

KÖRPER IN EISEN

Rüstungsdarstellungen im Kontext der Bild- und Körperpolitik
des 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Judith Rauser

Körper in Eisen

Rüstungsdarstellungen im Kontext der Bild- und Körperpolitik des 19. und frühen
20. Jahrhunderts

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Fakultät für
Geisteswissenschaften der Universität Hamburg in Kunstgeschichte

vorgelegt von

Judith Kathrin Rauser

aus Böblingen

Hamburg 2017

Erstgutachterin: Prof. Dr. Monika Wagner

Zweitgutachter: Prof. Dr. Bruno Reudenbach

Eingereicht am 30. Juni 2017

Disputation am 11. April 2018

Persistent Identifier: urn:nbn:de:gbv:18-ediss-101221

Text © 2022, Judith Rauser



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.

Inhalt

I. Die neue Konjunktur eines alten Motivs, oder: Die Ritter sind tot, es lebe die Rüstung?	1
1. Bestandsaufnahme im Motivarsenal.....	1
2. Forschungsstand: Bisherige Fragestellungen an das Artefakt und Motiv Rüstung	5
II. Das Artefakt Rüstung im neuen ‚eisernen Zeitalter‘	27
1. Die Wiederentdeckung der Rüstung unter neuen Vorzeichen: Horace Walpoles Rüstkammer in Strawberry Hill.....	28
2. Walter Scotts und Samuel Rush Meyricks Rüstkammern: Schlaglichter auf Sammeln und Wissen im 19. Jahrhundert	37
Walter Scott und Abbotsford.....	38
Samuel Rush Meyrick und Goodrich Court	45
III. Eiserne Helden – gerüstet für die deutsche Kunst	61
1. Aneignungsmanöver: Das Kostüm Rüstung als Schlüssel zum ‚Altdeutschen‘	61
Wilhelm von Kaulbachs Künstlerbildnisse: Habitus zum Heineinschlüpfen	61
Wilhelm von Diez’ Ritter- und Landsknechtsgemälde als historistische Horizontenerweiterung?.....	73
2. Existenzielle Kämpfe: Hans von Marées’ Selbstbildnisse als Hl. Georg.....	79
3. Wilhelm Trübner im Harnisch, oder: „Bilder sind die Waffen, mit denen allein man sich Geltung verschaffen kann.“	93
4. Eine neue ‚Universalwaffe‘: Die Selbstbildnisse Lovis Corinths im Harnisch	108
Positionierungen in der modernen Kunst um 1900	108
Aufrüstung aller Arten: Im Heer anonymer Ritter	115
Gerüstet zwischen Macht und Ohnmacht.....	130
IV. Aufrüstung der Körpergrenzen – Die Oberfläche der Rüstung als materielles und ästhetisches Potenzial.....	149
1. Fleisch und Eisen – Geschlechtertypologien an der Oberfläche	149
John Everett Millais’ <i>The Knight Errant</i> : Gerüstet, damsel-proof.....	149
Neue Horizonte in bekannten Bildern: Arnold Böcklins <i>Ruggiero befreit Angelika</i> zwischen literarischer Historie und darwinistischer Naturwissenschaft	169
Materialisierte Geschlechterdifferenzen bei Max Slevogt, Lovis Corinth und Hans Thoma	177
2. Knights in Shining Armour: Der Glanz viktorianischer Tugend und die Ästhetik strahlender Körper.....	198
Der Gerüstete als neue Lichtgestalt bei Edward Burne-Jones und G. F. Watts	200

	Oszillierende Grenzen: David Wilkie Wynfields fotografische Ästhetik der glänzenden Rüstungskörper	221
3.	Verlebendigung der Oberflächen – Rüstungskörper im Werk Edward Burne-Jones' und Adolph Menzels	230
	(An-)Organische Körpergrenzen: Der Heldenkörper in Edward Burne-Jones' <i>Perseus-Zyklus</i>	230
	Menzels <i>Rüstkammerphantasien</i> : Verlebendigung zwischen Spuk und Maschinenwelt.....	251
4.	Goldene Panzer: Der Künstlerritter und die Ästhetik des Immateriellen bei Gustav Klimt.....	269
	Der goldglänzende Held des <i>Beethoven-Frieses</i>	269
	Abstraktion im Gold- und Marmorpanzer? Der Ritter des Materialmosaiks im Palais Stoclet	286
V.	Rüstungsalgame: Stahlgestalten und Maschinenmenschen	305
1.	Jacob Epsteins <i>Rock Drill</i> : Ermächtigung und Entmachtung des Maschinenkörpers.....	305
2.	(Denk)Figuren des Eisernen im Krieg: Stahlhelm und Stahlgestalt.....	318
3.	Die Stählungsphantasien der Avantgarden.....	332
	Rudolf Bellings <i>Organische Formen</i> – oder: Von der ‚Natürlichkeit‘ gestählter Körper.....	332
	Avantgardistische Propaganda männlicher Stahlwerdung: „Der Krieg ist schön, weil er die erträumte Metallisierung des Menschen inauguriert.“ (Marinetti)	344
	Moderne Stahlgestalten, jeder Couleur?	356
4.	Von Dada bis <i>Metropolis</i> – Extensionen des Stahlkörpers zwischen Prothetik und Maschinisierung	362
	Dada und die Kritik an den eisernen ‚Restbeständen‘ in der Weimarer Republik	362
	Rüstungsträger, Stahlgestalten, Roboter – Die <i>Eiserne Maria</i> als Inversion des Gerüsteten.....	374
VI.	Rüstungsphantasien – ausgeträumt oder fortgesetzt?.....	391
VII.	Anhang	406
1.	Zusammenfassung.....	406
2.	Literaturverzeichnis	408
3.	Abbildungsverzeichnis	445
4.	Abbildungen	449

I. Die neue Konjunktur eines alten Motivs, oder: Die Ritter sind tot, es lebe die Rüstung?

1. Bestandsaufnahme im Motivarsenal

1915 entstand *Der irrende Ritter* (ABB. 1)¹, ein Selbstbildnis Oskar Kokoschkas (1886–1980). Vor einer dunklen Weltlandschaft erscheint der in eine Rüstung gekleidete Künstler in horizontaler Position. Der zwischen blauen und grünen Tönen changierende Harnisch, teils dunkel ver-schattet, teils hell gehöht und mit grobem Pinselstrich gemalt, lässt den Künstlerkörper in einem Gehäuse verschwinden, dessen Farbigkeit eiserne Kühle und Härte evoziert und ihn zugleich in das Zwielicht der Gewitter- oder Dämmerstimmung einbindet. Doch die Arme des Geharnischten rudern ungelenk, die Beine ragen haltlos in die Leere, und trotz seiner massiven Einkleidung scheint der Körper im Raum zu schweben. Lässt ihn das Gewicht der Rüstung gen Boden sinken, oder fliegt er nur dank ihrer Schwere nicht geradewegs davon? Gegen welche Gegner rüstet sich der waffenlose Ritter, und wenn er nicht zum Kampf antritt, wozu trägt er die Rüstung? Für gewöhnlich bewegt sich der irrende Ritter zwar in Unkenntnis seines Ziels, doch wird seine Gestalt mit Aktivität und Tatkraft, mit Entschlossenheit und standfester Männlichkeit assoziiert.² In Kokoschkas ohnmächtigem Harnischträger geraten diese tradierten Vorstellungsbilder buchstäblich in Schiefelage. Doch aus welchem Grunde sollte sich der taumelnde Künstler im Jahr 1915 überhaupt auf die Rüstung berufen, um seine Person zu repräsentieren?³ Bewegt sich das Motiv der Rüstung ebenso frei flottierend durch Raum und Zeit wie Kokoschkas umherirrende Figur – und was interessiert den Künstler der Moderne daran?

¹ Vgl. Johann Winkler und Katharina Erling, *Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906–1929*, Salzburg 1995, S. 68–69.

² Vgl. zum Topos des irrenden Ritters Hoffmann-Curtius 2006.

³ An Kokoschkas Gemälde zeigt sich exemplarisch der Umgang der Forschung mit dem Motiv der Rüstung: In den meisten Fällen rückt das Motiv nach der Feststellung, dass es sich um die Darstellung eines Ritters handele, wieder in den Hintergrund. Erschwerend für die Berücksichtigung der Rüstung kommt im Falle Kokoschkas hinzu, dass die notorisch berühmte Beziehung des Künstlers zu Alma Mahler ins Zentrum tritt und für eine biographische Lesart herangezogen wird. Heinz Spielmann nutzt Motive wie die sphinxhafte Figur am Boden und andere Details für seine Interpretation, aber beschreibt ausgerechnet die Einkleidung des Künstlers als „Uniformkittel“. Thomas M. Messer verweist auf die überindividuellen, aber zeitgeschichtlich relevanten Horizonte des Motivs „irrender Ritter“, aber auch dies ohne die Erscheinungsweise der Rüstung zu registrieren. Vgl. Heinz Spielmann, *Oskar Kokoschka. Leben und Werk*, Köln 2003, S. 161; Thomas M. Messer, „Der irrende Ritter“, in: *Oskar Kokoschka. Symposium abgehalten von der Hochschule für Angewandte Künste Wien*, Salzburg und Wien 1986, S. 183–186; sowie den „gefallenen Ritter“ biographisch mit der „Todessehnsucht“ assoziierend: Régine Bonnefoit und Gertrud Held, *Oskar Kokoschka 1915–1917. Vom Kriegsmaler zum Pazifisten*, in: *1914. Die Avantgarden im Kampf*, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Köln 2013, S. 246–253, S. 248–249.

Das Bildnis Kokoschkas in Rüstung ist kein Einzelfall, sondern spricht in den Verschiebungen und Ambivalenzen, die mit der Rüstung verbunden werden, für viele andere Rüstungsdarstellungen dieser Zeit. Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit dem Motiv, das seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts Konjunktur hat, obwohl es in diesem Zeitfenster anachronistisch erscheint: Die Rüstung, geharnischte und gerüstete Figuren und ihre Abkömmlinge wandern in das Motivvokabular der bildenden Künste ein und behaupten sich dort bis in die 1930er-Jahre. Dass die Rüstung das Thema zahlloser künstlerischer Darstellungen wird, steht im Widerspruch zu der Tatsache, dass der primäre Gebrauchszweck des Objekts Rüstung, ihre Funktion als Schutz- und Repräsentationsgewand, längst obsolet geworden war. Welcher moderne Mann sollte sich noch mit der Rüstung belasten, und wo sollte sie in der Lebenswelt des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verankert sein? Zwischen bürgerlichem Anzug und profaner Arbeiterkluft, zwischen der Uniform des einfachen Soldaten und der Galauniform der militärischen Eliten lässt sich weder Funktion noch Anlass ausmachen, in denen der Harnisch zum Einsatz kommen könnte. Dennoch steigt um 1900 die Zahl der Darstellungen von gerüsteten Figuren und geharnischten Körpern inflationär an. Ihre motivische Popularität legt nahe, dass ihnen besondere Aussagekraft zugeschrieben wurde. Auf diesem Befund basiert die Ausgangsthese der Untersuchung, dass zwischen dem abgestorbenen Gebrauchszweck der Rüstung und der Häufigkeit ihrer Darstellung in besagtem Zeitrahmen gerade kein Missverhältnis besteht. Vielmehr entsteht mit dem weitreichenden Funktionsverlust die Möglichkeit, das Objekt Rüstung in veränderte Gebrauchs- und Sinnzusammenhänge einzubinden. Die erneute Aktualität und die erneuerte Bedeutung der eisernen Körper werden in großen Teilen durch die Reaktivierung des Rüstungsmotivs in den Bildkünsten hervorgebracht. Doch was vermag ein Objekt zu bedeuten, das ausgemustert wurde und im Arsenal der abgelegten Dinge sein Dasein fristet? Für das Verständnis dieser Diskrepanz gilt es die Themenfelder und Problemhorizonte aufzuzeigen und zu konturieren, in denen künstlerische Darstellungen die Rüstung wiederaufleben ließen.

Die Bedeutung des deutschen Begriffs Rüstung umfasst sowohl die Rüstung als Oberbegriff für militärische Ausstattung und Maßnahmen zu Verteidigung und Angriff auf staatlicher Ebene, als auch die Rüstung als am Körper getragene, meist metallene Schutzwaffe (im Englischen *armour*) im Unterschied zur Angriffswaffe. Im Folgenden ist im zweiten Sinne von der Rüstung die Rede, und soweit nicht anders ausgewiesen beziehen sich Formulierungen wie Gerüstet-Sein oder Aufrüsten stets auf die Ausstattung des Körpers mit der Rüstung. Nichtsdestoweniger wird auf die Schnittstellen der beiden Be-

deutungsebenen einzugehen sein. Bereits seit der Antike sind für den europäischen Raum Beispiele der Schutzbewaffnung bekannt,⁴ ebenso hat der asiatische Raum eine Tradition der Panzerung des Körpers ausgeprägt. Beide Linien verbindet eine Art überzeitliches Bestreben, den Körper mit einer zusätzlichen Panzerung auszustatten. Die historische Waffen- und Kostümkunde, die traditionell mit der Rüstung befasste Disziplin, differenziert den Begriff der Rüstung und bearbeitet die Geschichte der europäischen Schutzbewaffnung in Mittelalter und Früher Neuzeit, in der zwei zentrale Typen entwickelt wurden: die Kettenrüstung (bzw. der Kettenpanzer) und die Plattenrüstung.⁵ Im Unterschied zum Kettenhemd, das aus beweglich verbundenen ringförmigen Metallgliedern angefertigt wird, besteht die seit dem Ende des 14. Jahrhunderts ausgebildete Plattenrüstung aus geschmiedeten Eisen- oder Stahlplatten, die miteinander verbunden eine geschlossene Panzeroberfläche erzeugen.⁶ Alternativ bezeichnet auch der Begriff Harnisch diese Form der geschlossenen geschmiedeten Panzerung.⁷ Dieser Rüstungstypus steht im Fokus der Untersuchung, denn an ihn als undurchdringliche eiserne Gestalt mit beständiger Form knüpfen sich die Topoi der Rüstung und des gerüsteten Körpers, die im Folgenden erarbeitet werden. Soweit nicht eigens betont, meint die Rede von der Rüstung daher den Harnisch bzw. die Plattenrüstung und nicht den Kettenpanzer.

Die Grundlage der vorliegenden Untersuchung bildet eine umfangreiche Materialsammlung. Exemplarische Werke mit Schwerpunkt auf dem letzten Drittel des 19. und den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts werden ausführlich diskutiert, um die Reichweite wie die Umbrüche in der Verwendung des Motivs, die Verschiebung thematischer Schwerpunkte und semantische Neuprägungen auszuloten. Ausgewählt wurden Werke, die die Rüstung ins Zentrum stellen: Sowohl indem sie künstlerische Mittel in spezifischer Weise für das Sujet Rüstung einsetzen, als auch indem sich in ihnen eine thematische Verdichtung und besondere Eindringlichkeit beobachten lässt. Der Großteil der gewählten Beispiele steht zudem stellvertretend für eine größere Gruppe vergleichbarer Motive und deren jeweiligen thematischen Schwerpunkt. Einzelne Werke sind dagegen als solitäre Bildfindungen zu verstehen, die jedoch nicht weniger aussagekräftig sind und intensiv diskutiert und rezipiert wurden. Eingeschlossen sind auch Kunstwerke, die motivisch nicht mehr der Darstellung der Rüstung in engstem Sinne verpflichtet, wohl aber mit der Darstellung von metallischen Körpern befasst sind, in denen die Topoi der

⁴ Vgl. Marcus Junckelmann, *Reiter wie Statuen aus Erz*, Mainz 1996.

⁵ Grundlegend: Blair 1958. Zu weiterer einführender Literatur zur Rüstung vgl. die nachfolgenden Anmerkungen.

⁶ Glossareintrag: Kettenhemd, in: Beaufort-Spontin et al. 2005, S. 259. Einen kurzen Abriss der schrittweisen Entwicklung der frühen Schutzbewaffnung vom Kettenhemd zur Plattenrüstung unter Berücksichtigung technischer Aspekte und der Wahrnehmung des Körpers bietet: Mario Scalini, Die Schutzbewaffnung bis 1500, in: Rudolf H. Wackernagel (Hg.), *Das Münchner Zeughaus*, München 1982, S. 51–63; Karcheski 1995, S. 17–37.

⁷ Glossareintrag: Harnisch, in: Beaufort-Spontin et al. 2005, S. 258.

Rüstung weiterhin aufgegriffen werden. Der quantitativ größte Teil der ausgewählten Arbeiten stammt aus der Malerei, auch graphische Darstellungen einschließlich der Fotografie und Gebrauchsgraphik sind vertreten, einen geringeren Anteil macht die Skulptur aus. Ein ausführlich diskutiertes Beispiel stammt außerdem aus dem Bereich des Films der 1920er-Jahre. Ergänzt werden diese eingehend beleuchteten Werke zu Vergleichszwecken von weiteren Rüstungsdarstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts als auch früherer Epochen, in denen bereits eine Ikonographie der Rüstung ausgeprägt ist. In der Diskussion wird deutlich, dass tradierte Bildgattungen wie Porträt oder Historie aufgerufen und genutzt, aber auch anders akzentuiert werden. Für das Bildvokabular der Rüstung wird auf eine streng chronologische oder entwicklungsgeschichtliche Ordnung zugunsten der thematisch-problemorientierten Perspektive bewusst verzichtet. Zwar berücksichtigt die Untersuchung einen breiten Querschnitt künstlerischer Positionen, aber nicht stilistische Einordnungen und ihre Bewertung für den ‚künstlerischen Fortschritt‘ stehen im Fokus, sondern etwa folgende Fragen: Durch welche stilistischen Mittel werden bestimmte Eigenschaften der Rüstung besonders zur Geltung gebracht? Welche Korrelation besteht zwischen der zeitgeschichtlichen (kunst-)politischen Besetzung eines Stils und der politischen Semantik des Motivs Rüstung?

Neben einem zeitlichen lässt sich auch ein topographischer Schwerpunkt der visuellen Rüstungskonjunktur ausmachen, den die Untersuchung spiegelt: Rüstungsdarstellungen sind ein Thema insbesondere der Kunst des deutschsprachigen Raumes bzw. des Deutschen Kaiserreichs und der englischen Kunst. Französische Künstler bedienten sich dagegen in relativ eng umrissenen Feldern, aber nicht in der gleichen thematischen Breite wie deutsche und englische Künstler des Rüstungsmotivs. Den politischen Rahmen bilden damit das Viktorianische (1837–1901) und das Edwardianische Zeitalter (1901–1910) in England, auf dem Kontinent die politisch bewegte Zeitspanne zwischen der Revolution von 1848, der Nationalstaatsbildung und dem Aufstieg des Deutschen Reiches. Direkt vergleichbar dagegen ist der wirtschaftsgeschichtliche Kontext, der jeweils die Phase der Hochindustrialisierung mit Massenproduktion und Großindustrie umfasst, und der für das Verständnis der materialen und symbolischen Dimension der Rüstung ein wesentliches Widerlager bildet. Über den Ersten Weltkrieg hinaus bilden für beide Länder die Zwischenkriegsjahre den Fluchtpunkt der Untersuchung. Indem die beiden topographischen Schwerpunkte Deutschland und England parallel behandelt werden, lassen sich Ähnlichkeiten und markante Unterschiede in der Auseinandersetzung mit dem Motivarsenal aufzeigen und sich deren Hintergründe aufrollen, die im politisch-nationalen Selbstverständnis und seiner Verkörperung in einer bestimmten Vorstellung von Männlichkeit verankert sind. Zwar steht der topographische Vergleich hinter der thematischen Perspektive der gewählten Fragestellung zurück, doch geben gerade die thematischen

Schwerpunkte – teils ex negativo – Aufschluss über die in den genannten Nationen teils ähnlichen, teils differierenden Präferenzen der Motivverwendung.

2. Forschungsstand: Bisherige Fragestellungen an das Artefakt und Motiv Rüstung

Zur Rüstung in der Perspektive der Waffen- und Kostümkunde

Innerhalb der Waffen- und Kostümkunde nimmt die Rüstung einen prominenten Platz ein. Dementsprechend umfangreich sind die Forschungen zur historischen Rüstung, auf die an dieser Stelle nur cursorisch eingegangen wird. Mit dem Forschungsstand zur Rüstung soll aber eine überblicksartige Einführung verbunden werden, auf welcher die Argumentation innerhalb der einzelnen Kapitel basiert. Die jüngere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Rüstung wird überwiegend im Kontext der Rüstungssammlungen betrieben, die meist in größere Strukturen von Kunstmuseen und Museen angewandter Kunst eingegliedert sind. Darunter befinden sich sowohl Sammlungen, die innerhalb der großen Herrscherdynastien angelegt wurden, Bestände einstiger städtischer oder kommunaler Zeughäuser sowie ehemals private Sammlungen, die überwiegend im 19. Jahrhundert zusammengetragen wurden. Auf die Habsburgerdynastie gehen einige der bis heute wichtigsten Sammlungen zurück: Die der Hofjagd- und Rüstkammer Wien (Kunsthistorisches Museum, Wien), die Heldenrüstkammer (*Armamentarium Heroicum*)⁸ auf Schloss Ambras in Innsbruck sowie die Königliche Rüstkammer in Madrid (La Real Armería, Museo del Prado). Die Bestände der Dresdener Rüstkammer (Staatliche Kunstsammlungen Dresden) wurden durch die sächsischen Herzöge und Kurfürsten in Auftrag gegeben und gesammelt, die im Londoner Tower und in den Royal Armouries in Leeds gezeigten Objekte durch den englischen Königshof. Als Rüstungssammlungen des 19. Jahrhunderts lassen sich beispielsweise die Sammlung der Wallace Collection in London und die Sammlung Stibbert in Florenz anführen.⁹ Verschiedene Gesichtspunkte aus der Sammlungsgeschichte der Rüstung und der Geschichte ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung werden in Kapitel II beleuchtet.

⁸ Die Ambraser Sammlung wurde bereits um 1600 im Auftrag ihres Eigentümers Erzherzog Ferdinand II. publiziert: Schrenck von Notzing 1981.

⁹ Die Sammlungs- und Ausstellungskataloge der genannten Institutionen bieten eine Dokumentation grundlegender Forschungen, wie beispielsweise zu den Wiener Sammlungen: Thomas et al. 1976, Gamber et al. 1990, Beaufort-Spontin et al. 2005; zu Arbeiten der berühmtesten Plattnerfamilie der Renaissance: Ausst.-Kat. New York 1998 a; zur Rüstungssammlung der Wallace Collection: Capwell 2011; zur Rüstung im Zusammenhang des Kunsthandwerks am sächsischen Hof und ihrer Repräsentationsfunktion in der höfischen Kultur: Ausst.-Kat. Hamburg 2004 a; mit Schwerpunkt auf Artefakte und Dokumente aus dem deutschsprachigen Raum: Ausst.-Kat. Berlin 1992; exemplarisch aus der grundlegenden Forschung: Blair 1958; Thomas 1977; sowie: Ortwin Gamber, Harnischstudien. V. Stilgeschichte des Plattenharnischs von den Anfängen bis 1400, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 50, 1953, S. 53–92; Ortwin Gamber: Harnischstudien. VI. Stilgeschichte des Plattenharnischs von 1440 bis 1510, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 51, 1955, S. 31–102; Ortwin Gamber, Der Harnisch im 16. Jahrhundert, in: *Waffen- und Kostümkunde*, 41, 1999, S. 97–120.

Vorwegnehmen lässt sich, dass die traditionelle historische Waffen- und Kostümkunde überwiegend stil- und funktionsgeschichtliche Fragen verfolgt. Diese methodische Herangehensweise bringt Kenntnisse für die Ordnung der Artefakte in eine Entwicklungsgeschichte hervor, deren Kriterien auch die klassische Struktur des Kunstmuseums folgt. Ob Skulpturen (besonders die Grabplastik), Gemälde oder Graphiken, Kunstwerke werden seit Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der historischen Rüstung als Vergleichswerke und Dokumente genutzt: Anhand der etwa in Grabmälern dargestellten, zur Entstehungszeit zeitgenössischen Kostüme lassen sich die Rüstungen datieren und ihre oftmals zerstreuten Einzelteile ordnen. Ohne ausführlich auf die Entwicklungsgeschichte der Harnische einzugehen, die eine faszinierende funktionale Ausdifferenzierung erfahren haben, sollen hier für den Argumentationszusammenhang wichtige Aspekte markiert werden, die einen ersten Überblick ermöglichen.¹⁰ Wenn für die anschließende Diskussion der Rüstungsdarstellungen bestimmte Typen oder konkrete Objekte herangezogen werden, werden diese genauer vorgestellt.

Die Entwicklung des Artefakts Rüstung ist in wechselseitiger Abhängigkeit zu verschiedenen Funktionsbereichen zu verstehen. Zunächst sind dies Militär und Krieg, denn die Schutzbewaffnung folgt dem Ziel, ihren Träger vor der Verwundung im Kampfgeschehen zu schützen, so dass ihre Funktion mit den Entwicklungen der Waffentechnik Schritt zu halten anstrebte. So wurde das Kettenhemd seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mehr und mehr durch Metallplatten verstärkt und schrittweise durch den geschlossenen Plattenharnisch abgelöst, der den Körper von Kopf bis Fuß in Eisen kleidet. Das flexible Kettengewebe diente nur noch zum Schutz schwierig zu ummantelnder Partien wie der Ellenbeuge, der Leistengegend oder des Gesäßes. Der Plattenharnisch eignete sich dank seiner glatten Metalloberflächen besser, um Lanzenstiche, Axt-, Keulen- oder Schwerthiebe abzufangen und Armbrustpfeile abprallen zu lassen (ABB. 2)¹¹. Dass die metallene Einkleidung den weiterentwickelten Feuerwaffen des 17. Jahrhunderts nicht mehr standhalten konnte, führte dazu, dass die Rüstung ihren Gebrauchszweck im militärischen Kontext verlor. Die Einkleidung in Eisen wurde allmählich wieder durch textile Uniformen abgelöst, in denen sich der eiserne Harnischkragen oder Brust- und Rückenpanzer (in der Uniform der Kürassiere) als symbolische Schutzelemente erhielten. Betont werden muss, dass der Ritter (*miles*) – aus militär- wie sozialgeschichtlicher Per-

¹⁰ Die folgende Einführung bezieht sich neben bereits genannten auf folgende Publikationen, die einen Überblick über Entwicklung und Funktions- und Produktionszusammenhänge der Rüstung bieten: Ausst.-Kat. New York 1982; Karcheski 1995; Patterson 2009; Pfaffenbichler 2013.

¹¹ Viele frühe Plattenharnische sind nicht komplett erhalten oder wurden aus verschiedenen Harnischen zusammengefügt und teils im 19. Jahrhundert ergänzt (sog. Kompositharnische). Das abgebildete Beispiel zeigt einen Mailänder Harnisch, der als Hauptwerk des italienischen Zentrums der Plattnerkunst gilt, aber typisch italienische Formen wie die gerundete Brust mit französischen Details wie der Helmform verbindet. Vgl. Beaufort-Spontin et al. 2005, S. 58. Für einen weiteren berühmten Harnisch des 15. Jahrhunderts, der die ‚gotischen‘, für die deutsche Harnischproduktion typischen Stilmerkmale besitzt, vgl. ABB. 78 und Kap. IV 4.

spektive betrachtet – nicht als der alleinige Träger der Rüstung gelten kann. Nur im Hoch- und Spätmittelalter war der Rüstungsträger notwendigerweise der Ritter, der für seinen Lehnsherren kämpfte.¹² Als der kriegführende Stand wurde das Rittertum, das in der mittelalterlichen Feudalgesellschaft verankert war, in der frühen Neuzeit durch Söldnerheere abgelöst. Für die Rüstung dagegen wurden andere Funktionszusammenhänge gestärkt und sie wanderte auf die Körper anderer Träger.

In der militärhistorischen Forschung wurde die Rüstung über weite Strecken mit entwicklungsgeschichtlichem Fokus auf ihren Einsatz im Kampf hin untersucht, was zur Verengung des Blicks auf das Artefakt Rüstung beigetragen hat. Dagegen gilt es die Rüstung in einem zweiten wichtigen Funktionsbereich zu verorten, der lediglich für den analytischen Überblick vom bereits genannten getrennt werden kann: der Funktion als repräsentatives Gewand. Auch das militärische Kostüm besitzt bei aller Funktionalität repräsentativen Charakter, es hebt die Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Klasse, zu einer Institution sowie bestimmte Eigenschaften seiner Träger hervor. Umgekehrt erhielt sich in der Rüstung, auch wenn nicht zu Kampf- und Verteidigungszwecken getragen, immer die Konnotation eines militärischen Gewands, das die Vorstellung von Krieg, Gewalt und männlicher Macht aufruft. Ein Aspekt des repräsentativen Charakters hat seine Ursache im monetären Wert der Rüstung: Ketten- wie Plattenrüstung stellten während aller Epochen ihrer Herstellung stets das teuerste Kostüm und den teuersten Bestandteil der Ausstattung eines Mannes dar. Daher besaßen im 13. und 14. Jahrhundert ausschließlich die kämpfenden Ritter eine Rüstung, war diese doch nicht weniger als die Angriffswaffen notwendig für die Ausübung ihres Berufs. Für die Rüstung wurden Eisen und Stahl von hochspezialisierten Handwerkern, den sogenannten Plattnern (bezogen auf die Plattenharnische), in unzähligen Arbeitsgängen verarbeitet (ABB. 3).¹³ Der Grund für die aufwändige Herstellung liegt nicht nur im materialbedingten Arbeitsaufwand. Die einfachsten standardisierten Harnische für Söldner ausgenommen, wurde die Rüstung, um ihre Tragbarkeit trotz des unflexiblen Materials zu gewährleisten, jeweils individuell und passgenau für den Körper ihres Trägers angefertigt. So bilden etwa die Harnische Heinrichs VIII. die im Alter zunehmende Leibesfülle des englischen Königs bis heute ab. Nach dem Maßnehmen am Körper oder an textilen Gewändern wurden die Einzelteile aus Eisenplatten ausgeschnitten und überwiegend kalt geschmiedet. Zur Erhaltung der Materialfestigkeit wurden die einzelnen Elemente im Herstellungsprozess mehrfach im Feuer

¹² Zum Rittertum in der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung vgl.: Hechberger 2010; Kuster 2013.

¹³ Ein Holzschnitt Hans Burgkmairs d. Ä. aus dem *Weisskunig* zeigt den Besuch Kaiser Maximilians I. in seiner Hofplattnerlei, wo er den Plattnermeister Konrad Seusenhofer bei der Arbeit mit typischen Werkzeugen wie Amboss und Treibhämmern vor einer Esse und zwischen zahlreichen Rüstungsteilen antrifft (zum *Weisskunig* s. Anm. 19). Zur Herstellung vgl. beispielhaft: Beaufort-Spontin 1990 (gekürzte Version des Textes unter demselben Titel wiederabgedruckt in Ausst.-Kat. Basel 2009); Karcheski 1995, S. 61–77; Beaufort-Spontin et al. 2005, S. 33–39; Ausst.-Kat. Berlin 1992, S. 89–90.

gehärtet, ebenso durfte das Eisen nicht zu dünn verarbeitet werden. Die Formfindung der Rüstung übersetzt dabei die motorischen Fähigkeiten des menschlichen Körpers in das konstruierte Zusammenspiel der einzelnen Segmente, um die Mobilität zu gewährleisten, und verbindet sie je nach Einsatzzweck mit unterschiedlich ausgeprägten Schutzanforderungen. Besonders die sogenannten Geschübe, d.h. lamellenartig angeordnete und beweglich verbundene Schienen- oder Reifensegmente, erlauben die flexible Einkleidung der Oberschenkel des geharnischten Reiters (Beinschienen), des unteren Rumpfes (Bauchreifen) oder der Schultern, ebenso wurden geschobene Brustharnische angefertigt. Vorgeblendete Kacheln dienen der Abdeckung der empfindlichen Gelenkstellen von Achsel, Armbeuge und Knie und ermöglichen Bewegungsfreiheit und Schutz zugleich. Vorsprünge und Grate wie die sogenannten Brechränder auf den Schultern lenken Hiebe und Stöße ab oder mildern ihre Wucht. Doch die Gestaltung folgt nicht nur motorischen Erfordernissen, sondern muss immer auch als ästhetische Aufgabe verstanden werden, in der handwerklich-technische, kunsthandwerkliche und künstlerische Ansprüche zusammenspielen. Auf Produktionsebene schließt sich an die formgebende Schmiedearbeit des Plattners die mal mehr, mal weniger ausgeprägte Dekoration durch kunsthandwerkliche Techniken der Metallbearbeitung an. Diese reichen von Polieren (für den „Silberglanz“ der Rüstung) und das Bläuen oder Schwärzen im Feuer, über die Verzierung mit Radier- bzw. Ätztechniken, Vergolden und Versilbern bis zum Emaillieren, Gravieren, Tauschieren (dem Einarbeiten von Edelmetallen in die Harnischoberfläche) und Treibarbeiten. Besonders aufwändige Harnischdekorationen verbinden die verschiedenen Techniken, so dass das Resultat eher einer mannsgroßen Kunstschmiedearbeit gleichkommt. Unabhängig von der Qualität erfolgten als letzter Herstellungsschritt schließlich die Abfütterung mit Stoff und Leder sowie die Verbindung der Segmente durch Niete, Scharniere und Riemen.

Standen die Söldner und Landsknechte, die ab dem späten 15. Jahrhundert und im 16. Jahrhundert im Kriegsgewerbe auftraten, am unteren Ende der sozialen Skala der Rüstungsträger, so standen Kaiser und Könige am oberen. Aber auch für Bürger, die keinesfalls mit dem Kriegsdienst, sondern mit dem Handel große Vermögen erwarben, rückte die Rüstung in den Bereich bezahlbarer Luxusgüter, mit denen Status und persönliche Auszeichnung verbunden wurden.¹⁴ Der repräsentative Wert der Rüstung speiste sich auch dabei aus Material- und Herstellungsaufwand, der den textiler Gewänder bei weitem übertraf und jeden Zweifel über das Vermögen seines Besitzers ausräumte. Auch das eiserne Gewand folgte in den Silhouetten, Proportionen, der variierenden Betonung der Körperpartien oder im Dekor den Entwicklungen der textilen Mode. Die augenfälligste Bezugnahme der Rüstung auf die Mode stellen sogenannte Kostümharnische dar, die sich

¹⁴ Vgl. Boockmann 1992, S. 11–12.

an das Landsknechtskostüm und damit an die Bekleidung eines sozial niedrigen Standes anlehnen (ABB. 4). Das bauschige und vielfach geschlitzte Landsknechtsgewand, das als eine der typischen Modeerscheinungen der Renaissance in die zivile Bekleidung einwanderte, wurde mit seinen üppigen Volumina und der mehrlagigen Verarbeitung der Stoffe auch in ein opulentes geschmiedetes Gewand übersetzt – noch aufsehenerregender dadurch, dass dessen Material einem solchen Gewandtypus geradezu widerspricht.¹⁵ Vor diesem Hintergrund gilt es die sich ausdifferenzierenden Formen der Rüstung als Teil der Mode und der vestimentären Kultur zu verstehen.¹⁶

Eine weitere Facette des repräsentativen Charakters verdankt sich der ideellen Bedeutungsdimension der Rüstung. Die ideelle Aufladung des Objekts, die die Grundlage ihrer politischen Symbolik bildet, basiert auf der Verbindung der Rüstung mit der Vorstellung von Ritterlichkeit und dem daran geknüpften Moral- und Tugendkanon.¹⁷ Für die Vermittlung der Verhaltensnormen des mittelalterlichen Adels in die Ideale der Frühen Neuzeit steht exemplarisch Maximilian I. (1459–1519, ab 1493 Erzherzog von Österreich und ab 1508 Kaiser des Heiligen Römischen Reichs). Seine „Hochschätzung der traditionellen ritterlich-höfischen Kultur“¹⁸ führte eine Ritterrenaissance herbei, innerhalb derer er sich selbst zum „letzten Ritter“ stilisierte und diese Rolle u. a. über die von Hans Burgkmair d. Ä. illustrierten Schriften *Freydal* (ein Turnierbuch), *Der Weisskunig* und *Theuerdank* (Autobiographien) zu vermitteln suchte.¹⁹ In der Frühen Neuzeit wurden ritterliche Tugenden wieder aufgenommen und neu interpretiert, was an dieser Stelle nicht ausführlich beleuchtet werden kann. Von Interesse für die Rüstung ist jedoch, dass sich die Geltung des Tugendkanons für den Ritterstand in der Verkörperung von Ritterlichkeit in einzelnen Herrscherpersönlichkeiten wie Maximilian I. verdichtete.²⁰ Einhergehend mit dieser Aneignung wandelte sich der Kanon der Ritterlichkeit zu einem vorbildlichen Kon-

¹⁵ Zur Rezeption der Landsknechte vgl. Kap. III 1.

¹⁶ Besonders Angus Patterson stärkt diese Perspektive auf die Rüstung. Sie basiert auf einem Verständnis von Mode, das die Inszenierung des Auftretens als bewusste, mit gesellschaftlicher und teils politischer Bedeutung aufgeladene Strategie auffasst, und in dieser den repräsentativen Charakter des Kostüms reflektiert. Vgl. Patterson 2009.

Keineswegs alle Harnische wurden ohne sichtbare textile oder lederne Bestandteile des Gewands getragen, man denke außerdem auch an den opulenten Federschmuck der Helme (Helmzier). Insofern ist der Eindruck, den die vorherrschende Präsentation der heutigen Bestände vermittelt, nur bedingt mit dem historischen vergleichbar. Die Überlieferung der textilen Kostüme weist aber gegenüber den metallischen Gewändern aus naheliegenden materiellen Gründen weit größere Lücken auf. Eine Vorstellung vom Zusammenspiel von Eisen und Textil vermitteln beispielsweise die Stiche des *Armamentarium Heroicum*, wenngleich historische Korrektheit nicht immer gegeben ist. Vgl. Schrenck von Notzing 1981.

¹⁷ Zur Ritterlichkeit in der höfischen Kultur vgl.: Paravicini 2011; Rauch 2013; Fritsch-Rößler 2013. Zu den ritterlichen Tugenden zählen u.a. Disziplin, Tapferkeit, Würde, Eleganz, Freude, Treue, Beständigkeit, Milde und Mäßigung, und der christliche Glaube, vgl. Paravicini 2011, bes. S. 7.

¹⁸ Paravicini 2011, S. 109.

¹⁹ Einführend und mit umfassenden Literaturhinweisen zu Maximilian I.: Paravicini 2011, S. 108–112; Ausst.-Kat. Mannheim 2014; Ausst.-Kat. Wien 2013; Ausst.-Kat. New York 2019, besonders: Pierre Terjanian, *The Currency of Power. The Central Place of Armor in the Ambitions and Life of Maximilian I*, in: ders. (Hg.), *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art, New York, Yale U.P., New Haven und London 2019, S. 17–37. Zu den von Maximilian in Auftrag gegebenen Publikationen vgl. auch Kap. III 1.

²⁰ Vgl. Paravicini 2011, S. 111–112.

zept, an dem sich die höfische Gesellschaft orientierte. In diesem Zusammenhang steht auch die erneute Konjunktur der Turniere, diese entwickelten sich ab dem späten 15. Jahrhundert zum höfischen Elitesport mit mehr oder weniger ausgeprägtem Bezug zur tatsächlichen kriegerischen Kampfpraxis.²¹ Sie waren jedoch der Ort, an dem ideale Ritterlichkeit im Wettstreit praktisch geübt wurde. Mit den verschiedenen Turnierdisziplinen zu Pferde und zu Fuß, im Aufeinandertreffen zweier Gegner oder ganzer Mannschaften, zwischen Schaukampf und dem Kampf mit scharfen Waffen wurden die unterschiedlichen Rüstungstypen weiter ausdifferenziert. Turnierrüstungen wurden einerseits als schmucklose, ausgesprochen modern und funktionalistisch anmutende Harnische entworfen. Die extrem verstärkte Einkleidung und oftmals asymmetrische Gestaltung der beiden Körperhälften (je nach Disziplin sollte und konnte nur eine Körperseite zum Ziel werden) bedingen die Abstraktion vom Körper und bringen damit erstaunliche Verfremdungseffekte hervor (ABB. 5). In Verbindung mit großen höfischen Festen, in die die Turniere an den Fürstenhöfen eingebunden wurden, entstanden andererseits ungeheuer prunkvolle und überbordend dekorierte Turnier- bzw. Paradeharnische. Die Gelegenheiten für Turniere in der höfischen Kultur waren zahlreich und reichten von Triumphzügen anlässlich militärischer Siege über Krönungen, Staatsbesuche, Hochzeiten oder andere politische und dynastische Feieranlässe. Dementsprechend variierte die Gestaltung der Rüstung, die in ihrer Dekoration sogar ins ikonographische Programm des Festes eingebunden wurde. Von Herrschern und Adligen wurde sie ebenso zu Anlässen getragen, die protokollarisch keinen Zusammenhang mehr zu Militär und Krieg im engeren Sinne, wohl aber repräsentative Ausrichtung besaßen. Eine Besonderheit, in der der Entwurfs- und Konzeptionsaufwand der Rüstung (und ihre Kosten) ab dem Ende des 15. Jahrhunderts einen Höhepunkt erreichen, sind die sogenannten Harnischgarnituren (ABB. 6).²² Es handelt sich dabei um einen Grundkorpus, der auf dem Feldharnisch beruht, und auswechselbare Funktionsteile, die die Kombination zum Turnierharnisch für Disziplinen zu Pferde und zu Fuß, je nach Umfang der Garnitur auch Paradevarianten und einen Rossharnisch umfassen. Der Rüstungsträger vermochte damit in eine immer wieder veränderbare und je nach Gebrauchszweck optimierte eiserne Hülle zu schlüpfen, die aber durch den einheitlichen Dekor als zusammengehörend und sogar als an seine Person gebunden gekennzeichnet war. Mit der Ausdifferenzierung ging einher, dass die Plattner die Harnischproduktion für die Auftraggeber an den großen Höfen zu höchster Qualität

²¹ Abgehalten wurden die Turniere bis ins 17. Jahrhundert: Sie wurden in Frankreich nach dem Tod König Heinrichs II. durch eine Verletzung während eines Turniers (1559) früher, andernorts später aufgegeben, bspw. am Dresdner Hof erst im 17. Jahrhundert. Vgl. Beaufort-Spontin et al. 2005, S. 23–25; Karcheski 1995, S. 38–59; Sandbichler 2013.

²² Die sogenannte Adlergarnitur für Erzherzog Ferdinand II. von Tirol gilt als umfangreichste Harnischgarnitur und bildet aus 87 Teilen insgesamt zwölf verschiedene Harnischkombinationen. Vgl. Beaufort-Spontin et al. 2005, S. 152.

steigerten: So arbeiteten beispielsweise drei Generationen der Plattnerfamilie Helmschmid für Maximilian I., für Kaiser Karl V. und für Philipp II. Mit der Produktion der luxuriösen eisernen Gewänder kamen Plattner wie die Werkstätten der Seusenhofer, Misaglia oder Negroli dem herrscherlichen Distinktionsbedarf nach.²³ Wenngleich auf den Schlachtfeldern im 17. Jahrhundert nur noch in Einzelelementen wie dem Reiterküriss anzutreffen, verwies die Rüstung weiterhin auf eine kämpferisch-aristokratische Figur. Obwohl für den heutigen Betrachter gepuderte Perücke und eisernes Kostüm in ihrem Material und dessen geschlechtlicher Kodierung als spannungsreich oder sogar widersprüchlich wahrgenommen werden, gehörte der Harnisch noch bis ins 18. Jahrhundert zum Repräsentationsapparat der Herrscher, wie die Bildnisse König Friedrichs des Großen (1733)²⁴ oder König Karls III. von Spanien (1766/1767)²⁵ in ihrer Funktion als Feldherren belegen.

Diese Erläuterungen zum historischen Gebrauch der Rüstung sind einerseits als eine eher beiläufig präsentierte Ergebnissparte einzuordnen, die meist in den Einführungen zur Waffen- und Kostümkunde angeführt wird. Andererseits fällt der Gebrauchsaspekt aber auch in das weit verbreitete Interesse für das ‚Ritterleben‘. Dabei hat das in den letzten Jahrzehnten beliebte *reenactment* des mittelalterlichen Lebens, in dem der Auftritt der Ritter und das Turnier einen Höhepunkt bilden, gerade nicht zu einer wissenschaftlichen kulturhistorischen Perspektive beigetragen. Vielmehr werden darin althergebrachte Klischees wie das des furchtlosen, martialischen und archaisch-männlichen Ritters verbreitet. Dieses ruft die eskapistische ‚Befreiung‘ in ‚ursprünglichere‘ Gesellschafts- und Verhaltensordnungen auf, die für das Rittertum ähnlich diffus bereits im 19. Jahrhundert in Anschlag gebracht wurde, aber in der gegenwärtigen Praxis populärer Mittelalterinszenierungen nicht reflektiert wird. Durch die Waffenkunde als bis in die Gegenwart männlich bespieltem Forschungsgebiet wird eine Stereotypisierung nicht unbedingt ausgeglichen: Patterson spricht in dem Zusammenhang von der Wahrnehmung der Rüstungen als „boys’ toys“²⁶, was auf die Aufwertung durch männlich kodierte Status- bzw. Wissensobjekte anspielt. Die jüngsten Auseinandersetzungen mit dem Objekt werden hoffentlich dazu beitragen, diese mit vielfachen Klischees beladene Einordnung

²³ Vgl. Capwell 2011, S. 85; eine ähnliche Sonderstellung nahm die italienische Plattnerfamilie Negroli für italienische Fürstenhöfe ein. Vgl. Silvio Leydi: Milan and the arms industry in the sixteenth century; ders., A history of the Negroli family, in: Stuart W. Pyhrr und José-A. Godoy, *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art New York, New York 1998, S. 25–33, S. 37–60. Ausgeprägte Zentren der Rüstungsproduktion, die sich teils um Fürstenhöfe konzentrierten, waren Nürnberg, Augsburg, Landshut und Köln, Innsbruck, Mailand und Brescia. Henry VIII. installierte durch Technologieimport mit Plattnern aus Deutschland und den Niederlanden um 1515 eine wichtige Plattnerwerkstatt in Greenwich, die ebenfalls hochwertige Erzeugnisse lieferte. Zudem fungierten Harnische als diplomatische Geschenke.

²⁴ Antoine Pesne (Werkstatt): König Friedrich Wilhelm I., 1733, Öl auf Leinwand, 144,5 x 112 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.

²⁵ Anton Raphael Mengs: König Karl III. von Spanien, 1766/1767, Öl auf Leinwand, 154 x 110 cm, Museo del Prado, Madrid.

²⁶ Patterson 2009, S. 14.

zu relativieren. In Zusammenhang mit dem *material turn* der Geisteswissenschaften haben erst in den letzten Jahren interdisziplinäre Forschungen ein weiter ausgreifendes Verständnis für die Objektgattung angestoßen. Die Erarbeitung der Sammlungs- und der Kulturgeschichte der Rüstung sind hier dringliche Forschungsdesiderate, mit denen ein bislang nur partiell bearbeitetes Feld erschlossen werden könnte. Dass sich die kunsthistorischen Zugänge dazu besonders eignen und dass Kunst- und Kulturgeschichte sowie Waffen- und Kostümkunde vom gegenseitigen Austausch der Erkenntnisse profitieren könnten, versucht die vorliegende Untersuchung zu zeigen und aufzuarbeiten.

Eine erste Verschiebung des Blickwinkels aus der Waffen- und Kostümgeschichte hin zu einer Perspektive, die die ästhetischen Potenziale der Rüstung berücksichtigt, bildete die Ausstellung „Roberto Capucci – Roben wie Rüstungen – Mode in Stahl und Seide einst wie heute“²⁷ in der Wiener Hofjagd- und Rüstkammer (1990/1991). Deren Konzept wurde in der Ausstellung „Rüstung und Robe“²⁸ des Basler Museum Tinguely 2009 erneut aufgegriffen und um die Werke Jean Tinguelys, weiterer Künstler des 20. Jahrhunderts und die Rüstungsbestände des Grazer Zeughauses ergänzt. Die mit der Wiener Ausstellung verfolgte Intention und ihre impliziten Prämissen geben Aufschluss über die überaus langlebigen Zuschreibungen an die Rüstung, müssen im Kontext der vorliegenden Arbeit allerdings als der Kritik bedürftig verstanden werden. Nach Christian Beaufort-Spontin war intendiert, „die mehr oder weniger starke Verbindung zwischen Mode, Entwurf, Nutzen und Kunst vorzuführen, [sic] zu versuchen und zu zeigen, dass die Mode bis in die früheste Geschichte die vorlautere und schon vom verwendeten Material her die oberflächlichere, wenn auch bisweilen die beachtete Halbschwester der Kunst war.“²⁹ Was als assoziative Gegenüberstellung zwischen der italienischen Damenschneiderei des 20. Jahrhunderts und der Plattenrüstung angelegt war, bemüht bei aller suggestiven Nähe skulptural anmutender Gewänder doch die Opposition positiv und negativ konnotierter Begriffe und die hierarchische Einordnung: die dauerhafte Kunst (die Plattnerkunst) und die ephemere Mode (die textilen Gewänder), die zweckfreie Wahrheit der Kunst und die aufsehenerregende Oberflächlichkeit der Mode, die Materialhierarchie von aufrichtigem Eisen (weil durch ‚echte‘ Arbeit verarbeitet) gegenüber dem „vorlauten“ (bei Capucci oft leuchtend bunten) Textil, und ebenso die in der Anordnung implizierte Geschlechterzuordnung des männlichen, also über allen Modeeskapaden stehenden Kunstgewands aus Eisen und der weiblichen, unbeständigen und weichlichen Mode. Wenngleich damit bereits einige Kriterien und Topoi genannt sind, die die Diskussion der Rüstung begleiten, kann nur betont werden, dass in dieser Anordnung bedingt konsistente Zuordnungen

²⁷ Ausst.-Kat. Wien 1990.

²⁸ Ausst.-Kat. Basel 2009.

²⁹ Christian Beaufort-Spontin, Vorbemerkung und Danksagung, in: *Roberto Capucci – Roben wie Rüstungen. Mode in Stahl und Seide einst und heute*, Ausst.-Kat. Hofjagd- und Rüstkammer, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1990, S. 10–11, S. 10.

und überholte Werthierarchien aufgerufen werden, deren Gültigkeit gerade für die Rüstung und ihre Darstellungen nicht aufrechterhalten werden kann. An anderem Ort verweist Beaufort-Spontin auf weitere Gesichtspunkte, die sich im Zusammenhang der Wiederaneignung der Rüstung durch das 19. und 20. Jahrhundert als produktiv erweisen: „Die von Kopf bis Fuß reichende eiserne Rüstung, die den Mythos der Unverwundbarkeit suggerieren sollte [...]. In keiner anderen Mode konnte man sich so heroisch und zugleich unnahbar präsentieren.“³⁰ So wenig Sinn es macht, „die Mode“ gegen „die Rüstung“ zu profilieren, sind mit Dauerhaftigkeit, Unverwundbarkeit oder Unnahbarkeit langlebige Topoi genannt, die an Material, Form und Gebrauch der Rüstung gebunden sind. Allerdings entsprechen diese und andere Rüstungstopoi eben nicht überzeitlichen Wesenseigenschaften der Rüstung, sondern verbinden die konkreten, empirisch überprüfbaren – materialen, formalen, funktionalen und ästhetischen – Eigenschaften des Artefakts mit einer semantischen Ebene und beschreiben die Leistung, Anmutung und Wirkung der Rüstung in Allgemeinplätzen.

Der Begriff des Topos' wird hier gewählt, um dieser Überschneidung von Objekteigenschaften und deren Bedeutungsaufladung zu entsprechen. Zugleich lassen sich damit die Produktions- und Rezeptionsebene ansprechen, innerhalb derer Topoi als bedeutungsgesättigte, allgemeine und allgemeinverständliche Gemeinplätze aufgerufen und nutzbar gemacht werden können.³¹ Die Topoi der Rüstung müssen als ein langlebiges,

³⁰ Beaufort-Spontin 2005, S. 101.

³¹ Für die hier verfolgte Fragestellung eignet sich der Begriff des Topos' aus mehreren Gründen. Zunächst besitzt das Konzept des Topos' oder Gemeinplatzes in der antiken aristotelischen Rhetorik eine heuristische Funktion: Topoi sind allgemeine Argumentationsmuster, die vom Redner für die jeweilige Redesituation und Argumentationsabsicht herangezogen und „gefüllt“ werden. Insofern beschreiben sie nicht fertige Gemeinplätze, sondern jeweils kontextabhängig aktualisierbare Muster und Gesetzmäßigkeiten. In diesem Sinne soll mit den Rüstungstopoi auch hier ein heuristischer Zugang zur Rüstung beschrieben werden: Topoi der Rüstung knüpfen an die Eigenschaften des Gegenstands an (etwa die Härte, den Glanz), die die Verknüpfung mit abstrakten Vorstellungszusammenhängen erlauben. Als vorgeprägtes Set von Dingeigenschaften, die auch den Umgang mit dem Objekt und seine Funktion einschließen, verstehen sich die Rüstungstopoi daher als Angebote des Artefakts, mit denen seine bedeutungstiftende Dimension beschrieben werden kann. Anführen lässt sich bspw. der Topos des unversehrbaren Körpers, der mit der Gestalt des in Eisen gekleideten Körpers aufgerufen wird, in der der Leib im Gehäuse aus künstlichem Material verschwindet. Zugleich ist der Topos des unversehrbaren Körpers nicht ausschließlich auf die Repräsentation im Geharnischten beschränkt, sondern kann auch in anderen Vorstellungen und Bildern aufgerufen werden, so etwa dem aus der Asche aufsteigenden Phoenix. Auch Carolyn Springers Klassifikation der Rüstung in ideale, heilige und groteske Körper ließe sich als Rüstungs- bzw. Körpertopoi lesen, wie überhaupt Rüstungstopoi zumeist auch als Körpertopoi verstanden werden können (zu Springer vgl. den nachfolgenden Abschnitt). Wie nicht alle Topoi für eine konkrete Kommunikationsabsicht anwendbar sind, sind auch die Rüstungstopoi je nach Zusammenhang aufrufbar und können, müssen aber nicht parallel Einsatz finden.

Darüber hinaus kann mit dem Begriff des Topos' der Zwischenbereich markiert und umschrieben werden, in dem sich Objekteigenschaften und ihre bildliche Darstellung produktiv begegnen, und der die verfolgte Argumentation durchzieht. Dem Begriff des Topos' entspricht insofern weder dem konkreten Motiv (das an die Darstellung gebunden ist), noch dem Thema (das den gesamten Bedeutungszusammenhang einer Darstellung oder Textes beschreibt, an dem der Topos auf anderer, weniger vordergründiger Ebene teilhat). Als an das Artefakt gebundener Gemeinplatz existiert der Topos unabhängig vor seiner konkreten Manifestation in der Bild- oder Verbalsprache. Mit dem Begriff des Rüstungstopos' kann gerade die Parallelität gefasst werden, die bspw. den Diskurs um „das Eiserne“ (als sprachlich genutzten Topos) und die Darstellung eiserner Körper verbindet. Zugleich sind die Topoi weniger als die klassische Ikonographie auf Textgrundlagen verpflichtet (können aber Teil der ikonologischen Deutung werden), sondern weisen auf die Ebene des Artefakts bzw. Körpers und seinen Beitrag zur Bedeutungsgenese der Darstellung, ohne dass zwischen den verschiedenen Manifestationsformen der Topoi eine hierarchische Ordnung intendiert werden soll.

aber potenziell veränderliches und unterschiedlich akzentuiertes Set von Zuschreibungen an das Objekt verstanden werden. Von Bedeutung bereits für die Semantik und Symbolik der Rüstung zur Zeit ihres ursprünglichen Gebrauchs, gewannen sie in neuem historischem Kontext noch größere Relevanz: Denn weniger der konkrete Harnisch, Harnischtypus oder sein ursprünglicher Besitzer, als die abstrakte, zwischen alten und neuen Zuschreibungen immer wieder austarierte Faszinationskraft des eisernen Körpers trat verstärkt in den Fokus. Während die Topoi der Rüstung und des gerüsteten Körpers zumeist außerhalb der Waffen- und Kostümkunde registriert werden, liefert letztere die Grundlagen für die Beschreibung und Einordnung der künstlerischen Darstellung des Rüstungsmotivs. Die Waffen- und Kostümkunde bietet mit dem hier zusammengefassten Wissen um die historischen Funktionszusammenhänge aber auch die Folie, vor der der Umgang mit der Rüstung abseits ihres ursprünglichen Einsatzes verstanden werden muss.³² So lassen sich gerade die produktiven Abweichungen und Verschiebungen in der motivischen Auseinandersetzung mit der Rüstung greifen, die die künstlerische Darstellung bewusst einsetzt oder unwillkürlich erzeugt.

Die Rüstung in kunsthistorischen und interdisziplinären Perspektiven

Für einen Forschungsüberblick zu Rüstungsdarstellungen lässt sich auf die Unterscheidung zurückkommen, die für den historischen Gebrauch der Rüstung erläutert wurde. Diese Unterscheidung ist auch auf die Darstellungsebene zu übertragen: Nicht jede dargestellte Rüstung ‚beinhaltet‘ einen Ritter. Doch oftmals wird in der Auseinanderset-

Darüber hinaus wird der Begriff des Topos' im Unterschied zum Vokabular gewählt, das mit der *agency* (Alfred Gell) bzw. der *Akteure* und *Aktanten* (Bruno Latour) ein den Objekten (hier der Rüstung) zugeschriebenes ‚Handlungsvermögen‘ verbindet. Die Diskussion, die für die kunsthistorische Nutzbarmachung der theoretischen Ansätze von Gell und Latour und ihrer Begriffe geführt werden müsste, kann hier nicht geleistet werden; von einer eigenen ‚Handlungsmacht‘ des Objekts Rüstung wird hier für die Ebene der künstlerischen Darstellung ausdrücklich nicht ausgegangen, wohl aber von dem Objekt eigenen Angeboten zur Bedeutungsaufladung, die in der Darstellung aufgegriffen werden können.

Zum Begriff des Topos' vgl.: Topik, Topos, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 12 Bde., Bd. 10, Darmstadt 1998, Sp. 1263–1288; Locus communis, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 11 Bde., Bd. 5, Tübingen 2001, 398–411; Topik, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 11 Bde., Bd. 9, Tübingen 1009, Sp. 605–626.

Einführend und unter Rekurs auf zahlreiche Vertreter der postmodernen Theorie zu den Körpertopoi: Dietmar Schmidt, „Blickt um euch, das Alles habt Ihr gesprochen.“ Körper-Topoi, in: ders. (Hg.), *KörperTopoi. Sagbarkeit, Sichtbarkeit, Wissen*, Weimar 2002, S. 7–36; eine Problematisierung der kunsthistorischen Forschung zu Objekten und der theoretischen Zugänge anderer, teils interdisziplinärer Ansätze bietet: Philippe Cordez, Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Perspektiven, in: *Kunstchronik* 67, 7, S. 364–373, bes. S. 368 (zu Gell und Latour); eine neuere Version des Textes: ders., Object Studies in Art History. Research Perspectives, in: ders., Romana Kaske, Julia Saviello u.a. (Hg.), *Object Fantasies. Experience & Creation* (= Object Studies in Art History, 1), Berlin 2018, S. 19–30.

³² Eine Schnittstelle der Waffenkunde und der Kunstgeschichte bieten die Forschungen des Waffenhistorikers Heinrich Müller zu Albrecht Dürers Darstellungen von Waffen und Rüstungen. Müller diskutiert die zahlreichen graphischen und malerischen Darstellungen Dürers als kulturgeschichtliche Dokumente für den Einsatz von Rüstung und Waffen. Damit erweitert er das Verständnis der historischen Rüstungsproduktion um 1500 und leitet aus den Darstellungen neue Kenntnisse zur historischen Nutzung der Rüstungen und Waffen ab. Da Dürers im 19. Jahrhundert intensiv rezipiertes Werk gleichsam die Blaupausen für die Vorstellung lieferte, die man sich vom „Altdeutschen“ machte, sind Erkenntnisse zu den dargestellten Objekten von Nutzen auch für die Rezeptionsgeschichte des „Altdeutschen“ und damit für die Motive und Themen, die bildkünstlerisch erneut in Umlauf gebracht wurden. Vgl. Müller 2002 a.

zung mit künstlerischen Darstellungen auf Motivebene zwischen der Rüstung und dem Ritter kaum weiter differenziert. Stattdessen wird eine in Rüstung dargestellte Figur meist beiläufig als Ritter identifiziert, was bei der Begeisterung für Ritter und Mittelalter gerade im 19. Jahrhundert nicht falsch sein muss. Doch unter den kunsthistorischen Publikationen, die sich mit dem Motiv Ritter beschäftigen, trägt die überwiegende Zahl nur bedingt zum hier verfolgten Erkenntnisinteresse bei. Denn mit der Gleichsetzung von Ritter und Rüstung geht die Gefahr einer Verkürzung einher, die nicht nur einer begrifflichen Unschärfe entspricht. Die vermeintliche Entsprechung zeigt einerseits die Unkenntnis der umfangreichen Funktionsbereiche des eisernen Kostüms. Andererseits wird darin die Differenzierung eingeebnet, die mit der Wiederaneignung der Rüstung durch neue – überwiegend bürgerliche – Träger in späteren Jahrhunderten noch an Bedeutung zunimmt und die insbesondere über Bildmedien argumentiert. Daher ist nachfolgend viel von Gerüsteten und Geharnischten die Rede, weniger aber von Rittern. Über die Darstellung in der Rüstung, so viel vorweggenommen, werden Eigenschaften auf Person und Körper des Gerüsteten übertragen, die – wenn überhaupt – nur indirekt mit dem historischen Ritter in Verbindung stehen.

Es lassen sich jedoch mehrere Ansätze der letzten Jahre hervorheben, die für die hier verfolgte Fragestellung Anregung und Aufschluss bieten. Andreas Beyer setzt sich mit dem Artefakt Rüstung und seiner künstlerischen Darstellung auseinander und diskutiert Fragen nach der semantischen und symbolischen Funktion der Rüstung in der Frühen Neuzeit.³³ Sein Aufsatz eröffnet einen Fundus von Fragen und wird weniger in der Diskussion einzelner Beispiele denn als Anregung für einen abweichenden Untersuchungsbereich herangezogen. Zwar sind die mit der Rüstung verbundenen Begriffe vom „Körperbild“ und „Bildkörper“ relativ offen gewählt und müssten für eine systematische Ordnung genauer konturiert werden. Doch führt Beyer in der Diskussion frühneuzeitlicher Malerei und Skulptur Gesichtspunkte an, die in der vorliegenden Arbeit als Rüstungstopoi diskutiert werden: Der Grundgedanke, der auch hier einen Eckpfeiler der Argumentation bildet, ist die Annahme, dass dem Objekt Rüstung dank seines Verhältnisses zum Körper des Trägers spezifische Bedeutungspotenziale zukommen.³⁴ Für den Bereich, der bisher als repräsentative Funktion der Rüstung beschrieben wurde, führt Beyer im Zusammen-

³³ Beyer 2008; in veränderter Form: Beyer 2009.

³⁴ Einen Aspekt des Aufsatzes bilden die Überlegungen, die Selbstbildnisse des Künstlers in Rüstung oder die tondoförmigen, zwischen Schild und Gemälde oszillierenden Werke Caravaggios und Giorgiones als metamalerische Positionierung deuten, d.h. als Aussage über den Status von Künstler und Werk. Auch die jüngste Forschung beschäftigt sich mit dieser Relation und verspricht eine vertiefte Diskussion der Frage, wie die Vorstellung von der Kunst als Wappnung und der Schild als Bildträger in der frühen Neuzeit in Zusammenhang stehen. Zum Forschungsprojekt von Julia Saviello, „Der Schild als Bildträger und ‚Ursprung‘ der Kunst“ vgl. <https://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/forschung/archiv/objekte2/schilde1/index.html> (letzter Zugriff 3.9.2021)

hang der Zwei-Körper-These³⁵ an, die Rüstung entspreche einer Effigie, einem Stellvertreter, der den vergänglichen natürlichen Körper überdauert und zugleich überhöht. In diesen Gedankenhorizont sind auch die Vorstellungen einzuordnen, die im gerüsteten Körper die Opposition von lebendigem, angreifbarem und vergänglichem Körper und künstlich-dauerhaftem Körper sehen ebenso wie das Spannungsverhältnis von Verbergen und Zeigen bzw. Repräsentieren. Daneben werden eher assoziativ die Verbindung der Rüstung zur Prothese und die Vorstellung der Rüstung als zweiter Haut herangezogen, auf die innerhalb der hier geführten Diskussion ausführlich eingegangen werden wird.

Mit Blick auf das französische Herrscherporträt widmet sich Philippe Bordes der Rüstungsdarstellung.³⁶ Auch dieser Zugang dient mit den Hinweisen zur Kulturgeschichte der Rüstung und der Diskussion der Repräsentationsstrategien, die im 17. und 18. Jahrhundert mit dem Porträt in Rüstung verbunden wurden, als Hintergrundfolie für die hier verfolgten Überlegungen. Bordes nimmt eine Zeitspanne in den Blick, in der die Rüstung als repräsentativer Bestandteil herrscherlicher Ausstattung schrittweise abgelöst und im Frankreich des 18. Jahrhunderts auf die Ebene bildlicher Darstellung ausgelagert wurde, wo sie als symbolisch-allegorische Traditionsbeschwörung Einsatz fand. Herrscherliche Tugend und das Heroische riefen Bildnisse im Harnisch wie in den vorangehenden Jahrhunderten aber weiterhin auf. Innerhalb der Bildtradition bilden die von Bordes beschriebenen Repräsentationsstrategien eine Bezugsgröße, auf die unter den veränderten politischen Vorzeichen des 19. und 20. Jahrhundert zurückzukommen sein wird. Mit dem gewählten Untersuchungszeitraum überbrückt der Bordes Aufsatz gleichermaßen die Phase zwischen der Herstellung und dem primären Einsatz der Rüstungen und ihrer Reaktivierung im bürgerlichen Zeitalter. Auch dieses Zeitfenster sollte keineswegs als Leerstelle der bildlichen Darstellung der Rüstung verstanden werden.³⁷ Wie Beyer situiert Bordes sich mit der Diskussion vestimentärer Repräsentationsstrategien und ihrer Semantik – wenn auch eher als Subtext der Argumentation angelegt – im Bereich der politischen Ikonographie; ein Zugang, der auch für die hier verfolgte Fragestellung fruchtbar gemacht werden soll. Bordes und Beyer deuten Ausblicke auf das 19. und 20. Jahrhundert an. Bordes weist jedoch auf eine zu enge Spur, die eher eine einzelne methodische Perspektive der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts andeutet als die Bedeutungshorizonte der modernen Rüstungsdarstellungen aufzuzeigen: Dass das bildliche Wiederaufleben der Rüstung hauptsächlich in der Triebökonomie motiviert sein sollte, greift zu kurz

³⁵ Überblicksartig und mit Literaturverweisen zu Ernst H. Kantorowicz' Zwei-Körper-These (erstmal publiziert als: Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton U.P., Princeton 1957.) im Kontext der Bildkünste: Pfisterer 2011.

³⁶ Bordes 2010. Zur Rüstung im HerrscherPorträt der spanischen Habsburger vgl. Ausst.-Kat. Washington 2009.

³⁷ Für die Untersuchung dieser Zeitspanne könnte die Umwertung vom repräsentativen Herrschergewand zur allegorischen Gewandung innerhalb der Darstellung einen möglichen Fokus bilden. Für die Reaktivierung der Rüstung im Kontext antiquarischer Sammlungen aus dem 18. Jahrhundert vgl. Kap. II.

und übersieht die überindividuelle, kulturelle und politische Dimension des scheinbaren Anachronismus' der Rüstung.³⁸ Dass aber ein ästhetischer und semantischer Mehrwert bereits die frühneuzeitliche Faszination für den gerüsteten Körper begründet, kann nur unterstrichen werden.

Den Gedanken der Faszinationskraft der eisernen Einkleidung verfolgt auch Carolyn Springer in einer an die Forschungen zur „material culture“ angelegten Perspektive auf die Rüstung, die zugleich die Auseinandersetzung mit der Inszenierung von Männlichkeit umfasst.³⁹ Springers der italienischen Rüstung des 16. Jahrhunderts gewidmete Studie ist die bislang umfangreichste und konzentrierteste Auseinandersetzung mit den Bedeutungsvalenzen und -potenzialen der Rüstung. Aus ursprünglich literaturwissenschaftlichem Blickwinkel, der das Vorkommen der Rüstung in Texten diskutiert, beschäftigt sich Springer mit den Rüstungen als „overdetermined objects traversed by multiple formal and figurative codes“ und versteht ihrer disziplinären Perspektive entsprechend die Artefakte als „texts to be read“.⁴⁰ Dieser Zugang umfasst einerseits die philologische Untersuchung der Rüstung in Texten (der Dichtung, des Theaters, in politischen Abhandlungen und Fürstenspiegeln), und die „agency“⁴¹, das dem Objekt inhärente „Handeln“ der Rüstung im politischen und soziokulturellen Kontext der italienischen Renaissance. Die Ergebnisse dieser Perspektive lassen sich für den hier vorliegenden Zusammenhang fruchtbar machen, indem sie über den repräsentativen Gebrauch der Rüstung und über ihre Topoi Aufschluss geben. Springer unterscheidet drei Kategorien: Das „klassische“, am antiken und idealschönen Körper orientierte, das „heilige“, sich auf das christliche Opfer beziehende, und das „groteske“, d.h. die Verfremdung des Körpers intendierende Konzept der Rüstung – Muster, die in groben Zügen auch in der Moderne wiedererkennbar sind. Über die bereits angeführten Rüstungstopoi hinaus sind die Überlegungen Springers von Interesse, die den janusköpfigen, in ihren Worten „paradoxen“ Charakter der Rüstung beschreiben: „All armour is simultaneously an affirmation of power and an admission of vulnerability.“⁴² Diese Qualität, die als sinnstiftende und produktive Spannung verstanden werden soll, lässt sich gerade für die Diskussion derjenigen Rüstungsdarstellungen heranziehen, die mit normativem Anspruch den Körper des modernen Mannes, sein Verhalten und die Muster seiner Wahrnehmung bildlich zu beschreiben versuchen.

³⁸ Vgl. Bordes 2010, S. 103.

³⁹ Springer 2010.

⁴⁰ Springer 2010, S. 3.

⁴¹ Springer bezieht sich in begrifflicher und methodischer Hinsicht auf den von Alfred Gell geprägten Ansatz der *agency*, einem Interaktionsverhältnis von (künstlerisch gefertigten) Dingen und ihrem menschlichen Gegenüber, das umschrieben mit dem Begriff des „Handelns“ nur unzureichend deutlich wird, hier allerdings wie Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie nicht in Bezug auf die Rüstung diskutiert werden soll. Vgl. Alfred Gell, *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford 1998.

⁴² Springer 2010, S. 5.

Nicht nur für Springer, sondern auch für andere Autoren wie etwa den Kunsthistoriker Timothy McCall⁴³ bleibt darauf hinzuweisen, dass eine Schwäche in der methodischen Zugangsweise besteht, mit der künstlerische Werke und vor allem Gemälde – teils ohne diese Perspektive eigens kenntlich zu machen – als Dokument historischer Tatsachen und Verhältnisse interpretiert werden. Zwar können künstlerische Darstellungen auf ihren Erkenntniswert für eine Kulturgeschichte der Rüstung hin befragt werden, was auch die hier gewählte Anordnung zuweilen nutzt. Doch ist zu berücksichtigen, dass künstlerische Werke vielfältigen Zwecken und Intentionen entsprechend entworfen, ausgeführt und wahrgenommen werden und immer ästhetischen Eigenwert beanspruchen. Genau darauf richtet sich hier das Erkenntnisinteresse, denn gerade im ästhetischen Mehrwert der Darstellungen werden bedeutungsstiftende Charakteristika der Rüstung hervorgehoben, buchstäblich sichtbar gemacht und in neue Kontexte eingeführt, die das anhaltende Interesse an der Rüstung motivieren und deren dauerhafte Relevanz als Motiv und Artefakt begründen. Wenn dagegen umgekehrt, oftmals im Zusammenhang der Gattung Porträt mit Begriffen wie Inszenierung oder Performativität argumentiert wird, verschiebt sich der Blickwinkel auf den Aspekt der Darstellung, der die ‚bloße‘ Schilderung in eine ästhetische Überformung, eben eine Inszenierung übersetzt, die all ihre Mittel aus dem künstlerischen Zauberkasten bezieht. In der Auseinandersetzung mit der Rüstung soll die Aufmerksamkeit auf den gemeinsamen Beitrag von Realien und Darstellung zur Bedeutungsproduktion gelegt werden. Inszenierungscharakter besitzt einerseits das Auftreten in Rüstung, d.h. im historisch höchsten Modus vestimentärer Repräsentation, andererseits die Darstellung des Gerüsteten in einem künstlerischen Bildmedium. Beide begegnen sich mit jeweils eigenen Möglichkeiten der Bedeutungs-genese. Verstehen lässt sich die künstlerische Rüstungsdarstellung damit als mindestens doppelte Inszenierung: Wenn schon das Kostüm Rüstung seinen Träger inszeniert, ihn etwa prächtiger, aufrechter, maskuliner erscheinen lässt, besitzt auch die künstlerische Darstellung eigene und nicht weniger vielfältige Möglichkeiten, diesen oder einen anderen Eindruck (wie im schwebenden Ritter Kokoschka) wahlweise zu stärken oder zu schwächen.

Dass die Zugänge von Beyer, Bordes und Springer hier angeführt werden, obwohl sie sich nicht mit der Moderne, und Springer nur sehr eingeschränkt mit künstlerischen Darstellungen beschäftigen, hat seinen Grund darin, dass bislang keine Ansätze vorliegen, die sich in vergleichbarer Weise mit den Bedeutungsmustern der Rüstung in der Moderne beschäftigen. Die ‚Rüstungsfrage‘ bleibt also vor der Folie der Erkenntnisse zur Frühen Neuzeit zu konturieren. Verschiedene monographische Zugänge zu einzelnen Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts spannen den kunstimmanenten, aber auch ideengeschichtlichen und politischen Kontext auf, in den sich die motivische Vorliebe für die Ritter (um

⁴³ Vgl. McCall 2013.

die dort verwendete Terminologie zu gebrauchen) einordnet, und bieten damit erste Orientierungspunkte. Darunter ist der Aufsatz Dagmar Lott-Reschkes über Lovis Corinths Selbstbildnisse in der Rüstung hervorzuheben, denn er schildert den mentalitätsgeschichtlichen Kontext im Deutschen Reich um 1900; Vergleichbares gilt für den Ausstellungskatalog zu Corinths Gemälde *Der Sieger* mit zahlreich besprochenen Werkbeispielen.⁴⁴ Auch Caroline Ascott setzt sich in ihrer Doppelmonographie zu Edward Burne-Jones und William Morris mit den Rüstungsdarstellungen des Ersteren auseinander. Ihr Zugang, der nicht-kunsthistorische Gegenstandsbereiche integriert, wird als Anregung verstanden, ihre Ergebnisse werden allerdings nicht uneingeschränkt geteilt.⁴⁵ Einen Sprung ins 20. Jahrhundert unternimmt Hal Fosters überwiegend psychoanalytisch argumentierender Aufsatz „Armor fou“, der die Rüstung im Titel führt.⁴⁶ Mit seiner Diskussion von Werken Max Ernsts ist ein Fluchtpunkt der Untersuchung markiert: Denn Foster bringt für die Erörterung der künstlerischen Panzerungsphantasien Vorstellungen des männlichen Körpers in Anschlag, die im Untersuchungszusammenhang als Rüstungstopoi diskutiert werden. Die Imaginationen der metallischen Körper sind nicht auf die historische Avantgarde begrenzt und setzen auch nicht erst mit ihr ein, sondern reichen mindestens in die Auseinandersetzung mit der Rüstung im 19. Jahrhundert zurück und sollten daher auch in Bezug auf diese untersucht werden.⁴⁷ Damit lässt sich zeigen, dass der Umgang mit den Vorstellungen des gerüsteten Körpers sich vom Motiv der historischen Rüstung emanzipiert und dass die Topoi des eisernen Körpers neu akzentuiert und in neuen Zusammenhängen zum Brennpunkt politisierbarer Körperdarstellungen werden.

⁴⁴ Vgl. Lott-Reschke 2004; Ausst.-Kat. Schweinfurt 2004; mit ähnlicher Thematik, aber nicht monographisch: Hoffmann-Curtius 2006; in Bezug auf Schmidt-Linsenhoff und Hoffmann-Curtius zu Corinth auch Heinz 2015, S. 203–216; zu Corinth vgl. Kap. III 4.

⁴⁵ Ascott 2008 a.

⁴⁶ Foster 1991.

⁴⁷ Die kunsthistorische Forschung neigt in der Beschreibung von Rüstungen dazu, sich ihrem Gegenstand in metaphorischen Wendungen anzunähern. Besonders trifft dies auf Beispiele zu, in denen anstelle der historischen Rüstung ihre abstrahierenden Umwandlungen dargestellt sind. Damit werden die Verschleifungen (bspw. von Körper und Rüstung, von Körper und metallener Maschine), die auf Bildebene den bedeutungsstiftenden Mehrwert der Darstellung generieren, verbalsprachlich verdoppelt. Die verschiedenen Ebenen von Semantik und Konnotationen der Rüstung nicht berücksichtigt, sondern auf die undifferenzierte Assoziation beschränkt. Der suggestive Charakter der Darstellungen wird in die Beschreibung zwar übernommen, aber damit der analytischen Bewertung zumindest in Teilen entzogen. Dem soll hier der Versuch entgegengesetzt werden, durch genaue Beschreibungen die Verschiebungs-, Übertragungs- und Vermittlungsverhältnisse auf Darstellungsebene kenntlich zu machen, die Begriffe etwa des (Auf-)Rüstens, des Gerüstet-Seins u.a. in ihrem buchstäblichen Sinn zu benutzen (und wo die verbalsprachliche Metaphorik dazu unumgänglich scheint, auf diese hinzuweisen) und damit ein besseres Instrumentarium bereitzuhalten, um die bildliche Argumentation zu verdeutlichen und zu bewerten. Zum Problemhorizont der Ekphrasis und der sprachlichen ‚Verfügbarmachung‘ der Bildlogik bzw. der bildsprachlichen Argumentation vgl. Boehm 1995, Boehm et al. 1995, Boehm 2006.

Fragestellung und Herangehensweise

Fällt der Blick auf einen der ‚Wegbereiter der Moderne‘, so erscheint die Rüstung tatsächlich als abgelegtes Relikt der Vergangenheit: In Eduard Manets Gemälde *Le Déjeuner* (ABB. 7) werden Helm und Waffen prominent platziert, aber dennoch bleiben sie vom Bildpersonal unbeachtet. Wie ein weicher schwarzer Fleck neben dem eisernen Schimmer des Helms, wendet sich die kleine Katze von Letzterem ab und sich selbst zu. Kalt lassen die Prunkstücke auch den jungen Mann mit seiner nonchalanten Lässigkeit, der sich zum Betrachter wie zu einem Aufbruch nach draußen hin orientiert.⁴⁸ Vordergründig fällt die Rüstung aus dem motivischen wie dem thematischen Feld heraus, das sich dem modernen Leben widmet – und sie fällt damit nicht unter die Sujets der Malerei, an denen die kunsthistorische Geschichtsschreibung mit großer Nachhaltigkeit die Erzählung von der Kunst der Moderne geprägt hat. Daneben ließe sich noch der topographische Faktor anführen, wurde doch – den kunsthistorischen Diskurs über die Entwicklungsgeschichte der Kunst grob vereinfachend – ‚die Moderne‘ gleichsam in Frankreich erfunden. Dass die Rüstung dem modernen Leben, dem modernen Körper und dem modernen Mann dennoch überaus dienlich war und ihr in vielen Bereichen im 19. und frühen 20. Jahrhundert eine sinnstiftende Funktion übertragen wurde, soll die Diskussion ihrer bildkünstlerischen Behandlung zeigen. Denn die übergeordneten Bezüge und Deutungshorizonte, die mit den Vorstellungen des Gerüsteten verbunden wurden, fallen in die Zusammenhänge, die als charakteristisch für das „lange 19. Jahrhundert“ beschrieben werden und sich mit Schlagworten aufrufen lassen: Industrialisierung und Nationalstaatsbildung, die (nationale) Identität stiftende Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, Leitbilder des Heroischen, der Wandel der Geschlechterkonstruktionen oder die normierende und disziplinierende Arbeit am individuellen wie am kollektiven Körper. Entlang der visuell vermittelten Vorstellung des eisernen Körpers lässt sich ein weiterer Strang dieser Erzählung anordnen: Diese schreibt die Aktualität eines zugleich alten und neuen Körperkonzepts – des eisernen Körpers – in die bestehende große Erzählung um den modernen – männlichen – Menschen ein.⁴⁹ In der künstlerischen Auseinandersetzung

⁴⁸ Wie John House erläutert, wurde vorgeschlagen, die Rüstungen in Manets 1869 im Pariser Salon ausgestellten Gemälde als Versatzstücke des ‚Romantischen‘ aufzufassen. House interpretiert Helm und Waffen dagegen im Kontext eines großen Rüstungsstilllebens von Antoine Vollon, gezeigt im Salon des Vorjahres (1868), und versteht die nutzlosen Prunkstücke daher als parodistisches Zitat auf das historistisch-gefällig anmutende Thema des Gemäldes, das vom französischen Staat angekauft wurde. Alternativ werden Helm und Waffen aber auch als Bezugnahme auf die Altmeister der niederländischen Stilllebenmalerei gedeutet. Vgl. John House, *Le déjeuner und Un bar aux Folies-Bergère – eine Gegenüberstellung*, in: James Cuno und Joachim Kaak, *Manet Manet. Le déjeuner. Un bar aux Folies-Bergère*, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München, München 2005, S. 55–85, S. 70–72; Joachim Kaak, *Eduard Manet – Le déjeuner*, in: James Cuno und Joachim Kaak, *Manet Manet. Le déjeuner. Un bar aux Folies-Bergère*, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München, München 2005, S. 99–127, S. 114 und Anm. 34.

⁴⁹ Die historischen Vorstellungen und Konzepte von Männlichkeit bilden einen übergreifenden Bezugsrahmen der Erörterungen zum Körper in Eisen. Diese reichen einerseits über die rein kunsthistorische Perspektive hinaus und führen andererseits den Beitrag der Bildkünste für die Herausbildung und Durchsetzung von Männlichkeitsvorstellungen vor Augen. Innerhalb der Genderdiskussion folgte die wissenschaftliche Auseinander-

mit einem archaisch-modern anmutenden Artefakt lässt sich ebenso die Vielschichtigkeit aufzeigen, die künstlerische Modernität ausmacht: Diese ist eben nicht nur an die historische Gegenwart des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und deren Motivarsenal gebunden. Stattdessen bedient sich die künstlerische Vorstellung von der Modernität und zeitgenössischen Relevanz durchaus strategischer Rückgriffe und tradierter Formeln, um diese Ansprüche in Kraft zu setzen und sich im ästhetischen Diskurs wie in zahlreichen anderen Diskursfeldern zu positionieren.

Fraglos besitzt die Rüstung eine genuine Faszinationskraft, die große Teile der Aufmerksamkeit begründet, die ihr von den Zeiten ihrer Entstehung bis in die Gegenwart zu Teil wurde und wird. Das Faszinosum Rüstung bildet daher einen Eckpfeiler der Untersuchung, seine verschiedenen Facetten werden durchgängig thematisiert. Es lassen sich aber einige Gesichtspunkte vorausschicken, die gleichermaßen als Rüstungstopoi einzuordnen sind und die nachfolgenden Überlegungen überspannen. Die anthropomorphe Form der Rüstung kennzeichnet eine Polarität, denn die Rüstung entspricht einer Transformationsfigur zwischen Mensch und Artefakt. Die anthropomorphe Form liegt aller Rüstungsgestaltung als funktionales Prinzip zugrunde, sie bildet einen konkreten menschlichen Körper in seinen Grundformen nach und wird durch den Trägerkörper erst in Bewegung und den Modus des Lebendigen versetzt. Zugleich besitzt die anthropomorphe eiserne Form relative Eigenständigkeit, indem sie als skulpturale Gestalt auch ohne ihren Träger Bestand hat, diesen materialiter überdauert und sich der erneuten Verlebendigung anbietet. Menschlicher Körper und eiserne Hülle stehen in der Rüstung in einem Interaktions- und Interdependenzverhältnis und können darin verschiedenes Gewicht erhalten: Das Imaginationspotenzial der Transformationsfigur Rüstung lässt sich in zweierlei Projektionsrichtungen lenken. Einerseits kann in der Rüstung ein Selbst- oder Subjektentwurf verortet werden. So wird der eigene Körper als Träger der Rüstung als eisern, unverwundbar, strahlend oder diszipliniert aufgefasst, Körper und Rüstung werden aneinander angeglichen oder sogar gleichgesetzt. Andererseits kann das Ding Rüstung als Objektivierung von Eigenschaften außerhalb des entwerfenden Subjekts, als dessen Gegenüber und als dessen handelndem Zugriff unterworfen verstanden werden. Beide Pole

dersetzung mit Männlichkeit auf die Fragestellungen, die die Konstruktion von Weiblichkeit problematisierten und damit auf die parallele Konstruktion des männlichen ‚Gegenübers‘ hinwiesen. Als grundlegende historisch-diskursanalytische Studie aus der umfangreichen Forschungsliteratur, die den Konstruktionscharakter einer „natürlichen“ Männlichkeit und Weiblichkeit und das Verständnis von Weiblichkeit als Abweichung von der „männlichen Norm“ und als „Sonderanthropologie“ diskutiert: Honegger 1991; einführend zur Gender- und Männlichkeitsfrage mit weiterer Literatur: von Braun 2000 und Walter 2000; zur historischen Konstruktion der Geschlechterdifferenz: Bublitz 1998 und Brunotte et al. 2008; die Stereotypen moderner Männlichkeit diskutiert: Mosse 1997; unter Zuhilfenahme des psychoanalytischen Begriffs der Maskerade: Benthien et al. 2003. Exemplarisch für die kunsthistorische Auseinandersetzung mit Männlichkeitskonstrukten: Solomon-Godeau 1997; Koos et al. 2004; daneben die Studie zum männlichen Körper in den englischen Bildkünsten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts und seiner gesellschaftlich und politisch gebundenen Konstruktion, die gleichsam als Teil der ‚Vorgeschichte‘ der Rüstungsträger in den englischen Bildkünsten gelesen werden kann: Myrone 2005; zur Diskussion von Männlichkeiten im viktorianischen Zeitalter vgl. Kap. IV.

dieses Feldes zeichnet dabei ein ‚schöpferischer‘ Zugang aus, der sowohl einen selbstbezogenen Körper-, Charakter- und Mentalitätsentwurf, aber auch (objektbezogen) die Schöpfung eines Artefakts als Träger bestimmter Eigenschaften enthalten kann.

Eine weitere Facette der Mensch-Artefakt-Polarität in der Rüstung liegt im Spannungsverhältnis zwischen dem anorganisch-künstlichen Material Eisen und dem organischen Menschenkörper, zu dessen Schutz Ersteres dient. Über die Härte hinaus besitzt das Eisen eine Reihe von Eigenschaften, die im extremen Kontrast zum Körpermaterial stehen und die Erfahrung des Körpers beeinflussen. Ob als Konkurrenz- oder Optimierungsverhältnis gemünzt, überbietet die Rüstung die physischen Eigenschaften oder Defizite, die dem bloßen Körper zukommen. So gehorcht der Körper in Rüstung der formenden Disziplin, die ihm seine unnachgiebige äußere Hülle auferlegt. Während die Haut als Grenze des Körpers die haptische Sinneswahrnehmung trägt, hüllt die Rüstung den Körper derart ein, dass zwar ihre Wirkung für den innenliegenden Körper wahrnehmbar bleibt, etwa in Unnachgiebigkeit und Temperatur. Gleichsam ausgefiltert werden dagegen die Einwirkungen auf die zweite Haut der Rüstungsoberfläche – idealiter stellt die Rüstung gegenüber diesen eine Art taktile Indifferenz für den Träger her. Umgekehrt etabliert die Rüstung für den Zugriff von außen eine Barriere, die das taktile Verhältnis zwischen zwei menschlichen Körpern unterbindet. Wer auf die Rüstung zugreift, spürt anstelle des empfindsamen organischen einen anorganischen Körper, der sich dank seines Materials der physischen Annäherung und Kommunikation verschließt. Als alternative, schimmernde oder sogar strahlende Oberfläche steigert die Rüstung die Sichtbarkeit der Figur des Gerüsteten, macht aber den innenliegenden Körper unsichtbar. Rüstungstragen versteht sich insofern nie als diskretes, immer als ostentatives Manöver, in das ein Möglichkeitshorizont eingeschrieben ist, der utopisch bleiben kann. Diese Gesichtspunkte zusammengenommen, entspricht die Rüstung einem ästhetischen Entwurf – nicht nur im engeren Sinne einer künstlerischen Tätigkeit, sondern auch im Sinne einer bewussten und programmatischen Gestaltung, die die ästhetischen Potenziale von Material und Form für das Konzept des männlichen Körpers bzw. seines konstruierten eisernen Alter Ego einsetzt. Zu diskutieren ist, wie über künstlerische Darstellungen zeitgebundene Vorstellungen und Problemanordnungen rund um den Körper ausgehandelt wurden: Das körperliche (Auf-)Rüsten konnte als Visualisierungsstrategie einer körperlichen und geistigen, individuellen und kollektiven Formierung moderner Männlichkeit fungieren.⁵⁰

⁵⁰ Verschiedene Disziplinen der Geistes-, Gesellschafts- und Naturwissenschaften haben sich in den letzten Jahrzehnten intensiv mit der „Wiederkehr des Körpers“ beschäftigt (die Publikation mit dem leitmotivischen Titel: Kamper et al. 1982) und interdisziplinäre Perspektiven, etwa die historische Anthropologie, gestärkt. Ohne einen Überblick über die unzähligen wissenschaftlichen Diskurse um den Körper geben zu können, bleibt darauf hinzuweisen, dass die Kategorie „Körper“ nicht als unabhängige und ahistorische Entität aufgefasst werden kann, sondern als kulturelle Konstruktion. Unter den vielfältigen Bezugsfeldern des Körpers steht hier seine Verbindung mit historischen Männlichkeits- bzw. Weiblichkeits- und Identitätskonstruktionen sowie

Was in den bisherigen Forschungen keinerlei Aufmerksamkeit erfahren hat, soll hier besonders berücksichtigt werden: das Material Eisen. Dieses bildet die Grundlage für die Semantik der Rüstung und verankert sie in unterschiedlichen Problem- und Diskursfeldern der Moderne. Daher erscheint es fast als Ironie, dass das wissenschaftliche Interesse, das mit der vielfach beschworenen Wendung zur materiellen Kultur ihren Artefakten gewidmet wurde und wird, die materiale Dimension der Rüstung bislang nicht erreicht hat.⁵¹ Die Beschäftigung mit der Rüstung macht deren Material lediglich im Verhältnis zu den Techniken ihrer Herstellung und Dekoration zum Thema, die Untersuchung der Rüstung im Kontext der vestimentären Kultur übergeht das entscheidende Differenzkriterium zur textilen Mode. Für das Verhältnis von Körper und Gewand jedoch sind die materialen Charakteristika der Einkleidung in das unnachgiebige Metall essenziell, bestimmen sie doch u.a. den Habitus und die ästhetische Wirkung ihres Trägers sowie den Gestus der Überbietung, die die Rüstung von anderen Kostümen unterscheiden. Diese Vernachlässigung der materialen Eigenschaften der Rüstung scheint entweder daraus zu resultieren, dass die Frage danach als trivial angesehen oder in der klassischen Bewertungshierarchie von „Form vor Material“ nachgeordnet wird. So oft ist von der Rüstung als „symbolischer Form“ die Rede (wobei der Begriff weniger Ernst Cassirers Theorie denn vielmehr einen Gemeinplatz der ‚höheren Bedeutung‘ ausweist), dass das „Symbolische“ wie die „Form“ das Material gleichsam verschwinden lassen.⁵² Übersehen wird dabei allerdings, dass die Form des Artefakts Rüstung wie sein Symbolgehalt notwendig an das Material geknüpft sind.⁵³ Das Faszinationspotenzial der Rüstung, die exklusiv wie kein anderes

mit den Grenzsetzungen bzw. -überwindungen zwischen den Geschlechtern ebenso wie dem menschlichen Körper und technisch-maschinellen Konstruktionen im Fokus.

Aus der unüberschaubaren Menge der Publikationen zur Körperthematik sei eine Auswahl der Publikationen genannt, die auf allgemeiner Ebene für den hier gewählten Zugang relevant sind. Einführend: Lorenz 2000; Sarasin 2001; zum epistemischen Status von Körper und Erfahrung: Sarasin 1999 und Sarasin 2003 b; Tanner 1999; Bielefelder Graduiertenkolleg Sozialgeschichte 1999; sowie an der Schnittstelle von Geschlechter- und Körpergeschichte mit umfassender wissenschaftsgeschichtlicher Einordnung von Judith Butler, Donna Haraway, Barbara Duden, Claudia Honegger u.a.: Löw et al. 2005. Überblicksartig für den Einzug der Kategorien Körper und Gender in die Kunstgeschichte: Sigrid Schade, Körper und Körpertheorien in der Kunstgeschichte, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 61–72; zum Verhältnis von menschlichem und künstlichem Körper: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1999.

⁵¹ Ausgenommen sind neben dem obligatorischen Hinweis auf die Schutzfunktion des Metalls materialtechnologische Untersuchungen, die bspw. die Zusammensetzung und die Verarbeitung betreffen und etwa der Datierung und geographischen Lokalisierung der historischen Rüstungsproduktion dienen.

⁵² Die Anführung des Begriffs bspw. bei: Springer 2010, S. 3; sowie: Zdzislaw Zygluski, *Armour as symbolic form*, in: *Waffen- und Kostümkunde*, 26, 2, 1984, S. 77–95.

⁵³ Dies schlägt sich etwa in Carolyn Springers Überlegungen zum Symbolcharakter der Rüstung nieder: Beispielhaft für die Missverständnisse, die aus der Nicht-Berücksichtigung des Materials resultieren, lässt sich Springers Verständnis des Muskelpanzers in antiken und Renaissance-Harnischen anführen. Laut Springer gilt für den Muskelpanzer: „This armour represents an idealized nude torso and head and is anatomically explicit in every detail [...]. Apart from any vestigial defensive function, it signifies the perfection and completion of the body, and by simulating an unarmed nude paradoxically imitates its own absence.“ (Springer 2010, S. 21) Springers Argumentation für das Verschwinden der Panzerung lässt sich entgegenhalten, dass sie allein die Seite der Körperform berücksichtigt, aber darin zu kurz greift. Auf der Ebene der Körperform trifft die Nachbildung eines idealen Körpers im Muskelpanzer zwar zu. Doch was der Muskelpanzer verspricht, ist die Eigenschaft des Körpers, so hart wie das Eisen seiner Panzerung zu werden. In der ‚Argumentation‘ des Artefakts Muskelpanzer suggerieren Panzer und Körper also, in ihrer materialen Verfassung zusammenzufallen oder zu einer Einheit zu verschmelzen. Daher ist die materiale Angleichung von Körper und Panzer als die

Kostüm dem männlichen Körper vorbehalten ist und Trägerinnen alleine in literarisch geschilderten Täuschungsmanövern zulässt,⁵⁴ speist sich gerade aus der Gleichsetzung ihrer Materialeigenschaften mit Charakteristika von Männlichkeit. Daher ist es unerlässlich, die Frage nach dem Material in die Analyse einzubeziehen, zumal die spezifische Form der Rüstung in ihren abstrahierenden Darstellungen und mit der Imagination der Verschleifung von Körper und Rüstung an Aussagekraft verliert, während materialsemantische und -ästhetische Gesichtspunkte des Eisens die Vorstellung von Modernität aufrufen. Zugleich zeichnet das Material Eisen die Konnotation des Dauerhaften, wenn nicht Ewigen aus, das eine Kontrastfolie, aber keinen Widerspruch zu den Zuschreibungen von Modernität bietet. Ausgegangen wird dabei von der These, dass die künstlerische Repräsentation der Rüstung deren Material gerade nicht aufhebt und zum Verschwinden bringt, sondern vermittelt der Repräsentation materiale Charakteristika hervorhebt – etwa in der Undurchlässigkeit der malerischen Oberflächentextur oder im Glanz der Metalloberflächen in der Fotografie –, und so das semantische und ästhetische Potenzial des Artefakts Rüstung für die Bedeutung des Sujets fruchtbar macht.

Auf der Grundlage der Forschungen zur Materialikonographie, die insbesondere durch Monika Wagner vertreten werden,⁵⁵ sollen die historische Materialsemantik und die ästhetischen Potenziale des Materials als Bedeutungsangebote für die künstlerische Darstellung ernst genommen und gezeigt werden, dass die politische und moralische Aufladung des Motivs aufs Engste mit den materialen Eigenschaften der dargestellten Rüstung verbunden ist. So formuliert Wagner allgemein für politische Konnotationen von Material: „Meist erfolgt die Zuschreibung einer politischen Bedeutung an das Material durch dessen Verwendung in einem entsprechend bedeutsamen Kontext. Verstärkt durch mediale Vermittlung scheinen die Verwendungsweisen den Materialien dann wie Eigenschaften anzuhaften.“ Und für die künstlerische Verwendung der Materialien folgt, dass „Kunstwerke [...] deren symbolische Zuschreibungen in besonderer Weise aktivieren und verfestigen [können].“⁵⁶ Für die Rüstungsdarstellungen fällt ins Gewicht, dass der Konnex zwischen der metallverarbeitenden Industrie, ihrer Bedeutung für die wirtschaftliche und

Voraussetzung dafür zu verstehen, dass der Panzer auf der Formebene ‚zum Verschwinden‘ gebracht wird. Der extrem trainierte Körper, also die Form des Muskelpanzers kommt der Unverletzlichkeit eines eisernen Panzers vielleicht nahe. Doch lediglich das Material Eisen potenziert die physischen Eigenschaften des Körpers so umfassend, dass es als Versprechen der Unverletzbarkeit die vermeintliche Abwesenheit des Panzers vor Augen stellen kann.

⁵⁴ Vgl. Springer 2010, S. 13; dort auch zur Diskussion der Einkleidung Königin Elisabeths I. in Rüstung vor der Schlacht von Tilbury, bei der es sich um eine fiktive Inszenierung der Geschichtsschreibung des 17. Jahrhunderts handelt.

⁵⁵ Die Materialfrage wurde zuerst thematisiert bei: Gunter Bandmann, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: *Städel-Jahrbuch*, NF 2, 1969, S. 5–100; Wolfgang Kemp, Material in der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstgeschichte, in: *Prisma. Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel*, 9, Dez. 1975, S. 25–34. Insbesondere wird die kunsthistorische Forschung zum Material durch Monika Wagner vertreten, vgl. Wagner 2001; sowie als grundlegender Überblick zum künstlerischen Material: Wagner et al. 2010, darin: Jutta Weber, Eisen. S. 67–71.

⁵⁶ Wagner 2011, S. 125.

politische Potenz der Industrienationen und den umfassenden nationalen Machtansprüchen Eisen und Stahl im 19. und 20. Jahrhundert mit einer politischen Aufladung ausstattet. Die politisch ausgelegte Materialesemantik des Eisens verhalf der Darstellung Gerüsteter zu besonderer Konjunktur: Gerade im Deutschen Reich wurde die Beschwörung des Eisernen als formelhafte und allgegenwärtige Losung im politisch-ideologischen Diskurs eingesetzt.⁵⁷

Als politisches Material ist das Eisen aber auch in einem erweiterten Sinne zu verstehen: Eigenschaften des Eisens, besonders seine Härte und Undurchdringlichkeit, wurden auch mit geschlechtsspezifischen Zuschreibungen belegt. Mit der ‚männlichen‘ Materialesemantik des Eisens ließen sich im Motiv der Rüstung politische, geschlechterbezogene und moralische Inhalte kurzschließen. Die semantischen Zuschreibungen an das Material gilt es daher mit den Besetzungen des männlichen Körpers im historischen Diskurs zu verknüpfen, um die bildsprachliche Argumentation für ‚eiserne‘ Geschlechternormen zu erfassen. Was Michel Foucault im Begriff der Selbsttechnologien beschreibt, nämlich „eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, dass er [der Einzelne] einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt“⁵⁸, ließ sich vermittels der Rüstungsdarstellungen und der Materialesemantik und -ästhetik des Eisens eindringlich visualisieren. Erst mit Blick auf die Körperpolitik, d.h. die normierende Dimension von Körperkonzepten auf individueller und überindividueller Ebene, wird daher die ganze Bandbreite der Verhaltens- und Daseinsentwürfe in der Darstellung des gerüsteten Körpers zugänglich.⁵⁹ Unter diesem Blickwinkel ist evident, dass die Auseinandersetzung mit den gerüsteten Körpern als visuell vermittelten Körperbildern nicht nur die Forschungen der historischen Anthropologie für das kunsthistorische Interesse nutzbar macht, sondern ebenso Ergebnisse liefert, die in den Gegenstandsbereich der historischen Anthropologie hineinreichen.⁶⁰

⁵⁷ Beispielhaft als Studien zum politischen Material vgl. Kathrin Rottmann, *„Ästhetik von unten“. Pflaster und Asphalt in der bildenden Kunst der Moderne*, München 2015; Christian Fuhrmeister, *Beton Klinker Grant. Material Macht Politik. Eine Materialikonographie*, Berlin 2001.

⁵⁸ Michel Foucault, Technologien des Selbst, in: Foucault 2007, S. 287–317, S. 289. Besonders passend erscheint der Begriff Foucaults insofern, als mit Rüstungsdarstellungen oftmals eine normative subjektbezogene Position visualisiert wird, wie sie Foucault auf struktureller Ebene beschreibt, während der Begriff der „Technologien“ auch die Konnotation des Technischen aufruft, die ebenso mit dem eisernen Körper und dem Horizont seiner Wirkung auf den Körper assoziiert werden kann. Zu den Technologien des Selbst vgl. auch Ruoff 2009, S. 205–217.

⁵⁹ Ausführlich zum Begriff der Körperpolitik Lemke 2007, zu Foucault vgl. S. 47–70.

⁶⁰ Zum Gegenstandsbereich der historischen Anthropologie vgl. van Dülmen 2001. „Drei Grundfragen [...]: erstens jene nach dem Wandel von Menschenbildern und den sich verändernden diskursiven und medialen Bedingungen anthropozentrischer Selbstbeschreibungen; zweitens jene nach den sozialen Praktiken und symbolischen Formen, durch welche die Menschen ihr gesellschaftliches Zusammenleben organisieren und regulieren, und drittens eine nach der Geschichtlichkeit der menschlichen Natur.“ Tanner 2004, S. 21. Darüber hinaus führt Tanner die Rolle der Dinge in der Forschungsperspektive der historischen Anthropologie an, auf die auch Bruno Latour hingewiesen hat, eine Anordnung, die sich für die Diskussion der Rüstung berücksich-

In eine politische Dimension fällt die Rüstung auch unter einer anderen Perspektive, die das Verständnis ihrer bildkünstlerischen Funktion ergänzt und erweitert: Ihre Funktion als Effigie betrifft nicht nur die konkrete Anbringung historischer Rüstungen in Kirchen, sondern ruft strukturell auch die der Rüstung inhärente Dichotomie der Vergänglichkeit des Körpers und der Beständigkeit seiner Einkleidung auf.⁶¹ Im unvergänglichen Korpus der Rüstung manifestiert sich ein den realen Körper nachbildender zweiter Körper, der die Dauerhaftigkeit einer politischen Funktion analog zur Vorstellung vom zweiten Körper des Königs repräsentiert.⁶² Wie Ulrich Pfisterer für Ernst Kantorowicz' Zwei-Körper-These formuliert, sind „Körpervorstellungen und Körperbilder in diesem Spannungsfeld von Individuum und überindividueller Analogie [...] seit jeher Musterbeispiele politischer Ikonographie.“⁶³ Mit der Loslösung der Rüstung aus aristokratischen Bezügen im 19. Jahrhundert und mit ihrem Wechsel auf den Bürger- und insbesondere Künstlerkörper ist von einer Verschiebung, womöglich sogar einer Verwerfung auszugehen. Für die Einordnung der politischen Aussagekraft des Bürgers in Rüstung stellt sich daher die Frage, ob und wie der Topos der Rüstung als politischer zweiter Körper in der Rezeption der Rüstung eingesetzt wurde. Gegenüber der bisherigen Verortung der Rüstung in der Herrscherikonographie etabliert sich eine veränderte Anordnung: Wie verhält sich das Verständnis der Rüstung als politischem Körper im 19. und 20. Jahrhundert zur politischen und gesellschaftlichen Ordnung, zur identitätsstiftenden Aneignung der Vergangenheit oder einer Projektion von Modernität und Zukunftsfähigkeit? Und, was auf den übergreifenden Zusammenhang einer (körper)politisch motivierten Umgangsweise mit der Optimierung des Körpers hinausweist, ergeben sich aus der bildlich vorgeführten Aufrüstung des modernen Körpers Anknüpfungspunkte für spätere Modelle, etwa die kybernetisch erweiterten Körper, die bis in die Gegenwart zwischen Versprechen und Drohung oszillieren?

tigen lässt: „Eine weiterführende Perspektive eröffnet die Symmetrisierung der historischen Anthropologie. Der Begriff der „symmetrischen Anthropologie“ stammt aus der Wissenschaftsgeschichte. [...] An der Konstitution von Erfahrungsräumen sind nicht nur die Menschen, sondern auch die Dinge beteiligt, die dem menschlichen Handeln vorausgesetzt sind und vielfach aus ihm hervorgehen.“ Tanner 2004, S. 26; sowie: Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin 1995.

⁶¹ Exemplarisch für die Untersuchung mittelalterlicher Rittergrabmäler vgl. Rachel Ann Dressler, *Of armor and men in medieval England. The chivalric rhetoric of three English knights' effigies*, Aldershot 2004.

⁶² In Bezug auf die Rüstung im Kontext fürstlicher Sammlungen und insbesondere der Heldenrüstkammer auf Schloss Ambras ließe sich nach dem Spannungsfeld von individueller Person und der in der Rüstung bewahrten überindividuellen, politisch-militärischen Funktion für die Memorialfunktion der Rüstung fragen, so dass die Anwendung der Zwei-Körper-These auch auf die Programmatik des Rüstungssammelns neues Licht werfen könnte. Die Topoi des politischen Körpers und des Staatskörpers thematisiert auch Springer: Sie führt u.a. Auszüge aus Niccolò Machiavellis *Il Principe* und *L'arte della guerra* an, in denen angesichts der Eroberung Italiens die Forderung nach der Integrität bzw. Unverletzlichkeit des italienischen Staatskörpers gestellt wird. Diese Texte stellen eine Analogie her zwischen der beobachteten Verweichlichung der aristokratischen Führungsschicht, ihrer Lebensgewohnheiten und ihrer Körper, und der mangelnden Schlagkraft des Staatskörpers und seiner Truppen, und damit dem natürlichen und dem politischen Körper. Damit fungiere die Rüstung als Repräsentantin einer „verlorenen Virilität“. Vgl. Springer 2010, S. 13–18, Zitat S. 18.

⁶³ Pfisterer 2011, S. 560.

II. Das Artefakt Rüstung im neuen ‚eisernen Zeitalter‘

Wie erwähnt steht eine umfassende, geographisch und historisch übergreifende Aufarbeitung der Sammlungsgeschichte der Rüstung während der Frühen Neuzeit noch aus. Untersucht wurden dagegen die Geschichte einzelner Rüstungssammlungen wie der Ambraser Rüstkammer oder der Rüstkammer der Spanischen Habsburger.⁶⁴ Letztere wurde früher als alle anderen Teile der Sammlung zum unveräußerlichen Bestandteil des monarchischen Besitzes erklärt. Fragt man nach der Auseinandersetzung mit der Rüstung während des 18. und 19. Jahrhunderts, also nach dem Zeitfenster, in dem die Rüstung ihre militärische Funktion endgültig verloren hatte, sich ihre repräsentative Funktion wesentlich veränderte und sich ihr Gebrauchskontext in andere Wissensbereiche und soziale Felder verschob, so liegen auch hier nur verstreute Ergebnisse vor. Die bisherigen Kenntnisse über Rüstungssammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts sind überwiegend an einzelne Sammlerpersönlichkeiten geknüpft, in deren Kollektionen die Rüstung meist nur einen unter mehreren Objektbereichen einnimmt. Zu fragen ist daher nach dem Status und der Funktion, nach der Zugänglichkeit und der Rezeption, nach dem Umgang mit und dem Wissen über die historische Rüstung, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in die Aufmerksamkeit einer Gruppe von Personen rückte, die sich aus gänzlich neuer Perspektive und unter neuen Voraussetzungen mit dem eisernen Gewand beschäftigten. Anstelle einer umfassenden Untersuchung der modernen Sammlungsgeschichte, die hier nicht unternommen werden kann, lassen sich mit drei exemplarisch gewählten historischen Sammlern drei Etappen und Schwerpunkte in der Kulturgeschichte der Rüstung beleuchten, und die gegenwärtige Forschungslage unter dem hier gewählten Blickwinkel auswerten: Horace Walpole markiert die Entdeckung der Rüstung als Sammlungsobjekt unter den englischen *antiquaries* des 18. Jahrhunderts und ihre Verknüpfung mit den Vorstellungen des Mittelalterlichen und „Gotischen“, Walter Scott repräsentiert das Sammeln und das Studium historischer Rüstungen im Kontext literarischer Vergangenheitseurwürfe zu Beginn des 19. Jahrhunderts, und Samuel Rush Meyrick steht für die Begründung der Stil- und Entwicklungsgeschichte der Rüstung mit Hilfe seiner enormen Rüstkammerbestände bis zur Jahrhundertmitte. Die konkreten Objekte in den historischen Sammlungen, die mit ihnen verbundenen Praktiken und Wissensbereiche bilden eine zentrale Bedingung für die bildkünstlerische Auseinandersetzung mit der Rüstung.

⁶⁴ Vgl. zur Sammlungsgeschichte in Auswahl: Cripps-Day 1925; Reitzenstein 1969; Gamber 1981; Schleicher 1985; Pyhrr 2007; Ausst.-Kat. Washington 2009.

1. Die Wiederentdeckung der Rüstung unter neuen Vorzeichen: Horace Walpoles Rüstkammer in Strawberry Hill

„There were suits of mail standing like ghosts in armour [...]“⁶⁵ – so beschreibt Charles Dickens in der Erzählung *The Old Curiosity Shop* (1840) einen Blick in das titelgebende Geschäft eines zeitgenössischen Londoner Antiquitäten- und Kuriositätenhändlers. In seiner Beschreibung des verwunschenen Szenarios greift er die Vorstellung auf, die Geister der Vergangenheit könnten in den Rüstungen wieder Gestalt gewinnen. Er rekurriert damit auf ein bekanntes, an die Funktion der Rüstung als Effigie angelehntes Vorstellungsbild: Bereits in Shakespeares *Hamlet* erscheint der Geist des Vaters in der Rüstung. Auch ein Sammler und Schriftsteller, der Dickens und der literarischen Welt des 19. Jahrhunderts zeitlich näher war, hatte den Topos einer solchen phantastischen Inbesitznahme der eisernen Hülle aufgegriffen: Horace Walpole (1717–1797) schilderte im Zusammenhang seiner viel gelesenen *gothic novel* mit dem Titel *The Castle of Otranto* (1764) die scheinbare Verlebendigung einer Rüstung durch geheimnisvolle Kräfte. Doch auf Walpole geht nicht nur eine Episode der phantastisch-literarischen Verlebendigung der Rüstung zurück, sondern auch eine einflussreiche neue Weise des Umgangs mit dem historischen Objekt Rüstung: Mit seiner Rüstkammer zeichnete sich ein Umschlag ab, im Zuge dessen die Rüstung als ausgewiesenes Relikt der Vergangenheit in neu zusammengetragene statt über Generationen tradierte Sammlungen Eingang fand.

Horace Walpole, Sohn des ersten britischen Premierministers Robert Walpole, zog die lebenslange Tätigkeit als Sammler von Kunst und Kuriositäten und Schriftsteller einer politischen Karriere vor und schuf in seinem Landsitz *Strawberry Hill* eine weithin bekannte Inkunabel des „Gothick“.⁶⁶ Mit dem Erwerb eines bescheidenen, an der Themse gelegenen Anwesens in Twickenham, heute Teil des Großraums London, begann 1747 das sich über nahezu fünf Jahrzehnte erstreckende Bau- und Ausstattungsprojekt *Strawberry Hill*. Die gotisierende Architektur fungierte nicht als bloßes Gehäuse seiner stetig wachsenden Sammlungen, sondern wurde wie die Innenausstattung in direktem Bezug zu diesen konzipiert. Seit der Jahrhundertmitte und bis in die 1790er-Jahre hinein

⁶⁵ Charles Dickens, *The Old Curiosity Shop*, Oxford 1951, S. 4–5; vgl. Bann 1999, S. XVII.

⁶⁶ Horace Walpoles Person und Sammlungen wurden zuletzt in mehreren Publikationen untersucht und kontextualisiert, das Anwesen wurde seit 2004 umfassend restauriert. Die Sammlung selbst ist in ihrem historischen Zusammenhang allerdings nicht mehr erhalten, wurde sie doch nach Walpoles Tod veräußert. Jüngst wurden Teile der Sammlung in einer Ausstellung in situ wieder zusammengeführt, im Ausstellungskatalog die Rüstkammer allerdings nicht berücksichtigt. Vgl. Ausst.-Kat. New Haven 2009; Chalcraft et al. 2007 (jeweils mit umfangreicher Bibliographie); Silvia Davioli, *Lost treasures of Strawberry Hill. Masterpieces from Horace Walpole's collection*, Ausst.-Kat. Strawberry Hill House and Garden, London 2018. Zum Begriff „Gothick“ Norbert Millers Abgrenzung des Walpoleschen „Gothick“ gegenüber dem „Gothic“: „... *gothick* [...], wo von der spielerischen, ums Historische nicht allzu bekümmerten Wiederaufnahme mittelalterlicher Stilzüge die Rede ist, während das eigentliche Stilprinzip mit *gothic* ausgedrückt wird.“ Miller 1986, S. 22; Dale Townshend (Hg.), *Terror and wonder. The Gothic imagination*, London 2014; Dale Townshend, *Gothic antiquity. History, romance, and the architectural imagination, 1760–1840*, Oxford U.P., Oxford 2019.

erwarb Walpole – teils aus dem einsetzenden Handel mit *antiquities* und *curiosities*, teils aus privater Hand – eine relativ kleine, aber dennoch ansehnliche Sammlung von Rüstungen und Waffen.⁶⁷ Diese umfasste Objekte aus Mitteleuropa ebenso wie außereuropäische Stücke persischen, türkischen oder chinesischen Ursprungs.⁶⁸ Neben dem prunkvollen türkischen Dolch, den Walpole als ein ehemaliges Besitztum König Heinrichs VIII. betrachtete und in seiner Tribuna aufbewahrte,⁶⁹ befanden sich unter den Glanzstücken des *armoury* drei Manierismus-Schilde: zwei lederne Turnierschilde, der eine mit einer Perseus-Darstellung, der andere mit der eines Medusenkopfes, der dritte ein getriebener goldtauschierter Schild mit der Darstellung der Geschichte eines römischen Tugendhelden. Walpole erhielt diese als Geschenk von William Hamilton aus Neapel.⁷⁰ Höhepunkt der Sammlung war jedoch ein 1771 erworbener, vergoldeter Prunkharnisch mit aufwändigem getriebenem Dekor, den Walpole als Rüstung des französischen Königs Franz I. (1494–1547) ansah (ABB. 8).⁷¹ Der heute auf der Wartburg in Eisenach verwahrte Prunkharnisch entstand um 1600 in Flandern oder Frankreich. Die Zuordnung zu Franz I. geht jedoch auf eine Verwechslung mit einem Objekt ähnlichen Dekors zurück. Aufgrund ihrer künstlerischen Qualität und ihrer vermeintlichen Anfertigung für den französischen König war sie für den Sammler höchst wertvoll. Darüber hinaus stellte sie ein Pendant zu seinen Objekten aus dem (fälschlicherweise angenommenen) Besitz König Heinrichs VIII. (1491–1547) dar. Sie wurde gemeinsam mit einem Speer, Schwert und einer Rossstirn in einer separaten Nische arrangiert und präsentiert.⁷²

Weit davon entfernt, lediglich ein Durchgangsraum zu sein, beherbergte das Treppenhaus Walpoles *armoury*, die auf dem Treppenabsatz zwischen dem ersten und dem zweiten Geschoss eingerichtete Rüstkammer (ABB. 9). Diese war an höchst prominenter Position platziert, die die Bedeutung der Rüstungen im Sammlungsgefüge reflektierte: sichtbar bei jedem Gang ins Treppenhaus ebenso wie für die eintretenden Besucher. Den Ort seiner Rüstkammer würdigte Walpole mit den Worten: “From hence under two gloomy arches, you come to the hall and staircase, which it is impossible to describe to

⁶⁷ Vgl. Walpole 1964, S. 31–33.

⁶⁸ Vgl. Walpole 1964, S. 31–33; Pyhrr 2009, S. 221–233, S. 224–225.

⁶⁹ Vgl. Pyhrr 2009, S. 225–226.

⁷⁰ „Two shields of leather, for tournaments, painted by Polidore; one has the head of Medusa, the other of Perseus: on the insides are battles in gold. They came out of the collection of commendatore Vittoria at Naples, and were sent to Mr. W. by Sir. W. Hamilton, with a third of iron, representing the story of Curtius, but certainly not antique, as there is a cannon and an embattled tower at a distance.“ Walpole 1964, S. 31–32.

⁷¹ “In a niche, the armour of Francis I. King of France, of steel gilt, and covered with bas-reliefs in a fine taste: his lance is of ebony inlaid with silver; his sword steel; beautifully inlaid with gold, probably the work of Benvenuto Cellini: there is also the armour for the horses head.“ Horace Walpole, *The Works of Horatio Walpole, Earl of Orford*, 5 Bde., Bd. 2, London 1798, S. 31. Die Zuschreibung der Rüstung als Arbeit Cellinis geht auf eine Verwechslung im Text des Auktionskatalogs zurück, Walpole selbst hielt nur das Schwert für Cellinis Werk, vgl. Pyhrr 2009, S. 229.

⁷² Dass auch Walpole auf den Topos rekurrierte, der die Austauschbarkeit von Person und deren Rüstung annimmt, zeigt sich in seiner Korrespondenz: „I have the satisfaction of announcing to you the arrival of two great personages from France; [...] the other, King Francis the First. In short, the armour of the latter is actually here, and in its niche, which I have made for it on the staircase [...].“ Brief an Lady Ossory, 4. Dezember 1771, zitiert nach: Chalcraft et al. 2007, S. 41.

you, as it is the most particular and chief beauty of the castle.”⁷³ Inwiefern Walpole bewusst auf die historische Aufbewahrung der Rüstungen in den *halls* englischer Anwesen Bezug nahm, lässt sich nicht rekonstruieren – dem klassischen Raumtypus der Halle entspricht diejenige in *Strawberry Hill* allerdings nicht. Trotz beengter Raumverhältnisse wurde in Eingangshalle und Treppenhaus, das in einen innenliegenden, über drei Stockwerke reichenden turmartigen Komplex verlegt wurde,⁷⁴ eine vergangene Zeiten evozierende Atmosphäre erzeugt. Dazu dienten Walpole der an gotische Vorbilder angelehnte Maßwerkdekor, seine farbige Gestaltung in Grau- und Steintönen und die dämmerige Beleuchtung durch bunte Glasfenster und eine Glaslaterne.⁷⁵ Diese atmosphärische Wirkung, die Walpole mit dem Begriff *gloomth*, seiner Wortschöpfung aus *gloom* und *warmth*, beschrieb, folgte dem übergreifenden Programm der phantasievollen Aneignung der „gotischen“ Vergangenheit und deren Neuinszenierung mit verschiedensten Versatzstücken von Architektur- und Dekorationselementen.⁷⁶ Eine dreiteilige spitzbogige Arkadenstellung nahm die „gotische“ Formensprache auf und markierte eine eigene Zone für die Präsentation der Rüstungsobjekte, die in spitzbogigen Kassettenfeldern und Wandnischen in der Art klassisch-barocker Trophäendekorationen angeordnet waren.

Walpole besaß mehrere bedeutende Objekte, doch basierte seine Sammlung von Waffen und Rüstungen wie seine übergreifende Auseinandersetzung mit dem „Gotischen“ und dem „Mittelalter“ nicht auf (kunst-)wissenschaftlichen Kriterien. Als Beispiel kann die Präsentation der goldenen Prunkrüstung mit Speer, Schwert und Rossstirn dienen: Während die Zuschreibung an den französischen König auf einer Verwechslung und womöglich deren wohlwollender Fortschreibung basierte, stimmten die anderen Rüstungsteile, mit denen sie präsentiert wurde, weder in Datierung, in Herkunftsort, noch in Funktion mit dem Prunkharnisch überein. Nach stilistischen und entwicklungsgeschichtlichen Kriterien wäre die Zusammenstellung schlicht als falsch einzuordnen. Sie entsprach dagegen einer eklektischen Kombination, für die nicht anzunehmen ist, dass sie im Bewusstsein dieser willkürlichen Verbindung entstand. Möglich wäre ebenso, dass die Assoziation ästhetischen Kriterien folgte oder schlicht in der Verfügbarkeit der einzelnen Teile grün-

⁷³ Ausführlich beschrieb Horace Walpole des gesamte Anwesen *Strawberry Hill* in einem Brief an Horace Mann vom 12. Juni 1753: W. S. Lewis (Hg.), *The Yale edition of Horace Walpole's correspondence. Horace Walpole's correspondence with Sir Horace Mann*, IV, Bd. 20, New Haven und London, 1960, S. 379–384, Zitat S. 381.

⁷⁴ Vgl. Chalcraft et al., S. 39.

⁷⁵ „A world full of stone-coloured walls and woodwork, plainly planked doors, scrubbed wooden or tiled floors and brightly coloured stained glass, it sought to conjure up the atmosphere of an ancient ancestral building, albeit one that combined the Gothic with design ideas and ornaments from later periods.“ Snowdin 2009, S. 31.

⁷⁶ Oftmals inspiriert durch druckgraphische Vorlagen und daher in freiem Umgang mit Maßstab, Material und Funktion der Architekturelemente, verwendeten Walpole und sein *committee of taste* (bestehend u.a. aus Richard Bentley und John Chute) moderne ebenso wie historische Baumaterialien, Techniken und Ausstattungsstücke. Beispielhaft für diese Herangehensweise war die illusionistisch bemalte Tapete in Halle und Treppenhaus, deren Gestaltung sich an ein gotisches Grabmal anlehnte. Die differenziert ausgeführte Grisaillemalerei ließ eine filigrane steinerne Maßwerkarchitektur entstehen, die das enge Treppenhaus in ein vielfach gestaffeltes Raumgefüge mittelalterlicher Anmutung erweiterte.

dete. In Walpoles Rüstkammer befand sich denn auch kein einziges Stück mittelalterlichen Ursprungs, wenngleich er wiederholt auf diese als „gothic“ und „medieval“ Bezug nahm: Die Mehrzahl der Objekte stammte nicht wie angenommen aus der Zeit der Rosenkriege der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, sondern aus den englischen Bürgerkriegen Mitte des 17. Jahrhunderts.⁷⁷

Während für die Gestaltung des Interieurs der Beitrag der Ausstattungsmaterialien zur atmosphärischen Gesamtwirkung im Vordergrund stand, legte Walpole bei seinen Sammlungsobjekten höchsten Wert auf deren Authentizität und Provenienz, auch wenn diese Faktoren für einige seiner *rarities* und *curiosities* mittlerweile anders bewertet werden. Sein Interesse richtete sich auf Objekte, die sich neben künstlerischer Qualität oder Seltenheit durch historische Bedeutsamkeit auszeichneten: sei es als ehemaliges Besitztum einer berühmten Person, was Walpoles Interesse für die mit dem Objekt verbundenen Anekdoten schürte, oder ein reliquienähnliches Objekt wie etwa die Haarlocke Mary Tudors.⁷⁸ Beide Aspekte verbinden sich in der Rüstung Franz I., die Walpole zudem als ein hochartifizuell gefertigtes Kunstwerk galt. Beschreiben lässt sich dies auch für die Werke in seiner Rüstkammer, die er mit den Eroberungen Sir Terry Robsarts während der Kreuzzüge in Verbindung brachte.⁷⁹ Da er in dem Helden einen seiner Vorfahren zu erkennen glaubte und die vermeintlich von ihm erbeuteten Trophäen in seinem Besitz wählte, näherte sich die Intention seiner Bedeutungszuschreibung einer tradierten Funktion der Rüstkammern: der Verknüpfung genealogisch-familiengeschichtlicher und (militär-)historischer Aspekte über die Rüstung. Darauf ist der hohe Stellenwert der Rüstkammern für Herrscherhäuser zurückzuführen, verwahren sie doch die Memoria der Helden der jeweiligen Dynastien in konkreten Objekten. Walpole intendierte mit seiner neu geschaffenen Rüstkammer und der darin enthaltenen Schätze folglich auch, eine historisch begründete Vornehmheit auf sein Anwesen zu übertragen.⁸⁰

Die Rüstkammer Walpoles besaß nicht den Zweck der Aufbewahrung ererbten Familienbesitzes, stammte Walpole doch nicht aus einer der alten Familien des Hochadels, sondern aus dem englischen Landadel (*gentry*). Vielmehr verdankte sich ihre Einrichtung der Intention, die eigens erworbenen Sammlungsstücke in einem neu gestalteten, aber historisch anmutenden Raum zu zeigen und sich in spielerisch-miniaturhafter, eklektischer Weise die Raumgestaltung der Landsitze des einstigen England anzueignen. Walpoles *armoury*, eines der wichtigsten Elemente in *Strawberry Hill*, bildet einen Markstein für die Sammlungsgeschichte der Rüstung nicht nur aufgrund der frühen Zusammenstellung. Die Rüstkammer ist auch aus einem weiteren Grund von besonderer Bedeutung:

⁷⁷ Vgl. Pyhrr 2009, S. 223.

⁷⁸ „Hair of Mary Tudor in a Gold Locket“, vgl. Ausst.-Kat. New Haven 2009, S. 299, Kat.-Nr. 107.

⁷⁹ Vgl. W. S. Lewis (Hg.), *The Yale edition of Horace Walpole's correspondence. Horace Walpole's correspondence with Sir Horace Mann*, IV, Bd. 20, New Haven und London, 1960, S. 381.

⁸⁰ Vgl. Wainwright 1989, S. 101; Chalcraft et al. 2007, S. 10; Pyhrr 2009, S. 221–222.

Walpoles *armoury* gilt als das erste und berühmteste Beispiel, das in einem „gotischen“ Interieur des 18. Jahrhunderts präsentiert wurde.⁸¹ Dieses bildete den spezifisch erdachten architektonischen Rahmen für die Präsentation der Rüstungen. Die eisernen Artefakte wurden in einem Historizität evozierenden, aber keine historische Architektur rekonstruierenden Setting präsentiert, so dass sich Raum, Innenausstattung und Sammlungsobjekte in ihrer „Aura“ der Vergangenheit wechselseitig bestätigten. Dies geschah unabhängig davon, dass die vermeintlich „gotischen“ oder „mittelalterlichen“ Objekte höchst disparat und insgesamt wesentlich jünger waren. Walpoles eigene und eigenwillige Konzeption des *gothick* schuf dabei zwischen allen Abstufungen von *trompe l'oeil* bis zum Original, *high* und *low* die gemeinsame Ebene der „gotischen“ Phantasmagorie, für die die Verwerfungen zwischen den Höhenlagen der Objekte konstitutiv waren:⁸² „His 'Gothic' house was a witty sham, an immense curiosity cabinet of architectural fragments heaped up into a building.“⁸³

Wie für englische Landsitze üblich, war auch Strawberry Hill für Besichtigungen zugänglich und entwickelte sich zu einer veritablen Attraktion unter den Landhäusern. Anwesen und Sammlung fanden daher wiederholt Berücksichtigung in der Reiseliteratur des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts.⁸⁴ Walpoles Sammlung wurde in den Reiseberichten als besonders erlesen und „curious“ beschrieben. Die Anführung der wichtigsten Sammlungsstücke folgte dabei meist ihren Aufbewahrungsorten und damit der Raumordnung, während eine ausführliche Beschreibung einzelner Objekte eine Ausnahme darstellte. Dies leistete jedoch ein anderes Werk: Eine von Walpole verfasste und publizierte Beschreibung seines Landsitzes und seiner umfangreichen Sammlung lag bereits seit 1774 vor. Sie wurde 1784 ein weiteres Mal aufgelegt und um die zahlreichen Neuerwerbungen der vergangenen Jahre und einige Bildtafeln mit Innen- und Außenansichten ergänzt.⁸⁵ Die zunächst für die erleichterte Besichtigung des Anwesens erstellte Publikation spielte eine wesentliche Rolle für die enorme Bekanntheit des Anwesens, seiner Ausstattung und die Geschichten um seine Sammlung. Gemeinsam mit dem Katalog des Inventars, der anlässlich der Verauktionierung der Walpoleschen Sammlung 1842 zusammengestellt worden war, bildet die *Description* die grundlegende Dokumentation der inzwischen verstreuten Besitztümer Walpoles.

⁸¹ Vgl. Pyhrr 2009, S. 221; Wainwright 1989, S. 99–100.

⁸² Für eine umfassende Einordnung vgl. Miller 1986, S. 149.

⁸³ Lewis 2002, S. 25.

⁸⁴ Vgl. Samuel Ireland, *Picturesque Views of the River Thames with Observations on the Works of Art in its Vicinity*, 2 Bde., Bd. 2, London 1799, Seite 93–94; Walley Chamberlain Oulton, *The Traveller's Guide; or, English Itinerary: Containing accurate and original Descriptions of all the Counties, Cities, Towns, Villages, Hamlets &c.* [...] 2 Bde, Bd. 2, [ohne Ort] 1805, S. 741.

⁸⁵ Walpole 1964.

Walpoles Umgang mit und Wissen über die Rüstung lässt sich einerseits in eine Umbruchphase einordnen, die die spezifische Geschichte der Rüstung betrifft. Andererseits ist Walpoles Rüstungsbegeisterung Teil einer Entwicklung – dem aufkommenden Interesse an Altertümern bzw. *antiquities* –, die in England weit früher und intensiver als in den deutschsprachigen Gebieten einsetzte und die erneute Konjunktur der Rüstung beförderte. Angesichts des Absterbens der primären Funktion der Rüstung als militärische Ausstattung waren Kenntnisse rund um ihren praktischen Gebrauch – wie etwa die verschiedenen Typen und die Zusammengehörigkeit der einzelnen Elemente – seit dem 17. Jahrhundert schrittweise verloren gegangen. Da an den Höfen Rüstungen nicht länger in Auftrag gegeben wurden, die Pflege der Bestände von Rüstkammern und Zeughäusern sich auf das Verwahren verschob und funktionslose Objekte schließlich auch eingeschmolzen wurden, wurden große Teile des Wissens, das die Plattner wie die Verwalter und Kustoden von Arsenalen und Rüstkammern besessen hatten, nicht mehr weitergegeben. Alexander von Reitzenstein beschreibt (mit dem ahistorisch verwendeten Begriff der „Romantisierung“), wie die entstehende Leerstelle wiederum gefüllt wurde: „[D]iese Romantisierung der alten Waffe gedieh aber doch erst dann, als sie ihre lange bewahrte, im Umgang mit ihr gründende Verständlichkeit verloren hatte. Bis ins späte 17. Jahrhundert blieb sie [die alte Waffe bzw. die Rüstung] verständlich und so entzog sie sich auch noch der Willkür romantisch-phantastischer Bestimmungen.“⁸⁶ Unter Letztere fällt nach Reitzenstein die fragwürdige oder falsche historische Einordnung von Objekten und insbesondere die Zuordnung zu Personen, die als heroisch und bedeutend wahrgenommen wurden – ein Beispiel dafür liefert Walpoles vermeintlicher Harnisch Franz' I.

Einem Umbruch zum Beginn einer neuen Wertschätzung der Rüstung kommt Walpoles prominente Rüstungssammlung gleich, indem neue Verständnismöglichkeiten und Bedeutungshorizonte an das Artefakt herangetragen wurden: Wichtiges Merkmal der Rüstung wurde ihre Zugehörigkeit zur Geschichte, was umgekehrt einer klaren Distanz zu Gegenwart und Lebenswelt des forschenden Sammlers des 18. Jahrhunderts entspricht.⁸⁷ Vermittels des Artefakts versprach sich der Sammler Aufschluss über und Annäherung an weit zurückliegende Zeiten. Der Rahmen für den veränderten Status der Objekte manifestierte sich in der Ausbildung des *antiquarianism*; denn wie Stephen Bann erläutert, hatten sich in England früher als auf dem Kontinent und insbesondere in den deutschen Gebieten die klassische Archäologie und ein „national antiquarianism“ bereits am Ende des 18. Jahrhunderts ausdifferenziert.⁸⁸ Wie im englischen Begriff *antiquary*

⁸⁶ Reitzenstein 1969, S. 73.

⁸⁷ Eine ähnliche Argumentation für die die Bewertung der Rüstung im Kontext der französischen Herrscherikonographie: „a new mode of fascination [...] emerged. The antiquity of armour now gave it the potential of a historical fetish: it became the emblem of an aristocratic grandeur on the verge of disappearing.“ Bordes 2010, S. 98.

⁸⁸ Vgl. Bann 1999, S. XXII.

besser als im deutschen des Altertumskenners, -forschers und -sammlers ausgedrückt wird, erstreckten sich Wissensdurst und Neugier des *antiquary* gerade auch auf Artefakte und Kunstwerke aus den „unklassischen“ Epochen wie dem Mittelalter.⁸⁹ Den *antiquarianism* prägte die Faszination für die materiellen, auch verfallenden und unsaubereren Relikte, in denen der Forschende einer andersartigen Vergangenheitserfahrung als im Studium schriftlicher Quellen teilhaftig werden konnte.⁹⁰ Wie zahlreiche Zeitgenossen aus vergleichbarem Milieu – der prototypische *antiquary* war der dilettierende Gentleman, Landbesitzer oder Kleriker, der sich ganz seinen Studien widmete und sich in einer semiöffentlichen Sphäre von *Societies* (etwa der *Society of Antiquaries*), Clubs und privaten Sammlungen und Studierzimmern bewegte⁹¹ – war auch Walpole insbesondere an Artefakten interessiert, in denen eine Dimension der Vergangenheit mit spezifisch regionalem und nationalem Bezug wahrgenommen wurde. In den illustrierten Publikationen zur antiquarischen Forschung wurden deren Einsichten und Ergebnisse öffentlich gemacht. Auch auf diesem Wege erlangte der *antiquarianism* eine große Reichweite und Popularität, die umgekehrt seine Protagonisten zum beliebten Ziel der zeitgenössischen Satire machte.

Das Spektrum der Walpoleschen Auseinandersetzung mit der Rüstung reicht jedoch über die antiquarischen Interessen hinaus. Auf nicht weniger phantastische und vielschichtige Weise als die architektonische Aneignung und Neuformulierung seines persönlichen *gothick* vollzog sich auch die Einbindung der Sammlungsobjekte in seine literarischen Abenteuer und (Selbst-)Inszenierungen. Die wirkmächtige Aufladung des Sammlungsgegenstands Rüstung lässt sich in Zusammenhang mit Walpoles berühmtem Schauroman *The Castle of Otranto* (1764) beobachten, der die literarische Gattung der *gothic novel* begründete.⁹² Die zu Zeiten der Kreuzzüge auf einem süditalienischen Schloss angesiedelte *gothic story* rankt sich um die Erfüllung einer alten Prophezeiung, die dem Schlossherren und Usurpatoren Manfred den Untergang seiner Familie vorhersagt. Als erstes Vorzeichen der sich erfüllenden Prophezeiung nimmt Manfred den plötzlichen und unerklärlichen Tod seines Sohnes an dessen Hochzeitstag wahr, der von dem riesigen

⁸⁹ Vgl. Rosemary Sweet, *Antiquaries. The discovery of the past in eighteenth-century Britain*, London und New York 2004.

⁹⁰ Einführend zum *antiquarianism* und seinen Vertretern unter einer Perspektive, die die Praktiken und Zugänge der *antiquaries* gegenüber der ‚wissenschaftlichen‘ Forschung des 19. Jahrhunderts nicht abqualifiziert: Myrone et al. 1999.

⁹¹ Vgl. Martin Myrone und Lucy Peltz, 'Mine are the subjects rejected by the historian': antiquarianism, history and the making of modern culture, in: Martin Myrone und Lucy Peltz (Hg.), *Producing the Past. Aspects of Antiquarian Culture and Practice 1700–1850*, Aldershot 1999, S. 1–13, S. 3 u. 8.

⁹² Horace Walpole, *The Castle of Otranto. A gothic story*, hg. von W. S. Lewis, London 1964. Die erste Auflage veröffentlichte Walpole 1764 als von einem italienischen Geistlichen des 16. Jahrhunderts aufgezeichnete und nun unter Pseudonym übersetzte mittelalterliche Schauergeschichte, gab sich aber nach dem enormen Erfolg der Erzählung und mit deren zweiter Auflage 1765 als Autor zu erkennen und fügte ihr ein neues Vorwort hinzu.

herabstürzenden Helm einer Rüstung erschlagen wird. Im Fortgang der Ereignisse tritt die Vorhersage – je stärker sich ihr Manfred zu widersetzen versucht – wiederholt in Gestalt plötzlich eindringender Fragmente auf den Plan: ein riesenhaftes Schwert, das so schwer ist, dass es nicht mehr vom Hof des Schlosses bewegt zu werden vermag, ein kolossales Beinfragment inklusive einer Beinschiene, das in der Galerie erscheint: sie alle erweisen sich als Fragmente der Skulptur des Ritters und wahren Ahnenherren, die sich schließlich auf magische Weise wieder aus den Trümmern des Schlosses erhebt, während die unrechtmäßige Herrschaft Manfreds offenbar wird.

Das rätselhafte Erscheinen der Rüstungsfragmente fungiert innerhalb der Erzählung als einer der Topoi des Schreckens. Eine besondere Position innerhalb Walpoles Schauerarsenal kommt dem Rüstungstopos insofern zu, als Walpole zur Inspiration zu seiner Schauererzählung anführt:

I waked one morning in the beginning of last June from a dream, of which all I could recover was, that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for head filled like mine with Gothic story) and that on the uppermost bannister of a great staircase I saw a gigantic hand in armour. In the evening I sat down and began to write, without knowing in the least what I intended to say or relate.⁹³

Walpole stellt damit zum einen eine Verbindung zwischen der atmosphärischen Wirkung seiner physisch erfahrbaren Umgebung und ihrer Wirkung auf seine Phantasie her: Erstere erfährt er laut eigener Darstellung als so intensiv, dass sie in seine Träume Eingang findet. Die in Strawberry Hill aufbewahrte Rüstung erscheint als Traumerscheinung in der Erzählung, die die unerklärliche Verlebendigung, die Proportionsveränderung ebenso wie den Fragmentcharakter der Traum-Rüstung für die Evokation des Schauers übernimmt; oder, „wenn man so will, besteht die ganze Geschichte nur aus immer neuen Abwandlungen der gleichen, gleich vorläufigen Bildkonstellation des Traums, die Walpole über eine geheimnisvolle, über dem Geschehen lastende Weissagung zu motivieren sucht.“⁹⁴

Zum anderen verbinden sich über den verstörenden Traum, der Walpole zum Schreiben drängt, Treppenhaus und armoury von Strawberry Hill mit dem fiktiven Schauplatz der Erzählung. Auch andernorts betonte Walpole wiederholt die Überlagerung des realen, materialiter von ihm gestalteten Anwesens und des fiktiven italienischen Schlosses in

⁹³ Brief Horace Walpoles an William Cole, 9. März 1765: W. S. Lewis (Hg.), *The Yale edition of Horace Walpole's correspondence, Horace Walpole's correspondence with the Rev. William Cole*, I, Bd. 1, New Haven 1937, S. 88.

⁹⁴ Miller 1986, S. 185. Womöglich könnte Walpoles Traumszenario auch der Inspiration durch die 1761 zum zweiten Mal gedruckten Tafeln der *Carceri Piranesi* (Tafel VIII) zu verdanken sein, die ein in seinen Proportionen ins Gigantische verzerrtes Treppenhaus einschließlich einer auffälligen Trophäendekoration zeigen, das in Kontrast mit dem von Walpole topisch angeführten Miniaturcharakter *Strawberry Hills* steht. Vgl. Miller 1986, S. 207.

Otranto, so dass auch seine zahlreichen Besucher in Strawberry Hill das Schloss der gothic novel zu besichtigen glaubten.⁹⁵ Die konkrete Rüstung, die durch ihre von Walpole hervorgehobene Provenienz mit einer historischen Person verbunden war, wurde in der Erzählung des Castle von Otranto von dieser gelöst und verwies in ihrem fragmentarischen Erscheinen auf den Ritter als den tugendhaften, um seinen rechtmäßigen Besitz betrogenen Helden der Kreuzzüge (wenngleich kein Ritter der Kreuzzüge mit einer Plattenrüstung ausgestattet gewesen war). Ebenso lässt sich das Rüstungsmotiv aber auch auf literaturgeschichtlicher Ebene einordnen, denn Walpoles Schauerroman entstand in Abgrenzung zum zeitgenössischen Roman, schließt aber an Vorbilder der klassischen englischen Dichtung, insbesondere an Shakespeare, an und lässt deren Thematisierung der irrationalen Welt neu aufleben.⁹⁶ So erscheint auch bei Shakespeare, der seinerseits das Motiv der Rüstung bereits mit Schauer und Schrecken verknüpfte, Hamlet der Geist seines Vaters in einer Rüstung – Manfred dagegen begegnet dem Hirten Theodore in Rüstung und hält ihn für eine geisterhafte Erscheinung des rechtmäßigen Herrschers. Dass in der Rüstung die Vergangenheit wieder in Erscheinung zu treten vermochte, ob nun als Geist oder in einer profanen und konkret materiellen Form, etablierte sich – wie mit Dickens eingangs angeführt – zum Gemeinplatz. Auf die Verlebendigung des unbelebten, aber anthropomorphen Objekts, verquickt mit Schauer und Spuk, wird zurückzukommen sein.

Die vielschichtigen Aktivitäten Walpoles erschweren ihre einstimmige Erfassung. Doch lässt sich festhalten, dass Walpoles Einrichtung eines armoury als Wiederbeginn des Rüstungssammelns unter neuen Interessen und Fragestellungen im 18. Jahrhundert gesehen werden muss. Auch stammen die Sammler der Rüstung – als gebildete Dilettanten fern militärischer Verpflichtungen – aus einer sozialen Gruppe, die den ursprünglichen Besitzern der Rüstung nur eingeschränkt vergleichbar ist. Das Rüstungssammeln wurde mit dem aufkommenden Gothic bzw. Medieval Revival verknüpft und in die Einrichtung der an Vorzeiten erinnernden Räumlichkeiten eingebunden. Neben den relativ konstanten Konnotationen des Heroischen und Aristokratischen zählte die Rüstung im Ausstattungskontext der „gotischen“ Architekturen des späten 18. Jahrhunderts mit Spitzbögen, Maßwerk und Glasfenstern fortan zum Vokabular des „Mittelalterlichen“ und verkörperte dessen Protagonisten. Die Aspekte, die in Walpoles Beschäftigung mit der Rüstung bereits ausgeprägt wurden oder sich darin abzeichnen, setzten sich im Umgang mit dem Objekt, seinem Verständnis als Relikt der Vergangenheit und seinen Bedeutungsaufloadungen fort und wurden ins 19. und teils ins 20. Jahrhundert weitergeführt.

⁹⁵ Vgl. Miller 1986, S. 204–206.

⁹⁶ Vgl. Miller 1986, S. 233–242, bes. S. 234.

Zusammengefasst ist in Strawberry Hill das wichtigste Vorbild für Rüstungssammlungen des 18. und zahlreiche Beispiele des 19. Jahrhunderts zu sehen. Wesentlich dafür waren die enorme Bekanntheit Walpoles, seines Hauses, seiner Sammlung sowie deren ausführliche bebilderte Publikation und der literarische Erfolg von *The Castle of Otranto*.

2. Walter Scotts und Samuel Rush Meyricks Rüstkammern: Schlaglichter auf Sammeln und Wissen im 19. Jahrhundert

Bis ins 17. Jahrhundert hinein hatte sich die ursprünglich mittelalterliche Aufbewahrung von Rüstungen in den Eingangshallen englischer Herrscheritze erhalten, wo sie gleichermaßen gebrauchsbereit verwahrt wurden und Teil der Innenausstattung waren. Nur in seltenen Fällen widerstanden diese zum „oldfashioned“ tendierenden Präsentationen noch bis ins 18. Jahrhundert der Verbannung auf die Dachböden oder der Zerstreuung der Bestände.⁹⁷ Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war dagegen die Einrichtung einer neuen Rüstkammer durch Walpole bereits wieder eine außerordentliche Seltenheit und angesichts begrenzter Platzverhältnisse zum *armoury* im Treppenhaus konzentriert. Erst mit der aufkommenden Rezeption des Mittelalters seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, mit den Neubauten von Landsitzen und deren Ausstattung als *Romantic Interior*⁹⁸ erhielten auch die rüstungsgeschmückte Halle und die Rüstkammer wieder Platz und Bedeutung im Raumgefüge. Die Funktion der Rüstung verschob sich damit jedoch ganz zum Sammlungs- und Ausstattungsobjekt.

Unter den zahlreichen neu entstehenden Rüstungssammlungen des 19. Jahrhunderts und den in neues Licht rückenden Rüstkammern alter Herrscherfamilien sollen zwei englische Sammlungen in den Fokus gestellt werden, da England in diesem wie in weiteren Aspekten der Mittelalterrezeption eine Vorreiter- und Vermittlerrolle für die Entwicklung auf dem Kontinent spielte.⁹⁹ Beide Sammlungen leisteten auf jeweils eigene Weise einen wesentlichen Beitrag dazu, die Rüstung unter neuen Blickwinkeln ins Bewusstsein ihrer Zeitgenossen zu rücken. Die Rüstungssammlungen Walter Scotts (1771–1832) und Samuel Rush Meyricks (1783–1848) stehen repräsentativ für zwei verschiedene Kontexte,

⁹⁷ Vgl. Girouard 1981, S. 50; Cripps-Day 1925, S. XXIX.

⁹⁸ Der Begriff des *Romantic Interior* wurde geprägt durch eine Studie Clive Wainwrights, die anhand verschiedener britischer Landhäuser folgende Merkmale bestimmt: Das *Romantic Interior* beschreibt eine Art der Inneneinrichtung, die überwiegend historische (Kunst-)Objekte nutzt und diese auf eine Gesamtwirkung des antiken, mittelalterlichen oder Renaissance-Interieurs hin kombiniert. Nicht professionelle Architekten oder Inneneinrichter, sondern die Eigentümer, Sammler mit antiquarischem Interesse, waren die Schöpfer dieser *Interiors*, die oft als *work in progress* gelten können. Zugleich verstehen sich die Objekte nicht als bloßes Ausstattungsgut, denn sie werden neben ästhetischen Gesichtspunkten auch aufgrund ihrer historischen Bedeutung besonders geschätzt. Das *Romantic Interior* tritt ab den 1750er-Jahren auf, bleibt relativ selten bis in die 1830er-Jahre und wird schließlich mit der Jahrhundertmitte zu einer weit verbreiteten Form der Innenraumgestaltung. Vgl. Wainwright 1989, S. 1–3.

⁹⁹ Vgl. Bann 1999, S. XXII; exemplarisch als Studie mit engerem Fokus: Gisela Dischner, *Die Ursprünge der Rheinromantik in England. Zur Geschichte der romantischen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1972.

die mit dem Sammlungsgegenstand verbunden waren: einerseits die Wechselwirkungen und Verquickungen von Literatur und Dingkulturen des *Medieval Revival*, andererseits die wissenschaftliche Erschließung der Geschichte der Rüstung. Scott und Meyrick erwarben Ländereien und ließen wie viele ihrer Zeitgenossen darauf neue, mittelalterlich anmutende Landsitze errichten: Scott erweiterte ein Cottage zu dem noch heute zugänglichen, mächtigen schlossähnlichen Anwesen *Abbotsford* in den schottischen Border Countries, Meyrick erbaute den Landsitz *Goodrich Court* in Ross-on-Wye (Herefordshire), der in einer Tagesreise von London aus zu erreichen war.

Walter Scott und Abbotsford

Walter Scott, zu Lebzeiten als der größte britische Dichter und Schriftsteller seiner Epoche bekannt und verehrt, gilt als die bedeutendste Figur der literarischen Ebene des *Medieval Revivals*. Seine frühen Versepen (u.a. *The Lay of the Last Minstrel* (1805), *Marmion* (1808), *The Lady of the Lake* (1810)) und die späteren Romane, allen voran die *Waverley*-Reihe mit *Ivanhoe* (1819) und *Kenilworth* (1821), vermittelten die Inhalte und Formen mittelalterlicher Literatur mit einer Eindringlichkeit ins 19. Jahrhundert, die heute kaum mehr nachzuvollziehen ist.¹⁰⁰

*Scott described castles complete with drawbridges, iron-studded gates, and portcullisses; smoke-blackened armour-hung walls, [...] the whole concept of Merry England; tilts, tournaments and knights with ladies' favours pinned to their helmets; Richard Coeur de Lion, Robin Hood and his merry men, Arthur and the Knights of the Round Table.*¹⁰¹

Vor Scotts Versepen hatte bereits eine auflagenstarke Neuedition mittelalterlicher Dichtung, Thomas Percys *Reliques of Ancient English Poetry* (1765), einen ersten „Einblick“ in vergangene Zeiten erlaubt, denn diese wurden auch als Quellentexte zu mittelalterlichem Leben, Gesellschaft und Geschichte gelesen.¹⁰² Anschließend an dieses neu geweckte Interesse verfolgten Scotts Prosawerke, die er selbst als „history“ verstand und die heute zur Gattung des historischen Romans gezählt werden, den Anspruch größtmöglicher historischer Korrektheit. Sie eröffneten seinen Zeitgenossen einen anschaulichen Zugang zur Vergangenheit – zur Geschichte der eigenen Nation.¹⁰³ In den Erzählungen um einstige Abenteuer und vergangenes Heldentum wurde der Verhaltenskodex ritterlicher Tugenden, der *chivalry*, gefeiert: „Bravery, loyalty, hospitality, consideration towards women and inferiors, truth to a given word, respect for rank combined with a

¹⁰⁰ Vgl. Girouard 1981, S. 43.

¹⁰¹ Girouard 1981, S. 35–36.

¹⁰² Vgl. Alexander 2007, S. 16.

¹⁰³ Vgl. Alexander 2007, S. 84–85, 101–102; Lewis 2002, S. 50–51.

warm relationship between different ranks, and refusal to take advantage of an enemy except in fair fight.”¹⁰⁴ Auch durch eine ganze Welle weiterer Autoren, die an Scotts Erfolge anschlossen und die Mittelalterbegeisterung in Dichtung und Prosa über eine bloße Modeerscheinung hinaushoben, verbreiteten sich die Vorstellungen vom einstigen idealen Rittertum umfassend und übten Einfluss auf das praktische Verhalten aus. Scotts Protagonisten und verwandte literarische Figuren traten auf allen Ebenen der visuellen Kultur und damit in den unterschiedlichsten Bildmedien in Erscheinung.¹⁰⁵

Verglichen mit Wapoles *The Castle of Otranto* und *Strawberry Hill* verdanken sich Scotts literarische Werke nicht der Inspiration durch sein gebautes Umfeld.¹⁰⁶ Vielmehr konnte Scotts Beitrag zur Architektur des *Gothic Revival* erst mit Hilfe seiner ersten Erfolge als Dichter finanziert werden. *Abbotsford* wurde in zwei Bauphasen zwischen 1812 und 1832 errichtet und ausgestattet sowie sukzessive um enorme Ländereien erweitert.¹⁰⁷ Das Anwesen wurde nach Plänen von William Atkinson und Edward Blore erbaut und – asymmetrisch angelegt, mit Eckwachtürmen und Stufengiebeln versehen – als lokaltypische Variante des *Scottish Baronial* konstruiert.¹⁰⁸ Die historisierende Innenausstattung und Scotts Sammlung von Antiquitäten und Kuriositäten stellten das Gegengewicht zum modernsten Ausstattungskomfort (etwa die Beleuchtung durch Gaslicht oder pneumatische Klingeln) dar. Gerade die Sammlung verlieh dem Interieur *Abbotsfords* den Charakter des sich materialiter eröffnenden Kosmos von Scotts Werken.

Scotts Rüstungssammlung befand sich zum einen Teil in der großen Eingangshalle des Hauses, "the most complex and exciting room at Abbotsford."¹⁰⁹ Diese rekurrierte auf die bereits erwähnten, als Bautypus des Old England verstandenen *halls*. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts dienten diese nicht nur als repräsentativer Eingangsraum, sondern auch als Ort der Festivitäten, die gemeinsam von den Gutsherren samt Familie, ihren Angestellten und auf ihren Ländereien beschäftigten Arbeitern und Bauern nach der Vor-

¹⁰⁴ Girouard 1981, S. 36.

¹⁰⁵ Untersucht wurden die Illustrationen zu Werken Scotts durch: Catherine Gordon, The Illustration of Sir Walter Scott, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, S. 297–317; Catherine Gordon, Scott's Impact on Art, in: *Apollo*, 7, 1973, S. 36–39.

¹⁰⁶ Dass Scott mit der historischen Person Walpole vertraut war, belegt die von ihm verfasste Einleitung zu *The Castle of Otranto* (1821): Walter Scott, The life and works of Horace Walpole. Reprint in: Horace Walpole, *The Castle of Otranto. With Sir Walter Scott's Introduction of 1821 and a New Introduction by Marvin Mudrick*, New York 1963.

¹⁰⁷ Vgl. zur Baugeschichte insbesondere James Macaulay, *The Gothic Revival 1745–1845*, Glasgow und London 1975, S. 223–228; umfassend zur Bau-, Ausstattungs- und Sammlungsgeschichte: Wainwright 1989, S. 147–207.

¹⁰⁸ Vgl. Wainwright 1989, S. 157; Werner Hager, Walter Scott über historische Darstellung, in: Ekkehard Mai (Hg.), *Historienmalerei in Europa*, Mainz 1990, S. 209–212.

¹⁰⁹ Bereits für Walpole hatte sein *armoury* den wichtigsten Rang unter den Räumen eingenommen hatte, die der Sammlung gewidmet waren; Wainwright erkennt Scotts *hall* mit der Rüstungssammlung ebenfalls erst-rangige Bedeutung zu. Wainwright 1989, S. 201. Vgl. Abbildungen in: Wainwright 1989, Abb. Nr. 167, S. 199 (Anonym, The Entrance Hall, um 1830, Aquarell); Abb. Nr. 168, S. 200 (J. Valentine, The Entrance Hall at Abbotsford, Fotografie, 1878); Wainwright 1977, Abb. Nr. 21, S. 14 (William Allan, The Hall, Abbotsford, 1832, Zeichnung, National Gallery of Scotland).

stellung mittelalterlicher Gemeinschaft begangen wurden.¹¹⁰ In *Abbotsford* bildeten die dunklen eichengetäfelten Wandverkleidungen mit geschnitztem Dekor, die gewölbte, durch Rippen untergliederte Decke und die von hohen Fenstern mit Glasmalereien durchbrochenen Außenwände den „mittelalterlichen“ Rahmen, der durch die zahllosen Sammlungsobjekte gefüllt wurde (ABB. 10): Die Wandzone oberhalb der Türen und des mannshohen steinernen Kamins mit gotischen Schmuckformen überzogen Wappenschilde schottischer Familien, verschiedenste Rüstungen und Rüstungsteile wie Brustpanzer, Helme und Schilde, Schwerter, Degen und Dolche und Jagdtrophäen – eine Vorstellung der Dichte der Objekte vermittelt J. M. W. Turners (1775–1851) Zeichnung der Halle in einem Skizzenbuch, in dem der Künstler während seines Besuchs bei Scott seine Eindrücke festhielt.¹¹¹ Die nordöstliche Querseite des Raumes schmückten zwei komplette Rüstungen, die in von spitzbogigen Baldachinen überfangenen Nischen, hinter geschlossenem Visier und auf mächtige Schwerter gestützt, den Weg zu Scotts Arbeitszimmer wiesen. Außer einem Mosaiktisch und einer geschnitzten Truhe befand sich kaum bewegliches Mobiliar in der Halle, dafür weitere Kuriositäten aus Scotts Sammlung, etwa außergewöhnliche archäologische Funde wie eine Bronzemaske für ein Pferd.¹¹²

Den zweiten Teil der Rüstungssammlung verwahrte Scott in einem an die Eingangshalle angrenzenden, aber räumlich eigenständigen *armoury*. Dessen Einrichtung war zunächst nach einem Entwurf von R. H. Bridgens geplant, der auf der Ausstellung der Royal Academy in London im Sommer 1818 gezeigt wurde.¹¹³ Darin befinden sich zwei auf Puppen am Boden platzierte Harnische (ein „indischer“ und einen Kürassier-Harnisch), Wächtern gleichend links und rechts des Eingangs, der durch eine halbhohe Schranke mit gotischem Dekor markiert wird. Weitere Objekte wie Schilde und Helme werden in Form einer Trophäe über der Türe gezeigt und füllen gemeinsam mit Hieb- und Stichwaffen auch die angrenzenden Wandflächen. Abweichend von diesem Entwurf wurde die Rüstkammer jedoch überwiegend mit Scotts Sammlung von Hieb-, Stich- und Feuerwaffen bespielt, die in dekorativ-ornamentaler Ordnung an den Wänden angebracht und in Schränken und Vitrinen verwahrt wurden. Die kompletten Harnische tauchen in den bekannten Darstellungen und Aufnahmen des *armoury* nicht mehr auf.¹¹⁴

¹¹⁰ Vgl. Wainwright 1989, S. 24–25.

¹¹¹ J. M. W. Turner, *The Entrance Hall at Abbotsford, 1831*, Bleistift, 11,5 x 18,4 cm, Tate Gallery, London, Turner Bequest, vgl. Anne Lyles, *Turner. The Fifth Decade. Watercolours 1830–1840*, Ausst.-Kat. Tate Gallery, London 1992, S. 43–44, Abb. S. 43.

¹¹² Vgl. Wainwright 1989, S. 206; Maxwell Scott 1893, S. 3–4, Plate II, *Hall Door looking towards study and showing corner of desk*, und S. 25–27, Plate XI, *Enlarged drawing of armour from Hall Door*. Zu den archäologisch bedeutenden Objekten in Scotts Sammlung vgl. Hugh Cheape, Trevor Cowie und Colin Wallace, *Sir Walter Scott, the Abbotsford Collection and the National Museums of Scotland*, in: Iain G. Brown (Hg.), *Abbotsford and Sir Walter Scott*, Edinburgh 2003, S. 49–89; vgl. Maxwell Scott 1893, S. 39–41, Plate XVI, *Ancient Bronze Mask*.

¹¹³ Vgl. Wainwright 1977, S. 6, Abb. Nr. 8, S. 8; Wainwright 1989, S. 172, Abb. Nr. 146, S. 171: *Richard Bridgens, Design for the Arrangement of an Armoury [...] at Abbotsford, 1818*, Aquarell, Abbotsford.

¹¹⁴ Vgl. Wainwright 1989, Abb. Nr. 147 und 148, S. 172 u. 173.

Bereits Jahre vor seiner Umsiedlung von Edinburgh nach *Abbotsford* widmete sich Scott dem Rüstungssammeln. Seit mindestens 1791 ist dieses belegt.¹¹⁵ Seine Rüstungssammlung erhielt bislang kaum gesonderte Aufmerksamkeit, lediglich eine knappe stil- und waffenkundliche Untersuchung einzelner Objekte liegt vor. Diese konnte zeigen, dass sich hochkarätige Beispiele der Plattnerkunst in Scotts Besitz befanden: etwa ein Handschuh, der einer Konrad Seusenhofer zugeschriebenen Rüstungsgarnitur Kaiser Maximilians I. zugeordnet werden konnte.¹¹⁶ Darüber hinaus lässt sich ein Sammlungsschwerpunkt auf Objekte mit ortsspezifischem, d.h. schottischem Bezug ausmachen. Beispiel hierfür sind Gewehr, Schwert und Dolch des schottischen Helden Rob Roy mit der Inschrift „Andrea Farara“.¹¹⁷ Diese prominenten Objekte führte Scott auch in seine Romane ein, so dass sich literarisches Schaffen mit der tatsächlichen Kenntnis historischer Objekte verband: In *The Antiquary* (1816), der Erzählung um den leidenschaftlichen Sammler Jonathan Oldbuck, Scotts Alter Ego, dienen die historischen Waffen Rob Roys der Verteidigung Oldbucks. In *Waverley* ergänzt Scott die Erwähnung eines „Andrew Ferrarra“ mit einer erklärenden Fußnote, die über den Schmied der berühmten Schwerter informierte.¹¹⁸ Darin wird nicht nur Scotts doppeltes Interessengebiet und Betätigungsfeld als Schriftsteller wie als Antikenkenner, Altertumsforscher und Gelehrter deutlich. Die Querverbindungen zwischen Prosa, Realien und antiquarischem Wissen konnten auch für den aufmerksamen Kenner von Literatur und Sammlung zu Tage treten.

Mit Hilfe von Freunden und Agenten wie Samuel Rush Meyrick, George Bullock und Daniel Terry erweiterte Scott fortwährend seine Sammlungsbestände.¹¹⁹ So konnte er Objekte aus der Sammlung William Bullocks, des Bruders des als Kunsttischler in *Abbotsford* beschäftigten George Bullock, ankaufen. Diese Objekte waren bis 1819 in der *Egyptian Hall* am Piccadilly als Teil eines der großen Londoner Ausstellungsunternehmen präsentiert worden. Bullock hatte 1816 am selben Ort die Reisekarosse Napoleons ausgestellt, die nach der Schlacht von Waterloo in seinen Besitz gelangt war. Wenig später zeigte er ein *Museum Napoleon* mit weiteren Stücken aus persönlichem Besitz und nächstem Umkreis Napoleons und erzielte damit einen enormen Publikumserfolg.¹²⁰ Bereits 1815 war Scott auf den Kontinent gereist, um das Schlachtfeld von Waterloo mit eigenen Augen zu sehen und dort auffindbare Überbleibsel für seine Sammlung zu sichern. Die

¹¹⁵ Vgl. Wainwright 1989, S. 201.

¹¹⁶ Weitere Teile dieser Garnitur befinden sich in der Wiener Hofjagd- und Rüstkammer sowie in der Londoner Wallace Collection. Vgl. A.V.B. Norman, Arms and Armour at Abbotsford, in: *Apollo*, 77, 1962, S. 525–529, S. 525. Außerdem befand sich ein Harnisch vom Typ des deutschen Stechzeugs in Scotts Sammlung (rechter Harnisch in der *hall*), der große Ähnlichkeit mit Anton Pfefferhausers Stechzeug in der Wallace Collection besitzt.

¹¹⁷ Vgl. Wainwright 1989, S. 204; Maxwell Scott 1893, S. 47–51, Plate XIX, Rob Roy's gun and sword, und S. 59–61, Plate XXIII, Rob Roy's dirk.

¹¹⁸ Vgl. Wainwright 1989, S. 204–205.

¹¹⁹ Vgl. Wainwright 1989, S. 206.

¹²⁰ Vgl. die nachfolgenden Abschnitte zu Samuel Rush Meyrick und zur Ausstellungsgeschichte der Rüstung.

Aktualität der Ereignisse ungeachtet schätzte Scott die Relikte der Schlachten unmittelbar als Zeugnisse von historischer Bedeutung. Es gelang ihm, zwei Kürassier-Harnische als Trophäen seiner eigenen Gegenwart zu erwerben, die ein weit wertvolleres Sammlungsgut als die gewöhnlichen Tuchuniformen, Uniformknöpfe oder Kugeln darstellten und sich bestens in die bestehende Rüstungssammlung einfügten.¹²¹ Innerhalb der Ordnung der Sammlungsobjekte konnten die Kürassierharnische nach Waffen aus schottischen Schlachten des 18. Jahrhunderts also als vorläufiger Endpunkt und weltgeschichtlicher Höhepunkt einer bis in die Gegenwart reichenden Geschichte verstanden werden, die sich anhand der Rüstungen – verknüpft mit historischen Heroen und ihren Taten – repräsentieren ließ. Damit, aber auch mit der Aufnahme anderer Relikte wie des Schreibsets Napoleons oder des Tagebuchs eines Soldaten von Waterloo präsentierte sich Scott als Vertreter eines „fortschrittlichen“ Geschichtsbewusstseins, das aus dem Wissen um die Vergangenheit eine reflektiert-vorausschauende Position zu den Ereignissen der eigenen Gegenwart einnahm.¹²² Diese Veränderung des Geschichtsbewusstseins wirkte auf die Interpretation der Sammlungsobjekte und insbesondere auf die Rüstungen zurück, entlang derer sich heldenhaftes Dasein wie ein roter Faden verfolgen ließ. Nicht nur in der Vergangenheitskonstruktion über die Sammlungsobjekte, sondern auch in Scotts literarischem Werk vollzog sich die Verschiebung von der phantasievollen Auseinandersetzung mit dem „Gothick“ zu einem auf „facts, manners and [...] values“ konzentrierten Untersuchungsfeld des Historikers.¹²³

Abbotsford übertraf die Bekanntheit *Strawberry Hills* zu Walpoles Lebzeiten bei Weitem.¹²⁴ Es wurde – malerisch am Fluss Tweed gelegen – schon innerhalb weniger Jahre zu einer Attraktion für einen kaum abbreißenden Touristenstrom. Zwar war Scott als ausgebildeter Jurist wie als Schriftsteller nicht von adliger Herkunft, sondern wurde erst 1820 nobilitiert.¹²⁵ Für die Öffentlichkeit seiner Besucher führte er jedoch das mit Reiten und Jagen, seinen antiquarischen Leidenschaften und der Sorge um seine Ländereien, Angestellten und Tiere angefüllte Leben eines aristokratischen Gutsherrn. Zugleich war er selbst sein bestes Beispiel der *chivalry* – er verfolgte in seinem persönlichen Lebenswandel die Aktualisierung der durch seine literarischen Helden vermittelten Werte. Die für den Erhalt seines Lebensstils notwendige schriftstellerische Tätigkeit übte er nicht nur

¹²¹ Zur Erwerbgeschichte, Beschreibung der Objekte und Abbildungen vgl. Maxwell Scott 1893, S. 31–33, Tafel XIII.

¹²² Vgl. Wainwright 1989, S. 203. Scott verfasste neben dem Gedicht *The Field of Waterloo* (1815) eine umfangreiche Biographie Napoleons: [Walter Scott], *The Life of Napoleon Buonaparte, Emperor of the French. With a Preliminary View of the French Revolution, by the Author of "Waverley" &c.*, in Nine Volumes, Edinburgh 1827.

¹²³ Vgl. Alexander 2007, S. 105.

¹²⁴ Vgl. Wainwright 1989, S. 146.

¹²⁵ Vgl. Girouard 1981, S. 38.

anonym, sondern gänzlich im Verborgenen aus, dass sie selbst für seine Besucher nicht zu existieren schien. Mit dem Erfolg der *Waverly*-Romane war es jedoch ein offenes Geheimnis, in Scott den Verfasser dieser Geschichten und in *Abbotsford* den Ort der Inspiration und ihrer Schöpfung zu besuchen. Damit einher ging ein großes Interesse an den Dingen, mit denen sich der Schöpfer dieser Geschichten umgab, und an dem Lebensstil, den er dort pflegte. Verdichtet inszeniert Edwin Landseers (180–1873) Gemälde *A Scene at Abbotsford*¹²⁶ Scotts Person – ohne diese selbst darzustellen – und deren Leidenschaften: Zu einem Stilleben verbunden sind ein Helm mit aufgeklapptem Visier und Harnischeile, Waffen und Jagdtrophäen sowie zwei Hunde, die sich treu und wachsam der leeren Rüstung zuwenden. Die Biographie Walter Scotts, die durch seinen Nachlassverwalter und Schwiegersohn John Gibson Lockhart verfasst wurde, erschien ab 1837 in mehreren umfangreichen Bänden und trug durch ihre große Verbreitung weiter zum Wissen über Scotts Leben und Schaffen bei. Die Höhepunkte seiner Sammlung wurden zwar erst nach Scotts Tod publiziert.¹²⁷ Sammlung und Anwesen erreichten ihre enorme Bekanntheit aber bereits durch die zahlreichen zeitgenössischen Berichte der Besucher.

Walter Scott kann daher nicht nur als eine zentrale Figur für die Aufbereitung und Vermittlung von Historie und Lebenswelten des Mittelalters in zeitgenössischer Prosa und Dichtung angesehen werden. Gleiches gilt für den Bereich der materiellen Kultur, genauer des Sammeln und Zeigens von kulturgeschichtlichen Objekten, Kunst und Kuriositäten unter antiquarischen und historischen Gesichtspunkten. Mit *Abbotsford* handelte es sich aufgrund der Größe und Komplexität der Sammlungen, aber ebenso aufgrund seiner Bekanntheit und größtenteils öffentlichen Zugänglichkeit um das einflussreichste *Romantic Interior* der ersten Hälfte, wenn nicht gar des gesamten 19. Jahrhunderts. In der Person Walter Scotts und im Ort *Abbotsford* verbanden sich damit die literarische Schöpfung authentisch erscheinender mittelalterlicher Lebenswelten und Heldenfiguren, eine greifbare Sammlung von antiken bis zeitgenössischen Realien sowie ihre antiquarisch-wissenschaftliche Bearbeitung und Wertschätzung zu einem Netz symbiotischer Wechselwirkungen. Der Rüstung kommt innerhalb dieses Wissensgefüges eine prominente Stellung zu: Rüstungen und Waffen entsprachen einem klar konturierten und herausgehobenen Sammlungsteil, den auch die architektonische Lösung ihrer Aufbewahrung und Präsentation reflektierte. Scott widmete der Rüstung zwei Räume, *hall* und *armoury*, und

¹²⁶ Edwin Landseer: *A Scene at Abbotsford*, 1827, Öl auf Holz, 45,1 x 61 cm, Tate Gallery, London.

¹²⁷ Erst 1831 begann Scott mit der Niederschrift eines Inventars, der *Reliquiae Trotcosiensis, or the Gabions of Jonathan Oldbuck, Esq.*, das aber nicht mehr abgeschlossen werden konnte. Auszüge wurde posthum veröffentlicht in: Mary Monica Maxwell-Scott (Hg.), *Gabions of Abbotsford: A Hitherto Unpublished Fragment by Sir Walter Scott*, in: *Harper's New Monthly Magazine*, 17, 467, 1889, S. 778–788; Mary Monica Maxwell Scott (Hg.), *Sir Walter Scott on his "Gabions"*, in: *The Nineteenth Century and after*, 58, 344, 1905, S. 621–633. Die Höhepunkte von Scotts Sammlung präsentierte die illustrierte Publikation: Maxwell Scott 1893. Vollständige Publikation des Originaltextes: Walter Scott, *Reliquiae Trotcosiensis: Or, the Gabions of the Late Jonathan Oldbuck, Esq. of Monkbarne*, hg. von Gerard Carruthers und Alison Lumsden, Edinburgh 2004. Vgl. Wainwright 1989, S. 161–162.

exemplifizierte darin zwei Arten des Umgangs mit derselben, die über eine rein dekorative Funktion weit hinausging. Mit den atmosphärischen „Zutaten“, die bereits Walpole genutzt hatte, überwältigte die repräsentative Eingangshalle den Besucher durch ihre Größe und die Menge der Objekte. Sie rekonstruierte einen alten Raum- und Ausstattungstypus, der die Sammlung der Objekte mit ihrer angemessenen, d.h. historisch verbürgten Präsentationsform verknüpfte. Im *armoury* wurde eine andere Manifestationsform historischer Korrektheit an den Gegenstand Rüstung herangetragen: Dieser Raum war ganz der Aufbewahrung und dem Studium der Schätze Scotts gewidmet. Die Rüstung fungierte in diesem Kontext als historisches Dokument in zweifachem Sinn: Einerseits als Gegenstand einer aufkommenden eigenen Geschichtsschreibung, andererseits als repräsentativ für Geschichte, indem sie als materieller Stellvertreter und kennzeichnendes Objekt der Scottschen Helden verstanden wird. Während Scotts Studierzimmer, angrenzend an die Halle gelegen, als auratischer Inspirations- und Entstehungsort seiner Romane besichtigt werden konnte, waren Eingangshalle und Rüstkammer die Orte des Kontakts mit den Relikten, die vergangene Zeiten und Ereignisse überdauert hatten und die konkrete Verknüpfung zu Scotts Geschichten und ihren Helden bildeten. Im Unterschied zum Eintauchen in einen phantastischen Ort und eine entsprechende Vergangenheit in Walpoles *Strawberry Hill* stellte Scotts *Abbotsford* einen Ort der Gegenwart des 19. Jahrhunderts dar, von dem aus sich über Literatur, Sammlungsgüter und Architektur ein Zugang zur Vergangenheit erschloss: aus der Position des geschichtsbewussten Betrachters, der sich selbst als geschichtliches Wesen reflektierte, und ebenso den historischen Gehalt der Objekte erkannte. Seine Leser stattete Scott mit dem historischen Wissen und den literarisch beschriebenen Bildern der Vergangenheit aus, die sowohl aus seiner persönlichen Auseinandersetzung mit seiner Sammlung hervorgingen als auch die überkommenen Realien in der Imagination der Leser in „mittelalterliche“ lebensweltliche Zusammenhänge einschrieben. Scotts lebendige literarische Schilderungen der Vergangenheit prägten die kollektiven Vorstellungsgehalte seiner Leser und Besucher. Damit ging das wachsende Interesse für die Rüstungen einher wie für die künstlerischen Darstellungen, die für den Auftritt der geharnischten Helden und ihre Abenteuer anschauliche Bilder bereithielten. Als Sammler wie Schriftsteller bereitete Scott somit eine Grundlage, auf der sich die künstlerische Auseinandersetzung mit den Gerüsteten entwickeln konnte – Literatur, Bildkünste, Rüstungssammlungen schufen ein gemeinsames Szenario erlebbarer heroischer Geschichte.

Samuel Rush Meyrick und Goodrich Court

Ein zweiter Protagonist der noch kleinen, aber eng vernetzten Gemeinde der britischen Rüstungsenthusiasten des 19. Jahrhunderts war Samuel Rush Meyrick (1783–1848), dessen Sammlung wie Publikationen von größter Bedeutung für die Wertschätzung der Rüstung im 19. Jahrhundert waren. Meyricks wichtigster Beitrag lag in der ersten umfassenden, chronologischen Untersuchung zur Geschichte der Rüstung, *A Critical Inquiry into Antient Armour* [...] (1824).¹²⁸ Deren drei illustrierte Bände wurden unmittelbar zum ersten Standardwerk für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Rüstung und lösten damit Francis Grose's *A Treatise on Ancient Armour and Weapons* (1786) als Referenzwerk ab. Sein Wissen erschloss sich Meyrick in jahrelanger Sammlertätigkeit: Ebenso wie Scott als Jurist ausgebildet und als Prozessanwalt tätig, beschäftigte er sich als Amateur und Mitglied der Londoner Society of Antiquaries intensiv mit verschiedenen Gebieten der Altertums- und Antikenkunde. Er veröffentlichte zahlreiche Artikel, die oftmals seine eigenen Objekte behandelten. Ein leidenschaftlicher *antiquary* wie Walpole und Scott, widmete sich Meyrick jedoch weitaus intensiver der Rüstung als Sammlungs- und Studienobjekt.

Seit 1813 entstand Meyricks enorme Sammlung.¹²⁹ Sie verdankte sich in ihren wesentlichen Teilen dem Erwerb größerer Sammlungsblöcke: Neben einem umfangreichen Ankauf über den Kunsthändler Dominic Colnaghi erstand Meyrick den Großteil der bereits erwähnten Rüstungssammlung aus der *Egyptian Hall* William Bullocks, von welchem auch Scott gekauft hatte.¹³⁰ Bullock führte als Ausstellungsmacher mit der *Egyptian Hall*, ebenso aber auch als Händler antiker, ethnologischer und kurioser Objekte ein aus verschiedenen Geschäftsbereichen zusammengesetztes Unternehmen. Seinen Bestand an Rüstungen hatte er unter anderem durch Käufe aus der Sammlung Dr. Richard Greenes aus Lichfield¹³¹ und der Rüstungen aus Sir George Ashton Levers Museum¹³² gebildet. Als progressiver Ausstellungsmacher entschied sich Bullock jedoch für die Abstoßung der älteren Bestände und die Konzentration auf andere Sammlungsgebiete und Ausstellungskonzepte.¹³³ 1819 und 1821 folgte der Verkauf der Rüstungen in Auktionen. Bereits

¹²⁸ Meyrick 1824; in zweiter, erweiterter Auflage, die nachfolgend zitiert wird: Meyrick 1842.

¹²⁹ Nach seiner unstandesgemäßen Heirat 1803 wurde Meyrick enterbt und das Vermögen des 1805 verstorbenen Vaters auf Meyricks Sohn Llewelyn übertragen, der dieselbe Sammelleidenschaft verfolgte. Daher rührt die Referenz Meyricks auf die Sammlung unter dem Namen des Sohns. Nach dessen Tod 1837 gingen Vermögen und Sammlung wieder an Meyrick selbst über. Vgl. Wainwright 1989, S. 241.

¹³⁰ Vgl. Altick 1978, S. 235; Lowe 2003, S.79; Pearce 2007, S. 18.

¹³¹ Vgl. Cripps-Day 1925, S. XXXVII; Altick 1978, S. 235; Pearce 2007, S. 18.

¹³² „Sir George Ashton Lever, knight (1729–1788), [...] in 1774 removed his collection from Alkington Hall to London, where he christened it his “Holophusikon” and exhibited it in Leicester Square. It was on the pattern of the usual pot pourri of “rarities and curiosities”, costumes, medals, coins, etc., but it included 200 specimens of “warlike instruments, ancient and modern”. It was sold by the means of a lottery, when the new owner, a man named Parkinson [...] exhibited it in a building called “The Rotunda” near Blackfriars Bridge. In 1806 the contents were sold by auction.” Cripps-Day 1925, S. XXXVI. Es wird durch Cripps-Day nicht ausgeführt, doch ist zu vermuten, dass Bullock bei dieser Gelegenheit die Rüstungen für seine Sammlung erstand.

¹³³ Zu Bullocks Ausstellungstätigkeit zwischen 1816 und 1825 vgl. Pearce 2007 sowie die folgenden Abschnitte.

zuvor war ein großer Teil der Objekte in den Besitz Meyricks und sowie des Towers übergegangen.¹³⁴

Nach Rosalind Lowe scheint Meyrick die Rüstungssammlung Bullocks – zumindest einen Teil derselben – über Thomas Gwennap erstanden zu haben, der Rüstungen aus Bullocks vormaligem Besitz mit weiteren Objekten zunächst noch in einer öffentlichen Schau gezeigt hatte.¹³⁵ Auch Gwennap betrieb eine (Verkaufs-)Ausstellung in London, benannt *Oplotheca* (nach dem Griechischen hoplothêkê) und untergebracht zunächst in der Lower Brook Street, später in der Gothic Hall in der Opera Colonnade, Pall Mall. Bestandteil dieser Präsentation waren auch die besonders qualitätsvollen Rüstungen aus dem ehemaligen Besitz des Malers Philip James de Loutherbourg (1740–1812), die Gwennap 1817 erworben hatte. Als die in der Gothic Hall präsentierten Objekte 1821 auf den Markt gelangten, brachte Meyrick auch diese in seinen Besitz. Ein weiterer Teil der Meyrick-Sammlung stammte aus den Händen des Malers Johann Zoffany (1733–1810), der im Besitz von 74 Objekten aus der Florentiner Medici-Sammlung gewesen war.¹³⁶ Mit Colnaghis, Bullocks, Gwennaps und Zoffanys Beständen sowie weiteren Käufen vereinigte Meyrick wichtige Rüstungssammlungen in seiner Hand – was auf dem zeitgenössischen Markt gehandelt wurde, schien seinem Zugriff kaum entgehen zu können. Er stellte so eine qualitativ wie quantitativ hervorragende Kollektion zusammen, die die in Großbritannien und auf dem Kontinent bestehenden Sammlungen – ausgenommen alleine die Rüstammern der alten Herrscherhäuser, etwa der spanischen und der österreichischen Habsburger-Linien – übertraf.¹³⁷

Wie anhand der genannten Personen und Sammlungen deutlich wird, hatte sich eingangs des 19. Jahrhunderts in England ein eigener Markt für Rüstungen gebildet. Im 18. Jahrhundert tauchten Rüstungen bereits unter den Objekten aus Mittelalter und Renaissance im Handel auf, doch hatte etwa Walpole noch ausdauernd und gezielt nach dem Gewünschten suchen müssen. Angebot und Nachfrage steigerten sich allmählich und führten zur Spezialisierung des Handels, so dass sich dort Ende des 18. Jahrhunderts die Rüstungen als eigene Gruppe unter den antiken *rarities and curiosities* etablierten.¹³⁸ Die meisten der auf den britischen Inseln verfügbaren bzw. angekauften Rüstungen stammten vom Kontinent. Die Auflösung herrscherlicher Rüstammern, die Freisetzung von aristokratischem Besitz durch die Französische Revolution und die Bewegung der Kunst- und Kulturgüter, die sich im Zuge der Napoleonischen Kriege einstellte und auch die Rüs-

¹³⁴ Vgl. Cripps-Day 1925, S. XXXVII.

¹³⁵ Vgl. Lowe 2003, S. 79; zu Bullock und Gwennap vgl. Pyhrr 2007, S. 119.

¹³⁶ Vgl. Cripps-Day 1925, S. XXXVII; Mary Webster, *Johan Zoffany*, New Haven 2011, S. 312.

¹³⁷ Dazu auch Meyricks Aussage über die eigene Sammlung: "The armoury [...] though by no means equal in extent to the splendid collections on the continent, is perhaps of greater variety than any in existence." Meyrick 1830, S. VIII.

¹³⁸ Vgl. Cripps-Day 1925, S. XXXVII; Wainwright 1989, S. 27, 29, 60–61.

tungssammlung Napoleons entstehen ließ und wieder zerstreute, führte zu einer signifikanten Zunahme der käuflich zu erwerbenden Stücke.¹³⁹ Als Sammlungs- und Ausstattungsobjekt stieg die Rüstung zugleich zu solcher Beliebtheit auf, dass nicht wenige zeitgenössische Fälschungen und reine Dekorationsstücke aus Pappmaché angefertigt und verkauft wurden.

Zunächst beherbergte Meyricks Londoner Wohnsitz seine ständig wachsende Sammlung, doch in dem Stadthaus in Chelsea beanspruchten die Artefakte bald den gesamten vorhandenen Raum. Zur Einrichtung und Präsentation ist nur wenig bekannt, denn es liegen kaum Beschreibungen und keine Bildquellen zu den Räumlichkeiten vor. Angesichts der Menge der Objekte ist jedoch wahrscheinlich, dass sich die Sammlung mit allen für den Nutz- und Wohnkomfort notwendigen Ausstattungsstücken eines Hauses des frühen 19. Jahrhunderts ebenso wie mit den weiteren Objekten der Sammlung Meyricks durchmischte. Ob dabei ein spezifisches Präsentationskonzept verfolgt wurde, muss unbeantwortet bleiben.

Bereits zu diesem Zeitpunkt stand Meyricks Sammlung allen Interessierten offen, wie das Besucherbuch der Jahre zwischen 1820 und 1830 dokumentiert.¹⁴⁰ Die fast 1200 darin verzeichneten Personen belegen den Rang der Meyrickschen Sammlung als eine besondere Sehenswürdigkeit unter den nicht-kommerziellen Ausstellungsorten in privaten Häusern. Der erste Eintrag des Besucherbuches stammt von König George IV., danach folgen Künstler, Schriftsteller (allen voran Walter Scott), *antiquaries* (Francis Douce) und Sammler (Robert Curzon), Händler (Colnaghi und Bullock), Angestellte des British Museum, Architekten, Publizisten und Illustratoren (Joseph Skelton, der die Illustrationen der Publikation der Meyrick-Sammlung 1830 verantwortete), aber auch Angehörige des Militärs und Juristen.¹⁴¹ Unter den Besuchern lassen sich darüber hinaus über 50 englische Künstler anführen, darunter erfolgreiche und bekannte Maler wie Edwin Landseer, David Wilkie oder Benjamin Robert Haydon. Weiterhin belegt das Buch auch die Aufmerksamkeit der vom Kontinent anreisenden Künstler für Meyricks einzigartige Sammlung: Eugène Delacroix, Théodore Géricault, Richard Parkes Bonington, Paul Delaroche, Eugène Lami, Hippolyte Bellangé, Alexandre-Marie Colin – sie alle besichtigten Meyricks

¹³⁹ Vgl. Wainwright 1989, S. 29; Pyhrr 2007, bes. S. 108–110, 114–119, 123; sowie zum Kontext: *Napoleon und Europa. Traum und Trauma*, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Bonn, München 2010.

¹⁴⁰ „Visitors to the Armoury of Llewelyn Meyrick Esq^r LL.B.“, 1820–30, Hertford House Historic Collection, Wallace Collection, London. Die Untersuchung dieses Besucherbuches, die überwiegend auf biographische Aspekte der darin verzeichneten Künstler gerichtet ist, nimmt vor: Duffy 2009. Digitalisat des Besucherbuches: https://archive.org/details/HHVB1876_1897 (letzter Zugriff 3.9.2021).

¹⁴¹ Vgl. Duffy 2009, S. 285.

Sammlung und nutzen wie ihre britischen Kollegen diese als Möglichkeit des Studiums historischer Rüstung.¹⁴²

Nachdem seine Sammlung die räumlichen Kapazitäten seines Londoner Stadthauses bald gesprengt hatte, erbaute Meyrick in den Jahren von 1828 bis 1831 ein neues Landhaus in Ross-on-Wye in der Grafschaft Herefordshire. Nach gescheiterten Verhandlungen um den Erwerb des mittelalterlichen Goodrich Castle entstand auf der unmittelbar gegenüberliegenden Seite des Flusses Goodrich Court. Edward Blore entwarf diesen Landsitz in historisierendem Stil, den Meyrick als „style of Edward 2nd“ beschrieb.¹⁴³ Heute ist lediglich das Torhaus der Anlage erhalten. In seiner einstmaligen Wirkung muss sich das eindrucksvolle Anwesen aber durchaus in Konkurrenz zu Goodrich Castle präsentiert haben: Angelegt um einen großzügigen Innenhof erweckte es mit umlaufend zinnenbewehrten Mauern, runden Ecktürmen und einem weit aufragenden Wachturm sowie mit der von zwei weiteren Rundtürmen flankierten Zugbrücke den Charakter einer wehrhaften mittelalterlichen Festung.¹⁴⁴ Vergleichbar mit Scotts Vorgehen ist dabei nicht nur der stilistische Rückbezug auf ältere Bauformen, sondern auch die gezielte Ansiedlung an einem bereits touristisch vorgeprägten Ort: In Ross-on-Wye lag der Einstiegspunkt in die Wye Tour, so dass sich Goodrich Court unmittelbar in die Abfolge der pittoresken Ziele einreichte und nicht nur für die wachsende Zahl der Rüstungsliebhaber eine Attraktion darstellte.

Meyricks Landsitz unterschied sich von zeitgenössischen Romantic Interiors, die Rüstungen beherbergten, nicht nur durch die Menge der Objekte, sondern auch durch die Art ihrer Präsentation. Die Raumfolge teilte sich ausgehend von der Eingangshalle, die sich wie Scotts Halle in Abbotsford mit Trophäenschmuck ausgestattet präsentierte, in zwei Komplexe.¹⁴⁵ Rechter Hand der Eingangshalle erstreckte sich über zwei Flügel die Folge von Library, Dining Room, Breakfast Room, Drawing Room und Küche. Hier befanden sich die antiquarischen Schätze Meyricks, die von Gemälden, Büchern und Manuskripten über eine aufwändig geschnitzte Holzdecke aus dem holländischen Breda reichten.¹⁴⁶ Die

¹⁴² Vgl. Duffy 2009, S. 291. Die Rüstungen zeigen bsp. Théodore Géricault: Studien von Rüstungen für Mann und Pferd, 1820, Bleistift, 20,3 x 14,2 cm, Kunsthalle Bremen; Théodore Géricault: Lara blessé. Lithographie, dritter Zustand, 17,9 x 23 cm, British Museum, London; Eugène Delacroix: Rüstungsstudien in der Meyrick Collection, 1825, Bleistift, 19 x 27,8 cm, Hertford House Historic Collection, Wallace Collection, London; Alexandre-Marie Colin: Rüstungsstudien in der Meyrick Collection, 1825, Bleistift, 22,4 x 18,6 cm, Kunsthalle Bremen.

¹⁴³ Vgl. Wainwright 1989, S. 246.

¹⁴⁴ Vgl. die Abb. in: Wainwright 1989, S. 245, Abb. Nr. 211–213.

¹⁴⁵ Meyrick begründete dies in seiner Quellenkenntnis eines frühneuzeitlichen Inventars, das diese historische Einrichtungspraxis bezeugt. Wie sein Freund Scott zeigte auch Meyrick Trophäen aus Waterloo in der Halle. Vgl. Meyrick 1830, Text zu Plate I, The Entrance Hall of Goodrich Court, o. S.; Wainwright 1989, S. 248.

¹⁴⁶ Daneben erweiterten ab 1834 Objekte aus der von Francis Douce ererbten Sammlung (mit Schwerpunkt auf kunsthandwerklichen Objekten sakraler Funktion aus Elfenbein) Meyricks Besitzum zu einer der wichtigsten Zusammenstellungen mittelalterlicher und Renaissance-Objekte in Großbritannien. Vgl. Wainwright 1989, S. 257–262.

Räume linker Hand der Halle dagegen waren fast gänzlich für die Präsentation der Rüstungssammlung reserviert. Hier folgte auf ein Vorzimmer zunächst das Asiatic Armoury (im runden Eckturm), der South Sea Room, die Banqueting Hall (die keine Rüstung beherbergte), die Hastilude Chamber (im quadratischen Eckturm) und schließlich das Grand Armoury, das einen gesamten Längsflügel einnahm. Die Raumflucht wurde durch die Kapelle im Eckturm abgeschlossen. Unter funktionalen Gesichtspunkten lag der Schwerpunkt damit auf den Räumen, die Meyrick zur Präsentation und Aufbewahrung seiner Rüstungssammlung konzipiert hatte und die in der konventionellen Raumfolge eines country houses nicht vorgesehen waren. So wurde nicht nur die Größe der Rüstungssammlung berücksichtigt. Ebenso manifestierten sich ihr besonderer Rang und die ihr zugedachte Aufgabe im architektonischen Konzept. Im Unterschied zu den bereits beschriebenen antiquarischen Sammlungen, die die Durchmischung der Objektklassen erlaubten und den historischen Präsentationsformen und Aufbewahrungsorten der Objekte Rechnung zu tragen suchten, führte Meyrick mit der Raumfolge der Rüstkammern eine räumliche Trennung zwischen den Rüstungen und weiteren Stücken seiner antiquarischen Sammlung ein. Reflektiert wurde diese Trennung durch die Zugänglichkeit der beiden Raumfolgen: Nur die Rüstkammer-Räume einschließlich der Kapelle waren zugänglich für Besucher, die durch Meyrick oder seine Bediensteten geführt wurden. Die Wohnräume dagegen waren der privaten Nutzung durch den Hausherrn und seinen Sohn vorbehalten.

Meyricks Rüstungssammlung entsprach nicht nur durch ihren Umfang und ihre Trennung von weiteren Sammlungsgütern, sondern auch durch die räumliche Anordnung der Objekte eher den Rüstkammern großer Herrscherhäuser. Gerade zwischen einer der bedeutendsten Rüstkammern, dem Armamentarium Heroicum Erzherzog Ferdinands II. in Schloss Ambras, und Meyricks Sammlungspräsentation lässt sich eine Entsprechung ausmachen, die Letztere durch ihre Bezugnahme auf die Geschichte des Rüstungssammelns aufwertete und zugleich Meyricks Wissen um die Sammlungsgeschichte demonstrierte¹⁴⁷: In den Grundlinien der Einteilung der Objekte in asiatische und europäische, aber auch der Einrichtung einer Turnierrüstkammer (so bezeichnet in Ambras, in Goodrich die Hastilude Chamber, die jeweils die für den Turniergebrauch spezifischen Objekte versammelte) und der Versammlung der repräsentativsten Glanzlichter in der Heldenrüstkammer bzw. dem Grand Armoury, näherte sich Meyrick dem großen Vorgänger an.¹⁴⁸ Meyrick selbst besaß eine Ausgabe der deutschen Version des Armamentarium Heroicum (1603), der von Ferdinand II. in Auftrag gegebenen Stiche der in der Heldenrüstkammer versammelten Rüstungen und der Lebensbeschreibungen ihrer Träger,

¹⁴⁷ Wainwright führt den Einfluss von Ambras auf Meyricks Präsentation nur knapp aus. Vgl. Wainwright 1989, S. 250.

¹⁴⁸ Zu Ambras vgl. Gamber 1981; Schleicher 1985; Schleicher 1990.

eine weitere, 1735 herausgegebene Ausgabe sowie einen Reiseführer von Johann Georg Keyssler, der die Ambraser Rüstkammer in situ beschreibt.¹⁴⁹ Daher ist anzunehmen, dass er nicht nur mit den Beständen, sondern auch deren Ordnung vertraut war. Die Intention der beiden Sammler unterschied sich jedoch klar: Ferdinand II. suchte in der Heldenrüstkammer eine umfassende Geschichte der (Kriegs-)Helden anhand der als Effigie fungierenden Rüstungen zu zeigen, die die eigene Person und Dynastie aufwertete: Weite Teile seiner Rüstungssammlung dienten der Glorifizierung der habsburgischen Geschichte sowie der Feier seiner eigenen Tugenden und Taten.¹⁵⁰ Als bürgerlicher Antiquar und Sammler des 19. Jahrhunderts verfolgte Meyrick dagegen eine neue Herangehensweise und Erkenntnisabsicht: ‚wissenschaftliches‘ Wissen über die Rüstung und ihre Geschichte zu generieren und zugänglich zu machen.

Die wissenschaftliche Voraussetzung der beschriebenen Ordnung der Rüstkammer in Goodrich Court besteht in Meyricks Veröffentlichung des *Critical Inquiry of Antient Armour*. 1824 offiziell vorgelegt, enthielt das *Critical Inquiry* die Ergebnisse der Meyrickschen Studien, die die Rüstung zum Gegenstand fachwissenschaftlicher Untersuchung erhoben. In der Veröffentlichung seiner Studien, die zwar keinen Ersatz für den Besuch der Sammlung bot, aber doch die Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Rüstung darstellte, erklärte Meyrick programmatisch:

*The History of Antient Armour presents a wide field of attractive research, almost entirely unexplored. With the history of the wars of mankind, it is obviously, and from the remotest periods, connected, with the mythology and sacred rites of almost all nations and religions, with the rise and progress of a large portion of the arts; with questions of jurisprudence and civil polity, and with some of the most favourite amusements of all ranks in antient, as well as modern times.*¹⁵¹

Dieser kulturhistorischen Perspektive folgen Meyricks Erörterungen, die nach den Regierungszeiten englischer Könige von William the Conqueror bis Charles II. gegliedert sind und Text- und Bildquellen der jeweiligen Epochen als Argumente und Belege heranziehen. Meyricks Hauptziel war jedoch folgendes: „to establish that *chronology of costume*, with respect to antient arms and armour, which has hitherto been so imperfectly regarded alike by writers, painters and dramatists of modern times.“¹⁵² Eine umfangreiche Einleitung, die die Vorgeschichte der Rüstung von ihren asiatischen Ursprüngen und

¹⁴⁹ Vgl. Wainwright 1989, S. 250, auch Anm. 60–62; Jacob Schrenck von Notzing, *Ambrasische Helden-Rüst-Kammer*, wiederholte Ausgabe, Nürnberg 1765; Johann Georg Keyssler, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy, and Lorrain. Giving a true and just description of the present state of those countries, carefully translated from the second edition of the German*, 4 Bde., London 1760.

¹⁵⁰ Vgl. Schleicher 1990.

¹⁵¹ Meyrick 1842, Bd. 1, S. V–VI.

¹⁵² Meyrick 1842, Bd. 1, S. X.

ihre antiken Varianten in einem nach Ländern bzw. Völkern gegliederten Zugang beschreibt, und ein ebenso umfassendes Glossar vervollständigen die Abhandlung. Wenngleich sich die Phasen der Entwicklungsgeschichte der Rüstung nur bedingt mit der Regierungszeit einzelner Herrscher parallelisieren lassen (wie Meyricks Aufbau nahelegt), so geht sein Ansatz über eine rein stilgeschichtliche Erörterung der Rüstung hinaus, denn er berücksichtigt Entwicklungen der Waffentechnik oder der zeitgenössischen textilen Mode als äußere Einflussfaktoren.

Meyricks Kenntnis der Rüstungshistorie verdankt sich auch einer „Grand Tour der Rüstung“ auf dem Kontinent.¹⁵³ 1823 unternahm er gemeinsam mit seinem Sohn eine über das Mittelrheintal, Waterloo, Süddeutschland, Österreich und Dresden führende Reise, auf der sie die Pilgerstätten der Rüstungsenthusiasten besuchten.¹⁵⁴ Insbesondere die 1806 aus Ambras abgezogene und seit dem Wiener Kongress im Unteren Belvedere in Wien ausgestellte Rüstungssammlung Erzherzog Ferdinands II. muss besondere Anziehungskraft ausgeübt haben. Doch zeigte sich Meyrick angesichts der dortigen Ausstellung enttäuscht: Aufgrund begrenzter Platzverhältnisse wurde die Sammlung, die sich in Ambras auf die berühmte Heldenrüstkammer, die Leibrüstkammer, das sogenannte Türkenkammerl und eine Rüstkammer für Turnierobjekte und Kuriosa verteilt hatte, nicht in der ursprünglichen Ordnung präsentiert.¹⁵⁵ Zugleich wird darin Meyricks Bewusstsein für die Probleme, aber auch Möglichkeiten in der Präsentation der Artefakte deutlich, das sich in seiner weiteren Auseinandersetzung mit den Objekten fortsetzt.

Anwendung fand Meyricks Grundsatz historischer Korrektheit in der Neupräsentation eines Teils der Rüstungssammlung im Tower, der seit Jahrhunderten als königliche Rüstkammer und nationales Zeughaus diente. Mit der Restauration der Stuart-Könige unter Charles II. war im Tower während der 1660er-Jahre die *Line of Kings* eingerichtet worden, eine Reihe der Herrscher des Inselreichs in ihren Rüstungen, präsentiert auf hölzer-

¹⁵³ Vgl. Lowe 2003, S. 95–96. Diese Tour fand ebenso Berücksichtigung im *Critical Inquiry*: Es beinhaltet eine umfangreiche Aufzählung von Rüstungssammlungen und bedeutenden Objekten in privatem Besitz in Großbritannien, ebenso wie eine teils ausführliche Beschreibung wichtiger kontinentaler Sammlungen (z.B. in Wien (einschließlich einer Liste der Ambraser Rüstungsbestände nach dem *Armamentorium Heroicum* von Jakob Schrenk von Notzing), Dresden, Bern und Berlin u.a.); vgl. Meyrick 1842, Bd. 3, S. 105–120.

¹⁵⁴ Zu diesem Zeitpunkt nahm die Instandsetzung der Rheinburgen ihren Anfang. Ihre ‚mittelalterliche‘ Ausstattung einschließlich der obligatorischen Rüstungen wurde in den Folgejahren, also erst nach Meyricks Besuch verwirklicht und die Burgen für die Öffentlichkeit zugänglich: „Als die preußischen Prinzen Friedrich Wilhelm, Wilhelm, Karl, Albrecht und ihr Cousin Friedrich in der Folge der legendären Rheinfahrt von 1815 die Rheinburgen Rheinstein (ab 1825), Sooneck (ab 1843) und Stolzenfels (von der Stadt Koblenz 1823 geschenkt, ausgebaut ab 1835) für sich bewohnbar machten, war das romantische Bewahren des Ruinencharakters einerseits und die Erneuerung der – nunmehr theatralischen – mittelalterlichen Nutzung andererseits übergreifendes Konzept, dem dreißig Jahre älteren der Löwenburg durchaus noch verwandt.“ *Preußische Facetten: Rheinromantik und Antike. Zeugnisse des Wirkens Friedrich Wilhelms IV. an Mittelrhein und Mosel*, hg. vom Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz, Regensburg 2001, S. 14; vgl. auch Ursula Rathke, *Preußische Burgenromantik am Rhein. Studien zum Wiederaufbau von Rheinstein, Stolzenfels und Sooneck (1823–1860)* (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 42), München 1979.

¹⁵⁵ “[S]o far from finding the figures wielding the sword and posing the lance, all the weapons are in a separate apartment; while, with the exception of eight on horseback, the suits are placed on two shelves above the other in places like pigeon-holes.” Meyrick 1830, S. II (Anm. *); weitere Kritik in: Meyrick 1842, Bd. 3, S. 119–120; zur Aufstellung der Rüstkammerbestände im Unteren Belvedere vgl. Aurenhammer 1971, S. 24–25, 28.

nen Pferden und Puppen. Zur Bekräftigung der eigenen Legitimität konzipiert, indem die Rüstungen stellvertretend die dynastische Kontinuität bezeugten, und für die Allgemeinheit zugänglich, wurden die *Armouries* mit der *Line of Kings* zum ersten öffentlichen Museum Großbritanniens.¹⁵⁶ Nach seiner Kritik an den eklatanten Fehlern der *Line of Kings* – lediglich Henry VIII. und Charles I. waren mit ihren persönlichen Harnischen ausgestattet, und die Präsentation Elizabeths I. in Rüstung anlässlich ihrer Ansprache an die Truppen in Tilbury erwies sich als nachträglich erfundene Legende¹⁵⁷ – beschäftigte sich Meyrick ab 1826 mit der Neuordnung dieses Denkmals britischer Herrscher und Geschichte mit teils radikalen Vorschlägen.¹⁵⁸ Anschließend an den damit erzielten Erfolg überarbeitete Meyrick auf Einladung des Königs auch die Rüstungspräsentation in der Guard Chamber in Windsor Castle.¹⁵⁹ Für beide Tätigkeiten wurde er von William IV. 1832 mit der Erhebung in den Adelsstand ausgezeichnet. Dieser außergewöhnliche Zugang zu und der Umgang mit einer enormen Zahl originaler Objekte muss Meyricks Erfahrungsschatz noch einmal erweitert haben.

Allen Projekten Meyricks – der eigenen Sammlung, seinen Publikationen, der Arbeit mit den Sammlungen im Tower und in Windsor – lag dieselbe didaktische Absicht zu Grunde. Beispielhaft für diese ist Meyricks Plädoyer in seinem Vorwort zu den *Engraved Illustrations of Antient Arms and Armour*¹⁶⁰, in dem er Kenntnisse über die Rüstung als unerlässlich für Topographen, Antiquare und Historiker beschreibt. Denn, so seine Beobachtung, alle künstlerischen Darstellungen der Rüstung in den verschiedensten Bildmedien hätten sich der historisch korrekten Wiedergabe des Kostüms entledigt, um stattdessen das jeweils zeitgenössische Gewand und damit die Rüstungstypen der eigenen Gegenwart für die Darstellung zu nutzen. Folglich erfordere deren Beschreibung und Datierung Kenntnisse über dieses besondere Kostüm.¹⁶¹ Dass er umgekehrt auch die zeitge-

¹⁵⁶ Vgl. Borg 1982, S. 3. Zum Wiederaufleben der *chivalry* am Hofe Charles I. vgl. Kapitel IV 2.

¹⁵⁷ Vgl. Borg 1982, S. 3. In Meyricks Worten: „The fabrication of Queen Elizabeth's having worn armour at Tilbury is of very modern date, and the dressing her effigy at the Tower into some that had belonged to her father, an act within the memory of some who are now living; but the falsehood was too glaring to be permanent.“ Meyrick 1830, S. V-VI.

¹⁵⁸ "[H]e proposed that only those kings for which the Tower actually had contemporary armour should be portrayed, starting with Henry VIII, and finishing with Charles II. The female monarchs did not wear armour [...]. For those reigns Samuel suggested showing contemporary armour such as that of Robert Dudley, Earl of Essex. [...] The horses and carved faces were given a due appreciation. [...] Samuel suggested that if the apartment was altered then it should be styled to match the fortress by 'giving the doors and windows a Gothic appearance'. His suggestion of a gothic-style building was eventually taken up when the new Horse Armoury was built against the White Tower [...] in 1826.“ Lowe 2003, S. 104–105.

¹⁵⁹ Vgl. Lowe 2003, S. 109–110.

¹⁶⁰ "The new work [Engraved Specimens of Ancient Arms and Armour ... Skelton] was not written to the same chronological scheme as the Critical Inquiry, but organised by different categories of arms and armour.“ Lowe 2003, S. 100.

¹⁶¹ „A due knowledge of armour is absolutely necessary for all who undertake the task of topographers, in order to describe a monumental effigy, a painting on glass or an ancient seal; from thence it is that the true date, if wanting, can be ascertained. It is equally instructive, from the same cause, to the antiquary, and is in a great degree serviceable to the historian. The utility of a collection formed on the principle of that at Goodrich Court will be evident, when it is considered that there is no surer criterion of date than costume; and recollect-

nössische künstlerische Produktion als Nutznießer seiner Sammlung erachtete und den bildenden Künsten damit indirekt die historisch adäquate Ausstattung ihrer Bildthemen empfahl, wurde bereits am Beispiel seiner Londoner Sammlungspräsentation deutlich. Wie sehr Meyrick vom Nutzen seiner Sammlung für Künstler überzeugt war, vermittelt auch ein von ihm verfasster Ankündigungstext der *Engraved Illustrations*, worin es heißt: "To artists, it appears to me, the work will be invaluable: for there now exists a feeling for correctness of costume and accessories [sic], both here and on the Continent, in painting and on the stage, that cannot retrograde [sic]."¹⁶² Der Nutzen der Kenntnisse über die Rüstung und deren vielfältige Anwendbarkeit machten für Meyrick also ihre Vermittlung und Verbreitung zu einer ernstzunehmenden Aufgabe. Als Konsequenz erfuhr die Rüstungskunde eine Aufwertung vom Feld weniger Spezialisten zum Wissensgebiet von Relevanz für andere historische und künstlerische Disziplinen, aber auch für ein breiteres (Laien-)Publikum.

Die beste Vermittlungsweise seiner didaktischen Absichten erkannte Meyrick in einer strikt chronologischen Ordnung, die er in der Präsentation seiner eigenen Sammlung vorbildlich verwirklicht sah: "The armoury [...] was the first formed on the basis of true chronology."¹⁶³ Seine Rüstkammer war in seinen Augen denn auch „probably the most instructive in Western Europe.“¹⁶⁴ Aufbauend auf der Ordnung des *Critical Inquiry*, beschrieb Meyrick:

The collection at Goodrich Court commences with the rude weapons of savage life in simple wood, flint, stone, or slate. [...] Next are the arms and armour of copper allayed with tin, Greek, Etruscan or Celtic, and then follow in the order of chronology such as are of steel. These are contained in the Entrance Hall, the Asiatic Armoury, the South Sea Room, the Hastilude Chamber, and the Grand Armoury.*¹⁶⁵

Die Präsentation der Sammlung Meyricks wurde bislang nur in deskriptiver Weise behandelt, während eine Einordnung in den Kontext zeitgenössischer Ausstellungskon-

ed, that down to the time of Charles II, our ancestors represented every subject they had to prove in the fashion of their own time." Meyrick 1830, S. XXIV. Eine Erklärung hierfür wird von Meyrick allerdings nicht angeführt.

¹⁶² Weiterhin heißt es: "The taste with the publick is in its commencement, but it is daily gaining ground, and when once they have become confident judges in these matters, they will no longer tolerate anachronisms. Foreigners and natives are continually drawing from my son's collection; and at least six pictures, painted by as many of the English who stand at the head of their profession, will grace the walls of the ensuing exhibition at Somerset-House. These paintings have been ordered by the first among our nobility who partonize the arts, and all the authors of them declare that they never could have satisfactorily performed their engagement without access to this collection." *Gentleman's Magazine*, April 1826, S. 319, zitiert nach: Duffy 2009, S. 285.

¹⁶³ Meyrick 1830, S. VIII. Auch die Objekte außereuropäischer Herkunft suchte Meyrick nach bestem Wissen in chronologische Ordnung zu bringen. Vgl. Wainwright 1989, S. 252.

¹⁶⁴ Meyrick 1842, Bd. 3, S. 117. Außerdem über sich selbst und seine Rüstkammer: „The armoury of Mr. Meyrick is, indeed, instructive from the number of objects it embraces, from the correct ideas it produces, from the progressive improvement it displays, and from its demonstration of the art of design as well as of contrivance." Meyrick 1830, S. X.

¹⁶⁵ Meyrick 1830, S. XIII.

zepte fehlt. Doch der Vergleich mit den Entwicklungen im Museumswesen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zeigt einen weiteren Aspekt der Meyrickschen Ausrichtung auf didaktische und wissenschaftliche Leitlinien auf. Die chronologische Ordnung als Präsentationsform von bildender Kunst wurde in den schrittweise der Öffentlichkeit zugänglich gemachten königlichen und fürstlichen Kunstsammlungen und den neu gegründeten Kunstmuseen entwickelt und erprobt.¹⁶⁶ Ausgemachtes Ziel der Kunstmuseen war es, die Entwicklungsgeschichte der Kunst, insbesondere der Tafelmalerei, vor Augen zu stellen. Dies diente nicht allein der Ausbildung neuer Künstlergenerationen, sondern ebenso der ästhetischen Bildung und Erziehung der bürgerlichen Öffentlichkeit. Meyrick als Kunstkennner und -sammler dürfte der durch die neue Institution Kunstmuseum geprägte Diskurs um das entwicklungsgeschichtliche Denkmodell der Künste bekannt gewesen sein. Auch führte ihn seine Reiseroute auf dem Kontinent über einige Städte mit neuen Gemäldegalerien, die er selbst gesehen haben könnte. So beherbergte etwa das Obere Belvedere in unmittelbarer Nachbarschaft des Unteren Belvedere mit der Ambraser Sammlung seit 1776 die kaiserliche Gemäldesammlung. Sie wurde seit 1781 als Erste in chronologischer Ordnung und nach Schulen untergliedert präsentiert. Eine solche Konstellation mag Meyrick den Kontrast zwischen der übersichtlichen und klaren Präsentation der Malerei und den bereits erwähnten, ungeordneten und überfüllten Rüstkammern veranschaulicht haben.¹⁶⁷ Dass die neuen chronologischen Ordnungs- und Präsentationsschemata Meyricks Vorgehen bei der Einrichtung beeinflussten, machen zwei Parallelen zwischen Kunstmuseum und Rüstungssammlung wahrscheinlich, nämlich die Konzentration auf eine einzige (Kunst-)Gattung und die wissenschaftlich-didaktische Absicht hinter ihrer Ausstellung.¹⁶⁸ Daher ist anzunehmen, dass die Angleichung an die museale Kunstpräsentation die Wahrnehmung der Rüstung als skulpturales Kunstwerk nicht nur unter wissenschaftlichen, sondern auch ästhetischen Gesichtspunkten stärkte.

Die Anordnung der Objekte und die Ausstattung der Räume sind durch ihre graphische Wiedergabe in den *Engraved Illustrations* dokumentiert, deren Vorlagen Meyrick selbst anfertigte. Meyricks *Grand Armoury* wurde seinem Namen durchaus gerecht, war es doch mit einer Länge von über 80 Fuß und gut 20 Fuß in der Breite von herrschaftlichen Abmessungen. Es beherbergte die wichtigsten Stücke der Sammlung: Wie die Darstellung des *Grand Armoury* in den *Engraved Illustrations* zeigt, wurde den entlang der Wände aufgestellten Harnischen durch die Stützen einer dreiseitig umlaufenden Galerie

¹⁶⁶ Vgl. Bénédicte Savoy (Hg.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, 1701–1815*, Mainz 2006.

¹⁶⁷ Vgl. zur Gemäldegalerie im Oberen Belvedere: Annette Schryen, Die k.k. Bilder-Galerie im Oberen Belvedere in Wien, in: Bénédicte Savoy (Hg.), *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland, 1701–1815*, Mainz 2006, S. 279–303; zur Rüstkammer im Unteren Belvedere: Aurenhammer 1971, S. 24–29.

¹⁶⁸ Ebenso wie Malerei, Skulptur oder Antiken mit der Überführung in das Kunstmuseum ihres Ursprungskontextes entbunden waren, verhielt es sich für die ihrer ursprünglichen Funktion entwachsenen Rüstungen und Waffen Meyricks.

jeweils ein eigenes Raumkompartiment zugewiesen (ABB. 11). Zehn Harnische für Ross und Reiter wechselten sich ab mit 36 Mannsharnischen aus der Zeit zwischen Edward III. und James II., die nicht am Boden, sondern auf Sockeln und teils in rückwärtigen Wandnischen aufgestellt waren. Die Präsentation unter dem eindrucksvollen offenen Dachstuhl aus Holz war ausgerichtet auf den an der Längsseite platzierten königlichen Baldachin, unter dem von drei Harnischen eskortiert eine weitere Rüstung thronte.¹⁶⁹

Die in der Raumfolge vorangehende *Hastilude Chamber* zeigte ihre Exponate der Turnierform entsprechend, auf die ihr Name verweist.¹⁷⁰ Neben der Turnierrüstkammer in Ambras orientierte sich Meyrick hierbei vermutlich auch an der Präsentation der Turnierausrüstung in der Dresdener Rüstkammer, die er selbst lobend hervorgehoben hatte, denn diese schien mit zwei sich gegenüberstehenden Harnischen auf geschnitzten Holzpferden geradewegs vom Austragungsort des Turniergehens in die Rüstkammer übertragen.¹⁷¹ Ein solches Turnier hatte auch Meyrick mit den Beständen seiner Sammlung tableauartig in dem Eckraum inszeniert (ABB. 12):

*Two combattants are engaged within the lists, while five others are waiting for their turns. On the steps, before the royal box, at the back of which is tapestry of the time of Henry VI, are two heralds: [...]. On the left of the whole is the tree usually set up for holding the emblazoned shields of the combattants, beneath it a tournament helmet with its crest, and the walls of the apartment are decorated with various specimens of tilting armour.*¹⁷²

Innerhalb ihrer chronologischen Ordnung verfolgte Meyricks Sammlungspräsentation demnach eine Strategie, die durch die Verortung im richtigen Setting den einstigen Gebrauch anschaulich zu dokumentieren versuchte.¹⁷³ Diese Präsentationsform lässt aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts den Vergleich von Meyricks Sammlung mit dem berühmten Wachsfigurenkabinett Madame Tussauds' zu, der unter dem Gesichtspunkt der Lebendigkeit durchaus nahe liegt, die von Meyrick angestrebte wissenschaftliche Fundierung aber übergeht.¹⁷⁴ Naheliegender und gewichtiger für Meyricks Anordnung scheint die Anregung durch eine andere, prominente zeitgenössische Ausstellung gewesen zu sein, die Meyrick bestens bekannt gewesen sein dürfte: William Bullock, dessen Familie ebenso ein Wachsfigurenkabinett betrieben hatte, präsentierte neben der Rüstungssamm-

¹⁶⁹ Vgl. Skelton 1830, Bd. 1, Tafel XIII, The Grand Armoury at Goodrich Court [ohne Seitenzählung].

¹⁷⁰ Als alter Begriff für das englische „tournament“ bezeichnet „hastilude“ eine Turnierform, bei der zwei Kombattanten mit Lanzen zu Pferd in einem durch eine Schranke abgegrenzten Feld gegeneinander antreten. Vgl. Skelton 1830, Bd. 1, Tafel III, The Hastilude Chamber at Goodrich Court, [ohne Seitenzählung]; Wainwright 1989, S. 253–254.

¹⁷¹ Vgl. Meyrick 1842, Bd. 3, S. 119; Skelton 1830, Bd. 1, Tafel IV.

¹⁷² Skelton 1830, Bd. 1, Tafel III, The Hastilude Chamber at Goodrich Court [ohne Seitenzählung].

¹⁷³ Auch das Asiatic Armoury war ausgestattet mit islamischen Dekorationen, darunter glasierten Fliesen und einer mit einem blaugoldenen Sternenhimmel bemalten Decke. Allerdings sind weniger Details zur Ausstattung bekannt. Vgl. Wainwright 1989, S. 251.

¹⁷⁴ Madame Tussauds Wachsfigurenkabinett wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts gegründet, insofern erscheint der Vergleich nicht anachronistisch, vgl. Girouard 1981, S. 52.

lung und einer Roman Gallery mit großem Erfolg seit den 1810er-Jahren verschiedenste Tierpräparate und ethnographische Objekte in seiner *Egyptian Hall*. Von der Präsentation seiner Rüstungen und Waffen ist lediglich bekannt, dass sie in einem Raum „fitted up like a medieval hall“ gezeigt wurden, „to give the arms an evocative context.“¹⁷⁵ Auch im Ausstellungs- und Verkaufsbetrieb wurde die anschauliche „lebensechte“ Präsentation verfolgt. Besser dokumentiert und untersucht sind Bullocks naturhistorische Sammlungen mit Schwerpunkt auf Vogelkunde und exotische Großtiere (The Pantherion), die ab 1812 ausgestellt waren, und die eingangs der 1820er-Jahre gezeigten Ausstellungen über die skandinavische Samen-Kultur und das Ancient and Modern Mexico.¹⁷⁶ Charakteristisch für seine Ausstellungsprojekte war die Simulation des Habitats der jeweiligen Exponate innerhalb der *Egyptian Hall*. Die Nachbildung der natürlichen Lebensräume der Tiere, die in größeren Gruppen inmitten wächserner Vegetation statt einzeln unter Glasstürzen gezeigt wurden, oder die Präsentation der Sami-Familie mit lebendigen Rentieren, den typischen Gewändern, Schlitten, Skis, Hütten und weiterem Gebrauchsgerät vor einem illusionistischen Gemälde der skandinavischen Landschaft verfolgte dabei ein (populär-)wissenschaftliches wie unterhaltendes Interesse.¹⁷⁷ Die didaktisch-unterhaltsame Vermittlung kulturgeschichtlicher Inhalte scheint eine Gemeinsamkeit in Bullocks und Meyricks Konzept. Während die Exotik der Bullockschen Exponate aus ihrer Herkunft aus fremden Ländern mit unbekannter Flora, Fauna und Kultur resultierten, bestand die Besonderheit der Meyrickschen Schauanordnung in der Präsentation von Vergangenheit, die bis dahin eher in der Literatur zur imaginären Anschauung gebracht wurde als in ihrer materialen Dimension. Insofern stand Meyricks Präsentation seiner Rüstungsbestände an einer Schnittstelle: zwischen der entwicklungsgeschichtlich-chronologischen Ordnung der Kunstmuseen und der auf die Rekonstruktion der Gebrauchszusammenhänge abzielenden Ausstellung kulturgeschichtlicher Artefakte. Beide Konzepte waren explizit didaktisch ausgerichtet. Zugleich wurde damit der Fokus auf die Erzielung atmosphärischer Wirkung und die Versenkung in einstige Welten, die für Walpoles phantastische Rückbezüge auf eine noch wenig konturierte Vorzeit beschrieben wurden, abgelöst. Auch von Scotts Prinzip, seine Rüstungssammlung ganz der räumlichen wie gedanklichen Lebenswelt des gebildeten Schriftstellers und Antiquars einzuverleiben, verabschiedete sich Meyrick gänzlich. Seine Präsentation etablierte durch die Ordnungsprinzipien und Konzentration auf eine Gattung einen quasi-musealen Rahmen, in dem Geschichtlichkeit und

¹⁷⁵ Pearce 2007, S. 18. Ob es sich hierbei um die Darstellung eines genauer beschreibbaren ‚mittelalterlichen‘ Interieurs handelte, möglicherweise eine Ausstattung mit Anspruch auf historisch korrekte Dekoration, ist unklar.

¹⁷⁶ Pearce 2007; Susan Pearce, William Bullock. Inventing a visual language of objects, in: Simon J. Knell, Suzanne MacLeod und Sheila Watson (Hg.), *Museum Revolutions. How museums change and are changed*, London 2007, S. 15-27.

¹⁷⁷ Zur Sami-Familie vgl. Pearce 2007, S. 23–25.

Kunstcharakter der Rüstung hervortreten. So kann Meyricks Bedeutung für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Rüstung kaum überschätzt werden – ob es sich nun um seinen Einfluss auf das Interesse am Sammlungsobjekt Rüstung handelte, die Zusammenstellung von privaten wie öffentlichen Sammlungen im 19. Jahrhundert in und außerhalb Englands oder den Einfluss seiner Publikationen.¹⁷⁸

Goodrich Court war über zwanzig Jahre hinweg bis zu Meyricks Tod 1848 und in den 1850er- und 1860er-Jahren ein öffentlich zugängliches und beliebtes Ziel, Landsitz und Rüstungssammlungen erlangten große Bekanntheit.¹⁷⁹ Diese wurde weiter gesteigert durch die partielle Ausstellung der Bestände im Kontext der *Art Treasures Exhibition* in Manchester 1857. In diesem großangelegten, geradezu legendären Ausstellungsunternehmen mit enormen Besucherzahlen und intensiver publizistischer Begleitung wurden Malerei, Skulptur und angewandte Kunst präsentiert. Die vorbildhaften Exponate sollten im geographischen Zentrum der englischen Industrieproduktion einer umfassenden Geschmackserziehung von Herstellern wie Abnehmern zeitgenössischer Produkte (einschließlich der *working classes*) dienen.¹⁸⁰ So heißt es zur Programmatik, „the objects exhibited should consist [...] of authorities which the past has bequeathed for study, and guidance, and encouragement.“¹⁸¹ Innerhalb der Ausstellungsabteilung *Museum of Ornamental Art* wurden *Armour and Arms*, hauptsächlich Werke des 16. Jahrhunderts und neben Meyricks Sammlung auch Werke aus den königlichen Sammlungen im Tower gezeigt. Ein Ausstellungskatalog, aber auch die Artikel des *Art Journal*, das sich ausführlich der Besprechung der *Art Treasures Exhibition* widmete, beschreiben die Präsentation der Rüstungen: Diese wurden der Gattung der Skulptur zugeordnet und zugleich als Beispiele für das Kunstschmiedehandwerk wie für die vorbildliche (ornamentale) Dekoration vorgestellt. Der Kritiker des *Art Journal* lobte die Sektion, “perhaps the most interesting and instructive division of the whole series of ancient works“ und bewertete sie als „the most attractive, as it certainly is the most original – feature of the exhibition.“¹⁸² Im Mittelschiff der *Great Hall* wurden die eisernen Exponate in strikt chronologisch-

¹⁷⁸ Vgl. Wainwright 1989, S. 244, 267. Die *Engraved Illustrations* wurden 1836 in deutscher Übersetzung publiziert und Prinz Carl von Preußen gewidmet: Samuel Rush Meyrick, *Abbildungen und Beschreibungen von alten Waffen und Rüstungen, welche in der Sammlung von Llewelyn Meyrick zu Goodrich Court in Herefordshire ausgestellt sind*, aus dem Englischen übertragen und hg. von Gustav Fincke, Berlin 1836.

¹⁷⁹ Vgl. Lowe 2003, S. 218.

¹⁸⁰ Zu Konzept, Durchführung und Ergebnissen vgl. Finke 1985; Elizabeth A. Pergam, *Waking the Soul: The Manchester Art Treasures Exhibition of 1857 and the State of the Arts in Mid-Victorian Britain*, Ann Arbor 2001.

¹⁸¹ [ohne Autor], The Art-Treasures Exhibition. Its Objects and Results, in: *The Art Journal*, 20, 12, 1857, 361–363, S. 361; ausführlicher und überaus idealistisch erläutert dies für die Abteilung *Museum of Ornamental Art* auch: J. B. Waring (Hg.), *A Handbook to the Museum of Ornamental Art in the Art Treasures Exhibition, to which is added the Armoury*, by J. R. Planché, in: *Catalogue of the Art Treasures Exhibition of the United Kingdom collected at Manchester in 1857. Being a reprint of the critical notices originally published in 'The Manchester Guardian'*, London 1857, S. 137–176, S. 137.

¹⁸² [ohne Autor], The Exhibition of Art Treasures, at Manchester, in: *The Art Journal*, 20, 6, 1857, S. 185–188, S. 185, 188.

entwicklungsgeschichtlicher Ordnung aufgebaut, während auf den Wänden parallel die Entwicklung der hochgeschätzten englischen Bildnistradition vorgeführt wurde.¹⁸³ Abgehoben wurde mit der Präsentationsform, die den Status der Rüstung als Kunstobjekt in der breiten Wahrnehmung weiter stärkte, auf die herausragende Qualität der Ausführung und der ästhetischen Gestaltungsprinzipien, die die Zeitlosigkeit bzw. Aktualität der Artefakte begründeten. Mit der Rüstung, die den Vergleich mit mathematischen Präzisionsinstrumenten erlaubte,¹⁸⁴ wurde für die Übertragbarkeit vorbildlicher kunsthandwerklicher Leistungen und den Wert (künstlerischer) Handarbeit gegenüber den Erzeugnissen industrieller Produktion argumentiert.

Nach einer weiteren Ausstellung im neu gegründeten *South Kensington Museum* von 1868 bis 1871,¹⁸⁵ dem gescheiterten Ankauf der Sammlung durch die Institution und dem Verkauf von Goodrich Court gelangten Meyricks Schätze schließlich in neue Hände. Über den Pariser Händler Frédéric Spitzer erwarb Sir Richard Wallace (1818–1890) 1871 den größten Teil der Rüstungssammlung. Aus den zahlreichen Glanzlichtern der Meyrick'schen Sammlung wurden erneut Rüstungen mit Schwerpunkt auf das 16. Jahrhundert für die Sammlung Wallaces ausgewählt. Im selben Jahr erwarb Wallace die auf dem Kontinent zusammengetragene Sammlung des Comte de Nieuwerkerke (1811–1892), der unter Napoleon III. die Position des Surintendant des Beaux-Arts bekleidete und damit die Generaldirektion über alle staatlichen Museen führte.¹⁸⁶ Wallace ergänzte die durch seinen Vater, den vierten Marquess of Hertford, und die drei vorangehenden Träger dieses Titels zusammengetragene Sammlung angewandter Kunst, Malerei und Skulptur hauptsächlich des 18. Jahrhunderts und der Alten Meister damit um einen bis dato unberücksichtigten Bereich. Im Kontext der Wallace Collection mit ihren hochkarätigen kunsthandwerklichen Objekten rückte der Charakter der Rüstung als künstlerisches Artefakt weiterhin besonders in den Fokus. Ab dem Jahr 1900 wurde mit der Schenkung der Sammlung an den britischen Staat eine herausragende Rüstkammer (erneut) der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Walpole, Scott und Meyrick als signifikante Stellvertreter ihres Feldes jeweils neue Zugänge zur Rezeption der Rüstung erschlossen. Ihnen folgten zahlreiche Zeitgenossen, die sich ebenfalls mit der Rüstung be-

¹⁸³ Vgl. J. R. Planché, *The Armoury*, in: J. B. Waring (Hg.), *A Handbook to the Museum of Ornamental Art in the Art Treasures Exhibition, to which is added the Armoury, by J. R. Planché*, in: *Catalogue of the Art Treasures Exhibition of the United Kingdom collected at Manchester in 1857. Being a reprint of the critical notices originally published in 'The Manchester Guardian'*, London 1857, S. 155–159.

¹⁸⁴ So angestellt in: [ohne Autor], *Art-Treasures at Manchester. The Engravings and Ancient Armour*, in: *The Art Journal*, 20, 10, 1857, S. 301–304, S. 303.

¹⁸⁵ Vgl. Ausst.-Kat. London 1869.

¹⁸⁶ Zu Person und Sammlung vgl. Suzanne Gaynor, *Comte de Nieuwerkerke. A prominent official of the Second Empire and his collection*, in: *Apollo*, 122, 1985, S. 372–379.

schäftigten und sich dem Sammeln widmeten: seien es die adligen Besitzer altehrwürdiger Anwesen, deren erneute Ausstattung mit (bereits im Familienbesitz befindlichen) Rüstungen die geschätzte ‚mittelalterliche‘ Anmutung hervorrief; die Amateure und Dilettanten, die sich der Altertümer- und Antikenkunde verschrieben hatten; oder die Nachfolger Meyricks, teils Freunde und Schüler, die seine fachwissenschaftliche Herangehensweise etwa als Kustoden der königlichen *armouries* fortsetzten. Zu berücksichtigen ist dabei, dass es sich bei den genannten Bereichen weder um chronologisch strikt voneinander geschiedene, noch inhaltlich streng abgegrenzte Felder der Rezeption handelte. Vielmehr ist von der allmählichen Entwicklung der einzelnen Schwerpunkte ebenso wie von Überschneidungen und Wechselwirkungen auszugehen.

Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert und verstärkt im Verlauf des 19. Jahrhunderts erlangte die Rüstung also eine neue Präsenz innerhalb der materiellen Kultur, wurde in verschiedenen Wissenssparten befragt und mit neuer Bedeutung aufgeladen. Dafür die Schlagworte des *Gothic* oder *Medieval Revival* anzuführen, markiert zwar den übergreifenden Kontext. Die offenen und variierend gebrauchten Begriffe eignen sich jedoch nur bedingt für genaue Aussagen zum Wiederaufleben der Rüstung. Auffallend ist, dass in der Verortung der Rüstung eine ursprünglich zentrale Funktionssphäre kaum Berücksichtigung fand: Waffencharakter, Krieg und Militär wurden in ihrer Historisierung zurückgedrängt durch die anders gelagerte Aufmerksamkeit, die besonders ihren repräsentativen Charakter und ihre Funktion als Effigie registrierte. Von Interesse war ihr Beitrag zur Annäherung an eine Vorstellung von Vergangenheit, in der Heroismus und historische Personen eine wesentliche Rolle spielten, aber auch abstrakte moralische Werte alter Nobilität. Als Relikt mit einer suggestiven anthropomorphen Gestalt schien sich die Rüstung der Neugier des *antiquary* geradezu aufzudrängen und ihn zum buchstäblichen Hineinschlüpfen in die Geschichte herauszufordern. Anstelle militärhistorischer Aspekte wurde die Rüstung ebenso im Zusammenhang von Kultur- und Landesgeschichte und unter den Vorzeichen des National- oder Lokaltypischen rezipiert. Die antiquarische Literatur und der historische Roman waren zwei Gattungen, die die Wiederentdeckung der Rüstung auf materialer Ebene durch Textmedien begleiteten und förderten. Die überaus populären Romane lieferten vermehrt Anlass für die Darstellung der Heldenabenteuer der alten Ritter von textbezogenen Illustrationen bis zu großen Gemälden.

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war die Rüstung – unter den überkommenen Besitztümern von Herrscherfamilien und verwahrt in den Zeughäusern – einer eng begrenzten Zahl von Personen zugänglich und wurde nur ausnahmsweise unter den Raritäten und Kuriositäten der klassischen Kunstkammerobjekte gehandelt. Doch mit dem allmählichen Einzug der Rüstung in die zeitgenössische Wohnarchitektur gelehrbürgerlicher bis hochherrschaftlicher Hausherren, in private und öffentliche Sammlungen, Ausstellungen und Museen war es auch Interessierten aus bürgerlichen Schichten

möglich, dem Faszinosum Rüstung nahe zu kommen – ohne dass die Rüstung ihre Konnotation der Nobilität gänzlich abstreifte, sondern diese vielmehr auch für bürgerliche Vorstellungen adaptierbar machte. Die große Verbreiterung des Rezipientenkreises bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts und die Lösung aus der bis ins 18. Jahrhundert überwiegend aristokratischen Sphäre ihres Gebrauchs ist als zentral für die Anschlussfähigkeit des Bildmotivs Rüstung zu verstehen: Die Rezeption durch bürgerliche Schichten war insofern ausschlaggebend, als die Rüstung inhaltliche Besetzungen kommunizierte, die zwischen als feudal rekonstruierten und bürgerlichen Moral- und Verhaltensdispositiven vermittelten. Von enormer Bedeutung war die gesteigerte Zugänglichkeit der Rüstung für die Künstler: In dem Maße, in dem sie außerhalb aristokratischer Sammlungen sichtbar wurde, war die Möglichkeit für das künstlerische Studium des Objekts relativ unabhängig von Auftragszusammenhängen gegeben. Nicht zuletzt legten gerade auch Künstler Rüstungssammlungen an, die neben antiquarischen Interessen und dem Gestus der Noblesse ihrem Studium dienten.¹⁸⁷

Mit Meyrick entwickelte sich schließlich ein weiterer Wissensbereich rund um die Rüstung, der den Schleier des phantasievoll imaginierten Vorzeitigen lüftete. Aus dem Reigen der *rarities and curiosities* emanzipierte sich die Rüstung zum Gegenstand einer entwicklungs-, funktions- und stilgeschichtlich argumentierenden Wissenschaft. Parallel profilierte sich die Wahrnehmung der Rüstung unter ästhetischen, künstlerischen und kunsthandwerklichen Gesichtspunkten, für die die Einbindung in Ausstellungen wie die *Art Treasures Exhibition* und das *South Kensington Museum* ausschlaggebend war. Zwar besitzt die Darstellung der Rüstung eine lange Tradition, innerhalb derer ihr ästhetischer Reiz immer präsent war. Für die erneute bildkünstlerische Konjunktur der Rüstung seit dem 19. Jahrhundert muss die Betonung ihrer künstlerischen und ästhetischen Werte aber eine zusätzliche Rolle gespielt haben, in der sich die Höhenlage der Rüstung als Objekt und ihre künstlerische Darstellung wechselseitig bekräftigen. In den verschiedenen Aspekten ihrer Wiederentdeckung zeichnet sich ab, dass es sich mit der Rüstung um ein so hochgradig aufgeladenes und vielseitig besetzbares Artefakt handelt, dass sie zwar zeitweilig aus dem Fokus aktuellen Interesses trat. Ihre Attraktivität samt ihrer Angebote zur Bedeutungsstiftung konnte aber unter veränderten Interessenschwerpunkten erneut entdeckt werden.

¹⁸⁷ Bereits genannt wurden die Künstlersammlungen von Zoffany und Louthembourg aus dem 18. Jahrhundert. Neue Rüstungssammlungen von Künstlern waren meist kleiner und bescheidener als die hier diskutierten und wurden nicht mit derselben konzeptuellen Ausrichtung angelegt. Sie werden hier nicht unter der Sammlungsgeschichte der Rüstung thematisiert, weil Künstler des 19. Jahrhunderts zwar Rüstungen besaßen, aber soweit bekannt in keiner herausragenden Weise als Rüstungssammler in Erscheinung traten. Beispielfhaft zu nennen für das 19. Jahrhundert ist die Sammlung des schottischen Malers Joseph Noel Paton, vgl. Guy F. Laking, *The Noel Paton Collection of arms and armour, now in the Royal Scottish Museum, Edinburgh*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 17, 1910, S. 148–158, 199–202, 269–272.

III. Eiserne Helden – gerüstet für die deutsche Kunst

1. Aneignungsmanöver: Das Kostüm Rüstung als Schlüssel zum ‚Altdeutschen‘

Wilhelm von Kaulbachs Künstlerbildnisse: Habitus zum Heineinschlüpfen

Vom Fokus auf das Objekt Rüstung innerhalb der materiellen Kultur richtet sich die Perspektive nun auf die Rüstungsdarstellungen. In der Darstellungstradition der Rüstung in der Frühen Neuzeit nimmt die Gattung Porträt großen Raum ein. Fragt man nach der Wiederaufnahme der Rüstung ins Bildvokabular der Moderne, so liegt auch hier nahe, das Porträt in Rüstung in den Blick zu nehmen. Wenn Künstler die Rüstung wiederentdeckten, scheint es zugleich einleuchtend, dass diese erneute Auseinandersetzung nicht aus der sicheren Distanz, sondern in konkreter – physischer – Annäherung erfolgen sollte. Während einst geharnischte Herrscher und Heerführer die Bildbühne bespielten, übernahmen diese Rolle im 19. Jahrhundert bezeichnenderweise zahlreiche Künstler. Was also ließ den Künstler in die Rüstung schlüpfen, und welche Vorstellungen und Umstände begleiteten diese signifikante persönliche Positionierung?

In einer großen Zahl von Gemälden aus den deutschen Staaten des 19. Jahrhunderts und insbesondere aus dem Deutschen Reich der Jahrhundertwende verliehen deutsche Künstler ihrer Person mit Hilfe des eisernen Gewandes einen gewichtigen neuen Auftritt. Anhand zweier Bildnisse Wilhelm von Kaulbachs (1804–1874), ab 1849 Direktor der Münchner Kunstakademie und Spezialist für große Ausstattungsprogramme und großformatige Historien, lässt sich eine exemplarische Scharnierstelle aufzeigen, von der aus sich die ideelle Mittelalterrezeption und die motivische Auseinandersetzung mit der Rüstung in künstlerischen Positionen auffächern lassen. In der ersten Jahrhunderthälfte hatten sich deutsche Maler aus der Lehrergeneration Kaulbachs von den Konventionen der akademischen Ausbildung abgewandt, in Italien die Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance studiert und eine künstlerische Erneuerungsbewegung gebildet. Eine Schlüsselfigur der Künstlergruppe der Nazarener war Kaulbachs Lehrer Peter von Cornelius (1783–1867, ab 1825 Münchner Akademiedirektor). Auf die Nazarener geht ein Strang der Hinwendung zu den bis dato ‚vergessenen‘ Kunstepochen zurück: In diesen entdeckten die Mitglieder der Gruppe eine Haltung, die künstlerische Naivität und religiöse Aufrichtigkeit verband und die sie für ihr eigenes Schaffen rezipierten. Im Fokus stand ihrem hohen programmatischen Anspruch folgend die Gattung des Historienbildes. Entsprechend rückten auch neben der religiösen Historie auch Themen mittelalterlicher Sagen und Erzählungen in ihren Motivschatz, beispielsweise in den Nibelungen-Fresken Julius Schnorr von Carolsfelds (1794–1872), die der kunstpolitisch ambitionierte König Ludwig

I. (1786–1868) für die Münchner Residenz in Auftrag gab (ausgeführt 1831–1867).¹⁸⁸ Die idelle und ästhetische Referenz auf die Vergangenheit und der Versuch, diese für die eigene Gegenwart zu aktualisieren, führte die Nazarener jedoch nicht dazu, das Motiv der Rüstung im Porträt zu isolieren und ihren Symbolcharakter realiter oder bildlich auf Personen der eigenen Gegenwart – den Künstler eingeschlossen – zu übertragen, wie dies die Bildnisse Kaulbachs zeigen.

Die beiden überlebensgroß ausgeführten, ganzfigurigen Gemälde Kaulbachs zeigen den *Maler Dietrich Monten* (ABB. 13) und den *Maler Heinrich Heinlein* (ABB. 14). Kaulbachs Porträts der beiden Maler in Rüstung präsentieren eine eigenwillige, fast eklektisch anmutende Verbindung von Vorzeit und Gegenwart des 19. Jahrhunderts. Doch sie geben bei aller Aufmerksamkeit für die Inszenierung in der Rüstung zunächst keine Auskünfte über das Künstlerdasein der Dargestellten – alle konventionellen Attribute des Künstlers sind aus dem Darstellungszusammenhang getilgt. *Der Maler Heinrich Heinlein* tritt auf in einem üppigen Kostüm, das aus Harnischteilen und textilen Gewändern besteht. Seinen Rumpf bedeckt die gerundete Harnischbrust, die mit ihren getriebenen parallelen Längsgraten die typische Form besitzt, die als Riefelharnisch, deutscher Harnisch oder Maximiliansharnisch bezeichnet wird. Dieser aufwändige Harnischtypus wurde unter Maximilian I. in den süddeutschen Plattnerzentren entwickelt und dort während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angefertigt. Die Harnischbrust wird ergänzt von Bauchreifen und geschobenen Beintaschen sowie einem Halskragen. Deren abweichende Formensprache deutet auf die Kompilation unterschiedlicher Harnische für Heinleins Kostüm. *Der Maler Dietrich Monten* trägt – weniger voluminös, aber nicht weniger elegant als Heinlein – ein Kostüm, das ebenso rund um einen Brustharnisch und geschobene Schulterstücke aufgebaut ist. Das Untergewand mit den gebauschten Ärmeln und das Barett mit dem üppigen Straußenfederschmuck erinnern an die Tracht der Landsknechte. Dass Harnischbrust und Kragen jedoch aus verschiedenen Quellen stammen, legt der abweichende Dekor beider Teile nahe. Das Tuch – um den linken Arm und als Rock drapiert – versucht mit seiner antikischen Anmutung zwar die Verortung in der Vergangenheit zu suggerieren, doch stammt es unverkennbar aus der Kleiderkammer der akademischen Malerei. Aber unabhängig von der historischen Korrektheit aller Kostümdetails plausibilisierte das noch relativ ungewöhnliche Erscheinen der Rüstung für den historischen Betrachter, in den Dargestellten Figuren aus der ‚altdeutschen‘ Zeit zu erkennen.

Kaulbachs Gemälde versetzen die beiden Gerüsteten in einen räumlichen Kontext, der das klassische Vokabular repräsentativer Bildnisse aufruft: Im Bildnis Heinleins wird die

¹⁸⁸ Auch Kaulbachs Bildnisse wurden von König Ludwig I. direkt nach ihrer Fertigstellung angekauft und waren Teil der privaten königlichen Kunstsammlung, die ab 1853 in der neu eröffneten Neuen Pinakothek der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.

Kontur des Porträtierten durch die filigran gegliederte Wandfläche mit Lambris, Kassetten und Pilastern umrahmt – eine Innenausstattung, die nach dem 16. Jahrhundert entstand. Monten, der Landschaftsmaler, befindet sich vor einer einem Wandsegment, das mit einer Säule auf einem Postament abschließt, während sich zu seiner Rechten ein Landschaftsausblick eröffnet. In diesem mit dem tradierten Porträtapparat operierenden, aber nur knapp charakterisierten räumlichen Kontext stehen sich die ‚altdeutschen‘ Figuren und ihr architektonischer Kontext spannungsreich gegenüber. Der Bruch zwischen dem zu erwartenden Habitat des Ritters und Landsknechts und der Verortung der Figuren macht deutlich, dass es sich nicht um die Schilderung einer historischen Situation handelt, sondern um eine Aneignung und Übersetzung für die Zwecke des 19. Jahrhunderts.

Die Übernahme der Rollen von Ritter und Landsknecht durch die beiden Künstler Monten und Heinlein steht in einem konkreten Zusammenhang: in der Teilnahme der Maler an einem der ersten Münchner Künstlerfeste des 19. Jahrhunderts, dem Festzug unter dem Motto „Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer in Nürnberg“ vom 17. Februar und 2. März 1840 als Hauptmann der Landsknechte (Monten) und Ritter von Schellenberg (Heinlein). Während die Bedeutung des Festzugs unter Aspekten der Künstlersozialgeschichte, der feudalen Kunstförderung und des Mäzenatentums interpretiert wurde,¹⁸⁹ lässt sich diese auch unter anderem Schwerpunkt erörtern: Künstlerfeste und -festzüge fungierten als ein Element des Rückbezugs auf die Vergangenheit, ihrer Evokation und ihrer Vermittlung in die Gegenwart, indem sie über historisches, nachempfundenes oder rekonstruiertes Kostüm ihrer Teilnehmer das symbolische Wiederaufleben historischer Personen und Ereignisse, aber auch soziokultureller Konzepte in der Gegenwart des 19. Jahrhunderts erlaubten.¹⁹⁰ Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei die Funktion der Rüstung.

Die ersten Künstlerfeste waren Teil der sozialen Aktivitäten der Nazarener in Rom, bald aber wurden sie auch in Düsseldorf, Berlin, Wien und München von den Akademien, von Künstlerzusammenschlüssen und -vereinen organisiert.¹⁹¹ Diese Vereine veranstalteten Vorlesungen, Gespräche und Essen mit Tableaux vivants, und als Höhepunkt wurden

¹⁸⁹ Der Festzug nahm ein historisches Ereignis, die Verleihung eines Ehrenwappens an Dürer durch Maximilian I., zum Anlass, um es als Parallele und Vorbild der eigenen Situation darzustellen: Der ideale Künstler Dürer wie die zeitgenössischen Künstler leisteten Besonderes und Maximilian wie Ludwig trügen als Mäzene entscheidend zur Blüte der Künste bei, was der Selbstbehauptung der Künstler in einer bürgerlich geprägten Gesellschaft und Kultur entspricht. Vgl. Hartmann 1976 a, S. 22–25, Hartmann 1976 b. In der Besetzung des Festzugs wurde diese Parallelisierung durch die Übernahme *aller* Rollen – von der Figur des Kaisers über die Ritter und Landsknechte bis zu Dürer – durch Künstler, Kunsthandwerker und Künstlerfreunde gesteigert. Zu den Teilnehmern vgl. Wolf 1925, S. 38–39.

¹⁹⁰ Zur Bedeutung der bürgerlichen Festkultur (mit Dichter-, Sänger- und Musikfesten) für die nationale Bewegung des 19. Jahrhunderts vgl. Mommsen 1993, S. 713–721, S. 717–718.

¹⁹¹ Zur Entstehung und Charakterisierung des Künstlerfestes und -festzuges vgl. Hartmann 1976 a, S. 129–131.

die kostümierten Künstlerfeste und -festzüge ausgerichtet.¹⁹² In München zog der *Dürer-Maximilians-Festzug* von 1840 mit 600 kostümierten Teilnehmern durch die Stadt und war in einen Aufzug der Bürger, einen Zug des Kaisers mit seinem Gefolge und eine phantastische Mummerei gegliedert. Im Zug des Kaisers traten der Hauptmann der Landsknechte, deren Zug der Maler Monten arrangierte,¹⁹³ und der Ritter von Schellenberg auf. Der Aufbau des Festzugs und die Kostüme orientierten sich an den Werken, die Kaiser Maximilian I. für Erinnerung und Verherrlichung seiner Taten und Tugenden in Auftrag gegeben hatte, die teils von Dürer selbst illustriert und seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert publiziert und (auch als Reproduktionsgraphik) verbreitet wurden. Der durch 135 Holzschnitte Dürers und weiterer Künstler illustrierte, aber unvollendete *Triumph Maximilians* (1516–1518), die Verherrlichung Maximilians durch einen Festzug, war das Schlüsselwerk für die Struktur des Kostümzuges.¹⁹⁴

Unter der Prämisse der „Schönheit und historischen Wahrheit des Costüms“ wurden, wie der Chronist des Festzugs schilderte, historische Bildquellen für die Nachschöpfung der Kostüme herangezogen:¹⁹⁵ Relevant waren insbesondere der *Weißkunig*, eines der drei illustrierten Bücher über das Leben Maximilians mit 251 Holzschnitten von Hans Burgkmair, Leonard Beck u.a. (1516), und ein weiteres, fragmentarisch gebliebenes Werk, der *Freydal* (1516), der die Turniere und Feste mit fünf Illustrationen Albrecht Dürers schildert. Daneben spielten auch Publikationen der Kostümkunde, die sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts im deutschen Raum als eigene Disziplin etablierte, und der Volkskunde eine Rolle für Ausstattungsfragen.¹⁹⁶ Insgesamt war der *Dürer-Maximilians-Festzug* in seiner Konzeption und Ausstattung „der erste einheitlich konzipierte und öffentlich inszenierte historische Festzug in Deutschland.“¹⁹⁷

¹⁹² Zur Unterscheidung des historischen Festzugs und des künstlerischen und kostümierten Festzugs vgl. Hartmann 1976 a, S. 7. Das erste deutsche Künstlerfest Anfang des Jahres 1835 stand noch in einem losen Zusammenhang mit einem Hoffest Ludwigs I. in München: Bei diesem folgte im Festzug auf eine barocke Quadrille der Erdteile ein zweiter Teil, der sich an Walter Scotts historischem Roman *Quentin Durward* (1823) orientierte und das mittelalterliche Ritterwesen aus der Zeit Karls des Kühnen und Ludwigs XI. vor Augen zu stellen suchte. Kurz darauf feierten die Münchner Künstler ein kostümiertes Künstlerfest mit dem Thema *Wallensteins Lager* in Anlehnung an die Wallenstein-Trilogie (1800) Friedrich Schillers im königlichen Hoftheater, wohin auch Ludwig I. geladen war. Vgl. Hartmann 1976 a, S. 228, Nr. 14.

¹⁹³ Vgl. Hartmann 1976 a, S. 22.

¹⁹⁴ Vgl. Hartmann 1976 a, S. 23.

¹⁹⁵ Vgl. Hartmann 1976 a, S. 23. Insofern kann die Beschäftigung mit Dürer nicht nur als Grund für die Themenwahl des Festzugs, sondern das Fest auch als Faktor für die Rezeption von Dürers Werk als historische Quelle betrachtet werden.

¹⁹⁶ Vgl. Hartmann 1976 b, S. 6. Vgl. auch Mayerhofer-Llanes 2006, S. 168–257.

¹⁹⁷ Hartmann 1976 b, S. 3. Wie etwa das nur ein Jahr später stattfindende „Eglinton Tournament“, das – allerdings unter Ägide des englischen Adels – gleichermaßen eine Festtradition wiederaufleben ließ und dafür das historische Kostüm der gerüsteten Turnierteilnehmer rekonstruierte, erlangte auch der *Dürer-Maximilians-Festzug* eine große Breiten- und Nachwirkung. Die Teilnehmer und Zuschauer des Festzugs wurden nicht nur mit dem historischen Kostüm und seiner Anmutung bekannt gemacht. Auch Darstellungen in Bild- und Schriftmedien waren für die Erinnerung an das Ereignis, seine große Bekanntheit und die Fortschreibung seiner Bedeutung verantwortlich: Etwa die Schilderungen des Festes durch Rudolf Marggraff und in Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“ (3. Band, Kap. 12 und 13) und die zehn Jahre nach dem Festzug wiederaufgenommene Darstellung des Künstlerfestes in Kaulbachs Wandbildern für die Neue Pinakothek. Rudolf Marggraff, *Münchner Stadtchronik des Jahres 1840*, S. 60–79, München, Stadtarchiv; Rudolf Marggraff, *Kaiser*

Welche Funktion dem Kostüm für die Vermittlung zwischen dem 19. Jahrhundert und dem ‚Altdeutschen‘ beigemessen wurde, lässt sich anhand eines Zeichnungskonvoluts beschreiben, das im Zusammenhang des Festzugs entstand: Eugen Napoleon Neureuther (1806–1882) fertigte in Anschluss an den Festzug Studien der kostümierten Teilnehmer zur Vorbereitung eines Gedenkblattes an.¹⁹⁸ Die Blätter, wie Kaulbachs Gemälde als Darstellungen von Einzelfiguren ausgeführt, geben näheren Aufschluss über die Art der Kostümierung. Unter den 106 Studien finden sich einige Gerüstete, so etwa Tank als Wilhelm von Roggendorf, Ferdinand Beer als Franz von Sickingen, Mende als Marx Sittig von Hohenems, Wilhelm Lindenschmidt als Andreas von Sonnenberg oder Heinrich Heinlein als Ritter von Schellenberg. Im ausgeführten Gedenkblatt treten diese als Haupt- und Assistenzfiguren innerhalb des von einer figurengeschmückten Arabeske umrahmten Bildfeldes auf, in dem die Übergabe des Wappens durch Maximilian I. an Dürer dargestellt ist. In der Behandlung des Kostüms weisen diese Figurenstudien eine große Bandbreite auf: Einerseits zeigen sie die Kombination von Teilen, die verschiedenen Epochen und Gebrauchszwecken entstammen und also historisch nicht gemeinsam verwendet wurden, wie im Beispiel des Beer als Franz von Sickingen, der in Kettenhemd, einer Art Landknechtsbluse, enganliegender textiler oder lederner Beinbekleidung und einer Schaller mit aufgeklapptem Visier auftritt. Zugleich erscheint angesichts einer aufwändigen, vierteiligen Rüstung wie der von Tank als Wilhelm von Roggendorf und der Zusammengehörigkeit der genau aufeinander abgestimmten Rüstungsteile unwahrscheinlich, dass diese nicht einem überlieferten Riefelharnisch entsprechen sollte. Daneben präsentieren Beispiele wie Heinlein als Ritter von Schellenberg und Mende als Ritter Marx Sittig von Hohenems jeweils Kombinationen von Textilgewand und Harnisch, die sich z.B. an die Kostümdarstellungen des *Weißkunig* eng anlehnen.¹⁹⁹

Neben der ‚altdeutschen‘ Graphik als Bildquelle werden in der vorliegenden Forschung keine Hinweise auf die tatsächliche Übernahme historischer Gewänder und damit auch von Rüstungen in die Ausstattung der Festzugsteilnehmer gegeben – Gegenteiliges kann jedoch ebenso wenig belegt werden. Sowohl die komplexen Harnische als auch die

Maximilian I. und Albrecht Dürer in Nürnberg. Ein Gedenkbuch für die Teilnehmer und Freunde des Maskenzugs der Künstler in München am 17. Februar und 2. März 1840, Nürnberg 1840.

Kaulbachs Fresken für die Neue Pinakothek zeigen im Bildfeld mit dem Thema des Künstlerfests eine Figur am rechten Bildrand, die der Heinrich Heinleins als Schellenberg in Haltung und Kostüm nahe steht: Wilhelm von Kaulbach: Neunzehn Skizzen zu den an den Außenseiten der Neuen Pinakothek ausgeführten Fresken; Ein Künstlerfest, bei dem eine Statue König Ludwigs bekränzt wird. 1852, Öl auf Leinwand, 74,5 x 179 cm, Abb. in: Kat. München 1984, S. 232–233.

¹⁹⁸ Eugen Napoleon Neureuther: Gedenkblatt zur Erinnerung an den Münchner Künstlermaskenzug 1840, Gouache, 1840/41, Maße und Aufbewahrungsort unbekannt; Eugen Napoleon Neureuther: Gedenkblatt zur Erinnerung an den Münchner Künstlermaskenzug, 1843/44, Radierung (Jahresgabe des Albrecht-Dürer-Vereins 1843/44), Maße und Aufbewahrungsort unbekannt, Abb. in: Hartmann 1976 a, Abb. 25, 26 (ohne Seitenzählung); Eugen Napoleon Neureuther: 106 Vorzeichnungen zum Gedenkblatt, 1840, München, Staatliche Graphische Sammlung. Abb. in Hartmann 1976 a, Abb. 27–29, 31–32, 35 (ohne Seitenzählung). Zu den Darstellern und ihren Rollen vgl. Hartmann 1976 b, S. 33–36.

¹⁹⁹ Zur Gegenüberstellung mit dem „Weißkunig“ vgl. Hartmann 1976 a, Abb. 30, 33 (ohne Seitenzählung).

mehr oder weniger historisch korrekten, kompilierten Kostüme mit Rüstungselementen legen auf ihre Weise die Nutzung historischer Objekte nahe: Die Beständigkeit der Rüstung gegenüber textilen Gewändern, ihr herstellungstechnischer Aufwand, der die kurzfristige Anfertigung alleine für einen Festzug erschwert, und das anzunehmende Vorhandensein von historischen Rüstungen in Zeughäusern und historischen Sammlungen der großen bayerischen Städte wie im Münchner Zeughaus²⁰⁰ machen es jedoch plausibel, dass gerade vorhandene Harnische und Rüstungsteile in die Ausstattung einwanderten. Dass es die aus Rüstungen und textilen Gewändern kompilierten Kostüme teils an historischer Korrektheit mangeln ließen, lässt sich mit den noch vorläufigen Kenntnissen und dem Verbreitungsgrad der Kostümkunde begründen.²⁰¹

Die nachhaltige Wirkung der Kostüme auf Phantasie und Selbstwahrnehmung der Teilnehmer spricht ein unter Neureuthers Studien singuläres Blatt an.²⁰² Es stellt der Zeichnung des ermatteten im Atelier zwischen Skizzen, Gemälden und Harnischteilen sitzenden Malers Richter im Landsknechtskostüm ein kurzes anekdotisches Gedicht zur Seite. Dieses schildert die Verwirrung des Malers, der sich – noch gänzlich von Rolle und Kostüm absorbiert – für einen Landsknecht hält.²⁰³ Mit ähnlichem Tenor berichtete ein zeitgenössischer Kommentator über das 1841 veranstaltete Künstlerfest zu Ehren des durch München reisenden Bertel Thorvaldsen, nach dem *Dürer-Maximilians-Festzug* sei „den hiesigen Malern und Bildnern eine große Vorliebe geblieben für den Geschmack jener gepanzerten Zeiten, so dass ihnen jetzt Waffenglanz und gotisches Geräte als der Schmuck für ihre Trinksäle gilt. Demgemäß starrten die Pfeiler von ritterlichen Rüstungen, Harnischen und Pickelhauben, von Turnierspeeren, Panieren und alten Flambergen.“²⁰⁴ Insofern war das kostümierte Künstlerfest nicht nur bestimmend für die Vorliebe für ‚ritterliche‘ Dekorationen, sondern mehr noch als eine Verknüpfung von Kunst und

²⁰⁰ Vgl. Rudolf H. Wackernagel (Hg.), *Das Münchner Zeughaus*, München 1983.

²⁰¹ Vgl. Mayerhofer-Llanes 2006, S. 168–257. Mayerhofer-Llanes legt dar, dass im besagten Zeitraum das Bewusstsein für die Genauigkeit der Ausstattung des Bildpersonals mit authentischen Kostümen ausgeprägt wurde, aber noch nicht auf umfassende Forschungen zum historischen Kostüm zurückgegriffen werden konnte. Erst allmählich richtete sich die Aufmerksamkeit vom antiken auf das mittelalterliche Kostüm einschließlich der ‚altdeutschen‘ Rüstung. Mitte des Jahrhunderts wurden erste wichtige Werke der wissenschaftlichen Kostümkunde publiziert, darunter Jakob Heinrich von Hefner-Altenecks „Trachten des christlichen Mittelalters“ (1840 bis 1854, Frankfurt am Main und Darmstadt). Hefner-Alteneck bezog sein Wissen aus dem Studium von Bildquellen der behandelten Epochen, arbeitete mit dem Fundus seiner Sammlung von Kostüm- und Modedepotik sowie originalen Kostümen (einschließlich Rüstungen) und betrachtete das Kostüm aus einem kulturhistorisch orientierten Blickwinkel. Vgl. Mayerhofer-Llanes 2006, S. 193–201.

²⁰² Eugen Napoleon Neureuther: Der Maler Richter im Atelier, 20. März 1840, Feder in Braun, Maße unbekannt, Staatliche Graphische Sammlung, München.

²⁰³ Das Gedicht lautet: „Der lange Richter war auch dabei, / Er pflegte zu üben die Malerei; / Sie warben ihn zum Landsknecht an, / Drum hat er auch wacker mitgethan; / Die ganze Nacht verpanquettiret, / Nach Landsknechts-Art sich aufgeführt; / Und als er des Morgens ist aufgewacht, / hat er sich gleich an sein Bild gemacht; / Da summt und brummt es in seinem Kopf, / als wär er ein wilder Landsknecht noch. / Dies kam weil er ist eingedoselt, / Und sich nicht vorher hat ausgehoselt. (20. März 1840)“

²⁰⁴ Ludwig Steub, zitiert nach Wolf 1925, S. 57. Die Darsteller der Landsknechte von 1840 hatten sich „so eifrig in Tracht, Sitten und Lieder des geschichtlichen Vorbildes eingelebt, dass von diesem Feste her sich eine eigene Landsknechtskultur in Wort und Bild auftrat und die bloßen, sonnenverbrannten Nacken der Schwartenhälse, ihre zerschnittenen Bauschkleider und kurzen Schwerter noch langhin [sic] überall zu sehen waren.“ Wolf 1925, S. 42.

Leben zu einer Art Erfahrungswissen einflussreich: Aus den überlieferten Beobachtungen spricht eine über das Kostüm – ganz im Sinne des historischen umfassenden Begriffs von „Costüm“ als „gesamte[s] äußere[s] Erscheinungsbild einer Kultur bzw. eines Volkes einer bestimmten Zeit“²⁰⁵ – vollzogene Annäherung an Kultur und (Lebens-)Haltung, die sich nicht alleine auf den Festkontext beschränkt. Damit wurde zwar dessen ephemerer Charakter nicht aufgehoben, aber durch Reaktivierung der historischen Ausstattungsstücke ausgedehnt. Im Modus des Künstlerfestes ließ sich ein Experimentierfeld eröffnen, das im ‚Altdeutschen‘ einerseits sanktioniert und beglaubigt erschien, andererseits die Erprobung des historischen Kostüms und zugleich der Rolle und des Habitus‘ des (Künstler-)Ritters zuließ, der kein direktes Äquivalent in der Gegenwart des 19. Jahrhunderts besaß.

Diese Art der Annäherung an die Vergangenheit über das Kostüm wurde ebenso auf einer theoretischen, kultur- und kunsthistorischen Ebene reflektiert, wie der anlässlich des Erscheinens einer kostümkundlichen Publikation verfasste Text des Historikers und Kunsthistorikers Franz Kugler (1808–1858) belegt.²⁰⁶ Zur Geschichte des Kostüms, die die „unmittelbare Anwendung der Kunst auf das Leben“²⁰⁷ enthalte, stellte Kugler fest:

*Die Geschichte des Kostüms stellt uns das äußere Gebahren der Menschen, die wechselvolle Weise ihrer äußeren Erscheinung, die doch auch nur der Ausdruck des inneren Sinnes ist, gegenüber; sie trägt wesentlich dazu bei, uns diese oder jene Handlungsweise verständlich zu machen, überhaupt die Ereignisse der Geschichte, die man uns nur zu häufig in sehr abstrakter Form mittheilt, in eine persönliche Nähe zu rücken.*²⁰⁸

Gerade diese „persönliche Nähe“ zur Geschichte, die durch die Auseinandersetzung mit dem Kostüm im engeren Sinne erzeugt werde,²⁰⁹ versteht Kugler demnach als Schlüssel zum jeweils historisch rückgebundenen „inneren Sinn[s]“. Das äußere Erscheinen – das in Haltung und Auftreten wesentlich durch das Gewand beeinflusst und gelenkt wird –, die innere Geisteshaltung und das Handeln sind für Kugler Ausdruck einer konkreten historischen Situation und Kultur, die im Kostüm bewahrt und erneut zugänglich wird.

²⁰⁵ Mayerhofer-Llanes 2006, S. 9. Der Begriff wurde erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich im Sinne des heutigen Begriffsgebrauchs eingeeengt.

²⁰⁶ Zu Kuglers Haltung zur Kostümgeschichte vgl. Mayerhofer-Llanes 2006, S. 144–145. Kuglers Rezension bezieht sich auf Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck, *Trachten des christlichen Mittelalters. Nach gleichzeitigen Kunstdenkmälern*, 3 Bde., Frankfurt am Main und Darmstadt 1840–1854.

²⁰⁷ Die Besprechung wurde in zwei aufeinander folgenden Heftnummern abgedruckt: Kugler 1843, Zitat S. 323; sowie: Franz Kugler, Die Geschichte des Kostüms, in: *Kunstblatt. Unter Mitwirkung von Ernst Förster in München und Franz Kugler in Berlin*, 24, 79, 1843, S. 326–327.

²⁰⁸ Kugler 1843, S. 323.

²⁰⁹ „Sie ist ein nicht minder wichtiger Abschnitt für den großen bedeutenden Kreis der geschichtlichen Anschauungen. Und ganz insbesondere gilt dies, wie natürlich, von dem wichtigsten Theil des Kostümes, von dem, was die körperliche Tracht und Zierde des Menschen selbst – etwa im Gegensatz gegen Wohnung und Behausung und deren verschiedenartiges Gerät – betrifft.“ Kugler 1843, S. 323.

Zugleich liegt in der Annahme der Verbindung innerer und äußerer Haltung zum Habitus nach Kugler auch der Grund, für die Bildkünste Korrektheit in Ausstattungsfragen einzufordern.²¹⁰ In seinem Appell an die Künstler zur Auseinandersetzung mit der Kostümgeschichte führt er folgendes Beispiel an: „Einen Ritter z. B. mit der eleganten Haarhaube und Barett des 16., mit dem schwächtigen Wamms [sic] des 14. und mit dem schweren faltenreichen Mantel des 12. Jahrhunderts zu bekleiden, kümmert sie [die Künstler] wenig.“²¹¹ Als problematisch erkennt Kugler diese Heterogenität des Kostüms insofern, als die Künstler „Dinge zusammentragen, Dinge deren jedes eine von der des andern wesentlich verschiedene Sinnes- und Gefühlsweise ausdrückt.“²¹² Wer also kein abstraktes Geschichtsverständnis pflege, sondern wem es „auch auf die lebendigen Thatsachen ankommt, in denen die Gedanken der Geschichte sich verkörpert haben“ und dazuhin auf deren Stimmigkeit, könne die Beschäftigung mit dem historischen Kostüm „auf keine Weise entbehren“.²¹³ Weitergehend ließe sich in Kuglers Perspektive sagen: Kostüm und Körperbild einer Epoche stehen in direkter Relation und übermitteln eine Facette der Vergangenheit von Mensch und Kultur, die in gleicher Weise sonst nirgendwo mehr zugänglich bzw. zu reaktivieren ist.

Zugleich enthält die anspielungsreiche Rede von den „gepanzerten Zeiten“ wie auch von der „persönlichen Nähe“ einen Hinweis auf eine weitere Eigenschaft des Kostüms, die für den zeitgenössischen Umgang mit diesem relevant war. Zwar spricht Kugler nicht vom tatsächlichen Anlegen der historischen Kostüme wie im Künstlerfestzug, doch entspräche dies einer Fortführung seines Gedankens: Wenn sich im Gewand etwas von der inneren und äußeren Haltung des historischen Daseins manifestiert, macht nicht nur die Betrachtung im Sinne einer passiven Rezeption, sondern auch der körperliche Nachvollzug über das Anlegen des Gewandes die Vergangenheit in neuer Weise zugänglich. Um dieser Vorstellung zu folgen, lässt sich sagen: Das Anlegen historischer Gewänder ermöglichte den Künstlern und Festzugsteilnehmern des 19. Jahrhunderts eine spezifische Annäherung an, womöglich auch die Aneignung einer vergangenen (Lebens-)Kultur, die sich über die Nähe zwischen der historischen Hülle und dem lebendigen Körper vermittelte. Ein solcher ‚Kurzschluss‘ erlaubt eine Art unmittelbaren physischen Nachvollzug, in der sich über den Körper und seine Beeinflussung durch das Gewand eine spezifische Erfahrungsdimension und -qualität erschließt: In der Wirkung des historischen Kostüms auf den Körper, auf Haltung und Bewegung, in der Hervorhebung bestimmter Partien, seiner Interaktion mit einem ‚Körper des 19. Jahrhunderts‘ und dessen möglicher Veränderung (in Wahrnehmung und Präsentation) manifestiert sich ein physisch verankertes Erfah-

²¹⁰ Vgl. Kugler 1843, S. 323.

²¹¹ Vgl. Kugler 1843, S. 323.

²¹² Vgl. Kugler 1843, S. 323.

²¹³ Vgl. Kugler 1843, S. 323.

rungspotenzial. Dies rückt Wissen über das Aussehen, das Auftreten und den Habitus der Menschen des 16. Jahrhunderts, eine Art historisch situiertes körperliches Ausdruckspotenzial, in den Bereich des retrospektiv Zugänglichen. Damit erweiterte sich der Umfang der in anderen Medien und Wissensformen bewahrten Kenntnisse über die Vergangenheit, so dass die Auseinandersetzung mit dem Kostüm über die Erinnerung an eine abgeschlossene Vergangenheit oder deren äußerlich korrekte Rekonstruktion weit hinausgeht.

Im Kontext der historischen Kostüme des Festzugs liegt es nahe, gerade für die Rüstungen eine nachhaltige Wirkung anzuerkennen: Zum einen, da sie unter den zeitgenössischen Gewändern nicht mehr existierten und eine vergleichbare Erfahrung dem Körper des 19. Jahrhunderts nicht vertraut sein konnte. Zum anderen übten Harnische einen Eindruck aus, der ganz im Wortsinn durch das Material, seine taktilen Werte und die formgebende, aufrichtende Wirkung der Rüstung zum Tragen kommt und dem textilen Kostüm nicht vergleichbar ist. Aber auch durch das mit der Rüstung verbundene Sozialprestige und das ihr angemessene Auftreten lässt sich ein Einfluss auf ihren neuen Träger vorstellen, so dass Haltung und Habitus der Geharnischten dank der materialen Dauerhaftigkeit der Rüstung neu aktiviert werden konnten. Im Verhältnis zum textilen Kostüm besaßen die Harnischteile als historische Artefakte, wenn auch nicht original zusammengehörend, die Glaubwürdigkeit des authentisch ‚Altdeutschen‘. Doch wie verhalten sich der ‚Körper des 19. Jahrhunderts‘ und das reaktivierte Kostüm zueinander, das die gerüsteten Künstler präsentieren? Wer passt sich wem an, entsteht Stimmigkeit zwischen innen und außen und welche Rolle spielt die künstlerische Darstellung, um von der Plausibilität der Reaktivierung zu überzeugen?

Fungierte das Künstlerfest als Erprobung und Aktualisierung historischer Figuren und einer gesellschaftlichen Ordnung, für welche das Kostüm eine wichtige Rolle spielt, so ist bezeichnend, dass lediglich eine Landsknechts- und eine Ritterfigur aus der ephemeren Festsituation gelöst und in repräsentativen Gemälden festgehalten wurden. Im Unterschied dazu memoriert das Gedenkblatt das Ereignis des Künstlerfestzugs, nicht aber seine Einzelfiguren. Der Festzusammenhang, der eigentliche Anlass der Kostümierung, tritt im Gemälde jedoch so wenig in Erscheinung wie der direkte Bezug auf die Profession der Künstler. Was damit für das Verhältnis von Künstler und Ritter bzw. Landsknecht ausgesagt werden kann, beruht sowohl auf der symbolischen Dimension der Rüstung als auch auf der Funktion der Rüstung als reaktiviertem Kostüm.

Innerhalb der Bildnisse entsteht eine Spannung nicht nur zwischen der zeitlichen und räumlichen Vorortung der Figuren, sondern ebenso dadurch, dass der Modus Porträt zwar aufgerufen, aber diesem nicht gefolgt wird. Denn wer wird hier porträtiert? Wie der Bildtitel besagt, zeigen beide Gemälde Münchner Maler des 19. Jahrhunderts, diese erscheinen im Kostüm des Ritters und Landsknechts. Zugleich lassen sich die Gemälde

nicht als Porträts historischer Personen des 16. Jahrhunderts verstehen: Im Falle des Hauptmanns der Landsknechte, der auch unter Neureuthers Studien und den Figuren des Gedenkblattes für den Festzug nicht auftaucht, ist keine Referenz auf eine konkrete Person auszumachen. Ulrich Ritter von Schellenberg als in den Feldzügen Maximilians I. und Karls V. Kämpfender war in der Ambraser Rüstungssammlung des Erzherzogs Ferdinand II. und damit im *Armamentarium heroicum* vertreten.²¹⁴ Das Gemälde könnte sich zwar an dessen dortige Darstellung anlehnen, einen Abgleich zwischen den historischen Personen Schellenberg und Heinlein erlaubt dies jedoch nicht.²¹⁵ So wenig die Gemälde Porträts historischer Figuren des 16. Jahrhunderts darstellen, so sehr muss doch der Gestus des Repräsentierens darin ernst genommen werden: Kaulbach präsentiert über die Erscheinung der beiden Maler die Art und Weise, wie Künstler des 19. Jahrhunderts am Beispiel ihrer selbst ein Bild von der Größe des ‚Altdeutschen‘ des 16. Jahrhunderts erschufen und dies (mit) der eigenen Gegenwart vermittelten. Heinleins Auftreten als Ritter von Schellenberg beeindruckt zunächst durch seine einnehmende Präsenz. Seine individuelle Physiognomie und seine Hände, die einzigen weiteren unbedeckten Körperteile, werden jedoch zurückhaltend als Ausdrucksträger eingesetzt. Die Proportion von gelängtem Körper und kleinem Kopf lehnt sich an das Akademieideal des 19. Jahrhunderts und damit an das antike Körperideal der klassischen Skulptur an. George L. Mosse diskutiert eingehend, dass das antikische Körperbild Winckelmanns, ritterliche Tugendkonzepte und der bürgerlich-männliche Körper während des 19. Jahrhunderts miteinander assoziiert wurden – eine Anordnung, auf die noch mehrfach zuzukommen sein wird.²¹⁶ Kaulbachs Bildfindung entwirft im stattlichen und gelängten Künstlerkörper, dem der Harnisch den richtigen Habitus aufprägt, eben diese ästhetische Norm, in der darüber hinaus der leibhaftige Körper zurücktritt und alle Würde und Gravität als Repräsentation nationaler Größe über das Kostüm vermittelt werden.

Die elegante Figur scheint ganz in der Pose aufzugehen, die das in seinen üppigen Volumina eindrucksvolle und schwere Kostüm des Ritters ihr buchstäblich auferlegt. Im Vergleich zur Darstellung in Neureuthers Studienblatt, in dem die Figur in offener Schrittstellung aufgebaut und in den Handlungszusammenhang der Wappenübergabe

²¹⁴ Schrenck von Notzing 1981, Nr. 79.

²¹⁵ In der Sammlung der Schutz- und Angriffswaffen großer Helden war Ulrich Ritter von Schellenberg durch sein Landsknechtsschwert repräsentiert, das heute in der Waffensammlung der Wiener Hofjagd- und Rüstkammer verwahrt wird. Inwiefern der Ritter im *Armamentarium Heroicum* nach zeitgenössischen Porträts oder auf der Grundlage des Wissens um seine einstige Erscheinung dargestellt wurde, lässt sich nicht nachvollziehen. Typische Bekleidungsstücke des 16. Jahrhunderts, die diese Darstellung und Kaulbachs Wiederaufnahme des Motivs teilen, sind die prächtige Pelzschaube mit den durch kleine Schleifen verbundenen Schlitzzen, ein Wams mit den sich bauschenden, am Handgelenk zusammengefassten Ärmeln, die auffällige Kette und das prächtige Schwert. Der Ritter des *Armamentarium Heroicum* trägt eine fein gearbeitete Kniehose aus der charakteristisch geschlitzten Landsknechtsmode, die im Gemälde durch den Rock ersetzt wurde. Im Kupferstich lässt sich allerdings nicht ausmachen, ob der Porträtierte einen teils verdeckten Brustharnisch trägt oder ob es sich um ein textiles Gewand handelt. Vgl. Schrenck von Notzing 1981, Nr. 79.

²¹⁶ Vgl. Mosse 1987, S. 23–24.

eingebunden war, findet sich Kaulbachs Heinlein als Ritter von Schellenberg leicht aus der frontalen Achse gedreht und in enger und überkreuzter Schrittstellung gleichermaßen im Boden verschraubt. Sein in der Linken liegendes Schwert und die mit lässiger Eleganz in die Hüfte gestützte Rechte bekräftigen diese Sicherheit des in sich Ruhenden. Als zentraler Teil des Kostüms fungiert der gewölbte Brustharnisch mit den typischen Riefelungen, gegenüber der Neureuther-Studie ergänzt um die über den Rock reichenden eisernen Beintaschen, die die Prominenz der Rüstung im Bild nochmals erhöhen. Gemeinsam mit dem in zahlreichen Falten liegenden Rock, der üppigen Pelzschabe, den gebauschten Ärmeln des Wamses in der bunten Manier der Landsknechtstracht und der prächtigen Kette, die eine enorme Schulterbreite umfasst, sprechen alle Elemente des Kostüms von Größe, Gravität und potenzieller Ausdehnung – sogar die Riefelung des Brustharnischs scheint sich im Glanz des seitlich einfallenden Lichts aufzuspreizen.

Heinleins Auftreten besitzt eine bildliche Plausibilität, die keinen Zweifel an der Sicherheit und Leichtigkeit aufkommen lässt, mit der sich die Figur der Opulenz des Kostüms anzuverwandeln und sich dessen Wucht zu eigen zu machen vermag. Kaulbachs Figur verkörpert über das Kostüm des Ritters und die aus ihm gewonnene Pose die Würde, das Selbstbewusstsein und den Status, die dem ‚Altdeutschen‘ in Gestalt seiner signifikantesten und anschlussfähigsten Vertreter zugeschrieben wurde. Wie im Porträt eines Schauspielers in seiner Rolle, in dem zwar die beiden Ebenen unterscheidbar, aber nicht voneinander abzulösen sind, verbindet sich in der gerüsteten Figur der Habitus eines würdevollen Ritters mit dem des bürgerlichen Malers des 19. Jahrhunderts. So wird die im Gemälde hergestellte Überblendung der beiden Ebenen durch das Kostüm gezeigt, aber beide werden nicht gegeneinander ausspielt. Vielmehr erlaubt dieses Moment der Gleichzeitigkeit, den Anspruch und die Leistung der zeitgenössischen Künstler im Bild sichtbar zu machen, nämlich über Kunst und Kultur das ‚Altdeutsche‘ und das zeitgenössisch ‚Nationale‘ zusammenzubinden – eine Leistung oder ein Dienst, wie sie nach herrschenden Vorstellungen einst der ‚altdeutsche‘ Ritter zu erfüllen vermochte und der im Kampf rund um die ‚Kulturnation‘ im Verlauf des 19. Jahrhunderts durch die Künstler übernommen wurde. In Relation zur Auseinandersetzung der Nazarener mit mittelalterlichem Bildpersonal ist die gelebte Aneignung der Vergangenheit eine andere. Während die Nazarener eine der Vergangenheit entlehnte Lebensführung verfolgten, argumentieren ihre Bildfindungen in keiner Weise über die Figuren der eigenen Gegenwart als Träger eines bedeutenden Erbes: Gegen Kaulbachs in ihrer Präsenz eindrucksvolle Figur wirken die Ritterfiguren der nazarenischen Historienbilder eigentümlich verhalten, das historische Kostüm wie eine äußerliche Markierung für die Verortung in der Vergangenheit. Die physische Erfahrung des Kostüms Rüstung, dessen Wirkung auf den Trägerkörper und damit der Beitrag der Rüstung zur Aktualisierung des ritterlichen Habitus‘ spielt in den nazarenischen Figuren- und Körperentwürfen keine Rolle. Kaulbachs Bildnisse

markieren dagegen einen Schlüssel für den Einstieg in die Frage nach Körper und Rüstung: Das Verhältnis zwischen Körper und Artefakt, das ein wechselseitiges Reagieren einschließt und sich nicht im ‚oberflächlichen‘ Ausstaffieren mit einem den Modus des Historischen indizierenden Kostüm erschöpft, durchzieht die Auseinandersetzung mit der Rüstung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und erweist sich als überaus produktiv für dessen Körperimaginationen.

Die gelungene malerische Übersetzung der Funktion des Kostüms Rüstung, in der sich Träger und Anspruch gegenseitig bekräftigen, zeigt sich im Vergleich des Kaulbach-Gemäldes mit der fotografischen Aufnahme des Malers Claudius von Schraudolph (ABB. 15) anlässlich des Münchner Künstlerfests von 1876 unter dem Motto *Einzug Karls V. in den Augsburger Reichstag 1530*.²¹⁷ Schraudolph nimmt eine ähnliche Pose wie Heinlein im Gemälde ein und benutzt mit Harnischbrust, Pelzschaube und weitem Rock eine ähnliche Kostümierung. Diese weicht in dem atypischen Hut, Fausthandschuhen (Hentzen) und kurzem Schwert vom Gemälde ab. Beide Inszenierungen des kostümierten Künstlers zeigen die Vergangenheitsaneignung vermittelt des Kostüms und teilen die Inszenierungssituation in einem Atelier. Jedoch erscheint in der Fotografie der Maler als Ritter zwar gleichermaßen wuchtig, aber fast unbeholfen und plump. Die Unstimmigkeiten zwischen kompiliertem Kostüm und seinem Träger, aber auch der Bruch zwischen dem modernen Medium und dem altertümelnden Sujet treten in den Vordergrund. Im Gemälde dagegen wird die Inszenierung des ‚Altdeutschen‘ als solche zwar sichtbar, doch mit dem bekannten Vokabular repräsentativer feudaler Porträts vermag die Malerei die Integration des ‚Altdeutschen‘ in die eigene Gegenwart und deren Aufwertung durch die reaktivierte Vergangenheit evident zu machen. Was als Effekt der Wiedergewinnung von Auskünften über den ‚historischen Körper‘ und die Möglichkeit der Aneignung eines einstigen Habitus‘ vermittelt des Kostüms von Kugler beschrieben und für die Rüstung spezifiziert wurde, wird innerhalb des Gemäldes eindringlich präsentiert, indem die Darstellung Plausibilität und Stimmigkeit zwischen dem Körper und dem Kostüm Rüstung herstellt, die über die reine Passgenauigkeit hinausgeht. Die Fotografie dagegen hebt die Diskrepanz von Kostüm und Trägerkörper hervor und unterläuft den Versuch des ‚zeitgenössischen Körpers‘, sich den ritterlichen Habitus anzueignen.

Kaulbachs Gemälde markieren um die Jahrhundertmitte auch die Richtung, in der die Besetzung der Rüstung fortgesetzt wird: Als signifikantes Produkt der ‚altdeutschen‘ Kunst und Kultur ruft sie einen Horizont auf, der im weiteren Verlauf des Jahrhunderts im Ideologem der ‚Kulturnation‘ für die deutschen Staaten und das Deutsche Reich anhaltende politische Relevanz besitzt. Bereits Kaulbachs Gemälde präsentieren die Identifikation von Künstlern mit den Figuren von Ritter und Landsknecht in dem Begründungszu-

²¹⁷ Zum Festzug von 1876 vgl. Hartmann 1976 a, S. 237, Nr. 123.

sammenhang, der noch im 20. Jahrhundert aufgerufen wird: Die Aufgabe und Leistung des Künstlers entsprechen derjenigen, die einst von Rittern und Landsknechten für ihre Herren, aber auch für die gesamte Gesellschaft erbracht wurden. Aus diesem Argument leitet sich ebenso der Anspruch auf Status und Anerkennung ab, den der Künstler des 19. Jahrhunderts zu fordern und verteidigen hatte. Eine singuläre Position kommt dem Künstler durch seine direkte Beschäftigung mit dem Objekt Rüstung zu: Er eignet sich mit dem Nachvollzug des ritterlichen Habitus' eine spezifische Erfahrung an, die er in künstlerischen Werken aufbereitet, er aktiviert die ‚altdeutsche‘ Kultur und macht sie in einer ihrer Schlüsselfiguren wieder zugänglich und anschlussfähig.

Wilhelm von Diez' Ritter- und Landsknechtsgemälde als historistische Horizonterweiterung?

„Es war gewiss ein Irrtum, zu glauben, man könne alte Kultur einfach wieder so anziehen wie ein Ritterwams im Karneval – aber viel Schönes wurde aus diesem Irrtum dennoch geboren.“²¹⁸ Fritz von Ostini, Rezensent und Kritiker des Werkes von Wilhelm von Diez (1839–1907), formulierte diese Einschätzung anlässlich der Gedächtnisausstellung für den verstorbenen Münchner Künstler im Glaspalast 1907 und damit aus einem Abstand von einigen Jahrzehnten zur Entstehung von dessen ersten Landknechtsdarstellungen.²¹⁹ Dass von Ostini das „Ritterwams“ als signifikanter Vergleich für eine ganze „Kultur“ dienen konnte, legt für Diez' Werk die Vorstellung nahe, die Reaktivierung der ‚altdeutschen‘ Kultur könne durch das Hineinschlüpfen ins historische Kostüm befördert werden. Aus der Perspektive des frühen 20. Jahrhunderts kam der Rezensent allerdings zu einer abweichenden Bewertung dieses Übertragungsmanövers. Der Zeitgeschmack stand den historistischen Episoden der zweiten Jahrhunderthälfte teils kritisch gegenüber, doch waren Rüstungen in der deutschen Bildproduktion um 1900 noch immer zahlreich anzutreffen und sollten dies auch noch viele Jahre bleiben.

Der anhaltende Erfolg der Ritter- und Landsknechtsthemen innerhalb der Künstlerfeste und die ikonographische Etablierung dieser Sujets gingen Hand in Hand: Noch 1879, fast vierzig Jahre nach dem Dürer-Fest, forderte das *Waldfest* den Vergleich zwischen den Gemälden des Akademie-Professors Wilhelm von Diez und seiner Schule und dem Festszenario heraus. Der Einfluss der Diez-Schule manifestierte sich nicht nur in der Kunstproduktion, sondern auch „was man da oben auf der Hochebene über dem Isartal aufführte, das war nicht mehr und nicht weniger als eine sinnvoll aneinandergereihte Kette von Motiven der Bilder Diezens und seiner Schule, ins unerhört Malerische, Farbige

²¹⁸ Fritz von Ostini, Wilhelm von Diez, in: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, 17, 1908, S. 49–63, S. 53–54.

²¹⁹ In der Forschung wurde Wilhelm von Diez vor allem als Lehrer registriert, Werk und Künstlerperson wurden in einer Monographie bearbeitet: Kamm 1991.

und Bewegte übersetzte kulturgeschichtliche Genrestück.“²²⁰ Der Erfolg des Festes, das im Umkreis der Burg Schwaneck stattfand und die Bauernkriegszeit um 1525 wiederaufleben ließ, lag nicht zuletzt in der authentischen Ausstattung der Teilnehmer mit historischen, aus den Museen und Sammlungen entliehenen Rüstungen und Waffen begründet.²²¹ Diez' Anteil an der anhaltenden Konjunktur der Ritter- und Landsknechtsthematik, die im *Waldfest* einen Höhepunkt erreichte, ist einerseits seiner lebenslangen, bevorzugten Beschäftigung mit Sujets des historischen Genre aus dem 16. Jahrhundert und dem Dreißigjährigen Krieg zuzuschreiben, andererseits seiner beinahe vier Jahrzehnte wählenden Lehrtätigkeit an der Münchner Akademie.²²² Beide Faktoren waren für die Popularisierung des Themenkreises und dessen malerischer Behandlung in einem klar umrissenen Bildtypus verantwortlich. Neben einem umfangreichen graphischen Werk²²³ kommt in seinem malerischen Œuvre den Darstellungen von „Landsknechtswesen und Raubrittertum“²²⁴ mit mehr als einem Drittel von insgesamt 309 im Werkverzeichnis aufgeführten Arbeiten der weitaus größte Anteil zu. Darüber hinaus lassen sich auch die Darstellungen des *Hl. Georg*²²⁵ oder das *Selbstbildnis in Landsknechtstracht*²²⁶ als die Rüstung thematisierende Werke anführen.

Der zeitgenössischen Begeisterung für das ‚Altdeutsche‘ und seiner hohen Wertschätzung entsprechend zeigt sich in Diez' Landsknechts- und Ritterdarstellungen besonders auf motivischer Ebene die Auseinandersetzung mit den Vertretern ‚altdeutscher‘ Kunst. Der Orientierung an diesen Vorbildern sind etwa die Rüstungsformen der Spätgotik und der frühen deutschen Renaissance geschuldet, und auch in der oft steifen Haltung auf dem Pferd mit nach vorne gestreckten Unterschenkeln sind Diez' Figuren ganz der Tafelmalerei und Graphik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts verpflichtet.²²⁷ Diese enge Bezugnahme verleiht den Rüstungsdarstellungen die Anmutung von „Authentizität“, überhaupt zeichnen sich Diez' Ritter- und Landsknechtssujets durch eine Schilderung der Rüstung aus, die gleichsam jede Niete registriert.

²²⁰ Wolf 1925, S. 169.

²²¹ Vgl. Karl Stieler, *Aus Heimat und Fremde*, ohne Ort und Seitenzählung, zitiert in: Wolf 1925, S. 172.

²²² Wie eng die Verknüpfung zwischen Diez' künstlerischen Schaffen, dessen thematischer Ausrichtung und den gleichzeitigen Aktivitäten in Künstlervereinen und Festzügen gewesen sein muss, wird kaum beachtet. Auf seine Mitgliedschaft in verschiedenen Künstlervereinen und Mitarbeit bei verschiedenen Festen wird lediglich mit dem Schluss hingewiesen: „Für Diez' persönliche Kunstauffassung sollte das Wirken und Auftreten der Künstlervereine eine wesentliche Rolle in seiner Malerei spielen.“ Vgl. Kamm 1991, S. 10–14, Zitat S. 14.

²²³ Dieses umfasst u. a. Beiträge zum *Münchner Bilderbogen*, zum *Münchner Trachtenbuch* und Illustrationen für Friedrich von Schillers *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* (1871). Vgl. Kamm 1991, S. 36–39, S. 50–53, S. 59–61.

²²⁴ So die Einteilung von Kamm innerhalb des Werkverzeichnisses. Vgl. Kamm 1991, S. 203–243.

²²⁵ Besonders zwei Varianten: Hl. Georg, Öl auf Holz, 68,5 x 47,5 cm, 1897, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München; Hl. Georg, Öl auf Holz, 50 x 40 cm, ohne Datierung, Berlin, Alte Nationalgalerie.

²²⁶ Wilhelm Diez: Selbstbildnis in Landsknechtstracht, Öl auf Leinwand, 80,2 x 62 cm, Aufbewahrungsort unbekannt. Vgl. *Auktionskatalog Kunstauktionshaus Neumeister, Sammlung-Dr.-Georg-Schäfer-Stiftung*, Auktion 27. Februar 1999, München 1999, Nr. 55, S. 42. Im Auktionskatalog fälschlicherweise identifiziert als Kamm Nr. 270 (Kamm Nr. 264).

²²⁷ Wilhelm Diez: Hl. Georg, Öl auf Holz, 50 x 40 cm, ohne Datierung, Berlin, Alte Nationalgalerie.

Die *Ritter in Rüstung auf Kriegspfad* (ABB. 16) lassen ihre Orientierung an Dürers Meisterstich *Ritter, Tod und Teufel* (1513) (ABB. 17) in der engen Staffelnung der beiden Reiter, ihrer Haltung, aber auch in der detailgenauen Gestaltung der Rüstung erkennen. In ihrer Verortung im dichtesten Wald erinnern sie an einen verkleinerten Bildausschnitt von Albrecht Altdorfers *Hl. Georg* in der Münchner Pinakothek²²⁸. Während die Umgebung des Waldes in lockerer und summarischer Malweise dargestellt wird, steht die in vielfachen Lichtbrechungen schimmernde Rüstung, die vom vorderen der beiden Ritter zu Pferde in ganzer Pracht vorgeführt wird, im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Das Verharren der beiden Ritter mit aufgeschlagenem Visier ergänzen die ausschnitthaft im Hintergrund gezeigten Begleiter, die, im Gespräch vertieft, abgesehen und mit dem Pferd beschäftigt, den Handlungskontext zu den Ereignissen auf der *Kriegsfahrt* andeuten. Im Dickicht eines kleinen Wäldchens agieren auch die Figuren in Gemälde *Im Hinterhalt* (ABB. 18): Hier lauert eine Gruppe von Raubrittern, wie der Titel suggeriert, in Erwartung ihres nächsten Opfers. Während Diez' Bezugnahme auf seine großen Vorbilder in motivischer Hinsicht evident ist, zeigt sich in formal-kompositorischer und malerischer Hinsicht die Herangehensweise eines Malers des späten 19. Jahrhunderts, der sich von der bis dato an der Akademie gelehrt Malerei abhebt: Die Reitergruppe in einem lichten Wäldchen ist in feiner, aber teils flüssiger, flüchtiger und wenig konturbezogener Weise wiedergegeben. Dies verrät einerseits den Einfluss zeitgenössischer Freiluftmalerei, andererseits bezog sich Diez' koloristische und bewegte, offene Malerei auf die niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts, deren malerische Qualität als modern verstanden und intensiv rezipiert wurde.²²⁹

Die zahlreichen Überschneidungen des Motivs durch den Bildrand in *Im Hinterhalt*, beispielsweise der Lanze oder des von links ins Bild reichenden Pferdekopfes, die innerbildliche Staffelnung der Reiter zwischen dem Gehölz und die vielfältigen Blickbeziehungen lassen in dem kleinen Format ein dichtes Bezugssystem entstehen und weisen über den Bildraum hinaus. Zugleich erlaubt der enge Bildausschnitt – eine von Diez in vielen Gemälden verwandte kompositorische Strategie –, eine besondere Nähe des Betrachters zum Bildgegenstand herzustellen. Auch tragen die vielen Details – des Kostüms, aber auch der individuellen Physiognomie der Figuren, etwa den mit blondem Bismarck-Schnauzbar versehenen Gerüsteten oder das mächtige ramsnasige Pferd – dazu bei, den momentanen Eindruck einer historischen Szene zu schildern. Vorgeführt werden so scheinbar lebensnahe Details, die die Schilderung der Situation mit erzählerischen Verweisen anreichern. Wie *Im Hinterhalt* exemplarisch zeigt, nutzte Diez' Malerei künstleri-

²²⁸ Albrecht Altdorfer, Laubwald mit dem Hl. Georg, um 1510, 28 x 22 cm, Öl auf Pergament auf Leinwand, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München.

²²⁹ Vgl. Ebertshäuser 1979, S. 118.

sche Ansätze und Verfahren, die als neu und avanciert galten. Seine Bildsprache, die für seine Zeitgenossen (wenn auch nicht mehr aus gegenwärtiger Einschätzung) Modernität suggerierte und der sich in ähnlicher Weise auch die zeitgenössische Genremalerei bediente, unterstützte die Aktualität seiner ‚altdeutschen‘ Themen: Sie übersetzte die Unmittelbarkeit des Erlebens der Vergangenheit, die auch aus der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit der Landknechtskultur im Festwesen bezogen wurde, in eine moderne bildliche Form, gegen die Kaulbachs Ritter- und Landsknechtsfigur in ihrer statuarischen Anmutung nur wenig „lebensvoll“ erscheinen.

Wie Matthias Rogg darlegt, kam den Landsknechten in Beschreibungen des 16. Jahrhunderts durch bildliche Darstellungen, aber auch Schwänken und Liedern ein ambivalenter Status zu: Einerseits wurden sie mit positiven Werten als „abenteuerlustig, ehrlich [...] und] als Garanten staatlicher Macht und Ordnung“²³⁰ assoziiert, andererseits als „sitzenlos, [...] gefährlich und [...] außerhalb gesellschaftlich normierter Werte stehend“²³¹ wahrgenommen. Innerhalb der umfangreichen Graphikproduktion des 16. Jahrhunderts, die während des 19. Jahrhunderts intensiv rezipiert wurde, wurden die Landsknechte typisiert als stattliche, elegante Figuren dargestellt, deren physische Merkmale, Stärke und Virilität betont sind. Bereits dem Bürgertum des 16. und 17. Jahrhunderts diente der Landsknecht als Folie für die Abgrenzung der eigenen bürgerlichen Existenz; dies kann nicht weniger auch für die Einschätzung des 19. Jahrhunderts gelten. Den städtischen Bürger des 19. Jahrhunderts faszinierte darüber hinaus die archaische Aura und der kämpferisch-freiheitliche Habitus, die den Landsknecht umgab. Und nicht zuletzt war die Eigenschaft, dass es sich bei den Landsknechten um Söldner gehandelt hatte, die aus deutschen Gebieten stammten und erstmals für die Kriege Maximilians I. rekrutiert worden waren, wesentlich für die Rezeption als Repräsentanten des ‚Altdeutschen‘.

Die ikonographische Schnittmenge der Zuschreibungen an die historischen Landsknechte und an das ‚Altdeutsche‘ lässt sich bereits in der ersten Jahrhunderthälfte beobachten: So zeigen die Illustrationen Carl Philipp Fohrs (1795–1818) zu *Götz von Berlichingen*, Goethes Schauspiel über die Figur des berühmten Ritters und Landsknechtsführers, „dass unter altdeutsch: selbstbewusst, stark, energievoll, und kämpferisch, auch derb verstanden wurde.“²³² Die Beständigkeit der Vorstellung des kämpferischen, traditionell deutschen Landsknechts äußerte sich noch in Otto von Bismarcks (1815–1898) Kommentierung des Rüdesheimer Nationaldenkmals (Niederwalddenkmals) in Gestalt einer Germania (konzipiert 1871 und eingeweiht 1883), an deren Stelle Bismarck eher

²³⁰ Rogg 1998, S. 51.

²³¹ Rogg 1998, S. 51.

²³² Mattausch 1978 a, S. 80; zu Fohrs Beschäftigung mit *Götz von Berlichingen* vgl. Märker 2015, S. 39–40, S. 77–78.

einen Landsknecht als angemessen erachtet hätte.²³³ Die ganze Bandbreite der volkstümlichen und folkloristischen Vorstellungen vom „bunten Landknechtsleben“ mit positiven wie negativen Konnotationen nahm auch Diez auf: er zeigte den tapferen Recken, den Strauchdieb ebenso wie den Frauenhelden.

Die Eigenschaften der Malerei Diez', die seine Zeitgenossen so schätzten, nämlich die „unvergleichliche Meisterschaft, mit welcher Diez das alles so lebenssprühend zu schildern weiß“²³⁴, und sein „köstlicher Humor“²³⁵ rückten die historisch-anekdotischen Genredarstellungen aus dem Landsknechts- und Raubrittermilieu in die Aufmerksamkeit einer spezifischen Rezipienten- und Käufergruppe, für die Diez (und seine Adepten) die einmal gefundenen Sujets in zahlreichen Variationen wiederholten: Das ‚Altdeutsche‘ in kleinem Format – die Gemälde des „Landsknechtswesens und Raubrittertums“ überschreiten kaum die Seitenlänge von 50 Zentimetern²³⁶ – eroberte in diesen Gemälden die bürgerlichen Salons, Herren- und Wohnzimmer. So sind Diez' Gemälde als exemplarisch für eine Themensparte der Malerei zu verstehen, die die pittoresken Visionen, Typen und Charaktere des 16. und 17. Jahrhunderts in historischer Genauigkeit und lebendiger Schilderung der eigenen Gegenwart nahe zu rücken versuchte. Als bildkünstlerisches Pendant zu den auch im deutschen Sprachraum beliebten und weit verbreiteten historischen Romanen Walter Scotts, der gleichermaßen historische Fakten und Schicksale verknüpfte, aber auch zu den zeitgenössischen Revolutionsdramen um deutsche Landsknechtsführer²³⁷ lieferten Diez' Gemälde dem historisch interessierten Bürger das Anschauungsmaterial der ‚wilden Zeiten‘. Sie übersetzten die zeitgenössische Wiederaufführung der Vergangenheit in eine aus dem sicheren Heim des 19. Jahrhunderts, quasi aus dem Lehnstuhl zugängliche Perspektive, die Geschichte und Unterhaltungscharakter wie im ‚Docutainment‘ verband. Verwahrt in einem bürgerlich sanktionierten Medium, das sie auch den ‚wilden‘ Künstlerkreisen wieder entzog, wirkten die prominent eingesetzten Rüstungen und Landsknechtstrachten darin als Embleme eines anderen, abenteuerreichen Lebens, das gleichermaßen nahbar und in sicherer Ferne erschien.

²³³ Vgl. Frevert 1996, S. 159.

²³⁴ „Der köstliche Humor aber, mit der sie [die gute alte Zeit] uns Diez schildert, ergötzt uns umso mehr, je sicherer wir uns vor deren Wiederkehr glauben ... Noch mehr aber erfreut die unvergleichliche Meisterschaft, mit welcher Diez das alles so lebenssprühend zu schildern weiß, dass man ihm unbedingt glaubt.“ *Die Kunst für alle*, 2, 34, 1887, S. 362 („Unsere Bilder“).

²³⁵ *Die Kunst für alle*, 2, 23, 1887, S. 362 („Unsere Bilder“). Diez' Werke wurden in Besprechungen allgemein mit Topoi der Lebendigkeit, Wahrheit und der Augenzeugenschaft des Künstlers belegt, vgl. beispielhaft die Besprechungen durch Friedrich Pecht in: *Die Kunst für alle*, 1, 22, 1886, S. 311 („Die Berliner Jubiläumsausstellung, Das Sittenbild (Fortsetzung)“); *Die Kunst für alle*, 2, 10, 1887, S. 157 („Unsere Bilder“); *Die Kunst für alle*, 5, 3, 1889, S. 36 („Die erste Münchner Jahresausstellung 1889“); *Die Kunst für alle*, 4, 10, 1889, S. 157 („Unsere Bilder“).

²³⁶ Im Vergleich der Formate zeigt sich, dass zahlreiche Gemälde sogar oftmals noch in wesentlich kleinerem Format ausgeführt wurden, bis Diez ab den 1890er-Jahren schließlich die genannten Themen auch in wenigen großformatigen Gemälden (bis max. 160cm Seitenlänge) bearbeitete. Vgl. Kamm 1991, S. 203–243.

²³⁷ Eine Vorlage lieferte Goethes *Götz von Berlichingen* (1773), parallel zu Diez' Gemäldeproduktion Ferdinand Lassalles *Franz von Sickingen* (1858) oder Gerhard Hauptmanns *Florian Geyer* (1896).

Diese Ambivalenz von Zugänglichkeit und Distanznahme scheint der Rezeptionshaltung gegenüber der zeitgleichen, realistischen Genremalerei mit ihren Bauern- und ländlichen Alltagsszenen und der detailreichen Inszenierung ihres Lokalkolorits vergleichbar, die sich einer ähnlichen Ästhetik bediente wie das historische Genre. Mit der künstlerischen Vergegenwärtigung ihrer Sujets im bürgerlichen Kontext unternahmen beide einen „Rettungsversuch“, der darauf abzielte, aus den „vermeintliche[n] Schutzzonen einer unverbrauchten Innerlichkeit“²³⁸ eine Art ideeller Wertschöpfung abzuleiten. Bezeichnenderweise unterlagen beide Gattungen über die längste Zeit hinweg einer zuvorderst Geschmacksfragen geschuldeten, aber auch wissenschaftlichen Marginalisierung. Während jüngst für die realistische Genremalerei etwa am Beispiel Franz von Defreggers (1835–1921) diskutiert wird, „wie stark sie [die gründerzeitlichen Künstler] in damals neue Mechanismen der Kommerzialisierung ihrer Produkte eingebunden waren“,²³⁹ stehen Untersuchung und aktualisierte Bewertung für das historische Genre noch aus – doch scheint auch hier die Popularisierung ihrer altertümelnden Sujets durch die Verbreitung in verschiedenen Reproduktionsmedien in der gründerzeitlichen Bildkultur plausibel.

Im Unterschied zur programmatischen Identifikation der Maler mit dem ‚altdeutschen‘ Ritter und Landsknecht bei Kaulbach zeigte Diez den Blick von außen auf die Wiederaufführung der zwar sprechenden, aber zurückliegenden Epoche, der keine vordergründig (kunst-)politische Aussage enthielt. Unter diesem Blickwinkel wurde die Rüstung als kulturgeschichtliches Relikt wahrgenommen, die persönliche Identifikation mit der Rüstung durch den Künstler trat gänzlich in den Hintergrund, die Aktualisierung ihrer Bedeutung für die Gegenwart blieb aus. Diese Verschiebung, die im Verhältnis zu Kaulbachs Gerüsteten zunächst als Verlust erscheint, lieferte jedoch erst eine Folie, vor der sich neue Zugänge zur Rüstung abheben konnten: Diez’ malerisches ‚Anschauungsmaterial‘ mit seiner weiten Verbreitung schuf den Resonanzraum, in dem sich die gleichzeitigen und nachfolgenden Selbstdarstellungen der Künstler in Rüstung situierten. So konnte sich das im zeitgenössischen Bildvokabular kanonisierte Motiv Rüstung in seinen neuen Besetzungen umso stärker behaupten. Auf die Ausbildung und Impulse durch Diez wird die künstlerische Entwicklung einer ganzen Generation von Sezessionskünstlern und (deutschen) Impressionisten zurückgeführt,²⁴⁰ und es waren besonders Schüler von Diez, die auch die neue Auseinandersetzung mit der Rüstung aufnahmen. Mit der Übertragung des Rüstungsmotivs in veränderte Kontexte trat Diez’ ‚Salon-Ritterromantik‘ in den Hin-

²³⁸ Imorde et al. 2019, S. 9.

²³⁹ Imorde et al. 2019, S. 11; Peter Assmann, Peter Scholz, Angelika Irgens-Defregger u.a. (Hg.), *Defregger. Mythos - Missbrauch - Moderne*, Ausst.-Kat. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, München 2020.

²⁴⁰ Vgl. Horst Ludwig: Piloty, Diez und Lindenschmitt – Münchner Akademielehrer der Gründerzeit, in: *Die Münchner Schule 1850–1914*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, München 1979, S. 61–73, S. 70–71; Ebertshäuser 1979, S. 118–120.

tergrund. Die Rüstung und der Zustand des Gerüstet-Seins rückten in anderen Bezügen und Bedeutungsfeldern in den Fokus, Vergangenes und Gegenwärtiges verwandelten sich im Motiv der Rüstung einander an.

2. Existenzielle Kämpfe: Hans von Marées' Selbstbildnisse als Hl. Georg

Hans von Marées (1837–1887) gehörte derselben Generation an wie Wilhelm von Diez und war zeitweise ebenso in München tätig. Viele Jahre verbrachte er, teils gemeinsam mit Adolf von Hildebrandt (1847–1921), in Florenz und Rom und wird mit Anselm Feuerbach und Arnold Böcklin (1827–1901) unter die Gruppe der Deutschrömer (der zweiten Generation) gezählt. Nicht nur räumlich, sondern ebenso in Bezug auf seine künstlerische Position stand Marées fern des Kunstgeschehens in den deutschen Kunstzentren und ihren Akademien, wie es Diez beispielhaft verkörperte, und „wandte sich von Sujets ab, die motivisch seiner Epoche offensichtlich verpflichtet waren.“²⁴¹ Vielmehr versuchte er, allem historischen Relativismus und allen historistischen Themenfeldern entgegengesetzt, im Land der Antike Ursprüngliches und Bleibendes zu erarbeiten. Dennoch – wenn auch auf gänzlich anderem Weg – setzte sich Hans von Marées mit der Thematik gerüsteter Helden auseinander.

Marées' Beschäftigung mit dem Thema des Ritters zu Pferde, die sich auf die 1880er-Jahre konzentrierte, zeichnet dabei besonders aus, eine Verknüpfung zwischen einem allgemeinen Bild des gerüsteten Helden (in der Figur des Hl. Georg) und der Person des Künstlers herzustellen: Die Gemälde *Der Drachentöter* und *Der Hl. Georg* aus dem Triptychon der *Drei Reiter II* besitzen Selbstbildnischarakter und tragen autobiographisch motivierte Züge.²⁴² Der Anlass des *Drachentöters* (ABB. 19), die oft beschriebene Episode um die Auseinandersetzung zwischen Marées und seinem Mäzen Konrad Fiedler ist charakteristisch für das moderne Verhältnis von Künstler und Mäzen: Der Wunsch des Künstlers nach größerer finanzieller Unterstützung durch den Mäzen und Fiedlers Erwartung, endlich einige Werke Marées vollendet zu sehen, standen sich unversöhnlich gegenüber. Marées, dessen Lebensunterhalt seit Jahren durch die Unterstützung Fiedlers gesichert war und es auch weiterhin bleiben sollte, antwortete Fiedler folgendermaßen auf die innerhalb ihrer Korrespondenz auftretenden Spannungen:²⁴³

²⁴¹ Blum 2005, S. 282.

²⁴² Diese Deutungsrichtung, die von der lange Zeit für Marées vertretenen, von Julius Meier-Graefe begründeten formalistischen Interpretation abweicht, geht zurück auf Neuansätze der Bewertung Marées', die über die Lösung reiner Formprobleme hinaus die inhaltliche Dimension seiner Werke erschließen. Vgl. Lenz 1987; Schmidt 2003; Blum 2005.

²⁴³ Vgl. zu Entstehungsumständen des Gemäldes und seiner Interpretation: Lenz 1987, S. 12; Schmidt 2003, S. 89–93.

Die Antwort auf Ihren letzten Brief habe ich in einer Erlegung des Drachen niedergelegt: ein Miniaturbild, aber ich glaube, kein schlechtes. Kurz: Eines steht fest, Menschen können mich nicht mehr aus meinem Standpunkt herausdrängen. Klar und unerschrocken sehe ich der Zukunft entgegen. Wenn ich auch selber darüber zugrunde gehe, ohne einige wohlthätige Spuren wird meine Existenz nicht bleiben.²⁴⁴

Dieses Gemälde übersandte Marées an Fiedler nach Deutschland und markierte so seine Position in bildsprachlicher Weise aufs Deutlichste. Der *Drachentöter* zeigt den berittenen Heiligen Georg – ohne Helm, mit den klar erkennbaren Gesichtszügen des Künstlers – im Moment der Tötung des Drachens. Während der eindrucksvolle Schimmel des Heiligen nahezu die gesamte Breite des Formats ausfüllt, durchmisst seine prominente Lanze die Höhe des Bildträgers und trifft im rechten Vordergrund auf die weiße Halsinnenseite des sich ein letztes Mal umwendenden Drachens, auf den sich auch sein Blick richtet. Ausgezeichnet ist der Heilige durch einen in goldenen Glanzlichtern aufleuchtenden Harnisch. Dieser besitzt im Unterschied zu Diez' Darstellungen keine historisch-konkrete und detailorientierte Form, zieht aber nichtsdestoweniger die Aufmerksamkeit auf sich. Er steigert in der Kombination mit den Rot- und Weißtönen des aufgebauschten Mantels und des Schimmels vor dunklem Landschaftshintergrund und glühendem Himmel die vornehme Wirkung des Farbklangs. Erzählerische Elemente der Heiligenlegende (wie die belagerte Stadt oder die Prinzessin als Opfer des Drachens) sind gänzlich ausgeblendet, so dass die Aufmerksamkeit auf der Konfrontation der Gegner liegt. Besonderes Moment dieser Überblendung der Georgsikonographie mit dem Bildnis des Künstlers ist die Suspension des potenziellen dramatischen Gehalts im Kampf mit dem Drachen: Gesammelt und mit scheinbar minimalem Bewegungsaufwand führt die Figur die Lanze zum entscheidenden Stich. Zugleich nutzt die Bildanlage die höchste Form der Herrschern und Feldherren vorbehaltenen profanen Repräsentation im Reiterbildnis, die dem Porträtierten, in diesem Falle also Marées als dem Heiligen, die größtmögliche Würde verleiht.²⁴⁵ Diesen Gestus der Selbstbehauptung – zumal gegenüber einem gänzlich unwürdigen Gegner – richtete Marées in der konkreten Situation der Auseinandersetzung mit Fiedler gegen den Mäzen. Nicht weniger aber ist er als exemplarisches Beispiel der pointierten visuellen Selbstbehauptung seines Künstlertums zu verstehen.²⁴⁶

²⁴⁴ Brief 223 (3. Juli 1880 an Konrad Fiedler), in: Marées 1987, S. 217.

²⁴⁵ Die Vertrautheit mit dem Typus des Reiterbildnisses lässt sich bei Marées auf eine der durch den Grafen von Schack in Auftrag gegebenen Kopien zurückführen: Marées fertigte 1865 eine Kopie des in Florenz befindlichen Reiterbildnisses Philipps IV. von Velázquez – einer ikonischen Bildfindung für das Reiterbildnis – an, bei dem es sich um eine verkleinerte Variante (möglicherweise eine Werkstattarbeit) des Reiterbildnisses für den Saal der Reiche im Buen Retiro-Palast in Madrid handelt. Hans von Marées, Reiterbildnis Philipps IV., 1865, Öl auf Leinwand, 126,5 x 91,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie; vgl. Ausst.-Kat. München 1987 a, S. 351, Kat.-Nr. 124. Zu Marées' Auseinandersetzung mit Bildformeln des Herrscher- und Soldatenbildnisses, insbesondere den Stab-, Standarten- und Lanzenträgern vgl. Blum 2005, S. 219–220.

²⁴⁶ Anlass zur Verteidigung hatte Marées insofern, als sich sein Schaffen nach der Arbeit an den Fresken für die Zoologische Station in Neapel (ausgeführt 1873) nicht mehr mit vergleichbarem Ertrag präsentierte, er nur

Dass Marées seinen Kampfeswillen und seine Durchsetzungskraft in der Figur des Heiligen Georg visualisierte, lässt sich übereinstimmenden Interpretationen folgend als Assoziation seiner selbst mit der durch den Heiligen vertretenen Moral verstehen, schließlich ist dieser ein Vertreter christlichen Heldentums.²⁴⁷ Wie die Allusion an das Reiterbildnis markiert die Identifikation mit dem Heiligen eine besondere Höhenlage und beansprucht gegenüber den zahlreichen anderen, im gründerzeitlichen Deutschland so beliebten gerüsteten (historischen) Figuren eine Sonderstellung.²⁴⁸ Nicht umsonst fungiert der Hl. Georg traditionell als Patron der adeligen Ritterorden und verkörpert dabei das Ideal ritterlicher und kämpferischer Tugenden, während die Ikonographie seines Drachenkampfes zu Pferde gerade durch den Adel bevorzugt wurde.²⁴⁹ Wie von Catharina Hasenclever dargelegt, erlangte unter Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861) die Figur des Hl. Georg neue Bedeutung für das preußische Königshaus. Diese gelangte in öffentlicher Skulptur wie in den für den persönlichen Gebrauch angefertigten Zeichnungen des Königs mit wiederkehrenden Georgsmotiven zum Ausdruck, in denen sich Friedrich Wilhelm IV. der Übermacht im Streit gegen den Unglauben und besonders gegen die durch die Französische Revolution verkörperten Werte versicherte.²⁵⁰

Wie Marées schriftliche Äußerungen und Berichte seiner Zeitgenossen belegen, sah er sein künstlerisches Schaffen aufs Engste mit seiner Persönlichkeit, seiner charakterlichen Disposition und inneren Haltung verknüpft – und all diese Faktoren schienen für ihn durch seine adelige Herkunft an gute Voraussetzungen und zugleich an hohe Anforderungen gebunden.²⁵¹ So konstatierte er: „Die Kunst ist durchaus aristokratisch. Adel der

wenige Arbeiten abschließen konnte, seine Bildfindungen nicht dem Zeitgeschmack entsprachen und er sich weder durch Aufträge noch freie Verkäufe finanzieren und behaupten konnte. Seine durch Konrad Fiedler angestoßene Wahrnehmung als talentierter intellektueller Künstler, dessen Arbeiten aber ihren intendierten Gehalt aber nur ungenügend umsetzten, verfestigte sich bis nach seinem Tod und schlug sich in lange akzeptierten Einordnungen als „verhinderter Moderner“ nieder. Vgl. für eine überblicksartige, biographische Einordnung seiner Arbeit und ihrem Verhältnis zu Zeitgenossen: Lenz 1987, bes. S. 15–24. Zur Rezeption und Fiedlers Urteil vgl. Marées 1987, S. 354–358.

²⁴⁷ Vgl. Lenz 1987, S. 12; Domm 1989, S. 52; Schmidt 2003, S. 90.

²⁴⁸ Die Höhenlage dieses kämpferisch-moralisch konnotierten Sujets veranschaulicht ebenso eine Medaille auf Bismarck, die diesen als reitenden Hl. Georg darstellt und darin den Kampf und Sieg des Reichskanzlers gegen den Erzfeind Frankreich versinnbildlicht: Fritz Schaper, Medaille zum 80. Geburtstag Bismarcks, 1895, Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett. Abb. in: Bernhard Maaz, *Skulptur in Deutschland. Zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg*, 2 Bde., Bd. 2, S. 455, Nr. 584 a u. b. Die Medaille fand Eingang in die in einem *Bismarck-Museum* zugänglich gemachte Sammlung von Geschenken an Bismarck, publiziert als: A. de Grousilliers, *Das Bismarck-Museum in Bild und Wort. Ein Denkmal deutscher Dankbarkeit*, Berlin 1899, S. 48, Tafel 32: Bronze-Medaille des Hamburger Senats.

²⁴⁹ Vgl. zur Ikonographie des Heiligen Georg: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 6, Ikonographie der Heiligen: Von Crescentianus von Tunis bis Innocentia, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom u.a. 1974, Sp. 365–390; sowie: Hahn 2001, S. 77–91.

²⁵⁰ Vgl. Hasenclever 2010. Während die Georgsdarstellungen unter König Friedrich Wilhelm IV. von den Zeitgenossen noch kritisch aufgenommen wurden, ist davon auszugehen, dass sich mit dem Krieg gegen Frankreich und der Reichsgründung diese Haltung zur positiven Bewertung verschob, gerade was die persönliche Bezugnahme der Hohenzollernherrscher auf den Ritterheiligen betraf. Ausführlich auch in: Catharina Hasenclever, *Gotisches Mittelalter und Gottesgnadentum in den Zeichnungen Friedrich Wilhelm IV. Herrschaftslegitimierung zwischen Revolution und Restauration*, Berlin 2005, S. 206–219.

²⁵¹ Vgl. Domm 1989, S. 37–44.

Gesinnung ist für Kunsttreibende und Kunstfördernde *conditio sine qua non*.²⁵² Für sein Selbstverständnis zentral waren daher Werte wie Beharrlichkeit, Standhaftigkeit, Glaube und Treue sich selbst und anderen gegenüber, er strebte nach dem „Rechte[n], Gute[n] und Wahre[n]“,²⁵³ kurz, er fühlte sich einem Kodex der Ritterlichkeit verpflichtet.²⁵⁴ Seine Ritterlichkeit gegenüber dem anderen Geschlecht zeigte sich unter anderem darin, sich Melanie Tauber, einer Schülerin, die er zu heiraten plante, im Briefverkehr als „Ritter Hans“ zu empfehlen. Zugleich besaß Marées persönlicher Tugendkanon aber auch eine andere Facette: Er sah den Kampf – einem darwinistischen, möglicherweise aber auch nietzscheanischen Denken verpflichtet – als ein Prinzip, das gleichsam alle Bereiche des Lebens und Schaffens durchdringe.²⁵⁵

Diese biographischen und charakterlichen Faktoren, die quasi eine innere Übereinstimmung mit den durch den Heiligen verkörperten Werten hervorbrachten, erklären Marées' Identifikation mit dem Hl. Georg, über den er seinem männlichen Tugendkodex eine bildliche Form verleihen konnte. Gerd Blum hebt im Kontext der autobiographischen Malerei Marées' hervor, dass dieser oftmals eine Art ‚wörtliche‘ Darstellungsweise seiner Ideale verfolgte: So stellte er das in seiner Korrespondenz mit Fiedler und Hildebrandt vielfach beschworene, metaphorische Bild des „Bei-der-Stange-Bleibens“, das Festhalten an der künstlerischen Auffassung, in den Figuren des Stab-, Fahnen- oder Lanzenträgers dar.²⁵⁶ Auch der *Drachentöter* ist in diesem Rahmen zu verorten, wengleich hier der Transfer in die Bildsprache den Dargestellten durch die Gattung der Historie weiter aufwertet – zu einer aristokratisch konnotierten Figur des Heiligen, der das ritterliche Tugendethos schlechthin verkörpert. In seiner Engführung der sakralen Georgsikonographie und des profanen Selbstporträts im Kostüm ist sicher nicht beliebig, dass sich Marées als Georg gerade mit einem golden aufleuchtenden Harnisch und nicht der gewöhnlichen eisernen Rüstung mit ihren silbernen Reflexen bewehrt hat. In Gestalt des moralischen Kämpfers erfüllt das Gerüstet-Sein im glänzenden goldenen Panzer für Marées eine zweifache Funktion: So lässt die Panzerung keinen Zweifel an seiner Unverletzlichkeit und damit an seinem Sieg (folglich an der Durchsetzung seiner künstlerischen Absichten); wichtiger noch aber, seine goldglänzende Erscheinung beseitigt jeden Zweifel an der Qualität seiner (innerlichen, moralischen, aber auch statusmäßigen) Auszeichnung. In Christian Lenz' Worten: „Zeichen dieses Auserwähltseins ist im Bilde die golde-

²⁵² Brief 264 (15. Juli 1883 an Konrad Fiedler), in: Marées 1987, S. 264.

²⁵³ Brief 156 (17. Sept 1881 an Konrad Fiedler), in: Hans von Marées, *Briefe*, München 1920, S. 197. Im Zusammenhang: „Lieber Fiedler! Wer sich bewusst ist, tagtäglich das Rechte, Gute und Wahre, so weit er es erkennt vor Augen zu haben und darnach zu handeln, kann sich wohl darüber hinwegsetzen, wie Menschen sein Thun und Lassen deuteln. Diese Präambel schicke ich voraus, um Ihnen auch in diesem Jahre wie immer aufrichtig Glück zu wünschen zu Ihrem Geburtstag. Ihr treuer Marées.“

²⁵⁴ Vgl. dazu ausführlich Domm 1989, S. 37–44, bes. S. 39–41; Schmidt 2003, S. 90–91; Blum 2005, S. 284–286.

²⁵⁵ Vgl. Domm 1987, S. 40–41; Schmidt 2003, S. 91–92; Blum 2005, S. 284.

²⁵⁶ Vgl. Blum 2005, S. 216–219.

ne Rüstung. [...] Er feiert also nicht allein sich, sondern auch seine Kunst, indem er demonstriert, welche Macht und Schönheit ihm in die Hand gelegt sind. Nicht nur er wird seine Feinde überwinden, auch seine Kunst wird siegreich sein.“²⁵⁷

Marées' wiederholte Beschäftigung mit dem Thema des gerüsteten Kämpfers zu Pferde lässt sich jedoch nicht nur als biographisch motivierte künstlerische Äußerung verstehen, vielmehr besitzt sie Aussagekraft über seine singuläre Person hinaus: Neben dem *Drachentöter* können der *Sieger*²⁵⁸, der *Gewappnete Reiter*²⁵⁹ und die rechte Tafel des Münchner Reiter-Triptychons²⁶⁰ mit dem *Hl. Georg* (ABB. 20) sowie die erste Version dieses Gemäldes in Berlin²⁶¹ ebenso als Manifestation der Vorstellungen des Heroischen und Kämpferischen verstanden werden, die Mentalität und Ideologie der gründerzeitlichen Gesellschaft durchdrangen. Gerd Blum weist eindringlich darauf hin, Marées nicht als Künstlerfigur zu sehen, die dank der scheinbaren Zeitlosigkeit ihrer Themen eine isolierte Position besetzt, sondern die mentalitätsgeschichtliche Bezüge zu seiner Zeit ernst zu nehmen und für das Verständnis seiner Werke nutzbar zu machen.²⁶² So lässt sich anhand seiner Arbeiten beispielhaft erkennen, wie weit die Konzepte heldenhaften Daseins in die Gedankenwelt eingesunken und in dieser verankert waren, so dass sie in verschiedenen Bildformeln, darunter der des Ritters und nicht zuletzt des gerüsteten Künstlers, zu Tage zu treten vermochten.

Eine noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorgenommene Definition des Begriffes Held hätte Marées sicherlich als mit seinem Selbstverständnis als Mensch und Künstler übereinstimmend betrachtet, erscheint diese seiner eigenen Rhetorik doch eng verwandt:

Held ist Derjenige, der allen Gefahren und Hindernissen zum Trotz das Hauptziel seiner Thätigkeit unverrückt im Auge behält und mit aller Anstrengung darauf lossteuert. [...] Der Charakter des Helden besteht in seinem Gleichgewicht zwischen Geist und Muth. Ersterer muss ihm sogar sagen, wie weit seine Kräfte ihm

²⁵⁷ Lenz 1987, S. 12.

²⁵⁸ Hans von Marées: Der Sieger, um 1883, schwarze Stifte und Pinsel in Grau auf graugrünlichem Papier, 173 x 147 cm, Staatliche Graphische Sammlung, München, vgl. *Hans von Marées. Zeichnungen. Eigener Bestand*, Ausst.-Kat. Staatliche Graphische Sammlung München, [München] 1987, S. 58, Abb. S. 293; zur Funktion als Karton für ein Wandgemälde in der Nationalgalerie Berlin vgl. Schmidt 2003, S. 181–183; zur Einschätzung als „eine Art Vorstufe“ zum Hl. Georg des Reitertriptychons vgl. Ausst.-Kat. München 1987 a, S. 281.

²⁵⁹ Hans von Marées: Gewappneter Reiter, um 1883, Rötöl, 43,2 x 56,3 cm, Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Abb. in: Ausst.-Kat. München 1987 a, Kat.-Nr. 63, S. 259.

²⁶⁰ Hans von Marées: Die drei Reiter II: Hl. Martin, Öl und Tempera auf Leinwand, 183,2 x 117,2 cm, Abb.: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/wq4jjzR4Wo>; Hl. Hubertus, Öl und Tempera auf Leinwand, 182,7 x 117,7 cm, Abb.: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/9pL3Q354eb>; Hl. Georg, Öl und Tempera auf Leinwand, 183,3 x 117,2 cm; um 1885, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München.

²⁶¹ Hans von Marées: Hl. Georg, 1880–1882, erste Fassung, Öl und Tempera auf Holz, 180 x 105 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie Berlin, Abb. in: Kat. Berlin 2001, Kat.-Nr. 294, S. 259.

²⁶² Vgl. Blum 2005, S. 281–296.

*zu gehen erlauben, er bestimmt das Ziel seiner kriegerischen Tätigkeit; der letztere befähigt ihn, die Hindernisse zu überwinden, welche der Feind ihm entgegenstellt.*²⁶³

Der Vorstellung des Heroisch-Kämpferischen, die parallel zur realen militärischen Aufrüstung im deutschen Kaiserreich eindringlich beschworen wurde, diente der Ritter, insbesondere die Idealfigur des tugendhaften Ritters, als mustergültige Verkörperung. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts spielte das Ideal des tugendhaften Ritters – auch in Gestalt des Hl. Georg – in den Burschenschaften und Studentenzirkeln eine wichtige Rolle. Diese traten nach den Befreiungskriegen für die nationale Einheit anstelle der deutschen Kleinstaaten ein, wobei soziopolitische Strukturen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit den historischen Legitimationszusammenhang ihrer radikalen Forderungen lieferten. Den in der Figur des Ritters verkörperten Ehren- und Tugendkodex verbanden die seine neuen Adepten – Studenten und junge Künstler – mit ihrer progressiven politischen Haltung, so dass „altdeutsche Tracht und Rüstung in Studentenzirkeln als Camouflage antimonarchischer Gesinnung“²⁶⁴ dienen konnten.²⁶⁵ Beispielhaft tritt dies in den Zeichnungen Carl Philipp Fohrs zutage, die sein studentisches Umfeld der Heidelberger Burschenschaft *Teutonia* in den Jahren zwischen 1814 und 1816 schildern: So erscheint Fohrs Freund August Adolf Ludwig Follen (1794–1855), ein radikaler Burschenschaftler, der auch dank seiner eindrücklichen Erscheinung besonders hervortrat, mehrfach in einer Rüstung: Ein Brustbildnis (ABB. 21) fokussiert den in dunkler Pinselzeichnung und Feder dargestellten Ätzdekor des Harnischs im Kontrast zu den im aufgeschlagenen Visier erscheinenden, feinen Gesichtszügen Follens. Auf anderen Blättern zeigt Fohr sich selbst, Follen und seine Anhänger in mittelalterlichem Gewand versammelt zur Tafelrunde²⁶⁶ oder beim Hantieren mit Waffen und Rüstungen in der Studentenstube (ABB. 22).²⁶⁷ Zugleich sah sich der preußische Kronprinz Friedrich Wilhelm und spätere König Friedrich Wilhelm IV. bereits in seinen Jugendjahren in einem auf seine Zeichnung zurückgeführten, um 1820 entstandenen Gemälde als gerüsteter Ritter, der sich im

²⁶³ *Rheinisches Conversations Lexicon oder enzyklopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, hg. von einer Gesellschaft rheinländischer Gelehrten, 12 Bde., Bd. 6, Köln 1839, S. 395 f., zitiert nach: Reiling et al. 2011 b, S. 9–10.

²⁶⁴ Hoffmann-Curtius 2006, S. 55.

²⁶⁵ Vgl. Mattausch 1978 a, S. 83–84; Wolbert 1980, S. 22: „Diese romantische Verklärung des Ritterbildes erfuhr eine deutliche Verschiebung ins Politische während und nach den Freiheitskriegen (1813–1814): die liberal und demokratisch orientierten Burschenschaften, für die der deutsche Nationalstaat zu den entscheidenden Forderungen gehörte, wählten sich den Ritter und die Rittertugenden als ein zugleich rückwärtsge wandtes wie tendenziell fortschrittliches Leitbild.“

²⁶⁶ Carl Philipp Fohr: *Versammlung von Heidelberger Freunden Fohrs als ritterliche Tafelrunde*, Feder in Grau über Bleistift, 17,0 x 23,0 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Abb. in: *Carl Philipp Fohr. Romantik – Landschaft und Historie. Katalog der Zeichnungen und Aquarelle im Hessischen Landesmuseum Darmstadt und Gemälde aus Privatbesitz*, bearbeitet von Peter Märker, Heidelberg 1995, Kat.-Nr. 335, S. 327.

²⁶⁷ Zum Kontext vgl. Märker 2015, S. 67–69; Peter Märker, „Er wäre mit der Zeit auch Historienmaler geworden.“ Zur Kunst Carl Philipp Fohrs, in: *Carl Philipp Fohr. Romantik – Landschaft und Historie. Katalog der Zeichnungen und Aquarelle im Hessischen Landesmuseum Darmstadt und Gemälde aus Privatbesitz*, bearbeitet von Peter Märker, Heidelberg 1995, S. 38–39.

Kampf um den Glauben verdient machte.²⁶⁸ Gerade der Hl. Georg wurde also durchaus von unterschiedlichen Lagern rezipiert und seine Stärke mit der jeweils eigenen Sache in Verbindung zu bringen gesucht. Mit der Reichsgründung 1871 wurde die parallele Indienstnahme des Heiligen durch Kaiserhaus wie bürgerliche Heldenbegeisterung möglich.

Ein früher Impuls für die Förderung der Vorstellungen des Heldenhaften ist in der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht im Zuge der preußischen Reformen zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu sehen.²⁶⁹ Diese schuf die gleichsam „demokratisierte“, allen Bürgern unabhängig von sozialem Stand und Einkommen zugängliche Möglichkeit, sich als (männlicher) „Bürger im Waffenrock“ und damit als soldatischer Held auf dem Schlachtfeld im Sinne des einsetzenden Nationalbewusstseins um die eigene Nation verdient zu machen. Heroismus wurde fortan nicht nur mit übermenschlichen Taten und gefährlichen Abenteuern verbunden, sondern, über individuelle Motivationen und Ziele hinausweisend, unmittelbar mit der Idee der Nation verknüpft.²⁷⁰ Zugleich wurde die Nation in Begriffen und Eigenschaften beschrieben, die der männlich kodierten Sphäre angehören und mit Vorstellungen des Gerüstet-Seins und des Ritterlichen übereinstimmen: so sei die Nation „wehrhaft, stark, gewappnet, [...] lasse sich nicht demütigen und in ihrer Ehre kränken, [...] scheue den Kampf nicht.“²⁷¹ Eine entschiedene Abgrenzung dieses „genuin maskuline[n] Projekt[s]“ der deutschen Nation fand auch durch die diskursive Gegenüberstellung mit dem negativ-weiblich kodierten Frankreich statt, das jede Form von Tapferkeit, Entschlossenheit und Disziplin entbehre.²⁷²

Nach Ute Frevert war „der durchgängige Bezug auf das Militärisch-Mannhafte“ das Verbindungsglied unterschiedlicher politischer und gesellschaftlicher Gruppen, definierten sich doch konservativ monarchistisch gesinnte Patrioten wie der liberal-bürgerliche Teil der Nation „als wehrhaft und militärisch potent“.²⁷³ Parallel zum konkreten Soldatendasein setzte die theoretisch-intellektuelle Auseinandersetzung mit aktualisierten Konzepten des Heldentums eine zweite Marke auf der geistigen Landkarte von Bürgertum und ‚Geistesaristokratie‘, der sich auch Marées zugehörig sah. Philosophen, Historiker

²⁶⁸ Vgl. Hasenclever 2010, Abschnitt 4. Friederike Wilhelmine, Königin der Niederlande: Friedrich Wilhelm (IV.) und seine als „Johanna von Aragonien“ gekleidete Tante Friederike Wilhelmine vor einem Madonnenbild; um 1820, Öl auf Leinwand, ehemals Berlin, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Schloss Berlin, z. Zt. nicht nachweisbar.

²⁶⁹ Dazu die Untersuchungen Ute Freverts, in Auswahl: Frevert 2010; Frevert 1998; zur Durchsetzung und allmählichen Akzeptanz der allgemeinen Wehrpflicht: Ute Frevert, Das jakobinische Modell: Allgemeine Wehrpflicht und Nationsbildung in Preußen-Deutschland, in: dies. (Hg.), *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1997 (=Industrielle Welt, Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, hg. von Reinhart Kosellek und M. Rainer Lepsius, Bd. 58), S. 17–47.

²⁷⁰ Vgl. Frevert 2010, S. 804 u. 806–807. Für das Konzept der „deutschen Nation“ wurde im zeitgenössischen Diskurs betont, diese habe auf den Schlachtfeldern und in der Auseinandersetzung mit dem französischen „Erzfeind“ „zu sich selbst gefunden“. Daher wurden vorzugsweise militärisch-soldatische Helden statt der „Geisteshelden“ als Nationalhelden des Kaiserreichs betrachtet. Zum militärisch-soldatisch ausgezeichneten Nationalhelden vgl. Reiling et al. 2011 b, S. 8.

²⁷¹ Frevert 1996, S. 154.

²⁷² Frevert 1996, S. 157.

²⁷³ Frevert 1996, S. 156.

und Soziologen, darunter Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Thomas Carlyle, Friedrich Nietzsche, Max Weber und Jacob Burckhardt setzten sich teils intensiv mit unterschiedlichen Konzepten des Heldentums und der ‚großen Männer‘ auseinander und wurden durch ihre Zeitgenossen intensiv rezipiert.²⁷⁴ Auf dem Feld der Philologie und im Zuge der romantischen Beschäftigung mit der Volksdichtung vollzog sich die Wiederentdeckung mittelalterlicher Heldenepen, unter denen das Nibelungenlied größte Bedeutung erlangte. Die um 1800 einsetzende Rezeption der aus dem Mittelhochdeutschen übertragenen Sage widmete diese zum Nationalepos um, dessen mittelalterlich-aristokratische Helden zu Mustern allgemeiner, bürgerlich-männlicher Tugend und Vorbildern für die Erziehung der (männlichen) Jugend aufstiegen.²⁷⁵ Nicht zuletzt sorgten bildkünstlerische Interpretationen des Nibelungenepos – wie Joachim Heinzle beispielhaft für Peter von Cornelius’ Kupferstichzyklus dargelegt hat – für die Konstruktion und Durchsetzung ‚deutscher Tugenden‘ wie Treue und Stärke, die sich insbesondere im Handeln des Helden Siegfried manifestieren.²⁷⁶ Eine für die Rezeption der Nibelungensage im 19. Jahrhundert nicht hoch genug zu schätzende Verbindung führt zu Richard Wagner, dessen Bühnenfestspiele die Figuren der Nibelungen zum Inbegriff des Heroischen aufsteigen ließen.²⁷⁷ Zugleich stilisierte sich Wagner selbst zu einer ebensolchen Figur des künstlerischen Schöpfer- und Heldentums. Seine bereits zu Lebzeiten gefeierte und als übermenschlich verstandene Person verhalf neben den omnipräsenten militärischen Kriegshelden dem geistigen und künstlerischen Heroismus zu neuen Ehren.

Auch wenn die Zusammenhänge von Heroismus und Nationalismus im 19. Jahrhundert hier nur angedeutet werden können und im Gang der Argumentation um weitere

²⁷⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Bd. 1, Berlin 1976 (erste Ausgabe 1835); Jacob Burckhardt, *Über das Studium der Geschichte. Der Text der „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Handschriften*, hg. v. Peter Ganz, München 1987 (erste Ausgabe 1870); Thomas Carlyle, *Über Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte. Sechs Vorlesungen*, erste Ausgabe Berlin 1853 (engl. Erstausgabe 1841); Max Weber, *Der Nationalstaat und die Volkswirtschaftspolitik*, in: ders., *Gesammelte politische Schriften*, zweite Auflage, Tübingen 1958, S. 1–25 (Antrittsvorlesung Freiburg 1895); zu Nietzsche vgl. Kap. III 4; zur Typisierung des Heroischen (den „romantic, epic und messianic hero“) vgl. Simon Williams, *Wagner and the romantic hero*, Cambridge 2004, S. 5–19. Zu den sozialhistorischen Bedingungen des ‚großen Mannes‘ im Vergleich zum ‚Helden‘ vgl. Michael Gamper, *Ausstrahlung und Einbildung. Der ‚große Mann‘ im 19. Jahrhundert*, in: Jesko Reiling und Carsten Rohde (Hg.), *Das 19. Jahrhundert und seine Helden. Literarische Figurationen des (Post-)Heroischen*, Bielefeld 2011, S. 173–198, bes. S. 173–181.

²⁷⁵ Vgl. Frevert 1998, S. 324–325; Frevert 2010, S. 804–805; Herfried Münkler, *Die Deutschen und ihre Mythen*, Berlin 2009, S. 69–107. Ein Beispiel der Überblendung des Nibelungen-Siegfrieds mit der Ikonographie des Hl. Georg führt Hasenclever mit den von Karl Wilhelm Kolbe ausgeführten Fresken an den Kolonnaden im Potsdamer Marmorpalais (1848) an. Vgl. Hasenclever 2010, Abschnitt 13.

²⁷⁶ Vgl. Joachim Heinzle, *Bilder fürs Vaterland. Peter Cornelius erfindet das Nibelungenlied*, in: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat und David Ganz (Hg.), *Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, S. 212–229.

²⁷⁷ Vgl. Roswita Mattausch und Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Vom Nationalepos zur Weltanschauungsoper. Die Rezeption des Nibelungenliedes 1800–1918*, in: *Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewusstseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1978, 303–315; Tobis Janz, *Wagner, Siegfried und die (post-)heroische Moderne*, in: ders. (Hg.), *Wagners Siegfried und die (post-)heroische Moderne. Beiträge des Hamburger Symposions 22.–25. Oktober 2009* (= Wagner in der Diskussion, 5), S. 9–39, S. 9–21.

Beispiele ‚künstlerischen Heldentums‘ erweitert werden, so wird bereits deutlich, dass die Eigenschaften und Ansichten, die als Marées‘ persönliche Haltung beschrieben wurden, in auffälliger Weise mit den Vorstellungen heroischer Männlichkeit im deutschen Kaiserreich übereinstimmen. Die Wechselwirkungen einer solchen Konstellation bestanden sicherlich auf verschiedenen Ebenen: Dass die Zeitumstände Marées zu einem noch entschiedeneren Verfechter seiner ritterlichen Tugendethik machten, oder umgekehrt ein neues Männlichkeitskonzept von zeitgenössischen Trägern der vormals aristokratischen Verhaltensnormen profitierte, ist gleichermaßen vorstellbar. Festzuhalten bleibt, in seinen Ritterfiguren scheinen die sich gegenseitig überlagernden und durchdringenden Vorstellungen von ritterlichem Tugendideal, Heroismus und einem impliziten Nationalismus kondensiert. Wie in der Marées-Forschung dargelegt, zeichnet Marées im Triptychon *Die Drei Reiter II*²⁷⁸ das dreifache Bild menschlichen Daseins: Neben dem barmherzigen Hl. Martin und dem in der Schau des Geistigen und der Naturwahrheit versunkenen Hl. Hubertus figuriert der Hl. Georg als Repräsentant des aktiven, kämpferischen Lebens. Marées verfolgte mit diesen Heiligen die Darstellung des „Rechten, Guten und Wahren“, dem er sich gleichermaßen verpflichtet sah.²⁷⁹ Zugleich ist dies aber auch als eine Darstellung der Marées’schen „Idealvorstellungen vom Künstler“ zu sehen, die gerade in seiner „angedeuteten Selbstheroisierung“ „den unbeugsamen, jeglicher Kritik an seiner Kunst entschieden begegnenden Charakter Marées [verraten], den auch die Briefe eindringlich belegen.“²⁸⁰ Als ein Part seiner menschlichen und künstlerischen Existenz steht die Figur des Hl. Georg, die durch ihren hell changierenden Rüstungsglanz gegenüber allen anderen Elementen des Bildes hervortritt, wiederum isoliert, aber in spannungsvoller Bewegungshaltung im Bildraum: Der schlangenartige Drache am Boden ist kaum zu sehen, und auch die Kirche verschwindet ganz im Dickicht des Hintergrunds. In der Kombination malerischer und kompositorischer Werte zeigt Marées, wenn auch nicht in gleich buchstäblicher, auf seine Person konzentriert vorgetragene Weise wie im Porträt als Drachentöter, den gerüsteten Heiligen als unumstrittenen und glanzvollen Sieger.

Blums Position ist daher zuzustimmen: Im Bild eines überzeitlichen christlichen Helden, der Marées gemeinsam mit anderen seiner Themen (etwa den Hesperiden, den Lebensaltern und dem Goldenen Zeitalter) das Attribut des Klassischen beigebracht hat, sind neben bzw. anstelle von abstrakten und zeitlosen Vorstellungen höchst aktuelle, zeittypische Gedanken des späten 19. Jahrhunderts enthalten. Marées künstlerische Werke sind zugleich Ausdruck einer gesellschaftlichen Mentalität und politischen Haltung, die über die Figur des heroisch-tugendhaften Ritters und gerüsteten Helden vermittelt wer-

²⁷⁸ Hans von Marées: Die drei Reiter II: Hl. Martin, 183,2 x 117,2 cm, Hl. Hubertus, 182,7 x 117,7 cm, Hl. Georg, 183,3 x 117,2 cm, jeweils um 1885, Öl und Tempera auf Leinwand, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München.

²⁷⁹ Vgl. Schmidt 2003, S. 105–107.

²⁸⁰ Schmidt 2003, S. 109.

den konnte, und ebenso bildete seine Identifikation mit einem ritterlichen Tugendkanon die Grundlage der Selbstdarstellung im Muster des Ritterheiligen. So bleibt zu fragen, inwiefern sich Marées als Künstler durch seine Identifikation mit heroischen Gerüsteten über seine individuelle und eine allgemeine, zeittypische Weise hinaus positionierte: Wie lässt sich diese Setzung im bislang beschriebenen Kontext verstehen?

Mit Blick auf Diez' Landsknechtsfiguren und deren ambivalente moralische Besetzung zwischen tapferem Soldatentum und gesetzlosem Marodieren lässt sich ein beträchtlicher Unterschied ausmachen: Diese wurden einerseits in einer weit zurückliegenden Epoche verortet, andererseits über Kostüm und Habitus im Festwesen in der eigenen Zeit neu aufgerufen, aber noch immer im Modus von dieser unterschieden. Marées Bild des gerüsteten (Künstler-)Helden erlaubte dagegen weder Alternativen der persönlichen Stilisierung noch moralische Ambivalenzen. Wenngleich Marées' geharnischte Heilige im Vergleich mit den historistisch-altdeutschen Ritterfiguren seiner Zeitgenossen ‚zeitlos‘ erschienen, setzte er mit diesen Standards und Normen für seine eigene Gegenwart, die ihm als nicht verhandel- oder austauschbar galten. Die in der Figur des gerüsteten Helden auszumachenden aristokratisch-ritterlichen Tugenden bewahrten gerade vor den Ausschweifungen männlicher Macht, die in der Gestalt der Landsknechte aufgerufen werden konnten. In der Identifikation mit den Tugenden des Heiligen geht jeder Anschein einer Kostümierung, die zugleich ihren Wechsel impliziert, verloren. So sehr der Träger möglicherweise durch das Kostüm Rüstung vergangenen Zeiten näherkommen konnte, versteht es sich im Falle Marées' nicht mehr als ein festlich-fröhliches Hineinschlüpfen und damit als eine äußerliche Übernahme einstiger Zeiten. Vielmehr handelt es sich um eine mit der Rüstung des Heiligen ausgedrückte Behauptung gegenwärtiger, innerer Identität, die sich in dem zugleich Haltung generierenden und repräsentierenden Harnisch manifestiert.

Das Konzept künstlerischen Heldentums wurde unter den Vorzeichen der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert gänzlich eigen und neu entwickelt. Neue soziale Ordnungen und eine veränderte soziale Funktion der Kunst bewirkten einschneidende Veränderungen der ästhetischen Paradigmen, die zwischen verschiedenen Schulen, Generationen und Kunstsystemen verhandelt wurden.²⁸¹ Stefan Borchardt untersucht beispielhaft anhand der beiden französischen ‚Wegbereiter der Moderne‘, Gustave Courbet

²⁸¹ Zum künstlerischen Heldentum der Romantik und seiner Manifestation in der Literatur vgl. Theodore Ziolkowski, *German Romanticism and Its Institutions*, Princeton 1990, S. 337–355. Das Heldentum des Künstlers manifestiert sich nicht in seiner Selbstdarstellung als Held, sondern in der Akzeptanzproblematik zwischen Künstler und Gesellschaft, aber auch im zum literarischen Topos werdenden Kampf des Künstlers mit sich und seinem ästhetischen Ideal; neuere Forschungen in zeitübergreifender Perspektive: Katharina Helm, Hans W. Hubert, Christina Posselt-Kuhli u.a. (Hg.), *Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten*, Merzhausen 2015.

und Edouard Manet, die historischen Diskurse um den modernen Künstler.²⁸² Die Eigenschaften moderner Kunst und des modernen Künstlers, die durch die französischen Künstler und ihre Apologeten wie Emile Zola und Charles Baudelaire postuliert wurden, lassen sich ebenso in den für Marées bereits beschriebenen Charakteristika seines Selbstverständnisses wiederfinden. Die heroische Leistung des modernen Künstlers wird – verkürzend gesprochen – darin angenommen, dass sich der Künstler in einer Situation des Kampfes zu bewähren habe, die nicht nur für ihn selbst, sondern für eine Gesellschaft, so ausgegrenzt von dieser er auch immer agieren mag, eine wesentliche Funktion erfüllt, indem seine künstlerischen Werke der allgemeinen Entfremdung des modernen Menschen entgegenzuwirken helfen – ein Konstrukt, das etwa auch auf Wagners Opern bezogen wurde. Der stellvertretende Kampf des Künstlers manifestiert sich im Ringen um Wahrheit, die er gegenüber dem Mangel an gesellschaftlicher Anerkennung, und ebenso gegenüber sich selbst zu erstreiten und verteidigen hat. Insbesondere einem Aspekt künstlerischer Wahrheit, der weniger in Darstellungsrelationen verhandelbar ist, sondern an der Schnittstelle zwischen Innenleben und Ästhetik, wurde darin besondere Bedeutung zugemessen: Heroisch ist die Bewahrung der inneren Haltung, die mit Begriffen wie Naivität, Aufrichtigkeit, Wahrhaftigkeit und Authentizität beschrieben wurde. Angetrieben durch ein Gefühl innerer Notwendigkeit und frei von jeder Fremdbestimmung hat sich der Künstlerheld dieser Vorstellung nach seiner Herausforderung und Aufgabe zu stellen, opferbereit und fortwährend der Gefahr des Scheiterns ausgesetzt, aber zugleich mit der Aussicht auf Gelingen, Anerkennung und Ruhm.

In der Auseinandersetzung mit diesem Konstrukt des Künstlers, das auch als eine sozialutopische Projektionsfigur der modernen Gesellschaft fungierte,²⁸³ wählten die französischen Künstler bezeichnenderweise andere Bildformeln anstelle der Rüstung bzw. gerüsteter Figuren, um ihr heroisches Selbstbild zu transportieren. Gustave Courbets Bildnis eines *Homme au casque*²⁸⁴, das teilweise als Selbstbildnis angesehen wurde, scheint vielmehr in den Zusammenhang des Schauspielerporträts *Louis Gueymard en Robert le Diable* (ABB. 23) zu gehören: In der jüngsten Forschung wird es als Studie zu Gueymard betrachtet, der den Ritterhelm trägt, welcher im ausgeführten Schauspielerporträt an eine der Assistenzfiguren übertragen wurde.²⁸⁵ Während Marées den Heiligen wählte, der zwar auch ein grausames Martyrium zu durchleiden hatte, das aber in der Ikonographie des kämpfenden Ritters ausgeblendet bleibt, zeigte sich Courbet statt in einer Unangreif-

²⁸² Vgl. Borchardt 2007, zum modernen Topos des Künstlerhelden besonders S. 112–120.

²⁸³ Vgl. Borchardt 2007, S. 114.

²⁸⁴ Gustave Courbet: *L'homme au casque*, um 1857, Öl auf Leinwand, 56 x 46 cm, Privatsammlung. Abb. in: Marchal 2012, S. 318 und Tafel XXVII. Zur Interpretation als Selbstporträt vgl. Marie-Thérèse de Forges, *Autoportraits de Courbet*, Paris 1973, S. 43; Robert Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, 2 Bde., Bd. 1, Lausanne und Paris 1977–1978, Kat.-Nr. 212, S. 132.

²⁸⁵ Vgl. Marchal 2012, S. 317–319.

barkeit suggerierenden Hülle gerade in der umgekehrten Situation: nicht als strahlender Held, sondern als *Der Verwundete*²⁸⁶, als Opfer am Boden liegend. An den entgegengesetzten Polen der Selbststilisierung positioniert, näherten sich Courbet und Marées einander jedoch in einer Eigenschaftszuweisung an: Sie beide wurden mit Heiligen (bzw. Christus) assoziiert bzw. rückten sich selbst in die Position eines Heiligen.²⁸⁷ Damit griff Courbet zugleich einen anderen Künstlertopos der Romantik auf, der über die physische Verletzlichkeit auf die Sensibilität des Künstlers verweist. Andere Selbstporträts in Rüstung, die eine vergleichbar kämpferische Attitüde vermitteln, scheinen für französische Künstler nicht nachweisbar. Ein mögliches Selbstbildnis eines französischen Künstlers in Rüstung stammt von Camille Corot, es hebt sich allerdings deutlich von Marées latent aggressiven Interpretationen des Sujets ab: Statt als junger und angriffslustiger Kämpfer erscheint der Gerüstete als sitzender alter Mann, gestützt auf sein Schwert und ermüdet von einem langen Lebenskampf.²⁸⁸

Wenngleich Marées mit der neuesten französischen Malerei und ihren Protagonisten nur wenig direkten Kontakt hatte (1869 reiste Marées nach Frankreich), so lässt sich vermuten, dass er deren künstlerische Programmatik samt ihrer Verteidigungsstrategien und ihr teils öffentlichkeitswirksames Auftreten dennoch registrierte. Im Unterschied zum skandalumwitterten Courbet, dessen Werk breit diskutiert und durch seine eigens organisierten Ausstellungen publik gemacht wurde, konnte Marées jedoch Zeit seines Lebens weder die Aufmerksamkeit noch die Anerkennung der Öffentlichkeit gewinnen – alleine wenige Freunde und Schüler ausgenommen.²⁸⁹ Den politisch-gesellschaftlichen, in der zeitgenössischen Mentalität verankerten Heroismus und den Topos des modernen Künstlerhelden vorausgesetzt, erlaubte Marées die Selbstdarstellung als gerüsteter Künstler, sich durch diese vielseitig besetzte Symbolfigur in unterschiedlichen, aber gleichermaßen signifikanten Diskursen zu positionieren. So bildete der Topos künstlerischen Heldentums, der das moderne Verhältnis von Künstler und Gesellschaft reflektiert, einen Legitimationsrahmen innerhalb aktueller Modelle des Künstlerdaseins, in den sich Marées eingliedert sehen konnte. Schließlich schien er durch seine künstlerische Biographie nicht wenige Voraussetzungen modernen Künstlerdaseins und der damit verbundenen Opfer („Martyrien“, sein Streben nach einer unverstellten Ausdrucksform, seine Isolation, das

²⁸⁶ Gustave Courbet: *Der Verwundete*, 1844/1854, Öl auf Leinwand, 81 x 97 cm, Paris, Musée d'Orsay. Vgl. Pierre Vallaud (Hg.), *Gustave Courbet*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Modern Art New York, Ostfildern 2008, Kat.-Nr. 11, S. 112–113.

²⁸⁷ Sprechend ist in diesem Zusammenhang Courbets Darstellung in der Karikatur: „Nadar lässt ihn einmal als *St. Courbet, Maler und Märtyrer* [...] auftreten und ein anderes Mal als Heiligen Sebastian von Pfeilen gespickt [...]. Randon wiederum verwandelt das Bildnis Courbets in eine Ikone, in der er von einem Heiligenschein aus Pinseln bekrönt unter einer dreifach gesteigerten Anrufung der Wahrheit als Christus der Malerei erscheint [...].“ Borchardt 2007, S. 117.

²⁸⁸ Camille Corot: *Sitzender Mann in Rüstung*, um 1868/1879, Öl auf Leinwand, Musée d'Orsay, Paris. Vgl. Robert Rosenblum, *Die Gemäldesammlung des Musée d'Orsay*, Köln 1989, S. 102–103.

²⁸⁹ Zur Rezeption der einzigen Ausstellung Marées' in Deutschland vor seinem Tod bei Fritz Gurlitt 1885 vgl. Domm 1989, S. 74.

mangelnde Verständnis für sein Werk und die späte bzw. posthume Anerkennung) zu erfüllen. Die Versicherung durch ein über die individuelle Person hinausreichendes Erklärungsmuster könnte für Marées selbst ein Rückhalt gewesen sein. Für die nach seinem Tod einsetzende Rezeption war die Einordnung unter den Topos des Künstlerhelden auf jeden Fall essentiell: Julius Meier-Graefe nahm in der ersten, umfassenden monographischen Darstellung von Leben und Werk Marées' schon in der Einführung den Topos der ‚großen Menschen‘ wieder auf und setzte Künstler mit Helden gleich.²⁹⁰ Dass er in Marées einen solchen erkannte, steht in seinen Erörterungen außer Frage. Er schilderte das künstlerische Dasein paradigmatisch nach Marées Vorbild, so heißt es etwa:

Nicht alle Künstler sind glücklich, das versteht sich von selbst und geht uns nichts an. [...] Aber alle Meister sind glücklich, das ist ihr eigenes Wesen. [...] Grosse [sic] Künstler haben ihre eigenen Lüste. Sie bauen sich hoch über dem Alltagsgetümmel ihre Raubritterburgen. [...] Nötigt sie, sich in Lumpen zu zeigen: sie werden als Sankt Georg in funkelnder Rüstung davon sprengen.²⁹¹

Die Selbststilisierung als gerüsteter Künstlerheld besaß zugleich Appellcharakter, nach innen wie nach außen: Die toposgemäß mangelnde Anerkennung ließ sich durch Marées als Herausforderung verstehen, der er in fortwährendem Widerstand entgegenzutreten verpflichtet wäre und so seinen Tugendkanon erproben könnte. Wie in der Adressierung an Fiedler angelegt, enthält der nach außen gerichtete Appell mit dem Anspruch auf den Künstlerheldenstatus eine Behauptung über die Qualität seiner Kunst: Denn die Verehrung als Held setzt doch voraus, im heroischen Tun einen bedeutsamen Beitrag für eine Gemeinschaft zu leisten. Untrennbar damit verbunden ist aber auch der Anspruch auf die Anerkennung seiner selbst als Künstler – was in keinem Widerspruch zum Antriebsgewinn durch die vorausgehende Ablehnung zu sehen wäre.

In einem Kontext, der nicht nur kunstimmanente Strukturen und Begründungen berücksichtigt und sich auf Marées' private Ikonographie beschränkt, nahm der Künstler, die nationalistische, politische und gesellschaftliche Besetzung der Figur des kämpferischen Helden ausnutzend, gleichermaßen durch die Teilhabe am kollektiven Habitus des Kämpferischen eine weitere Positionierung vor. Die Heldenverehrung der Gründerzeit bot dem ‚Helden Marées‘ in der Offenlegung seines privaten und beruflichen Ethos' die Schnittstelle, über welche er sich in einen in bürgerlichen und aristokratischen Schichten, nahezu im gesamtgesellschaftlichen Konsens sanktionierten Wertekanon einzuordnen vermochte. Wenngleich die Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen noch auf sich warten ließ und er von der öffentlich bekannten künstlerischen Elite ausgeschlossen

²⁹⁰ Vgl. Meier-Graefe 1910, S. 10. Zur Einordnung und Bedeutung der Publikationen Meier-Graefes für die Marées-Rezeption vgl. Domm 1987, S. 364–369 u. 379–381.

²⁹¹ Meier-Graefe 1910, S. 12.

blieb, so könnte sich Marées heroische Gesinnung auch als ein Integrationsangebot für die Gedankenwelt des Kaiserreichs verstehen lassen. Da die Suche nach neuen Helden und Tugendbeispielen sich doch gerade in bürgerlichen Kreisen auf den Künstlerhelden konzentrierte, schien Marées insofern nicht auf die schlechtesten Voraussetzungen für eine mögliche Wertschätzung zu stoßen. Mit dem Verweis auf die Qualität seines heroischen Ethos war ein impliziter Anspruch auf gesellschaftliche Relevanz und Anerkennung formuliert: Als Träger dieser Eigenschaften müsste ihm im Kontext der Heldenverehrung auch ein herausgehobener Status zukommen. Möglicherweise lag in dieser Doppelstruktur von Angebot und Anspruch auch gerade ein typisch gründerzeitliches Muster latent aggressiver Selbstbehauptung. Dass die tatsächliche Einlösung dieser Anordnung an weitere Faktoren gebunden war, zeichnet sich im abweichenden Gang der Ereignisse ab – Marées' Werke waren so unbekannt (woran die Unfähigkeit, sie abzuschließen und sich von ihnen zu trennen, nicht unbeteiligt war) und sein Öffentlichkeitswert so gering, dass seine bildkünstlerisch formulierten Ansprüche fast ungehört verhallten. Nur wenige Jahre nach seinem Tod, angefangen von der ersten Ausstellung seiner Werke während der jährlichen Kunstausstellung in München im Jahr 1891, sollten sich Marées' Rezeption und insbesondere die Wirkung seiner Selbstbildnisse gänzlich verändern – und in einem weiterhin bestehenden ‚Heldenklima‘ neu gedeihen. Eine Rhetorik mit Beschreibungen der tugendhaft gezügelten Selbstkontrolle, die ebenso aus der Feder Hans von Marées' stammen könnten, nutzte auch Wassily Kandinsky zur Selbstcharakterisierung.²⁹² Diese Haltung kommt verbunden mit der Figur des Heiligen Georg bald darauf an der Speerspitze der Moderne zum Einsatz: Der Blaue Reiter hob den Heiligen Georg auf den Titel seines *Almanachs* – wenngleich der Gerüstete innerhalb der Bildmotive der Künstlergruppe kaum mehr eine Rolle spielte, diente er der streitbaren Avantgarde als zentrales Signet.²⁹³

²⁹² Vgl. Heinz 2015; Kathrin Heinz, Der Drachenkämpfer Wassily Kandinsky. Über Helden und ihre Verbindungen, in: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 41, 2006, Themenheft Helden. Mythische Kämpferfiguren im 20. Jahrhundert und in der Gegenwart, S. 35–50, S. 37.

²⁹³ Franz Marc und Wassily Kandinsky (Hg.), *Der Blaue Reiter*, München 1912. Vgl. Armin Zweite, Der Blaue Reiter – ein Heiliger Georg?, in: *Sanct Georg. Der Ritter mit dem Drachen*, Ausst.-Kat. Diözesanmuseum Freising, Lindenberg im Allgäu 2001, S. 97–108.

3. Wilhelm Trübner im Harnisch, oder: „Bilder sind die Waffen, mit denen allein man sich Geltung verschaffen kann.“

Während Marées in den 1870er- und 1880er-Jahren dem deutschen Kunstbetrieb fernblieb und seine Gemälde des Hl. Georg dort daher unbekannt waren, zeigen zwei zeitnah entstandene Selbstbildnisse von Wilhelm von Diez²⁹⁴, dem Professor an der Münchner Kunstakademie, und dem Neankömmling im Münchner Kunstgeschehen, Wilhelm Trübner (1851–1917), beispielhaft die Differenzen der Selbstbildnisse im militärischen Kostüm und ihres künstlerischen Kontexts. Diez' Selbstporträt in Landsknechtskostüm scheint angelehnt an sein Auftreten bei Künstlerfesten. Zugleich trägt der Künstler dasjenige Gewand, das seine Malerei thematisch exemplifiziert und ihr Sittenbild auf seine Figur überträgt. Abgewandt und absorbiert von einem außerhalb des Bildausschnitts liegenden Geschehen, scheint er sich nicht nur vom Betrachter, sondern gleichsam aus seiner zeitgenössischen Umgebung zu entfernen. Ganz im Kontrast zu Wilhelm Trübner schien sich Diez jedoch keine ausnehmend wehrhafte Attitüde geben zu wollen.

Die Ästhetik des „Reinmalerischen“, deren Grundlagen der junge Heidelberger Trübner in der Diez-Schule erwarb, sollte in späteren Jahren für ihn zum Schlüssel seines Kunstverständnisses werden, das er am Motiv des Selbstbildnisses in Rüstung programmatisch explizierte.²⁹⁵ Zunächst lieferte aber die Auseinandersetzung mit den Niederländern, besonders mit der sich in Rembrandts kostümierten Selbstbildnissen verdichtenden Motivtradition, eine neue Anregung, aus der sich eine weitere Facette der Ikonographie der Rüstung entwickeln konnte: das Selbstporträt in Rüstung als programmatische Selbstdarstellung des modernen, selbst- und sendungsbewussten Künstlers. Die Ritter- und Landsknechtssujets, die Diez als mustergültige altdeutsche Bildfindungen ausgestaltet hatte, bildeten ebenso einen ikonographischen Bezugspunkt für Trübner. Wenn auch nur kurzzeitig unter den Schülern Diez', nahm er diese motivische Anregung konsequent auf und machte sie wiederholt für seine jeweilige Intention nutzbar. Als signifikant kann dies für Trübner insofern gelten, als er sich nur höchst selten mit dem Historienbild oder

²⁹⁴ Wilhelm Diez: Selbstbildnis in Landsknechtstracht, Öl auf Leinwand, 80,2 x 62 cm, Aufbewahrungsort unbekannt. Vgl. *Auktionskatalog Kunstauktionshaus Neumeister, Sammlung-Dr.-Georg-Schäfer-Stiftung*, Auktion 27. Februar 1999, München 1999, Nr. 55, S. 42.

²⁹⁵ Trübner tauchte mit seiner Ankunft in München im Jahr 1868 in ein durch die Rezeption niederländischer Künstler des 17. Jahrhunderts geprägtes künstlerisches Umfeld ein. In der Diez-Schule, in dessen Klasse Trübner im Herbst 1870 eintrat, widmete man sich der Auseinandersetzung insbesondere mit Frans Hals und Rembrandt, um an deren Werken eine auf das Malerische und die Hell-Dunkel-Werte konzentrierte Behandlung zu studieren. Auf die feinste Ton- bzw. Valeurmalerei konzentrierte sich auch Wilhelm Leibl, dessen Bekanntschaft Trübner im August 1871 gemacht hatte. Trübner schloss sich bald dem Künstlerkreis um Leibl an.

historischem Genre beschäftigte, und die Rüstung – anders als bei vielen seiner Zeitgenossen – als wesentliches Bildmotiv nur in Bildnissen seiner selbst in Erscheinung trat.²⁹⁶

Als Künstler in Rüstung erscheint Trübner erstmals im *Selbstbildnis mit Brustpanzer und Barett* (ABB. 24) aus dem Jahr 1871. Das Halbfigurenbildnis zeigt den entgegen der Wendung seines Kopfes direkt aus dem Bild blickenden Künstler, der sich in einem historischen Gewand aus Fellmantel, Federhut und Halsberge präsentiert. Dieses prachtvolle Kostüm und seine malerische Ausgestaltung legen die Auseinandersetzung mit Rembrandts Bildnissen von Soldaten und Selbstbildnissen in militärischem Kostüm nahe,²⁹⁷ etwa dem in Nürnberg befindlichen und jüngst als aus Rembrandts Hand anerkannten *Selbstporträt mit Halsberge* (ABB. 25). Es weist den Dargestellten durch die Halsberge als Soldaten aus und stellt einen ähnlich jugendlichen, blond gelockten Künstler in ebenso spannungsvoller Blickwendung dar. Daneben existieren zahlreiche weitere Varianten der Soldatenbildnisse mit Halsberge aus der Hand Rembrandts wie seiner Schüler: als Selbstbildnis, als Tronie wie als Porträt holländischer Offiziere.²⁹⁸ Zumindest einige dürfte Trübner aufgrund der begeisterten Rembrandtrezeption in seinen Künstlerkreisen gekannt haben.²⁹⁹

Im *Selbstbildnis mit Brustpanzer und Barett* erprobte Trübner seine malerischen Fähigkeiten in der Wiedergabe stofflicher Eigenschaften und exemplifizierte nicht nur mit der Beleuchtung der Figur aus dem Hintergrund, sondern besonders mit der hell reflektierenden Halsberge die Behandlung raffinierter Lichteffekte in Rembrandt-typischer Hell-Dunkel-Manier. Die vom Licht akzentuierte Stirn und die Hand mit dem Barett und seinem weißen Federschmuck werden verbunden durch die Reflexion der Halsberge, die gleichermaßen Rahmen und Schmuckstück, das Gesicht des Porträtierten umfängt. Über eine künstlerische Demonstration des angemessenen malerischen Rüstzeugs und der Vertrautheit mit den neuesten künstlerischen Tendenzen hinaus lässt sich das „Aufblitzen“ der Halsberge auch in Verbindung mit Trübners persönlicher Haltung zu nationalen Interessen und ihrer militärischen Durchsetzung im deutsch-französischen Krieg 1870/1871

²⁹⁶ Hinzu kommt das Bildnis seines Sohnes in Rüstung: Wilhelm Trübner: Jörg Trübner in Rüstung, 1914, Öl auf Leinwand, 171 x 110 cm, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Abb. in: Ausst.-Kat. Heidelberg 1994, Kat.-Nr. 112, S. 303.

²⁹⁷ Vgl. Küster 2001, S. 51.

²⁹⁸ Vgl. Winkel 1999, S. 62. Winkel zufolge ist denkbar, dass Rembrandt sich mit seinen Bildnissen mit Halsberge an gestochene Offiziersporträts der bekannten Porträtserie Michiel van Mierevelts anlehnt. Als Beispiel für eine Tronie lässt sich anführen: Rembrandt, Der Lachende Soldat, um 1629–1630. Kupfer, 15,4 x 12,2 cm, Den Haag, Mauritshuis. Abb. in: *Rembrandts Selbstbildnisse*, Ausst.-Kat. National Gallery London, deutsche Ausgabe, Stuttgart 1999, Abb. 18 a, S. 122.

²⁹⁹ Vgl. zur Rembrandt-Rezeption um 1900: Stückelberger 1996; zur Rezeption in Münchner Malerkreisen besonders S. 36–39. Stückelbergers Einschätzung, dass im Leibl-Kreis aufgrund von dessen „ausschließliche[m] Interesse für das rein Malerische [...] Rembrandt kaum rezipiert wurde“ (S. 38), ist mit diesem Beispiel zu relativieren.

sehen.³⁰⁰ Mit der klassischen, positiv besetzten Ikonographie des Soldaten bezog Trübner Stellung nicht nur für künstlerische, sondern auch politische Interessen: Wenngleich nicht für den Kriegsdienst eingezogen, so verstand er sich selbst wie die allermeisten seiner patriotisch gesinnten Zeitgenossen als tatkräftiger Verteidiger seiner Nation.³⁰¹

Die stärkste Setzung über das Motiv der Rüstung nahm Trübner in zwei Selbstbildnissen aus den Jahren 1897 und 1898 vor, die beide als *Selbstbildnis im Harnisch* (ABB. 26)³⁰² überschrieben sind und lediglich in der Ausrichtung der Figur im Bildraum variieren. Nach seinem frühem Selbstporträt als Soldat im Kostüm des 17. Jahrhunderts folgte zunächst ein weiteres, das ihn in der Uniform der badischen schwarzen Dragoner zeigt, deren Regiment er seit 1874 angehörte.³⁰³ So bekräftigte er seine positive Haltung zu seiner militärischen Position. Auf Darstellungsebene teilt dieses Selbstbildnis im zeitgenössischen soldatischen Kostüm mit den Bildnissen in der historischen Rüstung die Lichtregie, die die glänzenden, silbernen und goldenen Schmuckelemente der modernen Uniform hervorhebt. Das Selbstbildnis von 1871 dagegen erscheint im Vergleich zu dem fast 30 Jahre später entstandenen Halbfigurenbildnis des Künstlers in vollem Harnisch wie eine direkte Vorwegnahme der motivischen und formalen Strategien. Die Bedeutungsdimension des frühen Selbstbildnisses in Rüstung wird jedoch um eine kunstimmanente Aussage erweitert und von den rein vergangenheitsbezogenen Aspekten, die Diez hervorgehoben hatte, gelöst.

Das Halbfigurenbildnis zeigt Wilhelm Trübner in einer Rüstung des 16. Jahrhunderts, die seiner Statur gut zu entsprechen scheint, mit gelassenem, aber wachem Blick aus dem Bild schauend. Der moderne Kurzhaarschnitt und der eindrucksvolle Schnurrbart deuten seine zeitliche Verortung um die Wende zum 20. Jahrhundert an. Dem steht das altertümliche Kostüm gegenüber, entweder ein Turnier- oder ein Feldharnisch, der sich im Besitz des Malers befand. Eine solche Rüstung gehörte durchaus ins Ausstattungarsenal der Malerateliers des 19. Jahrhunderts, als Kostüm des Künstlers im Porträtzu-

³⁰⁰ So porträtierte etwa Ludwig Correggio Wilhelm Leibl in der Art eines antiken Kriegers mit bloßem Oberkörper und bronzenem Helm. Ludwig Correggio: Bildnis Wilhelm Leibl, 1865, Öl auf Leinwand, 48,5 x 42 cm, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Abb. in: Ausst.-Kat. Schweinfurt 2004, Kat.-Nr. 9, S. 46.

³⁰¹ Bürgerliches Engagement in militärischer Pflichterfüllung dokumentieren auch die Schützenstücke der holländischen Porträtmalerei aus dem 16. und 17. Jahrhundert. In diesen werden die Bürgersoldaten nicht nur in feinen Tuchgewändern, sondern auch in prächtigen Harnischen dargestellt, wie etwa in Frans Badens *Bildnis der Offiziere und Schützen des Stadtviertels VII* (vor 1611, Öl auf Leinwand, 186 x 362 cm, Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum). Fragen ließe sich daher auch, inwiefern die in den Porträts der städtischen Gilden dargestellten Bürger in Rüstung schon in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts zu einer Verschiebung der aristokratisch geprägten Motivtradition beigetragen haben könnten, und wie weit diese Gemälde in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Deutschland bekannt waren. Vgl. Sabine Haag und Klaus Schrenk (Hg.), *Goldenes Zeitalter. Holländische Gruppenportraits aus dem Amsterdams Historisch Museum*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, München 2010, Kat.-Nr. 2, S. 44, Abb. S. 45.

³⁰² Wilhelm Trübner: Selbstbildnis in Rüstung (II, en face), 92 x 78 cm, Öl auf Leinwand, 1897/98, Aufbewahrungsort unbekannt. Abb. in: J. A. Beringer, *Wilhelm Trübner. Des Meisters Gemälde in 450 Abbildungen* (= Klassiker der Kunst in Werkausgaben, 26), Stuttgart und Berlin 1917, S. 228.

³⁰³ Wilhelm Trübner: Selbstbildnis als Dragonereinfähriger mit Pickelhaube, 1875, Öl auf Leinwand, 59 x 44 cm, Kurpfälzisches Museum Heidelberg. Abb. in: J. A. Beringer, *Wilhelm Trübner. Des Meisters Gemälde in 450 Abbildungen* (= Klassiker der Kunst in Werkausgaben, 26), Stuttgart und Berlin 1917, S. 70.

sammenhang war ein kompletter Harnisch um 1900 jedoch ungewöhnlich. So zeigen etwa fotografische Aufnahmen vom Atelier Hans Makarts, dass sich auch eine Rüstung unter den materiellen Inspirationsquellen der historistischen Prunkgemälde und unter den repräsentativen Atelierausstattungsstücken des weithin bekannten und erfolgreichen Künstlerfürsten befand.³⁰⁴ Wenngleich Trübners Atelier niemals wie das Makarts, Franz von Lenbachs oder Franz von Stucks als Pilgerstätte und Zentrum der Selbstinszenierung fungierte,³⁰⁵ so besaß Trübner eine durchaus ansehnliche Sammlung historischer Objekte, wie eigene Äußerungen, aber auch die Nachlass- und Auktionskataloge seiner Sammlung belegen.³⁰⁶ Erwähnenswertes Inventar neben „Gobelins, Fahnen, Rüstungen [...] in Fülle“³⁰⁷ ist besonders die Bibliothek, die bedeutende Turnierbücher des 15. und 16. Jahrhunderts, Werke zur Geschichte der Ordensritter aus dem 18. und 19. Jahrhundert, Fechtbücher vom 16. bis 18. Jahrhundert und verschiedene Werke zur Kostümgeschichte enthielt, die Trübner sicherlich studierte. Außerdem besaß der Künstler mehrere Herrscherbildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts, die den Porträtierten wiederum in Rüstung zeigen, sowie ein niederländisches Vanitas-Stilleben mit militärischer Ausrüstung in Gestalt von Helm und Schwert. Insofern scheint Trübner nicht nur antiquarisch-historische Interessen gepflegt und besondere Kenntnisse des frühneuzeitlichen Turnierwesens und der Kostümgeschichte besessen zu haben, auch sein materielles Besitztum umfasste durchaus die Bestandteile eines repräsentativen Künstlerateliers um 1900. In seiner Inszenierung im Bild bleibt dieser Bezug zu einem möglichen Atelier jedoch ebenso konsequent ausgeblendet wie auch eine konkrete zeitliche Lokalisierung des Dargestellten vermieden wird. Der Verzicht auf jedes weitere Ausstattungsdetail intensiviert die Fokussierung auf die Rüstung und ihren Träger sowie ihre spezifische malerische Erscheinungsweise.

In ihrer Untersuchung der Selbstbildnisse Trübners hat Claudia C. Caesar auf die „bewusste Identifikation“ Trübners mit dem protestantischen Ritter, Publizisten und Humanisten Ulrich von Hutten (1488–1523) hingewiesen, in dessen äußerlicher Ähnlichkeit

³⁰⁴ Vgl. beispielhaft die Aufnahme des Ateliers: Das große Atelier, 1875, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 39,5 x 49,2 cm, Historisches Museum der Stadt Wien, Abb. in: *Hans Makart 1840–1884. Malerfürst*, Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2001, Kat.-Nr. 3.2.1, S. 59.

³⁰⁵ Vgl. zu den Ateliers der „Künstlerfürsten“ Stuck und Lenbach: Birgit Jooss, Das Atelier als Spiegelbild des Künstlers, in: Stiftung Brandenburger Tor (Hg.), *Künstlerfürsten. Liebermann. Lenbach. Stuck*, Ausst.-Kat. Max Liebermann Haus Berlin, Berlin 2009, S. 57–66; sowie jüngst: *Malerfürsten*, Ausst.-Kat. Bundeskunsthalle Bonn, München 2018.

³⁰⁶ Vgl. zu den Gemälden *Auktionskatalog Rudolph Lepkes Kunst-Auctions-Haus. Nachlass Wilhelm Trübner. 1. Teil: eigene Gemälde, Arbeiten seiner Gattin Alice, Werke aus dem Freundeskreise; 2. Teil: Gemälde alter Meister, Gobelins, antike Teppiche und Möbel*, Berlin 1918. Gemälde Kat. Nr. 246. 252, 261, 285; vgl. zu Bibliothek und Antiquitäten: *Auktionskatalog Gilhofer & Ranschburg GmbH Luzern. Die Bibliothek des Malers Professor Wilhelm Trübner, 1851–1917. Inkunabeln, Holzschnittbücher des 16. Jahrhunderts, deutsche Volksbücher ... Skizzenbücher Wilhelm Trübners*, Luzern 1937. Für Turnierbücher vgl. Kat.-Nr. 36 und 39, Nr. 8 (Wolfram von Eschenbach, Titurel, Straßburg 1477) und Nr. 38 (Weisskunig) sowie Fechtbücher unter Nr. 247–251. Vgl. Rohrandt 1972, S. 92; Trübner 1907 a, S. 31.

³⁰⁷ Corinth 1913, S. 462.

zuerst Hermann Uhde-Bernays eine Verbindung zu Trübner gesehen hatte.³⁰⁸ So schließt Caesar aus dem Vergleich des Trübner-Gemäldes mit einem Holzschnitt-Bildnis Huttens im Harnisch über die „physiognomische Ähnlichkeit, die Haltung des Dargestellten, die leicht nach rechts gewandte Ansicht, die Rüstung und de[n] die Kampfbereitschaft unterstreichende[n] Griff zum Schwert“³⁰⁹ auf die Vertrautheit Trübners mit diesem oder einem ähnlichen Holzschnitt.³¹⁰ In einer möglichen physiognomischen Nähe – sofern überhaupt rekonstruierbar – könnte auf Seiten Trübners wie seiner Exegeten ein willkommener Anlass für den Vergleich oder die Identifikation gelegen haben.

Die historische Voraussetzung eines solchen Vergleichs, der zugleich die physiognomische Ähnlichkeit in den Hintergrund rückt und eine geistige Nähe hervorhebt bzw. konstruiert, ist in der im späten 18. Jahrhundert einsetzenden Rezeption der historischen Figur Ulrichs von Hutten in den deutschen Staaten zu sehen. So gehörte auch Hutten zum Kreis der Figuren, die in der Auseinandersetzung des 19. Jahrhunderts mit der Zeit der Bauernkriege und der Reformation neues Interesse erfuhren. Als Ritter aus dem Lehensadel war Hutten ein gelehrter Vertreter des deutschen Humanismus, stand beispielsweise im Austausch mit Erasmus von Rotterdam und dem Kreis der Erfurter Humanisten, war einer der Verfasser der *Dunkelmännerbriefe* und von Kaiser Maximilian I. gekrönter Dichter.³¹¹ Seine publizistische Tätigkeit „galt [...] der Verherrlichung von Kaiser und Reich“.³¹² Zugleich verband er die humanistische Publizistik mit der politischen Auseinandersetzung, trat durch seine entschiedene antipäpstliche Parteinahme hervor und stritt auf Seiten der Reformation. Während seiner letzten Lebensjahre verschob sich diese Allianz zugunsten des Ritters Franz von Sickingen, politischem Praktiker und Anführer zahlreicher süddeutscher Ritter. Huttens Pfaffenfehde und sein kämpferisches Vorgehen gegen die verweltlichte Kirche scheiterten als Versuche gewaltsamer Durchsetzung utopischer Pläne, aber zeigten Hutten in seinen letzten Lebensjahren als dem ritterlichen Kampfgeist verpflichtet.

Wie Wilhelm Kreutz darlegt, wurde Hutten insbesondere nach dem Erscheinen einer einflussreichen Biographie von David Friedrich Strauss im Jahr 1857 in politischer Aktualisierung zur vielfach aufgeladenen Symbolfigur einer geeinten Nation und des deut-

³⁰⁸ Caesar 2001, S. 24. Vgl. Hermann Uhde-Bernays, Wilhelm Trübner, in: ders., *Mittler und Meister*, München 1948, S. 276: „Auf zwei Selbstbildnissen hat sich Trübner in schwerer Waffenrüstung gemalt, wie ein ehrenfester Ulrich von Hutten, dem er ähnlich sah und in Wort und Schrift nacheiferte [...]“

³⁰⁹ Caesar 2001, S. 24.

³¹⁰ Vgl. Netter-Reinsel 1988. Für eine ähnliche, seitenverkehrte Darstellung Huttens in Rüstung und mit Lorbeerkranz, vgl. S. 125–126, Nr. 4, Kat.-Nr. 2.26. Zum von Caesar herangezogenen Beispiel vgl. S. 398, Kat.-Nr. 5.2: Tobias Stimmer (?): Bildnis Ulrich von Hutten, 16 x 10 cm, Holzschnitt aus: Nicolaus von Reusner: *Contrafacturbuch*, Strassburg 1587, Schlüchtern, Bergwinkelmuseum. Die Darstellungen Huttens im Holzschnitt zeigen ihn jeweils im charakteristischen (Feld-)Harnisch mit Brechrändern. Einen solchen trägt auch Trübner in seinem Selbstbildnis von 1897/98, was eine bewusste Anlehnung an Hutten vermuten lässt.

³¹¹ Für eine Einordnung Huttens in weltliche und kirchliche Politik, der Geistes- und Sozialgeschichte des frühen 16. Jahrhunderts vgl. Press 1988.

³¹² Press 1988, S. 32.

schen Humanismus', konnten in ihm doch „alle für das kulturelle wie nationale Selbstverständnis der Deutschen grundlegenden Elemente symbolische Gestalt annehmen.“³¹³ Die sich an Strauss' Lebensbeschreibung anschließende, vereinfachende und volkstümliche Rezeption Huttens zeigte ihn „in romantischen Bildern reichsritterlicher Herrlichkeit [...] oder heroischen Attitüden eines kämpferischen Nationalismus“.³¹⁴ Mit der Gründung des deutschen Kaiserreichs schienen sich Huttens ‚prophetische‘ Funktion und sein Rufen nach deutscher Einheit unter einem Kaiser zu erfüllen, so dass im gleichen Zuge auch die Rezeption des gescheiterten, aber nicht weniger heroischen Hutten im Kaiserreich ihren Höhepunkt erreichte.

Diese Rezeption fand auch in bildkünstlerischer Form ihren Niederschlag – als nahe- liegendes und Trübner möglicherweise bekanntes Beispiel lässt sich *Ulrich von Hutten in Viterbo* (1869) anführen, ein Gemälde des ab 1875 neben Diez als Professor der Münchner Akademie lehrenden Wilhelm Lindenschmitt.³¹⁵ Angesichts der Beliebtheit Ulrich von Huttens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheint Trübners Wahl seines Identifikationsobjektes konform mit der damaligen Welle nationalistischer Heldenbegeisterung. So rechnet auch die Herstellung eines visuellen Bezugs zwischen seiner eigenen Person und dem historischen Helden mit dem Wiedererkennungswert für zeitgenössische Betrachter. Diese Bezugnahme auf Hutten besaß eine dezidiert politisch-nationalistische Komponente, die sich also nicht nur im Kontext der frühen Selbstbildnisse Trübners in historischem wie zeitgenössischem soldatischem Gewand manifestierte.³¹⁶ Über die allgemeine Dimension der Hutten-Verehrung schienen für Trübner besonders die kämpferischen, intellektuellen und kulturellen Aspekte in der historischen Figur anschlussfähig. Ein gerüsteter und nimmermüder Recke, der in stetem Kampf seinen Zielen folgt und sich auch durch wechselhafte Geschicke nicht vom Wege abbringen lässt, so könnte sich auch das in Trübners Aussagen übermittelte Selbstbild beschreiben lassen, das die Überlagerung beider Figuren motivierte.

Nach Aufhalten in Paris und Heidelberg kehrte Trübner 1890 nach München zurück. Mit welcher Haltung er in seiner alten Wirkungsstätte antrat, offenbart die für Trübner typische, aber auch der zeitgenössischen Mentalität entsprechende kämpferische Rhetorik: „Wie jeder Kampfbereite immer gern sich dahin begibt, wo die Gegner am dichtesten beisammen stehen, so zog es auch mich wieder nach München, um die Offensive

³¹³ Kreutz 1988, S. 356.

³¹⁴ Kreutz 1988, S. 354.

³¹⁵ Wilhelm Lindenschmitt: Ulrich von Hutten in Viterbo, 1869, Öl auf Leinwand, 119 x 177 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig.

³¹⁶ Zur Rezeption der Bauernkriege und Hauptfiguren in Bezug auf die Revolution von 1848, die Arbeiterbewegung und die soziale Frage durch Friedrich Engels u.a. vgl. Martinson 1988, S. 50–70.

aufs neue [sic] zu ergreifen.“³¹⁷ In München wurden 1891 Werke von Hans von Marées aus dem Besitz Fiedlers auf dessen Bestreben als Nachlassausstellung im Kontext der jährlichen Kunstaussstellung gezeigt. Marées Arbeiten wurden so erstmals nach seinem Tod für eine größere Öffentlichkeit zugänglich gemacht, allerdings blieb die allgemeine Reaktion zunächst gering.³¹⁸ Unter den ausgestellten Arbeiten befanden sich der *Hl. Georg*, der *Hl. Hubertus*, der *Hl. Martin*, die jedoch Fiedlers Auffassung entsprechend nicht als Triptychon, sondern als eigenständige Gemälde präsentiert wurden, sowie *Der Sieger*.³¹⁹ Mit der anschließend an diese Ausstellung erfolgten Schenkung der Marées-Werke an den bayerischen Staat (1892) wurden diese in Räumen des Schlosses Schleißheim ausgestellt.³²⁰ Wenn auch noch nicht weithin bekannt, so galt seine Kunst „als Geheimtipp für alle, die sich eine Erneuerung, besonders formaler Werte künstlerischen Gestaltens jenseits von Naturalismus und Historismus in ihren erschlafften Erscheinungen erhofften.“³²¹ Am meisten Beachtung fanden hierbei „Marées großformatige Tafeln und Triptychen der 70er- und 80er-Jahre“ – also auch die des Reiter-Triptychons –, die „als sein eigentliches künstlerisches Erbe“ betrachtet wurden.³²² Trübner wird die Werke von Marées, darunter auch seine Darstellungen der gerüsteten Helden in der Kunstaussstellung sowie in Schleißheim, sicher registriert haben. Schließlich zählte auch er unter die nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten strebenden Maler, die als die frühen Rezipienten Marées’ gelten, und suchte eine formale Eigenständigkeit, die sich vom „Begebenheitliche[n]“³²³ der Sujets zu lösen verstand.

Durch Konrad Fiedlers 1889 (als Privatdruck) und 1896 veröffentlichte Schriften über die Kunst Marées’ wurden erstmals Selbstaussagen aus der Korrespondenz des Malers bekannt, die für seine Rezeption als beharrlicher Kämpfer für die Kunst richtungsweisend waren.³²⁴ So enthält die von Fiedler zitierte Äußerung Marées’, einerseits den Grund der als „Illusionen“ beschriebenen Schwierigkeiten seines künstlerischen Daseins:

³¹⁷ Trübner 1907 a, S. 35.

³¹⁸ Vgl. Domm 1989, S. 75.

³¹⁹ Hinterlassene Werke des Malers Hans von Marées, in: *Illustrierter Katalog der Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im kgl. Glaspalaste 1891*, München ³1891. Die genannten Werke entsprechen den Nummern 4, 7, 13, 23, S. 169–171. Zur Frage nach der Konzeption als Triptychon vgl. Ausst.-Kat. München 1987 a, Kat.-Nr. 78, S. 280.

³²⁰ Dass der *Drachentöter* auch unter diesen Werken gewesen sein sollte, ist unwahrscheinlich, schenkte doch die Witwe Fiedlers das Gemälde an Cosima Wagner, durch die es 1899 in die Pinakothek gelangte. Vgl. Kat. Berlin 2001, Kat.-Nr. 293, S. 257.

³²¹ J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Zur Marées-Rezeption in der Malerei, in: Christian Lenz (Hg.), *Hans von Marées*, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München, München 1987, S. 151–162, S. 152; vgl. Domm 1989, S. 83, Anm. 273: „Bis zur großen Marées-Retrospektive im Jahr 1908 galt es als ‚Geheimtipp unter Eingeweihten‘, die nach Fiedlers Schenkung an den Bayerischen Staat 1891 in Schleißheim untergebrachten Werke zu besuchen.“

³²² Domm 1989, S. 80.

³²³ Trübner 1907 b, S. 126.

³²⁴ Konrad Fiedler, *Hans von Marées. Seinem Andenken gewidmet*, München 1889.

*Meine Illusionen kennen Sie ja; es sind die eines Menschen, der von frühester Jugend sich in den schwersten Kämpfen mit seiner Umgebung, mit sich selbst und mit der Existenz befand, der äußerlich verhärtet, doch noch empfindsam genug ist.*³²⁵

Andererseits beschreibt sie die äußerliche Folge der „Illusionen“, für die das Gerüstet-Sein eine Metapher von besonderer Eindringlichkeit bereitstellt – schließlich erlaubt die äußerliche Unverletzlichkeit, wie sie die Rüstung bietet, die notwendige innere Sensibilität des Trägers. Maßgeblich für das Bild Marées' waren also mit dem Beginn seiner breiteren Bekanntheit durch Fiedler vermittelte Topoi von künstlerischer Unabhängigkeit, Durchsetzungsvermögen und Kampfeswillen, die Marées als sich an der künstlerischen Wahrheit Abarbeitenden und in seiner Zeit gänzlich einsam Schaffenden beschrieben.³²⁶ Während seine Äußerungen auch ein mit Vorstellungen und Topoi des Rüstens konnotiertes Feld berührten, wurden seine Gemälde von Heiligen und Siegern im Harnisch ausgestellt und in einer Mappe zum Werk des Künstlers publiziert.³²⁷ Ob ein Verständnis der *Drei Reiter II* als Sinnbild für das Künstlerdasein Marées' bereits vorhanden war, kann angesichts der getrennten Präsentation der Bilder nicht beantwortet werden. Dass der Motivschatz, die künstlerischen Absichten und das diskursive Feld um Auseinandersetzung und Selbstschutz parallel rezipiert wurden, steht aber außer Zweifel.

Wenngleich die konkreten Kenntnisse Trübners über Marées in den 1890er-Jahren nicht belegbar sind, könnte Trübner in dessen Selbstverständnis und Ästhetik durchaus Anknüpfungspunkte und Übereinstimmungen mit seiner eigenen Haltung gesehen haben. Auch lässt sich vermuten, dass er eine Parallele zwischen sich selbst und Marées in der Situation des Unverstandenen und wenig Erfolgreichen, aber die Auseinandersetzung nicht Scheuenden erkannte, der zugleich von der Richtigkeit und Fortschrittlichkeit seiner Kunst überzeugt war. Marées und Trübner verbindet daher mehr als nur die gemeinsame Teilhabe an der Konjunktur des Modells ‚Künstlerheld in Rüstung‘: Es liegt nahe, dass Trübners Programmatik wie ihre bildliche Repräsentation durch einen Künstler angeregt wurden, der zunehmend als Erneuerer und typisch deutscher Künstler galt – und

³²⁵ Hans von Marées, zitiert nach: Fiedler 1953, S. 30.

³²⁶ Im gleichen Zusammenhang führt Fiedler Marées Worte an: „Es handelt sich ja auch nicht darum, von der Welt eine Genugtuung zu erhalten, sondern so viel wie möglich sich selbst genug zu tun.“ Hans von Marées, zitiert nach: Fiedler 1953, S. 30. An anderer Stelle übertrug Fiedler seine Beobachtungen zum Œuvre Marées' in einer der Kampfesrhetorik nahen Sprache vor: „Die langen Jahre unermüdlichen, entsagungsreichen Ringens und Strebens schienen getragen von der unerschütterlichen Überzeugung dieses endlichen glänzenden Sieges.“ S. 39.

³²⁷ Konrad Fiedler, *Bilder und Zeichnungen von Hans von Marées*, München 1899. Folgende Blätter der hochwertigen, durch Fiedler herausgegebenen Mappe zeigen Darstellungen aus diesem Kontext: Blatt 4 Der heilige Georg (Titel folgt der Angabe bei Fiedler, es handelt sich jedoch um den Berliner *Drachentöter* (1880)), Blatt 20 Der Sieger, Blatt 22 Zeichnung zum Heiligen Georg. Auf die Abbildung des Gemäldes des Hl. Georg wurde laut Herausgeber aus Zustandsgründen verzichtet, allerdings sollte es laut Fiedler ein „ähnliches Ganzes“ mit den Tafeln des Hl. Hubertus und Martin bilden wie das Hesperiden-Triptychon (Vorwort zur Mappe, o. S.).

zugleich sein kämpferisches Selbstverständnis durch das Motiv des Ritterhelden transportierte.³²⁸

Trübners *Selbstbildnis im Harnisch* lässt sich damit in einen Kontext einordnen, der zum einen durch seine Annäherung an die Geisteshaltung eines ‚altdeutschen‘ Helden wie Hutten geprägt war, den die nationalistisch-vergangenheitsbewusste Haltung des 19. Jahrhunderts ins Bewusstsein gerufen hatte. Zugleich charakterisiert der Harnisch seinen Träger als Krieger und Soldaten, deren Ansehen sich mit der im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wichtigeren Rolle des Militärs als „Schule der Männlichkeit“ und der Gleichsetzung von soldatischen mit männlichen Eigenschaften zu einem nationalen Ideal steigerte.³²⁹ Wie sich bereits in seinen vorausgehenden Selbstporträts zeigen ließ, ging zum anderen in einer Art Doppelstruktur nationalistisch-politischer und ästhetischer Besetzungen und Inhalte sein kämpferisches Selbstbild als soldatischer Krieger völlig konform mit der Vermittlung seiner künstlerischen Programmatik. Insofern liegt es nahe, in der fortgesetzten Beschäftigung mit dem Motiv des gerüsteten Streiters und Helden auch eine Weiterführung des programmatischen Anspruchs zu sehen: Die kämpferische Attitüde im Harnisch alleine historistisch-vergangenheitsorientierten Themenfeldern zuzuordnen, greift zu kurz – vielmehr versteht sie sich wie schon in Kaulbachs Gemälden auch bei Marées und Trübner als Aktualisierung einer Bildfigur im Kontext der Aushandlung von Gegenwart und Zukunft der Malerei, die sich für Letzteren mit Hilfe seiner ästhetischen Schriften konkretisieren lässt.³³⁰

Die Schnittmenge des ‚Humanisten-Ritters‘ Hutten und des ‚Maler-Ritters‘ Trübner sah Caesar in seiner kämpferischen Haltung gegenüber der wilhelminisch-akademischen Kunst,³³¹ während Uhde-Bernays bereits zuvor den Zusammenhang mit Trübners Kunstauffassung und deren publizierter Programmatik anführte: „Diese Dokumentierung seiner Person [in seinem Porträt in Rüstung, J.R.] dürfen wir nicht als Pose aufnehmen, zumal sie geschah, als Trübner gleichzeitig mit einer Broschüre ‚Über die Verwirrung der Kunstbegriffe‘ die akademische Bevormundung, die Popularität der gegenständlichen Vorwürfe und die ‚Begebenheitsmalerei‘ bekämpfte.“³³² Inwiefern sich allerdings die ver-

³²⁸ Mit Blick auf Ausbildung, malerische Herangehensweise und weitere Bildthemen außer den Ritterhelden besteht für Trübner keine Verbindung zu Marées, wie sie für seine direkten Schüler und Freunde Karl von Pidoll und Adolf von Hildebrandt sowie für Fritz Boehle, Hans Thoma und Ludwig von Hofmann geltend gemacht wurden. Marées und Trübner stehen jedoch im Zusammenhang künstlerischer Reform- und Erneuerungsversuche der deutschen Kunst im späten 19. Jahrhundert, die sich auf formale Kriterien beriefen und zu deren Propagierung und Durchsetzung das Bild des gerüsteten Helden nutzbar machten. Für den Aspekt künstlerischer Programmatik in Gestalt des Gerüsteten lässt sich daher doch eine enge Verbindung herstellen.
³²⁹ Vgl. Frevert 1997.

³³⁰ Zu den Arbeiten von Marées in der Jahrtausendausstellung 1906 in Berlin vgl. Domm 1987, S. 358–361, zur Rezeption als Manifestation „deutscher“ Kulturwillens, Kunstwillens und „deutscher“ Formensprache S. 377–381.

³³¹ Vgl. Caesar 2001, S. 24–25.

³³² Hermann Uhde-Bernays, Wilhelm Trübner, in: ders., *Mittler und Meister*, München 1948, S. 277.

balsprachlich vorgetragene künstlerische Programmatik über den Geharnischten im Gemälde zeigt, bleibt damit noch unbeantwortet.

Als Gründungsmitglied der Münchner *Secession* war Trübner Teil einer wachsenden künstlerischen Bewegung, die sich für die Abkehr von der offiziellen wilhelminischen Kunst und ihrem rückständigen Akademismus einsetzte.³³³ Nach einer Ausbildung frei von konservativen akademischen Einflüssen trat er bereits mit seinen frühen Arbeiten aus den 1870er-Jahren als progressiver Künstler in Erscheinung. So setzte er sich in seinen Landschaften beispielweise mit Courbets und Cézannes Malerei auseinander und thematisierte in seiner *alla prima*-Manier die Malweise als solche und ihren Aufbau aus Strichen und Flecken. Trübner arbeitete in Frankreich, nahm an Ausstellungen im Nachbarland teil (so an der Weltausstellung in Paris 1889) und rezipierte fraglos die zeitgenössische französische Kunst. Obwohl gemeinhin zahlreiche Impulse für die deutsche Malerei aus der Auseinandersetzung mit dem Impressionismus stammten, war die offene Auseinandersetzung mit der französischen Kunst, einer Kunst der ‚Oberflächen‘ und des ‚Äußerlichen‘, angesichts der politischen Situation und andauernder kultureller Konkurrenz im neuen Deutschen Reich verpönt.³³⁴ Trübners zunächst anonym als *Das Kunstverständnis von Heute* (1892) veröffentlichte Programmschrift³³⁵ – nach positiver Aufnahme erschien eine zweite unter eigenem Namen als *Die Verwirrung der Kunstbegriffe* (1898)³³⁶ – operierte denn auch bewusst nicht mit dem innerhalb der deutschen Kunstkritik negativ konnotierten Begriff *l’art pour l’art*, sondern mit dem des Reinmalerischen bzw. Reinkünstlerischen, mit dem er sich gleichermaßen prägnant an den Grenzlinien zur deutschen akademischen und zur französischen Malerei positionierte.³³⁷ Mit diesem Konzept des Reinmalerischen vertrat Trübner jedoch eine der französischen Autonomieästhetik inhaltlich vergleichbare Position, und schloss sich „der von den fortschrittlichen Kritikern seit Konrad Fiedler immer wieder geäußerten Meinung an, dass die Aufgaben der Malerei innerhalb der Grenzen des Mediums zu liegen hätten [und] dass ihr

³³³ Bereits im auf die Secessionsgründung folgenden Jahr, 1893, traten Trübner, Peter Behrens, Lovis Corinth, Max Slevogt und andere aus dieser aus und formierten sich in einer weiteren Abspaltung, der „Freien Vereinigung München“. Vgl. Edith Valdivieso, Wilhelm Trübner – Daten zu Leben und Werk, in: *Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896–1903*, Ausst.-Kat. Haus Giersch Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 2001, S. 87–97, S. 91.

³³⁴ „Für die Kunstkritik ergab sich daraus folgendes Dilemma: Die deutsche Kunst musste einerseits der als überlegen gesehenen französischen Kunst ebenbürtig werden, andererseits aber Eigenschaften besitzen, die den eigenen Kriterien des Nationalen, Deutschen entsprachen. Ideal dieser Kritik war eine Kunst, die die moderne, deutsche „Volksseele“ verkörperte, die also einerseits regional und mentalitätsgeschichtlich verwurzelt war, andererseits auf der Höhe ihrer Zeit war.“ Ursprung 1994, S. 51. Für eine kurze Einführung zu den Gründen der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Konkurrenz zwischen den ‚modernen‘ Staaten Frankreich und Großbritannien und Deutschland als „verspäteter Nation“ (Plessner) sowie zum Begriff des „deutschen Sonderwegs“ vgl. Lörke 2010, S. 15–41.

³³⁵ Anonym [Wilhelm Trübner], *Das Kunstverständnis von Heute*, München 1892.

³³⁶ Wilhelm Trübner, *Die Verwirrung der Kunstbegriffe*, Frankfurt am Main 1898.

³³⁷ Vgl. Ursprung 1994, S. 55.

Bereich ausschließlich Kolorit und Zeichnung sei“.³³⁸ In den Worten des seit 1896 an der Frankfurter Städel-Schule Lehrenden lautete die unter den modernen Künstlern und Kunstkritikern durchaus konsensfähige ästhetische Losung folgendermaßen:

*Das moderne Prinzip [...] besteht in der Hauptsache darin, so gut als nur möglich zu malen, d.h. das Kolorit auf der Basis vollendeter Zeichnung auf die höchste Stufe zu erheben und alles übrige, bisher als Hauptfordernis geltende, dagegen so weit zu vernachlässigen, als es ein Hindernis wird, das der Erreichung des höchsten Ziels der Malerei, der höchsten koloristischen Qualität, im Wege steht.*³³⁹

Im „modernen Prinzip“ der Malerei, das „seinem innersten Wesen nach zugleich das der alten Meister ist“³⁴⁰ und das sich beispielsweise bei Rembrandt, Frans Hals, Rubens, Velasquez oder Tizian erkennen lasse³⁴¹, sah Trübner den Autonomiegedanken des Reinkünstlichen am deutlichsten verwirklicht – und unausgesprochen natürlichen auch in seiner eigenen Kunst. Im Wege stünden dem Reinkünstlerischen die Fokussierung der Künstler wie der Rezipienten auf „einen möglichst interessanten Gegenstand, [...] Begebenheitliches, sinnlich Reizvolles, [...] mimisch Charakteristisches und Seelenhaftes, oder auch dekorativ Wirkungsvolles.“³⁴² Der Malerei um ihrer selbst willen dienten nach Trübner vielmehr die einfachsten Bildgegenstände, müsse doch „die Schönheit [...] in der Malerei selbst liegen, nicht im Gegenstand.“³⁴³ Bezeichnenderweise führt er als Beispiel für die Befreiung der Kunst von äußeren Zwecken auch „Prachtrüstungen und Prachtgefäße der alten Augsburger Meister oder Benvenuto Cellinis“ an, deren reinkünstlerische Qualität trotz eigentlicher Funktionsgebundenheit überwiege.³⁴⁴

Sein *Selbstbildnis im Harnisch* (ABB. 26), das parallel zur Veröffentlichung der *Verwirrung der Kunstbegriffe* entstand und in der ersten Ausstellung der Berliner *Secession* 1899 gezeigt wurde,³⁴⁵ lässt sich als Plädoyer für sein Verständnis des Reinkünstlerischen

³³⁸ Ursprung 1994, S. 55.

³³⁹ Trübner 1907 b, S. 126.

³⁴⁰ Trübner 1907 b, S. 127.

³⁴¹ Vgl. Trübner 1907 b, S. 133.

³⁴² Trübner 1907 b, S. 126.

³⁴³ Trübner 1907 b, S. 128. Weiterhin heißt es dort: „Jeder Vorwurf ist interessant und selbst der unbedeutendste bietet des Interessanten genug für die Malerei, ja, je einfacher der Gegenstand, desto interessanter und vollendeter kann ich ihn malerisch und koloristisch gestalten.“ S. 129–130.

³⁴⁴ „[J]edes höhere Kunstwerk hat geradezu die Berechtigung, für sich allein zu existieren, ohne einem Dekorierungszweck dabei mitzudienen. Bei ihm kommt der praktische Zweck noch weit mehr zum Wegfall, wie bei prunkvollen Gebrauchsgegenständen, z. B. bei den Prachtrüstungen und Prachtgefäßen der alten Augsburger Meister und Benvenuto Cellinis. Sind nämlich derartige Gegenstände in besonderem Maße künstlerisch gestaltet, dann fällt bekanntlich auch bei ihnen der ursprüngliche Zweck ganz weg und dieselben werden selbständig als Kunstgegenstand erkannt; eine Vernachlässigung des ursprünglichen Zwecks kann ihnen demnach niemals als Fehler angerechnet werden.“ [Trübner] 1892, S. 130–131.

³⁴⁵ Vgl. Rohrandt 1972, Kat.-Nr. 259.

als narrationsbefreiter, malerisch-koloristischer Kunst verstehen.³⁴⁶ Hans Rosenhagen, ein wichtiger Kritiker der modernen deutschen Malerei, beurteilte dieses mit den Worten: „Trübner [hat sich] mit vier Bildern [beteiligt], von denen sein Selbstporträt in mittelalterlicher Plattenrüstung eine ganz ungewöhnliche Kraft der malerischen Behandlung zeigt und in der Färbung, Zeichnung und Modellierung ausnahmsweise einmal einen unge-trübten Genuss gewährt.“³⁴⁷ Ungetrübte im Wortsinne erscheint die Wirkung des Gemäldes insofern, als diese wesentlich auf den vielfältigen und differenziert eingefangenen Lichteffekten auf der Rüstung des Porträtierten basiert.³⁴⁸

Befreit von aller gründerzeitlichen Prachtentfaltung und Dekorationswut, richtet sich alle Aufmerksamkeit im Gemälde auf die Erscheinungsweise der schräg in ein Interieur platzierten Figur: Über die rechte Körperseite des Porträtierten fällt Licht aus undefinierter Quelle von hinten auf Arm, Hals und rechte Gesichtseite und lässt die Vorderseite seiner Rüstung sowie die linke Hälfte seines Gesichts im Schatten liegen. Dafür zeigt sich an dem leichten Grat des Armzeugs, an welchem das Licht sich bricht, eine Kette von reflektierenden Glanzlichtern, die sich über die einzelnen Segmente des geschobenen Armzeugs, den Brechrand und die Halsreifen erstreckt. Auch die Schläfe sowie ein kleiner Streifen seines Haars leuchten hell auf, ebenso die Reflexe an der hervorstehenden Schwabscheibe sowie an den geschobenen Beinschienen. Aber auch in der eigentlich verschatteten linken Harnischbrust scheint der Umraum in den farbigen Reflexen wieder auf. Hauptsächlich über die Glanzpunkte hebt sich die Figur von dem in leicht abgestuften, grünen und braunen Tonwerten gehaltenen Hintergrund ab, ebenso schaffen sie ein Spannungsverhältnis zu den verschatteten Bereichen der Rüstungsvorderseite. Trübner löst dabei die Glanzreflexe nicht nur in kleine Flächen auf, indem er die jeweils leichten Verschiebungen zwischen den geschobenen Einzelteilen des Armzeugs darstellt. Auch die Zergliederung der Maloberfläche durch sichtbare Pinselzüge, die sich teils zu größeren Flecken und Flächen in verschieden abgetönten Weißstufen zusammenfügen, gibt den Glanzreflexen eine zusätzlich variantenreiche, lebendige Erscheinung. In ähnlicher Weise malerisch belebt wie die Rüstung durch die Glanzpunkte erscheint auch der Hintergrund durch die groben, parallel geführten Pinselzüge, die der Fläche eine vibrierende Spannung verleihen und einen Kontrast zur statischen Bildordnung erzeugen. Der Glanz als visuelles Phänomen, seine malerische Darstellung wie die materiale Dimension der Malerei beleben die Bildoberfläche gleichermaßen.

³⁴⁶ So auch Caesar: „Die reinmalerische Auffassung Trübners wird in seinem Selbstbildnis besonders bei der Darstellung der Rüstung mit ihren Glanzeffekten und Farbspielen augenfällig.“ Caesar 2001, S. 25.

³⁴⁷ Hans Rosenhagen, Die Ausstellung der Berliner Secession, in: *Kunstchronik*, NF 10, 27, 1898/99, S. 42.

³⁴⁸ In dem Sinne lässt sich das Selbstbildnis als typisch für die Porträtmalerei Trübners betrachten, kam es ihm doch sogar in der Gattung Porträt weniger auf Psychologie und Charakterschilderung des Porträtierten an als auf die „malerische[n] Erfassung der physiognomischen Erscheinung, der Oberflächenstrukturen und Stofflichkeiten mit dem Ziel einer differenzierten Farbwirkung“. Küster 2001, S. 53.

In Trübners *Selbstbildnis im Harnisch* verbinden sich damit zum einen die lange Traditionslinie der Darstellung von Glanzreflexen auf der Rüstung, und zum anderen eine ausgewiesene malerisch orientierte Ästhetik – und beide steigern sich gegenseitig. Der visuelle Topos des Rüstungsglanzes lässt sich über mehrere Jahrhunderte hinweg ausgehend von Jan van Eycks Darstellungen der „lichten Schatten“ auf konvexen und konkaven Rüstungsteilen verfolgen: In den Spiegelungen auf der Rüstung zeigen sich neben der Komplexität optischer Erscheinungen in ihrer konstruktiven Dimension auch die (vermeintlichen) Spiegelungen räumlich oder zeitlich außerhalb der eigentlichen Darstellungsebene liegender Objekte oder Phänomene.³⁴⁹ In metaphorischem Sinne verweist der Glanz der Rüstung aber immer auch auf die besondere Auszeichnung ihres Trägers: Ihr Strahlen wird gerade in den zahllosen Porträts gerüsteter Herrscher und Heerführer zum Zeichen von Stärke und Macht, Pracht und Tugend.³⁵⁰

Glanz stellt in jeder seiner Erscheinungsweisen eine besondere Herausforderung an das Können der Maler dar. Der Glanz, der insbesondere in der Darstellung metallener Oberflächen – man denke etwa an die Silbergefäße in der Stillebenmalerei – zum Thema wird, erscheint als visueller Ausweis für die Qualität des dargestellten Materials und zugleich des künstlerischen Darstellungsvermögens. Die mit den niederländischen Meistern in Verbindung stehenden Gemälde Konrad Witz' (um 1400–um 1446) zeigen aufsehenerregende Darstellungen von Rittern, von Kopf bis Fuß in ihren Harnischen eingeschlossen, am eindrucklichsten die Tafel mit *Sibbechai und Benaja* des um 1435 entstandenen *Basler Heilsspiegelaltars* (ABB. 27). Deren Rüstung „besitzt eine ungeheure Plastizität und Präsenz, die nur über die unterschiedlichen Reflexe im blanken Stahl zu erreichen war.“³⁵¹ So scheinen gerade die Glanzreflexe als die ephemeren Wahrnehmungsphänomene ein letztes Quäntchen an illusionistischer Überzeugungskraft in die Darstellung zu integrieren, die dem Betrachter die augenscheinliche Echtheit des Dargestellten vorführt und damit die Transparenz des Bildes als Medium herbeiführt: Über eine Oberfläche im Bild, deren dargestellte Materialität sich in die rein optischen Phänomene von Glanz und Spiegelung auflöst, bekräftigt die Malerei ihre Fähigkeit, sich selbst in einen illusionserzeugenden Durchblick im Sinne der *fenestra aperta* Albertis aufzuheben.

Trübner wählt in seiner Darstellung des Rüstungsglanzes einen besonderen, quasi den umgekehrten Weg. Ganz im Sinne der reinmalerischen Auffassung, die sich nicht zuletzt an die Alten Meister wie Tizian anlehnt, lässt der Glanz die Strategie der materiel-

³⁴⁹ Vgl. Preimesberger 1991; Carter 1954.

³⁵⁰ Für die ausführliche Diskussion weiterer Beispiele der altmeisterlichen Malerei vgl. Kap. IV 2. Zur Darstellung von gerüsteten Herrschern und Angehörigen des Militärs in der venezianischen Malerei vgl. Frederick Ilchman und John Garton, *Portraits of Warriors*, in: Frederick Ilchman (Hg.), *Titian Tintoretto Veronese. Rivals in Renaissance Venice*, Ausst.-Kat. Museum of Fine Arts Boston, Farnham 2009, S. 210–215.

³⁵¹ Stephan Kemperdick, *Heilige mit Schatten. Konrad Witz und die niederländische Malerei*, in: *Konrad Witz*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Stuttgart 2011, S. 32–46, S. 37; sowie Kat.-Nr. 12, S. 85.

len Transparenz neu denken: Trübner betont in den Lichtreflexen – in dem Element der Darstellung, das dem Betrachter am stärksten entgegenkommt – die Malerei in ihrer Materialität und damit in ihrer Opazität als Medium. So tritt der Glanz, das ‚reine Licht‘, als die ‚undurchlässige‘ Stelle im Bild auf, in der das immaterielle Phänomen durch dichtestes Pigment repräsentiert wird. Zugleich wird mit der Aufmerksamkeit für die Glanzreflexe und ihre Vernetzung über die Bildfläche auch die Aufmerksamkeit für die Gesamtheit der malerischen Erscheinung der glänzenden Rüstungsoberfläche geweckt. Die Undurchlässigkeit des realen Gegenstands Rüstung scheint auf seine spezifische malerische Darstellung überzugreifen: im Gewand des glänzenden, aber undurchdringlichen Materials Eisen zeigt sich die oberflächenbezogene, opake Malerei. Dass gerade über den Glanz ein signifikanter Aspekt des Reinkünstlerischen oder Reinmalerischen hervorgehoben werden kann, lässt sich auch über die Wahrnehmung des Glanzes verstehen: Die Wahrnehmung des Glanzes als „visuelles Ereignis“³⁵² erkennt weniger dargestellte Sujets und Themen, sondern vielmehr die Erscheinung eines optischen Sonderphänomens, das sich von einem empirisch-räumlichen Erklärungszusammenhang löst und den Blick anziehen und festhalten kann.³⁵³ In der so beschriebenen Glanzwahrnehmung lässt sich eine Parallele zur Wahrnehmung und Rezeption des Reinmalerischen ausmachen. Diese soll sich in ähnlicher Weise vollziehen wie die Wahrnehmung des Glanzes, sobald er als eigenwertiges Phänomen gesehen wird: Eine Wahrnehmung, die nicht primär identifizierend und um gegenständliche Zuordnungen strukturiert ist, sondern das ‚unschuldige Auge‘, das ein Topos der Autonomieästhetik umschreibt, zum Einsatz bringt.³⁵⁴ Im Glanz-Sehen lässt sich insofern eine Sehweise exemplifizieren, die Trübner für die Rezeption der reinkünstlerischen Malerei einfordert.

Die Beschäftigung mit Lichtphänomenen, mit der Eigengesetzlichkeit malerischer Mittel und der Übersetzung der visuellen Wahrnehmung, diese Charakteristika lassen sich fraglos auch an anderen Beispielen der Malerei von Trübners Zeitgenossen beobachten – gerade innerhalb der im großen Feld des Impressionismus angesiedelten Kunst und deren besonderer Aufmerksamkeit für Lichterscheinungen. Die Wahl der Rüstung als Motiv der künstlerischen Standortbestimmung erscheint daher als raffiniertes Behauptungs-

³⁵² Cremonini 2009, S. 222.

³⁵³ Vgl. zu einer phänomenologisch orientierten Auseinandersetzung mit Aspekten des Glanzsehens Cremonini 2009, einleitend etwa: „Wie der Spiegel ist auch der Glanz ein Lichtreflex, der die Materialität seines Mediums tendenziell ‚auslöscht‘. Dies ist besonders deutlich beim harten Glanzreflex [...]. Wie beim Spiegel stoßen wir beim harten Glanzlicht auf Schwierigkeiten, wenn wir versuchen, den physikalischen Ort der Reflexion – die Spiegelfläche bzw. die reflektierende Oberfläche des glänzenden Gegenstandes – zu fixieren. [...] Vor allem unter Bedingungen intensiver Lichteinstrahlung ist der Glanz so etwas wie eine lokale Blendung. Er ist so etwas wie eine örtlich begrenzte Außerkräftsetzung des räumlichen Gefüges, er entfaltet seine eigene, nicht-empirische Tiefe.“ S. 219-220.

³⁵⁴ Beispielhaft zum Rezeptionsmuster des „unschuldigen Auges“, das durch John Ruskin in kunsttheoretische Diskussion ein- und vor allem für die Kontextualisierung der impressionistischen Malerei in Anschlag gebracht wurde: Lee McKay Johnson, *The metaphor of painting. Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust, and Pater* (= Studies in the fine arts, 7), Ann Arbor 1980, S. 65–145.

und Abgrenzungsmanöver, um innerhalb des deutschen Kunstgeschehens als innovativ wahrgenommen, aber nicht als „Franzosenlehrling“ gebrandmarkt zu werden. Zuallererst erlaubt und provoziert das schillernde Gewand, genauer die Ästhetik seines Materials, die Beschäftigung mit den raffiniertesten Lichtphänomenen, die die moderne malerische Behandlung im Sinne des Reinkünstlerischen geradewegs herausfordern. Die physische Nähe der Rüstung zu ihrem Träger steigert dabei die identifizierende Funktion: Das Reinkünstlerische, das auf der eisernen Oberfläche angesiedelt ist, wird damit zugleich auf den Körper des Künstlers, auf seine Person als Träger dieser Haltung und künstlerischen Position projiziert. Wilhelm Trübner trägt diese wie auf Schild und Wappen vor sich her. Eine spezifische Engführung der Aussage erlaubt das Motiv der Rüstung auch im Blick auf ihre materiale Qualität: Mit der Rüstung wird ein Gegenstand zum Träger der Malerei, die sich zwar in impressionistisch anmutenden Licht- und damit Oberflächenphänomenen ausspricht, diese aber auf einem soliden und stabilen eisernen Grund erzeugt – im Unterschied zu den flirrenden, ungreifbaren Lichterscheinungen des französischen Impressionismus, der gerne Wasseroberflächen, Luft und Atmosphären zum Gegenstand der Darstellung erhebt.

Umgekehrt trat Trübner mit der Rüstung in einem Gewand auf, das innerhalb der Selbstdarstellungen französischer Künstler kaum eine Rolle spielte, und überhaupt keine in Zusammenhang mit deren Aktualisierung ihres künstlerischen Programms: Waren die „Maler des modernen Lebens“ (Baudelaire) doch alles andere als an ihrer Assoziation mit einer aristokratischen historischen Figur und einer historisierenden Perspektive interessiert, sondern einer dezidiert gegenwärtigen Position und ihrem andersartigen Motivschatz. In dem Maße, in dem die Rüstung in Topoi und Ikonographie des deutschen Helden einen festen Platz behauptete, reklamierte auch Trübner seine künstlerische Modernität des Reinmalerischen als ‚deutsch‘. Zwar spielte er auf der motivischen Klaviatur des ‚Altdeutschen‘ und verdeutlichte so sein national geprägtes Geschichts- und Kulturbewusstsein, dennoch trat er als eine gegenwärtige Figur auf: nämlich als Mitglied einer selbstbewussten Kulturelite, deren ‚Heldenbedarf‘ sich im Kaiserreich immer mehr verdichtete. In einem weiteren Kontext präsentierte sich Trübner damit nicht nur als Streiter für die ‚richtige‘ deutsche Kunst, sondern auch in seiner wortwörtlichen Dienstleistung für den Wertekanon der gründerzeitlichen Gesellschaft, in der bürgerliche Kulturträger eine Schlüsselposition für nationale Identitätsstiftung und Selbstverständnis behaupteten. Mit der Einschreibung in die Reihen des gerüsteten Helden war für Trübner damit weit aus mehr als lediglich die „Gelegenheit für ein metallisch glänzendes Stilleben“³⁵⁵ gege-

³⁵⁵ Hahn 1970, S. 148. Mit dieser Formulierung begründete Hahn seine höhere Einordnung der Selbstdarstellungen Corinth's im Harnisch gegenüber der Trübners. Dass diese Bewertung nicht Bestand haben kann, zeigen die obige Diskussion Trübners sowie die nachfolgende Corinth's und die Nähe beider Positionen zueinander.

ben: Paradigmatisch verdichtet zeigt sich auf seinem gerüsteten Heldenkörper die in der Auseinandersetzung mit der französischen Malerei zu einer eigenen Position und eigenem ‚Charakter‘ gekommene, zeitgenössische deutsche Kunst in Gestalt des Reinmalerischen.

4. Eine neue ‚Universalwaffe‘: Die Selbstbildnisse Lovis Corinths im Harnisch

Positionierungen in der modernen Kunst um 1900

Lovis Corinth (1858–1925) stellt einen der letzten der deutschen Künstler dar, die sich im „langen 19. Jahrhundert“ mit der Rüstung und insbesondere der Rüstung im Selbstbildnis beschäftigten. Nicht nur die Zahl, sondern auch die Bandbreite und Eindringlichkeit seiner Bildfindungen heben Corinth von anderen Künstlern ab. Auch für ihn fungierte die Rüstung als Motiv, in dem sich individuelle und (kunst-)politische Haltungen verdichtet ausdrücken ließen. Dabei verschob und erweiterte er die Bedeutungsaufladung der Rüstung gegenüber den meisten Arbeiten seiner ebenso mit dem Motiv befassten Zeitgenossen. Es dauerte lange, bis sich Corinth in seinem ‚offiziellen Auftreten‘ der Rüstung bediente. Nach seinem ersten Selbstbildnis in Rüstung, *Der Sieger* aus dem Jahr 1910, erhielt die Rüstung in seinen Selbstporträts während des Kriegsjahrzehnts einen letzten großen Auftritt. So eindringlich und eindeutig seine Selbststilisierung zum Harnischträger zunächst wirkt, so komplex erweist sich auf den zweiten Blick ihre Aussage und mögliche Einordnung. In Corinths Bildnissen im Harnisch konzentrieren sich und kulminieren die Ideen und Strömungen eines typisch deutschen Gedanken- und Mentalitätshorizonts der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts, der sich mit den Stichworten Wilhelminismus, Militarismus und Nationalismus nur aufs Größte umreißen lässt. Doch in diesem Kontext konnte die Rüstung in Corinths Selbstbildnissen für eine kurze Zeitspanne als die dichteste Formulierung gegenwärtigen (Künstler-)Daseins Einsatz finden. Kurz darauf fiel sie jedoch buchstäblich in sich zusammen und ihre positive Besetzung war weitgehend verloren.

Ein Paukenschlag war und ist Corinths *Selbstbildnis als Fahnenräger* (ABB. 28)³⁵⁶ aus dem Jahr 1911, das eindrucklichste Werk in seiner Auseinandersetzung mit der Rüstung. Mit Harnisch und Flagge bewehrt inszenierte Corinth eine formatfüllende Stellungnahme im buchstäblichen Sinne, die mit Hilfe der Rüstung jeden Zweifel an der Bedeutung und Präsenz seiner Person ausräumte – eine Anmaßung und Herausforderung zugleich. Signifikant und singulär ist der Fahnenräger aber nicht nur als Höhepunkt der

³⁵⁶ Vgl. Ausst.-Kat. München 1996, S. 198; Lott-Reschke 2004, S. 20–21; Ausst.-Kat. Leipzig 2008, S. 70.

persönlichen Selbstbehauptung Corinths über seine Malerei, die die noch immer anhaltende Welle der Ritter- und Gerüstetendarstellungen nutzte. Gerade die subtile Abweichung von den allgegenwärtigen, chauvinistisch kodierten Bildern Gerüsteter macht das *Selbstbildnis als Fahnenträger* zu einem Solitär, der die schematisierten Bildformeln materialer und geistiger Aufrüstung aushöhlte und die Position des Künstlers und der Kunst in den Fokus rückte.

Das farbenfroh-lebendige Kniestück zeigt Corinth gekleidet in einen Harnisch mit breiten, betonten Schulterstücken, spitzen Armkacheln, geschobenen Beintaschen, eine gelbgrundige Fahne über die rechte Schulter gelegt, während die in die Hüfte gestützte Linke das Fahnentuch rafft. In leichter Untersicht dargestellt, füllt die stattliche Gestalt des Malers den Bildraum genau aus. Er befindet sich in einem Interieur vor einer vertikal hinter seiner rechten Schulter verlaufenden, Rot und Blau auf Gelb gemusterten Bordüre, die ähnlich am rechten Bildrand auftaucht. Mit dem teppichartigen Muster nehmen die beiden Bordüren die Farben des Fahnentuchs wieder auf, zeigen aber keine konkreten Motive. Ähnlich malerisch gestaltet ist die Fahne: motivisch bestimmen lassen sich ein Herz, prominent über Corinths linker Schulter positioniert, und ein hinter ihm nach oben steigender Drache. Auf dem dunkelblauen Streifen mit deutlich sichtbaren Pinselzügen am linken Bildrand ist über Corinths rechter ‚Malhand‘, die die schwere Fahnenstange mit lässiger, fast manierierter Geste umfasst, und auf Höhe seines hochgerekten Kinns die in Rot platzierte Signatur zu lesen.

Beleuchtet von einer aus dem linken Vordergrund einfallenden Lichtquelle, werden das Gesicht und die mittlere Achse seines wuchtigen Körpers betont. Die Oberfläche der Rüstung wird durch intensive Reflexionen belebt: Am deutlichsten treten die reinweißen Reflexe auf Harnischbrust, Halskragen und Schulterstücken, sowie Armröhren und in den dick aufgesetzten Nieten hervor. Aber auch an kaum einer anderen Stelle malt Corinth das bloße Eisen, sondern vielmehr ein Exerzierstück seiner farbigen Interaktion mit dem Umraum, so dass der Harnisch mit den grünlichen, blauen, rötlichen und gelbockerfarbenen Reflexen seinen Träger, die Fahne und das Interieur in ihrer Farbigkeit miteinander verspannt. Zugleich verbinden sich die ockerfarbenen und die grünlichen Töne des Inkarnats des Gesichts, seine grünlichen (Bart-)Schatten entlang des Kieferknochens und des entschieden nach vorne gereckten Kinns mit den Farbtönen des Harnischs. Dies trägt dazu bei, Rüstung und Träger wie aus einem Guss erscheinen zu lassen. Eine ähnliche Wirkung vermittelt der stramme Hals, der den Ausschnitt des Halskragens gänzlich ausfüllt. Die Belebung der Rüstungsoberfläche durch Lichtreflexe wird erweitert und gesteigert durch den malerischen Gestus: Mit deutlichem, breitem Pinselstrich, teils sehr vollem, farbgesättigtem, teils trocken ausgestrichenem Pinsel und offener Malweise deuten sich die Spontaneität und Flüssigkeit des Malens an. Die grobe Faktur hebt das physisch aktive, handwerkliche Moment des Malvorgangs hervor und erzeugt

den Eindruck, Corinth habe mit großer malerischer Kraft und Entschiedenheit sein Antlitz und besonders seinen Harnisch im Bild erzeugt. Im Gemälde bleibt direkt nachvollziehbar, wie Corinth seine Leinwand bearbeitete, um sich ein undurchdringliches Gewand dicht aufgebauter Farbmaterie umzulegen. Dabei bilden die gelängten, parallel geführten Pinselzüge die Formen und Wölbungen der einzelnen Harnischteile nach und erzeugen durch die variierende Ausrichtung der gebündelten Pinselstriche nicht nur eine lebendige Oberfläche, sondern in ihrem koordinierten Aufbau die Anmutung einer die Konstruktionsleistung der Plattnerkunst mitdenkenden Malerei.

Mit leicht zusammengezogenen Brauen und herausforderndem selbstbewusstem Blick präsentierte sich Corinth bei aller Eindringlichkeit seiner Physis nicht als den kraftstrotzend tumben Toren, sondern auch als Denker, verstandesgeleitet und zugleich zum entschlossenen Handeln und unerschrockenen Vorwärtsstreben gerüstet. So ist Corinths eindrucksvoller Auftritt unter motivischen Aspekten das Ergebnis seines Ins-Kostüm-Schlüpfens: In der intensiven Wirkung körperlicher Präsenz Kaulbachs Bildnis *Der Maler Heinrich Heinlein* (ABB. 14) vergleichbar, verleiht die Rüstung ihrem Träger äußere Form und befördert die große Pose. Blick, Gestik und Körperhaltung entwickeln sich in der Interaktion mit dem Harnisch zu einer stimmigen Erscheinung, in der alle Elemente den Habitus des selbstbewusst und unangreifbar Gerüsteten nach außen tragen. Auf einer zweiten, formalen Ebene wird die Interaktion zwischen Träger und Kostüm durch malerische Mittel hergestellt. Corinth benutzt die Rüstung also nicht nur als Zeichen heldenhafter Männlichkeit, sondern auch als Ort ästhetischer Bravour und erzeugt somit den Eindruck von Lebendigkeit, lässiger Virtuosität und der souveränen Beherrschung seiner Mittel auf allen Darstellungsebenen.

Gemäß seinem in frühen Jahren formulierten Programm, „Solche Bilder möchte ich malen: Harnische, wallende Mäntel, sammetne Draperien [...]“³⁵⁷ beschäftigte sich Corinth zu Beginn seiner Malerlaufbahn oft mit der Historienmalerei. Er verfolgte mit teils gezielt den Skandal provozierenden „brachialen Mythosparodien“³⁵⁸ seine künstlerische Etablierung sowohl in den Ausstellungen des Pariser *Salons* als auch im damaligen deutschen Kunstzentrum München, wo künstlerische Ausdrucksformen und Programme jeder Couleur, zwischen ‚Armeleutemalerei‘ und ‚Künstlerfürstentum‘ laufend neu verhandelt wurden. Schon seit Beginn seiner künstlerischen Ausbildung und Sozialisation stand Corinth mit zahlreichen bereits angeführten Künstlern in Verbindung und war mit ihren Programmen vertraut: als Löfftz- und damit indirekt Diez-Schüler während der 1880er-Jahre stand er inmitten der an der Akademie gelehrtene neueren Münchner Historien-

³⁵⁷ „... und wie der Hochmeister in geädertter Hand den Festungsschlüssel hält. Das waren meine Motive um das Jahr 1876.“ Lovis Corinth, *Meine frühen Jahre*, Hamburg 1954, S. 84.

³⁵⁸ Lorenz 2008, S. 27.

und Genremalerei, war vertraut mit der Rezeption der Niederländer des 17. Jahrhunderts in den Münchner Zirkeln, etwa durch Leibl und Trübner, und könnte nach seiner Rückkehr nach München (nach Aufhalten in Belgien und Frankreich, Königsberg und Berlin) Ende 1891 durchaus Marées' Arbeiten im Schloss Schleißheim gesehen und an der ersten Rezeptionsphase des Künstlers teilgehabt haben. In Künstlervereinen (etwa der Mitgliedschaft der feier- und verkleidungsfreudigen Künstlergesellschaft *Allotria*) und dem Engagement in der 1892 gegründeten Münchner *Secession* sowie der Abspaltung zur *Freien Vereinigung* (1893) arbeitete Corinth zugleich an seinem Netzwerk in progressiven Künstlerkreisen³⁵⁹ – bis ihn um 1900 „Frack, Lackschuhe“³⁶⁰, Aufträge aus großbürgerlicher Gesellschaft und die beweglichere Kunstszene nach Berlin lockten.³⁶¹

Für Corinths Auseinandersetzung mit der Rüstung sind die Berliner *Secessions*-Ausstellungen des Gründungsjahres 1899 und 1901 von besonderem Interesse. Bereits in der ersten Ausstellung 1899 war Corinth beteiligt. In derselben Ausstellung war neben weiteren Rittergemälden auch Trübners *Selbstbildnis im Harnisch* (ABB. 26) zu sehen. Spätestens hier dürfte Corinth das Programmbild Trübners registriert haben, das den anerkannten, seit 1896 in Frankfurt tätigen und zuvor in denselben Münchner Künstlergruppen aktiven Kollegen, Freund und Mentor im Harnisch darstellt, dem Corinth nach eigener Aussage „viel verdanke“.³⁶² Auch die positive Aufnahme des Werkes wird Corinth sicher nicht entgangen sein. Zwei Jahre darauf zeigte Corinth das Gemälde *Perseus und Andromeda* (ABB. 29), das den vom Scheitel bis zur Sohle im Harnisch eingeschlossenen Helden neben einem kecken Andromeda-Akt vorstellt. Es lässt sich als Musterbeispiel für Corinths Mythos-Interpretationen verstehen, zeigt aber auch, wie er der klassischen Mythologie das ‚Trendmotiv‘ Rüstung unterschob. Neuere Interpretationen sehen bereits in dieser Historie – oder Historien-Travestie – ein „Selbstzeugnis seiner Persönlichkeit“³⁶³, wiewohl das Antlitz des Gerüsteten darin völlig verborgen bleibt und damit kein Hinweis auf die direkte Identifikation mit der mythologischen Figur gegeben ist.³⁶⁴ Dagmar

³⁵⁹ In der Münchner *Secession* und der *Freien Vereinigung* waren Corinth und Wilhelm Trübner gemeinsam vertreten. Vgl. Corinth 1913, S. 460–461.

³⁶⁰ Lovis Corinth, Brief an Dr. Carl Glaesner, Neapel, 19.8.1900, in: *Lovis Corinth. Eine Dokumentation*, zusammengestellt und erläutert von Thomas Corinth, Tübingen 1979, S. 61.

³⁶¹ Vgl. Lorenz 2008, S. 25–39.

³⁶² Zur Beziehung Corinths zu Trübner während ihrer gemeinsamen Zeit in München vgl. Corinth 1913, S. 458–462. Aus Trübners großem Rüstungsschatz erhielt Corinth u. a. Helme als Leihgaben, vgl. S. 461.

³⁶³ Vor dem Hintergrund des zehn Jahre späteren Gemäldes *Der Sieger*, in dem Corinth und seine Frau ebenfalls in der kontrastierenden Gegenüberstellung von Geharnischtem und Aktfigur auftreten, versteht Berteleit das Gemälde von 1901 als eine Art mythologisierende Einkleidung eines später offenbarten biographischen Motivs. Die ausstellungsbegleitende Werkmonographie Sigrid Berteleits bespricht Corinths *Perseus und Andromeda* so ausführlich, dass es im vorliegenden Zusammenhang nicht eigens diskutiert werden soll. Vgl. Ausst.-Kat. Schweinfurt 2004, S. 115 (*Der Sieger*).

³⁶⁴ Entgegenhalten lässt sich dem Verständnis als Selbstzeugnis auch, dass erst Corinths spätere Selbstbildnisse das Experiment mit dem künstlerischen Rollenspiel suchen, er in diesen aber immer klar identifizierbar auftritt. In selbiger Weise verhält es sich im die traditionellen Gattungskriterien unterlaufenden Gemälde *Die Kindheit des Zeus* (1905/06), wo die Züge des Malers in der Figur des musizierenden Bacchanten auftauchen. Vgl. Klaus Theweleit, ... in einer Farbwolke verschwinden, in: Ulrike Lorenz, Marie-Amélie zu Salm-Salm,

Lott-Reschke erkennt ebenfalls ein „verschlüsseltes Selbstbildnis“ in *Perseus und Andromeda*. Sie tut dies aber besonders angesichts der weiblichen Figur, die, vor einen aufgespannten Mantel gestellt, in der Art einer *nuda veritas* wie in Courbets Atelierdarstellung vom ‚Kämpfer für die Kunst‘ alias Corinth präsentiert wird.³⁶⁵ In *Perseus und Andromeda* ein Selbstzeugnis Corinths zu sehen, scheint in der Gesamtheit seiner Selbstporträts im Harnisch nicht abwegig, aber eine aus der Kenntnis der nachfolgenden Bildnisse getroffene Projektion. Im Verhältnis zu Letzteren wie anderen bislang vorgestellten Selbstbildnissen in Rüstung liegt der inhaltliche Schwerpunkt bei *Perseus und Andromeda* aber nicht alleine auf der künstlerischen Selbstbefragung und Programmatik.³⁶⁶

Während also Corinths Aufmerksamkeit um 1900 noch anderen Themen und Gattungen gehörte und er die Rüstung als interessantes Motiv streifte, ihr Potenzial für die künstlerische Selbstbeschreibung wohl kannte, aber noch nicht für sich nutzte, teilte er in dieser Zeit die Ansichten Trübners zu Ästhetik und künstlerischem Programm.³⁶⁷ Im Unterschied zu Trübner bediente er sich im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts aber gerade nicht der Rüstung, um diese Haltung auszudrücken, während sich Ersterer damit sowohl im Feld künstlerischer Modernität als auch des Kampfes für die deutsche Kunst positionierte. Dies lässt sich dahingehend verstehen, dass Corinths künstlerische Haltung und seine liberale Ästhetik zu dem Zeitpunkt mit einem Motiv unvereinbar waren, das immer mehr mit nationalistischem Deutschtum verbunden wurde, er sich nicht in diesem Feld positionieren und sich daher auch seiner Bildsprache nicht bedienen wollte.

Wie bereits in den progressiven Münchner Künstlergruppen ein Vertreter der modernen Malerei, so verteidigte und förderte Corinth auch als Mitglied der Berliner *Secession* explizit die jüngste französische Kunst gegenüber der reaktionären wilhelminischen Kunstpolitik.³⁶⁸ Seine offene und liberale Haltung bezeugte nicht nur seine Aktivität in der *Secession*, wo er bald als einflussreiche Stimme hervortrat, sondern fast plakativ

Hans-Werner Schmidt (Hg.), *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne*, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Bielefeld 2008, S. 300–311, S. 300–301.

³⁶⁵ Vgl. Lott-Reschke 2004, S. 14–15.

³⁶⁶ Wie in Kap. IV 1. anhand thematisch vergleichbarer Beispiele diskutiert wird, steht ebenso das Thema der Geschlechterbeziehungen am Beispiel des Helden und des ‚Objekts seines Heldentums‘ im Fokus.

³⁶⁷ Zusammenfassend und besonders die ‚konservativen‘ Nuancen seiner Modernität herausstellend beschreibt Klaus Rohrandt Trübner als „Wegbereiter der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts [...]“. Hierbei darf aber nicht übersehen werden, dass er allein durch die Technik, die er in erstaunlicher Eigenwilligkeit zu einem unverwechselbaren Pinselsystem entwickelt hat, den modernen Stilbestrebungen verwandt ist. Im Geistigen und Ausdruckhaften will Trübner vor allem seine großbürgerliche Gesellschaftsschicht und die tragenden Kreise der Kritiker in Theorie und Praxis beeinflussen.“ Und: „Im Widerstreit und Richtungskampf der Kunst seiner Zeit nimmt Wilhelm Trübner eine eigenartige Stellung ein. Er ist auf der einen Seite konservativer Verfechter des ästhetischen Ideals der Renaissance, die das ‚Können‘ als Maßstab heranzieht; dann zeigt er sich aber progressiv-fortschrittlich, wenn er die rationalistische Auffassung von Welt und Kunst mit seinen neuen Form- und vor allem seinen Farbschöpfungen in Frage stellt.“ Klaus Rohrandt, Wilhelm Trübner und die künstlerische Avantgarde seiner Zeit, in: Jörn Bahns (Hg.), *Wilhelm Trübner 1851–1917*, Ausst.-Kat. Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Heidelberg 1994, S. 49.

³⁶⁸ Zu den Ausstellungen französischer Künstler wie Bonnard, Cézanne, Gauguin, aber auch van Gogh und Munch in der Berliner *Secession* vgl. Koja 2009, S. 23.

heißt es in seinem 1908 erschienenen, zumeist praktisch orientierten Lehrbuch *Das Erlernen der Malerei*: „Wie es aber in der Kunst keine Gesetze gibt, oder nur solche, die man übertreten kann, so ist jedem gestattet, auf eigene Fassung [sic] selig zu werden.“³⁶⁹ Differenzierter bezog Corinth Position in einem 1909 publizierten Text mit dem Titel *Gedanken über den Ausdruck ‚das Moderne in der bildenden Kunst‘ und was sich daran knüpft*, in dem er die Positionen konterkarierte, die in der zeitgenössischen Kritik als zwei Fronten konstruiert wurden:

Heute wirft man den strebenden Malern bei uns vor, dass sie zu sehr bei den Franzosen, hauptsächlich den Impressionisten, in die Schule gingen: das ‚spezifisch Deutsche‘ litte darunter. Man will alle Individualitäten in einen Sack werfen und einen Nationalcharakter in die Kunst hineinbringen. Hauptsächlich sollen wir Deutsche vor allen anderen Nationen vom lieben Gott die Einfachheit und das Gemüt in fortwährender Pacht bekommen haben; kommt noch eine gewisse Unbeholfenheit in Zeichnung und Farbe hinzu, so ist der blondgelockte, vollbärtige Musterdeutsche fertig. Deshalb wird Thoma so über den Schellenkönig gelobt. Mondschein, Geigenspiel, Mutterliebe, Familienglück, Hahnenkrähen sind seine germanischen Rennzeichen. [...] Und doch sind sie nicht wert, den Franzosen Puvis de Chavannes an künstlerischer Naivität und Millet an Innerlichkeit die Schuhriemen zu lösen. Als ob Menzel, der doch sogar Autodidakt war, und Leibl, einer der größten Könner aller Zeiten, keine Deutschen wären!³⁷⁰

In dieser entschiedenen Stellungnahme griff Corinth mit kritisch-sarkastischem Ton einige der Schlüsselbegriffe auf – Einfachheit, Gemüt, Naivität und Innerlichkeit –, entlang derer die reaktionäre Kulturkritik-Bewegung seit den 1890ern das Bild des sich in der Kunst manifestierenden ‚deutschen Wesens‘ zu konstruieren und etablieren versuchte. Indem er mit diesen aber auch die Vertreter des in Deutschland intensiv rezipierten französischen Realismus und der französischen Monumentalmalerei charakterisierte, unterlief er die viel diskutierte Zuordnung von ‚Nationalcharakteren‘. Stattdessen sprach er sich für die Akzeptanz der Individualität aus, die unabhängig von ‚Nation‘ und ‚Volk‘ vergleichbare Interessen motiviert und zugleich die Annahme einer ‚wesensfremden‘ Beeinflussung ad absurdum führt.³⁷¹

Auch Corinths eigene künstlerische Orientierung belegt die vielfältigen Bezüge abseits nationaler Zuordnungen. Er stand der französischen Malerei mehr als aufgeschlossen gegenüber – er schätze Cézanne und Manet, die er in Ausstellungen in der Galerie Cassirer während der 1900er-Jahre sehen konnte –, aber nicht weniger war er an Frans Hals

³⁶⁹ Corinth 1925, S. 92.

³⁷⁰ Lovis Corinth, Gedanken über den Ausdruck ‚das Moderne in der bildenden Kunst‘ und was sich daran knüpft, in: ders., Über deutsche Malerei, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Kerstin Englert, Berlin 1995, S. 85–91, S. 88–90.

³⁷¹ Zu Corinths vermittelnder Position in der Diskussion um die Rolle deutscher und französischer Malerei vgl. Schuster 1996, S. 50. Der Begriff der Individualität wurde einerseits in enger Verbindung mit dem der künstlerischen Freiheit zum Topos modernen Künstlertums, andererseits tauchte er auch in den Thesen der Kulturkritik auf.

und Rembrandt orientiert, die er in seiner Berliner Zeit aktiv rezipierte und deren male-
risch-subjektiven Zugang er in der eigenen Malerei wiederaufleben zu lassen versuch-
te.³⁷² Das Rollenporträt *Rudolf Rittner als Florian Geyer* (ABB. 30), das, gleichermaßen
Historie und Porträt, repräsentativ für sein Schaffen während der ersten Berliner Jahre
stehen kann, nutzt nach *Perseus und Andromeda* als einziges Gemälde des ersten Jahr-
zehnts die Rüstung in prominenter Weise. Das Bildnis des Protagonisten aus Gerhard
Hauptmanns Revolutionsdrama *Florian Geyer* (1896) lässt sich mit Rollenporträts von
Manet und Courbet (so etwa das bereits angeführte Gemälde *Louis Gueymard en Robert
le Diable* (ABB. 23)), aber auch Max Slevogts Porträts des Schauspielers Francisco
d'Andrade als *Der weiße d'Andrade* (1902) und *Der schwarze d'Andrade* (1903) in Ver-
bindung bringen.³⁷³

Zugleich scheint es den in Trübners *Selbstbildnis* (ABB. 26) in sehr ähnlicher Ausstat-
tung, aber statuarischer Ruhe präsentierten Harnischträger in Aktion zu versetzen:
Ebenso in einem undefinierten Raum und in diffusen Lichtverhältnissen auftretend, be-
zieht auch Corinths Darstellung des Bühnenhelden ihre Spannung aus dem an der Gren-
ze zwischen Hell und Dunkel stehenden Gerüsteten, dessen verschattete schwarze Panze-
rung kurz aufblitzt und so den Entscheidungsmoment zwischen Angriff und Verteidigung
andeutet.³⁷⁴ Über die inhaltliche Dimension des Stückes gibt das Gemälde jedoch kaum
Auskunft. *Rudolf Rittner als Florian Geyer* präsentiert sich zwar in konzentrierter Erwar-
tung eines Feindes, in der engen Begrenzung des Bildraumes bleibt Erzählerisches je-
doch ebenso ausgeblendet wie bei Trübner (die Fahne ausgenommen, mit der sich Co-
rinth 1911 in triumphierendem Gestus als *Fahnenträger* präsentiert). Eine weitere Ge-
meinsamkeit zwischen Trübners Selbstbildnis und Corinths Rollenporträt lässt sich im
Interesse an den historischen Anführerpersönlichkeiten aus der Zeit der Bauernkriege
ausmachen, die nach wie vor als prototypische Nationalhelden verstanden wurden: Wie
Hutten stand Geyer auf Seiten der Bauern, was sich vor dem Hintergrund der noch im-
mer akuten sozialen Frage und der Arbeiterbewegung auch politisch verstehen ließ, und
bei Corinth auf Sympathie stieß.³⁷⁵

Rudolf Rittner als Florian Geyer kann damit als spannungsvolles Rollenporträt ver-
standen werden, das nicht nur das Motiv, sondern auch in seiner malerischen Ausfüh-

³⁷² Vgl. Stückelberger 1996, S. 140–196. Zu Corinths Beschäftigung mit der holländischen Kunst, insbesondere Rembrandt, am Beispiel der Gemälde der Kasseler Galerie, die er 1907 besuchte, vgl. Grund 2005; Wyss 2008.

³⁷³ Vgl. Ausst.-Kat. Leipzig 2008, S. 220; Schuster 1996; Ausst.-Kat. München 1996, S. 164; Hahn 1970, S. 147.

³⁷⁴ *Rudolf Rittner als Florian Geyer* erscheint dabei wie ein Lehrstück, an dem sich die Stellen in Corinths fast gleichzeitig verfasster malpraktischer Abhandlung nachvollziehen ließen, wo etwa die Wirkungen von Lokal-
farben unter verschiedenen Lichtverhältnissen, ihre kalt und warm abgetönten Schatten und ihre Charakteri-
sierung der Stofflichkeit (insbesondere als hart) erläutert werden. Vgl. Corinth 1908, S. 80–86.

³⁷⁵ Zur politischen Lesart von Hauptmanns *Florian Geyer* vgl. Martinson 1988, S. 89–104. Zur positiven Hal-
tung Corinths zum ‚ehrlichen‘ Arbeiter und Bauern vgl. Ausst.-Kat. Leipzig 2008, S. 220; sowie zur Auseinan-
dersetzung mit Reformern und Freiheitskämpfern vgl. Lott-Reschke 2004, S. 21–22.

nung zwischen Trübners Selbstbildnis im Harnisch und den späteren Selbstbildnissen Corinths in Rüstung vermittelt.³⁷⁶ In dem Maße, in dem das Rollenporträt *Rudolf Rittner als Florian Geyer* in seinen kunsthistorischen Bezügen deutlich für Corinths vielseitiges Interesse an moderner, deutscher *und* französischer Kunst spricht (auch im Sinne altmeisterlich inspirierter Modernität), schloss diese Haltung sein eigenes Auftreten im Harnisch noch aus: zu sehr gehörte das Sujet des Gerüsteten einerseits der nationalistisch motivierten Ritterkonjunktur, zum anderen noch der Theaterkostümierung (in der Funktion einer den Identitätswechsel unterstützenden Verkleidung) an, denen er keine Aussagekraft über seine eigene Person beimaß.

Aufrüstung aller Arten: Im Heer anonymer Ritter

Seit den 1890er-Jahren standen die Gerüsteten innerhalb der zeitgenössischen Malerei und Graphik, aber auch in den angewandten Künsten und der Alltagskultur immer dichter, um die Lücken einer imaginären Front mehr und mehr zu schließen.³⁷⁷ Ihre immense Popularität erklärt sich daraus, dass sich an Gerüsteten und Geharnischten aus unterschiedlichen – politischen, (pseudo-)philosophischen, kulturtheoretischen, religiösen – Blickwinkeln immer neue Facetten ihrer inhaltlichen Aufladung eröffneten, die sich in einem Punkt trafen: Der Gerüstete drückte unmissverständlich eine Bereitschaft zu Verteidigung und Kampf aus, die in einer historisch verbürgten, ‚deutsch‘ kodierte Figur als legitimiert ausgewiesen wurde. Im Unterschied zu den bislang diskutierten Beispielen handelte es sich vor allem um „anonyme Ritter“³⁷⁸, die weder durch eine konkrete historische Rückbindung noch durch eine Verknüpfung mit einer zeitgenössischen Figur identifizierbar waren. Es formierte sich ein Heer namenloser, oft auch zeitloser – vorzeitiger und zugleich gegenwärtiger – Kämpfer, die in Bildwelten der Hoch- wie der Alltags- und Populärkultur auftraten. Im Unterschied zu den Werken, die aus dem Motiv der Rüstung einen besonderen Wert für die Bildaussage gewinnen, zeichnet sich die Vielzahl der hier exemplarisch vorzustellenden Ritterbilder um 1900 dadurch aus, dass in ihnen die Rüstung zwar als Attribut genutzt wird. Doch steht sie nur selten im absoluten Zentrum des

³⁷⁶ Ein Hinweis auf eine Relation zwischen den Rüstungsdarstellungen beider Künstler erschöpfte sich bislang in der Bemerkung Sigrid Bertuleits im Kontext von *Perseus und Andromeda*: „Wilhelm Trübner malte sich selbst im Jahre 1899 in dieser ritterlichen Art.“ Ausst.-Kat. Schweinfurt 2004, S. 20; sowie in der Nennung Trübners bei Ulrich Luckhardt: „Machtvoll blickt der Künstler frontal aus dem Bild, [...] Dass dabei der Harnisch als Atelierrequisite dem Maler als scheinbar undurchdringliche Panzerung vor dem Betrachter dient, findet in dem 1898 entstandenen Selbstporträt in Rüstung von Wilhelm Trübner [...] seine Parallele.“ Ulrich Luckhardt, *Lovis Corinth und die Hamburger Kunsthalle*, hg. von Uwe M. Schneede anlässlich der Neuhängung der Gemälde von Lovis Corinth im Februar 1997, Ostfildern 1997, S. 8; vgl. Lott-Reschke 2004, S. 12, Anm. 2.

³⁷⁷ Zur überblicksartigen Darstellung des Phänomens vgl. Schmidt-Linsenhoff 1978; die dort diskutierten Künstler und Themen aufgreifend Heinz 2015, S. 183–201.

³⁷⁸ Den Begriff des „anonymen Ritters“ verwendet Viktoria Schmidt-Linsenhoff, vgl. Schmidt-Linsenhoff 1978, S. 252.

Darstellungsinteresses und ihre Bedeutungsangebote werden nicht (bewusst) ausgeschöpft.

Ein Künstler, gegen dessen mit dem ‚wahren Deutschtum‘ assoziierte Werke sich Corinth in seiner oben zitierten Kritik wandte, war Hans Thoma (1839–1924). Wie das Werk Arnold Böcklins bediente auch Thomas Kunst beispielhaft eine Position, die auf dem Boden des wilhelminischen Zeitalters, seiner Politik und Gesellschaft viele Anhänger fand. Helden und Anführer standen noch immer hoch im Kurs, doch die an ihnen geschätzten Eigenschaften unterlagen allmählich der Veränderung: Wesentlich war nun eine Durchsetzungsethik, die den „Willen zur Macht“ einer vereinfachten Nietzsche-Lesart und die Vorherrschaft des Stärkeren als biologistische Essenz der Lehren Darwins klar über die Werte der klassischen Rittertugenden stellte. Wie sich in der Übersicht über die Ritterikonographie um 1900 erkennen lässt, wurde die Rüstung in der Mehrzahl dieser Darstellungen zum Zeichen einer angeborenen Mentalität deutschen Kämpfertums stilisiert: Es etablierte sich ein Typus der Rüstungsdarstellung, der sich oft an die altdeutsche Graphik anlehnte, aber keine konkreten historischen Bezüge intendierte und in der typisierten Verallgemeinerung eine ‚überzeitliche‘ Qualität als Begründungsformel in die Darstellung einzuschreiben versuchte.

Hans Thomas Gemälde *Einsamer Ritt* (ABB. 31) und *Der Hüter des Tales* (ABB. 32) sind in den Kontext der nationalistischen wilhelminischen Rittermode einzuordnen, wenn sie auch nicht die vordergründig aggressiven Versionen der streitbaren Ritter darstellen. So führt der *Einsame Ritt* den als Rückenfigur gegebenen, vollständig gerüsteten Reiter in eine Landschaft, die, dem Maler der heimatlichen Landschaften entsprechend, die Figur nicht der sublimen Einsamkeit aussetzt, aber ihre Vereinzelung verdeutlicht.³⁷⁹ Hatte Carl Friedrich Lessing (1808–1880) in vergleichbarer Komposition seinen müden *Kreuzritter*³⁸⁰ aus einem lebenslangen Kampf für das Christentum gen Heimat – auf den Betrachter hin orientiert – zurückkehren lassen, so führt der Weg Thomas abgewandten Ritter durch die unwirtliche Landschaft auf ein unbestimmtes Ziel zu. Einerseits beschrieb er ihn damit im ikonographischen Muster der romantischen Einsamkeit des Menschen in der Natur, das um 1900 ebenfalls mit der ‚deutschen Volksseele‘ assoziiert wurde, die aller modernen Entfremdung entgeht. Aber im Unterschied zu den romantischen, der Natur ohnmächtig ausgesetzten Figuren – dem Konzept des Erhabenen folgend –, ist das Verhältnis von Natur und Mensch bei Thoma weniger extrem angelegt. Andererseits kann die Einsamkeit des Ritters als Ausweis von Überlegenheit und Unabhängigkeit fun-

³⁷⁹ Für eine ausführlichere Beschreibung und Einordnung des Gemäldes vgl. Schmidt-Linsenhoff 1978, S. 254–255.

³⁸⁰ Carl Friedrich Lessing, Heimkehrender Kreuzritter, 1835, Öl auf Leinwand, 66 x 64 cm, Bonn, Rheinisches Landesmuseum. Thematisch verwandt: Aus der Ferne zurückkehrend, aber vom Pferd gestiegen und an die Tür einer Burg tretend: Moritz von Schwind: Heimkehrender Ritter, um 1848, Öl auf Leinwand, 40 x 27,2 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie.

gieren. Auch Thomas Ritter scheint den Gedanken fortzuführen, den schon Marées in seinem Selbst- und Weltbild beschworen hatte, nämlich als Außenseiter und Einzelgänger den Lebenskampf umso heldenhafter zu bestehen. Wenngleich, wie Schmidt-Linsenhoff betont, dem Dahinziehenden alles offensichtlich Kriegerische fehlt,³⁸¹ so ist doch deutlich, dass es nicht um konkrete Gefechte, sondern vielmehr eine grundsätzliche kämpferische Gesinnung handelt, die über das Gewand des potenziell wehrhaften Ritters aufgerufen wurde. In dieser Lesart wurde der einsame Ritter im „lyrischen Stimmungsbild“³⁸² dem Betrachter um 1900 zur Anknüpfungsfigur – das verlorene Profil, das durch das aufgeklappte Visier betont wird, regt als bildliche Leerstelle sein imaginäres Ausfüllen durch eine konkrete Person an. Sich selbst in der Figur des einsamen, durch die verführerisch schimmernde Rüstung ausgezeichneten Ritters zu visualisieren, stellte eine allgemeine Chiffre vor Augen, die die Aufwertung allen banalen Strebens bereithielt und herausforderte.³⁸³

In ähnlicher Weise ist Thomas *Der Hüter des Tales* (ABB. 32) zu verstehen, an dem sich Corinths Kritik an „Mondschein“ und „unbeholfener Zeichnung“ nachvollziehen lässt: Nahezu die linke Hälfte des Bildes ausfüllend steht der Ritter, dessen glänzender Harnisch vor dem abendlichen Dunkel aufleuchtet, auf einem Felsen über einem ländlichen Tal. Die Fahne in der Rechten aufgepflanzt, vor deren Tuch der Heiligenschein des Ritters sichtbar wird, und den Visierhelm in der Linken, richtet sich der Blick der Figur in eine weite Ferne. Die Szenerie scheint angelehnt an Thomas beliebte Landschaftsbilder von Schwarzwaldtälern. Doch der Bezug zwischen dem gerüsteten Hüter und der Landschaft bzw. ihren Bewohnern in den schwach erleuchteten, niedergeduckten und einfachen Häusern bleibt offen. Wacht hier eine imaginierte, erhoffte oder eine längst tätige Figur, eine allegorische Verkörperung von deutscher Wachsamkeit und Wehrsamkeit über den gerechten Schlaf der ‚einfachen Leute‘, ganz im Sinne einer mit Bezug auf das ‚Landvolk‘ interpretierten, männlichen Entsprechung der „Wacht am Rhein“?³⁸⁴ Wie im Gemälde *Einsamer Ritt* wird auch hier eine durch die Moderne unbeeinflusste, in keiner bestimmbar historischen Zeit angesiedelte Szenerie von Natur entworfen, in der die Anmutung einer archaisch-ursprünglichen Ordnung durch den Ritter und seine Rüs-

³⁸¹ Vgl. Schmidt-Linsenhoff 1978, S. 255.

³⁸² Schmidt-Linsenhoff 1978, S. 255.

³⁸³ Ein Gedicht Rainer Maria Rilkes mit dem Titel *Ritter*, verfasst anlässlich des 60. Geburtstags Hans Thomas, bezieht sich auf das Gemälde: Es thematisiert ebenfalls den Lebenskampf und weist auf die Spannung zwischen dem Äußeren der Rüstung und dem darin befindlichen, geschützt-gefangenen Körper hin.

³⁸⁴ Das vertonte Gedicht *Die Wacht am Rhein* Max Schneckenburgers (1840) wurde als Hymne auf das neue Deutsche Reich gesungen, erhielt aber auch in dessen Ikonographie eine wichtige Bedeutung: Die gerüstete weibliche Figur der *Wacht am Rhein*, die sich mit der Figur der *Germania* überschneidet, trat in Gemälden von Lorenz Clasen (1860) oder Hermann Wislicensius (1874) ebenso wie im Niederwalddenkmal (1883) auf. Die je nach Darstellung mit Helm, Schwert, Schild und Brustpanzer gerüstete Walküre erscheint in den Gemälden wie Thomas Ritter wachsam auf einem erhöhten Felsen stehend, den Blick über das Rheintal in die Ferne gerichtet. Ebenso wurde das Denkmal mit der allegorischen Hauptfigur der *Wacht* auf einer Anhöhe bei Rüdelsheim mit Blick über den Fluss errichtet. Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1990, S. 63–64, 75–76.

tung betont wird: Thoma wählte für seinen heiligen Wächter eine Plattenrüstung, die sich durch ihre Schlichtheit und die großflächigen, einfachen Formen auszeichnet, die durch die Glanzeffekte hervorgehoben werden. Die teils maniert-verspielt erscheinenden gotischen Harnischformen mit ihren eleganten Linien und aufwändigen Verzierungen, die Thoma und seinen Zeitgenossen im Zuge der Dürer-Rezeption bestens bekannt waren, vermied er. Gemäß dem zeitgenössischen Verständnis des ‚deutschen Wesens‘ als einfach, sogar plump und der delikaten Raffinesse wenig zugeneigt, entspricht die Anmutung solcher Rüstungsformen viel eher dem gefragten ‚Charakter‘. So verwundert es nicht, dass Henry Thode die gerüstete Wächterfigur als „treuherzige[n] Schutzgeist der Deutschen, [...] gute[n] deutsche[n] Michel“³⁸⁵ beschrieb. In der Vermischung der Stereotype der einfachen, oft bäuerlich-biedereren Michel-Figur und des kämpferischen Ritters zum gerüsteten Wächter stellte Thomas Gemälde eine Spannung her, die seinen *Hüter des Tales* ebenso auszeichnet wie den *Einsamen Ritt*: In einer zeitlos-archaisch anmutenden Szene, in der keinerlei feindliche Bedrohung direkt auftaucht, wird eine solche gerade in ihrer Auslassung impliziert und als Gegenbild heraufbeschworen. In dieser Situation des bewussten Rückzugs in die ‚unverdorbene‘ Ursprünglichkeit wirkt die Funktion der Rüstung als passive Waffe besonders augenfällig: Sie stellt Unnachgiebigkeit, potenziellen Verteidigungs- und Durchsetzungswillen in Aussicht und fungiert darin als das entscheidende Zeichen einer zeitlosen Vorstellung von Männlichkeit. So herrschen zwar augenscheinlich Ruhe und Sicherheit, doch nur in der fortwährenden Verteidigung derselben durch den stets wachsamem deutschen Ritter bleiben diese gewährt, ganz gleich welche konkrete oder abstrakte Gefahr aufziehen sollte. Wie tief verhaftet in einer nationalistisch und imperialistisch geprägten Denkweise diese permanente Verteidigungshaltung der wachsamem Wehrhaftigkeit war, lässt sich im Vergleich mit einer Illustration zu einer im Jahr 1911 abgehaltenen „Friedensfeier“ erkennen: Noch im Moment der gegenseitigen Versicherung friedlicher Absichten stehen sich zwei vollständig gerüstete Ritter gegenüber, die sich mit eisernen Fäusten die Hände drücken.³⁸⁶

Unter die bis nach der Jahrhundertwende einflussreichen bildlichen Formulierungen des ‚deutschen Gerüsteten‘ zählt der *Abenteurer* (ABB. 33) Arnold Böcklins, des Schweizer Künstlers, der von der Kritik der 1880er- und 1890er-Jahre als paradigmatisch ‚deutsch‘ rezipiert wurde und um dessen Werk sich ein regelrechter Kult formierte.³⁸⁷ Das großformatige, 1882 entstandene Gemälde zeigt den gerüsteten *Abenteurer* über ein Trümmerfeld menschlicher Gebeine entlang eines sandigen Meeresufers reitend, den Blick ins Landesinnere gerichtet. Entsprechend der als Textquelle angenommenen Dich-

³⁸⁵ Thode 1909, S. LVIII.

³⁸⁶ Bildpostkarte der Frankfurter Friedensgesellschaft zur Friedensfeier 1911, Chromolithographie; zur Diskussion der „Friedensritter“ vgl. Schmidt-Linsenhoff 1978, S. 253–254, Abb. S. 254.

³⁸⁷ Zu künstlerischer Tätigkeit, zeitgenössischer Rezeption und wechselnden Bewertungen vgl. Marchand 2004.

tung *Orlando Furioso* Ludovico Ariosts (15. Gesang, 46. und 50. Strophe) erwartete den Helden Astolf an den Ufern des Nils ein Unheil verbreitender, menschenfressender Riese.³⁸⁸ Aber auch ohne den konkreten Textbezug bildet Böcklins Ritter im dunklen geschwärtzten Harnisch, mit bläulichem Schimmer und mächtigen Brechrändern auf seinem Rappen, der gegen die stiernackige Massigkeit des Reiters fast zart erscheint, selbst eine bedrohlich wirkende Erscheinung: Massiv baut sich der schwarze Ritter vor dem niedrigen Horizont auf und wirft große Schatten auf die Gebeine am Boden. Den Helm mit der prächtigen Federzier abgenommen, so dass sein Profil deutlich sichtbar wird, hält Böcklins martialischer *Abenteurer* den Blick wiederum in die Ferne gerichtet: In Verbindung mit dem Auftreten im Harnisch suggeriert dies die typisch ritterliche Furchtlosigkeit angesichts aller kommenden Gefahren, Proben und Kämpfe, die das (männliche) Heldenleben ausmachen, ebenso Übersicht und Weitblick, die im in die Ferne weisenden Blick eine innere Vision, ein geistiges Ziel oder eine Vorausahnung aufscheinen lassen.³⁸⁹ Furchtlos und voller Härte, im „Typus des glatzköpfigen Gewaltheros“³⁹⁰ wird aus dem Helden der Renaissance-Dichtung im vorzeitigen Gewand eine höchst aktuelle Gestalt: Durch die Gemälde Anton von Werners (1843–1915) und Franz von Lenbachs (1836–1904), die die prägenden Bildnisse der Hohenzollern und der gesellschaftlichen Elite der Gründerzeit lieferten, war seit den 1870er-Jahren der Typus des glatzköpfigen bärtigen Reichskanzlers Otto von Bismarck bildlich kanonisiert worden.³⁹¹ Zwar wurde Bismarck zu seinen Lebzeiten im zeitgenössischen Kostüm dargestellt und erst später zum Gerüsteten ‚umgekleidet‘. Doch als vorbildlicher, willensstarker Machtmensch wurden seine äußeren Merkmale allmählich mit der Ikonographie des ‚deutschen Ritters‘ verknüpft und in eine überzeitliche Verallgemeinerung verschoben, in der wie bei Thoma weder über Umgebung noch Ausstattung eine konkrete Einordnung unternommen wird. Umgekehrt erscheint der gerüstete glatzköpfige Recke an den afrikanischen Küsten in den Jahren der einsetzenden Kolonialpolitik Deutschlands aber auch als ein Kommentar mit unverkennbar aktuellem Bezug.

Auch die Welle der Darstellungen des Heiligen Georg hatte Teil an der bildlichen Ausrüstung um 1900.³⁹² Möglicherweise unter Bezugnahme auf Marées' Werk entstanden

³⁸⁸ Vgl. Andree 1977, S. 441, Kat.-Nr. 369.

³⁸⁹ Der in die Welt ziehende Ritter erscheint wie bei Thoma auch in Böcklins Lebensalter-Allegorie *Vita Somnium Breve* (1888, Öl auf Holz, 180 x 114,5 cm, Kunstmuseum Basel), vgl. Andree 1977, S. 480–481, Kat.-Nr. 410.

³⁹⁰ Blum 2005, S. 292.

³⁹¹ Vgl. Blum 2005, S. 292–293.

³⁹² Zur langanhaltenden Attraktivität des Martyrer-Heiligen vgl. Heinz 2015, S. 169–175; zur religiösen Erneuerungsbewegung, die die ‚Germanisierung des Christentums‘ zu fördern versuchte und in deren Kontext sich auch Gemälde wie Hans Thomas *Hüter des Tales* sowie Georgsdarstellungen Wilhelm von Diez' und Fritz Boehles einordnen lassen, vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, „Ohne Juda, ohne Rom wird erbaut Germaniens Dom“, in: *Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewusstseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1978, S. 282–287, S. 284–286.

1891 und 1897 zwei Georgsdarstellungen von Ludwig von Herterich (ABB. 34) und Wilhelm von Diez (ABB. 35), die jeweils großen Erfolg hatten: Während Herterich das Gemälde in einer weiteren Version wiederholte und dessen fotografische Reproduktionen großen Absatz fanden, wurde Diez' Bild bald nach der Entstehung durch den bayerischen Staat angekauft.³⁹³ Beide Gemälde zeigen einen statuarischen, auf einem mächtigen Streitross sitzenden Heiligen in sinnender Pose. Diez lehnte sich in Komposition und Detailfreude insbesondere des Reiters an Dürers Kupferstiche *Ritter, Tod und Teufel* und *Hl. Georg zu Pferd* (1508) an, die im Lauf des 19. Jahrhunderts geradewegs zu Ikonen maskulin-kämpferischer, ‚deutscher‘ Identität stilisiert wurden.³⁹⁴ Herterich verlegt dagegen die Szene in einen mit offenem Pinselstrich und pastosem Farbauftrag dargestellten verwunschenen Wald. Die martialische Steigerung und das Gegenbild der *Friedensritter* lässt sich in der Darstellung des Hl. Georg (ABB. 36) von Gebhard Fugel (1863–1939) erkennen. Motivisch und kompositorisch in enger Anlehnung an Diez und Herterich (auch Fugel war seit 1890 in München ansässig und tätig), erscheint der Heilige auf seinem leuchtendem Schimmel im hell strahlenden Harnisch, der mehr noch als Thomas und Herterichs Rüstungen durch die vereinfachende Überzeichnung der Formen und den unwirklichen Hochglanz eine moderne Anmutung erhält.³⁹⁵ Er hält sein blutiges Schwert in beiden Händen senkrecht nach oben gereckt und den Blick fest darauf gerichtet. Eine als *trompe-l'oeil* eines Reliefs dargestellte Szene im darunter liegenden, prädellaartigen Bildfeld zeigt den dem glorreichen Sieg vorausgehenden Kampf mit dem Drachen, der jedoch durch den Lanzenstich Georgs entschieden wird. Das Gemälde fand als Reproduktion große Verbreitung. Es wurde als Andachtsbildchen, Gebetbuchbildchen und Sterbe-

³⁹³ Vgl. zu den Gemälden: Peter-Klaus Schuster (Hg.), „München leuchtete“. *Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Moderner Kunst, Haus der Kunst München, München 1984, S. 168–169, Kat.-Nr. 40 (Diez) und 41 (Herterich); vgl. *Sanct Georg. Der Ritter mit dem Drachen*, Ausst.-Kat. Diözesanmuseum Freising, Lindenberg im Allgäu 2001, S. 257–258, Kat.-Nr. XI. 3 (Herterich) und XI.4 (Diez).

³⁹⁴ Die umfangreiche Rezeptionsgeschichte des Dürer-Stichs zusammenfassend, vgl. Pierre Vaisse, *Reître ou chevalier. Dürer et l'ideologie allemande* (= Passerelles. Série française), Paris 2006; außerdem beispielhaft: Theissing, *Dürers Ritter, Tod und Teufel. Sinnbild und Bildsinn*, Berlin 1978; Ursula Meyer, Politische Bezüge in Dürers *Ritter, Tod und Teufel*, in: *Kritische Berichte* 6, 1978, S. 27–41; Hans Wille, Gedanken zur Rezeption von Dürers *Ritter, Tod und Teufel* in der Romantik, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1998, S. 73–78; Martin A. Ruehl, A Master from Germany: Thomas Mann and the Faustian Charm of Albrecht Dürer's *Ritter, Tod und Teufel*, in: Rüdiger Görner (Hg.), *Images of Words. Literary Representations of Pictorial Themes* (= Publications of the Institute of Germanic Studies, 85), S. 11–64.

Kathrin Hoffmann-Curtius führt dazu an: „Wie Hans Schwerte zu dem erst um 1800 als *Ritter, Tod und Teufel* betitelten berühmten Meisterstich von 1513 darlegte, wurde in der deutschen Romantik aus dem christlichen Soldaten, der in den Tod reitet, der deutsche Ritter, der über Tod und Teufel siegt, und die Interpretation des Blattes von christlicher Todeserwartung hin zur Repräsentation nationalen Kämpfertums verschoben. Franz Kugler, Professor für Kunstgeschichte in Berlin, betonte 1836 explizit die Maskulinität dieses Kämpfers und sprach von der ‚Kraft männlichen Willens‘, die das Blatt ausstrahle. Laut Schwerte war mit der Verschiebung der Akzente der ‚Ritter, Tod und Teufel‘-Mythos [...] vorbereitet, die (nationale) Ideologie reisiger Weltausfahrt und trotzigen Weltausgriffes angelegt.“ Hoffmann-Curtius 2006, S. 54–55; vgl. auch Hans Schwerte, *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Stuttgart 1962, S. 258, 260.

³⁹⁵ Fortsetzen lässt sich diese Reihe durch den Vergleich mit der Siegfried-Figur aus Fritz Langs Verfilmung der *Nibelungen* (1924). Ein Standbild des berittenen Siegfried im Wald zeigt formale Ähnlichkeit mit Fugels Ritter: isoliert und in helles Licht getaucht strahlt der Ritter im vereinfachten Harnisch, im dunkelsten und mächtigen deutschen Wald. Standbild *Siegfried auf Grane im Wald*, Abb. in: Ausst.-Kat. München 1987 b, S. 254.

bild verwendet und um die einschlägige Textstelle zum *miles christianus*, „Ziehet an die Waffenrüstung Gottes, damit ihr standzuhalten vermöget“ (Epheser 6), ergänzt.³⁹⁶ „Sogar ein Andenken an die Gnadentage im Lazarett zu Augsburg im März 1917, das zu treuer Pflichterfüllung mahnt, bildet Fugels Reiter ab.“³⁹⁷

In die Reihe der martialischen Georgsdarstellungen gehören ebenso die Werke Fritz Boehles (1873–1916), die während des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts weit über seinen Wirkungsort Frankfurt hinaus populär waren. Boehle steht stellvertretend für eine um 1900 tätige Künstlergeneration, die die erfolgreichen, besonders ‚deutschen‘ Künstler der Vorgängergeneration – Thoma, Böcklin und Marées – intensiv rezipierte und deren Erfolgsthemen in ihrer Kunst fruchtbar zu machen suchte. Anhand dieser Motive lassen sich auch die Verflechtungen der Künstlerkreise nachvollziehen. Boehles Georgdarstellungen wie *Der Hl. Georg neben seinem Schimmel* (ABB. 37)³⁹⁸ pointierten den Typus des aggressiven, grobknöchigen Streiters, den auch Fugel schilderte, in einem von zahlreichen Spitzen, Graten und Kanten überzogenem Harnisch. Er verband einen aktuellen Soldatentypus mit markant-eckigen, männlichen Gesichtszügen und modernem, militärisch kurzem Haarschnitt und die detailliert geschilderte, aus dem Œuvre Dürers bekannte gotische Rüstung wiederum zu einem scheinbar zeitlosen, zugleich zeitgenössisch-modernen und einer vormaligen Epoche angehörigen Ritter. Als monumentalisierter ‚Dürer-Ritter‘ erscheint er in einer fast standbildartigen Pose, jede Interaktion mit der Umwelt unterbunden, ohne erzählerische Hinweise und aus konkreten Handlungszusammenhängen isoliert, ohne dass aber zugleich ein Losbrechen von Aktivität ausgeschlossen scheint.

Die Ritter- und Rüstungsmotive verbreiteten sich, wie hier nur anhand weniger Beispiele angedeutet, um 1900 in nahezu inflationärer Zahl in den Bildmedien. Mit dem Motiv wurde, bereits im Kontext der Werke Trübners und Marées’ angeführt, eine nationalistisch gefärbte Vorstellung von Männlichkeit verbunden, die besondere Anziehungskraft und großes Identifikationspotenzial besaß und der die breitesten Anwendungsmöglichkeiten auf alle Arten von Verteidigungs- und Kampfesvermögen zugesprochen wurden. Beispielhaft zeigt dies die Nutzung des Rittermotivs zum einen in der Brauereiwerbung, zum anderen für den Kampf gegen den Alkoholismus, die auch die stilistische Anpassungsfähigkeit des Gerüsteten zwischen Historismus und Jugendstil veranschaulicht: Einerseits durfte der geharnischte Ritter (ABB. 38) als aristokratisch-traditionsverbundener Biertrinker auftreten. Andererseits erschien der furchtlose Gerüstete im abstrahierten

³⁹⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Freising 2001, S. 228–232, Kat.-Nr. IX.23 Georg auf Gebetbuchbildchen, Abb. S. 231.

³⁹⁷ Ausst.-Kat. Freising 2001, S. 232.

³⁹⁸ Für eine ausführlichere Beschreibung des Gemäldes vgl. Schmidt-Linsenhoff 1978, S. 260.

schwarzen Harnisch (ABB. 39) als vorbildlicher Held, der sich dem Ungeheuer Alkohol stellte und seinem Würgegriff die Widerstandskraft der Rüstung entgensetzte.³⁹⁹

Als übergreifendes Muster all dieser Ritterdarstellungen lässt sich die Vereinzelung ihrer Figuren ausmachen: Der isolierte Einzelkämpfer wurde zu einer zentralen Projektionsfigur des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts im Deutschen Reich, in der National- und Geschlechtseigenschaften analogisiert wurden.⁴⁰⁰ Wie etwa Thomas *Hüter des Tales* lässt sich dieser Einzelkämpfer zwar potenziell als Stellvertreterfigur verstehen, die für eine zu imaginierende (Volks-)Gemeinschaft agiert. Doch steht der Gerüstete nicht mehr stellvertretend im Sinne der Repräsentation einer politisch noch zu verwirklichenden nationalen Einheit durch ihre Bürger, wie er es noch zu Beginn des Jahrhunderts getan hatte. In der Mehrzahl der Beispiele verweisen die mit dem gerüsteten Alleingänger angesprochenen Motive und Ideale nur auf ihn selbst: Die heroische Alleinstellung des Gerüsteten, der allen Auseinandersetzungen mit seiner kämpferischen Haltung entgegentritt, erscheint als das ideale Daseins- und Verhaltensmodell, das alle seine Anhänger zu einem fiktiven Heer autarker Streiter vereint. Mit der Verwendung der Rüstung abseits historistischer ‚Wiederaufführungen‘ einer vergangenen Epoche und ohne Bezug zu historischen Figuren oder erzählerischen Kontexten wird der Bezug des Motivs zur Vergangenheit und ihren Darstellungen zunehmend gelöst und verstärkt auf zeitlose Gültigkeit abgehoben. Diese Zeitlosigkeit verschiebt das Gerüstet-Sein in eine als der ‚deutschen Natur‘ entsprechend verstandene Eigenschaft. Diese lässt alle (kontingenten) historischen Anlässe, die Rüstung zum Einsatz zu bringen, zugunsten einer allgemeinen charakterlichen und mentalen Disposition als Begründung des Gerüstet-Seins zurücktreten. Der stilistisch und motivisch immer wieder aufgerufene Bezug auf das ‚Altdeutsche‘ der Rüstungen und ihrer Träger wird ebenso zur Wesensqualität des ‚Deutschtums‘ umgewidmet, in der ein Beweis einer immer schon so gewesenen Haltung und Erscheinungsweise erkannt wird. Die Vorstellung einer originär ‚deutschen‘ Wehr- und Wachsamkeit wird damit auf das Objekt Rüstung und den Zustand des Gerüstet-Seins projiziert und in der allgemein verständlichen Bildformel des geharnischten Alleingängers darstellbar gemacht.

³⁹⁹ Vgl. zur Nutzung von Heroen-, Ritter- und speziell Hl. Georgsmotiven in der Werbegraphik in Verbindung mit den unterschiedlichsten Produkten von Bier über Parfum und Seife: Gagel 1971, S. 115–121.

⁴⁰⁰ Zur Überblendung von männlichem Kriegertum und Deutschtum: „Deutschen Mannesmut hatten schon die Wehrkraftpropagandisten zuzeiten der Romantik gepriesen, diese Tradition lebt im Kaiserreich, chauvinistisch zugespitzt, wieder auf. [...] Das offizielle, preußisch geprägte deutsche Reich sucht seine Identität in der Beschwörung eines heroisch überhöhten Machtwillens.“ Pankau 1983, S. 133. Zur Figur des „Einsamen Geistesritters“ am Beispiel von Thoma, Böcklin und Wassily Kandinsky vgl. Künkler 2012, S. 282–287.

Die Hochkonjunktur des geharnischten Alleingängers in der Bildwelt fand ihren Wiederhall in der wilhelminischen Geistes- und Gedankenwelt.⁴⁰¹ An dieser Stelle lässt sich deren Horizont nur umreißen und mit drei Aspekten eine mentalitäts- und ideengeschichtliche Gemengelage andeuten. Geprägt wurde die gründerzeitliche Gedankenwelt durch einen Kult männlicher Leitfiguren: Das „Vertrauen in die kollektive ‚Schöpferseele‘ des Volkes“ [...] weicht [...] dem Glauben in den sinngebenden und einheitsstiftenden Helden“, insbesondere die bürgerliche Intelligenz wird von diesem Konzept einer heroischen Führerpersönlichkeit eingenommen.⁴⁰² Auf politischer und mentalitätsgeschichtlicher Ebene ist der Einfluss Otto von Bismarcks nicht zu überschätzen: So gehen auf seine Person die politischen Entwicklungen und Entscheidungen zurück, die Deutschland mit der Reichsgründung eine Position wachsender politischer und wirtschaftlicher Bedeutung eröffneten. Auf diese stützten sich die späteren Ansprüche Wilhelms II. auf den „Platz an der Sonne“ und damit eine zunehmend aggressiv vertretene, nationalistische und imperialistische Machtpolitik und Behauptungsrhetorik. Weit über Bismarcks Entlassung als Reichskanzler (1890) und über seinen Tod (1898) hinaus entwickelte sich ein Bismarckkult, der gleichermaßen auf dessen politischen Erfolgen und dessen Charakterzügen basierte.⁴⁰³ Genies wurden sowohl in intellektuellen, wissenschaftlichen und künstlerischen Gebieten erkannt, aber auch anschließend an die Figur Napoleons, der durch seine visionären und ‚schöpferischen‘ Eigenschaften einen ganzen Kontinent in kriegerischen Aufruhr versetzt hatte, wieder verstärkt in Politik und Militär verortet. Im Kult der Leitfiguren nahm Bismarck eine zentrale Position ein, schien er doch Genie, Charisma und den unbeugsamen eisernen Charakter in seiner Person mustergültig zu vereinen. Wie bei Napoleon war seine Macht weder „durch die Anwartschaft auf einen Thron von Gottes Gnaden [...] noch auch auf eine demokratische Legitimation“ begründet, sondern von „eigenen Gnaden“ gegeben – was das „Projektionsfeld Bismarck“ weit öffnete.⁴⁰⁴ Die politische Schlüsselfigur Bismarck wurde unter anderem angelehnt an sein Sprachbild von „Blut und Eisen“ – die laut Bismarcks berühmter Rede anstelle von „Reden und Majoritätsbeschlüssen“ das politische Schicksal Preußens entscheiden würden⁴⁰⁵ – als Eiserner Kanzler beschrieben und gefeiert. Die Konnotationen des Materials Eisen für die politische

⁴⁰¹ Ergänzend, knapp und in anderer Akzentuierung vgl. Künkler 2012, S. 262–268.

⁴⁰² Pankau 1983, S. 120–121. Zur Problematik der geistigen Aufrüstung vgl. Richard Hamann und Jost Hermand, *Gründerzeit* (= Epochen deutscher Kultur von Gründerzeit bis zur Gegenwart, 1), München 1971, S. 110–111.

⁴⁰³ Vgl. Leonore Koschnick, Mythos zu Lebzeiten. Bismarck als nationale Kultfigur, in: *Bismarck – Preußen, Deutschland und Europa*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2019, S. 455–458; Heinz 2015, S. 131–141, S. 143–148.

⁴⁰⁴ Vgl. Gerd Blum, Bismarck-Barometer. Militaristische Stereotype in Künstlerdarstellungen der Gründerzeit und des Wilhelminismus, in: Elisabeth Walde (Hg.), *Bildmagie und Brunnensturz. Visuelle Kommunikation von der klassischen Antike bis zur aktuellen medialen Kriegsberichterstattung*, Innsbruck u.a. 2009, S. 451–490, S. 451–452, Zitat S. 452.

⁴⁰⁵ Vgl. Michael Busch, *Grundkurs deutsche Militärgeschichte. Bd. 1 Die Zeit bis 1914. Vom Kriegshaufen zum Massenheer*, hg. von Karl-Volker Neugebauer, München und Oldenburg 2006, S. 324.

Symbolik aufgreifend, wurde der Kanzler mit der Reichsgründung ebenso zum „Schmied des deutschen Reiches“ bzw. der „deutschen Einheit“ erklärt, der ebenso mit dem paradigmatischen mythischen Schmied, dem Siegfried der Nibelungensage, assoziiert wird.⁴⁰⁶ In die Materialsemantik des vergleichsweise unedlen Metalls Eisen waren die sprichwörtliche preußische Strenge, Schlichtheit und Sparsamkeit, die Standhaftigkeit und die absolut patriotische Gesinnung eingeschrieben worden: Als Material von Kugeln, Kanonen und Waffen besaß Eisen eine militärisch-kriegerisch konnotierte Aufladung – eine Bedeutungssphäre, die durch den preußischen Tugendkanon rund um Härte und Disziplin aufgegriffen wurde. An die opferbereiten Frauen Preußens wurde zu Zeiten der Befreiungskriege gegossener Eisenschmuck als symbolstarke Gegengabe für die gespendeten Schmuckstücke aus wertvollen Materialien ausgehändigt, mit denen die Staatskasse aufgefüllt und die buchstäblich in Verteidigungszwecke umgemünzt wurden.⁴⁰⁷ Ebenso während der Befreiungskriege wurde das Eiserne Kreuz als militärischer Orden eingeführt, welches auch Soldaten der niedrigen Dienstgrade auszeichnen konnte;⁴⁰⁸ dieses wurde im Deutschen Reich wiederaufgelegt.⁴⁰⁹ Über das Eisen verbanden sich nach der Reichsgründung gleichsam zwei das nationale Selbstverständnis prägende Aspekte, die die Zuschreibungen an das zugleich altehrwürdige und zukunftssträchtige Material aktualisierten: Der Stahlindustrie verdankte sich der Löwenanteil der wirtschaftlichen Kraft, aus der sich (welt-)politische Ansprüche ableiten sollten; zugleich basierte auf der technologisch avancierten Verarbeitung von Eisen und Stahl die Rüstungsindustrie – ein Instrument zur Durchsetzung dieser Ansprüche.

Der Eiserne Kanzler nahm eine massgebliche Position im Feld saktionierter Persönlichkeitsentwürfe ein, die der Abgrenzung gegenüber scheinbar unüberschaubaren Menschenmengen und der ideellen Orientierung dienten, und fungierte als Stellvertreterfigur für ‚männlich-deutsche‘ Souveränität, Willensstärke und Durchsetzungsfähigkeit. Der Ritter im Alleingang verkörperte vergleichbare Charakterzüge und war mit ähnlichen Konnotationen verknüpft: Was im Ritter als Vergangenheit und Zukunft verknüpfende Verheißung angesiedelt wurde, schien sich mit dem Wirken der Person Bismarck zu erfüllen – anschaulich in der Rüstung, die sowohl zurück in die alles ‚Deutschtum‘ und das Deutsche Reich legitimierende Vergangenheit weisen, dank ihrer Funktion und ihres Ma-

⁴⁰⁶ Vgl. zur „Iron Nation“ und „Bismarck the Blacksmith“ Ausst.-Kat. London 2014, S. 248–262, S. 378–395.

⁴⁰⁷ Vgl. die mit dem historischen Motto überschriebene Publikation: *Gold gab ich für Eisen. Eisenschmuck und Kleingerät des Klassizismus und Biedermeier*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Dortmund 1994;

⁴⁰⁸ Vgl. Godehard Janzing, "Das zarteste, reinste, keuscheste Metall schließt das kräftigste, männliche, stärkste ein." – Karl Friedrich Schinkels Entwurf des Eisernen Kreuzes, in: Charlotte Schreiter und Albrecht Pyritz (Hg.), *Berliner Eisen. Die Königliche Eisengießerei Berlin. Zur Geschichte eines preußischen Unternehmens* (= Berliner Klassik. Großstadtkultur um 1800. Studien und Dokumente, herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, 9), Hannover 2007, S. 151–169; Christopher Clark, *Preußen. Aufstieg und Niedergang 1600–1947*, München ³2007, S. 434–435.

⁴⁰⁹ Vgl. Winkle 2007.

terials eine kollektive charakterliche Disposition symbolisieren und ein industriell-militärisch geprägtes nationales Selbstverständnis repräsentieren konnte. Anstelle der direkten Identifikation mit dem Reichskanzler wurde der Gerüstete zu einer alternativen Projektionsfigur im bildlichen Kanon der Leitbilder um 1900. Zugleich überlagerten sich mit der Einkleidung der Figur Bismarck in die Rüstung die jeweiligen Zuschreibungen weiter und wurden nicht nur in der bildenden Kunst, sondern insbesondere durch die zahllosen Bismarckdevotionalien in der Alltagskultur verbreitet. Ein Kuriosum unter diesen zeigt sich in der Ausstattung des *Café Roland von Berlin*, in der Bismarck als allegorische Figur jeweils über den Wandspiegeln sowie als überlebensgroße vollplastische Figur *Roland von Berlin* in einem reich verzierten Harnisch auftrat.⁴¹⁰

Einen weiteren Fixstern des Kults der Leitfiguren stellte Friedrich Nietzsche (1844–1900) dar. Zwar war Nietzsches Philosophie in Deutschland lange Zeit kaum wahrgenommen worden, ab den 1890er-Jahren wurde sein Werk aber vorwiegend in intellektuellen, künstlerischen, avantgardistischen und bürgerlichen Kreisen rezipiert,⁴¹¹ so dass er „in der einen oder anderen Weise [...] von da ab zum kulturellen Leben in Deutschland [gehörte].“⁴¹² Wie bei Richard Wagner oder Bismarck wurden historische Person, Charakter und Werk bzw. politisches Wirken miteinander verschliffen.⁴¹³ Nietzsches Philosophie wurde nicht nur durch seine primären Schriften und wissenschaftliche Abhandlungen, sondern auch durch populäre Printmedien verbreitet und erschlossen: Dabei wurde der Philosoph „sowohl als Symptom wie als kritischer Deuter nationalen Seins und Wesens aufgefasst; die Odyssee seines Lebens und Deutschlands Schicksal begriff man als überaus eng miteinander verbunden.“⁴¹⁴ Angesichts der zahlreichen Interessengruppen, Reform- und Protestbewegungen, die sich Nietzsches Gedanken aneigneten, bildet die Untersuchung der historischen Rezeption um das Ende des 19. Jahrhunderts ein eigenes umfangreiches Forschungsfeld.⁴¹⁵ Doch es lassen sich überblicksartig einige charakteristische Anschlussmomente zwischen Nietzsches Philosophie und dem gedanklichen Horizont der gerüsteten Alleingänger beschreiben. Eine historische Begründung erhält dies in der Rezeption Nietzsches um 1900: Diese bestand weniger in einer philosophischen Auseinandersetzung im engeren Sinne, sondern war durch die Aufnahme seiner Gedankenfi-

⁴¹⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1990, S. 471–472.

⁴¹¹ Vgl. Aschheim 1996, S. 29. Die als Plattform moderner Künstler einflussreiche Kunstzeitschrift *Pan*, deren erste Ausgaben von Julius Meier-Graefe und Otto Julius Bierbaum herausgegeben wurden, publizierte Texte Nietzsches und Texte über ihn und nahm bildliche Darstellungen seiner Person und zu seinen Werken auf. Daher kommt dem *Pan* für die Rezeption Nietzsches in künstlerisch geprägten Kreisen besondere Bedeutung zu. Vgl. Aschheim 1996, S. 32.

⁴¹² Vgl. Aschheim 1996, S. 18–19, 51, 53–54, Zitat S. 18.

⁴¹³ Zur künstlerischen Rezeption des Heroischen und Übermenschen und zur Erlösung durch die Kunst vgl. Kap IV 4.

⁴¹⁴ Aschheim 1996, S. 20.

⁴¹⁵ Für einen nach Wissenschafts- und Kunstgattungen sowie topographisch geordneten Überblick vgl. Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart und Weimar 2000; für weitere Literatur und Forschungsverweise vgl. Aschheim 1996, bes. Kapitel 1.

guren in den Kreis populärphilosophischer, moral-, gesellschafts- und geschichtstheoretischer Topoi hin zu einer umfassenden mentalen Aufrüstung geprägt.

Auf der Grundlage seiner umfassenden Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen, ihren Moralgrundsätzen und der „historischen Krankheit“, der das eigentliche Leben überformenden Konzentration auf die Geschichte, entwickelte Nietzsche in seinem Spätwerk, besonders in *Also sprach Zarathustra* (1883–1885)⁴¹⁶ die Konzepte des Übermenschen, des Willens zur Macht und der Wiederkunft des Gleichen.⁴¹⁷ Im Verhältnis zum geharnischten Ritter sind diese insofern interessant, als sich zwischen Nietzsches Gedankengebäude und den inhaltlichen Schwerpunkten der Darstellung Gerüsteter eine Überschneidung ausmachen lässt. Ohne dass die gerüsteten Einzelgänger als Illustrationen des Übermenschen, Zarathustras oder Nietzsches in Erscheinung traten, konnten sich ihre Charakteristika aneinander anlagern, ihre Facetten ließen sich im jeweils anderen Konzept wiedererkennen. Durch ihre historische Parallelität und ihre Rezeption in vergleichbaren Kreisen wurde dieser Überlagerungseffekt weiterhin befördert.

Nietzsche stellte den Übermenschen, den er als Projektion eines künftigen, besseren Menschen entwirft, niemals in einer konkreten Figur, sondern in zahlreichen Metaphern vor.⁴¹⁸ Zu den Charakteristika des Übermenschen gehört dabei sein Hinausgehen über den gewöhnlichen Menschen und dessen fixe, festgeschriebene moralische Orientierungen. In Überlegenheit und Durchsetzungsfähigkeit des Übermenschen gegenüber der Masse der „letzten Menschen“ und seiner Erhebung über eine hinfällig gewordene Moral liegt ein der Vorstellung des gerüsteten Alleingängers ähnlicher Topos: Ein Einzelner aus einer Reihe herausragender Menschen – in die sich etwa auch Marées selbst eingeordnet hatte, noch ohne Nietzsches Philosophie zu kennen – zieht zur Verwirklichung seiner Ziele Isolation und Einsamkeit gegenüber der ewigen Mittelmäßigkeit der Gesellschaft vor und agiert als entschlossener Streiter im ewigen Lebenskampf. Paradoxe Weise schafft er darin etwas Positives für die Gemeinschaft. Dem Übermenschen zu eigen sind dabei einerseits Stärke, Männlichkeit, Härte und Mitleidlosigkeit, die ihn sich über andere erheben und dies aushalten lassen, andererseits ein Über-sich-Hinausgehen, ein projektiver Gestaltungswille – der Wille zur Macht. Seine „exklusive Einsamkeit“ enthält ein antiegalitäres Moment, das Nietzsche auch unter den Begriff „Pathos der Distanz“ fasste. Ähnliches war in der Vorstellung der ‚Geistesaristokratie‘ enthalten, für welche wiederum das Gerüstet-Sein als bildliches Äquivalent fungierte: In das Motiv des Gerüsteten sind Ab-

⁴¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*, Chemnitz 1883–1885.

⁴¹⁷ Einführend zu Nietzsches Philosophie vgl. Stegmaier 2011; Rüdiger Safranski, *Nietzsche. Biographie seines Denkens*, München 2000.

⁴¹⁸ Vgl. Stegmaier 2011, S. 163. Zur Nietzsche-Ikonographie vgl. Jürgen Krause, „Märtyrer“ oder „Prophet“. *Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*, Berlin und New York 1984; Dietrich Schubert, Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890–1933. Ein Überblick, in: Ernst Behler, Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel (Hg.), *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Bd. 10/11, 1981/1982, Berlin und New York 1981, S. 278–317.

grenzung und Abhebung bereits eingeschrieben, die Rüstung verweist auf den aristokratischen Kontext. Der mit Ritterlichkeit assoziierte Wertekanon sollte nun aber jedem zugänglich werden, der sich dem Dasein als Gerüsteter, der Aufgabe des Gerüstet-Seins stellen wollte. Im Verhältnis zu den aggressiven und selbstbezogenen Momenten der ‚Geistesaristokratie‘ traten die Tugenden des christlichen Ritters weit zurück. Diejenigen Ritter, die an den Grenzen von Gesetz und Moral agierten, wie beispielsweise auch in den Nibelungen, blieben für die Vorstellung des gerüsteten Heros‘ um 1900 dagegen absolut aktuell.

In der Figur des gerüsteten Alleingängers bot sich damit ein Sujet, das im zeitgenössischen Bildvokabular bereits etabliert war und inhaltliche Anknüpfungs- und Schnittpunkte mit Nietzsches Philosophie aufwies. Charakteristika der ikonographisch viel weniger festgelegten Übermenschfigur wurden in Annäherung an den Ritter darstellbar, ohne sich zu vollständiger Deckungsgleichheit bringen zu lassen.⁴¹⁹ In der Überblendung von gerüstetem Alleingänger und Nietzsches Übermensch sowohl in der Bildproduktion wie der Rezeption – indem die beiden virulenten Konzepte parallel bzw. miteinander gelesen wurden – ließ sich eine Verdichtung ihrer Aussagen herstellen und wahrnehmen, die den Gerüsteten zusätzliche Brisanz verlieh: Im gerüsteten Streiter war zugleich ein neuer deutscher Übermensch zu erkennen, so dass tradierte Topoi ‚männlichen Daseins‘ Anbindung an eine zeitgenössische, vielfältig rezipierte Philosophie erhielten. Umgekehrt wurde Nietzsche von seinen Anhängern ebenso im Muster der gerüsteten deutschen Helden beschrieben, nämlich als „Siegfried im Reiche der Geister, [...] machtvollen übermütigen Drachentöter.“⁴²⁰

Ein drittes Bezugsfeld der wilhelminischen Geistes- und Gedankenwelt, das für das Verständnis der Konjunktur der Gerüsteten in der zeitgenössischen Bildwelt Relevanz besitzt, lässt sich mit der Bewegung der sogenannten Kulturkritik anführen. Wiederum mit der Frage nach den Leitbildern der gesellschaftlichen und politischen Umwelt befasst, nahm die Kulturkritik eine reaktionäre Haltung ein, die einen implizit politischen Kulturbegriff als „Frontstellung gegen die Moderne“⁴²¹ in Position brachte. Das traditionelle Bildungsbürgertum als Träger der Kultur sah sich angesichts des steigenden Einflusses der Naturwissenschaften und der Ablösung der Geschichte als Erklärungs- und Legitimationsmodell dem Verlust seiner Deutungshoheit ausgesetzt, der seine Rolle als die natio-

⁴¹⁹ Einer vorläufigen Beobachtung folgend ließe sich überprüfen, dass scheinbar gerade die Eigenschaften des Übermenschens, die aus seiner Verbindung mit der Natur resultieren und in den Kontext der Degenerationsdiskussionen fallen, eher in die Ikonographie des Übermenschens aufgenommen wurden als diejenigen, die mit Eigenschaften wie Härte und Gewalt assoziiert wurden.

⁴²⁰ Max Zerbst, *Nein und Ja! Antwort auf Dr. Hermann Türcks Broschüre Friedrich Nietzsche und seine philosophischen Irrwege*, Leipzig 1892; zitiert nach: Aschheim 1996, S. 45.

⁴²¹ Lörke 2010, S. 41.

nale Identität generierender und verbürgender Teil der Gesellschaft schwächte.⁴²² Zugleich stand die in „Teilkulturen“⁴²³ zersplitterte bürgerliche Gesellschaft mit der sprunghaften Modernisierung des ausgehenden 19. Jahrhunderts Phänomenen gegenüber, die unter Begriffen wie Dekadenz, Entfremdung und Zivilisation (letzterer als Gegenbegriff zu Kultur) subsumiert wurden. Die Kulturkritik setzte diesen als bedrohlich wahrgenommenen Veränderungen eine entschiedene Haltung entgegen – gleichermaßen ein Rettungsversuch der einstigen gesellschaftlichen Relevanz der bildungsbürgerlichen Kultur – und formulierte ihre Konzepte in völkisch-chauvinistischer Ausrichtung, aktuelle Ideologeme und Theorien verschiedener Provenienz verschmelzend.

Eine zentrale Figur der Kulturkritik war Julius Langbehn (1851–1907), dessen 1890 zunächst anonym als „Von einem Deutschen“ publizierte Schrift *Rembrandt als Erzieher* innerhalb kürzester Zeit in zahlreichen Auflagen erschien.⁴²⁴ Nicht nur wegen der enormen Breitenwirkung des Buches, sondern auch aufgrund seiner Verbindungen zu Künstlern und Kunstkritikern ist Langbehn von besonderem Interesse. *Rembrandt als Erzieher* deutete die historische Figur Rembrandt in einer irrationalen, aber anspielungsreichen Argumentation zu einer Symbol- und Idealfigur des Germanischen um. Deren Höchstmaß an „Individualität“ stilisierte Langbehn zum Vorbild für die Suche nach dem sinn- und einheitsstiftenden Helden eines „Kulturzeitalters“. Einem kommenden Führer und „heimlichen Kaiser“ gleichen Formats, der den kulturellen, sozialen und politischen Idealzustand wiederherstellen würde, galten die Hoffnungen seiner völkischen Ideologie des Germanentums. Langbehn propagierte eine antiegalitäre und antidemokratische Haltung, die im Adel, „ideell verstanden, das klar Bestimmte, Eindeutige, Unvermischte, aber auch das 'Volkstümliche'“⁴²⁵ verkörpert sah. Auch er vertrat – worin sich beispielhaft die selektive Rezeption Nietzsches zeigt – den gegen die die Mediokrität der zeitgenössischen Gesellschaft gerichteten Gedanken der ‚Geistesaristokratie‘, der sich in den Kult der männlich-militärischen Leitfiguren um die Jahrhundertwende fügte.⁴²⁶ Das eindringlich beschworene Ideologem des prophetischen Führers operierte schließlich mit der als ‚deutsch‘ charakterisierten Metaphorik des Schmiedens und (Auf-)Rüstens, so heißt es am Ende der Rembrandt-Schrift unter Bezugnahme auf den „heimlichen Kaiser“:

⁴²² Zum gründerzeitlichen Paradigmenwechsel der Leitwissenschaften von der Geschichte zur Naturwissenschaft vgl. Schnädelbach 1983; zusammenfassend zur Forschungsdiskussion zu Brechungen in der gründerzeitlichen Gesellschaft vgl. Lörke 2010, S. 15–42.

⁴²³ Vgl. Mommsen 2000 a, S. 166.

⁴²⁴ Langbehn 1890; als Indikator der Verbreitung: die 50. Auflage des Buches erschien 1922 in Leipzig. Zur Diskussion von Langbehns Schrift: Pankau 1983, S. 107–136; Peter Emil Becker, *Sozialdarwinismus, Rassismus, Antisemitismus und Völkischer Gedanke. Wege ins Dritte Reich*, Teil 2, Stuttgart und New York 1990, S. 126–175; Stückelberger 1996, S. 47–53; Mommsen 2000 a, S. 166–167.

⁴²⁵ Pankau 1983, S. 130.

⁴²⁶ Vgl. Pankau 1983, S. 124.

Aus alten Hufeisen schmiedet man die besten Toledoklingen und aus alten Volksanschauungen die besten Geisteswaffen. Das Schmieden ist ein spezifisch deutsches Handwerk; Siegfried war ein Schmied, ehe er ein Held wurde; und der ist der beste Held, welcher seine Waffen selber schmiedet. Auch der heimliche Kaiser, wenn er kommen sollte, wird etwas von dieser Eigenschaft an sich haben müssen. Das Feuer seines Geistes wird die alten Volksanschauungen zerschmelzen und die Kraft seines Arms wird sie zu neuen – und darum noch alten – streitwie sieghaften Anschauungen umformen müssen. Möge er kommen!⁴²⁷

Was sich in diesem kurzen Ausschnitt in der sprachlichen Metaphorik mentaler Ausrüstung verdichtet, fand auch in der Figur des gerüsteten Streiters – je nach Ausdeutung eine Variante Siegfrieds, des Hl. Georg oder des anonymen Ritters, die sich überlagerten – eine bevorzugte bildliche Entsprechung. Der „Verschränkung von romantisierendem Individualismus und einem radikalen Elitedenken“⁴²⁸ Langbehns bot wiederum das Bild des Gerüsteten das Anschauungsmaterial, in das die Verbindung von Aristokratie, Kultur und eines als ‚natürlich‘ gedachten Deutschtums samt ihrer chauvinistischen Konnotationen schon eingeschrieben war.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass insbesondere das Bildungsbürgertum, das wohl konservativ bis reaktionär eingestellt, aber nicht zwangsläufig eine ebenso radikale Haltung vertrat, die Schriften Langbehns rezipierte. In diesem Kreis situierten sich sowohl Künstler als auch diejenigen Kritiker, die die zeitgenössische künstlerische Produktion nach Gesichtspunkten einer kulturkritischen Grundhaltung der Bewertung unterzogen. Ein Beispiel dieser persönlichen und (kultur-)politischen Verflechtungen ist der Zirkel, der sich um Hans Thoma formierte: So war Langbehn während der Abfassung von „Rembrandt als Erzieher“ Gast im Hause Thoma und bezog aus der freundschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Maler Anregungen für seine Publikation. Ebenso lehnte sich Boehle eng an den älteren Thoma an, der seit Beginn der 1890er-Jahre in den Kreis seiner Frankfurter Künstlerfreunde zählte. In das weitere Umfeld gehörten auch Karl von Pidoll und Adolf von Hildebrandt, Schüler bzw. Freund von Hans von Marées, die Boehle mit Letzterem vertraut machten. Boehle wiederum besuchte Adolf Böcklin 1895 in Italien. Boehles Identifikation mit der Ideologie der Kulturkritik ist in der fast ausschließlichen Konzentration auf die aggressiven militarisierten Ritter- und Bauern-Sujets sowie in seiner persönlichen Nähe zu Thoma und damit auch zu Langbehn nicht anzuzweifeln. Thoma unterhielt enge freundschaftliche Beziehungen zu Henry Thode (1857–1920), der während der 1890er-Jahre als Direktor des Städels und anschließend als Kunsthistoriker und -kritiker mit Professur in Heidelberg beispielhaft die reaktionäre Kunstkritik vertrat. Zwischen den genannten Künstlern bestand also nicht nur über vergleichbare Sujets,

⁴²⁷ Weiterhin heißt es: „Bescheidenheit Einsamkeit Ruhe Individualismus Aristokratismus Kunst – das sind die Heilmittel, welche der Deutsche auf sich anwenden muß [sic], wenn er sich der geistigen Misère [sic] der Gegenwart entziehen will. Diese Güter lassen sich nicht ohne Kampf erringen.“ Langbehn 1890, S. 309.

⁴²⁸ Pankau 1983, S. 124.

sondern auch durch ihre ästhetisch-intellektuelle und (kultur-)politische Haltung sowie das geteilte gesellschaftliche Milieu eine enge Verbindung (so bei Marées und Böcklin durch ihre Rezeption in diesem Umfeld).

Künstler wie Thoma, Böcklin oder Boehle wurden dank ihrer Themenwahl und künstlerischen Aussagen durch die konservative und reaktionäre Kritik besonders protegiert. Darüber hinaus erschienen die völkisch-chauvinistisch geprägten Leitfiguren in denjenigen Darstellungen besonders plausibel, die die Gerüsteten auch auf ästhetischer Ebene als genuin ‚deutsch‘ präsentierten. Henry Thode propagierte das Werk Thomas und Böcklins nachdrücklich als Musterbeispiel einer Kunst, die sich frei von fremder, sprich französischer Beeinflussung ‚wesensgemäß‘ entwickelt habe. In seinen 1905 publizierten Vorlesungen über die „neudeutsche Malerei“ Böcklins und Thomas, darunter zur Frage „Was ist deutsch?“, warf Thode gegen die impressionistische „Fremdbestimmung“ die Charakteristika „starke[r] Gefühlsausdruck“, „Universalismus“, „unvergleichliche Naturtreue“ und „die große Erfindungskraft der Phantasie“ in die Waagschale.⁴²⁹ Auf Thodes Zielscheibe standen gemeinhin die Vertreter und Anhänger des Impressionismus. Dementsprechend entzündete sich eine heftige Kontroverse zwischen Thode und dem Verteidiger moderner Malerei, Julius Meier-Graefe (1867–1935), der mit der Replik *Der Fall Böcklin* (1905) auf Thodes Vorlesungen reagierte. Corinths Position in dieser Auseinandersetzung war klar: Wie in seiner bereits zitierten Stellungnahme deutlich wurde, stand er als führendes *Secessions*-Mitglied und ‚Moderner‘ auf der Seite Meier-Graefes.

Gerüstet zwischen Macht und Ohnmacht

Ab 1910 entstanden in kurzer Abfolge drei Selbstbildnisse, in denen sich Corinth im Harnisch präsentierte: *Der Sieger* (1910), das bereits beschriebene *Selbstbildnis als Fahnenenträger* (1911) und das *Selbstbildnis im Harnisch* (1911). Die bisherige Auseinandersetzung mit diesen Werken betonte übergreifend, Corinth sei auf dem Höhepunkt der wilhelminischen Kriegsrhetorik sowie dem Höhepunkt seines persönlichen Erfolges in die Rüstung geschlüpft.⁴³⁰ Diese Argumentation nimmt die Parallelisierung politischer, gesellschaftlicher und biographischer Hintergründe und Motivationen auf, die auch bei Marées und Trübner angeführt wurde. Wie sich aber in der bisherigen Auseinandersetzung ge-

⁴²⁹ Henry Thode, *Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei*, Heidelberg 1905, Kapitel II. „Was ist deutsch?“, S. 22–40.

⁴³⁰ Vgl. Lott-Reschke 2004, S. 12; Stückelberger 1996, S. 158; Hahn 1970, S. 148–149. Corinths Einordnung bei Irit Rogoff ist mit der hier verfolgten Argumentation schwer zu vereinbaren. Vgl. Irit Rogoff, Kunst als Politik. Kritiker – Pessimisten – Radikale, in: Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal und Wieland Schmied (Hg.), *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, München 1986, S. 114–124, S. 116. Verschragen sieht das Selbstbildnis in Rüstung im Kontext der Freimaurer-Mitgliedschaft Corinths als indirekte Visualisierung seiner Funktion innerhalb des Geheimbundes. Vgl. Jeroen Leo Verschragen, Lovis Corinth als „Vertrauter Salomonis“. Zur freimaurerischen Ritualisierung seiner Selbstporträts, in: *Bruckmanns Pantheon*, 54, 1996, S. 123–135.

zeigt hat, ist die jeweilige Übernahme der Ritter- und Heldenrollen durch das Anlegen des historischen Kostüms nicht als eindeutiges, gleichförmiges und direkt übertragbares Manöver zu verstehen. Im Kontext der künstlerischen Etablierung Corinths in Berlin und der zeitgenössischen Kunstpolitik rund um wilhelminische Vorgaben und secessionistischen Eigenwillen wird auf die Veränderung seiner liberalen Einstellung hingewiesen. Nach einem Zusammenhang zu seiner Bildsprache und Motivwahl, insbesondere zum Auftreten der Selbstbildnisse in Rüstung wurde dabei nicht gefragt. Doch wenn Corinths Haltung einer Veränderung unterlag, näherte auch er sich an eine nationalistische Position und ebenso konnotierte Bildsprache an und inwiefern zeugen die Selbstbildnisse im Harnisch von einer solchen Annäherung? Umgekehrt kann die Frage aber auch lauten: Konnte er zugleich Rüstungsträger sein und liberaler Kopf bleiben und vermochte die Rüstung damit sowohl für secessionistisch-moderne ebenso wie nationalistisch geprägte Kunstauffassungen als Bedeutungsträger zu fungieren? Oder konnte Corinth der bekannten Ikonographie der Gerüsteten eine Ebene hinzufügen, die ihre einschlägige Kodierung und Vereinnahmung brach, und diese für seine eigenen Besetzungen öffnen?

Ebenso wenig zurückhaltend wie der *Fahnenträger* ist auch der erste gerüstete Auftritt Corinths im Selbstporträt: Er präsentiert sich als *Der Sieger* (ABB. 40). Das Gemälde wurde erstmalig in der Berliner Secession 1913 ausgestellt.⁴³¹ Marées hatte seinen in München verwahrten *Sieger* in überlegener Position zu Pferd über den am Boden liegenden Gegner hinwegreiten lassen. Corinth zeigte sich in seinem Moment des Triumphs ebenfalls als Gerüsteter, aber in anderem Zusammenhang. Wie in allen seiner kostümierten Selbstbildnisse befindet sich der Porträtierte in einem Innenraum. Der Bildraum wird aber durch sein Personal bis über seine Grenzen hinaus ausgefüllt:⁴³² Den Bildrand an allen vier Seiten überschneidend und erhöht stehend präsentiert sich der breitschultrige Corinth im bläulich schimmernden Harnisch mit aufgeschlagenem Visier, die Lanze in der behandschuhten Linken aufgefplant, die rechte Hentze auf die nackte Schulter seiner vor ihm stehenden Frau gelegt. Dicht an seine eisenbewehrte Brust gelehnt blickt diese, die Brust halb entblößt vom herabgerutschten, in lebhaften Grüntönen gemusterten Kleid, lächelnd und mit schräg nach hinten geneigtem Kopf aus dem Bild. Während sie in der Linken den Lorbeerkranz des Siegers hält, reicht ihre rechte Hand herauf zu seinem eisernen Handschuh. Obwohl die Auseinandersetzung längst hinter ihm zu liegen scheint und die sinnliche Belohnung in unmittelbarer Reichweite liegt, schaut Corinth selbst mit klarem, aber doch nicht gänzlich sorgenfreiem Blick, in ‚männlicher‘ Ernsthaftigkeit in eine unbestimmte Ferne, was an den Blick des anonymen Ritters in die Weite

⁴³¹ Vgl. Berend-Corinth 1958, S. 107, Kat.-Nr. 414.

⁴³² Corinth verwies zur Erläuterung der Einteilung des Bildraumes in seinem Malereihandbuch auf dieses Gemälde, das auch als Titelbild der Schrift dient, vgl. Corinth 1908, S. 139.

erinnert. Und obwohl der gerüstete *Sieger* eigentlich keines weiteren Schutzes bedürfte, scheint die Frau nicht nur als ein Zeichen des Triumphs, lässt er doch die Unbewehrte zwischen sich und die Außenwelt treten – ein Raumgewinn, ein Ablenkungsmanöver?⁴³³

Dagmar Lott-Reschke betont Corinths Bezugnahme auf die Ikonographie des Tugendhelden, die in Peter Paul Rubens' in München aufbewahrtem Gemälde *Die Krönung des Tugendhelden* (ABB. 41) beispielhaft formuliert wurde, und ordnet es in das Bedeutungsspektrum weiterer Paarbildnisse Corinths, das *Selbstbildnis mit Rückenakt* und *Bacchantenpaar*, ein.⁴³⁴ Peter-Klaus Schuster bemerkt, „in der prosaischen, nüchternen Welt Berlins muss dieses Bild des Ehepaars Corinth geradezu wie eine Münchner Faschingsposse gewirkt haben“⁴³⁵ – bei der sich ein führender Kopf der *Secession* keineswegs in einem wertvollen historischen Harnisch, sondern in einer ursprünglich aus dem Kostümverleih stammenden Rüstung aus seinem Atelierfundus präsentierte.⁴³⁶

Doch zeigt das Gemälde denselben Corinth, den seine Selbstinszenierung auf dem Berliner Kunstparkett hervorkehrte: Wie Diez, der sich als Landsknecht porträtierte,⁴³⁷ trat auch Corinth im Gewand seiner Malerei auf, mit dem Ausstattungszauber, den seine grenzüberschreitende Historienmalerei etwa jüngst in Mars-und-Venus-Sujets genutzt hatte.⁴³⁸ Wagemutig und burlesk wie die Historien erscheint auch das Selbstbildnis, indem es die Metaphorik des künstlerischen Rüstens wieder ganz nah zurückholt an die Person Lovis Corinth. Über das Motiv werden Person, Künstler und Werk aufs Engste verwebt: Corinth *ist* der Sieger und zugleich der Maler der Siegreichen, des neuen Großbürgertums der stetig wachsenden Hauptstadt, das sich um Historien wie Porträts aus seiner Hand riss und dem Maler den lange ersehnten Erfolg bescherte.⁴³⁹ In dieser Position, ganz im Unterschied zu Marées oder Trübner erforderte für Corinth das Hineinschlüpfen in die Rüstung keine Rückbindung an heilige oder historische Rüstungsträger, um eine angestrebte soziale und gesellschaftliche Position zu verdeutlichen. Die Einkleidung in die Rüstung bestätigt vielmehr Corinths Wissen um seinen Status und die gesellschaftliche Relevanz seines künstlerischen Schaffens. Zugleich wird die Ebene der Faschingsposse und des kostümierten Paarbildnisses mit dem gerüsteten Auftritt über-

⁴³³ Auf die „seltsame Ambivalenz jener Jahre [...], als sich Corinth auf dem Höhepunkt seines Schaffens befand, sich aber dessen ungeachtet ernstlich gefährdet wusste“, verweist auch: Hahn 1970, S. 148–149. Auch *Der Sieger* und das frühere *Selbstporträt mit Rückenakt* (1903, Öl auf Leinwand, 101 x 90 cm, Kunsthhaus Zürich), das die unbekleidete, aber mit dem Rücken zum Betrachter gekehrte Charlotte Berend-Corinth an die Brust des malenden Corinth gelehnt darstellt, thematisieren die gleichzeitige Zurschaustellung und Abgrenzung der Figuren.

⁴³⁴ Vgl. Lott-Reschke 2004, S. 17–19; Künkler 2012, S. 250–261; zu Rubens' *Die Krönung des Tugendhelden* und seiner Tugendkonzeption vgl. Rosenthal 1993.

⁴³⁵ Schuster 1996, S. 41.

⁴³⁶ Zur Herkunft der Rüstung aus dem Berliner Kostümverleih Baruch vgl. Ausst.-Kat. München 1996, S. 236; zur Abbildung der Rüstung vgl. Lott-Reschke 2004, S. 17, Abb. 7.

⁴³⁷ Als Landsknecht trat auch Corinth im Selbstbildnis auf: Lovis Corinth: Selbstbildnis als Nürnberger Landsknecht, 1913, Öl auf Leinwand (?), 42 x 55 cm, Privatbesitz. Vgl. Berend-Corinth 1958, Kat.-Nr. 559.

⁴³⁸ Lovis Corinth: Die Waffen des Mars, 1910, Öl auf Leinwand, 140 x 180 cm, Belvedere Wien.

⁴³⁹ Vgl. Lorenz 2008, S. 35; zu Ebenen und Umständen von Corinths Erfolg in Berlin vgl. Schuster 1996, S. 44–48.

schritten, der das mit politischen und weltanschaulichen Kontexten konnotierte Motiv in den Mittelpunkt stellt.⁴⁴⁰

Corinths Selbstüberhöhung im Harnisch aus dem Kostümverleih unterlief die ernsthafte und regelfrome offizielle Kunst, um sich nichtsdestoweniger die Ikonographie des modernen Tugend- und Nationalhelden Bismarck zu Nutze zu machen. Historische Authentizität des Harnischs war angesichts der allgegenwärtigen Rüstungen nicht mehr von Nöten, um ihre symbolischen Bedeutungsvalenzen zu beglaubigen. Oft wurde Corinth eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem Reichskanzler attestiert, die sich sowohl auf seine Gestalt als auch sein Gesicht mit dem Schnauzbart bezog. Ebenso ist Corinths Neigung bekannt, sich in Bismarck'scher Art zu präsentieren.⁴⁴¹ Im Selbstbildnis als *Sieger* näherte sich Corinth über die physiognomische Dimension hinaus durch die Rüstung dem ikonographischen Muster der zeitgenössischen Bismarckdarstellungen an: Dieser wurde nach seinem Tod 1898 verstärkt im Muster des gerüsteten Helden dargestellt, das beispielhaft im Hamburger Bismarck-Denkmal Hugo Lederers und Emil Schaudts (1906) formuliert und „mittelalterlichen Rolandfiguren nachempfunden“⁴⁴² wurde.⁴⁴³ Und nicht zuletzt teilt Corinths Selbstdarstellung mit den vielerorts errichteten Bismarck-Denkmalern ebenso subtil wie wirkungsvoll eine buchstäbliche Form der Überhöhung: Corinths Positionierung im Bild, die ihn seine Frau weit überragen lässt, suggeriert, Corinth könnte denkmalartig auf einem Podest, einem Sockel gestanden haben, der ihm nicht nur im Moment der Anfertigung des Gemäldes die Übersicht erlaubte, sondern Weitblick und Würde auch auf einer sinnbildlichen Ebene geltend machte. *Der Sieger* ist also das Postulat seines Erfolges, seines künstlerischen und gesellschaftlichen Ranges, das Corinth in der Aktualisierung des Tugendhelden und unter Bezugnahme auf die aktuelle Bismarckikonographie als selbstbewusste Größe der modernen Malerei in Szene setzte – weitab historistischer Bezüge oder anachronistischer Rückgriffe. Dass es für Corinth keinerlei Widerspruch bedeutete, an der künstlerischen Front eine international orientierte Moderne und politisch eine den deutschen Heroen feiernde Haltung zu vertreten, belegt die Vielschichtigkeit kultureller und politischer Positionierungen im ersten Jahr-

⁴⁴⁰ Zum Verhältnis zwischen dem Halbakt Charlotte Berend-Corinth und dem Gerüsteten vgl. Künkler 2012, S. 250–261.

⁴⁴¹ Vgl. Schuster 1996, S. 41.

⁴⁴² Hendrik Ziegler, Mit Rücksicht auf den Kaiser. Das Reiterdenkmal Wilhelms I. von Johannes Schilling auf dem Hamburger Rathausmarkt, in: Jörg Schilling (Hg.), *Das Bismarckdenkmal in Hamburg 1906–2006. Beiträge zum Symposium 'Distanz halten.' 100 Jahre Hamburger Bismarckdenkmal* (= Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg, 24), Heide 2008, S. 19–29, S. 19. Zur Roland-/Bismarckikonographie vgl. Jörg Schilling, „Ein Bismarck und kein Popanz“. Das Hamburger Bismarckdenkmal 1898–1998, in: ders. (Hg.), *Das Bismarckdenkmal in Hamburg 1906–2006. Beiträge zum Symposium 'Distanz halten.' 100 Jahre Hamburger Bismarckdenkmal* (= Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Hamburg, 24), Heide 2008, S. 30–45, S. 33, 37–39.

⁴⁴³ Hugo Lederer und Johann Emil Schaudt: Bismarck-Denkmal, 1906, Granit, 14,8 m (Figur), Elbhöhe, Hamburg.

zehnt des neuen Jahrhunderts, in der die Orientierung am *Eisernen Kanzler* noch immer Einheit stiftete.⁴⁴⁴

Die Rezeption eines um die Jahrhundertwende in die Berliner Museen gelangten Gemäldes verdeutlicht exemplarisch den Kurzschluss ästhetischer, ethischer und (gesellschafts-)politischer Argumentationsmuster, der in den zeitgenössischen Diskursen vorgenommen wurde und auch für Corinths Selbstdarstellung im Harnisch Relevanz besitzt. Das bei seinem Ankauf 1897 für das Kaiser-Friedrich-Museum (das heutige Bode-Museum) als eigenhändiges Rembrandt-Werk anerkannte Gemälde *Der Mann mit dem Goldhelm* (ABB. 42) wurde im Zuge der enormen kunsthistorischen Wertschätzung Rembrandts um 1900 erworben.⁴⁴⁵ Je nach Einschätzung schien (der vermeintliche) Rembrandt den funkelnden Goldhelm einer Rüstung aus dem 16. Jahrhundert sogar zum eigentlichen, höchst malerisch aufgefassten Bildthema erhoben zu haben, was die Wertschätzung des Werkes durch die ‚modernste‘ zeitgenössische Kunst zusätzlich motivierte.⁴⁴⁶

Ebenso erwies der Ankauf die wachsende Aufmerksamkeit für und Beliebtheit von gerüsteten Porträtfiguren. Wie in der Forschung angedeutet („dass sich die Entscheidung für das [...] Bild nicht ausschließlich kunsthistorisch begründete“⁴⁴⁷), durch Martin Warnke aber auch explizit ausgeführt wurde,⁴⁴⁸ bestanden durchaus weiterreichende Gründe und Interessen, in dem Gemälde ein Werk Rembrandts zu erkennen. Das Sujet, ein bärtiger Mann, dessen prunkvoll aufleuchtender Helm in starkem Kontrast zu seinem müden, gesenkten Kopf und den gealterten Gesichtszügen steht, legt in ikonographischer Perspektive eine Deutung als Personifikation des ruhenden Mars bzw. als Friedensallegorie nahe.⁴⁴⁹ Zugleich wurde in der Gestalt des behelmten Alten und in seiner nachdenklichen Würde angesichts der Präsenz Bismarcks im kollektiven Bildgedächtnis (geprägt durch die Bildnisse Franz von Lenbachs) eine Verbindung wahrgenommen, die im *Mann mit dem Goldhelm* eine Art Präfiguration des *Eisernen Kanzlers* aufscheinen ließ. Eine Pointe besitzt diese physiognomische wie ikonographische Annäherung insofern, als gerade die

⁴⁴⁴ Zu einer gegensätzlichen, wenig differenzierenden Lesart des *Siegers* kommt Irit Rogoff: „Durch die Pose der Kampfbereitschaft, die Corinth in seiner Rüstung einnimmt, wird der Konflikt nach außen verlegt. Der äußere Feind ist die brodelnde Kultur der Zeit. Mittel, ihr die Stirn zu bieten und sie zu besiegen, sind die nostalgische, mittelalterlich mythische Ausstattung und die opulenten Evokationen des Barock.“ Irit Rogoff, *Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit*, in: Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk und Gabriele Werner (Hg.), *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 21–40, S. 37.

⁴⁴⁵ Vgl. Kelch 1986, S. 11–27.

⁴⁴⁶ Vgl. Kelch 1986, S. 15.

⁴⁴⁷ Vgl. Kelch 1986, S. 11.

⁴⁴⁸ Vgl. Warnke 2013.

⁴⁴⁹ Vgl. zur Umdeutung der Geschlechterzuordnungen in Kriegs- und Friedensallegorien um 1900: Hans-Martin Kaulbach, *Weiblicher Friede – männlicher Krieg? Zur Personifikation des Friedens in der Kunst der Neuzeit*, in: Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel (Hg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz* (Literatur – Kultur – Geschlecht; Große Reihe, 3), Köln, Weimar und Wien 1994, S. 27–49, S. 47–49.

Gesichtszüge der porträtierten Gestalt mit der im Zuge des Berliner Gemäldeankaufs erfolgten Restaurierung stark verändert wurden.

Als Aushängeschild des Kaiser-Friedrich-Museums und in populären Reproduktionen weit verbreitetes Motiv konnte der behelmte ‚Rembrandt-Bismarck‘ zum nationalen Symbol werden.⁴⁵⁰ Wie bereits angeführt, war durch die reaktionär-nationalistische Propagandaschrift Julius Langbehns Rembrandt als *die* Leitinstanz einer deutschen Erneuerung – weit über die eigentliche Sphäre der Kultur hinaus – ausgerufen worden. Die darin angestellten direkten Vergleiche zwischen Bismarck und Rembrandt stützten sich auf deren als gleichartig angenommene Charakterzüge, die nun in der Ähnlichkeit der äußeren Erscheinung des Porträtierten (Rembrandts Bruder, so die damalige Annahme⁴⁵¹) mit Bismarck eine Bestätigung zu erfahren schienen.⁴⁵² Der *Mann mit dem Goldhelm* spielte damit einer weltanschaulich-politisch motivierten Auslegung in die Hände: Das Gemälde konnte als Bismarck-Präfiguration aus der Hand Rembrandts verstanden werden, dessen kriegerisch-kämpferisch konnotiertes Sujet als Zeichen der Durchsetzungsfähigkeit, Souveränität und Würde und damit als charakterliches *tertium comparationis* beider Leitfiguren diente.⁴⁵³ Diese Überblendung zweier Leitbilder, von welchen eines für künstlerische Modernität in Anspruch genommen wurde, das andere eine militärisch-politisch kodierte Figur (bzw. die Doppelfigur Rembrandt-Bismarck) zu einer moralisch-kulturellen Leitinstanz erhob, war für Corinth, den neuen Anführer der Berliner Künste, sicherlich von großer Bedeutung. Mit seiner Einschreibung in diese Ikonographie des Rüstens, die sich zudem ähnlicher formaler Mittel und Effekte bediente, machte er diese für seine Person nutzbar und bekräftigte damit den Geltungsanspruch seiner selbstbezogenen Bedeutungszuschreibung: Rembrandt – Bismarck – Corinth, diese Setzung war so einfach nicht zu überbieten.

Der *Mann mit dem Goldhelm* wurde in der Deutung der Selbstbildnisse Corinths im Harnisch bislang nicht berücksichtigt, doch hat die Forschung die Rolle Rembrandts erarbeitet und stets betont.⁴⁵⁴ Aus Rembrandts Selbstbildnissen gewann Corinth zahlreiche Anregungen für die steigende Zahl seiner eigenen malerischen Selbstbeobachtungen.

⁴⁵⁰ Vgl. Warnke 2013.

⁴⁵¹ Vgl. Kelch 1986, S. 16.

⁴⁵² Beispielhaft für die Rezeption der Schrift Langbehns und ihre Verquickung mit der Würdigung Bismarcks lässt sich Max Bowers zutiefst nationalistische Publikation anführen, die bereits in einem dem Text vorangestellten Gedicht die Klischees des ‚Deutschen‘ verarbeitet: die Nordsee, den Sachsenwald, die Eichenwälder, Siegfried, „Deutschland[s] [...] Geist in eiserner Gestalt“, und Friedrichsruh. Vgl. Max Bower, *Rembrandt und Bismarck*, Dresden 1891.

⁴⁵³ Die ikonographische Verbindung zum befriedeten Mars lässt in weiterem Horizont auch an die Worte Bismarcks von der territorialen Saturiertheit des Deutschen Reiches denken. Vgl. Burkhard Asmuss, Das Reich in Europa, in: *Bismarck – Preußen, Deutschland und Europa*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin ²1990, S. 367–370.

⁴⁵⁴ Vgl. Stückelberger 1996, S. 158–160; zur Gegenüberstellung mit den Rembrandtbildnissen in der Kasseler Galerie vgl. Grund 2005, S. 122–127; Lott-Reschke 2004, S. 20; zur Parallelität der Rezeption Rembrandts und moderner französischer Malerei vgl. Wyss 2008, S. 315–316.

Corinths *Selbstporträt im Harnisch* (ABB. 43) entstand in enger Anlehnung an Rembrandts Kasseler *Selbstbildnis mit Sturmhaube* (ABB. 44), das er während eines Reiseaufenthalts studierte. Beide Künstler zeigen sich jeweils in einem Gewand aus Helm (bei Corinth mit nach oben geschobenem Visier), einer schimmernden Halsberge und einem Umhang, der Schultern und Oberkörper umspielt. Unter den drei Selbstbildnissen Corinths von 1910 und 1911 ist dieses sowohl in der Komposition als auch der malerischen Ausführung auf eine spontane, unmittelbare Wirkung hin angelegt: Während sich in Rembrandts Darstellung seiner selbst die Figur nach vorne über eine angedeutete Brüstung neigt, verengte Corinth den Bildausschnitt, so dass der Bildraum von der Schulterbreite seiner Figur vollständig eingenommen wird, und rückte diese näher an die Bildfläche. Das in dieser Variante des Gerüsteten von hinten einfallende Licht verschattet Corinths volle Gesichtszüge. Er scheint aufzumerken, wie von einem Ereignis oder Geräusch aufmerksam gemacht, und blickt entschlossen, das Kinn fast trotzig nach oben gereckt, in die Ferne. Mit diesem den Eindruck von Spontaneität erzeugenden Bildnis fokussierte Corinths Selbstschilderung die Erfassung eines fruchtbaren Augenblicks: Der Gerüstete erkennt darin den Moment seines Einsatzes, sieht sich herausgefordert und steht an der Schwelle zum Handeln, das an eine Situation außerhalb des Gemäldes anschließt.

Auch Corinths *Fahnenträger* verdankt seine Anregung dem Bildnis eines Fahnenträgers, das zur Entstehungszeit des Gemäldes als Rembrandt-Original eingeordnet wurde, heute jedoch als Kopie gilt (ABB. 45).⁴⁵⁵ Mit diesem Kasseler *Fahnenträger* teilt Corinths Gemälde das von links einfallende Licht, die Figur ist dort ebenfalls mit in die Hüfte gestütztem Arm, hinter sich geführter Fahne und aus dem Bild gewandten Blick, aber seitenverkehrt dargestellt. Als Unterschied zur Ausstattung der Figur mit Halsberge, die auch Trübner in seinem frühen Selbstbildnis von 1871 (ABB. 24) verwendet hatte, fällt die Einkleidung Corinths in den kompletten Harnisch auf. Über ein konkretes Gemälde hinaus könnte sich Corinth aber ebenso an den repräsentativen holländischen Gruppenporträts, genauer den Schützenstücken orientiert haben, die die bürgerlichen Eliten einer Stadt in militärischem Gewand und damit in ihrer Funktion als deren Verteidiger porträtierten (Rembrandts *Nachtwache* stellt nur das berühmteste Beispiel der Gattung dar, für die Alois Riegls 1902 erschienene Schrift *Das holländische Gruppenporträt* neue Aufmerksamkeit einwarb).⁴⁵⁶ Der Fahnenträger besaß eine wichtige Position innerhalb der Kompagnie und fiel durch seine meist flamboyante Erscheinung auf.⁴⁵⁷ Eine Gesellschaft,

⁴⁵⁵ Vgl. zum Kasseler Gemälde Grund 2005, S. 122; zum Original in Pariser Privatbesitz (Rembrandt Harmensz. van Rijn, Der Fahnenträger, 1636, Öl auf Leinwand, 118,8 x 96,8 cm, Privatbesitz Paris) vgl. Stückelberger 1996, S. 159.

⁴⁵⁶ Einführend zum holländischen Gruppenporträt vgl. Dekiert 2010, S. 27–36 (zum Schützenstück bes. S. 27–31). Beispielhaft für das Schützenstück mit Geharnischten: Frans Badens: Bildnis der Offiziere und Schützen des Stadtviertels VII, vor 1611, Öl auf Leinwand, 186 x 362 cm, Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum. Vgl. auch Anm. 298.

⁴⁵⁷ Vgl. Dekiert 2010, S. 29.

in der die Bürger eine Schlüsselrolle besetzten und diese auf verschiedenen Ebenen tatkräftig verteidigten, wäre durchaus vorstellbar als gedanklicher Kontext, zu dem Corinth eine Parallele herzustellen und in den er sich selbst einzuordnen suchte. So konnte Corinth über seine prächtige geharnischte Figur den Anspruch vermitteln, einerseits in einer hochgeschätzten Tradition verwurzelt, andererseits direkt dem Goldenen Zeitalter entstiegen zu sein und dieses in die Gegenwart zu versetzen. Darüber hinaus basierte die Einschreibung in die ikonographische Tradition des Fahnenträgers auch auf Motiven der ‚altdeutschen‘ Graphik. In der gleichermaßen beliebten Gattung, deren Wertschätzung im Kontext national gestimmter Vergangenheitsaneignung bereits mit Kaulbach und Diez erläutert wurde, trat das Motiv des Fahnenträgers ebenfalls häufig auf.⁴⁵⁸ Als Leitfigur, die die Kampfgruppe in der Schlacht moralisch durch Mut und Tapferkeit, praktisch durch die Fahne lenkte und daher hohen symbolischen Wert besaß, wurde ihre Bedeutung etwa in Hendrick Goltzius’ *Fahnenträger*-Stich (1587) kodifiziert.⁴⁵⁹ Bereits Rembrandt hatte sich die aus dem Militärisch-Soldatischen stammende Figur zu Eigen gemacht, die Corinth von der überaus geschätzten künstlerischen Leitfigur wohl umso lieber übernahm.⁴⁶⁰ Zugleich entsprach der immer wieder erprobten malerischen Bezugnahme auf den Holländer die selbstbewusste Einschreibung in eine Tradition zeitloser Modernität, an deren Sturmspitze sich Corinth vereint mit Rembrandt stehen sah.

Corinths Auftreten als *Fahnenträger*, das als spielerischer Umgang mit dem Kostüm à la Rembrandt vorschnell abgetan werden könnte, reflektiert auch die zentrale Stellung des Militärs in der wilhelminischen Gesellschaft, der „Nation in Waffen“⁴⁶¹, ohne sich direkt mit den Soldaten zu identifizieren. Militarisierte Männlichkeitsentwürfe fanden ihre symbolische Repräsentation durch Bekleidung und Habitus.⁴⁶² Corinths ‚Ausstaffierung‘ in seinen geharnischten Selbstbildnissen ist daher ebenso im Kontext des zivilen und militärischen Kostüms (man denke an die ursprünglich weit gefasste Bedeutung des Begriffs als gesamtes äußeres Auftreten) zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu verorten. Wie in anderen Selbstbildnissen Corinths dargestellt,⁴⁶³ bildete der dreiteilige Anzug seit Beginn des 19. Jahrhunderts die zivile Kleidung des Mannes, die dem „bürgerliche[n]

⁴⁵⁸ Exemplarisch für die Vielzahl der Fähnriche und Fahnen Schwinger bei Hans Burgkmair d. Ä., Albrecht Altdorfer, Urs Graf und Dürer: Albrecht Dürer: Der Fähnrich, um 1503, Kupferstich, 11,6 x 7,2 cm, Museum Kunst Palast Düsseldorf.

⁴⁵⁹ Vgl. Lott-Reschke 2004, S. 20.

⁴⁶⁰ Zur Rolle der „altdeutschen“ Fahnenträgermotive für Marées vgl. Blum 2005, S. 220.

⁴⁶¹ Zum Begriff der „Nation in Waffen“ vgl. Jakob Vogel, *Nationen im Gleichschritt. Der Kult der „Nation in Waffen“ in Deutschland und Frankreich 1871–1914*, Göttingen 1997.

⁴⁶² Vgl. Frevert 1997; Brändli 1997; Jakob Vogel: Stramme Gardisten, temperamentvolle Tirailleurs und anmutige Damen. Geschlechterbilder im deutschen und französischen Kult der „Nation in Waffen“, in: Ute Frevert (Hg.), *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert* (Industrielle Welt, Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, hg. von Reinhart Kosellek und M. Rainer Lepsius, 58), Stuttgart 1997, S. 245–262.

⁴⁶³ Darunter etwa *Selbstbildnis mit Modell*, 1901, *Selbstbildnis mit schwarzem Hut und Stock*, 1911, bis zum letzten *Selbstbildnis vor Spiegel*, 1925, vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 2004 b, Kat.-Nr. 5, 15, 64, S. 39, 53, 127.

Postulat der Schlichtheit“ folgend diskrete Distinktionsmerkmale zur sozialen Abgrenzung besaß.⁴⁶⁴ Ganz im Unterschied zur Mode, die sowohl aristokratisch als auch feminin und daher mit Eitelkeit und Frivolität konnotiert war, repräsentierte das moderne Einheitsgrau (wahlweise auch Schwarz und Braun) des Anzugs zwar bürgerliche Tugenden (wie Selbstbeherrschung, Kontrolle, Moral). Doch war die Uniform – gerade die Ausgeh- und Paradeuniform – nicht nur prächtiger, eindrucksvoller und auskunftsfreudiger in Bezug auf den Rang ihres Trägers als die zivile Kleidung.⁴⁶⁵ Der Uniformträger galt, resultierend aus der Überformung des zivilen Geschlechterbildes durch militärische Charakter-, Verhaltens- und Körpernormen, als der vorbildliche, patriotische und (erotisch) attraktive, als der durch das Soldat-Sein zur eigentlichen Virilität gekommene Mann.⁴⁶⁶ Während die soziokulturelle Wertschätzung der Uniformierten unverändert blieb, wurde die Uniform seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert vereinfacht und für alle Truppengattungen einheitlich. Im Deutschen Reich verwandelten sich die bunten Waffenröcke im Jahr 1910 zum monochromen Dienstgewand mit der sprechenden Farbbezeichnung Feldgrau.⁴⁶⁷ Dass sich Corinth in eben diesem Moment als farbenprächtiger *Fahnenträger* präsentierte, entspricht sicher keiner Koinzidenz zur visuellen Deklassierung der Uniform, sondern einer bewussten Setzung im Spannungsfeld der symbolischen Repräsentation militaristischer Männlichkeitsentwürfe und des Künstlerdaseins.

Corinths Manöver (ganz im Unterschied etwa zu dem des bekannten Hauptmanns von Köpenick) intendierte weder seine Integration in die moderne soldatische noch in die zivile Lebenswelt. Vielmehr distanzierte er sich als *Fahnenträger* deutlich von der großen Masse der grauen Anzug- wie der Uniformträger. Er stach aus dieser hervor, ohne sich aber von ihren Normen und Tugenden zu entfernen: Innerhalb einer Gesellschaft, in der das Militär einen höheren Rang als das Zivile einnahm, verortete der Auftritt im Harnisch des bunten *Fahnenträgers* den Künstler klar im Kontext des nationalen Ideals soldatischer Männlichkeit. Durch die Formung der Körper ermöglichen die beiden militärischen Kostüme Uniform und Rüstung – auf unterschiedliche Weise, doch mit ähnlichen Ergebnissen – die Herstellung des männlich-militärischen Habitus, der im kollektiven Bewusstsein um 1900 an Begriffe wie Schneid, Strammheit und Stolz geknüpft wurde. Neben aller Pracht erscheint im vormaligen militärischen Gewand des Harnischs – in einer Art

⁴⁶⁴ Vgl. Brändli 1997, S. 206–207, 214, Zitat S. 206. Zum Zusammenhang des ‚Modeverbots‘ des bürgerlichen Mannes als Unterscheidung von ‚Sein und Schein‘ vgl. Barbara Vinken, Mode. Spiel mit Grenzen, in: Heide Nixdorff (Hg.), *Das textile Medium als Phänomen der Grenze – Begrenzung – Entgrenzung* (Reihe Historische Anthropologie, 30), Berlin 1999, S. 97–121, S. 101.

⁴⁶⁵ Vgl. Brändli 1997, S. 214–218, S. 226.

⁴⁶⁶ Vgl. Brändli 1997, S. 203.

⁴⁶⁷ Vgl. Brändli 1997, S. 205; Frevert 2003, S. 291; zur Einführung der grauen Uniform: Jürgen Kraus, *Die deutsche Armee im Ersten Weltkrieg. Uniformierung und Ausrüstung 1914–1918*, hg. von Ernst Aichner zur Jubiläumsfeier 125 Jahre Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt 2004 (= Kataloge des Bayerischen Armeemuseums Ingolstadt, 2), Wien 200., S.12–25; zur Ausstattung des deutschen Heeres im Ersten Weltkrieg mit historischen Aufnahmen: Hanne 2009.

semantischem Überschuss des als roh und martialisch konnotierten Eisens – dazuhin die unbestreitbare Dominanz des Männlichen bewahrt, die bei aller repräsentativen Funktion des Kostüms nie im Verdacht der Verweiblichung stand. Vielmehr überlebte die Rüstung nur aufgrund ihrer repräsentativen Funktion bis ins 17. Jahrhundert hinein. Dagegen wurde die Nähe der Pracht- und Ausgehuniformen des 19. Jahrhunderts zu den aufwändigsten weiblichen Toiletten durchaus kritisch wahrgenommen und deren Träger sogar mit dem Verdacht bzw. Makel unmännlichen Stutzertums behaftet.⁴⁶⁸ In diesem Zusammenhang scheint die flamboyante Erscheinung des *Fahnenträgers* nicht nur die körperbezogene Wirkung, die prachtvolle Attitüde und den repräsentativen Charakter der Rüstung wieder ins Bewusstsein zu rücken. Daneben rettet der aufsehenerregende Gerüstete – im weiten historischen Rückgriff über die zuletzt noch in der Militär- und Alltagskultur verankerten Uniformen des 19. Jahrhunderts hinaus –, etwas von deren militärischer Prachtentfaltung, um darin ausschließlich die positive Belegung des militärischen Kostüms hervorzuheben. Letztlich obliegt *und* gelingt es dem Künstler, der sich weder dem bürgerlichen Einfachheitspostulat noch der im Wortsinn uniformen Einkleidung ergibt, aus der Freiheit im Umgang mit dem historischen Kostüm einen individuellen männlichen Selbstentwurf zu formulieren, in den seine Souveränität in der Gestaltung der Rollenbilder, sein Einfluss und seine Bedeutung über die kulturelle Sphäre hinaus eingeschrieben sind.

Wie oftmals angeführt, kann Corinths Aufstieg zum ersten Vorsitzenden der Berliner *Secession* im Jahr 1911 als Anlass (neben dem bereits im *Sieger* deutlich gemachten künstlerischen Erfolg) dieser Motivaneignung als *Fahnenträger* verstanden werden: Infolge verschiedener Querelen und als Reaktion auf die Forderung Emil Noldes, Max Liebermann solle sein Amt freigeben und der jüngeren Generation Platz machen, war der Vorstand der *Secession* geschlossen zurückgetreten. Nur Corinth verblieb im Amt und wurde anschließend zum neuen ersten Vorsitzenden gewählt.⁴⁶⁹ Corinth diente sein programmatisches *Selbstbildnis als Fahnenträger* damit als Fanal und Appell an die ihm unterstehende *Secession* sowie an das gesamte Feld der deutschen Kunst.

Unter den drei Selbstbildnissen Corinths im Harnisch besitzt der *Fahnenträger* den stärksten repräsentativen Anspruch – nicht nur als (mindestens) lebensgroßes Porträt, sondern auch in der dem traditionellen Porträtapparat verpflichteten Darstellung des Porträtierten. Wo im *Sieger* und im *Selbstbildnis im Harnisch* noch ein Moment der künstlerischen Selbstbefragung und des Experimentcharakters zu erkennen war, erscheint der *Fahnenträger* als genau kalkuliertes Statement, das sich wie Marées' und Trübners geharnischte Selbstporträts an einen großen öffentlichen Rezipientenkreis rich-

⁴⁶⁸Vgl. Brändli 1997, S. 208–211.

⁴⁶⁹ Vgl. Dube 1975, S. 43; Lorenz 2008, S. 35; Schuster 1996, S. 41, 46–47.

tete. Ebenso belegt die Ausstellungsgeschichte des *Fahnenträgers* seinen repräsentativ-öffentlichkeitsbezogenen Charakter: Das Gemälde wurde im Entstehungsjahr und ersten Jahr von Corinths *Secessions*-Vorsitz 1911, noch vor dem früher entstandenen *Sieger* in Corinths Berliner Galerie Gurlitt ausgestellt. Im Folgejahr wurde *Der Fahnenträger* außerdem in der Ausstellung der *Secession* in Berlin sowie der Kunst-Ausstellung Dresden gezeigt.⁴⁷⁰ Der Begründung der Motivwahl im biographischen und damit zugleich kunstpolitischen Kontext ist also durchaus zuzustimmen, aber die Aussagekraft des *Fahnenträgers* reicht weit über die bloße Behauptung von Corinths Anführer-Status durch die Einschreibung in die Bildtradition hinaus.⁴⁷¹

Die Frage nach der Manifestation von Corinths weltanschaulicher und politischer Haltung in seinem gerüsteten Selbstbildnis als *Fahnenträger* ist kaum letztgültig zu beantworten. Corinth war durch die Nationalisierung, Militarisierung und die entsprechende Rhetorik der wilhelminischen Politik, die weit um sich griff und den größten Teil der Bevölkerung erfasste, während der Jahre vor Kriegsausbruch durchaus nicht unbeeinflusst geblieben. Doch auch auf der Ebene des ästhetischen Diskurses provozierte die zunehmende Nationalisierung kontroverse Diskussionen und anhaltenden Streit zwischen den verschiedenen Lagern, exemplarisch vertreten durch Henry Thode und die Berliner *Secession*. Corinth als neuer Vorsitzender der *Secession* musste sich in diesem Kontext, in dem ästhetisch-kunstpolitische und nationalistische Argumente aufs Engste verknüpft wurden, positionieren. Trotz aller Kontroversen und Angriffe – bspw. durch den Worpsweder Maler Carl Vinnen, der sich 1911 gegen die französischen wie deutschen Impressionisten richtete – hielt er an seiner Wertschätzung der modernen französischen Kunst (etwa der Manets und Cézannes) fest. Doch er justierte seine Einschätzung zum Verhältnis der zeitgenössischen französischen zur deutschen Kunstproduktion nach: Wie Max Liebermann, dessen Äußerungen einen vergleichbaren Tenor besaßen, sprach Corinth sich dafür aus, anstelle des französischen Leitmodells nun primär die moderne

⁴⁷⁰ Vgl. Berend-Corinth 1958, S. 118, Kat.-Nr. 496.

⁴⁷¹ Vgl. Lott-Reschke 2004, S. 12.

deutsche Kunst zu fördern und auszustellen, die er in ihrer aktuellen Verfassung der französischen für mindestens gleichwertig, wenn nicht bereits überlegen hielt.⁴⁷²

Corinths Haltung erscheint als janusköpfige, widersprüchliche Position. Auf politischer Ebene stimmte er ganz mit der offiziellen wilhelminischen Haltung überein, doch er gedachte seine in der französischen Malerei gründenden ästhetischen Paradigmen der mentalen Frontenbildung nicht unterzuordnen. Womöglich war für Corinth die Unterscheidung ästhetischer und politischer Gesinnung weniger problematisch als den Makel des Unpatriotischen zu tragen oder seine ästhetischen Prinzipien zu unterminieren. Fest steht, dass er die sogenannte ‚neuidealistische‘ Malerei eines Thoma oder Boehle keinesfalls anzuerkennen gedachte und in der förderungswürdigen (deutschen) Kunst die eigene wie die seiner Weggenossen sah. Doch sind die Ambivalenzen seiner Einordnung in den politisierten Ästhetikdiskurs der zeitgenössischen Kunstlandschaft ein Beispiel dafür, dass sich für die Zeit kurz vor Kriegsausbruch kaum eine eindeutige Demarkationslinie zwischen einem nationalistisch und einem liberal geprägten Kunstverständnis aufrechterhalten lässt.

Im Vergleich mit den gerüsteten Alleingängern sind aber auch sprechende Unterschiede zu Corinths gerüsteten Selbstbildnissen auszumachen. Seinen Status und Erfolg affirmierend präsentierte sich Corinth in Rüstung und setzte deren Konjunktur in der zeitgenössischen Bildkultur werbewirksam, als aufmerksamkeitsgenerierendes Moment für die eigene Sache ein. So spielte Corinth sowohl über die verbale Rhetorik seiner künstlerischen Programmatik als auch mit der visuellen der gerüsteten Selbstdarstellung auf zwei Klaviaturen, der des reaktionär Nationalistischen und der Moderne: Das als ‚deutsch‘ konnotierte Sujet des gerüsteten Streiters, das sich die nationalistische Fraktion gleichermaßen angeeignet hatte, vermittelte ein explizites Kampfes- und Verteidigungsprogramm. Diese Figur reklamierte Corinth über sein gerüstetes Selbstporträt für sich selbst. Er überschrieb den Gerüsteten mit seinem persönlichen, individualisierten Geltungsanspruch, der den anonymen Ritter, den Platzhalter des Heroen-Leitbildes, aus dem

⁴⁷² Zur Positionierung Corinths in den ästhetischen Debatten vgl. Carla Schulz-Hoffmann, Corinth im Urteil der Kunstkritik bis 1945, in: Armin Zweite (Hg.), *Lovis Corinth 1858–1925. Gemälde und Druckgraphik*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1975, S. 102–109, S. 103–104; Dube 1975; Lorenz 2008, S. 34–39.

In einem Artikel Corinths über die Kunst Wilhelm Trübners finden sich Bemerkungen zum spezifisch ‚Deutschen‘, das Trübner verkörpere, und zum kunstpolitischen Streit: „In München gab es vor einem Jahre etwa eine antifranzösische Strömung. Ich will nicht annehmen, dass jene Gegnerschaft aus Patriotismus hervorgegangen ist, sondern vielmehr zu einem guten Teil zugunsten des eigenen Ichs gemacht worden ist. Durch diese Proteste können nur Schwächlinge in der Kunst gewinnen. Wir wollen die Wahrheit gestehen: dass wir viel aus der französischen Kunst zu lernen haben und dass diese vielleicht noch beträchtliche Zeit unser Vorbild bleiben wird. Aber für das Talent ist keine sklavische Imitation vonnöten [sic], sondern ein strenges Studium und die Erkenntnis, warum jene Ausländer das Übergewicht bekommen haben. Wenn das von uns allen erkannt ist, so bin ich überzeugt, werden wir uns bald rühmen können, im gleichen Werte deutsche Kunst zu zeigen. Zwei Künstler sind für mich bereits spezifisch Deutsche, der eine ist Wilhelm Trübner und der andere ist Walter Leistikow; und so wird die Entwicklung immer weiter gedeihen zum Besten unseres Vaterlandes.“ Corinth 1913, S. 463. Zu Corinths Kritik an der verbreiteten „Nachäfferei“ der französischen Kunst in einem Vortrag in Berlin im Januar 1914 vgl. Lovis Corinth, Über deutsche Malerei, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Kerstin Englert, Berlin 1995, S. 153–170.

Feld drängte. Er spielte den Typus des Gerüsteten gegen seine eigene, quasi herrscherliche Attitüde aus, eine mutige Herausforderung und zugleich anmaßend-egozentrische Behauptung. Mit der Eindringlichkeit seines Auftritts deklassierte er alle anderen Rittervarianten – man denke beispielsweise an Thomas ebenso fahnentragenden *Hüter des Tales* – zum müden Abklatsch des Heroen Corinth.

Das implizite Kräfteressen mit den allgegenwärtigen anonymen Rittern verlagerte Corinth auf verschiedene innerbildliche Schauplätze. So liegt in der Betonung, mit der Corinth den großen Apparat formaler und ikonographischer Inszenierungs- und Nobilitierungsstrategien des Porträts auffuhr – das Format des Kniestücks, die interne Rahmung der Figur, Haltung, Körpersprache und Blick –, eine Reflexion über die Inszenierung durch seine Malerei. Der offensive Einsatz der bedeutungstiftenden Bildmittel macht deutlich, dass es sich darin nicht nur um die Behauptung seines Fahnenträger-Seins, sondern auf einer zweiten Ebene auch um eine Geste der Selbstinszenierung handelt. Diese grenzt das Individuum Corinth als *Fahnenträger* gegenüber der stetigen Wiederholung und blinden Übernahme der typusgerechten Attribute der anonymen Ritter ab. Dem setzte Corinth mit dem *Fahnenträger* eine subtile Brechung, ein erstes Aushöhlungsmanöver entgegen, indem seine ostentative Selbstinszenierung auf ihre verschiedenen Ebenen und ihre Konstruiertheit – in der Konstruktion Rüstung – verwies.

Weiterhin verdankte sich Corinths bildliche Souveränität dem Anschein, die Rüstung sei ihm geradezu zur zweiten Haut geworden. Wie bereits eingangs betont, nutzte er malarische Mittel, um die gegenseitige Unterstützung von Rüstung und Körper zu schildern und damit die Inszenierung des gerüsteten Körpers zu pointieren. Dass damit seine physische Präsenz und seine körperliche Wucht angesprochen sind,⁴⁷³ dass sich Corinth nicht in seiner Rüstung versteckte, sondern sie von innen heraus ausfüllte, legt die Gegenüberstellung mit dem *Selbstporträt mit Glas* (ABB. 46) nahe, das wenige Jahre zuvor entstand. Stephan Kojas beobachtet darin den

Gedanke[n] [...], die eigene bullenhafte Massigkeit in einem Halbakt offen zur Schau zu stellen und mittels eines an schwer arbeitende Menschen erinnernden Nackentuchs (oder einer Kapuze) noch zu steigern. [...] Vor allem aber findet Corinth in der von einer allgemeinen Rauheit und Fleckigkeit gekennzeichneten Malstruktur ein Äquivalent für seine körperliche Grobheit und gleichzeitige Kraft. In den kleinen nervösen, energiegeladenen, kurz bewegten Strichen seines Leibes

⁴⁷³ Seine grobe Körperlichkeit kultivierte Corinth und setzte sie für die Inszenierung seiner Person und seines Künstlerseins ein, wie Julius Meier-Graefes anekdotische Beschreibung evoziert: „Er schwang den Becher, redete, machte sich beliebt. Der Rhythmus eines Eisbären mit kleinen roten Augen glitt über Berlins Parkett. [...] Es gehörte zu den Freuden des Berliner Winters, ihn tanzen zu sehen [...]. Corinth war [...] Florian Geyer, Simson, Armin der Befreier, gezähmter Hunne. Wenn man die Augen halb schloss, regten sich nackte Glieder unter dem zotteligen Fell. Ein Fräulein geriet in Ohnmacht.“ Julius Meier-Graefe, Katalog der 32. Ausstellung der Berliner Secession, Berlin 1918, zitiert nach: Georg Bussmann, *Lovis Corinth. Carmencita. Malerei an der Kante* (= Kunststück), Frankfurt am Main 1985, S. 25–26.

*herrscht eine Vielzahl verschiedener Töne [...], deren Vibrieren sich mit den überall hervorkommenden Rottönen zu pulsierender Lebendigkeit verbindet.*⁴⁷⁴

Corinths Selbstdarstellung exemplifiziert das Gegenteil der „Schwächlinge“, die von der Abwertung der französischen Malerei zu profitieren suchten:⁴⁷⁵ Kraft, Lebendigkeit und Männlichkeit, die in Corinths Selbstwahrnehmung bereits auf seiner Körperoberfläche angesiedelt schienen und über Farbigkeit, Faktur und Textur dargestellt wurden, überführte er in seinem geharnischten Auftreten in eine andersartige Oberfläche – den Rüstungskörper. Die unzähligen Wirbel auf der vibrierend-bewegten Oberfläche seines behaarten Oberkörpers, eine organische Struktur mit einer eindringlichen taktilen Wirkung, erscheinen im Bildnis des gerüsteten Corinth formalisiert und kultiviert, nicht gebannt, aber geordnet, beruhigt, aber nicht bezähmt: Die Pinselstriche, die den Aufbau der Rüstung beschreiben, wurden gelängt und gebündelt, doch sind sie in pastosem Auftrag noch immer deutlich sichtbar. Insofern vermittelt die Darstellung die gemeinsame Teilhabe von lebendigem Körper und eiserner Hülle an derselben Energie, die für Corinths Verständnis in Begriffen des Vitalismus beschreibbar war.⁴⁷⁶ Virilität und Vitalität wurden damit in einer kontrollierten Manier in einen undurchdringlichen Farbpanzer überführt.

Corinths *Fahnenträger* zielt damit auf eine Schwachstelle der verbreiteten Rüstungsmotive, welche er in einem zweiten Aushöhlungsmanöver angreift: In zahlreichen Darstellungen wurde das Rüstungsmotiv symbol- und formelhaft eingesetzt. Die Rüstung fungierte als eine Art motivische Hülse, die der Figur und teils dem gesamten Sujet übergestülpt wurde. Kaum Berücksichtigung fand die konkrete Bezugnahme zwischen Artefakt und seinem Träger. Damit wurde in der visuellen Argumentation die Autorität der Ikonographie und der Motivkonnotationen eingesetzt, nicht aber das aus dem Transfer des Artefakts Rüstung in die Darstellung zu gewinnende Potenzial. Corinth setzte dem die konkrete, malerisch hergestellte Verbindung von individueller körperlicher Präsenz, die die Rüstung von innen heraus ausfüllt, und deren Sichtbarmachung an der Oberfläche der Rüstung entgegen, ebenso wie die Pose, in der sich die Wirkung des formenden Harnischs und seines kraftstrotzenden Trägers gegenseitig steigern. Seine Malerei wurde wie bereits erläutert in reaktionär-nationalistischen (Kunst-)Kreisen zugunsten der ‚trockenen‘ *alla-prima*-Malerei und ‚altdeutsch‘ inspirierter Druckgraphik vehement abgelehnt und widersprach in ihrer Modernität und Unabhängigkeit den nationalistischen Losungen. Durch die Missachtung sanktionierter Gestaltungsmittel jedoch erzeugte und beför-

⁴⁷⁴ Koja 2009, S. 33–34.

⁴⁷⁵ Vgl. Corinth 1913, S. 463.

⁴⁷⁶ Zu Corinths am Vitalismus, der Lebensphilosophie und der Vorstellung des Daseinskampfes orientierter Haltung vgl. Künkler 2012, S. 244–246; Hahn 1970, S. 146, 163–166; Siegmars Holsten, *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1978, S. 87.

derte Corinths Malerei die Lebendigkeit und Vitalität seines *Fahnenträgers*, die sich von den getragenen ‚anonymen Rittern‘ spektakulär abhob.

Indem die Rüstung gleichsam als Ausdehnung des Corinthschen Selbst eingesetzt wurde, verlor auch die Tatsache an Relevanz, dass es sich in ihr um ein bloßes Surrogat aus dem Kostümverleih, kein historisches und in seiner Teilhabe an einer heroischen Vergangenheit aufgeladenes Objekt mehr handelte. In ihrer Anverwandlung an den leibhaftigen Corinth erhielt die Rüstung ihre ganze Gegenwärtigkeit, in der die Legitimation des Objekts durch seine bedeutsame Vergangenheit an Bedeutung verliert. Die Aufwertung des Trägers durch das Objekt Rüstung scheint sich in Corinths Fall in ein wechselseitiges, gleichwertiges Verhältnis zu wandeln, in dem der gemeinsame Auftritt von Rüstung und Träger als Zeichen eines ungebrochenen Anspruchs fungiert. Zusammengefasst konnte Corinth der bekannten Ikonographie der Gerüsteten durch seinen genuin malerischen Umgang mit dem Sujet eine Ebene hinzufügen, die die einschlägige Vereinnahmung der Rüstung brach und für seine eigenen Besetzungen öffnete. Das kulturelle und ästhetische ‚Gegenprogramm Corinth‘ trat also zwar auf den ersten Blick im gleichen Gewand auf wie die nationalistisch geprägten Ritter, entpuppte sich aber als Wolf im Schafspelz, der mit großem, bildlich formuliertem Souveränitäts- und Geltungsanspruch den allgegenwärtigen gerüsteten Alleingängern subtil das Wasser abgrub.

Über die Herausforderung seiner künstlerischen Fertigkeiten hinaus war für Corinth die selbstreflexive Funktion der zahlreichen, mindestens zu jedem seiner Geburtstage angefertigten Selbstbildnisse von großer Bedeutung.⁴⁷⁷ Die Gemälde dienten ihm sowohl als eine Art Selbstvergewisserung per Malerei wie auch als programmatische Entwürfe seiner für die Öffentlichkeit konstruierten Person.⁴⁷⁸ Das letzte Gemälde, in dem sich Corinth als Gerüsteter darstellte, das *Selbstbildnis im Harnisch* (ABB. 47) aus dem Jahr 1914, scheint dabei stärker der erstgenannten Intention zu entsprechen. Das *Selbstbildnis im Harnisch* gelangte bereits in seinem Entstehungsjahr als Geschenk in die Hamburger Kunsthalle, wurde jedoch weder in den monographischen Ausstellungen in Mannheim und Hannover 1917 noch in der Jubiläumsausstellung in der Berliner *Secession* 1918 zum 60. Geburtstag Corinths gezeigt.⁴⁷⁹ Nachdem Gustav Pauli, Direktor der Hamburger Kunsthalle, 1919 den Tausch gegen das *Porträt Eduard Graf von Keyserlings* angestrebt, aber nicht vollzogen hatte, wurde das *Selbstbildnis im Harnisch* erst 1923 in

⁴⁷⁷ Dazu heißt es in Corinths Malerei-Lehrbuch: „Deshalb sind die Bildnisse, welche als künstlerisch erachtet werden können, meistens solche, die intime Bekannte von dem Maler selbst vorstellen. [...] Das beste und willigste Modell aber ist ‚man selbst‘. [...] am allermeisten aber die Lust, ganz nach eigenem Gutdünken, ohne jede andere Beeinflussung das Arrangement und die Auffassung treffen zu können, macht das Selbstporträt zum bevorzugten Studienmittel aller Maler.“ Corinth 1925, S. 135–136.

⁴⁷⁸ Zu Funktion und Bedeutung des Selbstbildnisses für Corinth vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 2004 b.

⁴⁷⁹ Vgl. Berend-Corinth 1958, S. 134, Kat.-Nr. 621.

der Corinth-Ausstellung der Nationalgalerie präsentiert.⁴⁸⁰ So wenig das Gemälde in Ausstellungen berücksichtigt wurde, lässt sich annehmen, dass es sich – entgegen Corinths anhaltendem Erfolg während der Kriegs- und Nachkriegsjahre und trotz seiner Rüstungsthematik – um ein weniger geschätztes Gemälde handelte, das bis heute vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit erhält.⁴⁸¹

Verglichen mit dem *Fahnenträger* zeigt das Werk trotz des fast identischen Motivs und des nur geringen zeitlichen Abstands eine veränderte Wirkung. Die abweichende Farbwahl und Verschiebungen in der Anlage der Figur und ihres Verhältnisses zur Rüstung bewirken, dass die Attitüde des Geharnischten eine gänzlich andere wird. Das Halbfigurenbildnis zeigt den in den bekannten Harnisch gekleideten Künstler. Kompositorische Elemente aus dem *Sieger* und dem *Fahnenträger* aufgreifend, präsentiert sich der geharnischte Corinth mit in die Taille gestütztem rechten Arm und die aufgefllanzte Lanze in der linken Hand haltend. Doch fällt der Blick des Betrachters nicht mehr in einem untersichtigen Winkel, sondern aus derselben Augenhöhe auf den Künstler. Zugleich hat die Figur ihre raumgreifende Anlage und damit ihre Bewegungsfähigkeit eingebüßt, wozu die Positionierung nahe an der Bildfläche, die Drehung aus der Bildparallelen, der eng an den Körper angelegte linke Arm und die Überschneidung des rechten Arms durch den Bildrand beitragen. Derart eingespannt und nicht nur in seinem Harnisch, sondern auch im Bildraum geradezu eingeschlossen erscheint Corinth auch, weil hinter seiner Gestalt ein gerahmtes Gemälde und eine Art Paravent den Raum begrenzen. Erstmals verortet Corinth damit sein geharnischtes Auftreten in einer angedeuteten Ateliersituation.

Wesentlich für die veränderte Wirkung ist die kühle Farbigeit überwiegend in Grün-, Grau- und Weißabstufungen, die den im *Fahnenträger* noch buntfarbig reflektierenden Harnisch hier überziehen. Malerisch beherrschte Corinth seinen Panzer souverän: Wie bereits im *Fahnenträger* erzeugen die den Wölbungen folgenden, deutlich sichtbaren Pinselzüge und die entlang des Grats und auf die überbreite rechte Schulter aufgesetzten Glanzlichter die wuchtige, voluminöse Anmutung des Harnischs. Schwarze Konturen, welche teils direkt an die weißen Glanzlichter grenzen, heben wie die pastos aufgesetzten Nieten die Konstruktion des Harnischs aus Einzelementen hervor. Die auffällige Farbigeit der Rüstung scheint aus keiner nachvollziehbaren Spiegelung äußerer Objekte zu resultieren, sondern aus der Oberflächenqualität des Eisens selbst zu stammen, wobei die grünen, blauen und türkisfarbenen Anteile hervortreten. Im Kontrast mit den harten weißen Reflexen sowie den schwarzen Schatten und Konturen steigern sie sich zu einer dominanten Farbwirkung, die Kälte und Härte evoziert und die Farbigeit der Motive des

⁴⁸⁰ Vgl. Luckhardt 1997, S. 8-9.

⁴⁸¹ Zum in der umfangreichen Corinth-Forschung wenig berücksichtigten Gemälde vgl. Lott-Reschke 2004, S. 22-23; Ausst.-Kat. Leipzig 2008, S. 74, Kat.-Nr. 1/11; vorwiegend zur Sammlungsgeschichte: Luckhardt 1997, S. 8-9.

Hintergrunds übertönt.⁴⁸² Das grünliche Schillern des Panzers steht in auffälligem, geradezu dissonantem Kontrast zum Inkarnat, das sich nicht aus gelblichen, ocker- und rosafarbenen Inkarnattönen aufbaut, sondern aus dem unruhigen Wechselspiel rosafarbener und roter Flecken und mattweißer Höhungen, die eher die Anmutung von Fleisch suggerieren. Der in die Ferne gerichtete, aber nicht fokussierte Blick variiert die Wirkung der künstlerischen Selbstschilderung weiter: Noch immer erscheint Corinth sich seiner selbst bewusst, doch ist das einnehmend-provokante Selbstbewusstsein einer introspektiven Haltung gewichen, während die beiden steilen Stirnfalten Anspannung verraten.⁴⁸³

Weitere Veränderungen, die sich im Vergleich mit Corinths Selbstdarstellung als *Fahnenträger* beobachten lassen, betreffen das Verhältnis von Körper und Rüstung: Während die Rüstungsdarstellung im *Fahnenträger* eine relativ plane, wie von innen durch den Trägerkörper aufgespannte Oberfläche des Rüstungskörpers zeigte, widersprechen die Verschattungen der übereinander ragenden Rüstungssegmente des *Selbstbildnisses im Harnisch* dem Eindruck, die an sich wuchtige Rüstung lasse den Rückschluss auf eine ebensolche körperliche Konstitution zu: Corinths Darstellung erweckt also den Eindruck, das abgestimmte Verhältnis zwischen dem innenliegenden Körper und der vormals passgenauen Rüstung habe sich verändert – als sei Corinth dieser nicht mehr gewachsen. Auch wird der Ausschnitt der Brustplatte, an dem die Passgenauigkeit zwischen Trägerkörper und Rüstung direkt ablesbar ist, durch ein helles Halstuch kaschiert, statt wie zuvor den mächtigen Hals direkt aus dem Harnisch herauswachsen zu lassen und die Kontinuität von Träger- und Rüstungskörper zu betonen. Vielmehr erinnert das Punktmuster des Tuchs entfernt an eine Perforation, die Rüstung und Körper unterbricht.

Der Kontrast zwischen unterkühlter Farbigkeit des Panzers und unruhig-fleckigem Inkarnat sowie die Diskontinuität von Rüstungs- und Trägerkörper führen den Harnisch als eiserne Hülle vor, in der sich ein fragiler schutzbedürftiger Körper befindet. Im Verhältnis zu Corinths vorausgehenden Selbstinszenierungen im Gemälde, die oft den eindrücklichen, sogar dominanten Körper, dessen Kraft und Widerstandsfähigkeit ins Zentrum stellten, erscheint diese Ausstrahlung von Souveränität und Unversehrbarkeit gebrochen. Eine biographische Begründung für diesen Wandel lässt sich mit dem schweren Schlaganfall anführen, den Corinth im Dezember 1911 erlitt, der zunächst zu einer links-

⁴⁸² Corinths Gemälde aus den Kriegsjahren, die mit Rittern und schutzbedürftigen Frauen eine archaisch anmutende Kriegsthematik behandeln, zeichnen sich durch eine ähnliche Palette kalter Blau-, Grau- und Grüntöne aus, z. B. *Im Schutz der Waffen*, Öltempera auf Leinwand, 200 x 120 cm, Lüneburg, Ostpreußisches Landesmuseum (ABB. 48); *Ritter und nacktes Weib*, 1914, Öl auf Leinwand, 90 x 74 cm, Verbleib unbekannt; in vergleichbarer Farbigkeit: *Alter Mann in Ritterrüstung*, 1915, Öl auf Leinwand, 125 x 91 cm, Cottbus, Stiftung Fürst Pückler Museum – Park und Schloss Branitz, Leihgabe der Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin.

⁴⁸³ Ähnliche Wirkung besitzt der Ausdruck Corinths im *Selbstporträt im Atelier* aus demselben Jahr (1914, Öl auf Holz, 73 x 58 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek), in welchem sich der hagere Corinth im weißen Kittel vor seiner Staffelei stehend präsentiert, mit geweiteten Augen, glühendem Ohr und fahlweißem Gesicht, auf dessen Wange in einzelnen Flecken, rot, ockergelb und grün, die Inkarnatfarbe auseinandertritt.

seitigen Lähmung führte und dessen Folgen ihn lebenslang beeinträchtigten. Mit dem *Selbstbildnis im Harnisch* gut zwei Jahre darauf – Corinth hatte in der Zwischenzeit den Vorstand der *Secession* verlassen und sollte diese Funktion erst 1915 wieder bekleiden⁴⁸⁴ – knüpfte er an das ikonographische Muster an, mit dem er 1910 und 1911 in der Aneignung der Eigenschaften und Konnotationen des Geharnischten seine Gesinnung vorgebracht und seinen Status bekräftigt hatte. Doch dieselbe Rüstung, die zuvor die (hyper)männliche Identität und Einheit von Künstler, Kraftmensch und gerüstetem Kämpfer als eisernen deutschen Kunsthelden Corinth behauptet hatte, vermittelt im Gemälde von 1914 die Ambivalenzen seines Selbstbildes und die Differenz, die sich zwischen Rüstungspanzer und physischer Verfassung seines Trägers auftut. Auch Trübner und Marées hatten sich der bildlichen Einkleidung in die Rüstung bedient, um sich ihrer Stärke, Durchsetzungsfähigkeit und ihres Status' zu versichern und diese zu verteidigen. Doch spielte dabei die konkrete körperliche Verfassung gegenüber einem geistigen, abstrakten Ideal des Künstlertums und der Männlichkeit kaum eine Rolle. Vergleichbar scheint Corinths und Marées' Auffassung des Gerüstet-Seins jedoch in dem Aspekt, als beide den eisernen Panzer als ein Haltung generierendes Objekt nutzten. Während bei Marées diese Auffassung erst durch seine schriftlich überlieferten Selbstaussagen vollends verständlich wird, vermittelt sie sich in Corinths *Selbstbildnis im Harnisch* direkt über die Darstellung: In Corinths Rüstungspanzer dringt die affirmierend-kompensatorische Funktion dieser Einkleidung stärker hervor, die seinen Körper und dessen Gebrechlichkeit hinter einer Stärke suggerierenden und wiederherstellenden Hülle zurücktreten lässt. In einer konkreten wie übertragenen Weise fungiert sie als Stütze und bietet festen Halt, ebenso erzwingt sie das Aufrechthalten wie die damit verknüpfte geistige Verfassung, wenngleich die Darstellung die ‚Brüche‘ zwischen Körper und seiner zweiten Hülle nicht gänzlich kaschiert. So bestätigt Corinth sich in der erneuten Einkleidung in den Harnisch buchstäblich seine fortwährende physische wie geistige ‚Tragfähigkeit‘, gleichsam ausgelagert auf eine greif- und sichtbare Oberfläche. Das Vorherrschen des kalten grünen Farbklangs der Rüstung widerspricht der Suggestion von Vitalität.⁴⁸⁵ Unter die vom Lebenskampf gezeichneten, greisen Rüstungsträger – ebenso ein mehrfach wiederholtes Motiv Corinths –, reiht er sich zwar nicht ein. Doch sich noch einmal zur mit aller Verve vertretenen, großen Selbstbehauptungsgeste des geharnischten Kämpfers und Anführers aufzuschwingen, scheint dem in lähmender Kühle auftretenden Künstler nicht mehr anzustehen.

⁴⁸⁴ Vgl. Lott-Reschke 2004, S. 23.

⁴⁸⁵ Was in Corinths Einordnung als impressionistische und expressionistische Qualitäten vereinender ‚Spätstil‘ angeführt wird, lässt sich hier in anderer, aber ebenso eindringlicher Weise beobachten: In einer ‚expressionistischen‘ Auffassung schrieb sich Corinth, der das Grün nicht wie in Matisse's berühmtem Porträt *La raie verte* (*Portrait de Madame Matisse*, 1905, Öl auf Leinwand, 40,5 x 32,5 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen) oder Ernst Ludwig Kirchners grünlich erblasste Großstadtgestalten im Gesicht trägt, die grünlichkränkliche Unterkühlung auf den Rüstungskörper.

Wenn man auch im *Selbstbildnis im Harnisch* aus der Rückschau eine Distanzierung von der allgemeinen Kriegseuphorie und womöglich eine unbewusste Voraussage zu deren Brechung erkennen möchte, reflektierte Corinth darin seine eigene Person und seine physische Verfassung. Das Gemälde schließt die Reihe der Selbstbildnisse ab, die auf die Behauptung der Rolle Corinths im deutschen Kunstgeschehen und die Durchsetzung seiner modernen Kunstauffassung abzielten und sich dazu der ikonographischen Tradition des Gerüsteten, aber auch der Beliebtheit nationalistisch aufgeladener Vorstellungen des geharnischten Streiters bedienten. Corinth hatte sich die Selbstdarstellung in Rüstung so nachdrücklich zu Eigen gemacht, dass er diese als etwas ihm Zugehöriges und zugleich als ein für neue inhaltliche Akzentsetzungen offenes Sujet weiter verarbeitete, selbst als er seinen nach außen gewandten Habitus und seine öffentlichkeitswirksame Position innerhalb der *Secession* aufgegeben hatte. Zwar entstand das Gemälde in der noch immer anhaltenden Hochkonjunktur militaristisch-nationalistischer Politik und in einer Gesellschaft in geistiger Mobilmachung direkt vor dem Kriegsausbruch. Es liegt jedoch nahe, dass seine zeitgenössische Rezeption in diesem Kontext erschwert wurde, weil darin Verwerfungen gegenüber dem verbreiteten Bild heroischer Männlichkeit zu Tage treten. Während sich die vorangehenden Selbstdarstellungen im Harnisch (insbesondere der *Fahnenträger*) bruchlos mit dem normativen Konzept der über jeden Selbstzweifel erhabenen, militarisierten Männlichkeit vereinbaren ließen, unterwanderte das *Selbstbildnis im Harnisch* in seiner Diskrepanz zwischen innerem Träger und äußerer Einkleidung die Behauptung einer körperlich-geistigen Einheit von Kraft, Härte, Willensstärke. Die vormalige Konvergenz zwischen der über die Rüstung formulierten Eigenschaftszuschreibung an ein Individuum und dem allgemeinen Männlichkeitskonzept war damit aufgehoben: Dieses Bild des Geharnischten hatte wenig gemein mit der uneingeschränkt positiv konnotierten Vorstellung des aufrechten und euphorischen deutschen Kriegers, der nur wenige Monate nach der Entstehung des Gemäldes als Soldat an die Front drängte. Doch insofern als sich in Corinths Selbstdarstellung eine Diskontinuität anstelle der vormaligen Identifizierung von Heldenkörper und Rüstungspanzer abzeichnete, deutet sich darin eine Facette des Körperbildes des modernen Kämpfers an. Die im Kriegsverlauf formulierte Neukonzeption des modernen Soldaten wird noch Thema eigener Überlegungen sein: Denn mit der Ablösung des ehrenhaft-romantischen Streiters, der sein Selbstverständnis aus der geistigen und mentalen Verbindung mit seiner Nation und deren Geschichte ableitet, durch die emotionslosen Stahlgestalten, tritt auch das Verhältnis des Individuums, seines Körpers und der Identitätsformung durch die militärische Einkleidung in einer neuartigen Gewichtung auf den Plan.

IV. Aufrüstung der Körpergrenzen – Die Oberfläche der Rüstung als materielles und ästhetisches Potenzial

1. Fleisch und Eisen – Geschlechtertypologien an der Oberfläche

John Everett Millais' *The Knight Errant*: Gerüstet, damsel-proof.

“She is clothed only in her golden hair [...] the knight [...] yet proof against the charms of the damsel.”⁴⁸⁶ In diesen wenigen, einer Ausstellungsrezension des *Athenaeum* entnommenen Worten wird die ‚Gefechtslage‘ knapp geschildert, die John Everett Millais' Gemälde *The Knight Errant* (ABB. 49) vor Augen führt: Das Gemälde zeigt den Moment, in dem eine weibliche Aktfigur, gefesselt an einen mächtigen Baum mit silbrig schimmerndem Stamm, ihre Errettung durch die Gestalt eines vollständig geharnischten Ritters erwartet. Dieser ist im Begriff, die Fesseln mit seinem Schwert zu durchtrennen und die Bedrohte zu erlösen, nachdem er einen im rechten Hintergrund am Boden liegenden Kontrahenten offenbar niedergestreckt hat. Zugleich erzeugt die Konfrontation der beiden Protagonisten eine große Spannung: Ob Ritterlichkeit oder Gewalt – welches Verhalten aus den Optionen für den übermächtigen Gerüsteten gegenüber der handlungsunfähigen, entkleideten Schönheit resultieren könnte, wird im Gemälde nicht festgelegt.

Zwar umgeht Millais' *The Knight Errant* die Darstellung eines konkreten, ikonographisch fassbaren Bildthemas, doch erläutert die durch den Künstler gewählte Beischrift des Gemäldes im Ausstellungskatalog der *Royal Academy* das Programm und die hehre Aufgabe seines titelgebenden Protagonisten: „The Order of the Knight Errant was instituted to protect widows and orphans, and to succour maidens in distress.“⁴⁸⁷ Millais' Themenwahl fällt damit in den Kontext der viktorianischen *chivalry*, des ursprünglich mittelalterlichen, im 19. Jahrhundert rezipierten und umformulierten Verhaltenskodexes, der nicht nur allgemeine moralische Grundlagen formulierte, sondern auch das Verhältnis der Geschlechter spezifizierte. Die in der Beischrift erläuterte Darstellung der Hilfeleistung für Schwache und Hilflöse vorwiegend weiblichen Geschlechts konkretisierte Millais in einer Szene, die sich auf eine denkbar attraktive junge Aktfigur und ihren Retter konzentriert.⁴⁸⁸ Er lehnte sich damit lose an eine Reihe ebenso beliebter und inhaltlich vergleichbarer Sujets an, die die Erlösung einer der Gefahr ausgesetzten, gefangenen Jungfrau aus unterschiedlichen Mythen- und Legendenerzählungen darstellen: so Perseus und

⁴⁸⁶ The *Athenaeum* 1870, S. 584.

⁴⁸⁷ Vgl. Ausst.-Kat. London 2001, S. 70, Kat.-Nr. 12.

⁴⁸⁸ Die bevorzugte Behandlung des Gemäldes unter dem Fokus der viktorianischen Aktdarstellung ist der besonderen Stellung des Akts innerhalb der britischen Bildtradition und der Bildproduktion des 19. Jahrhunderts geschuldet, vgl. Ausst.-Kat. London 2001, S. 70, Kat.-Nr. 12; weiterführend: Smith 1996 a, Smith 1996 b.

Andromeda, deren antike Verortung die Darstellung der Gefesselten als Akt begründet, oder die die Prinzessin integrierende Darstellung des Drachenkampfes des Hl. Georg, die den gerüsteten Streiter motiviert.⁴⁸⁹ Themenverwandt und einem Klassiker der englischen Dichtung entnommen sind die auf Edmund Spensers episches Gedicht *The Faerie Queene* (1590) bezogenen Rettungsszenen, beispielsweise William Ettys Gemälde *Britomart Redeems Faire Amoret*⁴⁹⁰ wie ebenso Joseph Pitts' *Sir Calepine Rescuing Serena* (ABB. 50), die jeweils mit der Gegenüberstellung von Aktfigur und gerüsteter Figur operieren. In thematischer Hinsicht lässt sich Millais' Errettungsphantasie aber auch mit dem Gemälde eines weiteren Gründungsmitglieds der *Pre-Raphaelite Brotherhood* in Verbindung bringen, das ihm sicherlich bekannt war: William Holman Hunts *Two Gentlemen of Verona – Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*.⁴⁹¹ Die weibliche Hauptfigur Sylvia der Shakespeare-Komödie *Two Gentlemen of Verona* entgeht der drohenden Vergewaltigung nur durch das Eingreifen des in eine schimmernde (Phantasie-)Rüstung und roten Waffenrock gekleideten Valentine, dessen Gestalt den Angreifer und die Bedrohte in Hunts Darstellung voneinander trennt. Dem zeitgenössischen Interesse an historischer britischer Literatur und Dichtung entsprechend, wird das stark moralisch aufgeladene Thema in diesen Gemälden innerhalb eines der Vergangenheit angehörenden Kontexts exemplifiziert.

Trotz dieser Bezüge muss Millais' *The Knight Errant* als Solitär in der viktorianischen Bildproduktion angesehen werden. Die Verknüpfung verschiedener, im zeitgenössischen Bildvokabular verwendeter und beliebter Themen, Motive und Elemente wich von den saktionierten Standards der Bildproduktion derart einschneidend ab, dass darin sowohl die langwährende Unverkäuflichkeit begründet lag wie die Tatsache, dass das unter Zeitgenossen kontrovers diskutierte Gemälde kaum bildkünstlerisch rezipiert wurde.⁴⁹² Vielmehr wurde die offensive Nacktheit in Kontrast mit dem Gerüsteten in späteren Darstellungen des übergeordneten Themas um *chivalry*, Schutz, Gefährdung und Verführung bzw. des Geschlechterkampfes wieder gebändigt: Das nackte Fleisch wurde erneut beklei-

⁴⁸⁹ Als Beispiel einer in derselben Ausstellung der *Royal Academy* gezeigten und positiv aufgenommenen Variante des beliebten Andromeda-Themas, ausgeführt als idealisierte Aktfigur ohne männlichen Gegenpart: Edward John Poynter: *Andromeda*, 1869, Öl auf Leinwand, 51 x 35,8cm, Tate, London; vgl. Ausst.-Kat. London 2001, S. 96–97, Kat.-Nr. 32; Nead 1983, S. 234. Als Bezugspunkt der Georgsdarstellungen führt Alison Smith ein 1831 in die National Gallery gelangtes Gemälde Tintorettos an (Jacopo Tintoretto: *Der Hl. Georg und der Drache*, um 1555, Öl auf Leinwand, 158,3 x 100,5 cm, National Gallery, London). In diesem Werk verbinden sich die Beliebtheit des Hl. Georg als britischem Schutzpatron und die Wertschätzung venezianischer Malerei; vgl. Ausst.-Kat. London 2001, S. 70, Kat.-Nr. 12.

⁴⁹⁰ William Etty: *Britomart redeems Faire Amoret*, 1833, Öl auf Leinwand, 90,8 x 66 cm, Tate, London; vgl. Ausst.-Kat. London 2001, S. 57, Kat.-Nr. 2; zur Beliebtheit der Spenser-Themen u.a. aufgrund des Vergleichs *Queen Victorias* mit der *Faerie Queene* vgl. Smith 2001, S. 12.

⁴⁹¹ William Holman Hunt: *Two Gentlemen of Verona. Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*, 1850/51, Öl auf Leinwand, 133,4 x 100,3 cm, Originalrahmen mit gewölbtem Abschluss, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham.

⁴⁹² Wie ein Nachklang der Einordnungsschwierigkeit des Gemäldes in Millais Werk mutet der Umstand an, dass *The Knight Errant* in der jüngsten umfangreichen Monographie, die sich der Einordnung und Aufwertung der auf die präraffaelitischen Gemälde folgenden Werke verschrieben hat, keine Erwähnung findet. Vgl. Jason Rosenfeld, *John Everett Millais*, London und New York 2012.

det, die davon ausgehende Bedrohung aber noch immer mitgedacht, wie sich beispielhaft anhand von Frank Dicksees *Chivalry* (ABB. 51)⁴⁹³ zeigen lässt.⁴⁹⁴ *The Knight Errant* verknüpfte zwar an sich geschätzte, aktuelle Themen (das ritterliche Tugendexempel), Gattungen (Historie bzw. historisches Genre und Akt) und Bildaufgaben (moralische Anleitung). Diese verbanden sich jedoch in solch konzentriertem Verhältnis zu einer spannungsreichen Bildidee: zur Gegenüberstellung scheinbar archetypischer „gendered identities [...] stalwart hero, forlorn maiden“⁴⁹⁵ – in der Bildformel von Fleisch und Eisen pointiert.

Auch beim heutigen Betrachter und in seiner an die visuelle Präsenz des erotisierten Nackten gewöhnten Wahrnehmung erregt *The Knight Errant* angesichts der unverstellten sexuellen Komponente Aufsehen.⁴⁹⁶ Aus der Perspektive der viktorianischen Rezipienten war diese aber noch mit einer weitaus höheren Sprengkraft angereichert: Was durch Millais' Gemälde bildlich ausgedrückt wurde, konnte im (öffentlichen) Diskurs von Ästhetik, Moral und Gesellschaft nicht in gleicher Weise verbalsprachlich expliziert werden.⁴⁹⁷ Auf Rezeptionsebene erforderte dies die Umstellung des Gemäldes mit Diskursen, die diese Sprengkraft abmildern oder umlenken konnten. In diesem Zusammenhang soll daraus keine Bewertung der zugrunde liegenden, mehr oder weniger konservativen gesellschaftlichen Normen abgeleitet werden.⁴⁹⁸ Vielmehr gilt es aufzuzeigen, wie Fleisch und Eisen als bildlicher Topos, Sinnbild und Stellvertreter in der Konstruktion von Geschlechterkontrasten eingesetzt werden konnten, und welche Eigenheiten und welches Gefährdungspotenzial diese Metaphorik hervorhob, die das Manöver der diskursiven Einkleidung von Akt und Geharnischtem erforderte.

Den historischen Diskursen folgend, wird Millais' Gemälde innerhalb der neueren Forschung insbesondere als Beitrag zur britischen Tradition der Aktmalerei behandelt.

⁴⁹³ Frank Dicksee: *Chivalry*, 1885, Öl auf Leinwand, 182,7 x 136,6 cm, Privatbesitz/Christie's London.

⁴⁹⁴ Eine Ausnahme im Hinblick auf die Gegenüberstellung des Retters und der Gefangenen stellt Walter Cranes Gemälde dar, das Aktfigur und Gerüsteten in inniger Umarmung im Vordergrund des Gemäldes zeigt. Im Unterschied zu Millais wird aber auch der tugendhafte Fortgang der Errettung geschildert, in dem Retter und Gerettete, in dessen Mantel gehüllt, gemeinsam auf eine Burg zureiten: Walter Crane: *The Laidly Worm of Spindleton* Heugh, 1881, Öl auf Leinwand, Rothschild Collections Ltd., Abb. in: Greg Smith und Sarah Hyde (Hg.), *Walter Crane 1845–1915. Artist, Designer, Socialist*, London 1989, S. 16.

⁴⁹⁵ Smith 1996 a, S. 136.

⁴⁹⁶ Für einen sprechenden Vergleich der Ikonographie der gefesselten Frau, die zeitgleich ebenso in pornographischen Bildern in Erscheinung tritt, vgl. Myrone 2001, S. 30; Ausst.-Kat. London 2001, Kat.-Nr. 99, S. 173.

⁴⁹⁷ Smith stellte daher fest: „[A]ny correlation between the denuded maiden and wider questions of morality raised by her predicament and nakedness was circumvented in reviews.“ Smith 1996 b, S. 153.

⁴⁹⁸ Martin Myrone argumentiert dafür, dass das Bild der pruden viktorianischen Gesellschaft und Kunst eine durch die nachfolgenden Generationen erzeugte und beförderte Vorstellung sei, die sich von vermeintlich überholten Moralvorstellungen abzugrenzen bzw. die eigene Fortschrittlichkeit zu beglaubigen suchte. Insbesondere die von feministischen Ansätzen ausgehende Forschung sowie neuere Ansätze zur Analyse der viktorianischen Kunst und Gesellschaft relativieren das bis dato gezeichnete, eindimensionale Bild. Vgl. Myrone 2001, S. 23–28. Bereits Lynda Nead verweist in ihrer Diskussion der populärwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit viktorianischer Kunst auf klischeebelastete Perspektiven auf Sexualität und Gesellschaft der viktorianischen Epoche und weist auf differenzierte Untersuchungen hin, die Anstöße zur kunsthistorischen Neubewertung geben (Jeffrey Weeks, *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, London 1981); vgl. Nead 1983.

Letztere wurde erst eingangs des 19. Jahrhunderts etwa durch William Etty (1787–1849) oder William Mulready (1786–1863) aufgenommen. In den folgenden Jahrzehnten etablierte sich, was unter dem Begriff der *English Nude* gefasst wird: Die Formulierung eines nationalen, ‚englischen‘ Kanons sollte eine eigene ästhetische Position behaupten und zugleich kontinentale Darstellungstraditionen integrieren. Die Vorstellung der *English Nude* verband literarische Beschreibungen eines Typus‘ englischer Schönheit und die durch Reynolds geprägte Akademietradition mit der Rezeption Tizians und Rubens‘, ihrer nicht-idealisierten Figurenauffassung und intensiven Farbigkeit. Die Balance zwischen empirischer und idealisierter Figurenauffassung blieb auch für die *English Nude* eine beständige Gratwanderung.⁴⁹⁹ Parallel erlangte mit den 1860er-Jahren eine zweite Schule der Aktmalerei in neoklassischer, französisch-akademisch orientierter Ausrichtung, vertreten u.a. durch Frederick Leighton, G. F. Watts, Albert Moore oder Edward John Poynter, immer größere Beliebtheit und Verbreitung.⁵⁰⁰ Die unter den Vorzeichen dieser beiden Richtungen diskutierten Fragen nach der ‚richtigen‘ Aktmalerei, die direkt oder indirekt immer auch um Fragen moralischer Angemessenheit kreisten, erlauben Rückschlüsse auf die Beurteilung der weiblichen Aktfigur des *Knight Errant* und lassen ihre Brisanz in der hautnahen Kontrastierung mit dem Gerüsteten deutlich werden. Um jedoch die Reaktionen der 1870er-Jahre einordnen und ihre signifikanten Schwerpunkte verdeutlichen zu können, soll sich der Blick zunächst auf Millais‘ Gemälde selbst richten.

Der Bildausschnitt des großformatigen Gemäldes *The Knight Errant* ist auf die beiden nahezu lebensgroßen Figuren konzentriert. In einer durch das dunstige Mondlicht beleuchteten Szenerie scheinen die beiderseits des Baumstammes stehenden Figuren umso heller auf. Das Inkarnat der weiblichen Figur leuchtet in hellen, eher gelblichen als rötlichen oder bläulichen Untertönen: Hervorgehoben werden Hals, Schultern und Oberkörper, die Beine und die auf den Rücken gebundenen Arme erscheinen in den Schattenpartien etwas gedämpfter. Die rötlichen, mehr als hüftlangen Haare umfließen in Wellen die rechte Körperseite der Aktfigur. Vor der Masse des Haars zeichnen sich in einem weichen Kontur Hals, Brust, Bauch und Oberschenkel schimmernd ab. In einem dem Haar verwandten, ocker-bräunlichen Farbton ist das Seil wie ein die Körpermitte betonender Gürtel eng um die Taille der Gefangenen geführt, was der Fesselung etwas von ihrer Brutalität zu nehmen scheint. Knapp darunter streichen einige Haarsträhnen wie von leichtem Wind bewegt über Oberschenkel und Scham der Figur. Während somit ihr Körper als Ort zahlreicher, die taktile Empfindung herausfordernder Reize präsentiert wird – die zarte Haut, das üppige Haar, der raue Gürtel –, ist das Gesicht abgewandt, ins Profil ge-

⁴⁹⁹ Vgl. Smith 2001; Ausst.-Kat. London 2001, S. 54–55 (The English Nude).

⁵⁰⁰ Vgl. Ausst.-Kat. London 2001, S. 88–89 (The Classical Nude).

dreht und der Blick leicht gesenkt. Diese kompositorische Lösung entspricht nicht der ersten Variante des Gemäldes: Dort waren die Gesichter von Retter und zu Rettender einander zugewandt gewesen, so dass sich ihre Blicke getroffen und eine noch direktere Verbindung hergestellt hatten. Für die zweite Variante, die die Dynamik von Blicken und Angeblickt-Werden unterbindet und die Aktfigur dem Blick des inner- wie außerbildlichen Betrachters darbietet, entschied sich Millais erst nach der ersten Ausstellung und der folgenden negativen Kritik. Er ersetzte den Ausschnitt der Leinwand, der das Gesicht zeigte, und entschärfte die Konstellation der Figuren durch die veränderte Blicksituation.⁵⁰¹

Millais charakterisiert die beiden Figuren durch die Kontrastierung der jeweiligen Körperoberflächen: Zur anderen Seite des Stamms, dessen mal glatte, mal aufgeworfene Rinde und bräunlich-silbern schimmernde Oberfläche zwischen den Körpern zu vermitteln scheint, steht der bis zu den Zähnen Gerüstete, dessen Harnisch den Schimmer des weichen weiblichen Inkarnats in den harten metallischen Reflexen variiert. Die detailreich dargestellte Rüstung ähnelt einem spätgotischen Harnisch:⁵⁰² Sie ist zusammengesetzt aus vielen Einzelteilen, versehen mit zahllosen Nieten und verbunden durch Schnallen und Scharniere. Die Unterfütterung mit einem langärmligen dunkelroten Wams blitzt wie ein Hinweis auf den lebendigen Körper im Innern hervor. Auch die betonten bloßen Hände des Gerüsteten und ihr hervortretendes Adergeflecht verweisen auf die leibliche Dimension. Doch indem Millais die Adern zu den Kehlungen, Graten und fächerförmig verlaufenden Linien des Harnischdekors ins Verhältnis setzt, erscheinen diese Linien wie eine in die Metalloberfläche übertragene Variante des Adergeflechts und betonen – die elaborierte Konstruktion des Harnischs fortführend – die artifizielle Formung des Körpers. Zugleich kontrastieren die klar umgrenzten Konturen des Harnischs ebenso wie die Vielzahl seiner Binnenkonturen mit dem weichen, weiblichen Körper, der nur durch das Seil umfassen und dessen fließende Gestalt nur durch die damit markierte Linie unterbrochen wird. Auch in einem weiteren Aspekt überträgt die Rüstung ihre formende und begrenzende Funktion auf ihren Träger: Im Vergleich zur in ausbalancierter Pose an den Stamm lehnenen Aktfigur agiert der Gerüstete in eckiger Bewegungshaltung mit dem großen Schwert, um die Fesseln zu durchtrennen.

Trotz der prekären physischen Nähe der beiden Figuren – oder vielmehr gerade wegen dieser Nähe – wird über die Bildordnung intendiert, auf allen Ebenen und mit allen verfügbaren Mitteln Abgrenzung zu behaupten. Dazu wird die Rüstung auf verschiedenen Ebenen als bildlicher Agent der Grenzziehung eingesetzt. Sie dient zunächst als Verweis auf den über Titel und Beischrift aufgerufenen Tugendhorizont der *chivalry*, der auf ei-

⁵⁰¹ Vgl. Ausst.-Kat. London 2001, S. 70, Kat.-Nr. 12 (mit Vergleichsabbildungen).

⁵⁰² Vgl. Ausst.-Kat. London 2001, S. 70, Kat.-Nr. 12.

nen literarisch tradierten Normenkanon rekurriert, und macht die Ritterfigur als den Träger dieser Eigenschaften ehrenhaften Verhaltens identifizierbar. Stärker, aber auch vielschichtiger und ambivalenter als diese Art des Verweisens auf außerbildliche sozial- und moraltheoretische Kontexte, die zweifellos den Resonanzraum der Bildaussage bilden, ist die bildliche Sinndimension, die mit der Erscheinungsweise und dem Verhältnis der Körper argumentiert. Hierin fungiert die Rüstung buchstäblich als Träger ritterlicher Eigenschaften, denn sie verortet diese am Körper des Gerüsteten: Der den Körper einschließende Harnisch umfasst, beschränkt und begrenzt den Körper in konkreter Weise. Insofern scheint er Reinheit, Keuschheit und Treue, Eckpfeiler der viktorianischen *chivalry* und Charakteristika normierten Verhaltens gegenüber dem anderen Geschlecht, aufzurufen und zu repräsentieren: An die Stelle des bloßen Fleisches, das auf rein körperliches, undiszipliniertes Verhalten verweisen würde, tritt ein geformter und kultivierter Körper, der gleichsam mit der Rüstung überblendet erscheint und sich an den Charakter eines elaborierten Artefakts anlehnt. Der eiserne Harnischpanzer formt die physische und psychische Verfassung des Trägers um zu einer konstruierten und kontrollierten Einheit, die den Verlockungen des weiblichen Fleisches die Undurchdringlichkeit und Härte ihrer eisernen Oberfläche entgegensetzt.

Der Gedanke, anhand der bloßen Haut und der Rüstung die Facetten und Bandbreite taktiler Empfindungen aufzufächern, findet sich bereits in älteren Beispielen der Bildtradition, die in anderem Kontext, aber ebenfalls auf prominente Weise mit diesen Motiven operieren. Ein wichtiges und bekanntes Beispiel ist Jan Brueghels und Peter Paul Rubens' *Allegorie des Tastsinns* (ABB. 52) aus der Reihe der Fünf-Sinne-Darstellungen. Die Ikonographie der fünf Sinne stammt aus der niederländischen Druckgraphik, die jeweils eine weibliche allegorische Figur ins Zentrum stellt.⁵⁰³ Brueghels und Rubens' Darstellungen der Sinnesvermögen sind jeweils in einem Ausschnitt der reichen Sammlungen der spanischen Statthalter der Niederlande, der Erzherzöge Albert und Isabella, angesiedelt, um deren Hof als beispielhaften Kosmos der Sinneserfahrung und Sammlungspracht auszuweisen.⁵⁰⁴ Eine Venusfigur und Amor bzw. Putti bevölkern anstelle der einzelnen allegorischen Figur die Szenerie. Die *Allegorie des Tastsinns*, in der die Schätze erzherzoglicher Rüstkammern ihren Auftritt erhalten, wurde in eine ruinöse Höhlenarchitektur ver-

⁵⁰³ Vgl. Carl Nordenfalk, The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 48, 1985, S. 1–22.

⁵⁰⁴ Für eine ausführliche Untersuchung des Gemäldes unter Berücksichtigung der Bedeutung der Rüstkammern als prestigeträchtiges Dokument nicht nur der Sammeltätigkeit, sondern auch der militärischen Verdienste der Dynastie vgl. Welzel 1998, S. 99–106; Barbara Welzel, Sinnliche Erkenntnis, Wissenschaft und Bildtheorie. Der Fünf-Sinne-Zyklus von Jan Brueghel d. Ä. und Peter Paul Rubens für das erzherzogliche Paar Albrecht und Isabella, in: *Scientiae et artes. Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 38, 1, 2004, S. 231–245; Ausst.-Kat. Los Angeles 2006, S. 90–99, Kat.-Nr. 8; vgl. außerdem: Benthien 1998, S. 221.

legt, die bereits in anderen Gemälden Brueghels wie etwa der *Allegorie des Feuers*⁵⁰⁵ Einsatz gefunden hatte. Die blonde Venus wird in der Umarmung, im Moment eines zarten Kusses mit einem kleinen Amor gezeigt,⁵⁰⁶ während hinter den beiden auf einem üppig beladenen Tisch und einer Art Bildergalerie verschiedenste Objekte mit Bezug zum taktilen Erleben vorgeführt werden. Dem angenehmen, lustvollen Gefühl der Berührung Haut an Haut wird beispielsweise durch die prominent platzierte Amputationssäge, medizinische Instrumente und gezogene Zähne (auch eines der Gemälde stellt eine chirurgische Behandlung dar), aber auch durch die Gemälde mit Darstellungen Christi an der Geißelsäule, des Jüngsten Gerichts oder des Laurentius-Martyriums die schmerzhaft taktile Erfahrung gegenübergestellt. Besonderes Aufsehen erregen aber die in verschiedenen Präsentationsformen gezeigten Harnische und Rüstungen: Sie treten dem Rüstammerkontext angemessen auf einem hölzernen Träger in der linken Bildhälfte in Erscheinung, in Einzelteilen am Boden liegend, während ihrer Produktion auf dem Amboss sowie auf Regalen mit geöffneten Vorhängen. Ihren Zweck besaß die Rüstung neben repräsentativen Funktionen bekanntermaßen im Kampfgeschehen, wo die Einkleidung in einen eisernen Panzer die Verwundung, sprich die Öffnung von Haut und Fleisch, und damit die physischen Schmerzen ihres Trägers auszuschließen hat. Abstrakter betrachtet versteht sich die Rüstung im Blick auf Aspekte sinnlicher Wahrnehmung also als kongeniales Instrument der Ausschaltung taktiler „An-Griffe“, unterbindet sie doch das Einwirken von taktilen Reizen von außerhalb des Panzers. Seitens belebter Wesen vermag dies nur der Panzer der ebenfalls in der Allegorie des Tastsinns auftretenden Schildkröte zu leisten. So schaltet die artifizielle eiserne „Haut“ aus, was als positive wie negative Sinneserfahrung über die echte Haut auf den unbewehrten Körper einwirken könnte. Sie übt damit eine kontrollierende wie rationalisierende Wirkung auf ihren Träger aus.

In der *Allegorie des Tastsinns* zeigt sich ebenso wie in *The Knight Errant* anhand der Verortung der taktilen Empfindungen, dass die Charakteristik der Körperoberflächen zutiefst geschlechtlich kodiert ist: Die über Haut, Haar und Fleisch als sinnlich-erotisches Wesen präsentierte weibliche Figur ist in den Kontext von Natur und Sexualität eingeschrieben, während die Zuordnungen, die über die Rüstung getroffen werden, die männliche Figur im Kontext von Kunst, Kultur und Technik situieren. Die feministische Theorie setzte sich intensiv, aber gänzlich unabhängig von künstlerischen Werken mit diesem Zuschreibungsmuster auseinander, um offenzulegen, dass „the underlying logic of cultur-

⁵⁰⁵ Jan Brueghel d. Ä. und Hendrick van Balen: Allegorie des Feuers, um 1608–1610, Öl auf Leinwand, 53,8 x 94,3 cm, Galleria Doria Pamphilj, Rom, vgl. Anne T. Woollett und Ariane van Suchtelen (Hg.), *Rubens & Brueghel. A working friendship*, Ausst.-Kat. The Paul J. Getty Museum Los Angeles, Los Angeles 2006, S. 141, Kat.-Nr. 17.

⁵⁰⁶ Vgl. Cesare Ripa, *Iconologia. Overo descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Rom 1603, Reprint Zürich, Hildesheim, New York 1984, S. 448.

al thinking [...] the inferiority of women“ annehme.⁵⁰⁷ Ebenso problematisierte die feministische Diskussion, dass es sich bei der Polarität der Zuordnung von Weiblichkeit zur Sphäre der Natur und von Männlichkeit zur Sphäre der Kultur um ein scheinbar überzeitlich und interkulturell bestehendes Hierarchisierungsschema handele. Wie im Zusammenhang mit Max Slevogts Gemälden genauer dargelegt wird, griffen verschiedene wissenschaftliche Ansätze des 19. Jahrhunderts die vermeintlich absolute Kultur- und Naturdichotomie und ihre Zuordnung zu polarisierten Geschlechterbildern auf und versuchten sie für die soziale, gesellschaftliche und politische Ordnung nutzbar zu machen.⁵⁰⁸

Zusätzlich kann im Kontext von Akt und Geharnischtem in *The Knight Errant* für die Natur-Kultur-Polarisierung betont werden, dass die Vorstellung der Kultivierung des Selbst, die im 19. Jahrhundert als Verhaltenshorizont der *chivalry* in der Figur des Ritters verkörpert wurde, eine wesentliche Rolle für die Zuordnung des Gerüsteten zum Feld der Kultur spielte. Die Einkleidung des Körpers in die Rüstung fungierte also als Dominanzgeste wie als Kontroll- und Disziplinierungsinstrument der physischen und psychischen Reaktionen – besonders eindringlich wirkt dies insofern, als damit eine reale, direkte Wirkung auf den Körper exemplifiziert und zugleich ein weiter Horizont an symbolischen und metaphorischen Bedeutungen und Zuschreibungen eröffnet wird. Bezeichnenderweise überspringt in Millais' Gemälde lediglich der Blick des Geharnischten (der intellektuellste, höchstrangige Sinn, aber auch der Begehren erzeugende), der dort situiert ist, wo der Harnisch den Körper freigibt, die Distanz zwischen Gerüstetem und Aktfigur. Dies unterstreicht die Vorstellung, die Abgrenzung mittels Einrüstung als eine Funktion zu verstehen, die die Steuerung des Verhaltens bzw. die Grenzen des ‚richtigen‘ Verhaltens repräsentiert: Was für den männlichen Träger der Rüstung als Forderung und Leistung auf moralisch-rationaler, intellektueller Ebene formulierbar ist, wird über den artifiziellen Körper der Rüstung und sein unnachgiebiges Material evident gemacht. Während die Frau durch bloße Körperlichkeit charakterisiert wird, besitzt der Mann zwar auch einen Körper. Dieser jedoch erwirkt seine tugendhafte Selbstbeherrschung im buchstäblichen wie übertragenen Sinne durch den Einsatz des artifiziellen Rüstungskörpers. Die passive Waffe Rüstung wird ganz im Wortsinne zur aktiven Stellungnahme. Doch darin liegt zugleich ihre Ambivalenz: die gesteigerte Form männlicher (phallischer) Präsenz in der eisernen Panzerung kann in ihrer Übermacht als bedrohlich verstanden werden, so dass die eigentlich abzuwendende Gefährdung der weiblichen Figur nicht gänzlich ausgeschlossen wird.

⁵⁰⁷ Sherry B. Ortner, Is Female to Male as Nature Is to Culture?, in: Michelle Zimbalist Rosaldo und Louise Lamphere (Hg.), *Woman, Culture and Society*, Stanford 1974, S. 67–87, S. 68.

⁵⁰⁸ Für eine eingehende Diskussion vgl. Kap. IV 1. Einführend zur veränderlichen Konstruktion „männlicher Hegemonie“ seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vgl. folgende Beiträge im selben Sammelband: Klinger 2008 und Mehlmann 2008; sowie: Schmersahl 1995; von Braun 2000; Bublitz 1998.

Die neuere Forschung zu Millais' *The Knight Errant* setzt den Schwerpunkt auf die Aktfigur, um die historische Auseinandersetzung mit der *English Nude* zu erschließen. Dass die Betrachtung des Geharnischten darin nur eine marginale Rolle einnimmt, verdoppelt dabei die historischen Zugänge zum Bild.⁵⁰⁹ Auf die Komplexität viktorianischer Aktdarstellungen hat Lynda Nead bereits 1983 eindringlich hingewiesen,⁵¹⁰ was nichts an Aktualität eingebüßt hat: "These discourses on morality, produced through art criticism, social purity movements, newspaper correspondence, etc., are the sites where issues of 'propriety', 'high art' and 'sexuality' constantly intersect and are central to any examination of historical representations of the nude."⁵¹¹ Inwiefern in diesem Zusammenhang die geringe Berücksichtigung des Gerüsteten als Beleg für die Selbstverständlichkeit gesehen werden kann, mit der der Geharnischte in der zweiten Jahrhunderthälfte seine Stellung im Bildvokabular behauptete, oder inwiefern die Brisanz der repräsentierten Geschlechterverhältnisse sich gerade in dieser extremen Gewichtung manifestiert, bleibt zu klären. Zu zeigen ist damit auch, dass lediglich die gemeinsame Diskussion beider Bildfiguren im Kontext historischer Positionen von Ästhetik und Moral über die Bedeutung Auskunft zu geben vermag.

Der Kritiker des *Athenaeum*, der das Gemälde als durchaus gelungen beurteilte, unterlegte seine formalistische Kritik im Subtext mit den Kriterien einer moralischen Bewertung des Sujets, die für den zeitgenössischen Rezipienten durchaus transparent gewesen sein dürften.⁵¹² Diese Kriterien sind durchgängig an die Erscheinungsweise des Körpers, an Inkarnat und Körperformen, sprich das Fleisch der weiblichen Figur gebunden. In einem einzigen Aspekt, der Physiognomie des Gesichts, werden die Figuren direkt verglichen:

*Of the two faces that of the knight is immeasurably better; with hollow eyes and sunken cheeks, it is earnest, pure, ascetic, intense and superbly painted; whereas that of the woman is not over pure in character or refined in expression, somewhat feverish-looking, and the carnations of the cheeks appear veiny, as in worn faces.*⁵¹³

Während der Rezensent die Darstellung des Gesichts des Geharnischten als die bessere Leistung bewertet, beschreibt er dieses mit Attributen, die zugleich als moralische

⁵⁰⁹ Hierbei werden stellvertretend die Rezensionen des Gemäldes in den beiden einflussreichen Zeitschriften *The Athenaeum* und *The Art Journal* zugrunde gelegt.

⁵¹⁰ Gegenüber klischeelastigen Schilderungen viktorianischer Sexualmoral, von der angenommen wurde, dass sie sich in der Bildproduktion niederschläge, argumentiert Nead für die Bedeutung der Frage nach historisch wandelbaren, geschlechtstypischen Darstellungskonventionen und ihrer sozialgeschichtlichen Rückbindung und exemplifiziert dies an Millais: Nead 1983, S. 233–235.

⁵¹¹ Nead 1983, S.232.

⁵¹² *The Athenaeum* 1870, S. 584.

⁵¹³ *The Athenaeum* 1870, S. 584.

Qualitäten – ernsthaft, rein und enthaltsam – begriffen werden können. Die Beschreibung stellt also darauf ab, über diese Verschiebung dessen Absichten implizit, aber eindeutig als positiv zu charakterisieren. Das Gesicht der Aktfigur – wenn auch nur im verlorenen Profil zu sehen – wird gegenteilig charakterisiert, denn es sei weder rein noch von besonderer Ausdruckskraft. Anstelle des physiognomischen Ausdrucks geistig-moralischer Qualitäten in den Gesichtszügen des Gerüsteten spricht hier der Körper von Fleisch und Blut: Die Beschreibung als „feverish-looking“, der „veiny [...] carnations of the cheeks [...] as in worn faces“ verweist auf die von rationaler Beherrschung ausgenommenen Auskünfte, die über innere, physische wie psychische Dispositionen an der Körperoberfläche abzulesen sind. Im Inkarnat eine Projektionsfläche körperlicher Eigenschaften und Zustände zu verstehen, geht auf ältere, zuerst in Anatomie und Medizin entwickelte Vorstellungen und Theorien zurück, die immer wieder für die künstlerische Darstellung fruchtbar gemacht wurden, was insbesondere Mechthild Fend's Forschungsarbeiten zeigen.⁵¹⁴ Ebenso erörtert die Forschung zu Peter Paul Rubens, dass der für die lebendige Darstellung des Inkarnats bekannte Künstler seine aus zeitgenössischen Traktaten des Neostoiizismus (des Justus Lipsius) gewonnenen medizinisch-anatomischen Erkenntnisse gezielt einsetzte, um in der malerischen Darstellung die Affekte und damit physiologische wie psychologische Ereignisse in den vielfältigen Erscheinungsformen der Körperoberfläche anschaulich werden zu lassen.⁵¹⁵ Auch in der englischen Malerei kam, wie Angela Rosenthal darlegt, während des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts der Darstellung der weiblichen Hautoberfläche und speziell des Gesichts aus dem Grunde besondere Aufmerksamkeit zu, da im weißen Inkarnat – der Alabasterblässe des *fair sex* – ein Idealbild tugendhafter Weiblichkeit erkannt wurde, dessen bisweilen zartes, bisweilen leuchtendes Erröten als physisches Indiz der Fähigkeit moralischen Empfindens diente.⁵¹⁶ Auch Millais' Gemälde ist im Kontext dieser Tradition zu diskutieren, die der Darstellung des Inkarnats eine spezifische Ausdrucksdimension zuerkennt und mit dessen geschlechtsspezifischen Kodierungen operiert. Aus den sich unwillkürlich offenbarenden Auskünften, die an der Körperoberfläche ablesbar werden, waren für seine *maiden in*

⁵¹⁴ Vgl. Fend 2003 b, Fend 2004, Fend 2006, Fend 2007, Fend 2008. Grundlegend aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive zur Haut und ihrem epistemischen Status: Sarasin 2003 a; Sarasin 2001, S. 264–313.

⁵¹⁵ Vgl. Ulrich Heinen, Haut und Knochen – Fleisch und Blut. Rubens' Affektmalerei, in: Ulrich Heinen und Andreas Thielemann (Hg.), *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock* (= Rekonstruktion der Künste, 3) Göttingen 2001, S. 70–109. Bereits Heinen's Einstiegsbeispiel der Enthauptung Holofernes' durch Judith (Peter Paul Rubens, Judith mit dem Haupt des Holofernes, um 1617, Öl auf Holz, 117 x 108 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum), deren Inkarnat die verschiedensten, einen zeitlichen Ablauf umfassenden Emotionen zwischen Erregung und Ekel vorführt, plausibilisiert über den Kontrast zum abgelegten antiken Brustpanzer des Holofernes die Gegenüberstellung von geschütztem, durch eine eiserne Form kontrolliertem Körper, und verwundbarer Körper und ihrer unbehindert ‚sprechenden‘ Oberflächen.

⁵¹⁶ Vgl. Angela Rosenthal, Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassistischer Differenz, in: Herbert Uerlings, Karl Hölz und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.), *Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (= Studienreihe Romania, 16), Berlin 2001, S. 95–117.

distress jedoch Schlüsse zu ziehen, die für zeitgenössische Betrachter keineswegs auf deren Tugendhaftigkeit verwiesen.

So benutzt der Rezensent, obwohl Millais' Auslegung von der Errettung aus der drohenden oder bereits erfolgten Vergewaltigung der Figur ausgeht und deren inneren wie äußerlichen Aufruhr berücksichtigen könnte, ein Vokabular, das die Assoziation der Aktfigur mit Prostituierten intendiert: So entsprächen „worn‘ and ‚feverish“ den Begriffen, die in der zeitgenössischen Diktion für die Beschreibung von Prostituierten eingesetzt würden.⁵¹⁷ Die Suggestion durch die Begriffswahl findet einen Widerhall nicht nur in den zeitgenössischen Diskussionen der Prostitution, sondern auch in den Bedingungen des Aktstudiums: Weibliche Modelle waren von niedriger sozialer Herkunft und wurden gemeinhin als Personen unehrenhafter Profession und fragwürdiger Moral betrachtet, ganz unabhängig davon, ob es sich tatsächlich um Prostituierte handelte.⁵¹⁸ Millais' wenig klassische Darstellung einer englischen Schönheit, mit lebendigem Inkarnat und keineswegs in akademischer Pose, legte sein Studium am lebenden Modell nahe, dessen Präsenz im Gemälde noch immer nachvollziehbar schien – eine sinnliche, den *lower classes* angehörige Zeitgenossin, die sich allen Blicken darbot.⁵¹⁹ Daher beförderte auch nicht nur die errötet-zerzauste Anmutung, sondern auch die malerische Schilderung der Figur ihre Assoziation mit einer Prostituierten.⁵²⁰

Doch so sehr das erhitzte, leicht gerötete und erschöpfte Gesicht (bzw. Wangen und Ohrläppchen) die fragwürdige moralische Haltung der Aktfigur zu bezeugen schien, wurde wiederum auf formaler Ebene die ästhetische Darstellung des Körpers positiv gewürdigt und mit einem Vokabular unterlegt, das als Subtext Sinnlichkeit aufruft:

On the other hand [...] the painting, drawing and modelling of the female figure [...] are admirable; the contours are fine and large, the forms refined and sound,

⁵¹⁷ Vgl. Nead 1983, S. 235.

⁵¹⁸ Hierin überschneiden sich zwei virulente zeitgenössische Fragen: Zum einen die Diskussionen um Prostitution, ihre gesellschaftliche Wirkung und die Möglichkeiten ihrer Regulierung, zum anderen die Diskussion um die künstlerische Ausbildung in den Akademien, zuvorderst die Bedingungen des Aktstudiums und die Zulassung von Frauen; beide Diskussionen standen damit im Kontext der weiblichen Teilhabe am öffentlichen (Berufs-)Leben und deren Konsequenzen. In einer weiteren Perspektive wurde gesellschaftliche Moral als direkt auf das Wohl der Nation wirkend verstanden, so dass moralischen Missständen schwerwiegende Folgen beigemessen und ebenso die Darstellungen der „vices“ problematisiert wurden.

Seit den 1860er-Jahren wurde Prostitution vermehrt als Gefährdung für Allgemeinwohl und Ordnung betrachtet, was weniger viktorianischer Prüderie zuzuschreiben ist, sondern in der Problematisierung der Ausbeutung von Kindern und Jugendlichen sowie den Anstrengungen der Gesundheitspolitik begründet war. So wurde mit den drei Gesetzen der *Contagious Diseases Acts* (1864–1869) die staatliche Regulation und zwangsweise medizinische Untersuchung von Prostituierten in Garnisonsstädten eingeführt. Vgl. Nead 1983, S. 229–231, 234. Zur (Sozial-)Geschichte des Akademiestudiums und des Künstlermodells sowie der ‚Sitten‘ der Kunstproduktion vgl. Smith 1996 b, S. 154–155.

⁵¹⁹ Vgl. Smith 1996 b, S. 153. Smith beschreibt den ersten Zustand des Gemäldes mit Blickkontakt der Protagonisten: „The suggestion thus implied, that such a bold woman might have been responsible for her predicament, gave the work a distinct political edge, raising as it did the vexed social problem of the double standard of sexual morality currently being debated following the passing of the controversial Contagious Diseases Acts in the 1860s.“ Ausst.-Kat. London 2001, S. 70, Kat.-Nr. 12.

⁵²⁰ Für eine ausführliche Diskussion des Diskurses um die gefallene Frau, der in England großen Raum einnahm, vgl. Bullen 1998, S. 49–109 (Kap. II: Rossetti, the Sexualized Woman, and the Late 1850s).

*the textures smooth and yet not wax-like: the drawing is capital, the carnations rich, and having that inner golden hue which has been discoverable in all finely painted flesh since Titian's time, and gives a delicate brilliancy, which here seems to gleam [...].*⁵²¹

In einem ähnlichen Verschiebungsvorgang wie der Moralzuschreibung an den Gerüsteten werden die ästhetische Wertschätzung der Malerei und des weiblichen Körpers kurzgeschlossen.⁵²² Mit dem Verweis auf Tizian, einem der Vorbilder der *English Nude* und Musterbeispiel der sinnlichen, warmen und lebendigen Malerei, erhält die Figur eine kunsthistorische Legitimation. Auf einer zweiten Ebene teilt sich über die Aspekte der weichen, aber eben nicht wächsernen Oberfläche – also der lebendigen, fleischlichen Qualität –, des reichen Inkarnats und des inneren goldenen Schimmers die Wertschätzung für ein Objekt mit, das um des Delektierens willen besteht, visuelle Reize bietet und taktile evoziert. Gesprochen wird über das Gemälde, doch indirekt zugleich über die weibliche Gestalt. Wie der Rezensent jedoch betont, gerate der Ritter, dessen Rüstung „worthy of Mr. Millais, or of Giorgione“ sei, zwar etwas in Verlegenheit, doch sei er fraglos „proof against the charms oft he damsel.“⁵²³

Auch die Einordnung des Gerüsteten in der Rezension des *Art Journal* schlägt dieselbe Richtung ein wie die des *Athenaeum*: Wo die weibliche Figur einem (künstlerischen) Versagen nahekäme, „[h]ow much finer is the knight, armour clad, who comes to the lady's rescue!“⁵²⁴ Dementsprechend konzentriert sich die Kritik auf die Aktfigur, in diese wird die Problematik des Sujets verlegt. Im Ganzen sei Letzteres zwar nicht anstößig, „the art-treatment being sufficiently high and chaste to take the figures out of the region of sense into the sphere of imagination.“⁵²⁵ Dies klingt fast nach einem Widerspruch zum Fortgang der Besprechung, sind doch die aus der Art der Darstellung abgeleiteten Schwierigkeiten vielzählig und alle im Körper der Aktfigur angesiedelt. Wie der Rezensent des *Athenaeum* problematisiert auch der des *Art Journal* mit dem Übermaß an Lebendigkeit die Wiedererkennbarkeit des zeitgenössischen Modells in der Bildfigur, das nicht als „Akt“, sondern „nackt“ auftrete – „too real for the treatment of the nude.“⁵²⁶ An akademischen Traditionen orientiert zeigt er sich mit der metonymischen Wendung, die

⁵²¹ The Athenaeum 1870, S. 584.

⁵²² Dies lässt sich noch weitgehender verstehen als von Nead beschrieben: „But the critic is unable to sustain this analysis and immediately shifts the discussion on to purely formal praise of the artist's skill in drawing and painting.“ Nead 1983, S. 235.

⁵²³ The Athenaeum 1870, S. 584. Möglicherweise bezieht sich der Vergleich auf ein im 19. Jahrhundert als Giorgione-Gemälde eingeordnetes, seit 1855 in der National Gallery befindliches Porträt eines Mannes im Harnisch: Giorgione-Nachahmer: A Man in Armour, 17. Jahrhundert, Öl auf Holz, 39,7 x 27 cm, National Gallery, London.

⁵²⁴ The Art Journal 1870, S. 164.

⁵²⁵ The Art Journal 1870, S. 164.

⁵²⁶ The Art Journal 1870, S. 164. Zur von Kenneth Clark (*The Nude. A study of ideal art*, London 1956) eingeführten Unterscheidung zwischen „nude“ und „naked“, die den ästhetisch-idealisierten Körper bzw. den unbedeckten, lebensnahen Körper betrifft, vgl. Myrone 2001, S. 28.

Figuren Raffaels seien „in Schönheit gekleidet“, ganz im Gegenteil das Aktmodell: „she evidently has been in the habit of wearing clothes.“⁵²⁷ Deutlich wird in dieser Diskussion, dass die Abwägung zwischen der mit *Englishness* konnotierten, realistischen oder naturalistischen Figurenauffassung und der Nutzung akademisch-idealisierender Darstellungsmuster des Akts als „purifying agent“ einem diffizilen Mischungsverhältnis gleichkam.⁵²⁸

Dass die Lebensnähe der Figurenbehandlung problematisch schien, wurde im *Art Journal* über die auf den Körper bezogene Evokation von Wärme und Kälte verdeutlicht: Millais' Farbe „is taken from the life“, das Blut der Figur sei „warm in the veins, the pulse vibrates along the tissues“⁵²⁹ (wobei mit „tissues“ (Gewebe) ein anatomischer Begriff benutzt wird). Während etwa der Akt eines Leighton „cold as marble“ erscheine, sei Millais' Variante „scarcely chaste as unsunned snow.“⁵³⁰ In der klassizistischen französischen Malerei, auf die sich die akademische englische Malerei (bspw. Frederick Leighton) bezog, wurde die Wirkung der Aktfiguren dank der augenscheinlichen materialen Beschaffenheit ihrer Körperoberflächen als keusch verstanden: Ingres' Variante der Errettung Angelicas durch Roger (ABB. 53)⁵³¹ zeigt mit den Worten des Kunstkritikers Théophile Gautier „la figure la plus suave, la plus délicieuse dans sa chaste pâleur nacrée,“⁵³² eine Gestalt von keuscher perlmuttartiger Blässe.

Mit der Anführung der Skulptur bzw. skulpturaler Eigenschaften innerhalb der Malerei zeigt der Rezensent den weiteren Vergleichsrahmen auf: Wenn die monochrome Skulptur allgemein als der Aktdarstellung angemesseneres Medium betrachtet wurde, dann umso mehr in bestimmten fehlerfreien Marmorarten (etwa im parischen Marmor) oder auch in neuen, marmorähnlichen Materialien wie der sogenannten *parian ware* (einer Art Biskuitporzellan, das im Verhältnis zu diesem eine eher alabasterähnliche, ‚speckige‘ haptische Anmutung besitzt) mit jeweils harten, weißen, reinen und transluzid schimmernden Oberflächen und keuscher Anmutung.⁵³³ So wurde etwa Joseph Pitts ex-

⁵²⁷ The Art Journal 1870, S. 164.

⁵²⁸ Vgl. Smith 2001, S. 14.

⁵²⁹ The Art Journal 1870, S. 164.

⁵³⁰ The Art Journal 1870, S. 164.

⁵³¹ Zur Diskussion des Gemäldes vgl. Siegfried 2009, S. 43–50, 64–69.

⁵³² Théophile Gautier, *Œuvres complètes. Critique d'art. Tome IV. Les Beaux-Arts en Europe 1855*, hg. von Marie-Hélène Girard, Paris 2011, S. 281. (Exposition Universelle 1855, XIV, M. Ingres.) Zum Vergleich der erwünschten Inkarnatsfarbe mit dem „Inneren einer Muschel“ anhand einer Venus von Albert Moore vgl. Smith 1996 b, S. 132–133, Zitat S. 133.

⁵³³ Vgl. Ausst.-Kat. London 2001, S. 54, S. 72. Vgl. Smith 1996 b, S. 121–132 (The problem of colour) und 132–133 (The problem of surface: Albert Moore's *A Venus*); Mechthild Fend, Haut wie weicher Marmor. Die Frauenporträts von Jean-Auguste-Dominique Ingres, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Bernhard Maaz und Sabine Slanina (Hg.), *Ähnlichkeit und Entstellung. Entgrenzungstendenzen des Porträts*, Berlin und München 2010, S. 89–106. Fend diskutiert anhand der Porträts, aber auch der Aktdarstellungen Ingres' als Leitfigur der französischen Malerei der ersten Jahrhunderthälfte die verschiedenen ästhetischen Dimensionen des weiblichen Körpers, die sowohl über Form und Kontur als auch über seine materiale und farbige (Vergleichs-)Qualität hergestellt wurden. Der durch die Kunstkritik formulierte Vergleich mit dem ‚weichen Marmor‘ bezieht dabei das Kriterium der Weichheit auf den Kontur, während die Marmorähnlichkeit die nahezu monochrome Farbigekeit und ‚Güte‘ des Inkarnats bezeichnet, das in seiner Makellosigkeit vom lebendigen Körper abstrahiert,

plizite und dramatische Rettungsszene mit Gerüstetem und lasziv dahingestrecktem Akt *Sir Calepine Rescuing Serena* (ABB. 50) aus *parian ware* gefertigt – und damit Thema wie Darstellungsmodus durch die Gattung und die Wahl des Materials legitimiert. Die Zuschreibung an die ästhetischen Eigenschaften der genannten Materialien basiert auf den Prämissen der klassizistischen Ästhetik, für die der weiße, nicht-farbige Werkstoff Marmor eine Abstraktion, sprich eine Überwindung alles Partikularen hin zu Idealität und Reinheit versprach.⁵³⁴ Für die Repräsentation menschlicher Körper nahm Marmor eine Sonderstellung ein, da in seiner transluziden Oberfläche ein sublimiertes Äquivalent der realen, sinnlich-lebendigen Körperoberfläche, nämlich des ebenfalls lichtsensiblen Inkarnats gesehen wurde, so dass „die Lebendigkeit des weißen Marmors [...] die Sinnlichkeit des Lebens“⁵³⁵ zu einer idealen „Unschuld“ (so u.a. Goethe) überwand.⁵³⁶ Auch das Perlmutter, dem das Inkarnat des Ingres-Akts gleichzukommen scheint, teilt materiale und ästhetische Eigenschaften mit Marmor und Porzellan: Ebenfalls überwiegend anorganischen Ursprungs, besitzt es lichtreflektierende Eigenschaften, welche aus der langsamen Ablagerung und Verdichtung des Perlmutts resultieren: einen besonderen Schimmer und eine ähnlich reine, perfekte Oberfläche. In Ingres' Gemälde wird dieser Effekt durch die Schichtung dünnster Lasuren erzeugt, die das Licht diffus brechen und die Maloberfläche nach außen hin abschließen – im Unterschied zur maltechnisch und ästhetisch entgegengesetzten *alla-prima*-Malerei von Millais.

Angesichts der pulsierend-warmen Lebendigkeit des Millais-Akts schien alleine die Selbstkontrolle des Gerüsteten dienlich, um die Situation zu entschärfen: Ästhetische Kriterien, die eigentlich die Angemessenheit und Keuschheit der weiblichen Aktfigur über ihre Materialität beschreiben bzw. konnotieren, wie die Kühle und Härte des Marmors bzw. die Kälte des unberührten Schnees, werden verstärkt an der männlichen Figur sichtbar gemacht: nämlich als Eigenschaften, die in der eisernen Rüstung als artifizieller Körperoberfläche vorzufinden sind. Nicht genannt, aber hinzuzufügen sind weiterhin der Glanz und Schimmer, die Glätte, Definiertheit, Einheitlichkeit ihrer Oberfläche, ihre extreme Härte wie bei Marmor und Porzellan oder die schichtweise Verhärtung wie im

vgl. bes. S. 94. Die von Fend angesprochene Fetischisierung durch die Verschließung des Körpers als einer klar definierten Form und opaken Oberfläche bietet einen weiteren Vergleichsaspekt mit Millais, wo das ‚offene‘ weibliche Inkarnat die gesicherte Eingrenzung der weiblichen Figur auflöst und diese zur Gefahr werden lässt, vgl. S. 92.

⁵³⁴ Zur umfassenden Diskussion der Konnotation und Bewertung skulpturaler Materialien, verschiedener Marmorarten und Gips, in der klassizistischen Ästhetik vgl. Wagner 2013, S. 171–182.

⁵³⁵ Wagner 2013, S. 175.

⁵³⁶ Ein Gegenbeispiel, das in der Wahrnehmung der zeitgenössischen Kritik die Konnotationen der Reinheit und Unschuld der Marmorskulptur brach, stellt John Gibsons *Tinted Venus* (um 1851–1856, getönter Marmor, Höhe 175 cm, Walker Art Gallery, Liverpool) dar, die der Bildhauer mit farbigen Wachsen eingefärbt hatte. Vgl. Wagner 2013, S. 182; Karina Türr, *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts. Sculpturae vitam insufflat pictura*, Mainz 1994, S. 245–246. Zur englischen Skulptur und die zeitgenössischen Diskussionen um ihre Ästhetik, u.a. die Polychromiedebatte am Beispiel der *Tinted Venus* vgl. auch: Michael Hatt, *Thoughts and Things: Sculpture and the Victorian Nude*, in: Alison Smith (Hg.), *Exposed. The Victorian Nude*, Ausst.-Kat. Tate Britain, New York 2001, S. 37–49, S. 38–40.

Perlmutter, sowie die skulpturale Qualität des Objekts Rüstung. Wo also die weibliche Figur von ihrer als moralisch-tugendsam anerkannten Erscheinung ab- und ins bloße sinnliche Fleisch ausweicht, werden die materialen Eigenschaften, mit denen die ideale, keusche Weiblichkeit konnotiert wurde, innerhalb der visuellen Argumentation in der Rüstung des Geharnischten verortet und hervorgehoben. Ohne dies aber über die Behauptung seiner ritterlichen Tugend und Keuschheit hinaus zu konkretisieren, zu begründen oder als materiale Dimension auszuweisen, problematisiert der zeitgenössische Rezeptionsdiskurs alleine die Aktdarstellung und hebt die konträre Anlage der Protagonisten hervor, die den Ritter als „high and chaste“⁵³⁷ auftreten lässt.⁵³⁸

In Relation zu ähnlichen, aber saktionierten Bildentwürfen der Geschlechtertypen tauscht Millais' kontrastierende Verbindung von Aktfigur und Ritter auf innerbildlicher Ebene die materialen Qualitäten und damit die jeweiligen Zuschreibungen aus: Der männliche Part wird zum glänzenden, schimmernden, abgeschlossenen und zu gewissem Grad artifiziellen Konstrukt geformt. Doch die daraus resultierende Brisanz wird auf diskursiver Ebene in eine Verlustgeschichte für die weibliche Figur umgedeutet: Während ideale Schönheit, Keuschheit und damit auch (öffentliche) Akzeptanz und Wertschätzung der Aktfigur verloren gingen, wurde der Idealcharakter dem als „chaste knight“ proklamierten Geharnischten zugesprochen. In der Übertragung materialer Konnotationen der Reinheit und Keuschheit auf die Figur des Gerüsteten lässt sich die Basis für die diskursive Zuschreibung dieser Eigenschaften ausmachen. Die bildliche Argumentation über die körperliche Stofflichkeit und ihre Zuordnung zu den Geschlechtern kann also auffächern, was auf verbaler Ebene in der Kunstkritik zur Behauptung der Keuschheit des Geharnischten verkürzt wurde. Mit Hilfe der Rüstung, die den Körper als artifizielle zweite Haut umfängt, einer disziplinierenden Formung unterwirft und die sich auf der Haut abzeichnenden Projektionen des Innenlebens mit einer schimmernden Hülle überblendet, werden Aussagen über die Verfassung des tadellosen Helden getroffen. Ganz offenbar wird aber die bildliche Komplexität auf diskursiver Ebene nicht eingelöst: Das Gemälde führt mit der Konstruktion der Geschlechtscharaktere über Fleisch und Eisen vor Augen, dass beide Protagonisten gleichermaßen die gegenseitige Gefährdung erproben und das Wechselspiel von Versuchung, Unterwerfung und Beherrschung austarieren –, ein Problem für die Rezeption, das sich trotz der diskursiven Einkleidung kaum bändigen ließ.

Dass die Behauptung der tugendsamen Keuschheit des Gerüsteten die Bildaussage nur unzureichend beschreibt, lässt sich auf die (Blick-)Macht des Gerüsteten, aber auch auf eine Qualität der Rüstung zurückführen. So erscheint der Gerüstete – nahezu vollständig in einer eisernen Kapsel eingeschlossen, die seine Reinheit und Keuschheit her-

⁵³⁷ The Art Journal 1870, S. 164.

⁵³⁸ Vgl. Nead 1983, S. 235.

stellt und bewahrt – vordergründig „proof against the charms of the damsel“⁵³⁹, um die weibliche Versuchung an seiner äußeren Hülle abperlen zu lassen. Doch genau in dieser Differenz zwischen moralisch-charakterlicher und rein äußerer Eigenschaft, innerer Wesensbehauptung und applizierter Ausstattung des Körpers tritt ein Bruch zutage. In der diskursiven Umstellung des „Problemfelds“ von „damsel“ und „chaste knight“ fällt auf, dass nicht nur die Rüstung, sondern auch das ganze Begriffsfeld, das für die Eigenschaften des Eisens und der Rüstung einsetzbar ist und einen beschreibenden, indirekten Zugang böte, nicht herangezogen wird, wie um die materiale Dimension gegenüber einer ideellen Eigenschaftszuweisung an den Geharnischten zu negieren. In dem Maße, in dem über die materiale Dimension der Rüstung eine moralisch-normative Zuschreibung vorgenommen werden kann, tritt jedoch mit dem Ablegen der Rüstung potenziell auch der gemeine Mann wieder auf den Plan. Anders ausgedrückt: Wenn die visuelle Argumentation über die materialen Eigenschaften, das Fleisch und das Eisen, führt, und der Frau eine durch das leibliche Dasein, dem Mann eine durch äußere Artefakte bestimmte und aufgewertete Geschlechtscharakteristik zukommt, bleibt doch auch dem Letzteren nach Abzug dieser ‚Äußerlichkeiten‘ ebenso der Körper. Auf Bildebene wird diese Unterscheidung nicht getroffen. Die ritterlichen Eigenschaften, die eiserne Unangreifbarkeit und Unkorrumpierbarkeit werden in Körper, Charakter und äußerer Erscheinung gleichermaßen verortet. Eine Analogiebehauptung ist daher zu korrigieren: Das Symbol männlicher Tugend ist eigentlich nicht „the image oft he knight“. Vielmehr vermittelt es sich – und das nicht nur bei Millais – primär über die Rüstung als „tangible form to an intangible ideal“⁵⁴⁰, welche diese abstrakten, ungreifbaren Ideale an ein konkretes Objekt bindet.

Ein späterer Versuch, die ritterliche Tugend im Verhalten gegenüber dem weiblichen Geschlecht als vorbildhaft ins Bild zu setzen, ermöglicht einen aufschlussreichen Vergleich mit Millais. Dieser lässt nochmals deutlich werden, was für *The Knight Errant* ehemals als problematisch kritisiert wurde, aber dennoch als Stärke des Gemäldes verstanden werden muss, welche die Geschlechterproblematik, gesellschaftliche und soziale Konflikte sichtbar macht und pointiert. Frank Dicksee, seit 1870, dem Entstehungs- und Ausstellungsjahr von *The Knight Errant*, Schüler Millais' an der *Royal Academy*, unterlegte seiner Darstellung über den Titel *Chivalry* (ABB. 51) eine allgemeinere Ebene, bezog sich jedoch motivisch eng auf Millais' Gemälde. Im nahezu identischen Format variierte er den Bildaufbau, insbesondere die räumliche Anordnung der Figuren und näherte sich darin dem Tintoretto-Gemälde der National Gallery, das bereits für Millais als mögliches

⁵³⁹ The Athenaeum 1870, S. 584.

⁵⁴⁰ Mancoff 1990, S. 227.

Vorbild angeführt wurde:⁵⁴¹ Bei Dicksee wie Tintoretto befindet sich die weibliche bekleidete Figur im Vordergrund, gefesselt an einen Baum bzw. fliehend, während die Auseinandersetzung zwischen dem geharnischten Retter und Angreifer bzw. zwischen dem Hl. Georg und Drachen in den Mittelgrund vor einen weiten Landschaftshintergrund verlegt wird. Der Blick über die nackte rechte Schulter, die das herabgerutschte, in üppigen Falten schwingende Kleid freigibt, gilt in Dicksees Gemälde tatsächlich dem kämpfenden Geharnischten. Dieser hat den Fuß auf die Brust des am Boden liegenden, ebenfalls geharnischten Unterworfenen gestellt und lässt vor dem Abendhimmel mit großer Geste sein Schwert ins Futteral zurückgleiten.

Die größte Abwandlung betrifft die Einkleidung der vormaligen Aktfigur. Damit schien Dicksee die Kritik an dem meistbeanstandeten und beargwöhnten Bildmotiv einzulösen und zu verbessern, was die weibliche Figur zum Problem hatte werden lassen. Gegenüber der mit Prostitution assoziierten Aktfigur Millais' erscheint Dicksees ebenfalls dem zeitgenössischen Schönheitsideal entsprechende „damsel in distress“ auf den ersten Blick integer und relativ züchtig. Doch die Einrahmung des bis zum Brustansatz freiliegenden Dekolletés durch das dunkelgrüne Kleid und das intensiv rote Haar lassen das Inkarnat umso heller aufleuchten. Während die Nacktheit angedeutet bleibt, wird mit der rothaarigen Verführerin, die seit den präraffaelitischen Fragengestalten im Bildvokubular sowie als literarische Figur überaus geläufig war, der Typus der erotischen, gefährlichen und gefährdeten Frau aufgerufen. Die eigentliche Auseinandersetzung verschob Dicksee zwischen den ritterlichen Helden und den Übeltäter. Das dramatische Moment bezieht sich hier auf die beiden Gerüsteten, die Darstellung umgeht die direkte, spannungsvolle Konfrontation von Fleisch und Eisen. Doch es bleibt kein Zweifel daran, dass noch immer die Art der ‚Zugangsrechte‘ an der Frau Gegenstand des Streits ist und die Anziehungskraft der Geschlechter die Auseinandersetzung bedingt.

Die Reaktionen der zeitgenössischen Kritik fielen ambivalent aus: In den Augen der konservativen Kritik wurden in Dicksees *Chivalry* „Venetian colouring and medieval mysticism“⁵⁴² zusammengeführt, das Konfliktpotenzial der Opposition von Fleisch und Eisen erschien gebändigt und nicht mehr eigens erwähnenswert. Zugleich blieben die dominante, aber immer tugendsame Tatkraft des „chivalrous knight“ und die weibliche Abhängigkeit von dessen Hilfeleistung erhalten.⁵⁴³ Doch andere Kommentare verurteilten gerade diese rückständige Haltung und beschrieben die Thematik spöttisch als eine um Jahrzehnte zu spät gekommene Bildidee im Geiste der *chivalry* der ersten Jahrhunderthälfte, die trotz ihrer wenig „poetischen“ Ausgestaltung noch Anhänger fand: „Mr Dicksee's for-

⁵⁴¹ Jacopo Tintoretto: Der Hl. Georg und der Drache, um 1555, Öl auf Leinwand, 158,3 x 100,5 cm, National Gallery, London.

⁵⁴² The Art Journal 1870, S. 258.

⁵⁴³ Vgl. Smith 1996 b, S. 234.

te is sentimental *genre* of that mild and graceful sort which will flourish so long as there are marriageable maidens in easy circumstances who have not long left school.”⁵⁴⁴

Zu verstehen ist diese bezähmte Bildvariante im Kontext einer veränderten gesellschaftlichen Haltung, möglicherweise als eine bewusste Konzession an diese Haltung, die sich mit dem „social purity movement“ des ausgehenden Jahrhunderts durchsetzte und Mitte der 1880er-Jahre – zeitgleich zur Entstehung von Dicksees *Chivalry* – einen Höhepunkt erreichte. Die Auseinandersetzungen um den Platz der Sexualität in der britischen Gesellschaft wurden ausgangs des 19. Jahrhunderts in zahlreichen Diskursen parallel geführt.⁵⁴⁵ Das „social purity movement“, die entstehende Sexualwissenschaft und der Feminismus waren in der Beschäftigung mit Sexualität, Gesundheit und Moral aber keineswegs strikt voneinander abgegrenzt oder unbeeinflusst. Ausgehend von der Bekämpfung der Prostitution wurden Fragen nach der Art, wie Sexualität in Gesellschaft und Öffentlichkeit in Erscheinung treten dürfe, diskutiert und Versuche unternommen, als unmoralisch, obszön und als Gefährdungen des nationalen Gemeinwesens wahrgenommene Laster und Phänomene des Sittenverfalls durch gesetzliche Regelungen einzuschränken. Wenn auch von differierenden Ausgangspunkten formuliert, vertraten gerade das „social purity movement“ und feministische Positionen vergleichbare Interessen,⁵⁴⁶ die sich vom Verbot pornographischer Bilder bis zur Neudefinition ehelicher Rechte, insbesondere in Bezug auf eheliche Gewalt und Vergewaltigung in der Ehe, erstreckten. Trotzdem blieb bestehen, was sich in der viktorianischen Doppelmoral verstehen lässt als „lip-service given to a creed of Christian morality which claimed that sexual chastity was the highest good”⁵⁴⁷; eine Vorstellung, die sich literarischen und bildlichen Formulierungen der *chivalry* und des *women worship* zum Trotz realiter aber fast ausnahmslos auf Frauen erstreckte und das Gegenbild der gefallenen Frau hervorbrachte. Festzuhalten ist: Im ausgehenden 19. Jahrhundert befanden sich Konzepte von Sexualität und Moral in einem Prozess der Umformung und Neubewertung, auf dessen Komplexität hier nicht ansatzweise eingegangen werden kann. Ganz im Gegensatz zur generalisierten Vorstellung einer pruden viktorianischen Gesellschaft ereigneten sich in dieser mehr oder weniger diskrete Umbrüche. Dicksee bediente und propagierte nochmals ein normatives Konstrukt idealer *chivalry* und nahm die Gegenüberstellung von Typen auf. Nahe stand er Millais in

⁵⁴⁴ [ohne Autorangabe], The Royal Academy (Third Notice), in: *The Athenaeum*, 3004, 23. Mai 1885, S. 666–668, S. 666.

⁵⁴⁵ Einen knappen Überblick über die historische Situation, die von „social purity movement“, Feminismus und Sexualwissenschaft vertretenen Thesen und Argumente, die wissenschaftshistorische Einordnung sowie umfangreiche kritische Literaturhinweise bietet Hall 2004. Zur literarischen Auseinandersetzung mit den Verlockungen des Fleisches, denen auch König Artus ausgesetzt ist, in Tennysons berühmten *Idylls of the King*, vgl. Mancoff 1990, S. 182; sowie Kap. IV 2.

⁵⁴⁶ Vgl. Hall 2004, S. 36.

⁵⁴⁷ Vgl. Hall 2004, S. 43.

motivischer und thematischer Hinsicht, allerdings ohne das ambivalente Verhältnis der Figuren in der Körperdarstellung selbst zu verorten.

Warum Dicksees Gemälde die Brisanz des explizit-eindringlichen *The Night Errant* abschwächt, lässt sich über die Charakterisierung der Protagonisten und die bildliche Dramaturgie genauer fassen. In Gestalt der Aktfigur und des Geharnischten ließ Millais' Gemälde Fleisch und Eisen als gleichwertige Kräfte auftreten, deren Aufeinandertreffen mit ungewissem Ausgang große Spannung erzeugte. Die Definition über die kontrastierenden Körperqualitäten und -oberflächen stellte eine besondere Sinndichte her: Die Ambivalenzen der einzelnen Figuren und ihres Verhältnisses treten darin deutlich zu Tage, während die zweite Ritterfigur zum marginalen Anlass der Begegnung herabgewürdigt wird. Auf bildlicher Ebene entwarf Millais also über die prominente Darstellung des ‚Körpermaterials‘ und seiner jeweiligen Semantik, quasi im *clash*, ein facettenreiches Spektrum von Geschlechterentwürfen und -konflikten. Ohne zeitgenössische Personen oder Situationen in die bildliche Argumentation zu integrieren, aber von unmissverständlich gegenwärtigem Bezug durch die Körperkonzepte und Materialesemantiken als Verweise auf *chivalry* und deren Elemente *chastity* und *purity*, war Millais' Werk brisant und aktuell.

Dicksees Protagonisten treffen zwar näherungsweise in der gleichen Situation aufeinander und erscheinen in der Aufnahme aktueller Schönheitsideale, moderner, knapper Haar- und Barttracht noch direkter in der Gegenwart angesiedelt.⁵⁴⁸ Seine Variante der *chivalry* erscheint aber daher weniger spannungsvoll und stimmt mit den bereinigten Vorstellungen konventioneller Moral überein, da sie fast alle aus den materialen Oppositionen und körperbezogenen Eigenschaften von Rüstung und Akt zu gewinnenden Bedeutungspotenziale aufgibt und auf ambivalente Charakterisierungen verzichtet: So spielt die Gefesselte auf die weibliche Verführungskraft an, aber ihre Physis ruft nicht die bloße Körperlichkeit des Fleisches auf, während der Geharnischte seinen Einsatz gegen den Angreifer im sicheren Abstand zur gefesselten Schönheit leistet. Dicksees Bildfindung nimmt die extreme visuelle Charakterisierung der Figuren als Fleisch und Eisen zurück und weicht die Topoi auf, die im Zentrum der visuellen Argumentation bei Millais stehen. Ganz buchstäblich gilt dies für den Geharnischten: Seine Gestalt ruft in ihrer raumgreifenden elastischen Pose nicht den Körper im unnachgiebigen Panzer auf, denn ihr Harnisch mit allen Details erscheint dünn und ungemein eng über den Körper geführt, wie besonders die fein gegliederten Finger in eisernen Hentzen (Handschuhen) vorführen. Mit der vorgeblichen Flexibilität schwindet jedoch die Anmutung der harschen und spröden Undurchdringlichkeit des Eisens und der geradezu athletische Körper tritt erneut in Er-

⁵⁴⁸ Vgl. Mancoff 1990, S. 226.

scheinung. Die Funktion der Rüstung als Körpergrenze wird noch in einem weiteren Aspekt relativiert: Indem die Rüstung im matten Schimmer des abendlichen Gegenlichts die Farbwerte der Landschaft absorbiert und in ihrer kleinteiligen Gestaltung den Detailreichtum der Umgebung fortsetzt, verzichtet Dicksee auf die malerische Evokation von Härte, Undurchdringlichkeit und die Distanz des eisernen Panzers zu allem Organischen, Natur und Körperlichen.

Die bei *The Knight Errant* über visuelle Argumente formulierte Behauptung einer Entsprechung der Eigenschaften des eisernen Panzers und der charakterlich-moralischen Disposition seines männlichen Trägers, auf die sich die normative Körper- und Charakterformung stützt, fällt im Falle von Dicksees *Chivalry* trotz enger motivischer Anlehnung an Millais weniger eindringlich aus. In ihrer Polarisierung wurden die Zuschreibungen über das ‚Körper-Material‘ nahezu in den Status einer Identitätsbehauptung erhoben: Millais’ Gerüsteter ist Eisen durch und durch, die Aktfigur ganz und gar Fleisch, Eigenschaften, die sich in den jeweiligen Körperoberflächen als Projektionsflächen direkt abbilden. Was in Millais’ Gemälde über materiale Eigenschaften und Zuschreibungen von Fleisch und Eisen als Bedeutungspotenzial gewonnen wurde, erhielt unter den Vorzeichen einer veränderten Bewertung von Nacktheit und Sexualität bei Dicksee geringere ästhetische Präsenz. Ohne die die Opposition erzeugenden Extreme von Fleisch und Eisen verzichtete Dicksee auf die Transformation materialer in charakterliche Eigenschaften. Die Beiläufigkeit, der fast marginale Stellenwert, der Fleisch und Eisen als Verweis auf die Konfliktpotenziale zukommt, ebnet in *Chivalry* vielschichtigen Aspekte und teils sogar widersprüchlichen Nuancen der über Fleisch und Eisen formulierbaren Geschlechterfragen ein. Die Darstellung intendiert nicht, für das fragile und brisante Verhältnis eine visuelle Entsprechung anzubieten. Wo die Körper und ihr Verhältnis für Sexualwissenschaft, „social purity movement“ und Feminismus den Dreh- und Angelpunkt bildeten, formulierten die *chivalry*-Konzepte in anderer Einkleidung, aber letztlich nicht weniger auf das angemessene Verhältnis zwischen den Geschlechtern zielende Verhaltensregeln. Wenngleich ein Misserfolg auf der Ebene der breiteren Anerkennung, besteht die Stärke von *The Knight Errant* im Vergleich mit *Chivalry* darin, auf physische Dimensionen bezogene Probleme und Aussagen in all ihren Ambivalenzen über die Körper und ihre materialen Zuschreibungen zu treffen. Millais’ Gemälde legt eine Problematik innerhalb der Geschlechterkonstruktion offen, deren Sichtbarkeit zwar mit dem „social purity movement“ wieder zurückgenommen wurde, aber weiterhin bestehen blieb und in anderen Medien und Diskursen sowie in abgewandelter bildlicher Form thematisiert wurde. Dicksees Bildfindung rekurriert auf ein abstrakt-metaphorisches Verweisverhältnis, das dem Gerüsteten die Ritterlichkeit und dem Typus der rothaarigen Schönheit Sinnlichkeit und erotische Verlockungen unterlegt: Insofern argumentierte er – mit demselben Motiv –

ohne den Körper und seine materiale Semantik innerhalb eines Themenfeldes, das sich genuin mit dem Verhältnis der Körper beschäftigt.

Neue Horizonte in bekannten Bildern: Arnold Böcklins *Ruggiero befreit Angelika* zwischen literarischer Historie und darwinistischer Naturwissenschaft

Der bildliche Topos von Fleisch und Eisen ist kein Phänomen, das lediglich in der englischen Kunst anzutreffen wäre. Was bislang anhand der *English Nude* und ihrem gerüsteten Gegenpart vorgestellt wurde, tritt im selben Zeitraum auch auf dem Kontinent, besonders im Deutschland des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Erscheinung: Dort wurden zeitgenössische Geschlechterverhältnisse ebenso in der Opposition als charakteristisch angesehener Körperqualitäten und im Gewand bekannter ikonographischer Muster verhandelbar. Eine Vielzahl von Beispielen zeigt, dass sich unter dieser Bildformel unterschiedliche Aspekte der sich wandelnden Geschlechterverhältnisse ausdifferenzieren ließen.⁵⁴⁹

Zwei Gemälde Arnold Böcklins (1827–1901), die Ariosts episches Gedicht *Orlando Furioso* und das Aufeinandertreffen von Roger und Angelika zum Ausgangspunkt nehmen, repräsentieren die paradigmatische Vorstellung von ‚deutscher Kunst‘ in den Kunstdiskursen um 1880: Böcklin wurde in den letzten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts die Position des deutschen Malers schlechthin zugesprochen.⁵⁵⁰ Um seine Auseinandersetzung mit Fleisch und Eisen zu beschreiben, lassen sich dank thematischer und formaler Parallelen die gleichen Elemente verwenden, die schon für die Beschreibung der Werke von Millais, Dicksee oder Ingres zum Einsatz kamen: Die erste Beschäftigung mit dem Thema, *Angelika von einem Drachen bewacht* (1873)⁵⁵¹, teilt das kleine Hochformat auf in das Motiv der im Vordergrund an einen Baum gefesselten, von Haar und zartem Tuch umspielten Aktfigur, um die sich träge ein dickleibiger Drache windet. Aus dem Hintergrund pirscht sich links der berittene, gerüstete Held mit gezückter Lanze heran. Die Blicke der Gefangenen wie des Drachens weisen zurück in die Richtung des Herannahenden. Die zweite Variante, *Ruggiero befreit Angelika aus den Klauen des Drachen* (ABB. 54), rückt – noch gesteigert gegenüber Millais’ Bildanlage – den Blick eng auf das Aufeinandertreffen von Ritter, Aktfigur und (in diesem Falle) Drachen. Wiederum in ein Hochformat eingepasst, lässt die Figurenkonstellation keinerlei Auswege offen: Die Aktfigur wird zwischen dem Drachen und dem Geharnischten gleichsam eingeklemmt. Während ihr Letzterer – in seiner ausgreifenden Bewegungshaltung näherungsweise die Bilddiagno-

⁵⁴⁹ Für eine materialreiche Überblicksperspektive auf das Feld des „Geschlechterkampfes“, gestützt auf bekannte Bildthemen und rekurrierend auf bereits vorliegende Forschungen, vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2016.

⁵⁵⁰ Vgl. Marchand 2004.

⁵⁵¹ Arnold Böcklin: *Angelika von einem Drachen bewacht*, 1873, Öl auf Holz, 44 x 36 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie, Berlin; Abb. in: Ausst.-Kat. Schweinfurt 2004, S. 85.

nale durchmessend – mit der Rechten einen roten Mantel umzulegen ansetzt und mit der schwarz gepanzerten Linken ihr Handgelenk umfasst, wird die statuarisch anmutende Figur am vorderen Bildrand durch den sich emporwindenden Drachenkörper am Davonschreiten gehindert. Aus dem durchtrennten Hals des Ungetüms sprudelt dessen Blut in einer kleinen Fontäne davon. Doch der mit einem glatten Schnitt vom Körper getrennte krokodilsähnliche Kopf wendet vor dem Versiegen der Kräfte die Augen noch einmal gierig zurück auf Angelika.

Vor dem niedrigen Horizont und dem hellen Wolkenhimmel erhebt sich die Aktfigur, die in ihrer skulpturalen Anmutung, im Kontrapost und mit den festen, gerundeten und voluminösen Körperformen an eine *Venus pudica* erinnert. Allerdings scheint sich die klassische keusche Haltung unter dem Zugriff des Gerüsteten aufzulösen. Fast hat es den Anschein, als wüsste die sich Krümmende, im Boden zu versinken: Die eigentlich über die Scham gelegte Linke ist in abwehrendem Gestus nach außen gewendet und erhoben, die Rechte sorgenvoll und zweifelnd an die Wange gelegt, die Augen verdreht und der Blick von ihrem Retter abgewendet. Was bei Ingres' *Angélique* ins Extrem gesteigert wurde, ist auch hier angelegt: Der Gesichtsausdruck und die Gestik der Hände und Arme drücken die emotionale Verfassung, Schrecken und Entsetzen aus, während der ideal-schöne Körper Träger ästhetischer und erotischer Reize bleibt und für den Betrachter durch die Präsentation vor dem roten Textil inszeniert wird.⁵⁵²

Zwar ist die malerische Wirkung des nur in alten fotografischen Reproduktionen überlieferten Gemäldes nur schwer zu beurteilen, doch lässt sich festhalten, dass die schwarze Rüstung im starken Kontrast zur stereotypisch weißen Frau steht, deren zartes, helles Inkarnat gänzlich homogen und gleichförmig glatt erscheint. Auf motivischer Ebene wird so zwischen Mensch und Ungeheuer, das seine in verschiedenen blau-grünen Farbwerten changierende Schuppenhaut selbst mit Blutspuren überzogen haben muss, eine deutliche Unterscheidung getroffen. Die ideale Weiblichkeit und die fleischlich-lebendige, triebhafte Bedrohung sind in zweierlei Figuren angesiedelt statt sie in einer, nämlich der über das sinnliche Fleisch definierten Frau, zu verbinden. Böcklin stellte damit keine schicksalsmächtige bedrohliche *femme fatale* vor Augen, sondern bis zu gewissem Grade wie Ingres die klassisch-idealisierte, für den Blick des Betrachters konzipierte weibliche Figur, deren Auftreten im Bild durch typische Charakteristika der traditionellen Aktdarstellung („skulpturale“ und „monochrome“ Anmutung) bezähmt sind. In ihrem Ausdruck einer emotionalen Reaktion, ihrer Charakterisierung über den Körper und dessen Angreifbarkeit scheinen sich die Frau und das Tier näher zu stehen als jeweils dem unberührten Gerüsteten, dessen vom Helm verdecktes Antlitz keinen Blick in sein Gesicht zulässt, der keinerlei Regung vermittelt und der eine gegenüber äußeren

⁵⁵² Zur Beschreibung und Analyse der *Angélique* Ingres' vgl. Siegfried 2009, S. 66.

Einflüssen abgeschlossene, quasi autarke Figur zu sein scheint.⁵⁵³ Bedrohlich, harsch und massiv nimmt sich die geschwärzte Rüstung aus, die der des *Abenteurers* (ABB. 33) ähnelt.⁵⁵⁴ Den Panzer und den potenziellen Anspruch auf die Frau teilen sich aber wiederum Drache und Gerüsteter, so dass der glupschäugige Drache gleichermaßen stellvertretend für den männlichen Betrachter innerhalb und außerhalb des Gemäldes einen Blick riskiert.

Böcklins Bildfindung ist in diesem Zusammenhang interessant, weil sich in ihr signifikante Aspekte bündeln: Sie ist Wegmarke der thematischen und der formal-kompositorischen Ähnlichkeit verschiedener Fleisch- und Eisen-Entwürfe, die deutsche Maler um die Jahrhundertwende mit viel Verve vortrugen, und die im Fortgang der Argumentation noch thematisiert werden. So wurde Böcklins gesamtes Œuvre durch die Kunstkritik für einige Jahre als genuin ‚deutsch‘ propagiert und von der nächsten Künstlergeneration um 1900 genau, aber nicht unkritisch wahrgenommen.⁵⁵⁵ Bereits für seine Zeitgenossen, vermehrt aber mit wachsendem zeitlichem Abstand wurde seine charakteristische, aber irritierende Verbindung von Bildthemen aus dem (erweiterten) mythologischen Themenkanon und realistischer Buchstäblichkeit im Darstellungsmodus zum Kriterium seiner Bewertung und oftmals zum Stein des Anstoßes, wenn Böcklin vermeintlich klassisch pagane Sujets ins Komische, Skurrile oder Groteske kippen ließ.⁵⁵⁶

Böcklins *Ruggiero befreit Angelika* rückt damit exemplarisch die Spannung ins Blickfeld, die sich angesichts des Bedeutungsverlusts von Allegorie und (mythologischer) Historie für die motivische Kontrastierung von Fleisch und Eisen ausbildete: Diese Veränderung der ästhetischen Rahmenbedingungen stand mit der Aussagekraft der kontrastierenden Geschlechterkonzepte zu Jahrhundertbeginn in einem komplexen Wechselwirkungsverhältnis. Indiz dieser Veränderung sind auch die Bildtitel, die zwischen Allegorie

⁵⁵³ Dazu auch Sigrid Bertuleits Beobachtung: „Der Körper des Ungeheuers befindet sich nahezu in Tuchfühlung mit der zarten Haut Angelikas. Allein die Rückenstacheln des Miniaturdinosauriers zeugen von dessen Gefährlichkeit. Die tierische Körperhülle steht der weiblichen Haut durchaus nicht nach, wodurch sich visuell eine Tier-Weib-Zugehörigkeit ergibt.“ Ausst.-Kat. Schweinfurt 2004, S. 100.

⁵⁵⁴ Sigrid Bertuleit führt in dem Zusammenhang eine zeitgenössische Quelle an, die Böcklins Kostümgebrauch kritisiert, so heißt es dort etwa: „Solche Helme und Panzer, wie sie seine Griechen und Ritter tragen, hat es zu keiner Zeit gegeben, und in keinem Handbuch der Waffenkunde wird man ihresgleichen finden. Aber dafür hat er [...] den Geist des christlichen Rittertums erfasst wie kein anderer [...].“ Max Lehrs, *Arnold Böcklin. Ein Leitfaden zum Verständnis seiner Kunst*, München 1897, S. 20, zitiert nach: Ausst.-Kat. Schweinfurt 2004, S. 101.

⁵⁵⁵ Exemplarisch zur wechsellvollen Beurteilung Böcklins in der zeitgenössischen Kunstkritik: Lutz Tittel, Die Beurteilung Arnold Böcklins in der der Zeitschrift für bildende Kunst von 1866 bis 1901, in: *Arnold Böcklin 1827–1901. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel und Basler Kunstverein, Basel und Stuttgart 1977, S. 123–130.

⁵⁵⁶ Zu Böcklins Umgang mit Bildthemen der klassischen Mythologie, seiner Präferenz der ‚zweiten Garde‘ der Halbgötter und Mischwesen (wie beispielsweise Pan, Zentauren, Satyrn und Faune, Nereiden und Nymphen) seit den 1870er-Jahren, ihrer malerischen Bearbeitung und den psychologisierenden Abweichungen vom Kanon klassischer mythologischer Darstellungen vgl. Marchand 2004, 144–150. Zu neueren Einordnungsversuchen Böcklins als Vorläufer surrealer oder grotesker Bildwelten vgl. Ausst.-Kat. Zürich 1997; Petra Kort (Hg.), *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, München u.a. 2003.

bzw. Personifikation, Mythologie und lakonischer Beschreibung wechseln. Wie sich bereits bei Millais mit Blick auf die Konventionen der Aktdarstellung zeigte, reagieren in der bildlichen Engführung über die ‚Ingredienzien‘ Fleisch und Eisen Aspekte der Geschlechtergeschichte mit Aspekten der Darstellungsgeschichte, d.h. mit Darstellungsmodus, Höhenlage und Legitimation des Themas. Den wesentlichen Unterschied zu den bislang angeführten Werken stellt in *Ruggiero befreit Angelika* die Art und Weise dar, in der der Künstler eine weitere Reflexionsebene in seine Bildfindung einschreibt. Ingres hatte diesen innerbildlichen Kommentar auf das Sujet über die kompositorische Distanzierung der Figuren und die absolute Stillstellung der Erzählung erzeugt,⁵⁵⁷ Millais hatte die auf den ersten Blick eindeutigen Zuschreibungen an die Geschlechter in ein oszillierendes Unentschieden überführt. Böcklin dagegen untergrub in für sein Werk typischer Weise die ernsthafte und würdevolle Wirkung, die einem literarischen Thema in der klassischen Gattungshierarchie normalerweise zugewiesen wurde, und erzeugte damit zugleich ästhetische und inhaltliche Brechungen des zur subtil-satirischen ‚Errettungsnummer‘ verwandelten Sujets. In ähnlicher Weise griff Lovis Corinth mit seiner Darstellung von Perseus und Andromeda ein klassisch mythologisches Thema auf, distanzierte sich über die ironische Anmutung der Figurenkonstellation aber vom hehren Anspruch des Themas.⁵⁵⁸

Perseus und Andromeda, Roger und Angelika, der Hl. Georg und die Prinzessin – so sehr die verschiedenen Sujets einander ähneln, wie bereits Richard Hamann bemerkte,⁵⁵⁹ und einem gemeinsamen Schema folgen, bringt Ariosts Dichtung auch die Schattenseiten des gemeinhin als ehrenhaft-tugendsam geschilderten Ritters ins Spiel. Roger versucht, Angelika im Anschluss an ihre Rettung vor dem Seeungeheuer zu seiner Beute zu machen und zu vergewaltigen. Dies wird nur dadurch verhindert, dass es ihm nicht gelingt, seine Rüstung abzulegen, denn an die Stelle eines jeden entfernten Rüstungsteils scheinen sich immer wieder neue zu legen – sie wird zum unfreiwilligen Keuschheitspanzer.⁵⁶⁰ Wie Ariost intendierte auch Böcklin, seine Figuren mit einem Anflug von Komik auszustatten und gleichzeitig ihre Grausamkeit offenzulegen. Sein Gemälde, das eigentlich den

⁵⁵⁷ Vgl. Siegfried 2009, S. 43–44.

⁵⁵⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Schweinfurt 2004.

⁵⁵⁹ Vgl. Richard Hamann, *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Berlin 1914, S. 195; zitiert bei: Andree 1977, S. 426, Kat.-Nr. 351.

⁵⁶⁰ Ludovico Ariosto, Der rasende Roland, in: ders.: *Sämtliche poetischen Werke*, 4 Bde., Bd. 1, Berlin 1922. Zehnter Gesang, Vers 114–115, S. 222:

„Hier stieg der glühnde Reiter aus dem Bügel,
Nach stürm'schem Ritt; zum Rasen hin er drang;
Er ließ den Gaul jetzt einziehn seine Flügel,
Nur den nicht, der sie immer höher schwang.
Er stieg vom Pferd und hielt sich kaum im Zügel,
Ein andres zu besteigen; doch umschlang
Die Rüstung ihn: sie gilt es abzulegen,
Denn Schranken setzt sie seinem Wunsch entgegen.
Verwirrt und eilig riß er von den Waffen
Bald hier, bald wieder dort ein Stück herab.
Wie hat es lang gewährt, sie wegzuraffen:
War auf ein Knoten, es zwei neue gab.“

ungetrübten Moment der Erlösung Angelikas von ihrem Beuteschicksal schildert, deutet über die Darstellung der Akteure auf die Abweichung vom guten Ausgang hin, ohne die Entwicklung der Ereignisse des *Rasenden Roland* in der Bilderzählung offenzulegen: Böcklin nutzte vordergründig die traditionelle Ikonographie, die beispielsweise in Rubens' Darstellungen der Rettung der Andromeda geprägt wurde,⁵⁶¹ gestaltete aber die Figuren Ruggiero und Angelica als Musterbeispiele ihrer ‚Geschlechtscharaktere‘: In der latenten Übersteigerung ihrer Charakteristika – der Weiblichkeit Angelikas als sinnlicher Herausforderung bei gleichzeitiger Passivität, Furcht und Scham, die an die Differenz in der Darstellung von idealem Akt und profaner Nacktheit geknüpft ist, der zupackenden Emotionslosigkeit des im schwarzen Harnisch unkenntlich gemachten Roger sowie der glupschügigen Schaulust seines gepanzerten, aber geköpften Alter Egos – gewinnt Böcklins Fleisch und Eisen-Version einen satirischen Beiklang. Unter dem gleichzeitigen Verzicht auf alle konkretisierenden erzählerischen Elemente, der die typisierte Allgemeinheit der Protagonisten weiter hervorhebt, wird Böcklins Gemälde zum Abgesang auf die Verbindlichkeit des mythologischen Musters ‚Vorbildlicher Ritterheld rettet die unbefleckte Schönheit‘.

Ein Detail der Bilderfindung Böcklins gibt einen Hinweis auf den Bedeutungshintergrund seiner Überzeichnung der Figuren, der über die klassische Begründung des Bildthemas aus der Literaturgeschichte hinausweist. Wie erwähnt drängt sich in der Darstellung des Drachenkopfs auf, sich diesen als zu einem schlanken Reptil gehörend vorzustellen statt zu dem Phantasiewesen des Drachen.⁵⁶² Bereits Böcklins Gemälde *Drachen in einer Felsenschlucht* (1870)⁵⁶³ zeigt einen ähnlichen Drachen mit langgestreckten Kopf, hervorstehenden Augen und einem zackenbekrönten langen Hals auf dickem Körper. Allerdings überliefert die Schilderung eines Zeitgenossen, dass Böcklin erst für *Ruggiero befreit Angelika* ein präpariertes Krokodil als Studienobjekt benutzt habe.⁵⁶⁴ Dass dieser sich mit dem echten Krokodil beschäftigte und es im Gemälde auftreten ließ, verweist auf sein Interesse an der lebensnahen und überzeugenden Wirkung, die auch andere, mehr oder weniger phantastische Beispiele aus „Böcklins ‚Tierleben‘“⁵⁶⁵ auszeichnet.

⁵⁶¹ Rubens' Version der Erzählung dagegen schildert Perseus' innige Zuwendung, dem bei der Rettung Andromedas eine Schar von Putten assistiert: Peter Paul Rubens: Perseus befreit Andromeda, 1610-1632, Öl auf Holz, 100 x 138,5 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Berlin.

⁵⁶² Andrea Linnebach vergleicht den Drachen mit „eine[r] überdimensionierte[n] Kreuzung aus Molch und Alligator.“ Vgl. Linnebach 1997, S. 208.

⁵⁶³ Arnold Böcklin: Drachen in einer Felsenschlucht, 1870, Öl auf Leinwand, 152 x 92,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München. Vgl. Andree 1977, S. 336–337, Kat.-Nr. 238, Abb. S. 336.

⁵⁶⁴ „Ein einziges Mal bediente er [Böcklin, J.R.] sich eines Modells: auf seinem Bild ‚Ruggiero befreit Angelica‘ hat er für den abgeschlagenen Drachenkopf den Kopf eines präparierten Krokodils benutzt, das Zurhelle aus Ägypten mitgebracht hatte.“ Arnold Böcklin, *Neben meiner Kunst. Flugstudien, Briefe und Persönliches von und über Arnold Böcklin*, hg. von Ferdinand Runkel und Carlo Böcklin, Berlin 1909, S. 111; zitiert nach: Ausst.-Kat. Schweinfurt 2004, S. 100–101.

⁵⁶⁵ Zu Böcklins Auseinandersetzung mit der Zoologie, insbesondere den Meeresbewohnern und zur in Anlehnung an die erfolgreiche, lebensnah illustrierte Publikation *Brehms Tierleben* (ab 1876) gewählte Formulierung „Böcklins ‚Tierleben‘“ vgl. Linnebach 1991, S. 52–65 (Begriff „Böcklins ‚Tierleben‘“ S. 62).

Der ‚Krokodilsdrache‘ kann als eines der vielgestaltigen Mischwesen gelten, die sich seit den 1870er-Jahren verstärkt in Böcklins Bildwelten tummelten. Die Kentauren, Tritone, Nereiden und Nymphen, alles (Bild-)Schöpfungen, die gleichermaßen Anteile von Tier und Mensch besitzen, wurden in Böcklins Œuvre mit dem Einfluss Charles Darwins und seiner Forschungen zur Evolution in Zusammenhang gebracht. Darwins erste Arbeit zu diesem Thema, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859, in deutscher Übersetzung erstmals 1860), lieferte bereits das sich verselbständigende Schlagwort vom „Kampf ums Dasein“. Zwölf Jahre später erschien *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871, in deutscher Übersetzung ebenfalls 1871), das die Evolutionsgeschichte in Bezug auf die Entwicklung des Menschen aus dem Affen und seine Fortpflanzung ausdifferenzierte. Die ursprüngliche Verbindung des Tierreichs mit dem Menschen war durch Darwins in Deutschland intensiv rezipierte Arbeit bekannt geworden und ein aktuelles Thema der Diskurse der Natur-, Geistes- und Sozialwissenschaften, von der Zoologie über Theologie bis zur philosophischen Anthropologie und Moralphilosophie.⁵⁶⁶ Letztlich galt es die „Affentragödie“, sprich die ideellen Konsequenzen des gemeinsamen Ursprungs von Mensch und Tier zu durchdenken und in den Horizont der Daseinsentwürfe einzuordnen.⁵⁶⁷ Böcklin selbst war als „Maler und Poet des Darwinismus“⁵⁶⁸, wie zeitgenössische Kommentare anführten und die Ausführungen von Andrea Linnebach und Pamela Kort weiter belegen, mit dem neuen Gedankengut bestens vertraut.⁵⁶⁹ Einerseits durch weitverbreitete populärwissenschaftliche Publikationen, andererseits durch freundschaftliche Kontakte u.a. zu deutschen Naturwissenschaftlern wie Anton Dohrn (1840–1909), einem Schüler des Darwinisten Ernst Haeckel (1834–1919) und Gründer der Zoologischen Station Neapel, oder ‚Künstlerforschern‘ wie Gabriel von Max (1840–1915).⁵⁷⁰ Ausgehend von Böcklins Interessen- und Kenntnisstand können daher seine Mischwesen nicht nur als krudes Mythenpersonal, sondern auch als „spielerische Reverenz an die Evolutionstheorie“⁵⁷¹, als fiktiver *missing link* der gemeinsamen Vorgeschichte von Mensch und Tier verstanden werden, welcher um 1900 der belegbaren Darstellung nicht zugänglich war. Zudem unterstreicht Böcklins vermenschlichte, psychologisie-

⁵⁶⁶Für eine Einführung in Rezeption und Wirkung der Theorien Darwins und des Darwinismus in verschiedenen Wissensgebieten und Disziplinen: Janet Radcliffe Richards, *Human Nature after Darwin. A philosophical introduction*, London und New York 2000; Kurt Bayertz, Myriam Gerhard und Walter Jaeschke (Hg.), *Weltanschauung, Philosophie und Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert*, 3 Bde., Bd. 2 Der Darwinismus-Streit, Hamburg 2007.

⁵⁶⁷ Vgl. Klinger 2008.

⁵⁶⁸ Karl Scheffler, „Reaktion“, in: *Kunst und Künstler*, 26, 1928, S. 90; zitiert nach: Kort 2009, S. 27.

⁵⁶⁹ Vgl. Linnebach 1991, S. 52–65 („Böcklins Zoologie“); Linnebach 1997; Kort 2009, S. 24–33.

⁵⁷⁰ Vgl. Kort 2009, S. 27, 31, 33; zur Einordnung des Werkes von Gabriel von Max vgl. Karin Althaus und Helmut Friedel (Hg.), *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München in Zusammenarbeit mit dem Reiss-Engelhorn-Museum Mannheim, München 2010.

⁵⁷¹ Linnebach 1991, S. 59.

rende Darstellungsweise der Mischwesen – oft in einer Art Familienverbund – die Verknüpfung von Tier- und Menschenwelt.

Böcklins Schilderung des ‚Krokodilsdrachen‘ fällt nicht nur in dieselbe Zeitspanne wie seine bekannten pseudomythologischen Mischwesen, sondern spricht auch in der Bezugnahme auf den in den zoologischen Gärten wie den Kolonien des deutschen Kaiserreichs anzutreffenden gepanzerten Räuber aus dem Tierreich eine beredte Sprache. So erscheint das Krokodil einerseits als Relikt einer früheren Evolutionsstufe, ein Raubtier zwischen Wasser und Land, ausgestattet mit archaisch-urtümlichen Eigenschaften wie seiner Panzerhaut und unbändigem Hunger, und ist andererseits doch nicht absolut vom modernen Menschen zu unterscheiden: So streiten im Gemälde beide Jäger um dieselbe Beute, das auch aus naturwissenschaftlicher Perspektive ‚ewig Weibliche‘, und unterscheiden sich nur im Hinblick auf die Ebene ihrer Entwicklung. Vereinfacht gesprochen sind diese von Generation zu Generation, Art zu Art und Gattung zu Gattung weitergegebenen Selbsterhaltungs- und Fortpflanzungstriebe letztlich die durch Darwins Theorie offengelegte Ursache der Kampfeslust und Durchsetzungskraft des Stärkeren. Der Geharnischte und der ‚Krokodilsdrache‘ sind verknüpft durch das Evolutionsgesetz, und Letzterer tritt in Böcklins Darstellung gleichsam als Platzhalter für die unbeherrschbaren, evolutionär begründeten Triebe des entwickelten Kulturmenschen bzw. des Mannes ein, als dessen äußeres Zeichen die Rüstung fungiert.

Wie bereits dargelegt, lässt sich die artifizielle Panzerung als Kultivierungsleistung sowohl gegenüber der Assoziation des Weiblichen mit der Natur als auch gegenüber einer weniger entwickelten Daseinsform (hier also dem Alter Ego ‚Krokodilsdrache‘) verstehen.⁵⁷² Die Panzerung und Bewaffnung mit künstlerisch-technischen Hilfsmitteln macht den Geharnischten nicht nur dem Raubtier überlegen und seinen Körper unverwundbar. Indem die Panzerung zum selbständigen, veräußerlichten Artefakt wird, tritt sie gleichermaßen als Zeichen eines auf die kultivierte und kulturelle Ebene verlegten Kampf- und Selbsterhaltungstriebes auf. Wie alle Wesen kann sich Böcklins Gerüsteter der Evolutionstheorie zufolge dem fortwährenden Daseinskampf nicht entziehen, doch scheint dessen Qualität auch eine Frage der Verpackung zu sein. Wo der Kampf der gleichgesinnten Gegner um die Frau als Rettungsmission markiert werden soll, braucht es die die Rüstung zu Sublimierungszwecken: Sie liefert den positiv konnotierten Kontext ritterlichen Verhaltens und des wohlgesinnten tugendsamen Retters, welcher auf eine moralisch-geistige Leistung verweist. Ebenso fungiert die Rüstung als Ausweis des evolutionären Fortschritts (genauer seiner höchsten Stufe im Menschen) gegenüber der tieri-

⁵⁷² An die kontrastierende Gegenüberstellung der natürlichen und der künstlichen Panzerung erinnert in Rubens' und Brueghels *Allegorie des Tastsinns* (ABB. 53) die den Rüstungen beigeordnete kleine Schildkröte am vorderen rechten Bildrand, deren Panzerung als eine Art passive Waffe Leib und Leben gegen die äußeren Gefährdungen verteidigt.

schen Panzerung durch die Ausstattung mit einer Musterleistung der menschlichen Kunstfertigkeit, der Plattnerkunst.

So überwindet Böcklins gerüsteter Streiter zwar die niedrigere Evolutionsform. Doch sein Sieg im Kampf um das weibliche Wesen bedeutet zugleich die Affirmation der damit transportierten, konventionellen Geschlechterhierarchie und betont diese in ihrer scheinbaren Alternativlosigkeit nochmals: Der machistische Gerüstete behält die Oberhand und die Kontrolle über die durch ihren Körper definierte Frau, auch wenn seine Absichten in den darauf folgenden Szenen der Dichtung Ariosts enttarnt und *ad absurdum* geführt werden.⁵⁷³ Die geschwärzte Rüstung vermittelt dabei nicht nur die kontrastierende Anlage der Figuren, sondern bringt auch das Bedrohungspotenzial des alleine über die Panzerung definierten eisernen Mannes zur Anschauung, das sich im Zugriff des schwarzen Handschuhs um das weiße Handgelenk zeigt. Zugleich jedoch erscheint in der Doppelfigur Ritter/„Krokodilsdrache“ die Umkehrung der Bedrohungssituation durch die eigenen Triebe indirekt mitgedacht. Letztlich kann man im Bildzusammenhang mit Böcklins überzeichneter Typisierung der Protagonisten einen fast spöttischen Hinweis auf das Gefangensein in einer Rollenzuweisung sehen, sei diese nun naturwissenschaftlich-evolutionär begründet und/oder durch kulturelle Prägungen legitimiert. Ausgehend von einer Episode der klassischen Dichtung gestaltet Böcklin *Ruggiero befreit Angelika*, also den Topos von Fleisch und Eisen, als eine bildliche Engführung verschiedener Gedankenfiguren und Denkhorizonte: natur-, sozial- und geisteswissenschaftliche Diskurse überlagern und überschneiden sich mit dem als Leitbild männlicher, nationalistisch-deutscher Identität verstandenen heroischen Gerüsteten. Wie bei bereits diskutierten, scheinbar außerhalb der Zeit stehenden Gerüsteten, etwa bei Hans von Marées, lässt sich auch bei Böcklin auf den zweiten Blick die Anreicherung der Trias des schwarzen Gerüsteten, des kopflosen „Krokodilsdrachens“ und der weiblichen Aktfigur mit zeitgenössischen Vorstellungen und Konzepten und damit eine Aktualisierung des Rüstungsmotivs erkennen.

Innerhalb der darwinistischen Gedankenfigur bleibt der Daseinskampf jedoch ein Argument von zeitloser, weil auf evolutionäre Kontinuität gegründeter Gültigkeit, und steht in diesem Sinne der Vorstellung des überzeitlich deutschen, heroischen Gerüsteten nicht fern. Eine Schnittmenge beider Vorstellungshorizonte besteht also im Bild des gerüsteten Kampfes, das einem zeitlosen, inneren Movens der Männlichkeit Gestalt verleiht. Ange deutet, aber letztlich unbeantwortet bleibt in Böcklins Gemälde damit die Frage, inwie-

⁵⁷³ Eine Parallele findet dieser aggressive ‚Umschwung‘ in Darwins in *The Descent of Man* formulierter Theorie der geschlechtlichen Zuchtwahl (der Konkurrenz des männlichen Teils einer Spezies untereinander um die besten Fortpflanzungschancen). Dort wird, wie Sabine Mehlmann zeigt, eine kausale Verknüpfung zwischen der aggressiven sexuellen Rivalität und der Höherentwicklung der Gattung hergestellt, die männliche ‚Begierde‘ und ‚Leidenschaften‘ zu positiven und Überlegenheit erzeugenden ‚Geschlechtscharakteristika‘ werden lässt. Vgl. Mehlmann 2008, S. 41–43.

fern das Verhalten des gerüsteten Streiters und sein Kampf um die Frau eher als fehlgeleitete Ritterlichkeit oder als biologischer Reflex zu verstehen ist oder diese womöglich ineinander umschlagen. Ebenso lässt die Anordnung offen, ob sich die Wirkmacht der Ritterlichkeit gegen die des evolutionären Daseinskampfes ausspielen lässt, oder ob sich beide vielmehr gegenseitig bekräftigen, überblenden oder sich der Daseinskampf in der aufgewerteten Einrüstung tarnt. Die hierarchische Geschlechterordnung bleibt dabei von jeder Revision ausgenommen, vielmehr zementiert die Doppelstruktur männlicher kultureller Hoheit und evolutionärer Bestimmung die Zuordnung des Weiblichen zum bloßen Fleisch. Böcklins Bildfindung bringt damit Gesichtspunkte vor, mit denen sich auch nachfolgende Generationen noch intensiv auseinandersetzen, ohne aber eine explizite Entscheidung zwischen ritterlich-geistiger oder evolutionärer Bestimmung des Mannes anzubieten. Er fächert die Positionen auf – in der distanziert-satirischen Haltung eines Beobachters, der das Getümmel und Gerangel nicht nur der Phantasiewesen, sondern auch der weltanschaulichen Haltungen an sich vorbeiziehen sieht. Die mehr oder weniger bezähmten Leidenschaften des Bildpersonals, die der Rahmen der mythologischen Historie gerade noch zu bannen vermochte, konnten sich Böcklins Rezipienten – den Betrachtern der Ritterszenarien von Diez nicht unähnlich – aus distanzierter Nähe, genussreich und über die materiale Semantik des Männlichen und Weiblichen vor Augen führen.

Materialisierte Geschlechterdifferenzen bei Max Slevogt, Lovis Corinth und Hans Thoma

Frau Aventure (ABB. 55), eine in ihrem Oszillieren von Gewalt und Verführung singuläre Variante des Fleisch und Eisen-Topos, stammt von Max Slevogt (1868–1932).⁵⁷⁴ Der fokussierte Blick auf die Darstellungen von Fleisch und Eisen lässt im Sujet dieses kurz vor der Jahrhundertwende entstandenen Gemäldes eine szenische Fortentwicklung der Bildentwürfe sowohl von Millais wie auch von Böcklin erkennen. Auch wenn sich das Sujet dem Titel *Frau Aventure* zufolge eher im mittelalterlichen Kontext situiert, spricht wie auch bei Millais und Böcklin nur der Harnisch für diese zeitliche Einordnung, die durch keine weiteren mittelalterlichen Motive unterstützt wird. Waren bei Millais und Böcklin Aktfigur und Geharnischter in einer Anordnung vorgeführt worden, die eine Konfrontation anlegte, aber noch nicht eskalieren ließ, so schildert Slevogts Gemälde auf zwei Figuren beschränkt ein tatsächliches Handgemenge: Akt und Geharnischter sind eng in das

⁵⁷⁴ Slevogt erhielt seine künstlerische Ausbildung in München und Paris und war in München und ab 1901 in Berlin tätig. Mit einer ähnlichen Berufsbiographie (auch Slevogt studierte an der Münchner Akademie u.a. bei Wilhelm von Diez) und künstlerischen Haltung wie Trübner und Corinth stand Slevogt diesen auch durch die gemeinsame Mitgliedschaft in der Münchner Secession seit ihrer Gründung 1892, der Freien Vereinigung (1894) und der Berliner Secession (ab 1902 mit Corinth im Vorstand unter dem Präsidenten Max Liebermann) nahe. Vgl. Nicole Hartje-Grave, Max Slevogt – Biografie, in: Ingrid Mössinger (Hg.), *Max Slevogt. Malerei und Grafik*, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, Leipzig 2011, S. 8–18.

Bildfeld eingepasst und scheinen sich, wie der gras- und blumenbewachsene Untergrund andeutet, in einer Freilichtsituation zu befinden. Bis auf den Lichtstreifen im linken oberen Bildfeld herrscht Dunkelheit, in der das helle Inkarnat und die Glanzlichter auf der Rüstung von einer außerhalb des Bildraumes liegenden Lichtquelle erhellt aufflackern. Der die gesamte Leinwandhöhe durchmessende Geharnischte ergreift mit eisern behandschuhten Händen das nackte Fleisch der Frau, die über sein im Ausfallschritt an den vorderen Bildrand gestelltes Bein nach hinten kippt (es bleibt unklar, ob dieses das rechte oder linke Bein darstellen soll). Da ihre Beine auf Oberschenkelhöhe durch den Bildrand überschritten werden, scheint die rötlich-blond Gelockte beinahe im Griff des Ritters zu schweben. Ihr zurückgeworfener Kopf mit geschlossenen Augen kommt durch die Kippbewegung auf der Höhe der durch die hellen Lichtreflexe hervorgehobenen Brust-, Schulter- und Beinpanzerung zu liegen. Den Kontrast von sinnlich-weichem Fleisch und Eisen variierend, fällt die üppige Lockenkaskade entlang der eisernen Beinschiene zu Boden und stellt mit den ebenfalls hellroten Lippen die farbliche Verbindung zu dem am vorderen Bildrand blühenden orangeroten Liliengewächs her. Die an einen gotischen Harnisch angelehnte, spitze und gekrümmte Form des eisernen Schuhs an der vorderen Bildgrenze, der die Anmutung einer Klaue besitzt, lässt die Assoziation einer archaisch-animalischen Raubszene zu. Der ‚Klauenschuh‘, die spitzen Grate der Beinschienen und die gepanzerten Handschuhe bauen sich zum im Wortsinn umfassenden Bedrohungspotenzial für die weibliche Figur auf, die diesem mit bloßem Körper begegnet.

Die Bewegungshaltung und -absicht der Aktfigur lässt sich nicht eindeutig bestimmen, vielmehr pendelt sie zwischen zwei Gegensätzen: Einerseits scheint sie im Arm des Geharnischten zu liegen, sich mit zurückgelegtem Kopf und geschlossenen Augen in einer lasziven Pose anzubieten und ohne seinen festen Halt zu Boden zu gehen. Andererseits deuten die auf Höhe ihres Halsansatzes überkreuzten Hände einen Abwehrgestus an. Durch die Schiefelage erscheint sie in ihrer Bewegungsfähigkeit jedoch so eingeschränkt, dass sie dem schraubstockartigen Eingespant-Sein zwischen den von oben und unten zupackenden Eisenpranken nur wenig entgegenzusetzen hat. Der Eindruck gewalttätiger Auseinandersetzung wird dadurch verstärkt, dass jeweils diejenigen Körperteile betont werden, mit denen die Angriffshandlungen vollzogen werden und auf die Letztere sich richten. Die männliche Figur taucht aus unbestimmtem Zwielflicht auf und ist wesentlich durch die gerüsteten Gliedmaßen dargestellt, die das zangenartige Zupacken ausführen und über die der weibliche Körper ins Wanken gerät. Das Körpervolumen des Rumpfes und auch das zweite Bein bleiben im Dunkel verborgen. Die Erscheinung der weiblichen Figur dagegen ist auf Rumpf und Kopf, die Träger der körperlichen Schlüsselreize konzentriert.

Direkt vergleichbar mit Böcklins *Ruggiero befreit Angelika* ist nicht nur der eiserne Griff der dunklen Handschuhe ins helle Fleisch, sondern auch das Verbergen der männli-

chen Physiognomie: Das hinabgewandte Gesicht wird größtenteils vom Helmvisier, die Partie zwischen äußerster Nasenspitze und Kinn von einem wilhelminisch anmutenden Schnauz- und Backenbart bedeckt. So tritt nicht nur die weibliche, sondern auch die männliche Figur entindividualisiert auf. Die im Dunkel aufblitzenden Körperoberflächen, der enge Bildausschnitt, den die Dynamik der Figuren zu sprengen scheint, und die Anonymität der Protagonisten sind Elemente, die die im Fleisch und Eisen-Topos bereits angelegte Spannung im Aufeinandertreffen der Geschlechter weiter steigern. Mehr noch als Böcklins Gemälde von erzählerischen Verweisen befreit, die die Nacktheit der Frau und das Handeln des Geharnischten begründen könnten, erscheint das Gemälde als Momentaufnahme des fatalen Zusammentreffens. Doch was begründet diese Eskalation und wie lässt sich einordnen, was eine irritierende und verstörende Wirkung erzeugt?

In den Beschreibungen dieses Aufeinandertreffens fällt die Beurteilung der Situation zwischen Gerüstetem und Akt disparat aus.⁵⁷⁵ Darin zeichnet sich ab, dass in die Einschätzung der Art des Zusammentreffens subjektive Projektionen des Betrachters einfließen und beide Auslegungsmöglichkeiten – die Verführung des Ritters und der Überfall auf die Aktfigur – im Gemälde angelegt sind. Ebenso wurden bislang mit dem Titel unterschiedliche Interpretationsansätze verbunden, die die Bedeutung des Begriffs Abenteuer kaum berücksichtigen und nur vage mit der konkreten Darstellung verknüpfen. Einerseits bedeutet der aus dem Altfranzösischen und Mittelhochdeutschen stammende Begriff „âventiure“ primär „Zufall“ oder „Geschick“ und wird in der altfranzösischen Verwendung im Kontext des höfischen Romans vom „willkürlichen Geschick, das dem Helden zustößt“ verschoben zu „eine[r] von ihm aus eigenem Antrieb gesuchte[n] und [...] für ihn allein bestimmte[n] gefahrvolle[n] Bewährungsprobe, in der er durch ethisch motivierte ritterliche Waffentat seine Defizienz überwindet und stufenweise zum Garant einer sinn erfüllten Ordnung aufsteigt.“⁵⁷⁶ In Wolfram von Eschenbachs *Parzival* bezeichnet „âven-

⁵⁷⁵ Beispielhaft und in ihren Erklärungsversuchen korrekturbedürftig: Ausst.-Kat. München 1995, S. 87, Kat.-Nr. 21: „Denkt man zunächst an eine typische Frauenraubgeschichte, [...] so besagt der Titel gerade, dass die Frau offenbar auf der Suche nach dem Mann war – Frau Abenteuer – und dieser sich so zu dem scheinbar gewaltsamen Angriff gedrängt sehen musste. Als Muse der mittelalterlichen höfischen Dichter [...] ist Frau Aventure die Frau, die genommen werden möchte. So wirkt auch Slevogts nackte Frau weniger hilflos als vielmehr verführerisch und verlockend.“

Eine assoziative Deutung schlägt vor: „Der Tod erscheint bei Slevogt symbolisch verschlüsselt in Gestalt eines geharnischten Ritters in *Frau Aventure*, 1894 [...]. In *Frau Aventure* steigert Slevogt den dualistischen Kampf zwischen Leben und Tod, indem das Nackte dem Geharnischten ausgesetzt wird. Der würgende Griff des Ritters betont das unabwendbare Ausgeliefertsein an eine überindividuelle Macht. Zugleich erhält das Thema eine ausgesprochene erotische Dimension, indem das Weibliche in seiner Körperlichkeit gezeigt wird und umso ungeschützter erscheint.“ Beate Reifenscheid, Slevogt – Von der Akademie zu ‚möglichen Welten‘, in: Ernst-Gerhard Güse, Hans-Jürgen Imiela, Bertold Roland (Hg.): *Max Slevogt. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Saarländermuseum Saarbrücken und Landesmuseum Mainz, Stuttgart 1992, S. 10–23, S. 15–16. Für eine weitere knappe Lesart, die hier nicht verfolgt wird, vgl. Künkler 2012, S. 280–281; sowie: Ingo Borges, Der Schock des Realen, in: Felix Krämer (Hg.), *Geschlechterkampf. Franz von Stuck bis Frieda Kahlo*, Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt am Main, München 2016, S. 158–164, S. 162; Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2016, S. 330.

⁵⁷⁶ Ingrid Kasten, *Aventure (âventiure)*, in: *Lexikon des Mittelalters*, 10 Bde., Bd. 1, München 2002, Spalte 1289 (1. Altfranzösisch).

tiure“ wiederum „Kampf“, „Gefahr“ oder „Schicksal“.⁵⁷⁷ Andererseits tritt dort aber auch die personifizierte Frau Aventure auf (9. Buch, 433,7), die mit dem Erzähler des *Parzival* in ein Gespräch tritt, so dass eine Metaebene zur eigentlichen Erzählung um den titelgebenden Helden eingeführt wird.⁵⁷⁸ In dieser Funktion wurde die Figur Frau Aventure auch in der Dichtung des 19. Jahrhunderts wieder aufgenommen, beispielhaft in Joseph-Victor von Scheffels *Frau Aventure. Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit* (1863).⁵⁷⁹ Diese Lieder entstanden, wie der Autor im Vorwort schildert, dank seiner Inspiration durch das Erscheinen einer walkürenähnlichen Dichtermuse unter Moritz von Schwind's Wartburg-Fresken.⁵⁸⁰ Wie viele der Werke von Scheffels (u. a. *Der Trompeter von Säckingen* und *Ekkehard*) wurde auch *Frau Aventure. Lieder aus der Zeit Heinrich von Ofterdingens* dank der deutschtümelnden Untertöne durch das wilhelminische Bildungsbürgertum intensiv rezipiert.⁵⁸¹ Auch Slevogt dürfte mit der titelgebenden Publikation der *Frau Aventure* vertraut gewesen sein, die u.a. durch Anton von Werner illustriert wurde.⁵⁸²

Die verschiedenen Bedeutungs- und Konnotationsebenen des Gemäldetitels werfen ein Licht auf die Ambivalenz des Bildgeschehens. Dieses stellt die Frage nach dem eigentlichen Opfer, dem angesichts der weiblichen Nacktheit wehrlosen Mann oder der angesichts der Gewalttätigkeit des Geharnischten völlig unterlegenen Frau, und damit die Frage nach den Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern.⁵⁸³ Slevogts Titel lässt sich als Anhaltspunkt für die Einordnung des Bildgeschehens einerseits als ‚Frau als Aventure‘ verstehen: die Frau als Geschick und Bewährungsprobe, der sich der Gerüstete zu stellen hat. Dies entspräche einem klassischen Sujet der Ritterlichkeit, welche sich – wie auch in den Beispielen von Millais, Dicksee und Böcklin zumindest vorgeblich – in der Tugendhaftigkeit gegenüber der Frau und *damsel in distress* manifestiert. Wie bereits gesehen besteht die moralische Herausforderung in der Selbstkontrolle, d. h. dem Widerstehen des Gerüsteten gegen alle offensichtlichen körperlichen Reize der Schutzbe-

⁵⁷⁷ Vgl. Volker Merstens, Aventure (âventiure), in: *Lexikon des Mittelalters*, 10 Bde., Bd. 1, München 2002, Spalte 1289–1290 (2. Mittelhochdeutsch).

⁵⁷⁸ Vgl. Joachim Bumke, *Wolfram von Eschenbach*, 8., völlig neu bearbeitete Ausgabe, Stuttgart und Weimar (Sammlung Metzler, 6), S. 207.

⁵⁷⁹ von Scheffel 1902. Im Vorwort wird die Personifikation eingeführt als „die vielgekannte und vielgenannte Freundin streitbarer und minnefreudiger Jugend, ein Weib schier göttlichen Ursprungs und Ansehens, das mit großer Gefolgschaft rauschenden Umzug hielt durch die Lande und die Welt mit Speerkrach, Reigenlust und süßem Getön erfüllte.“ S. VII. Doch mit der Moderne, „seitdem der Geschütze Knall, der Maschinen Hammerschlag und des Dampfwagens Pfiff die Lüfte durchschüttert, ist der hehren Frau Getöse verstummt; auf städtischem Asphaltpflaster und in Eisenbahnhöfen wird sie nicht gesehen.“ S. VIII.

⁵⁸⁰ Vgl. von Scheffel 1902, S. IX.

⁵⁸¹ Vgl. Manfred Fuhrmann, Scheffels Erzählwerk: Bildungsbeflissenheit, Deutschtümelei, in: ders.: *Europas fremd gewordene Fundamente. Aktuelles zu Themen aus der Antike*, Zürich 1995, S. 140–156.

⁵⁸² Die hohe Zahl der Auflagen spricht für den Verbreitungsgrad der Publikation, so die zitierte 19. Auflage von Scheffel 1902.

⁵⁸³ Im Katalog des Städel: „Der mittelhochdeutsche Titel Frau Aventure, „Frau Abenteuer“, bezeichnet eine aus dem Minnesang bekannte Muse. In der sinnlichen Ergebenheit der Frau und der stürmischen Besitzergreifung des Mannes spiegeln sich stereotype Geschlechterrollen.“ Max Hollein und Felix Krämer (Hg.), *Kunst der Moderne 1800–1945 im Städel Museum*, Ostfildern 2011, S. 177.

dürftigen. In Slevogts Gemälde besteht jedoch die Abweichung in einem wenig ritterlichen und beunruhigenden Moment: Alle Tugend und Moral scheinen aufgehoben, doch lässt sich keine Motivation für die Brutalität des Handelns aus der dargestellten Situation erschließen. Worin liegt also der Grund für die Eskalation, bei der die Rettung zur Gewaltphantasie kippt – in einem fatalistischen Verständnis der zur Provokation gewordenen Weiblichkeit? Andererseits lässt sich Slevogts Titel mit der Dichtermuse Frau Aventiure so verstehen, dass auf einer verallgemeinerten Ebene die Auseinandersetzung zwischen Künstler und dessen Inspirationsquelle nahegelegt wird. Die Darstellung einer Aktfigur widerspricht der Darstellung einer Muse nicht, bestand im ausgehenden 19. wie in den vorhergehenden Jahrhunderten eine direkte Verbindung zwischen der – nicht nur mythologischen oder allegorischen, sondern der leibhaftigen – Muse und dem (Akt-)Modell des Künstlers. Das künstlerische Ringen mit der Muse, dem Modell und letztlich dem künstlerischen Werk versteht sich als Bestandteil des künstlerischen Schaffens, der immer auch erotisch konnotiert war, aber Teil der traditionell als geistig-intellektuell aufgefassten Arbeit blieb. Doch forciert der Ritter, dessen Figur wie bereits gezeigt die Vorstellung des Künstler-Ritters beinhalten konnte, anstatt des Ringens mit der Muse bei Slevogt nicht ihr Niederringen?

Ein bereits angeführtes Gemälde, das sich gleichermaßen des Topos' von Fleisch und Eisen bedient, legt eine positive Verbindung zwischen dem Künstler und seiner Inspirationsquelle nahe. In Corinths *Der Sieger* (ABB. 40), das als Doppelbildnis im Kostüm den Maler als Gerüsteten und seine Frau als Inspiration, Verheißung und Belohnung vorstellt, wird wie bei Slevogt ein ungleich gewichtetes Verhältnis der Geschlechter thematisiert.⁵⁸⁴ Doch so sehr die Rüstung mit kriegerischer Aktivität und gewaltsamer Durchsetzungskraft konnotiert ist, wirken sich diese in Corinths *Sieger*-Gemälde nicht auf seine unbewehrte Frau aus. Als sinnliche Muse und Modell zahlreicher Gemälde sowie Ehefrau, Mutter und Hüterin eines durchaus konservativen Haushalts wird der halb Entblößten eine andere Rolle zugewiesen. Indem Charlotte Berend-Corinth in ihrer teilweisen Nacktheit zwar provokant dargestellt, aber mit dem in die Rüstung gehüllten Corinth und ihrem fließend drapierten Kleid das Element der Verkleidung bzw. des historischen Kostüms eingeführt wird, erhält ihre Figur einen Zwischenstatus: Dieser changiert zwischen dem Porträt der realen Person mit ihrem dem Betrachter vorgeführten, aber doch Corinth vorbehaltenen Körper, und der eine allegorisch-sinnbildliche Ebene andeutenden Figur, die den Lorbeerkranz des Siegers in den Händen hält. In Relation zu Slevogts titelgebender Muse wird deutlich, welche unterschiedlichen Typen und Vorstellungen der individuellen Frau, der Weiblichkeit und des weiblichen ‚Geschlechtscharakters‘ mit Hilfe des

⁵⁸⁴ Vgl. zum Gemälde *Der Sieger* auch Kap. III 4. Ausführlich aus soziologischer Perspektive zur „bürgerlichen Künstlerehe von Lovis Corinth und Charlotte Berend-Corinth“ sowie zur Interpretation des *Siegers*, vgl. Künkler 2012, S. 203–249, 250–261.

Fleisch und Eisen-Topos' darstellbar wurden: So thematisiert Corinths Gemälde die individuelle Aktfigur als Kraftquelle und Bestätigung des Künstlers und setzt sie zugleich als visuellen Reiz für den Betrachter des Gemäldes ein. In dieser Funktion bleibt die weibliche Figur Corinth ebenso wie dem Betrachter klar subordiniert.⁵⁸⁵ Einen deutlichen Gegensatz bildet die Situation bei Slevogt: Wenngleich auch hier die Assoziation zur Muse nahegelegt wird, ist diese weit entfernt von der positiven inspirierenden Herausforderung. Die Wankende bei Slevogt ist ausschließlich auf ihre anonyme Körperlichkeit, das bloße Fleisch reduziert, und nicht wie der anschnieg-sam-lasziv inszenierte Halbakt Charlotte Berend-Corinths im *Sieger-Doppelbildnis* durch ihren gerüsteten Beschützer, durch die von der bürgerlichen Moral sanktionierte eheliche Verbindung und den auf die Allegorie verweisenden Darstellungsmodus' abgesichert.

Das Gemälde *Frau Aventure* lässt offen, auf welche Weise und aus welchem Grund freiwillige Ergebenheit und gewalttätige Aggression eine undurchdringliche Liaison eingehen. Und ebenso steht damit in Frage, wieso Slevogt der Kippfigur zwischen der Frau Aventure als Muse und der Frau als schicksalhaftem Abenteuer eine Gestalt verlieh, deren bildliche Eigenschaften sich von denen der zuletzt besprochenen Figuren klar unterscheiden: Im flackernden Licht taucht der zurücksinkende Körper mit unklarem Kontur und ungleichmäßigem Inkarnat auf, wobei das Zwielicht vor allem die bläulichen Anteile der Körperfarbe hervortreten lässt. In Rubens' bekannter Münchner *Krönung des Tugendhelden* (ABB. 41), in der sich die Körper der den Siegerkranz überreichenden Victoria und des im antikischen Harnisch auftretenden Helden ebenfalls eng und direkt gegenüberstehen, spiegeln sich nicht nur die warmen Farbtöne im Harnisch. Auch der metallische Schimmer der Rüstung erscheint im Inkarnat des weiblichen Rumpfes als intensiver bläulicher Reflex und betont den Austausch der beiden Figuren. In Slevogts irritierender Szene wird die positive gegenseitige Ergänzung ausgeschlossen. Der leicht ockerbräunliche Ton, der die breiten und groben Gesichtszüge der Aktfigur überzieht, ist weit entfernt von vornehmer Blässe. Auch in den Hinweisen auf die körperliche Anstrengung zeigt sich die Differenz zu einem Ideal des Weiblichen, das vom Sinnlich-Leiblichen abstrahiert. Damit ist die malerische Erscheinung der *Frau Aventure* am ehesten der ‚lebensnahen‘ weiblichen Figur bei Millais vergleichbar. Aller nicht idealisierten Erscheinung zum Trotz bleibt der Eindruck des „sinnlichen Flimmer[s]“⁵⁸⁶ bestehen. Doch wird der positive Aspekt der weiblichen Attraktion, Inspirations- und Verführungskraft, in eine

⁵⁸⁵ Im Sujet des Frauenraubs, mit dem sich Corinth von Jahrhundertbeginn bis in die Kriegsjahre beschäftigte, wird die Dominanz des Mannes als auf Gewalt basierend thematisiert. In Auseinandersetzung mit Rubens' *Raub der Töchter des Leukippos*: Lovis Corinth: Frauenraub, 1904, Öl auf Leinwand, 102 x 125 cm, Verbleib unbekannt; Kriegsbeute, 1911, Öl auf Leinwand, 90 x 70 cm, Stiftung museum kunst palast, Düsseldorf. In afrikanischem Setting verarbeitete Slevogt das Sujet als: Frauenraub, 1905, Öl auf Leinwand, 181,5 x 131 cm, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover. Abb. in: Ausst.-Kat. München 1995, S. 108.

⁵⁸⁶ Schmidt-Linsenhoff 1978, S. 258.

provozierende Herausforderung auf physischer und moralisch-intellektueller Ebene umgewandelt, die durch die ‚fragmentierte‘ und ‚kopfstehende‘ Inszenierung des Körpers zusätzlich negativ konnotiert erscheint: zwielichtig, ruchlos und darin die männliche Selbstkontrolle an ihre Grenzen führend. Auch die misogyne Aggression der männlichen Gestalt wird mit deren würgendem Griff ins Extrem gesteigert. Letztlich scheint Slevogts kaum mehr im Modus der Historie zu beschreibende *Frau Aventure* die bildlichen Gewaltphantasien der Lustmorddarstellungen der 1910er- und 1920er-Jahre von George Grosz oder Otto Dix vorwegzunehmen, die ganz im zeitgenössischen Leben angesiedelt werden.⁵⁸⁷

Problemfall Frau: der weibliche ‚Geschlechtscharakter‘

Die Leerstelle, die Slevogts *Frau Aventure* für die Einordnung des Eskalationszustands lässt, wird im Kontext der Diskurse um die ‚Geschlechtscharaktere‘ im ausgehenden 19. Jahrhundert verständlich. Genauer erweist sie sich mit Blick auf die Konzepte von Weiblichkeit als eine nur scheinbare Leerstelle – denn, extrem verkürzt gesprochen, betrifft die Problematik zeitgenössischen Vorstellungen zufolge die Frau als solche. In der *femme fatale* könnte man das bekannteste und wohl langlebigste Produkt der Weiblichkeitsentwürfe des *fin de siècle* sehen, doch offenbart sich dem Blick auf die Figur der gefährlichen Verführerin nicht die Reichweite der in Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften geführten Diskurse um die Geschlechterfrage und deren in allen Ebenen und Medien von Populär- und Hochkultur thematisierten Folgen. Das zentrale Konstrukt der Diskurse, der sogenannte ‚Geschlechtscharakter‘, entstand „im medizinisch-anthropologischen Diskurs an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert“⁵⁸⁸ und stieg im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer höchst einflussreichen Denkfigur und letztlich zum Ideologem auf.⁵⁸⁹ Wie insbesondere die Forschungen Claudia Honeggers zeigen, wurden anatomisch-morphologische Unterschiede von Mann und Frau zum Ausgangspunkt der Differenzierung zwischen dem Männlichen und zugleich Allgemein-Menschlichen und dem Weiblichen.⁵⁹⁰ Parallel zu den Identitätsdiskursen der Aufklärung – und deren Gleichheitspostulat wieder eingrenzend – entstand so eine weibliche Sonderanthropolo-

⁵⁸⁷ Vgl. Anne Vieth, Lustmord und Prostitution, in: Felix Krämer (Hg.), *Geschlechterkampf. Franz von Stuck bis Frieda Kahlo*, Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt am Main, München 2016, S. 196–203; Kathrin Hoffmann-Curtius, *John, der Frauenmörder*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Stuttgart 1993 (= Im Blickfeld).

⁵⁸⁸ Mehlmann 2008, S. 39.

⁵⁸⁹ Zum historischen Begriff der „Geschlechtscharaktere“ und zur sozialhistorischen Perspektive ihrer Durchsetzung vgl.: Karin Hausen, Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.), *Sozialgeschichte in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, Stuttgart 1976, S. 363–393.

⁵⁹⁰ Vgl. Honegger 1991, bes. S. 104–212. Als Überblick über die Positionen der Geschlechterfragen und die daran anschließenden pathologischen Befunde vgl. Schmersahl 1995.

gie.⁵⁹¹ Diese beschrieb die körperliche Organisation, die ‚Natur‘ der Frau zum einen als Devianz vom Leitmodell des Männlichen, zum anderen stellte sie eine direkte Analogie zwischen physiologischen und psychologischen Eigenschaften und Fähigkeiten her. Für den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ ergaben sich aus diesem Analogieschluss die Unterwerfung der Frau unter die Fortpflanzungsfähigkeiten ihres Geschlechts und eine von Passivität, Schwäche (auch im Sinne von Unselbstständigkeit, Beeinflussbarkeit und geringer Kontrolliertheit), Sensibilität und Emotionalität geprägte ‚Natur‘. Die bis Mitte des 19. Jahrhunderts etablierte Gynäkologie definierte und bestätigte fortan als ‚Wissenschaft vom Weibe‘ die Abhängigkeit der Frau von ihrer Biologie, ihrer Sexualität und ihrem Körper, „während der Mann zunehmend als unabhängig von seiner Körperlichkeit und seiner Sexualität imaginiert wurde und damit Kulturfortschritt repräsentieren konnte.“⁵⁹² Etabliert war damit nicht nur eine Normalität generierende Ordnung, sondern auch eine Rangordnung, die die naturgegebene Unhintergebarkeit der männlichen Vorrangstellung behauptete und die soziokulturelle Verortung der Frau in der Sphäre des privaten Lebens als Mutter und Ehefrau festschrieb – wie sie sich beispielhaft in Corinths Doppelbildnis *Der Sieger* manifestiert. Im selben Zeitraum begann wie im Zusammenhang mit Böcklin erläutert der Siegeszug des Darwinismus in Wissenschafts- und Geistesgeschichte. Insbesondere im zweiten Hauptwerk Darwins, *The Descent of Man* (1871), wird die körperliche wie geistig-intellektuelle Unterlegenheit der Frau, zu deren Beleg etwa phrenologische Vergleichsdaten herangezogen wurden, als Konsequenz der evolutionären Entwicklung dargestellt: Demnach führt infolge der geschlechtlichen Zuchtwahl alleine die zwischenmännliche Konkurrenz um die Fortpflanzungschancen zur allmählichen Höherentwicklung der Gattung, während dem weiblichen, von keiner innergeschlechtlichen Konkurrenz betroffenen Teil wiederum eine passiv-indifferente Rolle zugewiesen wird.⁵⁹³

In der Ausprägung, Verfestigung und Verteidigung des Kanons der ‚normalen Geschlechtscharaktere‘ wurden zugleich deren Gegenbilder konturiert. Neben der intensiven Diskussion der Homosexualität war das zunächst auf den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ begrenzte Krankheitsbild der Hysterie im ausgehenden 19. Jahrhundert ein Musterbeispiel für die Pathologisierung der Abweichungen von den ‚Geschlechtscharakteren‘. Gemeinhin wurde soziale, psychische und/oder sexuelle Devianz als Anzeichen der Degeneration und Krankheit zum Kernthema von Medizin und Psychiatrie. Richard von Krafft-Ebing, Pionier der Psychiatrie, verfasste mit der *Psychopathia sexualis* (1886) ein in zahllosen Auflagen erscheinendes Standardwerk der Sexualpathologie. Dieses konstru-

⁵⁹¹ Zur veränderlichen Konstruktion „männlicher Hegemonie“ seit dem späten 18. Jahrhundert vgl. Klinger 2008, Mehlmann 2008.

⁵⁹² Schmersahl 1995, S. 316.

⁵⁹³ Vgl. Mehlmann 2008, S. 41–43.

ierte einen „wirkmächtige[n] sexuellen Trieb“, der „zur Grundlage des gesamten individuellen und sozialen Daseins erklärt und zugleich als beständige Gefahrenquelle für die geistige und körperliche Gesundheit der Individuen und der Bevölkerung inszeniert“⁵⁹⁴ wurde. Während – wie bereits in vorausgehenden Konzepten – sich der Mann von seiner aggressiven und starken Sexualität distanzieren kann, wird dagegen nach Krafft-Ebing die Psyche des weiblichen Wesens gänzlich von seiner Sexualität eingenommen.⁵⁹⁵ In dem Maße, in dem sich an der per se als ‚Geschlechtswesen‘ definierten Frau eine ‚Triebhaftigkeit‘ zeigte, die über die Erfüllung ihrer (ehelichen) Fortpflanzungsleistung hinausreichte, wurde diese pathologisiert – und zwar nicht nur als Gefahr für den einzelnen Mann, sondern für die gesamte gesellschaftliche Ordnung. Neben Krafft-Ebing stehen viele weitere Autoren des ausgehenden 19. Jahrhunderts für eine Natur- und Humanwissenschaften sowie Philosophie und Soziologie (oder ihre pseudowissenschaftlichen Varianten) verknüpfende Herangehensweise an die Geschlechterfrage, die wie Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903) oder Paul Julius Möbius’ *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* (1900) auch aufgrund der an Einfluss gewinnenden Emanzipationsbewegung in dezidiert misogynen Publikationen mündete.

Zuletzt sind im Zusammenhang der ‚Geschlechtscharaktere‘ die Schriften Schopenhauers und Nietzsches zu nennen. Diese zeigten im ausgehenden 19. Jahrhundert enorme Wirkung und besaßen unter den bisher genannten Positionen wohl die unmittelbarste Schnittstelle zur bildenden Kunst, Literatur und Musik.⁵⁹⁶ Auffallend sind die aus philosophischer Perspektive formulierten, aber in ihrem Tenor etwa den Aussagen der *Psychopathia sexualis* eng verwandten Thesen: Schopenhauer vertritt in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Kap. 44 *Metaphysik der Geschlechtsliebe*) sowie *Parerga und Paralipomena* (*Über die Weiber*) eine Haltung, die die Frau als geistlos, als bloße Materie und dem Geschlechtstrieb verpflichtet abwertet und ihr Dasein auf das Aufgehen in der Gattung und deren inhärenten Drang des Fortlebens festlegt. Dem männlichen Part bleibt vorzugsweise der Entzug aus der Sphäre der Sinnlichkeit. Aus dem vielfältigen Gedankenspektrum Nietzsches, der sich intensiv mit der aktuellen Psychologie, Neurologie und Psychiatrie beschäftigte, lässt sich die pejorative Belegung des Weiblichen und der verweiblichten Kultur anführen, gegen welche sich seine Forderung nach Männlichkeit und Heroentum richtete.⁵⁹⁷ Ebenso standen die mit moralischen Grenzfragen verbundenen Topoi vom Willen zur Macht, von der Akzeptanz der Amoral bis zum Verbrechen und des dionysi-

⁵⁹⁴ Mehlmann 2008, S. 43.

⁵⁹⁵ Vgl. Schmiersahl 1995, S. 318; Mehlmann 2008, S. 44–45.

⁵⁹⁶ Auf die Positionen Schopenhauers und Nietzsches zur Frau und Weiblichkeit nur andeutungsweise eingegangen werden, einführend vgl. Eschenburg 1995, S. 23–37.

⁵⁹⁷ Vgl. Urte Helduser, *Geschlechterprogramme. Konzepte der literarischen Moderne um 1900*, Köln, Weimar und Wien 2005, S. 88–90, 110–114; Stegmaier 2011, S. 95–97.

schen Rauschzustands für einen breiteren Vorstellungshorizont, der seit den 1890er-Jahren intensiv rezipiert und diskutiert wurde.⁵⁹⁸

Bereits im kursorischen Überblick wird deutlich, dass die Vorstellung von den ‚Geschlechtscharakteren‘ und besonders des Weiblichen in ein engmaschiges Netz an Zuschreibungen eingebunden war. Durch die Überschneidungen und Vermischungen einzelndisziplinärer Positionen und der Verquickung von qualitativen und normativen Aussagen formierte sich rund um die polarisierten ‚Geschlechtscharaktere‘ ein Schwerpunkt in den zeitgenössischen Diskursen, dessen Echo bis in die Gesellschafts- und Kulturkritik hallte. Im Typus der *femme fatale*, dem Gegenbild der tugendhaften, häuslichen Ehefrau in der bürgerlichen Liebes- und Lebensgemeinschaft, wurde teils plakativ verkürzt, was je nach Auffassung den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ an sich oder eine seiner pathologischen Varianten kennzeichnete. Während die (geschlechter-)rollenkonforme Frau kaum die literarische und bildkünstlerische Phantasie befeuerte, wurde mit der intensiven Bearbeitung des Geschlechterdiskurses durch die Künste die zugleich verlockende wie schicksalhaft-bedrohliche Frau nationenübergreifend zum brisanten Thema und anhaltenden Faszinosum. Dargestellt wurde die *femme fatale* zumeist im Rekurs auf bekannte Frauenfiguren des Alten Testaments und der antiken Mythen und Erzählungen (Salome, Judith oder Delila, die Sphinx oder Circe), die zugleich das vermeintlich naturbedingte und zeitlose, ewig gleiche Wesen des Frauentypus‘ beglaubigten. Für diesen Zusammenhang lassen sich beispielhaft Werke von Franz von Stuck anführen⁵⁹⁹, aber auch Corinth beschäftigte sich in seiner Münchner Zeit erstmals mit der Thematik, und dies bezeichnenderweise am Beispiel eines Ritters am Scheideweg: Eine frühe Zeichnung zu Max Halbes Gedicht *Dir ist bestimmt* (ABB. 56), das auf die Zeile „Ein flüchtiger Wanderer, ein Kämpfer bist du“ endet, zeigt den jugendlichen Geharnischten zwischen zwei Frauenfiguren. Er wendet sich der in schwarzen Schleier und Mantel Gehüllten zu und nimmt aus ihrer Hand eine Dornenkrone entgegen. Dagegen wendet er sich ab von einer Aktfigur, die ihn, der sie hinterfangenden Gloriole zum Trotz ganz laszive Verführerin, mit einem Arm umfasst, in der anderen Hand ein Weinglas emporhält.⁶⁰⁰

Die Darstellung der zur Provokation und Bedrohung gewordenen Frau über den Topos von Fleisch und Eisen erscheint im Vergleich zu den Geschichten der historisch-mythologischen *femme fatale*-Figuren und ihren detailreichen Auslegungen, die auch

⁵⁹⁸ Vgl. Eschenburg 1995, S. 32–33.

⁵⁹⁹ Franz von Stuck: Der Kuss der Sphinx, 1895, Öl auf Leinwand, 160 x 144,5 cm, Budapest, Museum der Bildenden Künste.

⁶⁰⁰ Zur näheren Auseinandersetzung mit der Zeichnung vgl. Künkler 2012, S. 255; Schuster 1996, S. 37 (mit Abdruck des Gedichts).

Corinth in seinem opulent-fleischeslastigen Skandalbild *Salome*⁶⁰¹ oder Max Liebermann in *Simson und Delila*⁶⁰² aufgegriffen hatte, weniger charakteristisch und prägnant. Doch während in diesen Sujets immer wieder narrative Elemente, der Hergang und die Folgen des Zusammentreffens ausgelotet wurden, die stets den Untergang des männlichen Parts bedeuten, wird in Slevogts *Frau Aventure* nicht nur die eigentliche Konfrontation, sondern ebenso der übergeordnete Grund für die Art und Weise all dieser Begegnungen ins Zentrum gerückt: Der Kern des weiblichen ‚Geschlechtscharakters‘ besteht – wie die Geschlechterdiskurse des ausgehenden 19. Jahrhunderts einhellig behaupten – in der psycho-physischen Bestimmung der Frau und damit ihrer Beschränkung auf das Körperlich-Sinnlich-Sexuelle, das sich unvermittelt Bahn bricht. Die Darstellung des weiblichen ‚Geschlechtscharakters‘ als entpersonalisiertes, in „sinnlichem Flimmer“ (Schmidt-Linsenhoff) aufgehendes Fleisch, das allen Versprechen von Schönheit und Idealität entzogen und unter Verzicht auf klassische Parameter der Aktdarstellung präsentiert wird, überführt die diskursive Konzeption des Weiblichen als bloße Materie in eine anschauliche, im Gemälde verdichtete Drastik. Dabei erzeugt die Nacktheit der Figur ein besonderes Spannungsverhältnis: Der bloße Körper ist einerseits visueller Reiz und Verführungsinstrument für Bildpersonal und Betrachter, andererseits eröffnet er einen weiteren Zugang zur psycho-physischen Verfasstheit des Weiblichen: Die Haut war laut der medizinischen Diskurse des späten 18. und 19. Jahrhunderts als eine Einsicht ins Innere gewährende Bildfläche zu verstehen.⁶⁰³ Slevogts summarisch-grobe Inkarnatsdarstellung gibt nichts zu erkennen, das der Beschränkung auf das rein Fleischliche der Frau widersprechen hätte, so dass auch der interpretierende, diagnostische Blick auf die nackte Haut die bloße Körperlichkeit bekräftigt: Auf der Projektionsfläche des weiblichen Inkarnats erscheint nichts als der Leib bzw. das Fleisch. Im Verzicht auf die Darstellung eines an eine konkrete Textquelle gebundenen Sujets lässt sich eine weitere Pointe der Reduktion auf den Körper sehen: Das frei von historischer bzw. mythologischer Verbrämung dargestellte Sujet des weiblichen Fleisches korrespondiert mit der dem weiblichen Geschlecht zugeschriebenen Geschichtslosigkeit. Dagegen tritt der Gerüstete kaum durch seine konkrete Physis in Erscheinung – diese bleibt in der Dunkelheit und hinter den Harnischteilen verborgen. Vielmehr spricht der Griff der eisernen Pranken um den nackten weiblichen Körper für Gewalt und Aggression, die buchstäblich Oberhand behalten. Slevogt stellt damit eine eindringliche visuelle Aussage zum weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ und dem männlichen Gegenpart vor Augen, die in ihrer Direktheit wie schon Millais’ Gemälde

⁶⁰¹ Lovis Corinth: *Salome*, II. Fassung, 1900, Öl auf Leinwand, 127 x 148 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig.

⁶⁰² Max Liebermann: *Simson und Delila*, 1902, Öl auf Leinwand, 151,2 x 212 cm, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main.

⁶⁰³ Beispielhaft für die Bildhaftigkeit der Haut als „Medium, das auf ein physisches wie psychisches Inneres verweist“, vgl. Fend 2004, S. 252.

als Sonderfall der zeitgenössischen Bildproduktion angesehen werden kann. Die für die Betrachter des ausgehenden 19. Jahrhunderts aufsehenerregende Besonderheit besteht darin, dass das Weibliche in einer bildlichen ‚Schöpfung‘ explizit sichtbar gemacht wurde, in der es realiter kaum begegnen konnte, so sehr es scheinbar auch mit Hilfe der Wissenschaft und Empirie ermittelt worden war: Frei von jeder ironischen Brechung (wie bei Böcklin) und in einer Drastik, die dem Tenor zeitgenössischer Diskurse entsprach, präsentierte Slevogt die visuelle Verdichtung all der Eigenschaften des weiblichen ‚Geschlechtscharakters‘, die sich als ein fiktives, aber äußerst zählebiges Konstrukt einer patriarchalen Gesellschafts- und Wissensordnung erweisen sollten.

Dass die Facetten triebgesteuerter und tugendgeleiteter Anziehung zwischen den Geschlechtern, die in Böcklins *Ruggiero befreit Angelika aus den Klauen des Drachen* noch auf drei Figuren aufgeteilt waren, in die Gegensätze der triebhaft-fleischlichen Frau und des seine körperliche und geistige Unabhängigkeit verteidigenden Mannes verlagert wurden, lässt sich nicht nur für *Frau Aventure*, sondern auch für ein neun Jahre später entstandenes Gemälde Max Slevogts zeigen. *Der Ritter und die Frauen* (ABB. 57) stellt eine Variante des ritterlichen Widerstands gegen die weiblich-leibliche Bedrohung vor Augen. Sie findet für das Aufeinandertreffen der Geschlechter einen anderen erzählerischen Rahmen, thematisiert aber die bekannten ‚Geschlechtscharaktere‘ über Fleisch und Eisen. Wie schon in *Frau Aventure* ist die weibliche Nacktheit und das damit zutage tretende Fleisch nur auf den ersten Blick ein Zeichen der Wehrlosigkeit und Schutzbedürftigkeit. Auf den zweiten Blick fungiert es als Abgrenzung erfordernde Provokation sowie – innerhalb der Konstruktion der ‚Geschlechtscharaktere‘ – als Indiz einer niedrigen Daseinsform.

Der Ritter und die Frauen zeigt einen hünenhaften Geharnischten in einem bühnenähnlichen, von einem hellen Vorhang abgeschlossenen Raum. Zu seinen Füßen befinden sich drei nicht oder nur spärlich bekleidete Frauen, die in verdrehter Haltung auf den Teppichen lagern. Die beiden vorderen Figuren versuchen den Geharnischten zurückzuhalten, indem sie sich, um in den zeitgenössischen Klischees zu sprechen, schlangengleich oder infantil um seine Beine winden. Slevogt lässt sie dabei in wenig schmeichelhaften Posen und mit verzerrtem Gesichtsausdruck auftreten. Eine vierte stehende Figur, deren Körper vom Geharnischten verdeckt wird, so dass besonders ihr langes dunkelrotes Haar ins Auge fällt, greift in dessen Armbeuge. Die aggressive Zudringlichkeit der Frauen zeigt sich auch in den unteren Partien der Rüstung als die Reflektion ihres Inkar-nats im glatten Panzer. Brustaufwärts dagegen scheint der Gerüstete wieder seine ihm eigene bläulich-stählerne Farbigkeit zu besitzen, die ihn vom Ocker-Hauttonigen unterscheidet. Um sich zu befreien und das harems- oder boudoirähnliche Interieur zu verlassen (ein zweiter typischer Aufführungsort der hierarchischen Geschlechterordnungen des

späten 19. Jahrhunderts), müsste dieser entweder das lästige ‚Getier‘ von seinen Gliedmaßen abschütteln, was ihm, seiner angestrengt nach vorne geneigten Haltung nach zu urteilen, einige Kraft abverlangt, oder dieses müsste an seiner Rüstung abgleiten.

Wie der Geharnischte in *Frau Aventure* lässt auch dieser Ritter keinen Zweifel daran aufkommen, dass er sich den weiblichen Einflüssen entgegenzusetzen gewillt ist. Mit der möglichen Bezugnahme auf Ariosts *Orlando furioso*, genauer die Episode um Ruggiero und Alcina sowie Georg Friedrich Händels Oper *Alcina* (1735) sind Querverbindungen angesprochen, die das Bildthema mit anderen künstlerischen Medien verbinden.⁶⁰⁴ Die inhaltliche Gemeinsamkeit besteht in der Gefangenschaft eines Ritters, der durch die Verführungskraft einer Frau bzw. Hexe fest- und von seiner Bestimmung ferngehalten wird. Weitere beliebte Themenvarianten waren auch die Ritter in John Keats' berühmtem und bis zur Jahrhundertwende vielfach illustrierten Gedicht *La Belle Dame sans Merci* (1819) oder Richard Wagners *Tannhäuser* (1845) im Venusberg. Doch obwohl sich Anknüpfungspunkte mit literarisch und ikonographisch klar bestimmten Themen finden lassen, ist für Slevogts ‚geschichtslose‘ Sujets stark zu machen, dass in diesen der Fleisch und Eisen-Topos zu einem selbständigen und eigenwertigen Sujet ausgebaut wurde.

Aufrüstung der Körpergrenze

Auffällig in Slevogts Bildfindungen im Vergleich zu bereits angeführten Beispielen der kontrastierenden Gegenüberstellung von Fleisch und Eisen ist aber die tatsächliche Berührung, die aktive taktile Auseinandersetzung zwischen Aktfigur und Gerüstetem. Diese Beobachtung führt zurück auf die am Beispiel von Rubens' und Brueghels *Allegorie des Tastsinns* (ABB. 52) angeführte Bandbreite zwischen angenehmen und schmerzhaften taktilen Empfindungen, die im Gemälde durch den Kuss von Venus und Amor und die mit Verletzung assoziierte Schutzwanne Rüstung aufgerufen wurden. Doch die Sujets der Slevogt-Gemälde verschieben die aggressive Angriffssituation zwischen Aktfigur und Geharnischten, so dass die Panzerung des Mannes nicht der Abwehr der im kriegerischen Kampfgeschehen drohenden Angriffe dient, sondern der des weiblichen Körpers. In Millais' Gemälde *The Knight Errant* ist der Geharnischte mit der visuellen Verlockung der ihm ausgelieferten Frau und seiner inneren Verpflichtung auf die Tugendhaftigkeit konfrontiert. Die Materialien Fleisch und Eisen betonten nicht nur die unterschiedliche körperliche Verfassung von Opfer und Retter, sondern affirmierten indirekt auch die moralische Unangreifbarkeit des Gerüsteten. In Slevogts *Frau Aventure* und *Der Ritter und die Frauen* besitzen die Oberflächen der Materialien Fleisch und Eisen und ihre taktilen Qualitäten eine ebenso zentrale Rolle, erhalten aber eine andere Akzentuierung, da die Ge-

⁶⁰⁴ Vgl. Kat. Dresden 2012, S. 18.

mälde die Konfrontation der Figuren als zugespitztes Aufeinandertreffen der jeweiligen körperlichen Grenzflächen darstellen.

Die Funktion der Haut als Empfänger taktiler Reize wurde in medizinischen Untersuchungen intensiv erforscht, wobei das Konzept von Reiz und Sensibilität durch die Aufnahme in Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie* unter dem Lemma *Sensibilité* im 18. Jahrhundert weite Verbreitung fand.⁶⁰⁵ Die Haut wurde dabei auch als Grenze verstanden, die den Körper zugleich mit der Außenwelt verbindet und ihn von ihr abschließt. So prägte Xavier Bichats berühmte *Anatomie générale* (1801) den Begriff der Haut als „limite-sensitive“.⁶⁰⁶ Bereits in der Sinnesphysiologie traten im Zusammenhang der Körpergrenzen und ihrer variablen Durchlässigkeit Fragen nach der Einheit des Selbst auf, welche sich über die taktile (Selbst-)Erfahrung konkretisiert und versichert.⁶⁰⁷ Wie Mechthild Fend anhand von Künstleranatomien zeigen konnte, wurde die Haut als Grenze des Körpers seit den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts aber nicht nur unter medizinischen, sondern auch ästhetischen Gesichtspunkten analysiert, gab doch nach damaligem Kenntnisstand die Haut dem Körper letztlich seine äußere Form.⁶⁰⁸ Zugrunde liegt der ästhetischen Betonung des klaren Konturs und dem „bürgerliche[n] Körperbild, das die Haut als Hülle des Selbst entwirft“⁶⁰⁹ die Verknüpfung von Körper- und Selbstgrenze – ein Gedanke, der von Diderots Interpretationen des Pygmalion-Mythos' bis zu Sigmund Freuds psychoanalytischer Theorie immer wieder aufgenommen und bekräftigt wurde.⁶¹⁰

Denkt man an einen der paradigmatischen Helden des 19. Jahrhunderts und mythische Bezugsgröße ‚deutscher‘ Männlichkeitsentwürfe, findet sich im Siegfried der Nibelungensage eine Figur, bei der sich bloße Haut und schützende Einkleidung dank des Bads im Drachenblut zur unverwundbaren Panzerhaut vereinen – die Identität von Körpergrenze und äußerlich applizierter Grenz- und Schutzmaßnahme.⁶¹¹ Allen anderen (prosaischen Helden), denen diese wundersame Aufrüstung der Haut versagt bleiben musste, bot die Rüstungspanzerung eine Alternative, die nicht nur eine metaphorische und symbolische Dimension, sondern auch eine Verankerung in der materiellen Kultur besaß. Im Unterschied zur Haut als Bild- und Grenzfläche, die nach medizinisch-ästhetischer Vorstellung eine potenziell variable Durchlässigkeit besitzt – die beispielsweise durch Kosmetik visuell opak gemacht oder durch Gewöhnung desensibilisiert wer-

⁶⁰⁵ Vgl. Fend 2003 b, S. 208; Sarasin 2003 a, S. 219–221.

⁶⁰⁶ Vgl. Fend 2004, S. 244.

⁶⁰⁷ Vgl. Fend 2003 b, S. 212; zur philosophischen Auseinandersetzung der Aufklärung mit der Frage nach der Abgeschlossenheit des Körpers bei Diderot vgl. Sarasin 1999, S. 442–443.

⁶⁰⁸ Vgl. Fend 2008.

⁶⁰⁹ Fend 2008, S. 89.

⁶¹⁰ Vgl. Fend 2003 b, S. 211–212; Sarasin 2003 a, S. 220, 225; darüber hinaus beschäftigte sich die psychoanalytische Theoriebildung mit der Funktion der Haut als Selbstgrenze unter dem Stichwort des „Haut-Ich“, vgl. Didier Anzieu, *Das Haut-Ich*, Frankfurt am Main 1991.

⁶¹¹ Zur Vorstellung der Panzerhaut vgl. Benthien 1998, S. 159–161; zu Max Slevogts intensiver Auseinandersetzung mit den Nibelungen vgl. Hans-Jürgen Imiela, Max Slevogt, in: Wolfgang Storch (Hg.), *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, München 1987, S. 240–243.

den kann –, ist die eiserne Körperpanzerung als die artifizielle, absolut undurchlässige und taktil indifferente Grenze zu verstehen, die sich auf und über den Körper legt. Wenn klassizistische Darstellungsmuster die Linie als die Grenze des Körpers, d.h. überwiegend des Akts, betont und so „das bürgerliche männliche Subjekt als ein kontrolliertes Individuum mit festen Grenzen“⁶¹² markiert hatten, konnte die Abgeschlossenheit des kaum mehr als Aktfigur dargestellten Mannes vom Darstellungsmittel der Linie verstärkt in ein Motiv, die geschlossene eiserne Panzerung, verschoben und gesteigert werden: nicht nur visuell klar umrissen, sondern dank des Materials der ultimativen zweiten Haut wird der männliche Körper auch als uneinnehmbar vorgeführt, so dass die Hoheit über den Körper ihm alleine zukommt. Am Ende des 19. Jahrhunderts und in seinem Diskurskontext um bürgerliche Verhaltens- und Moralnormen erhält die Darstellung einer solchen Ausrüstung der Körpergrenzen in der konfrontativen Gegenüberstellung mit dem weiblichen Fleisch besondere Aussagekraft: In ihr wird symbolisch die Haut als das größtmögliche Einfallstor äußerer Einwirkungen auf den männlichen Körper und Geist verschlossen und mit der repräsentativen Figur des geharnischten Helden kurzgeschlossen. Den in Auflösung begriffenen Körpergrenzen der Frau, dem formlosen Fleisch wird die männlich kodierte, ewige eiserne Körpergrenze entgegengesetzt.

Den verbindenden Horizont zwischen Gerüsteten und männlichen wie weiblichen Geschlechterbildern bildet die Auseinandersetzung mit der Körpergrenze Haut bzw. die Veräußerlichung einer anders gearteten, verstärkten Grenze des Mannes. In der bisherigen Argumentation wurden die historischen Geschlechterverhältnisse im Fokus der medizinisch-anthropologischen Diskurse um den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ beleuchtet. Überlegungen mit Blick auf den Männerkörper erschließen weitere Aspekte historischer Körper- und Geschlechterkonstruktionen: Um die weit zurückreichende Genese des faschistischen Männlichkeitskonzepts offenzulegen, setzt sich Klaus Theweleit mit *Männerphantasien* auseinander, in denen sich kollektive Vorstellungen und Prägungen des soldatischen Mannes manifestierten.⁶¹³ Ausgehend von Selbstbeschreibungen soldatischer Männer in der Freikorpsliteratur untersucht Theweleit das männliche Selbstbild und die Konstruktion der Geschlechterverhältnisse mit Hilfe literaturwissenschaftlicher, psychoanalytischer sowie historischer Ansätze. In der Rekonstruktion des (proto-)faschistischen Männerkörpers zeichnet sich ab, dass die Besetzung, Ausrüstung und Verteidigung der männlichen Körpergrenzen als das Schlüsselmoment für die Herstellung eines gegen alle – weiblichen, aber auch marxistischen oder proletarischen – Gefährdungen gefeiten Mannes proklamiert und praktiziert wurde. Sich selbst als klar definierte

⁶¹² Fend 2003 a, S. 9.

⁶¹³ Theweleit 1977, Theweleit 1978.

und konturierte Grenze zu denken und zu empfinden, zielt mit Hilfe eines Körperpanzers letztlich auf die Überwindung des Leiblichen, des ungeordneten und schwer beherrschbaren Inneren und dessen potenziell drohender Auflösung. Theweleit entlehnt den Forschungen Norbert Elias' zum *Prozess der Zivilisation* den Gedanken der mit der Zivilisierung fortschreitenden Selbstkontrolle und Selbstdistanzierung der Individuen als Panzerung im übertragenen Sinne, mit der sich geschieden an der Grenze der Haut zugleich die Trennung von Innen und Außen etabliert.⁶¹⁴ Parallel zur psychogenetischen Begründung der menschlichen ‚Aufrüstung‘ argumentiert er entwicklungspsychologisch und psychoanalytisch, durch ausbleibende positive Erfahrung der eigenen Körpergrenzen im Kindesalter resultiere ein Mangel bzw. das Misslingen der Herausbildung des Ichs.

Nach Theweleit konnte sich im Zusammentreffen von Sozialisationspraktiken und Geschlechtervorstellungen in der wilhelminischen Gesellschaft ein Grundzug des soldatischen Mannes herausbilden: Während der militärischen Ausbildung, die nahezu alle männlichen Körper erfasst, erlangen diese im fortwährenden Drill und in den martialischen Züchtigungen das Bewusstsein ihrer Existenz. Die Haut wird statt der lust- zur schmerzbesetzten Oberfläche und Grenze, die sich durch fortwährende Konditionierung zu einer Art Panzerhaut verhärtet.⁶¹⁵ Produkt dieser historischen Erziehungs- und Verhaltensdispositive ist der soldatische bzw. (proto-)faschistische Mann, dessen Ich sich an der Grenze, in seinem Körperpanzer manifestiert. Dort wird die prekäre Balance zwischen der absoluten Kontrolle über Triebe, Psyche und Physis bewahrt, dort begegnet der soldatische Mann allen drohenden „Vermischungen“⁶¹⁶, der Gleichzeitigkeit von Angst und Lust gegenüber der erotischen Frau⁶¹⁷ und allen anderen entgrenzenden (Körper-) Zuständen.⁶¹⁸

Der wichtigste Aspekt der Untersuchung Theweleits besteht auch im Kontext des Fleisch und Eisen-Topos' darin, „weit vor dem eigentlichen Durchbruch der Körpergeschichte eine Darstellung des Körpers als eines mentalen Objekts“⁶¹⁹ vorgestellt zu haben. In den zur Faschismusergenese formulierten Thesen über die historische Konstruktion des männlichen Selbst- und Körperbildes, seiner Schwachstellen und Kompensationsstrategien besteht eine Parallele zu den Aussagen, die für die bildliche Darstellung Gerüsteter

⁶¹⁴ Vgl. Theweleit 1977, S. 381–382, 394–395.

⁶¹⁵ Diese Argumentationslinie mündet in der Aussage: „Der Körperpanzer der Männer wäre demnach ihr Ich.“ Theweleit 1978, S. 175, 185–186, 190 (Zitat), 245–248. Zur Negation des Körpers, d.h. zur Ausblendung der Schmerzerfahrung, die für die ‚militarisierten‘ Helden des Ersten Weltkriegs im Unterschied zu den ‚bürgerlichen‘ Helden der Freiheitskriege beschrieben wird, vgl. Schilling 1999, S. 128–134.

⁶¹⁶ Zum Schmutz und seiner Assoziation mit der (sexuellen) Vermischung der Geschlechter vgl. Theweleit 1977, S. 493–494.

⁶¹⁷ Vgl. Theweleit 1977, S. 227.

⁶¹⁸ Der Differenzierung der in der Freikorpsliteratur auftretenden Frauentypen in die Mutter, die entsexualisierte Ehefrau oder ‚höhere Frau‘ und die niedrige Hure kann anschließend an den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ und seine Klischees gelesen werden. Vgl. Theweleit 1977.

⁶¹⁹ Reichardt 2006, Abschnitt 13. Als zusammenfassende Revision, zur Einordnung in die Zeitgeschichte der 1970er-Jahre sowie zur geschichtswissenschaftlichen Kritik vgl. Reichardt 2006, Abschnitt 3–10, 11–12

und ihrer weiblichen Kontrahenten getroffen wurden: Die Panzerung als Aufrüstung körperlicher Grenzen gegenüber der Außenwelt und insbesondere der unkontrolliert ihrer ‚Natur‘ gehorchenden Frau ist im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert von hoher Bedeutung für die männliche Selbstkontrolle und -versicherung im Augenblick der Berührung mit dem Weiblichen und der darin drohenden Entgrenzung, Auflösung und Effeminierung.

Wie in methodischen Fragen zur Körpergeschichte als Teil der Historischen Anthropologie diskutiert wird, ist ‚der Körper‘ schlechthin aufgrund von Einschränkungen auf Seiten des menschlichen Selbstbezugs wie auf Seiten disziplinärer Prämissen kaum zu erfassen.⁶²⁰ Mit Blick auf den soldatischen Körperpanzer taucht dieses Problem gleichermaßen auf. In Theweileits teils assoziativer Argumentation mit bildhafter Sprache steht die Frage nach der konkreten Verortung der Selbstpanzerung nicht im engeren Fokus, doch geht aus ihr hervor, dass sich diese Panzerung sowohl am Körper selbst wie im Diskurs über diesen manifestierte: Als individuelle Körpererfahrung lassen sich beispielsweise militärischer Drill und Züchtigung einordnen, ebenso der Versuch, das Schmerzempfinden herabzusetzen. Demonstriert wurde die ‚Körper-Dressur‘ auch durch die Uniform, die dem Körper eine stetige Erinnerung an die Selbstkontrolle und eine immer rigide Begrenzung auferlegte.⁶²¹ All diese Körpertechniken zielen darauf ab, die Selbstwahrnehmung des Körpers und seine Eigenschaften zu beeinflussen, diese wahlweise zu stärken oder zu vermindern: geformt wird der Habitus des harten, strammen, aufrechten und unerschütterlichen Kämpfers. Sein Körper selbst wird materialiter nicht zum eisernen Objekt, aber auf eine Annäherung an die „Stahlnatur“ (Ernst Jünger)⁶²² hin werden seine Eigenschaften bearbeitet, die Muster seiner Wahrnehmung verändert und zum Ideal einer panzer- oder rüstungsartigen Verfassung in Beziehung gesetzt. Wie anhand der Topoi der Freikorpsliteratur, aber auch der Heldenideologie des 19. Jahrhunderts deutlich wird, haben insbesondere militärisch-politische Diskurse Anteil an der (imaginären) Aufrüstung der Körper, indem sie kollektive Vorstellungen der ‚richtigen‘ Männlichkeit verbreiten. Die in Vergleichen und Metaphern des Eisernen, Stählernen, Kalten, des Rüstens und Panzerns aufgerufenen Konzepte des männlichen Körpers prägen Habitus und Handeln ebenso sehr wie physische Konditionierung und Körpertechniken, so dass sich der gestählte Körper in einer Zwischensphäre konkreter physischer Umsetzung und psychischer bzw. mentaler Disposition manifestiert. Doch so wenig sich das Ineinanderwirken der einzelnen Faktoren zur Denkfigur Körperpanzer voneinander trennen lässt, so

⁶²⁰ Vgl. Sarasin 1999.

⁶²¹ Vgl. Theweleit 1978, S. 259. Zur Körpererziehung im Deutschland des 19. Jahrhunderts aus militär- und geschlechtergeschichtlicher Perspektive vgl. Frevert 1997, S. 167–168; Brändli 1997, S. 219, S. 222–224; Frevert 2003, S. 284–287.

⁶²² Zur Diskussion Ernst Jüngers vgl. Kap. V 3 und 4.

sehr bleibt der Körperpanzer an seinen diskursiven Ort und den individuellen Körper gebunden: als isolierbares Objekt, ohne seine Träger gibt es ihn nicht.

Die Vorstellung des Körperpanzers, die sich aus Diskursen, Verhaltensdispositiven und Körpertechniken speist, widersetzt sich der Verwirklichung am lebendigen Körper als Siegfried-Panzerhaut oder als tatsächliche Überführung in Eisen. Was aber mit dem Körperpanzer in Aussicht gestellt wird, erreicht die größte Annäherung in der Bildfigur des Gerüsteten. Als visuell formuliertes Leitmotiv wird der Gerüstete zum wirkmächtigen Bild der angestrebten physischen, psychischen und geistigen Verfassung des Mannes. Die Darstellungen erlauben nicht nur anschaulich zu machen, was im individuellen Körper ephemeral zu Tage tritt bzw. treten soll, sondern dies auch in ein dauerhaftes Medium zu überführen und über tradierte ikonographische Muster als historisch vorzuführen: Das Artefakt Rüstung dient der Beglaubigung des Konzepts des Körperpanzers. Die Rüstung erscheint als absolute Grenze, verleiht der Vorstellung der verhärteten Haut Plausibilität und verweist auf das Extrem, die Überwindung des Leiblichen. So agieren etwa in *Frau Aventure* die Klauen des Geharnischten gleich einem Instrument aus der Dunkelheit heraus, während die von Theweleit beschriebene Angstlust angesichts der konturlos „fließenden Frau“, dazuhin horizontal gelagert, den aufrechten Mann bedroht. Wie *Frau Aventure* zeigt, erlaubt die Darstellung des Körperpanzers vermittels der Rüstung zum einen, die Differenz zwischen Körper und Harnisch einzuebnen, so dass die realiter unerreichbare Stahlwerdung vor Augen rücken kann. Vom Sujet der Rüstung, das mit einem normativen Verhaltenskodex assoziiert wurde, entlehnt die Darstellung des Körperpanzers zugleich ihren Geltungsanspruch als visuell formulierte Lektion in der wilhelminischen Körperpolitik. Zum anderen ermöglicht insbesondere der Bildtopos von Fleisch und Eisen, den Konnex von Haut und Rüstung, Körper und Taktilität (bzw. ihren Ausschluss), Schmerz- und Lustempfindung für die Vorstellung des Körperpanzers nutzbar zu machen, waren sie doch in der Ikonographie der Rüstung und des Tastsinns seit Jahrhunderten verknüpft. Über die Betonung taktiler Qualitäten – im Greifen, Umschließen, Festhalten, Abgleiten – vermögen die Gemälde einen konkreten Eindruck davon zu vermitteln, was um 1900 als Losung der Körpererfahrung für den männlichen Körper und seine Grenzen, aber auch als Wirkungsversprechen der Körperpanzer ausgerufen wurde. Die Bilder von Fleisch und Eisen können damit als visuelle Übersetzung und Zuspitzung dessen verstanden werden, was über die Malerei transportiert als Muster- und Motivationsbeispiel für eine ‚gelungene‘ Körperpolitik zu dienen vermochte.

Es handelt sich bei der über den Fleisch und Eisen-Topos konkretisierten Vorstellung des Körperpanzers nicht um ein Einzelphänomen in der Kunst Slevogts. Obwohl bislang

nicht in diesem Zusammenhang rezipiert, kann auch Hans Thoma in zwei Varianten ausgeführtes Gemälde *Der Wächter vor dem Liebesgarten* (ABB. 58)⁶²³ unter diesem Blickwinkel der Politik der Körpergrenzen betrachtet werden: Wie der Titel besagt, fungiert der Gerüstete jeweils als Grenzwächter, der die Begegnung der Geschlechter in einem gesicherten Rahmen und Raum ermöglicht. Er bewacht einen *hortus conclusus*, in dem Mann (als Rückenfigur und Akt dargestellt), Frau (im Mittelgrund bekleidet und erst im Hintergrund als keusche Aktfigur am Brunnen zu sehen) und Kinder ein auffallend sittsam-zeitloses Familienleben führen.⁶²⁴ Der Unterschied zwischen den Gemälden betrifft die Begleitfigur des Geharnischten. Im Gemälde von 1890 wird der Gerüstete durch einen wachenden Löwen ergänzt. Mit den bisherigen Überlegungen lässt sich dies als doppelte Positionierung in Bezug auf das ‚taktile Einfallstor‘ verstehen: Der Geharnischte repräsentiert die totale Abwehr gegenüber einem Außen, exemplifiziert durch seine eiserne Ausstattung, die ihm erlaubt, von jeder Verwicklung ins Gemenge der Geschlechter ausgenommen zu bleiben. Hinter ihm, innerhalb der über die Architektur hergestellten Grenzen des Gartens, liegt ein geschlossener idealer Raum, in dem die bürgerliche Familie gleichsam im paradiesischen Gewand auftritt. Demgegenüber wird der Wächter in dem 1895 entstandenen Werk von einer männlichen Aktfigur in Versuchung geführt (ABB. 59). Aus den Grenzen des ‚Anstandsgartens‘ getreten oder von außerhalb des Bildraums herein, bietet der schöne Jüngling vom Typ Modellathlet dem bis zu den Haarspitzen gepanzerten Wächter, dessen geschlossenes Visier seinen Körper nun vollständig verschließt, einen Apfel an. Durch den Entzug seines Körpers, den Rückzug hinter den Panzer widersteht der Gerüstete: Er fungiert nicht nur als Verteidiger der Grenzen des Liebesgartens gegen die Triebhaftigkeit, sondern repräsentiert durch seine Einrüstung – in dem von scharfen Graten überzogenen Harnisch mit spitzem Gansbauch, in absoluter Glätte und konturiert von starken schwarzen Linien – den Ausschluss aller physischen Begegnungen, die außerhalb der Grenzen des Liebesgartens angesiedelt sein könnten. Jedoch wird in der Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher hypermaskuliner Figuren weniger das vergebliche Angebot des panzerlosen Verführers geschildert als vielmehr die sich gegenseitig steigernde Wirkung der beiden mustergültigen Körper vorgeführt. Dass gerade in dem die „Entsinnlichung“ (Theweleit) propagierenden *Liebesgarten*-Gemälde Erotik und Männlichkeit kurzgeschlossen werden, scheint für Thoma als Verteidiger konservativster Werte eine unvermittelte Pointe.

Im Verhältnis zu Thoma unterschwellig moralisierendem Zugang erfährt die Gegenüberstellung von Fleisch und Eisen bei Corinth eine der *Frau Aventure* vergleichbare

⁶²³ Der Ritter als Grenzwächter eines Gartens, der der Musik gewidmet ist, tritt ebenso in zwei Feldern des ebenfalls 1890 entstandenen Frieses des Musikzimmers des Palais Pringsheim auf. Vgl. Hanno-Walter Kruft, *Alfred Pringsheim, Hans Thoma, Thomas Mann. Eine Münchner Konstellation*, München 1993, S. 9–16.

⁶²⁴ KVügl. Ausst.-Kat. München 1995, S. 170, Kat.-Nr. 66; außerdem: Hoffmann-Curtius 2006, S. 53.

bedrohliche Wendung. Diese fiel sicher nicht zufällig mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges zusammen und setzte daher den Topos anders akzentuiert ein. In Corinths Gemälde *Im Schutz der Waffen* (ABB. 48) findet sich eine Parallele im Oszillieren von Bedrohung und Schutz, das wie in *Frau Aventure* als ein Schwebestadium geschildert wird, aber auch schon in Millais' Errettungsszene angelegt war: Es bleibt offen, ob sich eher die abstrakte Gefährdung durch eine außerhalb des Bildes liegende Quelle oder die Aggression des Geharnischten als verhängnisvoll für die Schutz suchende Frau erweist. Von der sinnlichen Körperlichkeit der Frau als Provokation verschiebt sich der Fokus auf die Aufhebung zivilisatorischer Leistungen im Kriegskontext, die den Mann zum archaisch-entschlossenen Kämpfer und die Frau zum Opfer macht, wobei beide auf ihre körperliche Verfassung als ‚Stahlnatur‘ und Fleisch reduziert werden.

So wenig der Gerüstete hier als allegorische Figur fungiert, tritt auch die Frauenfigur als solche auf: Weder Mars und Venus noch die in der Denkmalsplastik bekannte Allegorie des Friedensbeschützers werden über die beiden Figuren verkörpert.⁶²⁵ Als Indiz einer auf die historische Gegenwart bezogenen Darstellung lässt sich die Frisur der Aktfigur mit Mittelscheitel und aufgestecktem Haar verstehen, die sie wie eine entkleidete schutzlose Bürgersfrau der Jahrhundertwende erscheinen lässt. Ebenso liegt auch die Assoziation zwischen dem glockenförmigen, mit angesetztem Nackenschutz und Visier versehenen Rüstungshelm und dem Stahlhelm nahe, der eine vergleichbare Grundform besaß. Aus dem Bildtopos des Körperpanzers ließ sich der Stahlhelm als emblematische Verdichtung und *pars pro toto* eines eisernen, technisiert-modernen Kriegers herauslösen.⁶²⁶ Corinths Gemälde evoziert insgesamt eine Ambivalenz, die beide Figuren als Schilderung eines beispielhaften Menschenpaars archaisch und zugleich typisch für die Kriegsjahre wirken lässt. Unter den Vorzeichen des Krieges veränderte sich allerdings die Begründung der Reduktion auf Fleisch und Eisen: Die Zuspitzung des Geschlechterbilds, die bei Slevogt im Diskurs um den brodelnden Geschlechterkampf gründete, erscheint innerhalb der Kriegsrhetorik verschoben in eine andere Art von Naturalisierungsargument. Propagiert wird eine Befreiung ins Existenzielle, ins nicht mehr von der gesellschaftlichen Überformung verschüttete Dasein, in dem eiserne Härte und aggressive Kriegslust sowie Verletzbarkeit und Schutzlosigkeit des bloßen Fleisches als zwei geschlechtlich kodierte Gegensätze zutage treten.

Wie die Bandbreite der Werke Thomas, Corinths und Slevogts zeigt, lässt sich der Fleisch und Eisen-Topos zu gewissem Grade als Modethema verstehen, dem Aufmerksamkeit sicher war. Slevogts *Der Ritter und die Frauen* war gezielt als großformatiges

⁶²⁵ Folgen lässt sich Künkler in ihrer Argumentation gegen die allegorische Darstellung, vgl. Künkler 2012, S. 277–279.

⁶²⁶ Vgl. Kap. V 2.

Ausstellungsbild konzipiert worden, dessen Ankauf für die Dresdner Gemäldesammlungen im Jahr 1908 aufgrund seines expliziten Inhalts umstritten war.⁶²⁷ Über jede Moderserscheinung hinaus kann aber in der bildlichen Auseinandersetzung mit dem Körperpanzer in Gestalt des Gerüsteten die nicht zu unterschätzende Aktualität des Rüstungsujets hervorgehoben werden, das zeitgenössische Problemstellungen visuell be- und verhandelbar macht. Die Darstellung des repräsentativen Gerüstet-Seins wird damit nicht nur in eine andere Zeit übertragen. Indem sie die ikonographische Tradition für einen neuen Zusammenhang der Körperpolitik fruchtbar macht, erlaubt die Darstellung Gerüsteter in der Kontrastierung von Fleisch und Eisen die facettenreiche Visualisierung einer für das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert signifikanten Konstruktion: dem Körperpanzer und seinen weiblichen ‚Kontrahenten‘. Materiale Eigenschaften der Rüstung werden zum zentralen Element der Bedeutungsaufladung und stellen die Grundlage für die Aktualisierung des überkommenen Artefakts in der künstlerischen Darstellung bereit. So plausibel und evident der bildliche Einsatz der Rüstung als hochgradig aufgeladene Markierung der männlichen Körpergrenze, sogar als das eigentlich männliche Körpermaterial, im Kontext der Geschlechterentwürfe erscheint, ist erstaunlich, dass ihre Leistung für die Durchsetzung der Vorstellung des Körperpanzers höchstens indirekt registriert und nie eigens thematisiert und reflektiert wurde.⁶²⁸ Wird die Rüstung im Bild alleine über das Heroisch-Historische in den Blick genommen, bleiben die Bedeutungsdimension des Gerüsteten im Kontext von Fleisch und Eisen und insgesamt die über materiale Eigenschaften argumentierende Körperpolitik unerkannt. Die bildliche Darstellung machte die Sexualisierung der Geschlechter sichtbar, die nicht auf die zeitgenössische Erscheinung von Mann und Frau rekurrieren musste, und lieferte zugleich das Anschauungsmaterial, um die Vorstellung der ‚Geschlechtscharaktere‘ durchzusetzen. Die über das Material transportierten Bedeutungszuweisungen in der Polarisierung von Fleisch und Eisen dienen als visuelle Argumente, die zu zeigen vermögen, wie sich das veräußerlichte Kontrollorgan des Selbst formiert, gegen wen sich die Aufrüstung der Körpergrenze richtet und aus welchem Grunde sie hergestellt wird.

⁶²⁷ Vgl. Kat. Dresden 2012, S. 18.

⁶²⁸ So fällt Theweileits Arbeit fällt dadurch auf, dass sie dem Text überwiegend gebrauchsgraphische Bilder zur Seite stellt, in denen auch die Rüstung in Erscheinung tritt, diese jedoch selbstexplizierend, rein illustrativ verwendet.

2. Knights in Shining Armour: Der Glanz viktorianischer Tugend und die Ästhetik strahlender Körper

Ein Saint und Sinner zwischen Bombast, Verführung, Überwältigung: Wie ein Popstar des 21. Jahrhunderts auf einer Bühne, Hauptfigur einer alle Sinne involvierenden Inszenierung, gehüllt in ein futuristisch glänzendes Showgewand und umgeben von einem Reigen lasziver nackter Begleiterinnen, so erscheint der Bühnenstar des ausgehenden 19. Jahrhunderts in der Inszenierung des Pariser Historienmalers, des *pompier* Georges Rochegrosse (1859–1938): Parsifal oder *Le Chevalier aux Fleurs* (ABB. 60).⁶²⁹ Entstanden in der Hochphase des französischen Kults um Richard Wagner seit den 1880er-Jahren, wurde das Gemälde des gefeierten Salonmalers Rochegrosse nach seiner Ausstellung im Salon 1894 durch den französischen Staat angekauft und an das Musée du Luxembourg überwiesen.⁶³⁰ *Le Chevalier aux Fleurs* präsentiert den Titelhelden von Wagners Erlösungsoper und Bühnenweihfestspiel *Parsifal* (1882) und stellt die Figur des reinen Tors in einem eindringlichen, wenn nicht gar aufdringlichen Bild dar. Gehüllt in eine Rüstung von absoluter Glätte, die die hochglänzend-spiegelnden Edelstahlskulpturen von Jeff Koons vorwegzunehmen scheint, steht in gleißendem Sonnenlicht Parsifal in Anlehnung an die Zaubergarten-Szene des zweiten Aktes inmitten eines Reigens frivoler Blumenmädchen. Die Darstellung der Lichtgestalt, die bereits in Wolfram von Eschenbachs mittelhochdeutschem Versroman *Parzival* mit zahlreichen Begriffen des Leuchtenden, Glänzenden und Schimmernden beschrieben wurde,⁶³¹ findet für die Reinheit seines Geistes, die ihn den gefährlichen Verführerinnen widerstehen lässt, eine sich in seiner äußeren Erscheinung manifestierende Entsprechung. Auf der spiegelglatten Rüstung erscheint – wie in Rüstungsdarstellungen der Altniederländer – die direkte Umwelt der Figur nochmals, auf ihrer Oberfläche verdoppeln sich die Aktfiguren wie die Blumenpracht.⁶³² Im Glanz des materiell konkreten Objekts Rüstung manifestiert sich aber ebenso in aufsehenerregender Weise das metaphorische Glänzen und Leuchten des reinen Tors. Bereits ein zeitgenössischer Kommentator bemerkte mit einigem Erstaunen über Rochegrosses Bildfindung:

⁶²⁹ Vgl. Rosenblum 1989, S. 552–553; Ausst.-Kat. Moulins 2013, S. 98–101, Kat.-Nr. 40; sowie zur Rezeption Rochegrosses: Philip Ursprung, „Widerwärtige Aufeinanderschichtung nackter Frauenleiber“. Die Sensationsbilder von Georges Rochegrosse in deutschen Augen, in: Alexandre Kostka und Françoise Lucbert (Hg.), *Dis-tanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870–1945* (= Passagen. Deutsch-Französische Kunstbeziehungen, 8), Berlin 2004, S. 333–347.

⁶³⁰ Vgl. beispielhaft zur französischen Wagner-Rezeption: Danielle Buschinger (Hg.), *Richard Wagner et la France. Actes du colloque international des 13, 14 et 15 février 2013 à l'Institut Historique Allemand de Paris*, Amiens 2013; Annegret Fauser (Hg.), *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipzig 1999; Wolfgang Storch (Hg.), *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Berlin 1991.

⁶³¹ Vgl. Brinker-von der Heyde 2008.

⁶³² Zu Spiegeleffekten in der altniederländischen Malerei vgl. Kap. III 3; Preimesberger 1991; Carter 1954.

*Cette cuirasse d'argent [...] reflète comme un miroir tout ce qui l'entoure, et c'est une confusion des reflets où l'œil s'égaré et dans laquelle le chevalier lui-même, acteur essentiel du drame, s'évapore et disparaît. Et c'est vraiment grand dommage qu'ayant le cœur si ferme, il soit si inconsistant d'apparence et de forme, car c'est de forme que l'idée avait ici besoin.*⁶³³

Der Reflektion der metallischen Oberfläche verdankt sich der visuelle Effekt, der gerade den Körper des Geharnischten – nicht das andächtig aufblickende Gesicht – in eine sich verflüchtigende, entschwindende Erscheinung des Glanzes überführt. Der ephemere Spiegelglanz variiert die gemeinhin dominante taktile Schutzfunktion der Rüstung und fungiert dank seiner die Gestalt tarnenden, auflösenden, entmaterialisierenden Eigenschaften weniger als taktile denn als visuelle Verteidigungsstrategie gegen handfeste Angriffe – die Rüstung wird zur Camouflage. Diese Pointe der Darstellung jedoch kritisiert der zeitgenössische Kommentator als widersprüchlich, dass nämlich die geradezu flüchtig glimmernd anmutende visuelle Erscheinung der spiegelnden Rüstung der Repräsentation der geistigen Wesensstärke („*le cœur si ferme*“) ihres Trägers dient.

Eben dieses Spannungsverhältnis, das sich rund um die visuellen Effekte des Glanzes, des Schimmers, Leuchtens und Reflektierens am Rüstungskörper einstellt, umfasst das Spektrum der Eigenschaften, die sich auch zahlreiche weitere Beispiele der Rüstungsdarstellungen zu Nutze machen: die Spannung zwischen dem konkreten eisernen Objekt von größter Härte und seiner entmaterialisierten Erscheinung, zwischen konkreten taktilen und ephemeren visuellen Werten und ihrer Bedeutungsaufladung. Dass die Eigenschaft des Rüstungsglanzes und dessen direkte Verbindung mit dem männlichen Körper einen semantischen und ästhetischen Mehrwert bereitstellen, hat bislang keine gesonderte Aufmerksamkeit erfahren. Doch gerade für die Darstellung Gerüsteter in präraffaelitischen und viktorianischen Bildentwürfen erlaubt der Fokus auf die Ambivalenzen visueller und taktiler Werte im Rüstungsglanz eine neue und aufschlussreiche Perspektive auf die Moral- sowie Geschlechterkonzepte, die über die Erscheinung des geharnischten Ritters zu vermitteln gesucht wurden. Anknüpfend an die Diskussion der normativen Körperpolitik des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts unter dem Topos von Fleisch und Eisen richtet sich der Fokus auf die Auseinandersetzung mit dem glänzenden oder schimmernden Ritter, der nicht zwingend als Gegenpart weiblicher Figuren auftreten muss. Dennoch situieren sich die glänzend Gerüsteten innerhalb der Diskurse um *chivalry*, die Tugend, Moral, Körper und Männlichkeit verbinden. Das Augenmerk gilt erneut dem Phänomen, dass bildkünstlerisch formulierte Argumente und Aussagen die Schnittstellen verschiedener Diskurse verdichten und in Anschaulichkeit übersetzen: Wie in der Gleichordnung des Inkarnats mit dem weiblichen Fleisch fungiert wiederum die

⁶³³ André Michel [ohne Ort] 1894, zitiert nach Ausst.-Kat. Moulins 2013, S. 99.

Oberfläche, genauer die zweite, künstliche Körperoberfläche der Rüstung als Projektionsfläche und Schauplatz, auf dem die Eigenschaften, Erwartungen und Chancen der männlichen Selbst- und Fremdkonstruktion bildlich präzisiert werden: In der Semantisierung des Glanzes, der die künstliche Körperhülle der Rüstung überzieht, werden physisches sowie mentales und geistiges Innenleben zum Sprechen gebracht.

Parsifal bzw. Parzival nimmt im Kanon heroischer Lichtgestalten des späten 19. Jahrhunderts eine Sonderstellung ein, die sich zuvorderst seinem Auftreten in Wagners Opernkosmos verdankt. Als christlicher Ritter auf Gralssuche, welche der Erlösung von der Sünde gleichgesetzt wird, steht die Figur Parsifal an der Schwelle zwischen rein geistiger Orientierung und weltlichen Bezügen und wurde als Beispiel für innere Erbauung verstanden. Doch zugleich werden Sinnlichkeit und Verführung, Reinheit, Moral und christliche Erlösung in Wagners Oper (nicht zuletzt vermittelt durch die musikalische Suggestionskraft), aber auch in den bildkünstlerischen Darstellungen Parsifals eingeführt. Diese Verbindung wurde in Frankreich und Deutschland besonders intensiv thematisiert. Der Aspekt überbordender sinnlicher Verlockungen, die Rochegrosses Gemälde beispielhaft und mit fast hyperrealistischer Wucht vor Augen führt, wurde dagegen in England wenig geschätzt. Wie Christine Poulson erläutert, war dementsprechend das Auftreten des Bühnenhelden Parsifal im zeitgenössischen Bildvokabular selten.⁶³⁴ Die sinnlich-erotische Komponente wurde in den englischen ‚Glanzrittern‘ ausgeblendet oder zumindest abzumildern versucht. Nichtsdestoweniger waren glänzende Geharnischte auch in der viktorianischen Bildwelt verbreitet. Bis heute ist der Glanz des gerüsteten Ritters im Sprachgebrauch verankert: Dass der *knight in shining armour* für einen durch seine ritterliche Moral ausgezeichneten Retter in der Not steht, bedarf im Englischen keiner weiteren Erklärung.⁶³⁵ Die Besetzung dieser Position wurde an andere Figuren und Charaktere als Wagners Helden vergeben, über welche wiederum anders akzentuierte Bezüge hergestellt und variierende Konnotationen etabliert wurden. Doch trat – in veränderter, unterschwelliger Form – auch die sinnlich-erotische Aufladung im Bildvokabular der Gerüsteten erneut zutage.

Der Gerüstete als neue Lichtgestalt bei Edward Burne-Jones und G. F. Watts

Eine Gouache von Edward Burne-Jones (1833–1898) mit dem Titel *The Merciful Knight* (ABB. 61) zeigt einen durch seinen Glanz ausgezeichneten Gerüsteten. Die Darstellung versammelt verschiedene Eigenschaften und Topoi des Glanzes, die wiederholt in der Figur des Gerüsteten auftauchen und die als charakteristisch für die gerüstete Licht-

⁶³⁴ Vgl. Poulson 1999, S. 138–140.

⁶³⁵ Vgl. *Knight in shining armour*, in: John Ayto und Ian Crofton (Hg.), *Brewer's Dictionary of Modern Phrase and Fable*, London 2009, S. 457.

gestalt zu verstehen sind. Die großformatige Gouache wurde 1864 in der Londoner *Old Water-Colour Society* ausgestellt und war in der renommierten Institution als eines der ersten Werke Burne-Jones' überhaupt öffentlich zu sehen. Die Beschäftigung mit Themen rund um Ritterlichkeit und den daran geknüpften Erzählungen hatte für diesen bereits einige Jahre zuvor begonnen: Vom 1853 aufgenommenen Studium an der Universität Oxford, das auf eine Berufslaufbahn als Kleriker abzielte, wandte sich Burne-Jones nach wenigen Jahren ab, um Künstler zu werden.⁶³⁶ Gemeinsam waren Burne-Jones und William Morris (1834–1896), lebenslanger Freund aus Studienjahren und Geschäftspartner, sowie weitere junge Künstler aus dem Umkreis der Präraffaeliten von Dante Gabriel Rossetti für die Ausmalung der *Debating Hall* der *Oxford Union* engagiert worden (1857–1858). Aus der intensiven Auseinandersetzung Burne-Jones' und Morris' mit Sir Thomas Malorys *Le Morte d'Arthur*, einer Sammlung von Erzählungen um König Arthus und die Ritter der Tafelrunde aus dem 15. Jahrhundert, resultierte die Themenwahl für die Wandgestaltung.⁶³⁷ Auch Burne-Jones' kleinformatige, aber dicht durchgearbeitete Zeichnung *Sir Galahad*⁶³⁸ stammt aus demselben Zeitraum. Die Figur Sir Galahads nimmt in der englischen Rezeption der Erzählungen um die Ritter der Tafelrunde eine zentrale Position ein, auf die zurückzukommen sein wird.

Die wenige Jahre darauf entstandene Gouache *The Merciful Knight* bezieht sich dagegen auf eine Erzählung, die den Lesern des 19. Jahrhunderts über Sir Kenelm Digby einflussreiche Schrift über ritterliche Werte und Prinzipien, *The Broad Stone of Honour* (1822),⁶³⁹ vermittelt wurde.⁶⁴⁰ Demütig betet der geharnischte Ritter, der Hl. Johannes Gualbertus, in einer Kapelle, nachdem er den unterlegenen, sich am rechten Bildrand entfernenden Gegner trotz dessen mörderischer Tat verschont hat. In Burne-Jones' Darstellung wird die Kapelle zur einsamen, im atmosphärischen Zwielflicht liegenden Holzhütte, unter der ein Meer von Ringelblumen leuchtet. Die von Wiesen in den dunklen Wald des Hintergrunds übergehende Landschaft wird von einem rosenbewachsenen Weidenzaun abgeschlossen. In der verwunschenen Szenerie ereignet sich die wunderbare Verlebendigung der Figur Christi: Statt in der Starre einer Skulptur zu verharren, geht die Fi-

⁶³⁶ Ausführlich zur Entwicklung in Oxford vgl. MacCarthy 2011, S. 26–44.

⁶³⁷ Vgl. Mancoff 1990, S. 156–160; zu Malorys Schrift vgl. auch Poulson 1999, S. 3–17. „*Le Morte Darthur* was to become highly influential as a source of subjects for both literary and artistic treatment, and also more widely for the notions of the chivalric and the courtly which were adopted with such fervour by the Victorians.“ S. 14.

⁶³⁸ Edward Burne-Jones: *Sir Galahad*, 1858, Tinte und Bleistift, 15,6 x 19,2 cm, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts (Bequest of Grenville L. Winthrop). Vgl. Malcom Warner, Edward Burne-Jones, *Sir Galahad*, in: Stephen Wolohojian (Hg.), *A Private Passion. 19th-Century Paintings and Drawings from the Grenville L. Winthrop Collection, Harvard University*, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art New York, New York 2003, S. 359–360, Abb. S. 359.

⁶³⁹ Kenelm Digby, *The broad stone of honour. Or Rules for the gentlemen of England*, erste Auflage, London 1822. Zum Einfluss Digbys vgl. Girouard 1981, S. 55–66. „He was encouraging his readers to be chivalrous. [...] He brought chivalry up to date, as a code of behaviour for all men, not just for soldiers; he enabled modern gentlemen who had never been near a battlefield to think of themselves as knights.“ S. 60, zu Digbys katholischer Konfession vgl. S. 60, 66.

⁶⁴⁰ Zur Erzählung um den mittelalterlichen Ritter vgl. Ausst.-Kat. London 1984, S. 294–295, Kat.-Nr. 234.

gur Christi in Bewegung über. Der Oberkörper löst sich vom Kruzifix, Christus beugt sich hinab zum in Andacht Knieenden, umfängt ihn mit beiden Armen und lehnt sich schützend über den bloßen Kopf des Ritters, der den funkelnden Helm mit aufgeschlagenem Visier abgelegt hat. Diese Schilderung der wundersamen Umarmung Christi spielt mit der Evokation taktiler Indifferenz: Der geschnitzte hölzerne Körper des Kruzifixes entspricht zwar organischer, aber unbelebter Materie. Die Rüstung, die den Großteil des Ritterkörpers bedeckt, fungiert als artifizielles Instrument, das die taktile Einwirkung auf den lebendigen Körper ausschließt. Doch in der Verlebendigung der hölzernen Figur und der nahezu vollständigen Verschließung des lebendigen Körpers im Harnisch besitzen beide Körper eine Ambivalenz, die Möglichkeit und Ausschluss taktiler Affizierbarkeit in der Schwebe hält.

Obwohl sich das Wundergeschehen eigentlich in taktiler Erfahrung, in der Verlebendigung Christi und der Umarmung des Ritters vollzieht, siedelt Burne-Jones' Bildfindung das Geschehen parallel auch auf visueller Ebene an. Die Körperoberflächen beider Figuren werden überzogen von einer Vielzahl intensiver Glanzlichter, die die Ober- und Vorderseiten aufleuchten lassen. Der glatte Skulpturenkörper der Christusfigur mit dem Ton teils verwitterten grauen, teils noch bräunlichen Holzes schimmert entlang der Rücken- und Schulterpartie und des Oberarms in hellen, aber weichen Reflexen. Ebenso leuchten die ausgedehnten Glanzlichter entlang der Oberseiten der Beine strahlend auf. Und auch das dunkle Lendentuch wird durch seinen kühlen bläulichen Glanz mit auffälligen Weißhöhlungen in die schimmernde Erscheinung einbezogen. Über die Gestaltung des Lendentuchs steht die Figur in Verbindung zur Einkleidung des andächtigen Ritters, dessen vierteiliger Harnisch ebenfalls in starken hell-dunkel Kontrasten von geschwärztem und poliertem Metall und dessen Glanzreflexen vorgeführt wird. Die einzelnen Segmente des Harnischs leuchten entlang ihrer (Binnen-)Konturen auf, die gewölbten Partien werden netzartig von großflächigen Glanzlichtern überzogen, die rosettenförmigen Niete treten durch goldene Reflexe hervor. So entwickeln die Glanzeffekte der Rüstung, die einen Großteil der Aufmerksamkeit beanspruchen, eine Eigendynamik und überführen die metallische Oberfläche in eine fast fluide Erscheinung. Zugleich verzichtet Burne-Jones auf die Suggestion einer realistischen Beleuchtung, legt doch der Schattenwurf des Helmes am Goldgrund-ähnlich strahlenden Boden der Kapelle ein starkes Gegenlicht nahe.

Licht- und Glanzeffekten wird eine Aussagekraft zugesprochen, die sich nicht auf mimetische Qualität beschränkt. Spätestens seit dem Mittelalter wird die Teilhabe an der göttlichen Natur als sich in der Erleuchtung der Menschen, insbesondere der Heiligen manifestierend gedacht. Auch die Figur Parzival bzw. Parsifal ist unter die Beispiele für

die leuchtende Strahlkraft moralisch-christlicher Reinheit zu zählen.⁶⁴¹ In diesem Zusammenhang enthält die gemeinsame Affizierung von Christusfigur und Andächtigem durch den Glanz eine symbolisch-metaphorische Bedeutung, die die gemeinsame Teilhabe an christlichen Werten, Tugend und Moral und göttliche Präsenz sichtbar macht. Im immateriellen Phänomen des Glanzes etabliert sich zwischen Christusfigur und Gerüstetem eine Art energetischer Austausch, der die transzendente Beziehung beider Figuren repräsentiert. Ist es das göttliche Licht Christi, das auf die Rüstung fällt und auf ihrer Oberfläche reflektiert wird, oder das eigene innere Leuchten des tugendhaften Ritters, das seine Rüstung zur strahlenden Erscheinung macht? Beide Varianten einschließend, bietet die Oberfläche der Rüstung die Möglichkeit, das transzendente Licht in den Reflexen der metallischen Einkleidung in Erscheinung treten zu lassen und direkt auf den Körper der Figur zu übertragen: Die glänzende christliche Tugendrüstung wird zur ultimativen Auszeichnung des irdischen Streiters.⁶⁴² Der Eigenschaft der Rüstung, ihren Träger dank ihrer visuellen und materiellen Opulenz aus der Masse gewöhnlicher Erscheinungen hervorzuheben, wird eine zusätzliche semantische Ebene unterlegt: Die glänzende Rüstung evoziert das Auserwählt-Sein als christlicher Tugendritter in symbolisch-metaphorischer Übertragung. Die künstliche metallische Körperhülle fungiert damit nicht nur als Grenzfläche, an der im ‚Konfliktfall‘ physische Unversehrtheit verteidigt wird. Ebenso dient ihre Oberfläche als Projektionsfläche, auf der christlich-ritterliche Tugend vermittels des Glanzes als herausragende geistige und moralische Disposition vorgeführt und vergegenwärtigt wird – die Haltung der *chivalry* wird präsentiert als alternatives, immaterielles Instrument der Auszeichnung und des Schutzes von Leib und Leben.

Darüber hinaus lässt sich eine weitere Facette im Phänomen des Rüstungsglanzes ausmachen, in der die Repräsentation sinnlicher Erfahrungen zwischen den Protagonisten eine spezifische Form erhält. Hartmut Böhme verweist in seiner anthropologischen Diskussion des Tastsinns auf den „Berührungsauber“, der vermittels einer „Art Fluidum“ „den intersubjektiven Austausch von körperlichen und geistigen Kräften“ herstellt.⁶⁴³ „Der christliche Reliquienkult, die Berührungswunder durch Jesus, [...] sind nur vor dem Hintergrund zu verstehen, dass das Berühren als ein Anfüllen des Berührten mit einem wundertätigen, feinstofflichen Fluid vorgestellt wurde.“⁶⁴⁴ Die Vorstellung des inneren Leuchtens aufgreifend und steigernd, wird der Glanz der Rüstung zum visuellen Indiz für jenes „Fluidum“, zum äußeren Zeichen christlicher Tugend und markiert gleichsam den Grund des Wundersgeschehens in der Gestalt des Ritters. Anschließend an Böhmes Beobachtung, dass „der Berührungssinn [...] im Modus des Fließens und Strömens

⁶⁴¹ Vgl. Brunner et al. 2008, S. 107–108.

⁶⁴² Ausführlich zum *miles christianus* Wang 1975.

⁶⁴³ Böhme 1996, S. 190.

⁶⁴⁴ Böhme 1996, S. 190-191.

agiert“⁶⁴⁵, lässt sich die Eigenschaft des Glanzes, auf visueller Ebene eine Auflösung, eine ‚Verflüssigung‘ zu evozieren – hier in Form der bewegten glänzenden Harnischoberfläche –, als bildliche Manifestation taktilen Erlebens auffassen, die zwischen der visuellen und taktilen Erfahrungssphäre vermittelt.

Eine Parallele findet diese semantische Besetzung der glänzenden Rüstung in *Sir Galahad* (ABB. 62)⁶⁴⁶, einem Werk von George Frederick Watts (1817–1904), das durch seine Reproduktion in unterschiedlichen Medien von der Druckgraphik bis zu Glasfenstern große Verbreitung und Bekanntheit erlangte.⁶⁴⁷ Dieses Gemälde stammt nicht nur aus demselben Zeitraum, sondern entstand in einem personell und geistig eng verwandten Umfeld. George Frederick Watts war nach längerem Italienaufenthalt nach London zurückgekehrt und besaß ein solides Renommee als Porträtmaler. Er lebte in Little Holland House im Kreis der Familie Thoby und Sarah Prinseps, in deren Salon Künstler, darunter die Präraffaeliten, Dichter, Schriftsteller und Musiker, aber auch die intellektuelle und politische Elite ein- und ausgingen. Dort trafen Watts und Burne-Jones im Jahr 1858 aufeinander, und Ersterer wurde einer der Mentoren des jüngeren Burne-Jones’.⁶⁴⁸ Watts’ Gemälde *Sir Galahad* entstand zwischen 1860 und 1862 und stellt die auch von Burne-Jones geschätzte Figur des jungen Gralsritters in Lebensgröße dar. In einem Gehölz steht der geharnischte Jüngling neben seinem mächtigen Schimmel. Ohne den aufwändigen Visierhelm, der auf seinem Rücken hängt, die bloßen Hände auf den gerüsteten Oberschenkel gestützt, blickt der Ritter in sich gekehrt und andächtig auf eine außerhalb der Bildfläche liegende Erscheinung. In ähnlicher Weise wie die wundersame Lichterscheinung, die Burne-Jones’ Ritter und Christusfigur erfasst, wird auch dieser Geharnischte von einer unsichtbaren Lichtquelle beleuchtet und in sanften Schimmer getaucht. Die Gewohnheit, mit der glatte metallische Oberflächen je nach Kontext als schimmernd oder glänzend wahrgenommen werden, verstärkt die Suggestion ausströmenden Lichts, das die Rüstung erfasst und ihr Strahlkraft verleiht. Titel und Thematik der Artussage legen nahe, dass es sich um das Erscheinen des Grals handelt, das die Szenerie in überirdisches Licht taucht: In der Legende der Gralssuche erlangt alleine Galahad als der unbescholtene, völlig reine Sohn Lancelots und Elaines den Gral. Dies gelingt, da er als der Einzige unter den Rittern der Tafelrunde, die sich auf die Gralssuche begeben, in Treue und Ergebenheit gegenüber König Artur agiert, ausschließlich für seine Mission lebt und insbesondere auf jede Form der irdischen Liebe zugunsten der Liebe zu Gott verzichtet. Dieses absolute Tugendideal der *chivalry* wird mit dem Gral belohnt. Doch bleibt der Gral in Watts’ Darstellung unsichtbar – diese Leerstelle kann durch den Betrachter er-

⁶⁴⁵ Böhme 1996, S. 191.

⁶⁴⁶ Vgl. Bryant 2003.

⁶⁴⁷ Vgl. Poulson 1999, S. 110–114; Girouard 1981, S. 291; Bryant 2003, S. 431.

⁶⁴⁸ Vgl. MacCarthy 2011, S. 91–95.

gänzt werden –, während sich die Aufmerksamkeit ganz auf die Gestalt des geharnischten Gralsritters konzentriert. Dessen Rüstung setzt sich aus überwiegend einfachen und großflächigen Elementen zusammen, die in der Gestaltung des Armzeugs mindestens so sehr an eine Konstruktion ineinander gesteckter Rohrleitungen wie an eine historische Rüstung erinnert. Auf den glatten, ungeschmückten Oberflächen von Harnischbrust, Schultern und Unterarm bilden sich weite schimmernde Felder, so dass die Vorderseite des Harnischs wie das jugendliche Gesicht von hellen Glanzlichtern überzogen werden. Vor dem leuchtend weißen Pferdekorper und der weißen Wolke, die den Kopf des Ritters hinterfängt, wird die obere Partie der schimmernd geharnischten Figur zur auratisch strahlenden Erscheinung.

Im Vergleich zu den wenige Jahre zuvor entstandenen Gemälden der Präraffaeliten, deren unnachgiebige Beobachtung auch der Beleuchtungsverhältnisse die Sehgewohnheiten ihrer Zeitgenossen aufrüttelten, umspült die Bildgegenstände in Watts' Gemälde ein weiches atmosphärisches Licht und überzieht die Figuren anstelle von gleißenden Reflexen mit einem sanften Schimmer. Die warmen rötlichen Töne – in Sir Galahads Haar, im Zaumzeug, in den Riemen der Rüstung, im verschatteten Schwert und Schild und den karg belaubten Zweigen im Vordergrund – und die kühlen blauen, grünen und grauen Töne von Metall, Laub und Himmel ergänzen sich zu einer fein nuancierten Palette. Wie bereits zeitgenössische Kritiker anmerkten, orientierte sich Watts in der Behandlung von Farbe, Licht und Glanz an der Tradition der Alten Meister, die zeitlebens eine wichtige Referenz für sein Werk bildeten.⁶⁴⁹ Nachdem er mit seiner Beteiligung am Wettbewerb um die Ausmalung des neuen *Palace of Westminster*⁶⁵⁰ erste Erfolge erzielt hatte und das Preisgeld in seine künstlerische Bildung investieren konnte, unternahm Watts als junger Künstler eine ausgedehnte Reise, um sich mit der kontinentalen Tradition der Malerei vertraut zu machen.⁶⁵¹ Dort entstand während seines Aufenthalts in Florenz (1843–1847) in einer Phase intensiver Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance das *Selbstporträt im Harnisch* (ABB. 63). Aus seinem Umfeld war Watts die Auseinandersetzung mit der Thematik des ‚Mittelalterlichen‘ und ‚Gotischen‘ und deren Umsetzung in eine aktuelle Bildsprache wohlbekannt: Die Fresken im *Palace of Westminster*, die ab 1847 von William Dyce (1806–1864) in den *Queen's Robing Rooms* ausgeführt wurden, bezogen sich mit ihren allegorischen Darstellungen ritterlicher Tugenden auf die Artus-

⁶⁴⁹ Vgl. Ausst.-Kat. New York 2003, S. 433.

⁶⁵⁰ Der Neubau des *Palace of Westminster* nach einem Brand im Jahr 1834 markiert die Setzung, mit der der bereits bekannte und beliebte Stil des *Gothic* in der Anwendung auf die symbolträchtige Architektur des Staates national besetzt wurde. Der Entwurf von Charles Barry und Augustus Pugin, der ab 1840 umgesetzt wurde, verwendete gotische Stilelemente für Architektur und Ausstattung des Parlamentsgebäudes.

⁶⁵¹ Vgl. Franklin Gould 2004, S. 9–10.

Legende und orientierten sich für ihre ‚mittelalterliche‘ Anmutung unter anderem an der Kunst der Nazarener.⁶⁵²

Jedoch ruft sein Selbstbildnis im Harnisch andere Bezüge und Konnotationen auf. Eine romantisch getönte Anekdote beschreibt, Watts habe den nach einem Kostümball zurückgelassenen Harnisch in seinem Atelier gefunden,⁶⁵³ doch handelt es sich sicherlich nicht um ein zufällig aufgegriffenes Ausstattungsstück. Watts setzte sich mit der italienischen Bildnistradition, darunter den Herrscherporträts im Harnisch auseinander. Agnolo Bronzinos berühmtes *Bildnis Cosimo I de' Medici in Rüstung* (ABB. 64) und zahlreiche weitere Beispiele konnte er in den Sammlungen der Uffizien und in florentinischen Palästen studieren.⁶⁵⁴ Den Bildausschnitt, die vermittelnde Körperwendung, die Blickführung zum Betrachter, den Landschaftsausblick setzt Watts bewusst ein: Aus seiner Selbstinszenierung im Harnisch, in ähnlicher Pose und vor dem Ausblick in die toskanische Landschaft wie Giorgio Vasaris *Bildnis Alessandro de' Medici* (ABB. 65), spricht die personalisierte Bezugnahme auf die altmeisterliche Tradition – einerseits auf die frühneuzeitlichen Brust- oder Halbfigurenbildnisse mit ihrer suggestiven Darstellung der schimmernden metallischen Kostüme, andererseits auf die italienischen Fürstenhöfe und ihre Kunstförderung.⁶⁵⁵ Mit dem Kostüm Rüstung nutzt Watts ein gleichsam weltmännisches, mit seiner noblen Erscheinung Zeit und Raum übergreifendes Distinktionsmanöver, das die gewöhnlichen Künstlerattribute gänzlich ersetzt. Indem das Gemälde die romantische Anmutung des intensiven und doch in sich gekehrten Blicks und die Ästhetik der Renaissanceporträts überblendet, haftet der Rüstung hier kaum mehr das stereotypisch ‚Mittelalterliche‘ an, das die englischen Antiquare mit dem Artefakt verbunden hatten. Es spricht für die eigene Identifikation mit der Tradition ‚großer Männer‘ und ihrer Repräsentation in der bildenden Kunst, aber auch für die Kenntnis der zahlreichen Porträts von Herrschern und Militärs des 16. und 17. Jahrhunderts im Harnisch als repräsentativstem zeitgenössischem Kostüm.

Gerade die venezianische Malerei bietet zahlreiche Beispiele, die den Glanzeffekten der Rüstung innerhalb der visuellen Pracht der dargestellten Materialien große Aufmerk-

⁶⁵² Beispielhaft aus der umfangreichen Literatur: Mancoff 1990, S. 65–100; T. S. R. Boase, The decoration of the new Palace of Westminster, 1841–1863, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17, 1954, S. 319–358; zum Nazarenzer-Bezug vgl. Mancoff 1990, S. 78–81; Potter 2012, S. 6–7; Emma L. Winter, German Fresco Painting and the new Houses of Parliament at Westminster, 1834–1851, in: *Historical Journal*, 47, 2, 2004, S. 326–327.

⁶⁵³ Vgl. Franklin Gould 2004, S. 13.

⁶⁵⁴ Es ließe sich nach einer konkreteren Bezugnahme auf die Bildnisse Agnolo Bronzinos fragen: Dieser führte gemeinsam mit Pontorno die Freskendekoration in der *Villa Medici de Careggi* aus und schuf als Hofmaler der Medici deren Bildnisse. Mitte des 19. Jahrhunderts besaß Watts' Mäzen Lord Holland diese Villa, in der sich der Künstler oft aufhielt.

⁶⁵⁵ Watts selbst wurde in Florenz durch den dort ansässigen Lord Holland gefördert und konnte sich an die Tradition der Künstler an italienischen Höfen anknüpfend wähen.

samkeit widmet.⁶⁵⁶ Beispielhaft zu nennen und in den Florentiner Sammlungen aufbewahrt ist Tizians *Bildnis des Francesco Maria della Rovere*⁶⁵⁷, daneben das Washingtoner *Bildnis des Vincenzo Capallo*⁶⁵⁸, die sich beide an die an Tizians Porträt Kaiser Karls V. entwickelte Bildnisformel⁶⁵⁹ anlehnen; weitergeführt wurde dieser Typus des glänzend geharnischten Feldherrn u.a. über die Porträts Tintoretts und Veroneses. Am Sujet des Heiligen im Harnisch – etwa Tintoretts *Der Hl. Georg, der Hl. Ludwig und die Prinzessin* oder Veroneses *Hl. Menna* – stellten sich die Maler der Herausforderung, sich gegenseitig in der Darstellung der Effekte von Schimmer, Glanz und Reflexion zu übertreffen: Die Brillanz der optischen Phänomene – strahlende Oberflächen, Schimmer, Spiegelungen, Verkürzungen, Verzerrungen – und die hervorragende künstlerische Leistung ihrer Darstellung bestätigen sich in dieser Anordnung gegenseitig. Auch Vasari führt mit Bezug auf sein Bildnis Alessandro de' Medicis die Schwierigkeit der malerischen Darstellung von Glanzeffekten auf dem Metall an: In der direkten Gegenüberstellung zwischen der stehenden Brillanz des polierten Eisens und den gemalten Glanzlichtern müsse die malerische Materialimitation bei all ihrer Qualität hinter dem Eindruck des realen Glanzes zurückbleiben. Doch rückt mit der überaus suggestiven Darstellung des Glanzes im Porträt Alessandro de' Medicis der Topos von der Schwierigkeit der malerischen Glanzevokation ebenso zum Lob des Malers Vasari auf wie zur Auszeichnung der Malerei im stetigen Wettstreit mit der Skulptur.⁶⁶⁰ Über die künstlerische Mimesis hinaus wurden die in Ma-

⁶⁵⁶ Die wenigen Ansätze, die sich ausdrücklich mit der Frage nach dem Glanz der Rüstung beschäftigen, sind mit Fokus auf die Darstellung glänzender Harnische: Ilchman 2009; Philippe Bordes führt unter Bezugnahme auf Vasari den Glanz als ästhetische Herausforderung des Malers an: Bordes 2010, S. 92–94; mit Fokus auf die Kulturgeschichte von glänzendem Kostüm und Schmuck in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts: McCall 2013. McCall ordnet die Rüstung in die Herstellung von Luxusgütern für die italienischen Höfe ein, wo materieller und ästhetischer Prunk als visuelle Legitimation von Herrschaft und Macht eingesetzt wurden. Ohne die verschiedenen Anlässe für die Wahl der Kostüme genauer aufzuschlüsseln, gibt er in der Schilderung von Schmuck, bestickter, mit Steinen, Perlen, Goldknöpfen usw. besetzter Kleidung, gold- und silberdurchwirkten Brokatstoffen einen eindringlichen Eindruck der prächtigen Wirkung der gesamten Ausstattung von Herrschern und ihrem Hofstaat. Deutlich wird darin weiter, dass die Rüstung als höchste Steigerungsform des Kostüms fungierte, nicht zuletzt, weil sie im Unterschied zu den prächtigen Brokatgewändern und Juwelen nur Männern verfügbar war, aber für die Frühe Neuzeit nicht losgelöst von einer breiteren vestimentären ‚Kultur des Glanzes‘ verstanden werden kann. Die Untersuchung Carolyn Springers führt zwar den Symbolcharakter von Pracht und Glanz der Rüstung an und bespricht die mit der Rüstung verbundenen Repräsentationsstrategien, geht aber nicht näher auf die materialästhetischen Eigenheiten der Rüstung ein. Vgl. Springer 2010.

⁶⁵⁷ Tizian: Bildnis des Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino, 1536–1538, Öl auf Leinwand, 114 x 100 cm, Gallerie degli Uffizii, Florenz. Zu seinem Porträt im Harnisch im Kontext der Repräsentation der Familie della Rovere und ihrer Genealogie vgl. Springer 2010, S. 80–83.

⁶⁵⁸ Tizian: Bildnis des Vincenzo Cappallo, um 1540, Öl auf Leinwand, 141 x 118,1 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C.

⁶⁵⁹ Das Gemälde ist nur durch Stiche und Kopien überliefert, vgl. Ilchman et al. 2009, S. 210.

⁶⁶⁰ “E mi ricorda che oltre al ritratto, il quale somigliava, per far il brunito di quell'arme bianco, lucido e proprio, che io vi ebbi poco meno che a perdere il cervello, cotanto mi affaticai in ritrarre dal vero ogni minuzia. Ma disperato di potere in questa opera accostarmi al vero, menai Iacopo da Puntormo, il quale io per la sua molta virtù osservava, a vedere l'opera e consigliarmi; il quale, veduto il quadro e conosciuta la mia passione, mi disse amorevolmente: «Figliuol mio, insino a che queste arme vere e lustranti stanno a canto a questo quadro, le tue ti parranno sempre dipinte, perciò che, se bene la biacca è il più fiero colore che adoperi l'arte, e' nondimeno più fiero e lustrante è il ferro. Togli via le vere, e vedrai poi che non sono le tue finte armi così cattiva cosa come le tieni”. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 6 Bde., Bd. 6, Florenz 1966–1987, S. 373 (<http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari->

lerei übersetzten ephemeren Glanzerscheinungen bereits in der frühneuzeitlichen Bildtradition als eine ästhetische Qualität behandelt, die dem Affizierten einen besonderen Status verleiht und die Aufmerksamkeit des Betrachters gezielt einfordert. Einer vergleichbaren Strategie folgen auch die Bildnisse gerüsteter Feldherren bzw. Anführer der Seestreitkräfte, die in ihrer Darstellung im repräsentativen Kostüm nicht nur ihre militärische Position und ihre Stärke bekräftigen.⁶⁶¹ Die glänzende Rüstung erlaubt, die ästhetische Pracht der militärisch-repräsentativen Ausstattung mit der Strahlkraft der (militärischen) Leistungen ihrer Träger zu verknüpfen. Bereits in seiner Erläuterung der Bedeutungsebenen des Porträts Alessandro de' Medicis führt Vasari an, der stupende Glanz des gemalten Harnischs des jungen Medici-Prinzen diene als Spiegel, in welchem die Reflektion der Menschen in seinem Umfeld erkennbar werde: „L'armi in dossi bianche lustranti sono quel mendesimo, che lo specchio del Principe, perchè il Principe dovrebbe esser tale, che i suoi popoli potessero specchiarsi in lui in nelle azioni della vita.“⁶⁶² Diesem Gedankengang zufolge wird die Waffe Rüstung durch den kämpferischen Medici nicht nur funktional zu Verteidigungszwecken und ihr Glanz als ästhetischer Kommentar zum Einsatz gebracht. Darüber hinaus enthält die Spiegelung das Potenzial gegenseitiger Interaktion zwischen dem Harnischträger und seinen bewundernden Betrachtern, in der durch den Vergleich – das eigene Bild im Geharnischten zu sehen – auch eine indirekte Aufforderung zu ebenso vorbildhaftem Handeln angesiedelt werden kann.

Neben der direkten Auseinandersetzung mit der venezianischen Tradition stellt das Werk Anthony bzw. Antonis van Dycks (1599–1642), das ihm altmeisterliche Darstellungsmuster vermittelte, eine weitere wichtige Bezugsgröße für Watts dar. Bereits für die frühesten Schritte der Ausbildung Watts' um 1830 sind Kopien nach van Dyck in den Londoner Sammlungen dokumentiert.⁶⁶³ Auf die Malerei van Dycks und seine Bezüge zu Tizian und Rubens wurde seit Mitte des 18. Jahrhunderts die Herausbildung der englischen Kunst schlechthin zurückgeführt.⁶⁶⁴ Der in Rubens' Werkstatt ausgebildete und über lange Jahre in Italien tätige Künstler mit besonderem Interesse an Tizians Werk prägte als Hofmaler Charles I. (1600–1649) in den 1630er-Jahren vor allem durch seine Porträts ein neues, einflussreiches Bildvokabular des englischen Königshauses.⁶⁶⁵ Mit van Dyck hielt das Reiterbildnis nach dem Vorbild des Tizian-Porträts *Kaiser Karl V. zu Pfer-*

all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=6&page_n=373, zuletzt abgerufen am 4.1.2021). Zur ikonographischen Deutung des Gemäldes durch Vasari vgl. Springer 2010, S. 145–149.

⁶⁶¹ Für eine ausführliche Diskussion vgl. Ilchman et al. 2009.

⁶⁶² Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Bd. 8, Florenz 1906, S. 16; vgl. Springer 2010, S. 147.

⁶⁶³ Vgl. Bryant 2008, S. 21.

⁶⁶⁴ Vgl. Sloman et al. 2009, S. 205.

⁶⁶⁵ Für kurze Zusammenfassungen des Wirkens am englischen Hof Charles I. vgl. Kevin Sharpe, Van Dyck, the Royal Image and the Caroline Court, in: Karen Hearn (Hg.), *Van Dyck & Britain*, Ausst.-Kat. Tate Britain London, London 2009, S. 14–23; Rogers 1999; Millar 2004.

de (1548)⁶⁶⁶ Einzug in den Motivschatz der englischen Herrscherikonographie. Auch diese potenzierte Form der Repräsentation herrscherlicher Tugend, insbesondere von Disziplin und (Selbst-)Kontrolle, operierte mit der Darstellung des in eine glänzende Rüstung gekleideten Herrschers.⁶⁶⁷ Neben Reiterporträts, der Würdeformel, die alleine den höchsten feudalen und militärischen Rängen entspricht, entstanden zahlreiche ganz- und halbfigurige Porträts im Harnisch, die ebenfalls durch van Dyck als Bildnisformel in England eingeführt wurden.⁶⁶⁸ Neben König Charles I. (ABB. 66) zeigen sie Mitglieder seines Hofes und seiner Armee. Bereits im 16. Jahrhundert wurde der ikonographische Typus des Porträts im Harnisch als darstellerische Strategie sozialer Aufwertung eingesetzt und Bürger, ob Kaufleute oder Bankiers, fern jeder militärischen Sphäre gaben zu dem Zweck ihr Bildnis im Harnisch in Auftrag.⁶⁶⁹ In ähnlicher Weise bediente sich van Dyck auch für Personen, die weniger der militärischen als der geistig-intellektuellen Elite angehörten, der Darstellung im Harnisch als legitimatisches Zeichen alten Adels und zeitlosen Rittertums, würdevollen Auftretens und vorbildlicher Gesinnung, wie beispielweise im Doppelporträt Thomas Howards mit seinem Enkelsohn.⁶⁷⁰

Dieser Aspekt ist relevant für die Rezeption van Dycks in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Während das breite künstlerische Interesse an dessen Werk in der viktorianischen Epoche abnahm – “the reign of Queen Victoria witnessed a new-found earnestness and seriousness in British culture, at odds with what was perceived as the sensuousness of seventeenth-century court painting”⁶⁷¹ –, wurde ein konkreter Gesichtspunkt als aktuell rezipiert: Der Beitrag seiner als genuin englisch verstandenen Porträts zur bildlichen Repräsentation eines auf ritterliche Tugend und Moral konzentrierten höfischen Verhaltenskodexes bilden die Schnittstelle zu Watts’ strahlendem Tugendritter *Sir Galahad*. Christopher Breward diskutiert die Bedeutung vestimentärer Repräsentationsstrategien am Hof Charles I. (Regierungszeit 1625–1649), die die Erscheinungsweise des männlichen Körpers, die visuelle Pracht seiner Ausstattung und sein öffentliches und medial vermitteltes Erscheinungsbild aufs Engste verknüpften.⁶⁷² Vom Königshaus gingen

⁶⁶⁶ Tizian: Kaiser Karl V. zu Pferde (Kaiser Karl V. in der Schlacht bei Mühlberg), 1548, Öl auf Leinwand, 332 x 279 cm, Museo del Prado, Madrid.

⁶⁶⁷ Zu einem im gleichen Zeitraum am spanischen Hof entworfenen Bildprogramm von Diego Velazquez, das um Reiterbildnisse zentriert ist und enge Bezüge zu Tizians Herrscherikonographie Karls V. aufweist, vgl. Ulrich Pfisterer, Malerei als Herrschaftsmetapher. Velazquez und das Bildprogramm des Salon de Reinos, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 29, 2002, S. 199–252.

⁶⁶⁸ Vgl. Rogers 1999, S. 87.

⁶⁶⁹ Diese Praxis schildert Giovanni Paolo Lomazzo für Italien in seinem *Trattato dell’arte della pittura, scoltura e architettura* (Mailand 184), vgl. Springer 2010, S. 11 und Anm. 32.

⁶⁷⁰ Anthony van Dyck: Thomas Howard, Graf von Arundel, mit seinem Enkelsohn Thomas, um 1635–1636, Öl auf Leinwand, 143 x 120 cm, The Duke of Norfolk, Arundel Castle, West Sussex. Vgl. Ausst.-Kat. London 2009 a, S. 100, Kat.-Nr. 38; Ausst.-Kat. London 1999, S. 300–303, Kat.-Nr. 89.

⁶⁷¹ Sloman et al. 2009, S. 209.

⁶⁷² Vgl. Christopher Breward, Fashioning the modern self. Clothing, cavaliers and identity in van Dyck’s London, in: Karen Hearn (Hg.), *Van Dyck & Britain*, Ausst.-Kat. Tate Britain London, London 2009, S. 25–35; Emilie E. S. Gordenker, *Anthony van Dyck (1599–1641) and the representation of dress in seventeenth-*

die wichtigsten Impulse für die Strategien der Selbstinszenierung aus, welche darauf abzielte, die Selbstvervollkommnung gemäß dem höfischen Ideal zu kommunizieren. Das Konzept der *chivalry* erfuhr am Hofe Charles I. eine entscheidende neue Akzentuierung: Charles I. nahm Abstand von der Aufführung von Turnieren,⁶⁷³ von martialischem Rittertum und kriegerischer Attitüde und strebte stattdessen die Verkörperung einer verfeinerten *chivalry* als den Frieden bewahrender König an. Dieses Ideal kann mit den Begriffen der Tugend, des Gleichgewichts, der Ordnung, der Loyalität und insbesondere der Selbstkontrolle überschrieben werden.⁶⁷⁴ Doch erhielt sich die signifikante Rolle der Rüstung als hochgradig aufgeladenes Objekt, als wertvollstes Kostüm und künstlerisch gestaltetes Artefakt.⁶⁷⁵ Die Neudefinition der *chivalry* manifestierte sich im höfischen Zeremoniell (darunter den Ritualen des Hosenbandordens),⁶⁷⁶ in der höfischen Festkultur (in Maskenspielen statt Turnieren), im Umgang mit Ausstattungs- und Kunstobjekten wie insbesondere der Rüstung und im Bildvokabular, das van Dyck und seine Werkstatt in zahllosen Bildnissen der englischen Aristokratie erneuerten.⁶⁷⁷ Auch das zeitgenössische textile Gewand (oft in Seide, in Samt und Satin) besticht in van Dycks Porträts durch reizvolle Effekte seiner schimmernden Oberflächen. Die zunehmend informelle Erscheinungsweise dieser textilen Kostüme wurde durch Robert Herrick, einen Zeitgenossen, als „liquefaction of [her] clothes“⁶⁷⁸ beschrieben – eine „Verflüssigung“, die sich als visuelles Äquivalent des Rüstungsglanzes einordnen lässt. Im Verhältnis zur textilen Ausstattungspracht kann der Glanz der Rüstung in den Porträts von König und Aristokratie als Steigerung, wenn nicht als Inbegriff einer moralischen und ästhetischen Verfeinerung auf höchster formeller Ebene der Kleidungskodizes verstanden werden: Die visuelle Opulenz der glänzenden, aus dem Dunkel herausleuchtenden Rüstung lässt sich wie bereits in der Tradition der venezianischen Malerei als Strategie ästhetischer Auszeichnung, der Zuschreibung von Wert und Attraktivität verstehen, die zum einen über das kostbare und semantisch dicht aufgeladene Gewand, zum anderen über dessen attraktive, aufmerksamkeitseregernde Erscheinungsweise im Glanz vermittelt wird. Diese doppelte Aufladung repräsentiert die höfische Selbstvervollkommnung nach den Prinzipien der nicht länger martialischen, sondern kultivierten Ritterlichkeit in der Insignie der glänzenden Rüstung. Besonders sprechend erscheint dies im Bildnis Thomas Wentworths (ABB. 67), einem der wichtigsten Berater des Königs. So steht die Lebendigkeit des in der Darstellung evozierten ephemeren Glanzes – eine Art visuelles Fluidum – in reizvollem Kontrast zum unnachgie-

century portraiture (= *Pictura Nova. Studies in 16th and 17th century Flemish painting and drawing*), Tournhout 2001.

⁶⁷³ Vgl. Adamson 1994, S. 165, 170.

⁶⁷⁴ Vgl. Adamson 1994, S. 170–172; Millar 2004, S. 420, 423.

⁶⁷⁵ Für eine ausführliche Diskussion vgl. Adamson 1994.

⁶⁷⁶ Vgl. Adamson 1994, S. 174–175.

⁶⁷⁷ Vgl. Adamson 1994, S. 176.

⁶⁷⁸ Millar 2004, S. 423.

bigen Material Eisen und der Konnotation der Rüstung mit körperlicher und geistiger Kontrolle und Disziplin, in welcher die „essence of nobility“⁶⁷⁹ angesiedelt wurde. Im Unterschied zum textilen Kostüm verliert jedoch nicht die Rüstung selbst an Struktur und Form. Während der Glanz einerseits die Härte und Glätte der metallischen Gewänder bekräftigt, hebt er andererseits die Masse des Objekts in den flimmernden Glanzlichtern auf. Dieses Spannungsverhältnis zwischen gleichzeitig bestehenden Gegensätzen, im Kontext des idealen Hofmanns weitergedacht, ließe sich sogar mit der Leichtigkeit und der Mühelosigkeit der Erscheinung, mit der *sprezzatura* des Castiglioneschen Ideals in Verbindung bringen.⁶⁸⁰

Die Rüstung ist in den Bildformeln van Dycks aufs Engste mit dem Tugendideal der *chivalry* verbunden. Mit den Englischen Bürgerkriegen des 17. Jahrhunderts ging jedoch ein Bruch einher, den *chivalry* als zentrales kulturelles und politisches Konzept der carolinischen Herrschaftszeit nicht überlebte.⁶⁸¹ Zwar blieben einzelne Elemente der Ritterlichkeit in der Überlieferungstradition erhalten oder wurden anders überschriebenen Konzepten einverleibt. Doch im Verlauf des 17. Jahrhunderts wurden die zentralen kulturellen Leitbilder immer mehr aus der Auseinandersetzung mit der griechischen und römischen Antike entwickelt.⁶⁸² Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlangte *chivalry* – als vorherrschender Kanon von Eigenschaften und Verhaltensregeln des zeitgenössischen Gentleman, aber auch als Richtmaß des Verhältnisses von Mann und Frau und letztlich gesamtgesellschaftliche Norm – wieder umfassende Bedeutung in England. Die glänzende Rüstung als deren Insignie erhielt, wie an der Gouache Burne-Jones’ diskutiert, erneut Eingang ins Bildvokabular. Unter den ikonographischen Wegmarken, die die Aufwertung der *chivalry* im bildkünstlerischen Repertoire verankerten, lässt sich auf das Porträt des Prinzgemahls Prince Albert (1819–1861) verweisen: Die von Robert Thorburn im Auftrag von Queen Victoria 1844 angefertigte Miniatur zeigt das Halbfigurenporträt Prince Alberts in einem Plattenharnisch, auf der Brust die Kette des Hosenbandordens, eine Hand auf den abgelegten Helm, die andere in die schlanke Hüfte gestützt (ABB. 68). Die Bart- und Haartracht zeigen ihn als Mann des 19. Jahrhunderts, trägt er doch den kleinen Oberlippen- und breiten Backenbart und die sorgfältig gelegten

⁶⁷⁹ Millar 2004, S. 420.

⁶⁸⁰ Exemplarisch zu Baldassare Castigliones *Il Libro del Cortegiano* (1528), das ein für lange Zeit maßgebliches Konzept des idealen Hofmanns formulierte, vgl. Peter Burke, *Die Geschichte des Hofmanns. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*, aus dem Englischen von Ebba D. Drolshagen, Berlin 1996.

⁶⁸¹ Vgl. Adamson 1994, S. 196–197; Girouard 1981, S. 17–18.

⁶⁸² Zu den Etappen der Wiederentdeckung der *chivalry* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. Girouard 1981, S. 15–28. Alle nachfolgenden Kapitel setzen sich mit Schwerpunkten der erneuerten *chivalry* auseinander. Aspekte des Heroischen einschließlich seines Männlichkeitsbegriffs wurden aber bereits im *Gothic Revival* des ausgehenden 18. Jahrhunderts wiederaufgenommen, heroische Ritter zum Bildthema wie zum Gegenstand von Schau- und Festspielen in historischem Kostüm bzw. Theaterkostüm gemacht. Vgl. Myrone 2005, S. 227–252.

Locken eines modernen Aristokraten. Mancoff beschreibt das Porträt in seiner Schlichtheit als „an unusual chivalric portrait.“⁶⁸³ Doch die elegante Pose, die leichte Körperdrehung und der aufwärts gerichtete Blick mit Fokus in weiter Ferne sowie die differenziert wiedergegebenen Glanzlichter des Harnischs lassen sich auch als Rückgriff auf die Porträts van Dycks, ihren Porträtapparat und seine Darstellungselemente einordnen (ABB. 66).⁶⁸⁴ Es liegt nahe, im motivischen auch den inhaltlichen Rekurs auf den letzten englischen König zu erkennen, der das Programm der *chivalry* in persona und in seiner bildlichen Repräsentation verkörperte. Wie schon einige der Personen, die van Dyck im Harnisch porträtierte, war auch Prince Albert nicht auf Schlachtfeldern im Einsatz. Dies steht in Einklang mit der Funktion der Miniatur als ideologische Setzung, die Mancoff weiter beschreibt: „No event or commemorative purpose can be linked with the image. Its function was emblematic; it stated plainly that the sitter was worthy of his costume. Albert was, in reality, a modern-day knight.“⁶⁸⁵ Eine ähnliche Einordnung nimmt auch Girouard vor: „His [Prince Albert’s] armour symbolised his chivalrous qualities in civilian life. The application of the code of chivalry to modern gentlemen [...] had been given royal gratification.“⁶⁸⁶ Neben Wiederholungen etwa für Schmuckmedaillons und eine auf der Weltausstellung 1851 präsentierte Schmucktruhe wurde das Motiv des Prince Consort in schimmernder Rüstung nach dessen Tod in leicht abgewandelter Form in ein Memorial-Porträt in Gestalt eines gemalten Triptychons integriert, das 1863 in der *New Watercolour Society* ausgestellt und bewundert wurde.⁶⁸⁷ Dieses Beispiel belegt exemplarisch und in konkreter Bezugnahme auf die englische Porträttradition, dass die ikonographische Tradition der Rüstung und ihre Aufladung mit ursprünglich höfisch geprägten Tugendvorstellungen über die Vorbildlichkeit und Verbindlichkeit der Rolle des Prince Consort ins kollektive – und damit ebenso ins bürgerliche – Gedankengut und ins Bildvokabular der Mitte des 19. Jahrhunderts integriert wurden.

Ein zentraler Aspekt des Tugendkonzepts der *chivalry* besteht in der moralischen Reinheit, die, wie mit den Gralsrittern Galahad und Parsifal angesprochen, mit physi-

⁶⁸³ Mancoff 1990, S. 116.

⁶⁸⁴ So greift die locker über dem Visierhelm liegende Hand das in mehrfachen Wiederholungen angefertigte van Dycksche Porträt von King Charles I auf, während der Kommandostab angesichts seiner Rolle als Prince Consort fehlt. Daneben sind Elemente beider Harnische wie die geschobenen Beintaschen und das geschobene Armzeug, die weit auf die Brust ragenden Schultern, die auffälligen vergoldeten Niete und der Halsreif direkt vergleichbar, so dass die Bezugnahme auf das ältere, in der Ikonographie der englischen Könige kanonische Bildnis durch den neuen *chivalrous knight* Prince Albert für zeitgenössische Betrachter deutlich werden konnte.

⁶⁸⁵ Mancoff 1990, S. 115.

⁶⁸⁶ Girouard 1981, S. 115.

⁶⁸⁷ Edward Corbould: Memorial portrait of the Prince Consort, 1863, Wasserfarbe und verschiedene Medien, 75,7 x 61 cm, Royal Collections. Vgl. Jonathan Marsden (Hg.), *Victoria & Albert. Art & Love*, Ausst.-Kat. Queen’s Gallery, Buckingham Palace, London 2010, S. 444, Kat.-Nr. 400.

scher Reinheit und Keuschheit kurzgeschlossen wurde.⁶⁸⁸ Der Dichter Alfred Tennyson (1809–1892), der seinen Zeitgenossen als der wichtigste des 19. Jahrhunderts galt und zum Freundeskreis von Watts und Burne-Jones im Zirkel um die Familie Prinsep gehörte, setzte sich intensiv mit der Artussage auseinander. So entstand neben der berühmten Gedichtfolge *Idylls of the King* (1859–1885) das ebenso bekannte Gedicht *Sir Galahad* (1842).⁶⁸⁹ In Letzterem werden die Topoi der Reinheit als Kerntugend der *chivalry* mehrfach aufgerufen, etwa in den Zeilen „My strength is as the strength of ten / Because my heart is pure“ und „A maiden knight – to me is given / Such hope, I know not fear“⁶⁹⁰. Doch der jugendlichen Reinheit wird eine weitere Konnotation unterlegt: „This ‘maiden’ sexuality is sublimated, via bellicose innuendos, into brash and conventional masculinity. Galahad brags out about ‘My good blade’ and ‘My tough lance’.“⁶⁹¹ So wenig das Gemälde Watts’ in direktem Bezug zu dem Gedicht entstand, wurde doch in der zeitgenössischen Rezeption eine inhaltliche Korrelation zwischen Gedicht und Gemälde hergestellt. Diesem Verständnis folgte auch die durch H. E. Luxmoore, den Direktor Etons, vorgebrachte Anfrage an Watts nach der Verfügbarkeit des Gemäldes für die renommierte *public school* (1882) und nach der Anfertigung einer zweiten Version für die Anbringung in der Kapelle (1897).⁶⁹² Dort sollte es als exemplarisches Beispiel für die Auseinandersetzung mit der „dignity and beauty of purity and chivalry“⁶⁹³ dienen und die Predigten inspirieren und begleiten. Zudem wurden Reproduktionen des Gemäldes an Eton-Absolventen ausgegeben, so dass die Verbindung von Watts’ *Sir Galahad* mit dem in der Eliteschule vermittelten Tugendkodex gerade auch im Hinblick auf deren nationalistisch-militaristische Aufladung weitergeführt wurde.⁶⁹⁴

Die Vorbildlichkeit des Tugendbeispiels Sir Galahads als literarische Figur und als künstlerisches Sujet wird durchgängig betont und sein Einfluss als unstrittig angesehen. Roe und Girouard zeigen die diskursiven Zuschreibungen auf, die die mit dem Katholizismus und dem Zölibat assoziierte „Keuschheit“ (chastity) auf begrifflicher Ebene in die für die viktorianische, durch die anglikanische Kirche geprägte Gesellschaft weniger problematische „Reinheit“ (purity) verschoben. Enthalten war darin eine neue, nicht der mittelalterlichen *chivalry* entlehnte Fokussierung, in der sich die tatsächliche Keuschheit

⁶⁸⁸ Zur Keuschheit zwischen religiösen, ethischen und künstlerischen Besetzungen, z. B. im inoffiziellen ‚Manifest‘ der Präraffaeliten aus der Feder des Kritikers F. G. Stephens vgl. Roe 2014.

⁶⁸⁹ *Sir Galahad*, in: Alfred Tennyson, *Poems*, erweiterte Neuausgabe, 2 Bde., Bd. 2, Boston 1849, S. 99–102.

⁶⁹⁰ Weiterhin zum Kontext von Reinheit und Keuschheit: „I never felt the kiss of love / Nor maiden’s hand in mine. / More bounteous aspects on me beam, / Me mightier transports move and thrill; / So keep I fair thro’ faith and prayer / A virgin heart in work and will.“

⁶⁹¹ Roe 2014, S. 154–155.

⁶⁹² Vgl. Girouard 1981, S. 175–176; Ausst.-Kat. New York 2003, S. 431–433, Kat.-Nr. 194, S. 433; Poulson 1999, S. 119.

⁶⁹³ H. E. Luxmoore, zitiert nach: Girouard 1981, S. 176.

⁶⁹⁴ Vgl. Girouard 1981, S. 176.

bzw. Unschuld, die auch im Gedicht thematisierte Selbstkontrolle und eine Vorstellung ‚richtiger‘, erst durch eheliches Familienleben sanktionierter Sexualität als Verhaltensnorm ergänzten.⁶⁹⁵ Doch es lässt sich genauer beschreiben, welche ästhetische Qualität diese Vorstellung jugendlicher Reinheit bei gleichzeitiger ritterlicher Männlichkeit plausibilisierte, welche bildlichen Mittel deren Durchsetzungskraft beförderten und warum Watts' Bildfindung als besonders aussagekräftig und eindringlich wahrgenommen wurde. Poulson führt an, dass die erzählerische Behandlung der Gralssuche Galahads minimiert und die religiösen Aspekte (der Gral und damit der Zusammenhang von Eucharistie und Transsubstantiation als katholische Dogmen) aus dem Bildzusammenhang getilgt wurden.⁶⁹⁶ Auf die entsakralisierte Variante des Gralsritters, der dem Idealporträt eines jungen Ritters angenähert und darin für seine Betrachter anschlussfähig gemacht wird, werden durch den betonten Glanz und Schimmer die Reinheitszuschreibungen übertragen: Der Glanz fügt dem symbolträchtigen Instrument der Disziplin und Kontrolle eine weitere Ebene körperlicher Distanzierung hinzu.

Auf phänomenologischer Ebene beschrieben, entspricht dem Glanz die Abwesenheit von Verunreinigung. Alle Arten von Schmutz legen sich auf die Oberflächen und erschweren oder verhindern deren Interaktion mit dem Licht. Metallische Oberflächen erweisen sich nicht nur als anfällig für Oxidation, sondern auch gegenüber dem Zugriff der ‚unreinen‘ menschlichen Hände, die durch Fett und Feuchtigkeit Spuren ihrer Berührung hinterlassen. Insofern verdankt sich der metallische Glanz entweder dem steten Reinigen und Polieren, das die glänzenden Oberflächen erhält, oder dem Fehlen von Einflüssen aus der direkten Umwelt.⁶⁹⁷ Glanz tritt auf als Folgeerscheinung der (oberflächlichen) Reinheit und figuriert als deren visuelle Entsprechung und Beleg. Im englischen Sprachgebrauch, nicht aber im deutschen Begriff wird dies unmittelbar deutlich: „Stainless“, makellos und frei von Flecken oder Verschmutzung zu bleiben, bezeichnet die Eigenschaft, die unedlen Metallen erst mit der Erfindung von Chromstahllegierungen bzw. dem Edelstahl („stainless steel“) zu Beginn des 20. Jahrhunderts verliehen werden konnte. Innerhalb der viktorianischen Alltagskultur, genauer im Umgang mit Luxus- und Gebrauchsgütern aus Silber, versilberten Gegenständen und anderen Metallobjekten im bürgerlich-häuslichen Kontext, und angesichts der Allgegenwart metallener Maschinen, Werkzeuge und Fahrzeuge in Industrie und Verkehr war der Verlust metallischen Glan-

⁶⁹⁵ Roe 2014, S. 155; Girouard 1981, S. 143, S. 198–199.

⁶⁹⁶ Für eine ausführliche Darstellung vgl. Poulson 1999, S. 116.

⁶⁹⁷ Helen Hills weist auf den Arbeitsaufwand hin, die die Erhaltung der schimmernden Silberoberflächen der neapolitanischen Reliquiare des San Gennaro u.a. erfordert. Diese sind während der Prozessionen auch dem taktilen Kontakt mit den Gläubigen ausgesetzt und müssen von diesen Spuren des Berührens immer wieder befreit werden, um den strahlenden Glanz und damit die komplexe ästhetische Vermittlungsfunktion für die ‚Leistung‘ der Heiligen zu erhalten. Helen Hills, *The Sacred Lustre of Silver and the Trauma of the Matter*, Vortrag, 9.4.2015, AAH Conference, Norwich. Mit anderem Schwerpunkt: Helen Hills, *Through a Glass Darkly: Material Holiness and the Treasury Chapel of San Gennaro in Naples*, in: Melissa Calaresu und Helen Hills (Hg.), *New Approaches to Naples c. 1500– c. 1800. The Power of Place*, Farnham 2013, S. 31–62.

zes Teil der alltäglichen Erfahrung und nicht nur dem Sammler historischer Metallobjekte – wie etwa der Rüstung – bestens bekannt. Umgekehrt versteht sich der makellose Glanz metallischer Oberflächen umso mehr als Indiz aufmerksamer Pflege und hochwertigen Materials.

Vor dem Hintergrund der Reinheitsdiskurse, die nicht nur in katholisch geprägten Kontexten, sondern auch in der einflussreichen Bewegung der *Muscular Christianity* geführt wurden, erscheint naheliegend, das Wissen um das Material für die bildliche Argumentation zu nutzen.⁶⁹⁸ Berührt, also buchstäblich angegriffen worden zu sein und daher abgegriffen zu erscheinen, wird in der Störung des metallenen Oberflächenglanzes sichtbar und insofern der visuellen Überprüfbarkeit zugänglich. Übertragen auf die glänzende Rüstung, den männlichen Körper und den Diskurskontext von Reinheit und Keuschheit, lässt sich der ungebrochene Glanz als Zeichen des ritterlichen Ideals eines Galahad verstehen: In doppelter Versicherung, über den Einschluss des Körpers in der eisernen Hülle und deren durch den Glanz belegtes Unberührt-Sein affirmieren sich auf Darstellungsebene die körperliche, moralische und ideelle Reinheit gegenseitig. Insofern ist der Konnex von „chastity“ und „purity“ nicht nur als metonymische Verschiebung auf begrifflicher Ebene zu verstehen, sondern ihre Verbindung auch in das visuelle Argument des Rüstungsglanzes übertragen. Wie ein all-over Schmuckstück erscheint der glänzende, hochgradig ideell aufgeladene Rüstungskörper sich von der Ordnung der profanen leiblichen Körper abzuheben und in eine andere, quasi-sakrale (nicht religiöse) Sphäre einzugehen.

Im Zusammenhang von Watts' Kunstauffassung ab den 1880er-Jahren weist Marilyn Lincoln Board auf die Vorstellung einer allgemeinen moralischen Verpflichtung hin, die die viktorianische Kultur durchdrungen habe, und zitiert als Beleg einen Vortrag John Ruskins (1819–1900).⁶⁹⁹ Diesen hielt der Kunstkritiker 1865 vor Soldaten der Militärakademie in Woolwich im übergeordneten Zusammenhang von Überlegungen zum Krieg („War“).⁷⁰⁰ Er formulierte darin rund zehn Jahre nach dem Krim-Krieg unter anderem die beschwörende Aufforderung, die in der Figur des Ritters (und damit dem Konzept der *chivalry*) die Zuschreibung von Makellosigkeit über den Begriff „stainless“ und ein patriotisch-nationalistisch geprägtes Männlichkeitsbild verband:

⁶⁹⁸ Ausführlich zum Konzept *Muscular Christianity* als Bewegung zwischen christlichen, sozialreformerischen, pädagogischen und nationalistischen Männlichkeitsbegriffen, das zugleich gegen das dem Katholizismus nahestehende *Oxford Movement* gerichtet war, vgl. Donald E. Hall (Hg.), *Muscular Christianity. Embodying the Victorian Age* (= Cambridge Studies in Nineteenth-Century Literature and Culture, 2), Cambridge und New York 1994; sowie Girouard 1981, S. 129–144.

⁶⁹⁹ Vgl. Lincoln Board 1992, S. 146.

⁷⁰⁰ Ruskins Zuhörerschaft, Offiziere bzw. Offiziersanwärter, setzte sich der Struktur der britischen Armee entsprechend aus Mitgliedern der Aristokratie und des Landadels zusammen, die traditionell die höheren militärischen Positionen besetzten – darin erscheint die ‚klassisch mittelalterliche‘ Zuordnung der *chivalry* zu einem feudalen Kontext noch erhalten, während sie sonst weitgehend klassenübergreifend bzw. auch auf das bürgerliche Männlichkeitsideal ausgedehnt wurde. Zur überblickshaften Darstellung der Strukturen des britischen Militärs im 19. Jahrhundert vgl. Strachan 1997, bes. S. 79.

First, then, by industry you must fulfil your vow to your country; but all industry and earnestness will be useless unless they are consecrated by your resolution to be in all things men of honour; not honour in the common sense only, but in the highest. Rest on the force of the two main words in the great verse, integer vitae, scelerisque purus. You have vowed your life to England; give it her wholly — a bright, stainless, perfect life — a knightly life.⁷⁰¹

Perfekte Männer für die moderne Nation England zeichnen sich laut Ruskin aus durch strahlende Makellosigkeit und ritterliche Tugend. Seine Wortwahl folgt der Vorstellung der strahlenden, inneren und äußeren Reinheit und unterstreicht die Geltung eines Konzepts, das in großen Teilen auf der Überzeugungskraft und Eingängigkeit der bildlichen Repräsentation ruhte. Die Darstellung des glänzend Gerüsteten führt die aktualisierte *chivalry* in ihrer strahlenden Vorbildlichkeit so plausibel vor Augen, dass die Vorstellung des glänzenden Geharnischten nicht nur als historisch verwurzeltes Vorbild, sondern mindestens so sehr als Männlichkeitsnorm für Gegenwart und Zukunft aufbereitet und dem kollektiven Bildgedächtnis und dem allgemeinen Vorstellungsgut eingeschrieben wurde: Der „knight in shining armour“ wurde zum ‚ikonischen Selbstläufer‘, wie die intensive Rezeption von Watts’ *Sir Galahad* belegt.⁷⁰² Neben eingangs erwähnten Reproduktionen erhielt die Figur des strahlenden Gralsritters auch in Bildfindungen anderer Künstler eine zentrale Rolle, für die exemplarisch die Werke Joseph Noel Patons (1821–1901) angeführt werden können: Seine Gemälde greifen die visuelle Argumentation des makellos strahlenden Geharnischten auf und setzen sie in einer naiv anmutenden Bildsprache fort (ABB. 69)⁷⁰³.

Der Gegensatz zwischen der oft negativ konnotierten, weil täuschenden Oberflächlichkeit des Glanzes und den im Objekt selbst verorteten, unveränderlichen Eigenschaften kann mit der vorangehenden Diskussion für die glänzenden Rüstungsoberflächen als eingeebnet betrachtet werden. Zu den Eigenschaften des Glanzes gehört jedoch nicht nur seine flüchtige Natur, die je nach Lichteinflüssen und Oberflächenbeschaffenheit seines Trägers der Veränderung unterliegt, sondern auch eine Wandelbarkeit auf semantischer

⁷⁰¹ John Ruskin, Lecture III War, in: The Crown of Wild Olive. Three Lectures on Work, Traffic, and War, in: ders., *The Complete Works*, hg. von E. T. Cook und Alexander Wedderburn, 39 Bde., Bd. 18: Sesame and Lilies. The Ethics of the Dust. The Crown of Wild Olive. With Letters on Public Affairs, 1859–1866, London 1905, S. 459–493, S. 488.

⁷⁰² Vgl. Poulson 1999, S. 110–114; Girouard 1981, S. 175–176, 258, 267, 291; Ausst.-Kat. New York 2003, S. 431–433, Kat.-Nr. 194, S. 431.

⁷⁰³ Joseph Noel Paton: In Die Malo. Faith Arming the Christian Warrior, 1880–1882, 2,44 x 147 cm, Aufbewahrungsort unbekannt; sowie: Joseph Noel Paton: Sir Galahad’s Vision of the Sangreal (Sir Galahad and the San Greal), 1879–1880, Maße, Material und Aufbewahrungsort unbekannt; vgl.: M. H. Noel-Paton und J. P. Campell, *Noel Paton 1821–1901*, hg. von Francina Irwin, Edinburgh 1990, Abb. Nr. 13, S. 96, Abb. Nr. 1, S. 49; Joseph Noel Paton: The Choice, 1883–1886, Material und Maße unbekannt, Aufbewahrungsort unbekannt. Eine Radierung nach dem Gemälde befindet sich im Victoria und Albert Museum London; vgl. Mancoff 1990, S. 226 und Anm. 53.

Ebene, die keine abschließende Festlegung erlaubt, sondern kontextabhängig bleibt. Es lässt sich eine alternative semantische Aufladung des ästhetischen Mehrwerts von Schimmer und Glanz beobachten, die in spannungsreichem Verhältnis zu deren Besetzung mit Tugend-, Reinheits- und Keuschheitsvorstellungen steht. Diese spricht zugleich für die Vielschichtigkeit des viktorianischen Bildvokabulars und gegen die Vermittlung eindimensionaler moralisierender Intentionen und Botschaften, die in der älteren Forschung konstatiert und betont wurden. Um diese Ambivalenzen der glänzenden Rüstungskörper aufzuzeigen, lässt sich auf Burne-Jones' Gouache *The Merciful Knight* zurückkommen.

Die zeitgenössische Rezeption von *The Merciful Knight* (ABB. 61) deutete die Bildfindung aus unterschiedlichen Perspektiven und verweist indirekt auf Schwierigkeiten für die Einordnung der Gouache: Diese wurde in den Erinnerungen Georgiana Burne-Jones' als Summe der Einflüsse und Entwicklungen des Künstlers seit Beginn seiner Tätigkeit im Oxford der 1850er-Jahre eingeordnet.⁷⁰⁴ Freunde wie Kritiker empfanden die Gouache trotz ihrer Qualität in Farbigkeit und Malerei als befremdend und verstörend.⁷⁰⁵ Über die rein ästhetischen Kriterien hinaus scheint jedoch die katholisch geprägte Auslegung des christlich-ritterlichen Tugendexempels unausgesprochen der Stein des Anstoßes gewesen zu sein.⁷⁰⁶ Eine stärker am Katholizismus (vor der Abspaltung der Anglikanischen Kirche), seiner Liturgie und seinen Ritualen ausgerichtete Kirche war Ziel einer einflussreichen, aber umstrittenen Reformbewegung innerhalb der Anglikanischen Kirche, des im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts auftretenden *Oxford Movement*. Burne-Jones zählte bereits vor seiner Studienzeit zu den Anhängern des *Oxford Movement*, vertrat dessen Position noch während der 1850er-Jahre, verfolgte zeitweise die Gründung eines Ordens mit dem Patron Sir Galahad und löste sich mit dem folgenden Jahrzehnt eher von konfessionellen und institutionellen Zuordnungen als von mystischen Vorstellungen im Glauben.⁷⁰⁷ Auch mit diesem Aspekt lässt sich die Aussage Georgiana Burne-Jones', *The Merciful Knight* repräsentiere die Summe der Entwicklung des Künstlers, in Verbindung bringen. Wundergeschehen und Heiligenverehrung entsprechen katholischen Glaubensinhalten, mit denen sich Burne-Jones als Anhänger des *Oxford Movement* intensiv beschäftigt hatte. Das Wunder wie der Vorschein des Heiligen werden auf Darstellungsebene der Gouache insbesondere über die Glanzeffekte und den Anschein der Verlebendigung der unbelebten Materialien Holz und Metall hervorgerufen. Eingesetzt werden diese Bildmittel auch für die Darstellung des leuchtenden Hostienbehältnisses in Simeon Solo-

⁷⁰⁴ Burne-Jones 1971, Bd. 1, S. 262; vgl. Ausst.-Kat. London 1984, S. 294–295, Kat.-Nr. 234, S. 294.

⁷⁰⁵ Vgl. Ausst.-Kat. London 1984, S. 294–295, Kat.-Nr. 234; MacCarthy 2011, S. 167–168; Arscott 2008 a, S. 55.

⁷⁰⁶ Vgl. Arscott 2012, S. 224.

⁷⁰⁷ Dabei wurden Realismus bzw. Verismus und Schönheit als klassische Parameter der Bewertung in Anschlag gebracht, vgl. MacCarthy 2011, S. 29–31; Poulson 1999, S. 74–75.

mons *The Mystery of Faith* (ABB. 70): Hier überträgt sich das auratische Strahlen des heiligen Objekts ebenso auf die Figur des Priesters, der mit unter dem weißen, aufwändig gewirkten Gewand bedeckten Händen das Behältnis greift und über und über vom hellsten Glanz erfasst wird. Mit Hilfe des strahlenden Glanzes vermittelt die Bildfindung Solomons die mystisch-transzendente Atmosphäre, die die Eucharistiefeyer begleitet, und erzeugt so eine ähnliche Eindringlichkeit und Faszinationskraft, die Burne-Jones mit der Schilderung des wundersamen Ereignisses verband. Als Auseinandersetzung mit dem visuell opulent auftretenden Katholizismus fesselte die Gouache seine Zeitgenossen wie sie diese gleichermaßen irritierte und deren Ablehnung provozierte.

Irritationspotenzial bietet aber nicht nur die Wundererscheinung, sondern auch die Sinnlichkeit evozierende und zwischen Ästhetisierung und Erotisierung oszillierende Schilderung der Körper, die über den Glanz in die Darstellung einfließt: Wie beschrieben verknüpft der beide Figuren überfangende Glanz diese optisch zu einer zusammenhängenden Erscheinung. Trotz evidenter Körpergrenzen – besonders der metallischen Einrüstung des andächtigen Ritters – und unbelebter Körperoberflächen lenkt der Glanz die Aufmerksamkeit auf das sinnliche Vermögen taktilen Empfindens und die Materialität der Körper. Die Vergewisserung über die Körpergrenzen basiert auf taktilen wie visuellen Eindrücken. Im Fall von *The Merciful Knight* stellt die visuelle Komponente der Wahrnehmung von Körpergrenzen die absolute Definiertheit dieser Grenzen in Frage: Der Effekt der weißen Glanzlichter, die ihr Trägermaterial nicht mehr zu erkennen geben, durchbricht, perforiert zum einen die Oberflächen seiner Träger gleichsam grenzauflösend.⁷⁰⁸ Zum anderen überführen – einem visuellen Auflösungseffekt gleich – die vielfältigen Glanzphänomene des kleinteiligen Harnischs dessen schimmernde metallische Oberfläche nicht nur in eine durchlässige oder poröse, sondern auch in eine fluid anmutende Form: Der Instabilität des Glanzes, die in der potenziellen Veränderung der Verteilung glänzender Flächen in Bewegung oder wechselnden Lichtverhältnissen begründet ist, verdankt sich die Suggestion des Fluiden und damit der Verwandlung des Metalls in einen anderen Aggregatzustand.⁷⁰⁹ Insofern ruft die Darstellung der Rüstung in Burne-Jones' Gouache mit ihren lebhaften Glanzeffekten die umgekehrte Wirkung des für gewöhnlich Härte attestierenden Metallglanzes hervor und wird der schimmernden ‚Aufweichung‘ des hölzernen Kruzifixes in einen lebendigen Körper vergleichbar. Vermittels

⁷⁰⁸ Cremonini beschreibt dieses „irreale Potential des Lichtreflexes“ folgendermaßen: „Es gibt Glanzeffekte, die sich aus dem empirisch-räumlichen Erklärungszusammenhang von Lichtquelle – Gegenstand – Auge zu lösen scheinen: Insbesondere das harte Glanzlicht scheint die Oberfläche des Gegenstandes auszulöschen, sie gleichsam zu perforieren. [...] so entwickelt er [der Glanz] ein ästhetisches Eigenleben, eine eigene Tiefe, ein eigenes System räumlicher Bezüge zu anderen Glanzwerten, das seine indexikalische Funktion, Ausdruck einer Beschaffenheit des Gegenstandes zu sein, transzendiert.“ Cremonini 2009, S. 222.

⁷⁰⁹ Ein charakteristisches Darstellungsmittel, das im gesamten Werk Burne-Jones' zu beobachten ist, findet bereits hier Verwendung: Die Darstellung erscheint wie eingefroren, die Suggestion einer Dynamik wird unterbunden oder Bewegung fast bis zum Stillstand verlangsamt. Effekte der Belebung werden in die Erscheinung der Materialien und Oberflächen der Bildgegenstände verlegt. Vgl. auch Kap. IV 3.

der Glanzeffekte auf den unbelebten Oberflächen erscheinen die Körper beider Figuren visuell anziehend, aber auch weich und fluide, empfindlich und fragil, nicht starr, sondern beweglich. Genauer heißt das für den Geharnischten: Der leibliche Körper ist zwar vollständig verdeckt, doch wird die Verwandlung des anorganischen Materials suggeriert. Die Oberflächen des Rüstungskörpers changieren zwischen dem Eindruck der Entmaterialisierung durch die ‚Glanzflecken‘, die in die „Tiefe des Glanzes“⁷¹⁰ weisen und Öffnungen ins poröse Eisen brennen, und der Auflösung in einen weichen, fluiden Aggregatzustand. Die Darstellung des Rüstungskörpers als verschiedenen visuellen Auflösungserscheinungen durch den Glanz ausgesetzt unterläuft damit einen Teil der tatsächlichen Eigenschaften des Objekts und führt über den Glanz eine visuelle Kommentarebene ein. Die Rüstung erscheint als zweite, alternative Gestalt – ein Alter Ego als (pseudo-)metallische Membran, deren zwischen Porosität und Fluidität changierende Oberfläche die taktile Überprüfung dieser Eigenschaften herauszufordern scheint, um auf die visuelle Verunklärung über die Qualität des Materials zu reagieren.

Die heterogenen Oberflächen der Rüstung mit den Nieten, den roten, im Metall reflektierten Bändern und der roten Abfütterung des Helmes rufen die Verletzbarkeit des unbewehrten Leibes auf. Umgekehrt ist auch die schimmernde Christusfigur – trotz Dornenkrone und von Nägeln durchschlagener Gliedmaßen – als eine körperlich überaus präsenste Gestalt dargestellt. Mit der visuellen Auszeichnung durch den sanften Glanz, seiner Evokation samtig weicher Oberflächen (die das Medium Gouache befördert) und die scheinbar beweglichen Glieder wird in der verlebendigten Figur eine ganze Bandbreite sinnlicher Eindrücke angesprochen. Dies wirkt zurück auf das Verständnis der Darstellung Christi und stärkt darin die Wahrnehmung der Aspekte leiblichen Menschseins – nicht nur der Verletzbarkeit, sondern auch der Attraktivität und potenziell erotischen Anmutung des schimmernden nackten Körpers. Gemeinsam verleihen der durchgebildete Körper, die Suggestion der Verlebendigung und die schimmernden Körperoberflächen also der Darstellung der Christusfigur ein Attraktionspotenzial, das physische Verfassung und körperliche Schönheit ungewöhnlich stark hervorhebt. Damit verschiebt Burne-Jones’ Darstellung der Christusfigur die Aufmerksamkeit auf die Attraktivität des Körpers und unterläuft zugleich die Konzeption des geschlechtslosen, von aller Sinnlichkeit befreiten Idealkörpers,⁷¹¹ der für gewöhnlich auch der Repräsentation Christi dient. Während auf motivischer Ebene das konventionelle Muster („Anbetung des Kreuzifix“) bereits durch die Bewegung der Christusfigur gebrochen wird, erfolgt eine weitere Verschiebung der Darstellungskonventionen, die als eine befremdliche, nur schwer dingfest zu machende Provokation verstanden werden konnte: Der Glanz als buchstäblich übergreifendes ästhe-

⁷¹⁰ Cremonini 2009, S. 219.

⁷¹¹ Zur Ästhetik des Idealismus und der entsinnlichten Reinheit ihrer Körperdarstellung mit Hilfe des skulpturalen Materials Marmor vgl. Wagner 2013, S. 174–177.

tisches Phänomen verquickt Attraktivität, Schönheit und Sinnlichkeit und beschwört Verlebendigungsszenarien, Materialveränderung und Auflösungserscheinungen körperlicher Grenzen in den männlichen Figuren herauf.

Während in den Beispielen des Fleisch und Eisen-Topos' mit Hilfe der geschlechtlich kodierten Oberflächen und ihrer visuellen und taktilen Qualitäten die Differenz zwischen weiblichen und männlichen Körpern evoziert wurde, wird in Burne-Jones' sakraler Darstellung durch den Glanz der Oberflächen eine Ähnlichkeit, eine gegenseitige Affizierung und ein Übertragungsverhältnis hergestellt. In Relation zum Skandalcharakter eines *Chevalier aux Fleurs* (ABB. 60), des sich im Glanz entmaterialisierenden christlichen Tugendritters inmitten weiblichen Fleisches, mag dies auf den ersten Blick weniger provokant erscheinen. Doch der Semantisierung des Glanzes nach christlichen Reinheits-, Moral- und Tugendvorstellungen und deren Übertragung auf das Objekt Rüstung wird bei Burne-Jones eine zweite, gegenläufige Ebene unterlegt, die mit verschiedenen Facetten sinnlicher Eindrücke argumentiert. Der Geharnischte wird durch den transzendenten Tugendglanz ausgezeichnet, unterliegt aber auch visuellen Auflösungs- und Entmaterialisierungsphänomenen, die die physische Unangreifbarkeit in Frage stellen und stattdessen deren taktile Überprüfung herausfordern. Zugleich enthält die Körperdarstellung Christi über sinnliche und erotische Konnotationen eine unterschwellige, tendenziell blasphemische Verwerfung.⁷¹² Damit lässt sich in *The Merciful Knight* ein neues Verhältnis von Auszeichnung, Attraktivität und Gefährdung, die allesamt durch den Glanz visualisiert werden, beobachten. Diese Anordnung wird ganz ohne weibliche Beteiligte präsentiert. In ihrer kontrastierenden Gegenüberstellung Hans Thomas Gemälde *Der Wächter vor dem Liebesgarten* (1895) (ABB. 59) mit den beiden betont maskulinen Stereotypen des athletischen Akts und des aufgerüsteten Harnischträgers vergleichbar, schreibt die Gouache dem Sujet des ausgezeichneten christlichen Tugendbeispiels (mit katholischen Glaubensinhalten) eine spannungsreiche sinnliche bis erotische Dimension ein, die in beide Erscheinungen des männlichen Körpers verlegt wird: Zwischen der Figur Christi und des Geharnischten wird ästhetische und sinnliche Attraktion – die dargestellte Berührung um einen Subtext erweiternd – in Phänomenen des Glänzens und Schimmerns gleichsam hin- und hergereicht. Je nach Blickwinkel geschieht dies zwischen dem künstlichen Alter Ego des eisernen Glanzkörpers und dem menschlich-verlebendigten Körper Christi, oder aber zwischen dem profanen Leib des Ritters und dem heiligen Körper Christi; in beiden

⁷¹² Bereits in Millais' Gemälde *Christ in the Carpenter's Shop (Christ in the House of his parents)* war die als unangemessen empfundene Detailtreue der Darstellung als zu profan heftig kritisiert worden. Zwar zielt Burne-Jones nicht im gleichen Maße auf die Darstellung der ‚Wirklichkeit‘ wie die präraffaelitischen Gemälde der ersten Stunde, doch verpflichtet er sich dennoch der Plausibilität der Beobachtung und der überzeugenden, eindringlichen Darstellung der Materialien, was auch in diesem Beispiel mit den Darstellungskonventionen der Figur Christi kollidiert. John Everett Millais: *Christ in the Carpenter's Shop (Christ in the House of His Parents)*, 1849–1850, Öl auf Leinwand, 86,4 x 138,7 cm, Tate Gallery, London. Vgl. Bullen 1998, S. 6–48; Ausst.-Kat. London 1984, S. 77–79, Kat.-Nr. 26; zu Burne-Jones vgl. Arscott 2012, S. 227.

Fällen eine provokative Anordnung und der Reinheit aufrufenden religiös-moralischen Perspektive widersprechend. Da seit Mitte des 19. Jahrhunderts um die Assoziation katholischer Religion(-spraxis) mit homosexuellen Neigungen und Beziehungen wurden in England zunehmend intensive Debatten – auch in Verbindung zum *Aestheticism* der zweiten Generation der Präraffaeliten – geführt wurden, erhält die Darstellung mit ihrer Betonung der sinnlichen Aspekte der beiden Körper zusätzliche Brisanz. Einer der wesentlichen Kritikpunkte griff die homosoziale Ordnung der Anglo-Katholischen Kirche und die klösterlich-zölibatäre Lebensform als Manifestation und/oder Konsequenz einer vermeintlich um sich greifenden Effeminierung an, die die ‚natürliche‘ Geschlechterordnung bedrohe.⁷¹³ Das Phänomen des Glanzes, das traditionell mit sakralen und transzendenten Konnotationen, Reinheit und Tugendhaftigkeit aufgeladen ist, wird in Burne-Jones' Gouache in einem parallel geführten, aber kontrastierenden semantischen Zusammenhang eingesetzt, der das konventionelle Verständnis des unangreifbaren Tugendritters gänzlich unterläuft: Dank seiner ästhetischen Anziehungskraft bringt der Glanz als Agent des Verschleifens körperlichen Grenzen und als Indikator der Verlebendigung Distanz und Hierarchie zwischen zwei männlichen Körpern aus dem Gleichgewicht. Stattdessen stiftet er einen erotischen Subtext, der in der offiziellen zeitgenössischen Kritik nicht formulierbar war, aber als dem Motiv zutiefst unangemessen verstanden werden musste.

Oszillierende Grenzen: David Wilkie Wynfields fotografische Ästhetik der glänzenden Rüstungskörper

Die künstlerische Beschäftigung mit dem Glanz, der variierende semantische Besetzungen erlaubt und sich gerade in dieser ambivalenten Natur nutzbar machen lässt, führt zu einem weiteren Beispiel, das Burne-Jones' und Watts' Darstellungen in verschiedener Hinsicht eng verwandt ist. Auch hier werden in der Figur des Gerüsteten die Sichtbarkeit des Körpers, dessen sinnlich-erotische Erscheinung und die bildlich evozierte Entmaterialisierung der Rüstung in ein Spannungsverhältnis versetzt, doch dies im fotografischen Porträt, dessen Spezifika in die Gestaltung des glänzenden Gerüsteten einfließen.

David Wilkie Wynfield (1837–1887) war Maler, Fotograf und Teil des Künstlerzirkels *St. John's Wood Clique*, welcher sich der Erneuerung des Historischen Genres verschrieben hatte.⁷¹⁴ Bekannt als Lehrer der Fotografin Julia Margaret Cameron (1815–1879), eine der Schwestern Sarah Prinseps, fertigte Wynfield selbst eine Reihe von Porträtfoto-

⁷¹³ Vgl. David Hilliard, Unenglish and Unmanly. Anglo-Catholicism and Homosexuality, in: *Victorian Studies*, 25, 2 (Winter 1982), S. 181–210.

⁷¹⁴ Als bisher einzige Publikation, die sich eigens mit Wynfield beschäftigt vgl. Ausst.-Kat. London 2000; daneben zu Wynfield, der ‚malerischen‘ Ästhetik seiner Porträtfotografie und dem Austausch der ästhetischen Prämissen der präraffaelitischen Malerei und Fotografie: Waggoner 2010.

grafien an, deren Ästhetik Cameron in weiten Teilen aufgriff. Er war nicht nur mit der Familie Sarah und Thoby Prinseps und den Gästen ihres Salons bekannt, ebenso war er im selben künstlerischen und sozialen Umfeld wie Watts und Burne-Jones tätig.⁷¹⁵ Neben diesen beiden Künstlern zeigen seine fotografischen Porträts die Mitglieder der *St. John's Wood Clique*, aber auch William Holman Hunt und John Everett Millais, Frederic Leighton, Simeon Solomon, Valentine Cameron Prinsep und weitere, heute weniger bekannte Künstler sowie Personen aus dem direkten künstlerischen Umfeld.⁷¹⁶ Zu Beginn des Jahres 1864 bot Wynfield über einen Londoner Händler von Fotografien eine Auswahl seiner Werke unter dem Titel *The Studio: a Collection of Photographic Portraits of Living Artists, Taken in the Style of the Old Masters, by an Amateur* an.⁷¹⁷ Statt der Daguerreotypie, die Bilder von absoluter Schärfe aufzeichnet und typischerweise in der kommerziellen Porträtfotografie der *cartes de visite* zum Einsatz kam, nutzte Wynfield eine alternative fotografische Technik: die von Henry Fox Talbot entwickelte Kalotypie in Form von Albuminabzügen, deren dem Papiernegativ geschuldete weiche Effekte eine malerisch-altmeisterliche Anmutung unterstützten.⁷¹⁸ Die überwiegende Zahl seiner Fotografien zeigt die männlichen Porträtierten⁷¹⁹ in einem historischen bzw. historisierenden Kostüm, über das sich Künstlerporträt und Rollenporträt zu einer Referenz an altmeisterliche Bildnisse verbinden.⁷²⁰ Die Porträtierten erscheinen dicht an die Bildoberfläche gerückt und werden als Brustbildnis, teils mit noch enger gewählttem Bildausschnitt auf relativ großen Formaten von jeweils rund 21 x 16 cm aufgenommen. Trotz der geringen Raumtiefe wählte Wynfield den Fokus vor dem Motiv liegend, so dass dieses in einer für seine Werke typischen Unschärfe festgehalten wird und von einem atmosphärischen Schleier überzogen scheint. Wie Hacking betont, entsprach das Ergebnis einem gänzlich neuartigen fotografischen Idiom.⁷²¹

Die altmeisterliche Anmutung verbindet die Malerei Watts' und die fotografische, ausdrücklich ‚künstlerische‘ Ästhetik von Wynfield. Für ihre im selben Zeitraum entstandenen Werke schöpften beide aus vergleichbarem Bildvokabular und bezogen sich dabei auf überlieferte und zeitgenössische Mythen- und Legendenerzählungen. Ebenso nutzen sie die Assoziation zwischen kanonischen Werken à la Tizian, Rubens oder van Dyck, zwischen der Vorbildlichkeit ihrer Schöpfer und deren aristokratischer Konnotation als

⁷¹⁵ Vgl. Waggoner 2010, S. 95.

⁷¹⁶ Die Fotografien wurden selten ausgestellt, aber es sind mehr als 70 Arbeiten Wynfields mit kohärenter Ästhetik in britischen Sammlungen bekannt, vgl. Ausst.-Kat. London 2000, S. 11.

⁷¹⁷ Ausst.-Kat. London 2000, S. 10.

⁷¹⁸ Die technischen Verfahren kurz zusammenfassend: *Daguerrotypien. Ambrotypien und Bilder anderer Verfahren aus der Frühzeit der Photographie*, Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (= Dokumente der Photographie, 2), Hamburg 1983, S. 31–32; Ausst.-Kat. Washington 2010, S. IX.

⁷¹⁹ Die einzige Ausnahme stellte Wynfields Schwester dar, vgl. Ausst.-Kat. London 2000, S. 29.

⁷²⁰ Zu ikonographischen Bezügen, darunter „*The Iconography*, van Dyck's series of engraved portraits of his contemporaries“, vgl. Ausst.-Kat. London 2000, S. 17–20.

⁷²¹ Vgl. Ausst.-Kat. London 2000, S. 16.

Künstlerfürsten, auf die Watts bereits in seinem Selbstporträt im Harnisch (ABB. 63) angespielt hatte. Wynfields Sujets verorten die Porträtierten mit Hilfe textiler Kostüme, mit Spitzenkrägen, weiten Mänteln, voluminösen Ärmeln und aufwändig drapierten Überwürfen, aber auch mit Hilfe der Rüstung in der Vergangenheit von Mittelalter und Renaissance. Zugleich dient das Kostüm der raffinierten kompositorischen Anordnung von Hell- und Dunkelflächen. Eine Rüstung tragen *Coutts Lindsay* (ABB. 71)⁷²², *George Du Maurier* (ABB. 72)⁷²³ und ein *Unbekannter Mann* (ABB. 73)⁷²⁴, ein bartloser junger Mann mit kurzem Haar im Harnisch mit ornamentalem Ätzdekor. Wie der Vergleich der Fotografien Wynfields zeigt, handelt es sich bei den Rüstungsträgern um die jüngeren Porträtmodelle, *George Du Maurier* und der *Unbekannte Mann* im Typus des vorbildlichen Jünglings wie bei Watts. Im Unterschied zu den in Mehrzahl bärtigen Porträtierten geben sich diese nicht die Attitüde von Alter und Gravität. Unter den drei Männern, ihren vergleichsweise feinen Gesichtszügen und der Physiognomie nach zu urteilen eher schlanke Figuren, scheint insbesondere der zarte Du Maurier in den Harnischteilen zu versinken statt diese mit seiner Körpermasse auszufüllen (wie es beispielhaft Corinths *Selbstbildnis als Fahnenträger* vorführt (ABB. 28)). Daneben zeichnen sich die Harnischträger in Wynfields Fotografien dadurch aus, im Unterschied zu den meist abgewandt-versunkenen Blicken anderer Porträts den Blickkontakt mit der Kamera zu halten und damit eine Verbindung zum Betrachter herzustellen.

Innerhalb des formalen Rahmens der Porträtfolge lassen sich im Umgang mit der glänzenden Rüstung Parallelen zu Watts' und Burne-Jones' geharnischten Glanzrittern erkennen, die über die motivische Übereinstimmung hinaus eine vergleichbare Bildidee und die semantische Aufladung des Glanzes einschließen. Auch in der Fotografie, dem Licht aufzeichnenden Medium schlechthin, wird das Phänomen des Glanzes gezielt eingesetzt: Wynfields fotografische Bildsprache der Unschärfe, erzeugt durch die geringe Brennweite und Papiernegative der Kalotypien, löst die starken Reflexe der glatten metallischen Oberflächen in ausgedehnte Zonen hellen Schimmers auf, die auch Watts' Figur *Sir Galahad* (ABB. 62) überziehen. Strukturiert werden diese weichen Glanzpartien durch die verschwimmenden Details der Rüstung, so die geschobenen Segmente des Oberarmzeugs, Ätzdekor, Riefelungen und Nieten, aber auch durch die matte textile

⁷²² Sir Coutts Lindsay gründete 1877 die *Grosvenor Gallery*, den wichtigsten, von der Royal Academy unabhängigen Ausstellungsort für Künstler wie Burne-Jones oder James Abbot McNeill Whistler und öffentlichen Schauplatz der künstlerischen Avantgarde des *Aesthetic Movement*. Daneben besaß Coutts Lindsay eine Rüstungssammlung, für die überliefert ist, dass Burne-Jones dort Studien anfertigte. Ob diese Sammlung auch für die Ausstattung der Fotografien Wynfields eingesetzt wurde, ist nicht bekannt. Zur Galerie vgl. Ausst.-Kat. New Haven 1996; zur Erwähnung der Rüstungssammlung Burne-Jones 1971, Bd. 2, S. 145.

⁷²³ George Du Maurier ist bekannt als Karikaturist des Satiremagazins *Punch*, für das er ab 1873 Zeichnungen anfertigte, die oftmals die Werke und das Konzept des *Aesthetic Movement* und die damit verbundene Lebensgestaltung einschließlich ihrer verfeinerten Männlichkeit ironisch kommentierten, vgl. Richard Kelly, *The Art of George Du Maurier*, Aldershot 1996.

⁷²⁴ Unklar ist, ob diese Aufnahme Teil der genannten Mappe war – aller Wahrscheinlichkeit nach ist ein unbekanntes Modell jedoch nicht in einer Reihe von als Künstlerporträts betitelter Fotografien anzutreffen.

Schärpe in den Porträts Lindsays und Du Mauriers. Wie an der ähnlich ‚körnigen‘ Gouache Burne-Jones' diskutiert, erfährt die visuelle Wirkung der Harnischoberfläche eine Verwandlung durch den Glanz. Die große reflektierende Fläche im Bildnis *George Du Mauriers* wird durch die fast bildparallel geführte Schulter gebildet, die nahezu die halbe Breite des Brustkorbs überspannt. Möglicherweise gehörte diese zu einer für Du Maurier zu großen Rüstung oder war Teil einer Kompilation von Rüstungsfragmenten. Die Wölbung der Schulter wird in der großflächigen Reflexion in eine helle und weich schattierte, fast plan erscheinende Fläche überführt. Darunter jedoch, wo für gewöhnlich der Brustpanzer den Harnisch fortsetzt, erscheint nur eine undefinierte dunkle Fläche, die den optischen Zusammenhalt der Figur unterbricht, indem sie den eigentlichen Körper ins Dunkel zurücktreten lässt.⁷²⁵ Stattdessen wird die Gestalt markiert durch die über Helligkeitswerte verbundene Trias von Gesicht, der schimmernden eisernen Oberfläche und der Hand, die auf die stoffbedeckte Seite der Brust gelegt ist. Der Körper, überblendet vom Schimmer der Rüstung oder im Dunkel verunklärt, tritt zurück und verschwindet hinter dem weichen Glanz der Rüstungsfragmente. Diese hellen Glanzflächen sind keiner räumlichen Ebene fest zuzuordnen, sondern verwandeln die Oberfläche der Rüstungsfragmente in ein diffuses, ungreifbares Lichtphänomen. Entmaterialisierend und seinen Träger aus den räumlichen Koordinaten lösend, wird der Glanz in den fotografierten Rüstungsporträts mit abstrahierender Wirkung eingesetzt, die das Sujet teilweise von der Repräsentation konkreter Objekte löst.

Auch der Harnisch des *Unbekannten Mannes* verliert durch den reflektierten Lichteinfall augenscheinlich an Substanz: Statt des Dekors und der erkennbaren Konstruktion der Schulter wird die beleuchtete Fläche zum weißen ‚blind spot‘ und fällt gleichsam mit der Oberfläche der Fotografie selbst zusammen. Insofern legt nicht nur die medial bedingte Weichheit der atmosphärischen Unschärfe von Wynfields Fotografie einen die Details auflösenden Schleier über das Motiv. Parallel fungiert auch der sanfte Glanz als Angriff auf die Oberfläche und löst auf visueller Ebene die eiserne Rüstung auf. Im Medium der Fotografie, die Licht als bildgebenden Agenten nutzt, aber ebenso die zersetzend-zerstörerische Wirkung des Lichts kennt (in Überblendung und Überbelichtung), erhält der das Motiv angreifende Glanz eine alternative Kommentarfunktion für die Darstellung. Wo in Malerei und Gouache bzw. Tempera das dichte weiße Pigment den Eindruck des Glänzens und Schimmerns erzeugt, erreicht das Medium Fotografie diesen Eindruck

⁷²⁵ Vergleichbar ist dieser körperlichen Diskontinuität in der fotografischen Repräsentation die ‚Schnittstelle‘ im Porträt des jungen unbekanntem Modells, an der die Trennung von Rüstungskörper und dem Körper des Porträtierten zutage tritt: Während die Aufnahme nahezu alle Details in der atmosphärischen Unschärfe auflöst und die Rüstungsoberfläche in sanftem Schimmer erscheinen lässt, liegt der oberste Rand des Halskragens und sein Abschluss mit einem stilisierten Kordelmotiv im Fokus und ist daher klar und detailliert aufgenommen. Daher tritt der Übergang zwischen der metallischen Einkleidung und der im sanften Schimmer noch weicher erscheinenden Halspartie als harte Trennlinie, als eine metallisch scharfe Kante und als Andeutung eines Schnitts in Erscheinung.

durch ‚materielloses‘ Licht, das in größtmöglichem Kontrast zur festgefügteten Eisenoberfläche des abgebildeten Objekts steht. Insofern fügt das Medium Fotografie der Entmaterialisierung der Harnischflächen durch den Glanz eine weitere Ebene hinzu, die die ätherische Anmutung des Porträtierten verstärkt. Im Kontext des präraffaelitischen Künstlerzirkels und viktorianischen Männlichkeitsideale ruft das Sujet des Geharnischten zualterererst den *chivalrous knight* auf. Die in zeitgenössischen Rezensionen hervorgehobene „softness“ der künstlerischen Fotografie⁷²⁶ und ihr ‚aufweichender‘ Glanz relativieren auf Repräsentationsebene jedoch die stahlharte Einkleidung des idealen Heldenkörpers, indem der auf dem Rüstungskörper spielende Schimmer die Physis der Porträtierten der Sichtbarkeit entzieht. Ausgenommen bleiben die Gesichter und eine auf die Brust gelegte Hand, so dass die Darstellungen mit Andeutung und Entzug der konkreten männlichen Physis spielt. Der vermeintlich hypermännliche Rüstungsträger wird zur androgynen Schönheit.

Von unterschiedlichen Ausgangspunkten argumentierend, widmen sich die Untersuchungen von Martin Myrone, Joseph A. Kestner, Mechthild Fend und Christopher Reed der bildlichen Konstruktion von Männlichkeitsnormen und Geschlechtertopoi.⁷²⁷ Gemeinsam ist den Forschungsperspektiven die indirekte Auseinandersetzung mit der Funktion des männlichen Akts für die Visualisierung vorbildlicher Männlichkeit: Der Akt verkörpert die klassisch-antike, heroische Männlichkeit schlechthin, die über Jahrhunderte hinweg aufgerufen wurde. Seine vormalige Verbindlichkeit büßte der männliche Akt mit dem späten 18. und insbesondere im Verlauf des 19. Jahrhunderts ein, wie die Forschungen Abigail Solomon-Godeaus zur nachrevolutionären Bildproduktion in Frankreich grundlegend gezeigt haben.⁷²⁸ Auch Myrone thematisiert den Wandel in der bildlichen Geschlechterkonstruktion, der in England unter anderen politischen Vorzeichen, aber in vergleichbaren moral-, kultur- und geschlechterpolitischen Kontexten vollzogen wurde. Der Akt war – ohne auf die Komplexität des Wandels zum bekleideten ‚Vorbildmann‘ einzugehen – als heroisches Subjekt, aber auch als sinnlich-erotische Figur mit der bürgerlich-modernen Subjektkonstruktion des 19. Jahrhunderts nicht oder nur schwer zu vereinbaren. Da das Konzept heroisch-antiker Virilität in Bezug auf die (bürgerliche) Gesellschaft des 19. Jahrhunderts als überlebt wahrgenommen wurde und mit nun unerwünschten Besetzungen – darunter erotischer Attraktivität – angereichert war, bedurfte die Vermittlung seiner alternativen ‚Nachfolgemodelle‘ einer veränderten ikonographi-

⁷²⁶ Vgl. für die Rezensionen Waggoner 2010, S. 96–97.

⁷²⁷ Vgl. Kestner 1995; Myrone 2005; Fend 2003; Christopher Reed, *Art and Homosexuality. A history of ideas*, Oxford und New York 2011.

⁷²⁸ Vgl. Solomon-Godeau 1997.

schen Lösung, die auf einen anderen Topos, buchstäblich einen anderen Ort anstelle des idealen nackten Heldenkörpers rekurrierte.⁷²⁹

Vermeintlich markieren die Nacktheit antiker Heldenfiguren und die Einkleidung der viktorianischen Rüstungsträger den größtmöglichen Kontrast, doch dienten beide als normatives Männlichkeitsideal, deren Vorbildcharakter sich in der Attraktivität der Figuren bzw. ihrer gehärteten Körper in Glanz und Schimmer manifestiert. In beiden Figurentypen kommt den Oberflächeneffekten ein Subversionspotenzial zu, das in der Erotisierung der männlichen Figuren und der Auflösung ihrer Körpergrenzen gründet. In der scheinbar unproblematischen Ikonographie der Gerüsteten des viktorianischen Zeitalters trat allerdings durch den Glanz erneut die erotische Aufladung in Erscheinung, die in männlichen Aktdarstellungen erkannt und im Verzicht auf die Darstellung des Sujets zu umgehen versucht worden war.

Nicht nur die ideale Körperform, sondern auch Material und Oberfläche eines Körpers bedingen seine ästhetische und die damit verknüpfte ethisch-moralische Qualität, wie sie die Kunsttheorie des 18. und 19. Jahrhunderts beschreibt. Die Schriften Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768) bildeten die Basis für die Durchsetzung einer Ästhetik, die in der Auseinandersetzung mit antiken Werken einen Kanon der Bildkünste formulierte. Zugleich schlug Winckelmann eine einflussreiche Lesart des schönen – männlichen – Körpers vor, die die Aktfiguren der antiken Skulptur unter einem sinnlich-erotischen Blickwinkel beschreibt. Winckelmanns Texte und Gedanken wurden umfassend rezipiert, in der Kunsttheorie weiterentwickelt, auch auf Malerei und Skulptur angewandt und besaßen als konzeptuelle Referenzpunkte Geltung bis weit ins 19. Jahrhun-

⁷²⁹ Myrone führt aus ideen- und sozialgeschichtlicher Perspektive in die im 18. Jahrhundert dem Wandel unterliegende Verbindlichkeit des Heroischen für die Männlichkeitskonstruktion der tiefgreifenden Veränderungen unterworfenen britischen Gesellschaft ein und diskutiert deren künstlerische Repräsentation u.a. bei Heinrich Füßli und William Blake. Einhergehend mit der Ablösung des klassisch heroischen Ideals als Identifikationsfigur für den britischen Bürger – u.a. die neuen sozialen Klassen des wohlhabenden Landbesitzers und städtischen Geschäftsmanns – hinterfragt die britische Kunst die Ikonographie des vorbildlich-antiken – nackten – Helden in bewusst übersteigerten Verkörperungen von Männlichkeit, in „impossible bodies“ (S. 12). Vgl. Myrone 2005, S. 1–14, S. 253–274.

Näherungsweise an den Untersuchungszeitraum Myrones anschließend, thematisiert Alison Smiths Beschäftigung mit dem viktorianischen Akt überwiegend Darstellungen weiblicher Figuren. Bereits in der Durchsicht der Beispiele ihres Ausstellungskataloges zeigt sich die große Überzahl weiblicher Aktdarstellungen in der viktorianischen Epoche, die erst um die 1870er-Jahre wieder durch männliche Akte in der Bildproduktion ergänzt werden, so durch Künstler wie Edward Burne-Jones, Simeon Solomon oder Frederick Leighton. Vgl. Smith 1996 b; Ausst.-Kat. London 2001.

Eine vergleichbare chronologische Gewichtung im Auftreten lässt sich auch in der Werkauswahl einer gezielt dem männlichen Akt gewidmeten Ausstellung erkennen: Zunächst datieren die Werke bis ins erste Viertel des 19. Jahrhunderts, aus den folgenden Jahrzehnten sind keine Objekte vertreten, um im letzten Viertel des Jahrhunderts u.a. im Œuvre der oben genannten Künstler, aber auch Gustave Moreaus sowie zahlreicher Salonmaler wieder aufzutreten. Die Lücke innerhalb der Bildproduktion und -tradition wird innerhalb der Beiträge nicht eigens thematisiert. Vgl. *Masculin/Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay Paris, Paris 2013.

Im Blick auf die ikonographischen Schwerpunktsetzungen, in denen idealtypische Figuren zeitgenössischer Männlichkeitskonzepte für die viktorianische Epoche vermittelt wurden, führt Kestner neben vier Typen bekleideter Männlichkeit – darunter neben dem Ritter die zeitgenössischen Typen des Soldaten und des Familienvaters – als letzte Gruppe „The Male Nude“ an, thematisiert im gleichen Zuge aber ihre relative Seltenheit im 19. Jahrhundert. Seine Erklärung für das rare Vorkommen des männlichen Akts in der viktorianischen Bildproduktion basiert auf psychoanalytischen Überlegungen. Vgl. Kestner 1995, S. 235–274.

dert.⁷³⁰ Die Reichweite der Gedanken Winckelmanns in einer vernetzten europäischen Künstlerschaft war über Sprachgrenzen hinweg gegeben und wurde über die idealistische Ästhetik weiter vermittelt.⁷³¹ Während Edmund Burke (1729–1797) den Begriff des Sublimen mit Männlichkeit, den der Schönheit mit Weiblichkeit assoziiert, verlegt Winckelmann, die strikte Geschlechterzuordnung der Begriffe unterlaufend, Schönheit und erotische Anziehungskraft in den männlichen Körper, genauer in den männlichen Akt der antiken Skulptur.⁷³² Er erkennt den Inbegriff dieser Vorstellung in der Figur des Apollo Belvedere, die zwischen dem Schönen und dem Sublimen angesiedelt ist und die zarten, weichen und sinnlichen Züge ebenso wie die klaren und strengen Elemente enthält.⁷³³

Winckelmanns Auffassung von der Repräsentation des männlichen Körpers in der Skulptur ist mit der Ästhetik der fotografierten Rüstungskörper und ihrer semantischen Aufladung vergleichbar. Der schimmernde Marmor hebt nicht nur die Partikularität der physischen Erscheinung auf, dessen Reinheit und Makellosigkeit einen Widerhall in den Zuschreibungen an den glänzenden Geharnischten findet. Ebenso überführt der Schimmer den Kontur – des klar umrissenen Marmor- oder Metallkörpers – in eine fluide Erscheinung, die von Winckelmann als Konstituens des Idealschönen beschrieben wurde.⁷³⁴

⁷³⁰ In Auswahl aus der umfassenden Literatur: Potts 1994; Édouard Pommier (Hg.), *Winckelmann. Die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung*, Beiträge einer Vortragsreihe im Auditorium des Louvre 1989/90, Stendal 1994; Thomas Gaethgens (Hg.), *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768*, Vorträge der 7. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, vom 17.–19. November 1982 im Ägyptischen Museum in Berlin, Hamburg 1986; Sünderhauf 2004; Marchand 1996, S. 7–16.

⁷³¹ Vgl. Myrone 2005. Zur idealistischen Ästhetik in England vgl. Marie-Luise Raters, *Kunst, Wahrheit und Gefühl. Schelling, Hegel und die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus*, Freiburg und München 2005; Marchand 1996, S. 8.

Neben der Publikation Denis M. Sweets liegt gegenwärtig keine eigenständige Untersuchung vor, die sich ausschließlich mit der Übersetzungsgeschichte und der frühen englischen Rezeption Winckelmanns vor dem Vorliegen des Essays Walter Paters zu Winckelmann (1867) und der kompletten Übersetzung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* 1873 beschäftigt. Dass die künstlerische Beschäftigung mit dem Winckelmanns Gedankengut allerdings nicht erst mit Paters Auseinandersetzung mit Winckelmann in *The Renaissance* (1873) beginnt, steht außer Frage. Sweet weist unter anderem auf die durch Heinrich Füssli besorgten, teils freien Übersetzungen von Winckelmann-Texten ins Englische hin (1765), die neben französischen, italienischen und neugriechischen Übersetzungen im ausgehenden 18. Jahrhundert vorlagen. Der gebildete Antikeninteressierte des 18. und 19. Jahrhunderts wird jedoch auch die Übersetzungen in die romanischen Sprachen gelesen haben. Vgl. Denis M. Sweet, Die Grenzen der Aufklärung. Winckelmann im englischen Sprachraum, in: *Beiträge zur internationalen Wirkung Winckelmanns* (= Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft, hg. von Max Kunze, 16), Teil 4/5, Stendal 1986, S. 5–17 (Füssli S. 7–8); zur Rezeption durch Pater Potts 1994, S. 238–253; Richard Dellamora, *Masculine Desire. The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*, Chapel Hill und London 1990.

⁷³² Vgl. Potts 1994, S. 113–117.

⁷³³ Vgl. Potts 1994, S. 123. Die von Potts zitierte Textstelle lautet: „Ein ewiger Frühling [...] bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend, und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder.“ Winckelmann 1966, S. 392.

⁷³⁴ Zu kunsttheoretischen Zuschreibungen an Marmor ausgehend von Winckelmann vgl. Wagner 2013, S. 171–177; knapp bei Potts im Zusammenhang rassistisch-ethnischer Präferenzen für das Ideal: „Thus for example, where Winckelmann argues that white skin will make a body appear more beautiful, because white reflects back more light rays and stimulates the senses more vividly, this superiority of whiteness is conceived as a matter of appearances [...]“ Potts 1994, S. 161.

Zum Vergleich fließenden Konturs, den Winckelmann explizit mit der sanft fließenden Oberfläche spiegelnden Wassers assoziiert, und fließender Oberflächen der idealschönen männlichen Figur vgl. Potts 1994, S. 170; dort zitiert Winckelmann: „Je mehr Einheit aber in der Verbindung der Formen, und in der Ausfließung einer aus der anderen ist, desto größer ist das Schöne des Ganzen. Ein schönes jugendliches Gewächs aus solchen Formen gebildet ist, wie die Einheit der Fläche des Meeres, welche in einiger Weite eben und stille, wie ein Spiegel erscheint, ob es gleich allezeit in Bewegung ist, und Wogen wälzet.“ Winckelmann 1966, S. 152–153.

Was einerseits die marmorne und zumeist weiße Oberfläche des männlichen Akts, die den Lichteinfall diffus reflektiert und die steinerne Härte in einen weichen transluziden Schimmer verwandelt, ist andererseits der weiche entmaterialisierende Glanz und Schimmer des gehärteten Rüstungskörpers – beides visuelle Strategien der Überwindung des Körpers in der Materialsublimierung. Die Aufnahme *George du Mauriers*, dessen fragile Hand auf dem dunklen Tuch neben der Harnischschulter ruht und dessen Blick sich nach außen wendet, betont in den Glanzeffekten die Spannung zwischen taktilen und visuellen Sinneseindrücken. Wie mit *The Merciful Knight* als Element der erotischen Provokation angeführt, ruft das ambivalente Verhältnis der taktilen und visuellen Werte den (gedanklichen) Impuls und Anreiz zur Überprüfung der sinnlichen Eindrücke hervor.⁷³⁵ In Gestalt dieser Gerüsteten wird eine Strategie der Auszeichnung und Bedeutungszuschreibung fortgeführt, die in der Darstellung des antiken Heros ausgeprägt wurde. Auf funktionaler Ebene folgen die glänzend Gerüsteten einer ähnlichen Doppelstruktur, die Winckelmanns marmorschimmernde Ideale kennzeichnet:⁷³⁶ Einerseits sind die Geharnischten – an den im Allgemeinen männlich konzipierten Betrachter gerichtet – als normative Identifikationsangebote ‚reiner‘ Vorbildlichkeit zu verstehen. Andererseits wird der glänzend Gerüstete als begehrenswertes Objekt wahrgenommen und damit eine (homo-)erotische Aufladung etabliert.⁷³⁷ Watts' Gemälde *Sir Galahad* lässt ebenfalls eine Schönheit, Sinnlichkeit und erotische Aufladung einbeziehende Lesart zu, die den makellos reinen, jugendlichen Helden als Identifikationsfigur noch attraktiver und verheißungsvoller erscheinen lässt.

In den Rüstungsträgern, die den antiken Akt seit Beginn des 19. Jahrhunderts aus der Ikonographie vorbildhafter Männlichkeit weitgehend verdrängten, erscheint der sinnlich-erotische männliche Körper als ‚Wiedergänger‘. Die ästhetische Strategie der Aufwertung des männlichen Körpers durch Glanz und Schimmer scheint damit weniger dem Wandel zu unterliegen als seine motivische Einkleidung in die ideale Nacktheit oder die für das viktorianische Bildvokabular unverdächtige Rüstung. Dass aber die Rüstung, genauer die Glanzeffekte ihrer Oberflächen den entscheidenden Anteil für die Darstellung eines sinn-

⁷³⁵ Die Geste der Hand lässt sich auch als Bezugnahme auf ein typisches Element in van Dycks Porträts verstehen und wird in diesen zur Suggestion der Lebendigkeit eingesetzt. Vgl. Ausst.-Kat. London 2000, S. 17.

⁷³⁶ Die Beschreibung der Doppelstruktur folgt Potts' Argumentation, vgl. Potts 1994, S. 5, 131. Die gleiche Anordnung wird unter Bezugnahme auf Laura Mulveys einflussreichen psychoanalytisch ausgerichteten Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (erstmalig in: *Screen*, 16, 3, 1975, S. 6–18) als Rezeptionsmuster von Darstellungen vorbildlicher Männlichkeit angeführt. Vgl. Kestner 1995, S. 108. Für Mulveys Text vgl. neben weiteren Wiederabdrucken: Laura Mulvey, *Visual and other pleasures* (= *Theories of Representation and Difference*), Bloomington und Indianapolis 1989, S. 14–26.

⁷³⁷ Juliet Hacking umreißt Wynfields Aufmerksamkeit für die männliche Schönheit mit den Worten: „Wynfield's appreciation of different types of masculine beauty is evident; whether that appreciation was sexual as well as aesthetic is not.“ Ausst.-Kat. London 2000, S. 88. Dieser Einordnung lässt sich eine andere Akzentuierung entgegensetzen, die anstelle des persönlichen Interesses die bildlichen Strategien des Glanzes in Wechselwirkung mit dem männlich harten Körper als Angebote zu einem sinnlich-erotisch akzentuierten Verständnis in den Vordergrund stellt.

lich-erotisch aufgeladenen Körpers bereitstellen, bildet eine Besonderheit des Sujets der Geharnischten. Deutlich wird darin die große Bandbreite semantischer Aufladungen des Glanzes, die vermeintlich paradoxe Zuschreibungen ermöglicht: Das Objekt Rüstung – als Ikone einer archetypischen Männlichkeit, die Weiblichkeit, Effeminierung und Androgynie vordergründig ausschließt – vermag über die Ästhetik seiner Oberfläche einen (homo)erotischen Subtext zu vermitteln. Die Eigenschaft, gleichzeitig die absolute Härte männlicher ‚Superkörper‘ und die Suggestion der Weichheit oder des Fluiden zu vermitteln, und die sinnliche Anmutung, die sich weniger der Sichtbarkeit des Körpers selbst als dem Oszillieren visueller und taktiler Reize auf dessen artifizieller Oberfläche verdankt, machen das Faszinosum des schimmernden Rüstungskörpers aus. Dieser Rüstungskörper steht im stärksten Kontrast zur offensiven Darstellung erotischer, teils muskelgestählter männlicher Akte der Vorgängergeneration von Füssli, Blake oder auch Girodet.⁷³⁸ Gerade Zartheit, Fragilität und Weichheit verstehen sich den Geschlechtercodes des 19. Jahrhunderts zufolge als weiblich konnotierte Eigenschaften, die die Androgynie bzw. Effeminierung ihrer (männlichen) Träger bekunden, welche nach zeitgenössischem Verständnis direkt auf homoerotische Neigungen schließen lassen. Insofern unterlaufen in den schimmernden Geharnischten visuelle Argumente die als dichotomes Modell konzipierten ‚Geschlechtscharaktere‘. So sehr Coutts Lindsay sich mit seiner Rüstungssammlung eine explizit männliche Sphäre antiquarischen Dilettierens erschlossen hatte, sprach sein fotografisches Bildnis im Harnisch für ästhetische Verfeinerung, sublimierte Körperlichkeit und sinnlich-erotische Attraktivität, ohne dass sich beide Ebenen ausschließen oder widersprechen sollten. Vermutlich sprachen sie jedoch unterschiedliche Rezeptionsinteressen an. Der Facettenreichtum der Figur des glänzenden Geharnischten überbrückte subtil die diskursiven Grenzziehungen, im Lauf des 19. Jahrhunderts ausgeschlossene Aspekte männlicher Identität wurden erneut aufgerufen. Nicht zufällig bot der beschriebene Künstlerkreis, die Keimzelle des *Aesthetic Movement*, die Rahmenbedingungen für die deutungsoffenen, fotografischen Bildnisse Wynfields.⁷³⁹

Mit Blick auf diese Aufladung erhält die Figur des glänzend Gerüsteten einen wesentlich weiteren Resonanzraum als denjenigen, den ihre Interpretation im Kontext der Tugend- und Reinheitsvorstellungen aus der viktorianischen Rezeption mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Erzählungen umschreibt. Beide überlagern sich jedoch in den besprochenen Darstellungen: Der schimmernde Gerüstete vermag den Bogen zu schlagen vom

⁷³⁸ Beispielhaft: William Blake: *The Blasphemer*, um 1800, Feder, Tinte und Aquarell auf Papier, 38,4 x 34,0 cm, Tate, London. Vgl. Martin Myrone, *The Body of the Blasphemer*, in: Helen P. Bruder und Tristanne Connolly (Hg.), *Queer Blake*, Basingstoke und New York 2010, S. 74–86.

⁷³⁹ In dieser Personenkonstellation war die Auseinandersetzung mit Moralfragen und fataler zwischenmenschlicher Attraktion Teil der künstlerischen wie privaten Tagesordnung; Algernon Charles Swinburne arbeitete an seiner provokativen Dichtung und Walter Pater an seiner Kunsttheorie mit ihrem Fokus auf sinnliche Erfahrung.

Musterbild der Tugend, dessen ästhetische Auszeichnung seinen Vorbildcharakter umso heller strahlen lässt, zum sinnlich-erotischen Angebot innerhalb einer homosozialen Gemeinschaft. Doch trotz seiner semantischen Bandbreite erhält der eiserne Glanzkörper einen Ausschluss aufrecht: Nämlich die völlige Inkommensurabilität mit dem weiblichen Körper, denn auch der erotisierte männliche, eiserne Körper behauptet eine vollständig vom ‚bloßen Leib‘ unterschiedene materiale Verfassung.

3. Verlebendigung der Oberflächen – Rüstungskörper im Werk Edward Burne-Jones' und Adolph Menzels

Nicht nur Glanzphänomene vermögen die Rüstungsoberfläche zu aktivieren und ihr ästhetischen und semantischen Mehrwert zu verleihen. In zwei Werkgruppen, höchst unterschiedlichen Rüstungsdarstellungen von Edward Burne-Jones und Adolph Menzel, werden Verschiebungen in der Anmutung und Wirkung des Körperpanzers thematisiert, die ebenfalls die Erscheinungsweise seiner Oberfläche betreffen. In ihren Darstellungsstrategien des scheinbar unbelebten Eisenkörpers sind sie vergleichbar, sie scheinen sich geradewegs zu ergänzen und zu erweitern. Die Evokation der Verlebendigung der Körperhülle wird hier nicht nur durch den Glanz, sondern auch mit Hilfe der organisch anmutenden Formensprache, der Suggestion nicht-metallischer Materialien und des Aufbrechens der geschlossenen Oberflächen hervorgerufen. Im gleichen Zuge verlagert sich in beiden Werkgruppen die Aufmerksamkeit weg vom Gerüsteten, dem für gewöhnlich heroischen Handlungsträger, auf den Stellenwert der Rüstung als Artefakt und Objekt. Wo die verlebendigte Rüstung selbst als Träger der Bilderzählung eingesetzt wird, wirkt dies auf die menschliche Figur und deren Rolle als Agent des Belebten zurück. Ein Extrem des Verhältnisses von Körper und Rüstung zeigen Menzels Rüstungsdarstellungen, aus denen der leibhaftige Körper gänzlich verschwindet.

(An-)Organische Körpergrenzen: Der Heldenkörper in Edward Burne-Jones' *Perseus-Zyklus*

Edward Burne-Jones beschäftigte sich in seinem künstlerischen Schaffen unermüdlich mit der Figur des Geharnischten, die in Verbindung mit kanonischen Figuren wie dem Hl. Georg als dem Schutzheiligen Englands, aber ebenso im *Briar Rose*-Zyklus und in weniger bekannten Erzählungen (wie um *King Cophetua and the Beggar Maid*) in immer neuen Varianten zum Einsatz gebracht wurde.⁷⁴⁰ Diesem Umstand verdanken sich

⁷⁴⁰ Edward Burne-Jones: *St. George*, 1873–1877, Öl auf Leinwand, 155 x 57 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund; vgl. Ausst.-Kat. New York 1998 b, S. 215–216, Kat.-Nr. 85. Die Serie *St. George and the Dragon*, 1865–1866, wurde für eine Raumausstattung im

die vielzähligen und vielfältigen Erscheinungsformen seiner Geharnischten, die innerhalb seines Œuvres den Blick auf die Wandlungen ihrer Ausdrucksmöglichkeiten erlauben und darin etwa Lovis Corinths anhaltender bildlicher Untersuchung der eisernen Körperhülle vergleichbar sind. Durch Arthur James Balfour (1848–1930), den ästhetisch und intellektuell überaus gebildeten Tory-Abgeordneten und späteren Premier- und Außenminister, erhielt Burne-Jones 1875 einen umfangreichen Auftrag für die Ausstattung des *drawing room* (des Empfangs- und Musikraumes) in dessen Londoner Haus. Der Künstler wählte für den anfänglich als umfassende Raumausstattung konzipierten Zyklus die Geschichte um Perseus, seinen Kampf gegen die Medusa und die Rettung Andromedas. Für ein geplantes Gemeinschaftsprojekt Morris' und Burne-Jones' mit dem Titel *The Earthly Paradise*, die illustrierte Sammlung nordischer, mittelalterlicher und antiker Sagen in einer Rahmenerzählung, hatte Letzterer bereits erste Entwürfe zur Darstellung der Perseus-Sage angefertigt. Im *Perseus-Zyklus* lässt Burne-Jones den Helden der antiken Mythologie als phantastisch Geharnischten auftreten. Ausgeführt wurde der Zyklus über den Zeitraum von 1875 bis zum Tod des Künstlers 1898. Währenddessen unterlag das ursprüngliche Konzept Veränderungen in Bezug auf die architektonische Einbindung, die Zahl der Bildfelder, die verwendeten Techniken sowie die Motivauswahl. Frühe Deckfarben-Entwürfe, farbige Gouache-Studien und großformatige Tempera-Kartons sowie zahlreiche vorbereitende Zeichnungen zeugen vom Verlauf der Arbeiten, die zu sechs, darunter zwei unvollendeten Ölgemälden von zuletzt acht vorgesehenen führten.⁷⁴¹

Die ersten umfassenden Entwürfe (ABB. 74–76) zeigen zehn Bildfelder, die abwechselnd in buntfarbiger Malerei und als Flachreliefs in Gold- und Silbertönen auf goldfarbigem Grund konzipiert sind. Eingfasst werden die Bildfelder von einer breiten Reliefrahmung aus vergoldetem Stuck mit einem Arkantusblattmotiv in der Art der Entwürfe von William Morris. Hier erscheint Perseus zunächst als antiker Held: Bis Athena ihn mit Schwert und Spiegel ausstattet, tritt er als Aktfigur auf. In den anschließenden Episoden wird er von einer faltenreichen Tunika bekleidet. Doch bereits im nächsten Stadium der Arbeit am Zyklus erhält der Held mit der Rüstung ein Kostüm, das eigene Ausdrucksmög-

Haus des Künstlers Myles Birket Foster angefertigt und ist heute auf verschiedene Standorte verteilt, vgl. Ausst.-Kat. New York 1998 b, S. 101–106, Kat.-Nr. 31–36.

Edward Burne-Jones: King Cophetua and the Beggar Maid, 1880–1884, Öl auf Leinwand, 293,4 x 135,9 cm, Tate Gallery, London; vgl. Ausst.-Kat. New York 1998 b, S. 252–255, Kat.-Nr. 112.

Edward Burne-Jones: The Briar Rose, vierteiliger Zyklus, vollendet 1890, Öl auf Leinwand, Buscot Park, Oxfordshire. Vgl. John Christian: Die Dornröschen-Serie, in: Ausst.-Kat. Stuttgart 2009, S. 137–155; Arscott 2008 a, S. 105–125.

⁷⁴¹ Grundlegend zum Perseus-Zyklus: Kat. Stuttgart 1973; Löcher 1999. Aus der umfangreichen Burne-Jones-Literatur außerdem: Ausst.-Kat. New York 1998 b, S. 221–234, Kat.-Nr. 89–98 (großformatige Tempera-Entwürfe, Southampton City Art Gallery).

Die Vorgehensweise und Ergebnisse der dem Perseus-Zyklus gewidmeten Untersuchung Fröhlichs werden meist nicht geteilt und daher in die Diskussion nicht einbezogen, vgl. Fröhlich 2005; sowie: Fabian Fröhlich, Der Perseus-Zyklus, in: Christopher Conrad (Hg.), *Edward Burne-Jones. Das Irdische Paradies*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern 2009, S. 103–135. Biographisch-künstlerische, kultur- und wissenschaftsgeschichtliche Perspektiven verknüpfend, in ihren Einordnungen aber teils von den folgenden Ergebnissen abweichend: Arscott 2008 a, S. 53–85; Arscott 2008 b.

lichkeiten in die Darstellung einbringt. Eine um 1876, kurz nach Beginn der Arbeiten entstandene und weit ausgearbeitete *Studie zu Perseus* (ABB. 77) für das Bildfeld *Die Auffindung der Medusa* lässt den geharnischten Helden dank seiner hell schimmernden Rüstung aus dem Dunkel des Blattes auftauchen. Sein verschattetes Gesicht tritt gegenüber der auffallend gehöhten Rüstung zurück, Hände und Füße sind nicht ausgeführt. Der Beutel zur sicheren Aufbewahrung des abgeschlagenen Medusenhaupts, gehalten nur an einem Henkel, schwebt in der Luft wie die Gestalt selbst.⁷⁴² Der Harnisch lässt sich als gotisch beschreiben: Die schlanke Gesamtform, die Schaller mit dem tiefgezogenen Nackenschutz und aufgeklapptem Visier, die prominenten Grate auf Brust und Beinen und die spitz auslaufenden Segmente der Geschübe über dem Knie rufen das elegant gelängte Formenvokabular gotischer Rüstungsproduktion auf (ABB. 78)⁷⁴³, das auch der Figurenauffassung von Burne-Jones entsprach. Auf dunklem Papier sind helle Farbwerte unabdingbar, um die Darstellung hervorzubringen, doch in diesem Fall setzt Burne-Jones die hellen Glanzlichter als zentrales Ausdrucksmittel der Gouache-Studie ein. Funktionales Charakteristikum der Rüstung ist es, in ihren eisernen Formen den Körper ihres Trägers bestmöglich nachzubilden. Der anthropomorphe metallische Rüstungskorpus, wie bereits mehrfach betont, fungiert als künstliche zweite Körperoberfläche, die die Formen des innenliegenden Trägerkörpers dank ihrer materialen Dauerhaftigkeit vertritt. In der Studie lenken die Glanzeffekte das Augenmerk besonders auf die Oberfläche des Harnischs und rücken dessen Funktion als Körperschale oder -hülse buchstäblich ins Licht, indem sie das Gesicht überstrahlen. In anderen Worten basiert die Eindringlichkeit der Studie darauf, dass die Gestalt fast ausschließlich durch den im Dunkel aufblitzenden Harnisch gebildet wird und dieser Effekt nur in der Interaktion der glatten Metalloberflächen mit dem Licht entsteht.

Ein Beispiel aus der Hand Adolph Menzels (1815–1905) lotet das Faszinosum aus, das die Wirkung der Glanzlichter auf den Oberflächen des Harnischs bereithält: Auch der Maler und unermüdliche Zeichner setzte sich verschiedentlich mit der Rüstung auseinander. Ein Resultat dieses wiederkehrenden Interesses ist die Werkgruppe der *Rüstkammerphantasien*. Trotz ihrer Funktion als eigenständige Objektstudien ohne Bezug zu einem Gemälde lassen sich diese in vielerlei Hinsicht mit Burne-Jones' Rüstungsdarstellungen in Beziehung setzen. Menzels *Rüstkammerphantasien* umfassen neunzehn Gou-

⁷⁴² Die Rüstung, die diese Studie zeigt, fand auch Verwendung in einem weiteren Blatt, das Einzelteile des Harnischs und Bewegungshaltungen für die Komposition der nächstfolgenden Szene *Der Tod der Medusa* untersucht.

Edward Burne-Jones: Harnischstudien zum Perseus für *Der Tod der Medusa*, 1875, Silberstift, schwarz und grau laviert, weiß gehöht, ohne Maßangaben, Mr. und Mrs. Paul Mellon Collection. Vgl. Kat. Stuttgart 1973, Kat.-Nr. 5 d, Abb. Nr. 67 (Abbildungsteil unpaginiert).

⁷⁴³ Als Inbegriff eines gotischen Harnischs gilt der angeführte, aber auch die Wallace Collection besitzt bedeutende Beispiele. Vgl. Thomas et al. 1976, S. 108–109; Beaufort-Spontin et al. 2005, S. 64–66. Vgl. zu diesem Harnisch auch Kap. IV 4.

achen, die jeweils unterschiedlich weit ausgearbeitet wurden.⁷⁴⁴ Sie reichen von der Objektstudie mit einzelnen Rüstungselementen in verschiedensten Ansichten, der auf einzelne oder mehrere Harnische oder Harnischfragmente konzentrierten Studie bis zu großformatigen, szenisch angelegten Bildentwürfen, die ganze Formationen von Rüstungen darstellen (ABB. 79). Die Blätter entstanden 1866, ein knappes Jahrzehnt vor Beginn der Arbeiten am *Perseus-Zyklus*. Auch Menzels Aufmerksamkeit gilt ganz der Auseinandersetzung mit den Lichteffekten auf den metallischen Oberflächen der Harnische. Beide Künstler verleihen ihren Werken eine spröde, körnige oder freskenähnliche Anmutung, die aus den oft trocken aufgesetzten Farben, der Textur der Bildgründe und besonders den aufliegenden Glanzlichtern einen Teil ihrer Wirkung bezieht. Die klirrende Härte und sperrige Unnachgiebigkeit der dargestellten Objekte werden in das eigentlich für weiche Farbeffekte prädestinierte Medium der Wasserfarbe überführt.

Menzels Blätter finden ihren Anlass weniger in der bevorzugten Auseinandersetzung mit einer bestimmten Objektgruppe als vielmehr in der Faszination durch das Potenzial der Verlebendigung von Gegenständen unter dem künstlerischen Zugriff, der visuelle und taktile Affinität zu Objekten in stupender Eindringlichkeit verbindet. Im Drehen und Wenden des Gegenstands unter seinen Augen sowie in der genauen Beobachtung der Anmutung des Materials gewinnt Menzel die Anregung zu den *Rüstkammerphantasien*, die oftmals als spielerische Ablenkung während der ermüdenden Arbeit am monumentalen Auftragswerk des sogenannten Krönungsbildes beschrieben wurden, tatsächlich aber nach dessen Abschluss entstanden.⁷⁴⁵ Als einzige der Gouachen zeigt das Blatt *Ritter* (ABB. 80) eine menschliche Gestalt im Harnisch – in Menzels Studie ebenso zurückgenommen wie bei Burne-Jones. Alle anderen *Rüstkammerphantasien* zeigen den Harnisch bzw. einzelne Bestandteile ohne den menschlichen Träger, gleichsam als Leerformen. Der *Ritter* ist Burne-Jones' Studienblatt zu Perseus nicht nur vergleichbar, insofern Men-

⁷⁴⁴ Adolph Menzels *Rüstkammerphantasien*, unveröffentlichte Magisterarbeit der Verfasserin, Universität Hamburg 2008. Vgl. Fried 2002, S. 55–57; Busch 2015, S. 171–175; sowie folgende Anmerkung.

⁷⁴⁵ Die Beschreibung als spielerisch-kapriziös wird dem formalen Charakter der Studien wie ihrem Sujet durchaus gerecht. Die *Rüstkammerphantasien* entstanden als Studien nach den Rüstungen, die im Garde-du-Corps-Saal des Berliner Schlosses aufbewahrt wurden, während Menzel dort für die Dauer der Arbeit am monumentalen Gemälde der Krönung König Wilhelms I. den Saal als Atelier benutzte (Adolph Menzel: Krönung Wilhelms I. am 18. Oktober 1861 in Königsberg, Öl auf Leinwand, 1862–1865, 345 x 445 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg).

Die Datierung der meisten *Rüstkammerphantasien* auf 1866 – gegenüber der Fertigstellung des Krönungsbildes am 16. Dezember 1865 – belegt, dass Menzel die Auseinandersetzung mit den abgestellten Rüstungen bewusst und ohne zwingende Bindung an den Aufenthaltsort im Schlossatelier gesucht haben muss. Die parallele Entstehung führen u.a. an: Adolph Rosenberg, *Geschichte der modernen Kunst*, 3 Bde., Bd. 3 Die deutsche Kunst, zweiter Abschnitt 1849–1889, Leipzig 1889, S. 206; Adolph von Menzel. *Abbildungen seiner Gemälde und Studien auf Grund der von der Kgl. Nationalgalerie im Frühjahr 1905 veranstalteten Ausstellung*, hg. von Hugo von Tschudi, München 1906, S. XIII und 360; Julius Meier-Graefe, *Der junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands*, Leipzig 1906, S. 200–202; die Korrektur nimmt vor: Werner Schmidt (Hg.), *Adolph Menzel. Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Berlin (Ost) 1955, S. 151; fortgeführt in: Ausst.-Kat. Hamburg 1982, S. 162; Marie Ursula Riemann-Reyher, Kat.-Nr. 118 Stehende Rüstungen, in: Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.), *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, Köln 1997, S. 231–232, S. 231. Einordnungsversuche der dargestellten Rüstungen in die königlichen Sammlungen sind bisher nicht unternommen worden.

zels Blatt in der linken Figur zwischen Helm und Halskragen das schnauzbärtige Gesicht eines Mannes zu sehen gibt, dessen Physiognomie gegenüber der Rüstung in den Hintergrund tritt. Vielmehr vermittelt die Darstellung der Rüstung in einer menschlichen Bewegungshaltung, nämlich dem breitbeinigen Sitzen, die angedeuteten Hände einsatzbereit auf die Oberschenkel gestützt, den Eindruck, der Harnisch werde von einem menschlichen Körper getragen, statt auf einem hölzernen Ständer oder einem unbeweglichen Mannequin platziert zu sein. Diesen Eindruck, der realiter nicht ohne einen lebendigen Träger oder zumindest eine bewegliche Puppe zu erreichen ist, kann die künstlerische Darstellung durchaus hervorrufen. Wesentlich für die Evokation der Verlebendigung sind aber ebenso die Lichteffekte auf dem unbelebten Metallkörper, indem sie den Ansatz einer Bewegung in der Figur suggerieren. Beide visuellen Strategien, die Schilderung ephemerer Glanzeffekte als Indikatoren von Bewegung und die Darstellung einer an den leibhaftigen Körper geknüpften Haltung im anthropomorphen Objekt, verbinden sich zum Eindruck eines ‚lebendigen‘ Harnischkörpers. Den Helmausschnitt mit einem Gesicht auszufüllen, liefert nur einen Beitrag dazu, in der Studie eine belebte Figur darzustellen. Die Nutzbarmachung der Oberflächen und ihrer visuellen Effekte für die Evokation der Verlebendigung, die, wie Burne-Jones' Studienblatt zeigt, nur bedingt an den menschlichen Körper geknüpft ist, wird auch in anderen Blättern der *Rüstkammerphantasien* mit großer Eindringlichkeit ausgelotet – allerdings unter Aussparung menschlicher Körper, worauf zurückzukommen sein wird.

Für den Perseus-Zyklus wurde lediglich die Tafel mit der Episode um *Perseus und die Graien* (ABB. 81) in der im ursprünglichen Entwurf vorgesehenen Mischtechnik mit vergoldeten und versilberten Flachreliefs in Gips auf einer golden lasierten Holztafel ausgeführt. Im Vergleich mit den späteren Darstellungsvarianten ist diese Tafel aufschlussreich in Bezug auf die Materialien und die daraus resultierenden ästhetischen Unterschiede, die die Rüstung und den innenliegenden Körper betreffen und sich auf das Verhältnis der Perseus-Figur zu ihrer Umwelt auswirken. Die Szene zeigt den listigen Helden, der soeben das einzige Auge der drei Graien entwendet hat, woraufhin diese am Boden kauern und hilflos tastend die Hände nacheinander ausstrecken. Perseus beugt sich über die in antikisch gefältelte und rötlich-golden schimmernde Gewänder gekleideten Graien. Seine phantastische Rüstung besteht aus zahlreichen Teilen, nimmt aber Füße, Hände und Kopf aus. Diese Partien sind wie in den weiblichen Figuren in matter, differenzierter Ölmalerei ausgeführt. Die Wirkung des Harnischs gleicht durch das wenige Millimeter tiefe Relief einer aus einem Metallblech ausgeschnittenen Arbeit mit getriebenen und punzierten Partien und erweckt damit auf der Ebene des Materials den Anschein einer echten Rüstung. Den größten Teil des Panzers bilden Harnischbrust und -rücken, die zusammenhängend geformt erscheinen und bis auf die zarten parallelen Binnenstrukturen als

silberne Fläche ausgeführt sind. In Abbildungen erscheint diese Oberfläche dunkel, im Original und in gleichmäßiger Beleuchtung ist sie jedoch hell, hochglänzend und spiegelnd. Trotz seiner metallischen Formbeständigkeit erlaubt der Harnischkorpus Perseus, eine gekrümmte Haltung einzunehmen. Ein Kettenhemd bekleidet den Rest des Rumpfes und die Oberschenkel, die zudem mit einem metallisch anmutenden Tuch umwickelt sind. Die Schulter-, Ellbogen- und Kniepartien sind von federförmigen und aufgefächert übereinander liegenden Rüstungssegmenten bedeckt, der Unterarm wird von röhrenförmigen Elementen umschlossen, die ineinandergeschoben und von feinen parallelen Gratzen überzogen werden.

Das Zusammenspiel der vielgestaltigen Teile erzeugt eine teils kleinteilig strukturierte, teils glatte und großflächig zusammenhängende Oberfläche und damit wechselnde Glanzeffekte auf dem Heldenkörper. Die materialmimetische Darstellung der Rüstung suggeriert, dass eine dicke metallische Folie oder ein Blech in die Darstellung integriert sei, die durch den Gipskorpus wesentlich massiver als die Auflage der Versilberung wirkt. So etabliert die spiegelglatte Oberfläche des Brustharnischs sowohl durch die Anmutung massiven Materials wie durch dessen Reflektion eine Grenze, die den Körper nach außen hin vollkommen abschließt und sein Volumen einebnet. Die Opazität des geharnischten Körpers wird damit auf zwei verschiedenen Ebenen – über visuelle und haptische Werte – behauptet; er und bekräftigt die Härte, Widerstandskraft und Undurchdringlichkeit. In diesem Sinne führt die Darstellung einen Topos des glänzenden metallischen Körpers fort, der sich am Beispiel von Watts' *Sir Galahad* wie an der spiegelnden Rüstung des *Chevalier aux Fleurs* Georges Rochegrosses beobachten lässt – und der in *The Merciful Knight* in eine ‚aufgeweichte‘ Anmutung umgewandelt wurde. Im Kontext der Perseus-Sage ließe sich im spiegelnden Körper aber auch eine Parallele zu Perseus' Spiegel, zum zurückwerfenden und versteinernenden Blick der Medusa und der Anbringung ihres abgetrennten Hauptes auf dem Schild herstellen. Den Glanz als am Rüstungskörper angesiedelte Funktion der Abwehr und des Verschließens einzusetzen, gab Burne-Jones in der weiteren Arbeit am Perseus-Zyklus jedoch auf. Nicht nur die durch seinen Sohn angeführten materialtechnischen Komplikationen können dafür als Erklärung angesehen werden.⁷⁴⁶ Letztendlich scheint dieser Glanz-Topos seiner Intention für das weiterentwickelte Bildprogramm widersprochen zu haben: Die späteren Gemälde-Versionen ersetzen die optisch reizvolle, glänzend bewehrte Figur durch einen in ein Flickwerk aus matt schimmernden, gummiartigen Materialien gewandeten Perseus, dessen körperliche Unversehrbarkeit und Geschlossenheit weit eher in Frage steht. Mit der veränderten Gestaltung der Rüstung im Bild erreichte Burne-Jones eine inhaltliche Differenzierung der

⁷⁴⁶ “[Perseus and the Graie] this was actually carried out in the material alluded to, but the oak and gesso cracked, and it was repainted upon canvas in oil.” Philip Burne-Jones, Notes on some unfinished works by Edward Burne-Jones, Bt., in: *The Magazine of Art*, 1, 1900, S. 159–167, S. 162.

Hauptfigur: Die variierte Darstellung des Harnischs beschreibt ein anderes Material, ruft dessen spezifische Semantik auf und setzt damit einen neuen Akzent in der Interpretation der Figur und der Auslegung des Mythos’.

Darüber hinaus besteht eine wesentliche Veränderung des ersten Konzepts im Verzicht auf die ornamentale Stuckrahmung, die die Bildfelder im Raum verankert, aber auch den Bezug zu den versilberten und vergoldeten Stuckoberflächen innerhalb der Relieftafeln hergestellt hatte. Die vegetabilen Elemente der Arkantusblattrahmung wanderten in die Gestaltung der Rüstung des Helden ein. Dies lässt sich von der ersten Version von *Perseus und die Graien*, die ihn noch in den metallischen Harnisch kleidet, bis in die Kartons und Gemälde beobachten. Auch die Studien, anhand derer Burne-Jones die Rüstung entwickelte, zeigen die allmähliche Einwanderung vegetabiler Formen. Im Zusammenhang der Rüstungsstudien wird der knappe Kommentar Georgiana Burne-Jones’ angeführt, der die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Objekt dokumentiert:

Endless studies of armour were made, both for the knights in the Briar Rose pictures and for the „Perseus“. Sir Coutts Lindsay had a fine collection of old armour from which Edward made drawings, and in addition to this, with the help of Mr. Benson he designed many pieces himself, expressly in order to lift them out of association with any historical time.⁷⁴⁷

Diese Verschiebung zeigt sich beispielhaft im Vergleich der Studien zu Perseus (ABB. 77) in der Szene *Die Auffindung der Medusa*, wo dieser zunächst in einem gotisch anmutenden Harnisch ‚brilliert‘. Während sich die Bewegungshaltung der Figur innerhalb der Komposition auch nach einiger Unterbrechung der Arbeit am Zyklus nicht veränderte, erhielt die Rüstung eine völlig andere Gestalt: Sie wird zur organisch anmutenden Phantasierüstung, die eine weitere Studie (ABB. 82) und der Karton für ein geplantes Gemälde⁷⁴⁸ zeigen. Wie in der zitierten Textstelle angeführt und durch den Sohn des Künstlers dokumentiert, fertigte Burne-Jones mit Hilfe seiner Frau Georgiana und seinem langjährigen Assistenten W. A. S. Benson, einem ehemaligen Schlosser, Modelle für Rüstungen an (ABB. 83).⁷⁴⁹ Gerade für das Studium erfundener oder besonders aufwändiger Objekte

⁷⁴⁷ Burne-Jones 1971, Bd. 2, S. 145–146. Arscott weist daneben auf Studien nach illuminierten Handschriften im British Museum hin, vgl. Arscott 2008 a, S. 57.

⁷⁴⁸ Edward Burne-Jones: *Die Auffindung der Medusa*, um 1876–1898, Karton für ein nicht ausgeführtes Gemälde, Kreide und Deckfarben auf Papier, 152 x 137 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

⁷⁴⁹ Eine Zeichnung nach dem in der Fotografie wiedergegebenen Helm ist abgebildet in: Ausst.-Kat. Stuttgart 2009, S. 115, Kat.-Nr. 76. Die Frau des Künstlers zitiert aus einem Brief Burne-Jones’ an den Sohn: „All evening your Mama and I have been shaping a cap for Perseus, and hosen for him and a sword.“ Burne-Jones 1971, Bd. 2, S. 61; sowie: Kat. Stuttgart 1973, S. 13, Anm. 22. Eng angelehnt an die Rüstungen des Perseus-Zyklus’ und die dafür gefertigten Modelle sind auch die Ausstattungsentwürfe, die Burne-Jones in den 1890er-Jahren für eine Theaterproduktion anfertigte, vgl.: Christine Poulson, *Costume Designs by Burne-Jones for Irving’s Production of King Arthur*, in: *The Burlington Magazine*, 128, 994, 1986, S. 18–25. W. A. S. Benson fertigte als Arts and Crafts-Künstler seit 1890 in seiner Produktionsstätte in Hammersmith (London) auch Gefäße und Beleuchtungskörper aus Metall, aber verfolgte dabei nicht ausschließlich Handschmiede-, sondern auch Press- und Stanztechniken und stand darin im Kontrast zum handwerksaffinen Arts and Crafts-Umfeld. Dagegen erinnern die aufwändigen, oft bandartigen und ornamental gestalteten Möbelbeschläge der Arts and

benutzte der Künstler oftmals selbst hergestellte oder speziell in Auftrag gegebene Modelle, so auch für die Ausstattung von *King Cophetua and the Beggar Maid*. Im Unterschied zum Exemplar der früheren Studie lässt sich die Rüstung, die die historische Fotografie und die zweite Studie zeigen, gerade nicht mehr historisch bestimmen. Ebenso setzt sie sich nicht nur in Form und Ästhetik, sondern auch in Bezug auf die Funktionalität von der konventionellen Rüstungsproduktion ab, ohne aber absolut dysfunktional zu erscheinen. Der geschwärzte Harnisch der Studie (ABB. 82) greift die Gliederung des gotischen Harnischs, seine Grate und die spitz auslaufenden Formen auf und wird durch Lichtreflexe weiter akzentuiert. Er setzt sich nun aus Segmenten zusammen, die in Form von gelappten Blättern (wie etwa dem Ahorn) mit teils ausgeprägtem Mittelsteg ausgeführt sind. Verstärkt wird diese Assoziation durch die aufgeworfenen Kanten, die sich wie „welkes Herbstlaub“⁷⁵⁰ aufrollen. Ähnliches lässt sich auch am Modell des Helmes beobachten (ABB. 83): Die zart fransigen Segmente des Stirnschildes schnellen zurück wie sich einrollende Blätter, die auch die fotografischen Pflanzenstudien Karl Blossfeldts aus den 1920er-Jahren in den Blick nehmen.⁷⁵¹ Auch der um eine Niete drehbare blattförmige Schutz über Ohr und Schläfe (eine Art Wangenklappe) besitzt eine getriebene Binnenstruktur, die die Anmutung von Blattadern mit einer Wirbelform verbindet. In allen weiteren Darstellungen des Zyklus' erscheint Perseus mit diesem phantastischen Harnisch, der in seiner vegetabilen Formensprache scheinbar organisch gewachsene Segmente – ob elastisch oder doch spröde wie der trockene Farbauftrag in Gouache und Gemälden – zu einem alternativen Heldengewand kombiniert.

Den weiteren Gang der Heldengeschichte um Perseus und die Rettung Andromedas schildern die *Der Schicksalsfelsen* (ABB. 84) und *Die Erfüllung des Schicksals* (ABB. 85), die Burne-Jones zunächst innerhalb eines gemeinsamen Bildfeldes konzipiert hatte, aber schließlich auf zwei Leinwände aufgeteilt ausführte. Der Held wird in seiner neuen Montur zwei Alternativen physischer Verfassung in Gestalt der weiblichen Figur und des Seeungeheuers gegenübergestellt und damit in einer Art Körperkonkurrenz präsentiert. Das Gemälde *Der Schicksalsfelsen* greift die vielfach dargestellte Begegnung Perseus' mit der vom todbringenden Ungeheuer bedrohten Andromeda auf. Im Unterschied zu bereits diskutierten Beispielen der kontrastierenden Gegenüberstellung von Fleisch und Eisen – den Erzählungen von Roger und Angelika bei Böcklin (ABB. 54) und Ingres (ABB. 53) oder Millais' *The Knight Errant* (ABB. 49) – erscheint Perseus keineswegs als Figur, deren

Crafts-Entwürfe in der Anmutung des Handgeschmiedeten an Burne-Jones' Rüstungsdarstellungen. Vgl. Alan Crawford, United Kingdom. Orgins and First Flowering, in: Wendy Kaplan (Hg.), *The Arts & Crafts Movement in Europe and America. Design for the Modern World*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, London 2004, S. 20–67, S. 27.

⁷⁵⁰ Löcher 1999, S. 25.

⁷⁵¹ Vergleichbar sind Aufnahmen sich einrollender Farn- und Distelblätter, vgl. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder von Professor Karl Blossfeldt*, hg. mit einer Einleitung von Karl Nierendorf, Berlin o. J. [1928].

Körper in der eisernen Hülse undurchdringlich eingeschlossen und unberührbar gepanzert ist. Stattdessen umfassen wiederum, in mehreren Schichten übereinander liegend, kleinteilige Platten mit blattförmigen Abschlüssen, ausfransende kettenhemdähnliche Elemente, textil anmutende Bänder, die um den Rumpf gewickelt das Gewand zusammenhalten, sowie enganliegende Arm- und Beinschienen seinen Körper. Die Formen des Brustpanzers bilden die Muskulatur der schlanken und feingliedrigen Figur nicht nach, sondern sind durch eine archaisch anmutende Kreisform und die konvex und konkav schwingende Oberfläche gestaltet. Die unterste Schicht des Phantasieharnischs, etwa in Arm- und Beinkleid, gleicht einer zweiten, kaum vom Körper ablösbaren Haut, die zwar geschwärzt, aber nicht mehr eindeutig metallisch erscheint. Die Beinschienen enden in blattförmigen, spitz auslaufenden Abschlüssen. Der Verzicht auf starke Reflektionen und schillernde Glanzlichter minimiert den materialmimetischen Eindruck von Metall. Stattdessen suggeriert die Anmutung des Harnischs einen anderen Stoff: Weißhöhungen der in Bewegung gebeugten Knie deuten ein matt schimmerndes Material an, das sich im Widerspruch zu Metall so eng über die Gliedmaßen legt, dass es wie das elastische Trikot eines Superheldenkostüms erscheint. Parallel zur vegetabilen Formensprache des Rüstungskörpers beschreibt Burne-Jones also durch die malerische Suggestion eines alternativen Materials, was auf produktionstechnischer Ebene durch die Abformung des Körpers im unnachgiebigen Eisen nur in Annäherung zu verwirklichen ist: Der optische Eindruck suggeriert, dass es sich bei Teilen der Rüstung um ein flexibles und weiches Material wie etwa Kautschuk handelt. Dieses ermöglicht die ständige gegenseitige Formung von Körper und Gewand, büßt aber mangels Widerstandsfähigkeit die Schutzfunktion ein. Natürlicher Kautschuk war im 19. Jahrhundert kein dezidiert neues Material. Allerdings verdankte sich seine Aktualität verbesserten Verarbeitungsverfahren, die die Herstellung einer Vielzahl von neuen Produkten erlaubte.⁷⁵² Das Material Gummi war aber gerade wegen der Breite seiner Verwendungsmöglichkeiten, die auf seine „Gefügigkeit“ (Gottfried Semper)⁷⁵³, d.h. seine Flexibilität und die Möglichkeit der Imitation anderer Stoffe, zurückzuführen ist, nicht ausschließlich positiv konnotiert. Unter den künstlerischen Materialien fand es lediglich als Surrogat Verwendung; auf seinen Einsatz für Gebrauchsobjekte wird noch zurückzukommen sein. Ähnlich wie die Haut des elastischen ‚Gummipanzers‘ verbinden sich auch die vom Götterboten Hermes entliehenen geflügelten Schuhe so eng mit dem Heldenkörper, dass lediglich die Flügelfortsätze auf Knöchelhöhe aus dessen Bein herauszuwachsen scheinen, während Sohle und Lederriemen über dem Fuß

⁷⁵² So gehören die Gummistiefel (Wellington Boots) und der gummierte Regenmantel (Mackintosh) zu den im 19. Jahrhundert entwickelten, typisch englischen Ausstattungsstücken, die jeweils von der Wasserundurchlässigkeit des Kautschuks profitieren. Vgl. Petra Lange-Berndt, Gummi, in: Wagner et al. 2010, S. 131–136.

⁷⁵³ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, 2 Bde., Bd. 1 Die textile Kunst (1860), hg. von Friedrich Piel, Mittenwald 1977, S. 112; zitiert nach: Wagner et al. 2010, S. 134.

verschwunden sind. Bei aller scheinbaren Naturwüchsigkeit des Panzers bleibt die Einordnung von Burne-Jones' Rüstungsentwurf in der Schwebe. Gerade vor dem Hintergrund der eigens gefertigten Modelle für die Rüstung weisen die komplexe Anordnung der variantenreichen Einzelteile und die aufwändige Kombination von Materialien und Texturen auf ein kunsthandwerklich hergestelltes Artefakt hin. Die Aufwertung des Kunstgewerbes gegenüber der freien Kunst war ein zentrales Interesse der Reformbewegung des *Arts and Crafts Movement* um William Morris, und auch Burne-Jones selbst lieferte seit Bestehen der Firma *Marshall, Morris, Faulkner & Co* (gegründet 1861) zahlreiche Entwürfe für durch die Firma hergestellte Artefakte wie etwa Glasfenster. In Bezug auf die Perseus' Harnisch bestätigt auch dieser Gesichtspunkt die ambivalente Besetzung der Rüstung: Diese wird für gewöhnlich als Meisterstück kunsthandwerklicher Fertigkeiten angesehen, das die Anfertigung ausschließlich für männliche Träger, die Herstellung aus einem männlich konnotierten Material und die Anwendung zu Kampf- und Kriegszwecken mit der Vorstellung von Männlichkeit geradezu übersättigen.⁷⁵⁴ In der neuen Version des Künstlers erhält es durch die ‚dilettantische‘ Herstellung (mit Hilfe seiner Frau), dank der abweichenden (Surrogat-)Materialien und der ungewöhnlichen Formensprache, die die Figur auch in die Nähe der im viktorianischen England überaus beliebten Darstellungen von Feen und Elfen mit ihren Pflanzenkostümen rückt, eine alternative Besetzung, die das konventionelle Feld der Zuschreibungen an das eiserne Gewand verlässt.⁷⁵⁵

Im Unterschied zur Suggestion der Belebung durch glänzende Oberflächen legt Burne-Jones' Rüstungskörper nun verschiedene andere Spuren für die Assoziation des Lebendigen. Über mehrere Stränge der visuellen Argumentation, die sich erweitern und sogar in einem ambivalenten Verhältnis stehen, wird die Figur mit einem alternativen Subtext unterlegt, der dem Rüstungskörper besonderen Reiz verleiht.⁷⁵⁶ Belebung wird in den vegetabil-organischen Formen der Einzelsegmente evoziert, dem partiellen Verwachsen von Körper und Panzer und der flexiblen statt metallisch-harten Materialqualität, die die absolute Geschlossenheit der gerüsteten Körperoberfläche unterläuft. Und obwohl

⁷⁵⁴ Zur Einordnung der Darstellung kunsthandwerklich hergestellter Objekte in Historienbildern und der male-
rischen Verknüpfung zwischen *high* und *low* bei Burne-Jones vgl. Prettejohn 2007, S. 242–243.

⁷⁵⁵ Die *fairy paintings* sind angesiedelt in einem Zwischenreich, in den Märchen und Volkserzählungen und den Geschichten Shakespeares, und faszinierten durch die Darstellung von Unbewusstem und Traum, das Burne-Jones' Version des antiken Mythos' in seiner ungreifbaren Lokalisierung und seiner Unterwanderung der festgelegten Ordnung verglichen werden kann. Beispiele für die der Pflanzenwelt entlehnte Kostümierung, der Glockenblumenhüte und Blattgewänder, bietet das Werk John Anster Fitzgeralds (1823–1906), dessen Arbeiten regelmäßig in *The Illustrated London News* abgedruckt wurden (vgl. *Fairyland, The Illustrated London News*, 21. Dezember 1867, S. 688). Zu Thematik und Kontext der *fairy paintings* vgl. Dorothee Gerkens, *Elfenbilder. Traum, Rausch und das Unbewusste. Die Erkundung des menschlichen Geistes in der Malerei des 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin 2009; Jane Martineau und Jeremy Maas (Hg.), *Victorian fairy painting*, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London, London 1997, zu Fitzgerald S. 115–125, Abb. *Fairyland* S. 17.

⁷⁵⁶ Wie in der Verweigerung einer historischen Lokalisierung wird eine Ambivalenz erzeugt, die es müßig erscheinen lässt, den Gegensatz zwischen den metallisch anmutenden Oberflächen der Panzerteile und der hautengen Elastizität des Beinkleids aufzulösen und die Frage nach dem tatsächlichen Material der Rüstung im Bild zu beantworten.

pseudo-organischer Panzer und Körper eine enge Verbindung eingehen, erscheint die Gestalt – vegetabil, elastisch und/oder porös, formbar, mit fransigen ‚Ausläufern‘ und teils lose zusammengefügt – nicht letztgültig festgelegt. Der organisch-kompilierte Charakter macht das Weiterwachsen oder die Ergänzung weiterer Teile ebenso vorstellbar wie deren Verlust und unterscheidet sich darin vom Konzept eines Harnischs als einer abgeschlossenen konstruktiven Einheit. Der Einordnung der Perseus-Rüstung durch Caroline Arscott lässt sich daher eine andere Lesart entgegenstellen: Nicht die „man-machine barely holding together“⁷⁵⁷ führt Burne-Jones im Bildprogramm des Perseus-Zyklus vor Augen. Auch entsteht die Belebung nicht durch einen optischen Effekt, wie ihn die glänzenden Rüstungskörper als visuelle Evokation weicher oder fluider Oberflächen zeigen. Vielmehr handelt es sich um einen in seinem Material nicht eindeutig bestimmbar, in seinen Formen heterogenen, in seiner Oberfläche undichten, unabgeschlossenen und organisch-vegetabilen Körperpanzer. Statt die Panzerung auf den Körper aufzulegen, verleibt sich Burne-Jones' Held diese ein: Er inkorpiert den Harnisch in einem hybriden, pseudometallischen Organismus, in dem Körper und Panzer nicht voneinander unterscheidbar sind. Dem glänzenden und dem ‚ermatteten‘ Geharnischten ist jedoch die eindringliche Evokation visueller und taktiler Reize gemeinsam, die die Figur zum Träger changierender sinnlicher Eindrücke machen.

Als Burne-Jones' Werk nach langjähriger Pause mit der Eröffnungsausstellung der *Grosvenor Gallery* 1877 wieder regelmäßig im öffentlichen Ausstellungsbetrieb zu sehen war, wurden seine Arbeiten durch die zeitgenössische Kritik intensiv besprochen, teils hochgelobt, aber auch mit zahlreichen negativen Einschätzungen bedacht. Der Darstellungsweise des Bildpersonals wurde große Aufmerksamkeit zuteil: Sowohl die weiblichen als auch die männlichen Figuren verstand man als problematisch, insofern beide dem Typus des Androgyn, des vermännlichten Weiblichen und des effeminierten Männlichen zustrebten. Die charakteristische Physiognomie seiner Figuren mit den sinnlich aufgeworfenen Lippen, den hohen Wangenknochen und hohlen Wangen, den tiefliegenden Augen unter schweren Lidern, und die schlanken, langgliedrigen und wenig muskulösen Körper repräsentierten einen verallgemeinerten Typus ‚unrealistischer‘ Schönheit. In diesem wurden die Geschlechterunterschiede, die in zeitgenössischen Diskursen als evident und unhintergebar konstruiert wurden, im Schreckbild der Androgynie verschliffen. Nicht nur in Bezug auf Burne-Jones, sondern auch Dante Gabriel Rossetti, den Dichter Algernon Charles Swinburne (1837–1909) und weitere Künstler des Ästhetizismus

⁷⁵⁷ Arscott 2008 a, S. 67.

wurde die Sprache der Kritik dem medizinischen Diskurs entlehnt.⁷⁵⁸ Die dargestellten Figuren wie das gesamte künstlerische Œuvre der Genannten wurden mit Urteilen aus dem Begriffsfeld des Ungesunden und der Krankheit belegt, die den Körper des Einzelnen mit dem der Nation und psycho-physische Degenerationserscheinungen mit der ästhetischen Dekadenz kurzschlossen. Die mit der *Grosvenor Gallery* und dem *Aesthetic Movement* verbundenen Künstler erlangten notorische Berühmtheit und wurden für geraume Zeit unter einem ästhetisch-moralischen Generalverdacht rezipiert, da die zeitgenössische Kritik einen fließenden Übergang zwischen den Darstellungen effeminierter oder androgyner Körper, dem Versagen oder Verlust der ‚richtigen‘ Männlichkeit und eklatanter sexueller Amoral konstruierte.⁷⁵⁹

In der Auseinandersetzung mit der historischen Rezeption Burne-Jones' werden bevorzugt die in den ersten Jahren der *Grosvenor Gallery* gezeigten Werke und ihre Aufnahme durch die Kunstkritik diskutiert und im Kunstschaffen, Ausstellungsbetrieb sowie in zeitgenössischen Diskursfeldern verortet.⁷⁶⁰ Auch die Perseus-Figur der beiden Gemälde *Der Schicksalsfels* und *Die Erfüllung des Schicksals* macht keine Ausnahme unter den androgynen Typen. Obwohl er in die gemeinhin mit absoluter Männlichkeit konnotierte Rüstung gehüllt auftritt, unterläuft der Gerüstete – mit ähnlichem Ergebnis wie Wynfields Porträts und *The Merciful Knight*, aber durch andere Mittel – die vorherrschenden Zuschreibungen an den Geharnischten und verortet die problematischen Ambivalenzen direkt am Rüstungskörper: Die Anzeichen des Lebendigen und Belebten, die in der Darstellung den geharnischten Körper des Helden auszeichnen, überschneiden sich mit denjenigen Charakteristika und Topoi, die im Diskurs um zeitgenössische Körperbilder als androgyn und damit bedrohlich, dekadent und krank aufgerufen wurden.

Als klassische Historie bietet der Perseus-Mythos alle Voraussetzungen für ein den Präferenzen des späten 19. Jahrhunderts entsprechendes Sujet, das die klare Rollenverteilung innerhalb der bipolaren Geschlechterordnung repräsentiert. Teils folgt Burne-Jones den konventionellen Kriterien in quasi-akademischen Exerzitien: Er tut dies in der Figur Andromedas, die sich in ihren Körperformen und ihrer Kontraposthaltung eng an

⁷⁵⁸ Zu Swinburne vgl. Catherine Maxwell, Algernon Charles Swinburne, in: Elizabeth Prettejohn (Hg.), *The Cambridge Guide to the Pre-Raphaelites*, Cambridge 2012, S. 236–249. Zum negativ belegten Schlagwort der „Fleshly School“ in Dichtung und Malerei, das durch den Kritiker Robert Buchanan (Robert Buchanan, *The Fleshly School of Poetry: Mr. D. G. Rossetti*, in: *Contemporary Review*, 18, October 1871) v.a. in Bezug auf Swinburne und Rossetti geprägt wurde, vgl. Prettejohn 2007, S. 216–217.

⁷⁵⁹ Stellvertretend für die in der Sekundärliteratur oft angeführte Kritik an Burne-Jones und deren Topoi, vgl. Bullen 1998, S. 149–216; Yeates 2014; daneben: Colleen Denney, *At the Temple of Art. The Grosvenor Gallery 1877–1890*, Madison 2000, S. 85–104; Susan P. Casteras, Burne-Jones and the Pre-Raphaelite Circle at the Palace of Aesthetes, in: Susan P. Casteras und Colleen Denney (Hg.), *The Grosvenor Gallery. A Palace of Art in Victorian England*, Ausst.-Kat. Yale Center for British Art, New Haven und London 1996, S. 75–92, S. 88–90. Zum Diskurs um die Gesundheit in Anwendung auf kulturelle Phänomene vgl. Bruce Haley, *The Healthy Body and Victorian Culture*, Cambridge und London 1978.

⁷⁶⁰ Dem voran ging die harsche Kritik am Gemälde *Phyllis und Demophoön* (ausgestellt in der Old Watercolour Society 1870) und seiner ‚falschen‘ Darstellung des Geschlechterverhältnisses mit einer ‚dominanten‘ weiblichen Figur, die zum vorläufigen Rückzug des Künstlers aus dem Ausstellungsbetrieb führte. Vgl. MacCarthy 2011, S. 218–219.

Darstellungsmuster der klassischen Skulptur anlehnt. Andromeda wird – einmal in Vorderansicht in *Der Schicksalsfelsen*, einmal nahezu gespiegelt, in Rückansicht in *Die Erfüllung des Schicksals* – als glatter, gleichmäßig geformter und klar konturierter Körper dargestellt.⁷⁶¹ Diesem fehlt allerdings der zarte Schmelz des Inkarnats, der den Reiz des lebendigen weichen Fleisches suggeriert und dieses zugleich sublimiert, wie es beispielhaft Ingres' fein lasierende Ölmalerei in der Figur Angelikas (ABB. 53) oder die von Winckelmann beschriebenen marmornen Skulpturenkörper vorführen. Auf der groben Leinwand und in der extrem matten, trocken anmutenden Malerei wirkt der in grauen und blauen Untertönen dem kühlen Gesamtton angegliche weibliche Körper kaum mehr von idealisiertem Leben durchpulst, sondern rau und matt unbelebt und damit einiger der sinnlichen Reize beraubt, die im üblichen Darstellungsmuster des Sujets Motivation und Ziel der männlichen Abenteuer- und Eroberungslust markieren.

Perseus' Androgynie der Körperformen und Gesichtszüge werden um eine zweite Manifestationsform ergänzt, indem die organisch-vegetabile Verlebendigung der Rüstung diejenigen Topoi des Geharnischten buchstäblich aufweicht, an die sich die Semantik der gesteigerten Männlichkeit knüpft. Argumentierten die Bildfindungen des geharnischten Ideals der zweiten Hälfte des Jahrhunderts so oft und eindringlich mit den Topoi der undurchdringlichen Härte und der Verstärkung des verletzbaren männlichen Körpers in einem künstlichen, anorganischen zweiten Körper, so unterlaufen die beschriebenen Eigenschaften der Perseus-Rüstung eben diese und verkehren sie ins Gegenteil. Androgynie indizieren in der zeitgenössischen Wahrnehmung Kriterien wie „softness“, also Weichheit und Nachgiebigkeit als haptische Eigenschaft eines Stoffes, und „weakness“, die Schwäche und Kraftlosigkeit als (psycho-)physische Eigenschaft eines Wesens. Beide lassen sich in der Figur Perseus' wiedererkennen. Ebenso sprechen die ermatteten, schwachen und dahinsiechenden männlichen Gestalten (beschrieben als „languishing type“) für die Androgynie.⁷⁶² Während „softness“ in Wynfields Fotografien als Merkmal des Mediums auf die Erscheinung des Geharnischten zurückwirkt, tritt diese hier in anderer Art und Weise auf: Das scheinbar organische, gummiähnliche Material des dargestellten Panzers erlaubt dank seiner „Gefügigkeit“ (Semper) und Flexibilität, seiner „softness“, die nachgiebige Anpassung an den Körper, den es umkleidet bzw. der seinen Panzer inkorporiert. Die Schwäche der Figur spricht nicht nur aus den zarten Gliedern und dem ‚schwachen‘ Ma-

⁷⁶¹ Eine Kritik der Gemälde anlässlich ihrer Ausstellung in der *New Gallery* geht ausführlich auf die formale Qualität der beiden Andromeda-Figuren ein und bemerkt die Verbesserungen, die Burne-Jones' zeichnerische Leistung betreffen. Vgl. [anonym], *The New Gallery. First View*, in: *The Times* (London), 9. Mai 1888, S. 10.

⁷⁶² Innerhalb der differenzierten Kritik Henry James' anlässlich der ersten Ausstellung in der *Grosvenor Gallery* (Henry James, *The Picture Season in London, 1877*, erste Veröffentlichung in: *Galaxy*, August 1877) werden mit den genannten Begriffen wesentliche Kriterien der problematisierten Androgynie benannt. Zur Verwendung der Begriffe innerhalb der Kunstkritik vgl. Bullen 1998, S. 152–154; sowie: Wendy Graham, *Henry James and British Aestheticism*, in: *The Henry James Review*, 20, 1999, S. 265–274. Henry James, *The picture season in London, 1877*, in: Henry James, *The Painter's Eye. Notes and Essays on the Pictorial Arts*, hg. und eingeleitet von John L. Sweeney, Madison und London 1989, S. 130–151.

terial, sondern auch aus der Oberfläche der Panzerung. So verdankt sich die Fragilität des Gepanzerten dem fragwürdigen Zusammenhalt des Rüstungskörpers: Das Versprechen von Widerstandsfähigkeit und Unangreifbarkeit erscheint aufgelöst angesichts der verschiedenen Formen, Texturen, Festigkeits- bzw. Flexibilitätsgrade der vegetabil anmutenden Rüstung. Die sich widerspenstig abspreizenden und einrollenden Blattpartien der Schultern und des Helms vermitteln nur den Anschein der Wehrhaftigkeit, während die vegetabile Anmutung die Assoziation mit dem Wachsen und Vergehen des Organischen aufruft. Der Panzer, der ephemere und unbeständig scheint, hat wenig gemein mit dem festgefügt und rational konstruierten Eisenkörper aus dem ‚ewigen‘ Material. Im weiteren Konnotationenzusammenhang des Verfalls oder der Entropie verortet ist auch der „languishing type“: matt, schwach und entmännlicht. Dessen Prototyp stellt der Dandy dar, der feinsinnige, empfindsame und empfindliche Ästhet; typischerweise ein Anhänger des *Aesthetic Movement*. Dieser wird gerne aufs Korn genommen, wie beispielsweise George Du Mauriers Persiflage für den *Punch* zeigt (ABB. 86): Der schlaksige, ‚durchhängende‘ und – bei absoluter Konzentration auf die Kunstbetrachtung – die männliche Selbstkontrolle vernachlässigende Ästhet wird dem körperlich wie moralisch aufrechten, straffen Gentleman entgegengesetzt, der als „the Colonel“ nicht umsonst dem Militär angehört. Doch auch der Effekt kontrollierender Abgrenzung im militärischen Gewand ist in der Darstellung Burne-Jones’ an den androgynen Pseudo-Helden im organisch-flexiblen Panzer verloren. Zwischen dessen sich abspreizenden Segmenten und den vielfachen Überlappungen entstehen Öffnungen, die anstelle hermetischer Verslossenheit einen potenziell durchlässigen, porösen Körperpanzer schaffen, der gegenüber äußeren Einwirkungen empfänglich wird. In diesem Falle verschafft die Panzerung ihrem Träger zwar eine Art zweite Haut. Diese aber besitzt die Einschränkungen der tatsächlichen Haut und variiert in ihrer veränderlichen und taktil affizierbaren Oberfläche deren ‚Defizit‘ als Einfallssphäre sinnlicher Eindrücke.⁷⁶³ Sie fungiert als eine Membran, die anstelle der Angleichung des natürlichen Leibes an die künstliche Körperhülle des Harnischs die umgekehrte Relation suggeriert: Der Harnisch wird der organischen Variante der schützenden Einhüllung des Körpers anverwandelt und übernimmt einen Großteil ihrer Eigenschaften.

Mit dieser Einordnung lässt sich auch Caroline Arscotts Hinweis auf die Forschungen zum Aufbau des Körpers aus kleinen und kleinsten Partikeln folgen, der seit der Jahrhundertmitte untersucht, für populärwissenschaftliches Interesse zugänglich gemacht

⁷⁶³ Zu den historischen Diskursen um die Haut, ihre Funktion für den Zusammenhalt des Körpers und die künstlerische Auseinandersetzung mit diesen Konzeptionen vgl. Fend 2003 b, Fend 2004, Fend 2006, Fend 2007, Fend 2008; wissenschaftsgeschichtlich zur Haut und ihrem epistemischen Status: Sarasin 2003 a; Sarasin 2001, S. 264–313.

und auch von Burne-Jones registriert wurde.⁷⁶⁴ Verbesserte Techniken und Verfahren der Mikroskopie hielten neues Wissen über Zellen und ihre Strukturen im Körperinnern wie auf dessen Oberfläche bereit. Wie Mienieke te Hennepe erläutert, wurde basierend auf den mikroskopischen Bildern das naturwissenschaftliche und medizinische Verständnis der Haut als potenziell an jeder Stelle offener und zu öffnender Hülle des Körpers abgelöst und durch alternative Beschreibungen erklärt.⁷⁶⁵ Die mikroskopische Vergrößerung machte in den Schnitten durch die Haut deren Aufbau in funktional differenzierten Schichten sichtbar. Das neue Wissen um die verschiedenen Hautschichten und die darin angesiedelten Funktionen begründete die Vorstellung einer ‚dicken‘ Haut, welche durch die graphische, auf Anschaulichkeit abzielende Visualisierung ihrer Querschnitte unterstützt wurde. Solche auf mikroskopischen Bildern beruhenden naturwissenschaftlichen Erkenntnisse vermochten eine zeitgenössische Parallele in der Auseinandersetzung mit der Körpergrenze zu bilden, die auch in Burne-Jones' Vorstellungshorizont einen Niederschlag gefunden haben könnte: Das Bild einer aus unzähligen Partikeln zusammengesetzten Haut ließe sich auch in einen anderen Maßstab – die großblättrigen Harnischsegmente anstelle der mikroskopisch kleinen Hautschuppen – übersetzt in der Einkleidung Perseus' wiedererkennen.⁷⁶⁶

Eine weitere Art, die historisch viel diskutierten Facetten zwischen Männlichkeit und ihren vermeintlichen Schwundstufen auf Bildebene zu thematisieren, lässt sich neben der

⁷⁶⁴ Zur Vorstellung der Zusammensetzung des Körpers aus kleinen und kleinsten Einheiten, sowie zur persönlichen Beziehung Burne-Jones zu Naturwissenschaftlern und Medizinern vgl. Arscott 2008 b, S. 15–18. Die Verknüpfung zwischen diesem Wissensbereich und der ersten ‚metallischen‘ Version der Tafel *Perseus und die Graien* (ABB. 83), die Arscott vornimmt, scheint mit den vergleichsweise glatten und schillernd-schimmernden Gewändern mit Metallaufgaben als am wenigsten plausibler Vergleich innerhalb des Perseus-Zyklus. Arscott bevorzugt allgemein offene Vergleiche und Assoziationen und verzichtet oftmals auf genaue Beschreibungen und Bildanalysen, ihr Vorgehen bietet aber dennoch lohnenswerte Anknüpfungspunkte. Interessant ist ebenso der Vergleich des Perseus-Harnischs als „envelope of suffering“ mit ballistischen Neuentwicklungen. In den 1860er- und 1870er-Jahren wurden nicht nur Schusswaffen, sondern auch Geschosse in verschiedenen Materialkombinationen entwickelt und Munition erprobt, deren Bestandteile sich im Moment der Explosion trennen. Die konkrete Bezugnahme zwischen der Qualität der Munition, den unterschiedlichen Eigenschaften der verwendeten Materialien und der Figur Perseus, die zwar als ‚schichtartig‘ aufgebaut, aber kaum als eine todbringende Waffe erscheint, lässt Arscott offen. Einleuchtend erscheint dagegen der Vergleich mit der Panzerung von Schiffen und Geschützen, ebenfalls passiven Rüstungsbestrebungen wie der Harnisch, und den in den späten 1880ern viel diskutierten verschiedenen Verarbeitungsformen der verwendeten Materialien. Dabei zeigt sich, so Arscott: „a discourse that is strongly concerned with amalgamation, welding, fragmentation, resilience and weightiness. [...] The metaphors and adjectives that are applied to the new guns and projectiles can indeed be used to summon up a hero's body for the modern day. The armed body that is intimated in this writing is composite, complex, fragile, possibly deadly in its effectiveness, possibly deadly in disintegration, certainly unpredictable.“ Diese Kontextualisierung relativiert die kämpferische „Untauglichkeit“ des geharnischten Helden, räumt die Problematik der Androgynie aber nicht aus und bestätigt insofern seine Ambivalenz. Arscotts Ausdehnung des Vergleichs auf die Schichtung in malerischen Techniken bzw. die Tafeln mit Gipsauflagen scheint dagegen weniger einleuchtend. Vgl. Arscott 2008 a, S. 74–81, Zitat S. 77.

⁷⁶⁵ So wurden etwa die Schweißdrüsen fortan als Öffnungen innerhalb der Haut selbst erkannt – anstelle der Vorstellung eines direkten Kanals ins Körperinnere –, ohne damit der Vorstellung der ‚ganzen‘ Haut als geschlossener Körperhülle zu widersprechen. Vgl. te Hennepe 2009.

⁷⁶⁶ Arscott führt weiterhin ein Beispiel der späten 1880er-Jahre an, in dem sich neueste medizinische Erkenntnisse zu bakteriellen Infektionen sowie Schauer und Faszination für die wuchernden Erkrankungen der Haut in der Person eines an Lepra erkrankten Priesters auf Hawaii überlagern, der in populären Medien als eine Art ‚Held der Nächstenliebe‘ bekannt gemacht wurde. Laut Arscott erweist sich darin der veränderte Gefährdungshorizont für physische Integrität, sie verzichtet dennoch auf die explizite Rückbindung an den Perseus-Zyklus und seine Repräsentation des Helden. Vgl. Arscott 2008 b, S. 18–21.

motivischen Ebene auch in der Bilderzählung erkennen. Bereits die historische Kritik formulierte ihre Beobachtungen zu *Der Schicksalsfelsen* und *Die Erfüllung des Schicksals* im Blick auf diese Eigenschaft, so stellte ein Kritiker der *Times* fest: „Action is conveyed in a strangely individual way; it is not so much action as the spirit of action, action made statuesque and robbed of all its violence.“⁷⁶⁷ Indem Gestik und Gesichtsausdruck der Figuren in *Der Schicksalsfelsen* kaum eine innere Regung erkennen lassen, beide Protagonisten keine raumgreifenden Bewegungshaltungen einnehmen und allenfalls mit scheuen Blicken kommunizieren, wird die Dramatik der Historie um die heldenhafte Errettung der dem Tod durch das Seeungeheuer Geweihten stark zurückgenommen. Die Gleichsetzung von Männlichkeit und Aktivität (einschließlich Gewalt), die in der Figur des jedes Hindernis überwindenden Helden verkörpert wird, ist in Burne-Jones' an die gefesselte Jungfrau heranschwebendem und doch stillgestelltem Perseus nur bedingt aufrecht erhalten.⁷⁶⁸ Insofern bestätigt der Mangel an männlicher Aktivität in der Bilderzählung die semantischen Zuschreibungen, die sich an die besondere Gestaltung des Harnischs knüpfen: mangelnde Aktivität und mangelnde Virilität begründen gemessen an den historischen Maßstäben die defizitäre androgyne Anlage des ‚Helden‘ Perseus.

Auf ästhetischer Ebene allerdings ist die Figur Perseus durchaus das Zentrum von Aktivität und Attraktivität. Die Oberfläche des Gerüsteten zieht dank ihrer reizvollen Gestaltung, besonders der Evokation taktiler Reize, die Aufmerksamkeit ganz auf sich. Caroline Arscott beschreibt als Charakteristikum der Bildsprache in Burne-Jones' Œuvre, die Besonderheiten der räumlichen Situation und der Ausstattung seien wesentlich für „the eloquence of circumstance in place of speaking gestures and explicit interaction between characters.“⁷⁶⁹ Daran anschließend lässt sich die visuelle Argumentationsstruktur für die Perseus-Gemälde konkreter beschreiben: Gerade wegen des Verzichts auf konventionelle erzählerische Strukturen wird die Bedeutungsgenese einem Element übertragen, dessen Funktion an Aby Warburgs Begriff der Pathosformel erinnert, ohne sich deren Definition vollständig subsumieren zu lassen.⁷⁷⁰ Warburg erarbeitete in der Auseinandersetzung mit

⁷⁶⁷ [ohne Autor], The New Gallery. First Notice, in: *The Times* (London), 9. Mai 1888, S. 10.

⁷⁶⁸ In der Stillstellung der Handlung lässt sich Burne-Jones mit Jean-Auguste-Dominique Ingres' *Roger délivrant Angélique* (ABB. 54) vergleichen, in dem das Bildgeschehen in ähnlich formelhafter Weise in den stillgestellten Gesten der gezückten Lanze und des zurückgeworfenen Kopfes komprimiert erscheint. Als ein Gegenbeispiel, das die Entwicklung der Handlung stärker in die Darstellungsform einbindet: Peter Paul Rubens: Perseus befreit Andromeda, um 1620/22, Öl auf Eichenholz, 100 x 138,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin.

⁷⁶⁹ Arscott 2012, S. 225.

⁷⁷⁰ Zum Begriff der Pathosformel: Warburg 2010, S. 39–123; Ausst.-Kat. Hamburg 2011; Claudia Wedepohl, Von der „Pathosformel“ zum „Gebärdensprachenatlas“. Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdrucksstheoretisch begründeten Kulturgeschichte, in: Marcus Andrew Hürtig in Zusammenarbeit mit Thomas Ketelsen, *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, mit Beiträgen von Ulrich Rehm und Claudia Wedepohl, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2012, S. 33–50; Ulrich Pfisterer, „Die Bildwissenschaft ist müheles“. Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte, in: Ulrich Pfisterer und Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und*

Sandro Botticellis Bildfindungen die Grundlagen für den Begriff der Pathosformel. Er erkannte in der Kunst der Frührenaissance die Reaktivierung antiker literarischer und bildnerischer Elemente, etwa das auffällig flatternde Haar oder die sich üppig im Wind bauschenden Gewänder der Figuren. Für Burne-Jones war die intensive Auseinandersetzung mit der italienischen Frührenaissance und besonders Botticelli eine der Anregungen für seinen gelängten androgynen Figurentypus.⁷⁷¹ Wie erläutert hatte er in den Kostümen die historische Verortbarkeit mit Hilfe der eigens entworfenen Harnischmodelle jedoch zu vermeiden gesucht. Was den Beobachtungen Warburgs durchaus vergleichbar ist, besteht in der besonderen Aufmerksamkeit für die auffallende, verlebendigt erscheinende Ausstattung der Figuren. Dieses „bewegte Beiwerk“ (Warburg) besitzt eine wichtige Funktion als Bedeutungsträger angesichts der ansonsten ruhigen, klassisch anmutenden Figuren.⁷⁷² Im „bewegten Beiwerk“ manifestiert sich eine innere Bewegung oder Erregung, allerdings übersetzt in eine formelhafte Affektäußerung, die in späteren Texten als Pathosformel eingeführt wird. Auch die Rüstung Perseus' provoziert einen ‚Aufruhr des Details‘, ist doch insbesondere die Panzerung des Helden der eigentliche Schauplatz innerhalb der minimierten Dramatik des Bildgeschehens. Auf einer eigenen strukturellen Ebene, nämlich ausgelagert in die verlebendigten Dinge, wird eine zum konventionellen Tenor der Errettungserzählung konträre Bedeutungsebene in die Darstellung eingeschrieben. Das „belebte Beiwerk“ des vegetabil-organischen Panzers ‚erzählt‘ vermittelt seiner körperbezogenen (Material-)Semantik und alternativ zum konventionellen Handeln des männlichen Helden: Der belebte Panzer konterkariert in seinen unter dem Schlagwort Androgynie zusammenfassbaren Ambivalenzen nicht nur die Zuschreibungen an die Rüstung und die Gerüsteten, sondern zugleich auch die konventionelle Männlichkeitskonzeption des späten 19. Jahrhunderts. In der formalen, materialen und semantischen ‚Okkupation‘ des Panzers wird im archetypisch heroisch-männlichen Gewand eine Alternative entworfen.

Dass sich diese Verschiebung der Rüstungstopoi zwischen belebt und unbelebt, natürlich und künstlich, vegetabil-organisch und anorganisch einem Prozess des Austarierens verdankt, wird auch mit Blick auf das Gemälde *Die Erfüllung des Schicksals* (ABB. 85) deutlich. Von den auf Körper und Rüstung bezogenen Topoi übernimmt auch Perseus'

tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance (= Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, hg. von Max Seidel und Gerhard Wolf, vierte Folge, III), München und Berlin 2003, S. 21–47.

⁷⁷¹ Darüber hinaus wäre für das Figurenarsenal der Perseus- und Andromeda-Gemälde der konkrete Rekurs auf einen antiken oder Renaissance-Motivschatz noch zu untersuchen.

⁷⁷² In der Vorbemerkung fasst Warburg zusammen: „Es lässt sich nämlich hierbei Schritt für Schritt verfolgen, wie die Künstler und deren Berater in „der Antike“ ein gesteigerte äussere Bewegung verlangendes Vorbild sahen und sich an antike Vorbilder anlehnten, wenn es sich um die Darstellung äusserlich bewegten Beiwerks – der Gewandung und der Haare – handelte.“ Aby M. Warburg, Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“, in: Warburg 2010, S. 39–123, S. 39, vgl. u.a. S. 45, 48, 54–55.

Gegner einen Teil der Eigenheiten, die potenziell ebenso den Geharnischten auszeichnen könnten. Wie in Böcklins Version der Befreiung Angelikas (ABB. 54) beobachtet, werden auch in Burne-Jones' Gemälde dem Helden und dem Ungeheuer männlich konnotierte Eigenschaften zugewiesen.

Der Vergleich der verschiedenen Versionen der Körperkonkurrenz zwischen Perseus und dem Ungeheuer führt vor Augen, dass Perseus' organisch-fragmentarischer Panzerkörper und die geglättete Seeschlange das Ergebnis einer schrittweisen Abwägung und Annäherung darstellen. Ein unvollendetes Gemälde (ABB. 87), das beide Szenen mit Andromeda auf einer Leinwand vereint darstellt, und eine aus demselben Zeitraum stammende vorbereitende Zeichnung, *Perseus und die Seeschlange*⁷⁷³, zeigen Perseus als Aktfigur und die Körperoberfläche der Schlange angelehnt an die aus einzelnen, unterschiedlich großen Schuppen bestehende Haut eines Reptils. Im Gemälde setzt sich die Schlangenhaut zusammen aus großen halbringförmigen Segmenten, die die untere Seite des Schlangenkörpers umfassen, und kleinen länglichen Schuppen, die dachziegelartig die obere Seite des Schlangenkörpers bedecken. Dagegen ordnet die Darstellung der Körper, die für die spätere Ausführung gewählt wurde, umgekehrt die geschuppte, aus verschiedenen Segmenten bestehende Körperoberfläche dem geharnischten Körper zu, die glatte und zusammenhängende Oberfläche dem schlangengleichen Ungeheuer – mit den erläuterten Auswirkungen auf die Eigenschaften und Zuschreibungen, die damit auf den fragil-androgyn gerüsteten Heldenkörper und das glatte, kohärente und un(an)greifbare Ungeheuer übertragen werden.

Bewaffnet mit Helm (bzw. der Tarnkappe), Harnisch und Schwert, stellt sich Perseus in der späteren Version der Rettung Andromedas in *Die Erfüllung des Schicksals* dem Kampf mit dem Seeungeheuer. Seine Gestalt steht in Kontrast nicht nur zum makellosen, weißen Körper Andromedas, sondern auch zu der fast ornamentalen Form des bedrohlichen Ungeheuers. Dieses ist kein behäbiger dickleibiger Drache, sondern eine schwarze schlangenähnliche Erscheinung und ein in seiner Länge kaum (er)fassbarer Körper, in mehreren Windungen aufgerollt. Für die aufsehenerregende Seeschlange wurden bereits mehrere Vergleiche und Anregungen angeführt. Als Erster nannte Kurt Löcher sowohl die Initialen keltisch-irischer Handschriften, in denen sich eine Figur und die ornamentalen Windungen des Buchstabens ineinander verschlingen, als auch den Kampf Herkules' mit der Hydra auf griechischen Vasenbildern.⁷⁷⁴ Dass sich die Schlange in auffällig phallischer Weise vor Perseus' Körper erhebt, hat Joseph Kestner für eine psychoanalytische

⁷⁷³ Edward Burne-Jones: Perseus und die Seeschlange, um 1876, Bleistift auf Papier, 36,9 x 25,3 cm, Skizzenbuch, Inv.-Nr. 962, fol. 14 r, Fitzwilliam Museum, Cambridge. Vgl. Ausst.-Kat. Stuttgart 2009, S. 128, Kat.-Nr. 102.

⁷⁷⁴ Vgl. Kat. Stuttgart 1973, S. 29, Abb. Nr. 109; mit einem erstaunlichen Beispiel einer Initiale aus einem Psalter des 12. Jahrhunderts, aufbewahrt in der Bodleian Library in Oxford – einem Werk, das Burne-Jones womöglich bekannt gewesen sein könnte: Löcher 1999, S. 22, Abb. Nr. 5.

Lesart nutzbar gemacht.⁷⁷⁵ Für diese Formfindung lassen sich ebenso motivische Bezüge zum Werk der vorausgehenden englischen Künstlergeneration anführen, die eine inhaltliche Parallele zum Kampf mit dem schlangenartigen Ungeheuer aufweisen: Naheliegender auch als klassischer Topos der Panzerung des organischen Körpers, lässt sich an Siegfrieds Kampf mit dem Drachen und sein anschließendes Bad im Drachenblut denken.⁷⁷⁶ Eine Federzeichnung Johann Heinrich Füsslis (1741–1825) geht auf dessen langjährige Beschäftigung mit den Nibelungen – Füsslis Lehrer Johann Jakob Bodmer war ‚Entdecker‘ des Nibelungenlieds – zurück, in der der entkleidete Siegfried den besiegten Lindwurm zur Vorbereitung des Bades zwischen seinen breit aufgestellten Beinen entlang führt (ABB. 88). Auch für Füsslis Interpretation des Drachentöters wurde Androgynie in Anschlag gebracht.⁷⁷⁷ Eine weitere Variation in Sujet und Komposition zeigt Füsslis Gemälde *Thor im Kampf mit der Midgardschlange*.⁷⁷⁸ Der nordische Gott erhebt sich über dem Ungeheuer, das aus dem Wasser aufsteigt, und nimmt dabei ebenfalls eine Haltung mit geöffnetem aufgestelltem Bein ein. Im englischen Bildvokabular der Heldenepen sind also Beispiele anzutreffen, die phallische Schlange bzw. Drachen dem Helden gegenüberstellen und die parallelisierte Wahrnehmung ihrer Physis nahelegen.

Auch bereits unter den phantastischen Prunkharnischen des 16. Jahrhunderts, die Carolin Springer als dem Modell des verfremdeten „grotesken Körpers“ folgend beschreibt, gibt es Beispiele, die den Träger in einen Harnisch kleiden, der tierisches und pflanzliches Formvokabular zu furchteinflößender Wirkung verbindet, aber auch karikierend-ironische Kommentare auf den Träger oder sein Gegenüber in die Gestaltung integriert.⁷⁷⁹ Ein Maskenhelm aus der berühmten Werkstatt Filippo Negroli besitzt ein geschlossenes Visier mit einer satyrähnlichen Fratze, dessen Außenform von arkantusartigen Blättern gebildet wird (ABB. 89). Der Gestaltung des von blattförmigen Segmenten belegten Heldenkörpers bei Burne-Jones ist dieses durchaus vergleichbar. Aber auch der Drache, in so vielen Erzählungen der Gegner und schließlich das Opfer des Helden, wird in frühneuzeitlichen Rüstungen wie Herkules' Fell des Nemeischen Löwen oder das Medusenhaupt als apotropäisches Zeichen auf dem Rüstungskörper getragen. Neben dem

⁷⁷⁵ Vgl. Joseph Kestner, *Mythology and Misogyny. The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical Subject Painting*, Madison 1989, S. 98–107, bes. S. 101.

⁷⁷⁶ Es wäre auch eine Verknüpfung zwischen beiden vorstellbar, in welcher der mangelnde Schutz und die Versehrbarkeit auf das Bedeckt-Sein durch ein oder mehrere Blätter – das Lindenblatt, den ‚Blätterpanzer‘ – zurückgehen.

⁷⁷⁷ Gert Schiff weist dafür auf den Einfluss von Winkelmanns Geschichte der Kunst des Altertums hin, in der Idealität mit der Gleichzeitigkeit männlicher und weiblicher Züge in Verbindung gebracht wird. Vgl. zur Deutung Christian Klemm: ‚Friedels Lieb‘ und Kriemhilds Rache. Füssli schwelgt im Reich der Nibelungen, in: Franziska Lentzsch (Hg.), *Füssli – the Wild Swiss*, Ausst.-Kat. Kunsthau Zürich, Zürich 2005, S. 148–174, S. 158; Gert Schiff, *Johann Heinrich Füssli 1741–1825*, 2 Bde., Bd. 1 (= Œuvrekatologe Schweizer Künstler, I), Zürich u.a. 1973, S. 316.

⁷⁷⁸ Johann Heinrich Füssli: *Thor im Kampf mit der Midgardschlange*, 1790, Öl auf Leinwand, 133 x 94,6 cm, Royal Academy of Arts, London. Abb. in Ausst.-Kat. Zürich 2005, S. 151, Kat.-Nr. 138.

⁷⁷⁹ Dem in der Harnischgestaltung aufgerufenen Konzept des „grotesque body“, das in Springers Verständnis auch Veränderbarkeit und Unabgeschlossenheit umfasst, ist Burne-Jones' Harnischentwurf ebenso vergleichbar. Vgl. Springer 2010, S. 54–70.

Drachen im Motivschatz manieristischer Grotesken, die die Harnische zierten, besitzt beispielsweise eine Mailänder Sturmhaube mit Visier (ABB. 90)⁷⁸⁰ eine von dichten Schuppen überzogene Oberfläche mit gezacktem Kamm in der Art eines Drachens oder eines Delphins. Am eindrücklichsten aber führt der Harnisch für Guibaldo II della Rovere, Herzog von Urbino, ebenso aus der Hand Filippo Negrolis und bekannt auch als Fledermausharnisch, einen geschuppten, behaarten, gehörnten, zähnefletschenden und von fledermausartigen Schwingen belegten Rüstungskörper vor, der in seiner phantastischen Kombinatorik einzigartig ist.⁷⁸¹ So könnten auf formaler und konzeptueller Ebene die Harnische und insbesondere die Maskenhelme des 16. Jahrhunderts, die Tier- und Phantasiewesen vermischen und jede sichere Zuordnung zu einer bekannten Erscheinung unterlaufen, als historische Vorbilder der Perseus-Figur als phantastisch-organisch Gepanzertem gedient haben. Es muss jedoch Spekulation bleiben, ob Burne-Jones Kenntnis solcher Harnische gehabt haben könnte. Was in den frühneuzeitlichen Entwürfen bei aller Vielfalt der Verschleifung von Tierischem, Vegetabilem und Anthropomorphem in den Harnischformen aber ausgeschlossen blieb, ist die Unterwanderung der Männlichkeit des Harnischträgers, die Burne-Jones' Figur kennzeichnet: Gerade in den furchteinflößendsten Verwandlungen in phantastische Gestalten bleibt diese ein zentrales und selbstverständliches Merkmal.

Während Böcklins Drache mit dem Krokodilkopf auf die urzeitliche Entwicklungsstufe des gepanzerten Räubers hinweist, ruft die Seeschlange Burne-Jones' eine geradewegs entgegengesetzte Konnotation auf. Die Schlange besticht durch ihre zusammenhängende und absolut intakte Hautoberfläche von großer Gleichförmigkeit (und besitzt darin eine auffallende Gemeinsamkeit mit der weiblichen Figur, deren körperlicher ‚Zusammenhalt‘ in der Rückenansicht durch einen stärker ausgeprägten Kontur noch betont wird). Eine Karikatur des *Punch* zur ersten Ausstellung der *New Gallery*, in der beide Perseus- und Andromeda-Gemälde gezeigt wurden, persifliert die Seeschlange des Gemäldes als birstendes Wasserleitungssystem.⁷⁸² Möchte man noch einmal den Vergleich mit dem Kautschuk ziehen, scheint ein weiteres modernes Produkt naheliegend: Aus dem formbaren und elastischen Material wurden Gummischläuche gefertigt. Der matte Schimmer, der

⁷⁸⁰ Die Entwürfe der Mailänder Plattner liefern weitere Beispiele der Erfindung phantastischer Gestalten, vergleichbar ist in der Durchdringung von pflanzlichen und tierischen Formen, besonders den Schuppen eines Drachens und Arkantusblättern, auch: Giovan Paolo Negrolis: Sturmhaube, Mailand um 1540–45, Stahl und Gold, National Gallery of Art, Washington, Widener Collection. Vgl. Ausst.-Kat. New York 1998 a, S. 230–232, Kat.-Nr. 44, Abb. S. 230–231.

⁷⁸¹ Filippo Negrolis: Harnisch für Guibaldo II della Rovere, Herzog von Urbino, Mailand, um 1532–35, Stahl, Textil und Gold, erhaltene Segmente an verschiedenen Aufbewahrungsorten. Vgl. Ausst.-Kat. New York 1998 a, S. 136–146, Kat.-Nr. 23, Abb. S. 137, 138, 140.

⁷⁸² Die Eröffnungsausstellung wurde in einer fast ganzseitigen Illustration thematisiert, die durch eine kurze Glosse in Reimform ergänzt wurde. Wohl auch dem während der Eröffnung maßlos überhitzten Ausstellungsraum geschuldet, war die Verbindung der röhrenförmigen Schlange in Burne-Jones' Gemälde zur modernen Versorgungstechnik naheliegend. The New Gallery, in: *Punch, or The London Charivari*, 19. Mai 1888, S. 238; vgl. auch Kat. Stuttgart 1973, S. 9.

rundliche Querschnitt, die flossenartigen Fortsätze und der Grat auf der Windung, die die Perseus-Figur überschneidet, ähneln den Gussnähten eines nicht weiter bearbeiteten Massenprodukts. Ob hydraulisch oder pneumatisch, gegenüber der Figur Perseus' wirkt die aufgerollte Form der schlauchförmigen Schlange energiegeladen und wie eine exemplarische Verkörperung der materialtypischen ‚Drohung‘, jede beliebige Form annehmen zu können (diese Eigenschaften ließen sich auch mit der Lesart Kestners in Verbindung bringen). Perseus, der fragil-androgyne Held mit dem elastischen, aber auch porösen, kleinteiligen und zerfallsanfälligen Panzer, trifft auf einen Kontrahenten, dessen Material zwar vergleichbar scheint. Die Erscheinungsform der gummiartigen Seeschlange ruft jedoch statt der (kunst-)handwerklichen Verarbeitung die industrielle auf und zeigt konträre Eigenschaften: eine kohärente große Form, elastisch und scheinbar beliebig auszu dehnen, ohne Unterbrechungen, zusammenhängend und energiegeladen, die einzige Öffnung ein zähnefletschendes Maul. In den als Alter Ego auftretenden, wandelbaren Kautschukkörpern beginnen sich die Helden des folgenden Jahrhunderts abzuzeichnen und die latexgewandeten Superhelden anzukündigen – sogar einschließlich ihrer janusköpfigen Gleichzeitigkeit von Gut und Böse.

Zusammengefasst werden in der Bildsprache der beiden Gemälde von Edward Burne-Jones die Opponenten der männlichen Gerüsteten – sowohl das Weibliche als auch ein Ungeheuer, in das wie in Böcklins Drachen eine zweite Seite des Männlichen ausgelagert scheint – wiederum über die Kontraste von Material und seiner Semantik, seinen visuellen und taktilen Charakteristika konstruiert. Dass dabei der geharnischte und dennoch androgyne Perseus den Sieg über die Seeschlange davonträgt, scheint angesichts der Qualität seiner Panzerung und seines ‚Heldenkörpers‘ erstaunlich. Damit geht einher, dass die Motivwahl der gerüsteten Figur nicht (mehr) notwendigerweise Charakteristika des Heroischen aufruft und vermittelt, sondern vielmehr angreifbare und zerbrechliche Anti-Helden. Die mit einem klassisch mythologischen Bildthema und der Gattung Historie verbundenen Inhalte und Werte werden nachhaltig verändert; damit setzt sich die Erosion der Gattung Historienbild fort, die Martin Myrone für die Kunst des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts beobachtete.⁷⁸³

⁷⁸³ Vgl. Myrone 2005, passim.

Menzels *Rüstammerphantasien*: Verlebendigung zwischen Spuk und Maschinenwelt

Der Blick auf die so verschiedenen Entwürfe des gerüsteten Körpers im Werk von Edward Burne-Jones verdeutlicht, wie die Kapazitäten des Körpers und seiner Panzerung in gegenseitiger Abhängigkeit die Figur des Gerüsteten gestalten. Seine Bildfindungen proben unterschiedliche visuelle Strategien der Verlebendigung, die von der Betonung der anorganischen eisernen Körpergrenze im Glanz bis zur Suggestion lebendig-natürlicher Materie im vegetabil-organisch anmutenden Körperpanzer reichen. Bereits Rüstungsentwürfe der Frühen Neuzeit spielen mit der ‚natürlichen‘ Formensprache und lassen ihre Träger als furchteinflößende Mischwesen in technisch-artifizieller und tierischer Gestalt zugleich auftreten. Wie weit der eiserne Kunstkörper in der Darstellung der Rüstung von mit Lebendigkeit konnotierten Bildformeln überlagert werden kann, zeigt auch eine Gouache Menzels aus den *Rüstammerphantasien*. Sie schildert die Verlebendigung der unbelebten Objekte in besonders eindringlicher Art, doch beruht deren vermeintliche Lebendigkeit auf einer alternativen Bildstrategie und ruft einen anderen Bezugsrahmen auf.

Menzels *Rüstammerphantasien* (ABB. 79) verwischen eine Unterscheidung, die für viele Rüstungssujets getroffen werden kann: Weder lassen sie sich als Stillleben bezeichnen, innerhalb derer die Rüstungen vom vergänglichen Ruhm der Heldentaten ihrer Träger künden, noch sind sie Porträts einer Sammlung in ihrem räumlichen Kontext, noch – und darin besteht das wichtigste Merkmal – fungiert die Rüstung darin als vestimentäre Ausstattung einer historischen oder fiktiven Figur. Während Burne-Jones' androgyne Panzerkörper die Erosion der Gattung Historienbild vorantreiben, indem sie den männlichen Helden und sein Handeln weit außerhalb der gattungstypischen Deutungssphären ansiedeln, erheben Menzels graphische Arbeiten das historische Ausstattungsstück und Attribut des Helden zum Hauptdarsteller: Wo innerhalb eines Historienbildes der Mensch als Subjekt von Geschehen und Geschichte zu erwarten wäre, tritt in Menzels außerhalb der konventionellen Gattungen angesiedelten Blättern alleine die Rüstung auf. Ganz ohne menschliche Träger füllt die dargestellten Rüstungen vielmehr ein Verlebendigungseffekt aus, der ihnen eine phantastische (Bewegungs-)Aktivität verleiht, ohne aber deren Quelle offenzulegen. Während die auf dem Körper getragene Rüstung bzw. die Darstellung eines gerüsteten Körpers auf die Repräsentation spezifischer Eigenschaften dieses Körpers abzielt und als sekundäre Körperoberfläche, als Projektionsfläche fungiert, wird dieses Repräsentationsverhältnis im Fall der leeren, aber scheinbar lebendigen Rüstungen aufgegeben. Der Korpus der Rüstung, eine metallische Hülse ohne Innenleben, tritt als körperlose, aber anthropomorphe Oberfläche in Erscheinung: So entsprechen in Menzels Darstellungen die leeren Rüstungskörper buchstäblich verlebendigten Oberflächen. Verweisen sie als bloße Oberflächen nur auf sich selbst, auf das ästhetische Potenzial der Rüstung oder doch auch auf die abwesenden menschlichen Körper? Wie vermitteln sie die

Evokation des Lebendigen? Welche Eigenschaften des Artefakts Rüstung werden dazu nutzbar gemacht, und werden nicht ebenso die Suggestions- und Imaginationskräfte der künstlerischen Darstellung und die Reichweite ihrer Möglichkeiten vorgeführt?

Das Blatt *Liegende Brustharnische* (ABB. 91) zeigt am Boden liegende Rüstungsfragmente auf dem nur in schraffierten Schatten angedeuteten Untergrund: einen Brustharnisch aus Vorder- und Rückenteil mit Halsreifen sowie ein Armzeug für den rechten Arm mit dazugehöriger Schulter und Handschuh. Die Rüstungsteile scheinen aber nicht beliebig zu Boden gefallen, wie es etwa der Situation entspräche, die Menzel in einer kleinen Skizze zeigt, die einen Brief an den Freund Puhlmann begleitet (ABB. 92). Das Ausräumen des Garde-du-Corps-Saales im Berliner Schloss für die Einrichtung seines Ateliers fordert seinen Tribut unter den dort verwahrten Harnischen, die wehrlos auf den Holzgestellen baumelnd hinausgetragen werden oder bereits in Einzelteilen zu Boden gegangen sind, was Menzel mit den Worten kommentiert: „Um mich her ein Getöse [...] ich muss den Kerls aufpassen.“⁷⁸⁴ Menzels Bildfindung in *Liegende Brustharnische* kombiniert dagegen drei verschiedene Blicke aus der Aufsicht auf dasselbe Objekt, das jeweils vom Bildrand des breiten Querformats überschritten wird: Die Gouache zeigt den Brustharnisch in der linken unteren Bildzone als Rückansicht ohne Armzeug, darüber das Harnischfragment mit Fokus auf die Rückseite von Schulter und geschobenem rechtem Armzeug, das in angewinkelter Haltung das Aufstützen suggeriert und den Ellbogen, mit einem hellen Glanzlicht versehen, spitz aus der Bildfläche emporragen lässt. Die rechte Hälfte des Blattes nimmt der ebenfalls auf seiner Vorderseite liegende Harnisch ein, der gleichsam kopfüber vom oberen Bildrand her in die Fläche des Blattes hineinragt. In für Menzel typischer Weise verbindet die visuelle Auseinandersetzung mit dem Gegenstand auch in den *Rüstkammerphantasien* zweierlei Ebenen: Die zeichnerische Erfassung besitzt einerseits eine epistemische Seite in der Aneignung von Wissen über das Gesehene, andererseits entlockt sie im selben Zuge dem Objekt spezifisch ästhetischen Wert.⁷⁸⁵ Um

⁷⁸⁴ Keisch et al. 2009, S. 578: „Um mich her ein Getöse wie Fig: zeigt! / Geliebter Gotte erhalte Dich ich muss den Kerls aufpassen. Stets Dein Alf.“

⁷⁸⁵ Ein weiteres bekanntes Beispiel für das – so Menzels Begriff – „Durchexerzieren“ eines Objekts stellen die ebenfalls den Rüstungen und Waffen gewidmeten Randzeichnungen dar, in denen Menzel die fotografischen Objektdokumentationen der Dresdener Rüstkammer auf den Blättern der aufgelegten Abzüge um andere, gezeichnete Ansichten der abgebildeten Gegenstände ergänzt. Diese werden so aus der ‚Stillstellung‘ der apparativen Fotografie gelöst und im zeichnerischen Zugriff verlebendigt, als ob Menzel die Objekte selbst in den Händen halten und zeichnen würde:

Adolph Menzel: Randzeichnungen zu Hanfstaengl-Fotografien, undatiert (1880er-Jahre), jeweils 47,2 x 31,7 cm, Bleistift auf Karton mit aufgezogenenr Fotografie, Hamburger Kunsthalle. Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2005, Kat.-Nr. 119–124, S. 196–199; Ausst.-Kat. Hamburg 1982, Kat.-Nr. 122–125, S. 202–205. Zur Einordnung vgl. auch: Jutta Charlotte von Bloh, Adolph Menzel im Königlichen Historischen Museum Dresden, in: Petra Kuhlmann-Hodick und Tobias Burg (Hg.), *Menzel in Dresden*, Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München und Berlin 2005, S. 59–75.

Diesem künstlerischen Umgang mit den Dingen vergleichbar ist das nicht weniger bekannte und faszinierende Blatt mit dem abgegriffenen Fernglas und dem dazugehörigen Etui mit Samtfutteral: Adolph Menzel: Moltkes Fernglas, 1871, Bleistift und Gouache, 26 x 40 cm, Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Vgl. Marie Ursula Riemann-Reyher: Kat.-Nr. 133 Moltkes Fernglas, in: Claude Keisch und Marie Ursula Rie-

es während des Zeichnens in den Händen in verschiedenen Ansichten hin- und herzuwenden, ist das Harnischfragment zu groß. Eher scheint Menzel es daher zu umschreiben, wobei die kurze Blickdistanz auf die am Boden liegenden Fragmente der geringen Blickhöhe geschuldet sein könnte, die Menzels Körpergröße entsprach. In Bezug auf die Ordnung der Darstellung formuliert, sind die Ansichten des Gegenstands um einen imaginären Schwerpunkt in der Blattmitte zwischen den aufgestützten Handschuhen herum gedreht.⁷⁸⁶

Es lässt sich nicht zurückverfolgen, welche historischen Harnische Menzel im Garde-du-Corps-Saal konkret vor Augen hatte. Doch in der Sammlung der Wiener Hofjagd- und Leibbrüstkammer wird ein Harnischfragment aufbewahrt, das dem Typus des von Menzel dargestellten entspricht (ABB. 93)⁷⁸⁷. Für gewöhnlich werden in der Konstruktion der Plattenharnische die Beinschienen und das Armzeug als geschobene Segmente, d.h. mit beweglich übereinander gelagerten Lamellen ausgeführt. In diesem italienischen Harnisch aus der Mitte des 16. Jahrhunderts sind auch Brust- und Rückenpanzer in einzelnen Reifen geschoben konstruiert. Weiterhin schließen die gebläuten Segmente alle mit einem schuppenförmigen Rand ab, runde blanke Nieten dienen der Verbindung der Einzelteile wie der Dekoration. Diese Merkmale tauchen auch in Menzels Darstellung der *Liegenden Brustharnische* auf. Der von Filippo Negroli gefertigte *Halbharnisch alla romana* für Francesco Maria delle Rovere (ABB. 94)⁷⁸⁸, eine weitere und berühmte Rüstung aus den Wiener Sammlungen, ruft die Ästhetik der antiken Schuppenpanzer noch entschiedener auf, setzt diese aber ästhetisch und konstruktiv anders um. Während der Korpus des geschobenen Harnischfragments in großen Reifen in sich zu bewegen ist, besteht der *Halbharnisch alla romana* aus vertikal organisierten Schuppenbändern aus einzelnen Plättchen. „Each plate is hammered and punched to resemble three overlapping rows of five scales“.⁷⁸⁹ Diese Schuppenbänder, die das Bestehen aus weitaus kleine-

mann-Reyher (Hg.), *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, Köln 1997, S. 253–254.

Die selbstzweckhafte Auseinandersetzung Menzels mit banalen, sogar peripheren Sujets ist wiederholt thematisiert worden, exemplarisch und mit unterschiedlicher Herangehensweise: Lucius Grisebach, Moltkes Fernglas, der Köchin Lenas Kamm und das Tintenfass auf dem Tisch der Akademie: Menzels Blick für das Konkrete, in: Lucius Grisebach (Hg.), *Adolph Menzel. Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher. Ein Bestandskatalog der Nationalgalerie, des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin*, Berlin 1984, S.18–20; Fried 2002, bes. S. 18–57; zur Diskussion der Skizzen Menzels als Instrumente der Wissensproduktion vgl. Jörg Probst, *Adolph von Menzel – die Skizzenbücher. Sehen und Wissen im 19. Jahrhundert*, Berlin 2005.

⁷⁸⁶ Zum Begriff der Bi- oder Polyfokalität im Werk Menzels, der das an diesem Beispiel geschilderte „mobile“, aber nicht bruchlose Sehen Menzels beschreibt, vgl. Werner Hofmann, Menzels Universalität, in: Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.), *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, Berlin 1997, S. 393–404.

⁷⁸⁷ Das Harnischfragment gelangte aus den Ambraser Rüstungssammlungen direkt nach Wien und kann daher mit dem Objekt, das Menzel zeichnete, nicht identisch sein, wenn es auch demselben Typus entspricht. Dieses Harnischfragment wird auch in der Gouache des *Ritters* (ABB. 82) verwendet. Vgl. Gamber et al. 1990, S. 111–112.

⁷⁸⁸ Vgl. Ausst.-Kat. New York 1998 a, S. 120–124, Kat.-Nr. 19, Abb. S. 117; sowie Beaufort-Spontin et al. 2005, S. 126–127.

⁷⁸⁹ Vgl. Ausst.-Kat. New York 1998 a, S. 120–124, Kat.-Nr. 19, S. 120.

ren Schuppen suggerieren, werden verbunden durch bewegliche Streifen von Kettengliedern, deren unzählige Ringe die halbrunden Abschlüsse der getriebenen Schuppen aufgreifen. Es entsteht so der Eindruck einer aus besonders kleinteiligen Schuppen zusammengesetzten Panzeroberfläche. Erst die jüngere Forschung zu Negroli konnte rekonstruieren, dass sich ein Teil – genauer der untere Part eines Armzeugs mit dazugehörigem Handschuh – exakt dieser Rüstung ehemals in der Sammlung des Prinzen Carl von Preußen befand, die später im Berliner Zeughaus aufbewahrt wurde.⁷⁹⁰

Um die Rekonstruktion der Objekte, die Menzel vorlagen, soll es an dieser Stelle nicht gehen. Doch anhand der beiden historischen Rüstungen und ihrer formbezogenen und konzeptuellen Ähnlichkeit zum dargestellten Harnischfragment in den *Liegenden Brustharnischen* ist auf das Verhältnis zwischen realem Artefakt und künstlerischer Repräsentation zurückzukommen: Die Rüstung selbst besitzt ästhetischen Reiz und eine Vielzahl semantischer Anknüpfungspunkte, die sie als künstlerisches Sujet attraktiv machen. Als „realienbesessener Forscher“ und „unersättliches Auge“⁷⁹¹ beschrieben, geht Menzels Auseinandersetzung mit dem Gegenstand zugleich weit über das Studium zur korrekten Erfassung des Formenvokabulars hinaus. Dank seiner fast manischen Aufmerksamkeit für die Dingwelt gewinnt Menzels Arbeit der Rüstung außergewöhnliche Facetten ab und schöpft die ästhetischen und semantischen Zwischenräume und Nuancen in der Darstellung in singulärer Weise aus. Seine künstlerische Darstellung erzeugt eine Art Charakterstudie der Dinge, die produktiv aufgreift und vor Augen führt, was dem Objekt in seiner Form, Funktion, seinem Material und Gebrauch eigen ist. Im Fall der *Liegenden Brustharnische* überschneiden sich dabei verschiedene Konnotationenfelder. Zum einen ruft die Blickführung den Boden der teils legendäre, teils tatsächlich im Kriegs- und Turniereinsatz begründete Vorstellung auf, dass sich der einmal gestürzte Harnischträger aus eigener Kraft nicht erneut aufrichten kann: Da ihn das Gewicht seines Panzers niederdrückt, ist der Geharnischte umso mehr der Gefahr ausgesetzt, verletzt oder getötet zu werden. Der Harnisch ohne leibhaftigen Träger und die suggerierte Gefährdung des am Boden Liegenden verstärken die Assoziation, in den Harnischteilen nicht nur ein zusammengesetztes Artefakt, sondern im übertragenen Sinne auch Fragmente eines nun abwesenden Körpers zu sehen. Doch anstatt leblos am Boden zu verharren, wird das Rüstungsfragment in der Darstellung aktiviert. Auch hier wird, allerdings weniger über Licht und Glanz wie in den strahlenden Harnischen als über die Evokation von Bewegung ein energetisches Potenzial aufgerufen. Zwei Konnotationenlinien werden dabei zusammengeführt: Die Verlebendigung des ‚Oberflächenkörpers‘ basiert auf der Anmutung der organischen

⁷⁹⁰ Seit dem Zweiten Weltkrieg ist das Berliner Fragment allerdings vermisst und ist nur durch eine historische Fotografie dokumentiert. Vgl. Ausst.-Kat. New York 1998 a, S. 123 einschließlich Anm. 8 u. Fig. 49.

⁷⁹¹ Beispielhaft für die Annäherungen an Menzels künstlerische Weltaneignung im Jahrhundert des Positivismus Schuster 1997, S. 409, 426.

Formensprache, die Burne-Jones' Darstellung des in einen vegetabil anmutenden Harnisch Gerüsteten verwandt ist. Parallel lässt sich diese Darstellungsweise mit Bildern aus dem naturwissenschaftlichen Kontext in Verbindung bringen, die Experimente zur Energie tierischer Körperfragmente illustrieren. Dabei überlagern sich die formbezogene Assoziation und die Bildordnung der wissenschaftlichen Illustration im Moment der bewegten Lebendigkeit organischer Körper zu einem weiteren visuellen Argument für die Verlebendigung der Rüstungsflächen.

Die Verstärkung der Körperoberfläche mit Schuppen entspricht einem Prinzip, das organische Panzer aus dem Tierreich (bzw. die Verstärkungen der Außenform des Tierkörpers) in unterschiedlicher Form ausprägen, etwa in der Haut von Schlangen oder Echsen. Bereits für antike Panzerungsprinzipien wurden tierische Panzerkörper als funktionale und formale Vorbilder herangezogen und für die künstliche Verstärkung des Menschenkörpers nutzbar gemacht, so dass von einer lange tradierten konzeptuellen Verbindung auszugehen ist.⁷⁹² Die Übertragung einer organisch gepanzerten Oberflächenstruktur in die Darstellung Gerüsteter – unabhängig von historischen Rüstungen – lässt sich am Beispiel Perseus' (ABB. 84, 85) beobachten; daneben lässt sich eine indirekte Relation des krokodilartigen Drachens zum gepanzerten Körper in Böcklins *Ruggiero befreit Angelika* (ABB. 54) ausmachen. Aber auch die Körperoberflächen anderer gepanzelter Tiere wie der Schildkröte – die wie die Rüstung als Motiv in der Allegorie des Tastsinns auftritt – besitzen eine Binnenstruktur, die an Schuppen erinnert. Die gerundeten Abschlüsse der einzelnen Segmente der Brust- und Rückenteile in Menzels Gouache rufen diese Art der Körperverschärkung auf und eignen sich die Ästhetik der ursprünglich tierischen Schuppenpanzer an. Mit Blick auf die reifen- oder ringförmigen Segmente lassen sich ebenso organische Panzer in der Art der Chitinpanzer von Insekten oder Krebsen (darunter die gemeine Kellerassel) oder auch die Panzer der Gürteltiere anführen.⁷⁹³ Gerade das Eingebettet-Sein des empfindlichen Körpers in eine feste äußerliche Schale bekräftigt die Nähe zwischen den tierischen Schuppen- oder Segmentpanzern und dem artifiziellen Rüstungspanzer. Menzels Bildfindung berücksichtigt aber nicht nur die formale und funktionale Allusion der Schuppenpanzer an tierische Vorbilder im dargestellten Artefakt, sondern erreicht die Überblendung der tierischen Panzer und der verlebendigten Harnischfragmente ebenso durch genuin ästhetische Mittel: Die Anordnung der Rüstungsstei-

⁷⁹² Als paradigmatisch für die Auseinandersetzung mit Tierformen als Topos der künstlerischen Phantasie gilt Vasaris Beschreibung eines von Leonardo angefertigten Schildes, das niedrige Tiere, darunter Schlangen, Heuschrecken und Eidechsen, zu einer phantastisch-furchteinflößenden Erscheinung kombiniert. Vgl. Springer 2010, S. 63–65; zur Quelle: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 6 Bde., Bd. 6, Florenz 1966–1987, Bd. 4, S. 20–22 (http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=4&page_n=20, zuletzt aufgerufen am 9.1.2021).

⁷⁹³ Carolin Springer führt im Zusammenhang des "grotesque body" die Verbindung der Rüstung zu Insektenkörpern an, die für die befremdende bis bedrohliche Anmutung des Artefakts nutzbar gemacht wird, vgl. Springer 2010, S. 67.

le, ohne das Beinzeug nicht aufrecht stehend, sondern am Boden kriechend, ruft die Assoziation zu bodennah lebenden Tiergattungen auf, die wie die genannten eine panzerähnliche Hülle besitzen. Doch wie der Blick in den dunklen Halsausschnitt des rechten Harnischfragments zeigt, scheint alles weiche Innenleben der Körper hinausgekrochen und ausgezogen zu sein und nur die Hohlform als dauerhaftes Relikt, als der Verlebendigung harrende Oberfläche zurückgeblieben.

Zugleich stiftet Menzels Darstellung eine Verbindung zwischen den Harnischfragmenten und den bekannten Experimenten zur sogenannten tierischen Elektrizität, die im 18. und 19. Jahrhundert sowohl von Physiologen wie Physikern erforscht wurde. Der Bologneser Arzt Luigi Galvani (1737–1798) beschäftigte sich seit den 1780er-Jahren in unzähligen Versuchen mit der Wirkung von elektrischem Strom auf präparierte Tierkörper – vorzugsweise von Fröschen – und publizierte seine Ergebnisse 1791 in der Abhandlung *De viribus electricitatis in motu musculari*.⁷⁹⁴ Galvani gelangte verknüpft gesprochen zu der Auffassung, dass die in Verbindung mit dem Fluss elektrischen Stroms beobachteten Muskelkontraktionen in den präparierten Froschbeinen auf eine elektrische Ladung schließen lassen, die innerhalb der einzelnen winzigen Muskelsegmente und der sie durchziehenden Nerven besteht. Diese löst die Bewegung der scheinbar wieder lebendigen Beine aus.⁷⁹⁵ In den zuckenden und zappelnden Schenkeln der toten Frösche wird die an sich unsichtbare Elektrizität sichtbar gemacht. Die Illustrationen, die Luigi Galvanis Publikation begleiten, zeigen – aufsehenerregend noch für heutige Betrachter – die unterschiedlichen Experimentanordnungen, anhand derer Galvani seine Thesen entwickelte (ABB. 95). Wiederum aus der Aufsicht dargestellt, stehen auf dem Labortisch, fast eine Art ‚Streckbank der Frösche‘, die einzelnen tierischen Fragmente im Fokus, die der elektrische Strom zu verlebendigen scheint. Die Bewegung, die Galvani an den abgetrennten Froschbeinen in Verbindung mit dem Stromfluss beschrieb, veranschaulicht die Darstellung des Experiments über die angewinkelten Beine der Froschfragmente auf den einzelnen Trägern der Präparate. Die Darstellungsmuster der naturwissenschaftlichen Illustration Galvanis und der künstlerischen Verlebendigung der Rüstungskorpuse Menzels lassen sich nicht nur in Bezug auf die jeweils fragmentarischen Körper bzw. Korpusse, sondern auch in deren bildlicher Anordnung vergleichen: Im angewinkelten Armzeug bzw. Froschbein wird innerhalb des statischen Bildes ein Moment der Kraft und Bewe-

⁷⁹⁴ Luigi Galvani, *De viribus electricitatis in motu musculari*, in: *De Bononiensi Scientiarum at Artium Instituto atque Academia commentarii*, Bd. 7, 1791, S. 363–418; in Übersetzung: Luigi Galvani, *Abhandlung über die Kräfte der thierischen Elektrizität auf die Bewegung der Muskeln. Nebst einigen Schriften der H. H. Valli, Carminati und Volta über eben diesen Gegenstand*, eine Übersezung von Eusebio Valli, hg. von Johann Mayer, mit 4 Kupfertafeln, Prag 1793.

⁷⁹⁵ Jüngst zu den Forschungen Galvanis und seiner Kontroverse mit Allesandro Volta um die Fragen „tierischer Elektrizität“, die die Kontextualisierung und Neubewertung der Forschungsarbeit Galvanis anstrebt: Piccolino et al. 2013; für eine ausführliche Analyse der Erkenntnisse, die Galvani anhand der Experimente an Fröschen gewann, vgl. S. 108–140.

gung aufgerufen, das durch eine innerhalb der Darstellung nicht ausgewiesene Quelle die Verlebendigung herbeiführt.⁷⁹⁶ So scheint sich in Menzels *Liegenden Brustharnischen* die Kraft ausgehend vom rechten Handschuh über das angewinkelte Armzeug auf den Brustharnisch zu übertragen, der trotz seiner fehlenden Stütze auf der gegenüberliegenden Harnischseite nicht aus dem Gleichgewicht gerät.

Nicht nur seine Zeitgenossen wie Alessandro Volta (1745–1827), sondern auch die nachfolgenden Forschergenerationen nahmen Galvanis Fragestellungen auf und entwickelten seine Erkenntnisse weiter. Als deren wichtigster Vertreter gilt Heinrich du Bois-Reymond (1818–1896)⁷⁹⁷. Du Bois-Reymond versuchte die Verbindung von Muskeln, Nerven und Elektrizität im Anschluss an Galvani genauer zu beschreiben und zu erklären. Die Ergebnisse seiner Forschungen veröffentlichte der Schüler von Johannes Müller (1801–1858) und Freund und Kollege von Hermann von Helmholtz (1821–1894) seit 1848 in den mehrbändigen *Untersuchungen über thierische Elektrizität*⁷⁹⁸. Er erfand Instrumente und Apparate oder verfeinerte bestehende, die die Erfassung, Messung und Aufzeichnung der muskulären, nervlichen und elektrischen Vorgänge innerhalb des Organismus ermöglichen.⁷⁹⁹ Noch immer vorzugsweise mit Hilfe des Frosches – dem „Märtyrer der Wissenschaft“⁸⁰⁰ des 19. Jahrhunderts – stellte er Untersuchungen zu Funktionen des Organismus an, welcher dem Paradigma der Maschine folgend konzipiert wurde. Alle vitalistischen Erklärungen der Lebenskraft wurden dagegen für obsolet erklärt. Angesichts der vielfältigen Verbindungen und öffentlichen Wirkung du Bois-Reymonds liegt es nahe anzunehmen, dass der Naturwissenschaftler und der nicht weniger vielseitig interessierte und bestens vernetzte Künstler Menzel zumindest Kenntnis von der Tätigkeit des jeweils anderen besaßen.⁸⁰¹ Ab 1877 – Menzel fertigte gegen Jahresende ein ge-

⁷⁹⁶ Innerhalb der Versuchsillustration wird der Stromfluss durch die halbkreisförmigen Metallteile angedeutet, die entweder zusammengeführt oder an die Froschbeine angelegt werden, so dass der (Galvani noch nicht bekannte) Stromkreis geschlossen wird. Der elektrische Strom oder ein entsprechendes Symbol werden in der Darstellung nicht kenntlich gemacht.

⁷⁹⁷ Vgl. Finkelstein 2013; Dierig 2006.

⁷⁹⁸ Darin werden auch die vorausgehenden Forschungen zur Elektrophysiologie einschließlich Galvanis Erkenntnissen vorgestellt. Emil du Bois-Reymond, *Untersuchungen über thierische Elektrizität*, Bd. 1, Berlin 1848; Bd. 2.1, Berlin 1849; Bd. 2.2, Berlin 1860; Bd. 2.3, Berlin 1884.

⁷⁹⁹ Die Rolle der Forschungen du Bois-Reymonds wird nicht einstimmig beschrieben: „Die in den *Untersuchungen* beschriebenen Experimentalbefunde zur Muskel- und Nervenphysik des Froschbeines gelten als Pioniertaten in der Geschichte der Lebenswissenschaften.“ Dierig 2006, S. 10; vgl. auch: Finkelstein 2013, S. 57–114. Im Vergleich mit den Erkenntnissen Galvanis wird du Bois-Reymond ein ambivalenter Einfluss zugeschrieben: Er reklamiere einerseits Galvanis Leistungen für sich, andererseits bleibe er teils hinter dessen Thesen zur elektrischen Ladung innerhalb der einzelnen Zellen zurück. Vgl. Piccolino et al. 2013, S. 20–23, 275.

⁸⁰⁰ Vgl. zu dieser Formulierung du Bois-Reymonds sowie zu weiterer Literatur: Dierig 2006, S. 101, 103.

⁸⁰¹ Du Bois-Reymond war kein zurückgezogener Forscher, sondern in Ämtern der Universität und der *Akademie der Wissenschaften* tätig und war bekannter Vertreter der intellektuellen und wissenschaftlichen Zirkel Berlins. In die Öffentlichkeit trat er durch seine Vorlesungen und Reden, die von naturwissenschaftlichen Erörterungen und der Präsentation seiner Experimente bis in Fragen der Kultur und Philosophie hineinreichten. Zu du Bois-Reymonds berühmten Vorträgen, u. a. über Goethe, Darwins Evolutionstheorie und sowie zur Wissenschafts- und Erkenntnistheorie vgl. Finkelstein 2013, S. 232–289. Daneben pflegte er Freundschaften auch zu Schriftstellern wie Edward Bulwer-Lytton, Alfred Tennyson oder Fotografen wie Julia Margaret Cameron, vgl. Finkelstein 2013, S. 202.

zeichnetes Porträt des Naturwissenschaftlers an – ist über die Korrespondenz Menzels die persönliche Bekanntschaft beider belegbar.⁸⁰²

Weniger als die konkreten wissenschaftlichen Erkenntnisse der Elektrophysiologie interessiert im Zusammenhang der Verlebendigung der unbelebten Rüstungen, die Menzels Gouachen so suggestiv vor Augen führen, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkt diskutierte, übergreifende Vorstellung von Kraft und Energie, welche in der Wirkung auf ganz unterschiedliche Objekte sichtbar in Erscheinung treten.⁸⁰³ Wie Sven Dierig aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive anführt, ist die Forschungsarbeit du Bois-Reymonds zuvorderst in den Kontext der gerade in Preußen bzw. im Deutschen Reich schnell fortschreitenden Industrialisierung und Technisierung der Umwelt einzuordnen. Die Leistungen von Mechanik und Maschinenbau bildeten nicht nur wichtige Faktoren für die Durchführung der Experimente, sondern prägten auch die Lebensumstände und den gedanklichen Horizont des Forschenden. Erst daher konnten Telegrafen und Dampfmaschinen als funktionale Entsprechungen zu Nerven und Muskeln beschrieben werden – eine Analogie, die auf du Bois-Reymond zurückgeht. Nicht weniger als für den Wissenschaftler gilt auch für den Künstler, dass dessen Weltbezug nicht ohne den historischen Kontext der Kultur im weitesten Sinne des Begriffs zu denken ist. Für Menzels Œuvre wurde wiederholt geltend gemacht, dass die moderne (städtische) Umwelt und ihre rapide Veränderung durch die Industrialisierung und Verstädterung nicht nur direkt auf die Wahl der Themen und Motive einwirkten (auf der Hand liegt, das berühmte *Eisenwalzwerk*⁸⁰⁴ anzuführen). Gleichmaßen besteht gerade bei Menzel eine Wechselwirkung zwischen den Grundlagen der künstlerisch-ästhetischen Arbeit (z. B. Körper, Wahrnehmung/Sehen und Bewegung) und der Lebensumwelt und -erfahrung der Moderne, die aus unterschiedlichen Blickwinkeln als Entzauberung (Max Weber), als Zergliederung der Wirklichkeit oder als positivistische Verwissenschaftlichung beschrieben wurden.⁸⁰⁵ Auf einer übergeordneten Ebene von Diskursen und Denkmodellen stie-

⁸⁰² In späteren Jahren begegneten sich beide durch ihre Aufnahme in den Orden *Pour le Mérite* für Wissenschaft und Künste. Menzel wurde der Orden 1870 verliehen, du Bois-Reymond 1877. Menzel wurde 1883 bzw. 1885 zum Vizekanzler bzw. Kanzler des Ordens gewählt. Zur Korrespondenz zur Porträtsitzung vgl. Emil du Bois-Reymond an Adolph Menzel, Brief Nr. 965, 27. November 1877, in: Keisch et al. 2009, S. 748; zur Korrespondenz zwischen Menzel und du Bois-Reymond in den 1890er-Jahren vgl. Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.), *Adolph Menzel. Briefe*, 4 Bde., Bd. 3, 1881–1905, bearbeitet von Claude Keisch (= Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, 6), Berlin und München 2009; sowie: Marie Ursula Riemann-Reyher, „Künstlers Erdenwallen“. Biographie, in: Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.), *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, Berlin 1997, S. 49–64, S. 58, 60.

⁸⁰³ Vgl. Joachim Radkau, *Kraft, Energie und Arbeit. Energie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1981; Christoph Asendorf, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Gießen 1989; Rabinbach 2001.

⁸⁰⁴ Adolph Menzel: *Das Eisenwalzwerk (Moderne Cyclopen)*, 1872–1875, Öl auf Leinwand, 158 x 254 cm, Berlin, Nationalgalerie. Abb. in Ausst.-Kat. Berlin 1997, S. 284–285, Kat.-Nr. 160.

⁸⁰⁵ Vgl. exemplarisch für die Diskussion von Menzels ästhetischem und epistemischem Zugang zu seiner Umwelt und seinen Vorbedingungen: Schuster 1997; mit Schwerpunkt auf empirische und ästhetische Raumerfahrung: Werner Busch, *Menzels Landschaften. Bildordnung als Antwort auf die Erfahrung vom Wirklichkeitszerfall*, in: Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.), *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth*

gen Mechanik, Maschinen, Kraft und Energie im Verlauf der zweiten Jahrhunderthälfte allmählich zu Leitmetaphern auf, deren Anwendung sich von ihrem eigentlichen Gegenstandsbereich über naturwissenschaftliche Erklärungsmodelle hinaus immer weiter für zeitgenössische Debatten unterschiedlicher Thematik öffnete. Zurückgehend auf René Descartes' mechanistische Konzeption von Lebewesen einschließlich des Menschen und die daran anschließende Formulierung Julien Offray de La Mettries des „l'homme machine“ besteht eine umfassende Tradition des Vergleichs von Mensch und Maschine sowie ihres ‚Vermittlers‘ in Gestalt des anthropomorphen Automaten in materieller Kultur wie in der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts.⁸⁰⁶ Interessant für die vorliegende Fragestellung ist die Verschiebung in der Konzeption des Maschinellen, die nicht mehr nach dem Prinzip der Mechanik argumentiert (wie die Uhr, die aufgezogen wird), sondern die dem Modell des Motors folgend verstanden wurde, der selbst Energie erzeugt. Hermann von Helmholtz' Entdeckung des ersten Satzes der Energieerhaltung (1847) bildete eine Prämisse dieser veränderten Analogiebeziehung von Mensch und Maschine im „Motor Mensch“.⁸⁰⁷

Seit den 1850er-Jahren trat du Bois-Reymond durch seine Vorträge mit teils nur für den Demonstrationszweck konzipierten Experimenten in die Öffentlichkeit: Was er dem interessierten Laienpublikum dort präsentierte, war eine performative Inszenierung der Experimente mit den Fröschen, die – im „Zuckungstelegraphen“ oder im „Froschwecker“ – auf das Anschauungspotenzial des Bewegungs- und Verlebendigungseffekts durch den elektrischen Strom setzte.⁸⁰⁸ Was aber in der Rezeption dieser ‚Schauwissenschaft‘ womöglich eindringlichere Wirkung zeigte als das Vorhandensein kleinster elektrischer Impulse im Muskel- und Nervengewebe, ist die Bewegung der leblosen Froschkörper als Indikator ihrer durch den Stromimpuls scheinbar wiedererlangten Lebendigkeit. Während Metaphern aus der Maschinenwelt wie der Motor Mensch die abstrakte gedankliche Bezugnahme auf lebendige Organismen formulieren, stiftet die Experimentanordnung diesen Bezug auf andere Weise: Der Physiologe vollzieht darin „die Verschaltung von organischem und anorganischem Material, die Herstellung und Handhabung des Zu-

der Wirklichkeit, Ausst.-Kat. Alte Berlin, Berlin 1997, S. 457–468; unter dem Vorzeichen des Realismus-Begriffs: Fried 2002.

⁸⁰⁶ Aus der überbordenden Forschungsliteratur zu „l'homme machine“ bzw. dem Maschinenmenschen vgl. exemplarisch: Drux 1988; Alex Sutter, *Göttliche Maschinen. Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant*, Frankfurt am Main 1988; Gendolla 1992; Daniel Black, *Embodiment and mechanisation. Reciprocal understandings of body and machine from the Renaissance to the present*, Farnham u.a. 2014; sowie zur künstlerischen Auseinandersetzung mit den Kunstmenschen: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1999.

⁸⁰⁷ Maßgeblich für diesen Zusammenhang: Rabinbach 2001, S. 59–84, bes. S. 65–67.

⁸⁰⁸ Vgl. zur öffentlichen Vorführung der Experimente: Dierig 2006, S. 110–115; sowie: Hennig Schmidgen, *Lebensräder, Spektatorien, Zuckungstelegraphen. Zur Archäologie des physiologischen Blicks*, in: Helmar Schramm und Hans-Christian von Hermann (Hg.), *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin 2003, S. 268–299; Estelle du Bois-Reymond (Hg.), *Reden von Emil du Bois-Reymond*, 2 Bde., Leipzig 1912.

sammenspiels einander fremder Materialien“⁸⁰⁹. Die besonderen Bedingungen des Experiments am „Maschinenfrosch“ sind dadurch gekennzeichnet, dass der „Laborfrosch [...] lebende und tote Materie zugleich [war].“⁸¹⁰ Insofern erzeugt das Experiment zur Elektrizität der Muskeln und Nerven einen Zustand, der mit den Gegensätzen von tot/unbewegt und lebendig/bewegt nicht zu erfassen ist, sondern eine oszillierende Scheinlebendigkeit im elektrisch stimulierten, tot-bewegten „Maschinenfrosch“ herstellt.

Nicht die Verschaltung zu einem Stromkreislauf, wohl aber der konkrete physische ‚Kurzschluss‘ zwischen organischer und anorganischer Materie ist eines der Merkmale, die das gegenseitige Verhältnis von Rüstung und gerüstetem Körper beschreiben. Die Perseus-Figur Burne-Jones’ suggeriert, dass die anorganische Rüstung in den organischen Zusammenhang inkorporiert werde, der Körper gleichsam die unbelebte Hülle absorbiere. Menzels Darstellung dagegen deutet das Verhältnis zwischen beiden in die umgekehrte Richtung: Ähnliche Ambivalenzen, wie sie im „Maschinenfrosch“ zwischen dem organischen Körperfragment und der technischen Apparatur etabliert werden, charakterisieren das Spannungsverhältnis zwischen der künstlichen metallischen Hülle Rüstung und ihrem leibhaftigen Träger.⁸¹¹ Während der eigentliche Körper in die anorganische Rüstungsapparatur eingegliedert wird, darin eine mechanische oder maschinelle Anmutung erlangt und in der künstlichen Hülle nahezu verschwindet, verdankt sich deren Aktivierung alleine dem organischen Part. Er versetzt das anorganische Artefakt in Bewegung, so dass das Zusammenspiel beider eine faszinierende, sogar furchteinflößende Wirkung hervorruft. Weiter erstreckt sich das Spannungsverhältnis von organisch und anorganisch im Geharnischten auch auf die Kehrseite der an den Körper gebundenen Lebendigkeit: Auch hier wird intendiert, die physische Verletzbarkeit mit Hilfe der anorganisch-artifizialen Ausstattung zu kompensieren und – letztlich wie in der Integration des Beinfragments in den „Maschinenfrosch“ zur Bewegungsdemonstration – den Körper lebendig zu erhalten. Was darüber hinaus die Darstellung Menzels und die Versuchsanordnung verbindet, ist der fragmentarische Charakter der jeweiligen ‚Probanden‘: Laborfrosch wie Harnischkorpus sind nur Teile eines vormals vollständigen Körpers bzw. Artefakts, die ihre scheinbare Verlebendigung umso erstaunlicher erscheinen lassen. Die sich aus ihren gebeugten Gliedern aufstemmenden Harnischfragmente, unterlegt mit der Konnotation gepanzerter Tierkörper, sind so als bildsprachliche Paraphrase eines Versuchsaufbaus zu verstehen, der Kraft- und Energieleistungen demonstriert und einen Bewegungsimpuls darstellt – verschoben in einen ungewöhnlichen Motivkreis. In der

⁸⁰⁹ Dierig 2006, S. 11–12.

⁸¹⁰ Dierig 2006, S. 102.

⁸¹¹ In der vergleichenden Beschreibung wird ausgegangen vom visuellen Befund, der im Experiment für jeden Beobachter festzustellen ist, nicht von der Analyse der experimentellen Befunde, die die unsichtbaren elektrischen Spannungsverhältnisse und den Stromfluss einschließen.

Rüstung werden dabei zugleich ihre organischen und mechanischen Konnotationen aufgerufen.

Auch wenn unter dem Gesichtspunkt der funktionalen Verknüpfung organischer und anorganischer Elemente eine Vergleichsebene zwischen dem gerüsteten Körper und den Experimentanordnungen der Elektrophysiologie hergestellt werden kann, auch wenn Menzels visuelle Argumentation die Ähnlichkeit mit der Bildsprache der naturwissenschaftlichen Versuchsdarstellungen nutzt, und auch wenn die Formensprache der kriechenden Harnische die Assoziation zu gepanzerten Tierkörpern vorantreibt, geht die semantische Reichweite von Menzels *Liegenden Brustharnischen* über die naturwissenschaftlich-materialistisch begründete Wiederbelebung organischer Fragmente noch hinaus. Der Bruch, der Menzels Bildidee der *Rüstkammerphantasien* so singulär macht, besteht in der Verlebendigung der bloßen Oberflächen: Die Darstellung der phantastischen Erscheinung verzichtet nicht nur auf die Unversehrtheit eines organischen Körpers, sondern ist nicht einmal mehr an dessen Vorhandensein geknüpft. Die Evokation der Verlebendigung, die sich der „Verschaltung von organischem und anorganischem Material“ (Dierig) verdankt, bleibt in den Harnischfragmenten erhalten. Doch wenn sich die Froschschenkel so zu einem letzten Zucken wieder verlebendigen lassen, an was ist die Animation der Hülle ohne einen erkennbaren organischen Träger der Verlebendigung gebunden? Die Visualisierung naturwissenschaftlicher Forschungen erscheint als Erklärungsansatz für Menzels Variante der Verlebendigung noch nicht hinreichend für das Verständnis der *Liegenden Brustharnische*.

Nicht nur die Versuche Galvanis hatten vor du Bois-Reymonds Experimenten Aufmerksamkeit auf sich gezogen, sondern auch die spektakulären und makabren Vorführungen von Giovanni Aldini (1762–1834)⁸¹², einem Neffen Galvanis. Aldini präsentierte um 1800 auf Bologneser, Pariser und Londoner Bühnen die Verlebendigungseffekte des elektrischen Stroms an menschlichen Körperfragmenten. In diesen Versuchen, die im Unterschied zu du Bois-Reymonds keinen pädagogischen Zielen folgten, wurde die Wirkung des elektrischen Stroms in furchterregender Weise auf tote menschliche Körper angewandt: Auch diese wurden wieder in Bewegung versetzt, zum Zucken oder Grimassenschneiden ‚animiert‘. Diese Experimente zur vermeintlichen Wiederbelebung der Toten prägten sich nachdrücklich in den Vorstellungshorizont der Zeitgenossen Aldinis ein und schlugen sich insbesondere in der literarischen Produktion des englischen Schauerromans nieder. Im bis heute bekanntesten Werk der Gattung, Mary Shelleys *Frankenstein*

⁸¹² Vgl. André Parent, *Giovanni Aldini (1762–1834)*, in: *Journal of Neurology*, 251, 5, 2004, S. 637–638; André Parent, *Giovanni Aldini. From animal electricity to human brain stimulation*, in: *The Canadian journal of neurological sciences. Le journal canadien des sciences neurologiques*, 31, 4, 2004, S. 576–584.

or *The modern Prometheus* (1818)⁸¹³, ereignet sich die Verlebendigung des künstlich geschaffenen Monsters im Moment von Blitzeinschlägen, die für eine natürliche elektrische Entladung sorgen und damit die Verlebendigung induzieren.⁸¹⁴ Die Wirkmacht der verstörenden und zugleich verheißungsvoll-faszinierenden Vorstellung, mit Hilfe der Elektrizität unbelebte Körper zu verlebendigen, hielt bis ins 20. Jahrhundert an. Dem Topos gemäß bedarf die Schöpfung anthropomorpher Kunstfiguren – seien es Auguste Viliers de L’Isle-Adams *L’Eve future* (1886) oder die Eiserne Maria in *Metropolis* (1927) – der Aktivierung durch Elektrizität: Das elektrische Blitzlichtgewitter wird in literarischen und späteren filmischen Visionen zum Geburtshelfer künstlichen Lebens.

Bis in die Gegenwart ist die Elektrophysiologie als Teilbereich der Neurophysiologie von anhaltender Bedeutung für die moderne Medizin. Der historische Umgang mit dem Phänomen der Elektrophysiologie war jedoch, wie exemplarisch in den Forscherpersonen verkörpert, gekennzeichnet durch zwei entgegengesetzte Interpretationszusammenhänge: Einerseits die wissenschaftliche Auseinandersetzung, die alle vitalistischen bzw. naturphilosophischen Erklärungsansätze ausschließt und in den Zusammenhang der modernen industriellen Leistungsgesellschaft weist. Dem stehen die unheimlichsten, amoralischen und irrationalen Formen des Umgangs mit der Verlebendigung gegenüber, die in den Schöpfungsszenarien künstlicher Wesen Utopie und Schreckensvision engführen, dabei aber nicht weniger die Verheißungen der Moderne repräsentieren. Doch die Distanz der beiden Deutungsperspektiven des empirischen Phänomens ist durchaus zu überbrücken und beide Perspektiven können unvermittelt ineinander umkippen: Der Topos der Verlebendigung organisch-anorganischer Körperkonstrukte mittels des elektrischen Stroms lässt sich nicht ausschließlich einer Tag- und einer Nachtseite zuschlagen. Genau diese Ambivalenz greift Menzels Darstellung der *Liegenden Brustharnische* auf und stellt die Verlebendigung der leeren Rüstungsfragmente mit organischer Anmutung als Kippfigur vor Augen.

Speziell für das Motiv der Rüstung lässt sich auf ein bislang nicht beachtetes Darstellungsmuster hinweisen, das die Verbindung zu den unheimlichen Nachtseiten der Verlebendigung stärkt. In einer langen Tradition, die von antiken Trophäen über die Anbringung von Rüstungen als Effigie in Kirchen und die Grabplastik in Gestalt stehender oder liegender Geharnischter reicht,⁸¹⁵ wird die Rüstung mit der stellvertretenden Repräsentation

⁸¹³ Mary Shelley, *Frankenstein oder Der Moderne Prometheus. Die Urfassung*, mit Materialien zur Entstehung und Rezeption, Anmerkungen, Nachwort und Zeittafel, hg. und aus dem Englischen neu übersetzt von Alexander Pechmann, München 2013.

⁸¹⁴ Vgl. Piccolino et al. 2013, S. 17; Florian Nelle, *L’Eve future und elektrischer Stuhl – das Phantasma des elektrifizierten Körpers im Fin de Siècle*, in: Cerstin Bauer-Funke und Gisela Febel (Hg.), *Der automatisierte Körper. Literarische Visionen des künstlichen Menschen vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert* (Körper, Zeichen, Kultur, 17, hg. von Hartwig Kalverkämper, Reinhard Krüger, Roland Posner), Berlin 2005, S. 95–107, S. 100–102.

⁸¹⁵ Menzel zeichnete die Effigien hessischer Landgrafen in der Marburger Elisabethkirche, hier exemplarisch für die lange Tradition der Grabmalplastik: Adolph Menzel: Grabmal des Landgrafen Ludwig I. in der Elisabe-

tion abwesender Körper, d.h. auch Verstorbener, in Verbindung gebracht. Mit dieser Repräsentationsfunktion wird die Verbindung zwischen dem abwesenden vergänglichen Körper und der Erinnerung und Ermahnung in der semantischen Aufladung der Rüstung hervorgehoben, wie das Beispiel der Ambraser Heldenrüstkammer, der vorbildhaften Rüstungssammlung, als Ort der Memoria beispielhafter Helden zeigt. In diesen Kontext lässt sich – gleichsam ein Sonderfall – die Wiederaneignung der Rüstung durch ihre ehemaligen Träger in Gestalt von Geister- oder Spukerscheinungen einordnen. Wie literarische und bildkünstlerische Beispiele nahelegen, bietet sich die Rüstung dafür besonders an: Shakespeare lässt im Drama um *Hamlet. Prince of Denmark* (1602) den Geist von Hamlets Vater in dessen Harnisch schlüpfen.⁸¹⁶ Dieser verleiht dem flüchtigen Geist eine materiell konkrete und greifbare Gestalt. Dank seiner einistigen Einkleidung kann sich der König dem Sohn zu erkennen geben und mit der erneuten Inbesitznahme des heroisch konnotierten Artefakts auch seinen Autoritätsanspruch wieder geltend machen. Auch in anderen Beispielen zeugt die Verlebendigung der leeren eisernen Hülle von der Anwesenheit übernatürlicher Kräfte bzw. eines Wesens aus einer anderen Wirklichkeitssphäre. Paradigmatisch – zumal für die Kultur des *Gothic* – ist eine weitere verlebendigte Rüstung: das Harnischfragment, das Horace Walpole im Traum erscheint und ihn anregt, *The Castle of Otranto* (1764) zu verfassen, bekanntermaßen die Inkunabel der *gothic novel*.⁸¹⁷ Wie Walpoles Initiationserzählung seines Schauerromans schildert, besteht eine Wechselwirkung zwischen der Traumerscheinung und der Wahrnehmung der Realien seiner Sammlung. Das im Traum verlebendigte Fragment einer Rüstung motiviert die Abfassung der Schauererzählung. Die Rüstungsfragmente fungieren – in Walpoles Traum wie ihrer literarischen Verarbeitung in *The Castle of Otranto* – als Agenten der Vermittlung zwischen belebt und unbelebt, der greifbaren Wirklichkeit der Dingwelt und der Welt der immateriellen Geister, des Spuks und der Toten. Diese Spannung, die die Rüstung als Stellvertreter ihrer einstigen Träger evoziert und als Voraussetzung ihrer erneuten Verlebendigung bereithält, wurde als Topos des Artefakts in literarischen Schil-

thkirche in Marburg, ohne Datierung, Bleistift auf Papier, je 20,3 x 12,8 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Mussen Preußischer Kulturbesitz Berlin.

⁸¹⁶ Ein Handbuch zur *Gothic World* führt den Geist von Hamlets Vater als bekannteste Geistererscheinung an, vgl. Alexandra Warwick, Ghosts, monsters, and spirits, 1840–1900, in: Glennis Byron und Dale Townshend (Hg.), *The Gothic World*, London und New York 2014, S. 366–375, S. 370; William Shakespeare, *Hamlet. Prince of Denmark*, neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther, zweisprachige Ausgabe, München ²1997.

⁸¹⁷ Im Blick auf die Rezeption Shakespeares durch die Literatur des *gothic* nimmt sich die Wiederkehr des Themas Geist in der Rüstung als ein Mosaikstein in einem Gefüge aus, der in der Kunstgeschichte besser konturiert und eingeordnet werden könnte. Für den größeren Zusammenhang in literaturwissenschaftlicher Perspektive vgl. Dale Townshend, Gothic and the ghost of Hamlet, in: John Drakakis und Dale Townshend (Hg.), *Gothic Shakespeares* (= Accents on Shakespeare, hg. von Terence Hawkes), Abingdon und New York 2008, S. 60–97; zur Relation von *Hamlet* und *The Castle of Otranto* S. 73.

derungen fortgesetzt, ebenso wie dieser in die Muster der historischen Rezeption der Rüstung einging.⁸¹⁸

Von Johann Heinrich Füssli, der als Vertreter des *gothic* in den Bildkünsten schlechthin gilt, stammt eine besonders eindringliche Darstellung der Geisterszene in *Hamlet*, deren Umsetzung als Gemälde allerdings verloren ist (ABB. 96)⁸¹⁹. Diese wurde für John Boydells *Shakespeare Gallery* in Auftrag gegeben, eine im ausgehenden 18. Jahrhundert eingerichtete öffentliche Ausstellung von Gemälden und Graphiken zu Shakespeares Werken in London.⁸²⁰ Nicht nur unter den zahlreichen Besuchern der *Shakespeare Gallery* erlangte das seit 1789 ausgestellte Gemälde große Bekanntheit, sondern auch durch seine graphische Reproduktion.⁸²¹ Füsslis Bildidee vermittelt die Verlebendigung der Rüstung durch die Inbesitznahme des Geistes in eindringlicher Weise: Den Geist in der Rüstung umgibt ein überwirkliches Strahlen, das die nächtliche Szenerie erhellt. Zugleich zeichnet sich sein ‚Körper‘, der eigentlich in Widerspruch zur ephemeren immateriellen Geistererscheinung steht, in so auffälliger Weise durch seine schwellenden Muskeln und pulsierende Lebendigkeit in der Rüstung ab, dass der Harnisch diese Körperform weniger abzubilden als vielmehr der Körper durch diesen hindurch zu dringen scheint. Wie bereits am Beispiel der Perseus-Harnische bei Burne-Jones und ebenso an Menzels Kriechtier-ähnlichen Panzerfragmenten diskutiert, greift auch hier die Rüstung die Formensprache organischer Panzer auf, die an ein Schalentier mit seinen langen Gliedmaßen und Greifwerkzeugen erinnert (besonders der Muskelpanzer, der den Rumpf bedeckt, und die geschobenen Beinschienen mit dem Mittelgrad). Doch im Vergleich zu Menzels verlebendigten, aber leeren Rüstungskorpussen, den bloßen Oberflächen, wird ein umgekehrtes Verhältnis vorgeführt: nämlich die potenzierte leibhaftige Erscheinung des Geistes in einer verlebendigten Rüstung. Hinweisen lässt sich mit diesem Beispiel auf die Bandbreite zwischen einem jeweils irritierenden ‚Zu-Viel‘ und ‚Zu-Wenig‘ an Körper, die mit der verlebendigenden Inbesitznahme der Rüstung – durch den muskelstrotzenden Kraftprotz des Dänenkönigs oder eine unsichtbare körperlose Kraft bei Menzel – einhergeht. So zeigt der literarisch wie bildkünstlerisch behandelte Topos der von Spukphänomenen belebten Rüstung einen Referenzrahmen für Menzels Darstellung verlebendigter Harnische, mit dem die Wiederkehr der Toten und die Verlebendigung des Unbelebten in einem nicht-rationalen Begründungszusammenhang eingeführt werden.

⁸¹⁸ In historischen Berichten von Besuchern wird der unheimliche Eindruck beschrieben, den die Massen aufgereihter Harnische in den Hallen der Landhäuser bei flackendem Fackellicht erzeugten: als ob diese wieder lebendig würden. Vgl. Wainwright 1989, S. 62.

⁸¹⁹ Angeführt wird daher zum Vergleich die Zeichnung zum verlorenen Gemälde.

⁸²⁰ Zur *Shakespeare Gallery* vgl. Rosie Dias, *Exhibiting Englishness. John Boydell's Shakespeare Gallery and the construction of a national aesthetic*, New Haven und London 2013.

⁸²¹ Robert Thew nach Johann Heinrich Füssli: *Hamlet, Horatio, Marcellus und der Geist*, Kupferstich (Punktierstich), 41,1 x 59,6 cm, publiziert von John und Josiah Boydell, 29. September 1796, Graphische Sammlung, Kunsthaus Zürich. Abb. in: *Ausst.-Kat. London 2006*, Kat.-Nr. 88, S. 137.

Die verunsichernde und unheimliche Verlebendigung unbelebter, aber anthropomorpher Artefakte beschäftigt nicht nur die *gothic novel*, sondern macht bekanntermaßen ein Schlüsselthema der Schauerromantik auch in der deutschsprachigen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts aus, für das stellvertretend E.T.A. Hoffmanns (1776–1822) Werk mit Erzählungen wie *Der Sandmann* oder *Die Automate* steht.⁸²² Ohne auf die unüberschaubare Zahl von Interpretationen von *Der Sandmann* (1816)⁸²³ einzugehen, lässt sich auf die thematische Parallele der spukhaften Verlebendigung hinweisen, die im *Sandmann* vermeintlich die Kunstfigur Olimpia erfasst und die Wahnzustände des Protagonisten Nathanael auslöst. Unter den Sammlungs- und Ausstellungsobjekten hatten die Automaten den Zenit ihrer Beliebtheit bereits im 18. Jahrhundert erlebt, als Julien Offray de La Mettrie mit *L'homme machine* eine mechanistische Anthropologie postuliert hatte.⁸²⁴ In der Folgezeit sank die Wertschätzung der scheinlebendigen Artefakte rapide. Auch als Motiv der bildenden Kunst erhielten die Automaten im 19. Jahrhundert wenig Aufmerksamkeit. Ebenso wurden die Erzählungen Hoffmanns zwar illustriert, aber kaum außerhalb der Buchpublikationen dargestellt. Dagegen wird als Anlass für die intensive intellektuelle, oft metaphorische Auseinandersetzung mit den Kunstfiguren im frühen 19. Jahrhundert die existenzielle Verunsicherung geltend gemacht, deren Ursachen mit den großen sozial- und wirtschaftshistorischen Schlagworten beschrieben werden: Industrialisierung, Maschinisierung, Entfremdung; Faktoren, welche sich in veränderten Dingbeziehungen, aber auch in der Verunsicherung über die menschliche, eben nicht maschinengleiche Identität niederschlugen.⁸²⁵ Erst die bildende Kunst der historischen Avantgarde, so die übereinstimmende Position der kunsthistorischen Forschung, setzte sich in nennenswerter Intensität erneut mit der Scheinlebendigkeit der maschinenähnlichen Kunstkörper und dem Zwischenstatus ihrer mehr oder weniger organischen Verfassung auseinander; und erst die Avantgarde rekurrierte dabei auf die ideengeschichtlichen Wegmarken, die u.a. auf die Texte der Schauerromantik zurückgehen. Zwischen Letzteren und den artifiziellen anthropomorphen Schöpfungen in den Bildkünsten des frühen

⁸²² Zur jüngsten Auseinandersetzung mit der Schauerromantik als geistige Disposition und epochenübergreifendes Phänomen vgl. Felix Krämer (Hg.), *Schwarze Romantik von Goya bis Max Ernst*, Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt am Main, Ostfildern 2012.

⁸²³ E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, in: ders., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke, Bd. 3 Nachtstücke: Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816–1820, Frankfurt am Main 1985, S. 11–49; E.T.A. Hoffmann, *Die Automate*, in: ders., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke, Bd. 4 Die Serapions-Brüder, Frankfurt am Main 2001, S. 396–428; vgl. zur Einordnung: Gendolla 1992.

⁸²⁴ Menzel stellte de La Mettrie, der aufgrund einiger seiner Schriften verfolgt wurde und für einige Jahre am Hof Friedrichs des Großen Zuflucht fand, im Zirkel der Gelehrten im Gemälde *Tafelrunde Friedrichs des Großen in Sanssouci* (1850) dar. Zur Zuordnung der Dargestellten in einer Skizze Menzels vgl. *Adolph Menzel. Gemälde, Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (DDR), Berlin 1980, S. 299.

⁸²⁵ Als umfassende Auseinandersetzung mit den künstlichen Schöpfungen und exemplarisch für die vielerorts geführten Diskussionen um die sinnbildliche Bedeutung der künstlichen Wesen für die Moderne vgl. Müller-Tamm et al. 1999; sowie: Christoph Asendorf, *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Gießen 1984, S. 17–18; Eberhard Roters, Eliza und Olimpia, in: *Maschinenmenschen*, Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1989, S. 21–46, S. 36; Drux 1988.

20. Jahrhunderts scheint eine nicht eigens diskutierte Leerstelle zu bestehen, in der die Problematik der künstlichen Lebendigkeit für die bildenden Künste nicht relevant oder darstellungswürdig gewesen zu sein scheint. Insofern spielen Werke der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der kunsthistorischen Diskussion des Verlebendigungsthemas bzw. der Schnittstellen künstlicher und natürlicher (Maschinen-)Körper eine völlig nachgeordnete Rolle.

Mit Hermann von Helmholtz lässt sich die Autorität der Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts ins Feld führen, deren Einordnung der menschenähnlichen Kunstfiguren eine Begründung für den ‚metaphorischen Kompetenzverlust‘ der Automaten und anthropomorphen Kunstmaschinen liefert. Helmholtz’ Äußerung wird in der kunsthistorischen Argumentation aufgegriffen und als Begründung für die Leerstelle in der Darstellungsgeschichte der verlebendigten Kunstkörper angeführt.⁸²⁶ Mit dem Hinweis auf die angemessene Aufgabe der Maschinen in der Moderne betrachtet Helmholtz die spielerisch-schauerliche Verlebendigung der maschinengleichen, aber zweckfreien Kunstkörper des 18. Jahrhunderts im Industriezeitalter als obsolet. Vielmehr habe nun, so Helmholtz, „eine Maschine nur eine Dienstleistung, diese aber an Stelle von tausend Menschen“⁸²⁷ zu verrichten. Damit verweist er indirekt auf den in der neuen Disziplin der Arbeitswissenschaften untersuchten Zusammenhang, wie Mensch und Maschine in Kenntnis ihrer jeweiligen Möglichkeiten – ihrer Kraft, Energie und Ermüdung, für die die physiologische Forschung einen Eckpfeiler bildet – zur bestmöglichen Produktionsleistung aufeinander abgestimmt werden können. Diese Überlegungen beinhalten ebenso die Frage, welche Produktionsbereiche ganz von der menschlichen an die maschinelle Kompetenz überantwortet werden. Eröffnet ist damit der Horizont, in dem die überlegene Maschine den Ersatz des Menschen und damit ein existenzielles Gefährdungsszenario im modernen Maschinenzeitalter heraufbeschwört. Dass die scheinlebendige Kunstmaschine – wie von Helmholtz halb prophezeit, halb gefordert – durch ihre entzauberte Alternative, die Produktionsmaschine, im Fortgang des 19. Jahrhunderts ganz aus der kulturellen Sphäre ausgeschieden sei, bestätigt sich im Blick auf Menzels Verlebendigungsszenario der bloßen Oberflächen aber nicht.

Menzel war mit den zeitgenössischen literarischen Phantasien um die künstlichen Geschöpfe vertraut: E.T.A. Hoffmanns Werk und Person waren Menzel durch Aufträge für

⁸²⁶ Vgl. Horst Bredekamp, Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten, in: Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora (Hg.), *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Köln 1999, S. 94–105, S. 94; Hille 1999, S. 144.

⁸²⁷ „Jetzt suchen wir nicht mehr solche Maschinen zu bauen, welche die tausend verschiedenen Dienstleistungen eines Menschen vollziehen, sondern wir verlangen im Gegenteil, dass eine Maschine nur eine Dienstleistung, diese aber an Stelle von tausend Menschen, verrichte.“ Hermann von Helmholtz, *Über die Wechselwirkung der Naturkräfte und die darauf bezüglichen neusten Ermittlungen der Physik*. Vortrag gehalten zu Königsberg 1854, in: ders., *Vorträge und Reden*, Braunschweig 1903, Bd. 1, S. 51 f., zitiert nach: Drux 1988, S. 189–192, S. 190.

Illustrationen bekannt.⁸²⁸ Zudem registrierte Menzel, der fast das gesamte 19. Jahrhundert erlebte (Hoffmann verfasste *Der Sandmann* in Menzels Geburtsjahr), die zeitgenössische literarische Produktion genau, schließlich war er Mitglied zweier literarischer Zirkel, dem *Tunnel über der Spree* und dem *Rütli*. Auf verschiedenen Ebenen trat also die Auseinandersetzung mit der Thematik der faszinierenden und schauerhaften Verlebendigung der Dinge auf den Plan, die den absolut dingaffinen Künstler sicher nicht weniger als die Schriftsteller unter seinen Zeitgenossen beschäftigte.⁸²⁹ Auch wenn innerhalb der bekannten literarischen Beispiele keine Rüstungen unter den anthropomorphen Kunstfiguren auftauchen – schließlich besitzen sie eben kein mechanisches Innenleben, dem sich die Bewegung verdankt –, stehen Menzels *Rüstkammerphantasien* in der gedanklichen Tradition literarischer Verlebendigungsphantasien des frühen 19. Jahrhunderts. Wie die Automaten artifizielle anthropomorphe Artefakte aus menschlicher Produktion, lassen sie bewusst im Unklaren, welche Art von unsichtbarer Kraft sie erfasst und wovon diese ausgeht. Menzels Rüstungsdarstellungen in den *Liegenden Brustharnischen* markieren daher Beispiele, mit denen die Vorstellung der artifiziellen verlebendigten Körper in den Bildkünsten fortgesetzt wird, statt abgelöst und erst im 20. Jahrhundert wieder aufgegriffen zu werden. Deutlich wird zugleich, dass sich in Menzels *Rüstkammerphantasien* ein tradierter Topos des Schauers fortsetzt, der anhand der Rüstung die erneute Verlebendigung von einst durch lebendige Körper bewohnter Hüllen beschreibt.

Wie erörtert bezieht die Darstellung der *Liegenden Brustharnische* ihre Konnotationen des Lebendigen aus verschiedenen Zusammenhängen: Die Formensprache und Anordnung der Fragmente erinnern an (ausgehöhlte) tierische Panzer; die Darstellung des sich aufstemmenden Fragments ruft die Bildsprache der Illustrationen zur Elektrophysiologie auf. Die Verschaltung von Organischem und Anorganischem zu Maschinenkörpern in verschiedensten Größenmaßstäben wird schließlich zur omnipräsenten Gedankenfigur. Das Material der Harnische fördert weiterhin ihren Anschluss an die Sphäre der Maschinen: Die Robustheit und Dauerhaftigkeit ihrer anthropomorphen Gestalt beruht auf dem Material der Maschinen und der Industrie, ebenso wie ihr funktionaler Aufbau mechanisch organisiert ist. Selbst ohne jeden motivischen Hinweis auf Industrie und Maschinen im engeren Sinne erscheint diese Seite der Moderne bis in die abgelegten Güter

⁸²⁸ Vgl. Gishold Lammel, *Adolph Menzel. Bildwelt und Bildregie*, Dresden und Basel 1993, S. 187.

⁸²⁹ Den Charakter der Auseinandersetzung des „realistischen“ Menzel mit dem romantischen Vorstellungen Hoffmanns beschrieb jüngst Werner Busch in einer Weise, die das Ergebnis der vorangehenden Argumentation bekräftigt: „Den Hoffmannschen Enthusiasmus als romantisches Erbe hat Menzel sich verboten und dennoch auf seine Weise die Transzendierung der Wirklichkeit vollzogen: in den *Rüstkammer-Phantasien* durch die Aufhebung des bloß Wirklichen der Rüstungen in künstlerischer Gestalt. [...] Allerdings sollte man bei Menzel das Moment der Irritation nicht kleinreden. Wie bei E.T.A. Hoffmann ist auch bei ihm das Problem des Einzelnen, der sich einer fremden sozialen Wirklichkeit gegenüber sieht, dem Werk nicht nur inhärent, sondern wird direkt zum Thema.“ Busch 2015, S. 176.

artifizieller handwerklicher Produktion eingewandert. Mit der Rüstung verbunden ist auch der Topos der Verlebendigung, der auf die Vorstellung spukhafter Animation des eisernen Körpers durch immaterielle Wesen zurückgeht. Da eine der Gebrauchsweisen der historischen Rüstung in der Repräsentation Abwesender verankert ist, bietet sie sich als dem Zahn der Zeit widerstehende Hülse für die erneute Verlebendigung durch immaterielle Kräfte, sogar die Geister der Toten an. Dieser Topos wurde über die parawissenschaftliche Wendung der elektrophysiologischen Experimente gestärkt. Die literarischen Verlebendigungsphantasien der Schauerromantik verschleifen die Grenzen menschlicher und künstlicher Wesen in faszinierend-furchteinflößenden Kreaturen, in denen sich auch ein Widerhall der Abgrenzungsversuche manifestiert, die mit der drohenden Selbstentfremdung im anbrechenden Maschinenzeitalter einhergehen. Die Topoi der spukhaften Verlebendigung der Rüstung wie die Erhebung der anthropomorphen Kunstfiguren bilden damit einen gemeinsamen Referenzrahmen für die verlebendigten Rüstungsfragmente Menzels.

Menzels *Rüstkammerphantasien* zeichnet dabei besonders aus, dass sich in der Verlebendigung der unbelebten Körper genau die Ambivalenz manifestiert, die die Auseinandersetzung mit der paradigmatischen unsichtbaren Kraft, der Elektrizität, im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts kennzeichnet: Für die potenziellen Wirkungsweisen der unsichtbaren Kräfte auf die unbelebte Dingwelt schien noch offen und unabsehbar, welche Szenarien mit dem Wissen rund um die Elektrophysiologie und allgemein die Elektrizität und deren Anwendung einhergehen sollten – der Einsatz der ‚neuen‘ Kraft ausschließlich im Feld der entzauberten rationalen Welt von Wissenschaft und Industrie schien noch nicht festgelegt und gesichert. Wenn sich unbelebte Körper in Bewegung setzen, werden Kraft und Energie indiziert. In den *Liegenden Brustharnischen* scheint sich die Emanzipation der leeren Körperhülsen von ihren einstigen organischen Trägern zu manifestieren, die die Allusion an elektrische Energie enthält; in anderen Beispielen der *Rüstkammerphantasien* dagegen bleibt offen, welche unsichtbare Kraft die Verlebendigung des Unbelebten zustande kommen lässt. In den verlebendigten Rüstungskörpern zeigt sich eine gedankliche Kontinuität: Zwischen den Phantasiewelten des *Gothic*, der deutschsprachigen, literarisch ausgeprägten Schauerromantik und der für das 20. Jahrhundert mit dem Feld der Science Fiction verbundenen Verlebendigungsphantasien der künstlichen Körper, etwa der *Eisernen Maria*, besteht kein Bruch, geschweige denn eine grundsätzliche Differenz. Auch spricht Menzels Bildfindung mit den verlebendigten, körperlosen anthropomorphen Waffen dafür, dass der moderne Maschinenmensch in Industrie und (industrialisiertem) Krieg des frühen 20. Jahrhundert womöglich nicht beziehungslos zu denken ist und so unvermittelt in Erscheinung tritt wie oft angenommen. Auch in Menzels Darstellungen ist das utopische Potenzial angelegt, das die von eigener Kraft bewegten, maschinengleichen Stahlkörper zur Drohung wendet. Nicht zwangsläufig sind

es die Vorväter und ‚altdeutschen‘ Helden, die in der Reaktivierung der Rüstungskörper in Erscheinung treten – Menzels Darstellung zeigt mit den autarken metallischen Rüstungskörpern einen anderen Horizont, in dem sich zwar die Lebendigkeit des Körpers in die Rüstung zu übertragen scheint, diese sich aber von der Bindung an einen Trägerkörper emanzipiert. Wie anthropomorphe Maschinenkörper im 20. Jahrhundert und die Verwerfungen der Identität und körperlichen Integrität wieder aufgenommen werden, soll in Kapitel V thematisiert werden.

4. Goldene Panzer: Der Künstlerritter und die Ästhetik des Immateriellen bei Gustav Klimt

Der goldglänzende Held des *Beethoven-Frieses*

Gustav Klimts künstlerisches Werk ist für die Porträts von Damen der österreichischen Gesellschaft des *fin de siècle*, für die Darstellung der *femme fatale* von *Judith I* und *II* bis zur *Nuda Veritas* oder Gemälde wie *Liebespaar (Der Kuss)* bekannt, die dem opulent ausgestatteten Bildpersonal buchstäblich einen glänzenden und schillernden Auftritt verleihen – und er ist bekannt für seine zahllosen erotischen Zeichnungen, die scheinbar große Faszination und wenig Bedrohliches in den weiblichen Figuren entdecken. Angesichts der teils explizit, teils implizit misogynen Ritterfiguren der Jahrhundertwende erscheint es daher zunächst erstaunlich, auch in Klimts Œuvre den gerüsteten Ritter anzutreffen. Auch eine konkrete politische Positionierung, die mit den Geharnischten um die Wende ins 20. Jahrhundert verbunden wird, lässt sich bei Klimt nicht ausmachen. Doch die Figur des Ritters wird für andere Bedeutungszusammenhänge fruchtbar gemacht. Im berühmten *Beethoven-Fries* der Wiener *Secession*, in einem Tafelbild und im Fries des Speisezimmers im Brüsseler *Palais Stoclet* tritt der Geharnischte in jeweils unterschiedlichen Medien und in einer in ihren Materialien variierenden Ausstattung in Erscheinung. Die umfangreiche Klimt-Forschung hat gezeigt, dass sich in der Ritterdarstellung des *Beethoven-Frieses* eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Vorstellungen des Heroischen und zugleich die Projektion der Heldenfigur auf Klimts eigene Künstlerperson erkennen lassen. Klimts Darstellungen des geharnischten Ritters heben sich jedoch durch ihren Einsatz von Gold sowie glänzender, schimmernder und strahlender Materialien vom Großteil der bislang untersuchten Beispiele ab. Damit stellt sich die Frage, wie diese Abweichung vom eisernen Kostüm zugunsten des Goldglanzes einzuordnen ist, sprich: wie gestaltet sich jeweils der künstlerische Umgang mit dem Material und worin besteht die Motivation, die Aussageintention, die ästhetische Wirkung der goldenen Ritter und in welchem Verhältnis steht dieser zu den eisernen – kriegerischen – Rittern?

Gustav Klimts *Beethoven-Fries* (ABB. 97) war Teil der XIV. Ausstellung der Vereinigung der bildenden Künstler Österreichs (kurz: der *Secession*), welche von April bis Juni 1902 im von Josef Maria Olbrich erbauten Gebäude der Wiener *Secession* stattfand.⁸³⁰ Im konzeptuellen sowie räumlichen Mittelpunkt der Ausstellung stand die soeben fertiggestellte *Beethoven*-Skulptur Max Klingers⁸³¹. Dem Werk, dem Künstler (bzw. den Künstlern Klinger und Beethoven) und Klingers programmatischer Kunstauffassung beabsichtigten die Mitglieder der Wiener *Secession* über ihre Ausstellung eine Reverenz zu erweisen. Dazu entwarfen die *Secessions*-Künstler – orientiert an Klingers Programmschrift *Malerei und Zeichnung* (1891)⁸³², die wiederum auf Richard Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks Bezug nahm – ein Raumentsemble und die umfangreiche künstlerische Ausstattung der Räume im Sinne eines Gesamtkunstwerks. Klimts Fries befand sich im ersten Ausstellungsraum, auf welchen im vorgesehenen Rundgang der Hauptraum mit Klingers Skulptur folgte. Ein Wanddurchbruch erlaubte die Blickverbindung mit der *Beethoven*-Skulptur. Die Fresken sind eines der wenigen unter den ehemals mit der ephemeren Ausstellungsarchitektur verbundenen und teils in situ ausgeführten Werke, die überliefert und bekannt sind. Die Wandbilder erstreckten sich über drei Seiten des längsrechteckigen Raumes, setzten über einer gelblich verputzten Wandzone mit Relieffeldern aus der Hand verschiedener Künstler ein und wurden – direkt unter der mit Baumwollstoff abgehängten, eingerückten Lichtdecke platziert – in ein weiches, gedämpft-gelbliches Licht getaucht.⁸³³ Der spannungsreiche Wechsel von weiten ungestalteten Putzflächen, von teils zeichnerisch aufgefassten, teils von vielfältigen Ornamentvariationen überzogenen Figuren rhythmisierte die Darstellung. Die mit unterschiedlichen Strukturen versehenen Oberflächen und der Einsatz von Vergoldungen und applizierten Schmuckelementen ergänzten und steigerten sich gegenseitig, so dass Gold und Applikationen umso deutlicher im diffusen Licht aufleuchteten.

Die erste Längswand des in fortlaufender Leserichtung gestalteten Frieses beginnt mit langgestreckten, direkt am oberen Wandabschluss entlang schwebenden weiblichen Figuren mit geschlossenen Augen, weich fließenden Gewändern und abwechselnd goldenem und braunen Haar. Nach etwa drei Vierteln der Wandfläche werden sie durch einen stehenden Mädchenakt und jeweils eine kniende männliche und weibliche Aktfigur ergänzt. Letztere Figuren richten ihre ausgestreckten Arme an die nahezu die gesamte

⁸³⁰ In Auswahl zur XIV. Ausstellung der Vereinigung der bildenden Künstler Österreichs und Gustav Klimts *Beethoven-Fries*: Bisanz-Prakken 1977; Bisanz-Prakken 1985; Bisanz-Prakken 2007; Schawelka 1993 b; Bussmann 1993; Hiles 1998; Winkler 2008; Winkler 2011; Lehner 2011.

⁸³¹ Max Klinger: *Beethoven*, 1902, Bronze, Marmor, Onyx, Bernstein, Elfenbein, Perlmutter, Edelsteine, Glasfluss, Höhe 310 cm, Museum der Bildenden Künste, Leipzig. Zur *Beethoven*-Skulptur vgl. Bisanz-Prakken 1977, S.13–18.

⁸³² Max Klinger, *Malerei und Zeichnung*, Leipzig 1891; in Auszügen publiziert im Katalog der *Secessionsausstellung*: Ausst.-Kat. Wien 1902, S. 15–20.

⁸³³ Ausführlich zur ursprünglichen architektonischen Einbildung, zu Techniken und Materialien sowie zur Erhaltungsproblematik: Hammer 2011.

Frieshöhe einnehmende Figur eines Geharnischten in goldener Rüstung mit aufgestütztem Schwert, dessen strahlender Körper in Kontrast zu dem der ausgezehnten hageren Akte steht (ABB. 98). Während sich das Gesicht des Ritters im Profil in die Friesebene fügt, ist der gerüstete Körper in den Raum gewandt, so dass auch die Vorderseite und damit ein größerer Teil des Harnischs sichtbar werden. Der Gerüstete wird von einer blau-braun gesprenkelten Sphäre umgeben, in die die gesenkten Häupter und bittenden Hände des Figurenpaars hineinragen. Zwei weibliche Figuren überfangen die Ritterfigur in einer Art Aureole überzogen von goldenen Ornamenten. Zu sehen gegeben sind lediglich Gesichter, Arme und Hände, die einen Lorbeerkranz halten bzw. gefaltet dem geneigten Kopf folgen. Im Ausstellungskatalog der *Secession* wird das Personal des Frieses folgendermaßen beschrieben: „Erste Langwand, dem Eingang gegenüber: Die Sehnsucht nach Glück. Die Leiden der schwachen Menschheit: Die Bitten dieser an den wohlgerüsteten Starken als äußere, Mitleid und Ehrgeiz als innere treibende Kräfte, die ihn das Ringen nach dem Glück aufzunehmen bewegen.“⁸³⁴ In der Motivabfolge entspricht demnach der *Wohlgerüstete Starke* dem goldenen Ritter im prächtigen Harnisch, seine Begleiterinnen den Allegorien von *Mitleid* und *Ehrgeiz*, während im Fortgang der Frieserzählung das Ringen nach dem Glück dargestellt wird. An die Sphäre des Ritters anschließend setzen sich die schwebenden Sehnsuchtsgestalten bis ans Ende des ersten Friesabschnittes fort. Das starräugige Ungeheuer *Typhoeus* im Affenkörper erscheint im anschließenden kurzen Wandsegment vor einem dunklen, teils schlangengemusterten Ornamentgrund. Es wird begleitet von den drei Gorgonen mit den medusenähnlichen Goldlocken, den hohläugigen Figuren *Krankheit*, *Wahnsinn* und *Tod* auf der linken Seite; zur rechten finden sich die *Wollust*, *Unkeuschheit* und *Unmäßigkeit*, überfangen von einer mit Gold ornamentierten Fläche. Die *Unmäßigkeit* ist ausgestattet mit opulentem appliziertem Schmuck und Goldornamenten. Schließlich kauert die einsam trauerumflorte Figur des *Nagenden Kummers* vor dem Schlangenornament. Doch tauchen hinter dieser unheilvollen Versammlung die schwebenden *Sehnsüchte* wieder auf und leiten auf den zweiten langen Wandabschnitt über: Ihr Schweben hält inne, ihre Gestalten verdichten sich in der goldhinterfangenen Fläche über der Figur der *Poesie*, einer Kitharaspielderin, in einem gelbgoldenen, mit Kreisformen ornamentiertem Gewand. Auf einen freien Abschnitt des Frieses – aus dieser Blickachse wird im Hauptraum die Beethoven-Skulptur sichtbar und visuell ins Friesprogramm integriert – folgt die am dichtesten gestaltete Fläche des Frie-

⁸³⁴ Ausst.-Kat. Wien 1902, S. 25. Weiterhin heißt es: „Schmalwand: Die feindlichen Gewalten. Der Gigant Typhoeus, gegen den selbst die Götter vergebens kämpften; seine Töchter, die drei Gorgonen. Krankheit, Wahnsinn, Tod. Wollust und Unkeuschheit, Unmäßigkeit. Nagender Kummer. Die Sehnsüchte und Wünsche der Menschen fliegen darüber hinweg. Zweite Langwand: Die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie. Die Künste führen uns in das ideale Reich hinüber, in dem allein wir reine Freude, reines Glück, reine Liebe finden können. Chor der Paradiesengel. „Freude, schöner Götterfunke“. „Diesen Kuss der ganzen Welt!““ S. 25–26.

ses: Die *Künste*, fünf vertikal aufsteigende weibliche Figuren, träumend wie die *Schwebenden*, werden von einer goldenen Fläche umgeben und reichen hinüber zum *Chor der Paradiesengel*, mehrere Reihen weiblicher Figuren zusammengefasst durch ihr golden gemustertes Gewand. Innerhalb dieses in einer Art *hortus conclusus* angesiedelten Chores befindet sich eine Zone mit breiter goldener Umfassung und ornamentaler Flächengestaltung: In deren Zentrum versinken Mann und Frau als Aktfiguren in enger Umarmung, überfangen von goldenen Spiralornamenten, Sonne und Mond und umgeben von Blumenornamenten.

Eine Herausforderung für die ästhetische Beurteilung ist der Erhaltungszustand des Frieses, besonders die Veränderungen in der Figur des *Wohlgerüsteten Starken*: Ausgeführt wurde der goldene Ritter in fast vollständiger Vergoldung, die nur das zeichnerisch aufgefasste Gesicht und das Haar der Figur ausnimmt und geradezu einen Bruch zwischen Rüstungskörper (Vergoldung) und tatsächlichem Körper (Fresko) erzeugt. In keiner anderen Figur wird das Gold so umfassend eingesetzt, um die Gestalt zu definieren. Neben der Vergoldung wandte Klimt aber auch andere Techniken für die Harnischgestaltung an: den Mörtelschnitt, durch den die feinen, zeichnerisch wirkenden Binnenkonturen entstehen, den Auftrag von Kreidegrund mit dem Pinsel (Pastiglia), der leicht erhabene Partien erzeugt, und die Applikation von Schmuckelementen wie Glassteinen und Tapeziernägeln (ABB. 99). Anhand einer schwarz-weißen Streiflichtaufnahme des *Goldenen Ritters* lässt sich die Oberflächenwirkung der Figur erahnen. Im heutigen Zustand unterbrechen die bräunliche Verfärbung eines Anlegemittels, das teils über Pastiglia und Mörtelschnitt aufgetragen wurde, und die verlorene Vergoldung auf den Pastiglia-Partien, die jetzt als weiße Flächen erscheinen, die Oberfläche. Ursprünglich war die gesamte Oberfläche des Harnischs von der Vergoldung überzogen, so dass eine zwar in sich differenzierte, aber dennoch homogene Oberflächenwirkung des Gewands entstand. Der Glanz der goldenen Oberfläche, der durch das flache Relief in changierenden Facetten vervielfältigt wird und sich in einer nicht messbaren Ausdehnung in den Raum erstreckt, ließen die Rüstung des *Wohlgerüsteten Starken* aus dem bildlichen Zusammenhang des Frieses gleichsam heraustreten. Sein Schwert wurde aus Aluminium gearbeitet, einem um 1900 kaum als künstlerischer Werkstoff, sondern für moderne Technik verwendeten Material, die damit in die ‚zeitlose‘ Allegorie einbezogen wird. Die hell glänzende Aluminiumfläche erweitert das Strahlen des goldenen Ritters und hebt ihn umso deutlicher von den gewöhnlichen Menschenkörpern ab.

Während die erhaltenen Skizzen zum Fries die Ritterfigur zunächst als mit Schwert und Schild ausgestatteten Akt darstellen und die Physiognomie des Gesichts erproben, sind keine Skizzen oder Studien für die Entwicklung der geharnischten Figur des *Wohl-*

gerüsteten Starcken überliefert.⁸³⁵ Die Rüstung steht jedoch, wie Alice Strobl anführt, in konkretem Bezug zu einem im Kunsthistorischen Museum Wien aufbewahrten Harnisch, den Klimt mit großer Sicherheit gekannt und sich zum Vorbild genommen hat.⁸³⁶ Der spätgotische Reiterharnisch wurde vom Plattner Lorenz Helmschmid um 1485 für den späteren Kaiser Maximilian I. angefertigt und ging als Geschenk in den Besitz Erzherzog Siegmunds von Österreichs über (ABB. 78)⁸³⁷. Es handelt sich dabei um „das prunkvollste, eleganteste, feinst ausgeführte und vollständigst erhaltene Plattnerwerk der deutschen Spätgotik; in ihm findet sich das Modeideal des ausgehenden Mittelalters in reinster Form verwirklicht. Es ist der schlanke, hochgewachsene, fast schwerelose ‚Jüngling‘.“⁸³⁸ Der im Fries am Boden liegende Helm hat sein Vorbild in einer Schaller, die ebenfalls aus der Sammlung des Kunsthistorischen Museums Wien stammt und dank ihrer seltenen, von Klimt übernommenen Bemalung mit einem Rautenmuster genau zugeordnet werden kann.⁸³⁹ Doch abgesehen von der formalen Bezugnahme auf zwei bekannte Artefakte in den Wiener Sammlungen besteht ein weiterer inhaltlicher Bezug zur Darstellung spätgotischer Harnische, der zu Dürers Meisterstich *Ritter, Tod und Teufel* (ABB. 17) führt und in der Affinität zum Heroischen um die Jahrhundertwende begründet ist.⁸⁴⁰

Marian Bisanz-Prakken konnte zeigen, dass sich Klimts Friesentwurf in konkreter Weise auf Beethoven und sein musikalisches Werk bezieht: Wie durch die im *Secessions-*Ausstellungskatalog angeführten Textbeigaben zu den einzelnen Friesabschnitten nahelegt wird, referieren Figuren und der szenische Ablauf der Darstellung auf die *Neunte Symphonie* Beethovens, die im vierten Satz Schillers Gedicht *An die Freude* als Text der Vokalstimmen einsetzt.⁸⁴¹ Für die sprachliche Vermittlung des Inhalts der Symphonie lehnt sich der Katalogtext an einen einführenden Text Richard Wagners an. Diesen verfasste und publizierte Wagner zum besseren Verständnis der *Neunten Symphonie* anläss-

⁸³⁵ Unter den erhaltenen Skizzen zum Fries befinden sich ein Blatt mit einer summarisch ausgeführten männlichen Aktfigur mit Schwert und Schild (vgl. Strobl 1980, Kat.-Nr. 764, S. 222.) sowie ein *Stehender Männerakt mit Stock* (vgl. Strobl 1989, Kat.-Nr. 3452, S. 112). Eine quadrierte Zeichnung für die Übertragung der Motive auf den Fries (1901/1902, Privatbesitz) zeigt dagegen den Gerüsteten, dessen mit zartgelber Wasserfarbe akzentuierter Harnisch auf den Einsatz des Goldes im Fries hindeutet. Vgl. für die Abbildung: Winkler 2011, S. 122–123; sowie: Winkler 2008, S. 80–81 (mit weiteren Angaben: Bleistift und Wasserfarbe, 19 x 64 cm). Die Darstellung der kantig stilisierten Gesichtszüge im Profil fungiert als eine Art typisierte Heldenphysiognomie, die Bisanz-Prakken auch im Œuvre des finnischen Malers Axel Gallen-Kallela erkennt, dessen Werk *Jokahainen im Hinterhalt* mit dem „wie aus Stein gemeißelten Profilkopf“ 1901 in der Ausstellung der *Secession* vertreten war. Vgl. Bisanz-Prakken 2007, S. 98.

⁸³⁶ Vgl. Strobl 1980, Kat.-Nr. 764, S. 222.

⁸³⁷ Vgl. Thomas et al. 1976, S. 108–109; sowie: Beaufort-Spontin et al. 2005, S. 64–66.

⁸³⁸ Beaufort-Spontin et al. 2005, S. 64.

⁸³⁹ Große Schaller, süddeutsch um 1490–1500, Eisen und Ölfarbe, Inv.-Nr. A 3, Leibrüstkammer, Kunsthistorisches Museum Wien. Vgl. Thomas et al. 1976, S. 97–98.

⁸⁴⁰ Zur Rezeption des Dürer-Stichs seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert vgl. Kap. III 4.

⁸⁴¹ Vgl. Bisanz-Prakken 1977, S. 31–34.

lich ihrer Aufführung unter seinem Dirigat in Dresden 1846.⁸⁴² Wagners emphatische Erläuterung zum ersten Satz beginnt mit den Worten:

*Ein im großartigsten Sinne aufgefasster Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt, scheint dem ersten Satze zugrunde zu liegen. [...] Diesem gewaltigen Feinde gegenüber erkennen wir einen edlen Trotz, eine männliche Energie des Widerstandes, der bis in die Mitte des Satzes sich zu einem offenen Kampfe mit dem Gegner steigert, in welchem wir zwei mächtige Ringer zu erblicken glauben, von denen jeder als unüberwindlich vom Kampfe wieder nachlässt.*⁸⁴³

Als Handlungsträger, Kämpfer gegen alle Widrigkeiten und für den ersehnten Zustand der Freude figuriert innerhalb des Friesprogramms der *Wohlgerüstete Starke*: eine Figur, die in Wagners Interpretation der Symphonie als „edle[r] Trotz“ und „männliche Energie des Widerstandes“ charakterisiert wird. Diese Parallele bekräftigt die Aufladung des *Wohlgerüsteten Starken* mit Vorstellungen von ritterlicher Tugend, Kampfgeist und -kraft. Eben diese Zuschreibungen werden auf Darstellungsebene über das zeittypische Motiv des geharnischten Ritters dargestellt und durch die goldene Rüstung weiter hervorgehoben. Das glänzende Gold symbolisiert allgemein die Vorstellungen des Sublimen, Sakralen und (moralisch) Hervorragenden, wie bereits am Beispiel des Marées-Selbstbildnisses gesehen, und auch die Zuschreibungen an den Gerüsteten als „edler Trotz“ und die „Energie des Widerstands“ sind in der Semantik des Goldes verankert.⁸⁴⁴ Zum einen als eines der kostbarsten und das reinste aller Metalle, das der Verschmutzung und Korrosion widersteht, zum anderen evoziert der strahlende Glanz, das stets Leuchtende und Lichthaltige, eine visuell vermittelte energetische Qualität, die der Entropie nicht unterworfen scheint. Darüber hinaus enthält der Darstellungstopos des Gerüsteten Bezüge zur künstlerischen Selbstinszenierung als Vertreter einer streitbaren Geistesaristokratie, wie sie besonders die Selbstbildnisse von Marées und Trübner hervorheben, die ebenfalls mit dem Phänomen des Glanzes argumentieren.

Für die Motivation wie die Identifikation des *Wohlgerüsteten Starken* wurden verschiedene Bezüge geltend gemacht, die sich zur Summe charakteristischer Zuschreibungen an den Künstlerhelden um die Jahrhundertwende ergänzen. Die am nächsten liegende Verbindung zum Heroischen besteht in der auch Klingers Skulptur motivierenden Verehrung Beethovens als exemplarischem Künstlergenie. Dem kulminierenden Künstlerhelden-Kult entsprechend galt Beethovens Genie „außer der Einmaligkeit seines Werks

⁸⁴² Wagner 1871.

⁸⁴³ Wagner 1871, S. 76.

⁸⁴⁴ Zur Materialsemantik des Goldes sowie umfangreicher Bibliographie vgl.: Michael Liebelt, Gold, in: Wagner et al. 2010, S. 120–126; zusammenfassend zur Materialsemantik auch: Wenderholm 2006, S. 101–102; allgemein: H.-J. Horn, Gold, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 11, Stuttgart 1981, Sp. 895–930; zur Kulturgeschichte des Goldes und in Einzeluntersuchungen zur künstlerischen Beschäftigung mit Gold im 20. Jahrhundert: Schloen 2010 (zu Klimts *Der Kuss* S. 48–56).

[durch] das Moment des Obsessiven und des Leids“⁸⁴⁵ als heroisch; Beethoven wirke, so das zeitgenössische Argument, mit seinen Schöpfungen als Erlöser für die Menschheit.⁸⁴⁶ Richard Wagners Anliegen, Beethovens Musik zu vermitteln, spricht aus dem obig zitierten Text.⁸⁴⁷ Wie im Zusammenhang der Künstlerelbstbildnisse erörtert, fungierten sowohl Richard Wagner wie Friedrich Nietzsche als ‚Überväter‘ des Kults um den heroischen Künstler – und dies jeweils in einer Doppelfunktion vermittelt der Betonung des Künstlers als Held und Erlöser in ihrem Werk sowie vermittelt ihrer historischen Person. Darüber hinaus bestand zwischen Wagner und Nietzsche ein Geflecht wechselseitiger Bezüge, das auch die Auseinandersetzung mit Schopenhauers Philosophie einschließt. Schopenhauers kunsttheoretische Setzungen in *Die Welt als Wille und Vorstellung* räumen wiederum der Musik eine Sonderstellung unter den Künsten ein. Auf dieser basiert ihre besondere Relevanz für das menschliche Dasein, die sich verkürzt gesprochen dem metaphysischen Status der Musik als konkreter Emanation des Willens und damit der Ideen verdankt.⁸⁴⁸ Daran anknüpfend argumentierten Wagner und Nietzsche für die geistige Sonderstellung des Künstlers, aus der sich sowohl dessen kämpferischer Habitus als auch gesellschaftlicher Auftrag ableiten. Eine exemplarische Leitfigur solchen Zuschnitts verortet Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) allerdings in der Vergangenheit statt in seiner Gegenwart. In der „Hoffnung für eine Erneuerung und Läuterung des deutschen Geistes durch den Feuerzauber der Musik“⁸⁴⁹ erscheint ihm die Assoziation folgender Figuren aussichtsreich:

*Da möchte sich ein trostlos Vereinsamer kein besseres Symbol wählen können, als den Ritter mit Tod und Teufel, wie ihn uns Dürer gezeichnet hat, den geharnischten Ritter mit dem erzenen, harten Blicke, der seinen Schreckensweg, unbeirrt durch seine grausen Gefährten, und doch hoffnungslos, allein mit Ross und Hund zu nehmen weiss [sic]. Ein solcher Ritter war unser Schopenhauer: ihm fehlte jede Hoffnung, aber er wollte die Wahrheit. Es giebt [sic] nicht Seinesgleichen.*⁸⁵⁰

Nietzsche nimmt die Verknüpfung einer in den bildenden Künsten entworfenen Figur, deren Wirkmacht aber nicht kunstimmanent blieb, mit der historischen Figur Schopenhauer vor: In der Überlagerung beider entsteht eine diskursiv etablierte männliche Leitfigur, die ‚Doppelfigur Dürer-Ritter Schopenhauer‘ (eine Art Kunstphilosophen-Ritter), auf

⁸⁴⁵ Vgl. Bussmann 1993, S. 529–530.

⁸⁴⁶ Zur zeitgenössischen Deutung der Beethoven-Skulptur und der historischen Person vgl.: Bisanz-Prakken 1977, S. 16–17; vgl. auch: Gottdang 2004, S. 216, 339–340.

⁸⁴⁷ Ein späterer Text Wagners setzt sich nochmals ausführlich mit Beethoven auseinander, vgl. Richard Wagner, Beethoven (1870), in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 Bde., Bd. 9, Leipzig 1873, S. 75–151.

⁸⁴⁸ Vgl. Eschenburg 1995, S. 23–27.

⁸⁴⁹ Nietzsche 1999, S. 131 (§ 20).

⁸⁵⁰ Nietzsche 1999, S. 131 (§ 20). Vgl. Stegmaier 2011, S. 27, 94; Hiles 1998, S. 175–176 (Anm. 38); sowie mit offener Assoziation zwischen Dürers Stich und Klimts „wohlgerüstetem Starke“: Strobl 1980, S. 222.

die sich Klimts Friesentwurf unter Einbindung der Musik bezog. Diese in zeitgenössischen mentalen Mustern verankerte Ahnenreihe wird auch auf Darstellungsebene konstruiert: In Dürers Stich *Ritter, Tod und Teufel* sowie in einer in Wien verwahrten Dürer-Zeichnung, *Der Reiter*, die in engem motivischem Bezug zum Stich steht, werden sowohl ein Harnisch als auch eine Schaller dargestellt, die den genannten Objekten aus der Wiener Leibbrüstkammer als Typus und in zahlreichen Details entsprechen.⁸⁵¹ Klimts Wahl des gotischen Harnischs ist als intentionale Bezugnahme auf die Figur des Dürer-Stichs, die im Bildgedächtnis um 1900 große Präsenz besaß, und auf deren charakteristische Ausstattung zu verstehen, anstatt einen nicht näher bestimmten Ritters ins Bild zu setzen. Durch die motivische Verbindung wird die Vorstellung des heroischen und unbeugsamen, aber isolierten Streiters schlechthin aufgerufen und auf den Künstlerhelden des *Beethoven-Frieses* übertragen.⁸⁵²

Zu den zeitgenössischen Heroen, die im *Wohlgerüsteten Starken* erkannt wurden, sind neben Klinger⁸⁵³ auch Gustav Mahler (1860–1911) und Klimt selbst zu rechnen: Mahler, der sich an Beethoven wie Wagner orientierte und als Vermittler für deren Schaffen in die *Secession* fungierte, war als Wiener Hofoperndirektor (1897–1907) und Dirigent renommiert, doch als moderner Komponist heftiger Kritik ausgesetzt.⁸⁵⁴ Die Klimt zugeschriebene Heroik steht für die Kämpfe, die die Avantgarde der bildenden Künste auszufechten antrat: Das künstlerische Programm der neu gegründeten *Secession* wurde in öffentlichen Auseinandersetzungen diskutiert. Den Kampf des Künstlers markierten dabei nicht nur das Motto der *Secession* („Der Zeit ihre Kunst – der Kunst ihre Freiheit“), sondern auch mehrere Gemälde und Plakate Klimts für die *Secession*, die auf die antike mythologische Kampfthematik rekurrierten.⁸⁵⁵ Klimts Fakultätsbilder *Philosophie*, *Medizin* (jeweils 1900–1907) und *Jurisprudenz* (1903–1907) führten ebenfalls zu einer erbitterten Kontroverse, die im Rückzug Klimts aus dem prestigeträchtigen Auftrag durch den österreichischen Staat mündete. Aus dieser Situation mangelnder Akzeptanz seines Werks resultierte, so die Klimt-Forschung, die Identifikation Klimts mit dem *Wohlgerüsteten Starken* des Beethoven-Frieses und seinem Kampf um das Streben nach Glück und

⁸⁵¹ Eine vergleichbare Schaller mit dem charakteristischen Rautenmuster findet sich in einer Dürer-Zeichnung: Albrecht Dürer: *Der Reiter*, 1498, aquarellierte Federzeichnung, 40,8 x 32,4 cm, Graphische Sammlung Albertina Wien.

Für den genauen Vergleich des Harnischs sowie der Schaller vgl. Müller 2002 a, S. 94–96; Thomas et al. 1976, S. 98.

⁸⁵² Bereits Franz Kugler assoziierte in einer früheren Deutung die „Kraft männlichen Willens“ mit dem Dürer-Stich, so dass die Identifikation mit der exemplarischen männlichen Tugend in der Schopenhauer-Deutung Nietzsches (und Klimts Bezugnahme auf diese) der bekannten Dürer-Auslegung folgt.

⁸⁵³ Vgl. Bisanz-Prakken 1977, S. 16–17.

⁸⁵⁴ Ein späterer Beitrag Klimts zu einer Mahler-Festschrift verwendet darüber hinaus die Gestalt des Ritters aus dem Beethoven-Fries. Vgl. Bisanz-Prakken 1977, S. 38–39; sowie: Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, München 32011, S. 424–425, zum Verhältnis zwischen Mahler und der *Secession* S. 429–437.

⁸⁵⁵ Zur ausführlichen Schilderung vgl. Bisanz-Prakken 1977, S. 34–35.

Erfüllung durch die Kunst.⁸⁵⁶ Timothy W. Hiles betont dabei Klimts Vertrautheit mit Nietzsches Philosophie bereits vor dem Eklat um die Fakultätsbilder. Angesichts der Angriffe auf seine künstlerische Position und seine Person versteht sich die Aneignung des kämpferischen Gestus in der Ritterfigur als forcierte Selbstbehauptung im öffentlichkeitswirksamen und programmatischen Ausstellungskontext.⁸⁵⁷

In der Gestalt des *Wohlgerüsteten Starken* mit ihren parallel bestehenden Identifikationsmöglichkeiten tritt gleichermaßen eine imaginäre Heldenversammlung aus Vergangenheit und Gegenwart auf. Ihr kämpferischer Grundtenor stimmt mit dem zahlloser zeitgenössischer Darstellungen Gerüsteter und Geharnischter überein; wie die Künstler, die sich selbst als Geharnischte präsentieren, nutzt auch Klimt für sein inhaltliches Anliegen die Welle der Beliebtheit, die den Rittermotiven enormen Aufschwung verleiht. Als goldener Ritter zählt der *Wohlgerüstete Starke* allerdings unter die Ausnahmen: Sowohl als reales Artefakt wie in der bildlichen Darstellung sind die golden glänzenden Harnische weit weniger verbreitet als die konventionellen eisernen. Wie kaum anders zu erwarten, dienten vergoldete oder mit Gold dekorierte Harnische ursprünglich der höchsten Form höfischer und militärischer Repräsentation und weniger dem tatsächlichen Kampfeinsatz in der Auseinandersetzung auf dem Schlachtfeld. Auch stammen die goldgeschmückten Harnische überwiegend aus dem 16. Jahrhundert und damit aus einer Phase, in der sich die Funktion der Rüstung mehr und mehr auf den höfisch-zeremoniellen Repräsentationskontext verlagerte. Der Einsatz des Materials Gold erhöhte den materiellen Aufwand für die ohnehin elaborierte und kostspielige eiserne Ausstattung aufs Neue. Mit Vergoldungs-, Tauschierungs-, Einlege- und Ätzmalereitechniken wurde ein umfangreiches Spektrum kunsthandwerklicher Metallverarbeitung genutzt, Goldschmiedekunst und Plattnerkunst ergänzten sich. Parallel zum materiellen und kunsthandwerklichen Aufwand steigert die Verarbeitung von Gold im Harnisch den Status der Rüstung und ihrer Träger, indem sich die ideelle Aufladung des edelsten aller Materialien mit der Rüstung auf deren Träger ausdehnt. Die Wirkung des Harnischs wurde zum größten materiellen, ideellen und ästhetischen Spektakel gesteigert.⁸⁵⁸ So präsentierten sich Erzherzog

⁸⁵⁶ Vgl. Bisanz-Prakken 1977, S. 35; Hiles 1998.

⁸⁵⁷ Vgl. Hiles 1998, S. 175–176.

⁸⁵⁸ Als Beispiel „goldener“ Harnische lässt sich aus dem Bestand der Wiener Leibrüstkammer der Prunkharnisch Heinrichs III. König von Frankreich anführen (Frankreich, um 1570, Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien, Inv.Nr. A 1697), dessen Oberfläche mit einer getriebenen Dekoration und ganzflächigen Vergoldung versehen wurde. Häufiger als die vollständige Vergoldung ist jedoch die Verzierung der Harnische mit streifen- oder bänderförmigen Golddekoren. Auch die antikisierende Harnischmode, die im 16. Jahrhundert insbesondere durch die Mailänder Plattner um Filippo Negroli vertreten wurde, steht mit dem vermehrten bis überbordenden Einsatz von Gold in der Harnischmode in Zusammenhang. Zu Negroli, der Mailänder Plattnerkunst des 16. Jahrhunderts sowie Bildnissen, die Rüstungen in Mailänder Art zeigen, vgl. Ausst.-Kat. New York 1998 a; für ein weiteres Beispiel umfangreicher Vergoldungen vgl. Kat.-Nr. 51: Sturmhaube und Rundschild für Erzherzog Ferdinand II. von Tirol, zugeschrieben Caremolo Modrone, Mantua um

Ferdinand I. (ab 1556 Kaiser des Heiligen Römischen Reichs) und seine drei Söhne 1555 anlässlich eines Turniers in Wien in spezifisch für diesen Anlass angefertigten Garnituren, deren Oberfläche jeweils vollständig vergoldet war⁸⁵⁹ und deren Effekt folgendermaßen beschrieben wird: „Clad head to toe in dazzling, golden metal, mounted on fierce stallions similarly armoured, the emperor and his three princes must have seemed more like gods than men, blazing with an almost divine radiance.“⁸⁶⁰ Ein weiteres Beispiel für die Auszeichnung durch den goldenen Harnisch bildet eine Gruppe von sieben Fußturnierharnischen, die 1612 als Geschenk von Kurfürstin Magdalena Sibylla für den sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. angefertigt wurden.⁸⁶¹ Dieser trug seinen Harnisch während des Fußturniers anlässlich einer kurfürstlichen Taufe 1613. Lediglich der für den Fürsten bestimmte Harnisch wurde vollständig vergoldet. So garantierte er dem Herrscher im Auftritt mit seinem Gefolge eine nicht zu übertreffende, materiell und visuell ausgewiesene Sonderstellung.

Die semantische Aufladung des eisernen Glanzes zeigt sich in Künstlerselbstbildnissen im Harnisch und in den Darstellungen glänzend und schimmernd gerüsteter Tugendhelden. Die Bildidee dieser Darstellungen, die visuelle Auszeichnung und Aufwertung einer (historischen) Figur durch ihre Repräsentation im schimmernden Eisengewand, wird fraglos auch in Klimts goldenem Rüstungsträger aufgegriffen. Dass die Wertzuweisung durch den Glanz polierten Eisens in der Darstellung goldener Rüstungsträger durchaus noch gesteigert werden kann, nutzen beispielsweise die Darstellungen des Hl. Georg von Jean-Auguste-Dominique Ingres (ABB. 53), Dante Gabriel Rossetti (ABB. 100) und Franz Pfors⁸⁶², die den christlichen Ritter zum Ausweis seines besonderen Status' in goldene Harnische kleiden. Aus dem direkten Umfeld Klimts lässt sich die golden geharnischte Figur der *Nordischen Gothik*⁸⁶³ anführen, die Franz Matsch für die Zwickel- und Interkolumnienbilder des Treppenhauses des Kunsthistorischen Museums Wien entwarf, wobei er diesen Auftrag gemeinsam mit Gustav und Ernst Klimt ausführte. Einen Sonderfall der Georgsikonographie stellt das Selbstbildnis Hans von Marées' als Hl. Georg im

1540/50, Stahl, Gold, Silber, Messing und Leder, Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien, (Inv. Nr. A 1348, A 1348 A), S. 263–266.

⁸⁵⁹ Aus der Garnitur des Erzherzogs ist nur der Helm der Wallace Collection erhalten: Geschlossener Visierhelm für das Turnier für Erzherzog Ferdinand I, vermutlich Conrad Richter, Augsburg 1555, Wallace Collection, London. Vgl. Capwell 2011, S. 126–129.

⁸⁶⁰ Capwell 2011, S. 126.

⁸⁶¹ Fußturnierharnisch für Kurfürst Johann Georg I., vermutlich Christian Müller, Dresden, um 1612, ganzflächige Vergoldung und Ätzmalerei, Rüstkammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. M 70. Vgl. Bäumel 2004, S. 91–92 (Abb. S. 92: Fusharnisch der Gruppe, nicht vergoldet); sowie: Johannes Schöbel, *Prunkwaffen. Waffen und Rüstungen aus dem Historischen Museum Dresden*, Leipzig³1981, Kat.-Nr. 38, S. 35. Dank für zahlreiche ausführliche Auskünfte richtet sich an Holger Schuckelt, Oberkonservator der Rüstkammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Zu Fragen der Ästhetik des goldenen Rüstungskörpers liegen bislang keine gesonderten Forschungen vor.

⁸⁶² Franz Pfors: Ritter Georg, 1809/1810, Öl auf Holz, Städel Museum, Frankfurt, SG 419, Abb. in Helmut Börsch-Supan, *Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées*, München 1988, S. 218, Abb. 39.

⁸⁶³ Franz von Matsch: Nordische Gothik des späten Mittelalters, Interkolumnium und Zwickelbilder in der linken Ecke an der Südseite des Stiegenhauses, Öl auf Leinwand, 1890/1, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie.

Gemälde *Der Drachentöter* (ABB. 19) dar, in dem goldene Reflexe des Harnischs den absoluten Geltungsanspruch des Porträtierten versinnbildlichen. Inwieweit diese goldenen Harnische eine Entsprechung in historischen Artefakten finden, wäre gesondert zu untersuchen: Für Ingres' in einem Prunk- oder Kostümharnisch *all' antica* gerüsteten Hl. Georg ließen sich womöglich konkrete Vorbilder aufweisen (in Harnischen des 16. Jahrhunderts, wenn auch nicht unbedingt mit solch großflächiger Vergoldung), die gotisierenden Harnische bei Rossetti, Dicksee und Matsch verdanken ihre Vergoldung wohl eher der künstlerischen Phantasie. Es zeichnet sich ab, dass die Rüstungsdarstellungen des 19. Jahrhunderts und um 1900 relativ frei mit dem Einsatz von Gold umgehen: Die Repräsentation goldener Rüstungen orientiert sich weniger an Prinzipien historischer Korrektheit, sondern vielmehr an der Semantik des Materials. Über den goldenen Rüstungskörper wird seinem Träger die größtmögliche Auszeichnung zuteil, der nicht weiter zu übertreffende Status des Materials und der des golden Gerüsteten überlagern sich in wechselseitiger Begründung und Beglaubigung. Übertragen auf den Harnisch, markiert das Gold eine materiale Schnittstelle sakraler und profaner Zuordnungen. Auch dem *Wohlgerüsteten Starken* kommt im Friesprogramm eine ähnliche Rolle zu: Die Figur des Ritters fungiert als sublimierter Vermittler zwischen den Menschen und dem „idealen Reich“ und repräsentiert eine Zwischenposition im Kontext der Etablierung dieses „idealen Reiches“ durch die Kunst. Doch geht die Funktion des goldenen Harnischs des *Wohlgerüsteten Starken* darüber hinaus: Die schimmernd-ungreifbare Erscheinung des strahlenden Künstlerritters lässt sich ebenso als Zeichen einer Ästhetik verstehen, die sich an der Immaterialität der Musik orientiert.

Auf Darstellungsebene tritt der goldene Ritter in Klimts Œuvre ein weiteres Mal in zeitlicher, inhaltlicher und formaler Nähe zum Ritter des *Beethoven-Frieses* in Erscheinung: Mit dem Tafelbild *Der goldene Ritter* (ABB. 101)⁸⁶⁴ löste Klimt eine Figur des Frieses aus dem Zusammenhang und machte diese zum eigenständigen Bildthema. Aber auch ohne die weiteren Motive des Frieses, die durch den Einsatz des Goldes betont und in eine formale Verbindung zum Ritter gestellt wurden, beließ Klimt dem Geharnischten im Gemälde seine besondere Auszeichnung durch das goldene Gewand. Dies legt nahe, dass die Wahl des Goldes für die Figur nicht alleine in ihrem Auftreten im architekturgebundenen Fries und in der Raumausstattung begründet ist. Innerhalb wie außerhalb des

⁸⁶⁴ Die umfangreiche Forschung zu Klimts Œuvre bleibt für einige Werke genaue Angaben zur Art des Gold-Einsatzes weitgehend schuldig, im Falle der Technik dieses Gemäldes spricht das Werkverzeichnis Alfred Weidingers nur von „Öl auf Leinwand“ (vgl. Weidinger 2007 a, S. 277, Kat.-Nr. 165), während Tobias Natter die genannten Angaben verzeichnet (vgl. Ausst.-Kat. Liverpool 2008, S. 167, Kat.-Nr. 144). Die undifferenzierte Behandlung des Einsatzes weiterer Materialien in Klimts Tafelbildern erschwert deren ästhetische Beurteilung erheblich, wenn sie nicht im Original betrachtet werden können.

Frieszusammenhangs ist der Einsatz des Goldes nicht nur als formale Qualität, sondern auch als in der Semantik und Ästhetik des Materials begründete Wahl zu verstehen.

Der goldene Ritter wurde erstmals während der XVIII. Ausstellung der *Secession* 1903/1904 gezeigt und mit dem Nebentitel *Das Leben ein Kampf* belegt⁸⁶⁵, der die inhaltliche Nähe zum Fries hervorhebt und die Thematik des Lebenskampfes explizit ausdrückt. Die Anlehnung an Dürers *Ritter, Tod und Teufel*-Meisterstich wird verstärkt durch das gegenüber dem Fries abweichende Reitermotiv: Die gesamte quadratische Bildfläche ausfüllend, reitet *Der goldene Ritter* auf einem mächtigen Rappen, über einen schmalen goldenen Weg oder Steg auf eine sich in die Bildfläche schiebende, ebenfalls goldene Schlange zu, gleichsam ein Überrest der drohenden Gefahren des Dürer-Stichs und des Beethoven-Frieses.⁸⁶⁶ In seiner gesamten Anmutung, aber auch in vielen Details ähnelt *Der goldene Ritter* dem *Wohlgerüsteten Starken*: Zunächst erinnert die absolut aufrechte, statuarische Haltung des Geharnischten mit den durchgestreckten Beinen nicht nur an den Dürerschen Reiter, sondern ebenso an die am Boden stehende, leicht zurückgeneigte Figur des Frieses. Die von bunten Rauten überzogene Schaller trägt der Ritter nun auf dem Kopf (beschnitten durch den Bildrand) und verdeckt damit sein Antlitz, die goldene Lanze führt er – dem Schwert im Fries vergleichbar – senkrecht neben sich, das Beinzeug einschließlich der spitzen Schuhe stimmt mit dem des Frieses überein. Alleine die den Oberkörper bedeckenden Harnischteile und das Armzeug samt Handschuhen, glatt und ohne Binnengliederung durch Grate, weichen von der Darstellung des Frieses ab und werden dem Vorbild eines anderen Harnischs zugeordnet.⁸⁶⁷ Die Gestaltung des Harnischs beschränkt sich auf die wenigen Binnenkonturen und kommt ohne plastische Elemente aus. Die einzelnen großflächigen Segmente des Brustpanzers und Armzeugs heben sich dabei in klarem Kontrast vom flirrenden Hintergrund ab, der, pointilistisch anmutend, aus einem dichten Gewebe grüner und schwarzer Tupfen auf durchscheinendem goldenem Grund besteht. Der goldene Geharnischte und der mächtige schwarze Pferdekörper, der nur durch die strukturierte Oberfläche von Mähne und Schweif aufgelockert wird, stehen als flächig aufgefasste Einheit dem ebenso zweidimensional anmutenden Hintergrund von Pfad, Blumenwiese und Blätterwand gegenüber. In Figur und Grund werden somit zwei unterschiedliche Darstellungsprinzipien eingesetzt, die sich aber in ihrem Verzicht auf die konventionelle Evokation eines Tiefenraums ähneln.

⁸⁶⁵ Vgl. Strobl 1984, S. 109.

⁸⁶⁶ Vgl. zum motivischen Vergleich Strobl 1984, S. 106.

⁸⁶⁷ "The helmet, pauldrons, vambraces and tassets derive from the armour of Roberto da San Severino, made in Milan circa 1480; the breastplate is that of Emperor Maximilian I by Lorenz Helmschmied, Augsburg circa 1480–85; and the legs are from another suit by Lorenz Helmschmied, made for Archduke Siegismund circa 1485. The stirrups, spurs and bridle have been painted in Gothic style, but the dagger, lance and saddle were freely invented by the artist." Strobl 1984, S. 109.

Im Vergleich mit den bereits genannten Georgsdarstellungen zeichnet die goldenen Ritter Klimts der Einsatz echten Goldes aus.⁸⁶⁸ Ingres und Rossetti stellen die Repräsentation von Gold in den Medien Ölmalerei und Aquarell her. Eine Zwischenposition in Bezug auf die Paradigmen der Darstellung nimmt Rossettis *The Wedding of St George and the Princess of Sabra* (ABB. 100) ein: Wenn auch nicht im Einsatz seiner künstlerischen Mittel, so lehnt sich das Aquarell doch dem Programm der Präraffaeliten entsprechend an die Ästhetik der italienischen Malerei des Spätmittelalters und der Frührenaissance an. In dieser war der Einsatz des Goldes als Material noch nicht durch den Bewertungswandel mimetischer Darstellungsprinzipien verabschiedet worden.⁸⁶⁹ Franz Pfaff, als Nazarener in ähnlicher Weise dem Rekurs auf die frühen italienischen Bildkünste verpflichtet, verwandte für die Rüstung seines *Ritter Georg* Goldbronze, was als Rückgriff auf ‚archaische‘, d. h. mittelalterliche Bildmittel verstanden werden kann.⁸⁷⁰ Auch Klimts Ritter mit den vergoldeten Oberflächen sind tatsächlich hauchdünn mit Gold belegt, was eine spezifische ästhetische Wirkung erzeugt: Zum einen suggeriert die Vergoldung die Verwendung weitaus massiveren Materials als der nur Bruchteile von Millimetern dünnen Goldfolien.⁸⁷¹ Zum anderen löst sich die vergoldete Oberfläche im Glanz der Lichtreflexion auf, der von keinem anderen (Mal-)Material in vergleichbarer Weise erzeugt werden kann: „Aufgrund der extrem hohen Dichte kann das Licht nicht eindringen, sondern wird an der Oberfläche als Reflex zurückgestrahlt. [...] diese Reflexion [übertrifft] die Farbe des Goldes an Helligkeit und [kann] als eigenes Licht aufgefasst werden.“⁸⁷² Neben der Konnotation des Goldglanzes mit dem Göttlichen und der *color coelestis*⁸⁷³ – im Beethoven-Fries den beiden Vermittlerfiguren des Gerüsteten und der *Poesie* wie dem Reich der Künste zugeordnet⁸⁷⁴ – lassen sich Charakteristika der ästhetischen Wirkung des Goldglanzes anführen, die in den Bildkünsten des 20. Jahrhunderts aufgegriffen wurden: Einerseits die räumliche Wirkung des Goldgrundes, die weniger als Ausdehnung „in die unendliche Tiefe“ (Alois Riegl) denn als Manifestation des konkreten „Materiecharakters“

⁸⁶⁸ „Die anschließenden extensiven Vergoldungen sind in der üblichen Weise mit „Mixture“ (Anlegeöl) auf einer in Poliment-Rot gefärbten Grundierung (wohl aus Schellack) ausgeführt. [...] Diese Goldauflagen sind durch farbige Lasuren, teilweise sogar durch dünn aufgetragene *pastiglia* (Rüstung) [...] differenziert.“ Hammer 2011, S. 143.

⁸⁶⁹ Vgl. zum ästhetischen Paradigmenwechsel der Malerei der Frühen Neuzeit und Leon Battista Albertis Forderungen nach der materialmimetischen Repräsentation des Goldes anstelle seines tatsächlichen Einsatzes im Gemälde, insbesondere als Goldgrund Wenderholm 2006, S. 107.

⁸⁷⁰ Vgl. zu Philipp Otto Runge als Vertreter eines ähnlichen Rückbezugs auf seine seit Langem ‚überwundene‘ Darstellungstradition Wenderholm 2006, S. 111–112.

⁸⁷¹ Vgl. zur Technik und Wirkung der Blattvergoldung Rainer Wendler, Die Verwendung von Blattgold in der Tafelmalerei, in: Stefan Weppelmann (Hg.), *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Tafelmalerei*, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie Berlin, Berlin 2005, S. 114–117.

⁸⁷² Schloen 2010, S. 96.

⁸⁷³ Vgl. zur auf die mittelalterlichen Materialhierarchien zurückgehende Konnotation des Goldes und seines Glanzes: Reudenbach 2002, S. 1–12, S. 6.

⁸⁷⁴ Ausgenommen von der positiven Besetzung sind die Figur der *Unmäßigkeit* und die Gorgonen, in denen die (sparsamere) Verwendung des Goldes ihre schillernd-gefährliche Verführungskraft andeutet.

zu verstehen ist,⁸⁷⁵ und andererseits der Farbraum. Dieses Phänomen wurde insbesondere in der monochromen Malerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, beispielsweise in Arbeiten von Mark Rothko, Barnett Newman, Robert Rauschenberg und Yves Klein untersucht, wobei die beiden letzteren auch mit Blattgold belegte Leinwände anfertigten.⁸⁷⁶ Angesprochen ist damit eine Raumerscheinung, die nicht konstruktiv-mathematisch erzeugt wird, sondern die von der visuellen Wahrnehmung des Bildmaterials (Farbpigment, Gold) ausgeht und von der Bildfläche in den Betrachtterraum ausgreift. Wenngleich die spezifische raumhaltige Qualität des Goldes, die durch seine Reflexion erzeugt wird, an Bildgrund oder -fläche beobachtet und untersucht wurde, lässt sich diese Wirkung im Falle der *Gerüsteten* auf deren großflächige goldene Harnische im Kontext der betont flächigen Gestaltung übertragen: Der Oberfläche der Harnische kommt durch den Glanz ihres Goldes die visuelle Suggestion einer ungreifbaren, aber vor die Bild- bzw. Friesfläche hervortretenden Gestalt zu, deren konkrete stoffliche Oberfläche sich im immateriellen Goldglanz aufzulösen scheint. Die Formgebung des Harnischs, insbesondere des *Wohlgerüsteten Starken*, trägt weiter zu diesem Eindruck bei: Schließlich lehnt sich dieser eng an einen spätgotischen Harnisch an, der, von ein- und ausschwingenden Linien und Graten überzogen, die Form des männlichen Körpers zu einer idealen, schlanken, aufstrebenden und ‚schwerelosen‘ Gestalt fügt.⁸⁷⁷ Das Zusammenspiel der glänzenden Oberfläche des Goldes sowie der Körperform und ihrer Binnenkonturen erzeugt den Eindruck eines Körpers, der jede stoffliche Qualität und plastische Ausdehnung zugunsten seiner im goldenen Strahlen entmaterialisierten Erscheinung abgelegt hat. Diese Darstellung der Rüstung erzeugt darin eine besondere Spannung, indem sie gleichzeitig das kostbarste Material und dessen Überführung in ein ungreifbares Lichtphänomen suggeriert. Wie erläutert vorfolgen die Gemälde des Perseus-Zyklus’ Edward Burne-Jones’ die umgekehrte Strategie: den Verzicht auf glänzende Körperoberflächen zugunsten einer haptisch herausfordernden Oberflächenwirkung der Rüstung.

Auch im berühmten goldenen *Bildnis der Adele Bloch-Bauer I* (ABB. 102) wird der Körper ob der Pracht der goldenen Hüllen buchstäblich eingeebnet und geht in Ornament und abstrahierender Gestaltung auf: Wie den Ritter des Frieses kennzeichnet auch die

⁸⁷⁵ Vgl. Wenderholm 2006, S. 103; sowie: Ellen J. Beer, Marginalien zum Thema Goldgrund, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, 3, 1983, S. 271–286, bes. S. 273.

⁸⁷⁶ Beispielhaft zu Yves Kleins *Monogolds* sowie Robert Rauschenbergs *Untitled (Gold Painting)*: Schloen 2010, S. 77–84, 165–172; sowie: Wenderholm 2006, S. 100: „Kleins mehrere Werke umfassende Werkgruppe der *Monogold* kann für die Kunst des 20. Jahrhunderts als Höhe- und Endpunkt der Beschäftigung mit den Valeurs von Blattgold gelten. In ihnen gibt der Künstler dem undefinierten Raum des Goldgrundes einen Ort, an dem dieser sich nicht als Hintergrund, sondern in seiner Immaterialität selbst artikuliert, indem er die Bildmaterie transzendiert. [...] Bei Yves Klein wird der Goldgrund zum eigentlichen, zum alleinigen Akteur des Bildes, wenn die Materie des Goldes sich in der Wahrnehmung und der sinnlichen Erfahrung des Betrachters immaterialisiert.“

⁸⁷⁷ Um diesen Eindruck zu verstärken, hatte bereits der Wiener Küriss (ABB. 80) die Konturen der Harnischteile durch filigrane vergoldete Auflagen betont und so ihre ‚aufstrebende‘ Wirkung befördert. Dieser aufstrebend-schwerelose Körpereindruck wird besonders deutlich im Kontrast zu anderen, späteren Harnischtypen, die die körperliche Wucht und Schwere durch die Veränderung ihrer Proportionen betonen.

Porträtierte der Bruch zwischen der Darstellung ihres feinen Inkarnats von Gesicht, Hals und Dekolleté und dem Härte evozierenden Überzug mit einem weit ausgreifenden goldenen Gewand, das sich aus unzähligen ornamentalen Segmenten zusammensetzt. Im schimmernden „gorgonenhaften Körperpanzer“, dessen Augenmotiv den „Körperkern“ der weiblichen Figur ausweist und zugleich den Blick im ornamentalen Muster apotropäisch zurückwirft,⁸⁷⁸ erscheint die Figur visuell überaus reizvoll. Zugleich überführt diese Darstellung den Körper in eine plane Fläche. Während die Ornamentalisierung des weiblichen Körpers kaum mehr an ein Gewand erinnert, ist der Einsatz der goldenen Oberflächen des Rüstungskörpers im *Wohlgerüsteten Starken* direkt an das Motiv der Rüstung gebunden. Beide Figuren jedoch teilen die über das Gold hergestellte ästhetische Aufwertung, mit der zugleich der Anschein einhergeht, ihr organisch-leibhaftiges Leben werde in der planen Panzerung ersetzt durch das überirdische Strahlen. Nicht umsonst wenden sich die schwachen Menschen im Fries an den Ritter, der dank seiner den profanen Körper übertreffenden Erscheinung einer anderen Sphäre zugeordnet wird. Die Immaterialität evozierende Glanzwirkung verbindet in der Reflexion Attraktion, Ungreifbarkeit und Abwehr. Anstelle der Darstellung leibhaftiger Körper treten die anorganisch anmutenden Figuren, die als weibliche Version bereits in der Kunst und Literatur des *fin de siècle* gerade in ihrer lebensfeindlichen Künstlichkeit beunruhigt hatten. Mit dem *Wohlgerüsteten Starken* ist im Kontext des Frieses aber weniger das Problem der Überwindung des (männlichen) Körpers angesprochen, die in der Konfrontation der Geschlechter so brisant erschien und die Verteidigung durch die eiserne Einkleidung motivierte, als vielmehr der Zusammenhang von Immaterialität und Musik, der im *Beethoven-Fries* und seinem Erlösungsziel in einem „idealen Reich“ besonders sinnfällig erscheint.

Der Vergleichstopos von Musik und bildender Kunst, insbesondere der Relation von Tönen und Farben, erlebte seine erste Konjunktur bereits in den Ästhetikdebatten des 18. Jahrhunderts.⁸⁷⁹ Der idealistischen Ästhetik im Konzept der Überwindung des Materials folgend, begründete sich die Vorbildlichkeit der Musik verkürzt gesprochen in ihrer Eigenschaft, nicht nur als ephemere Zeitkunst, sondern auch ohne die ‚Umwege‘ literarischer Inhalte (des Gegenstands) alleine durch den Einsatz der künstlerischen Mittel Wirkung zu erzielen. Je immaterieller demnach die Bildmittel (was den Vorzug der zweidimensionalen Bildkünste gegenüber der dreidimensionalen Skulptur begründet) und je überzeugender die Überwindung dieser Mittel, desto größer die Eignung einer Darstellung zur immateriellen musikgleichen Wirkung: unmittelbar, sinnlich und begriffslos,

⁸⁷⁸ Wagner 1994, S. 212.

⁸⁷⁹ Ausführlich zum Verhältnis des Musikalischen zu den bildenden Künsten: Schawelka 1993 a; sowie mit neuen Akzentsetzungen und Bewertungen: Gott dang 2004; außerdem grundlegend: Karin von Maur (Hg.), Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, korrigierte Ausgabe, München 1996.

jedem bloßen Nachahmungsverdacht enthoben. Die Auseinandersetzung mit dem Ideal der Musik wurde durch das gesamte 19. Jahrhundert verfolgt, die Rede vom Musikalischen allerdings teilweise zum trivialen Gemeinplatz der Diskurse um die ästhetische Wirkung verallgemeinert. Der Zusammenhang zwischen dem Ideal des Musikalischen und der Abstraktion wurde in der kunsthistorischen Forschung mehrfach thematisiert. Wie Andrea Gott dang hervorhebt, erhielt die Auseinandersetzung mit der Musik als künstlerischem Leitmedium im frühen 20. Jahrhundert neue Attraktivität für die bildenden Künste, indem theoretische und ästhetische Neuerungen in der Musik (vertreten insbesondere durch das Werk Arnold Schönbergs) die Avantgarde der bildenden Künste anregten.⁸⁸⁰

Über die allgemeine Geläufigkeit des Topos hinaus kann um 1900 für Klimt das Musikalische als künstlerische Leitidee durch verschiedene Faktoren Relevanz erhalten haben, die an dieser Stelle nur schlagwortartig angeführt werden können: So lässt sich auf den Austausch mit dem belgischen Symbolisten Fernand Khnopff verweisen, dessen Werk wiederholt auf musikkaffine Themen rekurrierte, das unter der Wirkungskategorie des Musikalischen rezipiert und in der Wiener *Secession* mehrfach gezeigt wurde.⁸⁸¹ Daneben spielt womöglich die intensiv geführte Diskussion um das Ornament, das über seine Abstraktheit, Rhythmisierung und Wiederholbarkeit Parallelen zur musikalischen Form aufweist,⁸⁸² eine Rolle für Klimts Vertrautheit mit den Begriffen des Musikalischen und seiner Immaterialität. Darüber hinaus hat Diane V. Silverthorne in der Diskussion der Ausgabe der *Secessions*-Zeitschrift *Ver Sacrum*, die vollständig den Liedern zeitgenössischer Komponisten gewidmet ist, auf die Gestaltung hingewiesen, die sich ganz auf den Druck in Silber und Schwarz konzentriert und damit der Vorliebe der Secession für „gold and silver finishes“ entspreche.⁸⁸³ Sie verweist zwar auf die zeitnahe Entstehung des Lieder-Heftes (1901) und des *Beethoven-Frieses*, in dem ebenfalls „precious finishes“ genutzt würden, zieht aber über den Verweis auf die gemeinsame Thematisierung der Musik keine weiteren Vergleiche oder Schlüsse. Zuletzt sei daran erinnert, dass auch die Wagnersche Gesamtkunstwerksidee, an die die *Beethoven*-Ausstellung explizit anschließt, auf dem allumfassenden Wirkungsprinzip der Musik basiert.

Am Beispiel des *Beethoven-Frieses* führt Karl Schawelka neben der Flächigkeit diejenigen Charakteristika an, die der ästhetischen Wahrnehmung unter ‚musikalischen Vorzeichen‘ besonders zuträglich sind: „Das Interesse an den Materialeigenschaften, dass

⁸⁸⁰ Vgl. Gott dang 2004, S. 350–351.

⁸⁸¹ Vgl. Draguet 2011, S. 258–259. Beispielhaft zu nennen sind das Gemälde *En écoutant du Schumann* Fernand Khnopffs (1883, Öl auf Leinwand, 101,5 x 116,5 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel) und Klimts *Schubert am Klavier* (1899, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, zerstört) und *Die Musik* (1895, Öl auf Leinwand, 37 x 44,5 cm, Neue Pinakothek München).

⁸⁸² Vgl. Gott dang 2004, S. 358–359; Schawelka 1993 a, S. 157–158.

⁸⁸³ Vgl. Silverthorne 2011, S. 39–40.

rein stoffliche Werte wie Rauheit, Glätte, Glanz etc. zu Hauptträgern ästhetischer Wirkung gemacht werden, ist ebenfalls ein Mittel ‚musikalischer‘, das heißt antiliterarischer Malerei. Vor allem stark reflektierende Materialien können den Kult der Immaterialität befördern, wie ihn der ‚Klang der Formen‘ mit sich bringt.“⁸⁸⁴ In ähnlicher Weise beschreibt Georg Bussmann die *Beethoven*-Skulptur Klingers und beobachtet die Betonung der Flächigkeit und deren Auflösung im Glanz: „die Intensität der Präsenz [...] ist, obwohl [...] von einer Plastik erzeugt, eigentlich eine visuelle. Mehr als ein Volumen wird eine Vision, eine farbige Erscheinung im Raum erzeugt. Das hat zwar Höhe und Gewicht, aber keine Monumentalität, eher Eleganz und einen funkelnden, flirrenden Glanz.“⁸⁸⁵ Diese Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass innerhalb der *Beethoven*-Ausstellung die beiden Künstlerhelden, der *Wohlgerüstete Starke* und Beethoven, zwar in unterschiedlichen Gattungen präsentiert wurden. Doch die Figuren verbindet eine vergleichbare ästhetische Wirkung, die jeweils immaterielle Momente in der Darstellung der Protagonisten hervorhebt und damit den Bezug zur Musik als reinem künstlerischem Ausdruck herstellt.

Klimt verleiht dem Streiter für das ideale Reich von Kunst und Musik eine Erscheinung, die sich der Konnotation des Goldglanzes mit dem Sakral-Transzendenten und dem Immateriellen bedient: Ausgehend vom höchsten aller Materialien, dem konkreten Stoff Gold, und dem Objekt Rüstung, manifestiert sich im strahlenden *Wohlgerüsteten Starken* eine Vorschau auf die paradigmatische, als immateriell und musikalisch beschriebene Wirkmacht ‚reiner Kunst‘ und deren Erlösungsversprechen, die der Fries wie die gesamte *Beethoven*-Ausstellung zu propagieren und verwirklichen anstrebten – dass der *Wohlgerüstete Starke* als Protagonist das heroische Durchsetzungsvermögen wie die künstlerische Programmatik in seiner Figur vereint, erscheint umso eindringlicher durch die Rückbindung an konkrete historische Kunsthelden, sei es Klimt selbst, Mahler, Beethoven oder Schopenhauer. Als Träger dieser Doppelstrategie, die sich der Künstlerhelden-Ikonographie und der Ästhetik des immateriellen Glanzes bedient, fungiert das Motiv der Rüstung: Einerseits liefert es die kämpferisch-nobilitierende Heroenfigur, die sich auf die Aktualisierung des geharnischten Streiters in den zeitgenössischen philosophischen Diskursen beruft und diese für die Positionierung im künstlerischen Richtungsstreit einsetzt. Andererseits etabliert eine ästhetische Eigenschaft des Materials der Rüstung, der Glanz ihrer Oberflächen, die Vergleichsdimension mit der Wirkung der Musik als ästhetischer Leitgattung. Das *tertium comparationis* des entmaterialisierenden Glanzes kann, muss aber nicht zwingend durch die Auseinandersetzung mit vergoldeten Prunkrüstungen vermittelt sein; zu belegen ist diese nicht. In jedem Fall erlaubt die Semantik der goldenen Rüstung eine starke Setzung: Die Rüstung wird zum hybriden Vehikel,

⁸⁸⁴ Schawelka 1993 b, S. 572. Ausführlicher sind die Faktoren Stil, Farbe und Faktur und ihr Beitrag zur Wahrnehmung als musikalisch behandelt bei: Schawelka 1993 a, S. 153–193.

⁸⁸⁵ Bussmann 1993, S. 526.

das zwei an sich disparate ästhetische Diskurse, den Künstlerhelden-Topos und den Topos einer reinen, quasi-musikalischen Wirkung, in einer Figur verbindet. Im Verhältnis zur Argumentation für das Reinmalerische Trübners vertreten beide Künstler wohl avantgardistische Positionen, die beiderseits die ‚reine Kunst‘ in den Mittelpunkt stellen, und den flüchtigen Glanz der Rüstung als deren paradigmatisches Beispiel am (eigenen) Rüstungskörper ansiedeln. In der Art der Erzeugung dieses Glanzes – bei Klimt werden kunsthandwerkliche Verfahren, bei Trübner wird nur ‚reine‘ Malerei eingesetzt – beziehen beide weit differierende Positionen. In Klimts Version des strahlend reinen Künstlerritters erschliessen das Material und dessen entmaterialisierende Wirkung in einen aktuellen Zusammenhang ästhetischer Debatten und erheben den Träger der Rüstung zu einer quasi-religiösen Figur. Diese Erweiterung der Rüstungssemantik bietet zugleich die Erklärung, die den gotischen Ritter innerhalb des Figurenpersonals des Frieses – der weiblichen Allegorien, der mythologischen Figuren, der bloßen Menschen – weniger eklektisch oder willkürlich erscheinen lässt als vielmehr aufs Engste mit dem Fries- und Ausstellungsprogramm rund um Beethoven verbunden.

Abstraktion im Gold- und Marmorpanzer? Der Ritter des Materialmosaiks im Palais Stoclet

In der Auseinandersetzung mit der Herstellung künstlicher Körperhüllen und ästhetischer Panzerungen beschreibt Joris-Karl Huysmans' 1884 erschienener Roman *À rebours*⁸⁸⁶ eine Geistes- und Lebenshaltung, die bereits von Zeitgenossen als Inbegriff der *décadence* wahrgenommen und in zahlreichen Bezügen aufgegriffen wurde: Sein Protagonist Des Esseintes vollzieht parallel zur geistigen Abwendung von der profanen und ‚verkommenen‘ modernen Welt den Rückzug in eine architektonisch hergestellte Verkapselung. Dazu errichtet er eine künstliche und ästhetisch völlig überformte Gegenwelt im Interieur eines abgeschiedenen Hauses. Eine Episode der Einschließung des *décadent* beschreibt den Versuch Des Esseintes', die sinnliche Wirkung der sekludierten Innenwelt zu vervollkommen und die farbige Wirkung eines Teppichs mit absoluter ästhetischer Raffinesse zu steigern: Der optischen Verlebendigung seiner Oberfläche soll eine Schildkröte dienen, deren Panzer, den extravaganten Ideen Des Esseintes' folgend, mit Vergoldungen und Einlegearbeiten aus auserlesenen Edelsteinen überzogen wird. Die langsamen Bewegungen im künstlich beleuchteten, gänzlich abgeschotteten Kabinett lassen auf dem anorganisch verstärkten Panzer der Schildkröte ein Feuer von Glanzlichtern auf-

⁸⁸⁶ Huysmans 1923. In Auswahl aus der umfangreichen Sekundärliteratur mit weiteren Verweisen: Pierre Jourde, *Huysmans – À rebours: L'identité impossible*, Genf 1999; mit umfangreicher Bibliographie: André Guyaux, Marie-Cécile Forest, Philippe Barascud u.a (Hg.), *Huysmans – Moreau. Féeriques Visions*, Ausst.-Kat. Musée Gustave Moreau Paris, Paris 2007; sowie: Anne Amend-Söchting, *Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin de Siècle-Roman* (= Studia Romanica, 106), Heidelberg 2001.

scheinen, das in den Raum ausstrahlt. Doch die Schildkröte erstickt gleichsam unter ihrer Last: „[A]n ein demütig unter ihrem armen Panzer verbrachtes Leben [gewöhn]t, hatte sie den ihr auferlegten blendenden Luxus nicht ertragen können, das funkelnde Gehäuse, mit dem man sie umkleidet hatte, die Edelsteine, mit denen man ihr den Rücken einem Ziborium gleich gepflastert hatte.“⁸⁸⁷

In der Schildkröte mit dem funkelnden Edelsteinpanzer manifestiert sich die materiale Extravaganz und exzentrische Opulenz der Dekadenz. Nicht nur die Schönheit der wertvollen Steine und des Edelmetalls, die einen Vorschein auf das Paradiesisch-Außerweltliche vor Augen stellen, entsprachen deren Vorlieben, sondern auch der Gegensatz der anorganischen Stoffe zur vergänglichen Natur.⁸⁸⁸ Die Schildkröte fungiert aber auch als ein Gegenüber, das dem Bewohner des Hauses als zwar stummes, aber sinnhaftes Objekt beigeordnet ist, und das von Des Esseintes' Stilisierungs- und Abschließungsversuchen erfasst wird. In der Schildkröte pointiert Huysmans die Vorstellung der Panzerung eines organischen Körpers zu optischem Vergnügen, geht dabei aber über den rein ästhetischen Zweck hinaus: Die auch in der Ikonographie des Tastsinns auftretende Schildkröte steht für die taktile Indifferenz, die der Panzer dem innenliegenden Körper verleiht.⁸⁸⁹ Ihr Auftauchen in der künstlichen Welt des Interieurs repräsentiert den fortgesetzten Rückzug aus der Welt und den Schutz bloßliegender Sinne und Nerven, die Aufrüstung des tierischen Panzers durch Edelstein potenziert die ihm eigene Härte im Anorganischen. Als artifiziell überformtes Wesen, als ein unter dem Panzer lebendiger Bewohner des Interieurs und als kleinste Einheit unzähliger ineinander verschachtelter Hüllen steht das edelsteininkrustierte Panzerwesen für eine imaginäre Figur der materialen und ästhetischen Aufrüstung und des Rückzugs gleichermaßen, in dem sich ein spezifischer Weltbezug äußert.

Obwohl Huysmans' literarische Erfindung der anorganisch gepanzerten Schildkröte singular ist, findet sich auch in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Rüstung eine verwandte Erscheinung, die den Rückzug aus der Außenwelt und die materiale und ästhetische Aufrüstung verbindet. Dieser Gerüstete tritt wie die juweleninkrustierte Schildkröte als ein Sinnbild männlicher Abgrenzung und Panzerung in Erscheinung, die in eine Distanz erzeugende, höchst elaborierte Architektur integriert wird, und erhält seinen Auftritt in Gustav Klimts Fries für das Speisezimmer des Brüsseler *Palais Stoclet*.

⁸⁸⁷ Huysmans 2006, S. 89–90. Des Esseintes selbst dagegen erliegt schließlich nicht der Seklusion in den ihn vielfach umschließenden Verpanzerungen. Angesichts der Bedrohung, die die Rückkehr in die ‚lebendige‘ Welt aus seiner Kunstwelt für ihn aufziehen lässt, wendet er sich zurück an den katholischen Glauben, der ihm als einzige Ausweichmöglichkeit erscheint.

⁸⁸⁸ Vgl. zur Semantik der Edelsteine die ausführliche Diskussion bei: Eilert 1977.

⁸⁸⁹ Zur Ikonographie des Tastsinns vgl. Kap. IV 1.

Dass ein dritter Ritter eine buchstäblich zentrale Position in Klimts Œuvre besetzt, war für lange Zeit unbekannt, und bis in die aktuellste Forschung scheint wenig mehr als die Bekräftigung, dass es sich bei der vermeintlich gegenstandslosen Darstellung um einen Ritter handle, zum Konsens gebracht worden zu sein.⁸⁹⁰ Der *Ritter* (ABB. 103) wurde von Alice Strobl im Fries des Speisezimmers im Brüsseler Palais Stoclet ‚entdeckt‘, indem sie den Zusammenhang zwischen dem bis dato als abstrakt aufgefassten Abschnitt des dreiteiligen Frieses an der Stirnwand mit einer Beschreibung des Speisesaal-Interieurs aus der Feder Gustav Klimts herstellte:⁸⁹¹ In einer Nachricht an Emilie Flöge berichtete Klimt von den Eindrücken seines Besuchs im vor wenigen Jahren fertiggestellten *Palais Stoclet*. Auf der Postkarte mit der Fotografie des Blicks in den Speisesaal mit dem vermeintlich abstrakten Mosaik in der zentralen Blickachse heißt es:

Das Haus Stoclet ist wirklich sehr, sehr schön. Die Fotografien geben gar kein Bild und keinen Begriff. [...] Auch diese Fotografie giebt ein schlechtes Bild. Mein armer Ritter wird ganz schwarz und grün. Der (das) Dessin seines Kleides ist zu viel ‚gebuckelt‘, die Veränderung des Metalles aber nicht schlecht. Manches hätte ich anders machen sollen, vieles hätte die Werkstätte besser anders gemacht. Viel mehr Gold hätte die Wand vertragen! ALLERHERZ-LICHSTE Grüße GVS.⁸⁹²

Klimt beschrieb in der einzigen bekannten Aussage, die genau diesem Mosaikfeld zuzuordnen ist, die Darstellung als Ritter. Den bisherigen Beschreibungen und Deutungen des abstrahierten Klimtschen *Ritters* soll daher ein Einordnungsversuch an die Seite gestellt werden, der sich diesem Werk aus der Perspektive der Frage nach der Rüstung und nach den Charakteristika ihrer Darstellung nähert. Alternativ zum motivisch orientierten Zugang zur Rüstung ergibt sich hier die Möglichkeit, in der Spannung zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit andere Darstellungsstrategien der Rüstungstopoi in den Blick zu nehmen: Wie manifestieren sich Panzerung, Abschließung, Härte und glänzende Pracht in der abstrahierten Darstellung? Welche Rolle spielen das eingesetzte Material und seine Oberflächen in der Darstellung und für die Semantik der Rüstung? Welcher

⁸⁹⁰ Wie eine Reihe von Einordnungs- und Deutungsversuchen des Mosaikabschnitts belegt, bestand die Schwierigkeit, ein neu aufgetauchtes Dokument mit der authentischen Bezeichnung als „Ritter“ durch den Künstler auf motivischer Ebene mit dem Werk zu vermitteln. Vgl. Nebehay 1992, S. 156 (Der Einfall Klimts, „dem Ritter [...] ein buntes Gewand umzuhängen [sei] ein keineswegs glücklicher“ gewesen.); Metzger 2005, S. 118; mit abweichender Deutung der Figur als „Landschaftsfenster“ und „als Mittler und Wächter zwischen der Erwartung und der Erfüllung“ Weidinger 2011, S. 233–234, 241.

⁸⁹¹ Vgl. Strobl 1989, S. 149–156 (Studien und Kompositionsentwürfe für den Stoclet-Fries, Judith II (Salome), Hoffnung II und gleichzeitige Blätter), S. 151–152; sowie aufschlussreich bereits 1982, noch ohne die Kenntnis des *Ritters*: Strobl 1982, S. 183–189 (Die Mosaikzeichnungen 1908–1910 und ihre Deutung). Die Einordnung als anthropomorphe Figur nahm auch Thomas Zaunschirm vor, allerdings ohne Kenntnis der Beschreibung Klimts, vgl. Thomas Zaunschirm, Wien und die Anfänge der Abstraktion, in: Günter Brucher, Wolfgang T. Müller, Horst Schweigert und Brigitte Wagner (Hg.), *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift für Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag* (= Forschungen und Berichte des Institutes für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz, hg. von Heinrich Gerhard Franz, VII), Graz 1986, S. 465–475, S. 470–472.

⁸⁹² Gustav Klimt an Emilie Flöge am 18.05.1914, Ansichtskarte, Österreichische Nationalbibliothek Wien. Abbildung der Postkarte und Transkription des Textes nach: Kurrent et al. 1991, S. 64; sowie zur Abbildung von Vorder- und Rückseite: Weidinger 2011, S. 240.

Kontext wird mit der Darstellung des materiallastigen *Ritters* besetzt und welche Rolle spielt der *Ritter* im Zusammenhang der Raumausstattung?

Das vielbewunderte und -besprochene Brüsseler *Palais Stoclet*⁸⁹³ gilt als das am konsequentesten und aufwändigsten ausgeführte und in idealer Weise erhaltene Gesamtkunstwerk aus dem Schaffen Josef Hoffmanns (1870–1956), Gustav Klimts und der *Wiener Werkstätte*⁸⁹⁴. Angeregt durch Josef Hoffmanns Bauten u.a. für Carl Moll und Koloman Moser im Wiener Villenviertel *Hohe Warte* gab das Ehepaar Adolphe und Suzanne Stoclet bei Josef Hoffmann 1905 den Bau einer weiteren Villa an diesem Ort in Auftrag. Doch wurde der Entwurf bis 1911 in Brüssel in gebaute Architektur und elaborierteste Innenausstattung umgesetzt, da Adolphe Stoclet die Familiengeschäfte in Belgien übernahm und nach Brüssel umsiedelte. Architektur, Innenarchitektur, Mobiliar und weitere Ausstattung wurden vollständig nach den Plänen und künstlerischen Prinzipien der *Wiener Werkstätte* gestaltet. In der Reihe der Repräsentations- und Wohnräume nimmt der Speisesaal, mit dem Musiksaal und der Halle der größte Raum des Erdgeschosses, im Zentrum des Hauses und in der Achse des Eingangs angeordnet, die wichtigste Rolle ein. Er wurde daher in größtmöglicher ästhetischer Opulenz ausgestattet. Unter den zahlreichen weiteren Kunstwerken, die für das Haus angefertigt wurden, aber auch denjenigen, die zur umfangreichen Kunstsammlung der Familie Stoclet gehörten, stellt der u.a. aus Marmor, Goldmosaik, Halbedelsteinen, Keramik- und Emailsegmenten, Perlmutter sowie getriebenen, versilberten und vergoldeten Metallelementen zusammengesetzte Fries des Speisezimmers das außergewöhnlichste Werk dar, das für das *Palais Stoclet* konzipiert wurde.

Auffällig im Gesamtzusammenhang des *Stoclet-Frieses* ist zunächst, dass die Längsseiten des Mosaikfrieses auf den ersten Blick ein abweichendes visuelles System nutzen, das gegenständlich klar einzuordnende Motive zeigt (ABB. 104)⁸⁹⁵. Während für diese

⁸⁹³ In Auswahl zur Zusammenarbeit Hoffmanns und Klimts, zu ihrem Schlüsselprojekt *Palais Stoclet* sowie dem Gesamtkunstwerk im Wiener Jugendstil: Freytag 2012; Ausst.-Kat. Wien 2011; Weidinger 2007 a, S. 289; Weidinger 2007 b; Ausst.-Kat. Brüssel 2006 (Bibliographie zum Palais Stoclet, S. 406–407); Kurrent et al. 1991.

⁸⁹⁴ Die *Wiener Werkstätte* wurde 1903 von Fritz Wärndorfer, Josef Hoffmann, Koloman Moser mit Bezugnahme u.a. auf das Konzept der britischen Arts-and-Crafts-Bewegung gegründet, bestand bis 1932, lieferte Architekturentwürfe und stellte eine große Bandbreite auf höchstem kunsthandwerklichem Niveau entworfener und gefertigter Objekte her, die modernen Designprinzipien gehorchten. Im Kontrast zur industriellen Massenproduktion von Ausstattungsgütern sollten die exklusiven Produkte der *Wiener Werkstätte* dem höchsten ästhetischen Anspruch genügen und Eingang in Interieurs finden, die dem Gesamtkunstwerksanspruch folgten und über ihre ausgefeilte, oft auf Einzelentwürfen basierende Gestaltungslösung die Aufwertung der Lebensqualität ihrer Bewohner anstrebten. Überblicksartig Ausst.-Kat. Brüssel 2006; Peter Noever (Hg.), *Der Preis der Schönheit. 100 Jahre Wiener Werkstätte*, Ausst.-Kat. Museum für Angewandte Kunst, Wien, Ostfildern 2003; Christian Brandstätter, *Design der Wiener Werkstätte 1903–1932*, Wien 2002; Ausst.-Kat. Wien 2008; Gabriele Fahr-Becker, *Wiener Werkstätte 1903–1932*, Köln 1994. Beispielhaft zu Austausch und Zusammenarbeit zwischen Klimt und der *Wiener Werkstätte* vgl. Ausst.-Kat. Liverpool 2008.

⁸⁹⁵ Die Motive der Längsseiten lassen sich mit vorangehenden oder parallel entstandenen Bildfindungen aus Klimts Werk oder mit Anregungen in Zusammenhang bringen, die aus dem künstlerischen Umfeld oder seinen Aufenthaltsorten während des Entwurfsprozesses entstammen. So ist die *Erwartung* in Gestalt der ägyptisch-asiatisch anmutenden Tänzerin mit Klimts Partnerin Emilie Flöge, aber auch Vertreterinnen des modernen Tanzes wie Grete Wiesenthal oder Ruth St. Denis, bekannt auf Wiener Bühnen, in Verbindung gebracht wor-

Motive der Entwurfsprozess in verschiedenen Stadien nachvollzogen werden kann, ist für den *Ritter* – in ähnlicher Weise wie für den *Wohlgerüsteten Starken* – lediglich die Werkzeichnung (ABB. 105) überliefert, die für die Übertragung des Entwurfs in den Mosaikfries diente.⁸⁹⁶ Ohne die Annäherung über verschiedene Entwurfzustände taucht so der *Ritter* in den Friesvorlagen auf. Die figurativen Darstellungen der Längsseiten werden durch das vermeintlich gegenstandslose Bildfeld unterbrochen: Charakterisiert ist der *Ritter*⁸⁹⁷ zuallererst durch seine in ein geometrisches Raster und relativ gleichförmige rechteckige Flächen untergliederte Erscheinung, die nahezu das gesamte Bildfeld erfasst – was Nebehay treffend als „Gerüst“⁸⁹⁸ beschreibt. Er steht damit in deutlichem Kontrast zu den lockeren volutenförmigen Ranken des Lebensbaumes, der in den verschiedenen Schattierungen seines Goldmosaiks die helle marmorne Fläche der Längswände überzieht und den Hintergrund der Figuren *Erwartung* und *Erfüllung* sowie der beiden Rosensträucher bildet. Beim *Ritter* dagegen lassen sich Figur und Grund nicht letztgültig unterscheiden. Die äußeren, senkrecht orientierten Bereiche des Bildfeldes sind in jeweils drei Spalten nebeneinander geordnet. Eingeschrieben in jeweils eine Senkrechte alternieren getriebene Spiralornamente mit buntfarbigem und schwarz-weißem Zentrum aus Email und Perlmutter, und Quadratformen, die wiederum quadratisch untergliedert und in unterschiedlichen Goldtönen ausgeführt sind. In den goldenen Quadratformen befinden sich kreisförmige und ovale, in schwarzem und weißem Email und Perlmutter angelegte Binnenformen, daneben markieren wiederum schwarz-weiß emaillierte und perlmutterne Quadrate die jeweils kleinsten Binnenflächen. Eingesprengt zwischen die Spiralförmigen liegen blau-grün schimmernde emaillierte und helle goldene Dreiecke. Umgeben von dieser leicht reliefierten und heterogenen, aber geschlossenen goldenen Oberfläche befindet

den. Beispielhaft und ihre Ergebnisse aus der Erforschung der Klimt-Zeichnungen zusammenfassend: Strobl 1991, S. 69–73; sowie: M. E. Warlick, Mythic Rebirth in Gustav Klimt's Stoclet Frieze: New Considerations of Its Egyptianizing Form and Content, in: *The Art Bulletin*, 74, 1, 1992, S. 115–134, S. 125–129. Das die gesamte Ausdehnung des Frieses auf den Längsseiten überfangende Motiv des Lebensbaumes und seine volutenförmigen Äste stehen mit dem Baumbewuchs am Ufer des Attersees in Verbindung, wo Klimt Teile des Friesentwurfs fertigte. Vgl. Strobl 1991, S. 69; Weidinger 2011, S. 215. Die Figuren der *Erfüllung* in Gestalt des sich umarmenden Paares stehen in Zusammenhang mit dem berühmten *Der Kuss* (1908, 180 x 180 cm, Öl auf Leinwand, Belvedere Wien, Angaben nach Weidinger 2007 a) sowie dem Paar des *Beethoven-Frieses* in der paradiesischen Schlusszene *Diesen Kuss der ganzen Welt*. Vgl. Weidinger 2011, S. 225.

⁸⁹⁶ Die Werkzeichnung dokumentiert Klimts Vorgaben für die zu verwendenden Materialien mit diesen Angaben: „Größere weiße Fläche soll in weißem Email gemacht werden die kleinen ganz weißen Formen des oberen Mittelfeldes sollen ebenfalls in Perlmutter gemacht werden 899 cm / Die Mehrzahl der weißen Formen in diesem und dem gegenüberliegenden Feld sollen in Perlmutter ausgeführt werden. Alles Farbige soll in Emailtechnik ausgeführt werden. Die glänzenden Metallflächen sollen poliert werden.“ Angaben zitiert nach: Strobl 1982, S. 186, Kat.-Nr. 1810.

⁸⁹⁷ Die Beschreibung der verschiedenen Materialien orientiert sich über die Objektdaten hinaus, die in allen Verzeichnissen für den gesamten Fries angegeben, aber nicht für die einzelnen Bildfelder aufgeschlüsselt werden, an der fotografischen Abbildung des Mosaiks. Die Differenzierung zwischen Email- und Perlmuttereinlagen in den Marmorfries kann daher keine absolute Genauigkeit beanspruchen, da deren schimmernde und glänzende Oberflächen in der Fotografie eine ähnliche Anmutung vermitteln, aber auch der Verfälschung durch die Aufnahme unterliegen könnten. Klimts Angaben auf der Werkzeichnung des *Ritters* zufolge werden nur Email-, Perlmutter- und getriebene und vergoldete Metallelemente für den *Ritter* verwendet, keine Glas- oder Keramikelemente oder Marmor.

⁸⁹⁸ Nebehay 1992, S. 156.

sich eine bunte hochrechteckige Binnenform, die sich wiederum aus unzähligen hochrechteckigen Einzelflächen zusammensetzt.

Die Binnenform orientiert sich ebenfalls an einem dreiteiligen Spaltensystem, in dem die beiden äußeren aus leuchtenden, teils buntfarbigen, teils goldenen Streifen in glänzendem Email aufgebaut werden. Überfangen werden die lebhaft schillernden Streifen von zwei hell vergoldeten und von getriebenen Voluten überzogenen Feldern, die beiderseits ein T-förmig untergliedertes, weiß emailliertes Rechteck begrenzen. Auf diese Markierung der mittleren Achse folgt ein langgestrecktes, mehrere Rastersegmente zusammenfassendes Feld, das von schwarzen, goldenen und perlmutternen Ovalformen und spiralförmigen Ranken überzogen wird, die auf blaugrünem und hellgrünem Grund stehen. Darunter schließt sich ein Bildfeld an, das von kleineren hochrechteckigen Feldern hauptsächlich in Schwarz-Weiß gefüllt wird, bis ein Quadrat mit schwarzem Zentrum die Binnenform bündig mit den emaillierten Streifensegmenten abschließt. Die geometrische Rasterung am weitesten verlassend, schließt sich eine grün emaillierte, querrrechteckige Fläche an, die stilisierte goldene Arkantusblätter überziehen und glockenartige Blütenformen schmücken. Die mittlere Zone vervollständigend, folgt eine Zone, die Alice Strobl als Mandala eingeordnet hat: ein um ein vergoldetes quadratisches Zentrum orientiertes, teppichähnliches Bildfeld, das von vier konzentrischen Rahmen aus Dreiecksformen umschlossen wird, alle wiederum ausgeführt in glänzenden Emaildreiecken.⁸⁹⁹

In der Gestalt des *Ritters* lassen sich verschiedene Anhaltspunkte aufzeigen, die auf die Suggestion einer anthropomorphen Figur hindeuten und mit zeitnahen Entwürfen aus Klimts Umkreis in Verbindung stehen: Strobl führt einen Plakatentwurf Koloman Moseers für die XIII. *Secessions*-Ausstellung an, dessen Figur überwiegend aus langgestreckten schmalen Rechteckformen gebildet wird und ebenso drei nebeneinander geordnete, hochrechteckige Flächen als Repräsentationen des Körpers und seines Gewands verwendet; auch verweist sie auf eine Vignette Adolf Böhms für die XVII. *Secessions*-Ausstellung, die ebenfalls eine T-förmig abstrahierte Physiognomie zeigt.⁹⁰⁰ Klimts Plakatentwurf für die XVIII. Ausstellung der *Secession* zeigt den schematisierten behelmteten Kopf einer Minerva, die in Profilausrichtung bereits in Klimts Plakat für die erste Ausstellung der *Secession* aufgetreten war. All diese Entwürfe beziehen sich mit ihrer Abstraktion auf Augen- und Nasenlinie des menschlichen Gesichts auf eine formal vereinfachte Helmform,⁹⁰¹ die sich der Überführung in die zweidimensionale Darstellung anbietet. Klimts Kenntnis der Vorbilder für die Ausstattung des *Wohlgerüsteten Starken* aus dem Kunsthistorischen

⁸⁹⁹ Strobl 1982, S. 185. Neben formalen Bezügen führt sie dazu die in der Kunstsammlung der Stoclets befindliche Textilarbeit mit Mandala an, sowie die Funktion des Mandalas als Meditationsbehelf zur Annäherung an Transzendenzideen, in die sich im weiteren Sinne auch die Vorstellung des Lebensbaumes einreicht.

⁹⁰⁰ Vgl. Strobl 1982, S. 184–185.

⁹⁰¹ Dieser Helm lehnt sich an die Form des korinthischen Helms an, welchen auch Klimts Darstellung der antiken Göttin aufgreift, vgl. Gustav Klimt, Pallas Athene, 1898, Öl auf Leinwand, 75 x 75 cm, Wien Museum.

Museum vorausgesetzt, ist plausibel, auch im Helmmotiv des *Stoclet-Frieses* die Bezugnahme auf eine archetypische Helmform antiker und ‚mittelalterlicher‘ Herkunft anzunehmen. Innerhalb des Frieses wird der ‚Helm‘ von goldenen Volutenornamenten umgeben und ist darin der Darstellung der finalen Umarmung im Kuss des *Beethoven-Frieses* vergleichbar.

Ohne tatsächliche Körperformen zu zeigen, lässt sich in der Anordnung der ungegenständlichen Elemente der Hinweis auf eine schlanke aufrechte Figuration ausmachen, deren weißer ‚Helm‘ von goldenen ‚Sonnenwirbeln‘ umfassen wird, daran anschließend ein verbreiteter ‚Rumpf‘, während sie auf dem zweifach gegliederten Untergrund des Mandala-Teppichs und einer Art Wiesengrund steht. Die zu beiden Seiten angeordneten, ornamental ausgestalteten goldenen Paneele fassen die Binnenform vollständig ein. Trotz ihrer varrierenden Anmutung – von bunten Emailleinlagen durchzogene vergoldete Metallflächen mit getriebenen Binnenformen und schimmerndes buntfarbiges Email mit goldenen Einsprengseln (u.a. Ranken) – unterscheiden sich beide Oberflächen nicht in ihrer räumlichen Wirkung, so dass die eine gegenüber der anderen als Differenzierung von Figur und Grund zurückträte (diese Ordnung verfolgen die beiden Längsseiten des Frieses). Farbe, Ornamentik und Material verbinden vielmehr beide in eine kohärente Fläche, in welcher der buntfarbige ‚figurale Kern‘ in einer metallenen Hülle abgegrenzt und eingeschlossen erscheint. In diesem Sinne lassen sich die goldenen Paneele weniger als eine konventionelle Rahmung denn als Auseinandertreten einer Fläche auffassen. Der *Ritter* tritt auf im bunt-goldenen Ornamentpanzer, der den Blick auf ein innenliegendes Bildfeld mit der Anmutung eines Körperkerns freigibt. Dass Klimt eine solche Differenzierung von Körperkern und -hülle auch in einigen im selben Zeitraum entstandenen Damenbildnissen vornimmt, indem er die ornamentale Ausstattung variiert, die jeweils den Körper und das weit ausladende Gewand bezeichnet, aber beide in die Fläche überführt, unterstützt die im Aufbau des *Ritters* beschriebene Beobachtung. In der vertikal orientierten Gliederung in drei parallele Partien, deren äußere Zonen dieselbe Gestaltung aufweisen, erinnert das Bildfeld aber auch an die Struktur eines Triptychons – ein Bildtypus, der die Möglichkeit des Aufdeckens oder Öffnens eines innenliegenden Bildfeldes besitzt. Die formale Gestaltung verstärkt gemeinsam mit dem Glanz von Gold und buntfarbigem Email die Assoziation eines sakralen Bildtypus’, der im aufgeklappten Zustand das wichtigste Bild zu sehen gibt und wie im *Palais Stoclet* in der zentralen Raumachse und zurückversetzt in eine Nische Platz findet.

Was die überbordende ornamentale Gestaltung der Figuration des *Ritters* betrifft, so wurde bislang lediglich auf Klimts Œuvre verwiesen und nicht berücksichtigt, dass in dessen direktem Umfeld ebenso Entwürfe entstanden, die eine überaus ähnliche Einkleidung in einen Ornamentpanzer erproben: So entwarf Josef Engelhart (1864–1941) eine Reihe von intarsierten Holztafeln, die die Ritter der Tafelrunde in einer vollständig flä-

chenbezogenen Erscheinung, in von Ornamenten überzogenem Gewand vor eben solchem Hintergrund zeigen (ABB. 106).⁹⁰² Die kleinteilig verarbeiteten Intarsien aus Elfenbein, Perlmutter und verschiedenen Metallen erzeugen eine lebhaftere Oberflächenwirkung, die die plane Bildfläche ganz in Schimmer und Glanz aufgehen lässt. Carl Otto Czeschka (1878–1960) lieferte Kostümentwürfe für Opernausstattungen zu Wagners *Tristan und Isolde* sowie *Die Walküre* (ABB. 107, 108), die in der Theaterkunst-Sektion der *Kunstschau* 1908 in Wien gezeigt wurden: Er verlieh den Sagenhelden ein stark vereinfachtes Gewand, dessen Zickzack- bzw. Rankenmuster mit schwarzen und goldenen Flächen operierte, dem Körper der Schauspieler eine flächige Wirkung verlieh und ihn in die dunkle Hintergrundfläche bzw. den Bühnenraum einbettete. Daneben zeigen auch Czeschkas Buchillustration für *Die Nibelungen* eine ähnliche Gestaltung, die mit Golddruck umgesetzt wurde.⁹⁰³ Diese Auswahl figurativer Darstellungen, genauer der Ritter und Sagenhelden, aus dem Umfeld der *Secession* und der *Wiener Werkstätte* stellt vor Augen, dass die ornamentale Figurengestaltung und damit zusammenhängend die Betonung der Flächigkeit, aber auch die Verwendung schimmernder und glänzender Materialien sich durchaus nicht auf Klimts Werk beschränkte. Das Gestaltungsprinzip, das sich als ästhetische Aktivierung der Oberflächen durch Schimmer, Glanz und ornamentale Muster beschreiben lässt, wird in allen Teilen des *Stoclet-Frieses* genutzt. Die gesamte Ausstattung des Raumes dient der Erzeugung eines *all-over* von opulentesten Glanz- und Schimmereffekten.

Über die motivischen Abgleiche hinaus ist für die Einordnung der Darstellung des *Ritters* wichtig, seine Repräsentation einerseits ins Verhältnis zur ornamentalen Gestaltung, und andererseits zum Material des Frieses und dessen ästhetischen Eigenheiten zu setzen, die eine spezifische Wirkung erzeugen. Diese ist der Malerei oder dem Fresko nicht vergleichbar und wird in rein motivisch-ikonographisch ausgerichteten Überlegungen ausgeblendet, obwohl sie wesentlich zur Bedeutungsgenese der Darstellung beiträgt: So außergewöhnlich die Friesgestaltung für eine Raumausstattung war, so wenig wird die ihr eigene ästhetische Wirkung thematisiert.⁹⁰⁴ Neben den jüngsten Beschreibungen der

⁹⁰² Engelharts ursprünglich zehn als Fries konzipierte Paneele, von denen lediglich drei ausgeführt wurden, waren als Beitrag der Wiener *Secession* auf der Weltausstellung in St. Louis 1904 zu sehen. Ein im Zusammenhang der Ausstellungsteilnahme ausgebrochener Streit unter den *Secessions*-Mitgliedern führte zum Austritt der sog. Klimt-Gruppe aus der *Secession*. Nichtsdestoweniger werden Klimts Tafeln bekannt gewesen sein, zumal diese nochmals in der *Secessions*-Ausstellung 1905 in Wien zu sehen waren. Nachdem ihr die *Secession* als Ausstellungsort nicht mehr zur Verfügung stand, richteten die Klimt-Gruppe und die *Wiener Werkstätte* im Jahr 1908 eine Ausstellung unter dem Namen *Kunstschau* aus. Vgl. Ausst.-Kat. Wien 2008; Vera J. Behal, Möbel des Jugendstils. Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst (= Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 29), S. 90–91, Kat.-Nr. 19–21.

⁹⁰³ Keim 1909.

⁹⁰⁴ Die Dokumentation des Herstellungsverfahrens, die Betonung seiner Schwierigkeiten und seines Aufwands angesichts der beteiligten Künstler und Kunsthandwerker betont die Einordnung in die Kategorie Kunstgewerbe und das ihr beigeordnete Attribut des Dekorativen. Dass damit der Anspruch des Gesamtkunstwerks,

Raumwirkung durch Annette Freytag stammt die pointierteste Aussage zur Anmutung des Frieses von Berta Zuckerandl (1864–1945), der Wiener Kunstkritikerin und wichtigen zeitgenössischen Kommentatorin von Klimts Werk.⁹⁰⁵ Sie beschreibt die ästhetische Wirkung des Frieses als absolut einmalig, „weil dieser Versuch, mit Kostbarkeiten des Gesteins, des Emails, der Goldschmiedekunst und selbst der echten Perleninkrustation ein Bild von unerreichem Glanz, von strahlender Glut der Farbe an die Wand zu bannen, noch niemals gewagt wurde.“⁹⁰⁶ Dieses „Bild von unerreichem Glanz“ aus ‚echtem‘ Material und seinen Zusammenhang zur formal-ornamentalen Gestaltung zu berücksichtigen, ist für die Einordnung des *Ritters* zentral, da sich die vermittels Material, Form und Ornament erzeugte Wirkung zur Repräsentation eines Gerüsteten ergänzt, die nicht auf rein motivischen Faktoren basiert und insofern die Dichotomie von Abstraktion und Gegenständlichkeit nicht weiter bedient.

Wie die Arbeiten Monika Wagners u.a. am Beispiel Klimts zeigen, setzte um 1900 die Semantisierung des abstrakten Formenvokabulars ein: Ornamentale und formale Darstellungsmuster wurden mit neuen Zuschreibungen belegt.⁹⁰⁷ Neben den geschlechtsspezifischen Bedeutungszuweisungen an das Ornament wurde die Wirkung von Gestaltungselementen wie Richtungs- und Neigungsverhältnissen nicht nur auf künstlerisch-kunsttheoretischer Ebene, sondern auch durch die Wahrnehmungsphysiologie und -psychologie untersucht. So ließ sich formale Charakteristika eine inhaltliche Aussagequalität zuschreiben, die etwa als ‚Stehen‘ und ‚Liegen‘ aufgefasst werden konnte und die beispielsweise für Adolf Loos als Referenzgröße für die Geschlechterzuordnung fungierte: Stehend das männliche Prinzip, liegend das weibliche.⁹⁰⁸ Unter dieser Prämisse sind die fast ausschließlich hochrechteckigen Formen des *Ritters* innerhalb des vertikal orientierten Bildfeldes als Stehen und als männlich kodierte Ordnung aufzufassen. Sie verleihen der Darstellung im Gegensatz zur vegetabilen Ornamentik der weiteren Friesteile, aber auch im Unterschied zum innersten ‚Körpersegment‘ der Figuration eine abgrenzende und abwehrende Funktion, die Wagner als Wächterfunktion beschreibt.⁹⁰⁹ Alle ornamentalen Formen innerhalb des *Ritters* werden gegenüber den zahllos wiederholten Recht-

alle beteiligten Gattungen im ästhetischen Zusammenspiel gleichzuordnen, unterwandert wird, wird in der Argumentation nicht beachtet. Vgl. Weidinger 2011, S. 241.; Metzgers Einordnung des Bildprogramms ins Dekorative: Metzger 2005, S. 118.

⁹⁰⁵ Vgl. Freytag 2012, S. 111.

⁹⁰⁶ B. Z. (Berta Zuckerandl), Kunst und Kultur. Der Klimt-Fries, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 1911. Wiederabgedruckt in und zitiert nach: Kurrent et al. 1991, S. 91–93, S. 93.

⁹⁰⁷ Wagner hat die Aufladung des Ornaments mit Geschlechterzuweisungen erörtert und gezeigt, dass die schrittweise Ausprägung der Abstraktion zu Beginn des 20. Jahrhunderts keineswegs mit dem künstlerischen Anspruch brach, ideelle und intellektuelle Inhalte über Bildwerke zu vermitteln. Auch ohne gegenständliche Darstellungssysteme ließen sich durch die Semantisierung ungegenständlicher Bildelemente die inhaltlichen Aspekte der Darstellung stärken. Neben formalen Ordnungen spielte dabei das Ornament eine wesentliche Rolle, die in den zeitgenössischen Diskussionen um seine Bedeutung, angestoßen v.a. durch Alois Riegl, gestärkt wurde. Vgl. Wagner 1993; Wagner 1994.

⁹⁰⁸ Vgl. Wagner 1994, S. 217–218.

⁹⁰⁹ Vgl. Wagner 1994, S. 217.

ecken zurückgenommen: Voluten- und Rankenornamente, Quadrate, Dreiecke und mittig unterteilte Kreisformen untergliedern die vertikalen Segmente der goldenen Paneele wie des innersten ‚Körperkerns‘ und lockern diese auf, bleiben deren Formzusammenhang aber untergeordnet. Diese aufgerichtete und hermetisch verschlossene Ordnung hebt die Figuration des *Ritters* vom visuellen System der offeneren, verspielteren und auf eine fortlaufende Leserichtung orientieren Längswände ab und steht im Kontrast zur gegenüberliegenden Öffnung der Fenster auf den Garten. So markiert der unverrückbar-statuarische *Ritter* in seiner undurchdringlichen, symmetrischen ‚männlichen‘ Form die zentrale Achse des Frieses.

Die rechtwinklig-aufsteigend ausgerichtete Darstellung des *Ritters* und die auf dieser Formensprache basierende Männlichkeitszuschreibung werden über andere Darstellungselemente erweitert und unterstrichen: Als Ornamentpanzer ist die Figuration auch daher zu verstehen, da deren gesamte Oberfläche in Metall und Email mit nur wenigen Perlmutter-Einlagen gearbeitet ist. Diesen zu wenig berücksichtigten Gesichtspunkt hat bereits Alice Strobl angedeutet, indem sie darauf verwies, dass „Klimts Aussage zufolge [...] die Rüstung des Ritters (von Klimt als Kleid bezeichnet) materialgerecht mit Metallen ausgeführt [wurde].“⁹¹⁰ Die goldenen Paneele, die von der Metall- und Goldschmiedewerkstätte der *Wiener Werkstätte* angefertigt wurden, bestehen aus getriebenen und anschließend vergoldeten Metallsegmenten. Die Emailpartien wurden in der Emailscheule der Wiener Kunstgewerbeschule gefertigt.⁹¹¹ Zur konkreten Ausführung der Emailpartien sind nur wenige Informationen verfügbar, doch gemeinhin werden großflächige Emailierungen zumeist nicht auf Gold, Silber oder Bronze, sondern auf Kupferplatten ausgeführt.⁹¹² Auf dem metallenen Träger werden die Glasflüsse angelegt, die sich durch das Aufschmelzen unter hohen Temperaturen mit dem Metall verbinden. Das Email ermöglicht strahlende bunte Farben und erzeugt besonders harte und widerstandsfähige Oberflächen. Wie im Bildfeld des *Ritters* sind diese zumeist opak, ein visuelles Äquivalent zur Verschleißung der Oberflächen in Härte und Undurchdringlichkeit. Email- und Metallpartien des *Ritters* ergänzen sich also in ihrer farbigen Wirkung und rufen durch den Goldglanz und den Mosaikcharakter, aber auch durch die typische Technik des Emails die Wirkung byzantinischer Kunst auf.

Die Differenzierung von (textil konnotiertem) Kleid und Rüstung, die der buntfarbigen Binnenform und den goldenen Paneelen entspräche, scheint in dieser Anordnung, in der eine kohärente, auf Metall basierende Oberfläche gleich einem Panzer das gesamte Bildfeld überzieht, wenig angemessen. Vielmehr wird „durch die Präsenz des Materials [...]“

⁹¹⁰ Strobl bezieht sich auf den bereits zitierten Text der Postkarte Klimts an Emilie Flöge. Vgl. Strobl 1989, S. 151.

⁹¹¹ Vgl. Weidinger 2011, S. 228.

⁹¹² Zur Entwicklungsgeschichte und Technik des Emails vgl. Erich Steingräber, Email, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. V, Stuttgart 1967, Sp. 1–65.

der Eindruck des Darstellens zurückgedrängt. Metallblech oder Perlmutter behalten ihre Textur, Dichte, Schwere, also ihre Oberfläche und schleppen dadurch ihre Bedeutung, die sie außerhalb des Bildes besaßen, weiter mit.⁹¹³ Dass die von Klimt für Tafel- und Wandbilder verwendeten Materialien von seinen zeitgenössischen Rezipienten als ungewöhnlich wahrgenommen wurden, belegt das eingängige Bonmot, das ein Kritiker für das aufsehenerregende Bildnis der Adele Bloch-Bauer prägte: Über das Porträt, das lediglich Haar, Gesicht, Dekolleté, Unterarme und Hände der Dargestellten aus ihrer ‚Einkleidung‘ in gemalte goldene und vergoldete metallene Ornamente freigibt, hieß es ironisch, es zeige „mehr Blech denn Bloch“.⁹¹⁴ Dazuhin verzichtet Klimts *Ritter* auf die Darstellung von Gesicht oder Händen und damit der Körperoberfläche Haut, deren lebendige Durchlässigkeit in Marmor ihre kanonische Umsetzung gefunden hatte; dieses Material taucht im Bildfeld des *Ritters* nicht auf. Im Zusammenhang des *Stoclet-Frieses* werden also die Materialien nicht zur Repräsentation eines anderen Stoffes eingesetzt, sondern verweisen auf sich selbst. In dem Sinne scheint Strobl den Begriff „materialgerecht“⁹¹⁵ zu verwenden, als eine Übereinstimmung zwischen Material und Repräsentation – Metall, das im Bildzusammenhang als solches auftritt. In der Kombination von vergoldetem Metall und Email wird die Bildfläche zur aufsehenerregenden und kostbaren Oberfläche, die Festigkeit, Undurchdringlichkeit und Härte besitzt und vermittelt. Auf der Ebene der Form wie des Materials wird damit das hermetische Verschließen einer Figuration durchgespielt: Dem Topos des unversehrbar gepanzerten Körpers, der sich der eisernen Einkleidung verdankt, entspricht die Materialwahl für das Frieselement. Durch die Anordnung der Metall- und der Emaillemente wird die Vorstellung einer Hülle oder Umfassung bekräftigt. Nicht zuletzt wurden historische Prunkrüstungen in eben dieser Materialkombination von vergoldetem Metall mit getriebenem Dekor und emaillierten Einlagen angefertigt. Ein Wiener Halbharnisch, dessen Oberfläche mit Vergoldungen, schwarzem und rotem Kaltemail verziert wurde, entspricht wie der Klimtsche *Ritter* einem vollständig in ornamentalisierte Oberflächen überführten Korpus (ABB. 109).

Mit den Materialeigenschaften ist wie am Beispiel des *Wohlgerüsteten Starken* im *Beethoven-Fries* auf die optische Wirkung der Oberflächen zurückzukommen. Während durch die südlichen Fenster am Morgen zunächst die westliche Längswand mit der *Erwartung*, am Abend die östliche der *Erfüllung* beleuchtet wird, erhält der *Ritter* auf dem

⁹¹³ Wagner 1993, S. 557.

⁹¹⁴ Vgl. Natter 2012, S. 603–605, S. 604.

⁹¹⁵ Der historische Begriff der Materialgerechtigkeit, der das Verhältnis zwischen Material und der Angemessenheit seiner Eigenschaften für die Umsetzung eines künstlerischen oder kunsthandwerklichen Entwurfs umfasst, bedarf insbesondere im Kontext von Dekor und Ornament der genauen Differenzierung. Vgl. Nadine Rottau, *Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert* (= Forschungsberichte Kunst + Technik, 2), Aachen 2012.

in zwei Stufen zurücktretenden nördlichen Wandsegment, den weit auskragenden Fenstern gegenüber, durchgängig indirektes Licht. Bei künstlicher Beleuchtung wird das Bildfeld durch die vergoldeten Wandleuchten Carl Otto Czeschkas auf derselben Wandfläche und den anschließenden Längswänden (jeweils für Kerzen) wie durch die Prismenkrone (mit elektrischer Beleuchtung) an der Decke erhellt und betont. In jeder Lichtsituation, besonders aber während abendlicher künstlicher Beleuchtung, strahlt das Bildfeld des *Ritters* durch die Kombination hochglänzender Email- und verschiedener, sanft schimmernder bis hell strahlender Goldflächen – und von diesem Gold hätte der *Ritter* laut Klimts Worten durchaus noch mehr vertragen.⁹¹⁶ Die direkte Kombination von Gold- und Emailpartien, sich in ihrer Wirkung wechselseitig steigernd, vermittelt nicht nur den Eindruck geordneter Opulenz, sondern übersetzt die Härte der metallenen und emaillierten anorganischen Oberflächen in ein visuelles Phänomen: Verschließung und Abwehr werden in die Reflexion des Lichts verlagert, ein Prinzip, das in strukturell gleicher Weise in den Oberflächen der historischen Rüstung durchgespielt wird und als visuelles Argument in unzähligen Darstellungen der Rüstung deren Material bekräftigt. Und auch die edelsteininkrustierte Schildkröte Des Esseintes' – wenn auch am Boden kriechend – diene der Erzeugung von Lichtspielen und der optischen Verlebendigung des abgeschotteten Interieurs.

In einem Aspekt unterscheiden sich die glänzenden Oberflächen der vergoldeten Metallpartien und des Emails im *Ritter* von den großen Marmorflächen mit dem Mosaik der Längswände: Der helle Marmor besitzt einen bestimmten Grad an Transluzenz, Licht kann durch seine Oberfläche eindringen und wird in den kristallinen Strukturen gebrochen zurückgestrahlt; die Glasmosaiken variieren in ihren unterschiedlichen, teils krustigen Texturen die Oberflächen und die Lichtbrechung; die keramischen und gläsernen Elemente versehen die Oberfläche der Längsseiten mit einer Reliefstruktur, die durch den ‚aufgesprungenen‘ Charakter des Mosaiks variiert wird.⁹¹⁷ Im Unterschied dazu tritt die durch den Glanz aktivierte Fläche des *Ritter*-Bildfeldes als zusammenhängende, fugenlose Figuration, dicht, hart, geschlossen und ohne Differenzierung von Figur und Grund, aus der zweifach abgestuften Nische der Nordwand hervor: Auf dem hellen Paonazzo-Marmor mit der gespiegelten dunklen Äderung schwebt das dunkler goldene Bildfeld gleichsam als freistehende Erscheinung im Zentrum der näherungsweise kreisförmig verlaufenden Marmoradern. Während bereits die dreiteilige Ordnung des Bildfeldes die Assoziation zur sakralen Triptychon-Bildform herstellt, befördern der Einsatz der Vergoldungen und die Mandorla-förmige Einrahmung durch die Marmoräderung den Eindruck einer sakralen Erscheinung, deren Anmutung zwischen überbordender härtester

⁹¹⁶ Vgl. Anm. 910.

⁹¹⁷ Zur Ausführung der verschiedenen Glas- und Keramikelemente und der Reliefoberfläche der Längswände vgl. Freytag 2012, S. 104.

Materie und im Glanz entmaterialisierter Farbeindrücke oszilliert. In diesem Punkt lässt sich der ‚materialreiche‘ *Ritter* als neuerliche Auseinandersetzung mit dem räumlichen Effekt des goldenen Strahlens verstehen, den Klimt im *Wohlgerüsteten Starken* des *Beethoven-Frieses* wie im Gemälde *Der goldene Ritter* genutzt hatte. Vergleichbar ist die schwebende Erscheinung des funkelnden Ornamentpanzers aber auch mit der zum Topos gewordenen Beschreibung der Wirkung von Goldgrundmosaiken, deren Glanz sie jeder materiellen Bindung enthebt und durch eine transzendente Anmutung ersetzt.⁹¹⁸

Die architektonische Einbindung des *Ritters* und des gesamten Frieses erschließt weitere Aspekte, in die sich die Verschließung, Verhärtung und materiale Opulenz als Rüstungstopoi einordnen lassen. Ausgangspunkt ist dabei der Umstand, dass das Bildfeld des *Ritters* sich nicht nur in der Mittelachse des Speisesaals, sondern an der zentralen Stelle, im Kern des Hauses befindet. In der Funktion der Räume besetzt der Speisesaal eine Schnittstelle, in der sich die Repräsentation, der Empfang von Gästen und das Wohnen im Kreis der Familie begegnen. Der repräsentative Anspruch reflektierte im Fall der Familie Stoclet ihre gesellschaftliche Stellung unter den Vertretern der kulturellen Avantgarde, die im *Palais Stoclet* ein- und ausgingen.⁹¹⁹ Das Speisezimmer war Schauplatz für Abendessen, Empfänge und Gesellschaften. Seine umfassende Ausstattung mit Tafelsilber, malachitbesetzten silbernen Tafelaufsätzen und Leuchtern, ledergepolsterten Stühlen, dem 22 Personen Platz bietenden Tisch aus Ebenholz, wie die dunklen Kredenzen aus Portovenere-Marmor und Ebenholz auf Hochglanz poliert, bot gemeinsam mit dem extraordinär leuchtenden Fries die Bühne, vielleicht auch den Anlass für das Zusammenreffen der Familie Stoclet und ihrer Gäste. In der Besetzung dieser Bühne waren die Rollen klar verteilt: Der Platz am Kopfende des Tisches, dem Fenster gegenüber und dem Mosaikfeld des *Ritters* zugeordnet, war alleine dem Hausherrn Adolphe Stoclet vorbehalten.⁹²⁰ Wie Aufnahmen der Raumflucht verdeutlichen, verkürzt sich im Durchblick durch den Saal der Abstand zwischen der abgetreppten Rückwand und dem Tische optisch – der Hausherr und die schwebende Erscheinung des *Ritters* mussten sich aus der Perspektive einer sitzenden Tischgesellschaft gleichsam überschneiden, so dass der *Ritter* den Gastgeber und Besitzer des Hauses überfing.⁹²¹ Diesen wiesen die räumliche und die bildsprachliche Setzung als ideelles Zentrum, als ritterlichen Streiter und ästhetisch-

⁹¹⁸ Vgl. Wenderholm 2006, S. 102–103.

⁹¹⁹ Zum Freundeskreis der Stoclets, darunter Karl Ernst Osthaus und Serge Dhiagilev, vgl. Freytag 2012, S. 112.

⁹²⁰ Vgl. Freytag 2012, S. 107; Weidinger 2011, S. 241.

⁹²¹ Eine historische Aufnahme in der Zeitschrift *Moderne Bauformen* (Sonderdruck, 1914, Heft 1) vermittelt den Eindruck der gegenseitigen visuellen Verflechtung von goldenen, silbernen und bunten Frieselementen, den Blumen- und Blütenmotiven und dem gedeckten Tisch nicht nur in den vielfältigen Spiegelungen, sondern auch in der Korrespondenz von Motiven und Realien. Vgl. den Wiederabdruck der Zeitschrift in: Kurrent et al. 1991, S. 24–63, Foto S. 43.

künstlerische Leitfigur aus – eine Zuordnung, die die semantische Besetzung des Gerüsten als Streiter für die Künste aufnimmt und in der Person des Mäzens variiert, der den Vorsitz über eine exklusive (Tisch-)Gesellschaft führt.

Architekturtheoretische Ansätze der Jahrhundertwende setzten sich wiederholt mit Fragen nach der sozialen und repräsentativen Funktion moderner Bauten sowie nach dem Verhältnis von individuellem Bewohner und dem ‚Gegenüber‘ der Gesellschaft auseinander, das sich in der Architektur ausdrückt. Auch Josef Hoffmann bezog Position zu dieser Überlegung und verstand Architektur als soziales Kommunikationsmittel, das wie Kleidung oder Verhaltenskonventionen Aufschluss über den Charakter seines Bewohners biete.⁹²² Mit der Ausdifferenzierung bürgerlichen Wohnens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte sich darüber hinaus die Zuordnung verschiedener Wohnbereiche, der darin angesiedelten Tätigkeiten und deren jeweilige Zuordnung zu den Geschlechtern durch.⁹²³ Dem männlichen Bereich zugeordnet waren dabei nicht nur Bibliothek und Arbeitszimmer, sondern ebenso das Speisezimmer, in dem die „männliche Superintendanz des Privaten“⁹²⁴ innerhalb der Familie wie für Gäste demonstriert und eine „Art Weiheraum für den Mann als Familienerhalter“⁹²⁵ inszeniert wurde. Im Unterschied zum gängigen bürgerlichen Interieur der Gründerzeit besaß das Speisezimmer des *Palais Stoclet* völlig andere Ausstattungsmittel auf dem höchsten künstlerischen Niveau. Dennoch lässt sich die um die Jahrhundertwende ausgeprägte geschlechterspezifische Ordnung in der dem *Palais Stoclet* zugrunde liegenden Architekturauffassung erkennen: Irene Nierhaus betont, „durch die Um- und Neubewertungen der modernen Architektur und dekorreduzierenden Formgebung ab 1900“ sei diese geschlechterbezogene Einschreibung nicht abgelöst worden. „Vielmehr vollzog sich [...] eine stärkere Übertragung in die medialen Eigenheiten (wie Oberfläche, Textur, Volumen) der architektonischen Materialien selbst, die dann auch Symbolisierungen enthalten.“⁹²⁶

Für eine gezielt hergestellte Relation zwischen dem Hausherrn Stoclet und dem Bildfeld des *Ritters* lassen sich also zwei Gesichtspunkte anführen, die den konzeptuellen Anspruch von Architektur und Interieur einbeziehen: Die zentrale Zuordnung des *Ritters*

⁹²² Vgl. Colomina 2008, S. 46. Carl E. Schorske führt zur Übereinstimmung des Charakters der Bewohner – sensibler Ästhetizisten – und ihrer Repräsentation in der Architektur der *Secession* aus: „the exterior gives expression to the personality of the private man, projects it into the public realm. The house serves both as a private mirror and public image.“ Schorske 1998, S. 169.

⁹²³ Die Konnotation privater Räume mit Weiblichkeit und öffentlicher Räume mit Männlichkeit entsprach nicht der Komplexität soziokultureller Bedingungen um 1900: Das Interieur, ob Haus oder Wohnung, war zum Rückzugsort des (liberalen) Bürgertums aus der (politischen) Öffentlichkeit geworden. Ausgeführt wird dies am Beispiel Wiens, doch sind die gesellschaftlichen Umstände sowohl auf das Deutsche Reich übertragbar als auch auf das *Palais Stoclet*, seine ursprünglich für den Bau in Wien entwickelte Konzeption und seine Bewohner, die dem vermögenden Großbürgertum angehörten. Vgl. Tag Gronberg, *The Inner Man. Interiors and Masculinity in Early Twentieth Century Vienna*, in: *The Oxford Art Journal*, 24, 1 2001, S. 67–88; in einer weiteren Perspektive vgl. Nierhaus 1999, S. 87–113.

⁹²⁴ Nierhaus 1999, S. 93.

⁹²⁵ Nierhaus 1999, S. 104.

⁹²⁶ Nierhaus 1999, S. 108.

zum Hausherrn affirmiert innerhalb eines dem männlichen Charakter und Wirken zugeordneten Raums die soziale Geschlechterordnung, die in der Semantisierung der Architektur aufgenommen wird. Mit dem Anspruch charakterlicher Bezugnahme des Gesamtkunstwerks auf seine Nutzer, genauer noch seinen Auftraggeber, versteht sich die Zuordnung einer vorbildlichen Figur von kämpferischer, elitär-feudaler Männlichkeit als sprechende Aussage über den Hausherrn: Im Sinne der Verschränkung von Innen und Außen der Architektur lässt sich der gerüstete Streiter als dezidierte Abgrenzung gegenüber der äußeren Welt verstehen und zugleich als Streiter für die Schönheit innerhalb der Künste. Dies macht ihn in beiden Aspekten der Bedeutungszuweisung an den goldenen Ritter des *Beethoven-Frieses* vergleichbar. Eine Parallele zur Verlagerung der geschlechterspezifischen Einschreibungen in mediale Eigenschaften, die Nierhaus für die Architektur der Moderne benennt, liegt für die Figuration des abstrahierten *Ritters* auf der Hand: Vormals an das Motiv Rüstung gebundene Eigenschaften und Topoi werden im *Ritter* des *Palais Stoclet* verstärkt über die Charakteristika und die Bedeutungsaufladung von Material und Form ausgedrückt, die Abgrenzung, Männlichkeit und absolute Pracht evozieren.

Wenn die ‚Verlagerung ins Material‘ das *Palais Stoclet* den ästhetischen Prinzipien des 20. Jahrhunderts verpflichtet, so setzt dessen Architektur auch eine Entwicklung des späten 19. Jahrhunderts fort, die einen spezifischen Weltbezug widerspiegelt: Wird das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt in Raum- und Objektbeziehungen thematisiert, ist der Verweis auf Walter Benjamins berühmte Beschreibung nicht fern, die den Menschen des 19. Jahrhunderts im Gehäuse eines Interieurs verortet, ausgekleidet wie die Futterale, die die Vielzahl seiner Objekte, Apparate und Geräte aufnehmen.⁹²⁷ Mit beiden bewehrt er sich für die Begegnung mit der Außenwelt, die mit der modernen industrialisierten Zivilisation in bislang ungekannter Intensität auf ihn einwirkt. Diese Diagnose einer ‚Identität im Futteral‘ potenziert sich in den *décadents* des *fin de siècle* wie Des Esseintes, die mit ähnlichem Impetus, aber entschieden größerer Konsequenz ihre Abschließung von der Welt betreiben. Auch das *Palais Stoclet* wurde – angefüllt mit zahllosen Pretiosen, aber auch dank seiner scheinbaren Maßstabslosigkeit – vielfach mit einem Schrein oder einer Schmuckschatulle verglichen, die sich in ihrer Schönheit und

⁹²⁷ „Wohnung wird im extremsten Fall zum Gehäuse. Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig. Es begriff die Wohnung als Futteral des Menschen und bettete ihn mit all seinem Zubehör so tief in sie ein, dass man ans Innere eines Zirkelkastens denken könnte, wo das Instrument mit allen Ersatzteilen in tiefe, meist violette Sammelhöhlen gebettet, daliegt. Für was nicht alles das neunzehnte Jahrhundert Gehäuse erfunden hat: für Taschenuhren, Pantoffeln, Eierbecher, Thermometer, Spielkarten – und in Ermangelung von Gehäusen Schoner, Läufer, Decken und Überzüge.“ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann, 2 Bde., Bd. 1, Frankfurt am Main 1983, S. 292. Dolf Sternberger stellt vergleichbare Phänomene für den Jugendstil fest, so den Einschluss ins Innere eines Hauses und die feste Verbindung von Architektur und Ausstattung, die sich auch auf die Konzeption und Nutzung des *Palais Stoclet* übertragen lassen. Vgl. Dolf Sternberger, Über den Jugendstil, in: ders., *Über den Jugendstil und andere Essays*, Hamburg 1956, S. 11–28, bes. S. 16, 20–21.

Exklusivität der gegenwärtigen Welt ganz verschließt.⁹²⁸ Im Speisezimmer wiederholt sich im kleineren Maßstab und eingeschlossen im Innern des Hauses, aber in einer umso prächtigeren Ausführung der weitgehend verschlossene und ästhetisch und in seinen Materialien aufgerüstete Raum, in dem das hermetische *Ritter*-Bildfeld die zentrale Position erhält. Des Esseintes' Abschottung in übereinander geschichtete Panzerungen, deren Pointe die anorganische Schmuckpanzerung des organischen Schildkrötenpanzers darstellt,⁹²⁹ lässt sich dem *Palais Stoclet* als Rückzug in eine Schreinarbeit vergleichen, die im Speisezimmer ihre repräsentativste Ausgestaltung erfährt. Gerade im Mosaikfries in Marmor, Metall, Email und Glas wird der ausgegrenzte und ästhetisierte künstliche Lebensraum hergestellt, in dem sich gebaute Architektur und räumlich-körperliche Abgrenzung durchdringen. An die Stelle der natürlichen oder profanen Umwelt tritt eine quasi-sakrale Atmosphäre, die assoziativ mit dem Bildtypus Triptychon und der ‚transzendenten‘ Anmutung der strahlenden und glänzenden Mosaikoberflächen aufgerufen wird. Die Rüstungstopoi – der des unangreifbar abgeschlossenen Körpers, der des Streiters für die Künste und der Auszeichnung durch den entmaterialisierten Glanz – lösen sich im *Ritter* weitgehend vom Motiv der Rüstung. Stattdessen werden die Topoi in Material, formaler Ordnung und Oberflächenqualität umgesetzt, in die Architektur und ihre Semantik buchstäblich eingebaut und damit in das Gesamtkunstwerk Palais Stoclet integriert.

Weitere zeitgenössische Überlegungen zur Funktion der Architektur beschreiben die Beziehung zwischen Körper und Architektur mit dem Begriff der Bekleidung: Adolf Loos' 1898 verfasster Essay „Das Prinzip der Bekleidung“⁹³⁰ etabliert eine entwicklungsge-schichtlich und funktional begründete Vergleichsrelation zwischen der architektonischen und der textilen Umhüllung des menschlichen Körpers, die in der Architekturdebatte um 1900 viel diskutiert wurde. Nach Loos manifestiert sich im „ursprünglichen“ Versuch, aus Teppichen einen abgegrenzten Raum auszuweisen, der Kerngedanke der Architektur, einen Schutz- und Rückzugsraum für den Menschen zu bilden: Eine Vorstellung, die die Übertragung des Bekleidungsbegriffs auf die raumbildenden Elemente erlaubt und sich in der teppichartigen Anmutung des Frieses wiedererkennen lässt. Nicht zuletzt ist Wilhelm Worringers (1881–1965) durch die Avantgarde breit rezipierte Schrift *Abstraktion und Einfühlung* (1908)⁹³¹ anzuführen, die sich anhand ihres Untersuchungsgegenstands, der

⁹²⁸ Beispielhaft etwa bei Kurrent et al. 1991, S. 22; Schorske 1998, S. 162.

⁹²⁹ Im Moment der Auslieferung durch den Steinschneider hält dieser die Schildkröte vor seinem Oberkörper, so dass ihr goldener inkrustierter Panzer in die Vertikale gerückt wie ein Schild erscheint, vgl. Huysmans 2006, S. 78.

⁹³⁰ Adolf Loos, Das Prinzip der Bekleidung (4. September 1898), in: ders., *Ins Leere gesprochen. Die Schriften des Adolf Loos in zwei Bänden. Erster Band 1897–1900*, 2 Bde., Innsbruck 2013, S. 110–117.

⁹³¹ Worringer 2007. Zur Diskussion Worringers vgl. Kapitel V 1.

Entwicklung abstrakter Darstellungssysteme, mit dem anthropologischen Abgrenzungs- und Distanzierungsbedarf und seiner symbolisch-künstlerischen Repräsentation beschäftigt: Das Anorganisch-Kristalline und die damit verbundene Abstraktion versteht Worringer als eine Distanzierung und Beruhigung von den kontingenten Erscheinungsformen der Umwelt. In diesem Zusammenhang lassen sich Architektur und Ausstattung des Speisenzimmers als ‚Sonderform‘ der Bekleidung durch mineralisch-anorganisches Material auffassen. Die Abgrenzung wird darin vermittelt als Gewand, als Körperhülle und als anorganische Begrenzung verstandenen räumlichen Einschlusses hergestellt. Das Bildfeld des *Ritters* führt diese Zuschreibungen über das anorganische Material, die abstrahierende Darstellung und die schützende Umkleidung in der Engführung von Bekleidung und Architektur zusammen.

Diese so unterschiedlichen Perspektiven von Dekadenzliteratur, Architektur- und Ästhetiktheorie lassen sich als sich parallele Horizonte für die Einordnung des *Stoclet-Frieses* verstehen, da sich die darin aufgerufenen Vorstellungen einander annähern und überschneiden: Allen gemeinsam ist die Auseinandersetzung mit der Vorstellung einer Verkapselung, Abschließung oder Distanzierung, was deren fortwährende Aktualität über die Wende ins 20. Jahrhundert hinaus belegt. Entsprechend der Bewertungshierarchien der Jahrhundertwende könnte dem *Stoclet-Fries* als kunsthandwerklich hergestelltem Artefakt der niedrigere Status des weiblich konnotierten Kunstgewerbes zugewiesen werden. Doch fängt die alternative Einordnung der künstlerischen Gestaltungsform in andere Interpretationsmuster und Konnotationsfelder diese Nivellierung auf: Nicht nur die Gleichordnung aller künstlerisch gestalteten Ausstattungselemente unter das Prinzip des Gesamtkunstwerks bekräftigt den Anspruch des Frieses, sondern auch die von Worringer wie Loos beschriebene anthropologische Funktion einer architektonischen und formalen Schutzmaßnahme, einer Sicherheit herstellenden, gehärteten Hülle des Körpers gegenüber dem Außen:⁹³² Dem organisch wuchernden Weiblichen begegnet die Auskristallisierung und Aushärtung des ornamentalen Gewands in der Architektur des außerweltlichen ‚ästhetischen Reinraums‘. So bemerkte ein belgischer Besucher 1912: „Baudelaire hätte davon geträumt: welch herbe Pracht! Gold und Marmor. Es ist kalt und packend.“⁹³³

„Kalt“ und „packend“ sind zwei Attribute, die sich ohne weiteres auch auf eine generelle Beschreibung der Evokations- und Faszinationskraft der Rüstung anwenden lassen. Allerdings steht Klimts Nutzung des Motivs zur Mehrzahl der bislang thematisierten Aus-

⁹³² Vgl. zum Verständnis mit Worringer auch Wagner 1993, S. 558.

⁹³³ Der Kommentar wurde aufgezeichnet anlässlich eines Besuchs des *Palais Stoclet* von Mitgliedern der belgischen Architektenvereinigung 1912, [ohne Autorangabe]: L'Excursion des architectes belges du 22 septembre, in: *Tekhné*, 79, 1912, S. 801 f., zitiert nach: Freytag 2012, S. 103.

prägungen der Ikonographie der Rüstung ebenso im diametralen Kontrast wie zu den Funktionen und Orten ihres Auftretens. Im Vergleich der Rüstung des *Wohlgerüsteten Starken* des *Beethoven-Frieses* mit dem *Ritter* im *Palais Stoclet* wird deutlich, dass sich Klimts Repräsentation des Gerüstet-Seins von der motivischen Ebene löst und in Rüstungstopoi wie Härte, Abgrenzung, materiale Pracht und entmaterialisierte Glanzeffekte verlagert. Die Repräsentation der Rüstungstopoi nutzt die Eigenschaften und die taktile und visuelle Anmutung der Materialien des Frieses ebenso wie die Semantik, die formalen Ordnungsprinzipien historisch zugeschrieben wurde. Demgegenüber verabschiedet die abstrahierende Darstellung des *Ritters* die historische Rüstung. Als Verlustgeschichte ist diese Distanzierung von der im ausgehenden 19. Jahrhundert wiederaufgegriffenen Motivsprache nicht zu verstehen. Vielmehr ermöglicht die abstrahierende Repräsentation, die Rüstung in einem anderen semantischen und ästhetischen Kontext zu situieren. Während die Ikonographie der Rüstung um 1900 überwiegend für politische, nationalistische und chauvinistische Inhalte in Anspruch genommen wurde, erlaubte der Rekurs auf die Rüstungstopoi in dem in Form, Material und Medium abweichenden Zusammenhang des *Stoclet-Frieses*, den Gerüsteten als ästhetisch-künstlerische Leitfigur mit quasi-aristokratischem und quasi-sakralem Führungsanspruch einzusetzen.

Ihrer ideologischen Funktionalisierung entsprechend besetzten die politisch-nationalistisch gefärbten Geharnischten im breiten medialen Auftreten zwischen Hochkunst und populärer Kultur überwiegend den öffentlichen Raum. Der materiallastige *Ritter* des *Stoclet-Frieses* war wie schon der *Wohlgerüstete Starke* der Verteidigung des Gesamtkunstwerks verpflichtet, mit dem Unterschied, dass Ersterer dafür im öffentlichen Ausstellungsraum, Letzterer im Wohnraum eines Privathauses eingesetzt wurde. Dass mit dem *Palais Stoclet* und seiner Ausgestaltung durchaus eine Öffentlichkeitswirkung verbunden war und sein programmatisches Konzept registriert wurde, steht außer Frage. Doch die begrenzte Zugänglichkeit für einen eingeweihten Kreis entspricht dem Rückzug in eine ästhetische und architektonische Gegenwelt. Diese verbindet nicht primär politisch-gesellschaftliche Inhalte mit den Rüstungstopoi, sondern macht den Ritter zur Leitfigur eines ästhetizistischen Kunstverständnisses, das im weitesten Sinne als Kunstreligion eingeordnet werden kann. Im *Palais Stoclet* führt die Ritterfigur, gleichsam als Verkörperung ästhetischer Tugend, den Vorsitz über den ‚ästhetischen Reinraum‘ abseits der modernen Umwelt und Gesellschaft, deren Produkt sie aber nichtsdestoweniger war. Finanziert wurde die Realisierung der architektonischen Seklusion genau durch die Mittel, die Adolphe Stoclet in den Industriezweigen erwirtschaftete, die paradigmatisch für die Industrialisierung, Modernisierung und die daran geknüpften soziokulturellen und politischen Umwandlungen des späten 19. Jahrhunderts stehen: der Eisenbahnbau, die

Eisen- und Stahlindustrie und den Finanzsektor.⁹³⁴ Der historische Ritter wurde – wie das Beispiel der Selbstinszenierung der Familie Krupp belegt, deren Firmenjubiläum 1912 unter anderem mit einem Ritterspiel im historischen Kostüm begangen wurde⁹³⁵ – durchaus als ideelle Referenz und als Vergleich des eigenen Wirkens in der Stahl- und Rüstungsindustrie mit aristokratisch-kämpferischen Tugenden eingesetzt, während sich im Deutschen Reich mit dem Erfolg der Industriezweige um Eisen und Stahl ein politisches und mentales ‚Aufrüstungsklima‘ verfestigte, in welchem die Ritterfigur prominent auftrat. Dagegen prägte das auf Stoclets Person orientierte Friesprogramm eine alternative Akzentuierung: Angefertigt im aufwändigsten, elaboriertesten und teuersten künstlerischen Entwurfs- und Herstellungsverfahren tritt der *Ritter* in einer Szenerie räumlicher und ästhetischer Nobilitierung und Abgrenzung auf. Deren Verfeinerung in materieller und ideeller überschreitet die Bindung an die ‚eherne Welt‘ des modernen Industriezeitalters und seine neu aufgelegten eisernen Repräsentanten, transformiert gleichsam Eisen in Gold. Doch nur für die *happy few* der in dieser außerweltlichen Tafelrunde Versammelten war der im *Ritter* verkörperte Anspruch im Gesamtkunstwerks- bzw. Kunstreligionskontext erreichbar. Die Gültigkeit eines solch exklusiven Anspruchs, in dem der Rückzug in eine ästhetische aufgerüstete Gegenwelt ein Glücksversprechen für den Menschen birgt, war mit dem Ersten Weltkrieg, mit der Vereinnahmung des Topos‘ des gerüsteten Körpers durch ein militarisiertes Identitätskonzept und mit neuen Konzepten von Architektur, Kunst und des modernen Menschens nach 1918 (etwa der Demokratisierungsversuche ästhetischer Gestaltung im Bauhaus) überholt. Bleibende Geltung besaß der parallele, politisierte Strang der Rüstungstopoi und -motivik: Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges wandte sich die weitere Nutzbarmachung der Rüstung als Motiv wie als normatives Körperkonstrukt in der Amalgamierung von Körper und Maschine in eine neue Richtung, in der der materiale Aufrüstungsimpetus passive Rückzugsphantasien obsolet machte. Das in formalen und materialästhetischen Eigenschaften erprobte Abstraktionspotenzial der Rüstung und die Unterscheidung zwischen ‚Körperkern‘ und metallischer Umfassung bzw. Oberfläche zur ultimativen Distanzierung wurden jedoch aufs Neue in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Rüstung aufgegriffen.

⁹³⁴ Wie sein Vater war Stoclet ursprünglich ausgebildet als Ingenieur und während der Auftragsvergabe in Wien in der *Compagnie de Chemin de Fer Vienne-Aspang* tätig. In Belgien hatte er eine leitende Funktion in der *Société Générale pour favoriser l'industrie nationale* inne, die das internationale Eisenbahnnetz und die zugehörigen Industriezweige wie Eisen- und Stahlindustrie, Maschinenbau und Bergbau finanzierte und steuerte. Vgl. Freytag 2006, S. 363–364.

⁹³⁵ Vgl. Tenfelde 2005.

V. Rüstungsamalgame: Stahlgestalten und Maschinenmenschen

1. Jacob Epsteins *Rock Drill*: Ermächtigung und Entmachtung des Maschinenkörpers

In einer kleinen Zeichnung Henri Gaudier-Brzeskas (1891–1915), einem im Kreis der Londoner Avantgarde tätigen Bildhauer, konzentriert sich eine Anordnung, die für das Körperverständnis des 20. Jahrhunderts kaum zu überschätzen ist und die auf die Vorstellung des gerüsteten Körpers einen wesentlichen Einfluss ausübte. Wie zahlreiche andere Künstler stand Gaudier-Brzeska unter Waffen und kämpfte während des Ersten Weltkriegs auf französischer Seite in Nordfrankreich. Aus dem Zusammenhang seines Einsatzes an der Front stammt *La Mitrailieuse en action* (ABB. 110), die Skizze eines Maschinengewehrschützen. Rittlings wie auf einem Pferd oder einem Motorrad sitzt der mit wenigen summarischen Linien umrissene Soldat auf dem Maschinengewehr, das über den rechten Bildrand hinaus seine Salven abfeuert. Ein zweiter Soldat befindet sich hinter dem Maschinengewehr und ist dem ersten Soldaten zugewandt. Dieser richtet seinen Blick nach unten auf das Maschinengewehr und scheint nur mit diesem zu interagieren. Aufgebaut aus vergleichbaren Grundformen, orientieren sich Mensch und Maschine um einen gemeinsamen Schwerpunkt in den halbkreisförmigen Elementen, die die Griffe der Zieleinrichtung und das Gelenk der Stützen andeuten. Mündung und Beine der Waffe, so suggeriert die Zeichnung, lassen sich als Fortsetzung der menschlichen Glieder verstehen, während der schematisierte Rumpf sich formal nicht vom Maschinenkorpus abhebt. Mensch und Waffe sind in ihrer Darstellung als funktionale Einheit kaum unterscheidbar: Der menschliche Körper vollzieht die Angleichung an die Maschine, die zugleich Waffe, oder umgekehrt, die Waffe, die zugleich Maschine ist. Insofern verbinden sich – wie die Skizze mit einfachen Mitteln plausibel macht – Mensch, Waffe und Maschine zu einem neuen Amalgamkörper. Noch wenige Jahre zuvor hatte das Leitbild männlicher Aufrüstung und Macht eine auf den ersten Blick gänzlich andere Gestalt angenommen, die jedoch gleichermaßen mit der ideellen und materiellen (Selbst-)Definition über eine Waffe argumentiert hatte: die Identifizierung des Rüstungsträgers mit der Rüstung, die als undurchdringliche, wehrhafte eiserne Gestalt normative Charakteristika von Männlichkeit auszudrücken vermochte. Doch ermöglichte nicht gerade die Vergleichbarkeit der passiven Waffe Rüstung und der maschinellen Waffe, die jeweils als Erweiterung des männlichen Körpers aus dem Material der modernen Technik fungieren konnten, die Verbindung der beiden identitätsstiftenden Bilder männlicher Aufrüstung?

Henri Gaudier-Brzeska wurde im Juni 1915 an der deutsch-französischen Front getötet. Sein Freund und Mentor Jacob Epstein (1880–1959) konnte in seinem bildhaueri-

schen Werk auf die Veränderungen des Menschen- und Körperbildes reagieren, die sich mit dem Kriegsgeschehen und der Kriegserfahrung einstellen. Besonders im Falle von Epsteins Skulptur *Rock Drill* (ABB. 111)⁹³⁶ konzentriert sich das innerhalb weniger Jahre radikal gewandelte Verhältnis zum maschinell aufgerüsteten Körper wie in einem Brennglas. Als künstlerische Verdichtung des männlichen Körperbildes vor Kriegsbeginn sowie nach der Auseinandersetzung mit dessen Folgen scheint sich aus retrospektiver Sicht in der Skulptur, die in zwei Versionen angefertigt wurde, eine Vorschau auf die neu ausgeprägten Körperbilder der zwanziger Jahre zu zeigen.

Die erste Version des *Rock Drill* wurde durch den Künstler überarbeitet und ist daher nur in Abbildungen dokumentiert. Die Skulptur bestand aus der Kombination einer aus Gips geformten Figur sowie aus einem Steinbohrer und dessen dreibeiniger Halterung, die in der Art eines Readymade in die Skulptur integriert wurden. Die auf den Stativbeinen stehende Figur ist charakterisiert durch den abstrahierten, von Graten und Kanten überzogenen und aus einzelnen Segmenten zusammengefügteten Korpus, der die Assoziation von gerüstetem Körper und maschinell Komplex nahelegt. Auf einem sechseckigen Hals schiebt sich der behelmte Kopf wie ein horizontaler Ausleger in den Raum hinein, während sich Bohrer und Stativbeine in den Boden stemmen. Bereits in diesem Ausdehnungsdrang vermittelt sich ein aggressives Moment. Die Helmform erinnert im gerundeten oberen Teil an die schildmützenartige Kopfbedeckung des Maschinengewehrschützen in der Zeichnung Gaudier-Brzeskas, doch das Gesicht der Figur Epsteins wird durch ein gelängtes Visier mit Mittelgrat verdeckt, hinter dessen gerundeten Ausschnitten die Augen zu liegen scheinen.⁹³⁷ Im Rumpf der Figur setzt sich das Abstrahieren vom menschlichen Körper fort. Der V-förmige Oberkörper ist von einer Pfeilform geschmückt, während sich darunter zwischen den parallel liegenden, Kühlrippen ähnelnden Stegen der Brustkorb öffnet, welcher in einer Höhlung eine Art Fötus birgt. Dieser steht im Widerspruch nicht nur zum männlich konnotierten Körper, sondern auch zur gleichzeitigen Darstellung von Innen und Außen, die statt eines leiblich-organischen einen zerlegbaren mechanischen Körper nahelegt. Die breite Schulterpartie wird überwölbt von einer mehrteiligen gerundeten Form in der Art einer Rüstungsschulter, aus der die vierkantigen Ober- und Unterarme hervorragen. Doch nur eine Hand bedient die Maschine, während

⁹³⁶ Die historische Fotografie zeigt den *Rock Drill* in unvollendetem erstem Zustand im Atelier des Künstlers um 1913, der linke Arm fehlt im Vergleich zu späteren Versionen. Eine zweite Fotografie zeigt *Rock Drill* während der Ausstellung *London Group* in der *Goupil Gallery* 1915 und wurde unter dem Titel ‚War as the Futurist Sees It‘ von der Zeitung *Daily Graphic* am 15. März 1915 mit zwei weiteren Gemälden C. R. W. Nevinsons abgedruckt. Die Qualität der ins Zeitungsraster übertragenen Fotografie und der Aufnahmewinkel lassen weniger Details erkennen als die Aufnahme im Atelier. Abbildung der Atelierraufnahme und des *Daily Graphic* in: Ausst.-Kat. London 2009 b, S. 160, 173. Eine gekürzte deutsche Übersetzung der letzten Kapitel des Katalogs erschien als: Richard Cork, Vortizismus und die Skulptur, in: Karin Orchard (Hg.), *Blast. Vortizismus – Die erste Avantgarde in England 1914–1918*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, Berlin 1996, S. 39–57; grundlegend zu Epstein: Silber 1986; Cork 1976, S. 454–482.

⁹³⁷ Richard Cork verweist auf ein Selbstbildnis Epsteins (*Portrait of the Artist in a Storm Cap*, 1912), das die Vorstellung des Künstlers als „potentially destructive agent“ nahelege, vgl. Cork 1976, Bd. 2, S. 473.

der linke Unterarm gekappt erscheint. Ansatzlos – der Übergang zwischen Ober- und Unterkörper ist nicht zu sehen, die Figur besitzt wohl kein Becken, sitzt aber dennoch auf dem Bohrer selbst⁹³⁸ – spannen sich die langen, ebenfalls vierkantigen Beine bis auf die zylinderförmigen Standflächen des hohen dreibeinigen Stativs. Direkt in der zentralen Körperachse platzierte Epstein den titelgebenden Steinbohrer mit explizit phallischer Konnotation.

Was heute wie eine Science Fiction-Gestalt anmutet, geht weit konkreter als zu erwarten auf eine tatsächlich gebrauchte Maschine – „an archetypal exemplar of modern mechanical ingenuity“⁹³⁹ – zurück, die Epstein selbst gesehen oder gekannt haben muss: Es handelte sich um eine funktionsfähige und bereits benutzte Steinbohrmaschine bzw. einen pneumatisch betriebenen Bohrmeißel, der durch einen ähnlich wie in der Skulptur positionierten Maschinenführer auf einem Stativ bedient und im damaligen Bergbau verwendet wurde.⁹⁴⁰ Im Kontext der Skulptur nimmt der langgestreckte unverkleidete Maschinenkorpus fast die Länge der Beine ein und übersteigt die Höhe des etwa siebzig Zentimeter hohen Torsos, der eigentliche Bohraufsatz mit der abgeflachten Spitze reicht knapp bis zum Boden. Richard Cork begründet die Nutzung mit Readymade-Charakter auf lakonische Weise: „How, Epstein must have thought, could he possibly improve on the ultimate phallic magnificence of a real rock drill? There was no point.“⁹⁴¹ Doch der Bohrmeißel im Kunstkontext besaß darüber hinaus hinreichend provokatives Potenzial.⁹⁴² Trotz wachsender Begeisterung für das neue Maschinenzeitalter stellte sich die Skulptur für die zeitgenössischen Rezipienten als eine illegitime Vermischung verschiedener Objektklassen dar.⁹⁴³

Immer wieder wurde die Skulptur in der Forschungsliteratur mit dem Attribut des Gepanzerten belegt, während dies unter den Rezipienten der 1910er-Jahre kaum der Hervorhebung wert gewesen zu sein scheint.⁹⁴⁴ Dennoch zeichnete sich im ästhetischen

⁹³⁸ So lässt es die Rekonstruktion der ersten Version vermuten, vgl. die Abbildung der 1974 angefertigten Rekonstruktion der Skulptur bei Cork 1976, Bd. 2, S. 475.

⁹³⁹ Cork 1976, Bd. 2, S. 471.

⁹⁴⁰ Eine historische Fotografie zeigt die Verwendung der Maschine im Gesteinsabbau, der Maschinenführer sitzt realiter nicht auf dem Bohrmeißel selbst – Epsteins Skulptur verstärkt die Verbindung von Mensch und Maschine weiter. Vgl. Ausst.-Kat. London 2009 b, S. 165; zum Einsatz der *drills* mit historischen Aufnahmen vgl. Cork 1976, Bd. 2, S. 471.

⁹⁴¹ Ausst.-Kat. London 2009 b, S. 173.

⁹⁴² Epstein plante kurzzeitig die tatsächliche Inbetriebnahme des Meißels durch die Elektrifizierung der Skulptur, kam von dem Vorhaben aber wieder ab, was mit der geteilten Abneigung der Vortizisten und Epsteins gegen alle die Konturen verunklarenden ästhetischen Mittel, insbesondere die futuristische Bewegungsdarstellung, begründet wird. Vgl. Ausst.-Kat. London 2009 b, S. 167.

⁹⁴³ Die Integration einer echten Maschine begründet den Vergleich des *Rock Drill* mit Marcel Duchamps Readymades aus den 1910er-Jahren und belegt die Radikalität Epsteins in der Wahl seiner künstlerischen Mittel. Für ausführlichere Erörterungen zur Rezeption des *Rock Drill* vgl. Silber 1986, S. 33; Ausst.-Kat. London 2009 b, S. 171–174; sowie im Kontext der Ausstellung von Kunst während des Krieges: Malvern 2004, S. 1–6.

⁹⁴⁴ So beispielsweise bei Richard Cork: „But even here a sense of dehumanization remains as strong as ever, reflecting Epsteins belief that the machine age was transforming humanity into a race of armoured and rigidly constructed figures.“ Ausst.-Kat. London 2009 b, S. 168, 173. Evelyn Silber beschreibt den *Rock Drill* als „armoured in futility“; in Bezug auf eine vorbereitende Zeichnung heißt es: „the tension of the body is conveyed

Diskurs der englischen Avantgarde im Zusammenhang von Körper, Moderne und Abstraktion die Auseinandersetzung mit Themen und Vorstellungen ab, die sich zur Darstellung des gerüsteten Körpers in Bezug setzen lassen. Diese Zuschreibungen an den Körper entwickelten – wenn auch unter Einfluss anderer Anregungen – die Vorstellung des männlichen gerüsteten Körpers in Richtung des künstlich-maschinisierten Körpers weiter. So unvermittelt und radikal der *Rock Drill* in der formalen Umsetzung erscheint, so wenig ist dies das Körperkonzept, das der Skulptur zugrunde liegt: die Vorstellung einer den Körper schützenden und ermächtigenden, funktionalen Erweiterung in Metall, die die Rede von Rüstung und Panzerung begründet.

Innerhalb Epsteins Œuvre folgt *Rock Drill* einer Reihe von Skulpturen, in denen auf formaler Ebene die Auseinandersetzung mit außereuropäischer Stammeskunst und inhaltlich die Beschäftigung mit Sexualität und Fortpflanzung im Zentrum stehen. Epstein entwickelte in den Werkgruppen der *Dove*- und der *Venus*-Figuren eine künstlerische Sprache, die mit Schlagworten wie Vereinfachung und Abstraktion beschrieben wurde. In ästhetisch-theoretischer Perspektive stand seine künstlerische Position in engem Verhältnis mit der Arbeit des befreundeten Philosophen, Kritikers und Schriftstellers T. E. Hulme (1883–1917).⁹⁴⁵ Hulme setzte sich intensiv mit den kunsttheoretischen Schriften Wilhelm Worringers, insbesondere *Abstraktion und Einfühlung* (1908) auseinander.⁹⁴⁶ Wie im Zusammenhang von Klimts *Stoclet-Fries* bereits erwähnt, behauptet Worringers ästhetische Theorie zur Genese künstlerischer Abstraktion ein menschliches Abgrenzungsbedürfnis gegenüber der Einwirkung der Außenwelt, das sich in der Abstraktion manifestiere. Der „Hinwendung zur abstrakten, geometrischen, lebensverneinenden Form“⁹⁴⁷ als instinktiver Art künstlerischer Welterschließung (dem „Weltgefühl“) kommt darin als Distanzierung und Reinigung von allem kontingent Natürlichen und Organischen eine Schutzfunktion zu, befriedige „die eigentliche Kunst“ doch „jederzeit ein tiefes psychisches Bedürfnis“⁹⁴⁸ nach Ruhe bzw. Beruhigung.⁹⁴⁹ Auf Worringers Schrift basierte wiederum Hulmes These, dass geometrische Reduktion nicht nur in archaischen Werken europäischer wie außereuropäischer Herkunft, sondern auch in zeitgenössischen Kunstwerken als spezifische Qualität zu verstehen sei. Weniger in der wiederentdeckten archa-

by a judicious use of semi-organic forms akin to the stripped muscles of an anatomical textbook or armour.” Silber 1986, S. 33, 32.

⁹⁴⁵ Zum Austausch Epsteins mit T. E. (Thomas Ernest) Hulme vgl. Silber 1986, S. 30–31; Ausst.-Kat. London 2009 b, S. 161–165.

⁹⁴⁶ Vgl. Worringer 2007; zu Hulmes ästhetischer Theorie und Beschäftigung mit Worringer: Cork 1976, Bd. 1, S. 132–144, bes. S. 139–144.

⁹⁴⁷ Öhlschläger 2007, S. 17.

⁹⁴⁸ Worringer 2007, S. 79.

⁹⁴⁹ “Die einfache Linie und ihre Weiterbildung in rein geometrischer Gesetzmäßigkeit musste für den durch die Unklarheit und Verworrenheit der Erscheinungen beunruhigten Menschen die größte Beglückungsmöglichkeit darbieten. Denn hier ist der letzte Rest von Lebenszusammenhang und Lebensabhängigkeit getilgt, hier ist die höchste absolute Form, die reinste Abstraktion erreicht; hier ist Gesetz, ist Notwendigkeit, wo sonst überall die Willkür des Organischen herrscht.” Worringer 2007, S. 85–86.

ischen Formensprache als vielmehr in dem mit dem Maschinellen und Mechanischen assoziierten Formenvokabular sah Hulme die Entwicklungsperspektive der Abstraktion.⁹⁵⁰ Zwischen dem Kunsttheoretiker und Epstein bestand ein reger Austausch über diese Thesen und ihren Status als Postulate künstlerischer Modernität. Bezeichnenderweise bemerkte Epstein, T. E. Hulme habe bereits an seiner Grabplastik für Oscar Wilde (1912) eine „Theorie der Projektile“ entwickelt.⁹⁵¹ Damit war der semantische Zusammenhang von Verhärtung, Verteidigung und Waffen bereits in die Argumentation des ästhetischen Diskurses und in die künstlerische Praxis eingebunden. In einem Vortrag der *Quest Society* bezog sich Hulme auf eine Reihe von Zeichnungen Epsteins, die dem *Rock Drill* direkt vorausgingen und in denen die Figur des späteren Entwurfs entwickelt wurde (ABB. 112). Unter dem Titel ‚Modern Art and its Philosophy‘ heißt es:

*The tendency to abstraction, the tendency to turn the organic into something hard and durable, is here at work, not on something simple, such as you get in the more archaic work, but on something much more complicated [...] Abstraction is much greater in the second case, because generation, which is the very essence of all the qualities which we have here called organic, has been turned into something as hard and durable as a geometrical figure itself.*⁹⁵²

In allen Entwurfsstadien der Zeichnungen waren die phallische Figur und ihre Kraftanstrengung, der Bohrer und sein aggressiver Einsatz angelegt. Parallel hob Epstein die Verhärtung und Verfestigung des Körpers in klar konturierter und eckig schematisierter zeichnerischer Formensprache weiter hervor, die Hulme als Überführung des Organischen in Härte und Dauerhaftigkeit beschrieb.⁹⁵³ In der Skulptur des *Rock Drill* verdichtete sich Epsteins aus mehreren parallelen Quellen gespeistes ästhetisches Programm. Zwar orientierte er sich vordergründig nicht an der traditionellen Konstruktion männlicher Körperkompetenzen und ihrer Sichtbarmachung mittels der Rüstungsträger, die bereits erörtert wurde. Vielmehr stand seine Skulptur in größtem formalem Kontrast zu um die Jahrhundertwende verbreiteten Rüstungsdarstellungen, die beispielsweise der Bildhauer Alfred Gilbert (1854–1934) oder der Illustrator Aubrey Beardsley (1872–1898) nutzten.⁹⁵⁴ Epstein lässt sich damit innerhalb einer die Vorkriegsjahre bestimmenden

⁹⁵⁰ Vgl. Cork 1976, Bd. 1, S. 141. Cork weiter “He [Hulme] was flatly opposed to the Futurists’ literal use of the machine as a subject in their pictures, insisting instead on the influence of machinery on form alone.”

⁹⁵¹ Vgl. Silber 1986, S. 30; Ausst.-Kat. London 2009 b, S. 161.

⁹⁵² T. E. Hulme, Lecture at the Quest Society, 22.1.1914, in: T. E. Hulme, *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, hg. von Herbert Read, London 1924, S. 107; zitiert nach: Ausst.-Kat. 2009 b, S. 120.

⁹⁵³ Anhand der vorbereitenden Zeichnungen zur Skulptur des *Rock Drill* lässt sich die Art und Weise nachvollziehen, in der „Epstein drew together the primitive, geometric and dynamic elements from his recent work into a new synthesis, buoyed up by his short-lived ardour [...] for machinery as such.“ Silber 1986, S. 31.

⁹⁵⁴ Beide Künstler lehnten sich für den Typus des Gerüsteten eng an die Darstellungen Edward Burne-Jones’ an, etwa Gilberts *St. George* (1895, Weißmetall und Elfenbein, Höhe 48,2 cm, St. Mary Magdalene, Sandringham) oder Beardsleys *The Achieving of the Sangreal* (1892, Zeichnung, Maße unbekannt, Sammlung Anthony d’Offay) und *Perseus slays Medusa* (1891, Zeichnung, Maße unbekannt, Victoria and Albert Museum,

Haltung verorten: Diese lehnte die mit dem Schlagwort der „Condition of England“ diagnostizierten Dekadenz- und Verfallserscheinungen vehement ab,⁹⁵⁵ unter die auch die androgyn-effeminierten, fragilen Rüstungsträger à la Gilbert und Beardsley als Repräsentanten einer die klassischen Geschlechterzuschreibungen unterwandernden Männlichkeit zu rechnen sind. Krieg und im Krieg herrschende Lebensumstände erschienen – in englischen Zeitdiagnosen wie auf dem Kontinent – als reinigendes Remedium der Zivilisationskrankheiten der modernen Gesellschaft.⁹⁵⁶ Zugleich hatte sich die breite Öffentlichkeit angesichts schwelender gesellschaftlicher Konflikte (wie der Suffragettenbewegung, der Irlandpolitik oder der Sozialpolitik) eine kriegerische Rhetorik und kämpferische Grundhaltung zu eigen gemacht.⁹⁵⁷ In diesem Kontext entwarf Epstein über den ‚Umweg‘ einer der Ästhetik immanenten Perspektive mit dem *Rock Drill* ein Konstrukt, dessen Zuschreibungen an den modernen männlichen Körper einerseits im größtmöglichen Kontrast zu den dekadenten Rüstungsträgern des späten 19. Jahrhunderts stehen, sich andererseits aber an die bekannten Rüstungstopoi anlehnen: Härte, Bestimmtheit körperlicher Grenzen, betonte Männlichkeit und die Assoziation mit Technik gehörten zu den Konnotationen.

Epsteins *Rock Drill* lässt verschiedene Aspekte des Gerüstet-Seins und der Armierung erkennen. Im Erscheinungsbild des Körpers manifestiert sich seine Einrüstung wie angeführt durch die raumgreifende, eckige, kantige und schematisierte Formgebung, die eine mit der Rüstung verbundene Intention und Attitüde vermittelt: das Sich-Aufspreizen, die Vergrößerung, Verstärkung, sprich die Machtdemonstration des männlichen Körpers. Darüber hinaus ebnet die Skulptur den Übergang zwischen der passiven Einrüstung und der aktiven Waffe des zerstörerischen Bohrmeißels ein. Im Vergleich zu Gaudier-Brzeskas Zeichnung des Maschinengewehrschützen hebt *Rock Drill* den Menschen in die Luft und richtet die Maschine bzw. Waffe zum Boden, wirkt aber nichtsdestoweniger furchteinflößend. Die funktionale Verschränkung von Mensch und Maschine, wie sie die Zeichnung vorführt, erfährt in der Kombination des Bohrmeißels und der abstrahierten metallischen Bedienungsinstanz in der Skulptur eine Steigerung zu einem Amalgamkörper, der den menschlichen Anteil minimiert. Die Maschine (der Bohrmeißel), ihr Material und die zwischen menschlichen und mechanisierten Elementen oszillierende Formen-

London). Vgl. zu Gilbert Ausst.-Kat. London 1986; Jason Edwards, *Alfred Gilbert's Aestheticism. Gilbert amongst Whistler, Wilde, Leighton, Pater and Burne-Jones* (= British Art and Visual Culture since 1750: new readings), Aldershot 2006; zu Beardsley vgl. Stephen Calloway, „Tired Hedonists‘: The Decadence of the Aesthetic Movement, in: ders. und Lynn Federle Orr (Hg.), *The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860–1900*, Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum London, London 2011, S. 224–235.

⁹⁵⁵ Für einen Überblick zum kulturellen und gesellschaftlichen Klima im Großbritannien der Vorkriegsjahre vgl. Hynes 1991, S. 3–24, zum Kontext der „Condition of England“ S. 11–19.

⁹⁵⁶ „A more important part, though, was the assumption [...] that Englishmen had abandoned the high austere ideals of conduct that had made the Empire great, and had sunk into a too-comfortable, too-prosperous Edwardian decadence. War became, in this argument, a true English activity, and peace became vaguely foreign.“ Hynes 1991, S. 19.

⁹⁵⁷ Vgl. Hynes 1991, S. 5–10.

sprache der Gipsfigur ergänzen sich, indem beide Darstellungselemente Funktionalität, Härte und Kraft in ihrem eigenen Repräsentationsmodus vorführen. Die historisch als problematisch empfundene Kombination von abstrahierter Figur und realer Maschine schafft damit ein Spannungsfeld, das aus dem Kontrast verschiedener Arten der Armierung einen Bedeutungszuwachs schöpft. Die Maschinenphantasie eines abstrahierten, gerüstet-mechanisierten Körpers und phallischen Bohrers stellt eine extreme Erweiterung des männlichen Körpers ins Anorganische vor Augen, in der sich die Ausstattung mit einer (passiven) Waffe und das Dasein als Waffe bzw. Maschine in einer phallischen Figur überlagern.

Wenn Epsteins Entwurf des *Rock Drill* sich als eine Fortentwicklung der gerüsteten Figuren beschreiben lässt, zeigt sich darin keine zufällige oder beliebige Annäherung zwischen künstlerischer Formensprache und zeitgenössischer ästhetischer Theorie. Vielmehr lässt sich in der Abgrenzung des Körpers ein gemeinsames Themenfeld ausmachen. In der Beschäftigung mit der Abstraktion als Verhärtung, Abgrenzung und Schutz – bei Worringer, Hulme und Epstein, aber auch anderen Künstlern aus dem Kreis des Vortizismus wie etwa Wyndham Lewis (1882–1957)⁹⁵⁸ – ist ein Reflex verwandter Denkmuster zu erkennen, der auf ideeller und konzeptueller Ebene eine gemeinsame Orientierung anzeigt. Die künstlerische und die kunsttheoretische Perspektive teilen die Vorstellung der verhärtenden Abgrenzung, die wie die Topoi der Rüstung die psychophysische Begegnung mit der Welt als anorganisch, abgegrenzt und unangreifbar versteht und Schutzbedürfnis und Machtdemonstration verbindet. Wenngleich die Körpervorstellung der vortizistischen Avantgardenkünstler ihre inhaltlichen Impulse aus einem anthropologisch-ästhetischen Zugang erhält, greift die bildsprachliche Umsetzung der theoretisch argumentierenden Abgrenzungskonzepte bestehende Muster der Rüstungsdarstellung auf und nutzt darin insbesondere das der Rüstung inhärente Abstraktionsangebot. Als kultureller Subtext bildet die Bekanntheit der körperbezogenen Rüstungstopoi eine Voraussetzung und Begründung dafür, dass sich in der Interdependenz der visuellen und materiellen Kultur und Ansätzen der philosophischen Anthropologie eine neue Vorstellung des Gerüstet-Seins etablieren konnte. Material und Abstraktionsangebote des Artefakts bilden

⁹⁵⁸ Auch Wyndham Lewis setzte sich als bildender Künstler und Schriftsteller intensiv mit Kampf-, Verhärtungs- und Abgrenzungsvorstellungen auseinander und stellte besonders mit graphischen Mitteln Figuren vor Augen, die als rigide Kämpfer mit techno-archaischer Anmutung auftreten. Hier wird nicht ausführlicher auf sein Werk eingegangen, es bietet sich jedoch für eine weitere Auseinandersetzung mit der Frage nach der modernen körperlichen Armierung an. Vgl. Paul Edwards, *Wyndham Lewis. Painter and Writer*, New Haven und London 2000; *Wyndham Lewis (1882–1957)*, Ausst.-Kat. Fundación Juan March Madrid, Madrid 2010; Foster 1997; David Peters Corbett (Hg.), *Wyndham Lewis and the art of modern war*, Cambridge 1998; zu Lewis' Verhältnis zu Hulme, zur Rezeption des Kubismus und der Stammeskunst vgl. Cork 1976, Bd. 1, S. 132–144.

die Ausgangspunkte, die die Semantik der Rüstung für einen modernen und konzeptuellen, nicht ans historische Objekt gebundenen künstlerischen Zugang aufschließen.

Worringers Ästhetik entwirft eine Art ‚anthropologische Abgrenzungskonstante‘, die sich innerhalb der künstlerischen Ausdrucksformen nicht im Motiv oder Sujet, sondern in der formalen Bevorzugung der Abstraktion und der Tendenz zum Anorganischen niederschlägt.⁹⁵⁹ Mit dieser Neigung zur Abstraktion handelt es sich „um den Versuch, ‚Selbstentäußerung‘ als einen instinktiven Drang des Menschen zu beschreiben, von sich und seiner sinnlichen Existenz abzusehen.“⁹⁶⁰ So ausdrücklich Worringers Neubewertung der Abstraktion eine ästhetische Theorie überzeitlicher Gültigkeit zu entwickeln sucht, tut er dies doch aus seiner historischen Situation und ihren epistemischen Voraussetzungen in der Moderne heraus. Wie Claudia Öhlschlägers Untersuchungen belegen, ähneln die geistige Haltung und die Grundannahmen Worringers in verschiedenen Aspekten den Auffassungen und Theorien seiner Zeitgenossen wie beispielsweise Helmuth Plessner oder Ernst Jünger, auf die zurückzukommen sein wird.⁹⁶¹ Seine Vorstellung von dem auf innerer menschlicher Verfassung basierenden Abstraktionsdrang steht damit in einer Reihe philosophisch-anthropologischer Ansätze, die sich mit innerer und äußerer Form und Haltung auseinandersetzen und eine ähnliche Metaphorik von Stählung, Abgrenzung und Distanz nutzen.

Lassen sich Worringers Programm und seine Vermittlung durch Hulme unter den Schlagworten ‚Abstraktion als Abgrenzung‘ umreißen, so finden beide Faktoren konzeptuelle Anknüpfungspunkte in der Rüstung. Das Artefakt Rüstung zeichnet sich durch konstruktions- und funktionsbedingte Eigenschaften aus, die sich als Abstraktionsangebote verstehen lassen: Die Trennung zwischen einzelnen Körpergliedern, die die Einkleidung in die Rüstung und die Bewegung ihres Trägers ermöglicht, teilt die sichtbare Oberfläche der eisernen Hülle in einzelne Körpersegmente auf. Bei aller ästhetischen Finesse, die die Rüstung zu einem kohärenten Eisenkörper – über die Verblendung der ‚Scharnierstellen‘, etwa durch Arm- und Kniekacheln, und einen einheitlichen Dekor – zusammenzuführen intendiert, orientiert sich das konstruktive Prinzip aller Plattenharnische an der Addition schematisierter stereometrischer Grundformen. Diese lehnen sich an konische oder zylinderförmige (für die Gliedmaßen) sowie quaderförmige Hohlkörper (für den Rumpf) an. So bemerkt Heinrich Müller, Dürers aus geometrischen Flächen konstruierte Gestalten im sog. Dresdner Skizzenbuch erinnerten auffällig an geharnischte Krieger, so dass die An-

⁹⁵⁹ Vgl. Öhlschläger 2005, S. 33.

⁹⁶⁰ Öhlschläger 2005, S. 27.

⁹⁶¹ Vgl. Kap. V 4. Anführen lässt sich darüber hinaus Sigmund Freuds in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) entwickelter Begriff des Todestriebes, der u.a. als ein Streben zum Anorganischen, Starren und Unbelebten beschrieben wird.

Vgl. Öhlschläger 2007, S. 29; Öhlschläger 2005, S. 201–214.

regung dazu wohl von der Rüstung ausgegangen sei.⁹⁶² Insbesondere die einfach gearbeiteten Rüstungstypen, die ohne Flächendekor auskommen und nicht an voluminösen textilen Bekleidungsformen orientiert sind (zumeist auf den Kampfgebrauch ausgerichtete Rüstungstypen, wie sie zu großer Zahl in den Zeughäusern verwahrt wurden), verraten ihre funktionale Konzeption als Abstraktion vom Körper, die die einzelnen Körperglieder in der Rüstung vereinfachend abbildet. Die stereometrische Vereinfachung der ‚Funktionselemente‘ der Rüstung erlaubt auch die Annäherung an die Ästhetik der Maschinen, die gleichermaßen durch das Material Metall und die Verwendung von vorgefertigten Einzelteilen geprägt wird. Im Kontext der Abstraktionsangebote schafft die Rüstung darüber hinaus die Einkleidung in eine Art aufgewertete ‚Einheitsoberfläche‘, die als alternative, nicht-natürliche Körperoberfläche u.a. bereits im Zusammenhang des Fleisch-und-Eisen-Topos und der Frage nach dem Glanz diskutiert wurde.⁹⁶³ Das anorganische Eisen anstelle des gewöhnlichen Körpers bietet eine visuelle Wirkung, die den vielfältigen und wandlungsfähigen Oberflächenwerten eine dauerhafte, die Variabilität minimierende und insofern abstrahierende Qualität entgegen setzt. Auch der zweite Faktor der Programmatik der ‚Abstraktion als Abgrenzung‘ wurde bereits diskutiert: Die metallene Schutzkapsel Rüstung schaltet sich zwischen die äußere Einwirkung taktiler Reize auf den Körper und fungiert als Schutz- und Rückzugsort. Das Verhältnis des Rüstungsträgers zur Außenwelt und ihren Gefährdungen definiert sich über das Objekt, das als zusätzliche künstliche Körpergrenze fungiert und in dieser Funktion den eigentlichen Körper und seine natürliche Grenze, die Haut, ersetzt oder mit Letzterer verschmilzt. Eine innere psychische Haltung – welche durch die eiserne Abgrenzung ermöglicht wird und die in Worringers Anordnung der „Beruhigung“ durch die Verhärtung, sprich der Abstraktion entspricht – manifestiert sich über die eiserne Abgrenzung in Gestalt der Rüstung.

Im Objekt Rüstung verbinden sich Aspekte von Abstraktion und Abgrenzung. Es hält daher einen für die Moderne adaptierbaren, materialen und konzeptuellen Rahmen für eine Vorstellung des Körpers bereit, in dem sowohl die theoretische, ästhetisch-anthropologische Perspektive und die künstlerische Auseinandersetzung Anknüpfungspunkte finden. Für eine figurative Darstellung lässt sich die Rüstung – verstanden als Artefakt wie als Körperkonzept – damit als Bezugsgröße verstehen, in der Aspekte von Worringers und Hulmes Ansätzen vorgeformt sind und zugleich neue Verknüpfungen erlauben. Die Amalgamierung von menschlicher Natur und maschinell-anorganischer Verfassung mit dem Ziel eines autonomen aufgerüsteten Körpers erhält darin eine Bestätigung, aber auch eine Begründung aus einem Zusammenhang, der auf einen jahrhundertlang tradierten Körpertopos verweist. Festzuhalten ist damit auch, dass der Krieg und die sol-

⁹⁶² Vgl. Müller 2002 a, S. 89.

⁹⁶³ Vgl. Kap. IV 1. und 2.

datische Existenz zwar eine wichtige Wegmarke für die Weiterentwicklung der Vorstellung des gestählten Körpers bilden. Doch parallel wurde von Vertretern der Avantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts der Bildtopos des gerüsteten Körpers aufgegriffen und in wechselseitiger Bezugnahme auf zeitgenössische Theoreme und anthropologische Konzepte eine neue Variante des verhärteten und umgrenzten Menschen bzw. Mannes geprägt.

Zwischen 1913 und 1916 wandelte sich das Verständnis des *Rock Drill* sowohl in den Augen der Rezipienten wie des Künstlers, der mit der Umgestaltung seines Werkes auf die veränderten Rezeptionsumstände und die neue Deutungsperspektive reagierte. Als heroisch armierte Maschinenfigur wurde die Skulptur während ihrer einzigen Ausstellung im beschriebenen Zustand in einer Ausstellung der *London Group* im März 1915 überaus kritisch rezipiert. Die Kritik zielte jedoch nicht auf die Verbindung des Dargestellten mit den Auswirkungen des Krieges, denn das Bewusstsein für die Kriegsfolgen war noch nicht umfassend ausgeprägt.⁹⁶⁴ Erst im Verlauf des zweiten Kriegsjahres, “when Epstein and everyone else left at home begun to appreciate just how senselessly destructive the struggle in the trenches had become, did his attitude towards the machine age really alter.”⁹⁶⁵ Die martialische Erscheinung des *Rock Drill* konnte nun statt als technische Ermächtigungsphantasie (eine Subjektphantasie) als aggressive Bedrohung (verlagert in ein Gegenüber) wahrgenommen werden, in der sich die inhumane Dimension des Krieges und die erstmals im *Great War* beschriebene Vorstellung der Kriegsmaschinerie widerspiegelten. Für die veränderte Haltung zu gewaltaffin oder kriegerisch konnotierten Gegenständen spielte über die sich intensivierende Auseinandersetzung mit den Kriegsfolgen hinaus auch der Tod Gaudier-Brzeskas, des engen Freundes Epsteins und Hoffnungsträgers der avantgardistischen Künstlerkreise Londons, im Juni 1915 eine Rolle.

Die zweite und überlieferte Version der Skulptur wurde im Sommer 1916 erneut in einer Ausstellung der *London Group* unter dem Titel *Torso in Metal from ‘The Rock Drill’* (ABB. 113) gezeigt: ein ambivalentes Mensch-Maschinen-Fragment. Es handelt sich um einen Abguss des oberen Teils der ursprünglichen Gipsfigur in Bronze ohne den rechten Unterarm und die Hand, die zuvor den Bohrer bedient hatte. Ebenso demontierte Epstein den Bohrer und seine Standbeine. Anstelle des Stativs ruht der Rumpf der Figur nun auf einer runden Plinthe, so dass das vorherige Verhältnis der Proportionen und der räumlichen Ausdehnung vollständig verändert wurde. Als Bronzestatuette entspricht *Torso in Me-*

⁹⁶⁴ Vgl. Ausst.-Kat. London 2009 b, S. 174.

⁹⁶⁵ Ausst.-Kat. London 2009 b, S. 174. Auch der explizite Vergleich des *Rock Drill* mit einem ein Maschinengewehr bedienenden Soldaten durch David Bomberg, ebenfalls Künstler aus dem Umkreis Epsteins und der Vortizisten, wurde erst Jahre später formuliert; vgl. Cork 1976, Bd. 2, S. 479–481.

tal from ‚The Rock Drill‘ auf den ersten Blick einer konventionellen skulpturalen Form und wurde in ein klassisches Material der Skulptur übertragen. Doch fällt dabei auf, dass die materielle Anmutung der Bronze statt des Gipses den verhärteten Charakter des fragmentierten Skulpturenkörpers unterstützt. Dunkel und matt schimmernd wie die schwarz lackierte Oberfläche des Bohrers der ersten Version des *Rock Drill*, wird über diese Anlehnung die Maschinenähnlichkeit des *Torso in Metal from ‚The Rock Drill‘* erneut aufgerufen und hervorgehoben. Daneben stärkt die Wahl des Titels *Torso in Metal* (obwohl der Benennung als ‚Torso in Bronze‘ nichts entgegensteht) die assoziative Verbindung zum Kontext der Maschinen, Technik und Mechanik. Doch an die Stelle des autonomen virilen Maschinenkörpers, von dem sich Epstein in retrospektiven Äußerungen distanzierte,⁹⁶⁶ trat in der Überarbeitung des *Rock Drill* eine metallische, aber unvollständige Figur: Die asymmetrisch abgetrennten Gliedmaßen deuten an, dass es sich nicht um eine Figur handelt, die den Körper im Sinne skulpturaler Darstellungsmuster in Form einer Büste komponiert, sondern um einen fragmentierten Körper. Die menschliche Ermächtigung in der Amalgamierung mit der Maschine kippt damit in eine ohnmächtige Figur.

„Armoured in futility“⁹⁶⁷ – so beschreibt Evelyn Silber *Torso in Metal from ‚The Rock Drill‘*. Die vergebliche Rüstung des Körpers erweist sich angesichts seiner Fragmentierung: Gerade im Wissen um den vormals aggressiv-kämpferischen Habitus des *Rock Drill* suggeriert die Darstellung, der Torso sei Angriffen ausgesetzt gewesen und trage nun deren Spuren zur Schau. Trotz aller metallischen Verhärtung des menschlichen Körpers lässt sich dessen Verletzung nicht verhindern. Nicht nur der aktiven ‚Waffe‘ des Bohrers, sondern auch der Beine und der erhöhten Position auf dem Stativ beraubt, streckt die Figur ihren behelzten Kopf nicht mehr forschend in den Raum, sondern scheint eingeknickt, defensiv und unsicher umherzublicken. Wo im menschlichen Körper die Wirbelsäule zu verlaufen hätte, durchzieht den Torso rückseitig ein tiefer Einschnitt. Ob dieser bereits in der Gipsfigur vorhanden war, kann anhand der überlieferten Abbildungen nicht belegt werden. Doch in der Figur auf der Plinthe wirkt dieser Riss bedrohlich, könnte er ihr doch auf andere Weise beigebracht worden sein als einer gleichsam auf dem Stativ thronenden, gewalttätig erscheinenden Figur. Und auch der ohne den Bohrer ungeschützt in der ‚Bauchhöhle‘ liegende Fötus befindet sich in einer prekären Position.

In der Geschichte der britischen Avantgarde wurde Epsteins *Torso in Metal from ‚The Rock Drill‘* als sinnbildliche Vorwegnahme der Einflüsse des Krieges auf den Kollektivkörper gedeutet: „Epstein’s amendment of *Rock Drill* [...] looks emblematic; the fate of the sculpture, the national fate. It represents British war experience and it is what hap-

⁹⁶⁶ Vgl. Cork 1976, Bd. 2, S. 479, 481.

⁹⁶⁷ Silber 1986, S. 33.

pened to the avant-garde. The male body was cut short, dismembered, victimised and rendered defenceless.”⁹⁶⁸ Dieser Deutung mit weit gefassten Analogiebezügen lässt sich eine Lesart zur Seite stellen, die die materielle Seite der Aufrüstung und ihrer Grenzen fokussiert: Wichtig für die neue Aussagedimension der Skulptur ist neben der formalen Umarbeitung das gewandelte Körperbild der Kriegsjahre, in das sich der fragmentierte metallische *Torso* einschreiben musste. Einerseits veränderte die Rückkehr verwundeter Soldaten – und insbesondere die Rückkehr der Versehrten, die durch den Verlust von Gliedmaßen äußerlich sichtbare Verletzungen erlitten hatten – die gesellschaftliche Wahrnehmung der Verletzlichkeit des modernen Soldatenkörpers auf fundamentale Weise.⁹⁶⁹ Versehrte Körper wurden Teil der alltäglichen Erfahrung und erfuhren in den ersten Kriegsjahren besondere Aufmerksamkeit: In einer hierarchisch geordneten Bewertung des persönlichen Einsatzes im Krieg wurde die Versehrung durch den Verlust von Gliedmaßen an zweithöchster Stelle angesiedelt – direkt nach dem Tod für die Nation.⁹⁷⁰ Andererseits erhielten Verschmelzungsvorstellungen, die bis dahin die Verbindung menschlicher und maschineller Körper zur waffenstrotzenden Ermächtigungsphantasie erhoben hatten, im Verlauf des Krieges und mit der Notwendigkeit, die Körper der Kriegsversehrten durch Ersatzglieder (so der historische Begriff) wieder einsatzfähig zu machen, eine gänzlich andere Sinndimension. Nicht nur aufgrund der enormen Zahl der Versehrten, sondern auch der Brisanz, die der Umgang mit den wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und sozialen Folgen des Krieges besaß, erhielten Prothesen letztlich nicht nur im medizinisch-ingenieurwissenschaftlichen, sondern auch im breiten gesellschaftlichen Diskurs große Aufmerksamkeit.

Die erneute Amalgamierung menschlicher und maschineller Körper des *Torsos* näherte sich dem Körper von einem anderen Ausgangspunkt und mit einer anderen Intention als die virile Maschinenphantasie Epsteins: Wo Letztere als Steigerung des physischen ‚Normalzustands‘ verstanden werden konnte, verlagerte sich die Perspektive nun auf dessen Wiederherstellung mit Hilfe künstlicher Konstrukte. Durch die Körper-Maschinen-Kopplungen wurde nicht nur die Kompensation der verlorenen Körperteile, sondern auch die Wiedererlangung der körperlichen Funktionalität angestrebt. Dies sollte der Einsatz neuer Prothesen leisten, welche angesichts der hohen Zahlen der Kriegsversehrten eingesetzt wurden.⁹⁷¹ Insbesondere durch die noch während der Kriegsjahre entwi-

⁹⁶⁸ Malvern 2004, S. 1.

⁹⁶⁹ Zur komplexen Differenzierung der im Krieg verwundeten und erkrankten Soldaten und der damit verbundenen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Aushandlungsprozesse in Großbritannien vgl. Burke 1996, S. 31–75, bes. S. 34–35.

⁹⁷⁰ Vgl. Burke 1996, S. 59–60.

⁹⁷¹ Burke führt in der Untersuchung des Einflusses von Verwundung und Versehrung auf das gesellschaftliche und soziale Bild von Männlichkeit Zahlen zu britischen Verwundeten an. Darunter zählen über 41 000 Soldaten, die von der Amputation ihrer Gliedmaßen betroffen waren. Die Amputationszahlen besaßen im Ersten Weltkrieg damit weder davor noch danach wieder erreichte Ausmaße, was für Großbritannien wie für Deutschland gilt. Vgl. Burke 1996, S. 33.

ckelten metallenen Arbeitsprothesen galt es die dysfunktionalen Körper wieder aufzurüsten und als hyperfunktionale Prothesenkörper mit den Schnittstellen der modernen Maschinen zu verbinden, um so ihr gesellschaftliches, wirtschaftliches und männliches ‚Funktionieren‘ zu gewährleisten.⁹⁷² Der sogenannte Arm-Ersatz, eine Prothese, der jede Ähnlichkeit mit dem verlorenen Körperteil fehlte, die aber über eine verschiedenste sogenannte Ansatzstücke für die Arbeit an unterschiedlichen Maschinentypen ausgestattet werden konnte, lässt sich als Schlüsselbeispiel für die Dimension der technischen Aufrüstung zum menschlichen Maschinenkörper verstehen.⁹⁷³ In der funktionalen Vereinfachung der menschlichen Körperglieder im Material Metall ist gegenüber der formalen Reduktion ein anderer Aspekt der Abstraktion zu erkennen, der sich mit dem anorganischen, über die verhärteten Körpergrenzen definierten Abstraktionsbegriff Worringers, Hulmes und Epsteins in Bezug setzen lässt: Die metallenen Ersatzglieder reduzieren die Bandbreite körperlicher Fähigkeiten, verleihen dem versehrten Körper eine begrenzte, aber für eine bestimmte Tätigkeit wichtige Funktion ausgelagert in eine künstliche Schnittstelle, die sich material und funktional der Maschine anverwandelt und zwangsweise die taktile Dimension aus der Verbindung zur Umwelt verabschiedet. Mit den Prothesenkörpern war damit eine neue Version des metallisch-maschinell erweiterten und abstrahierten Körpers auf den Plan getreten, auf die die Verschmelzungsvorstellung von Mensch und Technik übertragbar wurde.

In der Verdichtung dieser historischen Kontexte scheint Epsteins *Torso in Metal from The Rock Drill* die Verbindung des versehrten Menschen und der prothetischen Technik vorwegzunehmen. Die veränderten Zuschreibungen an die fragmentierten Gliedmaßen des metallischen Körpers nähern die verbleibende Figur, den maschinenartigen Torso einer im historischen Kontext als prothesenbedürftig wahrgenommenen Gestalt an – ein Paradox: Bedurfte selbst der maschinenartig aufgerüstete Körper der Ersatzglieder? Oder lässt sich die Gestalt als schon ‚ganz Prothese‘ gewordene verstehen, in der die metallisch-maschinellen Elemente die menschlichen Anteile ablösen? Während die in unterschiedlichen Stadien fragmentierten Arme einerseits den Einsatz prothetischer Ersatzglieder zu fordern scheinen, evoziert der maschinell anmutende fragmentarische Körper andererseits die bereits vollzogene Verschmelzung mit der Prothese. Die Maschine als Ermächtigung des Körpers und die Prothese als funktionale Kompensation scheinen ei-

⁹⁷² Metallene, insbesondere aus Aluminiumlegierungen angefertigte Prothesen wurden aufgrund ihres Gewichts, ihrer Dauerhaftigkeit und ihrer Funktionalität gegenüber hölzernen Ersatzgliedern bevorzugt. Für eine Vielzahl Betroffener (und darunter besonders Angehörige des einfachen Bürgertums und der Arbeiterschaft) war unter der Bedingung, den eigenen Lebensunterhalt erwirtschaften zu müssen, die Funktionalität im Erwerbskontext gegenüber der Illusion des vollständigen Körpers von größerer Bedeutung. Vgl. Burke 1996, S. 45–46, 73–74.

⁹⁷³ In der Entwicklung verschiedener Prothesentypen sind in Deutschland und in Großbritannien ähnliche Tendenzen auszumachen. Zum Beispiel des Arm-Ersatzes und der Diskussion um die Funktionalität der Prothesen im direkten Anschluss an Maschinen vgl. Westermann 2012, S. 181–186; vgl. auch Kap. V 4.

nen komplementären Anteil am menschlichen Aufrüstungsprojekt einzunehmen. Wie der *Torso in Metal from ‚The Rock Drill‘* vor Augen führt, ist unter veränderten Vorzeichen – angesichts der Versehrung des aufrüsteten Körpers – der Versuch der funktionalen und damit prothetischen Wiederherstellung gefragt. Epsteins Skulptur repräsentiert in beiden Varianten eine Engführung von Rüstungsvorstellungen: die metallisch-maschinelle Aufrüstung zum hypermodernen und -virilen Maschinenkörper mit enormem Drohpotenzial und die Wiederaufrüstung versehrter Körper zum prothetisch erweiterten Maschinenkörper, in dem die Ambivalenz zwischen der offensichtlichen Verletzung und ihrer Tarnung in einer männlich konnotierten Funktionalität erhalten bleibt.

Epsteins *Rock Drill* und *Torso in Metal from ‚The Rock Drill‘* lassen sich in der Frage nach der Relevanz der Rüstung für die künstlerische Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Körper- und Männlichkeitsvorstellungen von den unmittelbaren Vorkriegs- bis in die Nachkriegsjahre als Wegmarken beschreiben. In ihnen tritt die anhaltende Beschäftigung mit den Bildern des Gerüsteten und dem Konzept der Gerüstet-Seins, aber auch die Umwandlung und Anverwandlung der Rüstungstopoi an neue Leitbilder des modernen Körpers wie die Maschine und die Prothese zu Tage. Topoi des Gerüstet-Seins und der eisernen Körper werden in sich neu formierende Zusammenhänge integrierbar, für die materiale, funktionale und formale Aspekte der Rüstung Anschlüsse bereithalten. Sie wirken aber auch in der Herstellung von Kontinuität in ‚männlichen‘ Körperkonzepten und Mentalitätsformen sinnstiftend – was über lange Jahre des 19. Jahrhunderts ausgeufen wurde, musste auch mit und nach den Umwälzungen des Krieges nicht final verabschiedet werden. Das Konzept der Rüstung blieb ausgehend vom bildlichen Arsenal der Gerüsteten der Jahrhundertwende in England wie in Deutschland präsent und einflussreich bis in die Nachkriegsjahre. Welche Schwerpunkte die bildliche Repräsentation des ‚Männlichkeitsgenerators‘ Rüstung und seiner Abkömmlinge angesichts der Veränderungen und Verwerfungen des Krieges sichtbar zu machen vermochte, kann anhand weiterer Beispiele konkretisiert werden.

2. (Denk)Figuren des Eisernen im Krieg: Stahlhelm und Stahlgestalt

Eine der einprägsamsten Darstellungen des im Ersten Weltkrieg geformten Soldaten entstand in der deutschen Gebrauchsgraphik. Die moderne Stahlgestalt trat auf einem Plakat Paul Neumanns in Erscheinung, das unter dem Motto *Der letzte Hieb ist die 8. Kriegsanleihe* (ABB. 114) für das Zeichnen der achten und vorletzten Kriegsanleihe im Frühjahr 1918 warb. Die Darstellung lässt sich nicht nur als ein für den öffentlichen Gebrauch konzipiertes und sanktioniertes Bild des zeitgenössischen Soldaten einordnen, sondern auch als eine Bildformel für ein aus den Erfahrungsdimensionen des modernen

Krieges stammendes Menschenbild bzw. Männerbild verstehen. Die Gestalt, die den letzten Hieb auszuführen im Begriff ist, erscheint im Blick auf die im Kriegsverlauf und den Nachkriegsjahren geprägten Topoi, Gedankenfiguren und Deutungsmuster als eine bildnerische Verdichtung eines neuen anthropologischen Konzepts: *Der letzte Hieb* erweitert die mit dem Stahlhelm als Emblem des modernen Soldaten und des modernen Kriegs verknüpften Kontexte um den Körper.

Im Zusammenhang der deutschen Kriegspropaganda spielte die Plakatgraphik in den ersten Kriegsjahren keine Rolle, waren doch einem Plakatierungsgesetz aus dem Jahr 1849 zufolge „neben dem reinen Geschäftsplakat nur Ankündigungen politischer Veranstaltungen sowie allgemeine Wahlaufrufe“⁹⁷⁴ zulässig.⁹⁷⁵ Nachdem zunächst lediglich Textplakate zur politischen Information und Propaganda genutzt worden waren, kam es in den beiden letzten Kriegsjahren schließlich zu einem politischen „Bilderpressefeldzug“ (Aby Warburg) durch die Regierung.⁹⁷⁶ Das Bildplakat erreichte dabei große Breitenwirkung und unmittelbaren Einfluss auf das kollektive Bildgedächtnis, womöglich weit mehr als es anderen künstlerischen Medien gelingen konnte. Die mit den neuen Kriegserfahrungen einhergehenden Veränderungen schufen ein Bildvokabular des modernen Krieges, das sich von der Ikonographie der Kriegsdarstellungen vorheriger Jahrhunderte unterschied und sich gerade in der Gestaltung der Plakatgraphik niederschlug. Textplakate, die zu Propagandazwecken und speziell in der Werbung für Kriegsanleihen eingesetzt wurden, wurden schließlich durch Bildplakate mit unterschiedlicher visueller Argumentation abgelöst.

Die Veränderung der Bildsprache der Plakate lässt sich anhand zahlreicher Beispiele belegen. Wie erläutert hatte die wilhelminische Gebrauchsgraphik, darunter auch die Werbegraphik, seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in unzähligen Varianten den Motivschatz der Ritter, Drachentöter und Gerüsteten für die Vermittlung ihrer vielfältigen politischen, weltanschaulichen oder konsumwirtschaftlichen Botschaften genutzt.⁹⁷⁷ Dieser wurde mit den Bildplakaten wiederaufgegriffen. Eine exemplarisch gewählte Darstellung von Erwin Puchinger, einem Mitglied der Wiener *Secession*, zeigt die ‚traditionellen‘ Entwürfe in der Bandbreite der Illustrationen: Das für Kriegsanleihen, genauer die dritte österreichische Anleihe werbende Plakatmotiv (ABB. 115) zeigt neben der knappen Werbebotschaft („5 ½ %“ Rendite) in einem rechteckigen Bildfeld einen in Kettenhemd und

⁹⁷⁴ Verhey 1998, S. 166. Außerdem staatenübergreifend zu Einsatz und Gestaltung der Medien der Bildpropaganda: Dieter Vorsteher, Bilder für den Sieg. Das Plakat im Ersten Weltkrieg, in: Rainer Rother (Hg.), *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkriegs*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin 1994, S. 149–162; Philip Rosin und Leonie Beiersdorf, „Und eure Pflicht?“ Kriegsanleiheplakate im Ersten Weltkrieg in: Sabine Schulze, Leonie Beiersdorf und Dennis Conrad (Hg.), *Kunst und Propaganda 14/18*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, München 2014, S. 166–175.

⁹⁷⁵ Überblicksartig zu den Medien und Techniken der Kriegspropaganda des Ersten Weltkrieges vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 2014.

⁹⁷⁶ Vgl. Verhey 1998, S. 166–170; Bruendel 2010, S. 82–83, 85–86.

⁹⁷⁷ Vgl. Kap. III 4.; Gagel 1971, S. 115–121.

Waffenrock mittelalterlich anmutenden Ritter mit gezücktem Schwert. Auf dessen riesigen, ornamental geschmückten Schild zerschellen die Speere der Gegner, während hinter ihm eine Mutter mit Kind Schutz sucht. Ganz der Ästhetik der Wiener *Secession* verpflichtet, erinnert Puchingers Entwurf an Carl Otto Czeschkas Nibelungen-Buchillustrationen oder dessen Kostümentwürfe für Wagner-Opern aus den 1900er-Jahren (ABB. 107, 108) und nutzt ein traditionelles Motiv in einer gemäßigt modernen Formensprache.⁹⁷⁸

Die mit modernen Bildmitteln aktualisierte Ritterfigur als Repräsentant der nationalen Verteidigung, die sich nahtlos in die Darstellungstradition der Vorkriegsjahre einreicht, aber in den letzten Kriegsjahren weitgehend abgelöst wurde, steht in Kontrast zu der Bildfindung, die als die bekannteste unter den Kriegsanleiheplakaten gilt.⁹⁷⁹ Fritz Erlers Plakat für die sechste Anleihe des Frühjahrs 1917 zeigt unter dem Motto *Helft uns siegen!* (ABB. 116) den neuen Typus des Frontsoldaten, der anstelle verklärender Allegorisationen die Realität des neuen Maschinenkriegs zu vermitteln versuchte. Mit der Isolation aus dem Geschehen auf dem Schlachtfeld und dem in die Ferne gerichteten Blick greift die Figur Eigenschaften des einsamen (Ritter-)Helden der Jahrhundertwende auf. Dieser neue Typus des Frontsoldaten löste den im Mythos von Langemarck verklärten opferwilligen, euphorisch-jugendlichen Kämpfer für die Nation ab und wurde zum Inbegriff des modernen Stellungskrieges, für dessen Grausamkeit am Beispiel Verduns der Begriff der Blutturbine oder Blutmühle geprägt wurde.⁹⁸⁰ Gerade die Ausstattung des ‚Verdun-Kämpfers‘, die den einzelnen Körper in seiner Auslieferung an den Maschinenkrieg schützen sollte, stand zeichenhaft für die über Monate geführten Schlachten. Mehr als alle anderen Objekte symbolisierten Stahlhelm, Gasmaske, Handgranate und Stacheldraht das Soldatendasein des Ersten Weltkriegs und seine typischen Gefährdungen: Stacheldraht gegen das Vorrücken der gegnerischen Infanterie in die eigenen Schützengräben, die Gasmaske gegen die seit 1915 eingesetzten Gasangriffe, die Handgranate als Waffe der Grabenkämpfer, der Stahlhelm als neue Kopfbedeckung. Das Plakat Fritz Erlers stützte sich ganz auf die Eindringlichkeit, die die erstmalige Darstellung des Frontsoldatentypus‘ in der Propagandagraphik hervorrief, und erbrachte der sechsten Kriegsanleihe eine der höchsten Summen, die während des gesamten Krieges gezeichnet wurden (7 Mio. Zeichner, 13 Milliarden Reichsmark Zeichnungssumme).⁹⁸¹ Die Abkehr von der konventionellen Ikonographie von Verteidigung und Krieg zugunsten der propagan-

⁹⁷⁸ Vgl. Keim 1909, S.62–63. (Die Saalschlacht).

⁹⁷⁹ Vgl. Hoffmann 1979; Verhey 1998, S. 171–172; Lars Koch, *Der Erste Weltkrieg als Medium der Gegenmoderne. Zu den Werken von Walter Flex und Ernst Jünger*, Würzburg 2006, S. 343–345.

⁹⁸⁰ Vgl. zum Mythos von Langemarck und seiner Ablösung durch den Verdun-Mythos: Hüppauf 1993, S. 43–59; sowie aus der Vielzahl der Untersuchungen exemplarisch: Ziemann 1998, bes. S. 177–183.

⁹⁸¹ Zum Umfang der Plakatkampagne mit 65 000 Plakaten im Format 96 x 144 cm und sowie zwei kleineren Formaten in je etwa zehnfacher Auflage und als Bildpostkarte vgl. Bruendel 2010, S. 87.

distischen Darstellung des zeitgenössischen Soldaten – desillusioniert, aber ungebrochen und bis zum ‚Siegfrieden‘ zum Durchhalten gewappnet – hatte offenbar die Rezipienten erreicht.

Der letzte Hieb (ABB. 114), der Befreiungsschlag, als welcher die achte Kriegsleihe beworben wurde, wird wiederum durch eine isolierte Figur dargestellt, die Ambivalenzen des Modernen und Archaischen, des Menschlichen und des Künstlichen verbindet.⁹⁸² Die Figur trat als eine Verschmelzung verschiedener Krieger- bzw. Soldatentypen auf, die den Vorstellungshorizont des Gerüstet-Seins ins 20. Jahrhundert versetzte. Vor einem niedrigen Horizont und einer hellen, sich auftürmenden Wolkenformation, die den Kontrast zum dunklen Körper bildet, erhebt sich die männliche Gestalt. Ohne jeden Maßstabsvergleich durchmisst sie, dargestellt aus leicht untersichtiger Perspektive, in breiter Schrittstellung und mit weit ausholend über die linke Schulter geführtem Schwert dynamisch den Bildraum. Der Text „Der letzte Hieb ist die 8. Kriegsleihe“ ist auf die Fläche über der Figur und zu ihren Füßen verteilt, und wie das Schwert in Goldgelb angelegt, das mit den Blau- und Grautönen von Figur und Umraum kontrastiert.

Die schlanke Figur blickt aus tief unter dem Stahlhelm liegenden, aber stechenden hellen Augen hervor. Sie besitzt einen athletischen Körper, der besonders innerhalb der verschatteten Beinpartie voluminös und kraftvoll wirkt. Damit steht die Figur den heroischen Aktfiguren der Jahrhundertwende nahe, für die sich aus der Plakatgraphik Ludwig Hohlweins Siegfried-Figur auf dem Plakat zur Weltausstellung in Brüssel 1910⁹⁸³, aber auch die bekannten Bildfindungen Hugo Höppeners alias Fidus' (1868–1948)⁹⁸⁴ anführen lassen. Ebenso lässt sich auf die enge Anlehnung der Plakatgraphik an Franz von Stucks Bronzeskulptur *Feinde ringsum (Siegfried)* (ABB. 117)⁹⁸⁵ verweisen, die ebenfalls einen zum Schlag mit dem Schwert ausholenden Jüngling darstellt. Doch wird im Vergleich auch eine entscheidende Differenz offenbar: Denn während die Figur Franz von Stucks einen am akademischen Muster orientierten, durchgebildeten Körper besitzt, entbehrt die Kämpferfigur im Plakatentwurf jeder Strukturierung ihres Körpers. Arme und Oberkörper des energiegeladenen Kämpfers scheinen weder Muskeln, Sehnen oder sich ab-

⁹⁸² Für eine erste Beschreibung und Einordnung vgl. Hüppauf 1993, S. 69.

⁹⁸³ Hohlweins Plakatentwurf (Ludwig Hohlwein: Weltausstellung Brüssel April – Novbr. 1910, Plakat, Farblithographie, 71 x 95 cm, Münchner Stadtmuseum) zeigt, in der Bildordnung Klimts *Das Leben ein Kampf* eng vergleichbar, die Figur Siegfrieds, die als Akt in aufrechter und gespannter Haltung auf einem Streitross reitet und einen besonders muskulösen, gebräunten und von Glanzlichtern überzogenen Körper besitzt. Auch über dem Eingang zum Deutschen Haus der Weltausstellung 1910 befand sich eine Siegfried-Figur, diese wurde emblematisch für den Auftritt des Deutschen Reichs eingesetzt; vgl. Paul Sigel, *Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen*, Berlin 2000.

⁹⁸⁴ Vgl. Wolfgang de Bruyn (Hg.), *Fidus. Künstler alles Lichtbaren*, Berlin 1998; Janos Frecot, *Fidus. 1868–1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*, erweiterte Neuauflage München 1997.

⁹⁸⁵ Bereits 1914 entstanden ein Gemälde mit dem Titel *Feinde ringsum* (Öl auf Holz, Maße und Verbleib unbekannt), sowie 1915 eine Motivvariante als *Herkules und die Hydra*, 1915, Öl auf Leinwand, 110 x 104 cm, Künstlerrahmen, Museum Villa Stuck, München. Vgl. zu Bronze, Gipsen, Gemälden und zahlreichen Vorzeichnungen: Thomas Raff, *„Die Kraft des Mannes und die weiche Schmiegsamkeit des Weibes.“ Franz von Stuck. Das plastische Werk*, Ausst.-Kat. Franz von Stuck Geburtshaus Tettenweis, Tettenweis 2011, S. 92–97, 138.

zeichnende Knochen wie Ellbogen oder Brustkorb zu besitzen. Keine Haut, kein Haar, keine Falte verweist auf den bloßen Körper aus Fleisch und Blut. Damit scheint ausgeschlossen, dass es sich um eine Aktfigur handeln könnte. Das Fehlen jeder Binnenkontur suggeriert jedoch zugleich, die Figur sei anstelle konventioneller Kleidung von einem gleichmäßigen, nahezu texturlos glatten Material umhüllt bzw. bestünde aus einem solchen Material, was den Eindruck einer nicht-organischen Qualität des Körpers bzw. seiner Oberfläche vermittelt. Die Anmutung einer völlig homogenen Körperoberfläche unterstützt ebenso die großflächig verschattete Körpervorderseite, deren Konturen durch eine breite blaue Linie hervorgehoben werden. Die rechte Körperseite samt Stahlhelm wird durch die im seitlichen Lichteinfall entstehenden Glanzlichter akzentuiert, was der Betonung der materialen Qualität des Dargestellten dient. Zusammen mit den blauen Farbtönen der Figur deuten die weißen und bläulichen Reflexe eine metallische Oberfläche an. Einen weiteren Anhaltspunkt dafür bietet die weder in Farbigkeit noch in Textur zwischen Stahlhelm, Inkarnat und Körperoberfläche differenzierende Darstellung des Kämpfers. Indem gerade der Stahlhelm als einziges klar einzuordnendes Ausstattungsstück eingesetzt wird, legt die Darstellung nahe, dass sich dessen materiale Qualität auf die gesamte Figur erstreckt: Der völlig homogene Körper scheint das Material des Stahlhelms angenommen und seinen organischen Körper gegen den unverwundbaren Stahlkörper eingetauscht zu haben. Auch gehen in der zusammenhängenden Linienführung Arme, Hände und Schwert ineinander über, so dass das Schwert sich aus dem Körper heraus zu entwickeln scheint und der Körper, stählerne Hülle und Schwert – aktive und passive Waffen – zu einer einzigen anthropomorphen Waffe verschmolzen zu sein scheinen.⁹⁸⁶ Zugleich suggerieren die Dynamik der Darstellung und die Materialität des Körpers, die bewehrte Figur als eine Art Fluidum aufzufassen, das auf die martialischen Science Fiction-Gestalten des späten 20. Jahrhunderts wie den *Terminator* vorausweist.⁹⁸⁷

⁹⁸⁶ Unter dem Aspekt, die Oberfläche einer Heldenfigur mit einer zusammenhängenden eisernen Einkleidung zu verschließen und diesen damit vollständigen Schutz zu verleihen, lassen sich auch die sogenannten Nagelmänner der deutschen Propaganda der Kriegsjahre verstehen. In diese hölzernen Figuren, zumeist in Gestalt gerüsteter Heiliger (Hl. Georg oder Hl. Michael) oder mythologischer ‚deutscher‘ Figuren wie Siegfried oder Roland und damit unter Rekurs auf die bekannte Ikonographie der gerüsteten Heroen, wurden gegen einen jeweils symbolischen Spendenbeitrag zugunsten der Armee Tausende von eisernen Nägeln eingeschlagen. Im Zuge der Durchhaltepropaganda versteht sich die symbolische Ausstattung der Figuren mit einer eisernen Rüstung als gemeinschaftliches patriotisches Engagement und die Verbundenheit mit dem Heer symbolisierende Praxis, die meist mit einer großen öffentlichen Inszenierung verbunden war. Die größte, mit über 13 Metern Höhe monumentale Nagelmann-Figur in Gestalt des „Eisernen Hindenburg“, dessen Attribut die Symbolik des Einschlagens der eisernen Nägel weiter verstärkt, befand sich vor dem Berliner Reichstag. Das Benageln mit eisernen Nägeln und eisernem Hammer zur Herstellung eines gestählten Symbolkörpers ruft wiederum die bereits erläuterten Bedeutungsaufloadungen des eisernen deutschen Heroen auf. Zu den Nagelmännern vgl. Dennis Conrad, Schlag auf Schlag. Nagelungen als Kollektivereignis, in: Sabine Schulze, Leonie Beiersdorf und Dennis Conrad (Hg.), *Kunst und Propaganda 14/18*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, München 2014, S. 154–159; Michael Diers, Nagelmänner. Propaganda mit ephemeren Denkmälern im Ersten Weltkrieg, in: ders. (Hg.), *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin 1993, S. 113–135; Nierhaus 1999, S. 154–179.

⁹⁸⁷ Im zweiten Teil (1991, Regie: James Cameron) der Filmreihe *Terminator* verfügt der titelgebende Androide über die Fähigkeit, seinen metallenen Körper in einen flüssigen Aggregatzustand zu überführen und so beliebige Form anzunehmen; vgl. Lüdeking 1999.

Während der Soldat des Erler-Plakats dank seines eisernen Durchhaltewillens Überlegenheit auf dem Schlachtfeld verspricht, vermittelt der Soldat des Plakats *Der letzte Hieb* diese Leistung durch die Überwindung der leiblichen in eine übermenschlich-eisern anmutende Physis: Das Siegesversprechen wird in den Stahlkörper verlegt, der eiserne Wille manifestiert sich in der stählernen Physis statt wie kurz zuvor noch in der historischen Rüstung eines Hl. Georg oder einsamen Ritterhelden.

Im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg lässt sich für die Rezeption der Rüstung beobachten, dass ihre in den vorausgehenden Jahren betonten repräsentativen Aspekte und ihre Wahrnehmung als mit deutscher Kultur konnotiertes Artefakt hinter die kriegstechnische und materiale Seite zurücktraten. In der Fokussierung ihrer technologischen Aspekte erlaubte es die Auseinandersetzung mit der passiven Waffe Rüstung einen Imaginationshorizont zu öffnen, in den der moderne Kriegskörper eingepasst werden konnte. Mit der intellektuell-diskursiven Konzeption des modernen Körpers eng verknüpft war die materiale Ausstattung der Kriegsteilnehmer, über welche eine parallele Körperkonstruktion geschaffen wurde. Wie Eva Horn in ihren Überlegungen zur „Mobilmachung der Körper“ erörtert, ist der Soldatenkörper

[m]ehr als jeder andere Körper [...] Gegenstand von Zurichtungen, die ihn dem jeweils neuesten Stand der Waffentechnik und Kriegsführung anpassen. [...] Der Körper des Soldaten ist damit nicht ein deformierter, aus seiner 'natürlichen' Gestalt herausgetriebener Körper, sondern eine produzierte und produktive Einheit, eine Konstruktion, die ihre Form aus der Funktion bezieht, die sie im Gesamtzusammenhang ‚Krieg‘ einnehmen wird.⁹⁸⁸

Der Erste Weltkrieg wird als Maschinenkrieg und Materialschlacht charakterisiert; mit der avancierten Technik des 20. Jahrhunderts wurde um die im 19. Jahrhunderts ausgeprägten Ideologien gekämpft.⁹⁸⁹ Die militärische Taktik führte nach kurzer Zeit zum Stellungskrieg, in dem der Einsatz des Materials – der explizit auch das Material Mensch einschloss – kriegsentscheidendes Kriterium wurde. Die Ausstattung der Frontsoldaten bildet ein Vehikel, das einen Zugang zum Verhältnis der ‚Kriegsmaterialien‘ Mensch und Maschinerie im technisierten Krieg ermöglicht. Im Blick auf die von Eva Horn konstatierte Zurichtung des Körpers auf die Umstände seines Soldatendaseins kann der Stahlhelm

⁹⁸⁸ Horn 1999, S. 92.

⁹⁸⁹ Was an dieser Stelle nur gestreift werden kann, ist in der fast unüberschaubaren Forschungsliteratur zum Ersten Weltkrieg behandelt worden. Zu den nachfolgenden Gesichtspunkten als Überblick mit umfangreichen Literaturhinweisen, vgl. Reinhard Rürup, „Weltkrieg“ – „Volkskrieg“ – „Kulturkrieg“. Die Bedeutung des Ersten Weltkriegs für die deutsche Geschichte; Rolf Wortmann: Das Bild vom Krieg vor 1914; Michael Epkenhans: Kriegswaffen – Strategie, Einsatz, Wirkung, in: Rolf Spilker und Bernd Ulrich (Hg.), *Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914–1918*, Ausst.-Kat. Museum Industriekultur Osnabrück, Bramsche 1998, S. 13–21 (zum „Kulturkrieg“ S. 17); S. 22–31; S. 68–83.

als einflussreiche Neuerung gelten, über die die physische und psychische Formung zum ‚Kriegskörper‘ hergestellt bzw. herzustellen versucht wurde.

Geschütze der Artillerie, Maschinengewehre und Handgranaten waren die Waffen, die im Stellungskrieg am häufigsten zum Einsatz kamen. Granaten, Schrapnelle und Minen verletzten und verstümmelten die Soldatenkörper auf grausamste Weise. Zur Vermeidung der verheerenden Kopfverletzungen wurde von der deutschen wie französischen und englischen Armee mit dem Stahlhelm eine Schutzwaffe entwickelt, die an die Stelle der altbekannten Kopfbedeckungen trat, die oftmals eher Schmuckcharakter als Schutzfunktion besaßen.⁹⁹⁰ Der erste Anstoß zur Entwicklung des deutschen Helms ging auf die ortsspezifische Situation eines Frontabschnitts in den Vogesen zurück, wo in felsiger Gebirgslandschaft gekämpft wurde: Neben direkten Schussverletzungen spielten auch solche Verletzungen eine große Rolle, die von durch die Geschosseinschläge abplatzenden Steinsplittern verursacht wurden.⁹⁹¹ Auf die Initiative dort eingesetzter Militärs wurden Prototypen eines stahlverstärkten Helms entwickelt, in einer Zahl von 1500 Stück durch eine Artilleriewerkstatt hergestellt und von Soldaten vor Ort getragen. Als Schlüsselfigur für die Entwicklung des Stahlhelms gilt Friedrich Schwerd, Professor für Maschinenbau der Technischen Hochschule Hannover, auf den der etwa acht Millionen Mal zur Ausführung gelangte Entwurf des deutschen Helms zurückgeht.⁹⁹² In Abstimmung mit Militärärzten entwickelte er einen Schutzhelm aus Chromnickelstahl von etwa einem Millimeter Stärke, der aus einer Stahlplatte im Tiefziehverfahren über einem Ausformwerkzeug industriell hergestellt wurde. Der Helm besaß ein Visier sowie seitlich weit heruntergezogene Krempe, die sich in einen Nackenschutz verlängerten, und war mit variablen Polsterungen und einem Kinnriemen versehen. Seit Ende des Jahres 1915 in der Entwicklung, wurde der Stahlhelm ab Anfang 1916 industriell produziert und bereits in der Schlacht von Verdun ab Februar 1916 in die Ausstattung der Frontsoldaten integriert, woraufhin die Zahl der Schädel- und Gehirnverletzungen deutlich zurückging. Doch erst zu Beginn des Jahres 1918 konnten alle Fronttruppen hinreichend mit Stahlhelmen ausgestattet werden.

Dass sich der Stahlhelm zum Symbol der Soldaten des Ersten Weltkriegs entwickeln konnte, liegt in verschiedenen, aber miteinander verbundenen Ebenen und Kontexten begründet. Aus dem verbesserten Schutz im Gefährdungsszenario des modernen Krieges resultierte die umfassende Akzeptanz des Stahlhelms unter den Soldaten. Zugleich war

⁹⁹⁰ Zur Entwicklung des Stahlhelms vgl. Ausst.-Kat. Ingolstadt 1984; Kraus 2009, Bd. 1, S. 124–130; Hanne 2009; Tubbs 2000.

⁹⁹¹ Vgl. Kraus 2009, Bd. 1, S. 125; Tubbs 2000, S. 8.

⁹⁹² Zu Schwerd vgl. Ausst.-Kat. Ingolstadt 1984.

das Tragen des Helmes während der Kriegsjahre auf die Situation des Frontsoldaten beschränkt: Im Zentrum der Materialschlacht, nicht aber hinter den Linien oder gar an der Heimatfront waren die Stahlhelme zu finden. Im Vergleich zum Verschleiß der restlichen soldatischen Ausstattung widerstand der Stahlhelm den Abnutzungserscheinungen des Gebrauchs. Daneben zeichneten sich die Zuschreibungen an den Stahlhelm, die über seine rein funktionale Leistung hinausgingen, durch eine Gleichzeitigkeit der Assoziationen des Modernen, Technoiden und Archaisch-Historischen aus. Friedrich Schwerd widersprach der intentionalen Bezugnahme auf mittelalterliche Helmformen in der Entwicklung des Stahlhelms aufs Deutlichste.⁹⁹³ Obwohl konkrete Objekte wie behauptet keine Rolle gespielt haben mögen, lässt sich in Beispielen antiker und mittelalterlich-frühneuzeitlicher Schutzhelme aus Metall ein Grundtypus des offenen Helms ausmachen, dessen Ähnlichkeit sich geradezu aufdrängt und für den es schwerfällt, absolute Unkenntnis anzunehmen. In der Rezeption des Stahlhelms wurde dies erkannt und die formale Ähnlichkeit zur sogenannten deutschen Schaller (ABB. 118) hervorgehoben.⁹⁹⁴ Wenngleich die wissenschaftliche Begründung zu einem abweichenden Ergebnis für die Einordnung des Stahlhelms als typisch ‚deutsch‘ kommt, war verfestigte sich diese Einschreibung im kollektiven Gedächtnis.⁹⁹⁵

Dass der Stahlhelm von Zeitgenossen als ‚rittermäßig‘⁹⁹⁶ wahrgenommen wurde, ergab laut Jürgen Kraus die „propagandistische Möglichkeit, an die bereits vor dem ersten Weltkrieg beliebte Symbolfigur des Ritters als Repräsentant des deutschen Heeres [...] in romantischer Verklärung anzuknüpfen.“⁹⁹⁷ Bernd Hüppauf erläutert anschließend an die Überlegungen von Kraus, „der funktionale Helm aus Chromnickelstahl [sei] in eine archaische Bildersprache eingebettet und mit Schwert, Harnisch, Rittern und Schmiedefeuern umgeben“⁹⁹⁸ worden. Doch aus der Perspektive der bildenden Künste des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist diese Kontextualisierung des Stahlhelms zu korrigieren: Der Stahlhelm als Artefakt wie seine Darstellungen trafen auf ein kollektives visuelles Gedächtnis, das mit zahllosen zeitgenössischen Bildern Gerüsteter angereichert und mit der Krieger- und Heldenikonographie der Jahrhundertwende gesättigt war. Dabei operierte die militaristische, teils propagandistische Ausrichtung der Bildproduktion mit der Bedeutungsaufladung der Rüstung als historisch legitimiertem Zeichen heroischen ‚deut-

⁹⁹³ Vgl. Ausst.-Kat. Ingolstadt 1984, S. 82.

⁹⁹⁴ Zwar ist die italienische Variante der Schaller mit weiterem Gesichtsausschnitt und kürzerem Nackenschirm rein formal dem Stahlhelm näher, doch wirkt die deutsche Schaller, Teil der spätgotischen Harnische, mit ihrem spitz zulaufenden Nacken fast stromlinienförmig und reduziert, die aufgesetzten Niete geradezu modern. Eine weitere Ähnlichkeit beider Objekte, die sich auf deren vergleichbar ‚moderne‘ Anmutung übertragen konnte, lässt sich auch in Bezug auf die Herstellung aus einem Stück Eisen- bzw. Stahlblech in handwerklicher bzw. industrieller Fertigung ausmachen. Für konkrete Gegenüberstellungen mit Bildmaterial vgl. Ausst.-Kat. Ingolstadt 1984, S. 9–15.

⁹⁹⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Ingolstadt 1984, S. 82.

⁹⁹⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Ingolstadt 1984, S. 82.

⁹⁹⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Ingolstadt 1984, S. 83.

⁹⁹⁸ Hüppauf 1993, S. 68.

schen‘ Kämpfertums, so dass das Attribut des „Romantischen“ (Kraus) die oft martialische Dimension der Darstellungen des Gerüstet-Seins kaum zu beschreiben vermag. Die Darstellungen der geharnischten Heroen legen dem Betrachter eindringlich nahe, den Gerüsteten als ein Modell zeitgenössischer männlicher Identität zu verstehen. Die aus der Kriegssituation neu entwickelte und dank modernster Fertigungsprozesse in großer Zahl herstellbare Schutzwaffe traf also auf einen bereits ausdifferenzierten Sinnkontext, in dem sich über die formale wie funktionale Ähnlichkeit der Artefakte eine Tradition oder Entwicklungslinie behaupten und für die Bedeutungsaufladung des Stahlhelms nutzen ließ. Dass sich der Stahlhelm in das zeitgenössische Bildvokabular nahtlos einfügen konnte, belegen diese exemplarischen Beispiele: Unter den Wandmalereien, die Karl Schmoll von Eisenwerth für das *Cornelianum* in Worms anfertigte, zeigt *Hagen und Volker halten Wacht* (ABB. 119) die beiden Figuren kauern, die vordere mit einer der Schaller wie dem Stahlhelm verwandten Kopfbedeckung. Corinths (ABB. 43, 48) und Slevogts (ABB. 55) Darstellungen Gerüsteter zeigen Helme ohne oder mit aufgeschlagenem Visier, die in ihrer Grundform dem Stahlhelm vergleichbar sind. Die Gemälde und Graphiken Fritz Boehles, denen eine äußerst nationalistisch-militaristische Haltung zugrunde lag, lehnten sich eng an die Bildsprache altdeutscher Künstler, insbesondere Dürer an, und versuchten sich um 1910 in deren Aktualisierung. Gerade die motivische Nähe zu den ‚altdeutschen‘ Vorbildern führte spätgotische und frühneuzeitliche Ausstattungsobjekte erneut in das zeitgenössische Motivarsenal ein, so dass etwa die Schaller, die in Dürers Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* (ABB. 17) den Kopf des Ritters bedeckte, auch in Boehles Darstellungen wieder auftauchte.⁹⁹⁹ Die Aktualität des geschätzten und weit verbreiteten Dürer-Stichs zeigt sich ebenso in dessen Abbildung im Oktoberheft 1914 der von Ferdinand Avenarius herausgegebenen, konservativ-nationalistischen Zeitschrift *Kunstwart*. Dabei interpretierte Avenarius in direkter Bezugnahme auf die zeitgenössische Kriegssituation die in Dürers Stich angelegte Stimmung, die zum „Durchhalten“ (Avenarius) animiere – ein Schlagwort, von dem in den folgenden Jahren noch häufig Gebrauch gemacht werden sollte.¹⁰⁰⁰

Mit dem modernen Stahlhelmtträger ließen sich die Kämpferfiguren in die Gegenwart hineinversetzen, wobei die gemeinsamen materiellen Eigenheiten den Rückbezug auf das historische Deutsche Reich verdeutlichten. Der Stahlhelm wurde zum stellvertretenden Zeichen, zum *pars pro toto* einer Tradition für den Krieg gerüsteter, eiserner ‚deutscher‘

⁹⁹⁹ Beispielhaft genannt ein Motiv Fritz Boehles, das als Bildplakat der Kriegsanzuleihwerbung Verwendung fand: Fritz Boehle: In Deo Gratia. Gibst Du ein Scherflein noch so klein, in Gott soll dir's gesegnet sein. 1915, Plakat, Druck Klimsch's Druckerei J. Maubach & Co GmbH, Frankfurt am Main, Lithographie, 72 x 58,2 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek. Abb. in Ausst.-Kat. Berlin 1994 a, S. 461, Kat.-Nr. I/66.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Thomas Noll, Sinnbild und Erzählung. Zur Ikonographie des Krieges in den Zeitschriftenillustrationen 1914 bis 1918, in: Rainer Rother (Hg.), *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkriegs*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin 1994, S. 259–272, S. 259.

Männlichkeit, seine alles überdauernde Härte zugleich zum Versprechen der kommenden Siege der Stahlhelmträger.¹⁰⁰¹ In der Argumentation der Kriegsanleiheplakate manifestierte sich die behauptete Kontinuität der Erscheinung der deutschen Krieger in der Vermischung einstiger und aktueller Ausstattungsattribute: Im Entwurf Leo Schnugs, formal dem Plakatmotiv Erwin Puchingers vergleichbar, stellt sich mit der Aufforderung *Kameraden zeichnet die VIIIte Kriegsanleihe* (ABB. 120) ein in Harnisch gekleideter und mit Stahlhelm und Schwert ausgestatteter Krieger einer Wand von Pfeilen entgegen, die sich in sein Schild bohren, wie der Waffenrock mit den Farben des Deutschen Reiches geschmückt. Der archaisch aufgerüstete Stahlhelmträger schließt so nicht nur die gegenwärtigen Kameraden in seine Aufforderung ein, sondern spricht für die lange Reihe seiner kämpfenden Vorgänger und stärkt damit die Verbindlichkeit seiner Aufforderung.

Stahlhelmträger und mit Versatzstücken der historischen und zeitgenössischen Rüstung ausgestattete Figuren erschienen in der Bildproduktion und insbesondere der propagandistischen Publizistik der Kriegsjahre in zahlreichen Versionen. Dagegen ist die Stahlgestalt im Plakat *Der letzte Hieb* singulär: Als eine von wenigen, wenn nicht die einzige Darstellung zeigt sie die komplette körperliche und die sich über den Körper ausdrückende geistige Stählung. Doch welche Funktion und Bedeutung sind der Stahlgestalt des Plakats *Der letzte Hieb* als bildlicher Vergegenwärtigung menschlicher Stahlwerdung im Verhältnis zum gewöhnlichen Stahlhelmträger, für den stellvertretend Erlers Plakatgraphik steht, beizumessen?

Der Vergleich der gewählten Darstellungsmodi macht eine Differenz deutlich: Erlers Plakat porträtiert eine Figur, die den Typus des Weltkriegssoldaten, das Individuum in seiner Funktion als Soldat repräsentiert. Die Darstellung suggeriert, die Figur als Brustbildnis nahe an die Bildfläche und an den Betrachter heranrückend, die Assoziationsmöglichkeit eines konkreten Frontsoldaten in der verallgemeinerten Figur. Die Stahlgestalt des Neumann-Plakats tritt dagegen als allegorische Figur in Erscheinung, die alle individuellen Züge abgelegt, aber auch eine Abstrahierung ihrer gesamten Physiognomie erfahren hat. Die Distanz der ganzfigurigen Stahlgestalt vor dem dramatisch wolkenverhangenen Hintergrund zum Betrachter bleibt nicht nur räumlich gewahrt, sondern auch die stählerne Physis widerspricht einem direkten Identifikationsangebot, wirkt dafür aber umso mächtiger und bedrohlicher. Auch lehnt sich der Entwurf an ein Muster der christlichen Ikonographie, genauer der Apokalypse an: Unter den gerüsteten, schwertkämpfenden deutschen Paradehelden tritt neben dem Hl. Georg und dem Siegfried der Nibe-

¹⁰⁰¹ Hüppauf kommt in seiner Argumentation zum Schluss: „Der Stahlhelm kam dem Bedürfnis entgegen, die geschichtliche Tiefendimension des Kriegs zu visualisieren. Er verknüpfte die Evokation von Rittertum und Heldentaten mit der Modernität des „Stahlbads“ an der westlichen Front.“ Hüppauf 1993, S. 68.

lungen der Hl. Michael als Streiter im endzeitlichen Kampf von Gut gegen Böse auf.¹⁰⁰² So prominent wie monumental wurde der Hl. Michael im 1913 vollendeten Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig als deutscher Held inszeniert (ABB. 121): Die zentrale Figur der Stirnwand der Sockelzone präsentiert sich in einem schematisierten Harnisch, Schild und Schwert zu Boden gesenkt, in einem Aspekt der Stahlgestalt in *Der letzte Hieb* überaus ähnlich: Das harte, kantige Gesicht mit tiefliegenden Augen wird vom vorkragenden Helm überschattet und vom Halskragen überdeckt, wie auch der Körper hinter der schematisierten Rüstung verborgen bleibt. Im Verhältnis zum Denkmal des rund 100 Jahre zurückliegenden Kriegsgewinns, auf das die Michaelsikonographie übertragen wurde, erhält die stählerne Figur in *Der letzte Hieb* die Konnotation eines heroischen, übermenschlichen Befreiungsschlages im Krieg (gegen die französische Armee) und sublimiert so die letzte große Anstrengung der deutschen Soldaten und des Deutschen Reiches vor dem in Aussicht stehenden Sieg. Im Moment der Veröffentlichung des Plakats standen die affirmierende Aussage und der allegorische Darstellungsmodus der übermenschlichen Stahlgestalt in Einklang mit der situativen Einschätzung des Kriegsverlaufs. Das Motiv besaß große Glaubwürdigkeit, denn der Entwurf erfolgte aus der aus deutscher Perspektive relativ aussichtsreichen Kriegssituation des Frühjahrs 1918 angesichts einer Offensive an der Westfront und dem vorherigen Sieg im Osten.¹⁰⁰³ Was bislang in der Analyse des Plakatentwurfs übergangen wurde, ist eine direkte ikonographische Bezugnahme zwischen der strategischen Kriegsführung und der propagandistischen Begleitung des Kriegsverlaufs: Die deutsche Offensive an der französischen Front im März 1918 wurde unter der offiziellen Bezeichnung „Michael-Offensive“ geführt.¹⁰⁰⁴ Dagegen war Erlers Plakat Anfang 1917 angesichts der Fortdauer des Kriegs, der Verlustzahlen und der Entbehrungen an der Heimatfront in einer Welle nachlassender Identifikation mit dem Krieg erschienen, so dass zunehmend Aufforderungen zum Durchhalten formuliert wurden, die Identifikationsangebote mit der Soldatengestalt eine besondere Relevanz erhielten und der menschliche Einsatz der Soldaten argumentativ angeführt wurde. Schließlich ver-

¹⁰⁰² Der Hl. Michael war dank der Möglichkeit der kriegerischen Ausdeutung seiner Figur bestens bekannt im zeitgenössischen Bildvokabular, so tritt er etwa auf in einer an Dürers Apokalypse-Holzschnittfolge orientierten Zeichnung Hans Röhms und holt zum Schlag gegen den Bären (Russland), Hahn (Frankreich) und Löwen (England) aus. Abgedruckt wurde die Zeichnung in Avenarius' Zeitschrift *Kunstwart* (erstes Novemberheft 1914): Hans Roehm: Michel schlag' zu, schaff' Frieden und Ruh'. 1914, Feder- und Kreidezeichnung, Maße und Aufbewahrungsort unbekannt. Abb. in: Bernd Küster (Hg.), *Der Erste Weltkrieg und die Kunst. Von der Propaganda zum Widerstand*, Ausst.-Kat. Landesmuseum Oldenburg, Gifkendorf 2008, S. 197. Zur Michaelsikonographie sowie u.a. dem Beispiel des von Maximilian Liebenwein entworfenen Hl. Michaels-Plakats für den Deutschen Schulverein in seiner Funktion als „Kulturverteidiger“ vgl. auch Gagel 1971, S. 113–115; zur Michaelsikonographie bei Wilhelm IV. und Wilhelm II. Hasenclever 2010.

¹⁰⁰³ Vgl. Bruendel 2010, S. 104.

¹⁰⁰⁴ Alternative Angriffspläne wurden unter dem Namen „St. Georg“ geführt. Vgl. Martin Kitchen, Michael-Offensive, in: Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz (Hg.), *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, aktualisierte und erweiterte Studienausgabe, Paderborn u.a. 2009, S. 712–715.

kündete auch der „Eiserne Hindenburg“ von Plakaten: „Zeichnet Kriegsanleihe. Die Zeit ist hart, aber der Sieg ist sicher“.¹⁰⁰⁵

Unter dem Schlagwort des Durchhaltens wurde auch der Stahlhelm aufgerufen. Dies verdankt sich der Bedeutungsaufladung seines Materials und dessen Rückwirkung auf seinen Träger: Realiter verbesserte der stählerne Helm Überlebenschancen und glich die Erscheinung der Soldaten an die Kriegsmaschinen an, sinnbildlich stellte er die unverwundbare Härte einer Rüstung in Aussicht, die den Soldaten physisch und psychisch auszeichnen sollte und damit den normativen (aber utopischen) Horizont des Soldatenseins beschrieb. Die Materialschlacht, darin stimmen die Forschungskommentare zu Kriegsgeschehen und -erfahrung weitgehend überein, schuf in ihrer Ausweglosigkeit einen Soldatentypus, der sich ihren Bedingungen zwangsweise anglich, um unter diesen funktionieren und überleben zu können.¹⁰⁰⁶ Darin enthalten waren die Spannweite der tatsächlichen Anpassung körperlicher Fähigkeiten und Bedürfnisse sowie mentaler Vermögen, aber auch visuell und diskursiv vermittelte Leitbilder und Denkfiguren, die Körpereigenschaften, Habitus und geistige Haltung betreffen. Das Kriegsgeschehen und seine Akteure wurden in zeitgenössischen Äußerungen in einer umfassenden Metaphorik des Stählernen beschrieben, die sich auf die Bedingungen des Maschinenkrieges stützt. Die Zurichtung des menschlichen Körpers zur Stahlgestalt besaß sowohl konkret objektbezogene als auch konzeptuelle Anteile: die materielle Ausstattung des Körpers, Körperpraktiken zur Abhärtung und die psychologisch wirksame Imagination einer stählernen Materialität im soldatischen Körper.¹⁰⁰⁷ Beispielhaft dargestellt wurde dieser Anpassungs- und Vereinheitlichungsvorgang in Albin Egger-Lienz' Gemälde *Den Namenlosen 1914* (ABB. 122), das den geduckten Marsch der gleichförmigen, ganz durch ihre vergrößerten Körper und soldatische Ausstattung charakterisierten Stahlhelmträger durch Brachland zeigt. Diese einheitlich grau gewordenen, gestählten Figuren treten als durch die Kriegsumstände umgebildet in Erscheinung. Wie weitgehend sich die Metaphorik der eisernen Körper in die Vorstellungshorizonte eingeschrieben hatte, macht auch das Gegenbild zum kriegsgestählten Soldaten deutlich. Obwohl Verletzung und Versehrung der Behauptung der eisernen Körper widersprechen, wurde auch darin das omnipräsente Vorstellungsbild fortgeführt: Die aus dem Feld als kriegsuntüchtig zurückgekehrten Soldaten wurden von Zeitgenossen als ‚zu Schlacke verglüht‘ beschrieben. Der Semantik der Kriegsmaterialien Eisen und Stahl folgend, schienen die Versehrten im Feuer der Schlachtfelder ihre ur-

¹⁰⁰⁵ Bruno Paul: „Zeichnet Kriegsanleihe. Die Zeit ist hart, aber der Sieg ist sicher“ 1917, Plakat, Lithographie, Druck W. Hagelberg Akt. Ges. Berlin, 142 x 94 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Abb. in: Verhey 1998, S. 175.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Hüppauf 1993, zusammengefasst bspw. S. 72–73; Horn 1999; Flemming 1998.

¹⁰⁰⁷ Wie bereits im Zusammenhang des Fleisch und Eisen-Topos diskutiert, setzt sich Klaus Theweleit ausführlich mit den Prozessen soldatischer Körperstählung auseinander und beschreibt die physische und psychische Formung des soldatischen Mannes durch den Krieg, vgl. Kap. IV 1. sowie Kap. V 3.

sprüngliche Gestalt verloren zu haben und zu einem form- und funktionslosen Überrest geworden zu sein, anstatt aufs Neue ‚gehärtet‘ aus dem Feuer des Krieges zu kommen.¹⁰⁰⁸

Dass es außer dem Stahlhelm, dem prominentesten stählernen Ausstattungsstück, das direkt auf den Körper einwirkt, ein weiteres Ausrüstungselement gab, das als Anknüpfungspunkt der Stahlgestalt fungieren konnte, lässt sich mit dem sogenannten Grabenpanzer belegen. Zusätzlich zum Stahlhelm wurde diese Panzerung des Oberkörpers von den Posten in vorderster Linie getragen und bestand aus mehreren Stahlplatten, die das Prinzip des geschobenen Brustpanzers wieder aufnahmen, der vor Jahrhunderten aus der Verstärkung des mittelalterlichen Kettenhemdes entwickelt wurde (ABB. 123).¹⁰⁰⁹ Indem das Konzept des Schutzes durch eine rüstungsartige Einkleidung auf andere Körperteile ausgedehnt wurde, könnte auch dessen bildkünstlerische Rezeption befördert worden sein: Mit seinen einfachen gewölbten Segmenten lässt sich der Grabenpanzer mit der glatten Körperoberfläche der schwertschwingenden Stahlgestalt Paul Neumanns in Beziehung bringen. Doch während die materiale Ausstattung in archaisch anmutenden Lösungen stehen blieb, die die vergebliche Hoffnung auf den absoluten Schutz angesichts moderner Waffentechnik vor Augen führt, ließ sich alleine auf Darstellungsebene die uneinholbare, utopische Forderung nach der Stahlwerdung einlösen und in konkreter Gestalt vor Augen führen. *Der letzte Hieb* visualisiert also im allegorischen Modus die Zurechtweisung des Menschen im und durch den modernen Krieg. Die stählern anmutende, menschliche Waffe aus einem Guss fungiert als bildliche Konkretisierung dafür, wie sich die Einwirkungen des Kriegsgeschehens auf die physische und psychische Verfassung des

¹⁰⁰⁸ Diese Metapher des Kriegsgeschehens nutzte auch der französische Schriftsteller Henri Barbusse in seinem 1915 verfassten und 1917 in der Originalsprache erschienenen Kriegssoman *Le Feu*. Henri Barbusse, *Das Feuer. Tagebuch einer Korporalschaft*, Übertragung von L. von Meyenburg, Zürich 1918.

¹⁰⁰⁹ Unter den bestens untersuchten Ausstattungsmitteln der Soldaten des Ersten Weltkriegs stellt der Grabenpanzer eine Ausnahme dar, über welche nur wenige Informationen zu finden sind, die über die fotografische Dokumentation hinausgehen: „Aufgrund der spezifischen Bedingungen in den Schützengräben verfügte die Oberste Heeresleitung 1916 die Entwicklung eines Brustpanzers. Anfang 1917 standen die Brustpanzer – hergestellt von der Firma Krupp in Essen – in einer Menge von 500 000 Exemplaren zur Verfügung.“ Ausst.-Kat. Osnabrück 1998, Kat.-Nr. IV/6, S. 280. Unklar ist, mit welchem konzeptuellen und technischen Aufwand Entwurf und Anfertigung bedacht wurden, die Anfertigung aus Stahl, Filz, Draht und Textilband (vgl. Kat.-Nr. IV/7) spricht für einfachste Mittel. Der Grabenpanzer erreichte keine dem Stahlhelm annähernd vergleichbare Verbreitung, besonders das hohe Gewicht schränkte seine Verwendbarkeit ein. Vgl. Jürgen Kraus, *Die deutsche Armee im Ersten Weltkrieg. Uniformierung und Ausrüstung – 1914–1918*, Kataloge des Bayerischen Armeemuseums Ingolstadt, Bd. 2, hg. von Ernst Aichner zur Jubiläumsfeier 125 Jahre Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt 2004, Wien 2004, S. 105; Otto Peter Lang, *Deutsche Stahl-, Tropen- und Lederhelme 1916–1946. Grabenpanzer, Schutzmaske, M 16–M 42, Sanitätstruppen, fremde Soldaten im deutschen Heer, Panzerfahrerhelm, Tropenhelme, historische Fotos. Enzyklopädie deutscher Helme*, Bd. 1, Gnas 2005, S. 24. Nach Kriegseintritt der USA wurde an der eigenständigen Entwicklung eiserner Schutzkleidung gearbeitet. Der amerikanische Rüstungsspezialist und Kustos der Waffen- und Rüstungssammlung des Metropolitan Museum of Art, Bashford Dean (1867–1928), wurde als Berater für die Schutzaffenentwicklung engagiert. Neben der Hauptaufgabe, der Entwicklung eines amerikanischen Helms, widmete sich Dean auch der Entwicklung einer an die historische Rüstung angelehnten, modernen kriegstauglichen Rüstung für Arme und Oberkörper, die charakteristische Elemente wie Brust- und Rückenplatte, Armschienen und Schultern aufnimmt. Vgl. Stuart W. Pyhrr, *Of Arms and Men. Arms and Armor at the Metropolitan, 1912–2012* (The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Sommer 2012, Bd. 70, 1), New York 2012, S. 20, Abb. 26; sowie: Bashford Dean, *Helmets and Body Armor in Modern Warfare*, New Haven 1920. Abb. 196 B, S. 249.

Menschen sowohl über die materiale Ausstattung als auch in verbal- und bildsprachlichen Diskursen manifestieren sollten. Stärke und Komplexität des Motivs liegen darin, dass sich im Bild der Stahlgestalt eine tatsächliche Körpererfahrung und eine normative Körperkonstruktion überlagern, die beide den Topos des Gerüstet-Seins aufgreifen und für einen neuen Horizont der Überformung und Überwindung des Menschlichen nutzbar machen.

Je nach Blickwinkel werden in der Visualisierung des Versprechens der Stahlwerdung allerdings nicht nur positive Assoziationen transportiert: Die Vision einer über den stählernen Körper charakterisierten, übermenschlichen Kriegergestalt evoziert wie alle künstlerischen Geschöpfe gleichermaßen Hoffnung und Furcht, Zuspruch und Ablehnung. Im Moment des eigenen Schutzes durch die Stahlwerdung versteht sich diese als ein positives Manöver. Unter umgekehrten Vorzeichen wandelt sie sich in ein Bedrohungsszenario. So kann das Körper-Waffen-Amalgam in *Der letzte Hieb* nicht nur als entindividualisiert und heroisch, sondern auch als inhuman und technoid aufgefasst werden. Ritterliche Tugendkodizes lassen sich mit diesem kaum mehr in Einklang bringen. Im Unterschied zu Erlers Stahlhelmschütze, in dessen Gestalt die Spannung zwischen der Verletzlichkeit des Körpers und der eisernen Einkleidung bestehen bleibt und die nicht in die absolut homogene Stahlgestalt überführt wird, ist davon auszugehen, dass Neumanns Bildfindung im Verlauf des letzten Kriegsjahres als ambivalente Figur an Akzeptanz und Überzeugungskraft verlor. Innerhalb der Ikonographie kriegsgeprägter Körper- und Männerbilder blieb die Stahlgestalt zunächst eine – besonders signifikante – Ausnahme. Wie bereits bei Epsteins *Rock Drill* deutlich wurde, wirkten die konkreten Umstände der Rezeptionssituation auf die Einordnung der Darstellungen des Gerüstet-Seins bzw. des Waffe gewordenen Körpers zurück. Die Niederlage des Deutschen Reichs, die die kurzfristigen Siegesaussichten aller Siegfrieds-, Georgs- oder Michaelsepigonen widerlegte, die ungeheure Zahl von Verletzten und Versehrten widersprach in der Wirklichkeit des Krieges dem Stählungsversprechen. Zwischen dem Verständnis der Stahlgestalt als allegorischer Figur und als buchstäblicher Darstellung musste sich ein Spannungsverhältnis einstellen: In letzterem Fall wäre die Gestalt mit dem übermenschlichen, schmerz- und emotionsbefreiten Stahlkörper nicht nur ein Körperkonzept, das zur Lebenswirklichkeit in vermittlunglosem und eklatantem Widerspruch stand, sondern könnte auch als zynischer Kommentar auf Kriegsversehrte und -tote verstanden werden. Dennoch wurden die in der Darstellung des Plakats visualisierte Figur sowie die Vorstellung der übermenschlichen, maschinengleich Gestählten innerhalb des Bildvokabulars der Nachkriegsjahre direkt und indirekt rezipiert. Insofern scheint die Parole einer im letzten Kriegsjahr entwor-

fenen Feldpostkarte, *Michel, bleib eisern!*¹⁰¹⁰, die das Durchhalten noch einmal im detailgetreu geharnischten Deutschen Michel vor Augen führte, einen zukunftssträchtigen, wenn auch nicht direkt intendierten Aussage zu machen: Eben eisern, gestählt und metallisch hatte der Mensch der Zukunft zu sein. Die Verknüpfung mit der Figur des historischen Ritters wurde dagegen gelöst. Die im deutschen Kaiserreich ausgeprägte Ikonographie des Gerüsteten als nationaler heldischer Identifikationsfigur wurde mit dem Ausgang des Krieges obsolet. Ritter und Gerüstete, die im ikonographischen Arsenal der Vorkriegsjahre omnipräsent und aufs Engste mit der an Kaiserhaus und Nation geknüpften politischen Rhetorik verbunden waren, mussten mit der neuen republikanischen Verfassungsform, aber auch mit der Durchsetzung neuer Leitbilder und ihrer Metaphorik als überholt gelten. Im Bildvokabular der Nachkriegsjahre büßte die historische Rüstung im Zuge einer Aufmerksamkeitsverschiebung zwischen Zukunftsorientierung und Geschichts- bzw. Vergangenheitsbewusstsein ihren im 19. Jahrhundert aktualisierten symbolischen Charakter ein. Dagegen veränderten die Entwicklungssprünge von Technik, Industrie und Arbeit die Vorstellungen von Rüstung und Panzerung zu Beginn des 20. Jahrhunderts nachhaltig und erhielten dadurch deren Aktualität für die Imagination eines modernen Körpers. Doch scheint es innerhalb der zersplitterten Nachkriegsgesellschaft keine gleichermaßen normative und übergreifend integrierende Identifikationsfigur gegeben zu haben, die Rolle und Funktion des gerüsteten Kriegers hätte übernehmen können.

3. Die Stählungsphantasien der Avantgarden

Rudolf Bellings *Organische Formen* – oder: Von der ‚Natürlichkeit‘ gestählter Körper

In der Einordnung der künstlerischen Auseinandersetzung mit Körperkonzepten kommt Hal Foster in seiner Studie *Prosthetic Gods* für die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu der Einschätzung, Mensch und Maschine hätten sich zu dieser Zeit noch überaus „fremd“ gegenüberstanden. In Anlehnung an Sigmund Freuds Thesen in *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) konstatiert er: „The two could only conjoin ecstatically or torturously, and the machine could only be a ‘magnificent’ extension of the body or a ‘troubled’ constriction of it.”¹⁰¹¹ Dieses zwiespältige Verhältnis von menschlichem Körper und Maschine manifestiere sich in seiner künstlerischen Behandlung in zwei gegenläufigen Richtungen, einerseits in der Rückkehr zur (klassischen) Figur, andererseits einer maschinenaffinen Position: „On the other hand, there were various machinic modernisms, most constructivist in spirit, that can be seen in part as attempts to make over this

¹⁰¹⁰ [kein Vorname bekannt] Junghanns: Michel, bleib eisern! Zeichne Kriegsanleihe! Feldpostkarte, 1918, Lithographie, 12 x 8 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

¹⁰¹¹ Foster 2004, S. 109.

body-ego image damaged in reality and representation alike.”¹⁰¹² Mit Hilfe psychoanalytischer Ansätze untersucht Foster die maschinenaffine Seite der Kunstproduktion anhand der Beispiele Filippo Tommaso Marinettis und Wyndham Lewis’ und deren theoretisch-programmatischer Äußerungen. Auf Marinetti wird zurückzukommen sein. Hier wird die Untersuchung eines Werkes vorangestellt, das sich dieser allzu eindeutigen Aufteilung der künstlerischen Zugänge von ‚klassisch-figurativ‘ und ‚maschinenaffin‘ (d.h. zugleich abstrakt oder abstrahierend) widersetzt, aber gerade in dieser Zwischenposition aussagekräftig für das künstlerisch formulierte Körperbild der frühen zwanziger Jahre ist.

Rudolf Bellings Skulptur *Organische Formen* (ABB. 124) thematisiert wie Marinetti und Lewis die physische Aufrüstung und Abhärtung, die zugleich das Verhältnis von Maschine, Technik und Körper betrifft. In der Untersuchung von *Organische Formen* lässt sich die Kontinuität aufzeigen, in der das Verständnis von moderner Männlichkeit und ihrer körperlichen Manifestation steht: Es ist über Jahrzehnte hinweg geprägten Bildern der Stählung und Rüstung verpflichtet. Anschließend an die Hochphase, die das Gerüstet-Sein als politisch aufgeladene Vorstellung, als Körperkonzept und als materiale Praxis während des Krieges erlebt hatte, wurden – wenn auch nicht bruchlos – über die Kriegsjahre hinaus neue Akzente und Deutungsmuster in das Körperbild eingeschrieben. Dabei ist zu beobachten, dass die Vorstellung des gerüsteten Körpers in verschiedenen politischen und weltanschaulichen Lagern breite Aufmerksamkeit fand, und sich als prägender Körpertopos innerhalb der Diskurse der zwanziger Jahre erweist.

Rudolf Belling (1886–1972), Bildhauer und Bühnenbildner, war seit der 1910er-Jahre Teil der avantgardistischen Künstlerkreise in Berlin, Meisterschüler der Kunstakademie in Charlottenburg und auch durch seine Tätigkeit am Theater Max Reinhardts mit den aktuellen ästhetischen, literarischen und bildkünstlerischen Strömungen vertraut. Während der Kriegsjahre stellte er seine plastischen Arbeiten, die gemeinhin im Feld zwischen Expressionismus und Konstruktivismus der deutschen Skulptur der zwanziger Jahre verortet werden, u.a. in der *Großen Berliner Kunstausstellung* (1914) und der *Freien Secession* (1917 und 1918) aus. Als Gründungsmitglied der *Novembergruppe* und Mitglied im *Arbeitsrat für Kunst* war Belling auch kunstpölitisch engagiert. Einen Höhepunkt seines Erfolgs im Deutschland der Zwischenkriegsjahre bildeten die Einzelpräsentationen seiner Werke in der Galerie Gurlitt (1919) und der *Neuen Abteilung* der von Ludwig Justi geleiteten Berliner Nationalgalerie (1924). Im Jahr 1937 wurden seine Arbeiten sowohl in der Ausstellung *Entartete Kunst* wie der *Großen Deutschen Kunstausstellung*, den von der nationalsozialistischen Kunstpolitik propagierten Polen ‚falscher‘ und ‚richtiger‘

¹⁰¹² Foster 2004, S. 110.

Kunst, gezeigt. Belling emigrierte daraufhin in die Türkei, um erst in den sechziger Jahren wieder nach Deutschland zurückzukehren.¹⁰¹³

Wie alle seine in den späten 1910er- und frühen 1920er-Jahren entstandenen Werke wird auch Bellings Skulptur *Organische Formen* (ABB. 124) aus dem Jahr 1921 im Fokus der stilistischen Entwicklung der Skulptur unter dem Einfluss von Futurismus und Konstruktivismus betrachtet. Die ästhetischen Diskussionen der Kriegs- und Nachkriegsjahre kreisten um die Ablösung der Thesen Adolf von Hildebrandts zur Plastizität und Ansichtigkeit der Skulptur durch die ‚raumhaltige‘ Plastik (in der Theorie durch Carl Einstein vertreten).¹⁰¹⁴ Zugleich sei Bellings Auseinandersetzung mit „Grundmotiven des Expressionismus“ – darunter Kampf, Tanz, Bewegung, wie Winfried Nerdinger erläutert – prägend für diese Werkphase.¹⁰¹⁵ In einer solchen Perspektive scheint die Wahl des Sujets der formalen Dimension untergeordnet und in ihrer scheinbar verallgemeinerbaren Gleichförmigkeit für die einzelne Werkanalyse kaum relevant. Dem soll hier eine alternative Lesart entgegengestellt werden, in der Bellings *Organische Formen* thematisch wie formal mit Blick auf zeitgenössische Körperbilder betrachtet wird: Die Skulptur ist als zentrales Beispiel für die künstlerische Neuprägung der Vorstellungen des gestählten Körpers zu verstehen, in der sich der nunmehr zivile eiserne Körper als Verschleifung zwischen Mensch und maschinenartigem Metallkörper und so als moderner Amalgamkörper präsentiert.

In der Beschreibung der Skulptur *Organische Formen* wurde die Figur als „gepanzert erscheinend“¹⁰¹⁶ oder als „an mittelalterliche Ritterrüstungen“¹⁰¹⁷ erinnernd aufgefasst und mit „moderne[n] Roboterfiguren“¹⁰¹⁸ assoziiert, aber keine dieser Beobachtungen wurde aber näher ausgeführt oder in Bezug zu weiteren Rüstungs- bzw. Roboterdarstellungen gesetzt. Gegliedert wird die Gestalt der *Organischen Formen* in verschiedene vereinfachte Segmente, die sich einerseits an die Form der einzelnen Gliedmaßen anlehnen, andererseits wie Rüstungsteile eng über den Körper gelegt erscheinen, sich überlappen und eine Schichtung andeuten. So erinnert das von der Taille bis zum Oberschenkel reichende Element an die Beintaschen einer Rüstung, die breit ausgeformte Schulterpartie an die betonte Form der Harnischschultern. Die Abstraktionsangebote des Artefakts Rüstung, das eine anthropomorphe Form nach-, aber den Körper nicht mimetisch abbildet, werden auch im schematisierten metallischen Körper der *Organischen Formen* ge-

¹⁰¹³ Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2011, S. 116; Beloubek-Hammer 2007, Bd. 2, S. 589–591. Zur Einordnung und Rezeption Bellings vgl. Dogramaci 2009; Nerdinger 1981, S. 15–20.

¹⁰¹⁴ Diese sieht einhergehend mit der Rezeption kubistischer und konstruktivistischer Plastik den positiven Raum der Skulptur und deren Leerformen als konstitutiv für die Gestaltung an. Vgl. beispielhaft: Nerdinger 1981, S. 18, 20, 30, 32; Ausst.-Kat. Berlin 2011, S. 116.

¹⁰¹⁵ Vgl. Nerdinger 1981, S. 18, 20.

¹⁰¹⁶ Nerdinger 1981, S. 134.

¹⁰¹⁷ <https://freunde-der-nationalgalerie.de/erwerbungrudolf-belling-2/> (letzter Zugriff: 29.8.2021)

¹⁰¹⁸ <https://freunde-der-nationalgalerie.de/erwerbungrudolf-belling-2/> (letzter Zugriff: 29.8.2021)

nutzt.¹⁰¹⁹ Die Differenz zwischen dem nackten und dem gerüsteten Körper wird ebenso durch den Einsatz des skulpturalen Materials eingeebnet, welches in gleichförmiger Glätte die gesamte Figur bildet. Bellings Darstellungsstrategie ähnelt in beiden abstrahierenden Momenten – der durch den Einsatz der künstlerischen Mittel bewusst erzeugten materialen Gleichartigkeit und der formalen Reduktion – der der Neumannschen Plakatfigur *Der letzte Hieb* (wenn auch graphischer Entwurf und Skulptur unterschiedliche mediale Voraussetzungen besitzen und der skulpturale Körper tatsächlich aus einem metallischen Material besteht). Im visuellen Topos der Ununterscheidbarkeit von Körper und Rüstung ist ein Darstellungsmoment in der modernen Ikonographie des Gerüsteten zu erkennen, mit dem die Eigenschaften und Konnotationen des künstlichen bzw. anorganischen Materials dem leiblichen Körper vollständig überschrieben werden: Dass das ‚eiserne‘ Material den organischen Leib ersetzt, führt Bellings Skulptur nachdrücklich vor Augen.

Mit den von Graten überzogenen Körpergliedern ruft die Darstellung das ‚facettierte‘ Formenvokabular des Kubismus auf, mit dessen Ästhetik Bellings Skulpturen bereits in Zusammenhang gebracht wurden. Zugleich ähneln die kantig stilisierten Körperglieder den Arm- und Beinröhren gotischer Harnische (ABB. 78) und ihrer Linienführung, die im Bildvokabular der Vorkriegs- und Kriegsjahre präsent waren und in der Darstellung von Rüstungen breitere Anwendung gefunden hatten.¹⁰²⁰ Parallel wurde unter expressionistischen Künstlern, Theoretikern und Kunstschriftstellern eine intensive Debatte um die Rezeption der Gotik geführt, die abstrahierendes Formenvokabular und ‚Geist‘, damit verbunden aber auch einen ‚nationalen Ausdruck‘ betraf, und die sich insbesondere auf Wilhelm Worringers 1911 erschienene Schrift *Formprobleme der Gotik* berief.¹⁰²¹ Den *Organischen Formen* verleihen die spitz auslaufenden Segmente einen abwehrenden Charakter: Ob in angewinkeltem ‚Knie‘ oder abstehenden ‚Ellbogen‘, die mehransichtige Skulptur steigert im wiederholten spitzen Auslaufen der Segmente den Eindruck, sich nach außen hin sowohl über ihr hartes, glänzendes Material wie über dessen latent aggressiv anmutende Ausformung abzugrenzen. In anderer Variation erzeugen diesen Eindruck auch die gerundeten Partien von Schultern und Oberkörper: Halbkugelförmige Schulterstücke, Halskragen und Brustplatte eines Harnischs verbinden sich zu einer Art

¹⁰¹⁹ Belling erhielt einen Teil seiner künstlerischen Ausbildung bei Hugo Lederer und nannte diesen als eine der Bezugsgrößen seiner skulpturalen Arbeit. Auch Lederer setzte sich mit der formalen Vereinfachung auseinander, die zur Erzeugung monumentaler Wirkung genutzt wird, wie beispielhaft die gerüstete Figur des Hamburger Bismarck-Denkmal zeigt. Eine vergleichbare Formensprache bei ebenfalls größter Bekanntheit des Werkes zeigen die gerüsteten Figuren, die Franz Metzner für das Leipziger Völkerkriegsdenkmal entwarf. Zu Bellings Auskunft über Lederer vgl. Werner Hegemann, *Der Bildhauer als Teufelsbeschwörer der Architektur*. Ein Gespräch mit Rudolf Belling, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, 16, 8, 1932, S. 382–388, S. 385.

¹⁰²⁰ Neben der erneuten Auseinandersetzung mit den Rüstungsdarstellungen Dürers in der Kunst der Vorkriegs- und Kriegsjahre schlägt sich dies in den Entwürfen der Kriegspropaganda nieder, bspw. in der Darstellung behandschuhter eiserner Fäuste mit aufgeworfener Linienführung: Lucian Bernhard: *Das ist der Weg zum Frieden – die Feinde wollen es so! darum zeichne Kriegsleihe!* Lithographie, um 1917, 85,3 x 58,5 cm, Druck Kunstanstalt Weylandt Berlin, Deutsches Historisches Museum Berlin.

¹⁰²¹ Vgl. Beloubek-Hammer 2007, Bd. 1, S. 120–128.

homogenem Querriegel, der in besonderer Betonung männlicher Idealformen den breiten metallenen Oberkörper der schmalen Hüfte mit unbedecktem Geschlecht gegenüberstellt – und darin der Attitüde von Corinths metallischem ‚Aufplustern‘ im breitschultrigen Harnisch erstaunlich ähnelt (ABB. 28).

Der halbkugelförmige Kopf und seine Kopfbedeckung sind nicht zu unterscheiden: Eine quer verlaufende Einkerbung deutet entweder die Kante eines Helmes über der Stirn an, der in einem langen Nackenschutz wie eine Schaller oder ein Stahlhelm ausläuft, oder aber den verkürzten kugelförmigen Kopf auf einem langen und breiten Nacken und Hals. Überhaupt wird der größte Teil des skulpturalen Körpers durch klar umgrenzte Formen und geschlossene Oberflächen repräsentiert. Die linke Seite des Torso bedeckt bzw. besteht aus einer gewölbten Fläche in Form einer Brustplatte, die unter das Schulter- und Kragenstück geschoben scheint, während sich die Oberfläche des Torso an der rechten Körperseite auf eine durch fünf Stege gegliederte Struktur öffnet, die an die Rippen eines Brustkorbs erinnert.¹⁰²² Die sich überschneidenden metallischen Einschaltungen erzeugen den Eindruck, dem Torso sei seine stählerne Verkleidung oder eine metallische Haut wie von einem anatomischen Modell abgenommen worden, nur dass sich dahinter das Innenleben einer Maschine verstecke, deren ‚Rippen‘ ebenso den Kühlrippen eines Motors entsprechen könnten. Aus dieser ambivalenten Formfindung ergibt sich der Eindruck, es handele sich nicht (mehr) um eine menschliche, sondern eine künstliche Figur mit maschinellem Innenleben (im Unterschied zum mechanischen Antrieb der Automaten). Anstelle von Händen oder Handschuhen besitzt die Figur rechts eine Art zangenartiges Instrument mit Daumenfortsatz, das sein Gegenstück in einer Halterung auf Oberschenkelhöhe findet, links eine halbkugelförmige Schale. Beide ähneln den Ersatzgliedern, die als Arbeitsprothesen Versehrten tatsächlich die Koppelung mit Maschinen ermöglichten. Im Bildvokabular der 1920er-Jahre waren die Prothesenträger zahlreich vertreten. Wie Heinrich Hoerles Gemälde *Maschinenmänner* (ABB. 125) jedoch beispielhaft zeigt, fokussierten diese Darstellungen überwiegend den Bruch und die mangelnde Vermittelbarkeit zwischen dem Menschen und seinen künstlich-maschinellen Fortsätzen, statt wie *Organische Formen* die Amalgamierung ohne jede physische Beeinträchtigung, als selbstverständlich zu präsentieren.

¹⁰²² In den Schwierigkeiten der sprachlichen Beschreibung wird die Ambivalenz der Einrüstung des Körpers bzw. seiner metallischen Verfassung immer wieder deutlich. – Dass Belling in anderen zeitnah entstandenen Werken, die ebenso eine abstrahierte menschliche Gestalt zeigen, keine Unterscheidung zwischen einem ‚Innen‘ im Sinne des eigentlichen Körpers und einem ‚Außen‘ im Sinne von auf dem Körper aufliegenden Elementen bzw. an den Körper angelehnten Formen trifft, macht für *Organische Formen* die Relevanz der metallischen ‚Einkleidung‘ im Sinne einer Rüstung oder eines eisernen Körpers deutlich. Als Beispiele zu nennen sind etwa: *Tänzerin* (1916, Gips, vergoldet, Höhe 45 cm, Georg Kolbe Museum, Berlin), *Der Mensch*, um 1921 (Modell 1918), Muschelkalk, 123 x 88 cm, Museum Folkwang, Essen. Dagegen lässt die Figur *Der Flieger* (1916, Lindenholz, gebeizt, lackiert, 62,5 cm Höhe, Deutsches Historisches Museum, Berlin) an ihrer Ausstattung mit einem textilen Gewand sowie Kopfbedeckung keinen Zweifel.

Die schlanke, hoch aufragende Figur der *Organischen Formen* besitzt glatte, versilberte und glänzende Oberflächen, die der in der Art einer *figura serpentinata* in sich gedrehten Gestalt eine dynamische Wirkung verleihen, die das Lichtspiel auf der Oberfläche noch verstärkt.¹⁰²³ Als versilberte Bronze situiert sich Bellings Figur im Feld traditioneller skulpturaler Materialien und ihrer Werthierarchien. Der Ton der glänzenden Oberfläche rückt die Skulptur aber auch in die Nähe ebenfalls heller metallener, glänzender bzw. schimmernder Artefakte aus Stahl oder Aluminium, die für die Skulptur während der 1920er-Jahre erst in wenigen avantgardistischen Entwürfen Verwendung fanden. Sie wurden hauptsächlich in Maschinenbau, Schiff- und Luftfahrt verarbeitet: in den Bereichen von Technik und Industrie, die Dynamik ermöglichten und Avanciertheit versprachen – Konnotationen, die sich dank vergleichbarer Formen und ähnlicher Oberflächenwirkung auf *Organische Formen* übertrugen.¹⁰²⁴ Der Glanz des Silbers und die elegante, geschmeidige Bewegungshaltung der gelängten Figur minimieren den Eindruck von Schwere. Während der Fuß des linken Standbeins gleichsam in der gewölbten Oberfläche des runden Sockels einsinkt und mit diesem verschmilzt, gibt das rechte angewinkelte Bein, dessen Fußspitze den Sockel berührt, eine Schrittbewegung vor. Diese wird vom entgegengesetzt, zum Standbein hin eingedrehten Oberkörper aufgefangen. Gemeinsam ergibt sich aus der komplexen Bewegungshaltung und den glänzenden Oberflächen die Anmutung von eleganter Leichtigkeit.

Im Blick auf das Bildvokabular des erst kurz zurückliegenden Krieges erinnert die mit dem massiven ‚Sockelfuß‘ geerdete Figur eines Gerüsteten an Alfred Kubins bekannte Zeichnung *Der Krieg* (ABB. 126).¹⁰²⁵ Mit schweren, eisenbeschlagenen Klumpfüßen schreitet dort die archaisch anmutende Personifikation des Krieges, eine sehnige Gestalt mit breitem Brustkorb und hervortretenden Rippen, mit Helm, Schild und Schlagwaffe gerüstet, in Riesenschritten über das Land. Bellings Figur besitzt in ihrer metallischen Erscheinung noch immer kriegerische Konnotationen wie die vorausgehende Bildfindung, scheint aber die archaischen Waffen gegen die Verschmelzung von Waffe und Körper im komplett metallischen Körper eingetauscht, den bedrohlichen Bewegungsdrang eingedämmt und um die eigene Achse zentriert zu haben. Dennoch bleibt ein Überhang der Konnotationen mit gesteigerter Männlichkeit, Abgrenzung und kämpferischem Habitus in der metallischen Figur erhalten: Handelt es sich also um eine zivile Stahlgestalt? Dieser

¹⁰²³ Zur verminderten Wahrnehmung des objektiven Gewichts einer Skulptur durch den Glanz vgl. Wood 2002, S. 3.

¹⁰²⁴ Vgl. für eine differenzierte Erörterung der Ästhetik der glänzenden metallischen Oberflächen: Wagner 2012, S. 28–29; Wood 2002.

¹⁰²⁵ Der Verbleib der früheren Version der Zeichnung von 1901/02 ist unbekannt. Vgl. Annegret Hoberg (Hg.), *Alfred Kubin. Drawings 1897–1909*, Ausst.-Kat. Neue Galerie New York, deutsche Ausgabe, München 2008, S. 21.

Überhang lässt sich sowohl in den künstlerisch geprägten als auch in den breiteren Kontext historischer Körperentwürfe und ihrer Politisierung einordnen.

Die Auseinandersetzung mit dem gestählten Körper fand keineswegs nur auf künstlerischem Terrain statt, sondern durchzog ebenso zeitgenössische Körperpraktiken und -disurse, die während der zwanziger Jahre den lebendigen Körper zu optimieren suchten. Bezeichnenderweise arbeiteten sich künstlerische, körperpraktische und anthropologische Konzepte in diesem Zeitraum – quasi unabhängig von ihrem Ausgangsmaterial – fortwährend an einem Ideal des gestählten Körpers ab. Die schöpferische (Selbst-)Formung des lebendigen Körpers und die künstlerischen Entwürfe des zeitgenössischen Körperbildes orientierten sich gleichermaßen an Körpern von metallischer Anmutung. Innerhalb dieser gemeinsamen Fokussierung auf den gestählten Idealkörper der Moderne ist dessen Aufladung mit der Zuschreibung von ‚Natur‘ bzw. ‚Natürlichkeit‘ bemerkenswert. Wenngleich der eiserne Körper auf einer Skala von ‚Künstlichkeit‘ und ‚Natürlichkeit‘ vermeintlich den entgegengesetzten Pol des Artifizialen besetzen müsste, wurden in dieser Konstellation der metallisch anmutende Körper und Vorstellungen von ‚Natur‘ aneinander angenähert und sogar zum Konvergieren gebracht.

Für die Nachkriegsjahre wurde anhand zahlreicher Beispiele gezeigt, dass in einer Gegenbewegung zur Allgegenwart der Versehrten der gesunde, leistungsfähige und ästhetische Körper zum absoluten Ideal erhoben wurde.¹⁰²⁶ Bereits um die Jahrhundertwende hatten sich Reformbewegungen (wie die sogenannte Lebensreform) und Sportprogramme, die die im national orientierten Vereinswesen wurzelnde Sporttradition des 19. Jahrhunderts neu interpretierten, für die körperliche Ertüchtigung eingesetzt, um die aus den modernen Arbeits- und Lebensbedingungen resultierenden Degenerationserscheinungen abzumildern. Als Herkules trat etwa der muskelbepackte Modellathlet Eugen Sandow (1867–1925), die Leitfigur des frühen Bodybuildings, in ganz Europa auf. Er inszenierte seine physische Kraft in Shows, auf Bildpostkarten und in Zeitschriften im direkten Rückgriff auf das Motivvokabular der antiken Skulptur. Zahllose Nachahmer verschrieben sich seinem Vorbild folgend der Arbeit am Körper. Letztere wurde während der zwanziger Jahre mit großem Elan und in neuen Ausrichtungen wiederaufgenommen und der erzieherische Zugriff auf den Körper erhielt dank moderner (Bild-)Medien eine neue Reichweite. Unter dem Begriff der Körperkultur lässt sich eine breite Strömung von körper- und gesundheitserzieherischen Ansätzen der Zeit zusammenfassen, die den Einzelnen zur Verbesserung seiner physischen Konstitution, aber auch mentalen Haltung

¹⁰²⁶ Vgl. beispielhaft die Beiträge in: Cowan et al. 2005 a; Bernd Wedemeyer-Kolwe, „Der neue Mensch“. Körperkultur im Kaiserreich und der Weimarer Republik, Würzburg 2004; Bernd Wedemeyer-Kolwe, „Ein Ereignis für den ganzen Westen“. Körperkultur in Weimar zwischen Öffentlichkeit, Kunst und Kultur, in: Michael Cowan und Kai Marcel Sicks (Hg.), *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld 2005, S. 187–199; Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002.

anzuleiten suchten. Eigen ist diesen Zugängen, dass sie alle individuelle Ertüchtigung für Kraft und Schönheit mit einem moralisch-erzieherischen Anspruch verknüpften und an den Kollektivkörper rückbanden. Sascha Schneider (1870–1927) beispielsweise führte in seinem Dresdener „Kraft-Kunst-Institut“ sportliche Praxis und eine künstlerisch-schöpferische Perspektive auf den Körper zusammen.¹⁰²⁷

Ein weiteres, sehr erfolgreiches und umfassendes Programm aus dem Kontext der Körperkultur, das die Körperstählung auf verschiedenen Ebenen verfolgte und das aufgrund seiner gedanklichen und ästhetischen Überschneidungen mit künstlerischen Körperentwürfen Aufschluss bietet, stammt von Hans Surén (1885–1972).¹⁰²⁸ Suréns Gedankengut positioniert ihn im Kontext der völkischen Bewegung, die mit nationalistisch-rassistischen Argumentationsmustern die Erneuerung des „Hellenentums“ im zeitgenössischen „Germanentum“ zu konstruieren antrat. Dementsprechend forderte Suren: „Wir müssen danach streben, das griechische Erziehungsideal an die Stelle des unsrigen zu setzen,“¹⁰²⁹ denn: „Eine falsch verstandene Freude, die ich mit Genuss bezeichnen möchte, zieht den Menschen herab in den Sumpf der Zivilisation, die tiefe, nachhaltige Freude am Natürlichen erhebt ihn zum wahren Menschentum – zur Kultur.“¹⁰³⁰ In seinen aufgabenstarken Publikationen, darunter *Der Mensch und die Sonne*¹⁰³¹, *Surén-Gymnastik*¹⁰³², *Surén-Atemgymnastik*¹⁰³³ oder *Deutsche Gymnastik*¹⁰³⁴ entwarf Surén ein geschlechts- und altersspezifisch ausdifferenziertes, aber am Leitmodell des männlichen Körpers ausgerichtetes Gymnastikprogramm.¹⁰³⁵ Die Illustrationen seiner Schriften inszenieren den nackten oder nahezu unbedeckten Autor in den unterschiedlichen Übungshaltungen und repräsentieren den propagierten Idealkörper (ABB. 127). Wie bereits bei Sandow folgen die Posen dem Vorbild der antiken Skulptur, denn auch die Körperkultur verstand die Skulptur als vermeintlich direktes Abbild der modellhaften antiken Athleten in Kunstwerken. Doch im Unterschied zu den wenige Jahre zuvor auftretenden Muskelmännern führte Surén keine sich mächtig türmenden Muskelberge vor, sondern einen

¹⁰²⁷ Vgl. ausführlich zu Sascha Schneider als Künstler und als Vertreter der Körperkultur Silke Opitz (Hg.), *Sascha Schneider. Ideenmaler und Körperbildner. Visualizing Ideas Through the Human Body*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Weimar, Weimar 2013.

¹⁰²⁸ Die historische Position Suréns in der Körperkultur und ihr Verständnis des Menschen, ihre Praktiken und deren ideelle und ideologische Grundlagen erschließen aus unterschiedlicher Perspektive: Möhring 2004; Sünderhauf 2004.

¹⁰²⁹ Surén 1925, S. 33.

¹⁰³⁰ Surén 1925, S. 32.

¹⁰³¹ Hans Surén, *Der Mensch und die Sonne*, Stuttgart 1924; seit 1936 in veränderter Form publiziert als: Hans Surén, *Mensch und Sonne. Arisch-olympischer Geist*, Berlin 1936.

¹⁰³² Hans Surén, *Surén-Gymnastik für Heim, Beruf und Sport. Für Männer, Frauen, alt und jung*, Stuttgart 1929.

¹⁰³³ Hans Surén, *Surén-Atemgymnastik. Die Schule der Atmung für Körper und Geist für alle Leibesübungen und Berufe*, Stuttgart 1929.

¹⁰³⁴ Surén 1925.

¹⁰³⁵ „Ein gewisser Teil der Leibesübungen [...] sind allerdings an ein bestimmtes Alter gebunden, doch haben diese Gesetze keinen Bezug auf das Streben nach allgemeiner Körperkraft, Körperschönheit und Gesundheit. [...] die Frucht allen Strebens, die Allgemeinkraft des ganzen Körpers, Abhärtung und gestählte Gesundheit hat das reife Mannesalter.“ Surén 1925, S. 16

überaus trainierten, schlanken und sehnigen Körper ohne das sprichwörtliche Gramm Fett. Seine Arbeit an der eigenen Physis zielte auf die umfassende Durchbildung des Körpers, die neben der Kraft dessen genau definierte energetische ‚Organisation‘ in den Fokus rückt. In gleichem Zuge betonen die Anleitungen Suréns zur Körperperformance die Rolle von Disziplin und Willensanstrengung, die als mentale Faktoren für das Training aufzubringen sind und sich in den muskelgestählten Körper einschreiben. In dieser Anordnung zeichnet sich der Idealentwurf wie im Diskurs rund um den soldatischen Kriegskörper dadurch aus, die Umbildung hin zum Gehärteten und Gestählten in doppelter, konkret materialbezogen wie ideell verstandener Weise einzulösen. Dem Körperideal der Illustrationen in Suréns Publikation ist Bellings Skulptur durchaus vergleichbar: die Formensprache mit den gelängten schlanken Körpergliedern, die elaborierte Pose, sprich die gedrehte Haltung mit Stand- und Spielbein, und die dynamische Spannung der Figur ähneln den Körperhaltungen der Gymnastikübungen, die Surén durch die Illustrationen hervorhob.

Ergänzt wurde das Gymnastikprogramm nicht nur durch Atemübungen und Ernährungslehre, sondern insbesondere durch ästhetisch-kosmetische Körperpraktiken, da laut Surén „die Grundlage der Leistungsfähigkeit und Gesundheit nur in der Allgemeindurchbildung des ganzen Körpers mitsamt seiner Abhärtung, Ernährung und Hygiene sowie in der Gesamtmoral seiner Lebensführung zu suchen [ist]“¹⁰³⁶. Das organische Ausgangsmaterial sollte durch Hautpflege, Enthaarung, das sogenannte Licht- und Luftbad und das Bronzieren auf die Herstellung des ‚Natürlichen‘ hin bearbeitet werden. Schauplatz der gestalterischen Arbeit ist nicht nur die Körperform, auch die Oberfläche wird in die Härtings- und Stählungspraktiken eingebunden. Der Anmutung der Bronzeskulptur soll sich die Körperoberfläche mit verschiedenen Mitteln annähern: Gebräunt durch das Sonnenbaden, glatt dank der Entfernung der Körperhaare und durch die mechanische Bearbeitung der Haut mit Peeling- und /oder Frottiertechiken, schimmernd durch das Einreiben mit Ölen. Daher mündet Suréns Beschreibung der Rolle der Haut in der Aussage: „Eine derartig gepflegte, harttrainierte, braune und lebensprühende Haut ist von unschätzbarem Wert.“¹⁰³⁷ Dafür gilt zum einen: „Je härter die Haut behandelt wird, desto leistungsfähiger, geschmeidiger und schöner wird sie.“¹⁰³⁸ Zum anderen vertritt Surén die Annahme, die Haut ziehe sich bei kalten Güssen gleich einem Muskel zusammen, der gleichfalls trainiert werden könne.¹⁰³⁹ Hier lässt sich auf die schlangenartige Gestalt zurückverweisen, die Burne-Jones als Gegenentwurf für Perseus und seine organisch mit dem Körper verwachsene Rüstung entwirft (ABB. 85): Als jeweils völlig glatter, schuppenfreier

¹⁰³⁶ Surén 1925, S. 29.

¹⁰³⁷ Surén 1925, S. 249.

¹⁰³⁸ Surén 1925, S. 238.

¹⁰³⁹ Vgl. Surén 1925, S. 239–240.

und elastischer ‚Super-Muskel‘ ohne nennenswerte Textur führen Burne-Jones‘ Schlange und die Surén-Illustration eine ähnliche Oberfläche vor Augen. Auch die Haut dem abhärtenden Training für Unempfindlichkeit, Belastbarkeit und Elastizität zu unterziehen und damit nicht nur eine gestählte Muskulatur, sondern eine ebenso harttrainierte Körpergrenze herauszubilden, steigert den Grad der Härte, den der Körper Suréns Vorstellung gemäß zu erreichen im Stande ist. Ebenso wird in der Imagination der Körpermaterie die Gleichzeitigkeit der künstlichen und der organischen ‚Natur‘ beschrieben, die den Körper samt seiner Außengrenze zum vollständig gestählten, physisch und mental kontrollierten Muskelpanzer macht. Auch in diesen Aspekten sind Parallelen zum skulpturalen Körper von *Organische Formen* evident: Die Skulptur lässt sich wie erläutert als Kippfigur beschreiben, die zwischen menschlicher Gestalt und ihrer Anverwandlung an eine anorganische, metallische und maschinenähnliche Figuration oszilliert; dies entspricht dem Ziel einer neuen ‚Natur‘, das Suréns Programm von Seiten des organischen Körpers her ins Visier nimmt. Die Unterscheidung zwischen einem Innen und einem Außen wird in der durchgängigen Stählung – ob in *Organische Formen* oder der kompletten Durchbildung des Gymnastenkörpers – auf konzeptueller Ebene vollständig eingeebnet: Die gestählten Körper versprechen die Inkorporierung der Rüstung in den Körper – jedoch gerade nicht unter dem Vorzeichen des organischen Körpermaterials, wie es Burne-Jones‘ mit der Rüstung verwachsene Perseus-Figur exemplifiziert. Die Leistung der Rüstung wird durch die vollständige Anverwandlung an die metallische Konstitution in den Körper und auf seine Oberfläche verlegt, die gerüstete Gestalt hin zu einer komplett metallisch-maschinisierten Figuration umgebildet.

Im Blick auf die visuellen Argumente der ästhetischen Inszenierung lassen sich weitere Aspekte anführen, die als Topoi des gerüsteten Körpers bekannt sind. Die Fotografie einer in der Gruppe ausgeführten Übung (ABB. 128) zeigt die Gymnasten mit glatter, dunkler und eingöhlter Haut. Der fotografischen Bildsprache der zwanziger Jahre mit betonten Kontrasten und Texturen folgend, verstärkt die Aufnahme die Lichteffekte auf den skulptural anmutenden Figuren. Die Körperoberfläche, schimmernd und teils glänzend, suggeriert die Überführung in ein metallisches Material. Den reflektierenden Rüstungsoberflächen vergleichbar, erhöht die Bearbeitung des konkreten Körpers – gemeinsam mit der fotografischen Inszenierung – die visuelle Aufmerksamkeit für die scheinbar anorganische Physis und sublimiert den gewöhnlichen Körper, den der dunkle bronzene Ton verfremdet. Die Eignung der Bronze als ästhetische Referenz lässt sich nicht nur mit den antiken Vorbildern, sondern auch mit der Ästhetiktheorie des 19. Jahrhunderts verstehen:¹⁰⁴⁰ Laut Friedrich Theodor Vischer wurde Bronze als besonders geeignet für die

¹⁰⁴⁰ In der Antike wurden aus erbeuteten Trophäen, d. h. Waffen und Rüstungen, Siegeszeichen errichtet oder Siegerstatuen gegossen, also ihr Material in Bildwerke überführt, die Überlegenheit demonstrieren. Als zentra-

„Darstellung reell bestimmter Naturen“¹⁰⁴¹, also für die Darstellung konkreter Individuen betrachtet. Er weist darauf hin, dass für die Wahrnehmung der Formen angesichts des dunkel schimmernden Bronzeglanzes die Muskeln und Sehnen stärker ausgeprägt gestaltet werden müssten, und erläutert weiter: „Nimmt man nun dies alles zusammen, so erhellt, dass der Erzguß auf das stark Ausgesprochene, Härtere, Kühnere, zunächst also das Athletische, Heroische, überhaupt auf das realer Bestimmte, vom reinen Ideal durch spezifiziertere Existenz Abliegende [...] angewiesen ist.“¹⁰⁴² Die Eignung für bestimmte Sujets und Inhalte knüpft Vischer direkt an die ästhetischen Eigenschaften der Bronze, die am besten das Lebendige repräsentiere – im Unterschied zum Marmor und seiner Abstraktion von allem Kontingenten, Sinnlichen und konkret Körperlichen. Der Idealcharakter, der im marmornen Körper angesiedelt wird, scheint mit dem normativen Anspruch von Suréns Konzept zwar korrelierbar. Doch die Eignung der Bronze für Partikularitäten und das ‚Reale‘ unterstreicht die Angleichung von künstlichem und organischem Bronzekörper mit einem Argument aus dem ästhetischen Diskurs. Die Semantik des Härteren, Kühneren, Athletischen und Heroischen kommt sowohl in den Topoi des gerüsteten Körpers als auch in den Zuschreibungen an die metallisch gehärteten Körper zum Tragen, die in Suréns ideologisch gefärbten Konzepten und Praktiken getätigt und mit der Aufforderung zur gestalterischen Selbstoptimierung verbunden wurden.

In einer weiteren Weise lässt sich die bildsprachliche Argumentation der Surén-Publikationen zu einer Vorstellung ins Verhältnis setzen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem metallischen Körper aufgerufen wird: Die Körperkultur folgte dem am Ende des vorherigen Jahrhunderts verbreiteten physiologischen Körpermodell, demzufolge der Körper einer organischen Maschine entspreche, welche wiederum thermodynamischen Prinzipien gehorche.¹⁰⁴³ Der angenommene Maschinencharakter spiegelt sich nicht nur in der strukturbetonten Darstellung, die das geordnete Zusammenspiel der Muskelgruppen vorstellt. Er wird ebenso durch die Wahl des Reproduktionsverfahrens für die auf Fotografien basierenden Illustrationen angesprochen, die den größten Teil der Bebilderung in *Deutsche Gymnastik* ausmachen: Das Reproduktionsverfahren des Spritzdrucks war für die Sehgewohnheiten von Bellings Zeitgenossen mit der Ästhetik von Maschinen verbunden, erfolgte doch die Illustration von Maschinen und Industrieanlagen

les Material für skulpturale Bildnisse und Denkmäler wird der Bronze besondere Würde zugewiesen, die sich auch aus der politischen Bedeutung der im unvergänglichen Material Dargestellten speist. Vgl. Dietmar Rübel, *Bronze*, in: Wagner et al., S. 49–56.

¹⁰⁴¹ Vischer 1853, S. 377; zur semantischen Aufladung der Materialien der Skulptur des 19. Jahrhunderts: Wagner 2013.

¹⁰⁴² Vischer 1853, S. 376.

¹⁰⁴³ Ausführlich zum „Naturkörper als organische Maschine“ in der Körperkultur, in der u. a. Fragen nach Entropie, nach der Energiezufuhr durch Licht und nach der Ernährung diskutiert wurden, vgl. Möhring 2004, S. 261–331.

mit Hilfe derselben Retusche- und Druckverfahren.¹⁰⁴⁴ Die Abbildungen in *Deutsche Gymnastik* (ABB. 127) zeigen die Figur Suréns in einer freigestellten skulpturalen Inszenierung, isoliert von Beiwerk und vor einem hellen Hintergrund, teils mit Schlagschatten und jeweils in Einzelhaltungen statt Bewegungsverläufen. Im Unterschied zur zeitgenössischen fotografischen Ästhetik des Neuen Sehens, die Texturen und scharfe Kontraste betont, erinnern die reproduzierten fotografischen Aufnahmen mit ihren schimmernden Glanzlichtern, ihrer betonten Modellierung der Volumina durch Hell-Dunkel-Werte und der Zurücknahme von Details an die drucktechnische Umsetzung von fotografischen Abbildungen für die Illustration von Maschinen. Indem die Repräsentation von Suréns Muskelpanzer die Maschinenästhetik aufruft, evoziert sie mit ihren Mitteln eine Verbindung von Körper und Maschine, die auch Bellings *Organische Formen* mit dem Durchblick auf das technoide Innenleben der Figuration zu erkennen gibt. Insofern überschneiden sich die künstlerische Perspektive und die der Körperkultur auch in Bezug auf die Rolle des Maschinellen und bekräftigen die Bedeutung des modernen Gestählten für das Körperbild der Kriegs- und Nachkriegsjahre.

Mit der Verbindung des rudimentär Menschlichen bzw. Organischen und der maschinellen Konstitution in einer metallischen Figur erzeugt *Organische Formen* beispielhaft das Spannungsverhältnis, das die Ambivalenz künstlerischer und anthropologischer Entwürfe der 1920er-Jahre ausmacht. Einen Widerspruch bildet die gleichzeitige Behauptung des ‚Natürlichen‘ und der Maschinenähnlichkeit der gestählten Figuren im Ideenhaushalt der zwanziger Jahre nicht, wird der ‚Neue Mensch‘ doch schließlich zu seiner modernen ‚Natur‘ befreit – ein Gedanke, den beispielsweise die italienischen Futuristen oder Ernst Jünger ähnlich vertreten. Die Suggestion einer Einheit von Körper und Rüstung in der Inkorporierung des Metallischen in den nunmehr maschinengleichen Körper prägte sich der Bild- und Gedankenwelt nachhaltig ein. Über die kontinuierlich präsenten gestählten Körper – ob als trainierte Gymnasten oder im Bildvokabular auftretend – konnte die metallische Körperkonzeption ihre anhaltende Relevanz während der 1920er-Jahre behaupten.

¹⁰⁴⁴ Freundlicher Hinweis auf die Technik des Spritzdrucks von Sergius Kodera. Für exemplarische Abbildungen zeitgenössischer Maschinene und Industrieanlagen vgl. Hermann Haedicke, *Die Technologie des Eisens. Handbuch für praktischen Maschinenbau und die Stahlwaren- und Kleineisenindustrie*, Leipzig 1900.

Avantgardistische Propaganda männlicher Stahlwerdung: „Der Krieg ist schön, weil er die erträumte Metallisierung des Menschen inauguriert.“ (Marinetti)¹⁰⁴⁵

Die Rezeption des Futurismus in Deutschland wurde in verschiedenen Aspekten aufgearbeitet, die etwa die Ausstellungen der Futuristen in deutschen Avantgarde-Zentren und ihre Wirkung auf Künstler und Künstlergruppen betreffen.¹⁰⁴⁶ Für Bellings Werk wurde diese Einflussnahme zwar bemerkt, aber nur knapp und ein kurzes Zeitfenster betreffend behandelt, und insbesondere auf formalästhetische Vergleiche begrenzt.¹⁰⁴⁷ Dass er allerdings erst eingangs der zwanziger Jahre „Bekanntschaft“ (Nerdinger) mit dem Futurismus und seinen Akteuren machte, scheint wenig wahrscheinlich für einen Künstler, der sich mit neuen avantgardistischen Strömungen und Ansätzen beschäftigte und deren Diskussion verfolgte.¹⁰⁴⁸ Belling wird sicherlich schon in den 1910er-Jahren Kenntnis der Künstlergruppe gehabt haben, schließlich waren die Futuristen und ihr lautstarkes Auftreten nicht nur in eingeweihten Kreisen hinreichend bekannt, sondern durch die Presseberichterstattung ein öffentlichkeitswirksames Phänomen. Die vermeintlich ausbleibende Reaktion Bellings wie Nerdinger auf seine Tätigkeit im Kunstgewerbe zurückzuführen, leuchtet nicht ein, schließlich muss sich die Kenntnis des Futurismus nicht zwangsläufig in der unmittelbaren künstlerischen Auseinandersetzung mit dessen Programm und Ästhetik manifestieren. Vielmehr scheinen für Belling die futuristischen Anregungen zur Konzeption eines Neuen Menschen bis in die Nachkriegsjahre hinein gewirkt zu haben.

Bereits 1912 und 1913 waren in Herwarth Waldens Berliner Galerie *Der Sturm*, einer der wichtigsten Adressen der Hauptstadt für die Präsentation der neuesten Werke der Avantgarde, futuristische Arbeiten zu sehen.¹⁰⁴⁹ Im Zuge der Ausstellung futuristischer Malerei in der Galerie *Der Sturm* im Jahr 1912, die Werke von Umberto Boccioni (1882–1916), Carlo Carrà, Luigi Russolo und Gino Severini umfasste, die zuvor bereits in Paris und London gezeigt worden war und schließlich auch in Berlin große Besucherzahlen

¹⁰⁴⁵ Filippo Tommaso Marinetti, Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg, zitiert nach: Benjamin 2003, S. 43 (Quellenangabe bei Benjamin: cit La Stampa Torino).

¹⁰⁴⁶ Vgl. beispielhaft Weissweiler 2009; Prinz 2010; Chytraeus-Auerbach 2012; Margarete Jochimsen und Peter Dering (Hg.), *Avanti! Avanti! Futurismus im deutschen Expressionismus*, Ausst.-Kat. Verein August Macke Haus, Bonn 1998.

¹⁰⁴⁷ „Von mindestens ebenso großer Bedeutung wie De Stijl und Konstruktivismus war für Belling 1921/22 die Bekanntschaft mit dem Futurismus. [...] Im Laufe des Winters 1921/22 muss Belling über diese Kontakte [Enrico Prampolini und Filippo Tommaso Marinetti] Näheres über den Futurismus erfahren und Boccionis Plastiken kennengelernt haben, denn seine „Organischen Formen“ aus dieser Zeit sind Boccionis „Forme uniche della continuità nello spazio“ von 1913 verpflichtet.“ Sowie: „das große futuristische Spektakel 1912 und 1913 bei H. Walden in Berlin dürfte Belling zwar nicht entgangen sein, aber in seinen Arbeiten zeigt sich davon, wie auch von den anderen großen Avantgarde-Ereignissen der Vorkriegszeit, kein Niederschlag; er war noch viel zu sehr seiner kunstgewerblichen Tätigkeit verhaftet.“ Nerdinger 1981, S. 128, zweites Zitat Fußnote 375.

¹⁰⁴⁸ Als knappe und dichte Einführung in das gleichzeitige Bestehen und die parallele künstlerische Rezeption verschiedener Strömungen im Berlin der 1910er- und 1920er-Jahre, sowie deren prägende Begriffe und Konzepte vgl. Marc Wellmann, Kubismus im Expressionismus, in: ders. (Hg.), *William Wauer und der Berliner Kubismus. Die plastischen Künste um 1920*, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum Berlin, Köln 2011, S. 49–69.

¹⁰⁴⁹ Zur neuesten Aufarbeitung der Galerie- und Publikationsarbeit Herwarth Waldens vgl. Ausst.-Kat. Wupperthal 2012; Prinz 2010, S. 43–47.

anzog, wurde das ästhetische Programm der Futuristen durch einen Vortrag Marinettis, die Veröffentlichung der futuristischen Schriften und begleitende Artikel in der Zeitschrift *Der Sturm* kommuniziert.¹⁰⁵⁰ Das *Manifest des Futurismus* Marinettis (1909), das *Manifest der futuristischen Maler* (1910) sowie Boccionis *Vorwort zum Katalog der 1. Ausstellung futuristischer Malerei* (1912) wurden in den aktuellen Ausgaben der Zeitschrift *Der Sturm* und im Ausstellungskatalog publiziert, so dass auch für die deutschen Künstler die Auseinandersetzung mit den wichtigsten schriftlichen Quellen des futuristischen Programms möglich war.¹⁰⁵¹ Im Folgejahr zeigte die Galerie *Der Sturm* in der Ausstellung *Erster Deutscher Herbstsalon*, die nach der Kölner *Sonderbund*-Ausstellung im Jahr 1912 erneut die europäische Avantgarde versammelte, aufs Neue die Futuristen (daneben u. a. Fernand Léger, Albert Gleizes, Jean Metzinger, den Blauen Reiter und die Konstruktivisten).¹⁰⁵² Unter den futuristischen Werken war Umberto Boccionis *Espansione spiraleica di muscoli in movimento* (ABB. 129).¹⁰⁵³ Diese Arbeit, die 1917 zerstört wurde, ging der Gipsplastik *Forme uniche della continuità nello spazio* (ABB. 130)¹⁰⁵⁴ direkt voraus, welche in den 1930er-Jahren in Bronze gegossen wurde. Unter den insgesamt vier schreitenden Figuren Boccionis der Jahre 1912 und 1913 ist *Espansione spiraleica di muscoli in movimento*, der von Graten überzogenen Figur mit den zerklüfteten und aufgeworfenen Gliedmaßen, ein naheliegender Bezug für Bellings im Bewegungsfluss um die eigene Achse zentrierten *Organischen Formen*. Belling könnte Boccionis Arbeit im Original gesehen haben, auf jeden Fall aber stand sie als Abbildung im Katalog des *Herbstsalons* zur Verfügung.¹⁰⁵⁵ Da die Gipsplastik lediglich in historischen Fotografien überliefert ist, sind Formvergleiche nur bedingt möglich. Aus der Seitenansicht der Skulptur fällt jedoch die Schulterformation auf, deren Überkragen dem rüstungsartigen Schultergürtel der *Organischen Formen* ähnelt; ebenso vergleichbar sind die massiven, schweren Fuß- und Unter-

¹⁰⁵⁰ Die Ausstellung fand statt vom 12. April bis 31. Mai 1912. Zu Nell Waldens anekdotischer Schilderung der futuristischen Werbeaktion, im Zuge derer die vielfältigen Manifeste als Flugblätter und Plakate in der Stadt verteilt wurden, vgl. Antje Birthälmer, Die italienischen Futuristen, in: Andrea von Hülsen-Esch und Gerhard Finckh (Hg.), *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*, Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal, 2 Bde., Bd. 1, Wuppertal 2012, S. 117–118; Weissweiler 2009, S. 152–171.

¹⁰⁵¹ Vgl. Chytraeus-Auerbach 2012, S. 289–290; Prinz 2010, S. 44–47. Alle Manifeste abgedruckt in: Boccioni 2002.

¹⁰⁵² Die Ausstellung wurde zwischen dem 20. September und 1. Dezember 1913 gezeigt. Zum *Ersten Deutschen Herbstsalon* vgl. Antje Birthälmer, *Erster Deutscher Herbstsalon*, in: Andrea von Hülsen-Esch und Gerhard Finckh (Hg.), *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*, Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal, 2 Bde., Bd. 1, Wuppertal 2012, S. 127–131; Chytraeus-Auerbach 2012, S. 297–299; Weissweiler 2009, S. 173–206.

¹⁰⁵³ Vgl. Boccioni 2002, S. 388–389. Zu Boccionis Werken vgl. Schneede 1994, S. 141–153; Weissweiler 2009, S. 182–189.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Schneede 1994, S. 141–153; Boccioni 2002, S. 392–399. Zur Ausführung des Bronzegusses vgl. Poggi 1997, S. 43, Anm. 48.

¹⁰⁵⁵ Weissweiler führt die Ausstellung von *Espansione spiraleica di muscoli in movimento* ohne Nachweis an, was insofern der finalen Überprüfung bedarf, als das Werk unter genanntem deutschem Titel im Ausstellungskatalog des *Herbstsalons* abgebildet, in der Auflistung der ausgestellten Werke jedoch ein anderer Titel angeführt wird. Vgl. Weissweiler 2009, S. 182–183; *Erster Deutscher Herbstsalon. Berlin 1913*, Leitung Herwarth Walden, Nachdruck der Ausgabe Berlin, Galerie Der Sturm, 1913, hg. und mit einer Einleitung versehen von Eberhard Roters, Köln 1988, S. 13 sowie Abbildungsteil (unpaginiert).

schenkelformationen. Doch Boccionis Diktum des *Technischen Manifests der futuristischen Plastik*, wo es heißt „Reißen wir die Figur auf, und schließen wir die Umgebung in sie ein“¹⁰⁵⁶, lässt sich in Bellings Figur nicht wiedererkennen: Anstatt auf die Durchdringung von Figur und Umraum abzustellen, dient die verhältnismäßig kleine Öffnung in der (Körper-)Oberfläche der *Organischen Formen* wie ein Guckfenster dazu, die maschinelle Verfassung unter der metallischen Haut oder der eisernen Verkleidung sichtbar zu machen und die großflächige anorganische Versiegelung der Oberfläche hervorzuheben.¹⁰⁵⁷

In diesem Gesichtspunkt, der Doppelfigur der Maschinen- und Stahlwerdung, lässt sich eine Relation zwischen dem Futurismus und Bellings gestählter Figur erkennen, die das Selbst- und Körperbild des futuristischen Mannes und dessen Rezeption betrifft: Nicht nur das Formenvokabular des Futurismus wurde unter den deutschen Avantgardekünstlern rezipiert. Auch die den männlichen Körper betreffenden Erneuerungsszenarien wurden, wie das Beispiel Bellings nahelegt, wahrgenommen und für die eigenen Formfindungen fruchtbar gemacht. Uwe M. Schneede ist darin zuzustimmen, dass angesichts der formalen Probleme der Bewegungsdarstellung futuristischer Werke „die inhaltliche Komponente nicht vergessen werden [darf]“, insbesondere weil – wie er mit Bezug auf Boccionis *Forme uniche della continuità nello spazio* erläutert – „mit dieser Plastik [...] ein Menschenbild, das futuristische Menschenbild formuliert worden“ ist: „Im Gegensatz zu den organischen Formen des Körpers ist der Kopf in metallischer Kantigkeit apparatthaft ausgebildet. Rationalität wird im Konflikt mit Vitalität und Vorwärtsdrang gezeigt.“¹⁰⁵⁸ Schneede geht nicht näher auf diese Ambivalenz ein – doch vermutlich ist es kein Zufall, dass dieser Kontrast ‚organischer‘ und ‚apparathafter‘ Charakteristika besonders an der in Bronze gegossenen Skulptur, nicht an den Gipsvarianten ins Auge fällt.

Christine Poggi untersucht das normative Körperbild im ästhetischen Konzept der Futuristen anhand der Beispiele Filippo Tommaso Marinettis und Umberto Boccionis.¹⁰⁵⁹ Sie steckt das Spannungsfeld folgendermaßen ab:

The Futurist ideal of masculinity [...] differs, of course, from that of its historical counterparts in other countries. Yet many of the issues raised were of vital concern to artists and poets elsewhere: How best to affirm virility while becoming free of the debilitating effects of desire? How to imagine the body's boundaries – as both permeable, shifting, and open to fusion with the environment, and as rigid, closed, and resistant to penetration? [...] How to hold to the body's temporality, its inevitable mortality, and reversion to (mere) matter? And finally, how to

¹⁰⁵⁶ Umberto Boccioni, Technisches Manifest der futuristischen Plastik. Mailand, 11. April 1912, in: Boccioni 2002, S. 237–249, S. 244. Im Fortgang, S. 245: „Wir proklamieren, dass sich die ganze äußere Welt auf uns stürzen muss, um mit uns zu verschmelzen und so eine Harmonie zu schaffen [...].“

¹⁰⁵⁷ Insofern ist Nerdingers Verknüpfung der Skulptur mit *Forme uniche della continuità nello spazio* in Bezug auf das Verhältnis von Figur und Umraum zu relativieren, vgl. Nerdinger 1981, S. 134.

¹⁰⁵⁸ Schneede 1994, S. 151.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Poggi 1997. In leicht erweiterter Form ebenso erschienen in: Poggi 2009, S. 150–180.

*create (and believe in) an immortal man/machine hybrid, a body always already posited in the future tense?*¹⁰⁶⁰

Formuliert sind darin Aspekte, die – wie Poggi bemerkt – auch „andernorts“ problematisiert wurden. Die Evokation und (Selbst-)Versicherung der Männlichkeit, das Ziehen von Körper- und Identitätsgrenzen und die Abgrenzung gegen die Gefährdungen des Weiblichen, die Herstellung von Dauerhaftigkeit bzw. Zukunftsfähigkeit – all das sind Aspekte, die in der Auseinandersetzung mit den Darstellungen des gerüsteten Körpers bereits vielfach thematisiert wurden. Poggi verortet die Auseinandersetzung mit dem futuristischen Körperideal sowohl in den Programmschriften wie in den künstlerischen Arbeiten im engeren Sinne. Als Kernkriterium des futuristischen Körperkonzepts erweist sich das Austauschverhältnis mit technischen Artefakten unterschiedlicher Art: Das Automobil (im berühmten Beispiel des Gründungsmanifests des Futurismus), das Flugzeug, das Panzerfahrzeug (so in Marinettis *L'alcova d'acciaio*¹⁰⁶¹) samt Waffen werden als körperliche Einheit, als Maschinenkörper wahrgenommen, die eine Angleichung des menschlichen Körpers aufgrund der gemeinsamen Teilhabe an der (organischen wie anorganischen) Materie zulassen.¹⁰⁶² Das Eins-Werden mit dem Maschinenkörper versteht Marinetti dabei sowohl als die tatsächliche Identifizierung mit demselben, indem bspw. der Fahrer und das Automobil sich zu einem überlegenen heroischen Wesen verbinden. Ebenso versteht er den Maschinenkörper als erotisches Objekt, das die Frau und die weiblich konnotierte Natur ersetzt: „The Futurist male, ‚multiplied‘ by the machine, would exemplify a new superhuman hybrid adapted to the demands of speed and violence. Sportsman, aviator, or warrior, he would be capable of astounding feats of physical prowess.”¹⁰⁶³ Innerhalb dieser Überblendung von Mensch und Maschine besteht das eigentliche – als utopisch anzusehende – Anliegen nicht darin, die primären technischen Charakteristika wie den Motor der Automobile, die Propeller der Flugzeuge oder den seit Ende des 19. Jahrhunderts erprobten elektrischen Antrieb der Eisenbahnen zu übernehmen. Vielmehr ist intendiert, dem Menschen die in der maschinellen und mechanischen Verfassung gründenden Eigenschaften und Fähigkeiten zu übertragen, die für gewöhnlich fern seiner Reichweite liegen und ihm neue Verfügungsgewalt über die Natur erlauben: extreme Stärke, Kraft, Geschwindigkeit, Waffencharakter und Unverwundbarkeit.¹⁰⁶⁴ Metall, Eisen und Stahl werden von Marinetti in diesem Zusammenhang als diejenigen Materialien angeführt, die als Träger und Repräsentanten dieser Eigenschaften

¹⁰⁶⁰ Poggi 1997, S. 20.

¹⁰⁶¹ Filippo Tommaso Marinetti, *L'alcova d'acciaio. Romanzo vissuto*, Mailand 1921.

¹⁰⁶² Vgl. Poggi 1997, S. 20, 24.

¹⁰⁶³ „His inner consciousness, modelled on the running motor, would be emptied of all that was private, sentimental, and nostalgic.“ Poggi 1997, S. 20.

¹⁰⁶⁴ Vgl. Poggi 1997, S. 23; Berghaus 1998, S. 396–416, bes. S. 399 u. 401: „Marinetti [...] to represent the technological environment as a ‘second Nature’ working to the advantage of Mankind”.

der maschinellen Welt auftreten. So heißt es beispielhaft in Marinettis *L'homme multiplié et le règne de la machine*:

*Il faut préparer aussi la prochaine et inévitable identification de l'homme avec le moteur, facilitant et perfectionnant un échange continu d'intuitions, de rythmes, d'instincts et de disciplines métalliques, absolument ignorées aujourd'hui par le plus grand nombre, et devinées seulement par les esprits les plus lucides. [...] nous aspirons à la création d'un type humain, en qui seront abolis la douleur morale, la bonté, la tendresse et l'amour, seuls poisons corrosifs de l'intermittente énergie vitale, seuls interrupteurs de notre puissante électricité physiologique.*¹⁰⁶⁵

Während die Konnotation von Eisen, Stahl und verarbeiteten Metallen generell zu Technik, Mechanik und Maschinen als evident gelten kann, bleibt für Marinetti die Bedeutung zu betonen, die er dem Metall als anorganischer Materie beimisst: In den Fusionen von Mann und Maschine zu einem anorganischen, moral- und gefühlsfreien Maschinenkörper ist sowohl die Vergänglichkeit aufgehoben, als auch die Möglichkeit selbstschöpferischer Akte unter Ausschluss der natürlichen Zeugung und Geburt angelegt – statt der Natur agiert die metallische Materie.¹⁰⁶⁶ Insofern stellt das Material Metall nicht nur die Eigenschaften des futuristischen Körpers bereit und definiert diesen, sondern macht unabhängig von der konkreten Erscheinungsform dieses Körpers auch dessen futuristische Verfassung kenntlich. Den metallischen Körper setzt Marinetti damit als Grenz- und Wahrzeichen ein, er wird zum äußerlichen Zeichen des futuristischen Körpers und der futuristischen Identität erhoben. In diesem Sinne beschreibt Poggi Boccionis *Forme uniche della continuità nello spazio* als die erträumte Verschmelzung von männlichem Fleisch und Metall, jede Andeutung von Gesichtszügen unter einem Helm verbergend und wie ein undurchdringliches Projektil den Raum durchschneidend; und weiter: „it suggests the power of tensed human muscles without invoking any resemblance to flesh, and it retains a sense of balanced stability despite a fragmented exterior that appears to strive forward.“ Und daraus folgt für Poggi: „Fullfilling the nonhuman ideal presented here, Boccioni's *Unique Forms of Continuity in Space* seems all armor.“¹⁰⁶⁷

¹⁰⁶⁵ Zur umfassenden Semantisierung des Metalls und zur Übertragung übermenschlicher, technischer Fähigkeiten auf den Menschen bzw. Mann in Marinettis Vision heißt es weiterhin: „[...] Le jour où il sera possible à l'homme d'extérioriser sa volonté de sorte qu'elle se prolonge hors de lui comme un immense bras invisible, le Rêve et le Désir, qui sont aujourd'hui de vains mots, régneront souverainement sur l'espace et sur le temps domptés. Le type inhumain et mécanique construit pour une vitesse omniprésente sera naturellement cruel, omniscient et combattif. Il sera doté d'organes inattendus: des organes adaptés aux exigences d'une ambiance faite des chocs continus.“ Filippo Tommaso Marinetti, *L'homme multiplié et le règne de la machine*, in: ders., *Le futurisme*. Préface de Giovanni Lista, Mailand 1980, S. 111–116, S. 112–113. Marinettis Manifest wurde erstmals 1910 als Flugblatt gedruckt, 1915 in „Guerra sola igiene del mondo“ und in „I manifesti del futurismo“ (1919) wieder abgedruckt. Vgl. Berghaus 1998, S. 55, Anm. 31.

¹⁰⁶⁶ Zur Vorstellung männlichen Schöpferiums im Material Metall vgl. auch Kap. V 4.

¹⁰⁶⁷ Poggi 1997, S. 37.

Für Marinetti ist dieses Körperbild alternativlos verbunden mit dem Zustand des Krieges, so dass das Gerüstet-Sein nicht nur aus historischer Perspektive an die gewaltsame Auseinandersetzung und den repräsentativen kämpferischen Wettstreit geknüpft erscheint, sondern notwendigerweise auch an die Durchsetzung der Avantgarde: Der Krieg „[inauguriert] die erträumte Metallisierung des Menschen“¹⁰⁶⁸ und lässt damit den einzigen Menschentypus auf den Plan treten, der aus futuristischer Perspektive die Anforderungen der Moderne einzulösen vermag. Krieg als „diese einzige Hygiene der Welt“¹⁰⁶⁹, wie es im ersten Futuristischen Manifest heißt, und die Metallisierung des Mannes (ebenso Stählung, Stahlwerdung und andere semantisch vergleichbare Begriffe) werden explizit miteinander verknüpft und als gleichermaßen erstrebenswert angeführt.¹⁰⁷⁰ So lässt sich festhalten, dass das futuristische Körperbild und seine ästhetisch-politischen Implikationen – im Aspekt der Überwindung des ephemeren Leibes in eine metallisch-anorganische, maschinengleiche ‚Natur‘ – aufs Engste mit den Topoi des gerüsteten Körpers verschränkt sind.

Zur selben Zeit verstärkte die deutsche Werbegraphik eine bestehende Konnotation der Rüstung, indem diese als metaphorische Vergleichsgröße für technische Artefakte und die Güte technischer Produkte in die Bildsprache integriert wurde. Eine Plakatgraphik, die die Qualität einer Kamera bewarb, zog den Vergleich in der direkten Gegenüberstellung der beiden komplexen Artefakte Rüstung und Fotoapparat: „Ernemann Kamera Optik Verschluss / Deutsches Erzeugnis aus einem Guss“.¹⁰⁷¹ Während sich die Passgenauigkeit der Rüstung wie aus einem Guss ihrer individuellen handwerklichen Anfertigung verdankt, gilt dies für die Kamera weniger durch die gusstechnische Produktion ihrer Teile als durch die Genauigkeit der feinmechanischen Verarbeitung, die die Funktionalität und die Qualität ihrer Technik – wie die der Rüstung – gewährleistet. Zugleich wird die Genauigkeit des Kameraverschlusses mit dem Verschließen des Körpers in der Rüstung ins Verhältnis gesetzt. Daneben unterstützt die Rüstung den verbalsprachlichen Hinweis auf das „deutsche Erzeugnis“. Ebenfalls unter dem Aspekt moderner

¹⁰⁶⁸ Filippo Tommaso Marinetti, Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg, zitiert nach: Benjamin 2003, S. 43 (Quellenangabe bei Benjamin: cit La Stampa Torino).

¹⁰⁶⁹ Filippo Tommaso Marinetti, Gründung und Manifest des Futurismus. 20. Februar 1909, Le Figaro, Paris, zitiert nach: Boccioni 2002, S. 210.

¹⁰⁷⁰ Als ein weiteres Beispiel des Kurzschlusses zwischen Stählung, Männlichkeit und Krieg aus dem Kreis der Futuristen führt Poggi Gino Severinis Gemälde *Armoured Train in Action* an (1915, Öl auf Leinwand, 115,8 x 88,5 cm, New York, The Museum of Modern Art). Das auf einer historischen Fotografie eines belgischen Zuges basierende Gemälde zeigt Gewehrschützen und Maschinengewehre in einem gepanzerten Eisenbahnwaggon, der sich gleich einer stählernen Hülle um die entindividualisierten Kämpfer schließt. In die Bildsenkrechte gekippt, repräsentiert die Darstellung eine weitere Variante der wehrhaften phallischen Verpanzerung. Vgl. Poggi 2009, S. 176.

¹⁰⁷¹ Ludwig Hohlwein: Ernemann (Ernemann Kamera Optik Verschluss / Deutsches Erzeugnis aus einem Guss), um 1913, Farblithografie, Bildgröße 52,5 x 40 cm, Fritz Maison, München. Vgl. Gagel 1971, Tafel 21 und S. 72.

Technik wurde der Gerüstete in einem Plakatentwurf für die Firma *Noris Magneto*¹⁰⁷² als ein Lichtschwert tragendes Schwergewicht, als ein Hl. Michael, mit der Leistung der elektrischen Energie erzeugenden Lichtmaschine verglichen: Im Bildentwurf führt eine gewundene Straße vom überdimensionalen Lichtmaschinenkorpus auf die Figur des Gerüsteten zu, welche den Einstieg in die Darstellung bildet. Die den archaischen Ritter wie die moderne Lichtmaschine auszeichnende Kraft bewegt die modernen Rennwagen (das Vergleichsobjekt der Nike von Samothrake und Gegenstand der Verschmelzungsphantasie Marinettis aus dem Futuristischen Manifest) auf der Straße und verbindet so Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

In der Werbegraphik wurden die historische Stahlgestalt und die moderne Technik in ein Vergleichsverhältnis gerückt, das parallel zu den futuristischen Körperutopien die Verbindung beider Sphären stählerner Aufrüstung durch technische Artefakte, durch Rüstung und moderne Maschinen stärkte und im Bildvokabular verankerte. Körper, Technik und Rüstung wurden innerhalb der futuristischen Perspektive jedoch als eine einzige Figur, nämlich als ein viriler metallischer Amalgamkörper imaginiert. Mit der ostentativen Aneignung der Rüstungstopoi durch die Futuristen erhielt der Vorstellungskomplex der metallischen Aufrüstung und maschinengleichen Panzerung – über die Betonung von Männlichkeit, Überlegenheit und Macht hinaus – eine ausdrücklich avantgardistische Ausrichtung; schließlich sei doch „[d]er Futurismus [...] ein stählerner Kragen gegen die Gewohnheit nostalgischen Halsverrenkens.“¹⁰⁷³ Die semantische Aufladung der bis dato oft aus einer traditionellen, konservativen und nationalistischen Perspektive besetzten Gerüsteten wurde als eine Überwindung des Althergebrachten und als eine moderne, zukunftsorientierte Körperperformance – die ‚Befreiung‘ ins Anorganische – neu justiert. Mit den Futuristen wird ebenso wie am Beispiel Epsteins deutlich, dass avantgardistische Positionen bereits vor Ausbruch des Krieges die Annäherung von menschlichen und metallenen, maschinellen Körpern in Verbindung mit einem betont aggressiven Habitus vertraten. Insbesondere die Futuristen beriefen sich auf die Semantik des Materials: Propagiert und verbreitet wurde die Verbindung zwischen Zukunftsfähigkeit und materialer sowie geistiger Aufrüstung im Werkstoff Metall. Klassische Topoi der Rüstung fungierten als Grundlage neuer anthropologischer Konzepte, wenngleich deren Visualisierung nicht mehr an eindeutig als (historische) Rüstung zu beschreibende Motive gebunden war, sondern die Aneignung der Vorstellung des Gerüstet-Seins über Form und Material verlief. Gefragt war der metallische Amalgamkörper der Zukunft.

¹⁰⁷² Unbekannter Entwerfer: *Noris Magneto*, 1912, Weckerlein & Stöcker Nürnberg, im Auftrag der Werbeagentur Propaganda, Stuttgart, Technik und Maße nicht bekannt. Wiederabdruck in *Reklamefachleute*, 1912, Heft 32, S. 15. Vgl. Gagel 1971, Tafel 55 und S. 53.

¹⁰⁷³ Filippo Tommaso Marinetti, *Lettera aperta al futurista Mac Delmarle*, in: Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria et invenzione futurista*, hg. von Luciano de Maria, Mailand 1990, S. 91–94, S. 93; zitiert nach: Chytraeus-Auerbach 2012, S. 285.

Der ersehnte Krieg veränderte den italienischen Futurismus: Boccioni verstarb während seines Einsatzes als Soldat, neue Künstler schlossen sich der Bewegung in den Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegsjahren an, ihre Ausrichtung entwickelte sich weiter. Die Verbindung zur deutschen, besonders der Berliner Avantgarde und der gegenseitige Austausch blieben bestehen.¹⁰⁷⁴ Futuristische Stählungsentwürfe wurden auch mit Kriegsende nicht obsolet, sondern verschoben sich, wie Christine Poggi erläutert, weiter auf die Identifikation des Menschen mit Maschinen und Technik. Während die ‚menschlichen‘ Anteile zunehmend aus der Darstellung verschwanden, fand das Programm der Stählung und Überwindung des Menschlichen im Maschinellen eine stetige Fortsetzung.¹⁰⁷⁵ Zugleich bekräftigte das *Manifest der futuristischen mechanischen Kunst* (1922) von Ivo Pannaggi und Vinicio Paladini erneut die Stoßrichtung der avantgardistischen Position, wo es heißt: „Wir fühlen mechanisch und fühlen uns aus Stahl erbaut, auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert von der Atmosphäre.“¹⁰⁷⁶

Der Stählungsdiskurs und die literarische Kriegsdeutung Ernst Jüngers

Auch außerhalb der künstlerischen Avantgarde war die Auseinandersetzung mit der Vorstellung des Gerüstet-Seins als Ganzheits- und Überlegenheitsversprechen mit dem Ende des Krieges nicht abgeschlossen. Wie mit Epsteins *Torso in Metal from ‚The Rock Drill‘* erläutert, wurde das Prinzip körperlicher Aufrüstung in der ‚Wiederherstellung‘ und Wiedereingliederung der Verehrten durch deren Ausstattung mit metallenen Arbeitsprothesen aktualisiert und damit einhergehend der Gedanke der prothetischen Aufrüstung in Koppelungen von Mensch und Maschine erneut gestärkt. Aus entgegengesetzter Richtung, von Seiten des idealen Körpers, wurde in der Körperkultur der Entwurf eines gestählten Muskel- oder Panzerkörpers propagiert und trainiert. Und nicht zuletzt wurde das während des Krieges aktualisierte Bild des *all-over* gestählten Kriegers auf literarischer Ebene beispielsweise durch Ernst Jünger (1895–1998) aufgegriffen und in veränderte gesellschaftliche Kontexte eingebettet. In der kunsthistorischen Forschung wurde dies bislang nicht mit vorhergehenden und nur teilweise mit zeitgleichen Bildent-

¹⁰⁷⁴ Zur Beziehung der Futuristen zur Berliner Novembergruppe, deren Mitglied Enrico Prampolini war, und zu Marinettis Aufenthalt in Berlin 1921 vgl. Johanna Eltz, *Der italienische Futurismus in Deutschland*, Bamberg 1986, S. 57–60.

¹⁰⁷⁵ Zur weiteren Entwicklung des Futurismus und der futuristischen Maschinenästhetik während der 1920er-Jahre vgl. Walter L. Adamson, *The End of an Avant-Garde? Filippo Tommaso Marinetti and Futurism in World War I and its Aftermath*, in: Geert Buelens, Harald Hendrix und Monica Jansen (Hg.), *The History of Futurism. The Precursors, Protagonists, and Legacies*, Lanham u.a. 2012, S. 299–318; Poggi 2009, S. 232–265, bes. S. 236–241; sowie: Ingo Bartsch, *Der mechanisierte Mensch in der Ideologie des Futurismus*, in: ders. (Hg.), ... *auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert! ... Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*, Ausst.-Kat. Museum am Ostwall im Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Bielefeld 2002, S. 40–46.

¹⁰⁷⁶ Ivo Pannaggi und Vinicio Paladini: *Manifest der futuristischen mechanischen Kunst* (1922, veröffentlicht in *La Nuova Lacerba*), zitiert nach: Friedrich Wilhelm Malsch, *Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, Weimar 1997, S. 296.

würfen in Verbindung gebracht.¹⁰⁷⁷ Inwieweit die literarische Neuprägung der Stahlgestalt auf der bildkünstlerischen Ebene Widerhall fand, soll anhand der aktualisierten Rüstungstopoi in der Bildsprache der 1920er-Jahre diskutiert werden.

Hier lässt sich an die Ikonographie der Stahlgestalt anschließen, die durch Paul Neumanns Plakatentwurf geprägt worden war. Denn nach Kriegsende verlor das mit *Der letzte Hieb* entworfene Bild der Stahlwerdung kaum an Aktualität, wie grundsätzlich „der Soldat [...] auch in der Weimarer Republik eine zentrale Identifikationsfigur innerhalb der politischen Kultur [blieb].“¹⁰⁷⁸ Die Stahlgestalt des Kriegspropagandaplakats *Der letzte Hieb* fand in ähnlichen Sinnzusammenhängen unmittelbar nach Kriegsende Eingang in die politische Gebrauchsgraphik und nahm die formale Anlage des vorherigen Entwurfs wieder auf: In Heinrich Heubners Plakatentwurf für den Aufruf *Brüder, meldet euch zur Reichswehr* (ABB. 131) ragt die blauschwarze Figur im Gegenlicht, hinterleuchtet von einem strahlend gelben Kornfeld und in leicht untersichtiger Perspektive, vor landwirtschaftlichem Gerät in den Bildraum. Der Text des Aufrufs überspannt die Figur auf einem Schriftband wie das Motto des Plakats *Der letzte Hieb*. Die Ikonographie der gestählten Frontsoldaten setzt sich mit kleinen Abwandlungen fort: Zwar besitzt die Figur nicht mehr die vereinheitlichte stählerne Körperoberfläche, die den Körper selbst zur Waffe macht. Doch die in ihrer betonten Physis Franz von Stucks *Feinde ringsum* (ABB. 117) vergleichbare Figur variiert die metallische Stahlwerdung in ihrer gestählten Muskulatur, während die Körperkontur wie in *Der letzte Hieb* in einem hellen Reflex aufleuchtet. Anstelle des stählernen Einheitskörpers trägt die Figur die zivile Kleidung eines Bauern, doch zugleich den Stahlhelm, der die harten Gesichtszüge mit dem zum Ruf geöffneten Mund verschattet. Viril wie die Gestalt des Nemann-Plakats und in ihrer Bewegungshaltung mit dem ausgestreckten Arm energiegeladen gespannt, verkörpert die Figur den Übergang zwischen dem gestählten Frontsoldaten, seiner wieder ins zivile bäuerliche Arbeitsleben eingepassten Variante und zugleich die kommende militärische Wiederaufrüstung in der Reichswehr, die die Gestählten der Kriegsjahre aufs Neue anforderte. Die nur in Details abgewandelte Darstellung hebt, indem sie die zivile und die militärische Sphäre verschleift, dabei die Kontinuität der eisernen Männlichkeit hervor, die die soldatische Identität innerhalb einer neu zu ordnenden Gesellschaft fortschreibbar machen sollte. Reichswehr, paramilitärische Verbände wie der *Stahlhelm* und die Freikorps knüpften nicht nur an die Ideologie der Kriegs- und Vorkriegsjahre, sondern ebenso an deren Körperbild und dessen visuelle Vermittlung an. So spielte auch das Einwandern des Stahlhelms in die zivile Sphäre – als Artefakt und in den Bildmedien, in der Gebrauchsgraphik, in Fotografie und zunehmend im Film – eine wichtige Rolle dafür, die

¹⁰⁷⁷ Vgl. Foster 1991, S. 81–86, 93–95; Poggi 1997, S. 29.

¹⁰⁷⁸ Schulz 2004, S. 115.

Vorstellung des Gestählten in den Zwischenkriegsjahren zu verankern:¹⁰⁷⁹ „Ein ganzes Netz von Bildern und Begriffen macht die Zeit aufnahmebereit, und zivile Visionen des gehärteten neuen Menschen im technischen Zeitalter, ohne Elemente offener Gewalt und Verherrlichung des Krieges, verstärkten diese Aufnahmebereitschaft.“¹⁰⁸⁰

Ludwig Hohlwein (1874–1949), seit der Jahrhundertwende einflussreicher Graphiker, entwarf Plakate für den *Stahlhelm, Bund der Frontsoldaten* (ABB. 132)¹⁰⁸¹, die die Präsenz des Objekts Stahlhelm und der durch ihn symbolisierten gestählten Frontsoldaten im visuellen Gedächtnis der Weimarer Jahre demonstrieren. Der mehrfach variierte und für verschiedene Zwecke verwendete Entwurf zeigt ein typisiertes, vereinfachtes Porträt im Profil. Der Stahlhelm verschattet vollständig die obere Partie des Gesichts und gibt unter dem Helm nur den kantigen Kiefer zu erkennen. Die starken Schatten lassen alles Individuelle der Physiognomie zurücktreten – diese Typisierung erinnert an Fritz Eplers Entwurf des Frontsoldaten in *Helft uns siegen!* (ABB. 116). Andererseits verschleift der Schattenwurf – stärker noch in einer Variante in frontaler Ansicht¹⁰⁸² – die Unterscheidung von Kopf und Kopfbedeckung zum Eindruck, Helm und Kopf seien miteinander verwachsen. Und nicht zuletzt hebt sich der matt schimmernde Stahlhelm vor dem schematisierten Hintergrund, etwa der Reichsfarben oder einer Art hellen Gloriole, umso deutlicher ab.

Die Bildfigur des Gestählten in Kriegs- und Nachkriegsvarianten lässt sich im Kontext eines anthropologischen Konzepts verstehen, das in den 1920er-Jahren durch Ernst Jünger und weitere Vertreter der Freikorpsliteratur wie Franz Schauwecker (1890–1964) oder Ernst von Salomon (1902–1972) ausgearbeitet wurde.¹⁰⁸³ Den literarischen Entwürfen kommt eine Art Brückenfunktion zu: Einerseits fungierten sie in die jüngste Vergangenheit gewandt als nachträgliche Auseinandersetzung mit soldatischer Identität und als sinnstiftende Interpretationsversuche der Kriegserfahrung. Andererseits wurden sie während der Zwischenkriegsjahre rezipiert und beeinflussten deren gegenwarts- und zukunftsorientierten Entwurf eines neuen Menschentyps'. Besonders Ernst Jünger, vielfach dekoriertes Soldat, Stoßtruppführer und seit Kriegsende unter anderem als Schriftsteller tätig, prägte in seinen frühen Schriften, darunter *In Stahlgewittern* (1920) und *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922), die aus seinen Kriegserlebnissen entwickelte Figur der solda-

¹⁰⁷⁹ Zum Stahlhelm in der Alltagskultur der Zwischenkriegsjahre und deren Bildmedien vgl. Hüppauf 1993, S. 69–73.

¹⁰⁸⁰ Hüppauf 1993, S. 72.

¹⁰⁸¹ Für weitere ähnliche Stahlhelm-Bildentwürfe Hohlweins vgl. Volker Duvigneau und Norbert Götz (Hg.), *Ludwig Hohlwein 1874–1949. Kunstgewerbe und Reklamekunst*, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München und Berlin 1996, S. 198–199, 203–205.

¹⁰⁸² Ludwig Hohlwein: UND DU? 1929, Farblithographie, 119,5 x 83,5 cm, herausgegeben von *Der Stahlhelm, Bund der Frontsoldaten*, Münchner Stadtmuseum.

¹⁰⁸³ Vgl. Haß 1993, bes. S. 79–145; Theweleit 1977 und Theweleit 1978.

tischen Stahlgestalt.¹⁰⁸⁴ In der umfangreichen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den durch den Krieg hervorgebrachten Menschen-, Männlichkeits- und Körperbildern wird Jüngers Stahlgestalt als exemplarisch aufgefasst und dementsprechend intensiv diskutiert.¹⁰⁸⁵ Insofern ist diese auch unter den von Eva Horn in der Kriegsliteratur untersuchten Deutungsversuchen zu fassen, in denen Menschsein und Krieg als sich wechselseitig bestimmende und erklärende Phänomene betrachtet wurden und die Horn daher als anthropologische Figur versteht.¹⁰⁸⁶

Der Begriff der Stahlgestalt, der in der bisherigen Argumentation deskriptiv für die Gestalt des Plakats *Der letzte Hieb* diente, wurde im literarischen Kontext in Jüngers Essay *Der Kampf als inneres Erlebnis* eingeführt. In unzähligen Varianten benutzen seine Texte sprachliche Bilder, die mit der Metaphorik von Eisen und Stahl, ihrer Eigenschaften und ihrer Verarbeitung spielen, und darüber ein Netz sprachlicher Verschiebungen und Übertragungen herstellen.¹⁰⁸⁷ Den Charakter der Stahlgestalt präpariert Jünger aus seinen Schilderungen des Kriegsgeschehens heraus:

*Es sind die Stahlgestalten, deren Adlerblick geradeaus über schwirrende Propeller die Wolken durchforscht, die in das Motorengewirr der Tanks gezwängt, die Höllenfahrt durch brüllende Trichterfelder wagen, die [...] hinter glühenden Maschinengewehren hocken. Sie sind die Besten des modernen Schlachtfeldes, von rücksichtslosem Kämpfertum durchflutet, deren starkes Wollen sich in geballtem, zielbewusstem Energiestoß entlädt. [...] Das ist der neue Mensch. Die Sturmpioniere, die Auslese Mitteleuropas.*¹⁰⁸⁸

Für Jüngers Stahlgestalt erscheint der moderne Maschinenkrieg nicht nur als Bewährung, sondern vielmehr als Lösung aus den Einschränkungen der Zivilisation zugunsten ihrer eigentlichen ‚Natur‘, so dass der Krieger als Amalgam von „anthropologische[r] Na-

¹⁰⁸⁴ Ernst Jünger, *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*, Kriegsfreiwilliger, dann Leutnant und Kompagnieführer im Füs.-Regt. Prinz Albrecht von Preußen (Hannov. Nr. 73) Leutnant im Reichswehr-Regiment Nr. 16 (Hannover), zweite Fassung, Berlin 1922 (unwesentlich verändert gegenüber der kaum zugänglichen Erstauflage von 1920); ders., *Der Kampf als inneres Erlebnis*, erste Fassung, Berlin 1922; ders., *Das Wäldchen 125. Eine Chronik aus den Grabenkämpfen 1918*, Berlin 1925; ders., *Feuer und Blut. Ein kleiner Ausschnitt aus einer großen Schlacht*, erste Fassung, Magdeburg 1925.

¹⁰⁸⁵ Vgl. Rolf Peter Sieferle, Ernst Jünger, in: Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz (Hg.), *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, aktualisierte und erweiterte Studienausgabe, Paderborn u.a. 2009, S. 600–601; Hans-Harald Müller, „Im Grunde erlebt jeder seinen eigenen Krieg“. Zur Bedeutung des Kriegserlebnisses im Frühwerk Ernst Jüngers, in: ders. und Harro Segeberg (Hg.), *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*, München 1995, S. 13–37. Wie Müller betont, ist die Tatsache, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung selbst nicht frei von ideologischen Vereinnahmungen ist, innerhalb der umfangreichen Jünger-Forschung problematisch. Zur Kriegsliteratur und der Komplexität der literarischen Verarbeitung der Kriegserfahrung: Bernd Hüppauf, *Kriegsliteratur*, in: Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz (Hg.), *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, aktualisierte und erweiterte Studienausgabe, Paderborn u.a. 2009, S. 177–191. Zur „Geburt“ des Neuen Menschen aus dem Krieg vgl. Schulz 2004, S. 119–125.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Eva Horn, *Krieg und Krise. Zur anthropologischen Figur des Ersten Weltkriegs*, in: Gerhard von Graevenitz (Hg.), *Konzepte der Moderne*, Stuttgart u.a. 1999, S. 633–655.

¹⁰⁸⁷ Als Beispiel für die Suggestionskraft der Jüngerschen Formulierungen: „Das ist ein Eindruck von einer berausenden Nüchternheit [...] Was sich hier vorbereitet, ist schon eine Schlacht im Sinne der ganz neuen Zeit. [...] Hier spricht das Material seine eisenharte Sprache und der überlegene Intellekt, der sich des Materials bedient. [...] Wir schreiben heute Geschichte aus Stahl und wir kämpfen um die Macht in Schlachten, bei denen das Geschehen mit der Präzision von Maschinen ineinandergreift.“ Jünger 1981 a, S. 102–103.

¹⁰⁸⁸ Jünger 1981 a, S. 72.

turwüchsigkeit mit dem avanciertesten Stand der Technik“ auftritt.¹⁰⁸⁹ Die psychophysischen Züge, die im Extremzustand Krieg zutage treten (sollen), werden in die Materials-emanation des Stahls eingeschrieben: konnotiert mit der Kriegsindustrie und konträr zu allem Leiblichen, umgibt der Stahl die Krieger in Gestalt der Flugzeuge, Tanks und Maschinengewehre. In dem Maße, in dem der Krieg den Krieger zu seinem eigentlichen Dasein ‚befreit‘, manifestiert sich eine Entsprechung zwischen beiden. Wie sich im Titel von Jüngers erster Schrift *In Stahlgewittern* bereits abzeichnet, verknüpft seine Argumentation Natur- und Industriemetaphern – des Blutes, der Tiere, der Rasse, der Energie, der Arbeit – zu einem eigengesetzlichen Sinnhorizont, in dem die Stahlgestalt und die Stahlnatur gleichwertige Facetten eines neuen Menschen beschreiben.¹⁰⁹⁰ Nach Ulrike Haß „erfindet [er] den Begriff ‚Stahlnaturen‘ für seinen Versuch, die innere Realität jener Krieger zu beschreiben, die den Krieg *wählten*.“¹⁰⁹¹ Eva Horn fasst zusammen: „Eigenschaften der Stahlnatur – Kühnheit und Gehorsam, Kaltblütigkeit und Durchhaltevermögen, Aggressivität und Willensstärke – kommen ihr zu wie körperliche Eigenschaften und manifestieren sich darum auch an ihrem Körper.“¹⁰⁹² Der stählerne Körper wird zur materialen Entsprechung männlicher Tugenden, physische und psychische Verfassung werden in wechselseitiger Bedingtheit „zwischen Beschreibung und Beschwörung“¹⁰⁹³ konzipiert, wie etwa in *Das abenteuerliche Herz*, wo es heißt, „triumphierendes Material“ und „Jugend“ durchdrängen sich „wie Ströme von flüssigem Metall.“¹⁰⁹⁴

Dass Jüngers Entwurf der Stahlgestalt nicht beziehungslos in der geistigen Landschaft der Vorkriegs- und Kriegsjahre steht, zeigt sich nicht nur in seiner Ausrufung einer anti-egalitären Kriegeraristokratie, die mit Vorstellungen des „inneren Adels“ und des „Blutes“ argumentiert und an den Topos der ‚Geistesaristokratie‘ anschließt.¹⁰⁹⁵ Seine Stahlgestalten speisen sich auch aus den heroisch-kämpferischen Männlichkeitsentwürfen, die das riesige Bildarsenal der Gerüsteten seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert im kollektiven visuellen Gedächtnis verankert hatte.¹⁰⁹⁶ Durch die Rüstungsdarstellungen, die

¹⁰⁸⁹ Horn 1999, S. 98.

¹⁰⁹⁰ Exemplarisch Jünger 1981 a, S. 37, 50, 102. Vgl. Flemming 1998, S. 56. Auch Marinetti setzt eine alternative Vorstellung von „Natur“ ein, die in der „männlichen Sphäre“, in der alleine die Technik und der Mann vorkommen, angesiedelt ist und eine neue, parallele, nicht-organische Art der Schöpfung behauptet.

¹⁰⁹¹ Haß 1993, S. 97 (Hervorhebung im Original).

¹⁰⁹² Horn 1999, S. 100.

¹⁰⁹³ Theweleit 1978, S. 239.

¹⁰⁹⁴ Ernst Jünger, *Das abenteuerliche Herz*. Erste Fassung, in: ders., *Sämtliche Werke. Essays III. Das abenteuerliche Herz*, 18 Bde., Bd. 9, Stuttgart 1978, S. 31–176, S. 107; vgl. Haß 1993, S. 94.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Haß 1993, S. 88–90. Die „Geistesaristokratie“ hatte als gedanklicher Eckpfeiler gedient, an welchen auch Künstler, von Hans von Marées bis Fritz Boehle, seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert ihr gesellschaftsorientiertes Sendungsbewusstsein geknüpft hatten, und welcher einen wichtigen Motivationsgrund ihrer bildlichen Einkleidung in die Rüstung geliefert hatte – allerdings mit dem Unterschied, dass sich für Jüngers Kriegeraristokratie die Rückbindung an eine politische und gesellschaftliche Ordnung völlig aufgelöst hatte.

¹⁰⁹⁶ Zur Einordnung der in Jüngers *Der Kampf als inneres Erlebnis* benutzten Topoi, die bereits die Heldenfiguren des 19. Jahrhunderts prägten, wie die nietzscheanische Raubtier-Anthropologie oder die Männlichkeit des heroischen Abenteurers und die Männerbund-Romantik vgl. Schulz 2004, S. 129–130. Zur Rezeption und Umbildung der Philosophie Nietzsches, auf dessen Protagonisten, den Übermenschen, sich bereits die gerüste-

das Potenzial der Überformung und Überwindung der taktil-leiblichen Gebundenheit vor Augen führten, wurde eine Anschlussmöglichkeit für die Körperbilder der Freikorpsliteratur bereitgestellt. Zugespißt lässt sich sagen: Wenngleich nur wenige Bürger der Jahrhundertwende je eine Rüstung getragen haben mögen und an der leiblichen Erfahrung eines gerüsteten Körpers teilhatten, so waren Rüstungsdarstellungen und die darin verfolgten Grenz- und Härtungstopoi omnipräsent. Der Vorstellungskomplex von Stählung und Gerüstet-Sein konnte sich dank der ‚Einübung‘ in den Stahlkörper durch Körperpraktiken, insbesondere aber über das visuell vermittelte Erfahrungswissen in den Horizont zeitgenössischer Körpervorstellungen einschreiben. Ein Faktor für die historische Durchsetzungskraft der Jüngerschen Körperimagination in Stahl und Eisen liegt in der Nutzbarmachung dieses bekannten und gefestigten Konnotations- und Zuschreibungsstrangs an den Gerüsteten, für dessen Plausibilisierung die bildkünstlerische Visualisierung ausschlaggebend war. Wie Klaus Theweleit betonte – ohne auf die Rolle der bildlichen Darstellungen und des kollektiven Bildgedächtnisses einzugehen –, war „der Typ Mann, der entscheidend zum Sieg des Faschismus beigetragen hat, zu Beginn des Kriegs 1914 in seinen wesentlichen Zügen längst vorhanden,“¹⁰⁹⁷ wurde mit der Jüngerschen Stahlgestalt bis in die dreißiger Jahre vermittelt und in den Komplex der ideologisch-politisch aufgeladenen Männlichkeitsentwürfe eingespeist.¹⁰⁹⁸ Jüngers literarische Äußerungen zielten ebenso wie weitverbreitete zeitgenössische Darstellungen, etwa die Plakatentwürfe für den *Stahlhelm* (ABB. 132) und die Reichswehr (ABB. 131), auf die Durchsetzung der für den „Nachkrieg“ gewappneten (pseudo-)zivilen Stahlgestalt, und auf die Durchsetzung der damit verbundenen radikalen, rechtskonservativen politischen Position. Doch die Rezeption Jüngers ebenso wie die fortgesetzte Beschäftigung mit dem Gestählten beschränkte sich nicht auf die extreme Rechte, vielmehr durchdrang der Stählungstopos über politische Lager hinweg die Bild- und Gedankenwelt der Nachkriegsjahre.

Moderne Stahlgestalten, jeder Couleur?

Rudolf Bellings Skulptur *Organische Formen* (ABB. 124) steht in einem breiten Horizont bildkünstlerischer, ästhetischer, mentalitäts- und geistesgeschichtlicher Bezüge der Kriegs- und frühen Nachkriegsjahre, in dem die Besetzung des gerüsteten Körpers und des gestählten Mannes aus verschiedenen Perspektiven heraus erfolgte. Die Ideologie des

ten Figuren des späten 19. Jahrhunderts und der Vorkriegsjahre bezogen hatten, durch die radikale Rechte und spezifisch Ernst Jünger während der Weimarer Republik vgl. Aschheim 1996, S. 156–163.

¹⁰⁹⁷ Theweleit 1978, S. 403.

¹⁰⁹⁸ Die während der zwanziger Jahre stetig steigenden Auflagenzahlen seiner Schriften und seine weitere publizistische Tätigkeit, unter anderem für die Zeitschrift *Standarte*, das Publikationsorgan des *Stahlhelm*, machten Jünger zu einem meinungs- und gesinnungsprägenden Vertreter der sogenannten Konservativen Revolution. Vgl. Schulz 2004, S. 132–133; Herf 1984.

Stählernen bezog sich jedoch nicht mehr auf eine reaktivierte historische Figur, sondern auf das Erlebnis des industrialisierten Krieges und die kriegsbedingte ‚Geburt‘ des Neuen Menschen, welcher die Erfordernisse einer neuen Zeit einlösen sollte, aber noch immer durch den gerüsteten Körper geprägte Topoi nutzte. Doch welchen Ort konnte Bellings künstlerische Verdichtung der Vorstellung des Gestählten in diesem Feld besetzen?

Im Œuvre Bellings steht *Organische Formen* der zwei Jahre später entstandenen *Skulptur 23* (ABB. 133) am nächsten: Beide Skulpturen spielen mit der formalen Reduktion in der Darstellung des menschlichen Körpers bzw. Kopfes. Stereometrische Elemente, additiv die Figur beschreibend, die Durchdringung von Umraum und Skulpturenkörper und glänzende metallene Oberflächen vermitteln in *Skulptur 23* einen künstlerischen Zugang zur Figur, der wie in *Organische Formen* deren künstliche, maschinenartige Verfassung und damit eine Variante des modernen, des Neuen Menschen in den Mittelpunkt stellt. Beide Werke Bellings, die signifikant für die frühen zwanziger Jahre sind und als seine bekanntesten gelten, werden in Anita Beloubek-Hammers umfassender Studie zur Skulptur des deutschen Expressionismus nicht thematisiert, dagegen Bellings expressionistische Werke des Zeitraums von 1915 bis in die zwanziger Jahre intensiv besprochen.¹⁰⁹⁹ Am Œuvre Bellings wird die unmittelbare Nachbarschaft expressionistischer Arbeiten und solcher mit konstruktivistischen oder futuristischen Charakteristika deutlich. Sieht man von der Frage nach reinen Stilzuordnungen ab, zeigen sich darin auch die Parallelität und Vielfalt künstlerischer Zugänge zur Aushandlung des zeitgenössischen Menschenbilds, die sowohl aus expressionistischer wie aus konstruktivistischer Position entworfen wurden.¹¹⁰⁰ Wenn auch unterschiedliche Entwürfe daraus abgeleitet wurden, resultierte das Orientierungsbedürfnis über ein der modernen Lebenswelt und Gesellschaft entsprechendes Menschenbild des beginnenden 20. Jahrhunderts jedoch aus derselben Grunderfahrung,.

Was zwischen dem ‚Expressionisten Belling‘ und dem der *Organischen Formen* vermittelt, lässt sich auch mit der facettenreichen Rezeption Worringers verstehen: So wenig *Abstraktion und Einfühlung* als Theorie zeitgenössischer Kunst intendiert war, „[wurde] seine Abstraktionstheorie aber von den Expressionisten, den Mitgliedern der Künstlervereinigung *Der Blaue Reiter*, von Schriftstellern und Kunstkritikern als avantgardistisches Manifest begeistert aufgenommen, [avancierte] ja sogar zur Legitimationsbasis abstrakter Kunst ‚geistiger‘ Prägung.“¹¹⁰¹ Wie bereits für Bellings Kenntnis des Futurismus

¹⁰⁹⁹ Vgl. Beloubek-Hammer 2007, Bd. 1, Erwähnung von *Organische Formen* S. 398 (Anm. 3658), *Skulptur 23* S. 313 (Anm. 2921) und S. 398.

¹¹⁰⁰ Exemplarisch und den Vergleich herausfordernd ist die Gegenüberstellung der beiden Abschnitte „The New Man“ für den Expressionismus und Konstruktivismus, sowie die jeweilige Kontextualisierung. Vgl. Ausst.-Kat. Leiden 2013, S. 34–51, 106–120.

¹¹⁰¹ Öhlschläger 2005, S. 33. Zur Bedeutung Worringers für den Expressionismus vgl. auch Beloubek-Hammer 2007, Bd. 1, S. 120–131.

als aktueller ästhetischer Position betont, kann in ähnlicher Weise – nicht nur für den ‚Expressionisten Belling‘ – von dessen Vertrautheit mit Worringers Theorie ausgegangen werden. Ob als ‚expressionistische‘ Theorie gelesen oder, wie am Beispiel der Rezeption Worringers durch Epstein thematisiert, als eine Theorie, die ein auf Abgrenzung abzielendes Körperbild vermittelt: Unter beiden Perspektiven könnte auch Bellings Kenntnis von *Abstraktion und Einfühlung* als einem in den 1910er- und 1920er-Jahren intensiv rezipierten ästhetischen Ansatz gestanden haben. Möchte man die Rezeption Worringers unter grenzbezogenen Körpervorstellungen fokussieren, lässt sich Bellings *Organische Formen* als eine weitere Figur der Abgrenzung, Distanzierung und Verhärtung verstehen.

Während Beloubek-Hammer mit den „Erschütterungen des Krieges“ fraglos die wesentliche Motivation für die erneute Auseinandersetzung mit dem Menschenbild in den zwanziger Jahren anführt, scheint die anschließende Einordnung Bellings weiter differenzierungsbedürftig: Diese Erschütterungen „veranlassten selbst einen im allgemeinen wenig metaphysisch reflektierenden Künstler wie Rudolf Belling, über die menschliche Natur nachzusinnen.“¹¹⁰² Doch metaphysische Orientierungen waren – denkt man etwa an das Avantgardeprogramm der Verbindung von Kunst und Leben – nicht notwendig, um Fragen nach dem menschlichen Dasein in den Blick zu nehmen. Der Einbruch der Kriegserfahrung in die Moderne verlieh anthropologischen Fragen eine erhöhte Brisanz, verdankten sich ihr doch die Infragestellung und auch der Bruch mit bisherigen Menschenbildern: Die existenziellen Verwerfungen, die die körperliche und geistige sowie die gesellschaftliche und soziale Konstitution des Menschen betrafen, provozierten in den Nachkriegsjahren eine orientierungs- und sinnstiftende Neuformierung anthropologischer Konzepte, die auch über künstlerische Zugänge erfolgte. Während, wie Beloubek-Hammer für den Expressionismus erläutert, sich die Auswirkungen des Krieges als eine verstärkte Abkehr von Zivilisation und Industrie, Horror vor der Technik, Hinwendung zu primitivistischen Vorbildern sowie zum Geistigen, Spiritualität und Religiosität äußerten,¹¹⁰³ kann in einer Art Pendelbewegung im Austarieren anthropologischer Entwürfe auch die Affinität zu Artifiziellem, Technologie, Industrie und Maschinen angeführt werden. Bellings Werk erprobt die künstlerische Aussagekraft beider Orientierungen innerhalb einer kurzen Zeitspanne.

Die kontinuierliche Präsenz von Künstlern aus dem Kreis der Futuristen, insbesondere Marinetti und Enrico Prampolini (1894–1956), im Berlin der Nachkriegsjahre sorgte

¹¹⁰² Beloubek-Hammer 2007, Bd. 1, S. 475.

¹¹⁰³ Beloubek-Hammer 2007, Bd. 1, S. 483–484.

für die anhaltende Aufmerksamkeit für den Futurismus.¹¹⁰⁴ Die Ähnlichkeit der beschriebenen Charakteristika der *Organischen Formen* und des futuristischen Körperbildes – viril, kämpferisch, aggressiv, abgegrenzt-künstlich, metallisch und maschinengleich – lassen darauf schließen, dass sich Bellings skulpturale Formulierung des gestählten Maschinenmenschen auch der Auseinandersetzung mit futuristischen Werken, wahrscheinlich Boccionis Skulpturen der Jahre 1910er-Jahre, und der über Pamphlete und Manifeste kommunizierten futuristischen Ästhetik verdankte. Dies ist jedoch weniger als die ‚verspätete‘ Reaktion bzw. Rezeption zu verstehen, die Nerdingers Beschreibung Bellings als in der Vorkriegszeit „viel zu sehr seiner kunstgewerblichen Tätigkeit verhaftet“¹¹⁰⁵ suggeriert. Weder die bloße Gegenwart der Futuristen in Berlin noch Bellings ‚Weiterentwicklung‘ zur autonomen Kunst sind als primäre Impulse für die Auseinandersetzung mit dem futuristischen Männlichkeits- und Körperbild anzusehen – vielmehr spielen außerhalb des Biographischen angesiedelte Verschiebungen im Horizont kollektiver Bezugsfiguren eine entscheidende Rolle. Mit dem Ausschluss der Ritter, der gestählten Heiligen und ‚altdeutschen‘ Heroen als Repräsentanten des die Gründerzeit und die Kriegsjahre prägenden Männlichkeitskonzepts entstand eine Leerstelle: Die Ablösung der vormaligen Projektions- und Identifikationsfigur des historisch legitimierten, virilen Gerüsteten eröffnete die Möglichkeit und Notwendigkeit der Neubesetzung einer Schlüsselposition im Arsenal der Männlichkeitsentwürfe, die mit erneuerten und doch Kontinuität stiftenden Aspekten gestählter Männlichkeit operierte und dafür im Futurismus ausgeprägte Charakteristika aufgreifen konnte.

Brisanz erhält die Reaktivierung des Gestählten in dem Moment, in dem sich zwischen den aggressiv gemünzten Charakteristika der futuristischen stählernen Maschinenkörper und der neu auf den Plan tretenden Figur des (maschinen-)kriegsgestählten deutschen Soldaten eines Ernst Jünger sowie der Surénschen Gymnasten als gestählten „Germanen“ im Kontext der orientierungsbedürftigen Nachkriegsjahre eine Überschneidung einstellt: Die Männlichkeitskonzepte weisen eine Schnittmenge auf, die sich als Inkorporierung der Rüstung beschreiben lässt. Parallel teilen die genannten Zugänge zur neuen pseudo-zivilen Männlichkeit ein ‚konstruktivistisches‘ Körperbild, das die Affinität des Menschen zu und seine Ähnlichkeit mit Maschinen und Technik als Zukunftsversprechen propagiert, und das den Wunsch nach einem funktionalisierten, klar abgegrenzten und emotionsfreien Menschen enthält. Deutlich wird damit, wie facettenreich seine Gestalt und wie groß, aber auch heterogen die Anhängerschaft des Versprechens des viril-metallischen, maschinenaffinen Menschen blieb.

¹¹⁰⁴ Marinetti und Enrico Prampolini verkehrten nicht nur in Berliner Avantgardekreisen. Prampolini war dazuhin seit 1919 Mitglied der „Novembergruppe“, in der auch Belling Mitglied war, und als Vermittler der deutschen Avantgarde nach Italien tätig. Vgl. Nerdinger 1981, S. 128.

¹¹⁰⁵ Nerdinger 1981, S. 128.

Ohne weitere Forschungen zu Belling, die etwa seine nicht untersuchten schriftlichen Äußerungen berücksichtigen, lassen sich nur über sein Werk und sein Wirken in seinem Berliner Umfeld Auskünfte zu seiner ästhetischen und politischen Haltung gewinnen.¹¹⁰⁶ Seiner Mitgliedschaft in den Künstlergruppen *Arbeitsrat für Kunst* (1918–1921) und *Novembergruppe* (1919–1932) folgend, ist seine politische Haltung als links orientiert zu beschreiben.¹¹⁰⁷ Allerdings wurde die revolutionäre politische Orientierung der *Novembergruppe* bald zurückgenommen und ihre Funktion als Ausstellungsverband gestärkt, im Falle des *Arbeitsrats* wurde auf das Scheitern der Zielsetzungen 1921 mit seiner Auflösung reagiert. Innerhalb der zeitgenössischen Diskussionen um die politische Haltung der Mitglieder wurde Belling wiederum für die Abkehr von der ursprünglich progressiven zugunsten einer verbürgerlichten Haltung kritisiert. Dass Belling aber dem politisch rechten Spektrum im Umfeld der *Stahlhelm*-Getreuen angehört hätte, ist auszuschließen.¹¹⁰⁸

Auch wenn Belling aus dem geistigen Klima und der mentalen Gemengelage der unmittelbaren Nachkriegsjahre schöpfte, lässt sich für *Organische Formen* angesichts der relativen Offenheit der inhaltlichen Besetzung keine konkrete politische oder weltanschauliche Stellungnahme bestimmen. Zugleich muss der Topos der Stahlgestalt bzw. der inkorporierten Rüstung für die frühen zwanziger Jahre als durch politische, weltanschauliche, körperpraktische, anthropologische und ästhetische, in jedem Falle ideologisch geprägte Konzepte besetzt und als überdeterminiert verstanden werden. Es ist nicht bekannt, ob Belling etwa Kenntnis der frühen Schriften Jüngers hatte oder Anhänger der Körperkultur war. Die Rezeption der Schriften Jüngers selbst spricht gegen eine feststehende Zuordnung zu einem politischen Lager: „Sein Arbeiter-Soldat [...] faszinierte nicht nur die Leser auf der extremen politischen Rechten, sondern gerade auch das liberale und in seiner eigenen Position gefährdete Bürgertum.“¹¹⁰⁹ Als eine der wenigen Skulpturen, die die Stahlgestalt auch als ‚gesamtkörperliches‘ Phänomen repräsentieren, besetzt die technoid-maschinenartige, virile Figuration *Organische Formen* eine wichtige künstlerische Position im Verhältnis zu den anthropologisch orientierten Diskursen der ersten Zwischenkriegsjahre, und es ist anzunehmen, dass sie für die zeitgenössischen Rezipienten als Angebot für die Aufladung mit einer politisch-weltanschaulichen Aussage verstanden werden konnte und musste. *Organische Formen* ist daher als ein einzigartiges Ange-

¹¹⁰⁶ Anita Beloubek-Hammer führt die jüngste und umfangreiche Bibliographie zu Belling an, die auch Ausschnitte aus Bellings Korrespondenz und gedruckte Äußerungen des Künstlers in Zeitschriften versammelt. Vgl. Beloubek-Hammer 2007, Bd. 2, S. 590–591.

¹¹⁰⁷ Zum politischen Engagement der Künstler vgl. Justin Hoffmann, Vom Sturm zur Revolution. Politik und Kunst nach dem 1. Weltkrieg, in: Ralf Beil und Claudia Dillmann (Hg.), *Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905–1925*, Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern 2010, S. 142–150.

¹¹⁰⁸ Zu *Arbeitsrat* und *Novembergruppe* vgl. Beloubek-Hammer 2007, Bd. 2, S. 552–556.

¹¹⁰⁹ Hüppauf 1993, S. 75.

bot zu verstehen, das die Projektion der psychophysischen Umwandlung in die maschinenähnliche Stahlgestalt in einer künstlerischen Figuration pointiert.

Lässt sich damit Bellings künstlerischer Entwurf des gestählten Maschinenmannes ebenso mit dem historischen Phänomen der „Unheimlichen Nachbarschaften“ verstehen, die Helmut Lethen in der Diskussion rund um die die zwanziger Jahre bestimmenden „Verhaltenslehren der Kälte“ rekonstruiert? Lethen erkennt in diesen „Unheimlichen Nachbarschaften“ eine Gemengelage von Mentalitäten und Ideologien, in der „Leute mit Ansichten zusammenleben, die – ideologisch Welten voneinander entfernt – nicht wieder zu trennen sind“ und in der Moderne-typische Konzepte „das Denken der verschiedenen Lager [verbinden]“¹¹¹⁰? In diesem Austauschverhältnis vermeintlich unvermittelbarer Positionen manifestierte sich der unheimliche Zug moderner Denkmotive. Auch das Fortbestehen eines „verbürgerlichten Kriegerethos“, „das in die Friedensordnung der modernen Republik hineinragt“, stehe in diesem Zusammenhang: „Mitten im Tumult der Modernisierungswellen des 20. Jahrhunderts schlugen Attitüden der kriegerischen Eliten die Intellektuellen in ihren Bann.“¹¹¹¹ Die durch Lethen genannten Gesichtspunkte erwiesen sich in der obigen Diskussion um die Einbettung der gestählten ‚Nachkriegskörper‘ in künstlerischen, körperpraktischen und literarisch-politischen Manifestationsformen als virulent. Die Amalgamfigur des Gestählten war – auch ohne die historische Rüstung – nach dem Ende des Krieges und nach der Ablösung der wilhelminisch-ideologischen Vereinnahmung des Gerüsteten ein Bildtopos, der in die Zwischenkriegsjahre gerettet wurde, gerade weil damit eine utopische anthropologische Perspektive markiert wurde. In Bellings *Organische Formen* erhielt sich eben diese Ambivalenz und Unabgeschlossenheit in der metallischen Figuration, die die Rüstung so weit in den Körper inkorporiert, dass sie den organischen Körper durch den bewehrten anthropomorphen Maschinenkörper obsolet werden lässt. Parallel zum Aushandlungsbedarf moderner Leitbilder zeichnet sich auch in der glatten, wendigen und eleganten Figur eine relative Offenheit ab – avantgardistisch, aber doch nicht ohne Rückbezüge, Idealkörper, Stahlgestalt, Maschinenmensch, Prothesenträger oder Arbeiter, Waffe oder Werkzeug. Dank der Vielschichtigkeit seiner Konnotationen war der die Rüstung inkorporierende Gestählte als Leitbild moderner Männlichkeit auch in den zwanziger Jahren noch immer nicht zu verabschieden, vielmehr bot der gestählte metallische Körper ein durch die künstlerische Avantgarde geprägtes, zukunftsweisendes Körpermodell, in dem die psychische Disposition – genauer

¹¹¹⁰ Lethen 2009, S. 43–44.

¹¹¹¹ Lethen bezieht sich auf folgende Untersuchung: Hans J. Lietzmann, Kriegerethos und Verfassungslehre. Karl Mannheims und Carl Schmitts Platz in Norbert Elias’ ‚satisfaktionsfähiger Gesellschaft‘, in: Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), *Norbert Elias und die Menschenwissenschaften. Studien zur Entstehung und Wirkungsschichte seines Werkes*, Frankfurt am Main 1996, S. 393–423. Vgl. Lethen 2009, S. 45–46.

die Abschaffung psychischer Faktoren – in der metallischen Maschinenfigur evozierbar wird. Festzuhalten bleibt damit ebenso, dass in der exemplarisch mit Belling, Surén, Jünger und dem Futurismus umrissenen Konstellation von Avantgarde und reaktionärer Moderne auch die Vorstellung ‚reiner‘, unkorrupter Körperentwürfe der Avantgardekunst kaum aufrechterhalten werden kann. Sie alle zeichnen eine eng verwandte Vorstellung metallener, mächtiger und potenziell bedrohlicher Männerkörper mit frappierender ideologisch-politischer Adaptierbarkeit. Der Stahlkörper fungierte jedoch nicht nur als utopische Verheißung, in der sich der Ewigkeitsanspruch des Materials und das Modernitätsversprechen der Technik verbinden. Auch die faschistische Körperideologie griff die Figur des Gestählten und ihre Konnotationen der Stärke, der unangreifbaren Überlegenheit und des ‚Natürlichen‘ auf. Damit fand die Einwanderung der Stählung in den Körper eine Fortsetzung in Figuren, für die weder die Rüstung als Artefakt noch die Abstraktionstendenzen der Avantgarde eine Rolle spielen. Mit nur geringen Verschiebungen nahm die Skulptur der dreißiger Jahre, etwa im Werk Josef Thoraks (1889–1952) oder Arno Brekers (1900–1991), den gestählten Idealkörper in ‚natürlicher‘ Bronze für das faschistische Überlegenheitsideologem in den Dienst.¹¹¹²

4. Von Dada bis *Metropolis* – Extensionen des Stahlkörpers zwischen Prothetik und Maschinisierung

Dada und die Kritik an den eisernen ‚Restbeständen‘ in der Weimarer Republik

Die inkorporierte Rüstung stellt einen der Entwürfe des Neuen Menschen der zwanziger Jahre dar, der das Körperkonzept des Kriegsgestählten in ein ziviles ‚Fortleben‘ überführt. Während der Zwischenkriegsjahre bestand jedoch die größte Diskrepanz zwischen idealen psychophysischen Entwürfen, die die diskursive Präsenz der Stahlgestalten à la Jünger und ihre Darstellung in der Plakatgraphik der Freikorps, oder die „schönen, starken und gesunden Körper[n]“¹¹¹³ der Moderne repräsentierten, und den die öffentliche

¹¹¹² Die Rezeption der Rüstungs- und Stählungsvorstellungen im Nationalsozialismus kann an dieser Stelle nur angedeutet werden und böte Anlass zu einer eigenständigen Untersuchung, die weitere Quellen faschistischer Körperkonzepte berücksichtigt. Eine vergleichbare Fragestellung ließe sich auch anhand des Futurismus' und des italienischen Faschismus entwickeln; ein Vergleich deutscher und italienischer Positionen böte weiteren Aufschluss über die faschistische Indiennahme des gestählten Körpers. Vgl. für eine knappe Behandlung des faschistischen Körperbildes in der Skulptur: Wolfgang Fritz Haug, *Ästhetik der Normalität. Vor-Stellung und Vorbild*, in: *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, hg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, Berlin 1987, S. 79–103; für eine allgemeine Einführung: Thomas Kellein, *Heroisches Warten und hohles Pathos. Kunst im Nationalsozialismus*, in: ders. (Hg.), *1937. Perfektion und Zerstörung*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Tübingen und Berlin 2007, S. 28–37.

¹¹¹³ Zur Bandbreite der Körperbilder der zwanziger Jahre: „Der Erste Weltkrieg [...] hat [...] nicht nur hinsichtlich einiger konkreter Vorstellungsmuster wie des gepanzerten [...] Körpers Relevanz. Zugleich wirkt er sich auf die Intensität der Beschäftigung mit dem Körper und der kulturellen Konstruktion von körperlichen Praktiken in dieser Zeit aus. Die mediale Dauerbeschäftigung mit dem Körper und Körpertechniken sowie ihre per-

Sphäre wie den privaten Erfahrungsraum besetzenden Kriegsversehrten. Die Vorstellung des ‚ganzen Körpers‘, die das vorherige Jahrhundert geprägt hatte, wurde angesichts der 2,7 Millionen Kriegsversehrten eindringlich in Frage gestellt.¹¹¹⁴ Die ehemaligen Weltkriegssoldaten, deren versehrte Gliedmaßen mit den unterschiedlichsten Prothesen ausgestattet wurden, prägten das zeitgenössische Menschen- und Körperbild. Die Assimilation der ‚kriegsgeborenen‘ Stahlgestalten an die zivile Umwelt verlief keineswegs allorts bruchlos. Die Vorkriegs- und Kriegsvarianten gestählter Männlichkeit und ihre Adaption in den zwanziger Jahren kollidierten vielmehr mit einer dem Wandel unterliegenden Sinnstiftungs- und Deutungsperspektive auf den Krieg und dessen Folgen. Während Bellings *Organische Formen* die Inkorporierung der Rüstung und die ‚Passgenauigkeit‘ des Stahlkörpers in die Moderne repräsentiert, stehen in einem anderen künstlerischen Zugang die Brüche und Widersprüche der Stählungs- und Mechanisierungsmuster kriegsgeformter Männlichkeit im Fokus: Dada-Künstler wie Max Ernst (1891–1976) oder Raoul Hausmann (1886–1971) beschäftigten sich mit dem (fragmentarischen) Fortbestehen der wilhelminischen Männlichkeitskonzepte und der Neuausrichtung zeitgenössischer männlicher Körperbilder auf Dada-typische Weise mit hintergründigem Witz und beißender Kritik.

In sozial- und mentalitätsgeschichtlicher Perspektive waren die Wechselwirkungen zwischen kriegsbedingter Traumatisierung und verunsicherten Körperbildern in den zwanziger Jahren tatsächlich eine zentrale Problemstellung für eine Gesellschaft, die sich – um für das Deutsche Reich zu sprechen – in den Vorkriegs- und Kriegsjahren genuin über ein aggressives, militantes und buchstäblich aufgerüstetes Verständnis von Männlichkeit definiert hatte. Stählung und Gerüstet-Sein als männliche Leitbilder waren in der wilhelminischen Gesellschaft nicht nur mit körperlicher, sondern auch geistiger und moralischer Überlegenheit konnotiert. Die Nachkriegsgesellschaft wurde mit unzähligen Kriegsversehrten konfrontiert, die über die individuelle traumatische Erfahrung hinaus die ‚Wiederherstellung‘ des kollektiven Körpers in gesellschaftlicher, sozialer und wirtschaftlicher Dimension brisant und dringend erforderlich machten. Wie bereits mit Epsteins *Torso in Metal from 'The Rock Drill'* thematisiert, veränderte sich mit der Rückkehr versehrter und der Prothesen bedürftiger Körper aus dem Krieg die Wahrnehmung der stählernen Aufrüstung des männlichen Körpers.¹¹¹⁵ Doch setzte sich paradoxerweise

manente Stilisierung zu Idealformen lassen sich als ein Versuch lesen, der Kriegsdemütigung neue, selbstbewusste Identitäten durch die Restitution von schönen, starken und gesunden Körpern entgegenzusetzen.“ Cowan et al. 2005 b, S. 20.

¹¹¹⁴ Vgl. Hille 1999, S. 145; Sigrid Schade, Der Mythos des ‚Ganzen Körpers‘. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Ilsebill Bartha (Hg.), *Frauen Bilder Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987, S. 239–260. Von insgesamt zwanzig Millionen schwer Verwundeten auf allen kriegsführenden Seiten waren rund acht Millionen von Invalidität betroffen, die Zahl der 2,7 Millionen Kriegsversehrten bezieht sich auf das Deutsche Reich. Vgl. Cohen 1998, S. 217; Horn 2002, S. 109–110.

¹¹¹⁵ Für die britische Gesellschaft vgl. Kap. V 1.

in den Prothesenträgern – deren Körper dem Stählungsgebot nicht gehorcht hatten und die nicht gehärtet aus dem Feuer der Schlachten zurückgekehrt waren – eine Facette der Vorstellung des gerüsteten Körpers fort, die die Aufrüstung den veränderten Anforderungen an die modernen ‚Nachkriegskörper‘ folgend weiterführte. Für den Zusammenhang von Rüstung, Stahlkörpern, Prothesen sowie Technik und Maschinen ist zentral, dass sich die genannten Begriffe und ihre Vorstellungsinhalte zu einem Feld sich überlagernder Bedeutungen, Zuschreibungen und Konnotationen fügten, sich aber nicht in ursächlicher Beziehung zueinander verhielten. In diese Gemengelage historischer Körperkonstruktionen mischten sich künstlerische Kommentare, die diese Beziehungen aufgriffen, visualisierten und Missverhältnisse kritisierten.

Aus verschiedenen Forschungsdisziplinen liegen neuere Untersuchungen zum Umgang mit Kriegsversehrten und der Entwicklung der Prothetik im Zuge der Folgen des Ersten Weltkrieges vor.¹¹¹⁶ Zur Einordnung der Prothese lässt sich vorwegnehmen, dass „[d]ie Prothese [als] ein Konglomerat kultureller und technischer Zugriffe auf ‚den‘ Körper“ anzusehen ist und „[a]ls materiell-konzeptueller Körper-Maschinen-Hybrid [...] das Verhältnis von Körper und Technik [verhandelt].“¹¹¹⁷ In der doppelten Funktion als realiter auf den Körper einwirkendes Objekt und als Konzept, das ein normatives Körperbild beschreibt, lassen sich Prothese und Rüstung vergleichen.¹¹¹⁸ Zur Diskussion steht daher, wie Rüstungstopoi und moderne Prothetik (in anwendungsbezogener und konzeptueller Hinsicht), die beide mit funktionalen und künstlichen Körpererweiterungen und Kompensation von Schwächen befasst sind, in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem männlichen ‚Nachkriegskörper‘ eingebracht wurden.

Die Etablierung der Prothetik fokussierte neben der Rekonstruktion einer vollständigen bzw. ästhetischen Körperform die bestmögliche Wiedereingliederung der sogenannten Kriegsbeschädigten in die Gesellschaft. Dies definierte sich aus Sicht staatlicher Institutionen zuvorderst über die Arbeitsfähigkeit der Versehrten. Für die Integration in die Erwerbsarbeit wurden neben wirtschaftlichen Gründen (insbesondere die Aufwendungen für staatliche Rentenzahlungen) sozialpsychologische Faktoren angeführt, die die Eignung zur Erwerbsarbeit von einer individuellen medizinischen Frage hin zur Frage von Männlichkeit und Ehre verlagerten.¹¹¹⁹ Zugleich galt es in einer Art symbolischer Bewältigung der Kriegsfolgen die sich in den Veteranenkörpern manifestierende Niederlage auszuglei-

¹¹¹⁶ Vgl. Kienitz 2008; Kienitz 1999; Cohen 1998; Horn 2002; Westermann 2012, S. 153–220; Harrasser 2013.

¹¹¹⁷ Westermann 2012, S. 154, 164.

¹¹¹⁸ Westermann formuliert unter Bezugnahme auf Vivian Sobchack, die Prothese sei „als konkretes, gelebtes Artefakt wie als kulturelles Konzept, das am Körper verortet ist, zu denken.“ Vgl. Westermann 2012, S. 164.

¹¹¹⁹ Vgl. Cohen 1998, S. 220–222. Zur sich wandelnden Deutungsperspektive auf die versehrten Soldatenkörper zwischen Heroisierung und Verpflichtung auf Arbeits- und Leistungsbereitschaft als Pflichterfüllung gegenüber Staat und Gesellschaft: Kienitz 2008, S. 287–307.

chen, indem die männliche Bevölkerung wieder zu Leistungsträgern im zivilen Arbeits- und Produktionskontext umgeformt wurde.¹¹²⁰ Verschiedene Zwecke brachten unterschiedliche Prothesentypen hervor, deren Einsatzbereiche auch an die schwerpunktmäßige Verwendung in verschiedenen sozialen Kontexten geknüpft waren: Prothesen, die die Körperform nach ästhetisch-mimetischen Gesichtspunkten vervollständigten, ein relativ breites Spektrum an Bewegungen und Fertigkeiten zuließen und damit den Verlust von Gliedmaßen sowie das Tragen einer Prothese verbargen, waren nicht nur aufgrund ihrer hohen Kosten Angehörigen gehobener sozialer Schichten vorbehalten. Vielmehr machte der zeitgenössischen Argumentation zufolge ein repräsentatives Auftreten die Ausstattung mit einer derartigen Prothese erforderlich.¹¹²¹

Charakteristisch für die sich mit dem Ersten Weltkrieg entwickelnden Prothesen und aufschlussreich für den Vergleich mit Rüstungs- und Stählungsvorstellungen ist derjenige Funktionstypus, der als Arbeitsprothese überwiegend für Mitglieder unterer sozialer Schichten wie (Industrie-)Arbeiter angefertigt wurde. Das Konzept dieser Prothesen, insbesondere Arm- und Handprothesen, beeinflusste eine neue Körperimagination, eine neue Variante des Maschinenmenschen. Es handelte sich dabei um berufsspezifisch gestaltbare Ersatzglieder: Diese Prothesen ermöglichten ein an einen Arbeitsvorgang angepasstes Set von Funktionen, indem das Anschlussstück, das auf den Stumpf aufgesetzt wurde, anstelle einer ‚Hand‘ mit einer Reihe von Werkzeugaufsätzen zu kombinieren war (beispielsweise Feile, Hammer, Zange oder Schraubenschlüssel) (ABB. 134).¹¹²² Alternativ fungierten die Arbeitsprothesen auch als direkte Koppelung mit Industriemaschinen (ABB. 135).¹¹²³ Ästhetisch verzichteten ihre Varianten auf jegliche Ähnlichkeit mit dem verlorenen Körperteil. Sie stellten eine durch medizinischen und arbeitswissenschaftlichen Zugriff auf den Körper konstruierte, funktionale Abstraktion von den normalen körperlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten dar. Dabei wurden nicht Werkzeuge, Maschinen und Arbeitsprozesse an den Kapazitäten des versehrten Körpers orientiert, sondern umgekehrt: „der verkrüppelte Körper wird mittels der Prothesen an die neueste Maschinen-generation der 1910er- und 1920er-Jahre angeschlossen.“¹¹²⁴ Eine solche Abstraktion lässt sich zu dem einflussreichsten Konzept moderner Industriearbeit, dem von Frederick Winslow Taylor begründeten *Scientific Management (Taylorismus)* in Bezug setzen. Dessen Schlüsselidee besteht in der Analyse und Normierung jedes Arbeitsschrittes und der

¹¹²⁰ Vgl. Westermann 2012, S. 172.

¹¹²¹ Zur Funktion des „Verschwindens“ der Prothese vgl. Horn 2002, S. 135–136.

¹¹²² Auch Bellings Figur *Organische Formen* besitzt anstelle von Händen oder Handschuhen werkzeugähnliche Fortsätze, die die Amalgamierung des organischen mit dem maschinellen Körper reflektieren. Zur Erläuterung der ‚Ansatzstücke‘ vgl. Harrasser 2010, S. 62–63.

¹¹²³ Eine der frühesten Publikationen zur „Kriegschrüppelfürsorge“ bildet die verschiedenen Prothesentypen ab und erläutert ihre Funktion, vgl. Bielsaski 1915; zu verschiedenen Prothesentypen vgl. Kienitz 2008, S. 152–192; Westermann 2012, S. 184–185.

¹¹²⁴ Westermann 2012, S. 186. Für eine ausführlichere Darstellung vgl. Harrasser 2013, S. 102–104.

entsprechenden körperlichen Abläufe hin zu einem völlig rationalisierten, detailliert vorgegebenen Prozess. Dieser Vereinheitlichung der Arbeitsgänge und des geforderten körperlichen Funktionsumfanges kam die prothetische Ergänzung, genau auf einzelne Tätigkeiten oder Arbeitsvorgänge abgestimmt, entgegen.¹¹²⁵ Zugespitzt gesprochen entspricht der prothetisch erweiterte Arbeiter, dem nur ein durch die Prothese vordefiniertes Set körperlicher Fähigkeiten zur Verfügung steht, dem idealen, durch den Taylorismus konzipierten Arbeiter. Paradoxaerweise machen ihn sein körperlicher Mangel und dessen prothetische Kompensation dem gesunden Arbeiter überlegen.¹¹²⁶ In dieser Anordnung bildet sich die Definitions- und Deutungsmacht des Maschinellen als übergeordnete Leitfigur des frühen 20. Jahrhunderts ab, die auch den Blick auf kulturelle Artefakte und den Körper bestimmte.

Zur Durchsetzung der prothetischen Körpererweiterungen setzte ein Diskurs ein, der die Aufforderung an die Versehrten, die Ersatzglieder zu tragen und wieder ins Erwerbsleben einzutreten, an eine neue Ausprägung der Stählungsrhetorik knüpfte und dafür die tradierten Rüstungstopoi aufrief.¹¹²⁷ Eine der einflussreichsten, bereits 1915 erschienenen Publikationen mit dem Titel *Kriegskrüppelfürsorge* gab als Losungsworte aus: „Es gibt kein Krüppeltum mehr, wenn der eiserne Wille vorhanden ist, es zu überwinden.“¹¹²⁸ Die Vorstellung der Körperstählung, die während der Kriegsjahre geprägt wurde, das physische und psychische Durchhaltevermögen beschwor und durch das Selbstverständnis der Freikorpsoldaten ins Extrem gesteigert wurde,¹¹²⁹ erhielt eine weitere, gleichsam auf die umgekehrte Situation abseits der Frontlinien angewandte Aufladung. Diese Neudeutung propagierte den eisernen Willen wiederum als innere psychologische Stählung, schloss aber auch die körperliche Abhärtung gegen die Schmerzen ein, die mit der Versehrung und der prothetischen Versorgung einhergingen. Beiden Versionen der Stählungsrhetorik – der ‚Kriegs‘- und der ‚Nachkriegsstählung‘ – ist dabei gemeinsam, den eisernen Willen zur Manifestation wahrer Männlichkeit zu stilisieren, der die Körperstählung hervorbringt. Zugleich argumentieren beide Vorstellungen des Eisernen bzw. Stählernen, die dem tradierten Rüstungstopos folgend auf die Überwindung des verletzlichen, schmerzempfindlichen Körpers abzielen, mit Bezug auf ein eisernes Artefakt (Stahlhelm und Prothese): Dieses Artefakt situiert die Beglaubigung des Eisernen oder der Stählung

¹¹²⁵ Zu den umfassenden Veränderungen der Arbeitswelt und ihrer Wechselwirkungen auf das moderne Körperverständnis vgl. Rabinbach 2001.

¹¹²⁶ Hans Ulrich Gumbrecht schildert ein extremes, besonders sprechendes Beispiel aus den Aufzeichnungen Ernst Tollers: Einem gesunden Arbeiter, angeschnallt an einen sich mechanisch bewegenden Hammer – an die Verbindung der Prothese mit dem Körper erinnernd – soll über diese zwanghafte Mechanisierung die richtige motorische Bewältigung eines Arbeitsablaufes eingeprägt werden. Vgl. Gumbrecht 2001, S. 122.

¹¹²⁷ Vgl. Kienitz 1999, S. 187.

¹¹²⁸ Bielsaski 1915, S. 4. Eingang des Textes heißt es über das soziale Auffangnetz und die Kriegsbeschädigten: „Erstlich vermag heute die ärztliche Kunst [...] schädigende Folgen der Kriegsverletzung zu beseitigen oder doch zu mildern, und zweitens steht Deutschland, das Geburtsland der Arbeiterfürsorge, heute in voller sozialer Rüstung da, um zu helfen, wo es früher unmöglich schien.“ S. 3. Vgl. Cohen 1998, S. 222.

¹¹²⁹ Vgl. Kap. V 2.

durch seine Erfahrung am Körper selbst. Weiter unterstützt wurde die Ausrufung des eisernen Willens als Überwindung der Versehrung durch ‚aus dem Leben gegriffene‘ Beispiele, die die Willensleistung und die Prothesenproduktion als Instrumente der Wiederherstellung kurzschlossen: Sabine Kienitz führt mehrere in der ‚Kriegsbeschädigtenliteratur‘ geschilderte Fälle an, in denen Versehrte, meist als Schmiede tätig, aus Unzufriedenheit mit ihrer Invalidität und zu deren Bewältigung ihre eigene (metallene) Prothese angefertigt hätten.¹¹³⁰ Nicht zuletzt wurde der ‚Urvater‘ der Prothesenschöpfer und -träger angeführt, der darüber hinaus im 19. Jahrhundert als mustergültige ‚deutsche‘ Figur gehandelt wurde: „Als ideale Figur mit fast mythischer Qualität erwies sich hier der deutsche Ritter Götz von Berlichingen“, dessen „‘Eiserne Hand‘ [...] sehr früh schon zum Emblem der Kriegskrüppelfürsorge [wurde].“¹¹³¹ Daneben wurde die historische Prothese Götz von Berlichingens, die, um nach ihrer graphischen Darstellung zu urteilen, einem Rüstungshandschuh zum Verwechseln ähnlich sieht und diesem konstruktiv überaus nahekommt, bereits im 19. Jahrhundert zur Einsicht ihre Funktion genauestens studiert. Nach Kriegsende wurde die Figur Götz von Berlichingen eingebettet in eine Erzählung von ‚Kämpfern‘ im Lebenskampf und ‚Siegern‘, die sich deutlich an den Selbstbehauptungshabitus der Rüstungsträger des ausgehenden 19. Jahrhunderts anlehnte.

In diesen Kontext Gerüsteter, Gestählter und pflichtbewusst-mustergültiger Deutscher wurde die Ausstattung mit Prothesen zur Überwindung des ‚Krüppeltums‘ diskursiv eingebunden. Dieser Sinnstiftungsversuch beförderte auch die Kontinuität der Vorstellung, die ‚deutsche‘ Männlichkeit entspräche einer Nation von Gerüsteten und Stahlgestalten. Die Prothesenträger als stählerne Maschinenmenschen wurden über diese Argumentation mit einem neuen Ort nationaler Verteidigung, dem Feld der Arbeit und Produktion verbunden, auf dem sich der Erfolg der Nation messen lassen und die Überwindung der Niederlage manifestieren sollte. An die Stelle der maschinengleich arbeitenden Soldaten der „Ganzheitsmaschine Truppe“ (Theweleit) trat nun die den individuellen Körper auf neue Weise dominierende „Ganzheitsmaschine“ der modernen industriellen Produktion. Aufs Engste, und zwar nicht nur durch das Material, sondern auch über die reale Kopplung mit der Maschine verbunden, repräsentierte der stählern auf- und nachgerüstete Körper des Prothesenträgers die Schnittstelle zwischen Mensch, Technik und Maschine. Dieses anthropologische Konzept lässt sich – zumindest auf theoretischer Ebene – als Umsetzung eines utopischen Entwurfs verstehen, den die historische Avantgarde, wie am Beispiel Epsteins und insbesondere der Futuristen erläutert, samt all ihrer Ambivalenzen formuliert hatte. Den Körper als gestählte, vom organischen Leib befreite Maschine zu

¹¹³⁰ Dies reichte bis zur Analogie von „eisernem Willen“ und Prothese wie in einer Zeitschrift der Kriegsbeschädigten-Fürsorge, wo der „eiserne Wille“ als „die beste Prothese“ beschrieben wird. Vgl. Kienitz 1999, S. 187, 209.

¹¹³¹ Kienitz 1999, S. 187.

denken, war im Vorstellungshorizont über aktualisierte Rüstungstopoi verankert. Nun blieb es, die Ambivalenz des gerüsteten Körpers zwischen kompensatorischer und ermächtigender Funktion mit Bezug auf Maschinen und Arbeit in einem veränderten Kontext – der prothetischen Aufrüstung – kontinuierlich- und sinnstiftend für das männliche Körperbild einzusetzen.

Das Versprechen der Arbeitsprothese einzulösen und den maschinisierten Prothesenträger überzeugend zur neuen Figur des Gestählten umzudeuten, gelang trotz der Vielzahl beteiligter Institutionen und Medien nicht. Die dauerhafte Akzeptanz der Arbeitsprothesen durch die Versehrten stellte sich nicht in gewünschtem Umfang ein, und dies nicht zuletzt, da mit der Maschine als Referenzgröße die physischen Bedürfnisse der Prothesenträger wenig Berücksichtigung fanden.¹¹³² Dennoch blieb die Vorstellung des stählerne Maschinenmenschen für den Horizont moderner anthropologischer Konzepte bestimmend – gerade weil die Auseinandersetzung mit der fortwährend durch Technik und Industrie geprägten Umwelt nicht an Brisanz verlor. Gegen die anhaltende ideologische Aufladung der Stählungs- und Maschinisierungsvorstellungen und deren Verknüpfung mit der Prothese wandten sich die Berliner Dadaisten – vielleicht als diejenigen, die den Zynismus der stählernen Prothetiker am deutlichsten durchschauten und anklagten.¹¹³³ Die körper- und gesellschaftspolitischen Normierungsversuche der Prothetik argumentierten mit visuellen Mitteln, besonders der Fotografie, und verankerten den Prothetiker im zeitgenössischen Bildvokabular.¹¹³⁴ Dieses ließ sich als Ausgangs- und Angriffspunkt für die subversive künstlerische Auseinandersetzung mit dem prothetisch armierten Körper nutzbar machen.

Auf der *Internationalen Dada-Messe Berlin*, dem wichtigsten Ausstellungsereignis für die Avantgarde-Gruppe, wurden 1920 zahlreiche Arbeiten gezeigt, die mit politischen und gesellschaftlichen Missständen abrechneten.¹¹³⁵ Adolf Behne kommentierte die Ausstellung und ihren Blick auf die Gegenwart: „Dada zeigt die Welt 1920. Viele werden sagen: so scheußlich sei selbst 1920 nicht. Es ist so: Der Mensch ist eine Maschine, die Kultur sind Fetzen, die Bildung Dünkel, der Geist ist Brutalität, der Durchschnitt ist Dumm-

¹¹³² Vgl. Kienitz 2008, S. 350; Harrasser 2010, S. 64–67.

¹¹³³ Eine anregende und aufschlussreiche Lesart von Dada schlägt Matthew Biro vor, dessen Studie das Konzept des Cyborgs für die Diskussion der dadaistischen Auseinandersetzung mit Körper- und Identitätsbegriffen der Weimarer Gesellschaft fruchtbar macht und auch auf den Umgang von Dada mit den ‚Körpererweiterungen‘ durch moderne Medien eingeht, vgl. Biro 2009, S. 10; vgl. auch: Derenthal 2004; Gaughan 2006.

¹¹³⁴ Vgl. Kienitz 2008, S. 351–353.

¹¹³⁵ Zur *Internationalen Dada-Messe Berlin* vgl. Adkins 1995; Adkins 1988; sowie: *Katalog Erste Internationale Dada-Messe. Ausstellung und Verkauf dadaistischer Erzeugnisse*, Kunsthandlung Dr. O Burchard Berlin, Nachdruck der ersten Ausgabe, Köln 1988. Grundlegend zu Dada und der Ästhetik der Montage: Bergius 2000.

heit und Herr das Militär.“¹¹³⁶ Otto Dix’ (1891–1969) Gemälde *Kriegskrüppel (45 % erwerbsfähig)*¹¹³⁷, das einen prominenten Platz unter den Exponaten der *Internationalen Dada-Messe Berlin* einnahm, griff die Prothesenthematik auf. Es beschreibt mit den weiteren Werken des Prothetiker-Zyklus’, *Prager Straße*¹¹³⁸, *Die Skatspieler*¹¹³⁹ und *Der Streichholzhändler*¹¹⁴⁰, ein drastisches Panoptikum der Versehrten, ihrer Präsenz und Wirkung in der Öffentlichkeit. Dix’ *Kriegskrüppel* sind weit entfernt von Maschinisierung, Stählung und gesellschaftlicher Wiedereingliederung: Bis ins Mark gezeichnet vom Krieg, tragen sie zumeist einfache Holzstümpfe oder besitzen überhaupt keine Prothesen. Dagegen zeigte Raoul Hausmann (1886–1971), einer der Dada-Köpfe und Organisatoren der Ausstellung, zahlreiche Werke, die den ‚Zuschnitt‘ von Mensch und Technik im Medium der Collage thematisierten und dafür die verschiedensten druckgraphischen Medien als Material nutzten. Collage und Montage stellten die künstlerischen Mittel bereit, die Körpererfahrung von physischen und psychischen Kriegsversehrungen bis zu Körpererweiterungen durch Prothesen und neue Medien in eine kritische, adäquate ästhetische Form übersetzten.¹¹⁴¹ Ebenso wurden auf der Dada-Messe drei als Buchillustrationen für die Publikation *Hurra! Hurra! Hurra!*¹¹⁴² konzipierte Tuschzeichnungen Hausmanns ausgestellt. In den karikierenden Zeichnungen treten die ‚Restbestände‘ gestählten wilhelminischen Heroentums erneut in Aktion und vermelden in zackigem militärischem Habitus ihr Beharren auf Geltungs- und Führungsanspruch. Typische Figuren und politische Institutionen der Weimarer Republik sind für Hausmann: *Der eiserne Hindenburg* (ABB.

¹¹³⁶ Adolf Behne, Dada, in: Die Freiheit, 9.7.1920, zitiert nach: Rosamunde Neugebauer Gräfin von der Schulenburg, *George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst. Die Graphikfolgen ‚Gott mit uns‘, Ecce homo und Hintergrund*, Berlin 1990, S. 54. Zur Programmatik Dadas und ihrer Manifestation in der Dada-Messe vgl. Adkins 1988, S. 158.

¹¹³⁷ Otto Dix: *Kriegskrüppel (45 % erwerbsfähig)*, 1920, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, ehemals Stadtmuseum Dresden, zerstört. Wiederholung des Motivs als Druckgrafik: Otto Dix, *Kriegskrüppel*, 1920, Kaltnadelradierung, 32,5 x 47,4 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Ausführlich zu Dix’ Gemälde: Biro 2009, S. 160–172; Ulrich Weitz, *Kriegskrüppel, Kapp-Putsch und Kunstlump-Debatte*, in: Wulf Herzogenrath (Hg.), *Dix*, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1991, S. 95–100.

¹¹³⁸ Otto Dix: *Prager Straße*, 1920, Öl und Collage auf Leinwand, 100 x 80 cm, Kunstmuseum Stuttgart.

¹¹³⁹ Otto Dix: *Die Skatspieler (Kartenspielende Kriegskrüppel)*, 1920, Öl und Collage auf Leinwand, 110 x 87 cm, Gemeinsames Eigentum des Vereins der Freunde der Nationalgalerie und der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin. Zu beiden Gemälden vgl. Gaughan 2006, S. 144–146.

¹¹⁴⁰ Otto Dix: *Der Streichholzhändler*, 1920, Öl und Collage auf Leinwand, 141,5 x 166 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

¹¹⁴¹ Zur Collage und Montage vgl. Bergius 2000; sowie in Auswahl aus den Forschungen Brigid Doherty zu Dada: Brigid Doherty, „See: "We Are All Neurasthenics!" or, the Trauma of Dada Montage, in: *Critical Inquiry*, 24, 1, 1997, S. 82–132; in gattungsübergreifender Perspektive: Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000. Matthew Biro verweist auf die Bedeutung, die kompilierte Soldatenporträts aus der populären Andenkenproduktion (wo Porträtaufnahmen drucktechnisch mit vorgefertigten Mustern soldatischer Inszenierung auf Bildträgern von der Postkarte über Krüge und Pfeifen verbunden wurden) für Hausmanns und Hanna Höchs Auseinandersetzung mit der Collage einnahmen. Vgl. Biro 2009, S. 123–124, 181; sowie: Elizabeth Otto, *Figuring Gender. Photomontage and Cultural Critique in Germany's Weimar Republic*, Ann Arbor 2003. Beispielhaft für die Collagen: Raoul Hausmann: *Selbstporträt des Dadasophen*, 1920, Collage und Fotomontage auf handgeschöpftem Japanpapier, 36,2 x 28 cm, Privatsammlung, Courtesy Anneli Juda Fine Art, London.

¹¹⁴² Vgl. Adkins 1995, S. 23. In die 1921 erstmals im Malik-Verlag erschienene Satiren-Sammlung Hausmanns fanden die Zeichnungen jedoch letztlich keinen Eingang, vgl. Hausmann 1992.

136)¹¹⁴³, *deutsche Freiheit* (ABB. 137) und *Die Schieberger* (ABB. 138). Denkmalartig auf einem Sockel stehend – wie der Berliner Nagelmann in Gestalt Hindenburgs vor dem Reichstag – präsentiert Hausmann den säbelschwingenden „Sieger von Tannenberg“ und späteren Reichspräsidenten. Dargestellt sind die charakteristischen eckigen Gesichtszüge mit breitem Schnurrbart, zerfurchter Stirn und tiefliegenden Augen, beide Arme sind erhoben: Die Rechte führt den Säbel, bezeichnet mit „Blut!“, die Linke reckt sich zum Schwur auf den abgedankten Kaiser „W II“. Jedoch – und darin Max Ernsts Maschinenfiguren vergleichbar – sind auch die Figuren Hausmanns in vereinfachenden Umrisszeichnungen dargestellt, bestehen aus schematisierten, geometrischen Formen und verzichten überwiegend auf dreidimensionale Wirkung. Auch besitzen die Figuren keinen organischen Körper: Die Einzelteile sind mit Schraubverbindungen zusammengefügt, ‚Oberkörper‘ und ‚Unterkörper‘ sind jeweils durch Gestänge (mit Zwischengelenken in *deutsche Freiheit* und *Die Schieberger*) miteinander verbunden. In den Torsi liegen kleine maschinell anmutende Funktionseinheiten, ausgestattet mit Zahnrädern, Federn oder Kabeln, die eine mechanische oder motorbetriebene Bewegung der Figuren suggerieren. Die lizenbesetzten Ärmel und die geschmückte Brust deuten die Uniformierung des *eisernen Hindenburg* an. Von der kastenförmigen Brust, die zum Unterkörper nach rechts versetzt ist, scheint die Auszeichnung des Eisernen Kreuzes, „EK 1“ aber nach unten gerutscht, während ein sternförmiger Orden vom Gesäß herabbaumelt. Dieses trägt zudem die Lettern „AOK“, die Abkürzung für „Armeeoberkommando“, überfangen vom Motto des preußischen Königshauses und des deutschen Heeres, „Gott mit uns!“. Wie alle weiteren Figuren der drei Blätter ist auch *Der eiserne Hindenburg* mit einem grammophonartigen Fortsatz ausgestattet, der am Gesäß ansetzt und statt der verschlossenen Mündler quasi hirnlos die Parolen ausgibt. So posaunt Hindenburg gleich einer Schallplatte aus dem großen Trichter: „Sieg hurraaaa“, während die *deutsche Freiheit* den Feuerbefehl erteilt. Zugleich lassen sich die trichterförmigen Aufsätze der Maschinenfiguren als eine Art Auspuff verstehen, so dass die Parolen verbrannten Rückständen gleichkommen. In Hausmanns als kompilierte Montage ausgewiesener Figur wird also „[d]er Mythos vom ‚eisernen Hindenburg‘, Kollektivsymbol deutscher Unbesiegbarkeit, [...] in seine einzelnen (Spielbaukasten-)Teile zerlegt und buchstäblich in seiner ideologischen Mechanik durchschaubar gemacht.“¹¹⁴⁴

Der *deutschen Freiheit* verleiht Hausmanns Darstellung mit ihrem weit auskragenden Oberkörper besonderen Bewegungsspielraum – mit großer Ironie, war doch die individuelle Freiheit der deutschen Bürger um 1920 durch die Präsenz der Reichswehr und paramilitärischer Verbände höchst eingeschränkt. Doch an eine Devise ist die militaristisch

¹¹⁴³ Vgl. Korte 1996, S. 50–51; Biro 2009, S. 117–124.

¹¹⁴⁴ Korte 1996, S. 51.

überformte Freiheitsallegorie in ihrem säbelschwingenden Angriffseifer fest gebunden: Das konservativ-preußische „Mit Gott für König und Vaterland“ steht in den beiden sockelartigen Füßen, mit denen wiederum die säulenförmigen Beine verschraubt sind. Darüber hinaus bezeugen die von zwei Blattfedern, wie sie die modernen Automobile besitzen und die die ‚Hüfte‘ der Figur bilden, zwischen den Beinen herabhängenden Orden, darunter das Eiserne Kreuz, den ehrenhaft-männlichen Einsatz für die Nation. *Die Schieberger* überfängt gleich einer Handlungsanweisung für die Nachkriegsjahre der Satz „Schiebung hilft bei vielen Dingen“, der die über ihre ungewöhnlichen Gelenke ‚verschiebbaren‘ Figuren als ideale Agenten solcher Praktiken auftreten lässt. Mit Fragen und Hinweisen, „beachten Sie die Ost- & West-Löcher!“ und „Schieben Sie in Gold oder Erz?“, treten die beiden Figuren in Bewegung. Daneben verbindet *Die Schieberger* mit den kloßigen Schuhen, die an Roboterfüße denken lassen, und den in eine Geschossform eingebundenen Köpfen und Oberkörpern ein kleines Transparent, das besagt: „werden Sie Abgeordneter“. So erscheinen die agilen Schieber und die Reichstagsabgeordneten als Gewinner der neuen Republik miteinander verknüpft oder sogar miteinander identifiziert.

Hausmanns Figuren verleihen den ‚Nachkriegsgestalten‘ zwischen maschinisierter und prothetisch ergänzter Identität eine weitere Bedeutungsfacette, die sich mit beißender Ironie gegen die Gewinner der zwischen allen politischen Lagern und sozialen Gruppen heftig umkämpften Gesellschaftsordnung richtet.¹¹⁴⁵ Statt auf den prothetisch wiederhergestellten Arbeiter bezieht Hausmann das ‚Zusammenflicken‘ aus Versatzstücken auf die deutschen Säulenheiligen, oder die „Stützen der Gesellschaft“, um den Titel von Grosz‘ ebenso gesellschaftskritischem Gemälde¹¹⁴⁶ zu entleihen. Seine bildsprachliche Invektive zielt so auf eine weitere Art der Wiedereinsetzung, nämlich die der reaktionär-militaristischen Typen und Institutionen, Militär und konservativem Bürgertum, in die politische und gesellschaftliche Ordnung der Weimarer Republik, gegen die auch die anderen Dadaisten ankämpften.¹¹⁴⁷ Die auf Darstellungsebene aus einzelnen Fragmenten kompilierten Vertreter von Militär und Parlament sowie der hochdekorierte Kriegsheld

¹¹⁴⁵ Ausführlicher zur politischen Einordnung und Aktivität der Dada-Künstler: Timothy Benson, *Raoul Hausmann and Berlin Dada*, Ann Arbor 1987, S. 163–167.

¹¹⁴⁶ George Grosz: Stützen der Gesellschaft, 1926, Öl auf Leinwand, 200 x 108 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

¹¹⁴⁷ Beispielhaft für die neuen und ungewöhnlichen Mittel der Kritik lassen sich die beiden auf der Dada-Messe gezeigten, heute nicht mehr erhaltenen Skulpturen bzw. Montagen ansehen: George Grosz und John Heartfield: Elektro.-mech. Tatlin-Plastik: Der wildgewordene Spießier Heartfield, 1920, zerstört; Rudolf Schlichter und John Heartfield: Preußischer Erzengel, 1920, zerstört; zu beiden Montagen vgl. Biro 2009, S. 172–175 (Preußischer Erzengel), S. 175–179 (Der wildgewordene Spießier). Im Zusammenspiel mit George Grosz‘ dem Militär gewidmeter Graphikmappe *Gott mit uns* (neun Lithografien, wie *Hurra! Hurra! Hurra!* im Malik-Verlag 1920 erschienen) führte der dadaistische Angriff auf das Militär zu einer Klage wegen Beleidigung der Reichswehr und zur Verurteilung Grosz‘ und Wieland Herzfeldes, des Leiters des Malik-Verlags. Ausführlicher zu den beiden Assemblagen und Grosz‘ Mappe: Derenthal 2004, Paragraphen 1–14. Zu zusätzlichen Beispielen der dadaistischen „Krüppel-Automaten“ vgl. Bergius 2000, S. 200–207 (‘Prothesenwirtschaft‘. Der Krüppel-Automat).

changieren zwischen Hampelmann, primitiver Maschine und Prothetikern, die aus den Schrottelementen der Kriegszeit, dem Rest-Blech der Stahlgestalten zusammengesetzt sind. Die Reaktivierung der alten, über die Denkfiguren des Eisernen und der Stählung konzipierten und vermittels der Rüstung repräsentierten Männlichkeitsmuster stellt Hausmann als prothetisches Verfahren dar. Dieses besitzt zwei Seiten: Den als eisern imaginierten Figuren kann einerseits mit den eisernen Prothesen bestens geholfen werden, ihre Maschinenähnlichkeit erlaubt wie die Rüstung den Einsatz von ‚Ersatzteilen‘, die die stählernen Konstrukte wiederherstellen. Andererseits steht damit die Künstlichkeit, Brüchigkeit und mangelnde Leistungsfähigkeit der alten Funktionsträger umso deutlicher vor Augen. Und dennoch schienen sich die prothetisch-technisch ‚wiederbelebten‘ Figuren, so simpel und pseudo-modern sie sich auch ausnehmen, dank ihrer eisernen Aufrüstung der revolutionären Angriffe zu widersetzen.

Mit vergleichbarer Intention wie die Zeichnungen der *Dada-Messe*, wenn auch nicht gemeinsam veröffentlicht, versammelt Hausmanns Publikation *Hurra! Hurra! Hurra!* aus dem Jahr 1921 zwölf Satiren, die aus dem Zusammenhang der Mitarbeit Hausmanns an der Zeitschrift *Die Pleite* stammen.¹¹⁴⁸ Unter dem Titel *Prothesenwirtschaft* fokussiert der Künstler in einem kurzen Text den Umgang mit dem versehrten Körper und die Bewertung seiner ‚Wiederherstellung‘ durch die Prothesen in einer Weise, die die Eigenschaften der Prothese und ihrer Träger als einer Art sozialer Klasse völlig verkehrt. Der Text scheint geradezu die Position der in den Zeichnungen präsentierten reaktionären Figuren einzunehmen und führt den herablassenden, verächtlichen Blick auf die prothesenversorgten Arbeiter vor. Die Körperstählung vermittels der Prothese wird dabei als Produktivität und Funktionalität generierendes, aber zugleich menschenverachtendes Manöver vorgeführt. Die Satire beginnt mit den Sätzen:

*Was ´ne Prothese is, weiß jedes Kind. Für den gemeinen Mann so notwendig wie früher Berliner Weißbier. So ´n Proletenarm oder Bein wirkt erst vornehm, wenn ´ne Prothese dransitzt. Der Prothetiker ist also ein besserer Mensch, sozusagen durch das Verdienst des Weltkriegs klassengehoben.*¹¹⁴⁹

Anstelle der Kompensation schwerer Versehrungen wird die Aufwertung des gemeinen „Proleten“ durch das eiserne Artefakt behauptet. Nicht zu klagen und zu protestieren, sondern zufrieden und dankbar zu sein, gilt es mit dieser paradoxen, in der Versehrung bedingten Auszeichnung durch die vom ‚Vaterland‘ bereitgestellten Prothesen. Schließlich – und darin konstruiert Hausmann eine weitere satirische Verkehrung – seien die Kriegsverletzungen doch nur wegen des Eifers der gemeinen Soldaten nach dem Eisernen Kreuz zustande gekommen. Die Verquickung von Prothetik und Körperstählung in

¹¹⁴⁸ Zu Hausmanns Satiren vgl. Korte 1996.

¹¹⁴⁹ Hausmann 1992, S. 23.

einem übermenschlichen Prothesenkörper führt Hausmann schließlich in den Begriffen von Produktivität und Effizienz ad absurdum, die im offiziellen arbeitswissenschaftlichen Diskurs um die Wiedereingliederung durch Arbeit und die Leistungsfähigkeit des Prothesenträgers betont werden. Die Dichte der dabei verwobenen Gedanken zeigt sich in dem ausführlichen Zitat:

Ja, so'n brandenburger Kunstarm. Das könnte jedem passen. Was kann man mit dem alles machen. Zum Beispiel kochendes Wasser draufgießen, ohne sich zu verbrühen. Hält das etwa 'n gesunder Arm aus? Der brandenburger Kunstarm ist das größte Wunder der Technik und eine große Gnade. Auch Schüsse gehen schmerzlos hindurch. Darum müssen sich die Prothesenträger nicht nur auf ihre Pflichten, sondern auch auf ihre Rechte besinnen [...]: Fünfundzwanzigstündiger Arbeitstag – denn 'ne Prothese wird nie müde. Akkordarbeit zu niedrigsten Löhnen – denn es reizt das Lebensgefühl an, so recht um die Wette zu schuften, es wird ein angenehmer Sport geradezu. Hohe Steuern, denn die Prothese hat das Vaterland geliefert, und die Prothetiker wollen sich erkenntlich zeigen. Niedrige Lebensmittelrationen – ein Prothesenmann hat infolge des Fehlens der gesunden Glieder nicht das Bedürfnis nach kompletter Ernährung. Na, Gott sei Dank, es gibt noch anständige Kerls – und das können wir uns für den neuen großen Krieg merken – wir machen dann prinzipiell nur zwei Kategorien Soldaten: solche, die gleich totgeschossen werden, und die zweite Kategorie, die mit Prothesen beschenkt wird. Mit diesen Leuten schaffen wir dann den Wiederaufbau Deutschlands – jeder Einsichtige fordert deshalb Prothesenwirtschaft statt Rätedikatur.¹¹⁵⁰

In nicht allzu weit entfernter Diktion, aber keineswegs in satirischer Weise argumentierte Georg Schlesinger, der sich für die Ausstattung der Versehrten mit Arbeitsarmen bzw. dem Arm-Ersatz stark machte, die Hand bedürfe aufgrund ihrer Taktilität und Verletzbarkeit für die „Ausübung der meisten Berufe einer Bewaffnung“¹¹⁵¹, was der Arbeitsprothese große Vorteile gegenüber der gemeinen Arbeiterhand verschaffe. In beiderlei Auseinandersetzung mit der Prothetik lässt sich erkennen, wie das Stählungsmoment aus einem militärisch-kriegerischen in einen ökonomischen, arbeitswissenschaftlichen und politischen Zusammenhang übertragen und die Topoi des eisernen Körpers bzw. seiner Teile als aufwertende Eigenschaften eingesetzt wurden, die sich mit der Vorstellung des maschinisierten Menschen überlagern: Was Hausmanns Satire als positiv anführt – die taktile Indifferenz, etwa gegenüber Verbrennungen oder Schüssen, die ausbleibende Ermüdung und anhaltende Arbeitsbereitschaft in einem übermenschlichen Pensum, aber auch die ideelle Verpflichtung auf das ‚Vaterland‘ bei sonstiger Emotionsfreiheit – entspricht den Zuschreibungen, die die kriegsgestählten und durch den Krieg

¹¹⁵⁰ Hausmann 1992, S. 24.

¹¹⁵¹ Georg Schlesinger, Der mechanische Aufbau der künstlichen Glieder, in: *Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte*, hg. von der Ständigen Ausstellung für Arbeiterwohlfahrt (Reichsanstalt) in Berlin-Charlottenburg und der Prüfstelle für Ersatzglieder (Gutachterstelle für das Preussische Kriegsministerium) in Berlin-Charlottenburg [...], Berlin 1919, S. 321–361, S. 321; zitiert nach: Harrasser 2013, S. 107.

‚maschinisierten‘ Soldaten charakterisierten. Als letzter Appell schließt sich die Forderung nach „Prothesenwirtschaft statt Rätediktatur“ an, ein zynischer Kommentar auf die zeitgenössische politische Lage: Dort bestimmten die noch immer schlagkräftigen Stahlgestalten in den Freikorps und der Reichswehr die politischen Kämpfe gegen die „Rätediktatur“ (vielmehr: die Versuche der politischen Etablierung einer Räterepublik), während die beschädigten, aber prothetisch ‚wiederhergestellten‘ Stahlkörper in den Kontext der Produktion ‚ausgelagert‘ wurden.

Rüstungsträger, Stahlgestalten, Roboter – Die *Eiserne Maria* als Inversion des Gerüsteten

Die Auseinandersetzung mit künstlichen Menschen in der Kunst hat fraglos einen Schwerpunkt in den Automaten der Frühen Neuzeit. Im 20. Jahrhundert legten diese Automaten ihre ‚Verkleidungen‘ ab. Sie wurden vom Objekt der Kunstkammern und der öffentlichen Ausstellungspräsentationen, welche die Schreibenden, Flöten- oder Schachspieler als gelungene Mimesis der Lebendigkeit durch die menschliche Konstruktionsleistung vorgeführt hatten, zu Arbeitsmaschinen.¹¹⁵² Hermann von Helmholtz beschrieb bereits Mitte des 19. Jahrhunderts die künftigen Anwendungsszenarien des für den Automatenbau genutzten Wissens, die in der Aussage münden: „Jetzt suchen wir nicht mehr solche Maschinen zu bauen, welche die tausend verschiedenen Dienstleistungen eines Menschen vollziehen, sondern wir verlangen im Gegenteil, dass eine Maschine nur eine Dienstleistung, diese aber an Stelle von tausend Menschen, verrichte.“¹¹⁵³ Für den Ersatz des menschlichen Diensts an den Maschinen wird der Roboter „erzeugt als [...] in seinen (fiktionalen) Anfängen radikal menschenförmig gedachter Körper-Maschinen-Hybrid. Die Basis dieses Hybrid-Konzeptes ist [...] die Abbildung bestimmter, im zeitgenössischen Kontext vorherrschender Aspekte des Humanen durch die Maschinen.“¹¹⁵⁴ Was die Körperkonzepte der Weimarer Jahre nachhaltig beeinflusste, war die Vorstellung der metallischen (Amalgam-)Körper, die von ‚kriegsgeborenen‘ Stahlgestalten über ‚natürliche‘ gestählte Körper bis hin zu den Prothetikern reichten. Die allgegenwärtigen Topoi des gerüsteten und gestählten Körpers wurden in den Robotern in Material, Funktion und Gestalt aufgegriffen und gesteigert; die frühen Entwürfe des Roboters im 20. Jahrhundert bezogen sich auf die paradigmatische, anthropomorphe eiserne Kunstfigur der Rüstung.

¹¹⁵² Einführend zum Einfluss des Krieges auf die Konzeption des Menschen als Maschine: Cornelius Borck, Granatenschock, Gesichtsverlust und die Geburt des Roboters im Ersten Weltkrieg, in: Hans-Arthur Marsiske (Hg.), *Kriegsmaschinen. Roboter im Militäreinsatz*, Hannover 2012, S. 81–94.

¹¹⁵³ Hermann von Helmholtz, Über die Wechselwirkung der Naturkräfte und die darauf bezüglichen neuesten Ermittlungen der Physik. Vortrag gehalten zu Königsberg 1854, in: ders., *Vorträge und Reden*, Braunschweig 1903, Bd. 1, S. 51 f.; zitiert nach: Drux 1988, S. 189–192, S. 190.

¹¹⁵⁴ Westermann 2012, S. 87.

Woran die Realisierung der Stählung und der Prothetik als Mensch-Maschinen-Komplex zwangsläufig scheitern musste, manifestierte sich einschließlich aller Versprechen und Drohungen künstlicher Wesen in den Robotern als rein technisch erzeugten (Über-)Menschen.

Für die Etablierung der Figur des Roboters fungieren die Konnotationen der Rüstung als doppelte semantische Schnittstelle: Die tradierte historische Rüstung lässt sich als Vermittlungs- und Anknüpfungsmöglichkeit deuten, die den Entwurf des metallischen Roboters in die weit zurückreichende Tradition anthropomorpher Figuren einordnet und seine Radikalität relativiert: Schließlich wurde bereits dem Schmiedegott Vulkan, der die Rüstungen der antiken Helden fertigte, zugeschrieben, angesichts seiner körperlichen Gebrechen selbsttätige künstliche Figuren als Helfer hergestellt zu haben.¹¹⁵⁵ Von Vulkan und den eisernen Hilfsmaschinen bis zur eisernen Einrüstung der Roboter lässt sich eine Verbindung von künstlichen, menschenähnlichen eisernen Figuren sehen, die der Unterstützung des Menschen dienen. Zugleich verbindet die Rüstung und die metallischen Arbeitsmaschinen das Moment, das in den bewegten, aber leib- und seelenlosen Figuren das Unheimliche heraufbeschwört. In den Schauererzählungen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts verdankt die leere Rüstung ihre Animation (noch) unbekanntem Kräften, die Maschinendiskurse des frühen 20. Jahrhunderts thematisieren die ebenso irrationale Emanzipation der Roboter aus ihrem Dienstverhältnis und ihrer Abhängigkeit vom Menschen. In der Erhebung der Roboter kehrt eine Ohnmachtsangst wieder, ein Drohpotenzial, das nun in der Verselbständigung der modernen Maschinenwelt und ihrer eisernen Agenten angesiedelt wird.

Ein berühmtes, sogar berüchtigtes Beispiel für die Erhebung der Roboterwesen aus der Perspektive der zwanziger Jahre stellt die *Eiserne Maria* dar, die janusköpfige Roboterfigur aus Fritz Langs Monumentalfilm *Metropolis*. Mit *Metropolis* wurde nicht nur in den bildenden und darstellenden Künsten, sondern auch im Film ein Maschinenmensch zur Schlüsselfigur. Die Repräsentation der *Eisernen Maria* bedient sich eines Mediums, das als absolut modern verstanden wurde und dessen neuartige Bildsprache für die Vermittlung von Zukunftsszenarien und utopischen Ideen besonders geeignet scheint.¹¹⁵⁶ Dagegen wird die Figur des eisernen Androiden dem bekannten ikonographischen Vokabular statischer Bilder entlehnt, sie nimmt Bezug auf kulturelle Zuschreibungen an die Stahl- und Prothesenkörper. Doch die Brisanz der *Eisernen Maria* für die visuelle Geschichte der Rüstung resultiert nicht aus ihrem Auftritt im Film, sondern aus dem Umstand, dass in ihr zwei Stränge der Bezugnahme auf die Rüstung und den gerüsteten

¹¹⁵⁵ Vgl. Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von Ernst Gombrich*, erste Auflage, Frankfurt am Main 1995, S. 96.

¹¹⁵⁶ Vgl. Judith Bozsán, *Visions of a new world. The image of the New Age in film*, in: Doris Wintgens Hötte (Hg.), *Utopia 1900–1940. Visions of a New World*, Ausst.-Kat. De Lakenhal Leiden, Rotterdam 2013, S. 162–170, S. 162.

Körper verschränkt werden, die die etablierte Ordnung des Motivschatzes in ein widersprüchliches Gefüge überführen und bestehende Bedeutungszuschreibungen und Konnotationen unterlaufen. Nicht die Verlebendigung als solche enthält die Provokation; vielmehr invertiert die Überblendung von Maschinerie und Weiblichkeit in der eisernen Kunstfigur die bis dato gültige Geschlechterzuordnung.

Premiere feierte *Metropolis*, Nachfolgeprojekt der erfolgreichen Nibelungen-Verfilmung Fritz Langs, im Januar 1927 in Berlin. In der Kritik der zwanziger Jahre wie in der kulturhistorischen Forschung hat Langs Großproduktion mit ihrem verwickelten Plot und ihrem thematischen und ästhetischen Facettenreichtum vielfältige Diskussionen ausgelöst, die sich im Umfang der Forschungsliteratur abbilden.¹¹⁵⁷ Im Blick auf die historische Rezeption des Films wurde betont, dass weniger die als trivial und sentimental eingeordnete Erzählung und der mit der historischen Lebenswirklichkeit schwer vermittelbare Ausgang der Handlung den Einfluss von *Metropolis* ausmachten, sondern die Produktion eindringlicher filmischer Bilder, welche die in wirtschaftlichen (darunter arbeitswissenschaftlichen), anthropologischen und kulturellen Diskursen aufgeworfenen Fragen der zwanziger Jahre aufgriffen und in ikonischer Verdichtung verfügbar machten.¹¹⁵⁸ Unter diesen Bildfindungen nimmt der Android¹¹⁵⁹ in Gestalt der *Eisernen Maria* eine besondere Rolle ein: Ihr kommt eine Sonderstellung unter den anthropomorphen eisernen Robotern zu, die aus der Spannung zwischen ihrem artifiziellen metallischen Körper und ihrem weiblichen ‚Geschlecht‘ resultiert. Obwohl der Auftritt der eisernen Roboterfigur verhältnismäßig kurz ist, stellt der Moment des Übergangs von unbelebter Kunstfigur und weiblicher Stahlgestalt die aufsehenerregendste Szene des Filmes dar, die das Bildgedächtnis nachhaltig prägte. Auch die Filmplakate zeigen die Figur des eisernen Roboters vor seiner Verwandlung in das Ebenbild der ‚echten‘ Maria, was die zentrale Stellung des Maschinenmenschen im Film unterstreicht.

In der visionär anmutenden Szenerie der *Metropolis* lebt in der Oberstadt eine oligarchische Freizeitgesellschaft, in der Unterstadt leben die zur Maschinenarbeit verdamnten Arbeiter; zwischen den beiden Gesellschaftsteilen entspinnt sich ein sozioökonomischer Konflikt.¹¹⁶⁰ Die Arbeiter in den unterirdischen Produktionsanlagen sind dem unerbittli-

¹¹⁵⁷ Zusammenfassend zur film-, rezeptions- und kulturgeschichtlichen Perspektive vgl.: Minden et al. 2000; Kaes 1993; unter der Perspektive der Filmgeschichte: *Fritz Langs Metropolis*, hg. von der deutschen Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen, mit Beiträgen von Bernard Eisenschitz, Paula Félix-Didier, Kristina Jaspers u.a., München 2010; zur Filmarchitektur: Wolfgang Jacobsen (Hg.), *Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur*, Stuttgart und London 2000.

¹¹⁵⁸ Vgl. Jordanova 2000.

¹¹⁵⁹ Die Differenzierung zwischen dem Roboter, der Arbeiten vom Menschen übernimmt, aber die Ähnlichkeit zu diesem entbehrt, und dem Roboter, dessen Ähnlichkeit mit dem Menschen seine menschenförmige Gestalt einschließt, wird durch den Begriff des Androiden ausgedrückt. Zur ausführlichen Definition des Androiden und der Bedeutung der Gestalt für Roboterkonzepte vgl. Westermann 2012, S. 101–102.

¹¹⁶⁰ Dieser findet eine Parallele in einem Vater-Sohn-Konflikt, der die Opposition von Menschlichkeit und inhumanem Gewinnstreben enthält. Zum Auslöser des Konflikts zwischen Arbeitern und Joh Fredersen, dem Eigner der Produktionsmaschinen und ‚Hirn‘ der *Metropolis*, wird die Figur Maria, die den Arbeitern in den

chen Takt der Maschinen unterworfen, deren Bedienung alle menschlichen Kräfte verschleißt und damit zur existenziellen Bedrohung wird. Mit dem eisernen Körper liegt ein Konzept nahe, das, wie bereits aus dem Kontext der Prothetik bekannt, einer solchen Beanspruchung unter dem Primat der Maschinenwelt zu genügen verspricht: Die funktionale Aufrüstung des Körpers durch künstliche Elemente, die den Anschluss an die Maschinen ermöglichen und die Stärke, das Durchhaltevermögen und die Leistung des menschlichen Körpers potenzieren. Im Zusammenhang solcher Kompensationsanstrengungen wird der künstliche Mensch, der Roboter in *Metropolis* eingeführt. Seine Visualisierung baut auf der Ästhetik der gerüsteten Körper auf.

In Gestaltung und Vorstellungshaushalt folgt die Figur des Roboters in *Metropolis* den Entwürfen, die die zeitgenössische künstlerische Produktion in zahlreichen Versionen bereithielt. Der Begriff des Roboters geht zurück auf das 1921 in Prag uraufgeführte und 1923 in Berlin gespielte Theaterstück *R. U. R. (Rossum's Universal Robots)* des tschechischen Schriftstellers Karel Čapek und lehnt sich an den tschechischen Begriff für Zwangs- oder Frohnarbeit an.¹¹⁶¹ Das Theaterstück „fokussiert das ambivalente Verhältnis von Mensch und (Arbeits-)Maschine unter den Vorzeichen des technischen Fortschritts und der Industrialisierung“¹¹⁶² und beschreibt darin die Ambivalenz, die sich zwischen der Entlastung und der Bedrohung des Menschen durch die Roboter ergibt. Die aktuelle Problematik, die Maschine so weit wie möglich an den Menschen anzunähern und umgekehrt den Menschen an die Maschine, was exemplarisch in den prothetischen Erweiterungen in Gestalt des sogenannten Arm-Ersatzes erprobt wurde, beschäftigte ebenso Theaterstücke wie Georg Kaisers *Gas I* und *Gas II* (1918 bzw. 1920) sowie Ernst Tollers *Die Maschinenstürmer* (1922).¹¹⁶³ Auch *L'angoscia delle macchine* (1923) fällt in diesen Themenkreis und spielt eine weitere Variante menschlicher Maschinenwerdung durch: Der Verfasser Ruggero Vasari (1898–1968), Futurist der zweiten Generation und in Berlin als Herausgeber der Zeitschrift *Der Futurismus* tätig, wählte trotz aller Maschinenbegeisterung mit

Katakomben die Heilsbotschaft eines kommenden Mittlers zwischen ‚Hirn‘ und ‚Hand‘ verkündet. Der Erfinder Rotwang hat ein künstliches, gänzlich metallenes Roboterwesen entwickelt. Solche Maschinenmenschen werden laut Rotwang „die Arbeiter der Zukunft“ sein, wie in anderem Zusammenhang schon Helmholtz prognostizierte. Rotwang jedoch soll der Maschinenmensch die verlorene Geliebte, Freders Mutter Hel, ersetzen. Auf die Aufforderung des Vaters Fredersen hin überträgt Rotwang die Gestalt der gefangenen Maria auf den Androiden – so entsteht die *Eiserne Maria*. Doch die ihr zuge dachte Aufgabe, die Hoffnung der von der Maschinenarbeit aufgeriebenen Arbeiter auf einen Mittler zwischen ‚Hirn‘ und ‚Hand‘ zu zerstören, erfüllt die Maschinen-Maria nicht, denn sie entwickelt ein Eigenleben. Der scheinbar menschengleiche Roboter stiftet mit seinem erotischen Tanz in den Vergnügungsstätten Tumult, Aggression gegen die Maschinen unter den Arbeitern. Die *Eiserne Maria* wird so zum Auslöser eines Aufstands mit katastrophischen Folgen. Doch diese Katastrophe wird – von Kritikern der Entstehungszeit heftig kritisiert – als Versöhnung zwischen Vater und Sohn und als Versöhnung der sozialen Gegensätze aufgefangen, die wiederum durch Freder und Maria initiiert wird.

¹¹⁶¹ Vgl. Westermann 2012, S. 83–86; Dotzler 1999, S. 240; zur Berliner Aufführung vgl. Nerdinger 1981, S. 194.

¹¹⁶² Westermann 2012, S. 83.

¹¹⁶³ Dotzler 1999, S. 240.

dem Szenario einer durch Technologie überformten Welt und der Auslöschung der Menschheit durch Arbeitsroboter eine kritische Perspektive.¹¹⁶⁴

Die Ausstattung der Theaterproduktionen von *R.U.R.* und *L'angoscia delle macchine* aus den zwanziger Jahren zeigen beispielhaft die Visualisierung des Maschinenmenschen als metallische Figur. Aufschlussreich sind diese, da parallel zur Entstehungszeit der dramatischen Texte hauptsächlich in den bildenden und darstellenden Künsten, und darunter in Bühnenkostümen, ein visuelles Muster für die fiktionalen Maschinenmenschen und Roboter etabliert wurde. In die reale Arbeitswelt wurden Industrieroboter erst weit aus später eingeführt. Auf Ivo Pannaggi (1901–1981), gemeinsam mit Vinicio Paladini Verfasser des *Manifests der futuristischen mechanischen Kunst* (1922), gehen die Entwürfe für Ausstattung und Bühnenbild zum Stück *L'angoscia delle macchine* zurück.¹¹⁶⁵ Die Anfertigung kam wegen Mangels an Materialien nicht zustande. Das einzige ausgeführte Kostüm, *Condannato alla macchina G/H2* (ABB. 139), wurde neben den Entwürfen auf der *Deutschen Theater Ausstellung* in Magdeburg 1927 gezeigt und für eine Tanzaufführung bei einem futuristischen Theaterabend 1927 in Rom¹¹⁶⁶ von einem russischen Tänzer getragen. *Condannato alla macchina G/H2* ist zusammengesetzt aus einem silberfarbenen zylindrischen Helm mit Sehschlitz, der in den quaderförmigen Rumpf des anthropomorphen Roboters eingelassen ist, und röhrenförmigen Gliedmaßen aus glattem schimmerndem, wohl schwarzem oder anthrazitfarbenem Material. Christine Poggi Beschreibung lässt sich folgen: „Pannaggi's costume completely encases the dancer in mechanical forms that blur the distinctions between machine parts, protective armor, and anonymous prison clothing.“¹¹⁶⁷ Das Kostüm bzw. die Kostümentwürfe Pannaggis nutzen eine Formensprache reduziert-stereometrischer Körper, die sich näher auf ihre Verbindung zu anderen avantgardistischen Tanzkostümen wie Oskar Schlemmers Figuren des *Triadischen Balletts* untersuchen ließe.¹¹⁶⁸ Neben der Rückbindung an experimentelle zeitgenössische Bühnenkünste lassen sich die eingeschränkten Bewegungsmöglichkeiten im klobigen Kostüm aber ebenso mit den motorischen Einschränkungen durch

¹¹⁶⁴ Für eine Zusammenfassung der Handlung vgl. Poggi 2009, S. 245–246.

¹¹⁶⁵ Zu den Entwürfen für Bühnenbild und Kostüm und ihrer Verwendung vgl. Ausst.-Kat. Macerata 1995, S. 263–264, 272–277; Poggi 2009, S. 246.

¹¹⁶⁶ Zum *Ballo meccanico futurista* vgl. Ausst.-Kat. Macerata 1995, S. 214–230.

¹¹⁶⁷ Poggi 2009, S. 246.

¹¹⁶⁸ Die Uraufführung des *Triadischen Balletts* fand am 30. September 1922 in Stuttgart statt, Schlemmer hatte bereits über Jahre hinweg an dem Stück gearbeitet. An dieser Stelle kann nicht näher auf die möglichen Verbindungen zwischen Pannaggi und Schlemmer eingegangen werden, die über Pannaggis Verbindungen nach Berlin und zum Bauhaus zu suchen sind. Doch die Ähnlichkeit der Entwürfe legt die gegenseitige Kenntnis nahe. Als ein weiterer rüstungsartiger Entwurf neben *Der Abstrakte* (Der Abstrakte, um 1920, Bleistift, Aquarell und Tusche auf Papier, 29,2 x 19,7 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek) als einer der Figuren des *Triadischen Balletts* lässt sich *Große Szene (Maskenszene)* (1923, 43,3 x 62,2 cm, Bleistift, Feder in Tinte und Fettkreide auf gelblichem Transparentpapier, auf Karton aufgezogen, Privatsammlung) anführen. Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1994, S. 188, Abb. S. 176 (Der Abstrakte), S. 235, Abb. S. 196 (Große Szene (Maskenszene)); Eric Michaud, Das Triadische Ballett zwischen Krieg und Technik, in: *Oskar Schlemmer. Tanz, Theater, Bühne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Ostfildern 1994, S. 46–49.

das historische metallene Gewand vergleichen, das wie der Roboter zwar anthropomorphe Züge besitzt, aber deren körperliche Feinheiten doch nicht nachzubilden vermag. Ebenso verfremden historische Rüstungsentwürfe mit der abstrahierenden Formensprache die Gestalt in ihrer metallischen Einkleidung derart, dass zwar die menschliche Form erkennbar bleibt, die technoide Anmutung des Materials und der formalen Konstruktion aber die un- oder übermenschliche Seite der eisernen Figuren hervorhebt. Als Verkleidung oder Verschalung eines Körpers – ob nun organischer Leib oder maschinell betriebenes Innenleben eines Roboters – liefert die Rüstung gleichsam den Prototyp einer aus Platten bestehenden Hülle, die die innenliegende (organische) Maschine umfasst.

Auch für eine Inszenierung von Čapeks *R.U.R.* während der zwanziger Jahre ist durch eine historische Aufnahme das Kostüm der Robotermenschen dokumentiert (ABB. 140). Die Künstlichkeit der Roboter wird am deutlichsten durch einen Brustpanzer mit metallischer Brustplatte kenntlich gemacht, welche in der Art eines Riefelharnischs durch fächerförmig angeordnete Stege gegliedert ist. Daneben zeigt ein Werbeplakat für eine New Yorker Inszenierung aus dem Jahr 1939 (ABB. 141) den Roboter ausgestattet mit einem metallenen Brustpanzer. Die durch betonte Nieten und Schrauben zusammengehaltene, im Gegenlicht schimmernde Figur schließt die eng an die Rüstungskonstruktion angelehnte Anmutung mit der der Industrie und ihrer Maschinen kurz: Während der mächtige Brustpanzer mit seinen ausgreifenden Schulterstücken extreme Kraft und bedrohliche Männlichkeit suggeriert, wirken die quer herausragenden Teile wie Hebel oder Stelleinrichtungen an Maschinen, die genieteten Verbindungen erinnern an ein System dicht verbundener Rohrleitungen.

Eine weitere historische Fotografie zeigt den silbern schimmernden *Eric*, einen von W. H. Richards 1928 konstruierten, ferngesteuerten Roboter, welcher als „erste[r] klassische[r] Roboter der Technikgeschichte“ gilt (ABB. 142).¹¹⁶⁹ Der Roboter, der auf seiner Brust die drei Lettern *RUR* trägt, war aus Aluminiumblech gefertigt und wurde durch Motoren betrieben. Mit seinen röhrenförmigen Arm- und Beinschienen, der Brustplatte, den überkragenden Schulterstücken und einem Visierhelm sowie den genieteten Verbindungen ruft er direkt die Form und Ästhetik eines Harnischs auf. Obwohl in wenig kunstfertiger Machart hergestellt, bedient sich die Konstruktion doch der Grundformen und der funktionalen Zergliederung in einzelne Körpersegmente, die auch die Rüstung auszeichnet. Über die Materialesemantik des schimmernden Aluminiums erhält der Roboter, der in seiner Rüstungsgestalt gleichzeitig archaisch anmutet, den Anschein des Modernen und Zukünftigen: Im Unterschied zu Eisen und Stahl von geringerer Härte und Stabilität, aber weitaus leichter, kam das Aluminium insbesondere als Material der Luftfahrt und

¹¹⁶⁹ Ralf Bülow, *Maschinenmenschen. Roboterprojekte des 20. Jahrhunderts*, in: Bodo-Michael Baumunk, Joachim Kallinich und Johanna Säger (Hg.), *Die Roboter kommen! Mensch, Maschine, Kommunikation*, Ausst.-Kat. Museum für Kommunikation Berlin, Heidelberg 2007, S. 56–65, S. 57.

neu entwickelter Bautechniken zum Einsatz, die in den zwanziger Jahren die Vorstellung von Modernität prägten. Daraus leitet sich seine Konnotation mit der visionären technologischen Avantgarde ab, welche auch die Konstruktion des auratisch strahlenden Robotertermenschen verantwortete.

Anhand dieser Beispiele wird deutlich, dass sich die künstlerische Darstellung der vollständigen Maschinenwerdung eine in den Rüstungen vorgeprägte Ästhetik aneignet und die Nutzung der Rüstungstopoi rund um körperliche Stählung und prothetische Ausrüstung ausdehnt. Im Verhältnis zu den von Heinrich Hoerle dargestellten, prothetisch ergänzten Arbeitern als den tatsächlichen Mensch-Maschinen-Kopplungen und den Imaginationen eines kompilierten Maschinenmenschen in dadaistischen Bildfindungen bei Hausmann, George Grosz, John Heartfield oder Rudolf Schlichter wurden dem Roboter die menschlich-leiblichen Anteile gänzlich ausgetrieben. Es bleibt dessen Orientierung an den ‚Funktionen‘ des Menschlichen, die sich zuvorderst in seiner Eignung für bislang von Menschenhand zu bewältigende Arbeit manifestiert. Wie aber bis in die Gegenwart für den Einsatz in der industriellen Produktion entwickelte Roboter zeigen, besitzen diese Arbeitsroboter im Unterschied zu den Androiden nicht mehr die geringste Ähnlichkeit mit dem Menschen, gerade weil sie – etwa für die Fließbandarbeit im Greifen und Heben oder im Umgang mit gefährlichen Materialien, extremen Temperaturen oder ähnlichem – daraufhin konzipiert sind, die menschlichen Fähigkeiten zu übertreffen. Die frühen künstlerischen Roboterentwürfe, die die Arbeitsentlastung durchspielen, situieren die anvisierten Funktionen des Arbeitsroboters in der geliehenen Gestalt der Rüstung. Die anthropomorphe eiserne Gestalt wird in stereometrischen Formen und einem mit technischer Modernität konnotierten Material auch in den künstlerischen Roboterentwürfen neu aufgelegt, die Abstraktionsangebote der Rüstung werden zur Formensprache des Zukünftigen umgedeutet. Über die formale Reduktion wird zugleich die Reduktion menschlicher Eigenschaften auf eine artifizielle Nachahmung suggeriert. Im Unterschied zum trickreichen Verbergen der Künstlichkeit in den Automaten legt der ‚Roboter in/als Rüstung‘ seine mechanische oder maschinelle Verfassung über das Material an seiner Oberfläche offen. Dem Metall kommt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach wie vor die Konnotation mit Maschinen, Technik, Industrie und Fortschritt und einer durch diese Faktoren geprägten Zukunft zu, denn erst in der zweiten Jahrhunderthälfte lösten die Kunststoffe das Metall als das die materielle Kultur prägendes Material ab. Die Assoziation von Technik, Industrie und Maschinen mit dem Metall war so uneingeschränkt etabliert, dass der Maschinenmensch in keinem anderen Material vorstellbar schien.

Vor der Übertragung der täuschenden Menschenähnlichkeit auf den Roboter in *Metropolis*, welche die *Eiserne Maria* hervorbringt, erscheint dieser als metallene Figur im Labor des Erfinders Rotwang (ABB. 143). Präsentiert wird nicht etwa die Arbeit des Er-

finders, die allmählich komplettierte Konstruktion oder die Erprobung der Figur, obwohl die Szene in einem Raum mit Werkstatt- und Laborausstattung mit zahlreichen technischen Gerätschaften und Anlagen einsetzt. Stattdessen inszeniert Lang den ersten Auftritt des Roboters als Erscheinung einer vollständigen, ‚fertigen‘ Figur, die hinter einem Vorhang in einem leeren Raum enthüllt wird. Als Leerstelle bleibt ausgespart, wie sich ihre Produktion, ihre Schöpfung vollzogen hat. Hieratisch auf einer thronartigen Sitzgelegenheit positioniert, überrascht der Roboter durch die anthropomorphe Gestalt und die spur- und nahtlose Perfektion seiner technoiden Konstruktion; im nächsten Moment erhebt und bewegt sich der künstliche Mensch. Er zeichnet sich durch seine vollständige Konstruktion aus metallenen Elementen aus, die ähnlich auch Bellings Skulptur *Organische Formen* (ABB. 124) kennzeichnen. Obwohl die stählernen Körper im frühen 20. Jahrhundert unhintergebar mit der Konnotation des Männlichen belegt waren, besitzt der ‚Roboterrohling‘ teils weibliche Körperformen: Die Oberfläche des Rumpfes bildet eine zusammenhängende Fläche, die durch ihre reliefierte Binnengliederung die weibliche Brust und darunter liegende Rippenstege andeutet. Darunter folgt – an eine geschobene Harnischbrust erinnernd – eine etwas zurückversetzte Fläche mit vertikaler Untergliederung, die die künstliche Körperkonstruktion betont. Die Beine des Roboters gleichen in ihrer glänzenden Röhrenform den Beinschienen einer Rüstung. Im Unterschied zum nahtlosen Stahlkörper der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegsjahre verweist die besonders in den ‚Armen‘ offengelegte Mechanik auf die Konstruktion einer androiden Maschinenfigur, die der geöffneten Brustseite in Bellings Skulptur *Organische Formen*, der Darstellung des prothetischen Arbeiterarms bei Heinrich Hoerle (ABB. 125) und ebenso der maschinellen Körperkonstruktion in Epsteins *Rock Drill* (ABB. 111) ähnelt. Dieser Einblick suggeriert die maschinelle Organisation des artifiziellen Stahlkörpers. Auf der Körperrückseite wird der Roboter dagegen von einer Art Stahlhülle überfangen, die sich um Oberarme, Schultern, Hals und Kopf legt, mit der Körpervorderseite durch Klammern verbunden ist und die um den Kopf eine Art offenen Helm bildet. Diese Umfassung verleiht der Figur den Anschein einer Aureole, die unter bestimmten Lichtverhältnissen erstrahlt. Die ‚Gesichtsmaske‘ ähnelt mit den übergroßen mandelförmigen Augen, den ausgearbeiteten Augenlidern, der langen schmalen Nase und dem breiten Mund mit dünnen Lippen der weiblichen Physiognomie von Bellings *Kopf in Messing (Bildnis Toni Freedens)*¹¹⁷⁰.

In der Gestalt des Roboters vermischen sich männlich und weiblich konnotierte Eigenschaften, so dass der Android zuallererst als androgyne Figur beschrieben werden muss. Ihre Ambivalenz markiert nicht nur einen Möglichkeitshorizont für die Figur

¹¹⁷⁰ Rudolf Belling: Kopf in Messing (Bildnis Toni Freedens), 1925, Messing, 38,5 x 22,8 x 21,5 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

selbst, der im Verlauf des Films ausgelotet wird, sondern eröffnet zugleich auch für die potenzielle Bezugnahme auf diese einen erweiterten Spielraum: In der Gleichzeitigkeit der männlich und weiblich anmutenden Charakteristika ist sowohl die Identifikation des männlichen Selbst mit der gestählten Figur denkbar, als auch die Objektivierung der Figur als Gegenüber enthalten. Eine solche Doppelstruktur von Projektionsrichtungen beschreibt ein Grundmuster der ideellen Bezugnahme auf die Rüstung und kommt auch in der Figur des Roboters bzw. der *Eisernen Maria* zum Tragen. In den diskutierten Beispielen der Rüstungsdarstellungen behält meist eine Perspektive auf das künstlerisch inszenierte Artefakt die Oberhand, etwa die Repräsentation männlicher Unangreifbarkeit im Stahlpanzer als auf ein männliches Subjekt bezogene normative Qualität, oder die objektivierende (homo-)erotische Aufladung der Gerüsteten wie in den Fotografien jugendlicher Rüstungsträger bei Wynfield. Auch die futuristische Auseinandersetzung mit Stählungsphantasien als Selbstimagination oder als Entwurf eines idealen Gegenübers bestätigt die Parallelstruktur der eigenen Ermächtigung und der alternativen Schöpfung, wiewohl letztere zwar eine explizit erotische Komponente besitzt, aber frei von ‚natürlicher‘ Weiblichkeit bleibt.

Innerhalb der filmischen Erzählung von *Metropolis* verspricht die Funktion des Roboters zunächst einen Subjektentwurf, denn der Android als aufgerüsteter ‚Superarbeiter‘ folgt einer normativen Forderung, die an die Arbeiter gerichtet wird, mit denen sich der (historische wie gegenwärtige) Rezipient identifiziert. Diese Funktionszuweisung an den androiden Roboter in Rüstung ist der Aufgabe vergleichbar, die dem gestählten und/oder prothetisch ergänzten Menschen im Diskurs der zwanziger Jahre zugeschrieben und explizit an Vorstellungen des Gerüsteten – die Stahlnatur, den stählernen Willen, die Metallisierung – geknüpft wurde. Insofern versteht sich die Maschinisierung als Chance, die die künstliche Schöpfung einer an die technisierte Umgebung angepassten Figur birgt. Was die Vermögen der menschlichen Arbeitskraft übersteigt, erscheint für den Androiden einlösbar, so dass der Entwurf der stählernen Gestalt die subjektbezogene, gleichsam prothetische Ermächtigung und die Rettung vor der bedrohlichen, maschinendominierten Arbeitsumwelt verspricht. Das Gegenbild, die Auslieferung des Arbeiters an die Maschinen bis zum Zusammenbruch durch Erschöpfung oder Unfalltod, wird in *Metropolis* als Grund für die bevorstehende Rebellion der Arbeiter eindringlich vorgeführt.

In den literarischen Standortbestimmungen der zwanziger Jahre, die mit dem Begriff der Neuen Sachlichkeit beschrieben werden, wird mit der Bejahung der technisierten Umwelt auch dem maschinisierten Menschen besondere Relevanz zugewiesen.¹¹⁷¹ Die

¹¹⁷¹ Zusammenfassend zur Literatur der Neuen Sachlichkeit und ihren Topoi vgl. Helmut Lethen, Neue Sachlichkeit, in: Horst Albert Glaser und Alexander von Bormann (Hg.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil 1918–1945* (= Deutsche Literatur, Eine Sozialgeschichte, hg. von Horst Albert Glaser, 9), Reinbek bei Hamburg 1983, S. 168–179; Pierre Vaydat

Frage nach der politischen und gesellschaftlichen Verortung der Technik während der Weimarer Jahre und des Nationalsozialismus, genauer die Einbettung neusachlicher Technikaaffinität in tradierte, nationalistisch geprägte Denkstrukturen untersucht Jeffrey Herfs Studie *Reactionary Modernism*. Nach Herf wird die vermeintliche Unvereinbarkeit der Konzepte von Modernität und Technologie sowie völkischer Kultur und Tradition in den zwanziger Jahren zu einer neuartigen Gesellschaftskonstruktion verbunden, „a reconciliation between the anti-modernist, romantic, and irrationalist ideas present in German nationalism and the most obvious manifestation of means-ends rationality, that is, modern technology“.¹¹⁷² Herf versteht den „technological romanticism“ – einen Begriff, den er Thomas Manns „Deutschland und die Deutschen“ entnimmt – als charakteristisch für die Position des *reactionary modernism*. In Bezug auf das „Reich Bismarcks“ und das „Kaisertum von 1871“ heißt es bei Mann: „Dies eben war das Charakteristische und Bedrohliche: die Mischung von robuster Zeitgemäßheit, leistungsfähiger Fortgeschrittenheit und Vergangenheitstraum, der hochtechnisierte Romantizismus.“¹¹⁷³ Die zeitdiagnostische Beschreibungsformel des „hochtechnisierten Romantizismus“ lässt sich ebenso mit dem armierten Maschinenmenschen und den ihm inhärenten Ambivalenzen verbinden, um welche die Auseinandersetzung mit der Technik in *Metropolis* kreist: Seit dem frühen 19. Jahrhundert wurden Rüstungsdarstellungen erneut in nationalistisch aufgeladene Bildformeln integriert und unter dem Aspekt der Modernität ihres Materials und der Aktualität des damit verknüpften männlichen Körperbildes aufgerufen. Die Figur des ultimativ modernen, gerüsteten Arbeitsroboters kann damit geradewegs als Verkörperung des „hochtechnisierten Romantizismus“ im frühen 20. Jahrhundert verstanden werden.

Auch Ernst Jünger zählt unter die Vertreter des *reactionary modernism* und rekurriert in seinem Vorstellungshaushalt auf die Stählungs- und Rüstungstopoi seiner Werke der unmittelbaren Nachkriegsjahre.¹¹⁷⁴ In seinen Schriften *Der Arbeiter* (1932)¹¹⁷⁵ und *Über den Schmerz* (1934)¹¹⁷⁶ ruft er eine anthropologische Bestimmung aus, die die „Existenz-

(Hg.), *Die „Neue Sachlichkeit“. Lebensgefühl oder Markenzeichen?* (= Germanica, 9), Lille 1991; Moritz Baßler und Ewout van der Knaap (Hg.), *Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzepts*, Würzburg 2004.

¹¹⁷² Vgl. Herf 1984, S. 1.

¹¹⁷³ Thomas Mann, *Deutschland und die Deutschen* (1945), in: ders., *Essays*, Bd. 5 *Deutschland und die Deutschen 1938–1945*, hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski (= Thomas Mann. *Essays*. Nach den Erstausgaben, textkritisch durchgesehen, kommentiert und hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, 6 Bde.), Frankfurt am Main 1996, S. 260–281, S. 277.

Fälschlicherweise fügt die bei Herf zitierte Übersetzung in die Eigenschaftsbeschreibung einen Verweis auf den Nationalsozialismus ein („the really characteristic and dangerous aspect of National Socialism was its mixture of robust modernity and an affective stance toward progress“; vgl. Herf 1984, S. 2), der im Original fehlt, aber offensichtlich in Herfs Argumentationszusammenhang passt. Für den hier untersuchten Zusammenhang erhellend ist Herfs Rekurs auf die Begriffsfindung Manns vom „hochtechnisierten Romantizismus“, dessen fortdauernde Wirkung sich in der Figur des gerüsteten Roboters wiedererkennen lässt.

¹¹⁷⁴ Vgl. Herf 1984, S. 70–108.

¹¹⁷⁵ Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, 3. Auflage, Hamburg 1932.

¹¹⁷⁶ Ernst Jünger, *Über den Schmerz*, in: ders., *Blätter und Steine*, Hamburg 1934, S. 154–213.

form des neuen versachlichten Menschentyps¹¹⁷⁷ als „organische Konstruktion“ und „Arbeiter“ beschreibt.¹¹⁷⁸ Indem Jüngers Texte der frühen dreißiger Jahre die Erfahrung des Krieges von der Ausnahme- zur Alltagserfahrung der zeitgenössischen industrialisierten Umwelt umschreiben, wird den Imaginationen des stählernen Körpers eine neue Ausdeutung zuteil: Mit dem Topos des Metallischen wird die Anpassung an eine verabsolutierte Vorstellung der modernen Industriearbeit und die vollständige Funktionalisierung des Menschen ausgewiesen.¹¹⁷⁹ Dementsprechend versteht Jünger den „Arbeiter“ nicht im Sinne einer gesellschaftlichen Klasse, sondern als eine idealtypische, umfassend moderne Daseinsform. Wiederholt greift er auf die Semantik der Rüstung und des Metallischen zurück, um das Konzept seiner vom menschlichen Leib losgelösten Identität zu erläutern: Der Essay *Über den Schmerz* „spricht von Stählung, Rüstung, Formation, Disziplin und sieht in ihnen weniger die historische als die metaphysische Signatur, die sich allen Phänomenen der Epoche aufprägt.“¹¹⁸⁰ Nachdem die Rüstung, die vormals die artifizielle Ausstattung der Krieger ausmachte, durch die Uniform ersetzt wurde, so Jünger, geht der Rüstungscharakter auf Letztere über: „Zu allen Zeiten aber umschließt die Uniform einen Rüstungscharakter, einen Anspruch, gegen den Angriff des Schmerzes in besonderer Weise gepanzert zu sein.“¹¹⁸¹ Die so imaginierte ‚Physis‘, mit der die kriegerischen Stahlgestalten die Ordnung der „nachbürgerlichen“ Moderne vorwegnehmen, dehnt sich schließlich auf die Technik als Leitinstanz anthropologisch-politischer Konzepte aus: „Die Technik ist unsere Uniform.“¹¹⁸² Körperliche Verhärtung, Abgrenzung und Funktionalisierung werden aufs Neue über die Integration einer Rüstung in den menschlichen Körper vorgestellt, die Identifikation mit der Technik radikalisiert die Verabschiedung vom Leiblichen.¹¹⁸³ Nicht mehr der mit dem historischen Artefakt gerüstete, sondern der an sich metallische Mensch – ob gestählter „Arbeiter“ oder Maschinenmensch – repräsentiert die technisierte Existenz. Damit steht Jüngers ideologische Technikdiskus-

¹¹⁷⁷ Koschorke 2000, S. 218.

¹¹⁷⁸ Jünger 1981 b, S. 123. Zu den Begriffen der „organischen Konstruktion“ und des „Arbeiters“ vgl. Harro Segeberg, Technikverwachsen: zur „organischen Konstruktion“ des „Arbeiters“ bei Ernst Jünger, in: Hartmut Eggert, Erhard Schütz und Peter Sprengel (Hg.), *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*, München 1995, S. 211–230.

¹¹⁷⁹ „Verändert hat sich auch das Gesicht, das dem Betrachter unter dem Stahlhelm oder der Sturzkappe entgegenblickt. Es hat in der Skala seiner Ausführungen [...] an Mannigfaltigkeit und damit an Individualität verloren, während es an Schärfe und an Bestimmtheit der Einzelausprägung gewonnen hat. Es ist metallischer geworden, auf seiner Oberfläche gleichsam galvanisiert, der Knochenbau tritt deutlich hervor, die Züge sind ausgespart und angespannt. [...] Es ist dies das Gesicht einer Rasse, die sich unter den eigenartigen Anforderungen einer neuen Landschaft zu entwickeln beginnt und die der Einzelne nicht als Person und Individuum, sondern als Typus repräsentiert.“ Jünger 1981 b, S. 116–117; vgl. Rolf Peter Sieferle, Ernst Jünger, in: Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz (Hg.), *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, aktualisierte und erweiterte Studienausgabe, Paderborn u.a. 2009, S. 600–601, S. 601. Der dritte Text Jüngers aus dem Zusammenhang der Umdeutung soldatisch-kriegerischer Identitäten als maßgeblich für moderne, leistungsfähige und protofaschistische Gesellschaft erschien 1930 in folgendem Sammelband: Ernst Jünger, Die totale Mobilisierung, in: ders. (Hg.), *Krieg und Krieger*, Berlin 1930, S. 9–30.

¹¹⁸⁰ Koschorke 2000, S. 217.

¹¹⁸¹ Jünger 1981 c, S. 165.

¹¹⁸² Jünger 1981 c, S. 174.

¹¹⁸³ Vgl. Jünger 1981 b, S. 116; Haß 1993, S. 110–111, 118–119.

sion in den Standortbestimmungen von Anthropologie und zeitgenössischen Technikkonzepten der Weimarer Jahre keineswegs alleine, aber mündet in ihrer extremen Position in den „Entwurf einer elaborierten faschistischen Anthropologie.“¹¹⁸⁴

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive setzt sich Andreas Huyssen mit der Verschränkung von Technologie und Geschlechterfragen in *Metropolis* auseinander („why and how male fantasies about women and sexuality are interlaced with visions of technology“).¹¹⁸⁵ Huyssen verortet das Auftreten des weiblichen Androiden in der literarischen Tradition weiblicher Automaten des 19. Jahrhunderts. Diese weiblichen Kunstfiguren – von E. T. A. Hoffmanns *Olimpia* bis zu Auguste de Villiers de L’Isle Adams *L’Eve future* – lösten die Faszination für die Automaten, die den mechanisch konzipierten menschlichen Organismus und damit die anthropologischen Setzungen des 18. Jahrhunderts repräsentierten, durch neue Ambivalenzen ab.¹¹⁸⁶ In den weiblichen Automaten überschneiden sich nach Huyssen die Projektionen der gleichermaßen als bedrohlich empfundenen Technik bzw. Maschinen und der weiblichen Natur und Sexualität.¹¹⁸⁷ Der Konflikt zwischen weiblicher Natur und Mann bzw. Arbeiter nimmt auch innerhalb der Ikonographie der Industrie um 1900 eine prominente Position ein, in der die Gefährdungen von Weiblichkeit und von Maschinenwelt enggeführt werden. Die Identifikation der Industriemaschinen mit der Frau, schöpferischer, aber unbeherrschter Weiblichkeit und bedrohlicher Sexualität zeigt beispielhaft Jean Vebers Gemälde *Allegorie auf die Maschine, die die Männer verschlingt* (um 1900):¹¹⁸⁸ In dieser Darstellung werden über ein Schwungrad kleine Figuren auf eine riesige weibliche Aktfigur zu befördert, die auf einem zylinderförmigen Maschinenkorpus sitzt und in deren Schoß die winzigen Männlein verschwinden. Angesichts einer als weibliche Elementarkraft visualisierten, männerzerstörenden Maschinenwelt bietet sich die männliche Selbstimagination als viriler Maschinenkörper gleichsam als Aufwertungs- und Selbstschutzmanöver an: Nahmen die weiblichen Körper ein Eigenleben an und entglitten sie der Kontrolle durch ihre Herren, entwickelten sie ein Drohpotenzial, indem sie die männliche Beherrschung von Technologie und Weiblichkeit in Frage stellten.¹¹⁸⁹ Der Vorstellung der männervernichtenden weiblichen Automaten

¹¹⁸⁴ Koschorke 2000, S. 212.

¹¹⁸⁵ Huyssen 2000, S. 202.

¹¹⁸⁶ Zur Tradition der Automaten und ihrer Repräsentationen vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 1999.

¹¹⁸⁷ Vgl. Huyssen 2000, S. 202–204.

¹¹⁸⁸ Weitere Angaben unbekannt; zur Diskussion vgl. Cäcilia Rentmeister, Berufsverbot für die Musen, in: *Ästhetik und Kommunikation* 25, 1976, S. 92–112, S. 106–107; Rita Täuber, *Der häßliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855–1930*, Berlin 1994, S. 175–176.

¹¹⁸⁹ Da Huyssen die Figur der weiblichen Automate gleichermaßen mit dem noch androgynen ‚Vorher‘- und dem weiblichen ‚Nachher‘-Zustand des Androiden identifiziert, kommt er im Detail zu einer abweichenden Einordnung. Huyssen versteht die männliche Schöpfung einer künstlichen Maschinenfrau als Versuch der Aneignung, der die vermeintliche Andersartigkeit von Frau, Natur und Maschine als sich überlagerndem Bedeutungsgeflecht zu bannen und zu vereinnahmen versucht. Die künstliche Frau wird anstelle der natürlichen Reproduktion und dank der Beherrschung der Technik als rein männliche Schöpfung erzeugt – und als technisch erzeugte ist die künstliche Frau ihrem Schöpfer subordiniert. Vgl. Huyssen 2000, S. 204–205; Lungstrum 1997, S. 129–130.

und Maschinen entgegend, die in Literatur und Bildkünsten angelegt wurde, verspricht der Subjektentwurf als gestählt-gerüsteter Android – wie der des eisern Geharnischten gegenüber dem verführerischen Fleisch – in einem vollständig maschinisierten Umfeld ein Manöver der Selbstversicherung, des Schutzes und der Ermächtigung, das verhindert, der weiblichen, ungezügelten und zerstörerischen Macht der Maschinenwelt zu unterliegen und zum Opfer zu fallen.

Bevor die Verwandlung in die *Eiserne Maria* vollzogen wird, ist die Figur des androgynen Maschinenmenschen als „Arbeiter der Zukunft“ ihrem Schöpfer unterworfen. Einem solchen Einsatz, der zugunsten des (männlichen Arbeiter-)Subjekts ausgelegt ist, gehorcht die *Eiserne Maria* jedoch mitnichten. Ihr Erfinder Rotwang lässt dem ersten Entwurf den Versuch folgen, die androgyne Gestalt mit einer weiblichen ‚Einkleidung‘ zu versehen. Ausgehend von einer menschlichen Idealfigur, der schönen und tugendhaften Maria, schließt der Erfinder das weibliche Vorbild mit dem Androiden buchstäblich kurz: Die Schlüsselszene zeigt die Übertragung des menschlichen Antlitzes und Körpers von Maria auf den eisernen Roboter. Der Kopf der engelsgleich blondgelockten Frau, die eingeschlossen in einem verkabeltem Glaszylinder liegt, erscheint unter einen Stahlhelm in Form des modernen Bubikopfs gespannt. Maria und der Roboter, erneut auf seinem Thron sitzend, werden von wandernden Lichttringen umfassen, die angeschlossenen Apparate zeigen elektrische Ladungen und chemische Reaktionen, flirrende Blitze den Austauschvorgang an (ABB. 144, 145).¹¹⁹⁰ Als sich die zwischen den beiden Figuren angelegten Spannungen entladen, übernimmt der metallene Android die äußeren Züge von Maria und tritt als deren Doppelgänger auf. Alle Anklänge an die Rüstung verschwinden von der Oberfläche der Figur, der künstliche, metallische Körper wird in einen menschlichen Körper inkorporiert. Hatte die über Jahrzehnte hinweg genutzte visuelle Argumentation das Gerüstet-Sein als Privileg männlicher Körper und einen exklusiv männlichen Körperentwurf vorgeführt, so wird diese Zuordnung hier frappierend gebrochen. Dass mit der *Eisernen Maria* eine rüstungsgleiche Maschinenfigur in eine weibliche Gestalt inkorporiert und diese durch das betont ‚irrational‘ Weibliche besetzt wird, unterwandert diese Ordnung in doppelter Weise: Nicht nur die geschlechtlich ‚falsche‘ Besetzung des Rüstungskörpers, sondern auch die verunklärte – eigentlich künstlich-technoide – Weiblichkeit der *Eisernen Maria* lösen die bislang behaupteten Besetzungen und Ordnungen auf.

Das Anknüpfen der filmischen Bildsprache an tradierte Topoi der Verlebendigung ist evident: Frankenstein's Monsterschöpfung vollzieht sich unter Einfluss des elektrischen

¹¹⁹⁰ Zur filmischen Tricktechnik: Automatenfrauen. Maschinen-Maria und Casanovas Puppe. Abenteuer und Berichte, in: Wolfgang Aurich, Wolfgang Jacobsen und Gabriele Jatho (Hg.), *Künstliche Menschen. Manische Maschinen, kontrollierte Körper*, Retrospektive Filmmuseum Berlin, Deutsche Kinemathek, Berlin 2000, S. 147–152, S. 147–148.

Stroms im Blitzschlag. Auch die Verlebendigungsszenarien, die das unbelebte Artefakt Rüstung erfassen, werden etwa in Menzels *Liegenden Brustharnischen* mit der Erzeugung von Lebendigkeit durch den elektrischen Strom assoziiert. Nicht nur tote organische Körper sind dank der verbliebenen muskulären Elektrizität empfänglich für die verlebendigende Kraft des elektrischen Stroms, sondern – so wird suggeriert – auch anthropomorphe metallische Figuren, absorbiert in einem ‚leibhaftigen‘ Körper. Diese Tradition aufgreifend, macht sich die filmische Inszenierung die Bildsprache des Übernatürlich-Schauerlichen für die Animation des unbelebten eisernen Körpers zunutze. In den vorherigen Anverwandlungen von eisernem und organischem Körper war die künstliche Gestalt verlebendigt worden, indem sich ein unsichtbarer Agent des Lebendigen in der eisernen Hülle manifestierte, ohne deren äußere Erscheinungsweise zu verändern. Dieses Verhältnis kehrt sich nun um: Die artifizielle metallene Figur wandert in eine menschlich anmutende Gestalt, wird umkleidet von Fleisch und Blut und stellt damit eine andere, buchstäbliche Art der Inkorporierung der Rüstung vor Augen – der eiserne Korpus wird zum ins Innere verlegten Körperkern. Auch hier lässt sich von der Absorption des eisernen Körpers sprechen, wie sie Jüngers „organische Konstruktion“ des „Arbeiters“ literarisch evozierte. In Burne-Jones' Darstellung scheint die organisch anmutende Perseus-Rüstung (ABB. 84) vom Körper derart aufgesogen, dass sich in der Armierung Körper und eiserne Einkleidung wechselseitig angleichen. Für die *Eiserne Maria* wird dagegen die menschlich anmutende Hülle zum übergestülpten Täuschungs- und Tarninstrument, das den metallischen Korpus unkenntlich macht. In genau umgekehrter Weise dient Parsifals Spiegelrüstung (ABB. 60) im Gemälde Rochegrosses dazu, den Körper hinter der Einkleidung zum Verschwinden zu bringen. Lediglich das Wissen um das künstliche Innenleben der *Eisernen Maria* erlaubt noch, zwischen dem irreführenden Androiden und seinem menschlichen Vorbild zu unterscheiden.

Die *Eiserne Maria* streift mit der Übertragung des menschlichen Antlitzes und Körpers auf ihre metallische Roboterkonstruktion die Dienstbarkeit der Maschinenmenschen ab, befreit sich aus der Obhut ihres Schöpfers und nimmt Eigenschaften an, die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert unter Rekurs auf den weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘ aufgerufen wurden: Sie agiert in Ober- wie in Unterstadt, beim Auftritt vor den Nachtclubbesuchern und den Arbeitern, als ungezügelt aufwiegelnder Aggressor und setzt ihre verführerischen Reize ein, um die rationale Ordnung der Gesellschaft ins Wanken zu bringen. Sie stiftet erotischen Aufruhr unter der *jeunesse dorée* und die Arbeiter zum Aufstand gegen die Maschinen an; in beiderlei Szenarien gefährdet sie die männliche Herrschaft. Ihr Ende findet sie schließlich – als ‚Hexe‘ von der Menge erkannt – auf dem Scheiterhaufen, wo sich ihre metallische Materie offenbart: Zurück bleibt die Konstruktion, die in Rotwangs Labor als Maschinenmensch erschaffen wurde. Die *Eiserne Maria* bestätigt damit ihre Verfassung als eine metallene Figur, die unversehrt aus dem

Feuer hervorgeht, während die äußerlichen Bestandteile verbrennen, welche das Trugbild des weiblichen Körpers erzeugt hatten.

Versteht sich der gerüstete Körper als eine Objektphantasie, die ein außerhalb des Selbst liegendes Konstrukt entstehen lässt, verschieben sich die Wahrnehmung und Einordnung der Eigenschaften des Androiden. Wie etwa am Beispiel von Epsteins *Rock Drill* und des künstlerischen Programms der Futuristen diskutiert, fasst eine der beiden möglichen Lesarten den gerüsteten Körper als Entwurf eines Gegenübers auf, als artifizielle Schöpfung frei von weiblicher Natur und organischer Materie, alleine auf der männlichen Beherrschung der Technik beruhend. Die Androidenfigur ist, wie aus dem Plot von *Metropolis* hervorgeht, parallel zum gerüsteten Selbstentwurf ebenso als männliche Objekt-Schöpfungsphantasie zu verstehen: Rotwang, der die künstliche Figur in seinem gänzlich isolierten Labor produziert, intendiert mit ihrer feminisierten Version, seine verlorene Geliebte zu ersetzen. Als maschinengleich, aber kontrolliert lässt sich auch ein typisches Phänomen der Unterhaltungskultur der 1920er-Jahre beschreiben: Die Maschinisierung des weiblichen Körpers führten die sogenannten Girl-Maschinen, die in Reihenformation auftretenden Tänzerinnen der Shows und Revuen in ‚ungefährlicher‘ Weise vor. Die gleichgeordneten Körper der Revuegirls, ihre identisch pulsierenden Bewegungen suggerieren die potenziell endlose Vervielfältigung ihrer Körper bzw. ihrer Körperteile. Doch bleiben diese im kontrollierten Maschinenrhythmus, im Drill der tänzerischen Choreographie gebannt und werden als ästhetisches Oberflächenphänomen tendenziell entsexualisiert.¹¹⁹¹

In der *Eisernen Maria* wiederholt sich die männliche Schöpfungsphantasie, die unter Ausschluss des Weiblichen ein erotisch aufgeladenes Objekt zu produzieren versucht. Doch mit der futuristischen Erotisierung der Maschine gehen bezeichnenderweise irrationale Störmomente einher, in denen die Maschine beispielsweise als wilde Bestie oder unbezähmbarer Kentaur in Erscheinung tritt.¹¹⁹² Auch dass Rotwang im Konstruktionsprozess des Maschinenmenschen seine rechte Hand verliert, die durch eine schwarze Prothese ersetzt wird, deutet Gleichzeitigkeit von Faszination und Gefährdung durch die künstliche Schöpfung an. Allerdings gerät mit der Rückverwandlung der durch den Mann verantworteten Schöpfung in die eisen-fleischliche Verführerin, die sich jeglicher Kontrolle entzieht, die probate, in unzähligen Rüstungsdarstellungen rund um Fleisch und Eisen etablierte Dichotomie ins Wanken. Denn die *Eiserne Maria* vereint völlig widersprüchliche Eigenschaften in sich: Die erotisierte Maschine *ist* zugleich und ununterscheidbar bedrohliches Fleisch. Anstatt der auf der Materialsemantik basierenden Diffe-

¹¹⁹¹ Vgl. Gumbrecht 2001, S. 209–216, bes. S. 212–213; Muller 1991, S. 56. Die Girl-Maschine lässt sich ebenso in Bezug setzen zur „Ganzheitsmaschine Truppe“ (Theweleit), deren Gleichordnung männlicher Körper und dem Funktionieren als von jeder Individualität befreiter Körperkomplex, in dem das Verschwinden des Einzelnen die Besonderheit und Faszination begründet.

¹¹⁹² Vgl. Poggi 1997, S. 22, 25.

renzung und Distanzierung der Geschlechterkonstruktionen zu folgen, sind die beiden Versionen des fleischlich-eisernen Körpers der *Eisernen Maria* nicht voneinander zu lösen. Was die männliche Alternativschöpfung in dem artifiziellen eisernen Maschinenkörper zu bannen versuchte, kehrt in Gestalt des Verbannten wieder.

Auch in der Moderne des 20. Jahrhunderts sind die (konstruierten) Gegensätze des Weiblichen und Männlichen, des ‚Natürlichen‘ und ‚Künstlichen‘ nicht zu überbrücken. Die ambivalente Haltung von *Metropolis* gegenüber moderner Industrie, Technik und Maschinenwelt wurde als Reflektion zweier parallel bestehender, aber gegensätzlicher Haltungen zur modernen Lebenswelt verstanden, die unter den Schlagworten Expressionismus und Neue Sachlichkeit verortet werden:¹¹⁹³ Einerseits nimmt *Metropolis* eine kritische und den Auswirkungen der Industrialisierung ablehnend gegenüberstehende Position ein, die als expressionistisch eingeordnet wird, andererseits sind, beispielsweise in den tricktechnisch gestalteten Eingangsszenen mit den pumpenden Maschinen Aspekte dargestellt, die Modernität und Technologie als zukunftssträchtiges Faszinosum präsentieren und damit die neusachliche Position aufnehmen. Dieses gegensätzliche Verhältnis lässt sich auch in den metallischen Körperkonstrukten ausmachen, die diese Opposition aber in Zwischenschritten auffächern.

Während die Figur der Maria gegen die Fremdbestimmung des Humanen eintritt und die Position expressionistischer Technikkritik vertritt, gehen die größere Irritation und Bedrohung von der *Eisernen Maria* aus, in der sich Maschinenaffirmation und Maschinenangst überschneiden. Die gleichzeitige Inanspruchnahme der Figur des Gerüsteten als subjekt- und objektbezogene Projektion in den beiden Zuständen der künstlichen Figur, vor und nach der Übertragung des weiblichen Antlitzes auf den Androiden, löst die tradierten Zuordnungen auf: Im Kontext eines vielfältig aufgeladenen Technikkonzepts, in dem Technologie zum Ausdruck eines Willens zur Macht umgedeutet wird,¹¹⁹⁴ folgt die Erschaffung eines stählernen Maschinenmenschen in *Metropolis* einem klassischen Rüstungstopos, dem Impuls, in einem verbesserten Subjektentwurf, im formbaren künstlichen Geschöpf eine Auswahl optimierter menschlicher Vermögen entstehen zu lassen. Auf die im vorangehenden Jahrhundert einsetzenden Rüstungsdarstellungen und das darin verhandelte Körperbild rekurrierend, ergänzen sich in den zeittypischen Konzepten der Stählung und der Prothetik kompensatorische und aufwertende Funktionen der Körpererweiterungen, die sich dem Menschen materiell und symbolisch anlagern. In diesem Rahmen verwirklicht der eiserne Arbeitsroboter den autonomen männlichen Selbstentwurf schlechthin: Die Figur, die sich in Stählungs-, Metallisierungs- und Funktionalitäts-

¹¹⁹³ Vgl. Huyssen 2000, S. 200; Kaes 1993, S. 164; Müller 1991, S. 56.

¹¹⁹⁴ Vgl. David E. Cooper, Reactionary Modernism, in: Anthony O’Hear (Hg.), *German Philosophy since Kant*, Royal Institute of Philosophy Supplement, Bd. 44, Cambridge und London 1999, S. 291–304, S. 292.

phantasien entwirft und darüber der modernen Maschinenwelt angemessen (und) gewappnet zu begegnen vermag, wird zur Einlösung der an den Selbstentwurf gestellten Anforderungen. Als subjektbezogener Entwurf ordnet sich der aufgerüstete Maschinenmensch in die moderne technisierte Lebenswelt ein und verspricht, den Anforderungen der maschinisierten Umwelt gegenüber zu bestehen – ein Jüngerscher, die Technik inkorporierender „Arbeiter“. Wie die diskutierten Beispiele belegen, besitzt diese Position eine Vorgeschichte im Werk der historischen Avantgarden und lässt sich mit philosophisch-anthropologischen Positionen im Kontext des „hochtechnisierten Romantizismus“ der dreißiger Jahre verbinden.

Als verobjektivierte Schöpfungsphantasie, die dem maschinengleichen Rüstungskörper ein weibliches Äußeres überträgt, verselbständigt sich jedoch das bedrohliche Amalgam von unbeherrscht-irrationaler Maschine und Weiblichkeit, um sich über jede Ordnung zu erheben. Die Imagination von Weiblichkeit als künstlicher stählerner *femme fatale* entspricht der Aneignung der männlichen Figur des Selbstschutzes, der Virilität, der Macht, der Aufwertung und nicht zuletzt der materialen Abgrenzung gegenüber den erotischen Drohungen und Verlockungen des weiblichen ‚Geschlechtscharakters‘. Die Trennschärfe zwischen den Konzepten des männlichen, gestählt-metallischen Körpers und des weiblich-fleischlichen Körpers wird aufgeweicht und die Distanznahme unterlaufen, die in den Darstellungen von Fleisch und Eisen so vehement behauptet wurde. In der durch Industrie und Technik dominierten modernen Arbeitswelt schien die Identifikation mit dem gerüsteten Maschinenkörper, wie auch in der Diskussion der Prothesen verdeutlicht, zu versprechen, unter den modernen Arbeitsbedingungen bestehen zu können. Indem der stählerne Android aber potenziell beide Körperimaginationen auszufüllen vermag, gelingt die Repräsentation idealer Männlichkeit über den gestählten Körper nicht mehr, denn dieser ist immer schon besetzt: Wird der eiserne Körper als Selbstentwurf im Kontext der Maschinenwelt imaginiert, ruft der entfesselte Vamp zu dessen Zerstörung auf. Wird die Stählungsphantasie in ein erotisch aufgeladenes Gegenüber verlagert, das die weibliche Natur ausschließt, wandelt sich der Entwurf zurück in die archetypische fleischliche Bedrohung, gegen die der ‚ungeschützte‘ Mann nicht bestehen kann. Letztlich erscheint der Topos des gestählten, gerüsteten oder eisernen Körpers, der in Bildsprache und Diskurs jahrhundertlang ein männliches Monopol gewesen war, als Leitbild der visuellen Geschlechterordnung fungiert und die männliche Stählung als ‚Paraderezept‘ gegen ein ganzes Bündel von Drohszenarien vorgeführt hatte, mit der *Eisernen Maria* ausgehöhlt. Etablierte Grenzziehungen werden aufgeweicht und vormals gesicherte Zuschreibungen an den gestählt-gerüsteten Körper durch die Kippfigur der *Eisernen Maria* zum Einsturz gebracht.

VI. Rüstungsphantasien – ausgeträumt oder fortgesetzt?

Wie eine Modestrecke des Magazins der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zum Thema *Männer!* aus dem Jahr 2014 vorführt, scheint – noch nach der anhaltenden Prüfung und Erneuerung von Männlichkeits- und Weiblichkeitsvorstellungen im 20. Jahrhundert – auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts die Verbindung des ‚ewig Männlichen‘ und des ‚ehernen Materials‘ in der Rüstung wenig an Faszinationskraft eingebüßt zu haben. Unter dem Titel *Ritter und Knappe* werden die teils in realer Größe reproduzierten, teils vergrößerten Aufnahmen historischer Rüstungen den in Designermode gekleideten männlichen Models zugeordnet (ABB. 146).¹¹⁹⁵ Seit der Ablösung aristokratischer Kleidungsformen kommuniziert der Anzug als zivile Uniform der Moderne die Zeitlosigkeit, Überlegenheit und Austerität des souveränen männlichen Staatsbürgers im Gegensatz zur vestimentären Extravaganz, der weiblich-vergänglich konnotierten Mode.¹¹⁹⁶ Die Inszenierung der Aufnahmen parallelisiert scheinbar alte und zeitgenössisch-moderne Geschlechterzuschreibungen über die Bekleidung, was auch der Untertitel der Bildstrecke aufnimmt: „Die neue Männermode bemüht sich um Stärke. Aber mit den ganz alten Vorbildern hält sie nicht mit. Die Ritter von heute sehen fast so aus wie die Knappen von damals.“¹¹⁹⁷ Dass die Einordnung von Geschlechterbildern als neu nur relative Gültigkeit beanspruchen kann, wird im Kontext der vorangehenden Untersuchung unmittelbar deutlich, denn die Modefotografie nimmt auf, was die künstlerische Auseinandersetzung mit der Rüstung im 19. Jahrhundert thematisierte: Androgyne jugendliche Schönheit und die Kontrastierung sinnlicher, visueller und taktiler Reize etwa in der Evokation von Stofflichkeit führten schon, man denke an Watts’ *Sir Galahad* oder Burne-Jones’ Gerüstete, die geharnischten Jünglinge der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor. Die Modefotografie inszeniert die Spannungsverhältnisse – die Androgynie des zeitgenössischen Mannes, die Zartheit seiner Physiognomie, seine weiche textile Einkleidung gegenüber der betont männlichen, martialischen Härte der alten Rüstungen –, nutzt also in den Rüstungsdarstellungen der vorherigen Jahrhunderte geprägte visuelle Topoi und semantische Aufladungen. Sie suggeriert aber auch unerwartete Analogien, in denen die scharfe Präzision der Schnitte und die Konstruktion des eisernen Gewands aufeinander bezogen werden.¹¹⁹⁸ Damit rückt in einer zeitgenössischen fotografischen Bildfindung zusammen, was mehr als ein Jahrhundert zuvor zwar innerhalb eines gemeinsamen ideellen Bezugssystems gedacht, jedoch nicht gemeinsam dargestellt wurde: Für die Inszenierung nor-

¹¹⁹⁵ *Frankfurter Allgemeine Zeitung Magazin*, März 2014, S. 40–49.

¹¹⁹⁶ Vgl. Vinken 2014, S. 48–73.

¹¹⁹⁷ *Frankfurter Allgemeine Zeitung Magazin*, März 2014, S. 40.

¹¹⁹⁸ Die Gegenüberstellung textiler und kunsthandwerklicher Konstruktion wurde oft als bipolare Unterscheidung von männlicher Kunst und weiblicher Mode präsentiert. Vgl. Ausst.-Kat. Wien 1990; Kap. I, Anm. 27, 29.

mativer Entwürfe von Männlichkeit seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde vielfach die lange obsolet gewordene Rüstung eingesetzt, die gegenüber der realen Ein-
 kleidung, dem blassen Einheitsgrau der Anzugträger, eine aufmerksamkeiterregende,
 teils schillernde Sonderstellung erlaubte. Deren Aussagen sollten jedoch für den gemei-
 nen Mann, sein Selbstverständnis und seinen Platz in der Gesellschaft Verbindlichkeit
 besitzen – mit der Rüstung wurde über den Körper des 19. und 20. Jahrhunderts gespro-
 chen. Diese Aktualität verbindet die untersuchten künstlerischen Zugänge zur Reaktivie-
 rung des Sujets Rüstung. Darstellungen von gerüsteten Körpern markieren daher weit
 mehr als die kunstimmanente Beliebtheit eines Motivs, welche sich im Umfang der reprä-
 sentativ ausgewählten Beispiele abbildet. Vielmehr kommt ihnen eine auf die historische
 Gegenwart bezogene, gesellschaftliche, politische und ideologische Dimension zu: Die
 zentrale, alle Bereiche der Untersuchung überspannende Bedeutung der Körper in Eisen
 liegt in ihrem Beitrag zur Sichtbarmachung und Etablierung eines über den Körper ge-
 dachten Männlichkeitskonzepts. Die Untersuchungsanordnung demonstriert die ein-
 drückliche zweite Karriere der Rüstung in ihrem Einsatz auf künstlerischem Terrain.
 Dass die metallisch optimierte Verfassung seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts
 eine so weitreichende Bedeutung erlangen konnte, liegt in der künstlerischen Auseinan-
 dersetzung mit diesem Sujet begründet: Im Bild des gepanzerten und gestählten Körpers
 konkretisiert sich der physische, psychische und geistige Dispositionen formende, norma-
 tive Zugriff auf Individuum und Kollektiv, eine männliche, durch Tugendkonzepte, Menta-
 lität, Nationalität und/oder ‚Rasse‘ definierte Gemeinschaft.

Dieses Ergebnis bestätigt den Ansatz, in einer medien- und gattungsübergreifenden
 Untersuchung heterogene Werke in vergleichender Analyse zu betrachten und mit den
 Rüstungstopoi ästhetische und inhaltliche Schwerpunkte zu erschließen. Im Fokus auf
 das reaktivierte Motiv gerüsteten Körpers erweist sich der Schnitt entlang thematisch-
 problemorientierter Fragen und vergleichbarer Darstellungsstrategien als produktiv für
 einen alternativen Blickwinkel auf die Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Nach-
 geordnet werden dabei stilistische Einordnungen, Nivellierungen zwischen ‚rückwärts-
 gewandtem‘ Historismus und modernen Stilrichtungen, zwischen künstlerischer Avant-
 garde und konventioneller akademischer Malerei, zwischen den in die Moderne ‚Einge-
 weihten‘ und dem breiten Geschmack, zwischen Hochkunst, angewandter Kunst und All-
 tagskultur. Über Malerei und Skulptur, Fotografie und Film hinaus Bildmedien wie das
 politische Plakat oder Werbeplakat zu berücksichtigen, untermauert die Aussage über die
 Reichweite und Wirkmacht der Körper in Eisen. Umgekehrt zeigt die Disparatheit der
 diskutierten Beispiele die Verbreitung eines komplexen, aber gerade visuell vermittel-
 und durchsetzbaren Körper-, Mentalitäts- und Geschlechterkonzepts. Ebenso evident ist
 anhand der zweiten Karriere der Rüstung, dass sich die Erzählung von künstlerischer
 Modernität im Sinne der Teilhabe am „modernen Leben“ (Baudelaire) nicht nur entlang

vordergründig moderner Motive anlegen lässt, sondern dass sich auch in der Art des Rekurses auf alte Motive und in der Art ihrer Reaktivierung ein wichtiges Moment der künstlerischen Selbstverständigung und Verortung in der historischen Gegenwart aufzeigen lässt. Die Langlebigkeit und Kohärenz der Rüstungstopoi hebt einen Grundtenor hervor, der die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zu den 1930er-Jahren in visuellem Gedächtnis und Vorstellungshaushalt als Klammer überspannt.

Innerhalb dieser *longue durée* der sinnstiftenden visuellen Argumentation mit dem Rüstungsmotiv, die bislang nicht wahrgenommen und in ihrer erstaunlichen Bandbreite untersucht wurde, zeigen sich unter ästhetischen wie inhaltlich-thematischen Aspekten verschiedene Schwerpunkte der Körperimagination in Eisen. Diese Schwerpunkte basieren auf der semantischen Überdeterminiertheit der Rüstung, ihren vielfältigen Bedeutungsangeboten von Form, Material, tradierten und neu geprägten ikonographischen Mustern. Damit ermöglichen die diskutierten Werke eine Zuspitzung, mit der breite Diskurskontexte, teils aus verschiedenen Disziplinen, in einer Bildfindung zusammengeführt, verdichtet und kommentiert wurden, und erlauben die Präzisierung von Aussagen, die auf sprachlicher Ebene teils nur eingeschränkt formuliert wurden. Sozial-, literatur- und ideengeschichtliche Untersuchungen oder Betrachtungen des ‚Zeitgeists‘ versuchen anthropologische Entwürfe aufzuzeigen und ziehen dafür auch den sprachlichen Metaphernschatz und – in sehr begrenztem Umfang – bildliche Darstellungen als illustrative Belege heran. Hier rücken im umgekehrten Blick ausgehend von künstlerischen Darstellungen die Möglichkeiten visueller Argumente und deren Eigenwert ins Zentrum. Die medien-spezifische Konkretisierung von Inhalten und Bedeutungshorizonten erweitert das Wissen um anthropologische Entwürfe im Untersuchungszeitraum. Diskursiv vermittelten Körper- und Geschlechterkonzepten und Manifestationen des ephemeren anmutenden ‚Zeitgeists‘ setzen künstlerische Bilder von Körpern in Eisen Anschaulichkeit und Evidenz entgegen.

Männlichkeit(en), aufgewertet

Die thematischen Schwerpunkte, die anhand der Rüstungsdarstellungen greifbar werden, sind in zentralen Fragestellungen und Problemfeldern der Moderne verankert. Dies wird zuvorderst anhand ihrer Definitionskraft für Männlichkeitskonzepte deutlich. Die Untersuchung zeigt, dass für kein anderes kunsthandwerkliches Artefakt und vestimentäres Ausstattungsstück die Zugehörigkeit zur männlichen Sphäre vergleichbar exklusiv verstanden wurde – das männliche Privileg auf die Rüstung schließt aus, dass die darüber markierte Position auch weiblich besetzt werden könnte. Mit den tiefgreifenden Veränderungen innerhalb der Gesellschaftsordnung, die sowohl politische (in den deutschen Staaten die Revolution von 1848, das preußisch geprägte Deutsche Reich; die Behauptung des Vereinigten Königreichs gegenüber Kontinent und Kolonien) als auch sozi-

oökonomische (rapider Wandel der Gesellschaftsordnung, Herausbildung einer protestantisch-bürgerlich geprägten Gesellschaft in einer konstitutionellen Monarchie in beiden Ländern) Faktoren hervorriefen, galt es die Rolle des männlichen, bürgerlichen und sich seiner eigenen Geschichte bewussten Subjekts zu konturieren. Ritter als symbolträchtige Referenzfiguren stiften Orientierung über eine als im ‚Mittelalter‘ gründend und ‚deutsch‘ bzw. ‚englisch‘ verstandene nationale Identität; die Rüstung stellt eine physische Koppelung mit der Vergangenheit und die Übertragung ritterlicher Eigenschaften auf den modernen Männerkörper vor Augen – gleichsam eine Art Effigie, eine als materiales Objekt und in ihrem Bedeutungsanspruch überdauernde Gestalt, die sich der Wiederbelebung durch neue Träger anbietet. Dabei reicht ihre Aussagekraft über diejenige des zur selben Zeit aufkommenden, ebenfalls politisch besetzten Nationalkostüms weit hinaus. Von Kaulbach über Millais und Watts bis Corinth, die eiserne Einkleidung erlaubt die aufseherregende Hervorhebung der männlichen Gestalt, lässt sie attraktiv, selbstbewusst, unverletzlich, stark und mächtig erscheinen, verleiht einen disziplinierten, distanzierten und wehrhaften Habitus. Dagegen tritt hinter der eisernen Körperhülle die leiblich-organische, angreifbare und vergängliche Seite zurück – materiale Eigenschaften, die nicht zufällig mit der Konnotation des Weiblichen belegt und in Darstellungen des Fleisch und Eisen-Topos‘ als unhintergehbare Pole und Hierarchien der Geschlechter repräsentiert werden. Im Unterschied zu den auf die Körperlichkeit begrenzten Weiblichkeitsentwürfen ruft die Rüstung parallel zur physischen Dominanz einen Kanon charakterlich-geistiger Dispositionen auf, der als historisch legitimierte Grundlage aktueller Entwürfe von Tugend, Kultur und nationalspezifischer Identität ausgewiesen wurde, ob angelehnt an historische Ritter oder mythologische Figuren aus Artus- oder Nibelungensage. Der mit beiden Facetten konnotierte englische Begriff der *chivalry* findet in seiner moralischen Eindringlichkeit keine deutsche Entsprechung. Was die visuelle Argumentation jedoch gleichermaßen betont, ist der im gerüsteten Körper manifestierte doppelte Selbstentwurf, der als eine Auszeichnungs- und Aufwertungsstrategie aufgefasst werden muss: Physische und geistige Eigenschaften werden untrennbar verzahnt, was auf den ersten Blick so konträre Entwürfe wie die jugendlich rein erstrahlenden Tugendritter der englischen Bildpolitik und die psychophysische Härte der kriegerischen ‚deutschen‘ Stahlgestalten der Weltkriegsjahre eng verbindet.

Dass mit der Rüstung ein Objekt ins Zentrum visuell argumentierender bürgerlicher Selbstentwürfe rückt, das mit der Aristokratie der vor- bzw. frühmodernen Ständegesellschaft verbunden ist, erweist sich nicht als Widerspruch. Vielmehr etabliert gerade die motivische Reaktivierung parallele Semantiken, die bürgerliche Ambitionen mit elitären Vorstellungen von kämpferisch-militärischem und/oder geistig-kulturellem Heldentum korrelieren, und sie erlaubt die Balance zwischen demokratischer Gleichordnung und den Profilierungs- und Geltungsansprüchen derjenigen, die sich um die Nation verdient zu

machen und damit ihre Männlichkeit zu demonstrieren beabsichtigen (oder dazu angehalten werden sollen). Eine wichtige Voraussetzung dieses Zugriffs besteht in der Integration der Rüstung in die ‚demokratisierende‘ Institution öffentlicher Museen und bürgerlicher Sammlungen, die die historisierte, vor allem aber die ‚eigene‘ Kunst und Kultur in bürgerliche Reichweite rücken. Während also im Deutschland wie im England des „langen 19. Jahrhunderts“ Rüstungsträger als Identifikationsfiguren bürgerlicher Helden aufgerufen wurden, erschließt sich ex negativo, dass der Gerüstete als sich auf mittelalterliche und frühneuzeitliche Figuren und Ideale berufender Heros in der nationalen Ikonographie Frankreichs keine Rolle spielen konnte. Mit der Französischen Revolution glaubte „das Volk [...], eine neue nationale Gemeinschaft aufbauen zu können, die in Vernunft und Natur gründete und ohne die Bräuche der Vergangenheit auskam.“¹¹⁹⁹ Innerhalb der neuen politischen Symbole der Republik war nicht nur die Repräsentation bürgerlicher Tugend über ein aristokratisch konnotiertes Objekt, sondern auch der Rekurs auf ein signifikantes Relikt des abgelösten *Ancien régime*, das zudem christliche Konnotationen besaß, ausgeschlossen. Schließlich galt es doch statt ‚mittelalterlicher‘ Begründungsmythen in der Aufklärung und antiken demokratischen Verfassungsordnungen verankerte, säkulare Werte für die nationale Identität zu repräsentieren. Auch gegenüber der im hochindustrialisierten Deutschen Reich aktualisierten Materialsemantik des Eisens – Eisen und Stahl bildeten die Grundpfeiler wirtschaftlicher Prosperität und daraus abgeleiteter politischer Ansprüche – boten sich die Produkte der in Frankreich weit weniger entwickelten Schwerindustrie nicht für die nationale Symbolpolitik an. Diese distanzierte sich vielmehr von den in deutscher Hoch- und Alltagskultur nach 1871 zunehmend politisch-propagandistisch genutzten Rüstungsträgern. Da die in England und Deutschland perpetuierte, patriotisch-heroisch-nationalistische Aufladung ausgenommen blieb, war der Bedeutungshorizont eiserner Körper in der französischen Kunst eng umrissen und deren Relevanz und Verbreitung entsprechend gering.

Deutsche Künstler, darunter Vertreter moderner Positionen wie Trübner und Corinth, eigneten sich das Rüstungsmotiv über das Selbstporträt an und machten darin ihren heldenhaften Einsatz für die kulturell definierte Nation sowie ihren umfassenden Verteidigungs- und Aufwertungsanspruch kenntlich. Über die Einschreibung in die ikonographische Tradition des gerüsteten Künstlerporträts einerseits, über den Rekurs auf ein überaus populäres, mit nationaler Gesinnung verbundenes Sujet andererseits verknüpften die Genannten die Motivformel des gerüsteten Künstlers mit einem (noch) umstrittenen malarischen Idiom, das seine Konnotation mit französischer Kunst in vieler Augen nicht nur auf rein ästhetischer Ebene, sondern auch kunstpolitisch disqualifizierte. Den Künstlerkörper in Eisen bzw. schimmernde Metalle zu kleiden und auf dessen Oberfläche kunst-

¹¹⁹⁹ Hunt 1984, S. 253.

theoretische Diskussionen um die moderne Malerei und ihre Besetzungen auszutragen, wie es auch Klimts materialschwere Ritterfigur des *Beethoven-Frieses* vorführt, versteht sich als strategische Platzierung, in der das Sujet und der Modus seiner Darstellung zur wechselseitigen Sanktionierung korreliert werden. Diese in zahlreichen der untersuchten Beispiele herangezogene Strategie offenbart die Vielschichtigkeit und die Ambivalenzen in den Darstellungen Gerüsteter, in denen semantische und ästhetische Aspekte als der Darstellung immanente Kommentare fungieren können. Dabei vermochten die künstlerischen Inszenierungen der eisernen Körper deren ästhetische Angebote immer freier auf ihre Bedeutungsvalenzen hin zu erschließen und damit die Vielseitigkeit auszuloten, in der der anhaltende Erfolg des Sujets gründete.

Männlichkeit(en), abgegrenzt

Die Rüstung erweist sich innerhalb aller diskutierten Felder als Transformationsfigur – eine Transformationsfigur, die nicht nur zeitliche Distanzen überbrückt und einstige soziopolitische und ethische Konzepte buchstäblich tragbar werden lässt, sondern auch als Transformationsfigur in einer zweiten, für die Moderne mindestens ebenso wichtigen Sphäre. Obwohl künstliche Körperschöpfungen in der Kunst und ihr Bezug zur modernen, technisierten Umwelt vielfach diskutiert wurden, blieben die lange Geschichte des gerüsteten Körpers und dessen augenfällige Nähe zum Maschinenmenschen dabei unberücksichtigt. Doch in gerüsteten Figuren ist das immer wieder neu ausgelotete Verhältnis von Mensch und Artefakt, von ‚natürlichem‘ organischem Körper und seinem künstlichen Gegenentwurf, von Mensch und Maschine angelegt, das parallel um das Aushandeln von Geschlechterfragen kreist, gleichermaßen Thema der Körperpolitik der Moderne. Ausgangspunkte für diesen Bedeutungsschwerpunkt bilden die materiellen, taktilen und visuellen Angebote der Rüstung, mit denen das Verhältnis von Körper und Eisen durchgespielt wird: in Szenarien von Angleichung und Überlagerung von Körper und Rüstung, der wechselseitigen Inkorporierung bis zur Ablösung des organischen Körpers durch ein neues, artifizielles metallenes Konstrukt.

Ein Bündel von Darstellungsstrategien, die in diesem Problemhorizont situiert sind, thematisiert den Körper von seinen Grenzen her. Die Rüstung als eiserne Körperhülle ist charakterisiert durch die janusköpfige Gleichzeitigkeit, die das Schutzbedürfnis des verkehrbaren Körpers und die Behauptung von dessen Unverletzbarkeit und Überlegenheit umfasst. In der Argumentation auf Bildebene wird dieser Topos in der Darstellung der Körpergrenzen – der Haut oder der Rüstung – zugespitzt. Die Oberflächen werden zum Manifestationsort von geschlechtergebundenen Zuschreibungen, die Rüstung zur Kippfigur zwischen männlicher Ermächtigung und androgyner Entmachtung: In der im natur- und geisteswissenschaftlichen Diskurs gleichermaßen geführten Diskussion um die ‚Geschlechtscharaktere‘ liefert die Materialesemantik der eisernen Hülle ein zentrales visuel-

les Argument. Für dieses lässt sich der Bezug auf tradierte ikonographische Muster wie die allegorische Darstellung des Tastsinns aufzeigen. Die Rüstung fungiert, in deutschen wie englischen Darstellungen eng vergleichbar, als symbolische Veräußerlichung des höherwertigen, disziplinierten, von taktilen Außenwirkungen abgegrenzten und kultivierten männlichen Körpers – als Bild einer Einhegung, die die Defizite eines historisch weiblich konnotierten, auf die Physis begrenzten Körperbegriffs überwinden lässt. Den Gegenpol in der Bandbreite der ‚Grenzziehungen‘ vermittelt Oberflächen markieren gerüstete Körper wie der des Helden Perseus in den Bildfindungen von Burne-Jones, aber auch die Darstellungen, in denen der Glanz der Oberflächen die Materialanmutung bis zur Verfremdung überlagert. Erstere zeigen die Assimilation an die Rüstung als deren Einwandern in den Körper, indem ihre Darstellung die Materialeigenschaften des Metalls durch eine weiche, flexible und poröse Anmutung ersetzt und mit der organisch-vegetabilen Formensprache des mit dem Körper verwachsenen Panzers in einen alternativen Konnotationenzusammenhang einbindet. Durch andere ästhetische Mittel, doch auch mit der Intention, die über Oberflächen und ihre Grenzfunktion definierte Körpervorstellung zu unterlaufen, legen etwa in den fotografischen Porträts Wynfields die aufsehenerregenden Glanzphänomene das Durchlässig-Werden, die Aufweichung oder Verflüssigung der zweiten Körpergrenze Rüstung nahe. Wenn auch hier wie in den hypermaskulinen Eisenkörpern eines Millais oder Slevogt die körperkonstituierende Grenzfunktion der Rüstung motivisch aufgerufen wird, so weist das dargestellte Material doch in ein gegensätzliches Konnotationenfeld und öffnet damit eine Ebene inhärenter Kommentierung: Der gerüstete Körper, ob in seiner Darstellung organisch verwachsen oder in ein visuelles, entmaterialisiertes Fluidum gewandelt, konterkariert die stereotypische Männlichkeitszuschreibung durch seine androgyne Anmutung. Paradoxe Weise tritt so in der vordergründig maskulinen Rüstung ein Typus auf, der unter den mit großem argumentativem Aufwand polarisierten, historischen Geschlechterentwürfen auszuschließen versucht wurde. Dementsprechend besitzen die androgynen Rüstungsträger mit den hochgradig inszenierten Körpern ein enormes Irritations- wie Faszinationspotenzial: Über die Materialien, ihre Bearbeitung und ihre Oberflächen kommentiert und subvertiert die Darstellung die vorherrschenden Rüstungstopoi und setzt die Bedeutungsvalenzen des gerüsteten Körpers unter extreme Spannung. Im seine Grenzen öffnenden, organisch anmutenden, androgynen Rüstungskörper, der zugleich das Prinzip eines heroischen Akteurs im Historienbild aufweicht, ist der Punkt äußerster Entfernung von dem Körperbild markiert, das sich erfolgreich bis ins 20. Jahrhundert behauptet: der absolut artifizielle und anorganische, abseits aller Bezüge zu Handwerk bzw. Handarbeit angesiedelte metallische Körper, zwischen Technik, Industrie und Krieg situiert. Für die Bedeutungsaufladung aller Rüstungsdarstellungen, besonders aber für Verschiebungen und Verschränkungen wie etwa in den Werken von Burne-Jones oder Wynfield hat sich die methodische

Aufmerksamkeit für die Materialesemantik und die ästhetischen Angebote des Metalls als erkenntnisfördernd gezeigt. Deren gezielten Einsatz auf Darstellungsebene und den Transfer der ‚realen‘ Materialeigenschaften zu untersuchen, macht Aussagen für die eisernen Körper möglich, die Querverbindungen zwischen unterschiedlichen Sujets und Medien herstellen, über bisherige ikonographische Deutungen hinausgehen und die für die Moderne relevanten Bedeutungsvalenzen erst umfassend erschließen.

Männlichkeit(en), materiell transformiert

Ein zweites Bündel ästhetischer Strategien, das die Projektionsmöglichkeiten bildlicher Darstellung für utopische Körperentwürfe in besonderer Weise nutzt, stellt den Austausch des menschlich-organischen Körpermaterials und die Transformation zu einem eisernen oder stählernen Körper vor Augen. Es wird also nicht nur die oberflächliche Körpergrenze als anorganische Alternative imaginiert, sondern der tradierte Optimierungs- und Überlegenheitstpos des gerüsteten Körpers derart ausgeweitet, dass damit in letzter Konsequenz ein künstlich-metallisches Alter Ego eingefordert ist. Menzels leere Rüstungskörper, die einerseits ganz Oberfläche, veräußerlichte Grenze sind, andererseits als lebendig erscheinende Artefakte den menschlichen Körper aus der Darstellung verabschieden, lassen sich als gedankliche Schnittstelle beider Linien auffassen. Sie pointieren die Frage nach der widersprüchlichen (Schein-)Lebendigkeit der artifiziellen eisernen Figuren, die – auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts künstlerisch virulent – in den Maschinenmenschen des 20. Jahrhunderts erneut an Brisanz gewinnt. Die Rüstung als anthropomorphe Figur hält die Vermittlung zu einem durchaus widerspruchreichen männlichen Körperkonzept bereit, das die Ablösung des organischen Körpers als Befreiung ins Artifizielle anvisiert.

Der an die eisernen Körper geknüpfte Aufrüstungsgedanke gewinnt im Kontext einer industrialisierten Umwelt für die Körperimagination an Bedeutung, da über das Material der Rüstung die Analogie zu und Anpassung an Industrie und Technik behauptet werden können – den entscheidenden Bezugsgrößen, an denen sich aus der Perspektive des frühen 20. Jahrhunderts die Zukunftsfähigkeit seiner Figuren messen lässt. Prämisse dieser Interpretationsperspektive ist eine allmähliche Verschiebung, die in der Rüstung immer weniger ein singuläres Produkt hochartifizierlicher, kunsthandwerklicher Metallverarbeitung für ein darin ‚erkennbar verewigtes‘ historisches Individuum sieht. Die Rüstung wird zuvorderst als ein entpersonalisiertes und entpersonalisierendes Artefakt verstanden, dessen Material für das ausgehende 19. Jahrhundert die Konnotation zeitgenössischer Maschinen trägt, ohne die parallele Aufladung mit kriegerisch-militärischen Inhalten einzubüßen, und damit den ‚Motor Mensch‘ der Metaphorik der beherrschenden Denkfigur entsprechend metallisch einkleidet. Mit diesem verlagerten Konnotationsschwerpunkt geht einher, dass das Motiv der historischen Rüstung aus dem Bildvokabular der Nach-

kriegsjahre sukzessive verabschiedet wird. Im selben Zuge gewinnen jedoch die material- und formbasierten Rüstungstopoi, insbesondere die Abstraktionsangebote der eisernen Figuration wie in Epsteins *Rock Drill* oder Bellings *Organische Formen*, Relevanz für die künstlerische Auseinandersetzung mit den ‚körperlosen‘ Idealfiguren. Dass dies lediglich eine Verschiebung und keinen Bruch mit vorangehenden Visualisierungen männlicher Körperkonzepte darstellt, wenngleich die ‚neuen‘ Sujets nicht auf den ersten Blick als ‚Rüstungsbilder‘ zu erkennen sind, unterstreicht die beiden gemeinsame, kontinuierlich fortgeführte Unterlegung mit Härtings-, Stählungs-, Wehrsamkeits- und Überlegenheitsvorstellungen.

Darstellungen des gerüsteten Körpers stellen die zentrale Erprobungssphäre bereit, in der die letztlich utopischen Vorstellungen der Integration der metallischen Aufrüstung und der Ablösung des Organischen vor Augen geführt und auf ihre Tragweite hin befragt werden können. Das Versprechen eines metallischen Körpers verbindet die Programmatik der historischen Avantgarden und die anthropologischen Setzungen der Bildpropaganda des Ersten Weltkriegs, verfolgen sie doch beide – bislang stets isoliert betrachtet – die Überwindung des Leiblichen in den Stahl- und Maschinenkörpern und damit eine Macht- und Leistungssteigerung ins Übermenschliche. Dass die tradierte militärische Figur des Gerüsteten im Bildvokabular des modernen Krieges so nachhaltig aktualisiert wird, als Scharnier und sinnstiftende Verknüpfung zwischen Vorkriegs- und Kriegsjahren fungiert und ein radikal neues Menschenbild repräsentieren konnte, findet eine Erklärung in der Umdeutung des Gerüsteten zum Maschinenkörper. Da die Maschine erstmals als definierendes Moment des Krieges selbst wahrgenommen wurde, musste sich – der historischen Argumentation folgend – der eiserne Maschinenkörper in der Kriegssituation, in materialer und funktionaler ‚Einpassung‘, gleichsam in dem ihm entsprechenden Habitat befinden. In der Vorstellung, im metallischen den menschlich-vergänglichlichen Körper abzulösen und zu übertreffen, verschiebt sich das Surplus der mit den Rüstungstopoi formulierbaren, auf Körper und Geist gleichermaßen bezogenen Aussagen: Zwar führen die schimmernden Stahlkörper das Disziplinierungsprogramm fort, das bereits die auf die Oberflächen der strahlenden Rüstungsträger projizierten Tugend- und Reinheitskonzepte vor Augen stellten. Doch in dem Maße, in dem Eisen und Stahl in den Körper einwandern, wird das Surplus gerade in der Ablösung aller psychischen, emotionalen oder moralischen ‚Einschränkungen‘ in einer neutralisierten, (pseudo-)rationalen technischen Figuration imaginiert: Die materielle Transformation zum durch und durch metallischen Körper behauptet, indem Oberflächen und Inneres in ihrem Material übereinstimmen, auch auf materialesemantischer Ebene die ‚reine‘ Funktionalisierung, die der vehement vertretene Erneuerungsimpetus der Avantgarde als Entlastung von (psycho-)historischem Ballast, die Jüngersche Kriegsdeutung als Befreiung zur ‚Kriegernatur‘ und zum ‚Arbeiter‘ propagierte. Nichtsdestoweniger geht mit der behaupteten Freiheit von moralischen

Normen die Möglichkeit einher, den maschinengleich funktionalisierten Körper in vielfältigen Facetten ideologisch-politisch aufzuladen und zu instrumentalisieren.

Wie die Untersuchung zeigt, bilden die Bildkünste den Rahmen, in dem die am realen Körper nicht zu verwirklichenden Stählungskonzepte Gestalt gewinnen und höchste Suggestivkraft evozieren können, wie das Beispiel Bellings im Verhältnis zu Hans Suréns körperpraktischer Arbeit am ‚natürlichen‘ gestählten Körper pointiert: Die fotografische, referentengebundene Körperrepräsentation Suréns setzt den gestählten Körper voraus und bringt zugleich alle Mittel ästhetischer Inszenierung zum Einsatz, um der physischen Aufrüstung zu einer maschinengleichen Materialität Nachdruck zu verleihen. Damit ist die Gratwanderung zwischen Darstellungs- und Realisierungsmöglichkeiten vor dem Ideenhorizont stählerner Identitäten markiert. Rückt im Unterschied dazu die Brüchigkeit des Konzepts eines vollständig metallisch-maschinellen Menschen in den Blick, so wechselt die Rollenverteilung im historischen Argumentationsgefüge: Die diskursive Durchsetzung der Prothetik, welche den lebendigen Körper der Kriegsversehrten durch metallische Glieder samt Maschinenanschlüssen funktional wiederherzustellen versucht, beruft sich aufs Engste auf die durch das Bildvokabular geprägten, im kollektiven Vorstellungshaushalt verankerten Topoi des eisernen Körpers und Willens. Der künstlerische Blick auf die prothetisch erweiterten Körper stellt dagegen die mangelnde Tragkraft dieses Körperbildes heraus: Raoul Hausmann kommentiert mit eklektischen Kompilationen des bekannten gerüsteten Personals diese Reaktivierung satirisch-kritisch, statt affirmierende künstlerische Bilder der aufgerüsteten menschlichen ‚Fragmente‘ bereitzustellen.

Männlichkeit(en) – abstrahiert

Fokussiert die Einordnung nicht die semantischen Besetzungen, sondern die strukturelle Ebene der visuellen Argumentation mit dem Sujet Rüstung, so lassen sich zahlreiche der bereits angesprochenen Aspekte als abstrahierende Phänomene beschreiben. Damit ist ein weiterer Faktor für die erfolgreiche Reaktivierung des Sujets und sein Transformationspotenzial benannt: Bereits das Artefakt Rüstung oszilliert zwischen anthropomorpher Figur und verfremdend-abstrahierender Figuration und suggeriert die Überführung in künstliches, anorganisches Material. Die künstlerische Darstellung vermag die Abstraktionsangebote der Rüstung weiter zu steigern: durch stereometrisches, schematisiertes Formvokabular, die Betonung der (gleichartigen) Materialien oder durch den gezielten Einsatz der Oberflächen und ihrer nicht-illusionistischen räumlichen Wirkung. Die Einpassung des Bildthemas des metallischen Körpers in nicht-mimetische Darstellungsmuster um die Jahrhundertwende ist jedoch nicht nur als formalästhetisches Rettungsmanöver, sondern ebenso als Zugewinn für visuelle Aussagen zu verstehen, die vordergründig mit der historischen Rüstung in keinem Verhältnis stehen. Dass die Sujets der Rüstung und des gerüsteten Körpers für Künstler große Relevanz für die Besetzung ihrer ästheti-

schen Positionen besitzen, zeigt sich von den modernen Künstlern der Mitte des 19. bis zur historischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Wie an Klimts *Ritter des Palais Stoclet* beispielhaft deutlich wird, lassen sich tradierte Rüstungstopoi wie der umgrenzte, aufgewertete und unvergängliche Körper in alternativen Idiomen und damit in Darstellungsmodi repräsentieren, die mit Schlagworten der künstlerischen Moderne wie Reduktion oder Abstraktion (bzw. Funktionalität wie in den gestählten Maschinenkörpern) belegt werden können. Angesprochen ist dabei ein Begriff des Abstrahierens bzw. der Abstraktion, der sich nicht auf die ungegenständliche, ‚bedeutungsfreie‘ Darstellung beschränkt oder in der Abstraktion lediglich ‚reine‘, geistige Inhalte ansiedelt, sondern auch in nicht-figurativen Darstellungen inhaltliche Aussagen erkennt.

Worringers einflussreiche ästhetische Theorie beschreibt als ideelles Grundmuster von Abstraktionsbewegungen, wofür Bildtradition und Bedeutungszuschreibung der Rüstung direkte Anschlusspunkte bieten: ein Bestreben nach Verhärtung, Distanzierung, Kontrolle und Ablösung des Organischen. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts werden damit Berührungspunkte zwischen einer motivisch-thematischen Traditionslinie der gerüsteten Körper und einer im ästhetischen Diskurs zwischen Kunsttheorie und Anthropologie entwickelten Position zur Genese der Abstraktion fassbar. Worringers Behauptung einer anthropologischen Konstante von (symbolischen) psychophysischen Abgrenzungs- und Sicherungsversuchen bedarf selbst der historischen Verortung. Doch in der Schnittmenge zwischen Kunsttheorie und höchst unterschiedlichen Rüstungsmotiven sowie über ästhetisch divergierende Positionen hinweg zeigt sich eine Kontinuität im Vorstellungshaushalt der Körperbilder, die die oft hervorgehobene Radikalität avantgardistischer Körperbilder gegenüber vorangehenden Entwürfen – auch in Gestalt der ‚rückständigen Ritter‘ – relativiert. Doch der Resonanzraum des Sujets verlagert sich: Statt in historisch, kulturell oder literarisch argumentierenden Diskussionen genutzt zu werden, vermag gerade der abstrahierte gerüstete Körper, wie mit Worringer, Jünger oder Freud angesprochen, auf anthropologisch-philosophische Konzepte und damit zunehmend abstrakte Zusammenhänge zurückzuweisen.

Männlichkeit(en) – Halbwertszeiten eiserner Körper

Faszination, Versprechen und Drohung liegen in denjenigen gerüsteten Körpern besonders nahe beisammen, denen ihre Darstellung den Anschein des Lebendigen verleiht. Wo sich eiserne, teils organisch anmutende Hüllen ohne ihren Träger verlebendigen und sich vom menschlichen Körper emanzipieren, sind wie in anderen scheinlebendigen Artefakten rational nicht fassbare, aber visuell höchst suggestiv gestaltete Kräfte am Werk. Besonders das vorwiegend literarisch beschworene Moment der Belebung durch den elektrischen Strom wird für die Darstellung verlebendigter, anthropomorpher metallischer Objekte zum Einsatz gebracht. Die scheinlebendigen Rüstungskörper stehen damit

in einer Linie tradierter, aber an abweichenden Motiven fokussierter visueller Muster künstlichen Lebens und ergänzen bekannte künstlerische Verlebendigungsszenarien. Eine neue Problemdimension erhalten diese in dem Moment, in dem die (schein-)belebten künstlichen Körper nicht nur die Unterscheidung zur Lebendigkeit einebnen, sondern wie die Gestalt der *Eisernen Maria* die geschlechtsspezifische materialesemantische Zuordnung der eisernen Körper fundamental in Frage stellen. Dass sich eine weibliche Figur des künstlichen metallischen Körpers bemächtigt, diesen bis zur Unkenntlichkeit in ihr vermeintliches Fleisch inkorporiert und jegliche materialbasierte Differenz vorherrschender Körperkonzepte aufweicht, bringt das bis dato unwidersprochen an die Rüstung gebundene Primat des Männlichen zum Zusammenbruch. Der Überzeugungskraft der visuellen Argumentation mit dem künstlichen, stählernen und unangreifbaren Körper für überlegene Männlichkeit war damit ihre wichtigste Voraussetzung entzogen.

Für die künstlerische Auseinandersetzung mit dem metallischen Körper in Deutschland und England muss trotz der direkten Vergleichbarkeit bis in die 1920er-Jahre für die anschließenden Jahrzehnte eine Differenzierung vorgenommen werden, die in der politischen Instrumentalisierung der Kunst im Nationalsozialismus begründet ist. Das Motiv gerüsteter Figuren und gestählter Körper war, so wird mit der Untersuchung deutlich, im Deutschen Reich durchgängig visuell präsent, wurde mit Vorstellungen eines ‚nationalen Wesens‘ verschränkt und während der Kriegsjahre gezielt durch die Bildpropaganda eingesetzt. Auch in den 1920er-Jahren wurde die politisch-ideologische Besetzung der gerüsteten und gestählten Körper als ‚deutsch‘, ‚kriegerisch‘ und/oder ‚technoid‘ sowie unter rassistischen Vorzeichen fortgesetzt. Was in den Verflechtungen von Vergangenheits- und Modernekonzepten, die der Begriff des reaktionären Modernismus beschreibt, für die Geistesgeschichte der Weimarer Jahre bis ins Dritte Reich diskutiert wird, scheint gleichsam modellhaft in der visuellen Argumentation mit der ambivalenten, archaisch-modernen Rüstung noch während des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts vorgeformt. Nahe liegt daher, dass die tradierten Stereotypen des gestählten Körpers, wie die Klaus Theweleit anhand des literarischen Diskurses für das männliche Körperbild des deutschen Faschismus gezeigt hat, in der nationalsozialistischen Ideologie fortgeschrieben werden sollten. Auf geradezu plakative Weise tut dies Hubert Lanzingers vielfach reproduzierte Darstellung Adolf Hitlers in der gleißenden, glatten und betont stereometrisch geformten Rüstung, welche in einer langen Reihe mit nationaler Überlegenheit und Verteidigung konnotierter Gerüsteter steht.¹²⁰⁰ Es wurde darauf hingewiesen, dass u.a. im Rekurs auf Ernst Jüngers Schriften Ritter und Landsknechte im mythologisierend eingesetzten Figureschatz der SS rhetorisch wieder aufgegriffen wurden, was

¹²⁰⁰ Hubert Lanzinger, Adolf Hitler als Bannerträger, 1934/1936, Öl auf Holz, 153,5 x 153,5 cm, beschädigt, Washington D.C., German War Art Collection, U.S. Army Center of Military History, Army Art Collection; Ausstellung 1937, *Große Deutsche Kunstausstellung*, Haus der Kunst, München.

eine ikonographische Untersuchung der Kunst der 1930er- und 1940er-Jahre anschließend an die hiesige Diskussion um die Stahlgestalt konkretisieren könnte.¹²⁰¹ Es überrascht daher nicht, dass die mit der historischen Rüstung operierende Darstellung von Gerüsteten, wie sie für die nationalsozialistische Bildpolitik genutzt worden war, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, geprägt durch das Anknüpfen an die „Weltsprache Abstraktion“ (Werner Haftmann), nicht mehr in Anspruch genommen wurde. Eine weiter ausgreifende Fragestellung – Thema einer eigenständigen Untersuchung – wäre die mit Bellings Skulptur *Organische Formen* angerissene Überlegung zur künstlerischen Auseinandersetzung mit der inkorporierten Stählung in der figurativen Skulptur der dreißiger und vierziger Jahre und deren ästhetischen Strategien, die weiteren Aufschluss über faschistische Körperentwürfe und ihre Vorprägungen geben könnte. Über Formfragen hinaus wäre etwa anhand von Josef Thoraks oder Arno Brekers Werken, aber auch der italienischen Skulptur der 1930er-Jahre zu fragen, inwiefern tradierte und semantisch hochgradig aufgeladene Körpertypen wie der des eisernen Körpers so weit in die Vorstellungsinhalte einsanken, dass sie sich von der motivischen Bindung an die Panzerung lösen und in den Figurenentwürfen der genannten Bildhauer erneut aufgerufen werden konnten, die den ‚natürlichen‘, nackten, überlegenen gestählten Körper inszenierten. Die sukzessive Fortschreibung und graduelle Verschiebung der in der kollektiven Imagination verankerten Körperstählung voraussetzend, könnte sich ein neuer Ansatzpunkt für das Verständnis der faschistischen Körperkonzepte und der Bedingungen ihrer Durchsetzung ergeben.¹²⁰² Ebenso ließe sich die künstlerische Auseinandersetzung mit den gestählten Körpern diskutieren, die für die ideologiegeladene Repräsentation gesellschaftlicher Leistungsfähigkeit und Überlegenheit in kommunistischen und sozialistischen Systemen eingesetzt wurde.¹²⁰³

Doch nicht nur die politische Inanspruchnahme des gestählten Körpers durch totalitäre Systeme ist für dessen schwindende Bedeutung für die künstlerische Darstellung im 20. Jahrhundert relevant. Hinzu kommt, dass sich seine Aussagekraft durch die Veränderung des übergeordneten Bezugssystems relativiert hat, an das Körperbilder und anthropologische Konzepte zurückgebunden sind. Auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde der gestählte Körper in Robotern und prothetisch erweiterten Körpern er-

¹²⁰¹ Vgl. Knut Stang, *Ritter, Landsknecht, Legionär. Militärmythische Leitbilder in der Ideologie der SS*, Frankfurt am Main 2009; Christian Welzbacher, Ordensburg und Völkermord. Zur Kunst- und Geschichtspolitik der SS, in: Bruno Reudenbach und Maik Steinkamp (Hg.), *Mittelalterbilder im Nationalsozialismus* (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, Studien, Theorien, Quellen, Bd. 9), S. 171–185.

¹²⁰² Vgl. Dagmar Ellebrock, Zur Übersterblichkeit „arischer“ Männerkörper: Körperkonzepte in Transition, in: Paula Diehl (Hg.), *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*, München 2006, S. 281–306; René Schilling, *„Kriegshelden“*. Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813–1945, Paderborn 2002, S. 333–342.

¹²⁰³ Für den weiteren Zusammenhang vgl. Monica Rütters und Alexandra Köhring (Hg.), *Helden am Ende*. Erschöpfungszustände in der Kunst des Sozialismus, Frankfurt am Main und New York 2014; Boris Groys und Max Hollein (Hg.), *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, Ostfildern-Ruit 2003.

neut aufgerufen und etwa in den Figuren *Iron Man* (auch dieser trägt eine Rüstung, die seine Versehrung kompensiert und ihm eine doppelte Identität verleiht) oder *Terminator* in der Populärkultur thematisiert, die die Topoi des gerüsteten Körpers weiterhin verwenden und auch neu verknüpfen. Doch ist für die symbolische Konjunktur der gerüsteten und gestählten Körper die Einschreibung in den Horizont des modernen Industriezeitalters ausschlaggebend. Hierbei galt es, den individuellen und kollektiven Körper nicht nur zur durch die Industrie geprägten Lebenswelt zu positionieren, sondern ihn ebenso zum Modell der Maschine als einer zentralen, in der Industriegesellschaft entwickelten Denkfigur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Relation zu bringen, die übergreifende Deutungsmuster bereitstellte. Das ‚gemeinsame‘ Material Eisen und formale Abstraktionspotenziale der Rüstung fungierten dafür als ästhetisch nutzbare Anknüpfungspunkte. Die sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts vollziehenden Verschiebungen der Deutungsmuster – durch die veränderte sozioökonomische Struktur der postindustriellen Gesellschaft, durch neue Wissenschaftszweige und die Einbindung ihrer Erklärungsansätze und Erkenntnisse in anthropologische Modelle – wirken auf die Körperimagination über metallische Maschinenkonfigurationen zurück. Teils wurden diese abgelöst, teils durch Aspekte erweitert, die sich nicht vermittels des eisernen Körpers aufrufen und visualisieren lassen: Mittlerweile stellen Bio- und Medizintechnologie und an ihren Schnittstellen angesiedelte Bereiche wie etwa die Gentechnik abweichende Modelle des Körpers bereit und bieten neue Schlüssel zu seiner Optimierung, die auch künstlerische Arbeiten etwa seit den 1970er-Jahren aufnehmen und problematisieren. Eisen und Stahl als die Umwelt bestimmende Materialien werden ersetzt durch Stoffe wie neue Nanomaterialien, aber auch das bearbeitbare organische Körpermaterial erhält wieder eine größere Rolle in der Optimierung des Leibes zum idealen, zukunftsfähigen und (krankheits- und alters)resistenten Körper. Die Digitalisierung bildet die zweite Sphäre, die auf das Verständnis des Körpers zurückwirkt. Durch den Einfluss digitaler Medien, Bilder und virtueller Realitäten gewinnt die gleichsam körperlose, in Datenformate ausgelagerte Existenz an Bedeutung. In der Schnittstelle technologischer, organischer und virtueller Körperkonzepte – etwa in komplexen Exoskeletten, die gegenwärtig als äußerlich getragene, prothetische Körpererweiterungen auf höchstem technologischen Ausstattungsniveau für den Kampfeinsatz von amerikanischen Soldaten entwickelt werden – scheint sich eine Entwicklungsperspektive abzuzeichnen: Aufrüstung wird als Zusammenspiel zahlreicher unterschiedlicher Technologien konzipiert, in denen sich organischer Körper und technische Instrumente ergänzen statt sich gegenseitig abzulösen. Sie bewegt sich aber noch immer in den Bereichen militärischer Verteidigung, physischer Arbeitsleistung und prothetischer Medizintechnik. Mit solcherart veränderten Bezugssystemen werden zu Beginn des 21. Jahrhunderts anthropologische Konzepte des Metallisch-Maschinellen weitgehend obsolet. Eine zweite künstlerische Renaissance in der Darstellung der Rüstung zeichnet

sich folglich nicht ab, wenngleich gegenwärtig das vielfach problematisierte Verhältnis zwischen dem organischen Körper und seiner artifiziellen Erweiterung erneut zur Diskussion steht. Als faszinierende Reminiszenz an ein scheinbar klar umrissenes, hypermännliches Konzept von Körper in Eisen bleibt das künstlerische Artefakt Rüstung wohl grade angesichts solcher Komplikationen ungeschlagen.

VII. Anhang

1. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit thematisiert mit der Konjunktur der auf den ersten Blick anachronistischen Rüstung in den Bildkünsten seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zu den 1930er-Jahren ein Phänomen, das trotz seiner weiten Verbreitung vor allem in der deutschen und englischen Bildproduktion durch die kunsthistorische Forschung bislang nicht eigens untersucht wurde: Die Arbeit erschließt das heterogene Bildvokabular der Rüstung, der gerüsteten und gestählten Körper, das sich von eng an historische Artefakte und Figuren angelehnten Darstellungen bis zu abstrahierten Bildfindungen erstreckt. Ausgehend von der Frage nach dem (material-)semantischen Mehrwert der Rüstung werden die ästhetischen Angebote der Darstellung der archaisch-modernen Rüstung in der Kunst untersucht und mit den Bedeutungsvalenzen des anthropomorphen Artefakts im Kontext der materiellen und visuellen Kultur der modernen Gesellschaft verknüpft. Dabei lässt sich zeigen, dass in der visuellen Argumentation zum einen die Bezüge zum ursprünglichen Gebrauch der Rüstung bedeutungstiftend eingesetzt und die tradierte Ikonographie der Rüstung wieder aufgerufen werden. Zum anderen werden Rüstung und gerüstete Körper aber auch mit neuen, zumeist materialesemantisch und -ästhetisch argumentierenden Besetzungen aufgeladen, so dass beide Strategien zur umfassenden bildkünstlerischen Reaktivierung der Rüstung zusammenwirken. In den Gattungen Malerei, Skulptur, Graphik, Fotografie und Film und in ästhetisch höchst unterschiedlichen Zugängen werden mit dem Sujet Rüstung weithin tradierte und eng vergleichbare Vorstellungen von Männlichkeit zur Anschauung gebracht, die die Arbeit zusammenführt und vergleichend erschließt.

Die Rüstung als Transformationsfigur zwischen menschlicher Gestalt und künstlichem Artefakt steht im Zentrum der Untersuchung, welche den Beitrag der visuellen Topoi der Rüstung für die Herausbildung und Durchsetzung historischer Körperkonzepte herausarbeitet. Exemplarische Analysen signifikanter Beispiele zeigen, dass die visuelle Konjunktur der Rüstung unterschiedliche Schwerpunkte besitzt, die die eiserne Hülle unter den Vorzeichen zeitgenössisch virulenter Fragestellungen und Diskurse in Bezug auf Nationalität, Geschlecht und die technisiert-maschinisierte Umwelt wahrnehmen. Nicht der Ritter als historische Persönlichkeit, sondern die Rüstung selbst und die Möglichkeiten des Gerüstet-Seins stehen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert im Zentrum der bildlichen Aufmerksamkeit. Die Ambivalenz zwischen Schutzbedarf und Affirmation der Überlegenheit, die dem Artefakt innewohnt, wird in den Darstellungen des ausschließlich männlich besetzten Objekts aufgegriffen und ausgelotet. Allen inhaltlichen Besetzungen des Sujets ist gemeinsam, dass mit der künstlerischen Inszenierung des eisernen Körpers auf eine

weitere Ebene von Identitäts- und Männlichkeitskonstruktionen verwiesen wird, die vor allem in gesellschafts- und mentalitätsgeschichtlichen Zusammenhängen und im politischen und philosophisch-anthropologischen Vorstellungshaushalt verankert sind. Angesprochen sind dabei Fragen nach Rolle und Selbstverständnis des Mannes in einer gewandelten Gesellschaftsordnung bzw. ‚neuen‘ Nation wie dem Deutschen Kaiserreich (nach dem heroischen Mann in der Moderne, einschließlich dem modernen Künstler), Fragen nach Körper- und Identitätsgrenzen im zeithistorisch problematisierten und polarisierten Verhältnis zwischen Mann und Frau, sowie Fragen nach der Behauptung des Menschen bzw. Mannes in der industrialisierten und maschinisierten Umwelt, ob in Zivilleben oder Krieg.

Dass die Darstellung der Rüstung und der gerüsteten Körper in so verschiedenen Kontexten jeweils entscheidend für die Körperpolitik eingesetzt werden konnte, liegt sowohl in der Vielfalt ihrer Bedeutungsangebote als auch in der Bandbreite der künstlerischen Zugänge begründet. Die Ästhetik metallischer Oberflächen oder die Abstraktionsangebote des Artefakts gezielt für die Pointierung der Rüstungstopoi zu nutzen, erlaubt in zahlreichen Beispielen, der Darstellung zusätzliche Kommentarebenen und kritisch-reflexive Aspekte einzuschreiben, die etwa die Aufwertungs- und Behauptungsrhetoriken des Sujets in androgynen Harnischträgern konterkarieren. Zugleich wird im Fokus auf die Relevanz eines ‚alten‘ Motivs und seiner Körpertopoi für die künstlerische Konstruktion moderner und avantgardistischer Körper- und Männlichkeitskonzepte aber auch deutlich, dass die auch in den Erzählungen der Kunstgeschichte angelegte Dichotomie von ‚alten‘ und ‚überkommenen‘ gegenüber absolut ‚neuen‘ motivischen und thematischen Entwürfen immer wieder überprüft werden muss. Der Fokus auf die visuelle Reaktivierung der vermeintlich archaischen Rüstung eröffnet neue Blickwinkel auf nicht nur topographisch weit auseinander liegende ästhetische Positionen und zeigt mit den Rüstungstopoi die sie verbindenden, aktuellen Körperbilder auf.

2. Literaturverzeichnis

- Adams 2004** Christopher Adams, Futurism and the British Avant-Garde, in: Jonathan Black (Hg.), *Blasting the future! Vorticism in Britain 1910–1920*, Ausst.-Kat. Estorick Collection of Modern Italian Art London, London 2004, S. 7–17.
- Adamson 1994** Adamson, J. S. A., Chivalry and Political Culture in Caroline England, in: Kevin Sharpe und Peter Lake (Hg.), *Culture and Politics in Early Stuart England*, London 1994, S. 161–197.
- Adkins 1988** Helen Adkins, Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920, in: *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1988, S. 156–183.
- Adkins 1995** Helen Adkins, Nieder auf die Kunst! Hausmann auf der Dada-Messe, in: Eva Züchner (Hg.), *Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich! Raoul-Hausmann-Symposium der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur*, Berlin 1995, S. 10–25.
- Alexander 2007** Michael Alexander, *Medievalism. The Middle Ages in Modern England*, New Haven und London 2007.
- Altick 1978** Richard Daniel Altick, *The Shows of London*, Cambridge 1978.
- Andree 1977** Rolf Andree, *Arnold Böcklin. Die Gemälde. Mit Beiträgen von Alfred Berner, Giorgio de Chirico, Hans Holenweg, Hermann Kühn, Winfried Ranke und Georg Schmidt* (= Oeuvrekataloge Schweizer Künstler, 6), Basel und München 1977.
- Ankum 1997** Katharina von Ankum (Hg.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture* (=Weimar and now, 11), Berkeley 1997.
- Arburg et al. 2008** Hans-Georg von Arburg, Philipp Brunner und Christa M. Haeseli (Hg.), *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, Zürich und Berlin 2008.
- Arscott 2008 a** Caroline Arscott, *William Morris and Edward Burne-Jones. Interlacings*, New Haven and London 2008.
- Arscott 2008 b** Caroline Arscott, Mutability and Deformity: Models of the Body and the Art of Edward Burne-Jones, in: *19: Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 7, 2008. <http://doi.org/10.16995/ntn.482> (letzter Zugriff: 13.3.2017)
- Arscott 2012** Caroline Arscott, Edward Burne-Jones. 1833–1898, in: Elizabeth Prettejohn (Hg.), *The Cambridge Guide to the Pre-Raphaelites*, Cambridge 2012, S. 223–235.
- Aschheim 1996** Steven E. Aschheim, *Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults*, Stuttgart 1996.
- Auer 1984** Alfred Auer, Das Inventarium der Ambraser Sammlungen von 1621. 1. Teil: Die Rüstkammern, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 80, 1984, S. I–CXXI.
- Aurenhammer 1971** Gertrude und Hans Aurenhammer, *Das Belvedere in Wien. Bauwerk, Menschen, Geschichte*, München und Wien 1971.
- Ausst.-Kat. Basel 2009** *Rüstung und Robe*, Ausst.-Kat. Museum Tinguely Basel, Heidelberg 2009.

- Ausst.-Kat. Berkeley 1990** Sidra Stich, *Anxious visions: Surrealist art*, Ausst.-Kat. University Art Museum Berkeley, New York 1990.
- Ausst.-Kat. Berlin 1990** *Bismarck – Preußen, Deutschland und Europa*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum, Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin ²1990.
- Ausst.-Kat. Berlin 1992** Gerhard Quaas (Hg.), *Eisenkleider. Plattnerarbeiten aus drei Jahrhunderten aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum (= Bausteine, 7), Berlin 1992.
- Ausst.-Kat. Berlin 1994 a** Rainer Rother (Hg.), *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin 1994.
- Ausst.-Kat. Berlin 1994 b** *Raoul Hausmann 1886–1969. Der deutsche Spießler ärgert sich*, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin, Ostfildern 1994.
- Ausst.-Kat. Berlin 1997** Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.), *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, Köln 1997.
- Ausst.-Kat. Berlin 1998** Monika Flacke (Hg.), *Mythen der Nation. Ein europäisches Panorama*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin 1998.
- Ausst.-Kat. Berlin 2006** Stefan Weppelmann (Hg.), *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie Berlin, Berlin und Köln 2006.
- Ausst.-Kat. Berlin 2008 a** Angelika Wesenberg (Hg.), *Hans von Marées. Sehnsucht nach Gemeinschaft*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Dresden 2008.
- Ausst.-Kat. Berlin 2008 b** Bernhard Maaz (Hg.), *Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen*, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, Berlin 2008.
- Ausst.-Kat. Berlin 2008 c** Ulrike Laufer und Hans Ottomeyer (Hg.), *Gründerzeit 1848–1871. Industrie und Lebensträume zwischen Vormärz und Kaiserreich*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden 2008.
- Ausst.-Kat. Berlin 2009** Stiftung Brandenburger Tor (Hg.), *Künstlerfürsten. Liebermann, Lenbach, Stuck*, Ausst.-Kat. Max Liebermann Haus Berlin, Berlin 2009.
- Ausst.-Kat. Berlin 2010** Gabriella Belli (Hg.), *Sprachen des Futurismus. Literatur, Malerei, Skulptur, Musik, Theater, Fotografie*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2010.
- Ausst.-Kat. Berlin 2011** Marc Wellmann (Hg.), *William Wauer und der Berliner Kubismus. Die plastischen Künste um 1920*, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, Köln 2011.
- Ausst.-Kat. Bielefeld 2007** Thomas Kellein (Hg.), *1937. Perfektion und Zerstörung*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Tübingen 2007.
- Ausst.-Kat. Bonn 2013** *1914. Die Avantgarden im Kampf*, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, Köln 2013.
- Ausst.-Kat. Boston 2009** Frederick Ilchman (Hg.), *Titian Tintoretto Veronese. Rivals in Renaissance Venice*, Ausst.-Kat. Museum of Fine Arts Boston, Farnham 2009.
- Ausst.-Kat. Brüssel 2006** Peter Noever (Hg.), *Yearning for Beauty. The Wiener Werkstätte*

- and the Stoclet House*, Ausst.-Kat. Centre for Fine Arts Brüssel, Ostfildern 2006.
- Ausst.-Kat. Chemnitz 2011** Ingrid Mössinger (Hg.), *Max Slevogt. Malerei und Grafik*, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, Leipzig 2011.
- Ausst.-Kat. Darmstadt 1980** *Politische Plakate der Weimarer Republik 1918–1933*, Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1980.
- Ausst.-Kat. Dresden 2005** Petra Kuhlmann-Hodick und Tobias Burg (Hg.), *Menzel in Dresden*, Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München und Berlin 2005.
- Ausst.-Kat. Düsseldorf 1994** *Oskar Schlemmer. Tanz, Theater, Bühne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Ostfildern 1994.
- Ausst.-Kat. Düsseldorf 1999** Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora (Hg.), *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Köln 1999.
- Ausst.-Kat. Düsseldorf 2002** Hans Körner und Angela Stercken (Hg.), *Kunst, Sport und Körper 1926–2002*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, 3 Bde., Bd. 1, Ostfildern 2002.
- Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1978** *Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewusstseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1978.
- Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2001** *Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896–1903*, Ausst.-Kat. Haus Giersch Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 2001.
- Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2009** Pamela Kort und Max Hollein (Hg.), *Darwinismus. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln 2009.
- Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2016** Felix Krämer (Hg.), *Geschlechterkampf. Franz von Stuck bis Frieda Kahlo*, Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt am Main, München 2016.
- Ausst.-Kat. Freising 2001** *Sanct Georg. Der Ritter mit dem Drachen*, Ausst.-Kat. Diözesanmuseum Freising, Lindenberg im Allgäu 2001.
- Ausst.-Kat. Genf 2003** José-A. Godoy, Silvio Leydi (Hg.), *Parures triomphales. Le maniérisme dans l'art de l'armure italienne*, Ausst.-Kat. Musée Rath Genf, Mailand 2003.
- Ausst.-Kat. Hamburg 1982** Werner Hofmann (Hg.), *Menzel – der Beobachter*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1982.
- Ausst.-Kat. Hamburg 2004 a** Dirk Syndram und Anke Scherner (Hg.), *In fürstlichem Glanz. Der Dresdner Hof um 1600*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Mailand 2004.
- Ausst.-Kat. Hamburg 2004 b** Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede (Hg.), *Ich, Lovis Corinth. Die Selbstbildnisse*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Ostfildern 2004.
- Ausst.-Kat. Hamburg 2011** Marcus Andrew Hürttig, *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel in Hamburg*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, hg. von Thomas Ketelsen und Andreas Stolzenburg, Hamburg 2011.
- Ausst.-Kat. Hamburg 2014** Sabine Schulze, Leonie Beiersdorf und Dennis Conrad (Hg.),

- Kunst und Propaganda 14/18*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, München 2014.
- Ausst.-Kat. Heidelberg 1994** *Wilhelm Trübner 1851–1917*, Ausst.-Kat. Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Heidelberg 1994.
- Ausst.-Kat. Herford 2005** (*my private*) *Heroes*, Ausst.-Kat. Marta Herford, Bielefeld 2005.
- Ausst.-Kat. Ingolstadt 1984** Jürgen Kraus, *Stahlhelme vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart. Friedrich Schward, dem Konstrukteur des Deutschen Stahlhelms zum Gedächtnis*, Ausst.-Kat. Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt, Ingolstadt 1984.
- Ausst.-Kat. Leiden 2013** Doris Wintgens Hötte (Hg.), *Utopia 1900–1940. Visions of a new world*, Ausst.-Kat. Museum De Lakenhal Leiden, Rotterdam 2013.
- Ausst.-Kat. Leipzig 2008** Ulrike Lorenz, Marie-Amélie zu Salm-Salm, Hans-Werner Schmidt (Hg.), *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne*, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Bielefeld 2008.
- Ausst.-Kat. Liverpool 2008** Tobias G. Natter und Christoph Grunenberg (Hg.), *Gustav Klimt. Painting, Design and Modern Life in Vienna*, Ausst.-Kat. Tate Liverpool, London 2008.
- Ausst.-Kat. London 1869** *Catalogue of the armour and miscellaneous objects of art known as the Meyrick collection. Lent by Colonel Meyrick, of Goodrich Court, Herefordshire, and exhibited at the South Kensington Museum*, with an introduction by J. R. Planché, London 1869.
- Ausst.-Kat. London 1984** *The Pre-Raphaelites*, Ausst.-Kat. Tate Gallery London, London 1984.
- Ausst.-Kat. London 1986** Richard Dormont, *Alfred Gilbert. Sculptor and goldsmith*, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London, London 1986.
- Ausst.-Kat. London 1998** Jonathan Miller, *On reflection*, Ausst.-Kat. National Gallery London, London 1998.
- Ausst.-Kat. London 1999** Christopher Brown und Hans Vlieghe (Hg.), *Van Dyck 1599–1642*, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London, deutsche Ausgabe, München 1999.
- Ausst.-Kat. London 2000** Juliet Hacking, *Princes of Victorian Bohemia. Photographs by David Wilkie Wynfield*, Ausst.-Kat. National Portrait Gallery London, München u.a. 2000.
- Ausst.-Kat. London 2001** Alison Smith (Hg.), *Exposed. The Victorian Nude*, Ausst.-Kat. Tate Britain London, New York 2001.
- Ausst.-Kat. London 2006** Martin Myrone (Hg.), *Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, Ausst.-Kat. Tate Britain London, London 2006.
- Ausst.-Kat. London 2007** Jason Rosenfeld und Alison Smith (Hg.), *Millais*, Ausst.-Kat. Tate Britain London, London 2007.
- Ausst.-Kat. London 2008** Mark Bills und Barbara Bryant (Hg.), *G. F. Watts. Victorian Visionary. Highlights from the Watts Gallery Collection*, Ausst.-Kat. Guildhall Art Gallery London, New Haven und London 2008.
- Ausst.-Kat. London 2009 a** Karen Hearn (Hg.), *Van Dyck & Britain*, Ausst.-Kat. Tate Britain London, London 2009.
- Ausst.-Kat. London 2009 b** Richard Cork, *Wild Thing. Epstein, Gaudier-Brzeska, Gill*,

- Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London, London 2009.
- Ausst.-Kat. London 2010** Marc Antliff und Vivien Greene (Hg.), *The Vorticists. Manifesto for a modern world*, Ausst.-Kat. Tate Britain London, London 2010.
- Ausst.-Kat. London 2011** Stephen Galloway und Lynn Federle Orr (Hg.), *The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860–1900*, Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum London, London 2011.
- Ausst.-Kat. London 2014** Neil MacGregor, *Germany. Memories of a Nation*, Ausst.-Kat. British Museum London, London 2014.
- Ausst.-Kat. Los Angeles 1993** Timothy O. Benson, *Expressionist Utopias. Paradise, metropolis, architectural phantasy*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Seattle 1993.
- Ausst.-Kat. Los Angeles 2006** Anne T. Woollett und Ariane van Suchtelen (Hg.), *Brueghel and Rubens. A Working Friendship*, Ausst.-Kat. The Paul J. Getty Museum Los Angeles, Los Angeles 2006.
- Ausst.-Kat. Macerata 1995** Enrico Crispolti (Hg.), *Pannaggi et l'arte meccanica futurista*, Ausst.-Kat. Palazzo Ricci, Pinacoteca Comunale, Palazzo Contini, Macerata, Mailand 1995.
- Ausst.-Kat. Manchester 1857** *Catalogue of the Art Treasures Exhibition of the United Kingdom collected at Manchester in 1857. Being a reprint of the critical notices originally published in 'The Manchester Guardian'*, London 1857.
- Ausst.-Kat. Mannheim 2014** Sabine Haag, Alfred Wiczorek, Matthias Pfaffenbichler, Hans-Jürgen Buderer (Hg.), *Kaiser Maximilian I.. Der letzte Ritter und das höfische Turnier*, Ausst.-Kat. Reiss-Engelhorn Museum Mannheim, Regensburg 2014.
- Ausst.-Kat. Minneapolis 1978** *Victorian High Renaissance. George Frederic Watts 1817–1904, Frederic Leighton 1830–96, Albert Moore 1841–93, Alfred Gilbert 1854–1934*, Ausst.-Kat. Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis 1978.
- Ausst.-Kat. Moulins 2013** Laurent Houssais (Hg.), *Georges-Antoine Rochegrosse. Les Fastes de la Décadence*, Ausst.-Kat. Musée Anne-de-Beaujeu & Maison Mantin Moulins, Paris 2013.
- Ausst.-Kat. München 1975** Armin Zweite (Hg.), *Lovis Corinth 1858–1925. Gemälde und Druckgraphik*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1975.
- Ausst.-Kat. München 1987 a** Christian Lenz (Hg.), *Hans von Marées*, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München, München 1987.
- Ausst.-Kat. München 1987 b** Wolfgang Storch (Hg.), *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, München 1987.
- Ausst.-Kat. München 1995** Helmut Friedel und Barbara Eschenburg (Hg.), *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Köln 1995.
- Ausst.-Kat. München 1996** Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali und Barbara Butts (Hg.), *Lovis Corinth*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, München 1996.
- Ausst.-Kat. New Haven 1996** Susan P. Casteras und Colleen Denney (Hg.), *The Grosvenor Gallery. A Palace of Art in Victorian England*, Ausst.-Kat. Yale Center for British Art

New Haven, New Haven und London 1996.

Ausst.-Kat. New Haven 2009 Michael Snowdin (Hg.), *Horace Walpole's Strawberry Hill*, Ausst.-Kat. Yale Center for British Art New Haven, New Haven und London 2009.

Ausst.-Kat. New York 1982 Helmut Nickel, Stuart W. Pyhrr, Leonid Tarassuk (Hg.), *The Art of Chivalry. European Arms and Armour from the Metropolitan Museum of Art*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art New York, New York 1982.

Ausst.-Kat. New York 1998 a Stuart W. Pyhrr und José-A. Godoy, *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art New York, New York 1998.

Ausst.-Kat. New York 1998 b Stephen Wildman und John Christian (Hg.), *Edward Burne-Jones. Victorian artist-dreamer*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art New York, New York 1998.

Ausst.-Kat. New York 2003 Stephen Wolohojian (Hg.), *A Private Passion. 19th-Century Paintings and Drawings from the Grenville L. Winthrop Collection*, Harvard University, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art New York, New York 2003.

Ausst.-Kat. New York 2019 Pierre Terjanian (Hg.), *The Last Knight. The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art, New York, Yale U.P., New Haven und London 2019.

Ausst.-Kat. Oldenburg 2002 *Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Oldenburg 2002.

Ausst.-Kat. Osnabrück 1998 Rolf Spilker und Bernd Ulrich (Hg.), *Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914–1918*, Ausst.-Kat. Museum Industriekultur Osnabrück, Bramsche 1998.

Ausst.-Kat. Schlüchtern 1988 Land Hessen in Zusammenarbeit mit dem Germanischen Nationalmuseum (Hg.), *Ulrich von Hutten. Ritter, Humanist, Publizist 1488–1523*, Ausst.-Kat. Schlüchtern, Kassel 1988.

Ausst.-Kat. Schweinfurt 2004 Sigrid Bertuleit, *Lovis Corinth. Der Sieger. Zum Gemälde „Perseus und Andromeda“ 1900* (= Bild im Blickpunkt, 4), Ausst.-Kat. Museum Georg Schäfer Schweinfurt, Schweinfurt 2004.

Ausst.-Kat. Stuttgart 2009 Christopher Conrad (Hg.), *Edward Burne-Jones. Das Irdische Paradies*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern 2009.

Ausst.-Kat. Washington 2009 Alvaro Soler del Campo (Hg.), *The Art of Power. Royal Armour and Portraits from Imperial Spain*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art Washington, Madrid 2009.

Ausst.-Kat. Washington 2010 Diane Waggoner (Hg.), *The Pre-Raphaelite Lens. British Photography and Painting, 1848–1875*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art Washington, Farnham u.a. 2010.

Ausst.-Kat. Wien 1902 *Klinger. Beethoven. XIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Secession Wien*, Wien 1902.

Ausst.-Kat. Wien 1990 Roberto Capucci – *Roben wie Rüstungen. Mode in Stahl und Seide einst und heute*, Ausst.-Kat. Hofjagd- und Rüstkammer, Kunsthistorisches Museum Wien,

Wien 1990.

Ausst.-Kat. Wien 2008 Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München 2008.

Ausst.-Kat. Wien 2009 Agnes Husslein-Arco und Stephan Koja (Hg.), *Lovis Corinth. Ein Fest der Malerei*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München, Berlin, London, New York 2009.

Ausst.-Kat. Wien 2011 Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt, Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München und Wien 2011.

Ausst.-Kat. Wien 2013 Sabine Haag (Hg.), *Ritter! Traum und Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, Wien 2013.

Ausst.-Kat. Wuppertal 2012 Andrea von Hülsen-Esch und Gerhard Finckh (Hg.), *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*, Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal, 2 Bde., Wuppertal 2012.

Ausst.-Kat. Zürich 1997 Angelika Wesenberg, Guido Magnaguagno, Juri Steiner (Hg.), *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Berlin 31997.

Ausst.-Kat. Zürich 2005 Franziska Lentzsch (Hg.), *Füssli – the Wild Swiss*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 2005.

Bann 1999 Stephen Bann, Preface, in: Martin Myrone und Lucy Peltz (Hg.), *Producing the Past. Aspects of Antiquarian Culture and Practice 1700–1850*, Aldershot 1999, S. XVII–XXIII.

Bann 2009 Stephen Bann, Historicizing Horace, in: Michael Snowdin (Hg.), *Horace Walpole's Strawberry Hill*, Ausst.-Kat. Yale Center for British Art New Haven, New Haven und London 2009, S. 117–133.

Barlow 2005 Paul Barlow, *Time Present and Time Past. The Art of John Everett Millais* (= British Art and Visual Culture since 1750: new readings), Aldershot 2005.

Barnes 2004 Susan J. Barnes, *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings*, New Haven 2004.

Bartsch et al. 1996 Kurt Bartsch und Adelheid Koch (Hg.), *Raoul Hausmann*, Graz 1996.

Bätschmann 2005 Oskar Bätschmann, Held und Star. Imaginationen vom Künstler, in: *(my private) Heroes*, Ausst.-Kat. Marta Herford, Bielefeld 2005, 75–85.

Bäumel 2004 Jutta Bäumel, *Rüstkammer. Führer durch die ständige Ausstellung im Semperbau, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, München und Berlin 2004.

Beaufort-Spontin 1990 Christian Beaufort-Spontin, Die Rüstung als Robe, in: *Roberto Capucci – Roben wie Rüstungen. Mode in Stahl und Seide einst und heute*, Ausst.-Kat. Hofjagd- und Rüstkammer, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1990, S. 13–22.

Beaufort-Spontin 2005 Christian Beaufort-Spontin, Des Kaisers bevorzugte Kleidung. Zur Bekleidung Kaiser Karls V. in den Portraits von Tizian und Seisenegger, in: Sylvia Ferino-Pagden und Andreas Beyer (Hg.), *Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit*, Turnhout 2005, S. 101–108.

Beaufort-Spontin et al. 2005 Christian Beaufort-Spontin und Matthias Pfaffenbichler, *Meisterwerke der Hofjagd- und Rüstkammer* (= Kurzführer durch das

- Kunsthistorische Museum, hg. von Wilfried Seipel, 3), Wien 2005.*
- Beloubek-Hammer 2007** Anita Beloubek-Hammer, *Die schönen Gestalten der besseren Zukunft. Die Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld*, 2 Bde., Köln 2007.
- Benjamin 2003** Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 2003.
- Benthien 1998** Claudia Benthien, *Im Leibe wohnen: Literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut*, Berlin 1998.
- Benthien 1999** Claudia Benthien, Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körperoberfläche, in: Christoph Geissmar-Brandi und Irmela Hijiya-Kirschner (Hg.), *Gesichter der Haut*, Frankfurt am Main und Basel 1999, S. 45–61.
- Benthien et al. 2003** Claudia Benthien und Inge Stephan (Hg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (= Literatur, Kultur, Geschlecht, Kleine Reihe, 18), Köln, Weimar, Wien 2003.
- Berend-Corinth 1958** Charlotte Berend-Corinth, *Die Gemälde von Lovis Corinth. Werkkatalog mit einer Einführung von Hans Konrad Röthel*, München 1958.
- Berghaus 1998** Günter Berghaus, *Italian futurist theatre 1909–1944*, Oxford 1998.
- Bergius 2000** Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten* (= Schriftenreihe Burg Giebichenstein, Hochschule für Kunst und Design Halle, 4), Berlin 2000.
- Bergius 2002** Hanne Bergius, Ambivalente Visionen vom körperlich-technischen Fortschritt in den zwanziger Jahren, in: Hans Körner und Angela Stercken (Hg.), *Kunst, Sport und Körper 1926–2002*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, 3 Bde., Bd. 1, Ostfildern 2002, S. 279–287.
- Beyer 2008** Andreas Beyer, Die Rüstung als Körperbild und Bildkörper, in: Beat Wyss und Markus Buschhaus (Hg.), *Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft* (= Bild und Text), München 2008, S. 51–64.
- Beyer 2009** Andreas Beyer, Die Rüstung als Körperbild und Bildkörper, in: *Rüstung und Robe*, Ausst.-Kat. Museum Tinguely Basel, Heidelberg 2009, S. 27–39.
- Bielefelder Graduiertenkolleg Sozialgeschichte 1999** Bielefelder Graduiertenkolleg Sozialgeschichte (Hg.), *Körper Macht Geschichte - Geschichte Macht Körper. Körpergeschichte als Sozialgeschichte*, Bielefeld 1999.
- Bielsaski 1915** Konrad Bielsaski, *Kriegskrüppelfürsorge. Ein Aufklärungswort zum Troste und zur Mahnung im Auftrage der Deutschen Vereinigung für Krüppelfürsorge und der Deutschen orthopädischen Gesellschaft herausgegeben*, Leipzig 1915.
- Biro 2009** Matthew Biro, *The Dada Cyborg. Visions of the new human in Weimar Berlin*, Minneapolis und London 2009.
- Bisanz-Prakken 1977** Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung*, hg. von der Graphischen Sammlung Albertina, Österreichische Galerie, Salzburg 1977.
- Bisanz-Prakken 1985** Marian Bisanz-Prakken, Der Beethovenfries von Gustav Klimt in der XIV. Ausstellung der Wiener Secession, in: *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930*, Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1985, S. 528–543.

- Bisanz-Prakken 2007** Marian Bisanz-Prakken, Der „Beethoven-Fries“ und Klimts „Gabe der Empfänglichkeit“, in: Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes von Alfred Weidinger, Michaela Seiser und Eva Winkler*, München 2007, S. 92–117.
- Blair 1958** Claude Blair, *European Armour. Circa 1066 to circa 1700*, London 1958.
- Blum 2005** Gerd Blum, *Hans von Marées. Autobiographische Malerei zwischen Mythos und Moderne*, München und Berlin 2005.
- Blum 2008** Gerd Blum, Hans von Marées. Der Maler als Modell. Werk und Wirkung zwischen Moltke und Duchamp, in: Angelika Wesenberg (Hg.), *Hans von Marées. Sehnsucht nach Gemeinschaft*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Dresden 2008, S. 17–25.
- Boccioni 2002** Umberto Boccioni, *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*, hg. von Astrit Schmidt-Burkhardt, aus dem Italienischen von Angelika Chott, Dresden 2002.
- Bock 1998** Robert Mario Bock, *Fritz Boehle. Das malerische Werk*, Weimar 1998.
- Boehm 1995** Gottfried Boehm, Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (= Bild und Text, hg. von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle), München 1995, S. 23–40.
- Boehm 2006** Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* (= Bild und Text, hg. von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle), München 2006, S. 11–38.
- Bohde et al. 2007** Daniela Bohde und Mechthild Fend (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte* (= Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 3), Berlin 2007.
- Böhme 1996** Hartmut Böhme, Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Tasten* (= Schriftenreihe Forum, 7), Göttingen 1996, S. 185–210.
- Boockmann 1992** Hartmut Boockmann, Die Ritter und ihre Harnische, in: Gerhard Quaas (Hg.), *Eisenkleider. Plattnerarbeiten aus drei Jahrhunderten aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum im Zeughaus (= Bausteine, 7), Berlin 1992, S. 9–24.
- Borchardt 2007** Stefan Borchardt, *Heldenbilder. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler*, Berlin 2007.
- Bordes 2010** Philippe Bordes, The portrait in armour in Bourbon France. Artistic challenge and political strategy from Louis XIV to Louis XVI, in: Barbara Stollberg-Rilinger und Thomas Weißbrich (Hg.), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte* (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, 28), Münster 2010, S. 91–104.
- Borg 1982** Alan Borg, The History of the Armouries, in: A. V. B. Norman und G. M. Wilson (Hg.), *Treasures from the Tower of London. An exhibition of Arms and Armour*, Ausst.-Kat. Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich 1982, S. 1–4.

- Borg 1986** Alan Borg, *Arms and Armour in Britain*, London ²1986.
- Boscagli 1996** Maurizia Boscagli, *Eye on the flesh. Fashions of masculinity in the early twentieth century*, Boulder 1996.
- Brändli 1997** Sabina Brändli, Von „schneidigen Offizieren“ und „Militärkrinolin“: Aspekte symbolischer Männlichkeit am Beispiel preußischer und schweizerischer Uniformen des 19. Jahrhunderts, in: Ute Frevert (Hg.), *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert* (= Industrielle Welt, Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, hg. von Reinhart Kosellek und M. Rainer Lepsius, 58), Stuttgart 1997, S. 201–228.
- Brändli 1998** Sabina Brändli, „Der herrlich biedere Mann“. Vom Siegeszug des bürgerlichen Herrenanzuges im 19. Jahrhundert, Zürich 1998.
- Brinker-von der Heyde 2008** Claudia Brinker-von der Heyde, *Liebt, schön, glast und glanz* in Wolframs von Eschenbach „Parzival“, in: Christina Lechtermann und Haiko Wandhoff (Hg.), *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zur einer Kulturgeschichte des Leuchtenden* (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, NF 18), Bern u.a. 2008, S. 91–103.
- Broughton 1986** Bradford B. Broughton, *Dictionary of Medieval Knighthood and Chivalry. Concepts and Terms*, New York u.a. 1986.
- Brown 2003** Iain G. Brown (Hg.), *Abbotsford and Sir Walter Scott. The image and the influence*, Edinburgh 2003.
- Bruendel 2010** Steffen Bruendel, Vor-Bilder des Durchhaltens. Die deutsche Krieganleihe-Werbung 1917/18, in: Arnd Bauerkämper und Elise Julien (Hg.), *Durchhalten! Krieg und Gesellschaft im Vergleich 1914–1918*, Göttingen 2010, S. 81–108.
- Brunner et al. 1978** Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Kosellek (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, 8 Bde., Stuttgart 1978.
- Brunner et al. 2008** Karl Brunner und Christina Lutter, Der Glanz der Heiligen und das Licht ihrer Töchter, in: Christina Lechtermann und Haiko Wandhoff (Hg.), *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zur einer Kulturgeschichte des Leuchtenden* (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, 18), Bern u.a. 2008, S. 105–119.
- Brunotte et al. 2008** Ulrike Brunotte und Rainer Herrn, Statt einer Einleitung. Männlichkeiten und Moderne. Pathosformeln, Wissenskulturen, Diskurse, in: Ulrike Brunotte und Rainer Herrn (Hg.), *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900* (= GenderCodes, hg. von Christina von Braun, Volker Hess und Inge Stephan, 3), Bielefeld 2008, S. 9–23.
- Bryant 2003** Barbara Bryant, George Frederick Watts, Sir Galahad, in: Stephen Wolohojian (Hg.), *A Private Passion. 19th-Century Paintings and Drawings from the Grenville L. Winthrop Collection, Harvard University*, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art New York, New York 2003, S. 431–433.
- Bryant 2008** Barbara Bryant, Invention and Reinvention. The Art and Life of G. F. Watts, in: Mark Bills und Barbara Bryant (Hg.), *G. F. Watts. Victorian Visionary. Highlights*

- from the Watts Gallery Collection*, Ausst.-Kat. Guildhall Art Gallery London, New Haven und London 2008, S. 18–49.
- Bublitz 1998** Hannelore Bublitz (Hg.), *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*, Frankfurt am Main 1998.
- Bullen 1998** J. B. Bullen, *The Pre-Raphaelite Body. Fear and Desire in painting, poetry, and criticism*, Oxford 1998.
- Burke 1996** Joanna Burke, *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*, London 1996.
- Burne-Jones 1971** Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 Bde., Cambridge 1904, Reprint New York 1971.
- Busch 2015** Werner Busch, *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 2015.
- Bussmann 1993** Georg Bussmann, Max Klingers „Beethoven“ in der 14. Ausstellung der Wiener Secession, in: Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp (Hg.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen* (= Studien zu Politik und Verwaltung, hg. von Christian Brünner, Wolfgang Mantl und Manfred Welan, 46), Wien, Köln und Graz 1993, S. 525–542.
- Caesar 2001** Claudia C. Caesar, Ein verkannter Künstler arriviert – Wilhelm Trübners Selbstdarstellung in seiner Frankfurter Zeit, in: *Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896–1903*, Ausst.-Kat. Haus Giersch Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 2001, S. 21–27.
- Capwell 2011** Tobias Capwell, *Masterpieces of European Arms and Armour in the Wallace Collection*, London 2011.
- Carter 1954** David G. Carter, Reflections in Armor in the Canon van de Paele Madonna, in: *The Art Bulletin*, 36, 1954, S. 60–62.
- Chalcraft et al. 2007** Anna Chalcraft und Judith Viscardi, *Strawberry Hill. Horace Walpole's Gothic Castle*, London 2007.
- Christian 1991** John Christian, Burne-Jones and Sculpture, in: Benedict Read und Joanna Barnes (Hg.), *Pre-Raphaelite Sculpture. Nature and Imagination in British Sculpture 1848–1914*, Ausst.-Kat. Matthiesen Gallery London, London 1991, S. 77–91.
- Chytraeus-Auerbach 2012** Irene Chytraeus-Auerbach, *Der Sturm* und der italienische Futurismus, in: Andrea von Hülsen-Esch und Gerhard Finckh (Hg.), *Der Sturm. Zentrum der Avantgarde*, Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal, 2 Bde., Bd. 2, Wuppertal 2012, S. 285–304.
- Cohen 1998** Deborah Cohen, Kriegsopfer, in: Rolf Spilker und Bernd Ulrich (Hg.), *Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914–1918*, Ausst.-Kat. Museum Industriekultur Osnabrück, Bramsche 1998, S. 216–227.
- Colomina 2008** Beatriz Colomina, Sex, Lies and Decoration. Adolf Loos and Gustav Klimt, in: Tobias G. Natter und Christoph Grunenberg (Hg.), *Gustav Klimt. Painting, Design and Modern Life*, Ausst.-Kat. Tate Liverpool, London 2008, S. 42–51.
- Corinth 1908** Lovis Corinth, *Das Erlernen der Malerei*, erste Auflage, Berlin 1908.
- Corinth 1913** Lovis Corinth, Wilhelm Trübner, in: *Kunst und Künstler*, 11, 1913, S. 452–463.

- Corinth 1925** Lovis Corinth, *Das Erlernen der Malerei*, zweite, durchgesehene und vermehrte Auflage, Berlin 1925.
- Cork 1976** Richard Cork, *Vorticism and abstract art in the first machine age*, 2 Bde., London 1976.
- Cowan et al. 2005 a** Michael Cowan und Kai Marcel Sicks (Hg.), *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld 2005.
- Cowan et al. 2005 b** Michael Cowan und Kai Marcel Sicks, Technik, Krieg und Medien. Zur Imagination von Idealkörpern in den zwanziger Jahren, in: Michael Cowan und Kai Marcel Sicks (Hg.), *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld 2005, S. 13–29.
- Cremonini 2008** Andreas Cremonini, Was ins Auge sticht. Zur Homologie von Glanz und Blick, in: Christian Spies, Gottfried Boehm und Birgit Mersmann (Hg.), *Movens Bild*, München u.a. 2008, S. 93–117.
- Cremonini 2009** Andreas Cremonini, Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt bei Lacan, in: Claudia Blümle und Anne von der Heiden (Hg.), *Blickzähmung und Augentäuschung*, Zürich u.a. 2009, S. 217–248.
- Cripps-Day 1925** Francis Henry Cripps-Day, *A Record of Armour Sales. 1881–1924*, London 1925.
- Dekiert 2010** Marcus Dekiert, Bürgerstolz und Bürgertugend im Bild. Das Gruppenportrait im Amsterdam des 17. Jahrhunderts, in: Sabine Haag und Klaus Schrenk (Hg.), *Goldenes Zeitalter. Holländische Gruppenportraits aus dem Amsterdams Historisch Museum*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, München 2010, S. 27–36.
- Derenthal 2004** Ludger Derenthal, *Dada, die Toten und die Überlebenden des Ersten Weltkriegs*, in: *Zeitenblicke* 3, 1, 2004, <http://www.zeitenblicke.de/2004/01/derenthal/index.html> (letzter Zugriff 14.3.2017).
- Dierig 2006** Sven Dierig, *Wissenschaft in der Maschinenstadt. Emil Du Bois-Reymond und seine Laboratorien in Berlin* (= Wissenschaftsgeschichte, hg. von Michael Hagner und Hans-Jörg Rheinberger), Göttingen 2006.
- Dogramaci 2009** Burcu Dogramaci, Die zwiespältige Rezeption eines Bildhauers. Rudolf Belling und seine Plastik „Dreiklang“, in: Uwe Fleckner (Hg.), *Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“* (= Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, 4), Berlin 2009, S. 307–333.
- Domm 1989** Anne-Sybille Domm, *Der 'klassische' Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts* (= *Miscellanea Bavarica Monacensia*, 146), München 1989.
- Dotzler 1999** Bernhard J. Dotzler, Die Wiederkehr der Puppe. Szenenwechsel im Fin de Siècle, in: Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora (Hg.), *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Köln 1999, S. 234–247.
- Draguet 2011** Michel Draguet, Khnopff und Klimt. Gedanken zur Verbindung Brüssel – Wien, in: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt, Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München und Wien

2011, S. 254–273.

- Drux 1988** Rudolf Drux (Hg.), *Menschen aus Menschenhand. Zur Geschichte der Androiden. Texte von Homer bis Asimov*, Stuttgart 1988.
- Dube 1975** Wolf-Dieter Dube, Die Kunstsituation in Berlin und Corinth, in: Armin Zweite (Hg.), *Lovis Corinth 1858–1925. Gemälde und Druckgraphik*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, München 1975, S. 41–45.
- Duffy 2009** Stephen Duffy, French Artists and the Meyrick armoury, in: *The Burlington Magazine*, 151, 2009, S. 284–292.
- Ebertshäuser 1979** Heidi C. Ebertshäuser, *Malerei im 19. Jahrhundert. Münchner Schule. Gesamtdarstellung und Künstlerlexikon*, München 1979.
- Ehrlicher 2001** Hanno Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin 2001.
- Eilert 1977** Heide Eilert, Die Vorliebe für kostbar-erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des Fin de Siècle, in: Roger Bauer, Eckhard Heftrich, Helmut Koopmann, Wolfdietrich Rasch, Willibald Sauerländer und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.), *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende* (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 35), Frankfurt am Main 1977, S. 421–441.
- Elias 1998** Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation. Bd. 1 Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Erste Auflage Basel 1939, 2 Bde., Frankfurt am Main ²²1998.
- Elias 1999** Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation. Bd. 2 Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Erste Auflage Basel 1939, 2 Bde., Frankfurt am Main ²²1999.
- Eschenburg 1995** Barbara Eschenburg, Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in Literatur, Philosophie und Kunst, in: Helmut Friedel und Barbara Eschenburg (Hg.), *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Köln 1995, S. 9–42.
- Felber 1998** Ulrike Felber, „La fée électricité“. Visionen einer Technik, in: Klaus Plitzner (Hg.), *Elektrizität in der Geistesgeschichte*, Brassum 1998, S. 105–121.
- Fend 2003 a** Mechthild Fend, *Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750–1830*, Berlin 2003.
- Fend 2003 b** Mechthild Fend, Touche nerveuse. Fragonard trifft Diderot, in: Christine Hanke und Regina Nössler (Hg.), *Haut* (= Konkursbuch, 41), Tübingen 2003, S. 204–214.
- Fend 2004** Mechthild Fend, Medium Haut. Oberflächen und Körpergrenzen in der Malerei und Medizin des 19. Jahrhunderts, in: Susanne von Falkenhausen, Silke Förchler, Ingeborg Reichle, Bettina Uppenkamp (Hg.), *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002*, Marburg 2004, S. 242–256.
- Fend 2006** Mechthild Fend, Geblähte Körper. Die Haut oder das Unverhältnis von Innen und Außen in den Porträts von J.-A.-D. Ingres, in: Klaus Herding und Gerlinde Gehrig (Hg.), *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und*

- bildenden Kunst* (= Schriften des Sigmund-Freud-Instituts, 2), Göttingen 2006, S. 234–253.
- Fend 2007** Mechthild Fend, Die Substanz der Oberfläche. Haut und Fleisch in der französischen Kunsttheorie des 17. bis 19. Jahrhunderts, in: Daniela Bohde und Mechthild Fend (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte* (= Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 3), Berlin 2007, S. 87–104.
- Fend 2008** Mechthild Fend, Knochen und Kontur. Zur Körpergrenze in der Künstleranatomie des 19. Jahrhunderts, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, 6, 2, 2008, S. 79–89.
- Fiedler 1953** Konrad Fiedler, *Hans von Marées. Seinem Andenken gewidmet*, München 1953.
- Finke 1985** Ulrich Finke, The Art-Treasures Exhibition, in: John H. G. Archer (Hg.), *Art and Architecture in Victorian Manchester. Ten illustrations of patronage and practice*, Manchester 1985, S. 102–126.
- Finkelstein 2013** Gabriel Finkelstein, *Emil du Bois-Reymond. Neuroscience, self, and society in nineteenth-century Germany*, Cambridge und London 2013.
- Flemming 1998** Thomas Flemming, Industrialisierung und Krieg, in: Rolf Spilker und Bernd Ulrich (Hg.), *Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914–1918*, Ausst.-Kat. Museum Industriekultur Osnabrück, Bramsche 1998, S. 55–67.
- Foster 1991** Hal Foster, Armor Fou, in: *October*, 56, 1991, S. 64–97.
- Foster 1997** Hal Foster, Prosthetic Gods, in: *Modernism, modernity*, 4, 2, 1997, S. 5–38.
- Foster 2004** Hal Foster, *Prosthetic Gods*, Cambridge und London 2004.
- Foucault 1977** Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit. Bd. 1 Der Wille zum Wissen*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1977.
- Foucault 1989** Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit. Bd. 3 Die Sorge um sich*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1989.
- Foucault 2007** Michel Foucault, *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt am Main 2007.
- Franklin Gould 2004** Veronica Franklin Gould, *G. F. Watts. The Last Great Victorian*, New Haven und London 2004.
- Frevert 1996** Ute Frevert, Nation, Krieg und Geschlecht im 19. Jahrhundert, in: Manfred Hettling und Paul Nolte (Hg.), *Nation und Gesellschaft in Deutschland. Historische Essays*, München 1996, S. 151–170.
- Frevert 1997** Ute Frevert, Das Militär als „Schule der Männlichkeit“. Erwartungen, Erfahrungen und Angebote im 19. Jahrhundert, in: Ute Frevert (Hg.), *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert* (= Industrielle Welt, Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, hg. von Reinhart Kosellek und M. Rainer Lepsius, 58), Stuttgart 1997, S. 145–173.
- Frevert 1998** Ute Frevert, Herren und Helden. Vom Aufstieg und Niedergang des Heroismus im 19. und 20. Jahrhundert, in: Richard van Dülmen (Hg.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*, Wien u.a. 1998, S. 323–344.

- Frevert 2003** Ute Frevert, Männer in Uniform. Habitus und Signalzeichen im 19. und 20. Jahrhundert, in: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (= Literatur, Kultur, Geschlecht, Kleine Reihe, 18), Köln, Weimar und Wien 2003, S. 277–295.
- Frevert 2010** Ute Frevert, Vom heroischen Menschen zum „Helden des Alltags“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 724/725, 2010, S. 803–812.
- Freytag 2006** Annette Freytag, Close to Paradise. The Stoclet House: Masterpiece of the Wiener Werkstätte, in: Peter Noever (Hg.), *Yearning for Beauty. The Wiener Werkstätte and the Stoclet House*, Ausst.-Kat. Centre for Fine Arts Brüssel, Ostfildern 2006, S. 360–374.
- Freytag 2012** Annette Freytag, Der Stocletfries. Ein künstlicher Garten im Herzen des Hauses, in: Tobias G. Natter (Hg.), *Gustav Klimt. Sämtliche Gemälde*, Köln 2012, S. 100–187.
- Fried 2002** Michael Fried, *Menzel's realism. Art and embodiment in nineteenth-century Berlin*, New Haven und London 2002.
- Fritsch-Röbler 2013** Waltraud Fritsch-Röbler, Das Ideal des Ritters in der höfischen Epik, in: Sabine Haag (Hg.), *Ritter! Traum und Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, Wien 2013, S. 31–37.
- Fröhlich 2005** Fabian Fröhlich, *Frauen im Spiegel. Der Perseus-Zyklus von Edward Burne-Jones*, Berlin 2005.
- Funk et al. 1999** Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.), *Körper-Konzepte* (= Literatur und Anthropologie, 5), Tübingen 1999.
- Gagel 1971** Hanna Gagel, *Studien zur Motivgeschichte des deutschen Plakats*, Berlin 1971.
- Gall 1993** Lothar Gall, *Die Germania als Symbol nationaler Identität im 19. und 20. Jahrhundert* (= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse), Göttingen 1993.
- Gamber 1981** Ortwin Gamber, *Die Rüstkammern. Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras* (= Führer durch das Kunsthistorische Museum, Bd. 30), Wien 1981.
- Gamber et al. 1990** Ortwin Gamber und Christian Beaufort, *Katalog der Leibrüstkammer. 2. Teil. Der Zeitraum von 1530 bis 1560* (= Führer durch das Kunsthistorische Museum, 39), Busto Arsizio 1990.
- Gaughan 2006** Martin Ignatius Gaughan, The Prosthetic Body in Early Modernism. Dada's anti-humanist humanism, in: Dafydd Jones (Hg.), *Dada Culture. Critical texts on the avant-garde*, Amsterdam 2006, S. 137–155.
- Geimer 2005** Peter Geimer, Über Reste, in: Anke te Heesen und Petra Lutz (Hg.), *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort* (= Schriften des Deutschen Hygiene-Museums, hg. von Gisela Staupe, 4), Köln, Weimar und Wien 2005, S. 109–118.
- Geimer 2012** Peter Geimer, Verkörperungen im Ding, in: André L. Blum, John M. Krois und Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), *Verkörperungen* (= Actus et imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungstheorie, hg. von Horst Bredekamp), Berlin 2012, S. 119–132.
- Gendolla 1992** Peter Gendolla, *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des*

MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T. A. Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam und Hans Bellmer, Heidelberg 1992.

- Germer 1990** Stefan Germer, Stillgestellte Geschichte. Ingres und die Historienmalerei, in: Ekkehard Mai (Hg.), *Historienmalerei in Europa*, Mainz 1990, S. 193–208.
- Germer 1998** Stefan Germer, Die rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst, in: Monika Flacke (Hg.), *Mythen der Nation. Ein europäisches Panorama*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Berlin 1998, S. 33–52.
- Girouard 1981** Mark Girouard, *The Return to Camelot. Chivalry and the English Gentleman*, New Haven and London 1981.
- Gottdang 2004** Andrea Gottdang, *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915* (= Münchner Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, 4), München und Berlin 2004.
- Grund 2005** Michelle Grund, Lovis Corinth in Kassel, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, NF 1, 2005, S. 119–142.
- Gumbrecht 2001** Hans Ulrich Gumbrecht, *1926. Ein Jahr am Rande der Zeit*, übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2001.
- Hahn 1970** Peter Hahn, *Das literarische Figurenbild bei Lovis Corinth*, Bamberg 1970.
- Hahn 2001** Sylvia Hahn, Die Ikonographie des hl. Georg, in: *Sanct Georg. Der Ritter mit dem Drachen*, Ausst.-Kat. Diözesanmuseum Freising, Lindenberg im Allgäu 2001, S. 77–91.
- Hall 2004** Lesley Hall, Hauling Down the Double Standard. Feminism, Social Purity and Sexual Science in Late Nineteenth-Century Britain, in: *Gender and History*, 16, 1, 2004, S. 36–56.
- Haltern 1971** Utz Haltern, *Die Londoner Weltausstellung von 1851. Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert*, Münster 1971.
- Hamann 1914** Richard Hamann, *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Leipzig und Berlin 1914.
- Hamann et al. 1972** Richard Hamann und Jost Hermand, *Impressionismus* (= Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, 3), München 1972.
- Hamann et al. 1973** Richard Hamann und Jost Hermand, *Stilkunst um 1900* (= Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, 4), München 1973.
- Hammer 2011** Ivo Hammer, 110 Jahre Beethovenfries von Gustav Klimt, in: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt, Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München und Wien 2011, S. 140–149.
- Hanne 2009** Wolfgang Hanne, *Das deutsche Heer in Feldgrau 1907–1918*, Wien 2009.
- Harrasser 2010** Karin Harrasser, Exzentrische Empfindung. Raoul Hausmann und die Prothetik der Zwischenkriegszeit, in: Joshua Eleoma und Michael Schillmeier (Hg.), *Disability in German Literature, Film, and Theater* (= Edinburgh German Yearbook, 4), Rochester 2010, S. 57–81.
- Harrasser 2013** Karin Harrasser, Sensible Prothesen. Medien der Wiederherstellung von Produktivität, in: *Body Politics*, 1, 1, 2013, S. 99–117.
- Hartmann 1976 a** Wolfgang Hartmann, *Der historische Festzug. Seine Entstehung und*

Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 35), München 1976.

Hartmann 1976 b Wolfgang Hartmann, *Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer. Ein Künstlerfest der Spätromantik und sein Anspruch*, Nürnberg 1976.

Hasenclever 2010 Catharina Hasenclever, Gezeichnete Abwehr. Mit Gottes Hilfe gegen den Lindwurm der Französischen Revolution, in: *Zeitenblicke*, 9, 3, 2010, http://www.zeitenblicke.de/2010/3/Hasenclever/index_html (letzter Zugriff: 14.3.2017)

Haß 1993 Ulrike Haß, *Militante Pastorale. Zur Literatur der antimodernen Bewegungen im frühen 20. Jahrhundert*, München 1993.

Hausmann 1992 Raoul Hausmann, *Hurra! Hurra! Hurra! 12 politische Satiren*, mit einem Nachwort hg. von Karl Riha, Gießen ²1992.

Hechberger 2010 Werner Hechberger, *Adel, Ministerialität und Rittertum im Mittelalter* (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, hg. von Lothar Gall, 72), München ²2010.

Heinz 2015 Kathrin Heinz, *Heldische Konstruktionen. Von Wassily Kandinskys Reitern, Rittern und heiligem Georg* (= Studien zur visuellen Kultur, 19), Bielefeld 2015.

Herf 1984 Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge 1984.

Hevesi 1986 Ludwig Hevesi, *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, wiederherausgegeben und einbegleitet von Otto Breicha, Wien 1909, Reprint Klagenfurt 1986.

Hiles 1998 Timothy W. Hiles, Gustav Klimt's Beethoven Frieze, truth, and the Birth of Tragedy, in: Salim Kemal, Ivan Gaskell, Daniel W. Conway (Hg.), *Nietzsche, Philosophy and the Arts* (= Cambridge Studies in Philosophy and the Arts), Cambridge und New York 1998, S. 162–186.

Hille 1999 Karoline Hille, „... über den Grenzen, mitten in Nüchternheit“. Prothesenkörper, Maschinenherzen, Automatenhirne, in: Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora (Hg.), *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Köln 1999, S. 140–159.

Hobsbawn 1993 Eric Hobsbawn, Mass-Producing Traditions, in: Eric Hobsbawn und T. Ranger (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1993.

Hoffmann 1979 Detlef Hofmann, Der Mann mit dem Stahlhelm vor Verdun. Fritz Erlers Plakat zur 6. Kriegsanleihe, in: Berthold Hinz, Hans-Ernst Mittag, Wolfgang Schäche, Angela Schönberger (Hg.), *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen 1979, S. 101–114.

Hoffmann 1989 Detlef Hoffmann, Die vieldeutige Personifikation einer deutschen Nation, in: Gerhard Bott (Hg.), *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland*, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 2 Bde., Bd. 1, Nürnberg 1989, S. 137–155.

Hoffmann-Curtius 2006 Kathrin Hoffmann-Curtius, Der irrende Ritter. Künstler-, Kampf- und Kriegerromantik bis zum Ersten Weltkrieg, in: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 41, 2006, Themenheft Helden. Mythische Kämpferfiguren im 20. Jahrhundert und in der Gegenwart, S. 51–60.

- Honegger 1991** Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850*, Frankfurt am Main und New York 1991.
- Horn 1999** Eva Horn, Die Mobilmachung der Körper, in: *Transit*, 16, 1999, S. 92–107.
- Horn 2002** Eva Horn, Der Krüppel. Maßnahmen und Medien zur Wiederherstellung des versehrten Leibes in der Weimarer Republik, in: Dietmar Schmidt (Hg.), *Körper-Topoi. Sagbarkeit, Sichtbarkeit, Wissen*, Weimar 2002, S. 109–136.
- Hunt 1984** Lynn Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkeley u.a. 1984.
- Hüppauf 1993** Bernd Hüppauf, Schlachtenmythen und die Konstruktion des „Neuen Menschen“, in: Gerhard Hirschfeld und Gerd Krumeich (Hg.), *Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch. Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs* (= Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte, NF 1), Essen 1993, S. 43–84.
- Huysmans 1923** Joris-Karl Huysmans, *A rebours. Avec une préface de l'auteur écrite vingt ans après le roman*, Paris 1923.
- Huysmans 2006** Joris-Karl Huysmans, *Gegen den Strich*, übersetzt und hg. von Walter Münz und Myriam Münz, Frankfurt am Main 2006.
- Huysen 2000** Andreas Huysen, The Vamp and the Machine. Fritz Lang's Metropolis, in: Michael Minden und Holger Bachman (Hg.), *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*, Rochester 2000, S. 198–215.
- Hynes 1991** Samuel Hynes, *A War Imagined. The First World War and English Culture*, New York u. a. 1991.
- Ilchman 2009** Frederick Ilchman, Armoured Saints and Reflective Surfaces, in: Frederick Ilchman (Hg.), *Titian Tintoretto Veronese. Rivals in Renaissance Venice*, Ausst.-Kat. Museum of Fine Arts Boston, Farnham 2009, S. 137–139.
- Ilchman et al. 2009** Frederick Ilchman und John Garton, Portraits of Warriors, in: Frederick Ilchman (Hg.), *Titian Tintoretto Veronese. Rivals in Renaissance Venice*, Ausst.-Kat. Museum of Fine Arts Boston, Farnham 2009, S. 210–215.
- Imorde et al. 2019** Joseph Imorde, Peter Scholz und Andreas Zeising, Volkstümliche Moderne. Malerei und populäre Kultur der Gründerzeit, in: dies. (Hg.), *Volkstümliche Moderne. Malerei und populäre Kultur der Gründerzeit*, Weimar 2019 (= Gründerzeit. Schriften zu Kunst und Kultur 1), S. 9–17.
- Ingamells 1990** John Ingamells, *Die Wallace Collection London*, München und London 1990.
- Jordanova 2000** Ludmilla Jordanova, Science, Machines, and Gender, in: Michael Minden und Holger Bachman (Hg.), *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*, Rochester 2000, S. 173–195.
- Juneja 1999** Monika Juneja, Körper malen. Der imaginierte Staatskörper im revolutionären Frankreich, in: Bielefelder Graduiertenkolleg Sozialgeschichte (Hg.), *Körper Macht Geschichte – Geschichte Macht Körper. Körpergeschichte als Sozialgeschichte*, Bielefeld 1999, S. 35–57.
- Jünger 1981 a** Ernst Jünger, Der Kampf als inneres Erlebnis, in: ders., *Sämtliche Werke. Essays I. Betrachtungen zur Zeit*, 18 Bde., Bd. 7, Stuttgart 1981, S. 11–103.
- Jünger 1981 b** Ernst Jünger, Der Arbeiter, in: ders., *Sämtliche Werke. Essays II. Der*

- Arbeiter*, 18 Bde., Bd. 8, Stuttgart 1981, S. 9–311.
- Jünger 1981 c** Ernst Jünger, Über den Schmerz, in: ders., *Sämtliche Werke. Essays I. Betrachtungen zur Zeit*, 18 Bde., Bd. 7, Stuttgart 1981, S. 143–191.
- Kaes 1993** Anton Kaes, Metropolis: City, Cinema, Modernity, in: Timothy O. Benson (Hg.), *Expressionist Utopias. Paradise, metropolis, architectural phantasy*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Seattle 1993, S. 146–165.
- Kallir 2001** Jane Kallir, 'High' and 'Low' in Imperial Vienna. Gustav Klimt and the Applied Arts, in: Colin B. Bailey (Hg.), *Gustav Klimt. Moderism in the Making*, Ausst.-Kat. National Gallery of Canada Ottawa, New York 2001, S. 55–67.
- Kamm 1991** Stefanie Kamm, *Wilhelm von Diez 1839–1907. Ein Künstler zwischen Historismus und Jugendstil* (= tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, 43), München 1991.
- Kamper 1999** Dietmar Kamper, Bilderkörper x Körperbilder, in: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.), *Körper-Konzepte* (= Literatur und Anthropologie, 5), Tübingen 1999, S. 19–24.
- Kamper et al. 1982** Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt am Main 1982.
- Karcheski 1995** Karcheski, Walter J. Jr., *Arms and Armor in The Art Institute of Chicago*, Boston, New York, Toronto, London 1995.
- Kat. Berlin 2001** Angelika Wesenberg und Eve Förschl (Hg.), *Nationalgalerie Berlin. Das 19. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke*, Leipzig 2001.
- Kat. Darmstadt 1995** *Carl Philipp Fohr. Romantik – Landschaft und Historie. Katalog der Zeichnungen und Aquarelle im Hessischen Landesmuseum Darmstadt und Gemälde aus Privatbesitz*, bearbeitet von Peter Märker, mit Beiträgen von Wolfgang Glüber u.a., Heidelberg 2015.
- Kat. Dresden 2012** Heike Biedermann, *Max Slevogt in der Dresdner Galerie*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, Dresden 2012.
- Kat. London 1982** *The Wallace Collection. Guide to the Armouries*, London 1982.
- Kat. München 1984** *Vollständiger Katalog. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München. Von der Spätromantik zum Realismus*, bearbeitet von Barbara Eschenburg, München 1984 (Gemäldekataloge, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 5).
- Kat. Stuttgart 1973** Kurt Löcher, *Der Perseus-Zyklus von Edward Burne-Jones. Mit einem Résumé in englischer Sprache*, Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1973.
- Keim 1909** Franz Keim, *Die Nibelungen. Dem deutschen Volke wiedererzählt. Bilder und Ausstattung von C. O. Czeschka* (= Gerlachs Jugendbücherei, 22), Wien und Leipzig 1909.
- Keisch et al. 2009** Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.), *Adolph Menzel. Briefe*, 4 Bde., Bd. 2, 1856–1880, bearbeitet von Marie Ursula Riemann-Reyher (= Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, 6), Berlin und München 2009.
- Kelch 1986** Jan Kelch (Hg.), *Der Mann mit dem Goldhelm. Eine Dokumentation der Gemäldegalerie in Zusammenarbeit mit dem Rathgen-Forschungslabor SMPK und*

dem Hahn-Meitner-Institut, Berlin 1986.

- Kestner 1995** Joseph A. Kestner, *Masculinities in Victorian Painting*, Aldershot 1995.
- Kienitz 1999** Sabine Kienitz, Das Ende der Männlichkeit? Zur symbolischen Re-Maskulinisierung der Kriegskrüppel im Ersten Weltkrieg, in: Christel Köhle-Hezinger, Martin Scharfe, Rolf Wilhelm Brednich (Hg.), *Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur*, Münster und München 1999, S. 181–189.
- Kienitz 2008** Sabine Kienitz, *Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923*, Paderborn 2008.
- Kleinschmidt 2007** Christian Kleinschmidt, *Technik und Wirtschaft im 19. und 20. Jahrhundert* (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, hg. von Lothar Gall, 79), München 2007.
- Klinger 2008** Cornelia Klinger, Von der Gottesebenenbildlichkeit zur Affentragödie. Über Veränderungen im Männlichkeitskonzept an der Wende zum 20. Jahrhundert, in: Ulrike Brunotte und Rainer Herrn (Hg.), *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900* (= GenderCodes, hg. von Christina von Braun, Volker Hess und Inge Stephan, 3), Bielefeld 2008, S. 25–35.
- Koja 2009** Stephan Koja, „... mit der Kunst ringen wie Jakob mit dem Engel“. Die 'Malerpranke' des Lovis Corinth, in: Agnes Husslein-Arco und Stephan Koja (Hg.), *Lovis Corinth. Ein Fest der Malerei*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München 2009, S. 10–57.
- Könenkamp 1986** Wolf-Dieter Könenkamp, Nationalalkostüm, in: *Anziehungskräfte. Variété de la mode 1786–1986*, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München 1986, S. 380–386.
- Koos et al. 2004** Marianne Koos und Mechthild Fend (Hg.), *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, Köln, Weimar und Wien 2004.
- Kort 2009** Pamela Kort, Arnold Böcklin, Max Ernst und die Debatten um Ursprünge und Überleben in Deutschland und Frankreich, in: Pamela Kort und Max Hollein (Hg.), *Darwinismus. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln 2009, S. 24–53.
- Korte 1996** Hermann Korte, Ebert, Puffke und das „Kabarett zum Menschen“. Raoul Hausmanns Satiren 1918–1921, in: Kurt Bartsch und Adelheid Koch (Hg.), *Raoul Hausmann* (= Dossier. Buchreihe über österreichische Autoren, 10), Graz 1996, S. 45–65.
- Koschorke 2000** Albrecht Koschorke, Der Traumatiker als Faschist. Ernst Jüngers Essay „Über den Schmerz“, in: Inka Mülder-Bach (Hg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*, Wien 2000, S. 211–227.
- Kraus 2009** Jürgen Kraus, *Die feldgraue Uniformierung des deutschen Heeres 1907–1918*, 2 Bde., hg. von der deutschen Gesellschaft für Heereskunde e.V., Wien 2009.
- Kreutz 1988** Wilhelm Kreutz, Der „Huttenkult“ im 19. Jahrhundert, in: Land Hessen in Zusammenarbeit mit dem Germanischen Nationalmuseum (Hg.), *Ulrich von Hutten. Ritter, Humanist, Publizist 1488–1523*, Ausst.-Kat. Schlüchtern, Kassel 1988, S. 347–358.

- Kugler 1843** Franz Kugler, Die Geschichte des Kostüms, in: *Kunstblatt. Unter Mitwirkung von Ernst Förster in München und Franz Kugler in Berlin*, 24, 78, 1843, S. 322–323.
- Künkler 2012** Karoline Künkler, *Aus den Dunkelkammern der Moderne. Destruktivität und Geschlecht in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Literatur – Kultur – Geschlecht, Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Große Reihe, 39), Köln, Weimar und Wien 2012.
- Kurrent et al. 1991** Friedrich Kurrent und Alice Strobl, *Das Palais Stoclet in Brüssel von Josef Hoffmann mit dem berühmten Fries von Gustav Klimt*, Salzburg 1991.
- Küster 2001** Katharina Küster, Wilhelm Trübner als Porträtist, in: *Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896–1903*, Ausst.-Kat. Haus Giersch Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 2001, S. 51–57.
- Kuster 2013** Thomas Kuster, „[...] kämpfte stolz und mit großer Hingabe und erwarb lob, preis und ehre [...]“. Streiflichter auf den realen Ritter, in: Sabine Haag (Hg.), *Ritter! Traum und Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, Wien 2013, S. 13–21.
- Laking 1920–1922** Guy Laking, *A Record of European Armour and Arms through Seven Centuries*, 5 Bde., London 1920–1922.
- Lambourne 1999** Lionel Lambourne, *Victorian Painting*, London 1999.
- Langbehn 1890** [Julius Langbehn], *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*,²Leipzig 1890.
- Laube 1990** Robert Laube, „... und Waffen uns am treuesten verbrüdern“. Sozialimperialismus, soziale Realität und ein Ritterspiel im Jahre 1912, in: Ferdinand Seibt, Gudrun Gleba, Heinrich Theodor Grütter, Herbert Lorenz u. a. (Hg.), *Vergessene Zeiten. Mittelalter im Ruhrgebiet*, Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen, 2 Bde., Bd. 2, Essen 1990, S. 329–336.
- Lehmann 1999** Ann-Sophie Lehmann, Hautfarben. Zur Maltechnik des Inkarnats und der Illusion des lebendigen Körpers in der europäischen Malerei der Neuzeit, in: Christoph Geissmar-Brandi und Irmela Hijiya-Kirschnereit (Hg.), *Gesichter der Haut*, Frankfurt am Main und Basel 1999, S. 93–128.
- Lehner 2011** Stefan Lehner, Die Beethovenausstellung 1902. Eine Dokumentation, in: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt, Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München und Wien 2011, S. 50–70.
- Lehnert 2008** Gertrud Lehnert, Zweite Haut? Körper und Kleid, in: Hans-Georg von Arburg, Philipp Brunner und Christa M. Haeseli (Hg.), *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, Zürich und Berlin 2008, S. 89–99.
- Lehnert 2013** Gertrud Lehnert, *Mode. Geschichte, Theorie und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld 2013.
- Lemke 2007** Thomas Lemke, *Biopolitik zur Einführung* (= Junius zur Einführung), Hamburg 2007.
- Lenz 1987** Christian Lenz, Zur Kunst von Hans von Marées. Eine Einführung, in: Christian Lenz (Hg.), *Hans von Marées*, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München, München 1987, S. 9–24.

- Lethen 1994** Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main 1994.
- Lethen 2009** Helmut Lethen, Unheimliche Nachbarschaften, in: Helmut Lethen, *Essays zum Kälte-Kult und der Schlaflosigkeit der Philosophischen Anthropologie im 20. Jahrhundert*, Freiburg 2009, S. 43–58.
- Lewis 2002** Michael J. Lewis, *The Gothic Revival*, London 2002.
- Lincoln Board 1992** Marilyn Lincoln Board, Art's Moral Mission: Reading G.F. Watts's *Sir Galahad*, in: Debra N. Mancoff (Hg.), *The Arthurian Revival. Essays on Form, Tradition, and Transformation*, New York und London 1992, S. 132–154.
- Lindenlaub 2008** Jürgen Lindenlaub, Der Aufstieg von Krupp, in: Ulrike Laufer und Hans Ottomeyer (Hg.), *Gründerzeit 1848–1871. Industrie und Lebensträume zwischen Vormärz und Kaiserreich*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden 2008, S. 132–137.
- Linnebach 1991** Andrea Linnebach, *Arnold Böcklin und die Antike. Mythos, Geschichte, Gegenwart*, München 1991.
- Linnebach 1997** Andrea Linnebach, Antike und Gegenwart. Zu Böcklins mythologischer Bilderwelt, in: Angelika Wesenberg, Guido Magnaguagno, Juri Steiner (Hg.), *Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Berlin 1997, S. 203–211.
- Löcher 1999** Kurt Löcher, Neues zum Perseus-Zyklus von Edward Burne-Jones, in: *Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde*, 1999, S. 19–27.
- Lorenz 2000** Maren Lorenz, *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte* (= Historische Einführungen, 4), Tübingen 2000.
- Lorenz 2008** Ulrike Lorenz, Lovis Corinth (1858–1925) – Biographie, in: Ulrike Lorenz, Marie-Amélie zu Salm-Salm, Hans-Werner Schmidt (Hg.), *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne*, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Bielefeld 2008, S. 20–49.
- Lörke 2010** Tim Lörke, *Die Verteidigung der Kultur. Mythos und Musik als Medien der Gegenmoderne. Thomas Mann – Ferruccio Busoni – Hans Pfitzner – Hanns Eisler*, Würzburg 2010.
- Loschek 1994** Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümllexikon*, revidierte und erweiterte Ausgabe, Stuttgart 1994.
- Lott-Reschke 2004** Dagmar Lott-Reschke, Ritter Lovis – Tugendheld und Freiheitskämpfer. Zu Corinths Selbstbildnissen im historischen Kostüm, in: Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede (Hg.), *Ich, Lovis Corinth. Die Selbstbildnisse*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Ostfildern 2004, S. 11–29.
- Löw et al. 2005** Martina Löw und Bettina Mathes (Hg.), *Schlüsselwerke der Geschlechterforschung*, Wiesbaden 2005.
- Lowe 2003** Rosalind Lowe, *Sir Samuel Meyrick and Goodrich Court*, Almeley 2003.
- Lüdeking 1999** Karlheinz Lüdeking, Vom konstruierten zum liquiden Körper, in: Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora (Hg.), *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Köln 1999, S. 219–233.

- Ludwig 1979** Horst Ludwig, Piloty, Diez und Lindenschmit – Münchner Akademielehrer der Gründerzeit, in: *Die Münchner Schule 1850–1914*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, München 1979, S. 61–73.
- Lungstrum 1997** Janet Lungstrum, Metropolis and the Technosexual Woman of German Modernity, in: Katharina von Ankum (Hg.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture* (= Weimar and now, 11), Berkeley und London 1997, S. 128–144.
- MacCarthy 2011** Fiona MacCarthy, *The Last Pre-Raphaelite. Edward Burne-Jones and the Victorian Imagination*, London 2011.
- Märker 2015** Peter Märker, Carl Philipp Fohr 1795–1818. Monographie und Werkverzeichnis, unter Mitwirkung von Hinrich Sieveking und Sabine Gottwinnter, München 2015.
- MacGregor 2007** Arthur MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven and London 2007.
- Maffei et al. 2013** Nicolas P. Maffei, Tom Fisher, Historicizing Shininess in Design: Finding Meaning in an Unstable Phenomenon, in: *The Journal of Design History. Special Issue Shininess: Bringing Meaning to Light in Design*, 26, 3, 2013, S. 231–240.
- Maisuradze 2007** Giorgi Maisuradze, Der heilige Georg – ein Held christlicher politischer Theologie, in: Sigrid Weigel (Hg.), *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegerern*, München 2007, S. 95–99.
- Malvern 2004** Sue Malvern, *Modern Art, Britain, and the Great War. Witnessing, testimony, and remembrance*, New Haven und London 2004.
- Mancoff 1990** Debra N. Mancoff, *The Arthurian Revival in Victorian Art*, New York und London 1990.
- Mancoff 1992** Debra N. Mancoff (Hg.), *The Arthurian Revival. Essays on Form, Tradition, and Transformation*, New York und London 1992.
- Mangan 1987** J. A. Mangan, Social Darwinism and upper-class education in late Victorian and Edwardian England, in: J. A. Mangan und James Walvin (Hg.), *Manliness and Morality. Middle-class masculinity in Britain and America 1800–1940*, New York 1987, S. 135–159.
- Mangan 2010** J. A. Mangan, Duty unto Death: English Masculinity and Militarism in the Age of the New Imperialism, in: *The International Journal of the History of Sport. Special Issue 'Manufactured' Masculinity – The cultural construction of imperial manliness, morality and militarism*, 27, 1/2, 2010, S. 124–149.
- Mann 1962** James Mann, *European Arms and Armour. Text with historical Notes and Illustrations* (= Wallace Collection Catalogues), 2 Bde., London 1962.
- Marchal 2012** Stephanie Marchal, *Gustave Courbet in seinen Selbstdarstellungen*, München 2012.
- Marchand 1996** Suzanne Marchand, *Down from Olympus. Archeology and Philhellenism in Germany, 1750–1970*, Princeton und Chichester 1996.
- Marchand 2004** Suzanne Marchand, Arnold Böcklin and the problem of German

- modernism, in: Suzanne Marchand und David Lindenfeld (Hg.), *Germany at the fin de siècle. Culture, politics, and ideas*, Baton Rouge 2004, S. 129–166.
- Marées 1987** Hans von Marées, *Briefe*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Anne-S. Domm, München 1987.
- Martinson 1988** Steven D. Martinson, *Between Luther and Münzer. The German Peasant Revolt in German Drama and Thought* (= Frankfurter Beiträge zur Germanistik, hg. von Norbert Altenhofer und Klaus von See, 24), Heidelberg 1988.
- Mattausch 1978 a** Roswita Mattausch, Dreimal: Das Bild vom Ritter, in: *Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewusstseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1978, S. 81–84.
- Mattausch 1978 b** Roswita Mattausch, Einheit und Freiheit – Die Entdeckung der Geschichte der Nationalgeschichte (1800–1830), in: *Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewusstseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1978, S. 49–64.
- Mauss 1989** Marcel Mauss, *Soziologie und Anthropologie*, hg. von Wolf Lepenies und Henning Ritter, 2 Bde., Frankfurt am Main 1989.
- Maxwell Scott 1888** Mary Monica Maxwell Scott, *Catalogue of the Armour and Antiquities of Abbotsford*, [Abbotsford] 1888.
- Maxwell Scott 1893** Mary Monica Maxwell Scott, *Abbotsford. The Personal Relics and Antiquarian Treasures of Sir Walter Scott*, London 1893.
- Mayerhofer-Llanes 2006** Andrea Mayerhofer-Llanes, *Die Anfänge der Kostümgeschichte. Studien zu Kostümwerken des späten 18. und des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum* (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, 84), München 2006.
- McCall 2013** Timothy McCall, Brilliant Bodies. Material Culture and the Adornment of Men in North Italy's Quattrocento Courts, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 16, 1/2, 2013, S. 445–490.
- Mehlmann 2008** Sabine Mehlmann, Das sexu(alis)ierte Individuum – Zur paradoxen Konstruktionslogik moderner Männlichkeit, in: Ulrike Brunotte und Rainer Herrn (Hg.), *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900* (= GenderCodes, hg. von Christina von Braun, Volker Hess und Inge Stephan, 3), Bielefeld 2008, S. 37–55.
- Meier-Graefe 1910** Julius Meier-Graefe, *Hans von Marées. Sein Leben und sein Werk*, Bd. 1 Geschichte des Lebens und des Werkes, 3 Bde., München und Leipzig 1910.
- Meier-Graefe 1987** Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, neu hg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Belting, 2 Bde., München 1987.
- Metzger 2005** Rainald Metzger, *Gustav Klimt. Das graphische Werk*, Wien 2005.
- Meyer 2009** Jessica Meyer, *Men of War. Masculinity and the First World War in Britain*, New York u.a. 2009.
- Meyrick 1824** Samuel Rush Meyrick, *A critical inquiry into antient armour, as it existed in Europe, but particular in England, from the Norman conquest to the reign of King Charles II. With a glossary of military terms of the middle ages*, 3 Bde., London 1824.

- Meyrick 1830** Samuel Rush Meyrick, Preface, in: Joseph Skelton, *Engraved Illustrations of Antient Arms and Armour. From the collection of Llewelyn Meyrick, Esq., LL.B. and F.S.A. at Goodrich Court, Herefordshire. After the Drawings and with the Descriptions of Dr. Meyrick*, 2 Bde., Bd. 1, London 1830, S. I–XXIV.
- Meyrick 1842** Samuel Rush Meyrick, *A Critical Inquiry into Antient Armour, as it existed in Europe, particulary in Great Britain, from the Norman conquest to the reign of King Charles II. Illustrated by a series of illuminated engravings. With a glossary of military terms of the Middle ages*, korrigierte und erweiterte Auflage, 3 Bde., London 21842.
- Millar 2004** Oliver Millar, Van Dyck in England, in: Susan J. Barnes, *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings*, New Haven 2004, S. 417–428.
- Miller 1986** Norbert Miller, *Strawberry Hill. Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit*, München und Wien 1986.
- Minden et al. 2000** Michael Minden und Holger Bachman (Hg.), *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*, Rochester 2000.
- Mogge 1990** Winfried Mogge, Vom Jugendreich zum Jungenstaat – Männerbündische Vorstellungen und Organisationen in der bürgerlichen Jugendbewegung, in: Gisela Völger und Karin von Welck (Hg.), *Männerbände Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich*, Ausst.-Kat. Rautenstrauch-Joest Museum für Völkerkunde Köln, 2 Bde., Bd. 2, Köln 1990, S. 103–110.
- Möhring 2004** Maren Möhring, *Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur*, Köln, Weimar und Wien 2004.
- Möhring 2005** Maren Möhring, Der bronzene Leib. Die FKK-Ästhetik in der Weimarer Republik., in: Michael Cowan und Kai Marcel Sicks (Hg.), *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld 2005, S. 200–216.
- Mommsen 1993** Wolfgang J. Mommsen, *Propyläen Geschichte Deutschlands. Das Ringen um den Nationalen Staat. Die Gründung und der innere Ausbau des Deutschen Reiches unter Otto von Bismarck 1850 bis 1890*, 10 Bde., Bd. 7, erster Teil, Frankfurt am Main und Berlin 1993.
- Mommsen 2000 a** Wolfgang J. Mommsen, *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830–1933*, Frankfurt am Main 2000.
- Mommsen 2000 b** Wolfgang J. Mommsen, Kriegsalltag und Kriegserlebnis im Ersten Weltkrieg, in: *Militär-geschichtliche Zeitschrift*, 59, 1, 2000, S. 125–139.
- Mosse 1987** George L. Mosse, *Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen*, Reinbek bei Hamburg 1987.
- Mosse 1997** George L. Mosse, *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*, Frankfurt am Main 1997.
- Mrazek 1981** Wilhelm Mrazek, *Leopold Forstner. Ein Maler und Material-Künstler des Wiener Jugendstils*, Wien 1981.
- Muller 1991** Françoise Muller, Neue Sachlichkeit und Arbeitswelt, in: Pierre Vaydat (Hg.), *Die „Neue Sachlichkeit“. Lebensgefühl oder Markenzeichen?* (= Germanica, 9), Lille 1991, S. 55–70.

- Müller 2002 a** Heinrich Müller, *Albrecht Dürer. Waffen und Rüstungen*, hg. vom Deutschen Historischen Museum, Mainz 2002.
- Müller 2002 b** Siegfried Müller, Kleider machen Nationen: Am Beispiel der altdeutschen Tracht, in: *Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Oldenburg 2002, S. 46–50.
- Müller 2002 c** Siegfried Müller, Kleidung und Nation – ein Vergleich, in: *Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Oldenburg 2002, S. 51.
- Müller-Tamm et al. 1999** Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora, Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, in: Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora (Hg.), *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Köln 1999, S. 65–93.
- Myrone 2001** Martin Myrone, Prudery, Pornography and the Victorian Nude (Or, what do we think the butler saw?), in: Alison Smith (Hg.), *Exposed. The Victorian Nude*, Ausst.-Kat. Tate Britain London, New York 2001, S. 23–35.
- Myrone 2005** Martin Myrone, *Bodybuilding. Reforming Masculinities in British Art 1750–1810*, New Haven und London 2005.
- Myrone 2006** Martin Myrone, Fuseli to Frankenstein: The Visual Arts in the Context of the Gothic, in: Martin Myrone (Hg.), *Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, Ausst.-Kat. Tate Britain London, London 2006, S. 31–40.
- Myrone et al. 1999** Martin Myrone und Lucy Peltz (Hg.), *Producing the Past. Aspects of Antiquarian Culture and Practice 1700–1850*, Aldershot 1999.
- Natter 2008** Tobias G. Natter, Gustav Klimt. No More Than a Goldsmith?, in: Tobias G. Natter und Christoph Grunenberg (Hg.), *Gustav Klimt. Painting, Design and Modern Life in Vienna*, Ausst.-Kat. Tate Liverpool, London 2008, S. 13–23.
- Natter 2012** Tobias G. Natter (Hg.), *Gustav Klimt. Sämtliche Gemälde*, Köln 2012.
- Nead 1983** Lynda Nead, Representation, sexuality and the female nude, in: *Art History*, 6, 2, 1983, S. 227–236.
- Nebhay 1992** Christian M. Nebhay, *Gustav Klimt. Von der Zeichnung zum Bild*, Wien 1992.
- Nerdinger 1981** Winfried Nerdinger, *Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918–1923. Mit einem Katalog der plastischen Werke*, Berlin 1981.
- Netter-Reinsel 1988** Renate Netter-Reinsel, Die zeitgenössischen Bildnisse Ulrichs von Hutten, in: Land Hessen in Zusammenarbeit mit dem Germanischen Nationalmuseum (Hg.), *Ulrich von Hutten. Ritter, Humanist, Publizist 1488–1523*, Ausst.-Kat. Schlüchtern, Kassel 1988, S. 119–135.
- Neumann 1991** Hartwig Neumann, *Das Zeughaus. Die Entwicklung eines Bautyps von der spätmittelalterlichen Rüstkammer zum Arsenal im deutschsprachigen Bereich vom XV. bis XIX. Jahrhundert*, 2 Bde., Koblenz 1991.
- Neumann 2004** Michael Neumann, „Abbild des Willens“ (Ernst Jünger). Kriegstraumata

- und Körperphantasien, in: Kristiane Hasselmann, Sandra Schmidt, Cornelia Zumbusch (Hg.), *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*, München 2004, S. 149–165.
- Nierhaus 1999** Irene Nierhaus, *ARCH⁶. Raum, Geschlecht, Architektur*, Wien 1999.
- Nietzsche 1999** Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 1 Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemässe Betrachtungen I–IV, Nachgelassene Schriften 1870–1873, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999.
- Öhlschläger 2005** Claudia Öhlschläger, *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, München 2005.
- Öhlschläger 2007** Claudia Öhlschläger, Einleitung, in: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, hg. von Helga Grebing, München 2007, S. 13–42.
- Ottomeyer 1995** Hans Ottomeyer, Die dritte Haut oder eine Entwicklungsgeschichte der geschlechtsspezifischen Gestaltung von Räumen, in: Helmut Friedel und Barbara Eschenburg (Hg.), *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Köln 1995, S. 329–334.
- Pankau 1983** Johannes G. Pankau, *Wege zurück. Zur Entwicklungsgeschichte restaurativen Denkens im Kaiserreich. Eine Untersuchung kulturkritischer und deutschkundlicher Ideologiebildung* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe Deutsche Sprache und Literatur, 717), Frankfurt am Main 1983.
- Paravicini 2011** Werner Paravicini, *Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters* (= Enzyklopädie deutscher Geschichte, hg. von Lothar Gall, 32), München 2011.
- Patterson 2009** Angus Patterson, *Fashion and Armour in Renaissance Europe. Proud Looks and Brave Attire*, London 2009.
- Pearce 2007** Susan Pearce, William Bullock. Collections and Exhibitions at the Egyptian Hall, in: *Journal of the History of Collections*, 20, 1, 2007, S. 17–35.
- Pfaffenbichler 2013** Matthias Pfaffenbichler, Das Plattnerwesen zwischen Krieg, Turnier und fürstlichem Sammeln, in: Sabine Haag (Hg.), *Ritter! Traum und Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, Wien 2013, S. 49–55.
- Pfisterer 2011** Ulrich Pfisterer, Zwei Körper des Königs, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, München 2011, S. 559–566.
- Piccolino et al. 2013** Marco Piccolino und Marco Bresadola, *Shocking Frogs. Galvani, Volta, and the electric origins of neuroscience*, Oxford und New York 2013.
- Poggi 1997** Christine Poggi, Dreams of metallized flesh. Futurism and the machine body, in: *Modernism, modernity*, 4, 3, 1997, S. 19–43.
- Poggi 2009** Christine Poggi, *Inventing Futurism. The Art and the Politics of Artificial Optimism*, Princeton und Oxford 2009.
- Potter 2012** Matthew C. Potter, *The inspirational genius of Germany. British art and Germanism, 1850–1939*, Manchester 2012.
- Potts 1994** Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*,

New Haven und London 1994.

Poulson 1999 Christine Poulson, *The Quest for the Grail. Arthurian Legend in British Art 1840–1920*, Manchester 1999.

Preimesberger 1991 Rudolf Preimesberger, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54, 4, 1991, S. 459–489.

Press 1988 Volker Press, Ulrich von Hutten und seine Zeit, in: Land Hessen in Zusammenarbeit mit dem Germanischen Nationalmuseum (Hg.), *Ulrich von Hutten. Ritter, Humanist, Publizist 1488–1523*, Ausst.-Kat. Schlüchtern, Kassel 1988, S. 25–53.

Prettejohn 2000 Elizabeth Prettejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites*, London 2000.

Prettejohn 2007 Elizabeth Prettejohn, *Art for Art's Sake. Aestheticism in Victorian Painting*, New Haven und London 2007.

Prettejohn 2012 Elizabeth Prettejohn (Hg.), *The Cambridge Guide to the Pre-Raphaelites*, Cambridge 2012.

Prinz 2010 Ursula Prinz, Futuristen in Berlin, in: *Sprachen des Futurismus. Literatur, Malerei, Skulptur, Musik, Theater, Fotografie*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Berlin 2010, S. 42–53.

Pyhrr 2007 Stuart W. Pyhrr, From Revolution to Romanticism. France and the collecting of arms and armour in the early 19th century, in: Robert Douglas Smith (Hg.), *ICOMAM. 50. Papers on arms and military history 1957–2007*, Leeds 2007, S. 106–135.

Pyhrr 2009 Stuart W. Pyhrr, The Strawberry Hill Armoury, in: Michael Snowdin (Hg.), *Horace Walpole's Strawberry Hill*, Ausst.-Kat. Yale Center for British Art New Haven, New Haven und London 2009, S. 221–233.

Quasigroch 1982 Günther Quasigroch, Die Handprothesen des fränkischen Reichsritters Götz von Berlichingen. 1. Fortsetzung Die Ersthand, in: *Waffen- und Kostümkunde*, 24, 1, 1982, S. 17–33.

Quasigroch 1983 Günther Quasigroch, Die Handprothesen des fränkischen Reichsritters Götz von Berlichingen. 2. Fortsetzung Die Zweithand, in: *Waffen- und Kostümkunde*, 25, 2, 1983, S. 103–120.

Rabinbach 2001 Anson Rabinbach, *Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne* (= Wiener Schriften zur Historischen Kulturwissenschaft, hg. von Wolfgang Maderthaner und Lutz Musner, 1), Wien 2001.

Radkau 2000 Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München 2000.

Rauch 2013 Margot Rauch, "Got und er werlde gevallen". Ritterideal zwischen Gefolgschaftstreue, Minnedienst und Gotteslob, in: Sabine Haag (Hg.), *Ritter! Traum und Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, Wien 2013, S. 23–29.

Reichardt 2006 Sven Reichardt, Klaus Theweleits „Männerphantasien“ – ein Erfolgsbuch der 1970er-Jahre, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 3, 2006, S. 401–421.

Reiling et al. 2001 b Jesko Reiling und Carsten Rohde, Vorwort: Zur Ambivalenz des

- Heroischen im 19. Jahrhundert, in: Jesko Reiling und Carsten Rohde (Hg.), *Das 19. Jahrhundert und seine Helden. Literarische Figurationen des (Post-) Heroischen*, Bielefeld 2011, S. 7–14.
- Reiling et al. 2011 a** Jesko Reiling und Carsten Rohde (Hg.), *Das 19. Jahrhundert und seine Helden. Literarische Figurationen des (Post-) Heroischen*, Bielefeld 2011.
- Reimann 2000** Aribert Reimann, *Der große Krieg der Sprachen. Untersuchungen zur historischen Semantik in Deutschland und England zur Zeit des Ersten Weltkriegs* (= Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte – Neue Folge, hg. von Gerhard Hirschfeld, 12), Essen 2000.
- Reitzenstein 1969** Alexander von Reitzenstein, Über die Anfänge des Waffensammelns, in: *Waffen- und Kostümkunde*, 11, 2, 1969, S. 69–75.
- Reudenbach 2002** Bruno Reudenbach, "Gold ist Schlamm". Anmerkungen zur Materialbewertung im Mittelalter, in: Monika Wagner und Dietmar Rübél (Hg.), *Material in Kunst und Alltag* (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen, hg. vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg), Berlin 2002, S. 1–12.
- Roe 2014** Dinah Roe, 'Me, Who Ride Alone': Male Chastity in Pre-Raphaelite Poetry and Art, in: Amelia Yeates und Serena Trowbridge (Hg.), *Pre-Raphaelite Masculinities. Constructions of Masculinity in Art and Literature*, Farnham 2014, S. 151–168.
- Rogers 1999** Malcom Rogers, Van Dyck in England, in: Christopher Brown und Hans Vlieghe (Hg.), *Van Dyck 1599–1642*, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts London, deutsche Ausgabe, München 1999, S. 79–91.
- Rogg 1998** Matthias Rogg, "Wol auff mit mir, du schoenes weyb". Anmerkungen zur Konstruktion von Männlichkeit im Soldatenbild des 16. Jahrhunderts, in: Karen Hagemann und Ralf Pröve (Hg.), *Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel* (= Reihe Geschichte und Geschlechter, 26), Frankfurt am Main und New York 1998, S. 51–73.
- Rogg 2005** Matthias Rogg, *Landsknechte und Reisläufer: Bilder von Soldaten. Ein Stand in der Kunst des 16. Jahrhunderts* (= Krieg in der Geschichte, 5), Paderborn 2005.
- Rohkrämer 1999** Thomas Rohkrämer, *Eine andere Moderne? Zivilisationskritik, Natur und Technik in Deutschland 1880–1933*, Paderborn u.a. 1999.
- Rohrandt 1972** Klaus Rohrandt, *Wilhelm Trübner (1851–1917). Kritischer und beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik. Biographie und Studien zum Werk*, Kiel 1972.
- Rosenblum 1989** Robert Rosenblum, *Die Gemäldesammlung des Musée d'Orsay. Mit einem Vorwort von Françoise Cachin*, Köln 1989.
- Rosenthal 1993** Lisa Rosenthal, Manhood and Statehood. Rubens's Construction of Heroic Virtue, in: *Oxford Art Journal*, 16, 1, 1993, S. 92–111.
- Ruoff 2009** Michael Ruoff, *Foucault-Lexikon. Entwicklung, Kernbegriffe, Zusammenhänge*, Paderborn 2009.
- Sandbichler 2013** Veronika Sandbichler, „turnieren daz ist ritterlich“, in: Sabine Haag (Hg.), *Ritter! Traum und Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, Wien 2013, S. 39–47.

- Sarasin 1999** Philipp Sarasin, Mapping the body. Körpergeschichte zwischen Konstruktivismus, Politik und „Erfahrung“, in: *Historische Anthropologie*, 7, 1999, S. 437–451.
- Sarasin 2001** Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Frankfurt am Main 2001.
- Sarasin 2003 a** Philipp Sarasin, Touch-screen 1850. Die Haut im 19. Jahrhundert als Medium, in: Christine Hanke und Regina Nössler (Hg.), *Haut* (= Konkursbuch, 41), Tübingen 2003, S. 218–228.
- Sarasin 2003 b** Philipp Sarasin, Vom Realen reden? Fragmente einer Körpergeschichte der Moderne, in: Philipp Sarasin (Hg.), *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt am Main 2003, S. 122–149.
- Sarasin 2003** Philipp Sarasin (Hg.), *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt am Main 2003.
- Sarasin et al. 1998** Philipp Sarasin und Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1998.
- Schawelka 1993 a** Karl Schawelka, Klimts Beethovenfries und das Ideal des Musikalischen, in: Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp (Hg.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen* (= Studien zu Politik und Verwaltung, hg. von Christian Brünner, Wolfgang Mantl und Manfred Welan, 46), Wien, Köln und Graz 1993, S. 550–575.
- Schawelka 1993 b** Karl Schawelka, *Quasi una musica. Untersuchungen zum Ideal des „Musikalischen“ in der Malerei ab 1800*, München 1993.
- Schilling 1999** Jörg Schilling, Der Körper des „Helden“. Deutschland 1813–1945, in: Bielefelder Graduiertenkolleg Sozialgeschichte (Hg.), *Körper Macht Geschichte – Geschichte Macht Körper. Körpergeschichte als Sozialgeschichte*, Bielefeld 1999, S. 119–140.
- Schleicher 1985** Elisabeth Schleicher, The collection of archduke Ferdinand II at Schloss Ambras. Its purpose, composition and evolution, in: Oliver Impey und Arthur MacGregor (Hg.), *The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth century Europe*, Oxford 1985, S. 29–38.
- Schleicher 1990** Elisabeth Schleicher, Historiography and Display. The 'Heldenrüstkammer' of Archduke Ferdinand II in Schloss Ambras, in: *Journal of the History of Collections*, 2, 1, 1990, S. 69–79.
- Schloen 2010** Anne Schloen, *Die Renaissance des Goldes*, Nürnberg 2010.
- Schmersahl 1995** Katrin Schmersahl, Zur Funktion der Kategorie „Geschlecht“ in der Medizin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Helmut Friedel und Barbara Eschenburg (Hg.), *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Köln 1995, S. 315–322.
- Schmidt 2002** Dietmar Schmidt, 'Blickt um Euch, das Alles habt Ihr gesprochen': Körper-Topoi, in: ders., (Hg.), *Körper-Topoi. Sagbarkeit, Sichtbarkeit, Wissen*, Weimar 2002.
- Schmidt 2003** Frank Schmidt, *Fresken malen ohne Wände. Zur Funktion, Genese und*

Bedeutung der Triptychen Hans von Marées, Weimar 2003.

- Schmidt-Linsenhoff 1978** Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Flucht aus der Geschichte – Die Revolte der Gebildeten (1890–1918), in: *Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewusstseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1978, S. 241–267.
- Schnädelbach 1983** Herbert Schnädelbach, Die Abkehr von der Geschichte. Stichworte zum „Zeitgeist“ im Kaiserreich, in: Ekkehard Mai, Stephan Waetzold und Gerd Wolandt (Hg.), *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Schriften eines Projekt-Kreises der Fritz-Thyssen-Stiftung (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, 3), Berlin 1983, S. 31–43.
- Schneede 1994** Uwe M. Schneede, *Umberto Boccioni*, Stuttgart 1994.
- Schorske 1998** Carl E. Schorske, *Thinking with History. Explorations in the Passage to Modernism*, Princeton 1998.
- Schrenck von Notzing 1981** Jacob Schrenck von Notzing, *Armamentarium Heroicum. Die Heldenrüstkammer Erzherzog Ferdinands II. auf Schloss Ambras bei Innsbruck. Faksimile-Druck der lateinischen und der deutschen Ausgabe des Kupferstich-Bildinventars von 1601 bzw. 1603*, hg., eingeleitet und erläutert von Bruno Thomas, Osnabrück 1981.
- Schulz 2004** Petra Maria Schulz, *Die Ästhetisierung von Gewalt in der Weimarer Republik* (= Theorie und Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft, 21), Münster 2004.
- Schuster 1996** Peter-Klaus Schuster, Malerei als Passion. Corinth in Berlin, in: Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali und Barbara Butts (Hg.), *Lovis Corinth*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, München 1996, S. 37–58.
- Schuster 1997** Peter-Klaus Schuster, Menzels Modernität, in: Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.), *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, Berlin 1997, S. 405–428.
- Seidl 2013** Katharina Seidl, Ritterromantik. Streiflichter von Cervantes bis George Lucas, in: Sabine Haag (Hg.), *Ritter! Traum und Wirklichkeit*, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloss Ambras Innsbruck, Wien 2013, S. 67–73.
- Siegfried 2009** Susan L. Siegfried, *Ingres. Painting Reimagined*, New Haven und London 2009.
- Silber 1986** Evelyn Silber, *The Sculpture of Epstein. With a complete catalogue*, Oxford 1986.
- Silverthorne 2011** Diane Silverthorne, Music, Modernism and the Vienna Secession. Musical Form in Ver Sacrum (1898–1903), in: Charlotte de Mille (Hg.), *Music and Modernism, c. 1849–1950*, Newcastle upon Tyne 2011, S. 26–52.
- Skelton 1830** Joseph Skelton, *Engraved Illustrations of Antient Arms and Armour. From the collection of Llewelyn Meyrick, Esq., LL.B. and F.S.A. at Goodrich Court, Herefordshire. After the Drawings and with the Descriptions of Dr. Meyrick*, 2 Bde., London 1830.
- Sloman et al. 2009** Susan Sloman und Robert Upstone, Van Dyck's continuing influence, in: Karen Hearn (Hg.), *Van Dyck & Britain*, Ausst.-Kat. Tate Britain London, London

2009, S. 204–209.

Smith 1996 a Alison Smith, *The Victorian Nude. Sexuality, morality and art*, Manchester 1996.

Smith 1996 b Alison Smith, Millais' Knight Errant and the formation of the English nude, in: Ellen Harding (Hg.), *Re-Framing the Pre-Raphaelites. Historical and theoretical essays*, Aldershot 1996, S. 127–148.

Smith 2001 Alison Smith, The Nude in Nineteenth-Century Britain: 'The English Nude', in: Alison Smith (Hg.), *Exposed. The Victorian Nude*, Ausst.-Kat. Tate Britain London, New York 2001, S. 11–20.

Snowdin 2009 Michael Snowdin, Going to Strawberry Hill, in: Michael Snowdin (Hg.), *Horace Walpole's Strawberry Hill*, Ausst.-Kat. Yale Center for British Art New Haven, New Haven und London 2009, S. 15–57.

Söll et al. 2003 Änne Söll und Weltzien Friedrich, Spider-Mans Heldenmaske. Kampf um Männlichkeit im Superhelden-Genre, in: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (= Literatur, Kultur, Geschlecht, Kleine Reihe, 18), Köln, Weimar, Wien 2003, S. 296–315.

Solomon-Godeau 1997 Abigail Solomon-Godeau, *Male trouble. A crisis in representation*, London 1997.

Springer 2010 Carolyn Springer, *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*, Toronto, Buffalo und London 2010.

Stang 2009 Knut Stang, *Ritter, Landsknecht, Legionär. Militärmythische Leitbilder in der Ideologie der SS*, Frankfurt am Main 2009.

Stegmaier 2011 Werner Stegmaier, *Friedrich Nietzsche zur Einführung*, Hamburg 2011.

Strachan 1997 Hew Strachan, Militär, Empire und Civil Society. Großbritannien im 19. Jahrhundert, in: Ute Frevert (Hg.), *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert* (= Industrielle Welt, Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, hg. von Reinhart Kosellek und M. Rainer Lepsius, 58), Stuttgart 1997, S. 78–93.

Strobl 1980 Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878–1903*, 4 Bde., Bd. 1 (= Veröffentlichungen der Albertina, 15), Salzburg 1980.

Strobl 1982 Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1904–1912*, 4 Bde., Bd. 2 (= Veröffentlichungen der Albertina, 15), Salzburg 1982.

Strobl 1984 Alice Strobl, Der goldene Ritter by Gustav Klimt, in: *Art at Auction. The year at Sotheby's 1983–1984*, London und New York 1984, S. 104–109.

Strobl 1989 Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878–1918. Nachtrag*, 4 Bde., Bd. 4 (= Veröffentlichungen der Albertina, 15), Salzburg 1989.

Strobl 1991 Alice Strobl, Klimts Fries für den Speisesaal des Palais Stoclet in Brüssel, in: Friedrich Kurrent und Alice Strobl, *Das Palais Stoclet in Brüssel von Josef Hoffmann mit dem berühmten Fries von Gustav Klimt*, Salzburg 1991, S. 65–90.

Stückelberger 1996 Johannes Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München 1996.

Sünderhauf 2004 Esther Sophia Sünderhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die*

deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945, Berlin 2004.

- Surén 1925** Hans Surén, *Deutsche Gymnastik. Vorbereitende Übungen für den Sport, Frottierübungen, Atemgymnastik, Massage, Körperpflege, Verhalten im Licht-, Luft- und Sonnenbad*, Oldenburg und Berlin ⁴¹1925.
- Sussmann 1995** Herbert L. Sussman, *Victorian Masculinities. Manhood and Masculine Poetics in Early Victorian Literature and Art* (=Cambridge studies in nineteenth century literature and culture), Cambridge 1995.
- Tanner 1999** Jakob Tanner, Wie machen Menschen Erfahrungen? Zur Historizität und Semiotik des Körpers, in: Bielefelder Graduiertenkolleg Sozialgeschichte (Hg.), *Körper Macht Geschichte – Geschichte Macht Körper. Körpergeschichte als Sozialgeschichte*, Bielefeld 1999, S. 16–34.
- Tanner 2004** Jakob Tanner, *Historische Anthropologie zur Einführung*, Hamburg 2004.
- Tate 1997** Trudi Tate, The Culture of the Tank, 1916–1918, in: *Modernism, modernity*, 4, 1, 1997, S. 69–87.
- te Hennepe 2009** Mienne te Hennepe, Depicting Skin. Microscopy and the visual articulation of skin interior, in: Renée van de Vall und Robert Zwijnenberg (Hg.), *The Body Within. Art, Medicine and Visualization*, Leiden 2009, S. 51–66.
- Tenfelde 2005** Klaus Tenfelde, "Krupp bleibt doch Krupp". Ein Jahrhundertfest – Das Jubiläum der Firma Fried. Krupp AG in Essen 1912, Essen 2005.
- The Art Journal 1870** [ohne Autorangabe], The Royal Academy, 1. Juni 1870, in: *The Art Journal*, 1. Juni 1870, S. 161–172.
- The Athenaeum 1870** [ohne Autorangabe], Royal Academy (First Notice), in: *The Athenaeum*, 2218, 30. April 1870, S. 583–585.
- Theweleit 1977** Klaus Theweleit, *Männerphantasien. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, 2 Bde., Bd. 1, Frankfurt am Main 1977.
- Theweleit 1978** Klaus Theweleit, *Männerphantasien. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors*, 2 Bde., Bd. 2, Frankfurt am Main 1978.
- Thode 1909** Henry Thode (Hg.), *Hans Thoma. Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen* (= Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 15), Stuttgart und Leipzig 1909.
- Thomas 1977** Bruno Thomas, *Gesammelte Schriften zur historischen Waffenkunde*, 2 Bde., Graz 1977.
- Thomas et al. 1976** Bruno Thomas und Ortwin Gamber, *Katalog der Leibrüstkammer. 1. Teil. Der Zeitraum von 500 bis 1530* (= Führer durch das Kunsthistorische Museum, 13), Wien und München 1976.
- Trippi 2002** Peter Trippi, *J. W. Waterhouse*, London und New York 2002.
- Trübner 1907 a** Wilhelm Trübner, Biographische Notizen und Erinnerungen, in: ders., *Personalien und Prinzipien*, Berlin 1907, S. 4–44.
- Trübner 1907 b** Wilhelm Trübner, Das Kunstverständnis von heute, in: ders., *Personalien und Prinzipien*, Berlin 1907, S. 124–182.
- Tubbs 2000** Floyd R. Tubbs, *Stahlhelm. Evolution of the German Steel Helmet*, Kent (Ohio) und London 2000.
- Ursprung 1994** Philip Ursprung, „Wenn die Kollegen vor Neid glotzen...“. Wilhelm Trübner und die Kunstkritik der Jahrhundertwende, in: Jörn Bahns (Hg.), *Wilhelm*

- Trübner 1851–1917*, Ausst.-Kat. Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Heidelberg 1994, S. 51–56.
- van Dülmen 2001** Richard van Dülmen, *Historische Anthropologie. Entwicklung, Probleme, Aufgaben*, Köln, Weimar und Wien 2001.
- Verhey 1998** Jeffrey Verhey, „Helft uns siegen“ – Die Bildersprache des Plakats im Ersten Weltkrieg, in: Rolf Spilker und Bernd Ulrich (Hg.), *Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914–1918*, Ausst.-Kat. Museum Industriekultur Osnabrück, Bramsche 1998, S. 165–175.
- Vinken 2014** Barbara Vinken, *Angezogen. Das Geheimnis der Mode*, Stuttgart ⁶2014.
- Vischer 1853** Friedrich Theodor Vischer, *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 6 Bde., Bd. 3, 2, Stuttgart 1853.
- von Braun 2000** Christina von Braun, Gender, Geschlecht und Geschichte, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hg.), *Gender-Studien. Eine Einführung*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 16–57.
- von Braun et al. 2000** Christina von Braun und Inge Stephan (Hg.), *Gender-Studien. Eine Einführung*, Stuttgart und Weimar 2000.
- von Scheffel 1902** Joseph Victor von Scheffel, *Frau Aventure. Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit*, Stuttgart ¹⁹1902.
- Wackernagel 1982** Rudolf H. Wackernagel (Hg.), *Das Münchner Zeughaus*, München 1982.
- Waggoner 2010** Diane Waggoner, From the life. Portraiture in the 1860s, in: Diane Waggoner (Hg.), *The Pre-Raphaelite Lens. British Photography and Painting, 1848–1875*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art Washington, Farnham u.a. 2010, S. 94–105.
- Wagner 1871** Richard Wagner, Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 nebst Programm dazu, in: Richard Wagner (Hg.), *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 Bde., Bd. 2, Leipzig 1871, S. 65–84.
- Wagner 1993** Monika Wagner, Wiener Frauenbilder: Ornament als Verbrechen?, in: Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp (Hg.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen* (= Studien zu Politik und Verwaltung, hg. von Christian Brünner, Wolfgang Mantl und Manfred Welan, 46), Wien, Köln und Graz 1993, S. 543–558.
- Wagner 1994** Monika Wagner, Ornament – Allegorie – Abstraktion, in: Sigrid Schade, Monika Wagner, Sigrid Weigel (Hg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz* (= Studien zur Literatur- und Kunstgeschichte. In Verbindung mit Jost Hermand, Gert Mattenklott, Klaus J. Scherpe und Lutz Winkler, hg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Große Reihe, 3), Köln, Weimar und Wien 1994, S. 205–220.
- Wagner 1996** Monika Wagner, Germania und ihre Freier. Zur Herausbildung einer nationalen Ikonographie um 1800, in: Ulrich Herrmann (Hg.), *Volk – Nation – Vaterland*, Hamburg 1996, S. 244–268.
- Wagner 2001** Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München ¹²2001.
- Wagner 2011** Monika Wagner, Material, politisches, in: Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 Bde., Bd. 2,

München ²2011, S. 125–129.

- Wagner 2012** Monika Wagner, Polierter Edelstahl – das „Gold des kleinen Mannes“. Jeff Koons' Materialesemantik, in: Vinzenz Brinkmann, Matthias Ulrich, Joachim Pissarro, Max Hollein (Hg.), *Jeff Koons. The Sculptor*, Ausst.-Kat. Liebighaus Skulpturensammlung und Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2012, S. 26–31.
- Wagner 2013** Monika Wagner, „Marmor lacht nicht“, Bronze spricht. Materialfarben in der Skulptur des 18. und 19. Jahrhunderts, in: Sigrid Weigel (Hg.), *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen* (= Trajekte. Eine Reihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin), München 2013, S. 169–186.
- Wagner et al. 2010** Monika Wagner, Sebastian Hackenschmidt und Dietmar Rübel (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München ²2010.
- Wainwright 1977** Clive Wainwright, Walter Scott and the furnishing of Abbotsford or the gabions of Jonathan Oldbuck Esq., in: *The Connoisseur*, 194, 1977, S. 3–15.
- Wainwright 1989** Clive Wainwright, *The Romantic Interior. The British Collector at Home 1750–1850*, New Haven und London 1989.
- Walpole 1964** Horace Walpole, *A description of the villa of Mr. Horace Walpole. Youngest son of Sir Robert Walpole, Earl of Orford, at Strawberry-Hill near Twickenham, Middlesex. With an inventory of the furniture, pictures, curiosities & c.*, unveränderter Nachdruck, Strawberry Hill 1784, London 1964.
- Walter 2000** Willi Walter, Gender, Geschlecht und Männerforschung, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hg.), *Gender-Studien. Eine Einführung*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 97–115.
- Wang 1975** Andreas Wang, *Der „Miles christianus“ im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zum Verhältnis von graphischer und sprachlicher Bildlichkeit*, Bern 1975.
- Warburg 2010** Aby M. Warburg, *Werke in einem Band*, auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hrsg. und kommentiert von Martin Tremml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin 2010.
- Warnke 2013** Martin Warnke, Berliner Gemäldegalerie: Ist das nicht Bismarck?, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.03.2013, unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/berliner-gemaeldegalerie-ist-das-nicht-bismarck-12132090.html> (letzter Zugriff: 25.3.2017)
- Weidinger 2007 a** Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes*, München 2007.
- Weidinger 2007 b** Alfred Weidinger, „Das Haus Stoclet ist wirklich sehr schön“, in: Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes*, München 2007, S. 118–137.
- Weidinger 2011** Alfred Weidinger, 100 Jahre Palais Stoclet. Neues zur Baugeschichte und künstlerischen Ausstattung, in: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt, Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München und Wien 2011, S. 202–251.

- Weisberg-Roberts 2009** Alicia Weisberg-Roberts, Singular Objects and Multiple Meanings, in: Michael Snowdin (Hg.), *Horace Walpole's Strawberry Hill*, Ausst.-Kat. Yale Center for British Art New Haven, New Haven und London 2009, S. 87–105.
- Weissweiler 2009** Lilli Weissweiler, *Futuristen auf Europa-Tournee. Zur Vorgeschichte, Konzeption und Rezeption der Ausstellungen futuristischer Malerei (1911–1913)*, Bielefeld 2009.
- Welzel 1998** Barbara Welzel, Armoury and Archducal Image. The Sense of Touch from the Five Senses Series of Jan Brueghel and Peter Paul Rubens, in: Thomas Werner und Luc Duerloo (Hg.), *Albert & Isabella. 1598–1621. Essays*, Turnhout 1998, S. 99–106.
- Wenderholm 2006** Iris Wenderholm, Aura, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrundes, in: Stefan Weppelmann (Hg.), *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie Berlin, Berlin und Köln 2006, S. 100–113.
- Wesenberg 2008** Angelika Wesenberg, Flucht in Rollen. Zum Selbstverständnis des Malers Hans von Marées, in: Bernhard Maaz (Hg.), *Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen*, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, Berlin 2008, S. 120–121.
- Westermann 2012** Bianca Westermann, *Anthropomorphe Maschinen. Grenzgänge zwischen Biologie und Technik seit dem 18. Jahrhundert*, München 2012.
- Wigley 1992** Mark Wigley, Untitled: The Housing of Gender, in: Beatriz Colomina (Hg.), *Sexuality and Space* (= Princeton Papers on Architecture, 1), New York 1992, S. 327–389.
- Wigley 1995** Mark Wigley, *White walls, designer dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, London und Cambridge 1995.
- Winckelmann 1966** Johann Joachim Winckelmann, *Kunsttheoretische Schriften. V. Geschichte der Kunst des Altertums. Erster und zweiter Teil* (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 343), Faksimiledruck der ersten Auflage 1764, Baden-Baden 1966.
- Winkel 1999** Marieke de Winkel, Costume in Rembrandt's Self Portraits, in: Christophe White und Quentin Buvelot (Hg.), *Rembrandt by himself*, Ausst.-Kat. National Gallery London, London 1999, S. 58–74.
- Winkle 2007** Ralph Winkle, *Der Dank des Vaterlandes. Eine Symbolgeschichte des Eisernen Kreuzes 1914 bis 1936*, Essen 2007.
- Winkler 2008** Eva Winkler, The Beethoven Frieze, in: Tobias G. Natter und Christoph Grunenberg (Hg.), *Gustav Klimt. Painting, Design and Modern Life in Vienna*, Ausst.-Kat. Tate Liverpool, London 2008, S. 80–99.
- Winkler 2011** Eva Winkler, Der Beethoven-Fries, in: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt, Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne*, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München und Wien 2011, S. 116–129.
- Wolbert 1980** Klaus Wolbert, Agitationsstil und Ikonographie politischer Plakate in der Weimarer Republik. Zur politischen Metaphorik in Plakaten bürgerlicher Parteien, in: Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hg.), *Politische Plakate der Weimarer Republik 1918–1933*, Darmstadt 1980, S. 14–25.

- Wolf 1925** Georg Jacob Wolf, *Münchner Künstlerfeste. Münchner Künstlerchroniken*, München 1925.
- Wood 2002** John Wood, *Shine. Sculpture and Surface in the 1920s and 1930s* (= Essays on Sculpture, 36), Leeds 2002.
- Worringer 2007** Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Mit einer Einleitung von Claudia Öhlschläger*, hg. von Helga Grebing, München 2007.
- Wyss 2008** Beat Wyss, Das Selbstportrait als Historie. Der moderne Rembrandt, in: Ulrike Lorenz, Marie-Amélie zu Salm-Salm, Hans-Werner Schmidt (Hg.), *Lovis Corinth und die Geburt der Moderne*, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, Bielefeld 2008, S. 312–319.
- Yeates 2014** Amelia Yeates, Health and Manliness in the Reception of Edward Burne-Jones's Work, in: Amelia Yeates und Serena Trowbridge (Hg.), *Pre-Raphaelite Masculinities. Constructions of Masculinity in Art and Literature*, Farnham u.a. 2014, S. 81–100.
- Ziemann 1998** Benjamin Ziemann, „Macht der Maschine“. Mythen des industriellen Krieges, in: Rolf Spilker und Bernd Ulrich (Hg.), *Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914–1918*, Ausst.-Kat. Museum Industriekultur Osnabrück, Bramsche 1998, S. 177–189.
- Zimmermann 2002** Anja Zimmermann, 'Der winzige gebrechliche Menschenkörper'. Ideale des Körpers und ihre Gegenbilder, in: Hans Körner und Angela Stercken (Hg.), *Kunst, Sport und Körper 1926–2002*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, 3 Bde., Bd. 1, Ostfildern 2002, S. 325–331.
- Zweiniger-Bargielowska 2010** Ina Zweiniger-Bargielowska, *Managing the Body. Beauty, Health, and Fitness in Britain 1880–1939*, Oxford und New York 2010.

3. Abbildungsverzeichnis

©

- 1 bpk / The Solomon R. Guggenheim Foundation / Art Resource, NY
- 2 KHM-Museumsverband
- 3 Staatsgalerie Stuttgart
- 4–6 KHM-Museumsverband
- 7 sammlung.pinakothek.de/de/artwork/y7GEQB0GPV – CC-BY SA 4.0
- 8 Victoria and Albert Museum, London
- 9 Chalcraft et al. 2007, S. 34
- 10–12 Wainwright 1989, S. 199, 253, 252
- 13 bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
- 14 Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München
- 15 Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde
- 16 Ausst.-Kat. Schweinfurt 2004, S. 91
- 17 Bilddaten gemeinfrei – Kunstmuseum Basel / Foto: Martin P. Bühler
- 18 bpk / Hamburger Kunsthalle; Foto: Elke Walford
- 19 Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Foto: Andres Kilger; smb.museum-digital.de/object/142948 – CC BY-NC-SA
- 20 sammlung.pinakothek.de/de/artwork/8eGVjaaGWQ – CC-BY SA 4.0
- 21 Märker 2015, S. 553
- 22 staedelmuseum.de/go/ds/sg957z – Public Domain
- 23 The Metropolitan Museum of Art, New York – Public Domain – CC0 1.0 Universal
- 24 Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Foto: K. Gattner
- 25 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg. Foto: G. Janssen
- 26 Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2001, S. 130
- 27 Bilddaten gemeinfrei – Kunstmuseum Basel / Foto: Martin P. Bühler
- 28 Nationalmuseum Posen
- 29 bpk / Museum Georg Schäfer Schweinfurt
- 30 Von der Heydt-Museum Wuppertal, Foto: Antje Zeis-Loi, Medienzentrum Wuppertal
- 31 Städel Museum, Frankfurt am Main – Public Domain
- 32 Albertinum | GNM, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Hans-Peter Klut
- 33 Kunsthalle Bremen – Lars Lohrisch – ARTOTHEK
- 34 sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ZnxwY58GXg – CC BY SA 4.0
- 35 sammlung.pinakothek.de/de/artwork/M0xyjVALpl – CC BY SA 4.0
- 36 Sebastian Anneser; Friedrich Fahr; Norbert Knopp; Hans Ramisch; Peter B. Steiner (Hg.): *Sanct Georg. Der Ritter mit dem Drachen*, Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising, Kataloge und Schriften, Bd. 24, Lindenberg im Allgäu 2001, S. 231
- 37 Städel Museum, Frankfurt am Main – Public Domain
- 38 Laube 1990, S. 335
- 39 Münchner Stadtmuseum, Sammlung Reklamekunst
- 40 Berend-Corinth 1958, S. 505
- 41 sammlung.pinakothek.de/de/artwork/A0G0l6l4dp – CC BY SA 4.0
- 42 Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Foto: Christoph Schmidt; smb.museum-digital.de/object/60997 – CC-BY-NC-SA
- 43 Grund 2005, S. 123
- 44 Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Foto: Ute Brunzel
- 45 Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister
- 46 National Gallery Prague 2022
- 47 bpk / Hamburger Kunsthalle; Foto: Elke Walford

- 48 Ostpreußisches Landesmuseum, Lüneburg
- 49 Tate
- 50 Victoria and Albert Museum, London
- 51 Aukt.-Kat. *Christie's. Victorian & British Impressionist Art*, 13. Dezember 2012, London, King Street, Kat. Nr. 11; christies.com/lotfinder/paintings/sir-frank-dicksee-pra-chivalry-5631457-details.aspx
- 52 Museo Nacional del Prado
- 53 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux; collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066293 – Public Domain
- 54 commons.wikimedia.org/wiki/File:B%C3%B6cklin,_Arnold_-_Angelika,_von_einem_Drachen_bewacht_-_1879-80.jpg?uselang=de
- 55 staedelmuseum.de/go/ds/sg68 – Public Domain
- 56 Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München
- 57 Albertinum | GNM, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut
- 58 Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Foto: Reinhard Saczewski; smb.museum-digital.de/object/144073 – CC-BY-NC-SA
- 59 Thode 1909, S. 394
- 60 commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Chevalier_aux_Fleurs_1894_Georges_Rochegrosse_1859_1938.jpg – Public Domain
- 61 Birmingham Museums Trust, licensed under CC0 – Public Domain
- 62 hvr.dartmouth.edu/art/230160; President and Fellows of Harvard College, 1943.209
- 63 Mark Bills und Barbara Bryant, *G. F. Watts. Victorian Visionary. Highlights from the Watts Gallery Collection*, mit Beiträgen von Stephanie Brown, Michael Wheeler und Julia Dudkiewicz, Yale U.P., New Haven und London 2008, S. 25
- 64 commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelo_Bronzino_036.jpg – Public Domain
- 65 [commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Alessandro_de%27_Medici,_Duke_of_Florence_\(1510%E2%80%931537\),_by_Giorgio_Vasari_-_Uffizi_Gallery.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Alessandro_de%27_Medici,_Duke_of_Florence_(1510%E2%80%931537),_by_Giorgio_Vasari_-_Uffizi_Gallery.jpg) – Public Domain
- 66 hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/48245 – Public Domain
- 67 Ausst.-Kat. London 2009 b, S. 105
- 68 rct.uk/collection/55266/prince-albert-1819-61; Royal Collection Trust / Her Majesty Queen Elizabeth II 2022
- 69 Mancoff 1990, Kat. Nr. 75 (Abbildungsteil unpaginiert)
- 70 National Museums Liverpool / Bridgeman Images
- 71–73 Royal Academy of Arts, London. Photographer: Prudence Cuming Associates Limited
- 74–76 Tate
- 77 The Fitzwilliam Museum, Cambridge
- 78 KHM-Museumsverband
- 79 bpk / Hamburger Kunsthalle; Foto: Elke Walford
- 80 Auktionskatalog Sotheby's. 19th Century European Art including Important British Paintings, 22. Oktober 2009, New York, Nr. 57 sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/19th-century-european-art-including-important-british-paintings-n08580/lot.57.html?locale=en
- 81 Amgueddfa Cymru – National Museum Wales
- 82 Birmingham Museums Trust, licensed under CC0 – Public Domain
- 83 Philip Burne-Jones, Notes on some unfinished works of Sir Edward Burne-Jones, Bt., in: *The Magazine of Art*, 1, 1900, S. 159–167, S. 161
- 84–85 Staatsgalerie Stuttgart
- 86 digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/punch1880/0120 – Public Domain
- 87 Art Gallery of South Australia
- 88 Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki
- 89–90 Ausst.-Kat. New York 1998, S. 157, 300

- 91** Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders – CC BY-NC-SA; smb.museum-digital.de/object/94358
- 92** Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher (Hg.), *Adolph Menzel. Briefe*, 4 Bde., Bd. 2, 1856–1880, bearbeitet von Marie Ursula Riemann-Reyher (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, Bd. 6), Berlin und München 2009, S. 578
- 93–94** KHM-Museumsverband
- 95** mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00006413 – Bayerische Staatsbibliothek, München, Res/Anat. 173 m – CC BY-SA 4.0
- 96** Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung
- 97** Bildarchiv des Belvedere, Wien
- 98** Belvedere, Wien – CC BY-SA 4.0
- 99** Belvedere, Wien – CC BY-SA 4.0; Bildarchiv des Belvedere, Wien
- 100** Tate
- 101–102** Public Domain
- 103** Weidinger 2007 a, S. 289
- 104** Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg, 1982, S. 91
- 105** Weidinger 2001, S. 238
- 106** Aufnahme der Autorin
- 107–108** Ausst.-Kat. Wien 2008, S. 244–245
- 109** KHM-Museumsverband
- 110** Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI
- 111** Ausst.-Kat. London 2009 b, S. 160
- 112** Tate / © The estate of Sir Jacob Epstein
- 113** Tate / © The estate of Sir Jacob Epstein
- 114** landesarchiv-bw.de/plink/?f=1-108093-1 – Creative Commons CC BY 3.0
- 115** sammlung.wienmuseum.at/objekt/996907/ – Creative Commons CC0
- 116** avanti.wlb-stuttgart.de/bfz/plakat/find.php?ufC=IDN+00000770 – Württembergische Landesbibliothek – Public Domain
- 117** Museum Villa Stuck, Foto: Eva Jünger
- 118** KHM-Museumsverband
- 119** Ausst.-Kat. München 1987 b, S. 219
- 120** avanti.wlb-stuttgart.de/bfz/plakat/find.php?ufC=IDN+00000759 – Württembergische Landesbibliothek – Public Domain
- 121** commons.wikimedia.org/wiki/File:Erzengel_Michael_am_Voelkerschlachtdenkmal.jpg – Creative Commons CC BY-SA 3.0 DE
- 122** commons.wikimedia.org/wiki/File:Egger_Lienz_Den_Namenlosen_1914.jpg – Public Domain
- 123** Ausst.-Kat. München 1987 b, S. 230.
- 124** bpk / Nationalgalerie, Verein der Freunde der Nationalgalerie, SMB / Foto: Roman März / © 2022, ProLitteris, Zürich
- 125** Wieland Schmied (Hg.), *Der kühle Blick. Realismus der Zwanzigerjahre in Europa und Amerika*, Ausst.-Kat. Hypo Kunsthalle München, München u.a. 2001, S. 192
- 126** Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München / Eberhard Spangenberg, München
- 127** Suren 1925 (Tafeln unpaginiert)
- 128** Hans Surén, *Der Mensch und die Sonne*, Stuttgart 1924 (Tafeln unpaginiert)
- 129** archive.org/details/ersterde00wald/page/n37/mode/2up?view=theater – Public Domain
- 130** Schneede 1994, S. 147
- 131** loc.gov/pictures/item/2004665970/ – Public Domain
- 132** sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/objekt/der-stahlhelm-10-reichsfrontsoldatentag-muenchen-1u2-juni-1929-originaltitel-10236329.html - CC BY-SA 4.0

- 133** SHK / Hamburger Kunsthalle / bpk; Foto: Elke Walford / © 2022, ProLitteris, Zürich
- 134–135** Kienitz 2008, Abb. Nr. 6, 14 (Tafeln unpaginiert)
- 136–137** Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI / © 2022, ProLitteris, Zürich
- 138** Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung / © 2022, ProLitteris, Zürich
- 139** Ausst.-Kat. Macerata 1995, S. 274
- 140** commons.wikimedia.org/wiki/File:Capek_play.jpg – Public Domain
- 141** loc.gov/resource/ihas.200216613.0 – Public Domain
- 142** *Roboterträume*. Ausst.-Kat. Museum Tinguely Basel und Kunsthaus Graz, Heidelberg 2010, S. 28
- 143–144** Wolfgang Jacobsen und Werner Sudendorf, *Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur*, Stuttgart 2000 (unpaginiert)
- 145** image.tmbd.org/t/p/original/eeMoFKxjjiCi6iep2GEZtSAMYr.jpg – Public Domain
- 146** *Frankfurter Allgemeine Zeitung Magazin*, März 2014, S. 41, 42.

4. Abbildungen

4. Abbildungen



ABB. 1
Oskar Kokoschka: Der irrende Ritter, 1915,
Öl auf Leinwand, 90,2 x 180,8 cm,
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Estate of Karl Nierendorf, by purchase



ABB. 2
Tomaso Missaglia, Plattner (erwähnt 1430–1452, tätig in
Mailand) und Werkstatt: Küriss (Reiterharnisch),
Friedrich I. der Siegreiche, Kurfürst von der Pfalz
(1427–1476), Mailand um 1450, blankes Eisen, Leder,
Höhe 189 cm, Hofjagd- und Rüstkammer,
Kunsthistorisches Museum Wien



ABB. 3
Hans Burgkmair d. Ä.: Die Geschicklichkeit und neue Erfindungen in der Harnischmeisterei, 1514, Holzschnitt, 220 x 198 mm, in: Marx Treitzsaurwein von Ehrentreitz: Der Weisskunig, Eine Erzählung von den Thaten des Maximilian des Ersten, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Leihgabe 1955 Freunde der Staatsgalerie Stuttgart e.V., Stiftung Max Kade Foundation, New York



ABB. 4
Kolman Helmschmid, Plattner (1471–1532, tätig in Augsburg), Daniel Hopper d. Ä., Ätzer (um 1470–1536, tätig in Augsburg): Landsknechts-Kostümharnisch des Wilhelm von Roggendorf (1481–1541), Augsburg, um 1525, blankes Eisen, Leder, Hofjagd- und Rüstkammer, Kunsthistorisches Museum Wien



ABB. 5
Kaspar Rieder, Plattner (erwähnt 1455–1499, tätig in Innsbruck): Stechzeug, Erzherzog Siegmund von Tirol (1427–1496), Innsbruck, um 1483–1484, Eisen, Leder, Höhe 103 cm, Hofjagd- und Rüstkammer, Kunsthistorisches Museum Wien



ABB. 6
 Jörg Seusenhofer, Plattner (1528–1580, tätig in Innsbruck), Hans Perkhammer, Ätzer (erwähnt 1527–1557, tätig in Innsbruck): Adlergarnitur, Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (1529–1595), Innsbruck, 1547, Stahl und Leder, Höhe 180 cm, Hofjagd- und Rüstkammer, Kunsthistorisches Museum Wien

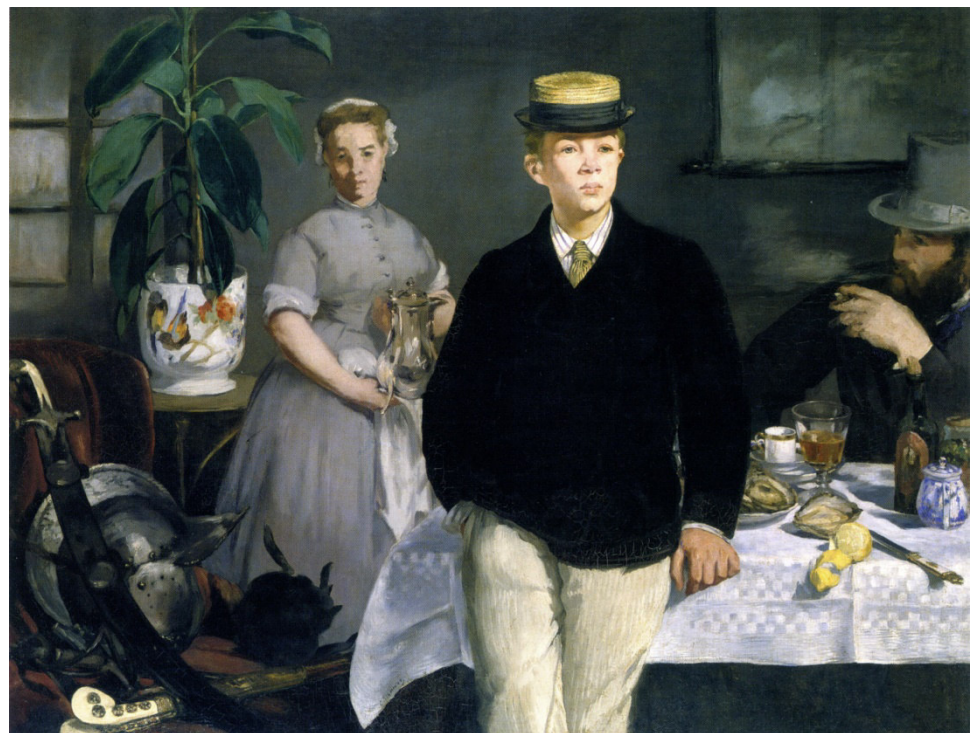


ABB. 7
 Eduard Manet: Le Déjeuner, 1868, Öl auf Leinwand, 118,3 x 154 cm, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Neue Pinakothek München



ABB. 8
 James Henry Nixon: The embossed Suit of Armour from Strawberry Hill
 Purchased by Horace Walpole of Mons. de Crozet in 1772, Lithographie,
 nach 1842, 338 x 420 mm, Victoria and Albert Museum, London

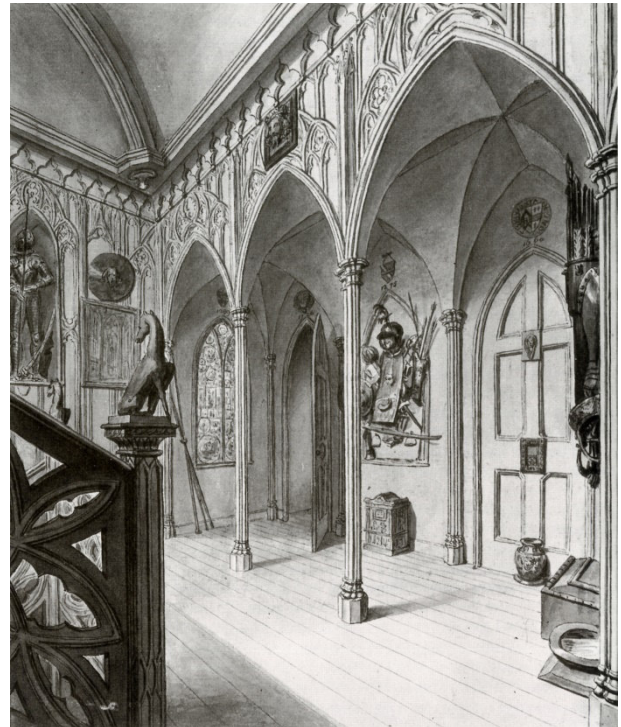
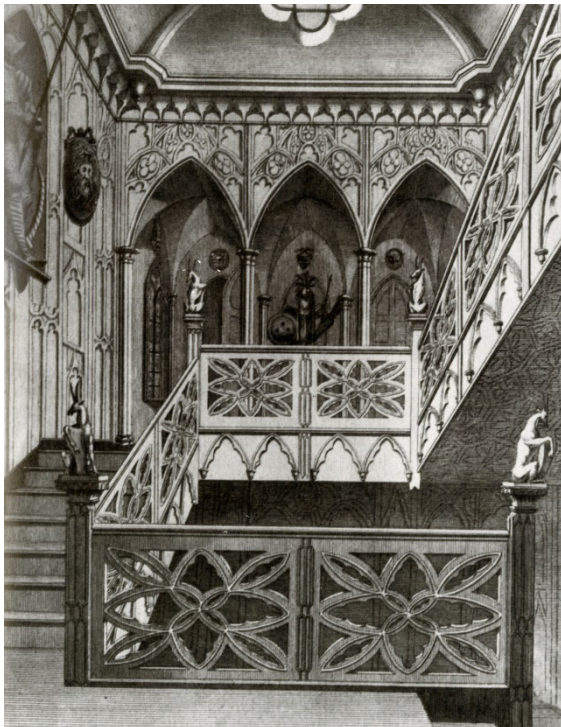


ABB. 9
 Strawberry Hill, zwei Ansichten des Armoury, Rüstung Franz I. am linken Bildrand, Stiche nach
 Aquarellen von Edward Edwards, letztes Drittel 18. Jahrhundert, Aufbewahrungsort unbekannt

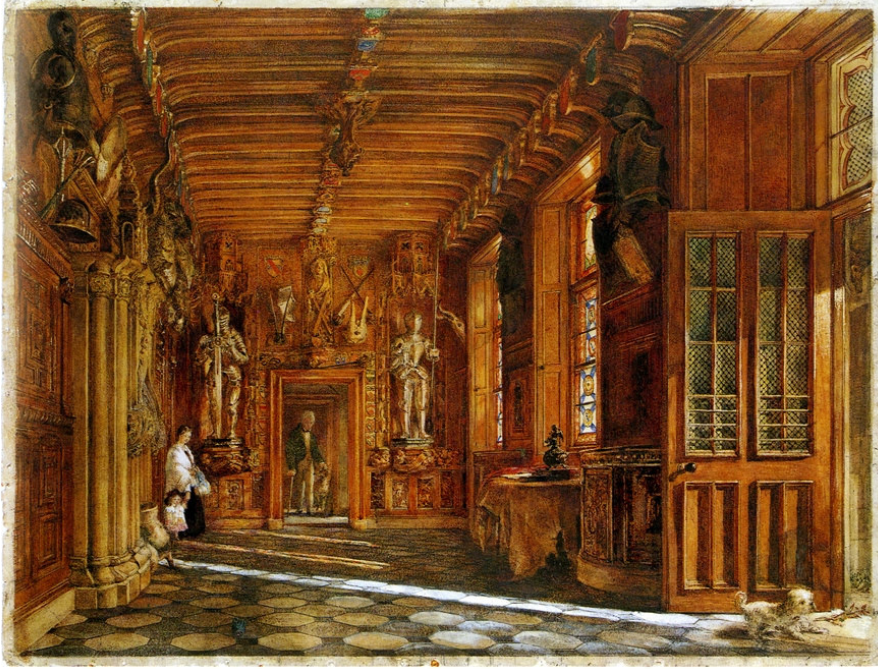


ABB. 10
 Unbekannter Künstler:
 Armoury in Abbotsford,
 um 1830, Aquarell, Maße
 und Aufbewahrungsort
 unbekannt



ABB. 11
 The Grand Armoury at Goodrich Court, Illustration
 in: Joseph Skelton, *Engraved Illustrations of Antient
 Arms and Armour*. From the collection of Llewelyn
 Meyrick, Esq., LL.B. and F.S.A. at Goodrich Court,
 Herefordshire, after the Drawings and with the
 Descriptions of Dr. Meyrick, 2 Bde., Bd. 1, London
 1830, Tafel XIII [ohne Seitenzählung]

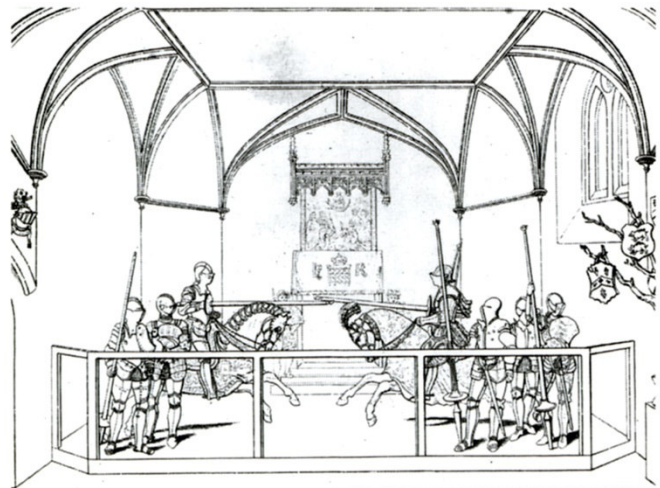


ABB. 12
 The Hastilude Chamber at Goodrich Court,
 Illustration in: Joseph Skelton, *Engraved
 Illustrations of Antient Arms and Armour*.
 From the collection of Llewelyn Meyrick,
 Esq., LL.B. and F.S.A. at Goodrich Court,
 Herefordshire, after the Drawings and with
 the Descriptions of Dr. Meyrick,
 2 Bde., Bd. 1, London 1830,
 Tafel III [ohne Seitenzählung]



ABB. 13
Wilhelm von Kaulbach: Der Maler Dietrich Monten, 1840/1841,
Öl auf Leinwand, 228,8 x 131,8 cm, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München



ABB. 14
Wilhelm von Kaulbach: Der Maler Heinrich Heinlein, 1840/41,
Öl auf Leinwand, 222,5 x 130,3 cm, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München



ABB. 15
Friedrich Müller: Maler Claudius von Schraudolph in Harnisch und
Pelz, 1876, Fotografie, Cabinetformat auf Firmenkarton mit Aufdruck:
„Künstler-Costüm-Fest 1876“, München, Münchner Stadtmuseum,
Graphische Sammlung



ABB. 16
Wilhelm von Diez: Ritter in Rüstung auf Kriegspfad,
Öl auf Holz, 43,5 x 31,5 cm, 1887, Privatbesitz



ABB. 17
Albrecht Dürer: Ritter, Tod und Teufel, 1513,
Kupferstich, 244 x 188 mm, Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett, Amerbach-Kabinett 1662



ABB. 18
Wilhelm von Diez: Im Hinterhalt,
1882, Öl auf Holz, 28 x 20,3 cm,
Hamburger Kunsthalle



ABB. 19
Hans von Marées: Der Drachentöter, 1880,
Tempera und Öl auf Holz, 65 x 45 cm,
Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer
Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie, Berlin



ABB. 20
 Hans von Marées: Heiliger Georg, rechter Flügel des Triptychons Die Drei Reiter II, um 1885, Öl und Tempera auf Leinwand, 183,3 x 117,2 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, München



ABB. 21
 Carl Philipp Fohr: Versammlung von Heidelberger Freunden Fohrs als ritterliche Tafelrunde, Feder in Grau über Bleistift, 17,0 x 23,0 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt

ABB. 22
 Carl Philipp Fohr: Fohr mit seinem Freund Ludwig Simon auf Follens Stube, 1816, Feder in Schwarzgrau über Bleistift, 20,3 x 24,6 cm, Städel Museum, Graphische Sammlung, Frankfurt am Main





ABB. 23
Gustave Courbet: Louis Gueymard als Robert le Diable,
1857, Öl auf Leinwand, 148,6 x 106,7 cm,
Metropolitan Museum of Art, New York,
Gift of Elizabeth Milbank Anderson, 1919



ABB. 24
Wilhelm Trübner: Selbstbildnis mit Brustpanzer
und Barett, 1871, 82 x 69 cm,
Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg

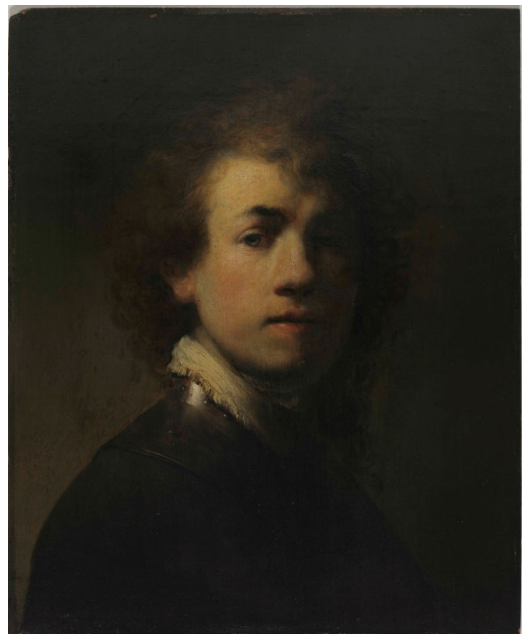


ABB. 25
Rembrandt Harmensz. van Rijn: Selbstbildnis mit Halsberge,
um 1629, Öl auf Leinwand, 38,2 x 31 cm, Nürnberg,
Germanisches Nationalmuseum



ABB. 26
Wilhelm Trübner:
Selbstbildnis im Harnisch,
103 x 84 cm, Öl auf
Leinwand, 1897/98,
Privatsammlung



ABB. 27
Konrad Witz: Sibbechai und Benaja, Tafel der
Innenseite des Basler Heilsspiegelaltars, um 1435,
Mischtechnik auf mit Leinwand kaschiertem
Eichenholz, 97,5 x 70 cm, Kunstmuseum Basel,
Geschenk von Prof. Wilhelm Vischer-Bilfinger,
1865



ABB. 28
Lovis Corinth: Selbstbildnis als Fahmenträger, 1911, Öl auf Leinwand, 145 x 130 cm,
Nationalmuseum, Posen



ABB. 29
Lovis Corinth: Perseus und Andromeda,
1900, Öl auf Leinwand, 200 x 159,5 cm,
Museum Georg Schäfer, Schweinfurt



ABB. 30
Lovis Corinth: Rudolf Rittner
als Florian Geyer, 1. Fassung,
1906, Öl auf Leinwand,
180,5 x 170,5 cm,
Von der Heydt-Museum,
Wuppertal



ABB. 31
Hans Thoma: Einsamer Ritt, 1889,
Öl auf Leinwand, 74,1 x 62,4 cm,
Städel Museum, Frankfurt am Main



ABB. 32
Hans Thoma: Der Hüter des Tales, 1893,
Öl auf Pappe auf Holz, 99 x 75 cm,
Albertinum, Galerie Neue Meister



ABB. 33
Arnold Böcklin:
Der Abenteurer,
1882, Tempera
auf Leinwand,
116 x 150,5 cm,
Kunsthalle
Bremen



ABB. 34
Ludwig von Herterich: Der Hl. Georg,
Öl auf Leinwand, um 1891, 143,6 x 208,6 cm,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue
Pinakothek, München

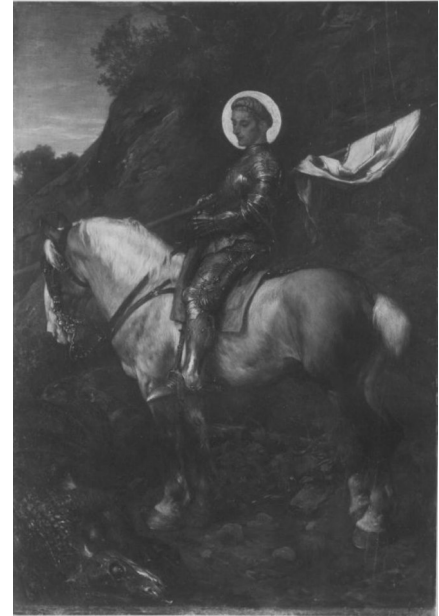


ABB. 35
Wilhelm von Diez: Der Hl. Georg, 1897, Öl auf Holz, 68,5 x 47,5 cm,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München



ABB. 36
Gebhard Fugel: St. Georg, Reproduktion des
Gemäldes als Heiligenbildchen,
Aufbewahrungsort des Gemäldes unbekannt



ABB. 37
Fritz Boehle: Der Hl. Georg neben seinem
Schimmel, um 1905–1908, Öl auf Leinwand,
163 x 115 cm, Städel Museum, Frankfurt am
Main



ABB. 38
 Unbekannter Künstler: Ritter-Bräu Dortmunder Brauerei-Gesellschaft Dortmund, Plakat, um 1910, Technik, Maße und Aufbewahrungsort unbekannt

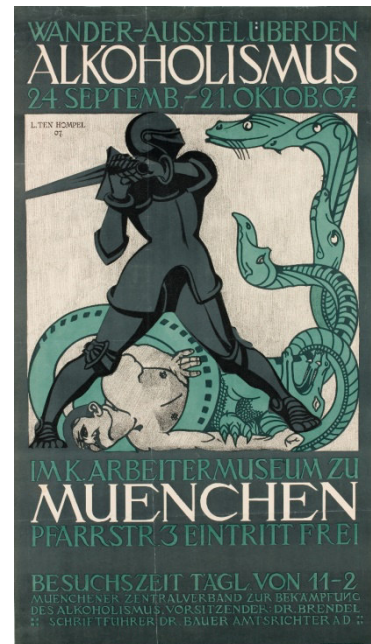


ABB. 39
 Ludwig ten Hompel: Ritter im Kampf gegen den Drachen Alkohol, Schieferdruck auf Papier, 90,5 x 50,5 cm, München 1907, Münchner Stadtmuseum, Graphische Sammlung



ABB. 40
 Lovis Corinth: Der Sieger, 1910, Öl auf Leinwand, 138 x 110 cm, Verbleib unbekannt

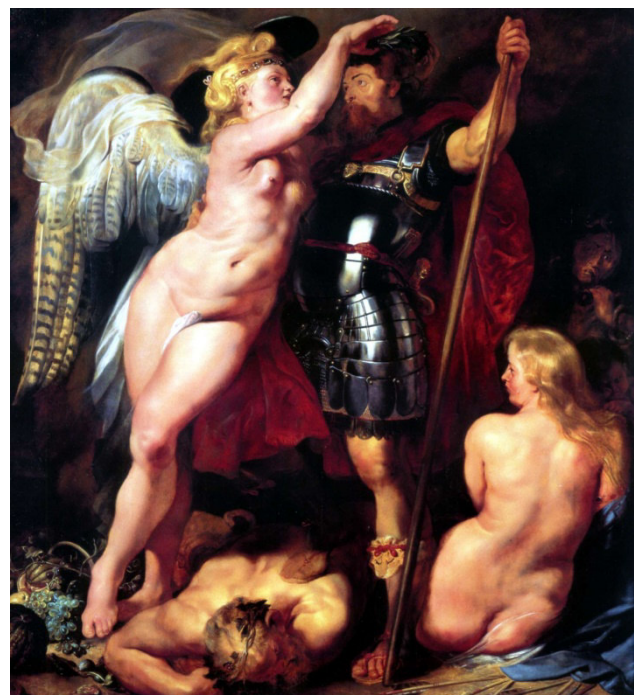


ABB. 41
 Peter Paul Rubens: Die Krönung des Tugendhelden, 1612/1614, Öl auf Holz, 221,5 x 200,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München



ABB. 42
Rembrandt-Umkreis: Der Mann mit dem Goldhelm,
um 1650/1655, Öl auf Leinwand, 67,5 x 50,7 cm,
Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Gemäldegalerie, Eigentum des Kaiser-Friedrich-Museums-
Vereins, Berlin



ABB. 43
Lovis Corinth: Selbstporträt im Harnisch, 1911,
Öl auf Leinwand, 85 x 55 cm, Privatbesitz



ABB. 44
Rembrandt Harmensz. van Rijn: Selbstbildnis mit
Sturmhaube, 1634, Öl auf Mahagoniholz,
80,5 x 66 cm (achteckig), Staatliche Museen Kassel



ABB. 45
Kopie nach Rembrandt Harmensz. van Rijn:
Der Fahnenträger, undatiert, Öl auf Leinwand,
111,5 x 89 cm, Staatliche Museen Kassel

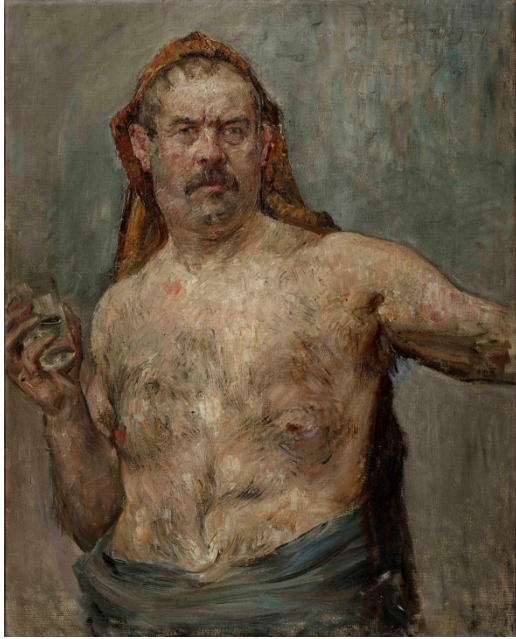


ABB. 46
Lovis Corinth: Selbstporträt mit Glas, 1907,
Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, Nationalgalerie, Prag

ABB. 47
Lovis Corinth: Selbstbildnis im
Harnisch, 1914, Öl auf Leinwand,
100 x 85 cm, Hamburger Kunsthalle,
Geschenk von Otto Winter, 1914



ABB. 48
Lovis Corinth: Im Schutz der Waffen, 1915, Öltempera auf Leinwand,
200 x 120 cm, Lüneburg, Ostpreußisches Landesmuseum



ABB. 49
John Everett Millais: The Knight Errant, 1870, Öl auf Leinwand, 184,1 x 135,3 cm,
Tate, London, presented by Sir Henry Tate



ABB. 50
Joseph Pitts: Sir Calepine Rescuing Serena, 1852,
Porzellan (Coalport Porcelain Factory?), Höhe 46 cm,
Victoria and Albert Museum, London

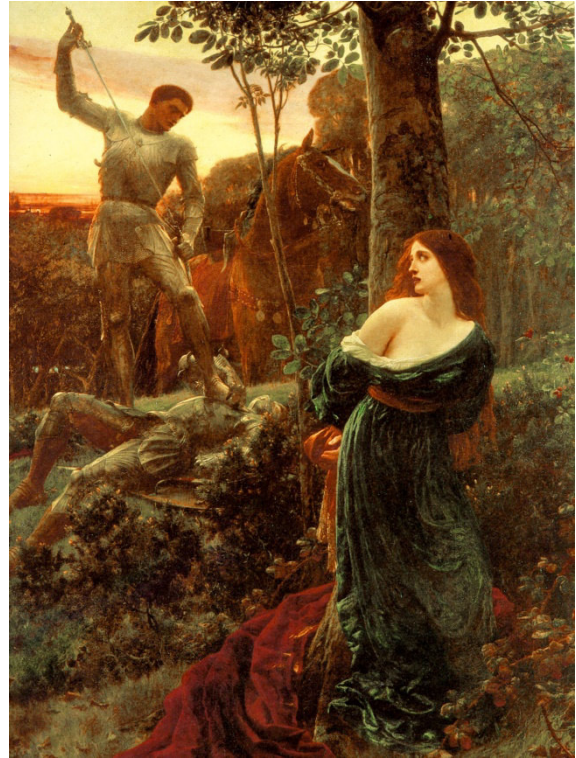


ABB. 51
Frank Dicksee: Chivalry, 1885, Öl auf Leinwand,
182,7 x 136,6 cm, Christie's London/Privatbesitz



ABB. 52
Jan Brueghel d. Ä. und Peter Paul Rubens: Allegorie des Tastsinns, 1617–1618,
Öl auf Leinwand, 64 x 111 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid



ABB. 53
Jean-Auguste-Dominique Ingres: Roger délivrant Angélique, 1819, Öl auf Leinwand,
147 x 190 cm, Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris



ABB. 54
Arnold Böcklin: Ruggiero befreit Angelika
aus den Klauen des Drachen,
um 1880, Öl auf Holz, 82,5 x 55 cm,
ehemals Kunstmuseum Düsseldorf, verschollen



ABB. 55
Max Slevogt: Frau Aventure, 1894, Öl auf Leinwand, 129,5 x 88,5 cm, Städel Museum,
Frankfurt am Main

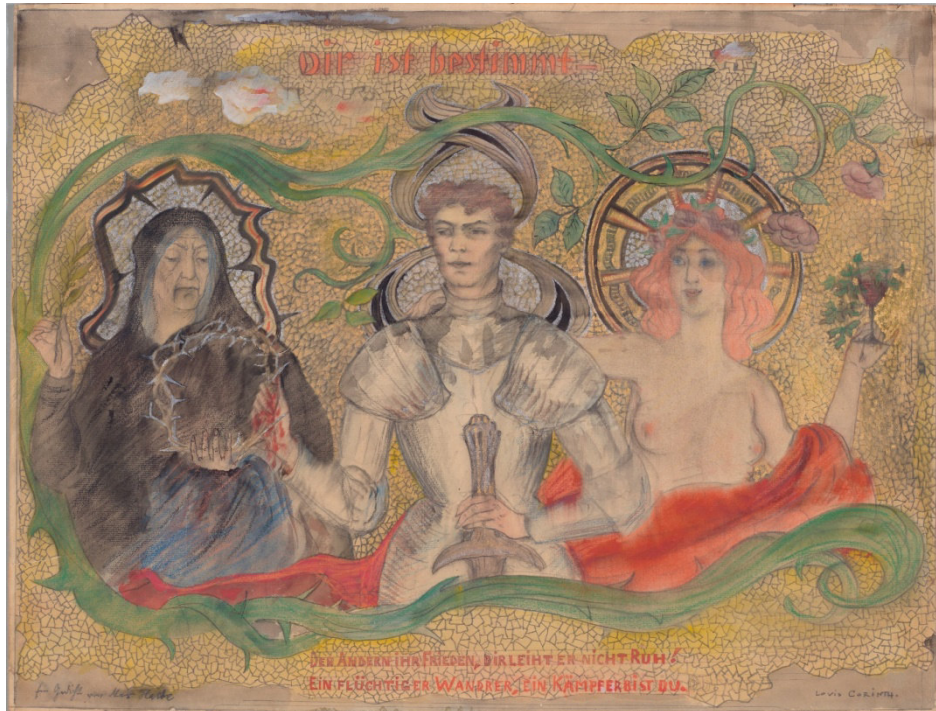


ABB. 56
 Lovis Corinth: Allegorie zu Max Halbes Gedicht *Dir ist bestimmt*, um 1895, Bleistift und Aquarell, 425 x 560 mm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München



ABB. 57
 Max Slevogt: *Der Ritter und die Frauen*, 1903, Öl auf Leinwand, 161,7 x 201,5 cm, Albertinum, Galerie Neue Meister



ABB. 58
Hans Thoma: Der Wächter vor dem Liebesgarten,
1890, Öl auf Pappe, 75,5 x 61,3 cm, Staatliche
Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Alte Nationalgalerie, Berlin

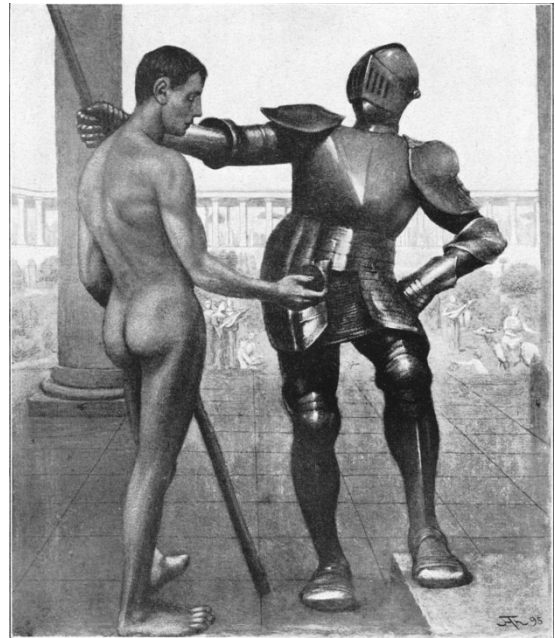


ABB. 59
Hans Thoma: Der Wächter vor dem
Liebesgarten, 1895, Öl auf Holz, 76 x 66 cm,
Aufbewahrungsort unbekannt



ABB. 60
Georges Rochegrosse: Le Chevalier aux Fleurs, 1894, Öl auf Leinwand, 235 x 376 cm, Musée d'Orsay, Paris



ABB. 61
Edward Burne-Jones: The Merciful Knight, 1863, Gouache und Tempera, 100,3 x 69,2 cm,
Birmingham Museum and Art Gallery



ABB. 62
George Frederick Watts: Sir Galahad, 1860–1862, Öl auf Leinwand,
191,8 x 107 cm, 1943.209, Harvard Art Museums/Fogg Museum,
Bequest of Grenville L. Winthrop



ABB. 63
George Frederick Watts: Selbstporträt, 1845, Öl
auf Leinwand, 86,4 x 66 cm, Privatsammlung



ABB. 64
Agnolo Bronzino: Bildnis Cosimo I de` Medici
in Rüstung, um 1543, Öl auf Holz, 74 x 58 cm,
Gallerie degli Uffizi, Florenz



ABB. 65
Giorgio Vasari: Bildnis Alessandro de` Medici,
1534, Öl auf Leinwand, 157 x 114 cm,
Gallerie degli Uffizi, Florenz



ABB. 66
Anthony van Dyck: King Charles I., um 1638,
Öl auf Leinwand, 219 x 130 cm, Staatliche Eremitage
St. Petersburg



ABB. 67
Anthony van Dyck: Thomas, Viscount Wentworth,
später 1st Earl of Strafford, mit Hund, um 1635–1636,
Öl auf Leinwand, 230,5 x 142,9 cm, The Trustees of
the Rt Hon. Olive Countess Fitzwilliam's Chattels
Settlement und Lady Juliet Tadgell



ABB. 68
Robert Thorburn: Prince Albert, 1844, Aquarell auf
Elfenbein, montiert auf Karton, 28 x 21,5 cm,
Royal Collection, London



ABB. 69
Joseph Noel Paton: Sir Galahad mit einem Engel,
1884-1885, Öl auf Holz, 30,5 x 51,4 cm,
Privatsammlung



ABB. 70
Simeon Solomon: The Mystery of
Faith, 1870, Wasserfarbe und
Gouache, 513 x 388 mm, Lady Lever
Art Gallery, National Museums
Liverpool, Vermächtnis Clyde
Birkmyre Coltart, Chester 1950



ABB. 71
David Wilkie Wynfield: Coutts Lindsay (1824–1913),
undatiert (1860er-Jahre), Albumindruck,
201 x 157 mm, Royal Academy of Arts, London



ABB. 72
David Wilkie Wynfield: George Du Maurier
(1834–1896), undatiert (1860er-Jahre),
Albumindruck, 219 x 164 mm,
Royal Academy of Arts, London



ABB. 73
David Wilkie Wynfield: Unbekannter Mann, undatiert
(1860er-Jahre), Albumindruck, 211 x 162 mm, Royal
Academy of Arts, London



ABB. 74
 Edward Burne-Jones: Entwürfe für den Perseus-Zyklus: Die Berufung des Perseus; Perseus und die Graien; Perseus und die Meernymphen, 1875/1876, Gouache, Goldfarbe, Feder und Tinte auf Papier, 367 x 1027 mm, Tate, London



ABB. 75
 Edward Burne-Jones: Entwürfe für den Perseus-Zyklus: Die Auffindung der Medusa; Der Tod der Medusa (Die Geburt von Pegasus und Chrysaor); Perseus wird von den Gorgonen verfolgt, 1875/1876, Gouache, Goldfarbe, Feder und Tinte auf Papier, 368 x 1284 mm, Tate, London

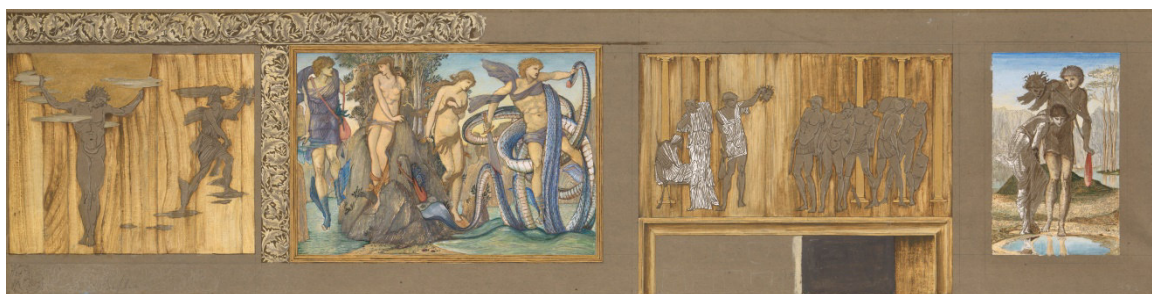


ABB. 76
 Edward Burne-Jones: Entwürfe für den Perseus-Zyklus: Atlas in Stein verwandelt; Der Schicksalsfelsen; Die Erfüllung des Schicksals; Der Hof des Phineus; Das Schreckenshaupt, 1875/1876, Gouache, Goldfarbe, Bleistift und Kreide auf Papier, 367 x 1487 mm, Tate, London



ABB. 77
Edward Burne-Jones: Studie zu Perseus in
Die Auffindung der Medusa, vor 1880, Gouache
auf schwarzem Papier, 540 x 382 mm,
The Fitzwilliam Museum, Cambridge



ABB. 78
Lorenz Helmschmid, Plattner: Küriss bzw. Reiterharnisch,
wohl Maximilian von Österreich, nachmals Kaiser Maximilian
I., Augsburg, um 1485, blankes Eisen, Messing, vergoldet,
Leder, Höhe 175 cm,
Hofjagd- und Rüstkammer, Kunsthistorisches Museum Wien



ABB. 79
Adolph Menzel, Rüstungen, 1866, Gouache in verschiedenen Grau- und Brauntönen und Weiß über Bleistift auf Papier auf Pappe, 440 x 600 mm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, erworben 1892 vom Künstler



ABB. 80
Adolph Menzel: Ritter, 1866, Aquarell und Gouache mit Weißhöhlungen und Bleistift, 292 x 22 mm, Sotheby's/Privatbesitz USA



ABB. 81
Edward Burne-Jones:
Perseus und die Graien,
1878, Öl, Bronze, Silber
und Gips auf Eichenholz,
vergoldet, 152,4 x 168,7 cm,
Amgueddfa Genedlaethol
Cymru, National Museum
Wales



ABB. 82
Edward Burne-Jones: Studie zu Perseus in Die
Auffindung der Medusa, 1881, Aquarell und Gouache,
Silberstift und Kreide, 376 x 263 mm,
Birmingham Museum and Art Gallery

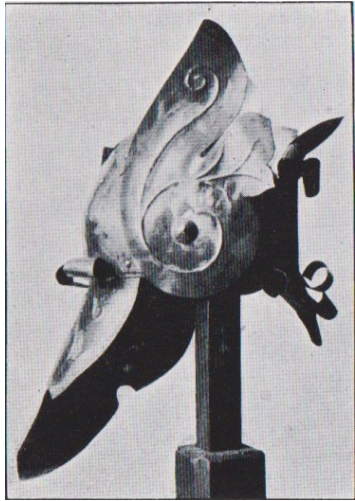


ABB. 83
Edward Burne-Jones, Georgiana Burne-Jones,
W. A. S. Benson: Modell für den Helm des Perseus,
historische Fotografie, in: Philip Burne-Jones, Notes
on some unfinished works of Sir Edward Burne-
Jones, Bt., in: The Magazine of Art, 1, 1900



ABB. 84
Edward Burne-Jones: Der Schicksalsfelsen, 1884–1888, Öl auf Leinwand, 155 x 130 cm,
Staatsgalerie Stuttgart, erworben mit Lotto-Mitteln 1971



ABB. 85
Edward Burne-Jones: Die Erfüllung des Schicksals, 1885–1888, Öl auf Leinwand, 155 x 140,5 cm,
Staatsgalerie Stuttgart, erworben mit Lotto-Mitteln 1971



ABB. 86
George Du Maurier:
Distinguished Amateurs –
2. The Art Critic, in: Punch, or
The London Charivari, 78, 13.
März 1880, S. 114

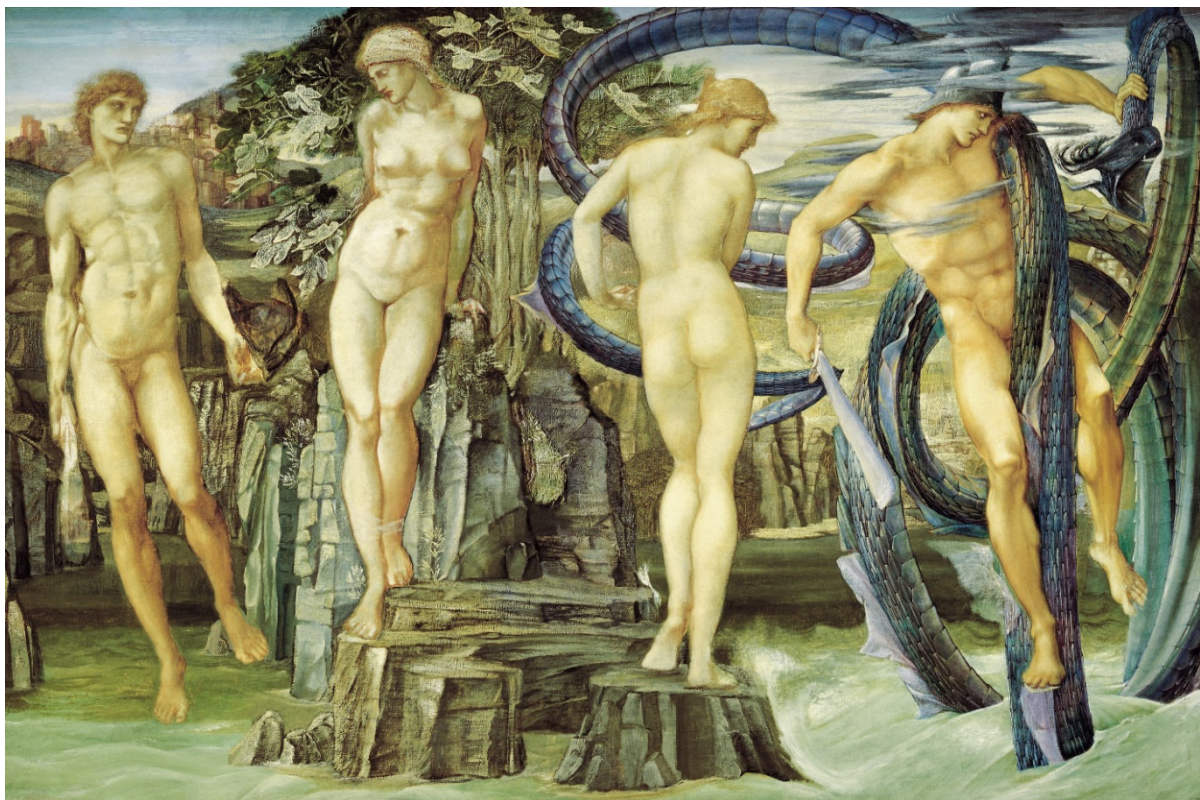


ABB. 87
Edward Burne-Jones: Perseus und Andromeda (Der Schicksalsfelsen und Die Erfüllung des Schicksals),
1876 (unvollendet), Öl auf Leinwand, 152,2 x 229 cm, Art Gallery of South Australia, Adelaide,
Elder Bequest Fund 1902



ABB. 88
 Johann Heinrich Füssli: Siegfried badet im Blut des
 Lindwurms, 1806, Feder und Pinsel in Grau, 348 x 237 mm,
 Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, erworben 1965



ABB. 89
 Filippo Negroli und Brüder: Visier einer Grotesken-
 Sturmhaube, Mailand 1538, Stahl und Gold, Museo
 Nazionale del Barghello, Florenz



ABB. 90
 Werkstatt des Filippo Negroli: Sturmhaube und Visier,
 Mailand, um 1540–1545, Stahl, Gold, Silber und
 Textil, Musée de l'Armée, Hôtel National des
 Invalides, Paris

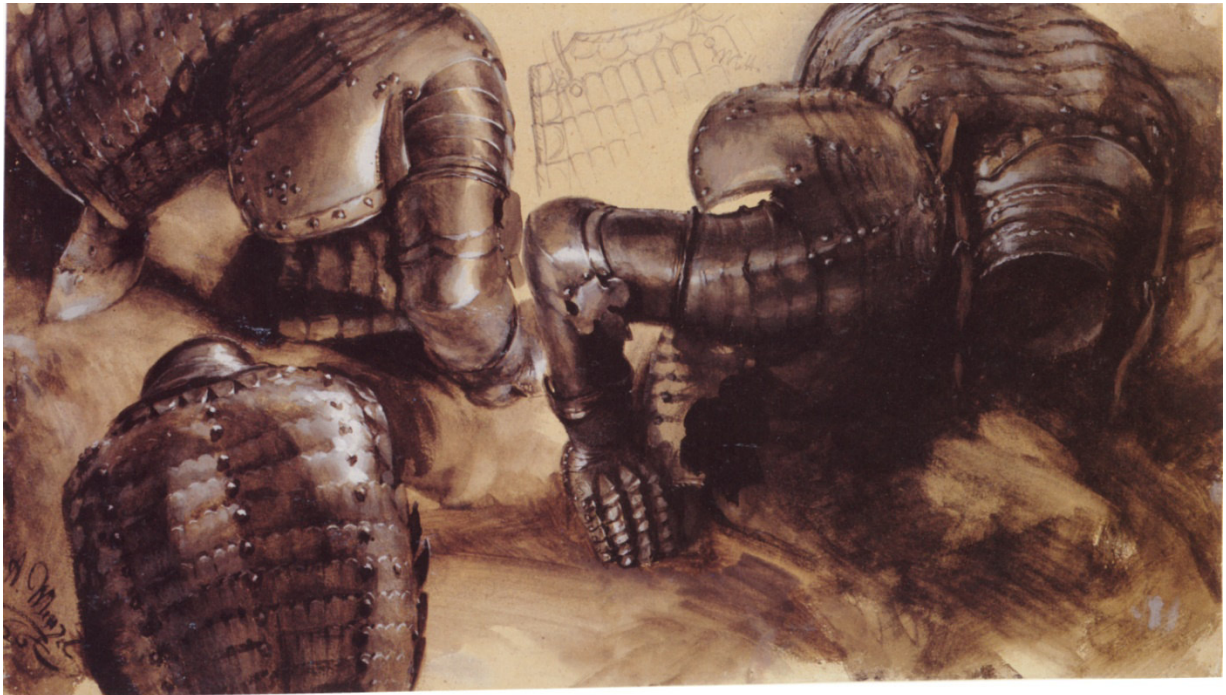


ABB. 91
Adolph Menzel: Liegende Brustharnische, 1866, Wasserfarbe und Bleistift auf braunes Tonpapier,
293 x 512 mm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin



ABB. 92
Adolph Menzel: Zeichnung einer Szene im Garde-
du-Corps-Saal, in: Brief Nr. 558 an Wilhelm
Puhlmann in Potsdam, 2. April 1862

ABB. 93
Italienisch: Harnaschfragment, Gian Giacomo de` Medici,
Markgraf von Marignano (1495–1555), um 1555,
Hofjagd- und Rüstkammer, Kunsthistorisches Museum
Wien



ABB. 94
Filippo Negroli: Halbharnisch alla romana, Francesco
Maria delle Rovere, Herzog von Urbino, Mailand, 1532,
getriebenes Eisen und Ringelpanzer,
Hofjagd- und Rüstkammer, Kunsthistorisches Museum
Wien



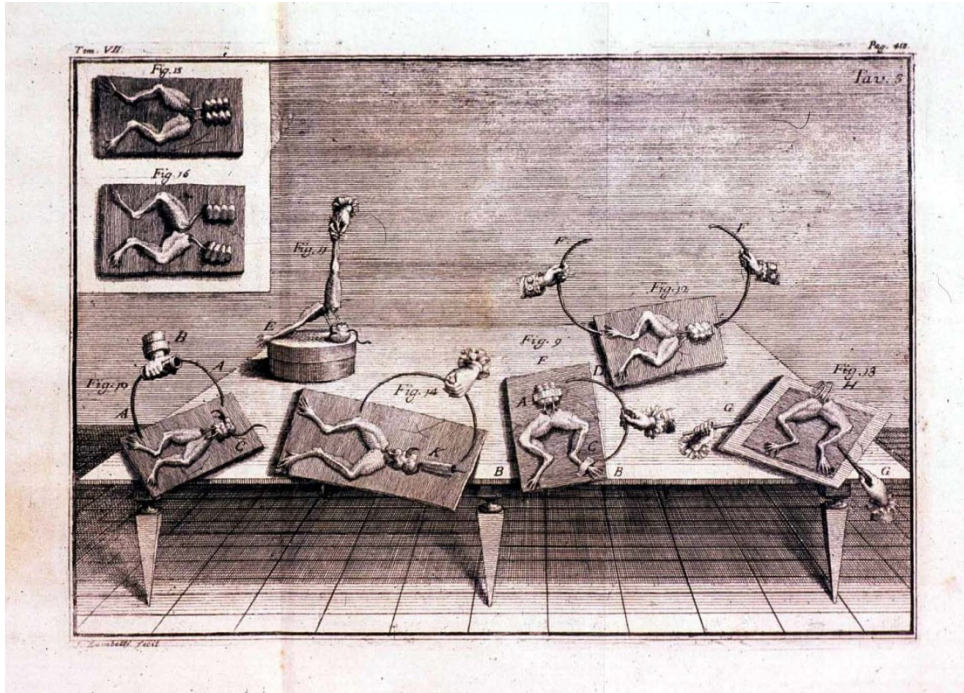


ABB. 95
 Luigi Galvani: Abhandlung über die Kräfte der thierischen Elektrizität auf die Bewegung der Muskeln. Nebst einigen Schriften der H. H. Valli, Carminati und Volta über eben diesen Gegenstand, eine Übersezung von Eusebio Valli, hg. von Johann Mayer, mit 4 Kupfertafeln, Prag 1793, Tafel 3



ABB. 96
 Johann Heinrich Füssli: Hamlet, Horatio, Marcellus und der Geist, Shakespeare, Hamlet, I, 4, 1780–1785, Feder und Pinsel in Schwarz über Grafitstift auf Papier, 380 x 498 mm, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, 1940

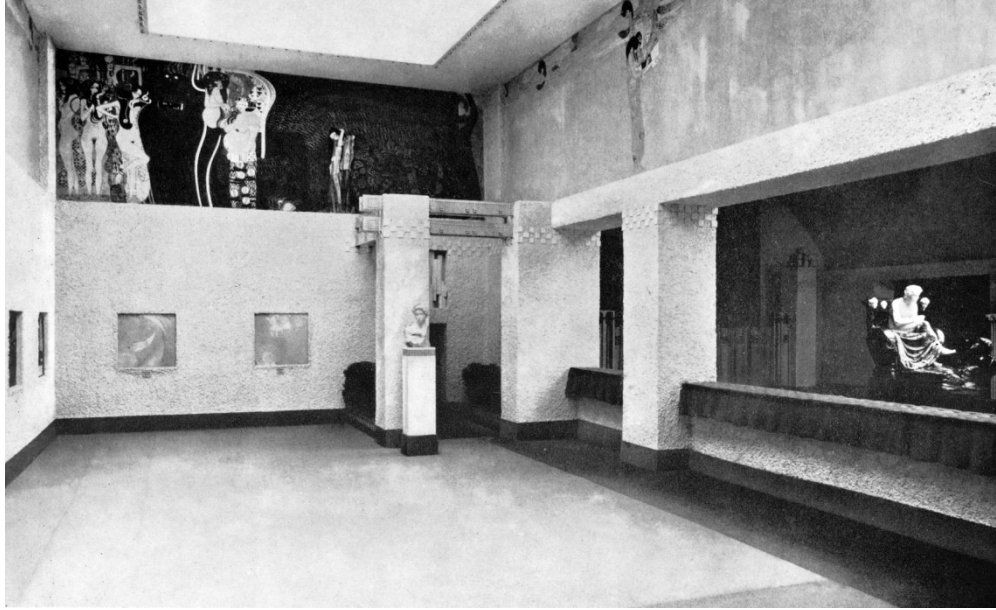


ABB. 97

Gustav Klimt: Beethoven-Fries, historische Ausstellungsansicht, 1901/1902, Gesamtlänge 34,14 m (Längswände je 13,92 m, Stirnwand 6,30m), Höhe 2,15 m, Kohle, Grafit, schwarze und farbige Kreiden, Rötel, Pastellstifte, Kaseinfarben, Gold- und Silberauflagen, vergoldete Stuckauflagen, Applikationen (Perlmutterknöpfe, Uniformknöpfe aus Messing, Spiegelteile, geschliffenes Glas, Vorhangringe aus Messing, Tapeziernägel, Halbedelsteine) auf Mörtelputz über Schilfmatten, Belvedere, Wien, Dauerleihgabe in der Secession, Wien



ABB. 98

Gustav Klimt: Beethoven-Fries, Detail der linken Längswand: Die Leiden der schwachen Menschheit und Der wohlgerüstete Starke, 1901/02, 215 x 276 cm, Belvedere, Wien, Dauerleihgabe in der Secession, Wien



ABB. 99
 Gustav Klimt: Beethoven-Fries, Detail der linken Längswand: Der Wohlgerüstete Starke, 1901/02,
 rechte Aufnahme im Streiflicht, Belvedere, Wien, Dauerleihgabe in der Secession, Wien



ABB. 100
 Dante Gabriel Rossetti:
 The Wedding of St George
 and the Princess of Sabra, 1857,
 Wasserfarbe auf Papier, 365 x 365 mm,
 Tate, London



ABB. 101
Gustav Klimt: Der goldene
Ritter (Das Leben ein Kampf),
1903, Öl, Tempera und Gold
auf Leinwand, 103,5 x 103,7
cm, Aichi Prefectural Museum
of Art, Nagoya



ABB. 102
Gustav Klimt: Bildnis
Adele Bloch-Bauer I, 1907,
Öl und Goldauflage auf
Leinwand, 140 x 140 cm,
New York, Neue Galerie



ABB. 103

Gustav Klimt: Ritter, Mosaik der Schmalwand des Frieses im Speisezimmer des Palais Stoclet, 1909–1911, 200 x 89 cm, Carrara-Marmor, Gold- und Silbermosaik, farbige Mosaiksteine, Keramik, Email, Perlmutter, Glassteine, Halbedelsteine, getriebenes Kupfer- und Messingblech, versilbert und vergoldet, Blattgoldauflagen, Palais Stoclet, Brüssel



ABB. 104
 Speisezimmer des Palais Stoclet mit Wandfries von Gustav Klimt,
 Blick Richtung Rückwand, 1905–1911, Längswände 7,38 x 2 m,
 Stirnwand 0,89 x 2 m, Carrara-Marmor, Gold- und Silbermosaik,
 farbige Mosaiksteine, Keramik, Email, Perlmutter, Glassteine,
 Halbedelsteine, getriebenes Kupfer- und Messingblech, versilbert
 und vergoldet, Messingblech, Blattgoldauflagen



ABB. 105
 Gustav Klimt: Ritter, Werkzeugzeichnung für den Stoclet-Fries,
 1909/1911, 196 x 90 cm, Tempera, Aquarell, Goldfarbe,
 Silberbronze, Kreiden, Bleistift, Deckweiß, Blattgold und
 Blattsilber auf Packpapier, MAK – Österreichisches Museum für
 Angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien



ABB. 106
 Josef Engelhart: Ritter Gavan, 1904, 148 x 52 cm,
 verschiedene Hölzer, Elfenbein, Perlmutter, Messing,
 Kupfer, Aluminium, MAK – Österreichisches Museum
 für Angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien



ABB. 107
 Carl Otto Czeschka: Tristan, Kostümentwurf zu
 Richard Wagners Tristan und Isolde, ohne
 Datierung, Tempera auf Papier auf Leinwand,
 200 x 89 cm, MAK – Österreichisches Museum
 für Angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien



ABB. 108
 Carl Otto Czeschka: Wotan, Kostümentwurf zu Richard Wagners
 Die Walküre, ohne Datierung, Tempera auf Papier auf Leinwand,
 200 x 89 cm, MAK – Österreichisches Museum für Angewandte
 Kunst / Gegenwartskunst, Wien



ABB. 109
 Kunz Lochner, Plattner: Halbharnisch aus einer Garnitur
 für Nikolaus IV. Radziwill, Großmarschall von Litauen,
 Nürnberg, um 1555, ganz geätztes Eisen, Leder und roter
 Samt, Höhe 104 cm, Hofjagd- und Rüstkammer,
 Kunsthistorisches Museum Wien



ABB. 110
Henri Gaudier-Brzeska: La Mitrailleuse en action, 1915,
Bleistift auf Papier, 285 x 220 mm, Centre Pompidou,
Musée National d'Art Moderne, Paris

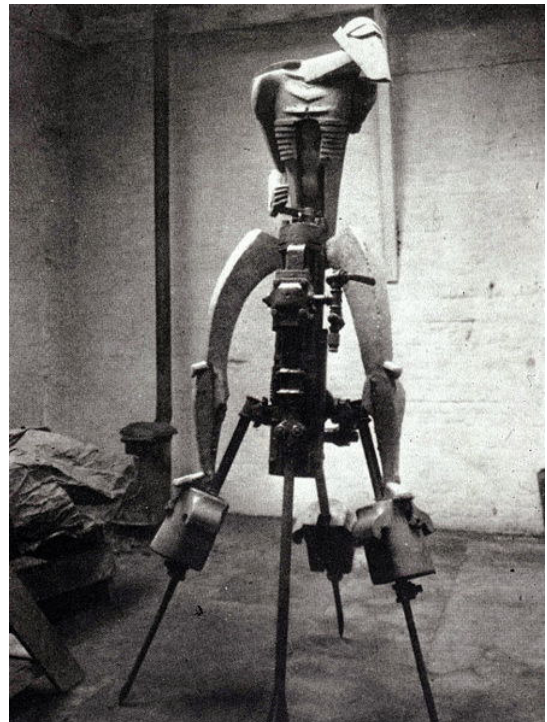


ABB. 111
Jacob Epstein: Rock Drill, 1913, Gips,
Felsbohrer/Bohrmeißel und Stativ, Höhe 205 cm,
1915 demontiert durch den Künstler

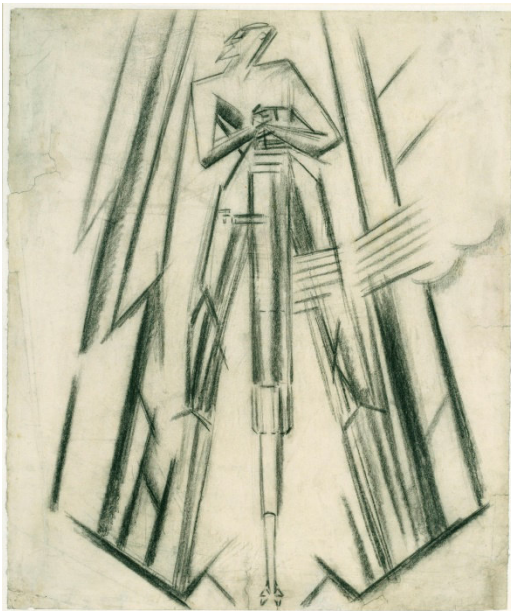


ABB. 112
Jacob Epstein: Studie für Rock Drill, um 1913,
Kohle auf Papier, 410 x 533 mm, Tate, London



ABB. 113
Jacob Epstein: Torso in Metal from Rock Drill, 1913-1915,
Bronze, 70,5 x 58,4 x 44,5 cm, Tate, London



ABB. 114
 Paul Neumann: Der letzte Hieb ist die 8. Kriegsanleihe, 1918, Lithographie, 50 x 44 cm, Landesarchiv Baden-Württemberg/ Hauptstaatsarchiv Stuttgart



ABB. 115
 Erwin Puchinger: Zeichnet die 5 1/2 % dritte Kriegsanleihe, 1914–1916, Lithographie, 126 x 95,3 cm, Wien Museum, Wien



ABB. 116
 Fritz Erler: Helft uns siegen! Zeichnet die Kriegsanleihe, 1916, Lithographie, 34 x 23 cm, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart



ABB. 117
 Franz von Stuck: Feinde ringsum (Siegfried), 1916,
 Bronze, patiniert, Guss: C. Leyrer, München, Höhe
 71,5 cm, Museum Villa Stuck, München



ABB. 118
 Hans Grünewalt (?): Schaller, Erzherzog Maximilian I.,
 Nürnberg, um 1480/1485, Hofjagd- und Rüstkammer,
 Kunsthistorisches Museum Wien



ABB. 119
 Karl Schmoll von Eisenwerth: Hagen und Volker halten Wacht
 (Nibelungen-Zyklus), 1912–1913, Öl auf Leinwand, 176,5 x
 262 cm, Cornelianum Worms (1945 zerstört)



ABB. 120
 Leo Schnug: Kameraden zeichnet die VIIte Kriegsanneiße,
 Lithographie, 1917, 75 x 43 cm,
 Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart



ABB. 121
Christian Behrens und Franz Metzner: St. Michael,
1898–1913, Granitporphyr, 11,6 m Höhe,
Völkerschlachtdenkmal, Skulptur an der Stirnwand
der Sockelzone, Leipzig



ABB. 122
Albin Egger-Lienz: Den Namenlosen 1914, 1916, Tempera auf Leinwand, 245 x 476 cm,
Heeresgeschichtliches Museum Wien



Abb. 123
Soldaten im Grabenpanzer während des Ersten
Weltkriegs, Ort und Datum der Aufnahme
unbekannt



ABB. 124
Rudolf Belling: Organische Formen (Schreitender), 1921, Bronze, versilbert, 54 x 21 x 18 cm,
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Eigentum des Vereins der Freunde der
Nationalgalerie



ABB. 125
Heinrich Hoerle: Maschinenmänner (Drei Invaliden oder Prothesenträger oder Die Heimkehrer), 1930, Öl auf Sperrholz, 100 x 50 cm, Privatbesitz Mailand



ABB. 126
Alfred Kubin: Der Krieg, 1907, Feder und Tusche auf Katasterpapier, 315 x 396 mm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München



ABB. 127
Illustration aus Hans Surén, Deutsche Gymnastik, Oldenburg und Berlin 1925, Tafeln unpaginiert



ABB. 128
Illustration aus Hans Suren, Der Mensch und die Sonne. Deutsche Gymnastik am See, Stuttgart 1924, Tafeln unpaginiert



ABB. 129
Umberto Boccioni: Espansione spiraleca di muscoli in movimento, 1913, Gips, zerstört; historische Aufnahme abgedruckt in: Erster Deutscher Herbstsalon. Berlin 1913, in: Der Sturm, Leitung Herwarth Walden, Berlin 1913

ABB. 130
Umberto Boccioni: Forme uniche della continuità nello spazio, 1913, Gips, 116,5 x 87 x 40 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de Sao Paulo

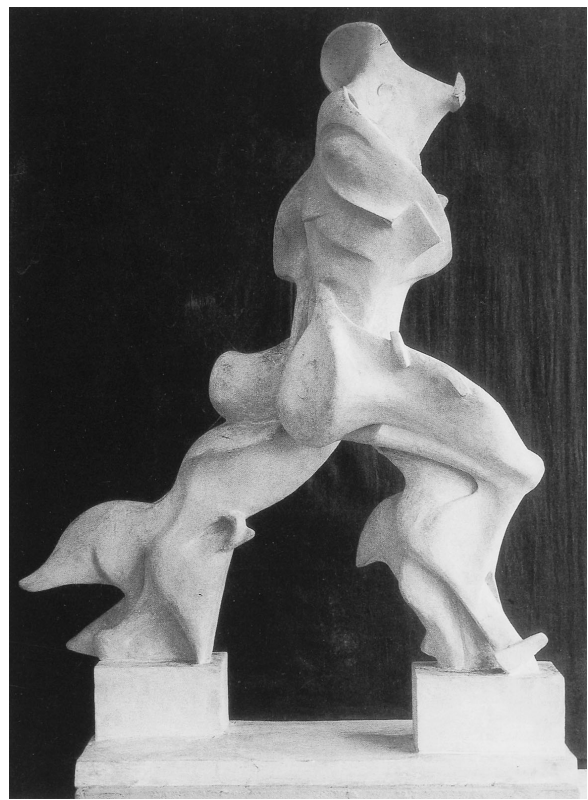


ABB. 131
Friedrich Heubner: Brüder, meldet euch zur Reichswehr, 1920, Lithographie, 124 x 89 cm, Library of Congress, Prints & Photographs Division, Washington D. C.



ABB. 132
Ludwig Hohlwein: Der Stahlhelm. 10. Reichsfrontsoldatentag München, 1. u. 2. Juni 1929, Farblithographie, 114,5 x 83,5 cm, herausgegeben von Der Stahlhelm, Bund der Frontsoldaten, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Reklamekunst



ABB. 133
Rudolf Belling: Skulptur 23, 1923, Messing, 41,5 x 22,5 x 21 cm, Hamburger Kunsthalle, Dauerleihgabe der Stiftung Hamburger Kunstsammlungen, erworben 1970



ABB. 134
Unbekannter Fotograf: Armamputierter kriegsinvalider Handwerker mit Arbeitsprothese und Werkzeugaufsätzen

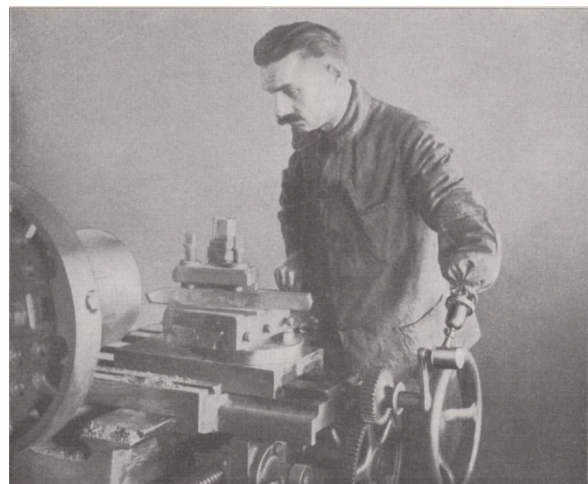


ABB. 135
Unbekannter Fotograf: Werbeaufnahmen für Arbeitsprothesen mit direktem Maschinenanschluss für die Industriearbeit

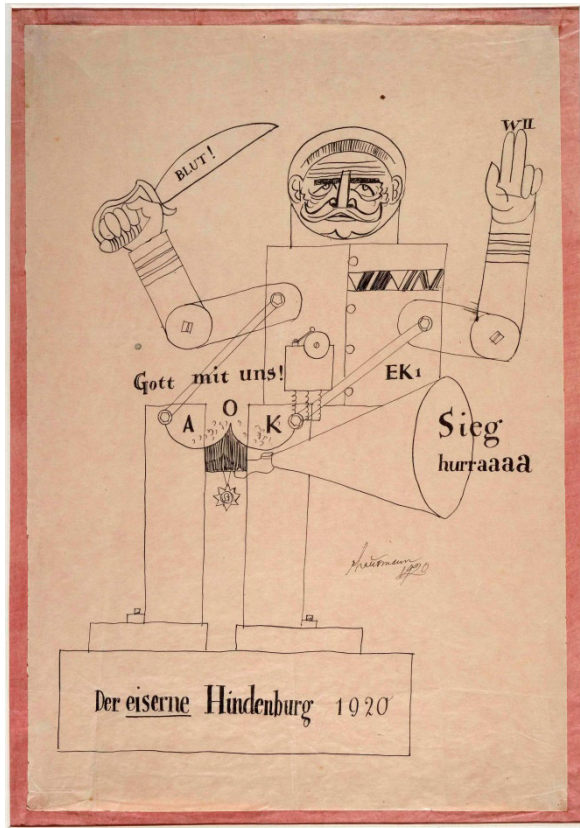


ABB. 136
Raoul Hausmann: Der eiserne Hindenburg,
1920, Tusche auf Papier, 395 x 270 mm, Musée
national d'art moderne, Centre Georges
Pompidou, Paris

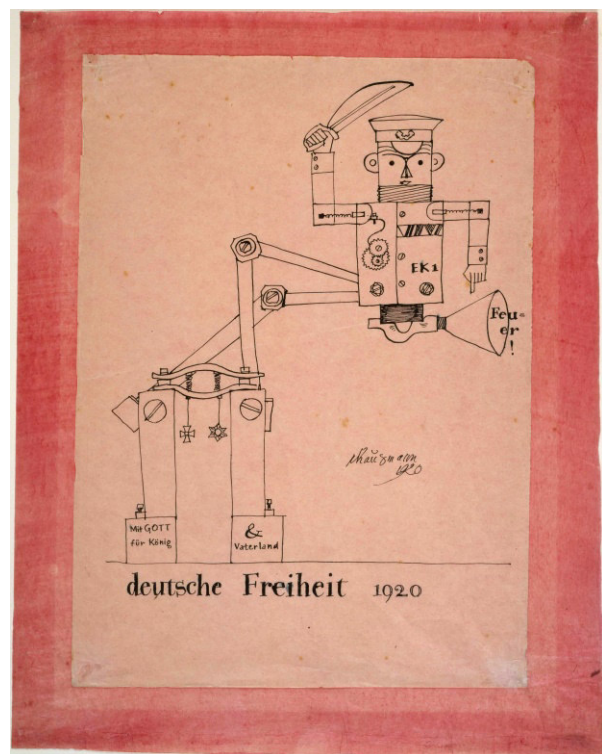


ABB. 137
Raoul Hausmann: deutsche Freiheit, 1920, Tusche
auf Papier, 325 x 256 mm, Musée national d'art
moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

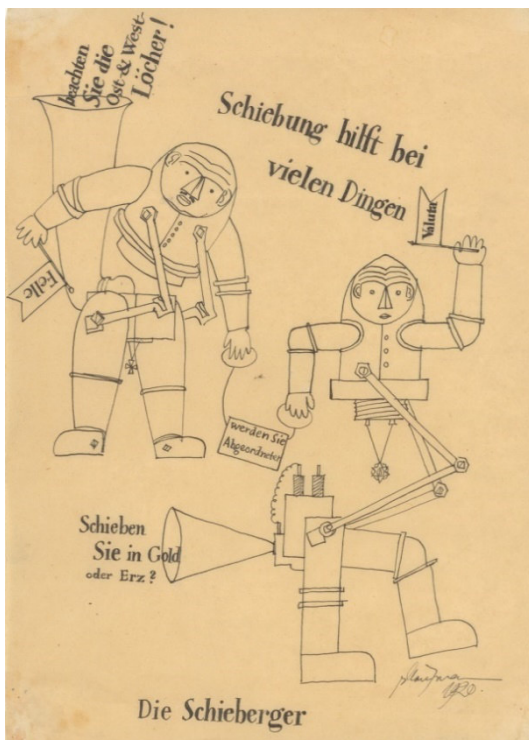


ABB. 138
Raoul Hausmann: Die Schieberger, 1920,
Tuschzeichnung auf bräunlichem Maschinenpapier,
275 x 200 mm, Kunsthaus Zürich, Graphische
Sammlung, 1933

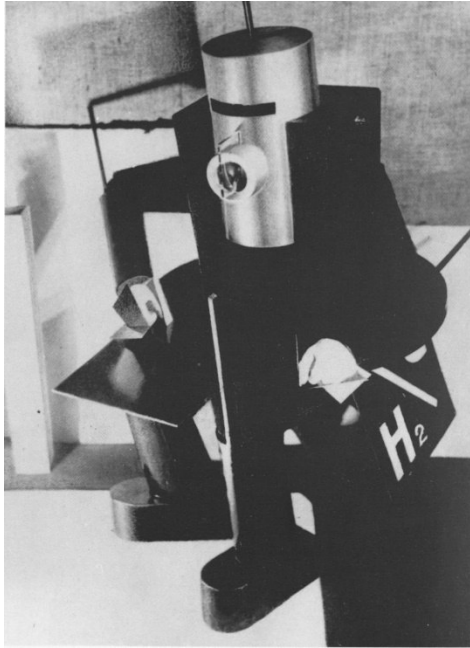


Abb. 139
Ivo Pannaggi: Kostüm G/H2 für Condannato alla macchina, historische Fotografie 1927

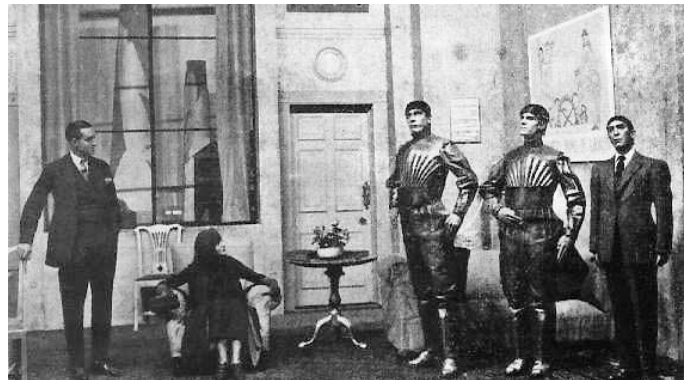


ABB. 140
Szenenbild einer Inszenierung von Karel Čapeks R.U.R., ohne Datierung



ABB. 141
Theaterplakat (Entwerfer unbekannt) für eine Inszenierung von Karel Čapeks R.U.R., New York 1939, Library of Congress, Music Division, Federal Theatre Project Collection, Washington, D.C.

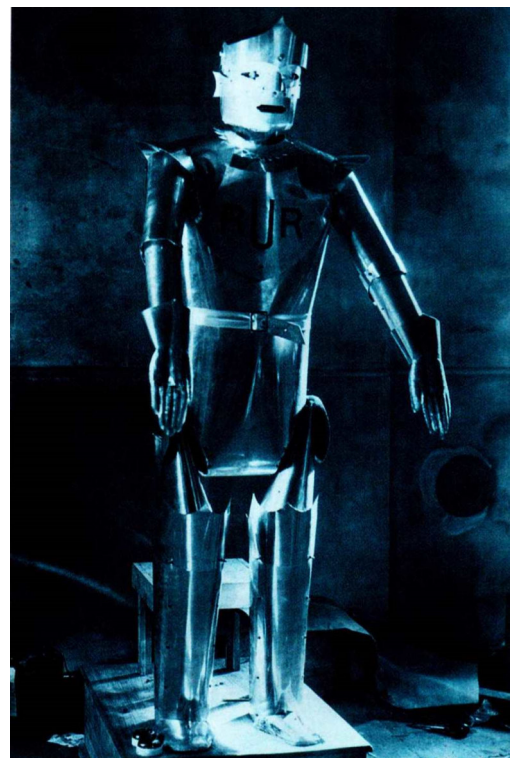


ABB. 142
W. H. Richards: Eric, Aluminiumroboter, 1928, zerstört, historische Fotografie



ABB. 143
Fritz Lang, Metropolis, 1927,
Szenenbild: Der Roboter im Labor
Rotwangs

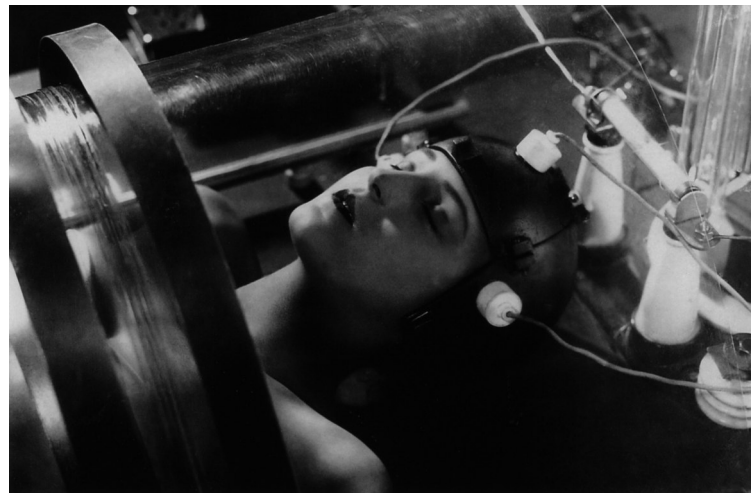


ABB. 144
Fritz Lang, Metropolis, 1927,
Szenenbild: Übertragung der Gestalt
Marias auf den Roboter, Maria im
Glaszylinder

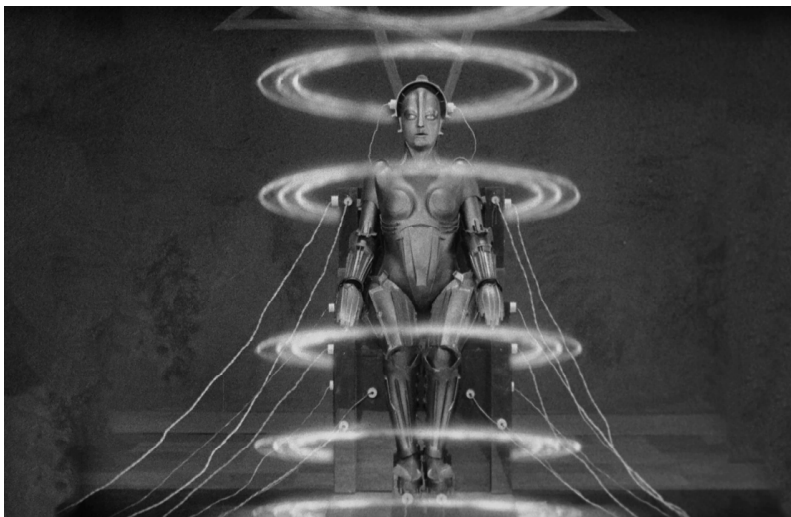


ABB. 145
Fritz Lang, Metropolis, 1927,
Szenenbild: Übertragung der
Gestalt Marias auf den Roboter,
umgeben von wandernden
Lichtringen und angeschlossen
an elektrische Leitungen

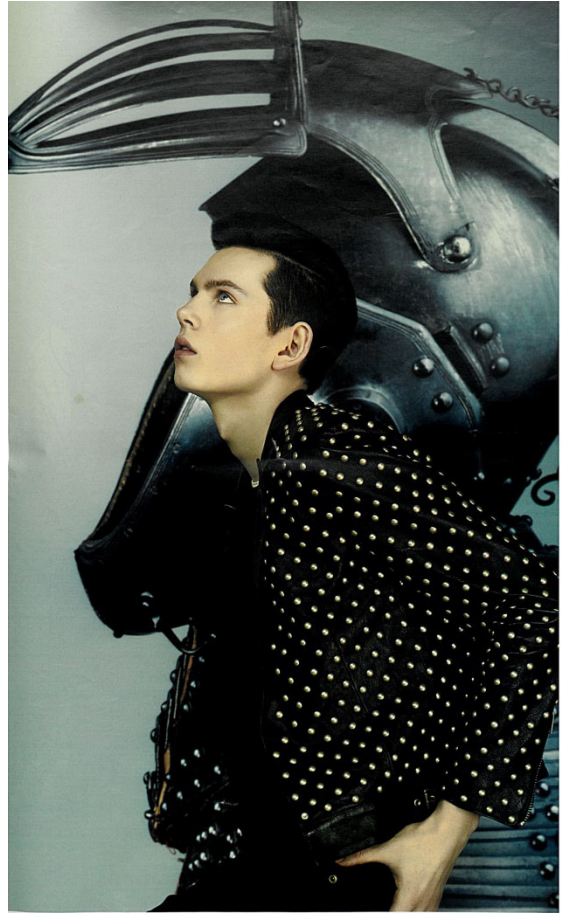


ABB. 146
Ritter und Knappe, Frankfurter Allgemeine Zeitung Magazin, März 2014,
Fotograf Markus Jans, Styling Katharina Baresel-Bofinger