



## Bericht zum 34. Basler Renaissancekolloquium

am 14. November 2014

Ivo Raband, Valentina Sebastiani, Iona Jimborean

---

### «Körper und Herrschaft»

**Markus Rath (Basel)**

**«Bewegte Macht. Gegliederte Funeraleffigies der Neuzeit»**

Markus Rath zeichnete in seinen Ausführungen die Geschichte der Gliederpuppe als Repräsentation des Herrschers in den Funeralzeremonien nach, die den prekären Übergang von Macht und Herrschaft von einer Person auf ihren Nachfolger markieren. Aufbauend auf Ernst Kantorowicz's „Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters“, zeigte der Vortragende, dass sich die von Kantorowicz getroffenen Aussagen zur Funeraleffigie auch auf die Gliederpuppe übertragen lassen.

Auf einer materiellen Basis handelt es sich bei den Gliederpuppen der englischen Effigies-Tradition um hölzerne Figuren mit einem aus Gips geformten Gesicht; französische Puppen seien dagegen öfter aus Weidengeflecht anstatt aus Holz geformt und die Gesichter aus Wachs anstelle von Gips. Am Beispiel König Edwards III. von England (1312–1377) stellte der Vortragende die aus Holz geformte und mit einem Gipsgesicht versehene, unbeweglich liegende Ganzkörperfigur der Funeraleffigie des 14. Jahrhunderts vor. Bereits hier zeige sich, so Rath, dass durch das Formen des Gesichts aus Gips und der Tatsache, dass zwei Paare von auswechselbaren Händen erhalten seien, die entweder betend oder etwas haltend gezeigt wurden, der Wille zu einer mimetischen Abbildung des Verstorbenen nachweisbar werde; ein Faktor, der im weiteren Verlauf der Entwicklung der Effigie zur beweglichen Gliederpuppe von besonderer Bedeutung sei.

Anhand der Beispiele der Funeraleffigies für König James I. von England (1566–1625), seiner Ehefrau Anna von Dänemark (1574–1619) und des gemeinsamen Sohnes Henry (1594–1612) zeigte der Vortragende, dass sich im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert die Effigie zu einer beweglichen Gliederpuppe entwickelte. Anhand der in englischen Museen erhaltenen Effigies und in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts angefertigten Photographien konnte Markus Rath die Anbringung von Gelenken an den Armen, Schultern, Beinen und der Hüfte nachweisen und damit die These untermauern, dass die Effigies nunmehr nicht nur unbeweglich auf dem Prozessionswagen ruhten, sondern aufgrund ihrer Beweglichkeit in wechselnden Positionen an verschiedenen rituellen Handlungen der Trauerprozessionen teilnahmen. Folglich werde deutlich, dass der Status des lebendigen Herrschers, den die Effigies einnahmen, gerade in dieser Phase noch weiter aufgewertet

wurde und durch die neue Variabilität der Körperstellungen die royale Repräsentation unterbrechungsfrei fortgesetzt werden konnte.

Im letzten Teil seines Vortrags ging Markus Rath auf literarische Beschreibungen der Effigies ein, insbesondere John Websters im Kontext des unerwarteten Tods Prinz Henrys verfasstes „A Monumental Columnne. A Funeral Elegy“ von 1613. Dieses Klagegedicht zeige, dass in der öffentlichen Wahrnehmung der Effigies der König bzw. seine royale *dignitas* durch die Effigie weiterhin als lebendig und damit unsterblich angesehen wurde; so Webster: „Laid in earth, we cannot say he is dead“ - was den Analysen Kantorowicz und Kirsten Mareks entspreche. Abschliessend machte der Vortragende deutlich, dass es sich bei der Erforschung der Funeraleffigies und ihrer Veränderung zu Gliederpuppen um einen integralen Bestandteil der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit royaler Erinnerungskultur handele und hier mit dem Begriff der „lebendigen Memoria“ gearbeitet werden könne bzw. müsse.

### **Serena Ferente (London)**

#### **«Political Passions: from Dante to Bartolus of Saxoferrato»**

Serena Ferente's analysis focused on the linguistic and conceptual tools that were elaborated by major literary and juridical authors of late medieval Italy, in order to describe and legitimate the various and innovative political practices in use in the Italian peninsula at that time – one of these being the introduction of the language of passion. In her long-term project she works on an approach that acknowledges the prominent position of emotions in discourses about politics.

In the last decades the history of emotions has broadened significantly the field of historical enquiry, adding new questions to the historians' agenda. Yet, in the framework of the analysis of the interplay between emotions and politics in the early modern era, the concept of political passion has received little scholarly attention, especially its late medieval and early Renaissance premises. Nor its role in shaping socio-political contexts has been sufficiently investigated.

Ferente's paper sketched its analytical trajectory first by discussing the different meanings that the term *passion* started to acquire in the 12th and 13th century: a movement of the soul instead of just a passive suffering. A more detailed investigation into the transmission and reception of the Aristotelian ethical tradition, as well as the competitive Stoic and Christian philosophy, allowed Ferente to specify the fundamental roles that Dante Alighieri and Bartolus of Saxoferrato played in the process which added an emotional and even positive political value to the concept of passion. Some of Dante's works provide, in fact, a complex discussion of passions as qualities or movements of the human soul. Especially in his attempt to define nobility as an "elective habit" characterized by "praiseworthy passions", Dante echoes a language of emotions which had already entered the traditional technical scholastic lexicon for discourses on political matters. From another perspective, in his treatises on political theory, the famous jurist Bartolus of Saxoferrato turns the traditional negative judgement on political factions like Guelf and Ghibelline parties into a positive one. By considering factions as kind of passions (*affectiones*) that are distinctive of the human nature and can even contribute to the public benefit, Bartolus, in fact, not only justifies the "lawfulness of political factional divisions", but in so doing, he also theoretically challenged the legitimacy of newly instituted Italian lordships (*signorie*) over self-governing communities.

All in all, as has been pointed out clearly in the stimulating discussion following the lecture, Serena Ferente's paper has given a perspective as original as convincing on the way the emotional terminology of classical and theological texts has been interpreted and appropriated in late medieval Italian political discourses, adding an important contribution to our understanding of the wider implications that a linguistic and psychological shift in the emotion-lexicon had on its social and political context.

## **Ethel Matala de Mazza (Berlin)**

### **«Der politische Körper. Rechts- und Imaginationgeschichte einer nützlichen Fiktion»**

In einer kurzen Einleitung zur Geschichte des metaphorischen Herrschaftskörpers, die sie mit Hobbes Leviathan (1651) begann, gelangte Ethel Matala de Mazza zu Ernst Kantorowicz' Dualität von natürlichem sterblichen Leib, <body natural>, und dem politischen Amtskörper, <body politic>. Davon ausgehend war es Matala de Mazzas Anliegen, sich mit einem weniger stark binär strukturierten Konzept der Frage nach dem Erhalt der Macht zu nähern.

Dazu präsentierte Matala de Mazza in Anlehnung an *Das Porträt des Königs* (1981) von Louis Marin zur Ikonopolitik des Sonnenkönigs die These, dass es eben genau das Bild des Königs sei, sein „Medienkörper“, der über die Zeit hinweg in Szene gesetzt werden könne und damit dem König überlegen sei. Zur dualen Herrschaftsformel kommt nach Marin zwangsläufig ein dritter <semiotisch sakramentaler> Körper oder Medienkörper hinzu, der nicht nur Konterfei des Königs ist, sondern diesen sogar durch die mediale inhärente Herrlichkeit und Aura übertrifft. Dieses Bild erhebt sich – wie in einem Prozess der Transsubstantiation – auch über die Zweiheit von <body natural> und <body politic> hinweg, da diese beide im Medienkörper in Szene gesetzt werden.

Alle Artefakte und gar die Aufführungen des französischen Zeremoniells am Hof Ludwig XIV. dienten stets der Repräsentation des Königs. Dafür kamen beide Extreme des höfischen Festes, nämlich sowohl die heiteren Vorstellungen, als auch diejenigen, die beim Publikum Schaudern und Staunen erweckten, gleichermaßen zum Tragen. Der König, der wahrhaft König sein wollte, musste das Bild solcher Allmacht lange genug halten und dabei sein Bild vervielfältigen. Dazu gehört auch das Zusammenspiel von Illusionierung und Desillusionierung von Allmacht, die sich nicht ausschliessen, sondern im Gegenteil die <summa potestas> untermauern.

Als Metaphern für den Herrschaftsapparat versteht Marin auch die Fabeln von Jean de La Fontaine. Anhand zweier Beispiele, *Der Rabe und der Fuchs* und *Der Kater, das Wiesel und der kleine Hase*, wird veranschaulicht, wie sich die absolute Macht als solche nur infolge von Fallen und Illusionen installiert.

In der ersten Fabel täuscht der schlaue Fuchs einen Raben, der auf einem hohen Zweig einen Käse im Schnabel trägt, um diesem den Leckerbissen zu klauen. Der Fuchs ermutigt den Raben zu singen, indem er dessen wohlklingende Stimme lobt. Die Rechnung des Fuchses geht auf, denn der Rabe sieht sich gern in der Rolle des Phoenix, mit dem er von seinem Schmeichler verglichen wird, und lässt dabei den Käse fallen. Der Rabe, gemeint ist der König, und der Fuchs, gemeint ist der höfische Günstling, wissen beide um die Täuschung, dennoch lässt keiner von seinem Hunger nach Anerkennung bzw. Belohnung ab, um den Status Quo erhalten zu können. Das Königsporträt wird hier also aus einem doppelten Begehren und einem fiktionalen Pakt erzeugt.

In der zweiten Geschichte besetzt das Wiesel das Haus des Hasen und möchte es nach den Aufforderungen des rechtmässigen Besitzers nicht verlassen. Daraufhin lassen sich die beiden auf einen Rechtsdisput ein und wenden sich an einen alten Kater, der als kluger Richter gilt. Dieser aber stellt ihnen eine Falle und verschlingt beide. Die Katze täuscht durch falsche Kleinheit und erfüllt so seine Gier.

Das Königsporträt ist demnach sowohl imaginäre Erfüllung seiner vollkommenen Macht, als auch der <melancholische Ausdruck seiner Ohnmacht> und der Unmöglichkeit der tatsächlichen Realität seiner Herrschaft. Die Fabel schafft es, das Bild des Königs schnell aufzubauen und es gleichermaßen in einer Parodie des Absolutheitsbegehrens wieder zu zerstören. Dabei signalisiert es nicht zuletzt die Epoche der Entkörperung der Macht, die in der Französischen Revolution 1789 kulminiert. Nur – so das Ergebnis Matala de Mazzas - in der ständig wiederholten Spannung von Wunscherfüllung und Trauerarbeit könne der Körper des Königs ‚gelenkig‘ bleiben.