

Kristin Marek

Erscheinungsweisen bildlicher Präsenz: Körper, Verkörperung und Repräsentation am Grabmal

Fragt man nach dem Verhältnis von körperlicher Repräsentation und Realpräsenz oder, allgemeiner gesprochen, nach dem Grad von körperlicher Präsenz am Grabmal, ist sogleich auch die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Körper am Grabmal aufgerufen. Doch anders als diese Fragen es suggerieren, stellen gerade Bild und Körper Kategorien dar, die sich weder klar noch eindeutig voneinander trennen und differenzieren lassen, sondern im Gegenteil sehr verwoben sind und sich vielmehr in geradezu palimpsestartigen Schichtungen überlagern. Darum lässt sich auch die Frage von Bild und Körper am Grabmal nicht in die klare und einfache Dichotomie auflösen: Bild oder Körper? Vielmehr bedingen Körper und Bild einander und überlagern sich vielfach; und das schließt selbst auch den Leichnam mit ein, der nur eines von vielen möglichen Körperbildern darstellt. Denn das Bild vom Körper im Singular gibt es nicht. Körper, Verkörperung und Repräsentation sind darum keine bloßen Abstufungen bildlicher Präsenz, sondern vielmehr deren potenzielle Erscheinungsweisen und Variablen dessen, was zum Körperbild wird. Schließlich arbeitet all das, was als bildliche Repräsentation des Körpers am Grabmal beschrieben werden kann (wie etwa Effigies, Grabbild, Leichnam und auch lebender Körper) daran mit, was sich posthum als Körperbild des Toten konfiguriert.

Vor dem Hintergrund solcher Überlegungen ergibt sich auch für die Effigies eine neue, produktive Perspektive, die aufschlussreich für die immer noch offene und nie abschließend zu beantwortende Frage nach deren Funktion und Wirkung sein kann, der Frage nach dem Sinn, Zweck und der Rezeption des Doubles im Trauerzeremoniell. Denn die Effigies ist ein Bild, das sich chronologisch zwischen natürlichen Körper und Grabmal schiebt und damit genau an der Schwelle, oder vielmehr Schnittstelle, von Realpräsenz und körperlicher Repräsentation zu agieren scheint. Diese Annahme setzt allerdings eine klare Zu-

schreibung von einerseits Realpräsenz an den natürlichen Körper und Repräsentation an das Bild voraus. Nun stammt die Kategorie der Realpräsenz aus der Theologie, ihre Übertragung auf den weiten Bereich der Bilder ist durchaus der Erklärung bedürftig und zudem immer dem Verdacht ausgesetzt, einem naiven Glauben an ein tatsächliches Leben der Bilder Vorschub zu leisten. Inwiefern es diesen ungebrochenen Glauben in all seinen Konsequenzen tatsächlich je gegeben hat, ist mehr als zweifelhaft. Vielmehr lässt sich konstatieren, dass Körper wie Bilder stets Präsenz herstellen, eine materielle, körperliche und daher nichts anderes als eine reale Präsenz im raum-zeitlichen Kontinuum aller körperlichen Gegenstände. Es lässt sich auch festhalten, dass Körper wie Bilder zudem stets eine visuelle Präsenz herstellen, beide sichtbar und visuell wahrnehmbar sind. Dann gilt es vor allem danach zu fragen, wie sich diese verschiedenen bildlichen Präsenzen zueinander verhalten. Gehen sie eine Verbindung ein oder schließen sie sich aus, kommt es zu einer Überlagerung, einem Durchkreuzen oder ergänzen und amalgamieren sie sich?

Chronologisch ist im Fall der Effigies im Bezug zum lebenden Körper ihre Nachträglichkeit konstitutiv, da sie nie schon zu Lebzeiten, sondern immer erst nach dem Tod angefertigt wurde, ganz anders als Grabmal und Grabbild, die oftmals noch zu Lebzeiten nicht nur in Auftrag gegeben, sondern auch fertiggestellt wurden und damit nicht selten den besonderen Wünschen und Vorstellungen ihrer künftigen Bewohner entsprachen. Double und Gedoubelter begegneten sich hingegen bei den Effigies nicht, natürlicher Körper und Bildkörper traten demnach auch nie in unmittelbare Konkurrenz, sondern – so die Konsequenz aus dieser ontologischen Nachträglichkeit – das Bild führte vielmehr die materielle, plastische Existenz des einst lebenden Körpers fort und zwar als Körper unter Körpern im Raum der Lebenden. Aber auch mit dem Grabbild tritt die Effigies nicht in Konkurrenz, weil ihre

Verwendung auf die Funeralien beschränkt bleibt. Das Verhältnis von Grabmal und Körper wird bei Verwendung der Effigies in der Regel insofern interessant, als zu fragen ist, wie sich Grabmal, Effigies und Leichnam zueinander verhalten. Perpetuiert das Grabmal die Situation der Effigiesverwendung während der Funeralien oder nicht? Zeigen Grabbild und Effigies denselben Körper? Genauer: Haben sie offene oder geschlossene Augen? Tragen sie unterschiedliche Gewänder? Wird etwas in Händen gehalten und wenn ja, was? Wie verhalten sich wiederum diese beiden Bilder, Grabbild und Effigies, zum Leichnam? Wie dieser zum einst lebenden Körper? Und wie verbinden sich schließlich all diese Körperbilder zu dem Bild vom Körper des Toten, das als Vorstellung, als inneres Bild vom Toten erinnert wird? Schon anhand dieses Fragenkatalogs wird deutlich, wie verwoben die Kategorien Bild und Körper hier sind.

Dabei ist die bildliche Wahrnehmung des natürlichen Körpers zunächst die Voraussetzung für seine bildliche Darstellung. Die bildliche Darstellung wirkt wiederum auf die Wahrnehmung des natürlichen Körpers zurück, sodass sich Bild und Körper ununterscheidbar amalgamieren. Körper, Verkörperung und Repräsentation sind Möglichkeiten bildlicher Präsenz, die nicht in der alleinigen Frage nach der jeweiligen abbildenden Funktion aufgehen, also mit der klassischen Frage danach, was das Bild in Bezug auf ein Vorbild (hier der lebende Körper) zeigt, denn vielmehr mit Blick darauf, was und mit welchen Mitteln bildkörperlich präsent gemacht wird. Denn es sind zahlreiche Körperbilder, die das generieren, was jeweils und jeweils unterschiedlich wahrgenommen wird. Körper, Verkörperung und Repräsentation sind schließlich Variablen, die ein Körperbild erzeugen können.

Der Fall Eduard II. von England

Wie strategisch und damit bewusst diese Variablen bildlicher Präsenz seit dem 14. Jahrhundert eingesetzt werden, lässt sich am Beispiel der Trauerfeierlichkeiten für König Eduard II. von England zeigen, dessen Funeralien im Jahr 1327 die frühesten sind, für die eine Effigies belegt ist.[1] Ihre Verwendung ist damit als Option für alle europäischen Bestattungen von politischer Bedeutung eingeführt und bleibt bis ins 16.

Jahrhundert doch auf England und Frankreich und dort wiederum auf die Königshäuser beschränkt. Hier ist die Effigies von Anfang an Mittel avancierter königlicher Bildpolitik, die sich der Optionen bildlicher Repräsentation sehr bewusst ist und diese für eine politische Ästhetik des Herrscherkörpers zu nutzen weiß. [2] Darum können Bildfunktion und Bildwirkung der Effigies auch nicht innerhalb einer schematisch angewandten Gegenüberstellung von natürlichem, endlichem und dauerhaftem, politischem Körper des Königs erklärt werden, wie es seit Ernst Kantorowicz' politisch-ikonografischer Analyse zu den zwei Körpern des Königs die Regel ist.[3] Schließlich ist die Effigies, obwohl sie in all den Jahren ihres Gebrauchs sehr ähnlich in ihrer Form erscheint, doch je wesentlich unterschiedlich zu bewerten und wechselt Rang und Bedeutung mit dem Wandel des historischen Hintergrunds.

Sieht man sich nun den Fall Eduards II. genauer an, wird die Kantorowicz'sche These, die Effigies verkörpere den politischen Körper des Königs im Interregnum, sofort unplausibel. Denn der Tod dieses Königs verursachte gar kein Interregnum. Seine Trauerfeierlichkeiten passten sich nämlich nicht in die regelmäßige Chronologie von Tod, Funeralien und Amtseinsetzung ein. Der erfolglose, gescheiterte Eduard II. verstarb als gestürzter und im eigenen Land gefangener König. Schon fast ein Jahr lang hatte sein Sohn die Nachfolge angetreten. Zudem starb Eduard II. eines gewaltsamen, nie geklärten Todes.[4] Heute wird die Tat der Königin und ihrem Geliebten und politischen Berater Lord Roger Mortimer zugeschrieben. Sie hatten Eduard zum Abdanken gezwungen und damit einer Regentschaft ein Ende gesetzt, die das englische Königshaus der Plantagenets herabgewirtschaftet hatte: Desinteresse am Amt, Potentatenpolitik und Misswirtschaft bestimmten seine als tyrannisch geltende Regierungszeit.

Trotz oder eben vielmehr gerade wegen dieser Umstände fand eine Beerdigung mit dem für ein Königsbegräbnis üblichen Prunk statt; und man führte die Effigies ein. Schon die Tatsache, dass der Sohn als gültiger Nachfolger bereits gesalbt und geweiht die Regentschaft angetreten hatte und bei den Funeralien des abgesetzten Vaters anwesend war,[5] schließt die Deutung dieser Effigies als Verkörperung

des politischen, dauerhaften Körpers des Königs aus. Denn ein neuer ‚Staatskörper‘ war ja bereits im Amt. Eine in diesem Sinne verstandene Effigies hätte vielmehr einen monarchoauratischen Kollaps verursacht: Denn anstatt das homogenisierende Potenzial der Funeralien als *rite de passage* vom Tod des Vorgängers zur Regentschaft des Nachfolgers überzuleiten und produktiv für das Königtum zu nutzen, wären mit der so verstandenen Effigies und dem neuen König zwei konkurrierende königliche Dignitäten anwesend gewesen. Sie hätten den gewaltsamen Bruch im Herrschaftssystem demonstriert, anstatt ihn zu nivellieren. Doch welche Bedeutung, welche Funktion kommt dieser Effigies dann zu?

Heiliger Körper

Aus den höfischen Rechnungsbüchern lässt sich die Situation der Funeralien Eduards II. relativ genau rekonstruieren:[6] Den Höhepunkt seines Trauerzugs bildete der Leichenwagen mit dem Sarg. Auf ihm ruhte das hölzerne Double, angetan mit den eleganten, unvergleichlichen und vor allem symbolisch aufgeladenen Gewändern (Tunika, Dalmatik und Mantel), die der König einst bei seiner Krönung getragen hatte. Die Füße steckten in ledernen Halbstiefeln und Sandalen mit Sporen, den Kopf bedeckten die Zeichen der einzigartigen Stellung des Königs, eine Kronhaube mit einer glänzenden Krone aus vergoldetem Silber, und in den Händen hielt die Effigies die königlichen Insignien. Vor den neugierigen Blicken dagegen verborgen, lag im Sarg der Leichnam des Königs. Sein Haupt zierte eine kupferne Krone, und er trug die Salbgewänder der Krönung, Hemd, ärmellose Tunika und Haube aus einfachem Leinen, die das Salböl in sich aufgenommen hatten. Sie umhüllten nun den Leichnam, den man sorgfältig präpariert, ausgenommen, gepökelt und fest in wächserne Tücher gehüllt hatte.

Mit der Kleidung bezog sich die Effigies hier also ganz dezidiert auf die Krönungszeremonie des Königs. Doch weshalb war ausgerechnet dieser Zusammenhang bei der Beisetzung wichtig? Welchen Sinn konnte es im Jahr 1327 haben, diesen bestimmten, fast 20 Jahre zurückliegenden Moment vom Beginn der Königsvida aufzurufen? Gerade die Krönung mit der Salbung des Königs war im englischen König-

tum eine Zeremonie von kaum hoch genug einzuschätzender Bedeutung.[7] Sie bestätigte den rechtmäßigen Thronfolger nicht nur in seiner Bestimmung, sondern transformierte ihn zum wundertätigen Körper. Ab jetzt konnte er durch Handauflegen die sogenannte Königskrankheit heilen (die Skrofulose, auch *morbus regius* genannt), was unzählige seiner Untertanen wahrnahmen. In diesen regelmäßig vollzogenen Zeremonien der Wunderheilungen durchdrangen sich volkstümliche Heilsvorstellung und monarchischer Körper.[8] Hierauf beruhte ein wesentlicher Teil des politischen Ansehens und der Verehrung und sakralen Wahrnehmung des Königs. Die Geschichte vom wundertätigen König hat demnach weit mehr Bedeutung als die einer bloß kuriosen Episode des abendländischen Königtums.[9] Sie ist, wie Marc Bloch herausstellte, Ausdruck einer umfassenden Vorstellung von einem geheiligten Königtum, dessen sakraler Charakter für die Bevölkerung des eigenen Reiches einen Teil der wundersamen Aura des Königs darstellte, für das Königtum selber jedoch von Beginn an einen Moment der kalkulierten politischen Selbstbehauptung. [10] Nun koinzidierte die Etablierung der Wunderheilungen zur festen Tradition mit der Einführung der Effigies ins englische Totenzeremoniell.

Die Bildwirkung der Effigies

Die geschilderte Situation der Funeralien Eduards II. lässt darum zu Recht vermuten, dass es sich bei dieser Effigies keinesfalls um ein zwar praktisches, aber letztlich bedeutungsloses, einfaches Substitut für den unansehnlichen Leichnam handelte, wie es die herrschende Meinung der Forschung zur dieser ersten Effigies sehen will und argumentiert, der Ersatzkörper aus Holz sei der einfachste und pragmatischste Ersatz für den nicht mehr vorzeigbaren Leichnam.[11]

Nimmt man hingegen die Bildwirkung genauer in den Blick, die sich abgesehen von jeglicher Intention allein durch die Tatsache der Verwendung, das bloße Da-Sein der Effigies einstellt, ist die Effigies zunächst – noch unabhängig vom Grabbild – zusammen mit Leichnam und einst lebenden König Teil eines Bezugsdreiecks: Der Sarg barg den königlichen Leichnam, der die einfachen Kleidungsstücke aus Leinen trug, die bei der Krönungszeremonie mit dem

Salböl in Berührung gekommen waren, das den König zum Wunderheiler und heiligen Körper transformierte. Auf dem verschlossenen Sarg lag weithin sichtbar die Effigies, ein lebensgroßes Double, bis ins kleinste Detail angetan mit den prächtigen Gewändern der Krönung, die dem priesterlichen Ornat absichtlich sehr ähnlich waren und genau jene damals umstrittene, doch vom Königtum behauptete Doppelnatur von König und Priester behaupteten.[12] In eben dieser Zeremonie waren dem König auch die Insignien seiner Herrschaft überreicht worden, die nun das Bild in Händen hielt. Schon der Ethnologe Wolfgang Brückner vertritt darum sehr richtig die These, die Effigies habe nicht nur die banale Funktion gehabt, den angeblich nicht mehr zeigbaren Leichnam zu ersetzen, sondern sei vor allem den politischen Umständen und protokollarischen Ansprüchen an das Begräbnis eines geweihten und gesalbten Königs geschuldet.[13] Eduards II. Amtsenthebung und sein tragisches Ende waren hier sicher bestimmend. Einem Bildkörper anstatt dem natürlichen Körper die Herrschergewänder anzulegen, führe, so Brückner allerdings weiter, eben jene nun bestehende Distanz zum politischen Amt vor, die den Leichnam des abgesetzten Königs kennzeichne. Die Herrschaftszeichen angelegt zu bekommen, stünde ihm nach der Amtsenthebung nicht mehr zu.[14] Doch warum dann überhaupt die Verwendung einer Effigies, warum die Körperlichkeit der königlichen Repräsentation? So verstanden wäre sie schließlich nicht mehr als ein bloßer Kleiderständer, ein bedeutungsloses hölzernes Mannequin. Und hätte es dann nicht ausgereicht, wenn es allein um das reine Zeigen der Herrschaftszeichen gegangen wäre, eine sogenannte „Repräsentation“ [15] zu verwenden und den Sarg mit einem Bahrtuch mit den Herrschaftszeichen darauf liegend zu bedecken? Das Präsentieren der Herrschaftszeichen hätte jene nun wieder klaffende Differenz zwischen Amt und Körper klar zum Ausdruck bringen können und deutlich gezeigt, dass der natürliche Körper lediglich ein zeitlich begrenztes Trägermedium des abstrakten und dauerhaften politischen Körpers ist, beide im Leben zwar zusammen, im Tod jedoch wieder auseinanderfallen. Doch offensichtlich war gerade die Körperlichkeit der „Repräsentation“ von besonderer Bedeutung und es allein mit der Zurschaustellung der Herrschaftszeich-

chen eben nicht getan. Was hier in aller Anschaulichkeit und Plastizität öffentlich demonstriert wurde, war mehr als ein Verweisen durch Bild-Zeichen, nämlich die körperförmige Verfasstheit königlicher Herrschaft. Im Körper des Königs amalgamierten sich Anspruch und Darstellung, Einschreibung und Entäußerung. Und sein bildliches Double verwies, besser als jede andere Form der bildlichen Repräsentation, auf eben diese Momente, indem es bildliche Körperlichkeit mit bildlicher Repräsentation verband.

Im ganzkörperlichen Verismus der Effigies liegt zudem eine deutliche Referenz des Bildes auf den einst lebenden König begründet, die auch danach fragen lässt, welches Körperbild mit ihr fortgeführt wird. Der lebendige Körper des Königs ist zunächst Vorbild und dies in einem zweifachen Sinn: Einmal insofern als er die visuelle Referenz der Effigies bildet, die ihm bis ins Körperlich-Plastische ähnlich ist; zum anderen im unmittelbaren, zeitlich determinierten Wortsinn von Vor-Bild, da die Effigies als Bild für die bildförmige Wahrnehmung des Königs steht und insofern nachgängiges Bild (Effigies) eines vorgängigen Bildes (König) ist. Durch dieses Fortführen von sogar materieller körperlicher Präsenz steht die Effigies darum zu einem gewichtigen Teil für Konservierung eines bestimmten Körperbildes (und in einem viel geringeren Maß für Transformation eines solchen), die dasjenige des Körpers behauptet, was fortbestehen soll. Die Effigies als (Sich)Zeigendes begnügt sich dabei nicht mit dem Unbestimmten (etwas zeigt sich),[16] sondern wird sehr konkret. Es präsentiert sich der Körper des (lebenden) Königs im Krönungsornat: ein ganz bestimmter Körper in ganz bestimmten Gewändern zu einem bestimmten Zeitpunkt, nämlich unmittelbar nach Weihe und Salbung. Damit wird auf den König in einem Moment rekuriert, in dem er, bestätigt in seiner ererbten Sakralität, vom politischen Herrscher zum göttlich legitimierten König und Gesalbten des Herrn wird, nun zu Wunderheilungen fähig. Als rechtmäßiger Thronfolger, oder, mit Kantorowicz gesprochen, als politischer Körper ging der König zu diesem Zeremoniell, wurde den Riten der Weihe und Salbung unterzogen und verließ die Kirche, bestätigt in seiner politischen Bestimmung und nun zudem als wundertätiger, heiliger Körper, der von da ab durch Handauflegen seine göttliche Erwähltheit anwenden

und demonstrieren konnte. Wobei es sicher falsch wäre, hier ein Konkurrenzverhältnis zwischen politischem und heiligem Körper anzunehmen. Vielmehr handelt es sich um zwei potenzielle repräsentative Körper des Königs, die in je unterschiedlichen Situationen ausgespielt werden konnten, Körpervorstellungen, die bereitstanden, sodass in bestimmten Momenten zwischen politischem und heiligem Körper unterschieden werden konnte. Und eben dies tat man bei den Funeralien Eduards II., indem man den heiligen Körper des Königs performierte. Weder die Absetzung aus dem weltlichen Amt des Regenten noch der ungeklärte, doch auf jeden Fall unwürdige Tod hatten diesem geheiligten Körper irgendeinen Schaden zufügen können. Diese Unversehrtheit des sakrosankten, wundertätigen Körpers des Königs stellte die Effigies aus, als Repräsentation des heiligen Körpers des Königs.

Im gleichen Zug wurde durch die Effigies die Unmittelbarkeit des echten Körpers in die Mittelbarkeit eines Bildes übergeleitet, also Unmittelbarkeit durch Mittelbarkeit ersetzt, was einmal präsent war, wird nun repräsentiert. In der Verwendung einer Effigies liegt folglich mehr begründet, als es ihre übliche Umschreibung als bloßer Stellvertreter ausdrücken kann, nämlich eine einschneidende und folgenreiche Medialisierung in der Repräsentation des Königs. Mit der Effigies wird der Herrscherkörper *in toto* in eine mediale Übersetzung, eben in ein Bild transmittiert, die nicht nur homogenes Fortführen, sondern auch Distanz und Differenz zum Referenten bedeutet. Das Bild ersetzt den echten Körper, der nun in einer spezifischen, medialen Weise erfahrbar wird. Die ästhetische Wirkung der Effigies ist darum völlig unabhängig vom eigentlichen historischen Grund, der dazu führte, nicht den präparierten Leichnam, sondern sein Bild zu zeigen. Als Dispositiv der Wahrnehmung des Königs gehört die Effigies nun unweigerlich zu den Strukturen, von denen diese wiederum geprägt ist. Im gleichen Maß, wie die Effigies aus der bildförmigen Wahrnehmung des Königs resultiert, wird umgekehrt eben diese Wahrnehmung des Königs durch sie bestätigt. Weil der König Bild(-träger) ist, kann es ein Bild von ihm geben, und weil es ein Bild von ihm gibt, wird er als Bild(-träger) wahrgenommen. Die in der medialen Übersetzung des Körpers in ein Bild begründete Di-

stanz liefert wiederum der Sakralisierung des Königs Vorschub. Denn die Reproduktion des Körpers bedeutet keinen Verlust der Aura im Sinn eines weniger an Authentizität, sondern ganz im Gegenteil sogar ihre Steigerung. Sie inszeniert den Abstand, der das Sakrale konstituiert.

Diese deutliche Markierung einer Unterscheidung kennzeichnet auch das Verhältnis von der Effigies auf dem Sarg zum Leichnam im Sarg unter ihr: lebender versus toter, sichtbarer versus unsichtbarer Körper. Die Effigies allerdings im Vergleich zum Leichnam wie Brückner als ein Weniger an körperlicher Authentizität zu disqualifizieren, [17] spielt lediglich eine der ältesten Dichotomien der Bildwahrnehmung aus: echter Körper gegen unechtes Bild, wahr gegen falsch, Urbild gegen Trugbild.[18] In der Aufteilung der Krönungsgewänder – das priesterähnliche Krönungsornat, getragen von der Effigies und die in Salböl getränkten Gewänder, in die der Leichnam gehüllt war – liegt jedoch nicht nur eine Differenz, sondern auch ein enger Bezug zwischen beiden begründet. Beide verweisen auf die gleiche Zeremonie: auf die Krönung. Der einbalsamierte Leichnam trug die einfach-leinen Untergewänder. Die Effigies führte den verstorbenen König als Träger von königlicher Würde und Heiligkeit vor, genau wie er die Abteikirche von Westminster im Jahr 1308 verlassen hatte. Indem sie genau jenen potenziellen Körper des Königs zeigt, auf den es in diesem Moment ankommt, weist sie zugleich auch auf die Schwachstelle hin, die es zu stärken galt: den heiligen Körper des Königs. Er ging in das imaginäre Register von Bildern der englischen Bevölkerung dauerhaft ein und manifestierte sich als weit verbreitete Imagination im Aufkommen eines lokalen Heiligenkultes am Grab Eduards II. in der Abteikirche von Gloucester.

Das Grabmal

Das feingliedrige, elegante Grabmal Eduards II. in der heutigen Kathedrale von Gloucester gehört zu den außergewöhnlichsten Monumenten Englands (Abb. 1). [19] Die Liegefigur des Königs aus transluzidem Alabaster ruht auf einem Sarkophag, der von einer prächtigen, dreigliedrigen Baldachinarchitektur aus Marmor umgeben ist. Schon allein der dreigeschossig

sich erhebende Aufbau aus Tumba, Gisantzone und Dach des wiederum dreitürmigen Baldachins mit in unzählige Kreuzblumen auslaufenden, krabbengezierten Fialtürmchen ist eine bekrönende Würdeformel, die den besonderen Status des Toten akzentuiert.[20]



Abb. 1: Grabmal Eduards II. († 1327), Gloucester, Kathedrale (Foto: James Austin)

Die abschirmende Gitterstruktur der nach oben sich feingliedrig und kleinteilig türmenden Filialarchitektur des Baldachins, die gebremste Durchblicke erlaubt, markiert, dass man es hier mit einem besonderen Raum im Raum zu tun hat. Sie schafft bei aller Durchlässigkeit zum Gisant jene sakralisierende Distanz, die andächtige Blicke geradezu provoziert.

In den sechs heute leeren Nischen der Längsseiten der Tumba fanden ursprünglich je zwei kleine Skulpturen ihren Platz, von denen die erhaltenen Sockel zeugen. Dieser Grabmalstypus, das sogenannte Verwandtschaftsgrabmal, mit Nischen für die Skulpturen der noch lebenden Familienangehörigen des Verstorbenen mit ihren Wappen, verbreitete sich seit Ende des 13. Jahrhunderts in England.[21] Die Dargestellten lassen sich sowohl durch die individualistisch ausgearbeiteten Bildkörper der Statuetten als auch durch die genealogisch, abstrakt bild-zeichen-

haft verweisenden Wappenschilde eindeutig identifizieren. Das starke genealogische Interesse des 13. Jahrhunderts schlug sich auch im Typus des Grabmals nieder, das neben dem Zweck der religiös-spirituellen Memoria auch der Darstellung dynastischer Ansprüche diente.[22] In dieser speziellen Tradition des figürlichen Grabmals ist auch das Grabmal Eduard II. in Gloucester zu sehen.[23] Es war allerdings von zwei Figurengruppen umgeben, einer Gruppe von zwölf Figuren auf den beiden Sockeln in den Nischen und einer weiteren Gruppe von Figuren, die auf zwölf Sockeln die Außenseite des Sarkophages umgaben, jedoch ohne beigestellte Wappen. Von den Skulpturen und den Wappen zeugen heute noch die Befestigungsspuren (Abb. 2). Für die Figurengruppe mit Wappen kann angenommen werden, dass es sich um säkulare Personen gehandelt hat, die identifizierbar waren, im Gegensatz zu der anderen Figurengruppe ohne Schilde. Morganstern folgert daraus, dass beim Grabmal Eduards II. wohl zwölf Personen seiner Familie in den Nischen genau zwölf biblischen Personen auf den äußeren Sockeln gegenübergestellt waren, wobei wiederum diese Zahl auf die zwölf Apostel schließen lasse – eine Analogie, die einem Heiligen entspräche.



Abb. 2: Grabmal Eduards II. († 1327), Detail: Befestigungsspuren, Gloucester, Kathedrale



Abb. 3: Grabmal Eduards II. (1284-1327), Detail: Kopf des Gisants, Gloucester, Kathedrale

Auch die Liegefigur Eduards II., den Kopf mit zum Himmel gerichtetem Blick von zwei Engeln gehalten, wird in der Forschung als sakrale Würde vermittelnd interpretiert (Abb. 3). Sie vermittelt sich auch durch die Wahl des besonderen Materials: Alabaster, ein sublimer, edel schimmernder, lichtdurchlässiger Werkstoff, wird hier erstmals am englischen Königsgrab verwendet. Dies lässt sich mit Blick auf Frankreich als Modifikation des dort gebräuchlichen weißen Marmors interpretieren, aber durchaus auch mit der damaligen englischen Bildkultur, die Alabaster vor allem mit Andachtsbildern verband.[24] Schon auf der Ebene des Materials wird hier der Gläubige zur Devotion aufgerufen. Auch steht das Grabmal damit in bemerkenswertem Gegensatz zu den Gisants der Königsgrabmäler in der Abteikirche von Westminster, die allesamt aus vergoldeter Bronze sind,[25] ein kostbar veredeltes Metall, das mit seiner glatten, glänzenden, undurchdringlichen Oberfläche bestens dafür geeignet ist, überzeitliche Würde und Macht zu symbolisieren. Lawrence Stone ging zudem so weit, in dem fein konturierten Gesicht Eduards II. den konventionellen Modus der Christusdarstellung zu erkennen, wie ihn die zeitgenössische Buchmalerei tradierte und damit der Aufruf zur Devotion schlechthin.[26] In den Händen hält der in die Krönungsgewänder gekleidete Kö-

nig das königliche Zepter und den Reichsapfel.[27] Auch der Reichsapfel war ein mit Christus und Gott verbundenes Attribut.[28] Der König als christomimetes ist ein zentrales Motiv herrscherlicher Legitimation und gerade für die Salbung während der Krönung zentral, die bei Eduard II. die priestergleiche Stellung des Königs betonte, *rex et sacerdos*.

Mit keinem der vorhergehenden Königsgrabmäler wird so deutlich auf die Krönung Bezug genommen wie im Monument Eduards II., der ja zudem mit den Krönungsgewändern bestattet wurde.[29] Das Grabmal markierte damit nicht nur dauerhaft den Bestattungsort eines Königs, sondern verband sich mit dem Wissen um die Gegenwart der Gebeine eines wunderheilenden Königs zu einem Heiligenschein und bildete alsbald das Zentrum eines weit verbreiteten Eduard-Kultes, der schnell erhebliche Ausmaße annahm und während des gesamten 14. Jahrhunderts lebendig blieb.[30] Es markierte dauerhaft den Bestattungsort nicht nur eines Königs, sondern, in den Augen der Pilger, eines verehrten Heiligen. Die rituelle Verehrung galt jedoch nicht dem Grabmal, als vielmehr den unter ihm begrabenen Gebeinen. Sein monumentaler steinerner Gisant verewigte dagegen ein spezifisches Bild des Königs für die Zukunft.

Effigies und Grabmal

Abschließend seien nun noch Effigies und Grabmonument in Bezug gesetzt. Grabmonument wie Effigies waren Bilder, welche die Lücke füllten, die der Tote in der Gesellschaft hinterließ. Als Teil der Traueritten bestätigten sie gleichermaßen diesen körperlichen Verlust des Verstorbenen, wie sie seine soziale Anwesenheit evozierten. Zudem können sie als Ausdruck eines sehr spezifischen englischen Herrscherkults gelten, der in sehr engem Zusammenhang mit dem Glauben an die Heilkraft des Königs stand. Hingegen war die Bildpraxis des Grabmonuments und die der Effigies wesentlich unterschiedlich. Während das Grabmal als Gedächtnisort der Memoria und als öffentliche Darstellung eines Königs der fortwährenden Repräsentation royaler Macht diente, war die Funktion der Effigies als ephemeres verwendetes Bild auf die Funeralien beschränkt. In diesen *rites de passages* diente sie der rituellen Verlängerung der körperlichen Präsenz des

Königs. Gleichwohl eine formale Beziehung zu bestehen scheint, spiegelt das Verhältnis von Gisant und Sarkophag beim Grab nicht die vorausgegangene Situation der Verbindung von Effigies und Sarg wider. Schließlich gab es diesen Grabtypus schon vor Einführung der Effigies. Während die Effigies ihre Funktion zeitlich begrenzt und allein rituell eingebunden im Zeitraum zwischen Tod und Bestattung entfaltete, diente das Grabbild der dauerhaften Erinnerung. Im imaginären Verbund mit allen bereits bestehenden und zukünftigen königlichen Grabmonumenten ist es Ausdruck der Dauer und Legitimation von Herrschaft und der Macht der Könige. Dennoch verwiesen beide gleichermaßen auf die Situation der Krönung und damit einer Zeremonie, in der die Sakralität des Herrschers im Zentrum stand. Auch die völlig verschiedenen Medien, in denen Effigies und Grabfigur auftraten, kennzeichnen den wesentlichen Unterschied ihrer jeweiligen Funktion. Die Effigies war aus Holz (oder später aus geflochtenen Ruten und modelliertem Wachs) gefertigt und mit den tatsächlich getragenen Krönungsgewändern bekleidet, aus Materialien mithin, die nicht unbedingt für eine ewige Dauer bestimmt waren; wohingegen die Grabskulptur aus unvergänglichem Stein gearbeitet war und niemals bekleidet wurde. Beiden gemein ist jedoch die Arbeit am Bild Eduards II. als Heiligen, das dauerhaft in die kollektive Imagination einging.

Endnoten

1. Giesey widerlegte endgültig die These eines ebenso frühen französischen Gebrauchs, die sich auf eine schriftliche Quelle berief, allerdings in französischer Übersetzung des 17. Jahrhunderts. Dort wurde anlässlich der Bestattung von Bertrand du Guesclin im Jahre 1398 von einer „représentation“ des Toten berichtet. Der original lateinisch abgefasste Text, die Chronik von Saint-Denis, beschrieb jedoch genauer, was in der Übersetzung als „représentation“ zusammengefasst worden war: eine Trage, bedeckt von einem seidenen Sargtuch (Ralph E. Giesey, *The royal funeral ceremony in Renaissance France*, Genf 1960, S. 85-89). Ihm folgend Brückner (Wolfgang Brückner, *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966, S. 56) und früher bereits Schlosser (Julius von Schlosser, *Tote Blicke. Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, hg. v. Thomas Medicus, Berlin 1993, S. 56 (erstmalig veröffentlicht in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien*, Jg. 29, 1911, S. 171-258) sowie Keller (Harald Keller, Lemma *Effigie*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, hg. v. Ernst Gall und Ludwig Heinrich Heydenreich, Bd. 4, Stuttgart 1958, Sp. 743-749, bes. Sp. 743).
2. Die hier ausgeführten Überlegungen basieren auf einer ausführlichen Beschäftigung mit dem Thema, dessen Ergebnisse sich finden in Kristin Marek, *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, München/Paderborn 2009.
3. Ernst Hartwig Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Walter Theimer und Brigitte Hellmann, München 1994 (Originalausgabe: *The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957), insbesondere das Kapitel „Effigies“, S. 415-431.
4. Natalie Fryde, *The tyranny and fall of Edward II. 1321-1326*, Cambridge/London/New York/Melbourne 1979, darin insbesondere: *Edward II's deposition and ultimate fate*, S. 195-206 sowie aktuell mit weiterführender Literatur Roy Martin Haines, *King Edward II. Edward of Caernafon. His Life, his Reign, and its Aftermath, 1284-1330*, Montreal&Kingston/London/Ithaca 2003.
5. David Welander, *The History, Art and Architecture of Gloucester Cathedral*, Wolfeboro Falls 1991, S. 142.
6. Die Angaben sind einem Auszug der Bücher der königlichen Garderobe mit einer detaillierten Auflistung entnommen und finden sich in W. H. St. John Hope, *On the funeral effigies of the Kings and Queens of England*, in: *Archaeologia (Miscellaneous Tracts relating to Antiquity)*, Bd. 60, London 1907, S. 517-570, bes. S. 531 sowie in Stuart Archibald Moore, *Documents relating to the death and burial of king Edward II*, in: *Archaeologia (Miscellaneous Tracts relating to Antiquity)*, Bd. 50, London 1887, S. 215-226, bes. S. 221-222.
7. Marc Bloch, *Die wundertätigen Könige*, aus dem Französischen übersetzt von Claudia Märkl, München 1998 (Originalausgabe: *Les Rois Thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris 1924).
8. Ulrich Raulff, *Ein Historiker im 20. Jahrhundert: Marc Bloch*, Frankfurt a. M. 1995, S. 345.
9. „[...] Er [Marc Bloch] formuliert dabei ein für den Historiker grundlegendes Phänomen: Wie kann ein Phänomen die Massen erreichen, wie hat ein Phänomen die Massen erreicht, das – welches immer auch seine magischen und volkstümlichen Hinter-

- gründe gewesen sein mögen – doch in einem eng begrenzten Milieu an der Spitze der sozialen und kulturellen Hierarchie ausgearbeitet wurde, nämlich durch den König und seine Umgebung, durch Bischöfe, Liturgiker und Theologen? Diese Beziehung zwischen Theorien und Praktiken einer Elite auf der einen Seite und dem Glauben und der Mentalität ‚des Volks‘ auf der anderen Seite bilden den Kern des königlichen (wie im Übrigen jedes) Wunders [...]“ (Jacques Le Goff, Vorwort in: Bloch 1998, *Die wunder tätigen Könige*, S. 9-44, bes. S. 26).
10. S. hierzu Lemma *König, Königtum*, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 5, 1991, Sp. 1298-1324.
 11. So etwa Keller 1939, *Effigie*, S. 262; Giesey 1960, *The royal funeral ceremony*, S. 80; Elizabeth M. Hallam, *Royal burial and the cult of kingship in France and England 1060-1330*, in: *Journal of Medieval History*, Bd. 8, 1982, S. 359-380, bes. S. 366; Adolf Reinle, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich/München 1984, S. 190; David Freedberg, *The Power of Images. Studies in History and Theory of Response*, Chicago/London 1989, S. 216; Susann Waldmann, *Die lebensgroße Wachfigur. Eine Studie zu Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert*, München 1990, S. 52-53; Paul Binski, *Medieval Death. Ritual and Representation*, London 1996, S. 61; Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora, *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, in: Ausst. Kat. *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, hg. v. Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999, S. 65-93, bes. S. 69; Thomas Meier, *Die Archäologie des mittelalterlichen Königsgrabes im christlichen Europa*, hg. v. Bernd Scheidmüller und Stefan Weinfurter (Mittelalter-Forschungen, Bd. 8), Stuttgart 2002, S. 18; Dominic Olariu, *Körper, die sie hatten – Leiber, die sie waren. Totenmaske und mittelalterliche Grabskulptur*, in: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hg. v. Hans Belting u. a., München 2002, S. 85-104, bes. S. 89; Michael Victor Schwarz, *Chichele's Two Bodies. Ein Grabmal in der Kathedrale von Canterbury*, in: ders., *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 131-171, bes. S. 159.
 12. Bloch 1998, *Die wunder tätigen Könige*, S. 219-241. Zum Verhältnis von Königs- und Priestersalbung im Frühmittelalter und deren Verbindung mit den Taufsaltungen s. Arnold Angenendt, *Rex et Sacerdos. Zur Genese der Königssalbung*, in: *Tradition als Historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des Frühen Mittelalters*, hg. v. Norbert Kamp und Joachim Wollatsch, Berlin/New York 1982, S. 100-118.
 13. Brückner 1966, *Bildnis und Brauch*, S. 71.
 14. Ebd.
 15. Carlo Ginzburg, *Repräsentation. Das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand*, in: ders., *Holzaugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin 1999, S. 97-119, bes. S. 97-98.
 16. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* (Aesthetica, hg. v. Karl Heinz Bohrer), Frankfurt a. M. 2002, S. 28.
 17. Brückner 1966, *Bildnis und Brauch*, S. 70. Brückner vertritt die These, die Effigies Eduards II. hätte nicht nur die Funktion gehabt, den nicht mehr zeigbaren Leichnam zu ersetzen, sondern auch das inszenatorische Problem zu lösen, dem abgesetzten König die echten Insignien nicht direkt in die Hände geben zu müssen. Die Insignienkopien in den Händen der Effigies, dem Ersatzkörper und nicht dem echten Körper, hätten der Ehre des Königs Genüge getan, ohne den Körper des abgesetzten Königs damit direkt in Verbindung zu bringen (ebd., S. 71). Daran anschließend Meier, der die Effigies als ephemere Repräsentation des „corpus politicum“, den Leichnam hingegen als dessen (der Effigies) dauerhafte Stellvertretung im Hinblick auf eine zukünftige Graböffnung interpretiert. Effigies wie Insignienkopien seien gleichermaßen Kopien und stünden damit in einer sakralisierenden Distanzbeziehung zum Original, die einer Verschleierungstechnik der Macht entspränge, in der das Eigentliche nicht benannt werde. Das Sakrale bleibt dabei ohne seine Analyse eine „diffuse sakrale Aura, die das Königtum als kulturanthropologisch Konstante umgibt“ (Meier 2002, *Die Archäologie*, S. 355). Auch begründet sich der wesentliche Unterschied zwischen Insignien, Insignienkopien und der Effigies – die einen Herrschaftszeichen, die andere plastisch, körperliches Double des lebenden Königs – in beider Bildfunktionen mit dem grundlegenden Unterschied zwischen bild-zeichenhafter und bild-körperlicher Repräsentation. Wie kann der Leichnam als dauerhafter Stellvertreter der Effigies gedacht werden, wenn ersterer der einst lebende, aber nun vergehende, verwesende fleischliche Körper und zweiter das doppelnde Bild des unversehrten, intakten Körpers des Königs ist?
 18. Hans Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005.
 19. Zur Zeit Eduards II. war die heutige Kathedrale noch die Abteikirche St. Peter von Gloucester.
 20. Ein vergleichbarer dreiteiliger Baldachin findet sich auch bei dem wohl kurz nach 1334 entstandenen Papstgrabmal Johannes XXXII. in Notre-Dames-des-Doms in Avignon, für das ein englischer Ein-

fluss vermutet wird. Das frei im Raum stehende Monument wirkt durch die Architektur des Baldachins gleich einem Mausoleum in der Kirche, dazu Julian Gardner, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, hg. v. Dennis Farr (Clarendon Studies in the History of Art), Oxford 1992, S. 140); zum Material des Baldachins s. L. Richardson, *The Stone of the Canopy of Eduard II's Tomb in Gloucester Cathedral*, in: *Bristol and Gloucester Archaeological Society Transactions*, 70 (1951).

21. Eduards II. Grabmal steht für einen sich sehr schnell verbreiteten neuen Grabmalstypus, vergleichbar dem Grabmal von Papst Johannes XXII. in Avignon (Binski 1995, *Medieval Death*, S. 110).
22. Anne McGee Morganstern, *Gothic Tombs of Kinship in France, the Low Countries and England*, Pennsylvania 2000, S. 7.
23. Ein Vorläufer ist das Grabmal von Eleonore von Kastilien in der Abteikirche von Westminster, das allerdings in den Nischen nur Wappen und keine Figuren zeigt.
24. Mark Duffy, *Royal Tombs of Medieval England*, Stroud/Charleston 2003, S. 109.
25. Ebd.
26. Lawrence Stone, *Sculpture in Britain: The Middle Ages*, hg. v. Nikolaus Pevsner (The Pelican History of Art), Harmondsworth 1955, S. 161, dem sich anschließend Morganstern 2000, *Gothic Tombs of Kinship*, S. 83.
27. Morganstern betont, dass hier erstmals der Reichsapfel auf einem englischen Königsgrab erscheint, ohne zu den königlichen Investiturregalien zu zählen, wie es ab Richards II. Krönung im Jahr 1377 der Fall sein sollte (Morganstern 2000, *Gothic Tombs of Kinship*, S. 83).
28. Ebd., S. 84-87.
29. Binski 1995, *Medieval Death*, S. 110. Das Grabmal Eduards I. besteht aus einer Tumba ohne Gisant.
30. Die Wundertätigkeit der englischen Könige führte noch viel später dazu, dass ein solches Grabmal vornehmlich als Heiligenschrein betrachtet wurde, was z. B. dazu führte, dass das Commonwealth das Mausoleum Heinrichs VIII. († 1547) genau aus diesem Grund zerstören ließ (Nigel Llewellyn, *The Royal Body: Monuments on the Dead, For the Living*, in: *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture ca. 1540-1660*, hg. v. Lucy Gent und Nigel Llewellyn, London 1995, S. 231).

Abbildungen

Abb. 1: *Grabmal Eduards II. († 1327)*, Gloucester, Kathedrale (Foto: James Austin)

Abb. 2: *Grabmal Eduards II. († 1327), Detail: Befestigungsspuren*, Gloucester, Kathedrale

Abb. 3: *Grabmal Eduards II. (1284-1327), Detail: Kopf des Gisants*, Gloucester, Kathedrale

Zusammenfassung

Der Beitrag nimmt die Frage nach Realpräsenz am Grabmal am Beispiel der spätmittelalterlichen Effigies in den Blick. Deren Verwendung im Trauerzeremoniell führt zu einer Vielzahl differenter Bild-Körper-Relationen, die es genau zu untersuchen gilt, um den jeweiligen Gehalt und Grad an körperlicher Repräsentation und Präsenz der verschiedenen Körperbilder zu ermitteln. Dabei steht jedoch, wie hier exemplarisch am Beispiel der Funeralien und des Grabmonuments König Edwards II. gezeigt wird, weniger das hierarchische Verhältnis von Original (lebender Körper) und Kopie (Effigies, Gisant) im Vordergrund, als vielmehr die Relationalität von lebendem natürlichen Körper, totem natürlichen Körper, Effigies und Gisant, die als jeweils potenzielle Körperbilder schließlich zu dem amalgamieren, was als Bild des Königs firmiert. Dabei zeigt sich, dass Bild und Körper Präsenzformen darstellen, die sich nicht klar voneinander trennen lassen, sondern im Gegenteil sehr verwoben sind und sich vielfach überlagern.

Autorin

Kristin Marek ist Kunsthistorikerin und lehrt an der Ruhr-Universität Bochum, wo sie auf den Gebieten der Bild- und Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit sowie der zeitgenössischen Kunst und Bildkultur forscht. Voraus gingen berufliche Stationen an der Kunsthochschule Kassel, der Bauhaus Universität in Weimar und der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Sie hatte verschiedene Fellowships inne, so etwa an der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart, am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien wie auch am

Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Innerhalb ihrer Forschungen bilden Fragen zu Bild und Körper einen Schwerpunkt, aus dem in jüngerer Zeit die Bände „Bild und Körper im Mittelalter“ (2006), „Die neue Sichtbarkeit des Todes“ (2007) und 2009 die Monografie „Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit“ hervorgingen. Ihre Publikationen weisen ein breites epochales und thematisches Spektrum auf. So hat sie sich mit der Bildpolitik im Fernsehen und ihrer kritischen künstlerischen Reflexion wie etwa auch mit der Bildgeschichte der Panoramatape oder mit dem Verhältnis von Historienbild und Bildmedium beschäftigt. Derzeit arbeitet sie an einer Studie zum Thema „Ästhetik des Leichnams. Kunst, Bildtheorie, mediale Reflexion“.

Titel

Kristin Marek, *Erscheinungsweisen bildlicher Präsenz: Körper, Verkörperung und Repräsentation am Grabmal*, in: Philipp Zitzlsperger (Hg.): *Grabmal und Körper – zwischen Repräsentation und Realpräsenz in der Frühen Neuzeit*. Tagungsband erschienen in *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2010 (11 Seiten), www.kunsttexte.de.