DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/08

Christina Posselt-Kuhli

Die Hülle des Helden – Rüstungen und die Veränderbarkeit der Dinglichkeit

Mit Blick auf die Rüstung als ‚Ding' der Frühen Neuzeit beschäftigt sich der folgende Beitrag mit einem Artefakt, das an der Schnittstelle zwischen Mensch und Ding steht. Dabei interessiert, welche Ausprägungen dieses Verhältnis an der Rüstung selbst abzulesen sind (etwa an ihrem ikonographischen Programm), welche Rollen dem Träger dabei zugewiesen werden können und wie die Rüstung als Objekt in unterschiedlichen räumlichen wie historischen Überlieferungszusammenhängen (speziell in den Rüstkammern) ihren Eigensinn entfalten kann.

Die Rüstung als Objekt steht in einem ganz besonderen Verhältnis zum Menschen, da sie zwar materiell, aufgrund ihrer Körpernähe jedoch speziell auf den Kontext seines Handelns bezogen ist. Denkt man an die Art der Rüstung, wie wir sie beispielsweise von mittelalterlichen Rittern kennen, lässt sich zeigen, was die von der Material Culture-Forschung ausgemachte Bedeutung von Dingen als Bezugsrahmen subjektiver und kollektiver Erfahrung und als Mittel zur Herstellung von Identität meint: „[E]rst in der Interaktion, einem zeichengestützten Kommunikationsprozess zwischen Mensch und Ding" (Hauser 25) kann diese entstehen.

Die Körperlichkeit der Rüstung, die sich in ihrer Form und ihrer Verwendung am bzw. um den Körper manifestiert, transportiert zugleich die potenziell heroische Handlungsmacht ihres Trägers – so lässt sich die Rüstung gleich auf den ersten Blick als Heldenobjekt ausmachen. Die ‚äußere' Körperlichkeit des Helden und sein Handeln werden hier erst in ihrer materiellen Dimension erfahrbar. Der äußerliche Anschein der Rüstung in der Gestalt eines Menschen führt aufs Engste das komplexe Interagieren von Held und Ding vor Augen.[1] Zumindest im Moment der Heldentat verschmelzen beide sogar metamorphotisch,[2] wobei der Gegner nur die Hülle des Helden wahrnehmen und zugleich seine Handlungsmacht spüren kann. Als physisches Relikt dieser Heldentaten haben die Rüstungen ihren Träger ehemals umhüllt, berührt, geschützt und somit sein Potential gesteigert. Ähnlich einer Reliquie kann ihnen somit ein besonderer Wirklichkeitsbezug als ‚Realitätsbehälter' zugeschrieben werden, als Manifestation der Heldentat im Objekt.

Diese semiotische Beziehung setzt sich durch die Jahrhunderte auch nach der Zeit der mittelalterlichen Ritterheere fort, in denen die Rüstung allerdings andere Handlungsfelder als die des Kampfes auf dem Schlachtfeld oder im Schauturnier besetzt. Der Einsatzbereich der Rüstung ändert sich im 16. und 17. Jahrhundert auch insofern, als ihr Konnex zu einem Träger neu bestimmt wird oder durch andere Kontexte sogar überlagert werden dann. Zudem können die Praktiken der Nutzungs- und Aneignungsformen transzendiert werden, kann die Rüstung auch ohne ihren Träger elementare Verweisformen von Kommunikation, Ästhetik und „Bedeutungsgebung" (Mentges 17) beibehalten.[3] Vergleichbar der Kleidung dient sie der Kommunikation, Medialität und Verbildlichung sozialer und kultureller Hierarchien.[4] Dadurch eröffnet sich die Sicht auf die besondere kulturelle Variabilität sowie Affekthaftigkeit der Rüstung, deren heroische Aufladung in ihrem Wandel adaptiert werden kann.

Sicherlich war nicht jede Rüstung so zeichenhaft und mit so viel Eigensinn aufgeladen wie die Beispiele, um die es im Folgenden gehen wird. Und doch lassen sich genügend Hinweise auf Ikonographie und Medialität finden, um der Rüstung eine (potenzielle) heroische Agency gerade aus Sicht der frühneuzeitlichen Zeitgenossen zuzusprechen. Dabei erlaubt die Rüstung der Körperlichkeit „ihre kulturelle Ausdrucksfähigkeit" (Mentges 18), die als heroische symbolisch kommuniziert und ästhetisch gestaltet ist. Bedeutsam ist hierbei, blickt man auf die Entwicklung in der Frühen Neuzeit, wie sich das Verhältnis von Mensch und Ding verändert. Dies betrifft zunächst die funktionale Veränderung der Rüstung.

Die Rüstung als Kampf- und Kulturgut

Die Rüstung verweist auf ihren Träger zumeist als einen Herrscher oder Fürsten, der in der Frühen Neuzeit vorherrschend, wenn auch nicht exklusiv, als kriegerischer Held auftrat. Allerdings wandelte sich die Rüstung wie allgemein bekannt vom militärischen Schutz auf dem Schlachtfeld im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts immer mehr zum Kunstwerk, das zwar noch im Rückgriff auf ritterliche Ideale und Tugenden als Repräsentations- und Prunkharnisch getragen wurde,[5] vor allem aber Sammlungsgut war.[6] Dabei findet eine Amalgamierung des Kriegshelden mit anderen als heroisch inszenierten Qualitäten statt, die man bereits im 16. Jahrhundert beobachten kann (die Stilisierung zum Friedensbringer, zum weisen und gerechten Wohltäter oder zum Musenfürsten etwa sind hier zu nennen). Schon in der Antike galten Waffen und Rüstungen nicht zuletzt aufgrund ihrer kunstvollen Materialität als besondere Trophäen. Homer beschreibt in seiner *Ilias* die für Achill geschmiedeten Waffen nicht nur als Kriegswerkzeug, sondern insbesondere als wunderschönes Geschenk der Götter.[7] Aus Feuer und Flamme entstanden, steht diese elementare Kraft in der Beschreibung Homers auch für die Wut und den Kampfgeist des Trägers der Ausrüstung.[8] In synästhetischer Aufzählung wird das Oxymoron des schrecklich Schönen erläutert. Der Schild wird als laut und gleißend hell wahrgenommen, besonders der Glanz wird betont, und der Schild leuchtet bis in die Ferne, wie die Scheibe des Mondes (Ilias XIX, 374).[9] Ikonographisch zeigt er Szenen des Krieges, in dem sich der Held als solcher beweisen kann, aber auch – und erstaunlicherweise in erheblich größerem Ausmaß – des friedvollen Lebens (Lecoq 353). Den Schild des Achill bzw. dessen Ekphrasis bei Homer hat Giorgio Vasari im 16. Jahrhundert als Dokument der Kunstgeschichte eingeführt, indem er die Beschreibung als erste von weiteren Ekphrasen in seinen Viten anführt.[10] Besonders die technischen und künstlerischen Fertigkeiten, die Homer hervorhebt, machen seine Schilderung zu einer Inkunabel der Bildbeschreibung, denn der Dichter schafft es – laut Vasari –, uns den Schild „mit aller Kunstfertigkeit eher plastisch gebildet und gemalt als mit Worten beschrieben vor Augen zu führen“ (Vasari 49).

Was in der (Kunst)Literatur reflektiert wurde, hatte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts auch praktisch durchgesetzt: Die Rüstung war zum Status- und Kunstobjekt geworden, dem jedoch immer noch auf den Träger bezogene Machtaussagen eingeschrieben waren. Vermittelt wurde diese über heroische Taten, die als mythologisches Programm der Rüstung das Potenzial heroischer Agency ihres Trägers artikulierten. Diese gleichsam imaginierten Eigenschaften, die der Rüstung eingeschrieben und damit dem Träger zugeschrieben wurden, dominierten immer mehr über eine praktische Verweisfunktion. Um diesen Status der Rüstung zu rekonstruieren, sei zunächst an einem konkreten Beispiel die diskursive und semantische Grundlegung erörtert.

Die Goldene Rüstung des Eliseus Libaerts

Ein besonders schöner und ‚langlebiger‘ Harnisch ist uns mit der Goldenen Rüstung für Ross und Reiter, dem sogenannten Herkulesharnisch, des Antwerpener Goldschmieds Eliseus Libaerts überliefert, der jüngst von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden sowohl materiell als auch ikonographisch aufgearbeitet wurde (**Abb. 1**). Das Ensemble wurde 1562 vom schwedischen König Erik XIV. bestellt, um in dieser zunächst um die Hand der englischen Königin Elisabeth I. und später Christines von Hessen anzuhalten. Beide Ehepläne scheiterten allerdings nach mehrmaligen, durch den Krieg mit Dänemark nicht unbehelligten, Versuchen.[11]

Abb. 1: Goldene Rüstung (Herkules-Harnisch), Eliseus-Libaerts.

Der sogenannte Mannesharnisch besteht aus Burgunderhelm, Halskragen, Brust- und Rückenteil, Ober- und Unterarmzeug mit Handschuhen, Beinzeug mit Diechlingen (die dem Schutz der Oberschenkel dienten) sowie Kniebuckeln, Beinröhren und Schuhen. Der Rossharnisch setzt sich aus den Elementen der Rossstirn, dem Fürbug zum Schutz der Brust, dem Kanz (für Genick und Mähnenkamm), den Flankenblechen und dem Gelieger (Krupper) für die Hinterpartie des Pferdes zusammen.

Das spezielle Selbstbild, das sich Erik mit dieser Rüstung geben wollte, vermitteln vor allem die acht Medaillons am Mannesharnisch und die vierzehn Medaillons am Rossharnisch. Obwohl die Rüstung des Reiters ihren antiken Motivschatz aus der Troja- und Argonautensage bezieht und dem Pferd die Heldentaten der Herkulessage zugeordnet sind, hat das Ensemble die Bezeichnung ‚Herkulesharnisch' erhalten. Auch ihr ursprünglicher bzw. intendierter Träger verband insbesondere mit Herkules seinen Herrschaftsanspruch und Anspielungen auf seine konkrete Situation. Die Rüstung sollte damit die heroische Qualität Eriks anzeigen und auf seine Person verweisen bzw. diese materiell verkörpern. Dies funktionierte zunächst als ikonographisches Programm. Um dieses zu entschlüsseln, seien summarisch einige der Darstellungen vorgestellt.

Die symmetrisch auf dem Rossharnisch verteilten querovalen Medaillons sind nicht durchweg chronologisch angeordnet, sondern verweisen in einigen Fällen wohl auf die Dichotomie der zwölf Taten des Herkules, die er teilweise durch Kraft, teilweise aber auch durch List bewältigte (Schuckelt und Wilde 113). Während sich beispielsweise die Anordnung der Bändigung der Rosse des Diomedes auf der Oberseite des Geliegers neben dem Raub der Rinder des Geryoneus in die Abfolge der zwölf Taten des Herkules einordnen lässt, funktioniert dies am Anfang seiner Taten nicht (**Abb. 2**). Diese beginnen auf dem linken Flankenblech mit Herkules als Wickelkind, wie er die Schlangen der Hera erwürgt. Die zweite Tat, Herkules' Kampf gegen den Löwen von Nemea, ist hingegen auf der rechten Seite des Fürbugs angebracht, steht also in keiner direkten Lesefolge.

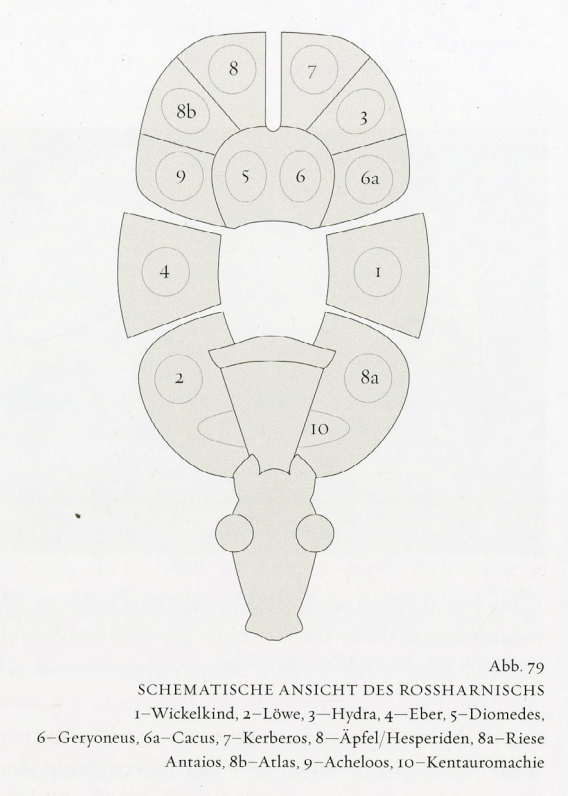

Abb. 79
SCHEMATISCHE ANSICHT DES ROSSHARNISCHS
1–Wickelkind, 2–Löwe, 3—Hydra, 4—Eber, 5–Diomedes, 6–Geryoneus, 6a–Cacus, 7–Kerberos, 8—Äpfel/Hesperiden, 8a–Riese Antaios, 8b–Atlas, 9–Acheloos, 10–Kentauromachie

Abb. 2: Schema Medaillons Rossharnisch.

Neben der direkten Verweisfunktion auf die Taten des Herkules und damit auf ein bekanntes heroisches Vorbild, wurde auch die konkrete Situation Eriks in das mythologische Verweissystem einbezogen. Das zentrale Medaillon am Fürbug des Rossharnischs zeigt die Vertreibung der Kentauren – eine Thematik, die wohl aufgrund der Rahmenhandlung, der Hochzeit von Peirithoos, dem König der Lapithen, gewählt wurde, denn eigentlich zählt sie nicht zu den kanonischen Taten des Herkules (Schuckelt und Wilde 110). Ähnlich verweiskräftig verfuhr Libaerts durch die Anpassung der Aussage einiger Kompositionen, die er mehrheitlich nach einem Graphik-Zyklus von Cornelis Cort anfertigte, den dieser 1563 nach Gemälden von Frans Floris geschaffen hatte (ebd. 92-93).

Im Medaillon mit Herkules und Atlas etwa könnte durch die Abwandlung des nackten Atlas in einen gewandeten und Krone tragenden Mann eine Identifizierung mit Erik beabsichtigt gewesen sein (**Abb. 3-4**). Nach der Deutung von Schuckelt und Wilde würde der schwedische König damit seinen eigenen Stern in das Himmelsgewölbe schlagen, was wiederum auf dessen Krönung 1561 anspielen mag. Da dies im Sternbild des Löwen geschieht, kann jedoch auch der Bezug zum nemeischen, von Herkules bezwungenen Löwen, mitgelesen werden, womit die Ikonographie auch der Identifizierung mit Herkules treu bleibt.[12]

Ähnlich mehrschichtig dürfte auch Mars auf dem Medaillon des vorderen rechten Schulterstücks des Mannesharnischs zu verstehen sein. Mars dient ebenfalls der mythologischen Einkleidung mit Eigenschaften wie militärischer Stärke, Taktik, Mut und List und war zudem in die schwedischen Abstammungstheorien eingebunden – sowohl in Bezug auf die Goten, die als Nachfahren der Amazonen galten, als auch mit Blick auf die Trojaner, für die Mars im Trojanischen Krieg kämpfte. Die Verbindung der Trojasage mit Herkules, wie sie Ross- und Reiterharnisch vorführen, war durch mittelalterliche Romane und ihre Nachfolger in der Renaissance literarisch vorgeprägt (Quondam 43-45; Schuckelt und Wilde 117).

Wie bisher gezeigt, wurden militärische, dynastische und heroische Qualitäten durch die Darstellungen der Rüstung ihrem Träger auf den Leib geschrieben und suggerierten damit das Abbild seiner inneren Fähigkeiten. Zu diesen tritt auch die Brautwerbung.[13] Die Hochzeit

Abb. 3: Cornelis Cort, *Herkules und Atlas*, Zyklus 1563 .

Abb. 4: Goldene Rüstung (Herkules-Harnisch), Medaillon *Herkules und Atlas*.

des Königs der Lapithen wurde bereits erwähnt und auch das Parisurteil sowie die Jason-Sage enthalten mythologische Vergleiche mit der intendierten Braut Eriks. Ihre körperliche Abwesenheit wird dabei durch ihren als zukünftigen Ehemann inszenierten König, den Träger der Rüstung, aufgefangen. Dieser Blick auf ein intendiertes Gegenüber verleiht der Rüstung eine Art Spiegelfunktion, die durch eine weitere Motivik auch auf Erik anwendbar ist. Es sind zusätzlich negative Königsfiguren aufgenommen, etwa der wortbrüchige Laomedon, oder Szenen, die vor Hochmut und Stolz eines Herrschers warnen sollen (der Kampf um Troja mit dem Trojanischen Pferd etwa). Dies verweist auf die Logik von Fürstenspiegeln, in denen ein Ideal auch mit negativen Beispielen konturiert wird, um bestimmte Tugenden und Qualitäten des idealen Herrschers hervorzuheben und diesem als Anleitung an die Hand gegeben zu werden. Zudem lassen die genannten Szenen den Gegner erkennen, wie negative Handlungen durch den Träger der Rüstung sanktioniert werden.

Pegasus auf der linken Visierseite des Burgunderhelms (**Abb. 5**) macht hingegen noch auf ganz andere Qualitäten Eriks aufmerksam: Als Kind von Poseidon und der Medusa ist das Musenpferd als göttliche Hilfe und Unterstützung zu deuten sowie als Symbol für ewigen Ruhm, der durch Klugheit, Verstand, Herz und Mut erlangt wird (Alciati 226-227).[14] Pegasus galt aber auch als Symbol der Dichtkunst und damit auch der Wortgewandtheit des Herrschers[15] – die Platzierung auf dem Visier vor der Mundpartie macht diese Aussageintention besonders sinnfällig.

Abb. 5: Goldene Rüstung (Herkules-Harnisch), Visier Burgunderhelm (Pegasus).

Betrachtet man dieses ikonographische Programm, so wird erkennbar, dass die Rüstung in ihrer intendierten Verwendung in das höfische Spiel der dissimulatio, des Vermischens von Identität und Rolle, eingebunden werden sollte. Jedoch wurde dabei nie ein vollständiger Identitätswechsel wie etwa bei späteren Superhelden in ihrem Kostüm angestrebt.[16] Die Rüstung bleibt eine Hülle des Körpers, auch wenn sie ihn heroisiert. Ebenso funktionierte die Verweiskraft mythologischer Helden in der Dekoration der Oberfläche zwar als Analogiebildung, doch auch hier konnte die Heroisierung nicht bis zur Verschmelzung von Herrscher und Held vollzogen werden. Dies war schon durch die Multiplizierung von dargestellten Helden unmöglich. Zudem wurde die Persona des Herrschers auch durch andere bildliche und literarische Medien konturiert.

Erik erhielt seinen bestellten Harnisch allerdings nie, da der Goldschmied Libaerts auf der Reise nach Schweden 1565 auf Befehl des dänischen Königs Frederik II. gefangen genommen wurde. Er blieb nach seiner Freilassung als Hofmedailleur bis nachweislich 1572 in Dänemark.[17] Der Harnisch befand sich auch danach weiterhin in Kopenhagen, bis ihn Christian II. von Sachsen im Jahr 1606 für 8800 Gulden von einem Mittelsmann kaufte, dem aus Münster stammenden Goldschmied Heinrich Knoep.[18] In Sachsen wurde die Harnischgarnitur bis zum Tod des Kurfürsten und darüber hinaus wertgeschätzt und in der Pallien-Kammer im Stallgebäude aufbewahrt. Ob hier eher die künstlerische Qualität und der Prestigewert solcher Stücke für den Eifer von Sammlern oder die potenzielle heroische Agency für den Wettiner ausschlaggebend war, sei dahingestellt. Offensichtlich ist jedoch, dass die eigentlich sehr spezifische und individuell abgestimmte Ikonographie der Rüstung ihre Attraktivität bewahren und weiter funktionieren konnte. Als sogenannter Freudenkürass wurde der Herkulesharnisch bei Christians Leichenbegängnis 1611 in Freiberg mitgeführt. Dies überliefert eine Darstellung von Daniel Bretschneider, die die Figur des sog. Freudenritters mit dem Herkulesharnisch zeigt (**Abb. 6**). Die Rüstung erhielt damit eine ähnliche Funktion wie die Effigie – sie vertrat die Gestalt des Verstorbenen.[19] Somit fällt auch bei der Rüstung die Abwesenheit des Körpers und die Präsenz seiner Stellvertretung zusammen, wie es auch für das Bild des (verstorbenen) Herrschers lange Zeit gültig war.[20] Die Referenz ist in beiden Fällen der Körper, der zwar individuell bestimmt ist, aber abwesend oder unsichtbar sein kann. Dadurch lässt sich der Rüstung ein Eigenleben zuschreiben, das sich zudem dem ursprünglichen Träger und seinen Intentionen entzieht und veränderbar ist.

Abb. 6: Daniel Bretschneider, *Leichenzug des Kurfürsten Christian II. von Sachsen*, 1615, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Kriegsverlust).

Die Armeria der Uffizien oder die Apotropäik der Rüstung

Dieses Eigenleben, das sich funktional auf den Stellvertreter-Wert der Rüstung gründet, lässt sich in einer Inszenierung der Armeria del Corridore in den Uffizien in Florenz nachvollziehen. Ehemals befand sich die aus vier Räumen bestehende Armeria im zweiten Obergeschoss, wo sich heute die musealen Sammlungsräume befinden. Diese waren teilweise bereits im 16. Jahrhundert vorhanden, wie etwa die unter Ferdinando de' Medici eingerichtete Tribuna, doch waren sie durch Räumlichkeiten für die Wissenschaften, Laboratorien und eben die Waffenkammern flankiert. Im ersten Raum der Rüstkammer waren Rüstungen, Kanonen und Handwaffen aufbewahrt. Die Hauptattraktion bestand aus zwei Reitern auf Pferdefigurinen am Eingang des Raumes, die *alla turchesca* mit Turban und Krummsäbel gekleidet waren.[21] Die orientalischen Rüstungen in der Armeria waren 1601 als Geschenk des persischen Schahs Abbas I. nach Florenz gelangt, um Handelsbeziehungen aufzubauen und an den gemeinsamen Kampf gegen die Türken zu erinnern. Auch ein Schild war den Reitern beigegeben. Allerdings hielt nur der eine Reiter einen echten Schild, wie uns das Inventar von 1631 aufklärt – der andere Krieger hielt in der Inszenierung der Armeria den berühmten Tondo mit dem abgeschlagenen Haupt der Medusa von Caravaggio in seiner Hand[22] (**Abb. 7**). Dieser wiederum war bereits 1598 als Geschenk des Kardinals del Monte, dem Repräsentanten der Toskana beim Heiligen Stuhl und größten Gönner Caravaggios, nach Florenz gelangt.[23] Bedenkt man die Aufstellung der Reiter an der Tür, so lässt sich die überraschende Wahrnehmung türkisch gerüsteter Krieger zusammen mit dem furchteinflößenden Medusenhaupt zumindest als kleiner Schrecken vorstellen. Durch die nicht ganz frontale Ansicht der Medusa wird zudem eine konkave Wölbung des fingierten Schildes suggeriert, was den erschreckten Betrachter zusätzlich täuschen sollte.[24] Es überrascht zunächst, dass ausgerechnet dem türkischen Gegner eine solche Schreckensinszenierung gewährt wurde. Zwar war die Medusa seit der Antike ein beliebtes Motiv für Waffendekor,[25] doch steigert sich hier ihre Schrecken erzeugende Wirkung, weil sie nicht in die üblichen mythologischen Kontexte – etwa auf dem Schild einer Athena oder in der Hand eines Perseus – eingeordnet und damit zugleich sublimiert werden kann. Der Kontext war also entscheidend für den zeitgenössischen Betrachter, um ein Medusenhaupt entweder ikonographisch gezähmt oder in ihrer horrifizierenden Agency wahrzunehmen. Die Krieger *alla turchesca* wurden in der beschriebenen Inszenierung in ihrem ganzen Schrecken vorgeführt und stimmten den Betrachter für den Raumdurchgang ein. Denn der Bedrohungssituation am Eingang antwortete in der Kammer eine Überzahl an westlichen Rüstungen, die den siegreichen Kampf für das Abendland alludieren sollten. Auch diese Rüstungen wurden dadurch in der Florentiner Inszenierung ‚aktiviert', von leeren Hüllen zu Protagonisten kriegerischer Heldentaten. Hierbei ging es nicht mehr um die Verbindung einer konkreten Rüstung zu einem bestimmten Träger. Vielmehr konnten politische und kulturelle Diskurse verhandelt werden. Die grundsätzliche militärische Verweisfunktion der Rüstung blieb dabei im Vordergrund, doch spielte auch hier das Element der Kunst eine entscheidende Rolle. Caravaggios Medusenhaupt wurde bewusst zur Steigerung einer Wirkungsästhetik eingesetzt, die das Spiel von Arte et Marte im Objekt erfahrbar machte – ein Spiel, das durch weitere exotische und kuriose Rüstungen in der Armeria noch weitergetrieben wurde. Der Medusenhaupt-Schild wird in diesem Spiel wandelbar, verliert die von ihm ausgehende Gefahr des versteinernden Anblicks und wird zur Trophäe einer bezwungenen Gorgo.[26] Es ist nicht zuletzt diese aktivierende Blickbeziehung, die Kunst und Kampf in eine enge Beziehung zueinander bringt – eine Beziehung, die in zahlreichen Künstlermythen eine poetische Ausgestaltung findet. Besonders ausführlich schildert dies etwa Benvenuto Cellini in seiner Autobiographie, in der der Bildhauer sowohl das Gussverfahren als solches als auch einzelne seiner herausragenden Werke als physische wie intellektuelle Leistung belobigt.

Abb. 7: Caravaggio, *Schild der Medusa*, um 1596, Florenz, Galleria degli Uffizi.

Berühmt und zugleich sehr unterhaltsam ist die Passage zur Herstellung des Perseus, dessen Guss sehr anspruchsvoll war, weil es sich um eine große Figur in einer schwierigen Körperhaltung handelt (**Abb. 8**). Um diesen Schwierigkeiten beim Guss zu begegnen, hatte er viel geistige Mühe in die Konzeption und Vorbereitung gesteckt. Diese Anstrengungen waren so enorm, dass Cellini davon krank wurde und den Guss seinen Mitarbeitern überlassen musste. Da diese die auftretenden Schwierigkeiten jedoch nicht meistern konnten, musste er trotz seines schlechten Zustandes eingreifen und alles durch sein beherztes wie besonnenes Handeln retten – was Cellini in seiner Autobiographie als existenziell bedrohliche Tat beschreibt: „[…] daß ich nicht mehr wahrnahm, ob ich noch Fieber oder Angst vor dem Tod hatte“ (Cellini 595).

Abb. 8: Benvenuto Cellini, P*erseus mit dem Haupt der Medusa*, Bronze, 1549, Florenz, Loggia dei Lanzi.

Das Material der Bronze, doch auch andere Metalle, die für Waffen wie für Kunstwerke verwendet werden, stellen nicht nur den Herrscher mit Qualitäten wie Standhaftigkeit, Härte und Ewigkeit, Macht und Gewalt in Beziehung, auch das künstlerische Herstellungsverfahren ordnet sich in diese Konstellation von heroischer Potentialität ein.[27] Die sich im und am Material manifestierende Agency des Künstlers verwandelt einen „Gewaltakt“ (als solchen beschreibt ihn Cellini deutlich) in eine dauerhafte, sichtbare künstlerische Gestaltung. Erschaffung und Ikonographie der Rüstung sowie das ihr zugrundeliegende Herrschaftsverständnis rufen das berühmte frühneuzeitliche Diktum von Arte et Marte auf.[28]

Blicken wir nach diesem kurzen Exkurs zurück zur Armeria, stellte sich dort ein ähnlicher Eindruck ein, der das Verhältnis von Krieg und Kunst in das Display eines Museumsraumes holt. Während der Kustode Giuseppe Bianchi 1768 noch davon sprach, der Zustand der Armeria erinnere ihn mehr an eine Festung als an eine Galerie,[29] beschreibt Luigi Lanzi 1782 eine Koexistenz: „il domicilio delle Muse era diviso per così dire con Marte“ (Lanzi 6).[30]

Die Ambraser Rüstkammer – Kontinuität von Helden durch ihre Rüstung

Die Interdependenz von militärischen und künstlerischen Aspekten der Rüstung führt dazu, dass sie in Erinnerung an bestimmte Heldentaten oder sogar losgelöst von einer konkreten individuellen Handlung den Moment heroischer Leistungen überdauern und in ewiges Andenken überführen kann, wie es die Aufstellungen in Rüstkammern zum Ziel haben. Die Einordnung der Rüstung in einen Sammlungskontext und damit in das Verhältnis von Mikro- und Makrokosmos, in welchem sich der Fürst als oberster Beherrscher inszeniert, macht ihre doppelte Konnotation als Kunstwerk und heroisches Attribut besonders sinnfällig. Prestigeträchtiger als andere kostbare Naturalia und Artificialia definierten Rüstkammern in einer bestimmten Epoche das Selbstbild des Fürsten.

Die Rüstkammern in Schloss Ambras etwa, die gemeinsam mit der sich räumlich anschließenden Kunstkammer, der Bibliothek und dem Antiquarium in dem 1570-1586 erbauten Unterschloss untergebracht waren,[31] diente zu Ehren und Gedächtnis der Tugenden und Taten der Tiroler Habsburger.[32] Sie glorifizierte das Andenken vornehmlich kriegerischer und tapferer Heldenideale, verkörpert durch die Dynastie der Habsburger (Seipel 37). In der vierten, sog. Heldenrüstkammer, wurden die Objekte durch Porträts der ursprünglichen Träger ergänzt (Scheicher 45; **Abb. 9**). Die Schaukästen, in denen die Rüstungen untergebracht waren, sind zum Teil erhalten und vermitteln diesen Konnex zwischen Rüstung und Träger recht begreiflich. Die Rüstungen wurden zudem seit 1582 in einem Sammlungskatalog, dem 1601 und 1603 publizierten *Armamentarium heroicum*, dokumentiert und die Aufgabe des Inventars sehr anschaulich mit Kupferstich-Abbildungen samt Kurzbiographien ihrer ehemaligen Besitzer ergänzt. Auch genealogische Werke der Habsburger wie die *Imagines Gentis Austriacae* (1558-1573) schrieben die Bedeutung einzelner Rüstungen weiter, indem sie über die Taten ihrer Träger berichten. Dabei überlagerten sich ikonographische Traditionen – etwa der Bezug zu Herkules, den Erzherzog Ferdinand durch seine Rüstung ganz offensiv pflegte[33] – mit medialen Hybridisierungen (Rüstung und Porträt, graphische Darstellung und Biographie). Auch wenn die Funktion der Rüstung für das Individuum nicht mehr der einer (durch das Tragen) direkten Schausituation entsprach, bleibt sie durch das museale Setting, das Einhegen in einen (Re)Präsentationskontext weiterhin nutzbar für die dynastische Selbstdeutung und wirkt gerade in ihrer Reihung stabilisierend für die mit ihr in Zusammenhang stehende Gruppe. Zugleich offenbart sich in dieser wechselvollen Nutzung, Bezugnahme und Präsentation das tendenzielle Reservoir am Eigensinn des Dinges Rüstung.

Fazit: Die heroische Agency der Rüstung

Rüstungen erweitern und potenzieren den heroischen Charakter, da sie ihre martialische Potenzialität in Dauer überführen und in immer neuen Kontexten abrufbar machen. Sie substituieren den Heldenkörper als haptisch greifbaren Träger heroischer Agency, jedoch nicht ohne auf ihren ursprünglichen Träger zu verweisen. Die ‚Einverleibung' eines mythischen Heroen wie Herkules etwa geschieht, so ließe sich in Ergänzung zur ikonographischen Analyse der gezeigten Beispiele noch anführen, symbolhaft durch

Abb. 9: Innsbruck, Schloss Ambras, Rüstkammer, Schaukästen.

einen als Löwen gestalteten Helm oder durch Schulterstücke in Form von Löwenköpfen, aus deren offenen Mäulern die Arme des gerüsteten Helden zu kommen scheinen (**Abb. 10**). Auch die Medusa und narrative Szenen auf Schild und Panzer dienen (wie dargelegt) der mythologischen Aufladung. Drachenähnliche Monster oder grotesk grinsende Masken als Helme sollen eine vergleichbare apotropäische Wirkung entfalten und verweisen damit ebenso auf die *terribilità* ihres Trägers wie auf die entsprechende künstlerische Qualität. Als Superlativ für die Werke und den Charakter Michelangelos hat Vasari diesen Begriff für den kreativen Furor eines über die Regeln hinausgehenden Künstlers geprägt.[34]

Die Rüstung als heroisches Objekt ist auf Mehrdeutigkeit angelegt. Die Geschichte der Rüstung eröffnet die multiplen Möglichkeiten ihrer Wahrnehmung. Aufstellungskontexte ohne direkten, aber inszenierten Handlungsbezug zeigen die für diesen Prozess sichtbaren Veränderungen deutlich. Wechselnde Funktionen und Bedeutungen werden durch die Dokumentation der Repräsentation stabilisiert, die Rüstung dabei auf jeweils bestimmte Potentiale festgelegt. In Sammlungen und Darstellungsmedien wird die Rüstung ikonisch, bleibt aber in ihrer Hybridität als Objekt und in ihrer repräsentativen Nutzung durch einen Träger noch auf die potenziellen Handlungen eines Helden bezogen. Dieser latente Konnex wird durch die mythologischen Darstellungen noch verstärkt, wird doch dadurch die stillgestellte Rolle als Held (wie etwa Herkules) in der Lebendigkeit der szenischen Treibarbeiten aufgeführt. Oder anders formuliert: Die Darstellungen auf der Rüstung führen die Heldenhaftigkeit eines intendierten Trägers auf. Der Mensch als Akteur bleibt hier bestimmend, doch entwickelt sich gleichzeitig mit seinem Handeln im Laufe ihrer Objektbiographie ein Eigensinn der Dinge (obstinacy) (Hahn 47).

Die offensichtliche Kunstfertigkeit in der Materialbehandlung vieler Rüstungen, die ihren besonderen Wert ausmachen,[35] verweist wiederum nicht nur auf ihren intendierten Träger, sondern auch auf ihren Urheber, den Künstler. Inszenierungen von der Erschaffung (durch autobiographische Schilderungen oder bildlich referenziert mit mythologischer Aufladung, etwa der Schmiede des Vulkan)[36] stellen diesen Bezug deutlich her und laden die Rüstung mit einer weiteren Wahrnehmungsweise auf. Der Kunstdiskurs dominierte damit immer stärker den traditionellen militärischen Diskurs, den die schweren Prunkrüstungen aber ohnehin nicht aufrechterhalten konnten. Ähnlich dem Schwert Durendart war somit die kunstvolle Erscheinungsweise bestimmend, die mehr und mehr unabhängig von

Abb. 10: Schulterstücke Löwenköpfe.

der Wirkweise des Herrschers wurde, an seine potenzielle Heldenhaftigkeit aber weiter gekoppelt blieb. Doch war diese Verbindung nicht an ein konkretes Individuum gebunden, ihre symbolische Aufladung konnte übertragen werden. Die tendenzielle Vagheit in der Bedeutungsgebung tradierter Heldenfiguren wie Herkules oder Alexander dem Großen, die zugleich eine selektive Wahrnehmung von bestimmten, d. h. positiv konnotierten, Episoden aus dem Leben dieser Vorbilder war, gereichte hier zum Vorteil. Deshalb und aufgrund der ‚aufgeführten' Heldenhaftigkeit durch die Rüstung blieb das heroische Potential, als bildlich-diskursiver Anspruch, der Rüstung erhalten. Auch in anderen Wahrnehmungskontexten als dem ursprünglich vorgesehenen konnte dieses Potential überdauern. Die Polysemie der Zuschreibung einer Handlungsmacht der Rüstung blieb in diesem einen Punkt in der Wahrnehmung der Frühen Neuzeit eindeutig.

Christina Posselt-Kuhli studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Geschichte in Frankfurt am Main. Dissertation *Das Porträt in den Viten Vasaris – Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte* (2013), wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Neu-Edition und Kommentierung von Joachim von Sandrarts Teutscher Academie „sandrart.net" 2006–2012, wissenschaftliche Mitarbeiterin (Postdoc) im SFB „Helden – Heroisierungen – Heroismen" der

Universität Freiburg im Breisgau (Teilprojekt „Der Kunstheld“) 2012–2016, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Kunstgeschichte der Universität Hamburg seit 2016 (Projekt „Die Kunstschätze der Universität Hamburg“); Forschungsschwerpunkte: Kunsttheorie und Quellenkunde 15.–17. Jh., die Gattung Porträt in der Frühen Neuzeit, Barockmalerei und Herrscherpanegyrik in Deutschland, Sammlungsgeschichte, Strategien der Herrscherheroisierung mit und durch Kunst.

1 Dazu Beyer 51-64 und Springer.

2 „Meta morphé (in greco), trans formare (in latino): da una forma originaria, di partenza, a una nuova forma, di arrivo, che conserva però il rapporto genetico con la forma originaria“ (Quondam 101).

3 Zur Bedeutung des Objekts, die über die materielle Beschaffenheit hinausgeht, vgl. Mentges 15-42.

4 Zum Aspekt der Kleidung als „kulturelle[r] Basis für die Herausbildung sozialer Hierarchien“, s. Lévi-Strauss 397.

5 Bis in die 1680er Jahre werden noch eigens Harnische zur Repräsentation der Herrscher angefertigt, später ist es hingegen der gemalte Harnisch, der frühere Prunkrüstungen bewusst rekonstruiert; vgl. Beaufort-Spontin 181-182.

6 Diese bedeutungsvolle Umwertung ist für die im Folgenden angeführten Beispiele bereits gegeben und soll deshalb auch nicht weiter reflektiert werden. Es sei nur angemerkt, dass das eigenständige Weiterleben der Rüstung erst dadurch ermöglicht wurde.

7 Zum göttlichen Gehalt von Eneas’ Ausrüstung vergleiche den Beitrag von Christoph Schanze in diesem Heft.

8 Bei Vincenzo Cartari lässt sich die Paarung von Minerva und Vulkan als die beiden Vermögen des Künstlers (neben der intellektuellen Fähigkeit des disegno) – nämlich Invention und Ausführung – finden: „[I]n tutte le arti due cose faccino di bisogno. L’una è l’industria, & l’inventione, l’altra il porre in opera, & far quello, che l’ingegno ha disegnato. Quella s’intende per Minerva, & questo per Volcano, cioè pel foco.“ (Cartari 203)

9 Statius nutzt die Beschreibung der Waffen des Capaneus in seiner *Thebais*, um den Helden zu charakterisieren sowie Waffen und Person in einen „akzidentiellen Zusammenhang“ zu stellen. Die Beschreibung des Schildes wiederum zielt auf das Schicksalsmotiv im Epos. Die Helmzier wiederum, eine Gigantenfigur, ruft Assoziationen an die Jupiter-Gegner, die Giganten, auf. Vgl. dazu Klinnert 27-28.

10 Zu diesem letzten Aspekt Lecoq 2011; Vasari 124, Anm. 82. Die Beschreibung von Waffen diente auch der Literatur, um Informationen in die Narration einzufügen, ohne den Erzählfluss zu unterbrechen: „On peut faire connoître quelque accident particulier de la vie d’un Capitaine, en rapportant ce qu’un excellent Ouvrier aura gravé sur les armes.“ (Lamy 141).

11 Ausführlich zu Eriks Brautwerbungen, den historischen Umständen und den Schwierigkeiten der Auslieferung durch Libaerts, der von den Dänen auf seiner Reise nach Schweden gefangen genommen wurde und schließlich als Hofmedailleur in Dänemark blieb, vgl. Schuckelt und Wilde 26-63. Zur Ikonographie der Herkulesdarstellungen Quondam 115-208; zur Beschreibung auch Schöbel 33-39.

12 Ptolemäus schreibt den hellsten Stern im Herzen des Löwen zudem Mars und Jupiter zu (Tetrabiblos I, 9), vgl. Schuckelt und Wilde 109-110. Möglicherweise wurde das Sternbild auch als memoriales Ruhmzeichen mit Verweis auf astrale Jenseitsvorstellungen gewählt. So erklärte Macrobius den Weg der Seele zum Zeitpunkt der Geburt durch das Band der Tierkreiszeichen von der Pforte beim Zeichen des Krebses bis zum Verlassen des Bereichs der Götter beim Sternbild des Löwen (Macr. somn. 1, 12, 4), vgl. Bechtold 53.

13 Ironie der Geschichte: August der Starke ließ 1719 den Harnisch bei den Hochzeitsfeierlichkeiten für Kurprinz Friedrich August (II.) von Sachsen und Maria Josepha und dem dafür veranstalteten Turnier zum Einsatz kommen (Schuckelt und Wilde 164-165).

14 Vgl. Schuckelt und Wilde 129.

15 Vgl. Battafarano 143.

16 Zudem sollte der Herrscher ja gerade auch in seiner Rüstung bzw. durch sie erkannt werden. Zum Identitätswechsel der Superhelden vgl. den Beitrag von Joanna Nowotny in diesem Band.

17 Die durch seine Familie, die Statthalterin der Niederlande, Margarete von Parma, und Wilhelm von Oranien erwirkt werden konnte (Quondam 65; Schuckelt und Wilde 174-175).

18 Dessen Vater hatte David Libaerts am dänischen Hof gekannt; Quondam 65; Schuckelt und Wilde 160.

19 So dokumentiert durch das Inventar des Turniersaals (I. Galerie) 1836 (Quandt 101); vgl. Schuckelt und Wilde 20 und 163-164.

20 Vgl. dazu Kretzschmar; Marek; Belting 134; Ricci; Brückner.

21 Im Folgenden beziehe ich mich unter anderem auf unveröffentlichte Studien von Wolfgang Liebenwein, die mir dieser freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Ihm sei an dieser Stelle herzlich dafür gedankt.

22 Zu Caravaggios Werk und seinem Kontext vgl. Caneva; Probst 29-33 sowie Berra 55-83; Bertelà 42-43.

23 Vgl. Heikamp 62-76; Kimura 2; Conti 250; Barocchi und Bertelà 359-360.

24 Der andere Reiter hatte laut Inventar von 1631 ebenfalls einen Schild mit einem skulptierten Medusenhaupt. Deshalb kann auch eine Paragone-Beziehung angenommen werden, was die Komponenten von Arte et Marte in der Florentiner Galerie zusätzlich aufrufen würde; vgl. Kimura 4.

25 Und lässt sich bis zu Hesiods Beschreibung von Achills Schild mit einem horrifizierenden Drachen in der Mitte zurückverfolgen.

26 Ulrich Heinen hat auf die rhetorische Funktion von Caravaggios Werk innerhalb der mediceischen Sammlung hingewiesen. Der besitzende Fürst als imaginierter Träger des Medusenhaupt-Schildes wird somit als kluger reflektierender Regent trotz seiner Abwesenheit vorgeführt und es liegt genau in der Affektwirkung des Bildes, „den Betrachter im Sinne des Fürstenlobes von der Gerechtigkeit, Klugheit und Durchsetzungsfähigkeit des Herzogs zu überzeugen“ (Heinen 123). Der Rezeptionsvorgang bzw. seine Stufen vom Erschrecken bis zur Erkenntnis des Kunstcharakters wird in der Allegorie der Medusa selbst zum Thema und verortet hierin auch die apotropäische Wirkung: „Die reflektierte Betrachtung des gemalten Medusenhauptes wird zum besten Gegenmittel gegen den versteinernden Blick der Medusa.“ (Heinen 139) Die Verbindung von Schild und Medusenhaupt ruft zudem synekdochisch die mythologische Erzählung auf. Indem Perseus die Medusa nur durch den Schild der Athena erblickte, konnte er ihrem versteinernden Blick entgehen.

27 Grundlegend dazu Bandmann 75-100.

28 Dazu grundlegend Buck sowie Brink.

29 „[…] il rimanente è roba più da Fortezza che Gallerie“ (Bianchi 121).

30 Zum Aspekt „di dipinto e di arma“, der bereits zwischen Del Monte und Caravaggio zu differenzieren ist, Rossi 47-53.

31 Dieses Raumensemble existiert nicht mehr, Teile wurden 1882 abgerissen.

32 Die Begriffe Ehre, Gedächtnis und Tugenden sind bereits im ersten Katalog der Rüstkammer, dem *Armamentarium heroicum* des Schrenck von Notzing (1601 lateinisch, 1603 deutsch), aufeinander bezogen. Die von Domenicus Custos gestochenen Rüstungen werden in diesem Werk von Kurzbiographien ihrer ursprünglichen Träger begleitet, in denen deren heroische wie tugendhafte Taten erzählt werden.

33 Vgl. dazu Auer 3-4.

34 Zum Begriff der *terribilità*, vor allem in Kontext von Vasari und Michelangelo, vgl. Białostocki 222-225 und Summers 234-241.

35 Dies hatte auch in der Literatur Tradition, etwa in der Beschreibung der Waffen im Rolandslied oder im Eneasroman des Heinrich von Veldeke, vgl. hierzu die Beiträge von Romana Kaske und Christoph Schanze in diesem Band.

36 Mit dem Bildthema der Schmiede des Vulkan können auch kunsttheoretische Positionen verhandelt werden, insbesondere das Verhältnis von Handwerk (personifiziert durch den Schmiedegott) und Intellekt (häufig durch Minerva ins Bild gesetzt); vgl. dazu Reitz 27-45. Zum poetologischen Gehalt der Szene bei Vergil vgl. Egelhaaf-Gaiser.

Literatur

Alciati, Andrea. *Emblematum libellus*. Paris: Wechel, 1542, Reprint Darmstadt: WBG, 1980.

Auer, Alfred. *Vorbild – Abbild. Zur Selbstdarstellung des Renaissancefürsten*. Ausstellungskatalog Sammlungen Schloss Ambras. Innsbruck: Kunsthistorisches Museum, 1988.

Bandmann, Günter. „Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials.“ *Städel-Jahrbuch 2 N. F.* (1969): 75-100.

Barocchi, Paola und Giovanna Gaeta Bertelà, Hg. *Collezionismo Mediceo e storia artistica*. 1 Da Cosimo I a Cosimo II 1540-1621. Florenz: S.P.E.S., 2002.

Battafarano, Italo Michele. „Der barocke Pegasus. Über Grimmelshausens literarisches Selbstverständnis.“ *Simpliciana* 9 (1987): 139-147.

Beaufort-Spontin, Christian. „Der höfische Prunkharnisch im Zeitalter des Absolutismus.“ *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 77. N.F. XLI (1981): 163-188.

Bechtold, Christian. *Gott und Gestirn als Präsenzformen des toten Kaisers. Apotheose und Katasterismos in der politischen Kommunikation der römischen Kaiserzeit und ihre Anknüpfungspunkte im Hellenismus*. Schriften zur politischen Kommunikation, 9. Göttingen: V & R unipress, 2011.

Belting, Hans. *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München: Beck, 2005.

Berra, Giacomo. „La ‚Medusa tutta serpegiata‘ del Caravaggio. Fonti mitologico-letterarie e figurative.“ *Caravaggio. La Medusa. Lo splendore degli scudi da parata del Cinquecento*. Ausstellungskatalog Mailand, Museo Bagatti Valsecchi, 26. März bis 23. Mai 2004. Hg. Dario Cimorelli. Mailand: Silvana, 2004: 55-83.

Bertelà, Gaetà. „La rotella di Caravaggio nell’Armeria ‚Nova‘di Galleria.“ *La Medusa del Caravaggio restaurata*. Hg. Caterina Caneva. Rom: Retablo, 2002: 42-43.

Beyer, Andreas. „Die Rüstung als Körperbild und Bildkörper.“ *Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft*. Symposium Quadriennale 06. Hg. Beat Wyss et al. Paderborn u. a.: Fink, 2008: 51-64.

Białostocki, Jan. “Terribilità.” *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* 3 Theorien und Probleme. Berlin: Mann, 1967: 222-225.

Bianchi, Giuseppe. *Catalogo Dimostrativo della Reale Galleria Austro Medicea di Firenze come era nell’aprile de l’anno MDCCLXVIII*. Florenz: Stamperia imperiale, 1768.

Brink, Claudia, Hg. *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien. Kunstwissenschaftliche Studien* 91. München u. a.: Deutscher Kunstverlag, 2000.

Brückner, Wolfgang. *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*. Berlin: Schmidt, 1966.

Buck, August. *Arma et litterae – Waffen und Bildung: Zur Geschichte eines Topos*. Stuttgart: Steiner Franz Verlag, 1992.

Caneva, Caterina, Hg. *La Medusa del Caravaggio restaurata*. Rom: Retablo, 2002.

Cartari, Vincenzo. I*magini delli Dei de gl’antichi*. Venedig: Tomasini, 1647.

Cellini, Benvenuto. *Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance*. Übers. und Nachwort von Jacques Laager. Zürich: Manesse, 2000.

Conti, Alessandro. „Alle origini della Galleria.“ *Palazzo Vecchio. Committenza e collezionismo medicei 1537-1610*. Ausstellungskatalog Florenz, Palazzo Vecchio. Hg. Paola Barocchi. Florenz: Electa, 1980: 245-250.

Egelhaaf-Gaiser, Ulrike. “Werkstattbesuch bei Vulcanus: Triumphale Geschichtsbilder aus Vergils intertextueller Waffenschmiede (Aen. 8,407-453).“ *Triplici invectus triumpho: Der römische Triumph in augusteischer Zeit*. Hg. Helmut Krasser. Potsdamer altertumswissenschaftlicher Beiträge 25. Stuttgart: Steiner, 2008: 209-237.

Hahn, Hans Peter. *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 2014.

Hauser, Andrea. *Dinge des Alltags: Studien zur historischen Sachkultur eines schwäbischen Dorfes*. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Institutes 82. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1994.

Heikamp, Detlef. „La Medusa del Caravaggio e l’armatura dello Scià Abbâs di Persia.“ *Paragone* 17, 199 N. S. 19 (1966): 62-76.

Heinen, Ulrich. „Zur bildrhetorischen Wirkungsästhetik im Barock. Ein Systematisierungsversuch nach neurobiologischen Modellen.“ *Bildrhetorik*. Hg. Joachim Knape. Saecvla spiritalia 45. Baden-Baden: Valentin Koerner, 2007: 113-158.

Kimura, Taro. „Un’ipotesi iconografia sulla Testa di Medusa del Caravaggio.“ *Predella* 35 (2014). 19.01.2016 <http://www.predella.it/index.php/component/content/article.html?id=51:32-19-ipotesi-iconografica-sulla-testa-di-medusa-del-caravaggio&catid=2:non-categorizzato>.

Klinnert, Thomas C. *Capaneus – Hippomedon. Interpretationen zur Heldendarstellung in der Thebais des P. Papinius Statius*. Diss. Phil. Univ. Heidelberg, 1970.

Kretzschmar, Marthe. *Herrscherbilder aus Wachs. Lebensgroße Porträts politischer Machthaber in der Frühen Neuzeit*. Berlin: Reimer, 2014.

Lamy, Bernard. *Nouvelles réflexions sur l’art poëtique*. Paris: André Pralard, 1668.

Lanzi, Luigi. *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*. Giornale de' letterati XLVII. Pisa: Iacopo Grazioli, 1782.

Lecoq, Anne-Marie. „Vasari et le bouclier d'Achille." *Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations*. Hg. Luisa Capodieci und Philip Ford. Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome 13. Rom/Paris: Somogy Éd. d'Art, 2011: 345-359.

Lévi-Strauss, Claude. *Mythologica* 4 Der nackte Mensch. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 31990.

Marek, Kristin. *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*. München: Fink, 2009.

Mentges, Gabriele. „Kleidung als Technik und Strategie am Körper. Eine Kulturanthropologie von Körper, Geschlecht und Kleidung." *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*. Referate einer Vorlesungsreihe des Collegium generale der Universität Bern 2007. Hg. André Holenstein et al. Bern u. a.: Haupt, 2010.

Probst, Susanne E.L. „La rotella del Caravaggio e la Galleria degli Uffizi." *Caravaggio. La Medusa. Lo splendore degli scudi da parata del Cinquecento*. Ausstellungskatalog Mailand, Museo Bagatti Valsecchi, 26. März bis 23. Mai 2004. Hg. Dario Cimorelli. Mailand: Silvana, 2004: 29-33.

Quandt, Johann Gottlob von. *Andeutungen für Beschauer des historischen Museums*. Dresden: Walther, 1834.

Quondam, Amedeo. *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*. Rom: Donzelli Editore, 2003.

Reitz, Evelyn. „Die Schmiede des Vulkan als Spiegel des Selbst. Amalgamierung eines antiken Bildthemas durch Adriaen de Vries in Prag." D*er Künstler in der Fremde: Migration – Reise – Exil*. Hg. Uwe Fleckner. Berlin u. a.: De Gruyter, 2015: 27-45.

Ricci, Giovanni. *Il principe e la morte. Corpo, cuore, effigie nel Rinascimento*. Intersezioni 182. Bologna: Il Mulino, 1998.

Rossi, Francesco. „La Medusa del Caravaggio: ipotesi iconografiche." *Caravaggio. La Medusa. Lo splendore degli scudi da parata del Cinquecento*. Ausstellungskatalog Mailand, Museo Bagatti Valsecchi, 26. März bis 23. Mai 2004. Hg. Dario Cimorelli. Mailand: Silvana, 2004: 47-53.

Scheicher, Elisabeth. „Zur Entstehung des Museums im 16. Jahrhundert. Ordnungsprinzipien und Erschließung der Ambraser Sammlung Erzherzog Ferdinands II." *Der Zugang zum Kunstwerk. Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum"*. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Wien u. a.: Böhlau, 1986: 43-52.

Schöbel, Johannes. *Ein Prunkharnisch. Der Herakles-Harnisch aus dem Historischen Museum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*. Die Schatzkammer 19. Leipzig: Prisma-Verlag, 1966.

Schuckelt, Holger und Wilde, Sabine. *Triumph und Begehr. Prunkharnische des flämischen Goldschmieds Eliseus Libaerts im Dienste fürstlicher Selbstdarstellung*. Köln: König, 2014.

Seipel, Wilfried. Hg. *Alle Wunder dieser Welt. Die kostbarsten Kunstwerke aus der Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529-1595)*. Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras, 30. Juni bis 31. Oktober 2001. Wien: Kunsthistorisches Museum, 2001.

Springer, Carolyn. *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*. Toronto u. a.: U of Toronto P, 2010.

Summers, David. *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton: Princeton UP, 1981.

Vasari, Giorgio. *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*. Neu übers. von Victoria Lorini. Hg., eingel. und komm. von Matteo Burioni und Sabine Feser. Berlin: Wagenbach, 2004.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Schuckelt und Wilde Abb. 38.

Abb. 2: Schuckelt und Wilde Abb. 79.

Abb. 3: © Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Abbildung aus der Deutschen Fotothek.

Abb. 4: Schuckelt und Wilde Abb. 73.

Abb. 5: Schuckelt und Wilde Abb. 46.

Abb. 6: Schuckelt und Wilde Abb. 129.

Abb. 7: Harten, Martin: Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung, Ostfildern 2006, 107.

Abb. 8: gemeinfrei, 22. Februar 2016 <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Perseus_by_Benvenuto_Cellini?uselang=de#/media/File:Benvenuto_Cellini%27s_Perseus.jpg>.

Abb. 9: gemeinfrei, 22. Februar 2016 <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Innsbruck_2_254.jpg>.

Abb. 10: © KHM-Museumsverband.