

Rüstung

VON PHILIPP ZITZLSPERGER

VERSION 1.0 | ZULETZT BEARBEITET AM 4. OKT. 2021

INHALT

1. Einleitung
2. Systematik
3. Historie
4. Ikonologie – Rüstung zwischen Sein und Schein
5. Einzelnachweise
6. Ausgewählte Literatur
7. Abbildungsnachweise
Zitierweise

1. Einleitung

In der Vormoderne war die (Prunk-)Rüstung ein wichtiges Mittel zum Zweck der [Heroisierung](#) gesellschaftlicher Eliten bei öffentlichen Anlässen, Ritualen und Zeremonien. Ihrem Träger verlieh sie eine neue Identität der Stärke, Maskulinität und Unverletzlichkeit. Auch im Historienbild oder Porträt war sie beliebt und je nach Epoche setzten sich zwei Rüstungstypen durch: die zeitgenössische und – vor allem im 17. und 18. Jahrhundert – die römisch-antike. In der Forschung unbeachtet blieben bislang Hybridrüstungen, die die zeitgenössische oder antike Authentizität des dargestellten Harnisch brechen. Ihre eigenwillige Bildrealität, jenseits der damaligen Lebensrealität, entrückt Reiter- und Personaldenkmäler in eine irrealen und heroische [Zeitdimension](#) zwischen Antike und Gegenwart.

2. Systematik

Mit der dargestellten Kleidung im figurativen Bild (Malerei, Skulptur) werden sowohl bestimmte Eigenschaften dargestellter Personen betont, wie andere Eigenschaften überformt oder sogar unterdrückt werden. Kleidung im Bild ist zudem ein zentrales Vehikel der Maskierung. Als solche dient sie der vestimentären Heroisierung gerade dann, wenn sie nicht nur reale Gewänder abbildet, sondern darüber hinaus neue Erfindungen der Kleidung generiert. Das ist die Differenz von Lebens- und Bildrealität, von Sein und Schein. Die im Bild dargestellte Rüstung figuriert in dieser Hinsicht gewissermaßen als Leitfossil. Das hat

folgenden Grund: Wenn man sich vor Augen hält, dass generell die im Bild sichtbare materielle Kultur vergängliche Artefakte darstellt, die heute nicht mehr erhalten sind, stellt sich die Gretchenfrage, inwiefern die bildliche Repräsentation Tatsachen oder Erfindungen, Sein oder Schein betont. Textile Kleidung aus der Frühneuzeit etwa ist nur in Einzelfällen erhalten, weshalb es methodisch schwer fällt, zu rekonstruieren, ob die im Bild dargestellten Menschen früher wirklich so gekleidet waren, wie sie im Gemälde oder in der Skulptur erscheinen. Wegen ihres Materials hingegen sind Rüstungen in großer Zahl erhalten, die Rüstkammern der Museen der Welt sind reich bestückt mit Harnischen aus verschiedenen Epochen. Diese Realien lassen sich abgleichen mit Rüstungen im Bild und geben die Möglichkeit, die Differenz von Lebens- und Bildrealität zu ermitteln. Diese Differenz ist ein strukturelles Prinzip des ‚Kostümarguments‘, das die Betrachter affiziert haben muss, weil es den Sehgewohnheiten des Alltags widerspricht.[1]

Dieses methodische Vorgehen der Ermittlung des Kostümarguments verschafft Einblick in die Bereiche der Rezeptionsästhetik. Denn die Sehgewohnheiten waren auch damals gelenkt von der Symbolkraft der Kleidung sowohl am leibhaftigen Menschen als auch an seiner Darstellung im Porträt. Abweichungen von der Kleidernorm, Anspielungen auf Wahrheit oder Dichtung im Bild wurden aufmerksam registriert – zumindest Gerichte ahndeten die Kunst der vestimentären Devianz im Bild. Wer sich in unstandesgemäßer Kleidung porträtieren ließ, den erwarteten empfindliche Strafen.[2] Gerichtsurteile sind die Spitze des Eisbergs der vestimentären Wirkungsgeschichte und geben einen Eindruck davon, dass Kleidung im Bild kein randständiges Thema der Kunstbetrachtung war. Übertragen auf die Darstellung von Rüstungen im Bild geht es im Folgenden weniger um Devianz als vielmehr um die vestimentäre Differenz zwischen Alltag und Bild, die man mit heutigen Augen zuerst einmal entdecken muss, weil sie bisweilen nur subtil in Erscheinung tritt. Dann nämlich stellt sich heraus, dass die Rüstung im Bild eine doppelte Heroisierungstechnik ist: Zum einen verleiht sie – wie jede andere Rüstung auch – ihrem Träger eine neue Identität der Stärke, Maskulinität und Unverletzlichkeit; und ihre Symbolsprache wurde umso lauter, je mehr ihre Schutzfunktion mit der Entwicklung neuzeitlicher Schusswaffen schwand.[3] Zum anderen bezeichnet ihre Metamorphose zur Hybridrüstung im Bild eine Steigerung der Heroisierung, mithin die Apotheose des Helden, der nunmehr entrückt und nicht von dieser Welt zu sein scheint.

Die Unterscheidung von Lebens- und Bildrealität ist deshalb ein methodisches Desiderat, werden doch Kleiderdarstellungen im Bild oft sehr leichtfertig als Spiegel einer vergangenen Lebenswirklichkeit missverstanden. Forschungen zur materiellen Kultur der Vormoderne erliegen nicht selten der Versuchung, in Ermangelung überlieferter Realien deren Darstellung im Bild als zuverlässiger Quelle zu vertrauen. Genreszenen etwa zeigen Gebrauchsgegenstände, Kleidung oder Accessoires und gelten rasch als Zeugen ihrer Existenz und ihres Gebrauchskontextes. Der materielle Überlieferungsbefund ist bezüglich der Rüstungen günstiger, da ihr Metall eine relativ große Halbwertszeit hat. Man kann sie deshalb gut mit zeitgenössischen Darstellungen in Kunstwerken abgleichen. Wie im Folgenden an ausgewählten Beispielen zu zeigen ist, rekurriert ihre bildliche Repräsentation nicht immer auf Realien der damaligen Zeit. Vielmehr erscheinen Rüstungen insbesondere an Porträtstatuen bisweilen als unwirkliche Idealisierung, als hybrides Kostümargument, das eine Sonderform der geharnischten Heroisierung ist. Das hybride Kostümargument führt als Verbesonderungsstrategie in ein abstraktes Heldennarrativ, das weniger auf konkrete historische oder mythische Helden, sondern vielmehr auf Heldenzeiten und -epochen rekurriert.

3. Historie

Die kunstgeschichtlichen Beobachtungen beginnen am [Reiterdenkmal](#) des Gattamelata in Padua (Abb. 1). An ihm schuf Donatello 1450 erstmals eine bis heute kaum beachtete Hybridrüstung. Carsten-Peter Warncke und Joachim Poeschke hatten 1999 bzw. 2008 zwar darauf hingewiesen, dass Donatello eine römisch-antike Rüstung einsetzte, über die sich bereits der Architekt und Bildhauer Filarete unmittelbar nach der Aufstellung des Reiters echauffierte.^[4] Allerdings blieb unerwähnt, dass die antik-römische Rüstung mit zeitgenössischen Bestandteilen kombiniert ist. Gerade weil die Aufmerksamkeit auf dieses Hybridmodell nicht gelenkt wurde, ist seine Ausdeutung ebenso offengeblieben, wie die Entdeckung weiterer Hybridrüstungen ausblieb.

Abb. 1-3: Anfänge der Hybridrüstung bei Donatello



Abb. 1: Donatello: Gattamelata

1450, Padua, Piazza del Santo.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](#)



Abb. 2: Triumph des Marc Aurel in Rom

176 n. Chr., Rom, Palazzo dei

Conservatori.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](#)

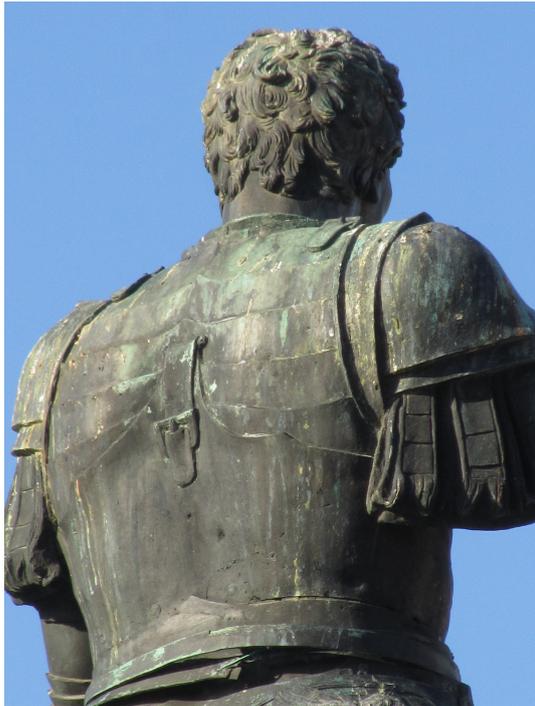


Abb. 3: Donatello: Gattamelata (Detail)

1450, Padua, Piazza del Santo.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/)

Die römisch-antike Rüstung Gattamelatas ist vor allem an den Lederlaschen an Schulter und Hüftregion zu erkennen, wie sie im Vergleich mit dem Triumph-Relief des Marc Aurel im Konservatorenpalast in Rom (Abb. 2) sowohl am stehenden Soldaten links und am reitenden Kaiser in Erscheinung treten. Im realen Gebrauch ermöglichten sie ihrem Träger die Bewegungsfreiheit von Armen und Beinen. Ebenfalls antikisch ist Gattamelatas Brustpanzer. Seine Befestigung mit Riemen und Schnallen an den Schultern und am Rücken stellte Donatello mit archäologischer Präzision dar (Abb. 3). Was aber in der Rückenansicht Gattamelatas auch auffällt, ist Donatellos Inkonsequenz. Denn während in der Antike die eisenbewährten Lederlaschen an den Schultern der Bewegungsfreiheit der Arme dienten und gleichzeitig schützten, trägt Gattamelata nun an den Schultern zusätzlich übereinander gelagerte Schulterplatten. Sie sind dezidiert unantik, zeitgenössisch, und in Kombination mit den Lederlaschen kontraproduktiv, sofern man sich den Reiter in Bewegung vorstellt.

Donatellos Hybridrüstung setzt sich schließlich an Armen und Beinen des Reiters fort, wo neben den Gelenkplatten die übrigen Gliedmaßen in Plattenschienen verpackt sind. Im Lendenbereich wiederholt sich der Zusammenprall zeitgenössischer und antiker Rüstung wie an den Schultern, denn dort sind im Hüft- und Oberschenkelbereich zum einen die typisch römischen, rockartigen Lederlaschen mit Metallschuppen in Bronze imitiert, unter denen zum anderen die Beinschienen nach unten über die Knie bis zu den Füßen fortgeführt sind. Statt der antiken Sandalen, wie sie bei Marc Aurel gut zu erkennen sind, trägt Gattamelata gepanzerte Schuhe. Darüber hinaus sind auch das Zaumzeug und der Sattel mit Steigbügeln zu erwähnen, die Mitte des 15. Jahrhunderts üblich und in der Antike unbekannt waren.

Donatellos Rüstungserfindung ist in der Geschichte der Reiterdenkmäler einmalig. Nach ihm sollten die folgenden Bronzereiter zuerst zeitgenössische Rüstungen ohne antike Anspielungen tragen, wie etwa Giambolognas Reitermonumente für Cosimo I. de' Medici von 1594 und Ferdinando I. de' Medici in Florenz von 1608 (Abb. 4).^[5] Knapp 20 Jahre später leitete

Francesco Mochi den Paradigmenwechsel ein, indem er seine Farnese-Reiter, Ranuccio I. und Alessandro Farnese in Piacenza, in vollständig antiker Ausrüstung darstellte (Abb. 5): Nun sind Arme und Beine nackt, die Reiter tragen Sandalen, und Sattel, Steigbügel sowie Sporen fehlen. Nach Mochis Farnese-Skulpturen erschienen die Bronzereiter ausschließlich im rein antiken Gewand. Exemplarisch dafür stehen Schlüters *Großer Kurfürst* (1703) in Berlin ebenso wie die zehn Reitermonumente Ludwigs XIV. in Paris und anderen französischen Städten, die die Revolution nicht überlebten, aber in Kleinskulpturen und Stichen bezeugt sind. Einheitlich verzichteten diese und andere Reitermonumente europaweit auf den Donatello-Typus der Hybridrüstung, schlugen sich eindeutig auf die Seite der Antikisierung, die nur in einem Detail ihre Brechung erfährt, das auch damals störend empfunden wurde: die zeitgenössische Frisur der langhaarigen Lockenpracht passte nicht zur antiken Tracht.[6]

Abb. 4-5: Reiterstandbilder mit Antiker und zeitgenössischer Rüstung



Abb. 4: Giambologna: Reitermonument für Ferdinando de' Medici

1608, Florenz, Piazza della Signoria.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](#)



Abb. 5: Francesco Mochi: Reitermonument für Alessandro Farnese

1625, Piacenza, Piazza dei Cavalli.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](#)

Vor dem Hintergrund der Geschichte der neuzeitlichen Reitermonumente in Europa erscheint Donatellos Hybridrüstung als ein seltsames Unikat, das bis heute nicht schlüssig erklärt werden kann. Für einen Erklärungsversuch sind weitere Standbilder, insbesondere Personaldenkmäler und ihre Rüstungsdetails, in den Blick zu nehmen. An den Standfiguren ohne Pferd lassen sich zwei Typen feststellen, die den Dargestellten entweder in zeitgenössischer, authentischer Rüstung oder in Hybridrüstung betreffen. Authentisch etwa tritt die Statue Ferdinands I. de' Medici auf, die sowohl in Arezzo, Livorno als auch Pisa am Personaldenkmal einheitlich gekleidet ist und in dieser Hinsicht auch den erwähnten Medici-Reitern in Florenz entspricht.[7] In Livorno bekrönt die Statue des stehenden Medici das berühmte Sklavenmonument (*Monumento dei quattro mori*) von Pietro Tacca (Abb. 6). Vestimentäre Kennzeichen sind das Schoßwams, der von der Hüfte bis knapp über die Knie rockförmig nach unten ausläuft. Über dem Wams trägt der Großherzog einen Brustpanzer mit dem gewölbten, vertikalen Gänsekiel über Brust und Bauch, nebst Arm- und Beinschienen mit den Gelenkplatten, die in Voluten auslaufen, die von Giambolognas oben erwähnten Reitermonumenten der Medici übernommen sind, weshalb dieses Detail – das sei in Parenthese erwähnt – weniger auf eine konkrete Rüstung rekurrieren dürfte, als vielmehr auf ein künstlerisches Stilmittel, das dem Medici-Harnisch vorbehalten blieb. Grundsätzlich sind derartige leichte Harnische in den Rüstkammern der Welt wiederzufinden, nicht jedoch das textile Schoßwams, der aber wenigstens über die Porträtmalerei der Zeit überliefert ist und als authentisch gelten darf.[8] Die Medici-Statue in Livorno steht also für den authentischen Typus mit – sofern man das mit Sicherheit sagen kann – zeitgenössischer Kleidung und Rüstung. Sein Typus prägt das gesamte 16. Jahrhundert des Personaldenkmal bis weit in das 17. Jahrhundert hinein.

Umso kontrastreicher erscheinen einige Ausnahmen der Regel, die dem unauthentischen Typus zuzurechnen sind. Es handelt sich dabei um Ganzkörperporträts, von denen man nun meinen könnte, dass sie von der authentischen, zeitgenössischen Kleidung überwechseln zu reiner Antikenrezeption, also zum Feldherren in antik-römischer Rüstung, der das Reiterstandbild seit den Farnese-Reitern einheitlich prägte. Doch das Personaldenkmal weist eine andere Entwicklung auf, die ein erster cursorischer Blick nicht gleich offenbart, da die antik-römische Rüstung das Erscheinungsbild zuerst dominiert. Auf den zweiten Blick jedoch ist jene Hybridrüstung zu erkennen, die, wie bei Donatellos Gattamelata, Antike und Gegenwart kombiniert. Den Anfang machte Baccio Bandinelli mit der lebensgroßen Marmorstatue des Condottiere Giovanni dalle Bande Nere 1545 (Abb. 7). Mit geradezu archäologischer Akribie verlegte sich Bandinelli nun auf eine antik-römische Rüstung, die deshalb Beachtung verdient, weil sie antike Legionärs- und Kaiserdarstellungen z. B. der Trajanssäule (Abb. 8) mit großer Präzision imitiert. Auch die Knie-Strumpfhose ist getreu übernommen. Aber Bandinellis Statue des Medici-Feldherren kommt ohne ein gegenwartsbezogenes Kleidungsdetail nicht aus, indem der gepanzerte Stehkragen und der Schuppenpanzer im Schlüsselbeinbereich, der nur im Kragenausschnitt des antiken Brustpanzers zu sehen ist, suggerieren, dass Giovanni unter dem Brustpanzer auf seine zeitgenössische Feldherrenkleidung nicht verzichtet.

Abb. 6-9: Standfiguren



Abb. 6: Pietro Tacca: Monumento dei quattro mori (Ferdinand I. de' Medici)

1629, Livorno, Piazza Micheli.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/)



Abb. 7: Baccio Bandinelli: Giovanni dalle Bande Nere

1545, Florenz, Palazzo Vecchio.

Quelle: Muccini, Ugo: *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*. Florenz 1990: Le Lettre, 36.

Lizenz: Zitat gemäß § 51 UrhG



Abb. 8: Trajanssäule (Detail): Trajan empfängt Barbarenfürsten

113 n. Chr., Rom, Foro di Traiano.

Quelle: Depeyrot, Georges: *Légions Romaines en Campagne la Colonne Trajane*, Paris 2008: Éditions Errance, 104.

Lizenz: Zitat gemäß § 51 UrhG



Abb. 9: Bartolomeo Campi: Römisch-antike Rüstung des Guidobaldo II. della Rovere

1546, Real Armería, Madrid.

Quelle: Pyhrr, Stuart W. / Godoy, José-A. (Hg.): Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his Contemporaries, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art. New York 1998: The Metropolitan Museum of Art, 278.

Lizenz: Zitat gemäß § 51 UrhG

Worin aber besteht die Gewissheit, dass es dieserart Hybridrüstung in der damaligen Lebensrealität nicht gab? Im vorliegenden Fall deutet der Sachverhalt darauf hin, dass Hybridrüstungen eher Angelegenheit der Bilder denn der Wirklichkeit waren. Dass die gesellschaftlichen Eliten, insbesondere Herrscher, in der Frühneuzeit auf Umzügen durchaus Imitate antik-römischer Rüstungen trugen, ist nicht zuletzt durch Realien bezeugt. Einige antikisierende Brustpanzer und Burgonets „all’antica“, antikisierende Helme, sind erhalten. Sie lassen den Rückschluss zu, dass Auftritte in antiker Rüstung zu festlichen Gelegenheiten und

Umzügen möglich waren. Ansonsten beläuft sich die Antikenrezeption auf ornamentale Details an zeitgenössischen Harnischen der Frühneuzeit, etwa Löwenköpfe an Schulterstücken oder einem Medusenhaupt auf einem Schild.[9] Eine Hybridrüstung, wie sie an besprochenen Denkmälern vorzufinden ist, ist aber nicht überliefert, sie existiert nur im Bild, mit einer Ausnahme:[10] Bartolomeo Campi fertigte 1546 eine römisch-antike Rüstung für Guidobaldo II. della Rovere (Abb. 9), die sich heute in der Real Armería (Madrid) befindet. Ihre Hybridform manifestiert sich am rechteckigen Kragenausschnitt des Brustpanzers, der wie ein Fenster die Sicht freigibt auf einen unterlegten Plattenpanzer mit Stehkragen. Die gleiche Hybridform war ein Jahr zuvor, 1545, an Bandinellis Statue des Giovanni dalle Bande Nere in Erscheinung getreten (Abb. 7). Vermutlich hat Campi Bandinellis Kragentypus von der Skulptur in die Realie übertragen. Dieser Bezug war in der Forschung bislang übersehen worden. Seine Deutung steht daher noch aus. Zu vermuten ist aber jetzt schon, dass diese Ausnahme wohl die Regel bestätigt – die Regel, dass Hybridrüstungen weder im Kriegshandwerk noch bei rituellen Gelegenheiten üblich waren. Nicht auszuschließen ist, dass Hybridrüstungen von Skulpturen im Ritual übernommen wurden, gerade um in einem festlichen Aufmarsch ihren Träger wie eine Skulptur erscheinen zu lassen. Denn überliefert ist, dass Herrscher bei zeremoniellen Auftritten in einer skulpturenhaften Unbeweglichkeit wie ihre Herrscherbilder erschienen, um sich, einem ‚unbewegten Bewegter‘ gleich, über die Sterblichen zu erheben.[11] Sollte sich bewahrheiten, dass die Hybridrüstung als Referenz auf das Reiter- und Personaldenkmal zu verstehen war und deshalb dem lebenden Herrscher zu ausgewählten Gelegenheiten die Aura des skulpturenhaften Demiurgen verleihen konnte, wäre ihr Heroisierungspotential in Kunst und Ritual kaum noch zu überschätzen.

Knapp 20 Jahre nach Bandinellis Hybridrüstung von 1545 entwickelte Leone Leoni 1564 an der sepulkralen Standfigur des Gian Giacomo Medici im Mailänder Dom eine neue Form (Abb. 10). Auch der kaiserliche General hat den antiken Brustpanzer angelegt; auch hier wie bei Bandinelli besticht die große archäologische Detailgenauigkeit. Der kostümierende Antikisierungsgrad scheint sogar noch zusätzlich erhöht, denn im Vergleich zu Bandinellis Kragengestaltung zeigt Leoni den nackten Hals und entlang des rechteckigen Ausschnitts des Brustpanzers die Mäander der darunter liegenden Tunika. Leonis Antikisierung ist im Oberkörperbereich größtmöglich. Doch an Gian Giacomos rechtem Bein nahm Leoni eine ungewöhnliche Ergänzung vor, die hier vermutlich das erste Mal in Augenschein tritt. Denn unter den eisenbewährten, antikischen Lederstreifen des Waffenrockes um die Lenden quillt nach unten die zeitgenössische Heerpauke hervor – jene Pluderhose, die wie ein aufgeblasener Ballon das obere Drittel des jeweiligen Oberschenkels umhüllt. Zudem sieht man über dem Knie ein horizontales Band, eine Art Strapse, ein unantikes Accessoire, das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dabei half, den langen, strumpffartigen Stiefelschaft zu halten, der bis über das Knie hochreichte.

Auf dem Porträt des spanischen Königs Philipps II. (Abb. 11) ist diese Stiefelmode gut zu erkennen. Die Bindung am Oberschenkel verläuft etwas anders. Entscheidend aber ist die Erkennbarkeit des hellbraunen Stiefelschafts über den weißen Strümpfen. Und die erwähnte Heerpauke ist jene Pluderhose, die zunächst in Spanien verbreitet war und während des 16. Jahrhunderts die europäische Hofmode eroberte. Sie war ebenso ziviles Kleidungsstück wie sie auch unter dem Harnisch getragen werden konnte. Zahllose Porträtbeispiele aus aller Herren Länder, von Kaiser Karl V. über Heinrich VIII. in England, Henri IV. in Frankreich bis zum schwedischen König Gustav Adolf zeigen die Heerpauken mit Stilschwankungen im Einsatz.[12] Allein, keiner der Porträtierten trägt die Heerpauke in Kombination mit antik-

römischer Rüstung. Leonis Mailänder Bronzeskulptur setzte hier neue Maßstäbe.

Und er beließ es nicht bei einer Ausnahme. Die zweite Ausnahme ist die Standfigur des Ferrante Gonzaga in Guastalla (1588) in der Poebene zwischen Parma und Mantua (Abb. 12).[13] Mit ihr rekurrierte Leoni auf seine Gonzaga-Figur in Mailand. Ausprägung des Standmotivs und die schwere Stoffdrapierung über dem Spielbein sind Wiederholungen. Und Leoni wiederholte die Heerpauke unter der antiken Rüstung, wie sie am Oberschenkel von Gonzagas Standbein subtil unter dem antiken Waffenrock zum Vorschein kommt. Das Standbein selbst ist nun aber nackt geblieben, kein hoher Stiefelschaft ist zu sehen. Gonzagas Spielbein – auch das unterscheidet ihn vom Mailender Modell – ruht in Siegerpose auf einem sich am Boden windenden Satyr – eine Reminiszenz an Cellinis Perseusstatue. Zwischen den Bocksbeinen des Satyrs kriecht eine Hydra, und beide zusammen verkörpern nach Vasari das Laster und den Neid. Leonis Medici- und Gonzagafigur bespielen also sehr unterschiedliche Raumfunktionen: In Mailand handelt es sich um eine Grabmalsgestaltung, in Guastalla um eine Platzgestaltung. Beide Bronzestatuen sind aber formal in ihrer eigenartigen Hybridrüstung vereint. Denn beide zeigen die seltene Einheit von Vergangenheit und Gegenwart, von römisch-antiker Rüstung und zeitgenössischer Heerpauke.

Abb. 10-12: Neuerungen und Besonderheiten



Abb. 10: Leone Leoni: Standfigur des Gian Giacomo Medici

1560–1564, Mailand, Dom.

Quelle: Poeschke, Joachim: Skulptur der Renaissance. Band 2: Michelangelo und seine Zeit. München 1992: Hirmer, Tafel 250.

Lizenz: Zitat gemäß § 51 UrhG



Abb. 11: Alonso Sánchez Coello: Philipp II. von Spanien

1565, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 3995.

Quelle: [KHM-Museumsverband](#)

Lizenz: [Creative Commons BY-NC-SA 4.0](#)



Abb. 12: Leone Leoni: Ferrante Gonzaga
1588, Guastalla, Piazza Giuseppe Mazzini.
Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger
Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/)

Auf der unabgeschlossenen Suche nach der Hybridrüstung in der Porträtskulptur ist am Ende noch Schlüters Porträtbüste des Prinzen von Homburg vorzustellen (Abb. 13).^[14] Auch sie überrascht durch die seltene Hybridkleidung. Schlüters Stilmittel ist die überbordende Arbeit mit der Stoffdraperie, die den Gesamteindruck der Büste prägt. Zum einen setzte er die im niederländischen Bereich damals verbreitete Feldbinde ein, die – vom Betrachter aus gesehen – als bronzene Stoffbahn von oben links nach rechts unten über den Brustkorb geführt ist. Zum anderen setzte Schlüter den Mantel, die Fülle des Paludamentums ein, dessen Drapierung die Feldbinde auf halbem Wege verschluckt. Kunstvoll und aufwendig ist der Mantel diagonal über die Vorder- und Rückseite der Büste gelegt, um schließlich rechts, von hinten über die Schulter geworfen, die fellbesetzte Innenseite nach außen zu kehren. So wird der Hermelin als Herrscherinsignie sichtbar. Das Hauptinteresse gilt aber der – vom Betrachter aus gesehen – linken Seite der Büste, auf der die Rüstung des Landgrafen sichtbar ist. Dort gibt das üppige Paludamentum den Ausschnitt frei, das ansonsten den Rest der Büste verhüllt. Und durch die gegenläufige Feldherrenbinde wird der Ausschnitt zweigeteilt. So entsteht ein Vexierbild des Landgrafen, der sich in zwei verschiedenen Epochen gleichzeitig zu befinden scheint. Während am Oberarm deutlich die horizontalen, schuppenartig ineinandergefügten Platten eines zeitgenössischen Harnisch zu erkennen sind, handelt es sich im mittleren Brustbereich, rechts von der Feldherrenbinde, eindeutig um einen antiken Brustpanzer. Er ist an dem mittigen Medusenhaupt zu erkennen und links davon an dem Schulterriemen, an dessen unterem Ende ein Stück Schnur durch eine Öse geführt ist. Apotropäische Medusenhäupter und Schulterriemen sind typisch für die antik-römische Feldherrentracht, die am Oberkörper aus einem Brust- und einem Rückenpanzer bestand, die beide an den Flanken und über die Schultern mit Riemen zusammengebunden wurden (an Gattamelata bereits gesehen). Den Schulterriemen besonders anschaulich macht die Marmorbüste Kaiser

Commodus (um 190 n. Chr., Abb. 14). Sie steht für eine ganze Armada von antiken Büsten, die den Brustpanzer mit den Schulterriemen und bisweilen dem Haupt der Medusa im Zentrum zeigen. Und an Schlüters Porträtbüste bildet sie das komplexe Gravitationszentrum der Antikisierung, die ansonsten leicht übersehen werden könnte.

Abb. 13-14: Porträtbüsten



Abb. 13: Andreas Schlüter: Landgraf Friedrich II. von Hessen-Homburg

1701, Schloss Bad Homburg.

Quelle: Zitzlsperger, Philipp: Schlüters Porträtbüste des „Prinzen von Homburg“.

In: Kessler, Hans-Ulrich (Hg.): Andreas Schlüter und das Barocke Berlin.

Ausst.Kat. Bode-Museum, Berlin.

München 2014: Hirmer, S. 358.

Lizenz: Zitat gemäß § 51 UrhG



Abb. 14: Büste des Kaisers Commodus

um 190 n. Chr., Rom, Musei Capitolini.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/)

4. Ikonologie – Rüstung zwischen Sein und Schein

Die Heroisierung des Prinzen ebenso wie der anderen besprochenen Protagonisten mit Hybridrüstungen liegt also in der ostentativen Brechung der Antike durch Gegenwart. Die eigenwillige Kombination der antiken Rüstung mit zeitgenössischen Elementen, die teils auf Rüstungen teils auf Zivilkleidung wie etwa der Heerpauke alludieren, ist ein Alleinstellungsmerkmal in der frühneuzeitlichen Porträtkunst, die ein neues, heroisches Narrativ aufbaut – ein Narrativ, das die Exzeptionalität ihrer Akteure in den Vordergrund stellt. Denn ihre vestimentäre Erscheinung ist ‚nicht von dieser Welt‘, sie ist unreal und ideal. Sie entbehrt auch des direkten Vergleichs, etwa mit dem Vorbild antiker Kaiser durch antike Rüstungsdarstellungen an den Reiterstatuen Ludwigs XIV. oder des Großen Kurfürsten im 17. und 18. Jahrhundert. Während dort die Identität mit den klassischen Vorbildern nur durch den Porträtkopf – im Barock insbesondere durch die Allongeperücke – gebrochen ist, bezeichnet die Hybridrüstung im Gegensatz dazu die Kreation eines neuen Herrschertypus, gewissermaßen die Synthese aus Antike und Gegenwart. Sie besteht aus der **Präfiguration** durch den vestimentären Antikenverweis, dessen Modifikation einen neuen Helden generiert.

Eine konkrete Deutung dieser vestimentären Synthese, die der Heroisierung mehr Konkretion verleiht und in einen kulturgeschichtlichen Rahmen einbindet, steht noch aus. An anderer Stelle konnte nachgewiesen werden, dass die Hybridrüstung auf unterschiedliche Zeitkonzepte im frühneuzeitlichen Geschichtsverständnis alludiert.^[15] Hier kann nur angedeutet werden, dass die historiographische Einschätzung von Geschichte und Gegenwart im 17. Jahrhundert einem eklatanten Wandel unterworfen war, der die Hybridrüstung befördert haben könnte. Spätestens seit Reinhart Kosellecks Forschungen zur *Vergangenen Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (1979) sind verschiedene Zeit- und Zukunftskonzepte der frühneuzeitlichen Geschichte ins Bewusstsein gerückt. Danach lebte – grob gesprochen – das Mittelalter in einem linearen Zeitverständnis. Linear meint, dass man in ewiger Endzeiterwartung verharrte und auf die Erfüllung des göttlichen Heilsplanes am jüngsten Tag wartete. Selbst Luther hielt das Ende des linearen Zeitverlaufs für greifbar nahe und rechnete jederzeit mit der Apokalypse.

Just in dieser Zeit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts änderte sich aber die Einstellung zur Vergangenheit, teilte sich die Vergangenheit in eine *historia sacra* und eine *historia profana*. Das lineare Geschichtsbild einer unvergänglichen Gegenwart blieb in der *historia sacra* erhalten. Ihm gesellte sich – gewissermaßen als Antithese – das zyklische Geschichtsbild der *historia profana* hinzu. Wie der Begriff der ‚Renaissance‘ bereits verdeutlicht, versteht sich zyklische Geschichte im Rekurs auf die Antike nun als Abfolge von Phasen eines sich stets wiederholenden Niedergangs und Aufstiegs von goldenen, silbernen und eisernen Zeitaltern (z. B. Ovid, Polybios etc.). Giorgio Vasari führte das zyklische Modell bekanntlich in die Kunstgeschichte ein, indem er sich an Niccolò Machiavellis *Istorie fiorentine* (1532) orientierte, letzterer die Geschichte der Stadt Florenz als Lebenszyklus beschreibt.

Die Standfigur Ferrante Gonzagas in Guastalla (Abb. 12) in antiker Rüstung und zeitgenössischer ‚Heerpauke‘ könnte so gesehen als die Personifizierung zyklischer Wiederkehr eines ehemals goldenen Zeitalters der römischen Antike gedeutet werden. Ähnlich ließe sich auch Donatellos 130 Jahre früher entstandene Reiterstatue (Abb. 1) deuten. Schlüters Landgrafenbüste (Abb. 13) rekurriert auf diesen italienischen Kompromiss und bleibt nördlich der Alpen ein Unikat.

Die Hybridrüstung wäre in letzter Konsequenz dann auch dazu geeignet, den damals eskalierenden „Kostümstreit“ zu schlichten. Dabei ging es um die Frage, ob Denkmäler für Zeitgenossen diese in antiker oder zeitgenössischer Kleidung darzustellen haben. Der Kostümstreit eskalierte an den Kunstakademien Europas im 18. Jahrhundert und beeinflusste die Agenda der Ministerien bis in die obersten Hierarchien. In Preußen etwa sah sich Friedrich II. genötigt, den Kostümstreit selbst zu entscheiden, indem er sich übrigens gegen die antike und für die zeitgenössische Kleidung an Denkmälern entschied. Die Statuen seiner Generäle am Berliner Hausvogteiplatz zeugen von diesem Paradigmenwechsel, sind doch Generalfeldmarschall Kurt Christoph von Schwerin (1769) und Generalleutnant Hans Karl von Winterfeldt (1777) noch in antik-römischer Rüstung, nach ihnen die anderen Feldherren jedoch in zeitgenössischer Uniform dargestellt worden.[16] Für den frühen Kostümstreit in Frankreich exemplarisch stehen die beiden konkurrierenden Königsbüsten von Gianlorenzo Bernini und Jean Varin in Versailles. Als Bernini 1665 in Paris weilte und von Ludwig XIV. eine Marmorbüste anfertigte, entstand gleichzeitig und als Antithese die Büste Varins. Während Bernini den Sonnenkönig in einem zeitgenössischen Feldherrenpanzer darstellte – erkennbar an den Schuppenplatten im linken Schulterbereich –, verlegte sich Varin auf den antiken Brustpanzer mit bekannten Lederlaschen an der rechten sichtbaren Schulter. Gegensätzlicher konnten die Büsten in ihrer vestimentären Ausstattung nicht sein. In diesem Paragone entschied sich der Pariser Hof schließlich für Varins Antikenversion und der König ließ sie an prominentester Stelle der Gesandtentreppe in Versailles aufstellen, während das Werk des Italieners in das Billardzimmer verräumt wurde.[17]

Grundlage der Entscheidungsfindung war das Kostüm in Zeiten der *Querelle des Anciens et des Modernes*. Die *Querelle* kreiste bekanntlich um die Frage, ob die französische Gegenwarts-Kultur (Kunst, Mode, Sprache) der römisch-antiken überlegen sei. Es ging letztendlich um den Widerstreit von rückwärtsgewandter Antikenbegeisterung und geschichtlichem Fortschrittsglauben, letzterer die Antike durch die damalige Moderne überflügelt sah.[18] In diesem Ringen um das richtige Zeitverständnis sind beide Königsbüsten zu verorten. Sie vertreten die Pole der streitenden Lager. Vor dem Hintergrund der *Querelle* erscheinen die besprochenen Hybridrüstungen wie ein Kompromiss. Sie wirken wie ein ‚sowohl als auch‘ und nicht ‚entweder oder‘. Sie sind ambig und erwecken den Anschein der zeitlichen Unbestimmtheit. Daraus beziehen sie ihre heroisierende Kraft, indem sie die Differenz von Sein und Schein herausarbeiten und das Heroenporträt in die entrückte Sphäre einer apothetischen Unwirklichkeit verschieben.

5. Einzelnachweise

1. Grundlegend zur Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte, zur Differenz vestimentärer Lebens- und Bildwirklichkeit und dem daran angeschlossenen „Kostümmargument“ vgl. Zitzlsperger, Philipp: „Kostümkunde als Methode der Kunstgeschichte“. In: Kritische Berichte 34.1 (2006), 36-51; Zitzlsperger, Philipp: Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin 2008: Akademie Verlag. De Günther, Sabine / Zitzlsperger, Philipp (Hg.): Signs and Symbols. Dress at the Intersection between Image and Realia. Berlin 2018: De Gruyter. Der folgende Artikel ist eine um viele Aspekte und Akzentverschiebungen erweiterte Fassung meiner ursprünglichen Publikation von 2012, Zitzlsperger, Philipp: „Kleiderbilder und die Gegenwart der Geschichte. Gattungsübergreifende Überlegungen zum Verhältnis von

- Personaldenkmal, Historienbild und der Kleidung in der Kunst“. In: Ganz, David / Rimmel, Marius (Hg.): *Kleider machen Bilder. Vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache*. Emsdetten / Berlin 2012: Ed. Imorde, 117-138.
2. Zitzlsperger: *Dürers Pelz und das Recht im Bild*, 2008, 137-138.
 3. Springer, Carolyn: *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*. Toronto / Buffalo / London 2010: University of Toronto Press.
 4. Warncke, Carsten-Peter: „Rang, Platz, Pose und Kostüm. Politische Kategorien öffentlicher Personaldenkmalen in der Frühen Neuzeit“. In: Ackermann, Marion / Kanzenbach, Annette / Noll, Thomas / Streetz, Michael (Hg.): *Kunst und Geschichte. Festschrift für Karl Arndt zum siebzigsten Geburtstag*. München 1999: Deutscher Kunstverlag, 195-208, 197; Poeschke, Joachim: „Reiterbilder und Wertesymbolik in der Frührenaissance. Zum Gattamelata-Monument Donatellos“. In: Poeschke, Joachim / Weigel, Thomas / Kusch-Arnhold, Britta (Hg.): *Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*. Münster 2008: Rhema, 155-178, 163-165.
 5. Die Forschung zur Geschichte der Reiterdenkmäler der Frühneuzeit lässt generell den Kleidungsaspekt außer Acht. Einzig Carsten-Peter Warncke („Rang, Platz, Pose und Kostüm“, 1999) bildet eine Ausnahme. Auf seine Beobachtungen zu Reiter- und Personaldenkmalen, die allein den „Kostümstreit“, nicht aber die Hybridrüstung im Abgleich mit Realien berücksichtigen, ist im Folgenden aufzubauen. Jenseits einer vestimentären Kunstgeschichte liefern ansonsten einen guten Überblick über die Geschichte der Reitermonumente Keutner, Herbert: „Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento“. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 3.7 (1956), 138-168; Seiler, Peter: *Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentsetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts*. Universität Heidelberg (Phil. Diss.) 1989; Erben, Dietrich: „Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz und ihre politische Bedeutung“. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 40 (1996), 287-361. Zu den humanistischen Reiterdenkmälern vgl. Erben, Dietrich: *Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento*. Sigmaringen 1996: Thorbecke, 193-200. Zu den funeralen Reiterstandbildern aus Holz in venezianischen Kirchen vgl. Geier, Martin: „Hölzerne Pferde als goldene Kälber. Zu den Reitermonumenten in venezianischen Kirchen“. In: Poeschke, Joachim / Weigel, Thomas / Kusch-Arnhold, Britta (Hg.): *Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*. Münster 2008: Rhema, 179-198.
 6. Das Paradox der Antikisierung in Kombination mit dem zeitgenössischen Porträt tritt beim Gattamelata noch nicht zu Tage, denn Donatello verlieh ihm einen antik-römischen Cäsarenkopf. Seit den Farnese-Reitern jedoch steht die erhöhte Porträtähnlichkeit im starken Kontrast zur antikisierenden Rüstung. Auf diese ‚Unstimmigkeit‘ wurde während des „Kostümstreits“ im 18. Jahrhundert verschiedentlich hingewiesen. Zum Kostümstreit vgl. die Ausführungen am Ende des Artikels mit entsprechenden Literaturhinweisen.
 7. Für einen umfassenden Überblick der öffentlichen Standbilder in Europa vgl. Keutner, Herbert: „Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento“, 1956; zu Ferdinando de’ Medici besonders S. 156-158.
 8. Ferdinands I. de’ Medici leichter Harnisch über dem Schoßwams ist als Insignie anzusprechen, die seinen Auftritt auch im gemalten und gestochenen Porträt kennzeichnet, etwa in Jacques Callots Lebenszyklus Ferdinands I. (1549–1609), hier v. a. die Hochzeit Ferdinands I. de’ Medici mit Christina von Lothringen (um 1615), oder Scipione

Pulzones Porträtmalerei Ferdinands I. von 1590 (Florenz, Uffizien). Der Kleiderstil setzte sich fort in den Porträtmalereien Justus Sustersmans von Cosimo II. de' Medici (1590–1621), dem Sohn Ferdinands I.

9. Vgl. den Überblick von Pyhrr, Stuart W. / Godoy, José-A.: „Manifestations of the Antique“. In: Pyhrr, Stuart W. / Godoy, José-A. (Hg.): *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his Contemporaries*, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art. New York 1998: The Metropolitan Museum of Art, 271-335.
10. Vgl. hierzu Pyhrr / Godoy: „Manifestations of the Antique“, 1998, 278-284. Springer: *Armour and Masculinity*, 2010, 85-88.
11. Fehrenbach, Frank: *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*. Berlin / Boston 2021: De Gruyter, 459-482.
12. Wolter, Gundula: *Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose*. Marburg 1988: Jonas-Verlag für Kunst und Literatur, 88-100.
13. Zur Ikonografie (freilich ohne Berücksichtigung der Kleidung) und Datierung vgl. Poeschke, Joachim: *Skulptur der Renaissance. Band. 2: Michelangelo und seine Zeit*. München 1992: Hirmer, 228.
14. Vgl. hierzu Zitzlsperger, Philipp: „Schlüters Porträtbüste des ‚Prinzen von Homburg‘“. In: Kessler, Hans-Ulrich (Hg.): *Andreas Schlüter und das Barocke Berlin*. Ausst.-Kat. Bode-Museum, München 2014: Hirmer, 358-369.
15. Zitzlsperger: „Kleiderbilder und die Gegenwart der Geschichte“, 2012.
16. Die Originalskulpturen stehen heute im Treppenhaus des Bode-Museums. Zum Kostümstreit vgl. Becker, Wilhelm Gottlieb: *Vom Costume an Denkmälern*. Leipzig 1776: J. C. Müller; Haussherr, Reiner: *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*. Wiesbaden 1984: Steiner; von Simson, Jutta: „Wie man Helden anzog. Ein Beitrag zum ‚Kostümstreit‘ im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert“. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43 (1989), 47-63; Schöller, Wolfgang: „Veredelt, aber nicht fremd‘. Johann Gottfried Schadow und der sogenannte Kostümstreit“. In: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 3 (1996), 171-183; Warncke: „Rang, Platz, Pose und Kostüm“, 1999, 205-208; Zitzlsperger: „Kleiderbilder und die Gegenwart der Geschichte“, 2012, 117-119, 132-133.
17. Vgl. hierzu Zitzlsperger, Philipp: „Kontroversen um Berninis Königsbüste“. In: Schneider, Pablo / Zitzlsperger, Philipp (Hg.): *Bernini in Paris. Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV*. Berlin 2006: Akademie-Verlag, 397-414; Zitzlsperger, Philipp: „Bernini und die Zeit. Überlegungen zur Darstellung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“. In: Bätzner, Nike (Hg.): *Die Aktualität des Barock*. Zürich / Berlin 2014, 104-123.
18. Kortum, Hans: *Charles Perrault und Nicolas Boileau. Der Antike-Streit der klassischen französischen Literatur*. Berlin 1966: Rütten & Loening, 8. Kirchner, Thomas: *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*. München 2001: Fink, 379-395, hier 368-370; Brassat, Wolfgang: *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*. Berlin 2003: Akademie-Verlag, 21-25. Erben, Dietrich: *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV*. Berlin 2004: Akademie-Verlag, 320-341. Locher, Hubert: „Querelle de compétence. Historiens contre artistes“. In: *Histoire de l'art* 79.2 (2016), 157-163.

6. Ausgewählte Literatur

- De Günther, Sabine / Zitzlsperger, Philipp (Hg.): *Signs and Symbols. Dress at the Intersection between Image and Realia*. Berlin 2018: De Gruyter.
- Erben, Dietrich: „Die Reiterdenkmäler der Medici in Florenz und ihre politische Bedeutung“. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 40 (1996), 287-361.
- Geier, Martin: „Hölzerne Pferde als goldene Kälber. Zu den Reitermonumenten in venezianischen Kirchen“. In: Poeschke, Joachim / Weigel, Thomas / Kusch-Arnhold, Britta (Hg.): *Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*. Münster 2008: Rhema, 179-198.
- Keutner, Herbert: „Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento“. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 3.7 (1956), 138-168.
- Poeschke, Joachim: „Reiterbilder und Wertesymbolik in der Frührenaissance. Zum Gattamelata-Monument Donatellos“. In: Poeschke, Joachim / Weigel, Thomas / Kusch-Arnhold, Britta (Hg.): *Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*. Münster 2008: Rhema, 155-178.
- Poeschke, Joachim: *Skulptur der Renaissance. Band. 2: Michelangelo und seine Zeit*. München 1992: Hirmer.
- Pyhrr, Stuart W. / Godoy, José-A.: *Manifestations of the Antique*. In: Pyhrr, Stuart W. / Godoy, José-A. (Hg.): *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his Contemporaries*, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art. New York 1998: The Metropolitan Museum of Art, 271-335.
- Seiler, Peter: *Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentsetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts*. Universität Heidelberg (Phil. Diss.) 1989.
- Springer, Carolyn: *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*. Toronto / Buffalo / London 2010: University of Toronto Press.
- von Simson, Jutta: „Wie man Helden anzog. Ein Beitrag zum „Kostümstreit“ im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert“. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43 (1989), 47-63.
- Warncke, Carsten-Peter: „Rang, Platz, Pose und Kostüm. Politische Kategorien öffentlicher Personaldenkmäler in der Frühen Neuzeit“. In: Ackermann, Marion / Kanzenbach, Annette / Noll, Thomas / Streetz, Michael (Hg.): *Kunst und Geschichte. Festschrift für Karl Arndt zum siebzigsten Geburtstag*, München 1999: Deutscher Kunstverlag, 195-208.
- Zitzlsperger, Philipp: *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*. Berlin 2008: Akademie-Verlag.

7. Abbildungsnachweise

Abb. 1: Donatello: Gattamelata, 1450, Padua, Piazza del Santo.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](#)

Abb. 2: Triumph des Marc Aurel in Rom, 176 n. Chr., Rom, Palazzo dei Conservatori.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](#)

Abb. 3: Donatello: Gattamelata (Detail), 1450, Padua, Piazza del Santo.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](#)

Abb. 4: Giambologna: Reitermonument für Ferdinando de' Medici, 1608, Florenz, Piazza della Signoria.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](#)

Abb. 5: Francesco Mochi: Reitermonument für Alessandro Farnese, 1625, Piacenza, Piazza dei Cavalli.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](#)

Abb. 6: Pietro Tacca: Monumento dei quattro mori (Ferdinand I. de' Medici), 1629, Livorno, Piazza Micheli.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](#)

Abb. 7: Baccio Bandinelli: Giovanni dalle Bande Nere, 1545, Florenz, Palazzo Vecchio.

Quelle: Muccini, Ugo: *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*. Florenz 1990: Le Lettre, 36.

Lizenz: Zitat gemäß § 51 UrhG

Abb. 8: Trajanssäule (Detail): Trajan empfängt Barbarenfürsten, 113 n. Chr., Rom, Foro di Traiano.

Quelle: Depeyrot, Georges: *Légions Romaines en Campagne la Colonne Trajane*, Paris 2008: Éditions Errance, 104.

Lizenz: Zitat gemäß § 51 UrhG

Abb. 9: Bartolomeo Campi: Römisch-antike Rüstung des Guidobaldo II. della Rovere, 1546, Real Armería, Madrid.

Quelle: Pyhrr, Stuart W. / Godoy, José-A. (Hg.): *Heroic Armor of the Italian Renaissance*.

Filippo Negroli and his Contemporaries, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art. New York 1998: The Metropolitan Museum of Art, 278.

Lizenz: Zitat gemäß § 51 UrhG

Abb. 10: Leone Leoni: Standfigur des Gian Giacomo Medici, 1560–1564, Mailand, Dom.

Quelle: Poeschke, Joachim: *Skulptur der Renaissance*. Band 2: Michelangelo und seine Zeit.

München 1992: Hirmer, Tafel 250.

Lizenz: Zitat gemäß § 51 UrhG

Abb. 11: Alonso Sánchez Coello: Philipp II. von Spanien, 1565, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 3995.

Quelle: [KHM-Museumsverband](#)

Lizenz: [Creative Commons BY-NC-SA 4.0](#)

Abb. 12: Leone Leoni: Ferrante Gonzaga, 1588, Guastalla, Piazza Giuseppe Mazzini.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](#)

Abb. 13: Andreas Schlüter: Landgraf Friedrich II. von Hessen-Homburg, 1701, Schloss Bad Homburg.

Quelle: Zitzlsperger, Philipp: Schlüters Porträtbüste des „Prinzen von Homburg“. In: Kessler, Hans-Ulrich (Hg.): Andreas Schlüter und das Barocke Berlin. Ausst.Kat. Bode-Museum, Berlin. München 2014: Hirmer, S. 358.

Lizenz: Zitat gemäß § 51 UrhG

Abb. 14: Büste des Kaisers Commodus, um 190 n. Chr., Rom, Musei Capitolini.

Quelle: Fotografie von Philipp Zitzlsperger

Lizenz: [Creative Commons BY-ND 4.0](#)

Zitierweise

Philipp Zitzlsperger: „Rüstung“. In: Compendium heroicum. Hg. von Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Georg Feitscher und Anna Schreurs-Morét, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg 04.10.2021. DOI: 10.6094/heroicum/rd1.0.20211004

Metadaten

DOI	10.6094/heroicum/rd1.0.20211004
Schlagworte (DNB/GND)	Rüstung , Harnisch , Kleidung , Denkmal , Plastik , Heroisierung , Herrscher , Querelle des anciens et des modernes
Karlsruher Virtueller Katalog (KVK)	Rüstung , Harnisch , Kleidung , Denkmal , Plastik , Heroisierung , Herrscher , Querelle des anciens et des modernes
Lizenz	Creative Commons BY-ND 4.0
Rubrik	Objekte & Attribute

Index	<p>Autor(en): Philipp Zitzlsperger</p> <p>Personen: Gattamelata / Erasmo da Narni, Donatello, Filarete, Marc Aurel, Cosimo I. de' Medici, Ferdinando I. de' Medici, Francesco Mochi, Ranuccio I. Farnese, Alessandro Farnese, Andreas Schlüter, Friedrich Wilhelm (Brandenburg), Ludwig XIV. (König von Frankreich), Giovanni dalle Bande Nere (Giovanni de' Medici), Bartolomeo Campi, Guidobaldo II. della Rovere, Leone Leoni, Gian Giacomo Medici, Philipp II. (Spanien), Heinrich VIII. (England), Heinrich IV. (Frankreich), Gustav II. Adolf (Schweden), Ferrante I. Gonzaga, Benvenuto Cellini, Giorgio Vasari, Friedrich II. (Hessen-Homburg), Commodus, Martin Luther, Ovid, Polybios, Niccolò Machiavelli, Friedrich II. (Preußen), Hans Karl von Winterfeldt, Kurt Christoph von Schwerin, Gian Lorenzo Bernini, Giambologna (Giovanni da Bogogna), Baccio Bandinelli</p> <p>Räume: Europa, Italien, Frankreich, England, Schweden, Deutschland, Spanien, Niederlande, Padua, Rom, Florenz, Piacenza, Berlin, Paris, Versailles, Arezzo, Pisa, Madrid, Mailand, Preußen, Parma, Mantua, Guastalla</p> <p>Epoche: Antike, Mittelalter, Frühe Neuzeit, Renaissance, Barock, 2. Jahrhundert, 14. Jahrhundert, 15. Jahrhundert, 16. Jahrhundert, 17. Jahrhundert, 18. Jahrhundert</p>
-------	---

Compendium heroicum

Das Online-Lexikon des Sonderforschungsbereichs 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

In Kooperation mit dem Open Encyclopedia System
der Freien Universität Berlin
www.open-encyclopedia-system.org

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Kontakt

Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Hebelstraße 25
D-79104 Freiburg im Breisgau

www.compendium-heroicum.de
redaktion@compendium-heroicum.de