

Judith Ostermann

Das tote Grabbild eines Regenten und Reformers – *Simulacrum* des verehrten Körpers*



Abb. 1: *Capilla de San Ildefonso*, 1508-1512, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá (Aufnahme der Autorin)

Betritt man durch den nördlichen Seiteneingang die Kapelle des Hl. Ildefons der altehrwürdigen Universität in Alcalá de Henares, so fällt der Blick sofort auf das Monument in ihrem Zentrum (Abb. 1). Einschiffig und von schlichtem Grundriss, ist sie das älteste Gebäude der Universität. 1512 noch zu seinen Lebzeiten vollendet, bestimmte Cisneros, der Gründer der Universität, die Kapelle in seinem Testament zum Ort seiner Grablege.[1]

Über einer reich dekorierten Basis erhebt sich der Korpus des mannshohen Freigrabmals in Tumbenform (Abb. 2). Die geraden Seitenwände werden durch Säulen auf hohen Piedestalen gegliedert, wobei die breiteren mittleren Travéen Relieffmedaillons mit Darstellungen der spanischen Kirchenväter enthalten[2] und von Nischen flankiert werden, in die die Figuren der Artes liberales, der Theologie und von vier Heiligen eingestellt sind.[3] Wie die Basis sind auch die gesamten Seitenflächen mit überbordenden vegetabilen Motiven geschmückt. An den Kanten beschützen Greifen auf Löwenpranken den Sarkophag, auf dem sich das Totenbett erhebt. Der Gisant auf einer matratzenartigen Unterlage ist durch einen zurück-springenden, sich pyramidal nach oben verjüngenden



Abb. 2: Domenico Fancelli (Entwurf), Bartolomé Ordóñez und Werkstatt, Pietro Aprile da Carona und Werkstatt (Ausführung), *Grabmal des Kardinals Francisco Ximenez de Cisneros* († 1517), 1518-1521, Marmor, Alcalá de Henares, Capilla de San Ildefonso (Foto: Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, *Cisneros y el Siglo de Oro de la Universidad de Alcalá*, hg. v. Centro Internacional de Estudios Históricos „Cisneros“, Alcalá de Henares 1999, S. 122)

Aufbau noch weiter erhöht, sodass sich die Figur des Verstorbenen über Augenhöhe des Betrachters befindet. Gerahmt wird das Totenbett von vier auf den Ecken des Sarkophags sitzenden Figuren in bischöflichem Ornat, an ihren Attributen als lateinische Kirchenväter zu identifizieren.[4] An den Längsseiten des Aufbaus rahmen von Engeln getragene Fruchtgirlanden weitere Figuren, an der Kopfseite halten zwei Putten das Wappen des Verstorbenen, an der Fußseite befindet sich, ebenfalls von zwei Putten gehalten, das Epitaph.[5]

Nicht nur entstehungsgeschichtlich hängt das Grabmal von Francisco Ximenez de Cisneros mit den Grabmälern der Katholischen Könige zusammen, [6] auch visuell erschließt sich auf den ersten Blick ihre enge formale Verwandtschaft. So erinnert die Grabmalsarchitektur zum einen stark an die Grablegen Ferdinands von Aragon und Isabellas der Katholischen (Abb. 3) sowie Philipps des Schönen und Johannas der Wahnsinnigen (Abb. 4) in der Capilla Real



Abb. 3: Domenico Fancelli und Werkstatt, *Grabmal Ferdinands von Aragon* († 1516) und *Isabellas der Katholischen* († 1504), 1514-1517, Marmor, Granada, Capilla Real (Foto: *El libro de la Capilla Real*, hg. v. José Manuel Pita Andrade, Granada 1994, S. 72)



Abb. 4: Bartolomé Ordóñez und Werkstatt, Pietro Aprile da Carona und Werkstatt, *Grabmal Philipps des Schönen* († 1506) und *Johannas der Wahnsinnigen* († 1555), 1518-1526, Marmor, Granada, Capilla Real (Foto: *El libro de la Capilla Real*, hg. v. José Manuel Pita Andrade, Granada 1994, S. 73)

in Granada. Auch in Granada befinden sich frei stehende zweigeschossige Tumben des gleichen Materials, deren Untergeschosse mit Figurennischen und zentralen Medaillons geschmückt sind und deren Aufbauten sich nach oben pyramidal verjüngen. Zudem halten bei allen drei Monumenten auf den Ecken die Kirchenväter Totenwache und Putten Wappen und Epitaph. Doch nicht nur die gleiche Gesamtform findet sich hier, bei näherem Blick erschließen sich auch in den Details enge Bezüge. Die Greifen an den Kanten des Sarkophags der Katholischen Könige Ferdinand und Isabella (Abb. 5) und diejenigen in Alcalá (Abb. 6) scheinen gar Vertreter derselben Familie: Über einer Löwenpranke und majestätisch vorgewölbter Brust werfen sie den Kopf in den Nacken, die ausgebreiteten Schwingen mit den eingerollten Flügelspitzen schmiegen sich an beiden Monumenten an die Seitenwände. Im Unterschied zum Kardinalsgrabmal sind am Grabmal Ferdinands und Isabellas die Seitenwände des Korpus jedoch leicht schräg, die Nischen flacher, fast nur reliefiert und von männlichen Figuren, den Aposteln, besetzt (Abb. 7). Die Nischen der Längsseiten links und rechts des Medaillons sind jeweils zu einem Biforium zusammengeschlossen und fügen sich durch eine aus Blüten geformte äußere Schmuckleiste mit dem Tondo in der Mitte in ein jeweils fast die ganze Seite einnehmendes Bildfeld. Im Gegensatz zu diesen zusammenhängenden Wandflächen in Granada werden die Nischen in Alcalá von einem Tabulariumsmotiv gerahmt, stehen somit als architektonische Elemente für sich, die Wandstruktur ist aufgebrochen und durch die Säulen in einzelne Kompartimente geteilt (Abb. 2). In dieser Struktur entspricht das Kardinalsgrabmal jedoch dem zweiten Monument in der Capilla Real, dem Grabmal Philipps des Schönen und Johannas der Wahnsinnigen (Abb. 8).

Nur wenige Monate nach dem Tod von Francisco Ximenez de Cisneros am 8. November 1517 war das Grabmal in Alcalá 1518 von den Erben des Kardinals bei Domenico Fancelli, dem zu dieser Zeit am spanischen Hof gefragtsten Künstler, in Auftrag gegeben worden. Für die enorme Summe von 2100 Golddukatens sollte es aus Carrara-Marmor gefertigt werden, der in Spanien hoch geschätzt und äußerst



Abb. 5: Domenico Fancelli und Werkstatt, *Grabmal Ferdinands von Aragon* († 1516) und *Isabellas der Katholischen* († 1504), Detail: Greif, 1514-1517, Marmor, Granada, Capilla Real (Foto: *El libro de la Capilla Real*, hg. v. José Manuel Pita Andrade, Granada 1994, S. 78)

wertvoll war. Miguel Carrasco, Rektor der vom Kardinal gegründeten Universität in Alcalá, Francisco Ruiz, Bischof von Avila, und Francisco Mendoza hielten im Vertrag auf einen Entwurf des Künstlers hin alle Einzelheiten minutiös fest.[7] Dort ist das Anliegen dieses Projekts klar benannt und ein ganz konkretes Modell festgelegt, das die vorhergehenden Beobachtungen bestätigt: Nach Möglichkeit sollte das Grabmal Francisco Ximenez de Cisneros ebenso qualitativ, wenn nicht sogar besser(!) sein als das der Katholischen Könige in Granada und das des Infanten in Avila.[8]

Das Kardinalsgrabmal in Alcalá de Henares gehört demnach zu einer Gruppe von Werken. Alle erwähnten Monumente (Abb. 2, 3, 4) basieren auf Entwürfen eines Florentiner Künstlers – Domenico Fancelli – und sind im selben Werkstattzusammenhang entstanden, das heißt in Werkstätten, die kontinuierlich mit verschiedenen Werkstattleitern weitergeführt wurden.[9] Im Vertragstext wird die Intention und Motivation des äußerst ambitionierten und gewagten



Abb. 6: Domenico Fancelli (Entwurf), Bartolomé Ordóñez und Werkstatt, Pietro Aprile da Carona und Werkstatt (Ausführung), *Grabmal des Kardinals Francisco Ximenez de Cisneros* († 1517), Detail: Greif, 1518-1521, Marmor, Alcalá de Henares, Capilla de San Ildefonso (Aufnahme der Autorin)

Grabmalsprojekts deutlich. Formal und stilistisch sollte es den Grablegen der Katholischen Könige ebenso eng verbunden sein wie die Person des Verstorbenen der Politik und der Familie Ferdinands und Isabellas. Oder zugespitzt: Der Kirchenfürst sollte ein Herrschergrabmal erhalten.

Das politische Gewicht Francisco Ximenez de Cisneros während der Regierungszeit der Katholischen Könige und in der unmittelbaren Folge kann denn auch kaum hoch genug eingeschätzt werden. [10] Aus niederen Verhältnissen stammend, stieg Cisneros in zentrale Machtpositionen auf. Die Ernennung des asketischen Franziskanermönchs Cisneros zum Erzbischof von Toledo und Primas von Spanien stellte im Rahmen der Reform der Kirche Spaniens den entscheidenden Bruch dar.[11] Als Akteur der neuen Kirchenpolitik der Katholischen Könige war er Initiator weg- und zukunftsweisender Reformen.[12]



Abb. 7: Domenico Fancelli und Werkstatt, *Grabmal Ferdinands von Aragon* († 1516) und *Isabellas der Katholischen* († 1504), Ansicht einer Längsseite, 1514-1517, Marmor, Granada, Capilla Real (Aufnahme der Autorin)

Zudem nahm Cisneros in den politischen Krisen des spanischen Königshauses eine herausragende Position ein. Cisneros war in jede Einzelheit der Regierungsgeschäfte Kastiliens eingebunden. Durch das Maß, mit dem er an fast allen Entscheidungen mitwirkte, stellte er bei jedem Führungswechsel ein essenzielles Bindeglied dar, das Kastilien vor einem politischen Auseinanderfallen bewahrte.^[13] Nach dem Tod Philipps des Schönen 1506 wurde ihm bis zur Rückkehr Ferdinands, der sich in Neapel befand, die Regentschaft übertragen. Cisneros übernahm damit zum ersten und einzigen Mal als eine Person nicht königlichen Blutes die Regentschaft.^[14] Zum zweiten Mal lagen die Geschicke Kastiliens in den Händen des Kardinals, als der sterbende Ferdinand ihn 1516 erneut zum Regenten des Landes erklärte, da sein Enkel, der spätere Karl V., sich noch minderjährig in Brüssel befand.^[15] So liefen insgesamt fast fünf Jahre lang die Fäden, die das kastilische Machtgefüge zusammenhielten, durch seine Hände.

In diesen Händen vereinigten sich demnach



Abb. 8: Bartolomé Ordóñez und Werkstatt, Pietro Aprile da Carona und Werkstatt, *Grabmal Philipps des Schönen* (+1506) und *Johannas der Wahnsinnigen* († 1555), Ansicht einer Längsseite, 1518-1526, Marmor, Granada, Capilla Real (Aufnahme der Autorin)

kirchliche und weltliche Macht. Als Erzbischof des damals reichsten Bistums der Christenheit, Reformator des Franziskanerordens, Großinquisitor, Politiker, Reichsregent, Kriegsherr und Eroberer war er der mächtigste und einflussreichste Mann der spanischen Kirche und ist in der Geschichte Spaniens noch heute eine herausragende Persönlichkeit, deren Vita eng mit den Katholischen Königen verbunden war.

Die Gesamterscheinung des Grabmals in Alcalá, die es in eine Reihe mit den Grabmonumenten der Katholischen Könige rückt (vgl. Abb. 2, 3, 4) und Francisco Ximenez de Cisneros als der Königsfamilie zugehörig darstellt, kann somit als Entsprechung seiner Stellung gelesen werden. Durch formale Ähnlichkeit wurde in Alcalá dafür Sorge getragen, dass die politische Verbundenheit der Verstorbenen, die den historischen Wechsel und den Beginn von Spaniens ‚Goldenem Jahrhundert‘ prägte, für die Nachwelt weiterhin sichtbar blieb.^[16]

Neben allen Gemeinsamkeiten mit den Grabmälern der Katholischen Könige, den deutlichen Refe-

renzen, gibt es jedoch einen entscheidenden Unterschied. Zusätzlich zu seiner identitätsstiftenden Rolle war das Grabmal Cisneros' durch eine kleine, aber schwerwiegende Heraushebung des Kardinals auch Teil gezielter Propaganda. Zwar sind alle Verstorbenen mit den Insignien ihrer jeweiligen Würde dargestellt – Ferdinand und Isabella mit Schwert, Krone, Zepter und Königsmantel (Abb. 9), Cisneros als Erzbischof mit Pluviale, Mitra und Bischofsstab (Abb. 10).



Abb. 9: Domenico Fancelli und Werkstatt, *Grabmal Ferdinands von Aragon* († 1516) und *Isabellas der Katholischen* († 1504), Detail: *Gisants*, 1514-1517, Marmor, Granada, Capilla Real (Foto: *El libro de la Capilla Real*, hg. v. José Manuel Pita Andrade, Granada 1994, S. 74)



Abb. 10: Domenico Fancelli (Entwurf), Bartolomé Ordóñez und Werkstatt, Pietro Aprile da Carona und Werkstatt (Ausführung), *Grabmal des Kardinals Francisco Ximenez de Cisneros* († 1517), Detail: *Gisant*, 1518-1521, Marmor, Alcalá de Henares, Capilla de San Ildefonso (Aufnahme der Autorin)

Betrachtet man die Gisants jedoch eingehender und vergleicht diejenigen Ferdinands und Isabellas mit dem des Kardinals, so fällt auf, dass sich die Liegefigur Cisneros' durch eine andere Auffassung von den Skulpturen der Könige abhebt. Auf seinem Antlitz (Abb. 11) zeigen sich deutlich die Spuren von Krankheit, das Gesicht ist ausgemergelt und die Augen liegen tief in ihren Höhlen. Der Körper ist eingefallen, dargestellt ist hier der Leichnam, der leblose irdische Körper. Das Motiv des Todes ist nicht beschönigt. In Granada hingegen finden sich keine Hinweise auf Alter und Mühen. Die Figuren Ferdinands und Isabellas (Abb. 12, 13) verkörpern würdevoll das Motiv der ewigen Ruhe, die Gesichter sind glatt und entspannt, keine irdischen Dinge vermögen mehr, sie zu berühren. Gezeigt sind sie jugendlich und idealisiert im besten Alter. Diese quasi alterslos dargestellten Herrscher stehen im Gegensatz zum Kardinal.



Abb. 11: Domenico Fancelli (Entwurf), Bartolomé Ordóñez und Werkstatt, Pietro Aprile da Carona und Werkstatt (Ausführung), *Grabmal des Kardinals Francisco Ximenez de Cisneros* († 1517), Detail: *Kopf des Gisants*, 1518-1521, Marmor, Alcalá de Henares, Capilla de San Ildefonso (Aufnahme der Autorin)

Da das Kardinalsgrabmal erst von seinen Auftraggebern in eine Reihe mit den bereits bestehenden Königsgrabmälern in Avila und Granada gestellt wurde und sich durch die künstlerische Ausführung, Form und Stil so eng auf diese bezieht, drängt sich die Frage nach der Motivation dieser Abweichung und dieser deutlichen Akzentuierung von Gebrechen und Alter auf.

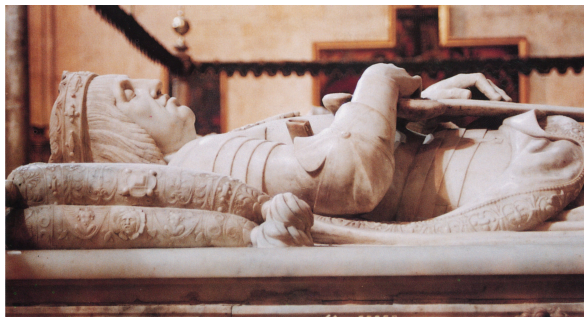


Abb. 12: Domenico Fancelli und Werkstatt, *Grabmal Ferdinands von Aragon* († 1516) und Isabellas der Katholischen († 1504), Detail: *Gisant Ferdinands*, 1514-1517, Marmor, Granada, Capilla Real (Foto: *El libro de la Capilla Real*, hg. v. José Manuel Pita Andrade, Granada 1994, S. 76)



Abb. 13: Domenico Fancelli und Werkstatt, *Grabmal Ferdinands von Aragon* († 1516) und Isabellas der Katholischen († 1504), Detail: *Gisant Isabellas*, 1514-1517, Marmor, Granada, Capilla Real (Foto: *El libro de la Capilla Real*, hg. v. José Manuel Pita Andrade, Granada 1994, S. 76)

Ein Grundgedanke des christlichen Glaubens ist die Vorstellung von der Auferstehung des Leibes. [17] Schon Gregor der Große (um 540-604, Papst 590-604) hatte in seinen Dialogen auf die biblische Redewendung von einer doppelten Herrlichkeit und einem zweiten Gewand hingewiesen, auf die erst am Ende der Tage folgende, wirkliche Neubekleidung der Seele mit dem für die Ewigkeit bereiten, unverweslichen Leib. [18] Wie die Frühchristen verweist noch Bernhard von Clairvaux (um 1090-1153) auf die verschiedenen Zustände der Seelen, auf drei Stufen zur himmlischen Ewigkeit: Zunächst befände sich demnach die Seele unmittelbar im Moment des Todes noch im verweslichen Leib, danach sei sie in einer Art zwischenzeitlichem Wartzustand ohne Leib und letztendlich werde sie bei der Auferstehung mit dem bereits verklärten, neu bereiteten Leib wiedervereint. [19] Zu Beginn des 13. Jahrhunderts hatte sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass das Wesen des Menschen von der Verbindung von Leib und Seele bestimmt sei. Ihre konsequente Weiterführung erfuhr diese Seelenlehre von der Leib-Seele-Einheit des Menschen in der Theologie des Thomas von Aquin (um 1225-1274). [20] Dem folgend postulierte die Hochscholastik, dass die Seele (und der Mensch als solcher) auf den Auferstehungsleib angewiesen sei, um in die Ewigkeit einzugehen, denn ohne Leib sei die Seele unfähig zu agieren. Immer wieder wurde daher in der Scholastik eindringlich der bei der Auferstehung sich verwandelnde Leib in all seiner Schönheit und Vollkommenheit betont, der trotz aller irdischen Mängel oder Schädigungen wieder erschaffen werde. In

Anlehnung an das Auferstehungsalter Jesu wurde der ideale Körper mit dem Jahr der Vollendung, dem 30. oder 33. Lebensjahr gleichgesetzt. [21] Diese neue Auferstehungslehre mit ihrer Hochschätzung des Leibes war von erheblichem Einfluss auf die Sepulkralkunst. [22] In der hochgotischen Skulptur setzten sich leibhaftige Verbildlichungen des Verstorbenen durch, und es ist „der in jugendlicher Kraft bereits erneuerte Auferstehungsleib“ [23], der dabei die Darstellungen dominiert.

Aus dieser Vorgeschichte lässt sich bereits erahnen, dass offensichtlich am Grabmal des Kardinals und am Grabmal der Monarchen verschieden vorgestellte Zustände des Leibes nach dem Tod dargestellt sind: In Alcalá (Abb. 11) der eines Leichnams nach dem unmittelbaren Ableben, in den verklärten, würdevollen Figuren in Granada (Abb. 12, 13) entsprechend der aus der gotischen Grabplastik herrührenden Bildtradition der Auferstehungsleib der Katholischen Könige.

In der Capilla Real wird somit die Idee entwickelt, dass über den Verbleib ihrer Seelen bereits entschieden und ihr Leib bereit für die vollkommene Glorie sei. Gemäß dem alten christlichen Schema, dass ein Herrscher im Jenseits weiter regiere, wie er auch auf Erden geherrscht habe (*imperator in terris et in caelo*), [24] sind sie ausgestattet: Alle für die Regierung notwendigen Insignien sind ihnen beigegeben.

Die Darstellung eines verfallenen, gebrechlichen Körpers mit dem Angesicht des Todes in Alcalá setzt sich hingegen bewusst von der Inszenierung des idealen Auferstehungsleibes in Granada ab. Die Fra-

ge, welche Hintergründe und Motivationen dies haben mag, ist mit der Beleuchtung der Darstellungsintention der Königsfiguren jedoch noch nicht ausreichend geklärt. Um die Gründe für die beschriebene Inszenierung des politisch so schwergewichtigen Toten in Alcalá in ihrem historischen Kontext gründlicher zu erfassen, muss auch ein Blick auf die weiteren Umstände seines Todes geworfen werden.

Über den Tod des Kardinals am 8. November 1517 im Kloster Roa bei Burgos^[25] und die Ereignisse danach wird immer wieder berichtet, wie das Volk sofort begann, ihn wie einen Heiligen zu verehren: Gesammelt wurden diese Beschreibungen in Quintanillas *Archetipo de Virtudes*. Darin werden die Massenaufmärsche bei den Begräbnisfeierlichkeiten, die immensen Schmerzbekundungen und die große allgemeine Trauer,^[26] dramatische Szenen bei der nicht enden wollenden Verehrung des ausgestellten Leichnams und die sofortige Proklamation als Heiliger seitens des Volkes ausführlich dargelegt.^[27] Bei der Ankunft des Trauerzugs in Alcalá sei die Konkurrenz um die Gebeine offen zutage getreten durch die heftigen Auseinandersetzungen um den Beisetzungsort zwischen den Kanonikern der Kathedrale und der Universität, die jede für sich das Recht beanspruchten, das „Reliquiar dieses großen Schatzes“ zu sein.^[28]

Dieser in den Viten überlieferte heiligmäßige Ruf und die Ausbrüche von Volksfrömmigkeit folgen einem den Heiligenviten üblicherweise eigenen Schema. Ebenso entsprechen die Darstellungen seines Todes vollkommen der *ars moriendi*^[29], dem Muster eines privilegierten, geglückten Sterbens, das ein vorbildliches, der Nachahmung, Kontemplation und Meditation wertiges Leben voraussetzte. Demnach kündigte den ersten, die weitere Geschichtsschreibung prägenden Viten zufolge auch Cisneros im engsten Kreis seinen Tod an und gab seiner Freude darüber Ausdruck. Begleitet wurde sein Sterben von den anhaltenden Gebeten seinerseits und seitens der Anwesenden, unter denen sich auch Kardinal Adrian de Utrecht, der spätere Papst Hadrian VI. (1522-1523), und die Auftraggeber des Grabmals, der Bischof von Avila und Doktoren der Universität, befanden. Sein heiliger Tod wurde alsbald bekannt gemacht als Bestätigung seines heiligmäßigen Rufes.^[30] Die Berichte beschreiben mithin ein Ende, dessen Schönheit alle Lei-

den aufwiegt und in dem sich ein Weg vollendet.^[31] Zu einem heiligmäßigen Tod, der ein heiligmäßiges Leben beweist, gehören des Weiteren, wie auch vom Kardinal berichtet, nicht lang danach einsetzende Wunder am Grab, die die Heiligkeit öffentlich bestätigen und eine besondere Hervorhebung der Grablege als von göttlicher Gnade erfülltem Ort durch die Architektur, das heißt das Grabmal.^[32]

Alles deutet demnach darauf hin, dass das Grabmal in Alcalá am Beginn der Konstruktion eines Heiligen steht und diese initiiert, indem es zunächst durch prominente Künstler, außergewöhnlich hohe Kosten, höchste Qualität und die Bindung an die Katholischen Könige Aufmerksamkeit auf die Person lenkt, und den Verstorbenen rundum als höchst verdienstvoll zelebriert. Tatsächlich gibt es dem Gisant in Alcalá ähnliche Inszenierungen von irdischen Leibern denn auch vor allem in Zusammenhang mit Heiligenkult und Reliquienverehrung. Die Verehrung von Heiligenkörpern und deren sterblichen Überresten basierte auf der Vorstellung, dass Leib und Seele zwar bereits getrennt seien, der auf der Erde verbleibende Leib jedoch mit der heiligen, bereits zur Gottesschau erhobenen Seele verbunden und somit von überirdischer heiliger Kraft erfüllt sei und diese vergegenwärtige.^[33] Die Heiligen waren also in ihren Überresten und Gräbern real präsent.^[34] Nun mag die minimale Aktivierung des Gisants des Kardinals durch die Haltung der über der Brust zum Gebet zusammengeführten Hände (Abb. 10) nicht unbedingt der eines aufgebahrten Leichnams entsprechen, welche häufig mit über dem Bauch oder der Brust überkreuzten Armen gezeigt werden.^[35] Nach mittelalterlichem Glauben verblieben jedoch auch nach dem Tod, gerade von Heiligen, bestimmte Verbindungen zwischen Seele und Leib – oder wie es Arnold Angenendt formuliert: „Tote Leiber, aber doch in Verbindung mit ihren Seelen und darum erfüllt mit Leben – so war es der Glaube des Mittelalters.“^[36]

Als besonderer Erweis göttlicher Gnade wurde die Unverwestheit des Körpers empfunden.^[37] Nun ist bei der Postulierung des *corpus incorruptum* als untrügliches Zeichen für Heiligkeit natürlicherweise ein Bruch zwischen Theorie und Praxis zu verzeichnen. Denn im Vergleich zu der großen Zahl an Heiligen und Lokalheiligen, war dieses Postulat nur auf sehr

wenige Fälle anwendbar (die wenigsten Heiligenkörper sind mumifiziert und unverwest erhalten, ihre verehrten Reliquien bestehen in den meisten Fällen nur aus Knochen). Doch war nach der Etablierung dieser Vorstellung für viele als heiligmäÙig Verehrte die Unverwestheit des Körpers als Beweis ihrer Heiligkeit erhofft. Die Darstellung eines irdischen, toten aber intakten Körpers (im Gegensatz zum Transi) an einem Grabmal folgt mithin einer eigenen Logik. Denn Grabfiguren konnten diese Hoffnung auf einen *corpus incorruptum* und damit auf einen „eigenen Heiligen“ zum Ausdruck bringen und scheinen daher als „Körperersatz“ eine Überbrückung dieses Widerspruchs geboten zu haben.

Hans Belting hat in seinen Forschungen[38] die These, „dass Bildwerke einmal symbolische Körper der Toten waren, die ihren Körper im Tode verloren haben“, und dass die „unechte Präsenz des Leichnams [...] die magische Präsenz des Bildes auf den Plan“[39] rief, bis zu den Anfängen des menschlichen Bilderschaffens zurückverfolgt und traf dabei immer wieder auf den Gedanken, dass Bilder den Körper vertreten können: „Als Nachbilder von Körpern besetzten Bilder von Toten einen Ort, an dem Körper fehlten“.[40] Denn der ganz ursprüngliche Sinn von Bildern lag darin, etwas zu vertreten, das abwesend ist, indem sie vor Augen führen, was der Wahrnehmung nicht oder nicht mehr durch die Präsenz des eigenen Körpers zugänglich und somit aus der sozialen Realität ausgeschlossen ist. Durch symbolische Körper bildlich repräsentiert, erlangen die Toten Sichtbarkeit zurück und werden somit gewissermaßen resozialisiert.[41]

Dabei verweist Belting auch auf den Zeichenzusammenhang zwischen Körper und seinem Abbild, [42] in dem das Bezeichnende = das Bild, das Bezeichnete = den Körper, vertritt. Ebenso zeigt das sprachliche Wechselspiel um den Begriff „Effigies“, der in Texten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beides bezeichnet, den Körper und sein Bild, [43] den engen wechselseitigen Bezug. „Effigies“ konnte sowohl den Körper bezeichnen, der eine Person sichtbar macht, somit auch nur ein Bild, das Erscheinungsbild einer Person, ist (Dürer zum Beispiel bezeichnete mit „Effigies“ den sterblichen Körper, das durch den Künstler gefertigte Bild des Körper hinge-

gen bezeichnet er als „Imago“[44]); als auch das Bild, das den Körper nachbildet, somit gewissermaßen Bild eines (körperlichen) Bildes ist (Luther bezeichnet mit „Effigies“ das Porträt – Dürers „Imago“). Dieses Oscillieren der Begriffsbedeutung zeigt einmal mehr, dass der Körper und sein Bild nur schwerlich voneinander zu trennen sind und sich gegenseitig ersetzen. Beides, sowohl der Anblick des Körpers einer Person als auch der Anblick eines Bildes des Körpers einer Person, machen diese Person in der Wahrnehmung des Betrachters gegenwärtig.

Deutlich zu unterscheiden ist nun zwischen zwei Arten der bildlichen Repräsentation, der Vertretung von Körpern. Auf der einen Seite sind die ephemeren, häufig aus vergänglichen Materialien gefertigten Bilder zu erwähnen, die nur durch Animation im Ritual aktive Rollen übernahmen, nach dem Zeremoniell jedoch ihre Funktion verloren, das heißt ohne den rituellen Zusammenhang ihrer Bedeutung entbehrten. Zu diesen gehören neben den von Belting betrachteten, um die 9000 Jahre alten Menschenpuppen und Masken des Totenkults im Neolithikum, die in Jericho, Jordanien und Palästina gefunden wurden,[45] auch die Effigies[46] der Funeralriten der englischen und französischen Könige, denen sich der Beitrag von Kristin Marek widmet.[47]

Auf der anderen Seite stehen die dauerhaften, aus beständigem Material gefertigten, nicht animierten Bilder der Toten, die am Grabmal der Memoria dienen, der Erinnerung durch die Zeit. Zu diesen gehören Grabfiguren wie der Gisant am Kardinalsgrabmal in Alcalá. Solche vertraten den Körper des Toten nicht nur für den konkreten Augenblick des Rituals oder Zeremoniells, sondern bewahrten ihn visuell für die Zukunft. Diese dauerhafte Vertretung des Körpers am Grabmal konnte in der Gesellschaft unter anderem für die Verwaltung von Rechten der Nachkommenschaft, die durch den Tod bedroht waren, von Bedeutung sein.[48]

Nun soll hier mitnichten von der Effigies, dem Funeraldouble auf die Grabfigur oder den Gisant am Grabmal kurzgeschlossen werden. Dass beide verschiedene Funktionen haben und in verschiedenen Kontexten Verwendung finden, wurde eben angedeutet und ist spätestens seit Kurt Bauchs Widerspruch gegen Kantorowiczs Interpretation der sogenannten

Doppeldeckergrabmäler bedacht.[49] Vergleicht man hingegen die beiden Bildformen genauer hinsichtlich der Frage, wie und warum sie Körper vertreten, so tun sich mehrere Gemeinsamkeiten auf. Wie Kristin Marek überzeugend dargelegt hat, sind die Effigies gerade nicht, wie von Ernst Kantorowicz angenommen, abstrakte, überindividuelle Verkörperungen,[50] sondern immer auf das konkrete Individuum bezogen. Bereits bei ihrer Einführung verfügten sie durch das Tragen der tatsächlichen Kleider des verstorbenen Königs über einen hohen Grad an Simulation körperlicher Präsenz. Später wurde dieser körperlich-individuelle Verismus durch das Verfahren des mechanischen Abdrucks bei der Herstellung der Hände und des Gesichts noch immanenter.[51] Das heißt, dass die Effigies in Diskrepanz zur Kantorowiczschen Interpretation als vom Individuum losgelöstes Bild einer staatsrechtlichen Würde eben doch nach Ähnlichkeit mit demjenigen Individuum streben, dessen Körper sie ersetzen sollten, ganz wie Grabfiguren mit individuellen Porträts, seien es idealisierte, wie diejenigen in Granada, oder Authentizität suggerierende Totenporträts wie in Alcalá.

Verwiesen wird weiterhin auf das *Movens* der Bildentstehung. Überdenkt man die dahinter stehende Bildpolitik, so ergibt sich, dass das Anliegen des jeweiligen Bildes, der Effigies auf der einen Seite und der Grabfigur auf der anderen, sehr ähnlich bis identisch sein kann. Die Motivationen, die das Abbild in seiner Gestaltung bestimmen, können sowohl bei den Effigies im englischen Zeremoniell, die Kristin Marek als Simulationen des *heiligen* Körpers des Königs bestimmt,[52] als auch bei zahlreichen Grabfiguren in der Visualisierung von Heiligkeit liegen. Bezieht sich Marek auf die kultischen Aspekte des Bildes in den Begräbnisriten, so bezieht sich der vorliegende Beitrag auf die kultischen Aspekte des Bildes am Grabmal. In beiden Fällen handelt es sich um eine heiligmäßige Darstellung.[53]

Neben diesen theoretischen Überlegungen zeigt auch die Bildpraxis im Volksglauben immer wieder, dass Bilder den Körper vertreten konnten und zwar auf die eine wie auch auf die andere Weise. Renate Kroos belegt zum Beispiel mit ihrer umfangreichen Materialsammlung in ihrer Studie zum Verhältnis von Grabbildern zu den Grabbräuchen, die sie viel-

fach darstellen, dass häufig an den Anniversarien, den späteren Gedenktagen und Seelenmessen, die Begräbnisbräuche, die sich um den Leichnam drehten, an den Grabmälern mit ihren Grabfiguren wiederholt wurden.[54] So wurde dasselbe Bahrtuch, das beim Begräbnis zur Aufbahrung des Leichnams verwendet wurde, später wiederverwendet und über das Grabmal gebreitet, um dieses hervorzuheben. Waren anfänglich nur Heiligengräber mit einem Grabtuch geschmückt, so fand dieser Brauch immer weitere Verbreitung, zunächst bei Herrschern, dann auch bei Bischöfen und dem hohen und niederen Adel, das heißt bei Normalsterblichen, so dass Grabtücher an den Anniversarien unter der Vielzahl von Grabmälern in mittelalterlichen Kirchen den Ort des Totengedächtnisses bezeichneten.[55] Nicht nur Aufmerksamkeit wurde damit jedoch erzeugt, sondern auch eine „schier unheimliche Realität“.[56] Denn unter dem Tuch zeichneten sich die Formen der Grabfigur ab, ganz so wie sich beim Begräbnis die Formen des Körpers abgezeichnet hatten. Bemerkenswert sind daran zwei Dinge: Zum einen genügte offensichtlich dem Totengedächtnis und der Memoria im Gegensatz zu einigen Forschungsmeinungen das Wort und die Namensnennung in der Liturgie allein nicht.[57] Das Totengedächtnis wurde an den Grabmälern abgehalten und war somit auch auf das Bild angewiesen. Zum anderen ersetzte dabei das Grabbild des Verstorbenen zumeist den Leichnam, seinen Körper. Dass auch den Verstorbenen in ihrer Vorsorge für ihr Seelenheil häufig die alleinige Namensnennung in der Liturgie nicht ausreichte, sondern für das Gebetsgedenken vielfach ein Bild erwünscht war, zeigen weitere von Kroos aufgeführte Beispiele. Auch die vom Verstorbenen gestiftete Armenspende beim christlichen Begräbnis wurde an den Anniversarien für die Gegengabe des Gebets wiederholt.[58] Doch sollte dabei in nicht wenigen Fällen die Fürbitte und das Gebet der Armen am Grabmal, das heißt am Grabbild, geschehen. Und war keine Grabfigur vorhanden, so sollte unter Umständen dafür gar ein Abbild des Körpers gefertigt werden. Dies belegt eine auf gesteigerte Gegenwärtigkeit zielende Testamentsklausel von 1402, in der die Anfertigung einer Wachseffigies zur Verwendung bei den Anniversarien verfügt wird.[59] Dass hier ein Wachsbild bei der Aktualisierung der Totenmesse

am Anniversar den Körper ersetzte, wird auch durch das Material und seine Ikonographie unzweifelhaft. [60] Mit dem Material Wachs waren, wie die Geschichte der Boti, der Wachsbüsten Florentiner Herrscher in SS. Annunziata in Florenz, zeigt, [61] Vorstellungen von körperlicher Gegenwart, Realpräsenz besonders eng verbunden.

Analog dazu steht ebenso bei der Verehrung eines Heiligen häufig ein Bild im Zentrum. Zwei der eindrücklichsten Beispiele dafür, wie ein Bild einen Körper vertritt, finden sich im Zentrum der katholischen Welt: In Rom fokussiert sich die Verehrung der Gläubigen mehr auf die Figur der hl. Cecilie von Stefano Maderno, und weniger auf den Ort, an dem sich ihre Reliquien in S. Cecilia tatsächlich befinden. Auch in St. Peter ist es die Arnolfo di Cambio zugeschriebene bronzene Figur des Petrus aus dem 13. Jahrhundert, deren Nähe die Gläubigen suchen, unter anderem durch Berührung.

Zwar ist offiziell „menschlichen Bildwerken der alte Auftrag der Verkörperung entzogen [... der] Verkörperung von Leben in einem ganz handfesten Sinne, den wir inzwischen magisch nennen“. [62] Der offiziellen Lehre der katholischen Kirche zufolge sind die Bilder nicht Ziel der Verehrung (denn das wäre als Götzenkult inakzeptabel), sondern Vermittler zwischen Gläubigen und Heiligem oder Projektionsflächen, die dazu dienen, die Gebete und Gedanken des Gläubigen zu bündeln und zu konzentrieren. Dennoch zeigt sich wie eben in den zwei genannten Beispielen aus Rom oder auch in den Prozessionen zur Semana Santa in Andalusien, bei denen viele Gläubige beim Anblick des Bildes regelrecht in Hysterie verfallen, dass in der Volksfrömmigkeit diese alten Vorstellungen von Bildern als Verkörperung weiterhin lebendig sind. Immer wieder sind gerade im Heiligenkult Bilder in den Fokus gerückt. De facto findet die Verehrung der hl. Cecilie und des hl. Petrus hauptsächlich vor den Figuren statt. Denn das Petrusgrab bleibt „unkörperlich“. Zwar glaubte man den Ort des Grabes zu kennen und sich in der unmittelbaren Nähe des Körpers zu befinden (oder *ad sanctos* beisetzen zu lassen). Doch ist der Körper des Heiligen nicht fassbar, seine Reliquien unbestimmt. Und so ist es in St. Peter selbst, wo sich das Grundbedürfnis nach einer bildlichen Verkörperung besonders zeigt, wo deutlich wird, dass die Ver-

ehrung nicht allein auf der Vorstellung eines im Boden darunter begrabenen Körpers beruhen kann, sondern eines Fixpunkts im Bild bedarf, der den Körper konkret werden lässt.

Nach diesen Betrachtungen wird hier davon ausgegangen, dass im Kontext der Verehrung einer als heiligmächtig angesehenen Person nicht nur die Effigies der Begräbnisriten oder wächserne Abbilder den Körper re-präsentieren. Neben den bereits erwähnten Beispielen wird das Grabmal von Cisneros, so bleibt zu hoffen, eine weitere Fallstudie liefern, die deutlich macht, dass die Kluft zwischen dem natürlichen Körper, das heißt dem Leichnam, der dem Verfall und Verschwinden preisgegeben ist, und dem Wunsch nach einer dauerhaften Verkörperung und Sichtbarkeit auch von Grabfiguren überbrückt werden kann. Das heißt, Grabbilder können, zumal wenn sie wie dasjenige in Alcalá durch das ungeschönte Aufzeigen von Alter und Gebrechen Authentizität zu vermitteln suchen, auch als Stellvertreter des Körpers gelesen werden. Und im Fall einer großen volksfrömmigen Verehrung des Toten können sie auf den für einen Heiligen erwünschten Zustand des ganzen und unverwesten Leibes verweisen, der für die Auferstehung schon bereit sei und nicht, wie bei ‚Normalsterblichen‘, erst verwandelt werden müsste. [63] So deutet unter anderen Hans Körner Grabplatten mit darauf liegenden Totenfiguren allgemeiner als „Bild des bei der Öffnung des Grabes gefundenen Leichnams“. [64]

Für die Absicht, mit dem Grabmal in Alcalá Heiligkeit zu visualisieren, spricht zudem die Tatsache, dass bei der Beisetzung der prunkvolle Sarg mit Schlüsseln verschlossen wurde, die im Archiv der Universität aufbewahrt wurden. [65] Eine Erhebung der Gebeine, wie bei Gräbern von im Ruf der Heiligkeit Stehenden, deren Heiligkeit zu beweisen ist, üblich, [66] ist damit vorweggenommen, eine Exhumierung von Anfang an mitgedacht. Durch die große öffentliche Verehrung des verstorbenen Erzbischofs wurde bereits bei der Bestattung daran gedacht, eine solche Erhebung später zu erleichtern. Die Konstruktion eines Heiligen beginnt hier somit schon mit der Inszenierung des Begräbnisses und findet sich am Grabmal in der Darstellung des Gisants wieder. Dieser ist als toter irdischer Körper gezeigt, der jedoch noch mit der heiligen Seele verbunden und damit nicht völlig leb-

los, sondern von überirdischer Kraft erfüllt ist, im Kreis aller Kirchenväter und begleitet von weiteren Heiligen.

Auch wenn die Beschreibungen in den Viten kritisch betrachtet und alle legendenhaften Ausschmückungen und dem Zweck dienliche Übertreibungen abgezogen werden, sprechen doch die nachfolgenden Abläufe mehrmaliger Exhumierungen, Translationen und der Eröffnung eines Seligsprechungsprozesses für sich. Bei der zweiten 1597 erfolgten Exhumierung wurden die Gebeine des Kardinals in Alcalá bereits als Reliquien betrachtet und gemeinsam mit den weiteren Reliquien der Universität im Presbyterium von S. Ildefonso aufbewahrt.[67] Im Kontext der katholischen Reformära war es zu Beginn des 17. Jahrhunderts dann eines der primären Anliegen der spanischen Monarchie, den katholischen Glauben zu verteidigen. Heiligenverehrung und Reliquienkulte erfuhren als Bestätigung des Glaubens einen neuen Aufschwung.[68] In dieser Zeit wurde von der Universität und den Kanonikern Alcalás auch der Seligsprechungsprozess Cisneros' initiiert, und 1633 erbat Philipp IV. von Papst Urban VIII. Barberini die Eröffnung der Seligsprechung am päpstlichen Hof in Rom.[69] 1673 erschien die Vita Fernández del Pulgars, die es sich zur besonderen Aufgabe gemacht hatte, die Berichte über die für eine Seligsprechung notwendigen, Cisneros zugeschriebenen Wunder zu versammeln.[70]

Nach einer weiteren Erhebung der Gebeine 1677 wurden diese in einem Schrein in einer erhöhten Nische hinter dem Hauptaltar aufbewahrt.[71] Dort waren sie zunächst in Vergessenheit geraten, bis 1850 der Bericht über die Translation wieder auftauchte und für einige Bewegung in der Bürgerschaft Alcalás sorgte. Man erinnerte sich des Wohltäters der Stadt, sodass nach dem Verkauf der Universitätsgebäude vom Käufer die Erlaubnis erbeten wurde, die Gebeine in der Kapelle zu lokalisieren. Als dieser sich jedoch weigerte, drang das aufgebrachte Volk gewaltsam in die Kapelle ein, barg den Schrein aus der Wand und brachte diesen unter großem Aufruhr in die Kathedrale. Dort wurde er in der Kapelle des hl. Ildefons aufbewahrt,[72] bis 1857 eine Anordnung Isabelas II. die Mittel zur Verfügung stellte, das eingelagerte Grabmal zu restaurieren und bestimmte, es in der Kathedrale wieder zu montieren. Mit dem Motiv, den ur-

sprünglichen funktionalen Zusammenhang des Grabmals wiederherzustellen, wurde dieses vor dem Chor in der zentralen Achse des Mittelschiffes wieder aufgebaut und unter ihm eine kleine zugängliche Krypta für die Aufnahme der Gebeine des Kardinals errichtet.[73] Die Tatsache, dass der Einheit von Grabmal und Gebeinen dabei so große Bedeutung beigemessen wurde, verdeutlicht, dass die marmorne Darstellung des Verstorbenen der damaligen Intention, dem ‚Stadtheiligen‘ zu neuer Ehre zu verhelfen, entsprochen haben muss. Abermals erfuhr der Staatsmann Cisneros eine Verehrung, die der der zahlreichen lokalen Heiligen entspricht, durch Feierlichkeiten, die Ausdruck der Wertschätzung und der politischen Bedeutung waren, die die Identifikationsfigur Cisneros in Alcalá noch immer hatte.[74]



Abb. 14: Catedral de San Justo y San Pastor, Ansicht des Chorraums, 1436-1517, Alcalá de Henares (Aufnahme der Autorin)

In der Folge verblieben die Gebeine des Kardinals in der Kathedrale. An der Stelle allerdings, wo 1857 das Grabmal wieder aufgebaut wurde, befindet sich heute nur noch eine Inschriftenplatte (Abb. 14),

da das Grabmal im Spanischen Bürgerkrieg beim Einsturz der Kathedrale stark beschädigt wurde und sich nun nach einer erneuten Restaurierung wieder an seinem originalen Aufstellungsort befindet. Das heißt heute ist der Zusammenhang von Grabmal und Körper, dem 1857 noch so viel Bedeutung beigemessen wurde, aufgehoben.



Abb. 15: Pietro de Oderisio (?), Arnolfo di Cambio (?) u. a., *Grabmal Papst Klemens' IV.* († 1268), 1272 vollendet, Marmor und Cosmatenarbeiten, Viterbo, S. Francesco (Foto: Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses „Scultura e Monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia“, Rom 4.-6. Juli 1985, hg. v. Jörg Grams und Angiola Maria Romanini, Wien 1990, Taf. I)

Doch zurück zu den Anfängen dieser Verehrung: Ähnliche Prozesse der versuchten offiziellen Etablierung eines heiligen Rufes, ob erfolgreich oder nicht, bedienten sich ebenfalls der zuvor erwähnten Mechanismen. Exemplarisch weist der ‚Fall‘ Cisneros sämtliche Elemente auf, die bei der Konstruktion eines Heiligen eine Rolle spielten und parallele Muster finden sich auch bei anderen Beispielen wieder. So konnte Paravicini am Beispiel des Papsttums herausarbeiten, dass bereits in den Quellen des 13. Jahrhunderts beschrieben wurde, wie fast alle damaligen Kirchenführer an ihren Gräbern wundertätig gewesen

sein sollen und sogleich nach ihrem Tod Objekte großer öffentlicher Verehrung als Heilige wurden.[75] Dass die Mechanismen von massenhafter Verehrung, Kult, Wunderberichten und Inanspruchnahme des Leichnams noch heute Gültigkeit besitzen, zeigen die Geschehnisse beim Tod Johannes Pauls II. 2005 in Rom.



Abb. 16: Arnolfo di Cambio (?), *Grabmal Papst Klemens' IV.* († 1268), *Detail: Gisant*, 1272 vollendet, Marmor, Viterbo, S. Francesco (Foto: Peter Cornelius Claussen, *Pietro di Oderisio und die Neuformulierung des italienischen Grabmals zwischen Opus Romanum und Opus Francigenum*, in: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses „Scultura e Monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia“*, Rom 4.-6. Juli 1985, hg. v. Jörg Grams und Angiola Maria Romanini, Wien 1990, Abb. 15)

Nicht nur in Alcalá bildet ein herausragendes Grabmalsprojekt, das das nachahmenswerte makellose christliche Leben des Verstorbenen inszeniert, den Anfang eines Heiligungsprozesses.[76] Das erste Grabmal, dessen Gestaltung von diesen in der Folgezeit häufig auftretenden Abläufen geprägt war, und diese in der Darstellung des Verstorbenen widerspiegelt, ist das Grabmonument Klemens' IV. in Viterbo, 1272 vollendet und heute nach zahlreichen Restaurierungen nicht mehr original erhalten (Abb. 15).[77] Entscheidend für den Vergleich mit Alcalá ist, dass dort aus der französischen Tradition nicht nur der Gisant eingeführt wurde, sondern dass dieser im Unterschied zu den Vorbildern in Frankreich keinen Schlafenden zeigt, sondern einen aufgebahrten Leichnam mit den Zügen des Alters und Todes (Abb. 16), es sich somit in Italien, dem Herkunftsland Fancellis, um das erste Totenporträt handelt, und daher um einen Vorgänger des Gisants in Alcalá.[78] Wie dort liegen die geschlossenen Augen tief in ihren Höhlen, das Gesicht ist eingefallen und ausgemergelt, die Haut ist zerfurcht und spannt sich über der hervortretenden Stirn und den Wangenknochen, auch die Falten an Kiefer und Hals sind die eines Greises.



Abb. 17: Johan Lome de Tournay und Werkstatt, Grabmal Karls III. des Noblen († 1425) und seiner Frau Eleonora de Trastámara († 1415), Detail: Gisants, 1413-1419, Alabaster, Pamplona, Catedral de Santa María (Foto: Martínez Alava, *Escultura*, in: *La Catedral de Pamplona*, Navarra o. J., S. 315)

Bei beiden Grabmälern ist die veristische Wiedergabe des Todes nicht auf eine Eingebung des jeweiligen Künstlers zurückzuführen, sondern ist im Zusammenhang mit den Interessen der Auftraggeber zu sehen. Auch in Viterbo steht das herausragende Grabmalprojekt für den Versuch, den heiligmäßigen Ruf des Verstorbenen für sich zu nutzen. Hans Körner weist auf eine Chronik von S. María in Gradis hin, nach der im November 1268 Wundererscheinungen einsetzten und so der Dominikanerkirche großen Zulauf verschafften.[79] Wie in Alcalá liegt der Grund für den Verismus und die Authentizität des Leichenantlitzes in Viterbo in der Verehrung durch die Gläubigen. Beim Grabbildnis handle es sich daher um ein „intentionales Faksimile“ des verehrten Toten, um ein *simulacrum* des Originals,[80] das diese immense „Werbewirkung“ sichern sollte. Daher war das Papstgrabmal auch gemeinsam mit dem Leichnam 1271 bereits in die Kathedrale verlegt und dort fortgeführt worden,



Abb. 18: Gil da Siloé und Werkstatt, *Grabmal Johanns II.* († 1454) und *Isabellas von Portugal* († 1496), 1489-1493, Alabaster, Burgos, Cartuja de Miraflores (Foto: *Los enterramientos de los reyes de León y de Castilla*, Valladolid 1990, S. 45)

denn die Kanoniker Viterbos konkurrierten mit den Dominikanern von S. María in Gradis ebenso um das Grabmal und den Leichnam,[81] wie 250 Jahre später die Kanoniker der Kathedrale von Alcalá mit der Universität, obwohl beide Verstorbene jeweils den Ort ihrer Bestattung eindeutig festgelegt hatten.[82]

An diesem Punkt ist noch darauf hinzuweisen, dass vermeintliche Heiligkeit an Grabmälern nicht ausschließlich durch ein Totenporträt ausgedrückt wird, als Abbild und Stellvertreter des Originals, auf das sich, ähnlich der Funktion von Ikonen, durch getreue Wiedergabe die erwünschte heilige Kraft und Wunderwirkung der Gebeine überträgt. Andere Grabmäler bedienen sich trotz derselben Intention anderer Strategien. Am Monument Karls des Noblen und seiner Frau Eleonora in der Kathedrale von Pamplona (geschaffen 1413-1419; Abb. 17) wurde der lichterhafte und strahlende Effekt des honigfarbenen Alabasters genutzt, dessen wächserne Erscheinung unter anderem auf die Vorstellungen von Stoffheiligkeit verweist, in denen Wachs ein Gleichnis für Jungfräulichkeit und Unbeflecktheit und damit für die Reinheit der menschlichen Seele ist. Mit letzteren Ideen ist die Wunschvorstellung eines *corpus incorruptum* eng verbunden.[83] Am Grabmal Johanns II. und Isabellas von Portugal in

der Kartause von Miraflores bei Burgos (geschaffen 1489-1493; Abb. 18) hat der Gisant des Königs die Augen geöffnet, was ihm trotz seiner ewigen Ruhe eine körperlich irdische Präsenz verleiht (Abb. 19), eben jene *praesentia* der Seele in den Resten des Körpers, die bei der Verehrung von Heiligen und ihrer Reliquien von jeher eine bedeutende Rolle gespielt hat.[84] Aufgrund eben dieser Indizien sieht auch Felipe Pereda Johann II. in den Rang eines Seligen erhoben und interpretiert die eschatologische Aussage des Königsgrabmals in Burgos im Rahmen von geheiligter Herrschaft.[85]



Abb. 19: Gil da Siloé und Werkstatt, *Grabmal Johans II. († 1454) und Isabellas von Portugal († 1496)*, Detail: Kopf des Gisants, 1489-1493, Alabaster, Burgos, Cartuja de Miraflores (Foto: Noehles-Doerk, Gisela, *Die Realisation der Grabmalsplanungen der Katholischen Könige*, in: *Grabkunst und Sepulkrakultur in Spanien und Portugal*, hg. v. Barbara Borngrässer u. a., Frankfurt a. M. 2006, S. 392)

Diese Beispiele machen deutlich, dass Grabmäler für die Propagierung von Heiligkeit eine bedeutende Rolle spielen konnten[86] und das Grabmal Cisneros' somit kein Einzelfall ist. Unter den verschiedenen Darstellungsmitteln und Zeichen, Heiligkeit auszudrücken, entschieden sich die Auftraggeber in Alcalá 1518 jedoch für das Faksimile des Toten, für ein *simulacrum* als Stellvertreter des als heilig erachteten Körpers.

Die Intentionen des Grabmals Francisco Ximenez de Cisneros sind demnach nicht neu. Obwohl die Seligsprechung letzten Endes nicht erfolgreich war, ist die Tragweite des Prozesses, den das Grabmal bereits zu Beginn visualisiert, jedoch außergewöhnlich. Durch die Anbindung des Grabmals an das der Katholischen Könige und letztlich durch dessen

heiligmäßige Präsentation des Verstorbenen wurde in Alcalá das Monument einer Epoche konstruiert. Ihren Anteil daran hatten auch die Auftraggeber, die mit dem Patron auch sich selbst zu erheben suchten.[87] Der Tod Cisneros' erhält unter anderem durch seine Inszenierung am Grabmal einen transzendentalen Charakter und den Beiklang einer geheiligten Herrschaft, der Hand in Hand geht mit der Apotheose der Katholischen Könige in der Capilla Real in Granada.

Dieses königlich anmutende Grabmal des Regenten von Kastilien, das ihn zuordnet, aber auch heraushebt, ist aus unterschiedlichsten Interessen heraus entstanden. Doch die Heiligkeit des Kardinals Ximenez de Cisneros diente letztlich allen. Denn der Besitz eines in heiligmäßigem Ruf stehenden Leichnams, das heißt des Körpers, war von nicht zu unterschätzender Bedeutung, wenn man sich klarmacht, welches Prestige an die Verwahrung eines bedeutenden Toten gebunden war und vor allem welche Rolle der Bestattungsort bezüglich der Legitimität seiner Nachfolger spielen konnte.

Endnoten

- * Der vorliegende Text beruht in Teilen auf einer Studie zum Grabmal des Kardinals Francisco Ximenez de Cisneros, die erschienen ist in: *Vom Nachleben der Kardinäle, Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, hg. v. Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2010, S. 131-164. Doch wurde hier der Fokus verschoben und auf den Zusammenhang zwischen Grabbild, Monument und dem Körper des hoch verehrten Kardinals gelegt. Dabei wurde der Text essentiell erweitert, u.a. um einige Überlegungen zum Verhältnis von Körper bzw. Leichnam und Bild bzw. Grabfigur.
1. In der zweiten Klausel des Testamentes heißt es: „E Mandamos, que en qualquiera parte, que à Nuestro Señor pluguiere de llevarnos de esta presente vida, sea traido nuestro Cuerpo à la Iglesia de Santo Ildefonso de nuestra Villa de Alcalá de Henares, que es dentro en el Colegio, que Nos mandamos alli edificar, y que sea alli sepultado: el qual lugar eligimos para nuestra Sepultura, por los muchos Sacrificios, e Oraciones, que alli continuamente se celebran, e dicen.“ Das Testament ist als Faksimile abgedruckt in: Miguel Marchamalo Main und

- Antonio Marchamalo Sánchez, *El Sepulcro del Cardenal Cisneros*, Alcalá de Henares / Madrid 1995, S. 107-132. Zum Testament vgl. auch: Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, *Cisneros y el Siglo de Oro de la Universidad de Alcalá*, hg. v. Centro Internacional de Estudios Históricos "Cisneros", Alcalá de Henares 1999, S. 120-121.
2. Von ihnen ist allein die Position des hl. Ildelfons, des Hauptpatrons des Erzbistums Toledo und Namensgebers des Hauptkollegs der Universität, an der Kopfseite des Grabmals im Vertrag zwischen Auftraggebern und Künstler festgelegt. Aufgefunden und erstmalig veröffentlicht wurde das Dokument von: Verardo García Rey, *El sepulcro del Cardenal Cisneros en Alcalá de Henares y los documentos de los artifices*, in: *Arte español*, 9, 1928/29, S. 483-486. Die hier relevante Passage lautet: „[...] y tiene de estar en el redondo de la cabeza Sant Yllefonso e los otros como les pareciere [...]“, zitiert aus: García Rey 1929, *El sepulcro y los documentos*, S. 484. Bei den weiteren ins Studium vertieften, gelehrten und von Erkenntnis bewegten Bischöfen nennt der Vertrag in Ergänzung zum hl. Ildelfons den hl. Eugen, erster Bischof von Toledo, den hl. Isidor von Sevilla und den hl. Leander, Erzbischof von Sevilla. „[...] asy mismo en el talús primero de la cama, en medio tracen quatro Redondos adornados de sus molduras e talla, y en medio de cada uno, vn doctor, que han de ser sant ysidro y sant leandro y sant eugenio y sant yllefonso [...]“, zitiert aus: García Rey 1929, *El sepulcro y los documentos*, S. 484.
 3. Aus den Attributen erschließen sich in den Nischen der linken Flanke die Figuren der Artes Liberales des Quadriviums, von links nach rechts die Arithmetik, die Musik, die Astronomie und die Geometrie. Die Figuren der rechten Seite weisen hingegen starke Schäden auf. Die Oberkörper sind völlig zerstört und eventuell vorhandene Attribute verloren, was Schlüsse zur Ikonographie der Figuren nicht ohne weiteres zulässt. Aus dem Vertrag ist jedoch bekannt, dass es sich korrespondierend mit der linken Seite um die Figuren des Triviums handelt, Rhetorik, Grammatik und Dialektik, ergänzt durch die Theologie: „han de ser a la Redonda de la dicha cama doze encasamientos, y en cada encasamiento aya de aver su figura [...] y estas figuras han de ser las syete artes liberales y la theología, con que se limiten los encasamientos de los costados [...]“, zitiert aus: García Rey 1929, *El sepulcro y los documentos*, S. 484. Die Figurennischen an den Schmalseiten der Tumba werden von den vier Schutzheiligen des Kardinals besetzt. An der Fußseite ist rechts der hl. Dominikus dargestellt, links ist der für das Selbstverständnis des Verstorbenen wichtigste Heilige, der hl. Franz von Assisi, durch sein Gewand mit der vierwindigen Franziskanerkordel deutlich zu erkennen. An der Kopfseite befinden sich links San Juan de la Penitencia, rechts Jakobus der Ältere als Pilger. Von ihnen ist nur Jakobus noch zu erkennen. Für die vorliegende Identifizierung der stark zerstörten Figur links muss wieder der Vertrag herangezogen werden: „[...] en cada encasamiento aya de aver su figura [...] e a la cabecera sant juan de la penitencia y santiago como apostol, y a los pies santo domingo e sant francisco [...]“, zitiert aus García Rey 1929, *El sepulcro y los documentos*, S. 484.
 4. Löwe und Kardinalshut identifizieren links des Kopfes der Liegefigur den hl. Hieronymus, rechts davon befindet sich der hl. Ambrosius, zu Füßen des Gisant links der hl. Augustinus und rechts die nicht mehr vollständige Figur Gregors des Großen. Auf einem Foto aus dem Archivo Moreno in Madrid, das einen älteren Zustand ohne die aus dem spanischen Bürgerkrieg rührenden Zerstörungen zeigt, ist ein Vogel zu sehen, der dem Bischof auf der Schulter sitzt und ihm die just erfolgte Eingebung ins Ohr zu flüstern scheint.
 5. Die Inschrift lautet: CHR . OPT . MAX / CO[N]DIDERA[M] MVSIS FRANCISCVS GRA[N]DE LYCEVM / CO[N]DOR IN EXIGVO NV[N]C ECO SARCOPHAGO / PRAETEXTA[M] IVNXI SACCO GALEA[M]QUE GALERO / FRATER . DVX . PRAESVL . CARDINEVSQ[UE] PATER / QVIN VIRTUTE MEA IVCTU[M] EST DIADEMACVCVLLO / QVVM MIHI REGNANTI PARVIT HESPERIA / OBIIT ROAE . VI . ID . NO / VEMB . M . D . XVII
 6. S. Judith Ostermann, *Ein Königreich für einen Kardinal – Das Grabmal Francisco Ximenez de Cisneros (1436-1517) in Alcalá de Henares*, in: *Vom Nachleben der Kardinäle*, 2010, S. 131-164. Zur entstehungsgeschichtlichen und künstlerischen Kontinuität der Projekte hier bes. S. 136-138.
 7. Als Faksimile ist die Quelle abgedruckt in Marchamalo 1995: *Sepulcro del Cardenal Cisneros*, S. 134-140.
 8. „El dicho marmol ha de ser lo mejor e más escogido que se pudiere aver en las canteras, y tál que ha de ser tan bueno como lo de la sepoltura del príncipe don Juan que santa gloria aya questan en santo tomás de avila, e tal como lo de los bultos del Rey e de la Reyna questan en granada y amas si se pudiere, sea mejor que no peor.“ Zit. Aus dem Transkript des Vertrages bei García Rey 1929, *El sepulcro y los documentos*, S. 484.
 9. An grundlegender Forschungsliteratur ist hier zu nennen: Pietro Andrei, *Sopra Domenico Fancelli, fiorentino, e Bartolome Ordognes, spagnuolo, e sopra altri artisti loro contemporanei che nel principio del secolo decimosesto coltivarono e propagarono in Ispangna le arti belle italiane. Memorie*

estratte da documenti inediti per cura del canonico Pietro Andrei, Massa 1871 und Giuseppe Campori, *Memorie biographiche degli scultori, architetti, pittori...nativi di Carrara e di altri luoghi della Provincia di Massa con cenari relativi agli artisti Italiani de esteri che in essa dimorarono de operarono e un saggio bibliographico*, Modena 1873, deren Dokumentensammlungen und Transkriptionen ein unentbehrliches Instrument bei der Beschäftigung mit den beteiligten Künstlern und Monumenten lieferten und in fast jeder Veröffentlichung zum Thema Erwähnung finden; sowie die Studien Carl Justis: S. u.a. Carl Justi, *Miszellen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin 1908; ders., *Bartolomé Ordóñez und Domenico Fancelli*, in: *Jahrbuch der Preussischen Königlichen Kunstsammlungen*, XII, (1891), S. 66-90 und ders., *Anfänge der Renaissance in Granada*, in: *Jahrbuch der Preussischen Königlichen Kunstsammlungen*, XII, (1891), S.173-192. Bis in die 80er Jahre hat sich die internationale Forschung kaum mit den Künstlern beschäftigt, die die Monumente in Alcalá de Henares, Avila und Granada geschaffen haben. Zu den wenigen Ausnahmen gehören: Harold Wethey, *The early work of Bartolomé Ordóñez and Diego Siloé, I. Naples and Barcelona*, in: *Art Bulletin* Nr. 3 (1943), S. 226-244 und ders., *The early work of Bartolomé Ordóñez and Diego Siloé, II. Burgos*, in: *Art Bulletin* Nr. 4 (1943), S. 325-352 sowie die luzide Arbeit von Beatrice Gilman Proske, *Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance*, New York 1951. Nach dem Spanischen Bürgerkrieg lag in der Zeit der relativen Isolation während der Diktatur Francos die Forschung zu den hier behandelten Grabmälern vor allem in der Hand lokaler Wissenschaftler. Während dieser Zeit sind an grundlegender Literatur entstanden: Manuel Gomez Moreno, *La escultura del Renacimiento en España*, Florenz 1931, ders., *The Golden Age of Spanish Sculpture*, London 1964 sowie ders., *Las Aguilas del Renacimiento Español, Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete*, Madrid ² 1983; Maria Elena Gómez Moreno, *Bartolomé Ordóñez*, Madrid 1956; Jesus Hernández Perera, *Escultores Florentinos en España*, Madrid 1957 und Juan de Contreras (Marqués de Lozoya), *Escultura de Carrara en España*, Madrid 1957. Das Werk von Domenico Fancelli und Bartolomé Ordóñez wurde keiner weiteren Revision unterzogen bis zu den aktuelleren Arbeiten von Luciano Migliaccio, *Alcune opere di Pietro Aprile da Carona in Toscana occidentale e le contingenze italo-spagnole nella scultura della prima metà del Cinquecento*, in: *Arte lombarda*, Nr. 1/2, 1991, S. 19-28; ders., *Carrara e la Spagna nella scultura del primo Cinquecento*, in: *Le vie del marmo. Aspetti della*

produzione e della diffusione del manufatti marmorei tra 400 e 500. hg. v. Roberto Paolo Ciardi und Severina Russo, Prato 1992, S. 101-149 und ders., *I rapporti fra Italia meridionale e penisola iberica nel primo Cinquecento attraverso gli ultimi studi : bilancio e prospettive*, in: *Storia dell'arte*, 64, 1988, S. 225-231; Maria José Redondo Canteira, *El Sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e Iconografía*, Madrid 1987; diess., *El sepulcro de Sixto IV y su influencia en la escultura del Renacimiento en España*, in: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, Bd. 52, 1986, S. 271-282; und Patrick Lenaghan: *The arrival of the Italian Renaissance in Spain: The tombs by Domenico Fancelli and Bartolomé Ordóñez*, Diss. New York 1994.

10. Die umfangreiche Historiographie über den ‚Cardenal de España‘ setzte gleichzeitig mit der historischen Forschung zu den Katholischen Königen und ihrer Zeit ein, die eine immense Zahl an Publikationen hervorgebracht hat. Nach der ersten, von der Universität in Alcalá de Henares in Auftrag gegebenen und 1569 publizierten Vita ihres Gründers, deren Original in Latein verfasst ist und deren spanische Übersetzung seit 1984 vorliegt: Alvaro Gomez de Castro, *De las Hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*, hg. v. Juan Oroz Reta, Madrid 1984, ist die zweite große Biographie 1653 entstanden und ebenfalls ein Auftragswerk der Universität: Pedro de Quintanilla y Mendoza, *Archetipo de virtudes, espexo de prelados, el Venerable Siervo de Dios Fray Francisco Ximénez de Cisneros*, Palermo 1653. Diese beiden Schriften stellen die Quellen dar, aus deren Schilderungen sich bis ins 19. Jahrhundert hinein alle weiteren Biografien kritiklos speisen. Erst im 20. Jahrhundert findet sich in der vorrangig spanischsprachigen historischen Forschung zur Zeit der Katholischen Könige eine differenziertere Sicht auf die historische Figur des Kardinals. Unter den seit den 1970er Jahren erschienenen, zahlreichen Veröffentlichungen geben die aktuell maßgeblichen Studien von José García Oro und Juan Meseguer Fernández einen tiefgreifenden Einblick in die Verhältnisse der Zeit: José García Oro, *Cisneros y la reforma del clero en tiempo de los Reyes Catolicos*, Madrid 1971; ders., *El cardenal Cisneros. Vida y empresas*, (2 Bde.) Madrid 1993; ders., *Cisneros, el Cardenal de España*, Barcelona 2002; ders., *Un cardenal reformista en el trono de España (1436-1517)*, Madrid 2005; Juan Meseguer Fernández, *El Cardenal Cisneros y su villa de Alcalá de Henares*, Alcalá 1982. Unter den neueren Publikationen, darunter die populärwissenschaftliche Biographie Cruz Martínez Esteruelas, *Cisneros, de presidiario a rey*, Barcelona 1992 und Joseph Pérez, *La Hora de Cisneros*, Madrid 1995,

- ist die englischsprachige Studie Rummels hervorzuheben, der es mit Überschaubarkeit gelingt, prägnant und fundiert alle wichtigen Aspekte der Vita des Kardinals darzustellen und sie gleichzeitig in das europäische Panorama der Zeit einzuordnen: Erika Rummel, *Jiménez de Cisneros: On the Threshold of Spain's Golden Age*, Tempe Arizona 1999.
11. Nach der Wiedereroberung Granadas 1492 und der damit abgeschlossenen Reconquista war das kastilische Königreich in seinen Grenzen neu definiert, und die kirchliche Macht sollte, um die Einheit von Glauben und Staat zu sichern, an den Hof gebunden werden. Im Rahmen der Bestrebungen, Zugriff auf kirchliche Ressourcen zu erlangen, hatten die Katholischen Könige 1486 von Rom das Supplikationsrecht für die bedeutenderen spanischen Bischofsstühle, für die kleineren das Ernennungsrecht erlangt, vgl. Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd. 3,1, Freiburg im Breisgau 1924, S. 304 und José Cepeda Adán: *Los Reyes fundadores*, in: *El libro de la Capilla Real*, hg. v. José Manuel Pita Andrade, Granada 1994, S. 21-27, S. 26. In der Folge sollten idealerweise gerade für die bedeutenderen Bischofsthronen nicht mehr, wie bis dahin üblich, Söhne des politisch sowie ökonomisch einflussreichen hohen Adels bevorzugt werden, sondern Vertreter geringerer Herkunft und Ordensbrüder. Bei der, selbst die Zeitgenossen in ihrer Kompromisslosigkeit überraschenden, Ernennung Fray Franciscos zum Erzbischof der reichsten Diözese der Welt handelte es sich um eine Machtdemonstration, die die Autorität sowie Tat- und Durchsetzungskraft der jungen Könige unter Beweis stellen sollte. Auch Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de' Cardinali della Santa Romana Chiesa*, 9 Bde., Rom 1792-1797, Bd. 3, S. 331 geht davon aus, dass Cisneros' Herkunft aus bescheidenen Verhältnissen der Politik der Herrscher entsprach, die u.a. eine Schwächung der Machtstellung der Granden verfolgte. Für den letztlichen Erfolg ihrer wiederholten Versuche, die königliche Souveränität geltend zu machen, war es notwendig, eine Person zu wählen, die Ferdinand und Isabella eng verbunden, mehr noch, die aufgrund ihrer bescheidenen Herkunft völlig von ihnen abhängig war und damit als Garant ihrer Politik gelten konnte.
 12. Als Erzbischof von Toledo verfolgte er mit gefürchteter Strenge ein umfangreiches Reformprogramm, welches vor allem drei Punkte umfasste: Die Reform der Orden, besonders der Franziskaner, die Reform der Erzdiözese von Toledo und ein umfangreiches Bildungsprogramm, das in der Gründung zahlreicher Kollegien zur besseren Ausbildung des Klerus bestand. Vgl. *Cardinals of the Holy Roman Church*, hg. v. Salvador Miranda, Florida International University Library, Miami: <http://www.fiu.edu/~mirandas/bios1507.htm#Jimenez>, 15. 06. 2010 und *Diccionario de historia eclesiástica de España*, hg. v. Quintin Aldea Vaquero, Tomas Marin Martinez und José Vives Gatell, Madrid 1971-1987, Bd. 2 (1972), S. 1238.
 13. Im Ringen um den Thron zwischen Ferdinand und Philipp, das nach Isabellas Tod am 26. November 1504 anderthalb Jahre anhielt, war Cisneros der wichtigste Vermittler, ohne dessen umsichtige Diplomatie die Situation möglicherweise eskaliert wäre. Vgl. Rummel 1999, *Jimenez de Cisneros*, S. 70-72 und *Diccionario de Historia eclesiastica de España*, s.v., Bd. 2, S. 1238. Zu den Auseinandersetzungen, die nahezu in einem Bürgerkrieg endeten, s. auch Manuel Fernández Álvarez, *Johanna die Wahnsinnige 1479-1555. Königin und Gefangene*, München 2005, S. 105-109.
 14. Cisneros gelang es, die von verschiedenen Faktionen bedrohte Ordnung aufrecht zu erhalten und den Widerstand der Granden zu überwinden. Zu den Schwierigkeiten, mit denen Cisneros während seiner ersten Regentschaft zu kämpfen hatte, vgl. Rummel 1999, *Jimenez de Cisneros*, S. 76 und Fernández Álvarez 2005, *Johanna die Wahnsinnige*, S. 115-118.
 15. Die Frage seiner Nachfolge als Regent hatte der sterbende Ferdinand bis zuletzt offen gelassen. Erst am Tag der Eröffnung des Testaments, dessen Änderungen streng geheim gehalten worden waren, wurde klar, dass das Primogeniturrecht sich durchsetzte und bis zur Ankunft des noch unmündigen, späteren Karls V. aus Flandern Cisneros als Regent eingesetzt worden war. Zu den Hintergründen für Cisneros Einsetzung als Regent 1516 vgl. auch Friedrich Edelmayer, *Leichenfeier für Ferdinand den Katholischen in den Niederlanden (1516)*, in: Lothar Kolmer (Hg.): *Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*, Paderborn 1997, S. 229-245, hier S. 236-238 und Rummel 1999, *Jimenez de Cisneros*, S. 79-81. Trotz des Widerstandes des Adels und sogar des Infanten Ferdinand, die seine Autorität wegen seines Status als *homos novus* angriffen, behauptete sich der Kardinal. Vgl. *Cardinals of the Holy Roman Church*: <http://www.fiu.edu/~mirandas/bios1507.htm#Jimenez>, 15. 06. 2010 und *Diccionario de historia eclesiástica de España*, s.v., Bd. 2 (1972), S. 1239.
 16. Eine solche Strategie verfügt über eine gewisse historische Kontinuität. Immer wieder wurden durch enge formale Bezüge und Ähnlichkeiten an Grabmälern klienteläre Bindungen gespiegelt und für die Nachwelt instrumentalisiert. Darin gleicht das Grabmal in Alcalá z.B. dem des Kardinals Foscari in S. Maria del Popolo, das, wie Laura

- Goldenbaum zeigen konnte, durch die Ähnlichkeit und den deutlichen Bezug des Bronzegisants auf das Grabmal Sixtus IV. die enge Bindung von Foscaris Vita an den Roverepapst visualisiert. S. dazu Laura Goldenbaum, *Strategien der Vergegenwärtigung. Der venezianische Kardinal Pietro Foscari und sein Bronzedouble in S. Maria del Popolo*, in: *Vom Nachleben der Kardinäle*, 2010, S. 99-130.
17. Danach erstehet am Tag des Jüngsten Gerichts der Leib aus dem Grab auf und die Seele werde aus dem Hades erweckt. Gerade dieser Kernpunkt christlicher Eschatologie, der Glaube an die Auferstehung des toten Fleisches, stellte einen der Hauptgründe für das Unverständnis dar, auf das das Christentum in der antiken Welt traf. S. dazu Arnold Angenendt, *Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten-memoria*, in: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, hg. v. Karl Schmid und Joachim Wollasch, München 1984, S. 79-199, hier S. 80-83 und 99-102.
 18. Vgl. Angenendt 1984, *Theologie und Liturgie*, S. 90, 113.
 19. Ebd., S. 83-86.
 20. Ebd., S. 111-113.
 21. Ebd., S. 115.
 22. Vgl. zu diesen Entwicklungen der Grabplastik Erwin Panofsky, *Grabplastik. Vier Vorlesungen über deren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, hg. v. Horst Janson, Köln 1964, S. 55-57.
 23. Angenendt 1984, *Theologie und Liturgie*, S. 117.
 24. Zu Fürstengräbern und dem mit ihnen verbundenen Gedanken von der Mitherrschaft im Himmel vgl. Arnold Angenendt, *Das Grab als Haus des Toten. Religionsgeschichtlich – christlich – mittelalterlich*, in: *Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. v. Wilhelm Maier, Wolfgang Schmid und Michael Viktor Schwarz, Berlin 1999, S. 11-29, hier S. 25-28.
 25. Vgl. *Hierarchia Catholica medii (et recentioris) aevi sive Summorum Pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series, e documentis tabularii praesertim Vaticani collecta, digesta, edita*, hg. v. Konrad Eubel, Patrick Gauchard, Remigius Ritzler u.a., 9 Bde., Padua / Regensburg 1913-1979, Bd. 3 *Saeculum XVI ab ... 1503 ...* (1923), S. 21.
 26. „[...] que viendo aquel cuerpo que avia sido relicario de un alma tan pura, glorificavan a Dios, que tan santa muerte avia dado a su fiel Siervo; pero sintiendo su ausencia lloravan con grande amargura.“ oder auch „[...] que se llenó el cielo de nubes, con la noche deste Señor [...] y así quando falta un justo son muy devidas las lagrimas.“ Quintanilla y Mendoza 1653, *Archetipo de Virtudes*, S. 304.
 27. „[...] y dando voces, iban diciendo: vamos a ver al Santo Cardenal [...] y otros bamos a besar manos, y pies del Santo, y fue tan grande el tropel; que no cabia la gente en el palacio [...] y viendose cerca del bendito cuerpo, postrados en tierra le veneravan [...] aclamandole todos por Santo, y si les dexaran, llevaran algunas reliquias.“ Quintanilla y Mendoza 1653, *Archetipo de Virtudes*, S. 304.
 28. „Contienda, sobre quien à de ser relicario, de este gran tesoro“, „una contienda muy reñida, que se movio entre los Canonigos, y la Universidad, sobre quien avia de llevar a su casa estas Venerables reliquias.“ Quintanilla y Mendoza 1653, *Archetipo de Virtudes*, S. 306.
 29. Zur *ars moriendi* und den aus Quellen und Viten herausgearbeiteten Mustern eines guten Todes als Zeichen heiligmäßigen Lebens vgl. die Studie von Lothar Kolmer, *Der Tod der Bischöfe. Von der gescheiterten zur vollendeten Kunst des Sterbens*, in: *Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*, hg. v. Lothar Kolmer, Paderborn 1997, S. 59-73, bes. S. 67-71 und allgemein Arthur Imhof, *Ars moriendi. Die Kunst des Sterbens einst und heute*, Wien (u.a.) 1991.
 30. „[...] y que el Siervo de Dios dezia que le faltava poco tiempo para espirar“ Quintanilla y Mendoza 1653, *Archetipo de Virtudes*, S. 302; „Y viendo que se iba a morir, dixo a todos los presentes el gusto, y alegria que llenava su anima, aviendole Dios ya concedido la hora de su muerte.“ Quintanilla y Mendoza 1653, *Archetipo de Virtudes*, S. 302. Der Bischof von Avila soll an den am Hof Karls befindlichen königlichen Sekretär Diego Lopez de Ayala geschrieben haben: „[...] y que muchas gracias a Dios porq; murio lo mas santa, devota, y catolicamente, que jamas se vido, y que bien mostró Nuestro Señor, en esto, quien era.“ Quintanilla y Mendoza 1653, *Archetipo de Virtudes*, S. 303. Sein „muerte santissima“ wurde wiederkehrend deutlich hervorgehoben: So neben dem *Archetipo de Virtudes* auch im 1653 nach Rom gerichteten *Breve Sumario de la Vida, Virtudes, Santidad, Milagros y Estado de Causa del Varon de Dios, y Bendito Padre Don Fr. Francisco Ximenez de Cisneros, ... y lo que Respondio la Santidad de N.S. Innocencio X. Año 1650*, gedruckt von Nicolò Bua, Madrid, Biblioteca Nacional, Sala Cervantes, Signatur VE/198/3, S. 21.
 31. Oder wie Lothar Kolmer formulierte: „So wird der Tod wie ein Kunstwerk nach Regeln geschaffen, [...] Schönheit wie guter Tod verweisen auf Gott, führen zu ihm hin.“ (Kolmer 1997, *Der Tod der Bischöfe*, S. 70).
 32. Ebd., S. 67.
 33. Vgl. dazu Arnold Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Chris-*

- tentum bis zur Gegenwart, München 1997, bes. S. 155-158.
34. Zu diesen Vorstellungen der bleibenden Präsenz s. die Studie von Peter Dinzelbacher, *Die „Realpräsenz“ der Heiligen in ihren Reliquiaren und Gräbern nach mittelalterlichen Quellen*, in: *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Peter Dinzelbacher und Dieter Bauer, Ostfildern 1990, S. 115-174.
35. Vgl. dazu z.B. Kurt Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 1. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin / New York 1976, S. 143 und bes. Anm. 305.
36. Angenendt 1999, *Das Grab als Haus des Toten*, S. 17-18.
37. S. dazu auch Arnold Angenendt, *Corpus Incorruptum. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung*, in: *Saeculum* 42, 1991, S. 320-346.
38. S. neben Hans Belting, *Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen*, in: *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, hg. v. Constantin von Barloewen, Frankfurt a.M. / Leipzig 2000, S. 120-176; auch ders., *Bild und Tod. Verkörperung in den frühen Kulturen (Mit einem Epilog zur Photographie)*, in: ders., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 143-188; sowie ders.: *Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der Frühen Neuzeit*, in: *Quel Corps? : eine Frage der Repräsentation*, hg. v. Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz, München 2002, S. 29-52, bes. S. 43-47 und 49.
39. Belting 2000, *Aus dem Schatten des Todes*, S. 160-161.
40. Ebd., S. 161.
41. Ebd., S. 122-123 und z.B. Belting 2002, *Repräsentation und Anti-Repräsentation*, S. 44: „Unter der Steinplatte, unsichtbar für den Betrachter, liegt die verwesene Leiche, die dem Prälaten im Tod seine soziale Identität raubte – über der Steinplatte, für alle sichtbar, wird der einstige Körper durch eine Liegestatue in Bronze ersetzt, die den Bischof mit allen Zeichen seiner sozialen Existenz, als Amtsinhaber, repräsentiert und ihn damit auf Neue in die Gemeinschaft der Lebenden integriert.“ Oder ebd., S. 49: Wenn „die personale Existenz nicht [mehr] sichtbar war [durch den Tod], richtete sich folglich das Bild als Substitut ein. [...] indem es die Rolle des Körpers [...] übernahm. [...] die christliche Leiche verbarg sich hinter einem Bild, das sie wie einen Ersatzkörper mit Aufgaben der Repräsentation betraute.“
42. S. Belting 2002, *Repräsentation und Anti-Repräsentation*, S. 44.
43. Vgl. ebd., S. 43.
44. S. die Inschrifttafel in Dürers Porträt (Kupferstich) des Erasmus von Rotterdam von 1526 und Rudolf Preimesberger, *Albrecht Dürer: Imago und effigies (1526)*, in: *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 2), hg. v. Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 220-227.
45. S. Belting 2000, *Aus dem Schatten des Todes*, S. 133-138.
46. Im Vergleich zum vorherigen Abschnitt wird der Begriff im Folgenden wie der heute in der Wissenschaft übliche terminus technicus verwendet, als Bezeichnung der funeralen Königsdoubles, der Mannequins oder Puppen, die im Funeralzeremoniell der englischen und französischen Könige den Körper des verstorbenen Monarchen vertraten.
47. Neben ihrem Beitrag in den vorliegenden Tagungsakten hat Kristin Marek für diese Bildform (der Effigies) den Gedanken vom Bild als Vertreter oder Simulation des Körpers verfolgt in ihrer Studie: Kristin Marek, *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, München 2009.
48. So auch Belting 2000, *Aus dem Schatten des Todes*, S. 142.
49. Bauch 1976, *Das mittelalterliche Grabbild*, S. 258 widerspricht Kantorowicz, der die Effigies als Abbild des politischen Körpers des Königs, der überindividuellen unsterblichen Amtswürde interpretiert, diese Interpretation auf die Doppeldeckergrabmäler Ludwigs XII. und der Anne de Bretagne wie auch des Erzbischofs Chicheles in Canterbury überträgt und besagt, dass die obere Grabfigur, der Gisant, die Amtswürde, den politischen Körper darstelle, im Gegensatz zum steinernen Transi oder Leichnam darunter, der den sterblichen verweslichen Leib des Individuums zeige. Somit schaltet er Effigies und Grabfigur gleich. Doch ist ein Gisant eben gerade kein Abbild eines überindividuellen Amtskörpers, sondern immer auch ein Porträt des Individuums. Er bildet auch nicht nur das Bild (Effigies) eines Individuums ab, sondern ahmt, wie die Effigies, den Körper nach, nur auf andere Weise.
50. S. Ernst Hartwig Kantorowicz, *The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957, Kapitel „Effigies“ S. 419-436.
51. Vgl. Marek 2009, *Die Körper des Königs*, beispielsweise S. 23, zur Diskussion der These Kantorowicz zusammenfassend S. 19.
52. S. ebd., die Argumente zusammenfassend S. 17-24.
53. Wie und in welcher Form die Effigies den heiligen Körper der wundertätigen Könige re-präsentiert, hat Marek 2009, *Die Körper des Königs*, gezeigt. Dass auch Grabfiguren als heiligmäßig verehrte Körper ersetzen können, soll hier am Beispiel des Gisants von Francisco Ximenez de Cisneros gezeigt werden.

54. Renate Kroos, *Grabbräuche – Grabbilder*, in: *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, hg. v. Karl Schmid und Joachim Wollasch, München 1984, S. 285-353.
55. S. ebd., S. 311-313. Dies zeigt u.a. auch den engen Zusammenhang von Totenkult und dem aus ihm hervorgegangenen Heiligenkult, sowie die oft sehr fließenden Grenzen zwischen beiden.
56. Ebd., S. 314.
57. So hat u.a. Gerhard Otto Oexle herausgearbeitet, dass für die Vergegenwärtigung der Toten in der Memoria die Namensnennung essenziell ist: Gerhard Otto Oexle, *Die Gegenwart der Toten*, in: *Death in the Middle Ages*, hg. v. Herman Braet und Werner Verbeke, Leuven 1983, S. 19-77, hier bes. S. 31-35, zu den hier vorgebrachten Überlegungen vgl. S. 47.
58. S. Kroos 1984, *Grabbräuche – Grabbilder*, S. 328-329.
59. Testamentsklausel des Jean Boutillier von 1402: „Soit faite une couche ou litiere d’estrain [...] couvert d’ung blanc linceul [...] et sur ladicte haulce ait couché une ymage de cire en forme d’homme mort estenu, estemé du poid de XX livres“. Zit. nach Kroos 1984, *Grabbräuche – Grabbilder*, S. 329.
60. Zur Materialikonographie von Wachs s. Bettina Uppenkamp, „Wachs“, in: *Lexikon künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hg. v. Monika Wagner, Dietmar Rübhel und Sebastian Hackenschmidt, München 2002, S. 231-238.
61. S. z. B. Belting 2002, *Repräsentation und Anti-Repräsentation*, S. 32-33. Erstmals dazu jedoch Aby Warburg, *Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum*, Leipzig 1902 und Julius von Schlosser, *Tote Blicke. Geschichte der Porträtmalerei in Wachs*, (1911), Neuauflage Berlin 1993.
62. Belting 2000, *Aus dem Schatten des Todes*, S. 153.
63. Vgl. Angenendt 1999, *Das Grab als Haus des Toten*, S. 23. Generell jedoch galt, dass die Reste des irdischen Leibes Teil des Auferstehungsleibes seien. (S. 24) Da aber der Körper wahrhaft heiliger Personen nicht verwese, ist der unverwusste irdische Leib dem Auferstehungsleib gleich.
64. Hans Körner, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997, S. 48.
65. Vgl. Marchamalo 1995, *Sepulcro del Cardenal Cisneros*, S. 27.
66. So war ein Bischof verpflichtet, sobald vom Grab einer verehrten Person Wunder zu berichten waren, einen Heiligsprechungsprozess einzuleiten. Den Beginn einer solchen Überprüfung eines heiligmäßigen Lebens bildete in der Regel die Erhebung der Gebeine. Vgl. Angenendt 1999, *Das Grab als Haus des Toten*, S. 18-21.
67. Vgl. Quintanilla y Mendoza 1653, *Archetipo de Virtudes*, S. 362.
68. Die spanischen Bemühungen kulminierten 1622, als Gregor XV. Ludovisi (1621-1623) an einem Tag zusammen mit Filippo Neri gleich vier spanische Heilige kanonisierte. Am 12. März 1622 wurden der Hl. Isidor, Ignatius von Loyola, Francisco Javier und Teresa von Avila heiliggesprochen.
69. 1626 hatten die Kanoniker der Kathedrale von Alcalá begonnen, die nötigen Informationen zusammenzutragen. Die Petition des spanischen Königs von 1633 wurde der Ritenkongregation präsentiert, da sie jedoch erfolglos blieb, erging 1650 in zweiter Instanz an Innozenz X. ein vom Staatsrat verabschiedetes und vom Beichtvater des Königs zusammengestelltes Plädoyer. Dabei handelt es sich um das *Breve Sumario de la Vida, Virtudes, Santidad, Milagros y Estado de Causa...* Madrid, Biblioteca Nacional, Sala Cervantes, Signatur VE/198/3.
70. Pedro Fernández del Pulgar, *Vida y motivos de la común acalamción de Santo del venerable siervo de Dios D. Fray Francisco Ximénez de Cisneros, recogida en los libros impresos y papeles manuscritos a instancias del R.p. Fray Pedro de Quintanilla y Mendoza*, Madrid 1673. So hätte der Kardinal seine Begleiter in der Wildnis mit himmlischem Brot versorgt und eine Quelle entspringen lassen, sei wie Jakobus der Ältere in Schlachten auf einem weißen Ross erschienen, hätte Verdunkelungen der Sonne verursacht, bei der von ihm vorbereiteten und durchgeführten Eroberung Oráns sei am Himmel ein Kreuz erschienen und die Mauren von himmlischen Krähen in die Flucht geschlagen. Auch Wunderheilungen und andere Erscheinungen am Grab werden auf seine Heiligkeit zurückgeführt.
71. Marchamalo 1995, *Sepulcro del Cardenal Cisneros*, S. 56-57 zitiert ein Dokument aus dem Archiv der Universität.
72. Vgl. Vicente de la Fuente, *Historia de las Universidades. Colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*, 4 Bde. Madrid 1884-1889, Bd. 4, S. 379.
73. Vgl. Marchamalo 1995, *Sepulcro del Cardenal Cisneros*, S. 85.
74. Bei den Feierlichkeiten wurden die erhaltenen Insignien des Erzbischofes von Toledo dem Begräbniszeremoniell gleich vor dem Grabmal präsentiert und die Gebeine in einer Prozession durch die gesamte Kathedrale in die dafür neuerbaute Krypta verbracht. Ausführliche Auskunft darüber geben die Aufzeichnungen José Amador de los Rios, *Sepulcro del Cardenal Cisneros custodiado en la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares*, in: *Museo*

- Español de Antigüedades*, Bd. 5, Madrid 1875, S. 341-359, hier S. 344-350.
75. In den Jahren 1268-1285 ist es beim Tode einer ganzen Reihe von Päpsten zu außergewöhnlichen Ausbrüchen von Volksfrömmigkeit gekommen. Beim Tod Martins IV. de Brion (1281-1285), der laut seinem Testament in der Franziskuskirche von Assisi bestattet werden wollte, konkurrierten die Bewohner von Perugia um seine Gebeine: Da sie „einen solchen heiligen Schatz“ nicht verlieren wollten, legte die Stadt Berufung gegen die Überführung ein. Vgl. Agostino Paravicini Bagliani, *Der Leib des Papstes, Eine Theologie der Hinfälligkeit*, München 1997, S. 140-141 und 224.
76. So hatte z. B. das Grabmal Johannes' XXII. Duèze (1316-1334) in Avignon in eindeutiger Weise auffallende Ähnlichkeiten mit gotischen Reliquien-schreinen. Vgl. Paravicini 1997, *Leib des Papstes*, S. 141.
77. So auch Paravicini 1997, *Leib des Papstes*, S. 141-142 Grundlegend zum Grabmal in Viterbo ist Gerhart Burian Ladner, *Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters II. Von Innocenz II. zu Benedikt XI.*, Città del Vaticano 1970, S. 143-147. Das Grabmal Klemens' IV. unterlag im Laufe der Jahrhunderte vielfachen Veränderungen (ganze vier Mal wurde das Grabmal verlegt und drei Mal restauriert), so dass heute vom Monument des 13. Jahrhunderts praktisch nichts mehr bleibt, das nicht verändert, zerstört oder schlecht rekonstruiert wurde und nur noch der Sarkophag und der Gisant mit Sicherheit original sind. S. dazu die gründliche Dokumentation bei Ladner 1970, *Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, S. 143-145; die Ausführungen von Peter Cornelius Claussen, *Pietro di Oderisio und die Neuformulierung des italienischen Grabmals zwischen Opus Romanum und Opus Francigenum*, in: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses „Scultura e Monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia“*, Rom, 4.-6. Juli 1985. hg. v. Jörg Garms und Angiola Maria Romanini, Wien 1990, S. 173-200, hier S. 193-197 (Zur Auf- und Entstehungsgeschichte); und die Analyse der Schrift- und Bildquellen zur Restaurierungsgeschichte von Anna Maria d'Achille: *Il Monumento funebre di Clemente IV in S. Francesco in Viterbo*, in: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, 1990, S. 129-141.
78. Das Grabbildnis stellt die entscheidendste Neuerung des Grabmals in Viterbo dar. So z.B. Claussen 1990, *Neuformulierung des italienischen Grabmals*, S. 174-175 und 181 und Körner 1997, *Grabmonumente des Mittelalters*, S. 120-123, der auch das einzige ältere Grabbildnis Italiens, das Grabmal des 1185 verstorbenen Papstes Lucius III. in Verona erwähnt, das jedoch der nordalpinen Kunst verpflichtet war und in Italien nicht traditionbildend wie das Klemensgrab. Ingo Herklotz zweifelt die Erstlingsstellung für ein Grabbildnis sowie die architektonische Schlüsselrolle des Klemensgrabmals an: Ingo Herklotz, *Sepulchra e Monumenta del Medioevo*, Rom 1985, S. 143 und 164-171. Sicher ist trotz allem, dass die Konzeption dieses neuen Grabmalstypus mit Bildnis in unmittelbarem Zusammenhang, räumlicher und zeitlicher Nähe mit dem Papstgrabmal um 1270 im Dominikanerkonvent von Viterbo erfolgt ist.
79. „Von da an begann das Volk seiner Heiligkeit und der Wunder wegen herbeizuströmen, um den heiligen Leichnam zu betrachten, zu berühren und zu küssen.“ Hyacinthus de Nobilis in seiner Chronik von S. Maria in Gradis, zitiert nach Körner 1997, *Grabmonumente des Mittelalters*, S. 121. Wichtig auch der Hinweis Körners darauf, dass ungehinderter Zugang zur aufgebahrten, verehrten Leiche selbst bei Päpsten nicht ungewöhnlich war; ebenso wie Quintanilla y Mendoza im *Archetipo de Virtudes* erzählt, dass die Gläubigen versuchten, einige „reliquias“ des Kardinals von Spanien zu erhalten, waren auch Papstleichen oft ihren Verehrern überlassen.
80. An dieser Stelle ist erneut auf die Studie Goldenbaums hinzuweisen, denn auch am Grabmal Foscaris spielt Authentizität eine erhebliche Rolle. Der Mechanismus, durch den diese geschaffen wird, ist dort verschieden: Im Bronzegisant Foscaris entsteht sie durch den Abdruck der Totenmaske, bei dem Berührungsreliquien gleich, die Präsenz des Originals im Abbild evoziert wird, s. Goldenbaum 2010, *Strategien der Vergegenwärtigung*. In den Marmorgisants Klemens' IV. und Cisneros' geschieht dies hingegen nicht durch Berührung, sondern ähnlich der Funktionsweise von Ikonen durch eine genaue Kopie. Diese unterschiedlichen Vorgehensweisen liegen im Material begründet. Die Intention dahinter ist letztlich dennoch dieselbe: durch Authentizität die „Lebenskraft“ des Originals auf das Abbild zu übertragen. Zunächst nicht offensichtlich, besteht doch eine Schnittmenge, die von der „Realpräsenz“ im Bild gebildet wird.
81. Möglich wurde diese Inbesitznahme der Gebeine in Viterbo erst durch die fast dreijährige Sedisvakanz nach dem Tod Klemens'. Zu diesem angeblich ersten und längsten Konklave der Kirchengeschichte s. *New Catholic Encyclopedia. An international work of reference on the teachings, history, organization, and activities of the Catholic Church...*, hg. v. Catholic University of America in Washington DC, 15 Bde., Detroit / New York 1967, Bd. 6, S. 777. Die Kanoniker der Viterbenser Kathedrale wussten dieses Machtvakuum zu nutzen,

um den durch die Wunder hervorgerufenen Zustrom für sich umzuleiten.

82. Damit durch diesen Vergleich nicht der Eindruck entsteht, dass ein realistisches Totenanzicht an Grabmälern notwendigerweise einzig auf die Heiligkeit des Verstorbenen verweist, sollten auch die weiteren Interpretationen des Realismus am Gisant Klemens' IV. kurz Erwähnung finden. So unterstreicht Körner die Rolle, die Klemens IV. für die dogmatische Stabilisierung einer individuellen Eschatologie spielte, die am päpstlichen Hof in Viterbo zur offiziellen Lehrmeinung erhoben worden war. Diese hat nicht nur die Fokussierung auf den individuellen Auferstehungsleib entscheidend gefördert, wie oben dargelegt, sondern auch eine authentische Wiedergabe des individuellen Toten erst darstellungswürdig gemacht. Der Lehrentscheid des Konzils von Lyon 1274, der die Fegefeuerlehre verfestigte, ging auf Klemens' Disput mit der Ostkirche und seine energische Verteidigung dieses Dogmas zurück. Vgl. Körner 1997, *Grabmonumente des Mittelalters*, S. 120-123. Monferini hebt die Bedeutung des Dominikanerkonventes von S. Maria in Gradis während des Pontifikats Klemens' IV. und den dortigen Aufenthalt Thomas' von Aquin in den Jahren 1267-1269 hervor. Mit dessen Einfluss und Lehre, die oben bereits als entscheidend für die Entwicklung von Grabfiguren überhaupt benannt wurden, setzt sie den Verismus dieser ersten italienischen Liegefigur in Viterbo in Bezug und macht dementsprechend die dominikanische Ikonographie des Todes und die thomistische Naturvision für das Totenportät Klemens' verantwortlich. S. Augusta Monferini, *Pietro di Oderisio e il rinnovamento tomistico*, in: *Momenti del marmo, Scritti per i duecento anni dell'Accademia di Carrara*, Rom 1969, S. 39-73, hier S. 58-62. Für Paravicini ist das realistische Totenportät des Gisants Klemens' das Paradebeispiel, das die seit dem 11. Jahrhundert in Texten und Zeremonien betonte physische Hinfälligkeit des sterblichen Papstes, der im Tod wieder Mensch wird, verdeutlicht. Vgl. Paravicini 1997, *Leib des Papstes*, S. 141-143 und 224. Diese Deutung des Angesichts des Todes als Vergänglichkeit des Körpers widerspricht indes der hier vorgelegten Interpretation nicht, denn gerade in Bezug auf die Päpste ist die Hinfälligkeit nur die eine Seite der Medaille, die unlösbar mit der zweiten verbunden ist: Im Tod wird der Papst zwar wieder Mensch, aber gleichzeitig auch zur „Asche Petri“. Vgl. Paravicini 1997, *Leib des Papstes*, S. 139-143. So waren Papstleichen seit jeher von einer Aura von Heiligkeit umgeben, denn sie gehörten in die Reihe der „heiligen Leiber“ der Nachfolger Petri. In paralleler Weise gehörte gewissermaßen auch Cisneros, das Oberhaupt der spanischen Kir-

che, in die Reihe der Nachfolger der spanischen Kirchenväter. Claussen deutet die Klemensfigur als *memento mori*, als Besinnung auf die Vergänglichkeit und damit als Zeichen der Demut. Vgl. Claussen 1990, *Neuformulierung des italienischen Grabmals*, S. 186-188. Es ist nicht auszuschließen, dass diese Hintergründe ebenso für die Deutung des Totenabbits in Alcalá in Frage kommen. Der „Fall“ Cisneros ist jedoch weniger vieldeutig. Alle weiteren Umstände seines Todes und seiner Memoria (die Viten und Beschreibungen des Begräbnisses, der Seligsprechungsprozess und die zahlreichen Erhebungen und Translationen) unterstützen die vorgelegte Deutung seines Totenporträts als visueller Ausdruck seines heiligmäßigen Rufes.

83. S. v.a.: Michael Grandmontagne, „*Fassungslose Figuren*“. *Materialkonzepte zweier spanischer Grablagen im Spiegel von Claus Sluters Werken für die Kartause vom Champmol*, in: *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal*, hg. v. Barbara Borngässer, Henrik Karge und Bruno Klein. Frankfurt am Main 2006, S. 89-108, hier S. 96-108.
84. S. dazu Peter Brown: *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago 1981, S. 86-105.
85. Vgl. Felipe Pereda: *El cuerpo muerto del Rey Juan II. Gil de Siloe y la imaginación escatológica*, in: *Anuario del departamento de arte y teoría del arte* (Universidad Autónoma de Madrid), 13, 2001, S. 53-85, hier bes. S. 70-74.
86. Wäre nun einzuwenden, dass die zwei genannten Königsgrabmäler als Vergleichsbeispiele wenig aussagekräftig sind, da die Vorstellung von geheiligter Herrschaft bei Königen stets eine Rolle spielte und Königskörper sowieso von einer Aura von Heiligkeit umgeben waren (s. Marc Bloch, *Les Rois Thaumaturges, Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris 1924), es somit nichts Besonderes wäre, wenn ein Königsgrabmal einer Strategie der Visualisierung von Heiligkeit folge, so ist dem entgegen zu halten, dass dies zwar für Frankreich und England gelten mag, dass hingegen die Könige der Iberischen Halbinsel gerade nicht gesalbt wurden, sondern ohne Vermittlung der Kirche die göttliche Legitimation ihrer Herrschaft jahrhundertlang aus ihrem heiligen Auftrag der Reconquista bezogen. Peter Linehan, *Frontier Kingship Castile 1250-1350*, in: *La Royauté sacrée dans le monde chrétien*, (Colloque de Royaumont, mars 1989), hg. v. Alain Boureau und Claudio Sergio Ingerflom, Paris 1992, S. 71-79. Die Vorstellungen von geheiligter Herrschaft existierten somit auf der Iberischen Halbinsel, doch in Unabhängigkeit von der Kirche. Somit ist ein Verweis darauf an einem Königsgrabmal nicht selbst-

verständlich, denn der königliche Körper war gerade nicht „automatisch“ heilig.

87. Zu den Auftraggeberinteressen s. Ostermann 2010, *Ein Königreich für einen Kardinal*, S. 143-147.

Abbildungen

Abb. 1: *Capilla de San Ildefonso*, 1508-1512, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá (Aufnahme der Autorin)

Abb. 2: Domenico Fancelli (Entwurf), Bartolomé Ordóñez und Werkstatt, Pietro Aprile da Carona und Werkstatt (Ausführung), *Grabmal des Kardinals Francisco Ximenez de Cisneros* († 1517), 1518-1521, Marmor, Alcalá de Henares, Capilla de San Ildefonso (Foto: Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, *Cisneros y el Siglo de Oro de la Universidad de Alcalá*, hg. v. Centro Internacional de Estudios Históricos „Cisneros“, Alcalá de Henares 1999, S. 122)

Abb. 3: Domenico Fancelli und Werkstatt, *Grabmal Ferdinands von Aragon* († 1516) und *Isabellas der Katholischen* († 1504), 1514-1517, Marmor, Granada, Capilla Real (Foto: *El libro de la Capilla Real*, hg. v. José Manuel Pita Andrade, Granada 1994, S. 72)

Abb. 4: Bartolomé Ordóñez und Werkstatt, Pietro Aprile da Carona und Werkstatt, *Grabmal Philipps des Schönen* († 1506) und *Johannas der Wahnsinnigen* († 1555), 1518-1526, Marmor, Granada, Capilla Real (Foto: *El libro de la Capilla Real*, hg. v. José Manuel Pita Andrade, Granada 1994, S. 73)

Abb. 5: Domenico Fancelli und Werkstatt, *Grabmal Ferdinands von Aragon* († 1516) und *Isabellas der Katholischen* († 1504), *Detail: Greif*, 1514-1517, Marmor, Granada, Capilla Real (Foto: *El libro de la Capilla Real*, hg. v. José Manuel Pita Andrade, Granada 1994, S. 78)

Abb. 6: Domenico Fancelli (Entwurf), Bartolomé Ordóñez und Werkstatt, Pietro Aprile da Carona und Werkstatt (Ausführung), *Grabmal des Kardinals Francisco Ximenez de Cisneros* († 1517), *Detail: Greif*, 1518-1521, Marmor, Alcalá de Henares, Capilla de San Ildefonso (Aufnahme der Autorin)

Abb. 7: Domenico Fancelli und Werkstatt, *Grabmal Ferdinands von Aragon* († 1516) und *Isabellas der Katholischen* († 1504), *Ansicht einer Längsseite*, 1514-1517, Marmor, Granada, Capilla Real (Aufnahme der Autorin)

Abb. 8: Bartolomé Ordóñez und Werkstatt, Pietro Aprile da Carona und Werkstatt, *Grabmal Philipps des Schönen* (+1506) und *Johannas der Wahnsinnigen* († 1555), *Ansicht einer Längsseite*, 1518-1526, Marmor, Granada, Capilla Real (Aufnahme der Autorin)

Abb. 9: Domenico Fancelli und Werkstatt, *Grabmal Ferdinands von Aragon* († 1516) und *Isabellas der Katholischen* († 1504), *Detail: Gisants*, 1514-1517, Marmor, Granada, Capilla Real (Foto: *El libro de la Capilla Real*, hg. v. José Manuel Pita Andrade, Granada 1994, S. 74)

Abb. 10: Domenico Fancelli (Entwurf), Bartolomé Ordóñez und Werkstatt, Pietro Aprile da Carona und Werkstatt (Ausführung), *Grabmal des Kardinals Francisco Ximenez de Cisneros* († 1517), *Detail: Gisant*, 1518-1521, Marmor, Alcalá de Henares, Capilla de San Ildefonso (Aufnahme der Autorin)

Abb. 11: Domenico Fancelli (Entwurf), Bartolomé Ordóñez und Werkstatt, Pietro Aprile da Carona und Werkstatt (Ausführung), *Grabmal des Kardinals Francisco Ximenez de Cisneros* († 1517), *Detail: Kopf des Gisants*, 1518-1521, Marmor, Alcalá de Henares, Capilla de San Ildefonso (Aufnahme der Autorin)

Abb. 12: Domenico Fancelli und Werkstatt, *Grabmal Ferdinands von Aragon* († 1516) und *Isabellas der Katholischen* († 1504), *Detail: Gisant Ferdinands*, 1514-1517, Marmor, Granada, Capilla Real (Foto: *El libro de la Capilla Real*, hg. v. José Manuel Pita Andrade, Granada 1994, S. 76)

Abb. 13: Domenico Fancelli und Werkstatt, *Grabmal Ferdinands von Aragon* († 1516) und *Isabellas der Katholischen* († 1504), *Detail: Gisant Isabellas*, 1514-1517, Marmor, Granada, Capilla Real (Foto: *El libro de la Capilla Real*, hg. v. José Manuel Pita Andrade, Granada 1994, S. 76)

Abb. 14: Catedral de San Justo y San Pastor, *Ansicht des Chorraums*, 1436-1517, Alcalá de Henares (Aufnahme der Autorin)

Abb. 15: Pietro de Oderisio (?), Arnolfo di Cambio (?) u. a., *Grabmal Papst Klemens' IV.* († 1268), 1272 vollendet, Marmor und Cosmatenarbeiten, Viterbo, S. Francesco (Foto: *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses „Scultura e Monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia“*, Rom 4.-6. Juli 1985, hg. v. Jörg Grams und Angiola Maria Romanini, Wien 1990, Taf. I)

Abb. 16: Arnolfo di Cambio (?), *Grabmal Papst Kle-*

mens' IV. († 1268), Detail: Gisant, 1272 vollendet, Marmor, Viterbo, S. Francesco (Foto: Peter Cornelius Claussen, Pietro di Oderisio und die Neuformulierung des italienischen Grabmals zwischen Opus Romanum und Opus Francigenum, in: Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses „Sculptura e Monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia“, Rom 4.-6. Juli 1985, hg. v. Jörg Grams und Angiola Maria Romanini, Wien 1990, Abb. 15)

Abb. 17: Johan Lome de Tournay und Werkstatt, *Grabmal Karls III. des Noblen († 1425) und seiner Frau Eleonora de Trastámara († 1415), Detail: Gisants, 1413-1419, Alabaster, Pamplona, Catedral de Santa Maria (Foto: Martínez Alava, Escultura, in: La Catedral de Pamplona, Navarra o. J., S. 315)*

Abb. 18: Gil da Siloé und Werkstatt, *Grabmal Johanns II. († 1454) und Isabellas von Portugal († 1496), 1489-1493, Alabaster, Burgos, Cartuja de Miraflores (Foto: Los enterramientos de los reyes de León y de Castilla, Valladolid 1990, S. 45)*

Abb. 19: Gil da Siloé und Werkstatt, *Grabmal Johanns II. († 1454) und Isabellas von Portugal († 1496), Detail: Porträt Johanns II., 1489-1493, Alabaster, Burgos, Cartuja de Miraflores (Foto: Noehles-Doerk, Gisela, Die Realisation der Grabmalsplanungen der Katholischen Könige, in: Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal, hg. v. Barbara Borngrässer u. a., Frankfurt a. M. 2006, S. 392)*

Zusammenfassung

Kardinal Francisco Ximenez de Cisneros (1436-1517) war als Erzbischof von Toledo, Großinquisitor sowie Regent von Kastilien eine der einflussreichsten Persönlichkeiten im frühneuzeitlichen Spanien. Nach seinem Tod erhielt er eines der teuersten Grabmäler in der Geschichte der spanischen Sepulkralkunst. Trotzdem stand das Monument, das auf dem Entwurf des Florentiners Domenico Fancellis beruht, in der Forschung bis dato im Schatten des Grabmals der Katholischen Könige Ferdinand von Aragon (1452-1516, reg. 1479-1516) und Isabella der Katholischen (1451-1504, reg. 1474-1504) in der Capilla Real in Granada und des Infanten Johann in Avila (1478-1497), die der Künstler und seine Werkstatt zuvor geschaffen hatten. Denn Fancelli verstarb 1518, ohne je Hand an den Marmor des Kardinalsgrabmals gelegt zu haben. Aus-

geführt wurde es von der Werkstatt des in Italien ausgebildeten spanischen Bildhauers Bartolomé Ordóñez und bis 1524 fertiggestellt von der seines Nachfolgers Pietro Aprile aus Carona. Als Hauptwerk Ordóñez' gilt jedoch das Grabmal Philipps des Schönen (1478-1506, reg. 1504-1506) und Johanna der Wahnsinnigen (1479-1555, reg. 1504-1506), das sich ebenfalls in Granada befindet. Durch diese Fokussierung der Forschung auf die Königsgrabmäler ist das Grabmonument des Kardinals, obwohl ebenbürtig, bislang zwar nicht unbeachtet geblieben, jedoch auch nicht in den Vordergrund der Aufmerksamkeit gerückt. Entsprechend lückenhaft wurde das hier zu diskutierende Werk über ikonographische Bestimmungen hinaus auf seine Visualisierung der geschichtlichen Zusammenhänge hin untersucht. Soziokulturelle Fragen nach den Konstellationen, aus denen es hervorgegangen ist, sind bislang schwach beleuchtet, ebenso wie Fragen danach, inwiefern das herrscherliche Kardinalsgrabmal visueller Ausdruck von Glaubensvorstellungen und Kirchenpolitik seiner Zeit war.

Autorin

Judith Ostermann studierte Kunstgeschichte und Romanistik in Berlin und Barcelona. 2004 initiierte sie zusammen mit Anett Ladegast das Projekt „Kunstgeschichte an Schulen“ und leitete mit ihr bis 2008 die Kunst AG „Sehen Lernen“ an Berliner Grundschulen. Von 2005 – 2009 war sie wissenschaftliche Hilfskraft beim DFG-Forschungsprojekt „REQUIEM – Die römischen Papst- und Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit“. Seit 2006 ist sie freie Mitarbeiterin beim museumspädagogischen Dienst der Staatlichen Museen zu Berlin. Ihre Magisterarbeit mit dem Titel „Ein Königreich für einen Kardinal – Das Grabmal Francisco Ximenez de Cisneros' in Alcalá de Henares“ schloss sie 2009 bei Prof. Dr. Horst Bredekamp in Berlin ab, wo sie 2009 – 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität war. Zur Zeit arbeitet sie an ihrem Dissertationsprojekt „Die Grablegen der Katholischen Könige – Monumente eines ‚spanischen Jahrhunderts‘ in Italien oder italienischer Jahrzehnte in Spanien?“

Titel

Judith Ostermann, *Das tote Grabbild eines Regenten und Reformers – Simulacrum des verehrten Körpers*, in: Philipp Zitzlsperger (Hg.): *Grabmal und Körper – zwischen Repräsentation und Realpräsenz in der Frühen Neuzeit*. Tagungsband erschienen in kunsttexte.de, Nr. 4, 2010 (25 Seiten), www.kunsttexte.de.