Gestalt von geschichtlicher Größe und von menschlicher Schlichtheit deutlich: Den Konflikt zwischen Religion und Gerechtigkeit habe er zugunsten der Religion entschieden und die „drei Hauptgedanken“ seines Lebens, nämlich „Gott – Gerechtigkeit – Ehre“ schließlich auf Gott ausgerichtet.²¹ Seine Leistung sollte aber nicht eindimensional verherrlicht, sondern als Ergebnis eines Kampfes gezeigt werden, indem „der innere Sieg auch bei äußerem Mißlingen“ erfolgen könne.²² Die „Eine Idee“ Karls, sein „steter Kampf gegen das Böse“,²³ machte ihn für Schlegel und seine zunehmend katholisch orientierte Geschichtsphilosophie zu einer Schlüsselgestalt. Wenn er einerseits offenbar nicht in der Lage gewesen ist, das „große Problem“ seiner Zeit, das Ende der mittelalterlichen Einheit und die Spaltung der Kirche, „auf eine schöpferische Weise (in einer solchen totalen Umgestaltung des Deutschen Reiches)“ zu lösen, sondern „nur durch Recht und Friede“,²⁴ dann steht diesem historischen Scheitern doch die menschliche Größe gegenüber, die aus dem Leben und vor allem dem Sterben Karls vielfach bezeugt ist. Daß er den historischen Sieg bei Mühlberg nicht besser politisch genutzt hat, sondern lediglich dazu, „um das Werk der Eintracht, an dem er so lange mit Eifer, aber mit unglücklichem Erfolg gearbeitet, nun desto wirksamer durchzusetzen“, darf man ihm nicht vorhalten, denn daß es nicht gelingen konnte, lag daran, daß er „so weit über seine Zeitgenossen erhaben war“.²⁵ Bei Karls Abdankung ist Schlegel nicht einfach der Legendenbildung erlegen, die sich ja schnell an den Rückzug des Kaisers 1556 in die Nähe des Klosters San Yuste, seinen „letzten rührenden Abschied“,²⁶ angehängt hat. Schlegel hält deutlich fest, daß die angebliche „Geschichte von der eignen Todtenfeier“ in den Quellen nicht überall überliefert wird,²⁷ sondern daß sie auf die Schilderung durch Karls Beichtvater, Pater Regola, zurückgehe, der später der Ketzerei angeklagt worden sei.²⁸ Schlegel widersteht also der leicht instrumentalisierbaren Legendenbildung, die Karl unschwer zu einem Heiligen hätte fingieren können. Als poetisch-religiöser Historiker ist er sich seiner Rolle als „Geschichtsschreiber“ viel zu sehr bewußt, um sich dem bloßen historischen Positivismus oder einer vorschnellen Tendenz auszuliefern. In einem der Fragmente heißt es daher: „Der gewöhnliche Haufe der Geschichtsschreiber sind nur Nachschreiber – nur die Selbstforscher machen Epoche. Das Nachdenken, der *Zusam-*

20 Ebd., S. 89.

21 Ebd., S. 170.

22 Ebd., S. 181.

23 Ebd., S. 181.

24 Ebd., S. 189.

25 Friedrich Schlegel (wie Anm. 10), Bd. 7, S. 309.

26 Ebd., S. 291.

27 Friedrich Schlegel (wie Anm. 10), Bd. 20, S. 198.

28 Ebd., S. 201.

menhang, die richtige *Zusammenstellung* macht den Geschichtsschreiber. Die *rechte* Zusammenstellung aber wird nur durch die Beziehung auf die *Idee* gefunden.“²⁹

Diese Idee aber bildet bei Schlegel offenbar eine wichtige Brücke zwischen den so unterschiedlich scheinenden Phasen seines eigenen Werkes. Wenn er Karl schließlich als höchst komplexe Persönlichkeit in ihrer „Mischung von Witz, von diplomatischer Klugheit und von Schwermuth (und reiner religiöser und patriotischer Begeisterung)“³⁰ gedeutet hat, so stellt Karls Vielschichtigkeit die wichtigste Voraussetzung dafür dar, ihn zu einer Art „Brückenheiligen“ der Romantik zu machen: „In Karl dem V. recht die Vereinigung der *modernen* und der *romantischen* Poesie, aber so noch an der *heroisch epischen* und wieder an der *religiösen* als nur immer möglich ist. Also für alle Elemente vereinigt“.³¹ Universalpoesie und Universalmonarchie sind noch nicht gänzlich getrennt, sondern gerade die Universalität einer Figur wie Karl einerseits, seine sentimentalisch-romantische Gebrochenheit andererseits, machen ihn zu einem hervorragenden Spiegel romantischer Befindlichkeit. Es wäre ein Leichtes zu sagen, daß das nur eine romantische Verzerrung der historischen Überlieferung sei: Immerhin wird man nicht übersehen können, daß Schlegels Fragmente über Karl den Fünften das mit Abstand differenzierteste Bild dieses Herrschers in einer Zeit bieten, die aus unterschiedlichsten Richtungen immer wieder diese Gestalt für sich reklamiert hat. Weder Kleist im 'Käthchen von Heilbronn' noch Arnim in seiner 'Isabella von Ägypten' haben eine so vielschichtige Porträtkunst entwickelt. Daß Schlegel sie schließlich immer mehr für restaurative Tendenzen vereinnahmt hat, ist zweifellos, fügt ihr aber auch eine weitere Nuance hinzu. Sie ist deutlich getragen von der Sympathie für den Kaiser, der zu den Charakteren gehöre, „die man, weil sie besonnen sind, und im Äußern ruhig, für kalt hält, da es doch oft gerade das edlere tiefere Gefühl ist, was sich von der Oberfläche zurückzieht, und der Welt verbirgt, um in dem äußern Betragen nur den Verstand, Mäßigung und Würde herrschen zu lassen“.³² Schlegel ist sich der Gefahr der Legendenbildung bewußt, weiß sie aber für seine Interpretation zu vermeiden: „[...] nicht zu zählen sind die treffenden Antworten, die geistvollen Züge und bedeutenden Aussprüche, die sein Zeitalter von ihm aufbewahrt hat. Wenn in einem solchen Fall einem großen Manne vielleicht auch manches nicht genau nacherzählt wird, so würde, wenn man nur die besten und zuverlässigsten Züge wählen wollte, sich leicht ein Buch davon sammeln lassen, das in seiner Art zu den lehrreichsten gehörte“.³³

29 Ebd., S. 195.

30 Ebd., S. 212.

31 Ebd.

32 Friedrich Schlegel (wie Anm. 10), Bd. 7, S. 294.

33 Ebd., S. 313.

III

Eine nachhaltig einflußreiche Darstellung von Karls Rückzug in die demokratische Welt des vorzeitigen Todes, wie ihn das Kloster möglich macht und fordert, ist August Graf von Platen in seiner berühmten Ballade aus dem Jahr 1819 gelungen:

Der Pilgrim vor St. Just

Nacht ist's und Stürme sausen für und für,
Hispanische Mönche, schließt mir auf die Tür!

Laßt mich hier ruhn, bis Glockenton mich weckt,
Der zum Gebet euch in die Kirche schreckt!

Bereitet mir was euer Haus vermag,
Ein Ordenskleid und einen Sarkophag!

Gönnt mir die kleine Zelle, weiht mich ein,
Mehr als die Hälfte dieser Welt war mein.

Das Haupt, das nun der Schere sich bequemt,
Mit mancher Krone ward's bediademt.

Die Schulter, die der Kutte nun sich bückt,
Hat kaiserlicher Hermelin geschmückt.

Nun bin ich vor dem Tod den Toten gleich,
Und fall in Trümmer, wie das alte Reich.³⁴

Platen inszeniert Karls Rückzug als welthistorisches Ende des alten Reiches, so daß die Perspektive des Verlustes, des Untergangs dominiert. Der Einzug im Kloster ist nicht Symptom weiser Gelassenheit, sondern Resignation, müde und lebensatt. Die Erinnerung an die aufgegebenen Schätze der Macht ist wichtiger als die Entlastung von ihrem Druck. Der Pilger gibt sein weltliches Leben auf, aber der Gewinn einer anderen Erkenntnis wird ihm kaum bewußt.

Ein ganz anderes, theatralisch höchst wirkungsvolles Kapital aus Karls Rückzug schlägt dagegen die große Oper des 19. Jahrhunderts. Nachdem schon Victor Hugos 'Hernani' – von Verdi später vertont – den jungen Kaiser in der bewegenden Pose des auf die geliebte Frau verzichtenden Mannes gezeigt hatte, kommt mit Verdis 'Don Carlos' der Kaiser noch einmal zu einer ungeahnten Auferstehung. Während in Schillers dramatischem Gedicht (1787) zwar auch von der Maske des verstorbenen Kaisers die Rede ist, die man auf den Gängen beobachtet haben will, wird diese doch nur als Moment der Intrige bewußt eingesetzt: Der junge Carlos, der Enkel des Kaisers Karl, liebt ja Elisabeth von Valois, die einst ihm als Braut zugehört war, dann aber aus politischen Rücksichten mit seinem Vater, Philipp dem Zweiten, verheiratet wurde. Jetzt besucht Carlos sie, indem er sich mit

34 August von Platen, Werke in zwei Bänden. Hg. von Kurt Wölfel und Jürgen Link, Bd. 1, München 1971, S. 9.

der respektinflößenden Gestalt des toten Kaisers maskiert und die Wachen erschreckt, um sich ungehindert Zugang zu den Frauengemächern verschaffen zu können. Aus diesem betrügerischen Manöver, das bei Schiller in die Katastrophe der Inquisition führt, wird bei Verdi und seinen französischen Textdichtern ein historisch und „realistisch“ zwar unmöglicher, dennoch höchst wirkungsvoller Einfall. Immerhin spielen zwei Szenen dieser – bekanntlich mehrfach überarbeiteten, unterschiedlich ausführlich gestalteten Oper – im Kloster San Yuste, und zwar vor dem Grabmal Kaiser Karls. Wenn der zweite Akt (der fünftaktigen Fassung) mit der Szene und dem Gebet des alten Mönches vor der Grabkapelle beginnt, so weiß man höchstens vom Ausgang der Oper her, daß es sich dabei nicht um irgendeinen Mönch handelt, sondern daß es Karl V. selbst – oder dessen wandelnder Geist – ist, der vor dem eigenen Grabmal betet. Man mag darin eine Folge der vielfach überlieferten Sage sehen, wonach Karl tatsächlich zu Lebzeiten seine eigene Totenmesse mitzelebriert habe, die in Wirklichkeit wohl eine Gedächtnisfeier seiner Vorfahren gewesen sein dürfte. Verdis betender Mönch begleitet das weltliche Geschehen noch immer mit Besorgnis, wenn er sieht, daß sein Sohn und Nachfolger die „höchste Gewalt“ vergißt und sich stolz und in Hochmut vermißt. Zwar intoniert der Mönchschor im Hintergrund, daß Karl der Fünfte die Macht hatte und längst „zu Staub und Asche“ geworden sei, im Vordergrund beglaubigt aber gerade der Mönch selbst, daß er noch am irdischen Geschehen teilhat, auch wenn er keinen anderen Ausweg aus dessen Verstrickungen weiß als den Rückzug zu Gott: Die Konsequenz aus seinem Leben ist die Einsicht in dessen Vergänglichkeit. Anders als Platens Kaiser kann Karl hier den Sinn seines Rückzugs ohne Bedauern und als Erkenntnis formulieren, doch auch Verdis Gestalt ist weit davon entfernt, die Abdankung als wirklichen Machtverzicht zu interpretieren. Zumindest als heimlicher Fädenzieher ist Karl noch immer der blinde Fleck, nur anscheinend tot, der ganzen Handlung. Als ihm der junge Enkel begegnet, der im Kreuzgang von San Yuste sein bitteres Liebesleid beklagt, tröstet ihn der vorige Kaiser auf die Transzendenz: „Der Frieden, den du suchst im Herzen, ist zu finden allein bei Gott“. Carlos erkennt mit Grauen den Geist des alten Kaisers, der dann wieder in der Schlußszene der Oper entscheidendes Gewicht erhält. Elisabeth singt zu Beginn des letzten Aktes ihre große Arie vor dem Grabmal, in der sie den totgeglaubten Monarchen als Vermittler anruft. Am Ende, als Carlos von ihr heimlich Abschied genommen hat, überführen Philipp und der Großinquisitor diesen des Betrugs und liefern ihn dem Blutgerüst aus. In diesem Augenblick öffnet sich das Grabmal und der Mönch tritt mit Königsmantel und Krone heraus, indem er seine Mahnung an Don Carlos wiederholt. Indes der gesamte Hof sprachlos vor Schrecken ist, zieht der Mönch den verwirrten Don Carlos mit sich ins Kloster und schützt ihn damit vor der irdischen Gewalt. Karls Auftritt im vollen Ornat beweist noch einmal den Eingriff der Transzendenz in die irdische Macht, der vermeintliche Rückzug von der Macht erlaubt doch noch die Korrektur des Irdischen zugunsten der Transzendenz. Man könnte fast sagen, daß Karls Rückzug bei Verdi nicht nur Gelübde bleibt, sondern paradoxerweise in aktives Handeln umgesetzt wird, mit einem fast schon subversiven Unterton, wenn kein geringerer als der alte Kaiser dem amtierenden König ins

Handwerk pfuscht und ihm das Opfer wegschnappt. Der Opern-Kaiser ist damit von allen Gestaltungen dieser Figur der aktivste, indem er seinen Rückzug zu einer letztlich noch politischen Botschaft macht, die die Vergänglichkeit der Macht nicht nur erkennt, sondern befördern hilft. Der Kaiser wird zum Anarchist – ein gigantischer Wechsel, der nur äußerlich durch die Zeremonie des Klosters legitimiert erscheint.

Für die Sprengkraft dieses Werkes war denn auch ein so kritischer Hörer wie Theodor W. Adorno durchaus empfänglich, wenn er Verdis Oper attestiert, sie sei vielleicht das einzige Werk, „das ein Drama des deutschen Klassizismus durch eine Komposition nicht schändet, sondern in Musik löst [...] Das Buch ist viel besser als sein Ruf und hat von Schillers dramatischem Gedicht genug bewahrt, um die Dialektik der bürgerlichen Freiheit am Modell der Familie darzutun“.³⁵ Der Vater-Sohn-Konflikt, so könnte man sagen, wird hier seiner blutigen Konsequenz entzogen, indem sich der Vater selbst überraschend als Sohn seines Vaters begreifen lernen muß – eine Ringlösung, die nur durch den Ausgriff auf die göttliche Transzendenz notdürftig kaschiert werden kann, wenn das Finale der Oper in die gesteigerte Wahrnehmung erst der Stimme (durch den blinden Großinquisitor) und des Anblicks des *Kaisers* mündet, auf den dann der König Philipp die Erkenntnis („entsetzt“) aufgipfelt, seinen *Vater* gesehen zu haben, woraufhin Elisabeths Aufschrei „O Gott“ die Oper beschließt.

Der Rückzug von der Macht bedeutet nicht zugleich die Entlastung von der Vergangenheit und ihrer Verantwortung: Unter dieses schwere Gesetz stellt der Komponist Ernst Krenek die Gestalt des Kaisers, der er in den Jahren 1931 bis 1933 eine Oper widmet. Sie wird musikalisch mit Mitteln der Zwölftontechnik gestaltet und durfte 1934 in Wien, wo sie von Clemens Krauss, dem Direktor der Oper bestellt worden war, schon nicht mehr gespielt werden. Die Uraufführung fand dann 1938 in Prag statt. Kreneks 'Karl V.' – im Briefwechsel mit Adorno als Entgegnung auf Verdis 'Don Carlos' besprochen³⁶ – spielt in den letzten Stunden seines Lebens, als eine Art Gerichtsverfahren, in dem über sein Leben die Wahrheit ermittelt werden soll. Die drohende Stimme Gottes selbst ertönt aus Tizians im Hintergrund sichtbarem Gemälde 'Das letzte Gericht' und fordert Karl in seinen letzten Stunden zur Rechenschaft. Die Oper ist daher als episches Stationendrama angelegt, das in der Spielgegenwart einzig den dem Tode entgegengehenden Kaiser und seinen viel jüngeren, unerfahrenen Beichtvater zeigt, während die Rückblicke in die Vergangenheit als epische Ein- und Rückblendungen angelegt sind. An Karls innerem Auge ziehen die wichtigsten Erfahrungen seines Lebens noch einmal vorbei – die Oper wird zur Beichte und zur Autobiographie, zur „epischen Oper“, wie Adorno schreibt. Angesichts der Zeitumstände, in denen Krenek auf Karls Abdankung zurückgreift, ist es verständlich, daß er wenig Vertrauen in seine Rechtferti-

35 Theodor W. Adorno, Frankfurter Opern- und Konzertkritiken. In: T. W. A., Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann u.a., 20 Bände, Darmstadt 1998, Bd. 19, S. 233.

36 Theodor W. Adorno und Ernst Krenek. Briefwechsel. Hg. von Wolfgang Rogge, Frankfurt am Main 1974, bes. S. 49.

gung hat: „Jetzt, da alles Weltliche, auch letzter Schein und Name abfiel von dem müden Nichts, das ich noch bin, befällt mich jähe Angst, ob ich gerechtfertigt sein werde vor dem ewigen Gericht“. Der Beichtvater kann ihn nur mit einem faden-scheinigen Argument beruhigen: „Die Angst, die Ihr empfindet, ist ein Leid, das seiner eignen Heilung Mittel ist. Nur wer sich nicht verloren fühlt, der ist verloren“.³⁷ Karl muß die Vergeblichkeit seines ganzen Strebens erkennen, seine Aufgabe: die Einheit des Christentums zu bewahren, ist ihm nicht möglich gewesen. Sein Gegenspieler Moritz von Sachsen äußert eine ganz vage Vermutung, aus der wie ein ferner Abglanz eine versöhnliche Lesart seiner „Abdankung“ hervorgehen mag: „Dieser Kaiser ist ein Schwärmer, zugewandt den Idealen längst vergangener Geschlechter, oder – was ich kaum zu denken wage – seiner Zeit voraus um viele hundert Jahre“.³⁸ Wie fern Karl damit seiner eigenen Gegenwart steht, wie wenig ihn die kirchliche Instanz verstehen kann, wie machtlos also auch sein versuchter Ausstieg aus der Geschichte bleibt, erhellt aus der Schlüsselszene kurz vor dem Ende der Oper, als Karl gegenüber dem fanatischen Jesuiten Francisco sein Verhalten erklärt:

„In jener Zeit“, sagt Karl,

kam mir dieser Gedanke, der heut erst zu voller Klarheit reift – und er löst alle Rätsel meiner Haltung: Wer handelt, gefährdet den ewigen Ablauf des Ununterbrochenen, und nur das Ununterbrochene hat Sinn. Wer handelt, verfängt sich in Unrecht vor ewigen Blicken. Der Weise läßt die Welt den Weg gehn und greift nicht ein. Das ist der Sinn der Herrschaft.

[...]

FRANCISCO: Das ist heidnische Weisheit, in China mag man solches lehren!

KARL: Hat so verändert sich die Welt, daß dein neuer Orden nicht erkennt, wie sehr katholisch meine Weisheit ist!³⁹

Karls Machtverzicht bleibt damit ebenso unverstanden wie letztlich hilflos in der Welt zurück, die Verklärung seines Verzichtes bleibt ihm versagt. Noch in dieser strengen Abrechnung gewinnt Karl als Machtverweigerer Sympathie, kann sich aber der Verantwortung dadurch nicht entziehen. Das Spiel der Macht kennt keinen Ausstieg, sondern legt auch den Machtverzicht als Rhetorik aus. Karls Abdankung entgeht nicht der Legendenbildung, ihre historische „Reinheit“ ist von Anfang an durch Lesarten kontaminiert, die nicht etwa von außen herangetragen werden, sondern die sie durch ihre Ungewöhnlichkeit selbst hervorgerufen hat.

37 Ernst Krenek, *Karl V. Bühnenwerk mit Musik in zwei Teilen*. In: E.K., *Prosa Dramen Verse*, München und Wien 1965, S. 209-254, hier S. 212.

38 Ebd., S. 245.

39 Ebd., S. 248.