

Hans Belting

## Repräsentation und Antirepräsentation

an der Schwelle zur Neuzeit

### 1. Die *Effigies*

In einem Diskurs, der die Frage nach dem Körper mit der Frage der Repräsentation verbindet, bedarf es einer Klärung, ob sich diese beiden Fragen überhaupt verbinden lassen. In den neuzeitlichen Theorien tritt die Repräsentation als eine anonyme Gewalt in Erscheinung, mit der in den Gesellschaften Macht ausgeübt wird. Gerade dadurch hat sie einen kollektiven und institutionellen Charakter angenommen. Der Körper wird seither eher als Einzelwesen verstanden, das sich vom kollektiven Körper der Gemeinschaft gelöst oder aber darin aufgelöst hat. Der gesellschaftliche Körper wiederum wird unter dem Aspekt der politischen Repräsentation diskutiert, in dem es darum geht, von wem und wie die Öffentlichkeit vertreten wird oder sich vertreten lässt. *Repräsentation ist symbolische Präsenz* und also eine Frage der *Rechtsausübung*, die rasch in *Machtausübung* durch öffentliche Medien mündet. In demokratischen Gesellschaften liegt es folglich nahe, Kritik an den Absichten und den Methoden der Repräsentation zu üben. „In traditionellen Abhandlungen über Repräsentation liegt der Schwerpunkt auf dem, wer oder was repräsentiert wird, während in zeitgenössischer Theorie die Aufmerksamkeit dem Prozess des Repräsentierens gilt, der Frage also, wer die Repräsentation ausübt. So verschiebt sich der vom Gegenstand zum Subjekt der Repräsentation.“

Vor diesem Hintergrund fällt es ins Auge, dass die Repräsentation gesellschaftlicher Belange an der Schwelle zur Neuzeit Bildern übertragen wird und dass diese Bilder individuelle Körper darstellen. Das ist das gemeinsame Merkmal verschiedener Gattungen, die sich damals als Bildkörper präsentieren. Sie stellen nicht Körper um ihrer selbst willen dar, sondern drücken mit dem Körper eine Idee, einen Rechtsanspruch oder eine gesellschaftliche Autorität aus, die sie „verkörpern“. Die

dargestellten Körper sind gleichsam Stellvertreter, die anschaulich machen, was sich sonst der Anschauung entzieht und nur gedacht werden kann oder geglaubt werden muss.

Dieses Vertrauen in die Praxis sichtbarer „Verkörperung“, so altertümlich es wirkt, unterliegt jedoch gesellschaftlichen Begründungen, die hinter den traditionellen Mitteln der Repräsentation erst aufgedeckt werden müssen. Bilder verkörpern Amtsinhaber, die abwesend sind, oder Ideen, die nur auf diese Weise sichtbar gemacht werden. Aber diese Praxis setzt wiederum voraus, dass es erst einmal lebende Körper von Amts- oder Machtinhabern waren, die an den Höfen und in den Kirchen als Inhaber von Repräsentation erfahren wurden. Jede Verkörperung im Bild war dann logischer Weise bereits eine vom Körper) abgeleitete Ausübung von Repräsentation.

Dieser Sachverhalt ist am besten untersucht für jene lebensechten Puppen, die im dynastischen Totenkult des späten Mittelalters an die Stelle des toten Körpers der Monarchen traten. Sie trugen den Begriff der Repräsentation schon in ihrem Namen und wurden daher als *representations* bezeichnet.<sup>2</sup> Dieser Sprachgebrauch benennt die Doubles der toten Herrscher ungeschminkt als das, was sie waren, nämlich künstlich fabrizierte Träger von Repräsentation und also Scheinkörper. Dahinter stand eine staatsrechtliche Theorie, die Ernst Kantorowicz in seinem berühmten Buch „The King's two Bodies“ rekonstruiert hat. Der Anspruch bestand darin, dass die Puppen genauso den Amtskörper repräsentierten, wie ihn vorher der lebende König in seinem Körper repräsentiert hatte, und sich also im Intervall zwischen Tod und neuem König an die Stelle des toten Königs setzten. Die entsprechenden Bildwerke, die man in Analogie zu den Ahnenbildern im römischen Totenkult auch *effigies* nannte, waren in ihrem Make Up bis zur echten Bekleidung von lebenden Körpern schwer zu unterscheiden und wurden denn auch wie lebende Personen behandelt. Nachdem die Leiche dafür ausgefallen war, delegierte man die Repräsentation im einstigen Körper an Bilder, die man als Ersatzkörper auffasste, solange kein lebender König zur Verfügung stand. Das ging so weit, dass der künftige König nicht im gleichen Raum wie die Bildpuppe weilen durfte, während die Leiche keinen Konflikt in der Repräsentation auslöste. Diese Art Repräsentation war mit der Investitur des Nachfolgers beendet, und die Puppen verschwanden außer Sicht. Erst mit dem Verlust ihrer symbolischen Stellvertretung wurden sie im 17. Jahrhundert für die Schaulust angefertigt und permanent ausgestellt. Sie sahen noch immer genau so aus, doch waren sie jetzt für jedermanns Blick freigegeben, weil das alte Ritual ausgefallen war. Schließlich endeten sie im Wachsfigurenkabinett der Madame Tussaud, wo man sie als gelungene Fälschungen von Körpern

prominenter Zeitgenossen in der bürgerlichen Gesellschaft bestaunte. Das Medium war immer noch dasselbe und bildete immer noch einen Körper ab, aber das Bildverständnis war mit dem Verlust des einstigen Bildrechts gründlich verändert.

Wenn man die Literatur zur bildlichen Repräsentation überblickt, dann findet man dort die Aufmerksamkeit einseitig auf den genannten Bereich der königlichen Effigies gerichtet. Dieses Material faszinierte die Forschung wegen der genau beschriebenen Funktion und staatsrechtlichen Bedeutung der Bilder, während parallele Bildgattungen wie Grabfigur, Stifterfigur und Individualporträt zwar durch formale Analogien auffielen, aber nicht zweifelsfrei als Träger von Repräsentation dokumentiert waren. Gerade deshalb bilden sie die Themen der folgenden Untersuchung. Ich möchte auch für sie die Funktion von Repräsentation nachweisen und auf diese Weise die königlichen Puppen aus ihrer rätselhaften Isolierung in der alten Bildgeschichte befreien. Rechtsausübung musste nicht immer die Ausübung von Staatsrecht, sondern konnte an den Bischofsgräbern auch die Anwendung von kanonischem Recht sein und sich im Falle der kirchlichen Stiftungen auf ein Stifterrecht beziehen, das mit seinen festen Codes vor Missbrauch geschützt war. Die personale Repräsentation endlich, die sich im neuzeitlichen Porträt ausbildete, war ebenfalls keine private oder rechtsfreie Angelegenheit, sondern an Konventionen, Rechte und Pflichten gebunden, die sich in das Gesamtbild der Repräsentation einordnen lassen.

Nur muss man den Begriff der Repräsentation erweitern, wenn man diese anderen Bildgattungen einbeziehen will. Da für sie manchmal die positiven Belege fehlen, weil nämlich die Quellenlage eine andere ist, schlage ich im Falle der Porträts und der Grabfiguren einen anderen Weg ein und lenke den Blick auf Beispiele einer internen Kritik, die in der gleichen Gattung den Anspruch der Repräsentation in Frage stellte und ihn damit gerade bewies. Ich möchte diese gegenläufige Strategie in alten Bildwerken einmal provisorisch als *Anti-Repräsentation* einführen. Damit ist gemeint, dass die Repräsentation, der diese Bildgattungen ihre Entstehung verdankten und in der ihr gesellschaftlicher Sinn kulminierte, im gleichen Medium kritisiert und durch Gegenentwürfe entkräftet wurde. So schränkt der Totenschädel, als Gegenbild eines Körperbilds, den Repräsentationsanspruch des Porträts mit dem Hinweis auf den körperlichen Tod ein. Ähnlich widerlegt das *Transi*, als künstlerische Darstellung einer Leiche, bzw., wie es im Begriff liegt, als Darstellung der Verwesung, die Simulation des lebenden Amtskörpers in der Figur am Grabe. In solchen Fällen wurde einerseits die Resistenz des Bildes gegen den Tod des Dargestellten als

mediale Fiktion enthüllt, wobei dem Bild selbst Grenzen der Repräsentation gezogen wurden. Andererseits konnten selbst Medien, die den Körper ersetzten und ihn im Bild „verewigten“, die elementare Wahrheit über den Körper nicht leugnen. So wird der Körper zum Problemfall der Repräsentation auch in der symbolischen Präsenz des Bildes.

## **2. Die *Boti* in Florenz und das Stifterwesen**

Neben der höfischen Effigies in Frankreich und England bestand in Florenz die Gattung der Votivbilder. Sie vertrat all jene Bürger, die ihr Bildnis nach Ss. Annunziata in Florenz gestiftet hatten. Die Repräsentation lag hier im Akt einer frommen Bildstiftung und fand an einem Ort statt, der für diese Art Repräsentation das Monopol besaß. Die Figuren waren ebenso lebensecht hergerichtet wie die Puppen des königlichen Totenzeremoniells. Sogar das Körpergewicht konnte in ihnen in Wachs aufgewogen werden. Der Bildkörper übte die personale Repräsentation in zweierlei Sinne, in einem retrospektiven und in einem prospektiven Sinne aus. Er erinnerte an die soziale Existenz der Stifter, die im Tode erlosch, und wies zugleich auf die Wiederauferstehung voraus, die am Jüngsten Tage erwartet wurde. So repräsentierte das Votivbild eine Person in jenem Intervall zwischen Tod und Auferstehung, in dem sich diese nicht- mehr im eigenen Körper repräsentieren konnte. Auf dieser kirchlichen Bühne simulierten die Stifter jene aktive Pose des Gebets, die ihnen im Tode entglitt. Etwa zur gleichen Zeit mit der höfischen Effigies verlor auch diese Gattung ihre symbolische Geltung. Hunderte solcher Bildwerke wurden dabei im 17. Jahrhundert aus Ss. Annunziata abgeräumt. Als ihnen die Repräsentation entglitt, standen sie im Kirchenraum nurmehr im Wege. Die Künstler aber, die diese wächsernen Mannequins hergestellt hatten, die sogenannten *Fallimagini*,

fanden einen neuen Aufgabenbereich in der Praxis der anatomischen Präparate. So wurde der einstige Träger einer personalen Repräsentation im anatomischen Körper zum anonymen Objekt, das nur noch wissenschaftliche Neugier befriedigte. Die Dichotomie von Geist und Körper, ganz im Sinne von René Descartes, hob die alte Verkörperung des Selbst, als eine obsolete Symbolik, auf.

Die Gattung der sogenannten *Boti*, wie sie in Florenz hießen, erscheint nach den Forschungen von Hugo van der Velden in einem neuen Licht. Zwar waren sie ein „Who is Who“ der Florentiner

Bürgerschaft, doch bezogen sie auch Potentaten wie einige Päpste oder die Mailänder Herzöge ein. In der Platzverteilung der Figuren im Kirchenraum herrschte offenbar eine Hierarchie, deren Mechanismen wir heute nicht mehr überschauen. Dabei schloss die religiöse Funktion die politische Konnotation keinesfalls aus. Wie wäre es sonst zu erklären, dass man an einzelnen Wachsfiguren aus politischen Gründen regelrechte Hinrichtungen *in effigie* vornahm? Ähnlich bedeutsam ist es, dass die Kommune von Florenz 1504 rundweg die Stiftung einer Wachsfigur des Giuliano di Medici ablehnte, der damals im Exil lebte. Als die Medici zurückkehrten, verbannten sie sofort eine Votivfigur ihres politischen Gegners, des Piero Soderini, aus der Kirche. Es ist kaum zweifelhaft, dass solche Praktiken nur vor dem Hintergrund einer politisch-gesellschaftlichen Repräsentation möglich waren. Silberfiguren, die man anstelle der Wachsfiguren gelegentlich in Auftrag gab, schmolz man im Konfliktfalle ein, wie es einer Büste des Lorenzo il Magnifico im Baptisterium von San Lorenzo widerfuhr.

Der Repräsentationsverlust, den solche Bildwerke mit der Zeit erlitten, steht in einem direkten Zusammenhang mit dem Prestigegewinn, den sie als Kunstwerke erfuhren. Giorgio Vasari verbannte die wächsernen oder hölzernen Körperbilder zu Gunsten der Gattungen von Bronze und Marmor in das Abseits der Kunstentwicklung. Damit erklärt sich auch der Purismus, mit welchem die kunstgeschichtliche Forschung solche lebensechten Doubles aus vergänglichem Material, die sie nicht als Kunstwerke anerkennen wollte, einer atavistischen Bildmagie zuschrieb. Dagegen protestierte bereits Julius von Schlosser, der sich jedoch selbst nicht ganz von diesem Klischee befreite. Die alte Kontroverse im Verhältnis von Bild und Kunst besteht bis heute fort. Wenn ein Bildwerk nicht im Kunstwerk aufging, konnte man es leicht als Anomalie verdächtigen, die keiner kunstgeschichtlichen Betrachtung wert war. Ging es aber in der Kunst auf, so war wiederum sein Begriff entbehrlich, weil schon der Begriff der Kunst genügte. Arthur Schopenhauer, auf den sich Schlosser beruft, machte ganz in diesem Sinne die Idee der Kunst einzig an der künstlerischen Formschöpfung fest. Schon in der Renaissance verkümmerten alte Bildtheorien. Sie gaben ihren Anspruch an die neu entstehende Kunsttheorie ab, die alle visuellen Produkte nur noch ästhetisch deuten wollte.

### 3. Das Individualporträt

Auch das Individualporträt der frühen Neuzeit hat als Träger von Repräsentation wenig Aufmerksamkeit gefunden. Deshalb stehen Fragen der mimetischen Leistung und der Ähnlichkeit hier immer noch im Vordergrund. Die physiognomische Beziehung zu der Person, an welche das Porträt erinnern sollte, war aber nicht sein einziger Sinn. Vielmehr war der Inhaber und Träger des Porträts in soziale Normen eingebunden, die er repräsentierte, ebenso wie er als Einzelperson seinerseits von diesen Normen abhängig war. Die Erinnerung, als Appell des Porträts, stiftete für das Werk sofort den Zusammenhang mit dem Todesgedanken. Deshalb war auch hier, ähnlich wie bei den Florentiner Stifterfiguren, die Repräsentation auf den Tod bezogen und deshalb in religiöse und soziale Konventionen einbezogen, die sich nicht nur im Bild selbst, sondern auch an dem Bildort wie z.B. in der Familienkapelle einer Kirche vermittelten. Das Porträt trat nicht nur als Objekt der Erinnerung in den Blick der Angehörigen. Vielmehr war es, modern ausgedrückt, eine Schnittstelle im Umgang mit der Gesellschaft und mit dem Jenseits. Es war ein Medium, von dem sich der Dargestellte aktiv vertreten ließ, statt nur passiv von anderen anblicken zu lassen.

Eine besondere Variante im Umfeld des Porträts war die Totenmaske, die in Florenz für die Herstellung des bürgerlichen Porträts in Gebrauch kam, aber auch als eine eigene Gattung ausgestellt wurde. Von Lorenzo de' Medici, der übrigens nach einem missglückten Anschlag an drei Orten in Florenz, darunter in Ss. Annunziata, als Wachsfigur mit blutbefleckten Kleider ausgestellt worden war, wurden Totenmasken auf Tafeln aus Gips mit begleitenden Inschriften öffentlich ausgestellt. In einem erhaltenen Exemplar beklagt die Inschrift, die der Dichter Polizian verfasst hatte, den „grausamen Tod, der in diesen Körper kam“ (*Morte crudele che' in questo corpo venne*). Mit dieser Redewendung ist die Analogie zwischen Körper und Totenmaske auf eine einprägsame Formel gebracht. Die Totenmaske unterschied sich von der Lebendmaske darin, dass sie den bereits eingetretenen Tod bezeugte und zum Gegenstand der Erinnerung machte. Ein Bindeglied zu den Wachsvotiven, die in Florenz verloren gingen, stellt eine Terrakottabüste aus Donatellos Werkstatt dar, die ein Mitglied der Florentiner Gesellschaft darstellt, vielleicht Niccolò da Uzzano. Sie hat viele Kontroversen in der Forschung erzeugt, weil ihr Gesicht nicht frei gestaltet ist, wie man es von Donatello erwartete, sondern aus einer Lebendmaske entwickelt wurde. Der

Gebrauch der abgenommenen Maske garantiert in diesem Falle, dass die Körperform des Gesichts authentisch wiedergegeben ist, also authentischer, als es in der freien Wiedergabe durch einen Künstler möglich gewesen wäre. Der Künstler aber kommt zu Wort in der Überformung der Maske mit dem spontanen Gesichtsausdruck, der dem Dargestellten ein neues Leben gibt. Ist die Maske ein Index des Körpers, so befreit sich die Büste in der Aktion und im lebendigen Blick zum pathognomischen Selbstaussdruck einer Person. Auch die Wahl der Büstenform, die damals nach dem Modell der Römischen Kunst eingeführt wurde, erinnert als Kunstreferenz zugleich an den antiken Ahnenkult. Die Kopfwendung Uzzanos dramatisiert die rhetorische Kraft, die das Bild in der Interpretation des Künstlers gewann.

Die naturalistische Wiedergabe des Gesichts gibt uns von dem Aussehen der einstigen Stifterfiguren oder *Boti* in Ss. Annunziata einen gewissen Eindruck. Doch gehört der Uzzano einer anderen Gattung an, deren soziale und kulturelle Bedeutung mit dem Begriff des Porträts noch nicht hinreichend definiert ist. Solche Büsten wurden in den Privathäusern der Florentiner Bürger aufgestellt und zogen Aufgaben der Repräsentation auf sich, deren Sinn noch einer genaueren Definition bedarf. In unserem Falle ließ sich an der Büste ablesen, dass die dargestellte Person noch lebte oder dass sie, so wie sie wiedergegeben war, einmal gelebt hatte. So suchte auch dieses Bild auf seine Weise nach dem Ausgleich von Absenz (Person) und Präsenz (Bild), der zur elementaren Bestimmung aller Bilder gehört. Aber der Sinn des Werks, ebenso wie jener der Gattung Porträt als ganzer, bedarf noch eines eigenen Diskurses, der im Folgenden mit einem ersten Versuch entwickelt werden soll.

#### **4. Holbeins Bild der „Gesandten“**

Ich möchte diesen Diskurs mit der Evidenz dessen, was ich *Anti-Repräsentation* genannt habe, führen. Ein Beispiel dafür liefert das berühmte Doppelporträt der beiden Gesandten, das Hans Holbein d.J. 1533 im Auftrag von Jean de Dinteville, dem französischen Gesandten, in London malte. Die beiden Freunde treten uns auf dem Gemälde in Lebensgröße gegenüber, als wollten sie

im neuen Medium der Malerei, wo es keine ähnlich zwingenden Normen und also noch keine eindeutigen Verbote gab, die Effigies für sich schon im Zusammenhang des Lebens reklamieren. Sie sehen uns mit einem Blick aus dem Bilde entgegen, als erwarteten sie uns in ihren lebenden Körpern. Der Anspruch der Repräsentation ist in diesem Bild auf die Spitze getrieben, aber er wird durch einen riesigen Totenschädel gebrochen, den wir plötzlich auf der Malfläche entdecken. Wir sehen ihn aber erst, wenn wir den Platz vor dem Bild verlassen und das Gemälde vom rechten Bildrahmen aus betrachten, wo man es streng genommen gar nicht betrachten kann, denn der Schädel ist nach dem Prinzip der Anamorphose verschlüsselt. Auch sein Schlagschatten ist auf diese Ansicht bezogen und widerspricht damit der Lichtführung im übrigen Bild. Sobald wir den Schädel von diesem exzentrischen Standpunkt sehen, wölbt er sich so aus dem Bild heraus, dass dieses auf eine bloße Oberfläche schrumpft. Es verliert seinen Charakter als Trompe l'œil in dem gleichen Maße, wie der Schädel im Gegenzug zu einem solchen wird. Der Schädel fungiert hier nicht nur als Emblem des *Memento Mori*, sondern gleichsam als Selbst-Kritik des Gemäldes. Man kann deshalb von einer Antirepräsentation sprechen. Um sie zu entdecken, zwingt uns der Maler dazu, unseren Platz vor dem Bild zu verlassen und den Blick aufzugeben, für den das Gemälde doch so offensichtlich eingerichtet ist. Der Schädel und das Bild sind nicht auf einmal zu sehen und nicht für den gleichen Blick bestimmt.

Jeanette Zwingenberger hat für die Schädelanamorphose eine Erklärung vorgeschlagen, die sich mit meiner Deutung verbinden lässt. Sie sieht darin einen „Stolperstein“, der unserem Blick in den Weg gelegt ist, bevor er das Bild erreicht. Als Sinnbild des Todes stört er nach dieser Deutung die Repräsentation eines Lebens, das dem Tode ausgeliefert ist und also in der Malerei nur ein geliehenes Leben hat. Die Diskrepanz zwischen den beiden so verschiedenen Ansichten des gleichen Gemäldes geht aber noch weiter. Der Schädel bezieht sich nicht auf ein Pendant, wie es das übliche Porträt gewesen wäre, sondern auf das Gemälde als Ganzes, dessen Repräsentation er negiert. Das Motiv des Schädels war damals als Kehrseite eines Porträts gut eingeführt und stellte einem lebenden Gesicht den gesichtslosen Zustand der Leiche entgegen. Gerade solch eine gemalte Asymmetrie präsentierte die gleiche Person in einer schrecklichen Ungleichheit. Dieses eingeführte 1:1-Verhältnis von Schädel und Porträt ist aber im Gesandten-Bild Holbeins aufgehoben. Hier übertrifft der Schädel nicht nur die Körpergröße der beiden Freunde um ein Vielfaches, sondern widerspricht auch dem Figurenpaar durch seine Einzahl, mit der er sich als Sammelbegriff erweist. Schließlich findet er keinen Platz im Bilde, auch nicht auf dem Boden, sondern bleibt



beziehungslos, wenngleich mit einem paradoxen Schattenwurf, vor dem gemalten Raum in der Schwebe. Im Topos der Negation enthüllt er den Repräsentationsanspruch dieses Werkes als Fiktion und die Repräsentationsleistung als Illusion.

Die Gegenstände im Bild, die Messinstrumente und Musikinstrumente, machen als Abbilder eine solche Negation nicht erforderlich. Sie sind nichts anders als das, als was sie erscheinen, opake Dinge oder Geräte im menschlichen Gebrauch. Die Körper aber sind nicht von dieser Art. Die Repräsentation des Menschen geht in der Gleichung mit dem Körper nicht auf. Davon muss das Bild Zeugnis ablegen, indem es die Sichtbarkeit der Körper sowohl affirmiert wie negiert. Hier geraten wir an den philosophischen Sinn von Repräsentation, in dem Bildlichkeit zugleich die Selbstdarstellung des Subjekts leisten mußte, wenngleich dieses dafür nur seinen Körper oder als dessen Stellvertreter das Bild besaß. Deshalb sah Ernst Cassirer in der Geschichte der Repräsentation „eine wesentliche Voraussetzung für den Aufbau des Bewusstseins“. Unter dieser Prämisse dürfen wir die *Geschichte des Porträts* als synonym mit einer *Geschichte des Subjekts* betrachten. So war das Porträt zum Inbegriff einer „symbolischen Form“ in Cassirers Sinne prädestiniert.

## **5. „Anti-Repräsentation“ im Porträt**

Diese symbolische Auffassung findet sich bestätigt in dem Diptychon, auf dem Jan Gossaert i.J. 1517 den Staatsmann Jean Carondelet gemalt hat. In geöffnetem Zustand stellt es nach einem schon damals altmodischen Schema, als Devotions-Diptychon, den Auftraggeber (dessen Porträt auf der begleitenden Inschrift übrigens als „Representacion“ bezeichnet wird) im Gebet vor der Madonna dar. In geschlossenem Zustand macht ein Totenschädel dem Wappen Carondelets den Platz streitig. Der Wappenschild besaß als Träger von Repräsentation gegenüber der Porträttafel eine längere Geschichte und eine deutlichere Rechtsgeltung. Er repräsentierte nicht allein eine Person, sondern auch deren Genealogie und also eine Dynastie mit ihrem Herrschaftsgebiet.

Der an Schnüren aufgehängte Wappenschild ist auf dem Gemälde, wie ein ausgeliehener Zeichenträger oder wie ein Bild im Bild montiert. Der Totenschädel, mit dem er kollidiert, ist

dagegen ein lächerlich hilfloses Objekt. Nachdem er vom Träger der Repräsentation verlassen wurde, spottete er jeder Absicht von Repräsentation. Der Unterkiefer scheint über den Rand der Nische ins Leere zu rollen. Was im lebenden Körper ein Sprachwerkzeug war, ist jetzt, nach dem Tode, ein lebloses Ding geworden. Der anonyme Knochen entbehrt jeder Ähnlichkeit mit der hier gemeinten Person, an welche eine Devise (*Matura*) widersprüchlich erinnert. Nach der Verwesung bleiben nur die Knochen übrig, die man zu Lebzeiten nicht sah. Alles, was man von der Person Carondelet sah, war an sein Fleisch gebunden, das auch die Bedingung seines gemalten Porträts lieferte. Nur das Fleisch erlaubte die Erinnerung an eine Person. So liegt in dem Schädel ein subtiler Widerspruch gegen jene „Reprecentacion“, die doch der wahre Sinn dieser Bildstiftung war. Carondelet mag persönliche Gründe gehabt haben, in diesem gemalten Diskurs das Wesen von Repräsentation in Frage zu stellen. Er war damals, als Mitglied des Geheimen Rats, eine Schlüsselfigur am burgundischen Hof und begleitete 1517, als er das Porträt in Auftrag gab, den künftigen Kaiser Karl V. als Privatsekretär nach Spanien. Andererseits erlegte ihm sein geistlicher Stand ein widersprüchliches Rollenbewusstsein auf. Erst die Rolle entschied über die Repräsentation einer Person im Gemälde. Gerade die philosophische Unmöglichkeit, eine Person im Bild ihres Körpers zu repräsentieren, war für den Maler ein Anlass zu besonderer Virtuosität. Auch das private Porträt war unter diesem Aspekt nicht bloß eine private Angelegenheit, sondern blieb von kollektiven Normen abhängig, welche ihm seine Spielregeln diktierten.

Der ungewöhnlichste Kommentar zum Sinn der Repräsentation, der sich im Medium des gemalten Porträts erhalten hat, findet sich auf einer großformatigen Tafel aus der Zeit um 1510, die im Katalog der Uffizien Ridolfo del Ghirlandaio zugeschrieben und einem Frauenporträt als Schiebedeckel zugeordnet wird. Im Zentrum eines gemalten Steinreliefs mit Fabeltieren ist an Schnüren eine Gesichtsmaske aufgehängt, die uns aus leeren Augenhöhlen anstarrt, aber paradoxerweise in Fleischfarben ausgeführt ist. Die Maske scheint ein lebendes Gesicht zu sein, das dennoch auf seinen Träger wartet, wenn er sich denn porträtieren lassen will. Die Referenz auf die zugehörige Person, die dem Gesicht zu seiner Identität verhilft, wird durch die antikische Inschrift der Steintafel zugespitzt: *Sua cuique personae*, „jedem gebührt seine *persona*“, was sowohl als Maske wie als Rolle übersetzt werden kann. Die Maske repräsentiert eine Person im antiken Doppelsinn des Begriffs. So kann denn auch Erasmus von Rotterdam im „Lob der Torheit“ sagen, das Leben sei ein Schauspiel, in dem jeder eine Maske wählt, um seine Rolle spielen zu können.

Reisst man ihm die Maske ab, so wird er anonym, denn er ist ein Maskenträger, wenn er auf der Bühne der Gesellschaft agiert. Deswegen kommt es zu einem *salto mortale* im wörtlichen Sinn, wenn ein Porträt von der Hand Boltraffios, das sich heute in der Sammlung des Duke of Devonshire in Chatsworth befindet, den Totenschädel auf der Rückseite als „Wappenzeichen“ (*Insigne*) dessen bezeichnet, der hier dargestellt ist, denn gerade das ist er *nicht*. Der anonyme Schädel macht hier in einer paradoxen Kehrtwende den Anspruch der Repräsentation im gleichen Medium zunichte, indem er die Wahrheit der Repräsentation als Lüge überführt und sie doch dem Sinn des Porträts, das keinen anderen Sinn hat, unterlegt. Porträts mit Totenschädel und Sanduhr sind in der frühen Neuzeit keine Seltenheit, und manchmal machen die Dargestellten in begleitenden Inschriften den Betrachter darauf aufmerksam, dass sie, wenn er das Bild zu Gesicht bekam, bereits verstorben waren, auch wenn er glauben mochte, sie lebten im Bilde weiter. Leben und Tod spielten in einer Zeit, in der sich der Individualbegriff einer Person ausbildete, eine kritische Rolle. In dem Doppelporträt, das Lukas Furtenagel 1527 vom Maler Hans Burgkmair und seiner Frau malte, ist das philosophische Gespräch eingefangen, das die beiden Maler bei dieser Gelegenheit miteinander führten. Die Eheleute blicken den Betrachter an, aber in einem Spiegel, den sie neben sich halten, erscheinen sie als Totenköpfe. Der Spiegel zeigt die Wahrheit über die Dargestellten und ihren körperlichen Tod, auch wenn sie vor dieser Wahrheit in das Medium der gemalten Repräsentation geflüchtet waren. Das „Erkenne Dich selbst“ ist als Warnung vor der Repräsentation von Vergänglichkeit daneben geschrieben. Und die Inschrift im Bilde führt die Antithese zwischen der körperlichen Repräsentation, als Bild der Erinnerung, und dem Tod fort: „Solche Gestalt unser beider war/Im Spiegel aber (bleibt davon) nichts als das (nix dan das) (übrig).“

Die dreidimensionale Effigies und die halbfigurige Porträttafel sehen einander so wenig ähnlich und stammen aus einem so verschiedenartigem Kontext, dass es einer besonderen Begründung bedarf, beide Gattungen als Träger von Repräsentation in einem rechtlichen oder rechtsähnlichen Sinne miteinander zu vergleichen. Ein solcher Vergleich wird durch die häufige Verwendung des Begriffs Effigies in den Porträts der Humanisten nahegelegt. Die Texte aus dieser Zeit wenden den Begriff in einer überraschenden Ambivalenz an, sodass er sich einmal auf den Körper und einmal auf dessen gemalte oder graphische Darstellung bezieht. Dadurch eröffnen sie ein Spiel mit dem Verhältnis zwischen dem Körper, der eine Person sichtbar macht, und dem Bild, das einen Körper nachbildet. Der Körper, so scheinen sie zu besagen, ist ein Bild, in dem sich ein „Selbst“ nur

begrenzt und indirekt zur Erscheinung bringt, und das künstlerische Abbild ähnelt dem Körper, indem es zwar diesen wiedergibt, aber anderes meint und sich im Körper auf eine Person bezieht. Die Repräsentation ist es, die auf diese Weise an ihre Grenzen stößt, und das gilt ebenso für den Körper wie für das Porträt, die beide in einem Zeichenzusammenhang stehen, der über das hinausführt (und sich in dem verbirgt), was sie sichtbar machen.

Während Luther den Begriff *Effigies* in Cranachs Bildnissen vom Körper unterscheidet und mit dem Porträt gleichsetzt, benutzt Dürer in der Inschrift des Erasmus-Stichs, wohl von Pirkheimer beraten, den Begriff als synonym mit dem sterblichen Körper, der in der *Imago* (dem Porträt) überlebt, während sich in den Schriften der Geist des Erasmus manifestiert.<sup>23</sup> H. Holbein d. J. endlich überrascht in seinem Selbstbildnis von 1542/43, das sich in den Uffizien befindet, einem Zwitter aus Gemälde und Zeichnung durch die Verwendung farbiger Kreide, in der Inschrift mit einem Neologismus: *Sui Ipsius Effigiator*. In diesem Werk also „stellte er eine Effigies von sich selber her.“

## 6. Grabfigur und „Transi“

Auch das Medium der Grabfigur ist in der Forschung über die Repräsentation zu kurz gekommen. Deswegen soll die permanente *Effigies* aus Stein oder Metall am Grabe jetzt auf die Repräsentationskritik untersucht werden, die sich dort ausgebildet hat. Was im Falle des Porträts der gemalte Totenschädel war, das ist am Grab die Skulptur des sogen. *Transi* gewesen, nämlich eine Anti-Repräsentation, welche sich gegen den Missbrauch oder das Missverständnis von Repräsentation wandte. Diese subversive Bildpraxis tritt im Vergleich zweier englischer Bischofsgräber in Erscheinung, die sich durch die Einführung einer zweiten Bildfigur am Grab unterscheiden. In der Kathedrale von York vertritt das Grab des Erzbischofs Walter de Gray um 1255 den Ursprung des Grabbildes. *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 aufs Neue in

die Gemeinschaft der Lebenden integriert. Ein Bild ist, anders als der Körper, unveränderlich. Wir haben es hier mit der Unterscheidung zweier Körper zu tun, ähnlich wie sie E. Kantorowicz beschrieb. Auch am Grab triumphiert der *Amtskörper*, der im Leben aber auf den Nachfolger übertragen wurde, über den *sterblichen Körper*. Im Gegensatz zum *Mannequin* eines Bestattungszeremoniells ist diese Effigies nicht ephemeral, sondern für immer über der Leiche aufgebahrt und deshalb aus dauerhaftem Stein oder Metall gebildet. Sie vertritt als Bild den Toten in der Gesellschaft so sichtbar, wie es die zurückgebliebene Leiche nicht mehr tun kann.

Das andere Bischofsgrab wurde von Henry Chicheley, Erzbischof von Canterbury, übrigens fast zwanzig Jahre vor seinem Tod, der i. J. 1443 erfolgte, in Auftrag gegeben. Wieder ist der Prälat mit allen Zeichen seiner sozialen Identität so über dem Grab aufgebahrt, wie es im Kirchenzeremoniell in der Zeit zwischen Tod und Grablegung vorgesehen war. Darunter aber, wo sich im älteren Grabmal die Steinplatte über der Leiche schließt, stellt eine zweite, ebenfalls in Stein gehauene Figur eine Leiche im Grabtuch dar. Über der echten Leiche erhebt, die sich im Grab verbirgt, bringt man in paradoxer Verdoppelung das „Bild des Leichnams“ an, wie es Kurt Bauch nannte. Wieso kam es aber zum *Bild einer Leiche*, wenn diese doch der Anlass gewesen war, sie hinter einem Bild zu verbergen und also gegen ein Bild einzutauschen? Wieso machte man im Bilde sichtbar, was sich der Repräsentation doch so schrecklich entzog? Die Antwort liegt in der sichtbaren Antithese, mit der sich ein solches Figurenpaar am gleichen Grabe präsentierte. Die eine Figur ist Träger von Repräsentation, die andere ein einziger Widerspruch zum Sinn von Repräsentation. Die eine setzt dem Tod das Bild entgegen, die andere weist ihn selbst im Medium des Bildes nach. Damit bahnt sich eine Kontroverse um den Körper und seine Repräsentationsfähigkeit im üblichen Medium der Repräsentation, im Stein, an. Beide Aussagen berichtigen einander. Die *Permanenz* des Bildes wird strapaziert, wenn der Stein ausgerechnet die *Impermanenz* der Leiche zum Ausdruck bringt. Das untere Bild höhlt die Bildlichkeit im eigenen Medium aus, die das obere Bild so überzeugt und überzeugend vertritt. Das neue Bild korrigiert und kritisiert den Repräsentationsanspruch des alten Bildes.

Kantorowicz hat das Doppelgrabmal in Canterbury mit der Bestattung-Zeremonie des englischen Prälaten erklärt. In der Tat wurde bei Chicheleys Begräbnis eine Effigies verwendet, die oben auf dem Sarg lag, wozu es übrigens bis heute noch keine befriedigende Erklärung gibt, die mit dem

staatsrechtlichen Sinn der königlichen *Effigies* zu vereinbaren wäre. Kurt Bauch hat Kantorowicz mit Recht widersprochen. Die Abbildung einer *Effigies* wäre angesichts der Entstehung des Grabmals zu Lebzeiten des Erzbischofs auch gar nicht möglich gewesen. Vielmehr handelt es sich beim Bestattungsritual um eine andere Form von „Repräsentation“ als am Grab: im einen Fall um einen einmaligen Akt, im anderen um eine Repräsentation auf Dauer. In beiden Fällen drückt der virtuelle Körper, mit seinen offenen Augen, ein Leben aus, das nur ein Bild ihm leihen konnte. Es war der ureigene Sinn des Bildes, *körperliche Präsenz* gegen *Repräsentation* einzutauschen. Warum also ein Bild, das nicht nur den Verlust des Lebens, sondern sogar den Verlust des Körpers im Prozess der Verwesung darstellt? Es ist ein Widerspruch in sich, wenn ein Bild aus Stein einen verfaulenden Körper darstellt, aus dem die Maden kriechen. Trotz der christlichen Parolen der Zeit, mit ihrem *Memento Mori*, ging es hier um eine interne Bildkritik, die in einem und demselben Medium ausgetragen wurde. Deshalb kam es zu diesem Paar von Figuren, welche die Stimme des Bildes mit einer Gegenstimme beantworten.

## **7. Körperbegriff und Medienbegriff**

Man mag einwenden, ich verwechselte die Anti-Repräsentation mit etwas ganz anderem, mit der Personifikation des Todes nämlich, für die wir so viele Beispiele besitzen. Aber dann müsste ich mich auf den allegorischen Sinn solcher Skelette einlassen, für den in meinem Argument jedoch kein Raum ist. Eine Allegorie ist ein *Allgemeinbegriff* und als solcher *nicht auf einen Körper* bezogen, den man individualisieren wollte. Repräsentation des Todes ist ein Widerspruch in sich, denn Repräsentation widersprach dem Tode in der Absicht, seine Anonymität rückgängig zu machen. *Repräsentation* und *Allegorie* gehören also ganz verschiedenen Kategorien an. Auf dem Pariser Friedhof St. Innocents sahen die gemalten Skelette, die im Zyklus des Totentanzes mit lebenden Amtsträgern den *Pas de deux* tanzten, alle gleich aus. Sie verhöhnten die irdische Existenz ihrer Tanzpartner, die sie im Tode entpersonalisierten. Im 16. Jahrhundert wurde man am Eingang dieses Friedhofs von einem allegorischen Skelett aus schwarzem Alabaster (heute im Louvre) begrüßt. Hier empfing der verkörperte Wappenträger des Todes die Besucher mit der inschriftlichen Warnung, er werde jeden von ihnen gleichermaßen mit dem Wurfspieß, den die

Figur einst in der Hand trug, ins Grab befördern. Der Sammelbegriff *M*, der auf dem Schild für *mort* steht, löschte die personalen Unterschiede, die eine Repräsentation erst ermöglichen, aus. Deshalb endet die Inschrift mit der Aufforderung, für die Toten, wer immer sie gewesen seien, zu beten. Die Mehrheit der Toten endete ohnehin in Gebeinhäusern, wo man Berge von anonymen Schädeln sah, die von jeder Repräsentation ausgeschlossen waren, denn nur Personen von Stand konnten sich das Privileg eines Grabes und eines Bildes am Grab leisten. Das Skelett aus Alabaster ist keine kollektive Transi-Figur und also etwas anderes als die Antirepräsentation in ihrem Bezug auf eine einzelne Person.

Aber die These der Antirepräsentation muss auch dem Einwand begegnen, dass nämlich die christliche Lehre eine Auferstehung der Toten vorsieht, in der jeder am Jüngsten Tag in seinen Körper zurückkehrt. Erst dieser Glaube führt jedoch an den Kern der Sache. Die Anonymität des Todes, die durch die Trennung des Körpers von der Seele entstand, war in der christlichen Kultur nur die Sache eines Intervalls zwischen dem individuellen Tod und der endzeitlichen Wiederverkörperung. In dieser zeitlichen Lücke, in der die personale Existenz nicht sichtbar war, richtete sich folglich das Bild als Substitut ein. Es übernahm folglich eine Repräsentation mit eigener Kompetenz, indem es die Rolle des Körpers in der endlichen Zeit der menschlichen Geschichte und ihrer Erinnerungsrituale übernahm. Die christliche Leiche aber bedurfte in dieser Zeit nicht mehr der Aufmerksamkeit. Sie wurde auch nicht, wie man es beispielsweise mit der ägyptischen Mumie machte, konserviert, um die Seele am Körper festzuhalten (dieses Band zerriss im Tode). Die Mumie wandelte sich ihrerseits in eine Art von Bild, aber die christliche Leiche verbarg sich hinter einem Bild, das sie wie einen Ersatzkörper mit Aufgaben der Repräsentation betraute. Das Bild war allein für die Augen der Lebenden bestimmt und erinnerte deshalb an den gesellschaftlichen Körper, der ohnehin nicht mehr auferstehen würde.

Die gleichgültige oder phobische Art, mit der Leiche umzugehen, enthüllt also einen wichtigen Zug im alteuropäischen Körperverständnis. Der Begriff von bildlicher bzw. körperlicher Repräsentation, den wir so zuversichtlich für einen Universalbegriff halten, ist eng mit einer besonderen Körpergeschichte verbunden, die im Zentrum der christlichen Kultur ausgebildet wurde. Ebenso ist der Medienbegriff, den wir heute anwenden, stark von der gleichen Denktradition geprägt. Wir verbinden mit dem Medienthema gewöhnlich nicht den Gedanken an unseren Körper und daran,

dass er ein lebendes Medium ist. Vielmehr verstehen wir Medien als technische Körper, denen wir die Repräsentation all dessen übertragen, wozu unsere Körper von alleine nicht fähig sind. Diese Differenz von Körper und Medium spiegelt also immer noch die Aufgabenteilung zwischen Leiche und Bild, die in der Geschichte der Repräsentation das Grundgesetz bildete.

Die Gattung der *Transi* lud zu brillanten Zuspitzungen ein, die in der Freiheit von den üblichen Zwängen der Repräsentation entstanden. So führt die Darstellung der Leiche von Jeanne de Bourbon, die aufrecht in einer Nische zu stehen scheint, nicht nur ein widersprüchliches Spiel mit der Pose einer Statue auf, sondern agiert paradoxer Weise ähnlich wie ein lebender Körper. Der unvermeidliche Gegensinn von Bild (Leben) und Leiche (Tod) tritt zu Tage, wenn die lebenden *Beterfiguren* von Ludwig XII und Anne de Bretagne, auf ihrem 1531 vollendeten Grabmal in St. Denis hoch über den *Leichenfiguren* des gleichen Paares knien, die darunter auf ihren Gräbern liegen. Könige, die mit klaffendem Mund und abgeknicktem Kopf unserem Blick ausgeliefert sind, bilden einen lächerlichen Widerspruch zum offiziellen Königsbild und seinem Prinzip der Repräsentation. Solche unreinen Bilder werfen nicht nur Fragen des Dekorum auf, sondern ziehen einen verbotenen, skandalösen Blick auf sich. Sie bekräftigen die ungeschriebenen Gesetze der Repräsentation gerade dadurch, dass sie dagegen im gleichen Medium verstoßen.

Aber die Schilderung dessen, was der Anti-Repräsentation des *Transi* in der Renaissance widerfuhr, ist trotzdem noch immer nicht vollständig. Gerade eine Figur, die sich jeder ästhetischen Norm entzog, wurde im Gegenzug plötzlich zum Objekt einer neuen Ästhetisierung. Nur der klassischen Kunst der Renaissance wurde die Vereinbarung des Unvereinbaren, die in der Schönheit der Leiche liegt, möglich. Der Stachel der Repräsentation stach auch dort, wo sie vorher verweigert worden war. Das Bild des Körpers verlangte nach einem Ideal selbst im Thema der Leiche. Die negative Repräsentation, von der die *Transi*-Figur so lange gelebt hatte, wurde in der Selbst-Repräsentation der Kunst, und also in einer ästhetischen Fiktion, aufgehoben. Dabei siegte die Schönheit der Skulptur über die Hässlichkeit einer Leiche. Die Bildfiguren der königlichen Leichen, die für ihre Staatsgräber in St. Denis in Stein gehauen wurden, entziehen sich jetzt plötzlich dem alten Skandal des Todes, indem sie sich so gesittet präsentieren, wie sie die künftige Wiederauferstehung im Blicke Gottes erleben wollten. Aber genau diese neue Präsentation, galt nicht nur für die Skulptur, sondern bereits seit einiger Zeit auch für die herrscherlichen Leichen



selbst, die man konservierte und seit Karl VIII (+ 1498) nicht mehr mit den Insignien, sondern nackt bestattete, bekleidet nur mit einem einfachen Tuch, also körperlich unversehrt und in der Pose frommer Erwartung. Darin zeichnet sich nicht nur eine Privilegierung des toten Körpers der Könige (so sehr diese hier ins Gewicht fällt), sondern auch ein neues Konzept des Körpers ab. Die Analogie von Körper und Bild, um die es in den königlichen Grabmälern geht, wiederholt jedoch die alte Analogie von Verwesung und Bild, wenngleich jetzt in einem anderen Sinne. Wir dürfen daraus den Schluss ziehen, dass nicht erst das Abbild, sondern bereits der Körper, der dahinter steht, als Bild aufgefasst oder zum Bild hergerichtet wurde und dass er gerade in dieser Konzeption als Träger von Repräsentation auftreten konnte. Was lange Zeit eine Anti-Repräsentation gewesen war, wurde in dieser Inszenierung der Renaissance-Grabmäler zu einer Doppelrepräsentation des lebenden und des toten Körpers.