

# KÖRPER IN HÜLLEN

DIE RÜSTUNG ALS MASKE/MASKERADE UND  
ZWEITE HAUT IN DER ENGLISCHEN KULTUR  
DES SPÄTEN 16. JAHRHUNDERTS

Marianne Koos

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
#4-2021, S. 35–86

<https://doi.org/10.11588/xxi.2021.4.84191>

ABSTRACT: BODIES IN ENVELOPES. ARMOUR AS MASK/  
MASQUERADE AND SECOND SKIN IN LATE 16<sup>TH</sup> CENTURY  
ENGLISH CULTURE

The article examines the agentiality of (English) Renaissance armour, unfolded in its performative handling, from an image-anthropological, gender-specific and material-semantic perspective. Armour is not only an instrument of protection and adornment for the (male) body, but can also be understood, specifically through the helmet, as a full-body mask, which both conceals and produces identities. The signs on this armour, this second skin, have a special significance, which, as Victor Stoichita has explained in regard to Alfred Gell, had the function – like tattoos on real skin (understood as symbolic armour) – of making the wearer doubly invulnerable. While Italian armour of the Renaissance was characterised by apotropaic figurations such as lions' heads or the head of Medusa, English armour of the second half of the 16<sup>th</sup> century had ornamental elements etched into the steel. A particularly well preserved example of English armour is that of George Clifford, 3<sup>rd</sup> Earl of Cumberland (New York, Metropolitan Museum). The article examines the special signs on this armour and, taking into account Cumberland's miniature portraits in lockable metal containers worn on the body, illuminates the charging of this artefact through operations of opening and closing, concealing and revealing. Against the background of the pronounced love cult at the court of Elizabeth I, Cumberland's armour reveals itself not only as an instrument of male parade, but also as a gift of love (of the male body) to the queen, which is able to subvert and reconfigure traditional power relations in the complex network between the material artefact, the female ruler (at the same time adored lady) and the male favourite.

KEYWORDS

Rüstung; Tätowierung; ‚zweite Haut‘; Maske; Maskerade; Maskierung; Operationen des Öffnens und Schließens; Art & Agency; Gold; Miniaturporträt; Porträtjuwel; Kunst und Poesie; Liebeskult; Männlichkeit; Körper; Materialität & Medialität; Elizabeth I.; Jacob Halder; The Almain Armourer's Album; Nicholas Hilliard; Philip Sidney; George Clifford, 3<sup>rd</sup> Earl of Cumberland; Henry Lee; Christopher Hatton; Accession Day Tilts.

## I.

In Philip Sidneys heroischem Pastoralroman *The Countess of Pembroke's Arcadia (The New Arcadia)* wird in Buch I ein Wettkampf unter Männern geschildert, der aus bildwissenschaftlicher Perspektive nähere Beachtung verdient. Wie Sidney erzählt, habe der Ritter Phalantus von Korinth den König von Arkadien, Basilius, um die Erlaubnis ersucht, ein Turnier gegen alle Ritter seines Landes auszutragen, welche die Schönheit ihrer Dame gegen die Schönheit seiner eigenen Dame, Artesia, verteidigen wollten. Bedingung sei, dass jeder kampfeswillige Ritter das Bildnis seiner Dame bringe, das, als Pfand eingesetzt, im Besitz des Siegers verbleiben würde.<sup>1</sup>

Aller Geselligkeit eigentlich müde, gibt der König von Arkadien dem Wettstreit dennoch statt, um seiner geliebten Dame Zelmane (hinter der sich eigentlich Pyrocles verbirgt, der Prinz von Mazedonien) Unterhaltung zu bieten. Nachdem nun das Turnier mit einem spektakulären Triumphzug eröffnet worden war<sup>2</sup> und die ersten arkadischen Ritter gegen Phalantus verloren hatten, tritt ein Ritter in rostiger Rüstung auf – einer Rüstung, die, wie Sidney schreibt, dem Mut seines Großvaters ein Denkmal setzen würde –, der auch kein Bild seiner Dame und keine Imprese oder Devise hat,<sup>3</sup> doch mit dem Argument zum Kampf zugelassen wird, dass er, der er das Bild seiner Dame (Philoclea) im seinem Herzen trage, sollte er den

1

„[...] for one evening as Basilius returned [...] there came a shepherd who brought him word that a gentleman desired leave to do a massage from his lord unto him. [...] after the dutiful ceremonies observed, in his master's name told him [Basilius] that he was sent from Phalantus of Corinth to crave license that, as he had done in many other courts, so he might in his presence defy all Arcadian knights in the behalf of his mistress's beauty, who would, besides, herself in person be present to give evident proof what his lance should affirm. The condition of his challenge were that the defendant should bring his mistress's picture, which being set by the image of Artesia (so was the mistress of Phalantus named), who in six courses should have better of the other in the judgement of Basilius, with him both the honours and the pictures should remain.“ Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia (The New Arcadia, 1593)*, hg., eingeleit. u. komm. v. Victor Skretkowitz, Oxford 1987, Buch I, 90–104, hier 90. Sidney verfasste die *Arcadia* ab 1577–1581, eine Revision der ersten zweieinhalb Bücher war 1584 fertiggestellt, die 1590, postum, gedruckt wurde. 1593 bereits wurde die *New Arcadia* publiziert, welche die revidierte Version und die weiteren drei (unrevidierten) Bücher umfasst. Ebd., xiv–xvii.

2

Besonders beachtenswert ist Sidneys Schilderung der prächtigen Ausstattung des Wagens der Artesia und das Vorzeigen nach allen Seiten der großformatigen Bilder der verteidigten Damen durch je zwei reich gekleidete Männer: „Himself [Phalantus] came in next after a triumphant chariot, made of carnation velvet enriched with purl and pearl, wherein Artesia sat, drawn by four winged horses with artificial flaming mouths and fiery wings, as if she had newly borrowed them of Phoebus. Before her marched, two after two, certain footmen pleasantly attired, who between them held one picture after another of them that by Phalantus' well running had lost the prize in the race of beauty; and at every pace they stayed, turning the pictures to each side so leisurely that with perfect judgement they might be discerned.“ Sidney, *Arcadia*, Buch I, 94–102, hier 94.

3

„[...] he had neither picture nor device; his armour of as old a fashion (besides the rusty poorness) that it might better seem a monument of his grandfather's courage; about his middle he had, instead of bases, a long cloack of silk, which as unhandsomely (as it needs must) became the wearer; so that all that looked on measured his length on the earth already, since he had to meet one who had been victorious of so many gallants. But he went on towards the shield, and with a sober grace strake it.“ Sidney, *Arcadia*, Buch I, 102. Basilius hatte Phalantus davor gestattet, sein Zelt aufzuschlagen und seinen Schild aufzuhängen, der von jedem Ritter getroffen werden sollte, der ihn zum Wettkampf herausfordern wollte.

Kampf verlieren, sich Phalantus zum Sklaven machen wollte, um im Triumphzug der Artesia jenes Bildnis vorzuzeigen, das Phebilus (ein anderer Ritter) am Vortag von derselben Dame verloren hatte.<sup>4</sup> Mit dieser Antwort zufrieden, kommt es zum Kampf, in dem sich der Ritter in rostiger Rüstung indes so beherzt der Lanze bedient, dass Phalantus unterliegt – und mit dieser Niederlage auch seine Dame Artesia loswird, die er ohnehin nur auf ihr Drängen hin verehrt hatte.<sup>5</sup>

Die Ritter verlassen den Schauplatz und so will es auch der Ritter in rostiger Rüstung tun, doch König Basilius bittet ihn um Einhalt, um ihn seiner Dame Zelmane vorstellen zu können. Als sich der rostige Ritter nun anschickt, seinen Helm abzunehmen, zeigt sich zum Erstaunen des Publikums, dass in der Rüstung niemand anderes steckt als Zelmane selbst – die, wie sie erzählt, aus den Stallungen des Königs ein Pferd entwendet und, weil keine andere vorhanden, die rostige Rüstung ausgeborgt hatte, um das Bildnis der Prinzessin Philoclea zu befreien, glücklich, unter diesem Vorwand ihrer Zuneigung einen Ausweis geben zu können.<sup>6</sup> Das ist ein Geständnis, das Philocleas Gesicht augenblicklich erröten, das der Gynecia indes erblassen lässt (der Königin und Frau des Basilius, Mutter der Philoclea, die, selbst in den Prinzen verliebt, um Pyrocles' Verkleidung als Amazone Zelmane weiß); ein Geständnis, das an Worten jedoch nichts anderes als Lobpreis hervorruft, wie

4

„[...] the Ill-apparelled Knight should have the precedence if he delivered the figure of his mistress to Phalantus, who asking him for it, 'Certainly', said he, 'her liveliest picture, if you could see it, is in my heart, and the best comparison I could make of her is of the sun and of all other the heavenly beauties. But because perhaps all eyes cannot taste the divinity of her beauty, and would rather be dazzled than taught by the light if it be not clouded by some meaner thing, know you then that I defend that same lady whose image Phebilus so feebly lost yesternight; and instead of another, if you overcome me, you shall have me your slave to carry that image in your mistress's triumph'.“ Sidney, Arcadia, Buch I, 103.

5

„[...] disgrace befell him which he never had known. But the victory being by the judges given, and the trumpets witnessed, to the Ill-apparalled Knight, Phalantus' disgrace was engrieved, in lieu of comfort, by Artesia, who telling him she never looked for other, bad him seek some other mistress. He excusing himself and turning over the fault to fortune, 'Then let that be your ill fortune too', said she, 'that you have lost me!' / 'Nay truly, madam,' said Phalantus, 'it shall not be so, for I think the loss of such a mistress will prove a great gain!' [...].“ Sidney, Arcadia, Buch I, 103–104. Dass die Verteidigung von Artesias Schönheit mehr den unvorsichtigen Worten des Phalantus' geschuldet war als dessen wirklicher Liebe, Worte, die Artesia in Taten umgesetzt sehen wollte, das geht aus einer früheren Passage hervor, die auch sehr schön erkennen lässt, mit welch humoristischem Unterton Sidney all dieses ritterliche Treiben schildert: „[...] she [Artesia] took the advantage one day upon Phalantus' unconscionable praisings of her, and certain castaway vows how much he would do for her sake, to arrest his word as soon as it was out of his mouth, and by the virtue thereof to charge him to go with her thorough all the courts of Greece, and with the challenge now made, to give her beauty the principality over all other. / 'Phalantus was entrapped, and saw round about him but could not get out [...]' [...].“ his promise had bound him prentice, and therefore it was now better with willingness to purchase thanks than with a discontented doing to have the pain and not the reward, and therefore went on as his faith, rather than love, did lead him.“ Sidney, Arcadia, Buch I, 93.

6

„Had stolen out to the prince's stable [...], had gotten a horse [...], and borrowing that homely armour for want of a better, had come upon the spur to redeem Philoclea's picture which, she said, she could not bear [...] should be in captivity, if the cunning she had learned in her country of the noble Amazons could withstand it – and under that pretext, fain she would have given a secret passport to her affection.“ Sidney, Arcadia, Buch I, 104.



Sidney weiter erzählt, weil alle meinten, sich selbst zu ehren, wenn sie eine so vollkommene Person wie Zelmane ehren, (... usw.).<sup>7</sup>

Diese unterhaltsame Episode aus Sidneys heroischem Pastoralroman ist nicht nur ein bemerkenswertes Beispiel dafür, wie Bilder in der Frühen Neuzeit als *pars pro toto* für die absente Person eintreten konnten: Stellvertretend für die verehrte Dame geht ihr Bildnis in den Besitz des siegreichen Ritters über. Vielmehr zeigt sie auch eindrücklich, dass das Artefakt der Rüstung – als paradigmatisches Instrument der heroischen Überformung seiner Träger\*innen – immer zugleich auch Maske und Maskierung war. Als stählerner Schutz für den Körper gedacht, der das Gesicht mit umschließt, sind Rüstungen verstärkende Artefakte, die – gleich einer Maske – sowohl verbergen als auch offenbaren. Gerne als eine Art der Kleidung verstanden, die sie zweifellos ebenso sind,<sup>8</sup> eignet Rüstungen durch den besonderen Teil des verschließbaren Helms die Eigenart, die Identität der sie tragenden Person verschwinden respektive – wie in unserem Fall – erst eigentlich erscheinen zu lassen.<sup>9</sup> Es ist dieses Verschwinden und Erscheinen der Person/*persona* im idealen Körper der Rüstung, das jene Aspekte ins Spiel bringt, die auch genuin mit Maske/Maskierung/Maskerade verbunden sind: die Frage nach Sein und Schein, nach Täuschung und Wahrheit, nach Realität und Fiktion, wobei die Rüstung wie die Maske stets die Differenz zu dem hervorhebt, was sich hinter oder in ihr verbirgt (also die Differenz zwischen jenem heroischen Körper/jener idealen Person, der/die im Äußeren vorgestellt wird – und dem gewöhnlichen Körper/der sterblichen Person in der Hülle der Rüstung).<sup>10</sup>

7

„But this act painted, at one instant, redness in Philoclea’s face and paleness in Gynecia’s, but brought forth no other countenances but of admiration, no speeches but of commendations – all these few, besides love, thinking they honoured themselves in honouring so accomplished a person as Zelmane, whom daily they sought with some or other sports to delight [...]“ Sidney, *Arcadia*, Buch I, 104.

8

Angus Patterson, *Fashion and Armour in Renaissance Europe. Proud Looks and Brave Attire*, London 2009. *Rüstung und Robe* (Ausst.-Kat. Basel, Museum Tinguely), hg. von Guido Magnagagno, Heidelberg 2009. Das Kunsthistorische Museum Wien bezeichnet Rüstungen als adeliges Standeskleid und luxuriöse Sportausrüstung. Vgl. Christian Beaufort-Spontin und Matthias Pfaffenbichler, *Meisterwerke der Hofjagd- und Rüstkammer*, Wien 2005, 9–13, 45.

9

Wie Julika Funk die ambivalente Figur der Maske(-rade) definiert: „Maskerade als Verhüllung heißt einerseits dasjenige, was sich hinter der Maske verbirgt, erst mit den Attributen des Essentiellen auszustatten, andererseits wird die Verhüllung zum einzig Zugänglichen und Sichtbaren, das Uneigentliche wird zum Modus der (Re-)Präsentation.“ Julika Funk, Die schillernde Schönheit der Maskerade. Einleitende Überlegungen zu einer Debatte, in: Effi Bettinger und Julika Funk (Hg.), *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin 1995, 15–29, hier 18–19.

10

Vgl. für eine Differenzierung von *persona*, Maske, Weiblichkeit/Männlichkeit als Maskerade in der Frühen Neuzeit Nina Traut, *Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock*, Berlin 2009, bes. 28–42. Manfred Brauneck, *Masken. Theater, Kult und Brauchtum. Strategien des Verbergens und Zeigens*, Bielefeld 2020. Maskenhelme, also getriebene Helme, deren Visier wie eine Maske gebildet ist und ein Tier wie etwa einen Hahn oder einen bärtigen Mann mit großer Nase darstellen, sind eine Tautologie. Sie verdoppeln und konkretisieren den Maskencharakter, der bereits durch den verschließbaren Helm selbst, die Kopfform und den Augenschlitz, gegeben ist. Vgl. für Maskenhelme jüngst Felix Jäger, *Sovereign Infamy. Grotesque Helmets, Masks of Shame and the Prehistory of Caricature*,

Wie die Passage aus Sidneys Roman außerdem zeigt, sind Rüstungen Artefakte, die – so wie Masken – wesentlich von ihrer performativen Vorführung leben (in diesem Sinne werden sie heute auch gerne in Museen ausgestellt). Weil sie verhüllen, an- und ablegbar sind, modellieren und transformieren sie nicht nur (vermeintlich bestehende) Identitäten, sondern bringen diese – im Sinne von Judith Butler – erst eigentlich hervor.<sup>11</sup> Diese Identitäten und Körper können den gesellschaftlichen Erwartungen entsprechen oder diese auch verwirren. Zelmanes Maskierung in der rostigen Rüstung ist ein interessantes Beispiel dafür: Die Rüstung, im Turnier performativ vorgeführt, lässt einen Mann in ihr erwarten, der sich jedoch – sobald der Helm abgenommen ist – als Frau entpuppt, die ‚in Wahrheit‘ aber ein Mann ist, Pyrocles, der Prinz von Mazedonien, der die Prinzessin Philoclea verehrt und zugleich von deren Eltern (Frau wie Mann) begehrt wird. Insofern ist die Rüstung nicht nur ein Instrument, ein ideales Ich hervorzubringen (‚den Helden‘),<sup>12</sup> sondern auch ein Anderes – ein anderes Geschlecht, einen anderen Körper, ein anderes Wesen – performativ vor- und herzustellen.<sup>13</sup> Erstaunlich ist an Sidneys Plot, dass die Rüstung nicht nur dazu dient, das ‚Eigentliche‘ zu offenbaren (das männliche Geschlecht von Zelmane). Vielmehr wird die Möglichkeit eingeräumt, beides sein zu können, die Dame des Königs und Sieger in einem Turnier. Es geht hier also nicht darum, was die psychoanalytische Theorie mit Joan Riviere zu „Weiblichkeit als Maskerade“ festgestellt hat: Um nicht bestraft zu werden für männliches Verhalten, muss die Maske der Weiblichkeit wieder aufgesetzt werden.<sup>14</sup> Vielmehr darf in diesem fiktiven Roman für einmal beides stehen

in: Carolin Behrmann (Hg.), *Images of Shame. Infamy, Defamation and the Ethics of Oeconomia*, Berlin 2016, 163–192. Donald J. La Rocca, *How to Read European Armour*, New York/New Haven, CT/London 2017, 130–132. La Rocca weist darauf hin, dass Maskenvisiere mit Faschingsfeierlichkeiten und humoristischen Veranstaltungen zu begründen sind. Turniere wie die Maximilians I. endeten mit einer Mummerei, bei der Masken getragen wurden.

## 11

Laut Butler kann die „Maskerade als performative Hervorbringung einer sexuellen Ontologie verstanden werden, d. h. als reine Erscheinung, die sich selbst als Sein darstellt“. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter* [zuerst: *Gender Trouble*, New York u. a. 1990], Frankfurt a. M. 1991, 79–80.

## 12

Naima Ghermani, Die Rüstung. Der Heldenkörper des Fürsten?, in: *Micrologus* 92, 2019, Themenheft *Macht der Natur – gemachte Natur. Realitäten und Fiktionen des Herrscherkörpers zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Mariacarla Gadebusch Bondio, Beate Keller und Ulrich Pfisterer, 165–184. Ghermani sieht in der Prunkrüstung der Renaissance die „den Heldenepen eigene Technik der *amplificatio*“ des Körpers visuell umgesetzt.

## 13

Diese performative Herstellung eines Anderen oder Dritten ließe sich freilich nicht nur für Fragen des Geschlechts, sondern genauso für die zahlreichen Rüstungen mit phantastischen Figurationen konstatieren, wobei die Frage der Differenz auf das Feld von Mensch und Tier auszuweiten wäre: Das Andere erhält dann – für seinen männlichen Träger – metaphorische oder metonymische respektive heraldische Funktion. Vgl. dazu weiter unten in diesem Text.

## 14

Joan Riviere, Weiblichkeit als Maskerade, in: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a. M. 1994, 34–47 (zuerst unter dem Titel: Womanliness as a Masquerade, in: *International Journal of Psychoanalysis* 10, 1929, 303–313). Vgl. auch den erhellenden Text von Weissberg, Gedanken zur ‚Weiblichkeit‘. Eine Einführung, ebd., 7–33 sowie Claudia Benthien, Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaft-

bleiben, Zelmane als Dame weiter verehrt und zugleich doch dafür bewundert werden, wie sie souverän den Sieg im Kampf mit männlichen Helden davonträgt (die Figur der Amazone vermittelt in diesem Spiel).<sup>15</sup>

All das eröffnet uns Sidney mit seiner Erzählung, lässt einen anderen Aspekt der Rüstung allerdings unerwähnt, auf den ich hier im Folgenden näher eingehen möchte: Für gewöhnlich nicht nur rostig, wie in Sidneys Roman, sondern auf ihrer Oberfläche mit Bildern dekoriert, die dafür bestimmt waren, auch aus der Nähe und ganz genau betrachtet zu werden, sind Rüstungen schützende Hüllen, welche die sie tragenden Körper semantisch überformen. Und mehr: Mit Amadeo Quondam als eine „zweite Haut“ begriffen, bergen Rüstungen die Möglichkeit, durch die bildliche Gestaltung ihrer Oberfläche die sie tragende Person zusätzlich zu stärken.<sup>16</sup> Darauf hat Victor Stoichita in Bezug auf Alfred Gell näher aufmerksam gemacht: So wie Tätowierungen einer realen Haut – als symbolische Rüstung begriffen – die Person in materieller wie in spiritueller Hinsicht auszeichnen und vor Angriffen schützen, können Zeichen, in das Metall der äußeren Hülle einer Rüstung getrieben, diese zweite Haut zusätzlich semantisieren und unverwundbar machen. Nicht nur das harte Material des Stahls, sondern auch die apothropäischen oder metaphorischen Zeichen auf ebendieser Rüstung (Löwenhäupter, Herkulesgestalten, Viktorien oder Medusenköpfe) schützen mit ihrer (magischen) Kraft, sodass die sie Tragenden doppelt unangreifbar werden.<sup>17</sup> Mit diesen Zeichen oder Figurationen auf der äußeren ‚Haut‘, aber auch durch andere Charakteristika, wie das prinzipiell

lichen Theoriebildung, in: dies. und Inge Stephan, *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln/Weimar/Wien 2003, 36–59.

15

Die subversive Kraft dieses Rollenspiels ist freilich fraglich: Sidney verunklärt die traditionellen Geschlechterrollen nicht. Vielmehr bilden sie die Pole, zwischen denen die Maske vermittelt. Einzig die Täuschungskraft und Vielfältigkeit der gleichzeitig eingenommenen Positionen ist beachtenswert.

16

Amadeo Quondam, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Rom 2003.

17

Victor I. Stoichita, La seconde peau. Quelques considérations sur le symbolisme des armures au XVI<sup>e</sup> siècle, in: *Micrologus* 20, 2012, Themenheft *Finis corporis. Eccedenze, protuberanze estremeità nei corpi*, hg. von Agostino Paravicini Bagliani, 451–466. Leicht umgearbeitet in: ders., *Des corps. Anatomie, défenses, fantasmes*, Genf 2019, Kap. II. 5., 198–215. Dort auch drei weitere Texte zu italienischen Rüstungen, Kap. II. 2.–4., 136–197. Alfred Gell, *Wrapping in Images. Tattooing in Polynesia*, Oxford 1993. Gell bezieht sich u. a. auf Didier Anzieus kapitaales Buch *Le moi-peau*, Paris 1985 und dessen Konzept der Haut als kommunizierender und schützender Grenzfläche. Tätowierung versteht Anzieu als eine „doppelte Haut“ („double skin“), mit Jean-Thierry Maertens als eine „extra skin, over the skin, a wrapping for the person which is not separate.“ Ebd., 87, 32. Vgl. auch Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998. Gell sieht die Tätowierung als „a means of magically fortifying young men and preparing them for military exploits“, ebd., 57. Zu Tätowierung in historischer Perspektive vgl. Stephan Ottermann, *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*, Hamburg 1994. Juliet Fleming, The Renaissance Tattoo, in: *RES. Anthropology and Aesthetics* 31, 1997, 34–52. Jane Caplan (Hg.), *Written on the Body. The Tattoo in European and American History*, Princeton 2000. Iris Därmann und Thomas Macho (Hg.), *Unter die Haut. Tätowierungen als Logo- und Piktogramme*, Paderborn 2017. Und in Verbindung mit Rüstung und Kleidung: Diane H. Bodart, Einleitung, in: *Espacio, tiempo y forma* 6, 2018, Themenheft *Wearing Images*, hg. von ders., 15–32, <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/23087/18533>.

Unheimliche<sup>18</sup> – weil Rüstungen durch den verschließbaren Helm nicht erkennen lassen, wer und ob sich überhaupt jemand in ihnen befindet, weil sie eine Hülle sind, welche die Präsenz eines beweglichen, individuellen Körpers suggeriert, selbst wenn nur in Kunstkammern als idealisiertes Doppel ihrer Träger ausgestellt –,<sup>19</sup> sind Rüstungen der Renaissance prototypische Beispiele für Artefakte mit *agency*: Dinge, die im Prozess ihrer Handhabung und Betrachtung auf handelnde Personen wirken, diese zu Handlungen animieren und in weiterer Konsequenz binär gedachte Relationen von ‚totem, passiven Objekt‘ und ‚lebendigem, aktiven Subjekt‘ verkehren, unterlaufen und in Frage stellen können.<sup>20</sup>

Ich möchte das am Beispiel einer Rüstung vertiefen, die zu jener Zeit und in jener Kultur entstanden ist, in der Sidney seinen Roman der *Arcadia* geschrieben hat. Auch wenn Sidneys Erzählung in einer fiktiven Vergangenheit spielt: Die geschilderten Turniere hatten im England um 1590 durchaus ihre Entsprechung in der Realität. Hervorzuheben sind die sogenannten *Accession Day Tilts*, die jedes Jahr am 17. November zur Feier der Thronbesteigung von Königin Elizabeth I. in einem extra für diese Turniere geschaffenen Hof des Whitehall Palace ausgerichtet wurden.<sup>21</sup> Der erste Organi-

18

Vgl. Freud zum „Unheimlichen“, der Jentsch zustimmt, dass „es eine besonders günstige Bedingung für die Erzeugung unheimlicher Gefühle [ist], wenn eine intellektuelle Unsicherheit geweckt wird, ob etwas belebt oder leblos sei, und wenn das Leblose die Ähnlichkeit mit dem Lenden zu weit treibt“. Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), in: ders., *Studienausgabe*, Bd. IV, *Psychologische Schriften*, Frankfurt a. M. 2000, 241–274, hier 256; dort auch zum Unheimlichen aufgrund des Doppelgängertums, 257–261. Ernst Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in: *Psychiatrisch Neurologische Wochenschrift* 22, 1907, 195–199, hier 197–198.

19

Springer bezeichnet die Rüstung als „idealized double to the world“. Carolyn Springer, *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*, Toronto 2010, 5. Stoichita spricht von einem bewohnten *simulacrum*, „a full-emptiness and an empty-fullness“. Victor I. Stoichita, *The perfectible body. Splendor and misery of Renaissance Armor*, in: Ilaira Miarelli Mariani, Stefano Pierguidi, Marco Ruffini und Claudia Via Cieri (Hg.), *Iconologie. Studi in onore della Claudia Cieri Via*, Rom 2016, 231–240, hier 236. Posselt bezieht die Rüstung, weil „physisches Relikt“ und „Realitätsbehälter“, auf Reliquien. Christina Posselt-Kuhli, *Die Hülle des Helden. Rüstungen und die Veränderbarkeit der Dinglichkeit*, in: *helden. heroes* 4, 2016, 79–90, <http://freidok.uni-freiburg.de/data/11531> (02.09.2021). Ghermani versteht die Rüstungen als „Kopie und ‚Substitut‘“ des Fürstenkörpers, auf dessen Leib die Rüstung geschnitten ist, sie betont die Konkurrenzfähigkeit von Rüstungen mit Statuen und weist auf die quasi-sakrale Dimension hin, zumal Rüstungen als „Abdruck und Abguss“ des heldenhaften Körpers gleichsam Kontakt-Reliquien sind. Ghermani, *Heldenkörper*, 178, 181. Mir geht es allerdings nicht nur um das Doppel oder die Kopie, sondern um ein Drittes, das im Zusammenspiel zwischen dem Objekt der Rüstung und dem Subjekt im Moment der performativen Vorführung entsteht. Siehe dazu näher weiter unten.

20

Vgl. Gell, *Art and Agency*. Robin Osborne und Jeremy Tanner, *Introduction. Art and Agency and Art History*, in: dies. (Hg.), *Art's Agency and Art History*, Oxford 2007, 1–28. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, aus dem Englischen von Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 2007, 121–135 (für eine Definition der ANT). Bill Brown, *Objects, Others, and Us (The Refabrication of Things)*, in: *Critical Inquiry* 36, 2010, 183–217. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt a. M. 2010, bes. 133–140. Caroline van Eck, *Art, Agency, and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Berlin/München/Boston 2015. Und aus bildphänomenologischer Perspektive Johannes Grave, *Werk und Wirkung. Bild und agency. Zur Aktualität der phänomenologischen Unterscheidung zwischen Kunstwerk und ästhetischem Objekt*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 65, 2020, 87–102.

21

Whitehall Palace war der damalige Königspalast in der City of Westminster, er fiel 1698 einem Großbrand zum Opfer. Wie Francis Yates schon betont hat, kann Sidneys *Arcadia* als

sator dieser Feste war ab 1590 George Clifford, 3<sup>rd</sup> Earl of Cumberland (1558–1605), ein exzellenter Turnierkämpfer und Schiffskommandant, Financier verschiedener Expeditionen der englischen Krone gegen die spanisch-katholische Vormacht, der sein Vermögen als Freibeuter mit Plünderungen der schwer beladenen spanischen Silberflotte und spanischer Siedlungen im Atlantik und der Karibik machte.<sup>22</sup> Seine Rüstung [Abb. 1], vom deutschen Waffenschmied Jacob Halder aus Landshut entworfen und in der königlichen Werkstatt von Greenwich gefertigt, ist von den vielen Rüstungen, mit denen der englische Adel um die Gunst Königin Elizabeths I. buhlte, das am besten erhaltene Exemplar.<sup>23</sup> Wie ich im Folgenden argumentieren möchte, ist diese geätzte, gebläute und feuervergoldete Rüstung nicht nur eine der hervorragendsten technischen Meisterleistungen der europäischen Renaissance, sondern auch in Hinblick auf die Art der ‚heroischen Überformung‘ im euro-

ein Spiegel der *Accession Day Tilts* verstanden werden. Sehr konkret zeigt sich das in Buch II. So sind mit den Figuren aus Kap. 21 die Königin und ihre Ritter gemeint: Queen Helen of Corinth steht für Elizabeth I. (Reg. 1558–1603), Philisides ist Sir Philip Sidney selbst, seine Dame (Penelope Devereux) trägt den Namen Star oder Stella, Lelius, sein Gegner, ist Sir Henry Lee (1533–1611), ab 1570 Favorit der Königin, der – 1580 zum *Master of the Armoury* berufen – die *Accession Day Tilts* initiierte und von 1581 bis 1590 ausrichtete, ein Duell Lees gegen Sidney ist für 1581 belegt. Frances A. Yates, *Elizabethan Chivalry. The Romance of the Accession Day Tilts*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20, 1957, 4–25. Vgl. auch James Holly Hanford und Sara Ruth Watson, *Personal Allegory in the Arcadia. Philisides and Lelius*, in: *Modern Philology* 32, 1934, 1–10. Die Turniere sahen nach dem festlichen Einzug der Ritter in fiktiven Kostümen, erläuternden Reden zu ihrer angenommenen Identität, den Lobpreisungen der Königin durch deren Pagen und der Übergabe der jeweiligen Turnierschilder mit den persönlichen Impresen sowie weiteren Geschenken ein Lanzenstechen zwischen zwei Rittern in sechs Durchgängen vor, das jener Ritter gewann, der die meisten Lanzen gebrochen hatte. Zu diesen Festlichkeiten: Alan Young, *Tudor and Jacobean Tournaments*, New York 1987 (mit einer Liste aller Turniere am englischen Hof von 1485–1626, 196–208; zum Ablauf der *Accession Day Tilts* detailliert ebd., 46–52). Roy Strong, *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, London 1999, 133–153. Susan Frye, *Entertainments at Court*, in: *Elizabeth. The Exhibition at the National Maritime Museum* (Ausst.-Kat. Greenwich, The National Maritime Museum), hg. von Susan Doran, London 2003, 73–80 und Kat.-Nr. 59–130, 82–104. Roy Strong, *The Elizabethan Image. An Introduction to English Portraiture 1558 to 1603*, New Haven/London 2019, Kap. *Faire England's Knights. The Accession Day Tilts*, 114–133.

## 22

Hervorzuheben sind die Schlachten bei St. Michael auf den Azoren 1589 oder San Juan in Puerto Rico 1598, eine spanische Festung, die der berühmte Freibeuter Francis Drake 1595 vergeblich einzunehmen versucht hatte und die Cumberland mit zwanzig eigenen Schiffen bezwingen konnte. Richard T. Spence, *The Privateering Earl. George Clifford, 3rd Earl of Cumberland, 1558–1605*, Stroud 1995. Spence definiert Freibeutertum (*privateering*) als „private anti-Spanish enterprise at sea, legally authorised or permitted by Elizabeth I's government“. Für alle Expeditionen brauchte es eine königliche Erlaubnis oder einen Patentbrief der Königin selbst. Ebd., 64–65. Wie bei den meisten führten diese Expeditionen auch bei Cumberland zu gigantischen Schulden, vgl. Doran, *Elizabeth. The Exhibition*, 96.

## 23

Die Garnitur wird heute mit ihren auswechselbaren Teilen im Metropolitan Museum of Art in New York aufbewahrt: The Met, *Armor Garniture of George Clifford*, <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.130.6/> (02.09.2021). Fast alle Teile sind erhalten. Der linke Handschuh allerdings gehört, wie die Distel und die Signatur HP mit Krone erkennen lassen, zu einer anderen Garnitur – jener von Henry Prince of Wales (1534–1607), gefertigt von Halders Nachfolger William Pickering, vgl. The Royal Collection Trust: *Armour Garniture of Henry*, <http://www.rct.uk/collection/72831/armour-garniture-of-henry-future-prince-of-wales-for-the-field-tourney-tilt-and> (02.09.2021). Landshut war Mitte des 16. Jahrhunderts nach dem Niedergang von Augsburg das Zentrum der deutschen Waffenschmiede. Für einen Überblick über die europäischen Zentren der Waffenschmiede: La Rocca, *European Armour*, 27–35. Zur 1511 von Heinrich VIII. gegründeten Werkstatt in Greenwich, die von Waffenschmiedern aus Flandern, Italien und Deutschland, den sogenannten „Almains“, geleitet wurde, vgl. Alan Williams und Anthony de Reuck, *The Royal Armoury at Greenwich 1515–1649. A History of its Technology*, London 1995. Halder war zwischen 1576 und 1608 Meister dort. Wer in Greenwich eine Rüstung bestellte, brauchte eine königliche Lizenz.





[Abb. 1]

Jacob Halder, Rüstung von George Clifford, 3<sup>rd</sup> Earl of Cumberland, ca. 1586, Stahl, Gold, Kupferlegierung, Leder und Textil, 176.5 cm hoch (27.2 kg schwer), gefertigt in Greenwich. Heute New York, Metropolitan Museum of Art © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain), <http://images.metmuseum.org/CRDImages/aa/original/DT754.jpg> (08.10.2021) und <http://images.metmuseum.org/CRDImages/aa/original/DT259974.jpg> (08.10.2021).

päischen Vergleich außergewöhnlich. Um genauer zu verstehen inwiefern, sollen nicht nur die Rüstung selbst – verstanden als eine Ganzkörpermaske –, sondern auch verschiedene Miniaturen betrachtet werden, in denen sich Cumberland in Rüstung darstellen ließ. Mich interessiert letztlich die Agentialität dieser Artefakte – der Rüstung als zweiter Haut, Hülle und Maske wie der Miniaturen von Clifford in Rüstung. Nicht nur als Objekte des realen Schutzes und der schmückenden Parade, sondern aufgrund ihrer besonderen Semantisierung, ihrer ‚Tätowierung‘, als (direkte oder indirekte) Gabe (des eigenen männlichen Körpers) an die Königin konzipiert, sind diese Artefakte in ein komplexes Spiel der inszenierten Liebe am englischen Hof eingeflochten – was die Frage aufwirft: Wer in diesem Spiel hat letztlich die Macht? Die verehrte Dame und Königin, der verehrende Favorit, der mit der Rüstung seine ideale *persona*/seinen idealen Körper inszeniert, oder keiner von beiden, sondern vielmehr die Artefakte selbst mit der ihnen ganz eigenen, im Prozess ihrer Handhabung entfalteteten (materialen) Handlungsmacht?<sup>24</sup>

## II.

Dass es sich beim Exemplar des Metropolitan Museum in New York tatsächlich um die Rüstung von George Clifford, dem dritten Grafen von Cumberland handelt, belegt das großformatige *Almain Armourer's Album* oder *Jacob Album* von Jacob Halder, das sich im Victoria and Albert Museum in London erhalten hat und auf 57 Seiten detailliert 29 Entwürfe dokumentiert, die in der Königlichen Waffenschmiede in Greenwich zwischen 1557 und 1587 in Auftrag gegeben wurden.<sup>25</sup> Eine dieser je zweiseitigen, 43 × 29 cm großen Darstellungen in Feder, Tinte und Wasserfarben auf Papier zeigt unverkennbar die heute in New York befindliche Rüstung und nennt auch rechts oben den Namen des Auftraggebers, „The Earle of Cumberland“ [Abb. 2]. Auf dem linken Blatt – in Gestalt einer auf einer Wiese stehenden Figur mit elegant in die Hüfte gestemmtem Arm, Schwert und Stab, den Kopf im Profil – ist die schwere Feldrüstung für den Gebrauch in (See-)Schlachten dargestellt, rechts hingegen werden verschiedene zusätzliche Teile gezeigt (wie flache Abziehbilder für Papier-Anziehpuppen übereinander aufgereiht), mit

<sup>24</sup>

Mir geht es nicht darum, den Dingen ein intentionales Handeln zu unterstellen, sondern Subjekt-Objekt-Dichotomien prinzipiell zu hinterfragen. Im Sinne von Latour soll die enge Verflechtung menschlicher Wesen mit Dingen in sozialen Interrelationen fokussiert werden. Alle beteiligten Entitäten, auch Dinge, werden als gleichberechtigte Akteure in einem sich stetig neu konfigurierenden Netzwerk betrachtet.

<sup>25</sup>

Zu diesem Album aus dem V&A vgl. Williams und de Reuck, *Royal Armoury*, 36. <http://collections.vam.ac.uk/item/O78116/the-almain-armourers-album-armour-design-halder-jacob/> (02.09.2021). Ich danke Catherine Coombs vom V&A für die Möglichkeit, diese Blätter im Original zu studieren. Die Seiten sind heute getrennt. Verlorene Entwürfe sind als schwache Abdrücke auf den Rückseiten einiger Blätter erkennbar, leere Seiten lassen auf die beabsichtigte Fortsetzung schließen.



[Abb. 2]  
Jacob Halder, The Almain Armourer's Album, Greenwich, The Royal Armoury (1557–1587), Rüstung von George Clifford, 3<sup>rd</sup> Earl of Cumberland, ca. 1586, Feder, Tinte und Wasserfarben auf Papier, 43.2 × 29.2 cm. London, Victoria and Albert Museum © Victoria and Albert Museum, London (Object in Public Domain), <http://collections.vam.ac.uk/item/O78116/the-almain-armourers-album-armour-design-halder-jacob/> (08.10.2021).



denen diese Rüstung in eine leichtere Variante für Kavallerie oder Infanterie umgewandelt werden kann – respektive für Turniere, die den zusätzlichen Schutz bestimmter Körperteile verlangen: In der Mitte oben ist eine *grandguard* zu sehen (auch *mezzo guardaviso*, der zusätzliche Schutz für Kinn, Brust und linke Schulter), oben rechts eine *pasguard* (auch *soprabracciale*, die Verstärkung des linken Ellenbogens), darunter ein schwerer, über den Fingern geschlossener hoher Faust-Handschuh, genannt *manifer* (oder *manopola da lancia*, für den besseren Griff im Turnier), darunter rechts vier Lanzen-schilde, *vamplets* (jene trichterförmigen Teile, die zum Schutz der Hand am Schaft der Lanze befestigt werden), links davon eine Rossstirn für das Pferd (der Kopfschutz), Steigbügel sowie ein Sattelknauf und eine hintere Sattelplatte. Vier weitere Elemente sind nur als Umrisse dargestellt, ein zusätzlicher Helm mit abnehmbarem Visier und linksseitiger Verstärkung, eine verstärkende Brust- und Schulterplatte, ein Handschuh für Duelle. Die braune Tönung zeigt an, wo die Rüstung gebläut werden sollte – durch Behandlung mit hoher Hitze verwandelt sich der Stahl in ein Braun bis dunkles Blau.<sup>26</sup>

In ihrer äußeren Form folgt diese Rüstung der damals aktuellen Kleidungsmode [vgl. Abb. 10], die um 1590 als Oberteil einen eng taillierten, im unteren Teil spitz zulaufenden und voluminös über die Gürtellinie vorkragenden Gänsewams vorsah (auf englisch in „peascod shape“, ein altes Wort für „peapod“, was „Erbsenschote“ meint und laut Patterson auf den wohlgenährten Bauch eines *gentleman* anspielt),<sup>27</sup> daran befestigt sehr kurze, wie aufgeblasene Tassetten (Beintaschen) über den fast in ganzer Länge ausgestellten Beinen.<sup>28</sup> Und auch die ornamentale Gestaltung mit vertikalen goldenen Streifen über dunklem Grund entspricht ganz dem, was damals als besonders elegante – weil der spanischen Mode entlehnte –

## 26

Zu den einzelnen Rüstungsteilen vgl. ebd., sowie Williams und de Reuck, *Royal Armoury*, 4–5. La Rocca, *European Armour*, bes. das Kapitel zur Rüstungsgarnitur, 67–83. Und zur Turnierrüstung, ebd., 85–95. Siehe dort auch zu den unterschiedlichen Formen der Handschuhe, die alle hier abgebildet sind, 59–63. Durch Hitzebehandlung kann auch die Härte des Stahls erhöht werden, vgl. Williams und de Reuck, *Royal Armoury*, 62–64. George Cliffords Rüstung in diesem Entwurf ist keine reine Paraderüstung, sondern sowohl für den Gebrauch in Schlachten als auch in Turnieren konzipiert.

## 27

Patterson, *Fashion and Armour*, 44–47. „Peascod shape“ wäre ein alter Begriff „for a peapod, especially one still containing peas. This impression of a full and swollen belly is suggestive of the well-fed gentleman“. Ebd., 45. Vgl. auch La Rocca, *European Armour*, 51. Zur Mode am Hof von Elizabeth I. allgemein: Herbert Norris, *Tudor Costume and Fashion*, New York 1997, 524–654, Abb. S. 539 (die Publikation bedient sich Porträts zur Erschließung, weshalb Vorsicht geboten ist). Beachtenswert ist, wie Halder diese Merkmale in seiner Darstellung leicht zuspitzt, indem er die Schultern und Brust noch breiter darstellt, die Taille und den Bauch noch schmaler macht – im Vergleich zur originalen Rüstung, die dem Körper des Besitzers auf den Leib geschnitten, angepasst ist. Zum Porträt von Robert Dudley, um 1575: National Portrait Gallery, Robert Dudley, <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw03851/Robert-Dudley-1st-Earl-of-Leicester> (02.09.2021).

## 28

Für die notwendige Beweglichkeit sind die gebogenen Teile der Halsberge, Schulterplatten, Tassetten und Beinlinge in Schienen gefertigt und zu einem Geschübe verbunden, Lederriemen und Nieten verbinden die einzelnen Teile (am Achselzeug gut zu sehen) [Abb. 17].

Tracht galt.<sup>29</sup> Nicht bei diesen Aspekten also liegt die eigentliche Besonderheit, sondern bei den Zeichen und Symbolen, die diese metallene Hülle auf ihrer Oberfläche über und über schmücken: In den dunkel gebläuten, für gewöhnlich leer stehen gelassenen Partien<sup>30</sup> wiederholt sich das goldene Muster von fünfblättriger Tudorrose und *fleur-de-lis* (die französische Lilie, die England damals – als Zeichen für den Anspruch auf den französischen Thron – im Wappen trug), die je mit großen, von zwei parallelen Bändern gebildeten Schlingen verbunden sind. In den vertikalen vergoldeten Streifen hingegen, in denen sich komplexe Ornamentbänder ranken, ist ein gespiegeltes E für Elizabeth zu sehen [Abb. 17] (am größten über der Brust und damit an jener Stelle, an der bei anderen Rüstungen häufig Heiligenfiguren, das Christuszeichen oder die Madonna mit dem Kind dargestellt sind).<sup>31</sup> Dieses gespiegelte E zeigt mittig zwei ineinander verschlungene Ringe [Abb. 3] – gleich Zwillingssringen, die ewige Treue und Untrennbarkeit symbolisieren [Abb. 4].<sup>32</sup> Die Spiegelung des E (statt ER für Elizabeth Regina)<sup>33</sup> ist bemerkenswert und mag die Heiratsunwilligkeit der Königin betonen; wenn sie nicht dazu dient, die Initialen der ersten Verteidiger ihrer Schönheit in den *Accession Day Tilts* zu bergen – HL für Henry Lee und CG für

29

Diese Imitation der spanischen Kleidungsmode ist laut Patterson ab 1550 zu beobachten und der Vorherrschaft der Spanischen Habsburger in Europa geschuldet. Patterson, *Fashion and Armour*, 40–44, mit Bildbeispielen.

30

Vgl. etwa die blau-goldene Garnitur von Maximilian II., Augsburg 1557, Hofreit- und Rüstammer Wien, Beaufort-Spontin und Pfaffenbichler, Meisterwerke, 138, Kat. Nr. 45.

31

Zu Rüstungen mit christlich-religiösen Zeichen, die den Träger zum *miles christianus* machen, vgl. Springer, *Armour and Masculinity*, Kap. II, *The Sacred Body. The Armour of Sacrifice*, 37–53. La Rocca, *European Armour*, 99–107.

32

The British Museum, fede ring; gimmel-ring, [http://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1959-0209-40](http://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1959-0209-40) (20.09.2021). Vgl. auch den Ehering von Thomas Gresham 1544, außen mit Diamant und Rubin, der in zwei Ringe geöffnet werden kann, die ineinander verschlungen bleiben; innen sind die Vanitassymbole eines Kindes und eines Skelettes zu sehen. Die lateinische Inschrift besagt, dass Menschenhand nicht trennen soll, was Gott zusammengefügt hat. Diana Scarisbrick, *Tudor and Jacobean Jewellery*, London 1995, 33, Abb. 22a. Vgl. auch den doppelten Ring („interlocking gimmel ring“) mit vier Rubinen aus dem 16. Jahrhundert. Dies., *Rings. Symbols of Wealth, Power and Affection*, London 1993, 63. Oder die Trauringe, heute im Fries Museum, Leeuwarden, 1580–1700 datiert, mit ineinander greifenden Händen, wie in Hilliards Miniatur „Man clasping a hand from the skys“, in: *Rembrandt & Saskia. Liebe im Goldenen Zeitalter* (Ausst.-Kat. Leeuwarden, Fries Museum), red. von Marlies Stoter und Justus Lange, Zwolle 2018, 109, Abb. 108/108a und 111, Abb. 111/111a. Rainer erklärt die zwei ineinander verschlungenen Ringschienen als Kombination von Ring und verbindender Kette. Paulus Rainer, Zu den Zwillingssringen, in: *Tizians Frauenbild. Schönheit – Liebe – Poesie* (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum), hg. von Sylvia Ferino-Pagden, Francesca Del Torre Scheuch und Wencke Deiters, Mailand 2021, 179–181, hier 179.

33

ER sind die üblichen Initialen für Elizabeth. Vgl. Doran, *Elizabeth. The Exhibition*, 99, Kat. Nr. 88; 100, Kat. Nr. 91; und so auch auf dem Schwert von Sir Francis Drake, ebd., 151, Kat. Nr. 160. Christopher Hatton, Favorit der Königin, signierte mit EveR und spielte so mit den Initialen der Königin. Doran, *Elizabeth. The Exhibition*, 89, Kat. Nr. 71. Andere Stücke tragen die Initiale EAB. Vgl. etwa die Phoenix-Broche mit den Initialen EAB unterhalb einer Krone. British Museum, London, medallion; pendant, *verso*, [http://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_SLMisc-1778](http://www.britishmuseum.org/collection/object/H_SLMisc-1778) (09.09.2021). Das gespiegelte E ist außergewöhnlich.



[Abb. 3]  
Jacob Halder, Rüstung von George Clifford, 3<sup>rd</sup> Earl of Cumberland, ca. 1586,  
wie Abb. 1, Detail der Brustplatte. Heute New York, Metropolitan Museum of  
Art © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain),  
<http://images.metmuseum.org/CRDImages/aa/original/DP295743.jpg> (08.10.2021).



[Abb. 4]  
Fede-Ring mit ineinandergreifenden Händen, geöffnet zu zwei ineinander verschlungenen Ringen, Inschrift: „AS HANDS BE SHVT SO SEWERLY KNYT“, 16.–17. Jahrhundert, Gold und Email, 22.77 mm Durchmesser. London, The British Museum © The Trustees of the British Museum (CC-BY), [http://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1959-0209-40](http://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1959-0209-40) (08.10.2021).



George Clifford.<sup>34</sup> Beachtenswert ist zudem, wie das Ornamentband rund um das gespiegelte E auf der Höhe der Brust die Form eines Herzens annimmt. Kenner\*innen der petrarkistischen Poesie mag dies sogleich an das Bild der Dame im Herzen des Liebenden erinnern, wie dies Sidney in der eingangs zitierten Passage beschreibt;<sup>35</sup> respektive an die Klage des lyrischen Ich, dass die verehrte Dame nur ihr Spiegelbild betrachte statt das göttliche Bild von ihr in seinem Herzen. Wie Edmund Spencer dies in einem seiner Sonette formuliert:

Leave, lady, in your glass of crystal clean  
Your goodly self for evermore to view,  
And in myself – my inward self, I mean –  
Most lively-like behold your semblant true.

Within my heart, though hardly it can show  
Things so divine to view of earthly eye,  
The fair Idea of your celestial hue,  
And every part, remains immortally; [...].<sup>36</sup>

Sind die evident heraldischen Zeichen von Rose und Lilie bereits aus der Ferne gut sichtbar [Abb. 1], so lässt sich das gespiegelte E mit den verschlungenen Ringen – wie ein intimes Geheimnis im Dickicht des Ornaments verborgen – erst aus nächster Nähe erkennen [Abb. 3]. Und das gilt auch für die floralen Muster, die den vergoldeten Partien zugrundeliegen, fünfblättrige Rosen, Gän-

## 34

Auf diese Möglichkeit macht Chambers aufmerksam, nicht ohne sich zugleich davon zu distanzieren: Edmund K. Chambers, *Sir Henry Lee. An Elizabethan Portrait*, Oxford 1936, 139–141, hier 141 (in Referenz auf P. A. Daniel, in: *Atheneum* 08.02.1890 – mir nicht greifbar). Tatsächlich können in diesem gespiegelten E mit den ineinander verschlungenen Ringen alle zwei Initialen, HL und GC gesehen werden (letztere kleiner im Inneren, von den Ringen und Stegen der Es gebildet). Das hätte seinen Sinn: Henry Lee übergab Cumberland 1590 sein Amt als Organisator der *Accession Day Tilts* in einem zeremoniellen Akt vor der Königin, wobei er Cumberland – wie zeitgenössische Berichte überliefern – eingekleidet, gerüstet hat („armed“). Zu bedenken ist allerdings, dass das *Jacob Album* die heute in New York befindliche Rüstung als die von Cumberland alleine nennt. Somit wäre ein solches Spiel einzig als besonders raffinierte Idee der beiden Favoriten der Königin zu denken – in Hinblick auf die bereits beabsichtigte Übergabe des Amtes von Lee an Clifford. Verborgene, zu entschlüsselnde Initialen sind bei Rüstungen nicht unüblich. Guidobaldo della Roveres Rüstung *all' antica* [Abb. 8] zeigt an ebendieser Stelle zwei ineinander verschlungene Gs, die die (unglückliche) Verbindung des Herzogs mit seiner Ehefrau Giulia Varano bezeichnen. Vgl. Springer, *Armour and Masculinity*, 87. Gegen diese These lässt sich allerdings einwenden, dass die Rüstung von Christopher Hutton aus demselben *Jacob Album* [Abb. 9] ebenfalls gespiegelte Es zeigt, nun aber mit den Querstegen zueinander gewandt. CH lässt sich nur mit Mühe in die darüber gelegten Schlingen hineinlesen.

## 35

„[...] her liveliest picture, if you could see it, is in my heart [...]“ Sidney, *Arcadia*, Buch I, 103, wie in Anm. 4 dieses Textes zitiert.

## 36

Edmund Spencer, *Selected Shorter Poems*, hg. von Douglas Brooks-Davies, London/New York, NY 1995, Sonett 45, 249–250, hier Vers 1–8, 249.

seblümchen, Vergissmeinnicht etc. – Symbole der Königin, wie sich diese etwa auch auf dem Gewand im *Rainbow Portrait* finden.<sup>37</sup>

Clifford ‚kleidet‘ sich also in die Zeichen der Queen. Er rüstet sich über und über mit Symbolen, die keineswegs seine eigenen sind.<sup>38</sup> Und mehr: Er ergänzt sie um Zeichen, die nicht als heraldische gelesen werden können. Der Vergleich mit einem Bildnis Elizabeths im Krönungsornat [Abb. 5] verdeutlicht dies: Auch hier sind in das goldene Gewand Tudorrosen und Lilien eingewoben.<sup>39</sup> Das herzförmig gerahmte und gespiegelte E mit den ineinander verschlungenen Ringen, die doppelten Schlingen – als Liebesknoten („true lover’s knots“) identifiziert –,<sup>40</sup> die kleinen Blüten fehlen allerdings. Können Tudorrose und Lilie auf einer politischen Ebene gelesen werden, so eröffnen die anderen Zeichen das Feld der höfischen Liebe und Devotion – wie die Lilie und die Rose auch, die in der Poesie zugleich für die Jungfräulichkeit und Schönheit der erhöhten, verehrten Dame stehen.<sup>41</sup>

Cumberland sucht nicht die Heroisierung seines Körpers mit antiken Elementen, wie es andere englische Auftraggeber der königlichen Waffenschmiede tun: So zeigt etwa die Rüstung von John Smythe im oben genannten *Jacob Album* [Abb. 6] die historischen Elemente des Kettenhemdes, Victoria, Herkules und Akan-

37

Zum Regenbogenporträt vgl. Daniel Fischlin, *Political Allegory, Absolutist Ideology, and the „Rainbow Portrait“ of Queen Elizabeth I*, in: *Renaissance Quarterly* 50, 1997, 175–206. Vgl. [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Elizabeth\\_I\\_Rainbow\\_Portrait.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Elizabeth_I_Rainbow_Portrait.jpg) (13.01.2022). Strong, *Elizabethan Image, 186–199*, hier das Detail in Farbe 187. Vgl. auch das Gheeraerts zugeschriebene Bildnis von Anne Vavasour, Chambers, Lee, Tafel III.

38

Das ist bemerkenswert: Robert Dudley's Rüstung, die vermutlich für die Festlichkeiten gefertigt wurde, die er 1575 in Kenilworth für die Königin ausgerichtet hat, zeigt Elemente aus seinem eigenen Wappen (die Dauben, der Bär). Vgl. Doran, *Elizabeth. The Exhibition*, 95, Kat. 81.

39

Zu diesem Gemälde: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02070/Queen-Elizabeth-I> (06.01.2020). *Elizabethan Treasures. Miniatures by Hilliard and Oliver* (Ausst.-Kat. London, National Portrait Gallery), hg. von Catharine MacLeod, London 2019, 118–119, Kat. Nr. 38. Das Gemälde ist entweder nach einer früheren Miniatur (dat. 1559–1570er) oder aber nach einem heute verlorenen Tafelbild gemalt. Vgl. Doran, *Elizabeth. The Exhibition*, 42–43, Kat. Nr. 28 und Kat. Nr. 29. Zum goldenen Gewand, eine andere Form der Rüstung, vgl. Janet Arnold, *Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd. The Inventories of the Wardrobe of Robes prepared in July 1600*, London 1988, 52–53.

40

Roy Strong, *Artists of the Tudor Court. The Portrait Miniature rediscovered, 1520–1620*, London 1983, 134, Kat. Nr. 214. Ann Rosalind Jones und Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge 2000, Kap. 2, *Composing the Subject: Making Portraits*, 34–58, hier 35. Streng genommen ist das eine Vorform eines Knotens – weshalb ich von Schlingen spreche, eine nicht minder häufige Metapher in der petrarkistischen Poesie, vgl. dazu weiter unten in diesem Text.

41

Die Rose ist in der Ikonographie Elizabeths sowohl ein heraldisches Zeichen als auch ein Epitheton der Königin (*the beauty's rose*). Rosen und Lilien sind eine gängige Metapher in der englischen Poesie jener Zeit: „O teares, no teares, but raine from beautie's skies, / Making those Lillies and those Roses grow, / Which ay most faire, now more then most faire show, / While gracefull pittie beauty beautifies. // [...] Such teares, sighs, plaints, no sorrow is, but joy: / Or if such heavenly signes must prove annoy, / All mirth farewell, let me in sorrow live.“ Sir Philip Sidney, *Astrophil and Stella*, in: William A. Ringler Jr. (Hg.), *The Poems of Sir Philip Sidney*, Oxford 1967, 163–237, hier 231, 100.



[Abb. 5]

Anonym, Queen Elizabeth I. im Krönungsornat, ca. 1600 (nach einem Gemälde von 1558), Öl auf Holz, 127.3 × 99.7 cm. London, National Portrait Gallery © National Portrait Gallery, London (Object in Public Domain), <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02070/Queen-Elizabeth-I?LinkID=mp01452&role=sit&rNo=12> (08.10.2021).



[Abb. 6]  
Jacob Halder, The Almain Armourer's Album, Greenwich, The Royal Armoury (1557–1587), Rüstung von John Smythe, ca. 1585, Feder, Tinte und Wasserfarben auf Papier, 43.2 × 29.2 cm. London, Victoria and Albert Museum © Victoria and Albert Museum, London (Object in Public Domain), <http://collections.vam.ac.uk/item/O1069206/the-almain-armourers-album-armor-design-jacob-halder/> (08.10.2021).



thusblätter in den zu (Liebes-)Knoten geschlungenen Ornamentbändern, Akanthus schmückt auch den antikisierenden Helm.<sup>42</sup> Dies hat Tradition: Bis weit in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts waren Rüstungen *all'antica* in ganz Europa sehr gefragt.<sup>43</sup> Entworfen wurden die spektakulärsten dieser Art im Italien (Mailand) der 1540er Jahre: Ein besonders bemerkenswertes Beispiel, weil als einzige *alla romana* Rüstung komplett erhalten, ist die Paraderüstung, die Bartolomeo Campi für Guidobaldo II. della Rovere, Herzog von Urbino, 1546 fertigte.<sup>44</sup> Auch sie enthält Elemente wie das Kettenhemd (fingiert auf der Brustplatte unterhalb der Halsberge und real unterhalb der figurierten Schulterplatten), imitiert nun aber auch die ideale Anatomie des perfekten männlichen Kriegers in Gestalt des muskulösen, glänzenden Brustpanzers.<sup>45</sup> Zugleich weist diese getriebene und vergoldete Rüstung mit dem geflügelten Medusenhaupt über der Brust und den löwenartigen, gekrönten Köpfen auf den Schultern apothropäische Elemente auf [Abb. 7]: furchteinflößende Figurationen, die mit ihren aufgerissenen Mäulern, ihren stechenden Blicken für sich bereits erschrecken, bedrohen, ja attackieren – und also den Gegner auf Distanz halten.

Zu phantastischen Wesen – halb Tier, halb Mensch – hat die Mailänder Werkstatt der Negroli diese apothropäischen Elemente

42

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1069206/the-almain-armourers-album-armour-design-halder-jacob/> (03.09.2021). Auch Henry Herbert, 2<sup>nd</sup> Earl of Pembroke, hat eine antikisierende Rüstung bestellt, die kämpfende Reiter mit Lanze und Wappen in den Ornamentbändern sowie den Hosenbandorden über der Brust zeigt. Vgl. Victoria and Albert Collections, The Almain Armourer's Album, <http://collections.vam.ac.uk/item/O1069313/the-almain-armourers-album-armour-design-halder-jacob/> (03.09.2021). Vgl. auch die Rüstung von Robert Devereux, 2<sup>nd</sup> Earl of Essex, die Grotesken und Viktorien enthält, wie in einer ganzfigurigen Miniatur von Hilliards Werkstatt (dat. 1595) dargestellt: National Portrait Gallery, Robert Devereux, <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw09281/Robert-Devereux-2nd-Earl-of-Essex> (03.09.2021).

43

*Parures Triomphales. Le maniérisme dans l'art de l'armure italienne* (Ausst.-Kat. Genf, Musée Rath), hg. von José-A. Godoy und Silvio Leydi, Genf 2003. Donald J. La Rocca, Monsters, Heroes, and Fools. A Survey of Embossed Armor in Germany and Austria, ca. 1475–1575, in: *A Farewell to Arms. Studies in the History of Arms and Armour. Liber Amicorum in Honour of Jan Piet Puype*, Leegersmuseum Delft, 2004, 35–54.

44

Zu dieser in zwei Monaten gefertigten Rüstung (wie die Inschrift besagt), vermutlich anlässlich der Berufung Guidobaldos zum *condottiere* von Venedig im selben Jahr 1546, was dort wie in Urbino mit entsprechenden Zeremonien gefeiert wurde: *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his Contemporaries* (Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art), hg. von Stuart W. Pyhrr und José-A. Godoy, New York 1998, 278–284. Springer, *Armour and Masculinity*, 85–90. Auf welchem Wege die Rüstung nach Spanien kam, ist unklar. Guidobaldo oder sein Sohn dürften diese einzigartige Rüstung Philipp II. anlässlich der Verleihung des Ordens des Goldenen Vlieses (1561 und 1585) oder aber im Rahmen des dreijährigen Aufenthalts von Francesco Maria am spanischen Hof (1565–1568) und der dortigen Einrichtung der königlichen Waffenkammer geschenkt haben.

45

Der Muskelkürass kann bis in die hellenistische Zeit zurückgeführt werden und wurde von den Römern als Insignum für die ranghöchsten Offiziere eingesetzt. Vgl. *Heroic Armour*, Pyhrr, Godoy, 82. Primaticcio malte 1550 Jean de Dinteville in eben einer solchen Rüstung. Ebd., 112–114, Kat. Nr. 17. Zur Rüstung *all' antica / alla romana* vgl. die Einleitung ebd., 7–24; sowie Springer, *Armour and Masculinity*, Kap. I, 25–36. Wie Springer betont, ist der Muskelpanzer in der Renaissance Prothese von Körper und *persona* zugleich: „*Armour alla romana* enables the wearer to disguise the imperfections of his own body and at the same time to project an idealized persona that corresponds to his culture's highest model of proportion and physical beauty.“ Ebd., 30.



[Abb. 7]  
Bartolomeo Campi (1520–1573), Rüstung „all’antica“ von Guidobaldo II della Rovere, Herzog von Urbino (Pesaro), 1546, Stahl, Gold, Silber und Messing. Madrid, Real Armeria © Real Armeria, Madrid (Wikimedia commons), [http://pics.myarmoury.com/romana\\_armour05.jpg](http://pics.myarmoury.com/romana_armour05.jpg) (08.10.2021).



[Abb. 8]

Giovan Paolo Negropoli, Geschlossener Helm, Mailand, ca. 1540–1545, Stahl und Gold (3,062 kg). New York, Metropolitan Museum of Art © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain), <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/22903> (08.10.2021) und <http://images.metmuseum.org/CRDImages/aa/original/DT271729.jpg> (08.10.2021).



ausgebildet. Eine der feinsten Arbeiten dieser Werkstatt ist ein Helm [Abb. 8], dessen Kamm ein groteskes Tier mit entblößten Zähnen verkörpert, als Drache mit Flossen und Flügeln oder Kiemen beschrieben, über Akanthusranken mit Vögeln darin, darunter nochmals ein groteskes Gesicht, dessen Mund sich unterhalb der Nase zu zwei Querschlitzten öffnet, auf dem hochklappbaren Visier darunter ein geflügeltes weibliches Wesen (eine Sirene?), dessen untere Extremitäten sich zu Akanthusranken ausweiten.<sup>46</sup> Rüstungen wie diese stellen nicht nur (im Geiste Leonardos) die kunstreiche *phantasia* des Waffenschmiedes zur Schau, sondern alludieren zugleich metaphorisch auf den Heldenmut ihres Trägers. Sie überformen ihre Träger mit jenen heroischen Eigenschaften, die ein idealer Krieger und Ritter haben sollte: die Stärke eines Löwen, den Blick eines Falken, die Kraft eines unergründlichen Fabelwesens etc. Gleich Trophäen an den eigenen Körper geheftet, markieren sie (angebliche) frühere Heldentaten – wie diejenigen von *Herkules im Kampf mit dem Nemeischen Löwen* oder *Perseus und das versteinemde Medusenhaupt*, *Odysseus und die Sirenen*. Kurzum, ob metaphorisch oder apothropäisch, ob Bewunderung oder Schrecken auslösend: In jedem Fall stärken diese Figurationen auf der äußersten ‚Haut‘ die Tragenden dieser Rüstungen, machen sie – über den realen Schutz durch die stählerne Hülle hinaus – auch in symbolischer Hinsicht unangreifbar.<sup>47</sup>

Bei Cumberland's Rüstung [Abb. 1, Abb. 3, Abb. 17] fehlen solche furchteinflößenden, heroisierenden Elemente. Wenn diese Rüstung ihren Träger dennoch nicht minder in doppelter Hinsicht unangreifbar macht, dann geschieht dies durch die Zeichen der Königin; respektive durch die mit dieser Rüstung nach außen zur Schau gestellte Devotion, die dem markanten Akt zugrundeliegt, sich die Zeichen und Initialen der Königin, Herrscherin und Herrin (verehrte Dame/*mistress*) zugleich, über und über in die zweite Haut

46

Heroic Armour, Pyhrr, Godoy, 235–239, Kat. Nr. 46. Der Helm ist qualitativ feiner ausgearbeitet als die anderen Teile dieser Rüstung, was die Bedeutung des Kopfschutzes hervorhebt. Geschlossene Helme wurden Anfang des 16. Jahrhunderts entwickelt. Visier und Kinnreiff können durch einen auf Schläfenhöhe angebrachten Bolzen bewegt werden. Eine Hubstange oder eine schwenkbare Stützstange erlauben je die Befestigung des Visiers oben und unten. Zur Konstruktion des Helmes und seinen verschiedenen Varianten des Öffnens und Schließens vgl. die Abbildungen und Erklärungen bei La Rocca, *European Armour*, 43–47.

47

Vgl. Stoichita, *La seconde peau*. Ders., *Le secret des armures*, in: *Persona. Etrangement humain* (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Quai-Branly), hg. von Claude Pommereau, Thoma Jean und Denis Vidal, Paris 2016, 249–250. Und näher zu Herkules und dem gorgonischen Haupt: Ghermani, *Heldenkörper*, 172–175, in Referenz auf Veronika Sandbichler, Identifikationen. Antike Helden, Götter und Triumphe. Die Habsburger und ihre antiken Vorbilder im 16. Jahrhundert, in: *All'Antica. Götter und Helden auf Schloss Ambras* (Ausst.-Kat. Innsbruck, Schloss Ambras), hg. von Sabine Haag, Wien 2011, 120–123. Patricia Simons, *Hercules in the Italian Renaissance Art. Labour and Homoerotic Libido*, in: *Art History* 31, 2008, 623–664. Andreas Beyer, *Die Rüstung als Körperbild und Bildkörper*, in: Beat Wyss und Markus Buschhausen (Hg.), *Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kulturen und Wissenschaft*, München 2008, 51–64. Herkules war ein besonders beliebtes Motiv, weil im Kampf darstellbar und zugleich durch das Fell des Nemeischen Löwen unverwundbar, zudem als unermüdlicher moralischer Held eine Idealfigur von Männlichkeit. Vgl. Ghermani, *Heldenkörper*, 172f. Für einen italienischen Helm (um 1475–1480), der in Gestalt eines Löwenhaupts geformt war und sogar Glasaugen hatte, vgl. La Rocca, *European Armour*, 116–118.

‚eintätowieren‘ zu lassen. Nicht nur mit seiner *persona*, sondern auch mit seinem Körper erklärt sich Cumberland nur einer einzigen Frau, der Königin, verbunden; eine Markierung, die nicht zuletzt auch bewirkt, dass alle anderen Interessent\*innen an seiner Person, an seinem idealen Körper effektiv ferngehalten werden.<sup>48</sup>

Wie ein näherer Blick ins *Jacob Album* zeigt, ist George Clifford mit diesem devotionalen Akt nicht der einzige geblieben: Besonders fallen die Rüstungen von Sir Christopher Hatton auf, einem der engsten Vertrauten der Königin, von ihr zum *privy councillor* und 1587 *lord chancellor* ernannt, Förderer der Künste und königlichen Expeditionen in die Neue Welt, der die Ideale des Hofmannes (wie von Castiglione in seinem 1561 auf englisch publizierten *Cortegiano* propagiert) besonders gut beherrschte, seine Karriere am Hof als talentierter Tänzer und Kämpfer in Turnieren zu befördern verstand und die Nähe zur Königin mit Briefen suchte, in denen er sich als treu ergebener Liebhaber inszenierte.<sup>49</sup> Eine seiner Rüstungen macht ebenfalls die Tudorrose zum zentralen Symbol, zugleich Epitheton für die Schönheit der Königin, nun aber mit einem komplexen Liebesknoten verbunden, dessen doppelte Stränge bereits zu einem einzigen verwoben sind – auch hier zeigt der mittlere Streifen über der Brust ornamentale Verschlingungen, die sich kaum zufällig zu einem Herzen formen.<sup>50</sup> Eine zweite Rüstung von Hatton aus demselben *Jacob Album* [Abb. 9] zeigt mittig den geflügelten Götterboten Merkur über einer Krone und erneut das gespiegelte E für Elizabeth, nun mit den vertikalen Stegen zueinander gewandt, darunter Schlingen, die die Schlingen von Cumberlands Rüstung nochmals doppeln, darunter Kriegstrophäen; auf dem Halsteil und an anderen Stellen ist das gespiegelte E nach vier Seiten mit Schlingen verbunden.<sup>51</sup>

48

Damit signalisiert die Rüstung Cumberlands entschieden Anderes als Rüstungen in Italien. Springer beschreibt die italienische Rüstung als den Versuch, ein Bild von männlicher Dominanz anzunehmen, um vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse die Neuartigkeit und Verletzlichkeit der Regime zu verschleiern: „During the crisis of morale caused by repeated foreign invasions, armour was an icon of impenetrability that was especially poignant. In the face of anxieties regarding Italy’s feminization, armour was a symbolic defence as well as a form of aggrandizement [...]“ Springer, *Armour and Masculinity*, 160.

49

Hatton (1540–1591) war einer der Investoren in die Expedition von Sir Francis Drake 1577–1580, der sein Schiff zu dessen Ehren in die „Golden Hind“ umbenannte. Vgl. Susan Doran, *Elizabeth I and Her Circle*, Oxford 2015, Kap. 6, „Lids: Sir Christopher Hatton, 143–164. Doran, Elizabeth. *The Exhibition*, 89, Kat. Nr. 71 und 72; 137–139, Kat. Nr. 133. Sir Nicolas Harris, *Life and Times of Sir Nicolas Hatton*, London 1847, *Memoires*, 156–158. Eric Brooks, *Sir Christopher Hatton. Queen Elizabeth’s Favorite*, London 1947. Alice G. Vines, *Neither Fire nor Steel. Sir Christopher Hatton*, Chicago 1978.

50

Vgl. Victoria and Albert Collections, The Almain Armourer’s Album, <http://collections.vam.ac.uk/item/O78115/the-almain-armourers-album-armour-design-halder-jacob/> (03.09.2021). Der einzige erhaltene Teil dieser Rüstung ist ein trichterförmiger Lanzenschild mit dieser Musterung. Vgl. Doran, Elizabeth. *The Exhibition*, 94, Kat. Nr. 80.

51

Vgl. Victoria and Albert Collections, The Almain Armourer’s Album, <http://collections.vam.ac.uk/item/O1069315/the-almain-armourers-album-armour-design-halder-jacob/> (03.09.2021).



[Abb. 9]

Jacob Halder, *The Almain Armourer's Album*, Greenwich, The Royal Armoury (1557–1587), Rüstung von Sir Christopher Hatton, 1587, Feder, Tinte und Wasserfarben auf Papier, 43.2 × 29.2 cm. London, Victoria and Albert Museum © Victoria and Albert Museum, London (Object in Public Domain), <http://collections.vam.ac.uk/item/O1069315/the-almain-armourers-album-armour-design-jacob-halder/> (08.10.2021).





[Abb. 10]  
Nicholas Hilliard, Young Man among Roses (Robert Devereux, 2<sup>nd</sup> Earl of Essex), 1586–1590, Wasserfarben mit Gold und Silber auf Vellum, 13.5 × 7.3 cm. London, Victoria and Albert Museum © Victoria and Albert Museum, London (Object in Public Domain), <http://collections.vam.ac.uk/item/O17315/young-man-among-roses-portrait-miniature-hilliard-nicholas/?carousel-image=2006AP0838> (08.10.2021).

Auch wenn hier antik-heroisierende Elemente zu erkennen sind: Diese Rüstung schreibt den Körper seines Trägers nur bedingt in die klassische Ikonographie des zu Gewalt(-taten) bereiten Helden und Soldaten ein.<sup>52</sup> Vielmehr bezeugt diese Rüstung – gleich derjenigen Cumberlands – zuallererst die Treue und Liebe zur Königin. Auch wenn sie im *Jacob Album* so dargestellt werden, als wären sie für reale Schlachten im Feld konzipiert: Diese Rüstungen sind Artefakte, mit denen am englischen Hof – nicht anders als mit Poesie und Musik oder Bildnissen in Miniatur – der Kult der Liebe zur Königin inszeniert und zelebriert wurde.<sup>53</sup>

Dass nicht nur Rüstungen, sondern auch höfische Gewänder dafür genutzt worden sind, die eigene Devotion zum Ausdruck zu bringen, belegen zahlreiche Bildnisse vom englischen Hof.<sup>54</sup> Ein besonders interessantes Beispiel ist Nicholas Hilliards ganzfigurige Miniatur „Young Man among Roses“ [Abb. 10]: In Weiß und Schwarz gekleidet – die Farben Elizabeths –, melancholisch an einem Baumstamm lehnd, hat dieser junge Mann (vermutlich Robert Devereux, 2<sup>nd</sup> Earl of Essex) seine rechte Hand vor die Brust gelegt, unter seinen schwarzen Mantel, auf dem sich die weißen, fünfblättrigen (Tudor-)Rosen des dornigen Busches abzeichnen. Ein Zweig führt das Auge zu einer goldenen Inschrift hoch, die da besagt: „Laudata fides dat poenas“ – „Gelobte Treue verursacht Schmerz“. Diese paradoxe Aussage lässt sich politisch deuten, in ihrer Ambiguität aber genauso auf die petrarkistische Poesie beziehen, die das Leiden an der Liebe zur verehrten Dame als ebenso süß wie schmerzvoll besingt. Beachtenswert ist das Flechtwerk im Muster seines Wamses, die überkreuzten Beine und die Art, wie die Zweige des Busches seine Gestalt umranken, ja geradewegs überwuchern: Der Porträtierte zeigt sich im Gestrüpp eines Rosenbusches gefangen (die naturalisierte Form der Zeichen der Queen), dessen Blüten süß wie die Liebe duften mögen, dessen umschlingenden Zweige allerdings schmerzhaft Dornen besitzen.<sup>55</sup>

52

Exemplarisch tut dies jene 1563–1565 von Eliseus Libaerts gefertigte, heute in Dresden befindliche Prunkrüstung, die der Schwedische König Erik XIV. trug, als er um die Hand der englischen Königin anhielt, eine Rüstung, die alle nur erdenklichen Heldentaten des Herkules zeigt. Vgl. Johannes Schöbel, *Ein Prunkharnisch. Der Herakles-Harnisch aus dem Historischen Museum der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden*, Leipzig 1966. Holger Schuckelt und Sabine Wilde, *Triumph und Begehrt. Prunkharnische des flämischen Goldschmieds Eliseus Libaerts im Dienste fürstlicher Selbstdarstellung*, Köln 2014, 28–33. Und detailliert zu den Herkulesdarstellungen Quondam, *Cavallo e cavaliere*, 115–208.

53

Vgl. zum Kult der Virgin Queen Robert Valerius, *Weibliche Herrschaft im 16. Jahrhundert. Die Regentschaft Elizabeths I. zwischen Realpolitik, Querelle des femmes und Kult der Virgin Queen*, Herbolzheim 2002.

54

Vgl. die zahlreichen Beispiele in Strong, *Elizabethan Image*. Hervorzuheben ist etwa das Tafelbild von Walter Raleigh, 1588, 103, Abb. 98: Auch er ist in Schwarz und Weiß gekleidet und die Farben der Königin, auf seinem Mantel sind aus Perlen gestickte Strahlen zu sehen. Zahlreiche Miniaturen zeigen in den Krägen oder Hemden Stickereien mit den Zeichen der Königin, oder aber Haar- und Hutschmuck in dieser Form.

55

Roy Strong, *The English Renaissance Miniature*, London 1983, 108. Ders. und James Murrell, *Artists of the Tudor Court. The Portrait Miniature Rediscovered, 1520–1620*, London



Diesem Bild des Umschlingens und Umrankens, des Gefangen-Haltens, liegt die petrarkistische Metapher der genauso verhassten wie ersehnten Schlingen, Bänder, Fesseln und in den Lorbeer gespannten Netze Amors zugrunde, respektive das der goldenen Flechten, der *trece bionde*, in denen sich der Liebende gefangen findet.<sup>56</sup> Im Sinne dieser Metaphern aus der damaligen Poesie lassen sich auch die prominenten goldenen Schlingen und Knoten auf den Rüstungen von Hatton oder Cumberland deuten, die den in dieser Hülle steckenden Körper nicht nur schmücken, sondern auch dessen Verbundenheit zur Dame, dessen Gefangenschaft markieren.<sup>57</sup> Ein wesentlicher Unterschied zwischen Hilliards Miniatur und Halders Rüstung besteht jedoch darin, dass beim „Young Man among Roses“ die dornigen Rosen und ihre umschlingenden Zweige nur in der Fläche gesehen als Teil der Gewandung erscheinen. Bei Cumberland hingegen sind sie *in* diese Gewandung eingätzt und damit unablösbarer Teil seiner zweiten Haut; einer Hülle, die mit dem verschließbaren Helm (gleich einer Maske) selbst das Gesicht überformt, sodass der Träger dieser Rüstung in dieser übergezogenen, aufgesetzten Identität gänzlich aufgeht, ja verschwindet [Abb. 1].

Weil als flaches Muster in den glatten Stahl eingätzt – und nicht als sich erhebende Figuration in das Metall getrieben –, und weil wie in einem *horror vacui* auf dieser Rüstung verteilt, als dürfte nicht der kleinste Fleck, der verletzt werden könnte, unbedeckt bleiben, kommt diese stählerne Hülle nun wirklich einer tätowier-

1983, 156–157, Kat. Nr. 263. Zu diesen sogenannten „Cabinet Miniatures“, die in größerem Format die ganze Gestalt zeigen, von Hilliard zwischen 1585 und 1595 produziert, und ihrem Gebrauch – vielleicht als Bestandteil eines „tiltyard prop“ – Elizabeth Goldring, *Nicholas Hilliard. Life of an Artist*, New Haven/London 2019, 227–235. Strong vermutet, dass Hilliards Miniatur „Young Man among Roses“ einst Teil eines Spiegels war. Strong, *Elizabethan Image*, 105–107. Das Motto ist ein (verkürztes) Zitat aus einer Rede in Lukans *De Bello Civili*, in welcher der Eunuch Pothinus Pompeys Tod voraussagt. Wie Strong betont, ist der Bezug Essex' auf Pompey passend, der als General mit 25 Jahren bereits zwei große Triumphe feierte. Zugleich geht es klar um die Liebe und Treue, die allerdings nur Schmerz und Leid bringt. Wie so oft in der Kunst vom Hof Elizabeths I. oszilliert auch dieses Bild zwischen einer politischen und privaten Semantik. Fumerton sieht in den verwobenen Elementen die unglückliche Liebe („crossed love“) angedeutet. Vgl. Patricia Fumerton, *Cultural Aesthetics. Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament*, Chicago/London 1991, 81–83. In MacLeod, *Elizabethan Treasures*, 168–169, Kat. Nr. 64, wird die Identifikation und die Verbindung mit Elizabeth I. in Frage gestellt, weil die Rosen nicht Rot sind. Dies ist unbegründet, weil es hier offenbar um die Symbolik von Weiß und Schwarz geht, die Farben der Königin, die für Reinheit (die Jungfräulichkeit der Virgin Queen) und Melancholie stehen. Die weiße Heckenrose („Eglantine“) gehört zu den Symbolen der Königin. Vgl. Abb. 104 in Strong, *Elizabethan Image*, 106.

## 56

Eine stehende Metapher in dieser Poesie ist der aus einem goldenen Faden geflochtene Knoten, respektive das goldene Haar der geliebten Person, in dem sich der Liebende verfängt und quälend gebunden findet, aus dem er sich aber dennoch nicht befreien will. Vgl. Spencer: „What guide is this, that those her golden tresses / She does attire under a net of gold, / And with sly skill so cunningly them dresses / That which is gold or hair may scarce be told? // Is it that men's frai eyes, which gaze too bold, / She may entangle in that golden snare / And, being caught, may craftily enfold / Their weaker hearts, which are not well aware? [...]“ Spencer, *Poems*, Sonett 37, 244. Vgl. zu dieser Metapher mit zahlreichen Beispielen Marianne Koos, *Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts. Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Esdetten/Berlin 2006, 179–184.

## 57

Neben der symbolischen Gefangenschaft zeigt sich hier auch eine reale: Die Befreiung aus einer Rüstung ist für den Träger nur mit äußerer Hilfe (eines Pagen etwa) möglich.

ten Haut gleich.<sup>58</sup> Was Stoichita mit Gell am Beispiel von italienischen Rüstungen der Renaissance als Phänomen beschrieben hat, gilt für dieses Artefakt umso mehr: Einer Tätowierung der körperlichen Grenzfläche gleich, dienen die Zeichen dazu, den Träger dieser Rüstung doppelt unverwundbar zu machen. Sie transportieren Inneres nach Außen (die Verbundenheit zur Dame, zu ihrem Bild im eigenen Herzen), um zugleich den umschlossenen männlichen Körper nicht nur mit dem stählernen Material, sondern auch mit den Zeichen der Königin (verehrte Dame zugleich), ihrer ‚magischen Kraft‘ zu schützen und zu stärken.<sup>59</sup>

### III.

Wie treffend der Vergleich von Rüstungen mit einer zweiten, tätowierten Haut tatsächlich ist, wird selten so deutlich wie bei der hochrechteckigen Miniatur (26 × 18 cm), die Nicholas Hilliard von George Clifford, 3<sup>rd</sup> Earl of Cumberland, in Rüstung gemalt hat – vermutlich 1590 anlässlich der Ernennung Cliffords zum Organisator der alljährlichen *Accession Day Tilts* und damit zum ersten Verteidiger der Schönheit und Tugend der Königin [Abb. 11].<sup>60</sup> Mit in die Hüfte gestemmtem linken Arm und aus dem Bild gerichtetem Blick auf einer felsigen Anhöhe unter einem großen Eichenbaum

58

Zur Technik des Treibens von der Rückseite der Stahlplatte her im Gegensatz zum Ätzen bei Rüstungen vgl. Heroic Armour, Pyhrr, Godoy, 15–16. La Rocca, European Armour, 113–135. Im Englischen findet sich für Tätowierung auch der Begriff *carving* oder *pricking*, populäre Techniken des Tätowierens waren das Stechen und Einfärben. Vgl. Caplan, *Written on the Body*, xxi–xxiii. Fleming, *The Renaissance Tattoo*, in: Caplan, *Written on the Body*, 61–82, hier 69. Wie La Rocca betont, macht das Treiben (eine Technik aus der Goldschmiedekunst) die Oberfläche der Rüstung zu einem verdünnten Flachrelief. Entsprechend waren getriebene Rüstungen Paraderüstungen und nicht für den Kampf, höchstens für Turniere gedacht.

59

Diesen Effekt bewirkt nicht nur das Darüber und Darunter der unterschiedlichen Hüllen, sondern auch die Materialinteraktion – Stahl als zweite Haut und Kleidung. Vgl. Thomas Strässle, Einleitung. Pluralis materialitatis, in: ders., Christoph Kleinschmidt und Johanne Mohs (Hg.), *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*, Bielefeld 2013, 7–23. Kleidung, die zweite Haut, wird weniger im Sinne eines symbolischen Schutzes eingesetzt, als sie Identitäten beschreibt. Tätowierung manifestiert – weil permanent – die Verbindung zu etwas Anderem, eine Zugehörigkeit. Man denke nur an die Praxis, den Namen der geliebten Person in die eigene Haut zu ritzen. In der Frühen Neuzeit war Tätowierung, wenn nicht mit Alterität so mit Sklaverei verbunden, mit Tätowierungen wurde der Körper in Besitz genommen, der neue Besitzer in diesen Körper eingeschrieben, alle anderen von dessen Gebrauch ausgeschlossen. Cumberland tut dies gleichsam freiwillig (im Sinne eines „Sklaven der Liebe“). Vgl. zu diesem Aspekt der Tätowierung Iris Därmann, *Zum Auftakt*, in: dies. und Macho, *Tätowierungen*, 27–28.

60

Im Hintergrund von Hilliards Miniatur soll die Themse mit Banyard's Castle sowie Westminster Hall, Westminster Abbey und der Tower dargestellt sein, die erkennbarsten Gebäude nahe dem Whitehall Palace, in dem sich der Turnierhof für die *Accession Day Tilts* befand. Vgl. <http://collections.rmg.co.uk/collections/objects/42140.html> (03.09.2021). Strong, *Artists of the Tudor Court*, 134–135, Kat. Nr. 216. Ders., *Elizabethan Image*, 120–122. Doran, *Elizabeth. The Exhibition*, 96–97, Kat. Nr. 83. MacLeod, *Elizabethan Treasures*, 84–85, Kat. Nr. 21. Cumberland trat bei dieser Ernennung als in Weiß gekleideter *Knight of Pendragon Castle* auf, in Allusion auf die Arthurslegende. Wie George Peele ihn beschreibt: „yclad in coate of steele, / and plumes and pendants al as white as Swanne.“ Young, *Tournaments*, 165–170, hier 168. Spence, *The Privateering Earl*, 94. Das passt nur bedingt zu Hilliards Miniatur.



[Abb. 11]  
Nicholas Hilliard, George Clifford, 3<sup>rd</sup> Earl of Cumberland in Rüstung, ca. 1590, Wasserfarben, Blattgold und Silber auf Vellum, aufgezogen auf Holz, 25.8 × 17.6 cm. Greenwich, National Maritime Museum  
© National Maritime Museum, Greenwich, in: Strong, Elizabethan Image, 121. (CC-BY), <http://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-42140> (08.10.2021).



stehend, in dem sein Paradeschild mit Sonne, Erde, einem verfinsterten Mond und Sternen hängt, zwischen Erde und Mond das Motto „*Hasta quando*“ (übersetzbar mit „bis wann“ oder „auf alle Zeiten“, Treue bis zum seltenen Ereignis einer Mondfinsternis), in der Rechten eine große Turnierlanze haltend, links sein Schwert umgehängt, hat Cumberland den Helm (seine ‚Maske‘) hier abgelegt – dieser steht, wie bei einer Helmschau präsentiert, frontal mit Straußenfedern reich geschmückt, im unteren rechten Eck auf dem steinigen Boden (die inneren polsternden Stoffe sind mit dargestellt).<sup>61</sup> Statt diesem Helm trägt Clifford nun einen hohen, nicht weniger reich befiederten hellblauen Hut, auf dessen breiter weißer Krempe der bestickte Handschuh der Queen mit einem perlengeschmückten Juwel in Form einer Rose befestigt ist (vielleicht mit einem Bildnis der Königin darin).<sup>62</sup> Über seiner gebläuten und hier mit großen goldenen Sternen übersäten Rüstung aber hat Cumberland ein zusätzliches Gewand angelegt, das einer weiteren Semantisierung dient: Ist der goldene Saum des blauen Kleides mit kostbarsten Juwelen geschmückt, so zeigen die demonstrativ zurückgeklappten und je mit einem Juwel befestigten inneren Stoffe der weiten Ärmel, des breitkrepfigen Hutes Tudorrosen, Olivenzweige, Armillarsphären (Symbol für himmlische Weisheit) und goldene *caducei* (der Stab des Götterboten Merkur und Symbol für verborgene Weisheit); alles Symbole, die – so wie der Stern auf der Rüstung – zu den Zeichen der Königin gehören oder auf ihre Regentschaft und die Treue ihres Hofstaates alludieren.<sup>63</sup> Sonne, Mond und Sterne, die Armillarsphäre sowie der *caduceus* sind – mit leicht-

61

Zum Motto zuletzt MacLeod, *Elizabethan Treasures*, 85. Jedes Turnier der *Accession Day Tilts* begann mit Musik und einer Parade der Ritter und ihrer Pagen, die unterhalb der Loge der Königin (begleitet von zahlreichen Hofdamen und eingeladenen Gästen sowie dem einflussreichsten Adel) ihre Herren vorstellten und nach Lobreden der Ritter auf die Königin ein Paradeschild mit den Impresen und Devisen für das jeweilige Turnier überreichten. Die Schilde wurden dann im Whitehall Palace, der Shield Gallery ausgestellt. Young, *Tournaments, 131–134*. Strong, *English Renaissance Miniature*, 95. Ders., *Elizabethan Image*, 117–118 und 120. Strong verweist auf die alte englische Tradition der „Trees of Chivalry“, in welche die Wappenschilder der Wettkämpfer gehängt wurden.

62

Vgl. das kleine Sonnenjuwel, das dem erfolgreichsten Freibeuter der Königin, Sir Francis Drake als Hutschmuck gedient hat und innen ein Bildnis der Königin enthält. Doran, *Elizabeth. The Exhibition*, 151, Kat. Nr. 159. Der Handschuh soll mit einer Krone bestickt sein und hat selbst die Form einer Krone, bekrönt gleichsam Cumberland. Laut Spence hat Cumberland den Handschuh der Queen 1588 erhalten, sie ließ ihn fallen, als sie ihn für seine Dienste in der Schlacht gegen die spanische Armada in den Ritterstand erhob. Spence, *The Privateering Earl*, 77. Ein Gemälde (Kopie aus dem 19. Jahrhundert), das Cumberland in derselben Rüstung zeigt, mit weißem Hut und daran befestigtem Handschuh sowie roten Federn, ist im Bild 1588 datiert (ungeachtet dessen wird Hilliards Miniatur 1590 datiert), vgl. National Portrait Gallery, George Clifford, <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw01665/George-Clifford-3rd-Earl-of-Cumberland> (03.09.2021).

63

Die Armillarsphäre, ein Symbol für Allwissenheit/Weisheit, wird auch als Symbol für das Kreisen der Höflinge um die Königin gedeutet, so wie die Planeten um die Erde kreisen. Zu diesem wie den anderen Symbolen der Königin vgl. Doran, *Elizabeth. The Exhibition*, 201, Kat. Nr. 208. Laut Wilson sei dieses Symbol das Zeichen für Elizabeth als Urania, die Muse der Astronomie/Astrologie und himmlischen Poesie. Jean Wilson, Queen Elizabeth I as Urania, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 69, 2006, 151–173. MacLeod, *Elizabethan Treasures*, 85. Strong, *Elizabethan Image*, Kap. She knows the Way to all Men's Heart. The Rainbow Portrait, 186–199, mit zahlreichen Abbildungen.

ten Variationen – von Sir Henry Lee übernommen, Cliffords Vorgänger in der Organisation der *Accession Day Tilts*: Im großartigen Bildnis von Anthonis Mor [Abb. 12] sehen wir diese im Ärmel, erneut kombiniert mit einer weiteren Form von komplex verschlungenen Liebesknoten und mehreren Ringen, die Lee auf rote Bänder gefädelt am linken, zum Herzen führenden Arm und um den Hals geschlungen trägt – der Daumen seiner devotional vor die Brust gelegten linken Hand mit weiteren drei Ringen verfängt sich darin (so wie Cumberlands Ringe im gespiegelten E, Symbol für seine Verbunden- und Gebundenheit mit und an die Königin).<sup>64</sup>

Ebendieses Gewand aber, als zusätzliche Schicht *über* der Rüstung getragen, erklärt Cumberlands Rüstung dezidiert zu einer Haut, in die schützende Zeichen eingeztzt, ‚eintätowiert‘ worden sind.<sup>65</sup> So wie der (ebenfalls mit Speer, Schwert und Schild bewaffnete) Krieger der Pikten in John Whites zeitgleich entstandenen Graphiken von den Ureinwohnern Englands seine Haut mit Zeichen geschmückt und geschützt hat [Abb. 13], so ist auch Cumberlands zweite Haut der Rüstung, dritte Haut der Kleidung, mit Zeichen übersät.<sup>66</sup>

Alexander Marr, An Early *Impresa* Miniature. *Man in an Armilla Sphere* (1569), in: *British Art Studies* 17, 2020, <http://dx.doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-17/amarr>. Für den Stern als Zeichen der Königin vgl. das Juwel mit einem diaphanen, zu einem Stern aus Rubinen geformten Deckel, innen ist ein Bildnis Elizabeths I. mit gelöstem Haar enthalten, sie trägt eine mehrreihige Perlenkette, die zu Herzen geformt ist und erneut einen Stern bildet. Elizabeth wurde auch als *Stella Britannis* gefeiert. Strong, *The English Renaissance Miniature*, 120, Abb. 145. Ders., *Gloriana. The Portraits of Queen Elizabeth I*, London 1987, 147, Abb. 157. Diana Scarisbrick, *Portrait Jewels. Opulence and Intimacy from the Medici to the Romanovs*, London 2011, 63–65, Abb. 64–66. Sir Walter Raleigh verherrlicht Elizabeth in Gedichten als die Mondgöttin *Cynthia*, die – in Bezug auf ihren Kosenamen „Water“ für ihn – die Gezeiten (Ebbe und Flut) kontrolliert. George Peele bezeichnete sie in einem Poem zu Ehren des *Accession Day* von 1590 als „Star of England’s Globe“: „Elizabeth, Great Empress of the world, / Britannia’s Atlas, Star of England’s globe / That sways the massy sceptre of her land / And holds the royal reins of Albion.“ Doran, Elizabeth. *The Exhibition*, 166, 240.

## 64

Lee trägt zudem Weiß und Schwarz, die Farben der Königin, das rote Band (Rot ist die Farbe der Liebe) um den Hals ist über eine goldene Kette geschlungen, die nicht frei herabhängt, sondern in mehreren engen Bahnen den Hals umwindet. Dies evoziert das Bild des Liebenden als Sklaven, der sich in den Ketten Amors gefangen findet. Zu Mors Bildnis von Sir Henry Lee, vgl. National Portrait Gallery, Sir Henry Lee, <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw03838/Sir-Henry-Lee> (03.09.2021). Doran, Elizabeth. *The Exhibition*, 91, Kat. Nr. 76. Eine Rüstung von Lee im *Jacob Album* zeigt Sonne, Mond und Sterne, was Cumberland in seinem Schild variiert. Vgl. für diese Rüstung Victoria and Albert Museum Collections, *The Almain Armourer’s Album*, <http://collections.vam.ac.uk/item/O131958/the-almain-armourers-album-armour-design-halder-jacob/> (03.09.2021). Zu den Zeremonien der Übernahme des Amtes von Henry Lee vgl. Chambers, Lee, 133–144. Spence, *The Privaterring Earl*, 94–96.

## 65

Dass Cumberland nochmals eine Schicht von Kleidung über seiner Rüstung trägt, bezeugt den Reichtum: Wie Patterson, *Fashion and Armour*, 29, erklärt, wurde das Tragen von Kleidung über der Rüstung ab der Mitte des 15. Jahrhunderts seltener, das Ornament ersetzte die Kleidung. Zu Kleidung, die über der Turnierrüstung getragen wurde: Ingeborg Petrascheck-Heim, *Tailors’ Masterpiece-Books*, in: *Costume* 3, 1969, 6–9. Ausgeführt ist das Gold des Gewandes in Hilliards Miniatur mit Blattgold.

## 66

Zu diesem Krieger der Pikten von John White, der Tätowierungen und Körperbemalung zur Schau trägt, vgl. Kim Sloan, *A New World. England’s first View of America*, Chapel Hill, NC 2007, 32A, 158–159, sowie [http://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1906-0509-1-26](http://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1906-0509-1-26) (08.10.2021). De Bry beschreibt die Pikten, „die vor Zeiten einen Kreis in England innegehabt haben“, im zweiten Teil des ersten Buches seines Konvoluts *America*. Theodor de Bry, *America I. Admiranda narratio fida tamen, de commodis et incolarum ritibus Virginiae*, Frankfurt 1590 (o. P.). Vgl. das Faksimile der kolorierten deutschen Ausgabe

Cumberland zeigt sich in dieser ganzfigurigen Miniatur [Abb. 11] in voller Parade – eine Darstellung, die allerdings nicht nur heroisierend wirkt. Vielmehr lässt sich (ob gewollt oder nicht) auch eine markante Erotisierung des männlichen Körpers bemerken: Das geschieht durch das dichte Spiel von Verhüllen und Enthüllen, das Zeigen und Verbergen von Körperteilen in diesem Bild, was an die Techniken der Fetischisierung des Körpers der begehrten Dame in der petrarkistischen Poesie erinnert. So wie der ‚uns ansehende‘ Helm durch sein offenes Visier den Blick auf das Gesicht Cumberlands lenkt und dieses Bildnis zu einem expliziten Sich-Offenbaren verwandelt, so lenken die eigenartig unheimlichen, links und rechts in der Wiese verstreuten langen, mit Leder und rosa Seide gefütterten Handschuhe der Rüstung den Blick auf die Hände, die reale Haut des Porträtierten.<sup>67</sup> Der bestickte Handschuh der Königin auf dem breitrempigen Hut ist zweifellos ein Fetischobjekt. In der petrarkistischen Poesie steht der Handschuh der Dame für den Wunsch des Liebenden nach Enthüllung der Geliebten. Von der Queen getragen, von ihrer Hand und Haut berührt, ist dies ein *pars pro toto* für die körperliche Nähe der verehrten Dame, die Cumberland als Gunstbeweis auf seinem breitrempigen Hut triumphal zur Schau trägt.<sup>68</sup> Zugleich lenkt dieser Handschuh der Königin aber den Blick auf *seine* Handschuhe und in Folge auf seine eigenen Hände, die nun unbedeckt sind. Hilliard zeigt in diesem Bild nicht nur Männlichkeit in Maskerade, sondern unterzieht auch diesen Körper (ausgewählte Körperteile) einer Fetischisierung. Wie in der petrarkistischen Poe-

*America de Bry: 1590–1634. Amerika oder die Neue Welt. Die „Entdeckung“ eines Kontinents in 346 Kupferstichen*, hg. und bearb. von Gereon Sieverich, Berlin 1990, 49–58. Wie de Bry eingangs betont: „Der Maler, der mir die Contrafeyt der Wilden in Virginia geliefert, hat mir auch folgende Figuren gegeben, welche, wie er sagt, in einer alten engelländischen Historie gefunden worden sind.“ Das Ziel ist eine kulturelle Engführung: „Derowegen hab ich für gut angesehen, sie auf die vorhergehenden Kunststücke zu setzen und damit zu beweisen, daß die Engelländer vor Jahren ebenso wild, als die Virginischen gewesen sind.“ Ebd., 49. Während De Bry viele der Blätter von White sehr getreu übernimmt, fehlt dieser Krieger der Pikten dort, ist aber in Hinblick auf die Hautzeichen und den Speer im Bild der „Jungen Tochter der Picten“ aufgenommen. Für weitere zeitgenössische Darstellungen von Tätowierungen vgl. auch die Darstellung des Timucuan Häuptlings von Florida nach Jacques Le Moyne, in Sloan, *A New World*, 19A, 134–135: Die Tätowierungen sind aus der Erinnerung gestaltet und werden dort mit den Zeichen auf der englischen Rüstung aus dem *Jacob Album* verglichen. Sam Smiles, John White and British Antiquity. Savage origins in the Context of Tudor Historiography, in: Kim Sloan (Hg.), *European Visions, American Voices*, London 2009, 106–112. Für einen Vergleich zwischen europäischen und indianischen Tätowierungen: Ulrike Landfester, *Stichworte. Tätowierung und europäische Schriftkultur*, Berlin 2012, 149–188.

67

Zur Kostbarkeit von Handschuhen bei Paraderüstungen, die mit Silber und Gold verziert und mit golddurchwirkten Seidenstoffen gefüttert sein konnten, vgl. Patterson, *Fashion and Armour*, 52. Zur Verbindung der Rüstungsteile und der inneren Auspolsterung mit Stoff und Leder, die heute nur noch sehr selten vorhanden sind (im 19. Jahrhundert wurden sie zumeist entfernt) vgl. La Rocca, *European Armour*, 147–151.

68

Peter Stallybrass und Ann Rosalind Jones, *Fetishizing the Glove in Renaissance Europe*, in: *Critical Inquiry* 28, 2001, 114–132. Wie die Autor\*innen zeigen, ist der einzelne Handschuh nicht nur Materialisierung des Körpers der Frau, sondern kann sogar für das Geschlecht der Dame eintreten: „Singe, the glove becomes a vagina“, 127. Für weitere Beispiele von Damenporträts mit gleichsam animierten, ausgelegten Handschuhen, in die der Betrachtende ‚visuell hineinschlüpfen‘ kann, vgl. ebd., 131. Das Verschenken des (parfümierten) Handschuhs gehörte zu den Zeremonien der *Accession Day Tilts* und galt als materialisierter Liebesbeweis. 1595 erhielt z. B. Robert Devereux den Handschuh der Königin. Die Gunst der Königin macht ihn zum Günstling, Favoriten. Für die materiale Qualität und das Finkeln des Handschuhs durch die Metallfäden vgl. Doran, Elizabeth. *The Exhibition*, 115–116, Kat. Nr. 125.



[Abb. 12]

Anthonis Mor, Sir Henry Lee, sign.: „Antonius mor pingebat  
ao 1568“, Öl auf Holz, 64.2 × 53.3 cm. London, National  
Portrait Gallery © National Portrait Gallery, London (CC-BY),  
<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw03838/Sir-Henry-Lee> (08.10.2021).





[Abb. 13]  
John White, Ein Krieger der Picten, männliche Aktfigur mit tätowiertem und bemaltem Körper, Schild, Schwert und Speer, 1585–1593, Feder und braune Tinte auf Papier, Wasserfarben und Gouache über Graphit, Weißhöhungen, 24,3 × 15,2 cm. London, The British Museum © The Trustees of the British Museum (CC-BY), [http://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1906-0509-1-26](http://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1906-0509-1-26) (08.10.2021).



sie, den *rime sparse* („verstreuten Reimen“), Teil für Teil, Stück für Stück des begehrten Körpers der verehrten Dame beschrieben wird (die sich notwendig einer Berührung entzieht), so lenkt auch diese Miniatur durch die in der Wiese ‚verstreuten Körperteile‘ (Handschuhe und Helm der Rüstung) die Aufmerksamkeit auf das Gesicht respektive die Hände – die als *pars pro toto* für den Körper nun entkleidet sind.<sup>69</sup> Die Heroisierung des männlichen Körpers geht in diesem Bild mit einer Erotisierung einher, sodass Cumberland, auf den ersten Blick als souveränes Subjekt präsentiert (als heldenhafter Sieger in verschiedenen Turnieren), zugleich zum Objekt der Blicke wird.

#### IV.

Diese Ambivalenz zwischen Heroisierung und Erotisierung – zwischen Verhüllen und Enthüllen – des männlichen Körpers zeigt sich aber nochmals interessanter in einem kleinen Miniaturporträt, in dem Cumberland die heute in New York befindliche Rüstung trägt [Abb. 14].<sup>70</sup> Keine sieben Zentimeter groß, ist diese Miniatur perfekt dafür geeignet, in einem Handteller Platz zu finden und, nahe an das Auge geführt, Detail für Detail, Punkt für Punkt ganz genau betrachtet zu werden.<sup>71</sup> Cumberlands Gestalt erscheint hier nicht vor dem üblichen blauen Hintergrund, sondern vor einem grauen Himmel mit dicken dunklen Wolken, aus denen heftiger Regen strömt, dargestellt als vertikale graue Bahnen, und gewaltige Blitze hervorzüngeln – einer in Gestalt eines goldenen *caduceus*.<sup>72</sup>

69

Nancy Vickers, Diana Described. Scattered Woman and Scattered Rhyme, in: *Critical Inquiry* 8, 1981, Themenheft *Writing and Sexual Difference*, 265–279. Zur Rüstung als zerstückeltes Artefakt, als „assemblage by definition“ und die daraus folgende Verletzlichkeit: Springer, *Armour and Masculinity*, bes. 4–5.

70

Zu dieser Miniatur mit Blattgold, vgl. heute Nelson-Atkins Museum of Art, Portrait of George Clifford, <http://art.nelson-atkins.org/objects/20858/portrait-of-george-clifford-third-earl-of-cumberland?ctx=bb116394-295f-40fa-8989-5eed95647688&idx=0> (04.09.2021). Strong, *Gloriana*, 95–96. Strong, *Artists of the Tudor Court*, 134, Kat. Nr. 214, dort um 1587 datiert.

71

Es sind diese, für gewöhnlich in Medaillons geborgenen, kleinformatigen Miniaturen, die – als geheime, intime Objekte, aus den schützenden Konvoluten des Buches geborgen – in der englischen Kunst eine ganz besondere Stellung und Bedeutung innehatten. Wie Sidney in der eingangs zitierten Episode deutlich macht, ist das Porträt in Miniatur dem großformatigen Tafelbild gleichgestellt: Im Kontext des Vorzeigens in einem Triumphzug als Bild an sich ungeeignet, ist einer der Ritter indes überzeugt, dass sich die Miniatur seiner Dame, die er in Seide gewickelt an seinem Helm befestigt trägt, durchsetzen werde wie ein Stern am großen Firmament: „[...] comes in a fourth [Knight], halting on foot, who complained to Basilius, demanding justice on the Black Knight for having by force taken away the picture of Pamela from him, which in little form he ware in a tablet, and covered with silk had fastened it to his helmet, purposing for want of a bigger to paragon the little one with Artesia's length, not doubting but in that little quantity the excellency of that would shine thorough the weakness of the other, as the smallest star doth thorough the whole element of fire.“ Sidney, *The New Arcadia*, Buch I, 102.

72

Der Hermesstab – hier nicht wie in der ganzfigurigen Miniatur mit zwei, sondern einer Schlange – meint nicht nur göttliche Weisheit, sondern sollte ursprünglich auch die schadlose Rückkehr der Herolde sichern. Als Stab des griechischen Gottes Hermes (Merkur) ist

Zugleich dringen einige Strahlen der Sonne (Zeichen für die Königin) durch ebendiese Wolken hindurch.<sup>73</sup> Diese Strahlen und Blitze lenken das Auge auf die Inschrift der Miniatur, die in der gleichen goldenen Farbe über Cumberlands Lockenhaupt steht: „fulmine aquasque fero“, wörtlich „ich ertrage Blitz und Fluten“.<sup>74</sup>

So wie die angelegte Rüstung betonen diese Worte Cumberlands heroische Qualitäten. Anders als in Hilliards Miniatur „Young Man among Roses“ [Abb. 10] spricht dieses Motto jedoch von keiner quälenden Ambivalenz („Geliebte Treue verursacht Schmerz“), sondern behauptet vielmehr die heldenhafte Widerstandskraft angesichts aller noch so großen, elementaren (Natur-)Gewalten, gestützt auch hier von den Zeichen der Königin, der himmlischen Weisheit. Rüstung, Motto und stürmischer Himmel mögen zuallererst an Cumberlands Funktion als heldenhafter Verteidiger des Königreichs erinnern, als Staatsdiener und Schiffskommandant in realen Schlachten (etwa gegen die spanische Armada 1588 oder in der Karibik). Bedenken wir seine Stellung in den oben erwähnten Turnieren zu Ehren der Königin, sportliche Festivitäten mit Theatercharakter, die das mittelalterliche Rittertum wiederbelebten, und beachten wir die besondere Bildform der kleinformatigen Miniatur, die dafür gedacht war, als intime Liebesgabe an die verehrte Person verschenkt und (wenn nicht als Geheimnis in einem Kästchen aufbewahrt) kostbar gerahmt unmittelbar am Körper getragen zu werden, eröffnet sich allerdings eine zusätzliche – meines Erachtens spannendere – Sinnschicht und Dimension.<sup>75</sup>

er Zeichen des Handels. Strong, *English Renaissance Miniature*, 95. Vgl. das Blatt von 1597, in dem die Wahl Sir Henry Lees zum „Knight of the Garter“ mit einem Sonett gefeiert wird, verziert mit Armillarsphären und Lorbeerzweigen, um die sich eine Schlange windet. Strong, *Elizabethan Image*, 195, Abb. 216.

73

Vgl. zur Symbolik der Strahlen für Elizabeth I., die als Stern besungen wird, das Phoenix Jewel, die Rückseite des Armada Jewel (mit der Inschrift „SEVAS:TRANQ-VILLA:PER:VNDAS“, „ruhig durch die stürmische See“), oder das Rainbow and Ditchley Portrait. Wie Strong die dortige Symbolik übersetzt: „Her very presence banishes stormy darkness, ushering in a blue sky and a radiant sun.“ Strong, *Elizabethan Image*, 28–31; 188–199. Das Inventar der Garderobe Elizabeths verzeichnet u. a.: „Cloake embroidered like a Cloude with Sonnebeames and Rainebowes.“ Arnold, *Queen Elizabeth's Wardrobe*, 85, 370. Vgl. auch die Hilliard zugeschriebene goldene Medaille (51 × 59 mm), die auf der Vorderseite Elizabeth mit Zepter und Krone, rückseitig eine Insel mit großem Lorbeerbaum in einer stürmischen See und sehr ähnliche Wolken mit Strahlen und Blitz darüber zeigt (Inschrift: „Keine reichere Insel als diese“), Cambridge, Fitzwilliam Museum, Look, think, do. „Dangers Averted“ gold medal, <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/work/dangers-averted-gold-medal> (04.09.2021).

74

Wie Strong meint, hält diese Miniatur Cumberlands Auftreten in einem der *Accession Day Tilts* fest, bei denen die Ritter der Königin ihre Schilde mit ihren jeweiligen Impresen übergaben. Strong, *English Renaissance Miniature*, 95. Strong, *Artists of the Tudor Court*, 134, Kat. Nr. 214. Wie Young überzeugend feststellt, sind enigmatische Impresen wie diese (die selbst Zeitgenossen ohne Kontext oder erklärende Rede kaum verstanden) erst dann überzeugend interpretiert, wenn sie auf die Königin und das Werben der Favoriten um ihre Liebe und Gunst bezogen werden. Young, *Tournaments*, 123–143, bes. 135.

75

Die Übergabe von Juwelen an die Königin im Kontext der *Accession Day Tilts* und anderer Festlichkeiten ist dokumentiert: Young, *Tournaments*, 73. Zur Gabenkultur am englischen Hof allgemein vgl. Fumerton, *Cultural Aesthetics*; Doran, *Elizabeth. The Exhibition, Gift-Giving at Court*, 104–110; Felicity Heal, *The Power of Gifts. Gift-Exchange in Early Modern England*, Oxford 2014.



[Abb. 14]

Nicholas Hilliard, George Clifford, 3<sup>rd</sup> Earl of Cumberland, Inschrift: „fulmen aquasque fero“, ca. 1587–1592, Gouache und Blattgold auf Vellum, 68.3 × 55.6 mm (ohne Rahmen, 88.9 × 60.3 × 0.32 mm mit Rahmen). Kansas City, The Nelson-Atkin Museum of Art (Gift of Mr. and Mrs. John W. Starr and the Starr Foundation, Inc.) © The Nelson-Atkin Museum of Art, Kansas City, <http://art.nelson-atkins.org/objects/20858/portrait-of-george-clifford-third-earl-of-cumberland> (08.10.2021).

Bemerkenswert ist an Hilliards Miniatur, dass Cumberland hier, anders als in der eben betrachteten ganzfigurigen Miniatur [Abb. 11], weder Kleidung über der Rüstung noch eine Kopfbedeckung trägt. Vielmehr ist sein Körper so ins längsovale Format des Bildes eingefügt, dass möglichst *viel* seiner Rüstung, seiner zweiten ‚tätowierten Haut‘ gesehen werden kann.<sup>76</sup> Das einzige Textil ist ein blaues Band, das der Befestigung eines Gegenstandes dient: Dies kann der Handschuh der Königin gewesen sein – wie im Bildnis des Robert Devereux, 2<sup>nd</sup> Earl of Essex in Rüstung,<sup>77</sup> oder ein Porträtjuwel mit dem Bildnis der Königin – wie in Hilliards ganzfigurigem Porträt von Robert Dudley, 2<sup>nd</sup> Earl of Leicester in Rüstung [Abb. 15].<sup>78</sup> Die blaue Farbe des Bandes gehört aber auch zum Orden eines „Knight of the Garter“ (mit dem *Lesser George*), der Cumberland 1592 durch die Königin verliehen wurde. Bemerkenswert ist jedenfalls, dass Cumberland dieses Band nicht um den Hals oder quer über die Brust geführt trägt – wie Henry Prince of Wales in einem Bild von Isaac Oliver [Abb. 16] –, sondern auf dem Oberarm befestigt hat. Zweck ist offenbar, dass das gespiegelte E über der Brust auch ja nicht verdeckt wird.<sup>79</sup>

Ohne zusätzliches Gewand über der Rüstung (wie noch in Hilliards ganzfiguriger Miniatur [Abb. 11]) zeigt sich Cumberland zum einen mit Stahl gerüstet, zum anderen aber zugleich auch ‚ganz nackt‘. Er präsentiert sich als Held, der allen Unwettern trotz und zugleich als eine Gestalt, die erst mit den Zeichen der verehrten Dame bestehen wird. Cumberland stellt zur Schau, was ihn

76

Ein Vergleich mit einer anderen Miniatur, heute im Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, die ebenfalls Cumberland zeigen soll, nun vor blauem Hintergrund, im Bild links mit 1589 datiert, verdeutlicht dies nochmals: Sie zeigt das Gesicht, endet aber unmittelbar unterhalb der Halsberge, auf der nun Lilien und Strahlen zu sehen sind: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicholas\\_Hilliard\\_-\\_George\\_Clifford.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicholas_Hilliard_-_George_Clifford.jpg) (08.10.2021). Vgl. Scarisbrick, *Portrait Jewels*, 74–75. Hier ist offenbar schon die Verherrlichung der Königin als *Cynthia* am Werk, die geschwungenen Linien meinen die Strahlen, die von ihr als Mondgöttin ausgehen. Vgl. das Strahlenmuster, das Walter Raleigh – in Form von Perlen – in einem Porträt von 1588 auf seinem schwarzen Mantel trägt. Strong, *Elizabethan Image*, 102–103, Abb. 98. Vgl. auch das Armada Porträt von Königin Elizabeth I., die geschwungenen Zacken der goldenen, sternförmigen Ornamente im weißen Kleid, ebd., 54–55, Abb. 45, 46. In dieser Miniatur (heute in Buenos Aires) scheint auf der rechten Schulter des Porträtierten etwas befestigt zu sein (ein rosa Kreis ist auszunehmen, eine Rose?). Die Rückseite der in den Farben der Königin schwarz-weiß gerahmten, perlengeschmückten Fassung zeigt neben schwer definierbaren blauen Elementen ein verschlungenes, goldenes Ornament, das sich zu einem Herzen formt (eine offenbar gewollte Figuration, wie der links oben ‚falsch geführte‘ Verlauf des Bandes verrät).

77

National Portrait Gallery, Robert Devereux, 2<sup>nd</sup> Earl of Essex, <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw09281/Robert-Devereux-2nd-Earl-of-Essex> (04.09.2021).

78

Strong verbindet auch diese beiden Bilder mit den *Accession Day Tilts*. Strong, *English Renaissance Miniature*, 106–107. Strong, *Artists of the Tudor Court*, 136–137, Kat. Nr. 220; 159–160, Kat. Nr. 264. Strong, *Elizabethan Image*, 125, Abb. 125, und 126, Abb. 126. Hilliard hat zwischen 1590–1598 sechs bis sieben dieser ganzfigurigen, ca. 30 × 20 cm großen „cabinet-miniatures“ gemalt, die Männer in Rüstung zeigen. Vgl. Cory Korkow, *British Portrait Miniatures. The Cleveland Museum of Art*, London 2013, 38–44, Kat. Nr. 3, *Portrait of Sir Anthony Mildmay, Knight of Apethorpe, Northants*, ca. 1590–1593.

79

Zu Isaac Olivers Miniatur von Henry Prince of Wales: MacLeod, *Elizabethan Treasures*, 188–189, Kat. Nr. 75.





[Abb. 15]

Nicholas Hilliard, Sir Robert Dudley, Duke of Northumberland & Earl of Warwick in Rüstung, ca. 1590–1593, Gouache auf Vellum, auf Spielkarte/Karton aufgezogen, 18.9 × 10.8 cm. Stockholm, Nationalmuseum © Nationalmuseum, Stockholm (Photo: Erik Cornelius), Nationalmuseum, in: Strong, Elizabethan Image, 126. (CC BY-SA), <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalSearch&module=collection&viewType=detailList&fulltext=Hilliard%20Dudley> (08.10.2021).





[Abb. 16]  
Isaac Oliver, Henry Frederick, Prince of Wales, ca. 1610, Gouache,  
Blattgold und Silber auf Vellum, auf Spielkarte/Karton aufgezogen,  
13.2 × 10 cm. Royal Collection Trust © HM Queen Elizabeth II 2021, [http://  
www.rct.uk/collection/420058/henry-frederick-prince-of-wales-1594-1612](http://www.rct.uk/collection/420058/henry-frederick-prince-of-wales-1594-1612) (08.10.2021).

Wind und Wetter ertragen lässt, so standhaft macht: Die stärkenden Insignien auf seiner zweiten Haut respektive die Devotion und Treue zu ebendieser höchsten Dame, der Virgin Queen, in deren Namen, von deren Zeichen geschützt, er jeden Kampf gewinnen, jeder noch so großen (Natur-)Gewalt standhalten wird.

Hilliard offenbart mit dieser Miniatur der adressierten Besitzerin (der Königin),<sup>80</sup> was im Kampf mit geschlossenem Visier für das Publikum nicht sichtbar ist: wer denn in dieser Rüstung steckt. Weil im Turnier durch den Helm den Blicken entzogen, ist das Sehen-Können dieses Gesichts ein umso größeres Privileg. Und mehr: Cumberland blickt in diesem intimen Bild nicht in eine unbestimmte weite Ferne und hat den Blick auch nicht sinnierend nach innen gewandt (wie Robert Devereux in seinem melancholischen Bildnis „Young Man among Roses“ [Abb. 10]), vielmehr sind seine Augen aus der Körperachse gedreht und direkt aus dem Bild gerichtet. Bedenkt man die notwendig nahsichtige Betrachtung dieser kleinen Miniatur, in der eigenen Hand gehalten, mit dem eigenen Körper gewärmt, so steigert sich die Brisanz dieses Blickes erheblich: Sind es doch nach damaliger Vorstellung zuallererst die Blicke – als Pfeile oder Lanzen gedacht –, die, über das Auge in das Herz des Gegenübers dringend, die bittersüße Wunde der Liebe schlagen (zu beachten ist der kleine gezackte Pfeil in den Wolken exakt auf der Höhe von Cliffords Augen). Als äußerst wirkmächtig gefürchtet, sind diese Blicke dennoch heiß ersehnt, selbst wenn sie das Gegenüber – gleich einem spitzen Pfeil – verletzen und in Liebe binden. Die Poesie jener Jahre thematisiert dies obsessiv. So fragt das lyrische Ich in Spencers Sonett 57 seine Dame, als „süße Kriegerin“ apostrophiert, wann der Krieg mit ihr denn enden werde, wo sein Herz doch schon durchbohrt sei mit tausend Pfeilen, die ihre Augen auf ihn geschossen hätten; Pfeile, die ihn dennoch nicht verschonen sollten:

Sweet warrior, when shall I have peace with you?  
High time it is this war now ended were,  
Which I no longer can endure to sue,  
Ne your incessant battery more to bear:

So weak my powers, so sore my wounds appear,  
That wonder is how I should live a jot,  
Seeing my heart through-launched everywhere  
With thousand arrows which your eyes have shot.

Yet shoot ye sharply still, and spare me not, [...].<sup>81</sup>

80

Das muss die Königin gewesen sein, denn jede andere Dame hätten die Zeichen einer anderen Frau auf der zweiten Haut des schenkenden Favoriten zweifellos beleidigt.

81

„But glory think to make these cruel stours: / Ye cruel one, what glory can be got / In slaying him that would live gladly yours? // Make peace, therefore, and grant me timely grace / That all my wounds will heal in little space.“ Spencer, Poems, Sonett 57, 258. Vgl. auch Sidney in der eingangs zitierten Episode aus Buch I der *Arcadia*: „[...] Phebilus [...] for

Wie dieses Beispiel stellvertretend deutlich macht: Liebe wird in der Renaissance als ein Krieg verstanden, die erhöhte Geliebte zur grausamen Kriegerin erklärt, deren Waffen (Wirkmacht der Blicke) der Liebende ausgeliefert ist und die er vergeblich um Frieden bittet. Miniaturen wie diese, Pfand im Spiel der höfischen Liebe, setzen die Kenntnis dieser Metaphern voraus.<sup>82</sup> Wenn sich nun die Königin in die Betrachtung dieses Bildnisses versenkt, werden ihre Blicke, ob gewollt oder nicht, auf diejenigen Cumberlands treffen – sodass entweder sie von ihm in Liebe gebunden wird, oder aber umgekehrt sie ihn mit ihren Blicken verletzt. Was sich hier entzündet, ist ein Augenkrieg, in dem der Liebende, als heldenhafter Verteidiger (Soldat) seiner Dame, von ihren Blicken getroffen, nun selbst der Rüstung bedürftig wird.

Bilder wie diese lassen sich auf mehreren Ebenen gleichzeitig verstehen: Was Cumberland mit dieser Miniatur bekundet, ist nicht nur sein Heldenmut, allen realen (Natur-)Gewalten (auf hoher See, im Turnier) standzuhalten; vielmehr ist es auch seine Devotion, die, „gleich einem immerfeste[n] Mast, der Stürme schaut“, sich nicht erschüttern lässt – wie Shakespeare in einem seiner Sonette die ideale Liebe besingt: „O no, it [love] is an ever-fixed mark, / That looks on tempests and is never shaken; / it is the star to every wand'ring bark, / Whose worth's unknown, although his height be taken.“<sup>83</sup> Anders als in der Miniatur „Young Man among Roses“ [Abb. 10] wird diese Bindung in Liebe hier nicht als Schmerz beklagt, sondern heldenhaft ertragen – wengleich, wie die Rüstung und ihre Zeichen sich zugleich verstehen lassen (das gespiegelte E im herzförmigen Ornament über der Brust), die ersehnten Blicke der verehrten Dame ihre Wunde bereits geschlagen haben.

whom hateful fortune had borrowed the dart of love to make him miserable by the sight of Philoclea, for he had even from her infancy loved her, and was stricken by her before she was able to know what quiver of arrows her eyes carried.“ Sidney, *Arcadia*, Buch I, 100. Zum Blick als Pfeil in der Poesie: Dana E. Stewart, *The Arrow of Love. Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*, London 2003.

## 82

Vgl. zu Bildwerken, die auf dieses poetische Sprachbild rekurren: Marianne Koos, *Amore dolce amaro. Giorgione und das ideale Knabenbildnis der venezianischen Renaissance*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33, 2006, 113–174. Dies., *Bildnisse des Begehrens, 188–200. Dies., Das Martyrium der Liebe. Ambiguität in Dosso Dossis ‚Heiligem Sebastian‘*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 38, 2011, 43–73. Dies., *Zur Handlungsmacht der Dinge. Das Miniaturporträt als körpernahes und wandelbares Artefakt*, in: Eva Krems und Sigrid Ruby (Hg.), *Das Porträt als kulturelle Praxis*, Berlin/München 2016, 233–253.

## 83

Und wie Shakespeare endet: „If this be error and upon me proved, / I never writ, nor no man ever loved.“ William Shakespeare, *Die Sonette – The Sonnets*, dt. von Klaus Reichert, Salzburg/Wien 2005, Sonett 116, 244–245. Das zugrundeliegende Bild ist die *tempesta d'amore*. Vgl. Sonett LXXIII in Petrarca's *Canzoniere*: „Come a forza di venti / stanco nocchier di notte alza la testa / a' duo lumi ch'è sempre il nostro polo, / così ne la tempesta / ch'ì sostengo d'Amor, gli occhi lucenti / sono il mio segno e 'l mio conforto solo.“ „Wie Schiffer müd im Dunkel / Durchstürmter Nächte hoffend schau nach oben, / Den Lichtern zu, die nie vom Pole weichen, / So ist in Sturmes Toben, / Den Lieb erregt, der Augen Lichtgefunkel / Mein einzger Trost, mein einzig Rettungszeichen.“ Francesco Petrarca, *Canzoniere, Triumphe, verstreute Gedichte*, ital.-dt., hg. und übers. von Karl Förster und Hans Grote, Düsseldorf 2002, LXXIII, V. 46–51, 134–135. Und ähnlich Spencer: „Like as a ship that the ocean wide / By conduct of some star doth make her way, / Whenas a storm hath dimmed her trusty guide / out of her course doth wander far astray: // So I – whose star (that wont with her bright ray / Me to direct) with clouds is overcast – / Do wander now in darkness and dismay [...]“. Spencer, *Poems*, Sonett 34, 241–242.



## V.

Artefakte wie diese Rüstung, diese Miniatur, erschließen sich erst unter Einbezug des Liebeskults am englischen Hof von Elizabeth I. Auf den ersten Blick Zeugnis von männlichem Heldenmut, sprechen sie zugleich von bedingungsloser Treue und Devotion – von Begehren, was die so kunstvoll inszenierte Souveränität des männlichen Helden auch untergräbt.<sup>84</sup> Und so sei abschließend die Frage nach der *agency* gestellt: Inwiefern haben diese als (direkte oder indirekte) Gaben konzipierten, manipulierbaren Artefakte binär gedachte Relationen der Macht – von passivem Objekt und souveränem Subjekt – im Prozess ihrer Handhabung nicht nur hervorgebracht, sondern auch unterlaufen und in Frage gestellt?

Als Cumberland seine Rüstung mit den Zeichen und Initialen von Elizabeth I. bei Jacob Halder bestellte respektive sein Porträt in Miniatur bei Hilliard in Auftrag gab, das ihn in ebendieser Rüstung zeigt, geschah dies zweifellos zuallererst mit dem Zweck, seine Treue zu beweisen und seinen Heldenmut ebenso als Verteidiger des Königreichs wie als Verteidiger der Schönheit und Tugend der von ihm verehrten Dame nach außen zu manifestieren. Entsprechend den realen Machtpositionen am Hof, aber auch den Strukturen der petrarkistisch-höfischen Poesie, die das männliche lyrische Ich nach der erhöhten und notwendig unerreichbaren Dame streben lassen, bestärken und etablieren diese Artefakte die souveräne Position der Königin.

Besonders gilt dies für das Artefakt der Miniatur, das Cumberland der Königin als Gabe überreicht haben dürfte [Abb. 14]. Das kleine Format gibt der Königin die Macht, ihren Ritter Cumberland ‚in Händen zu halten‘. Es ermöglicht ihr, den ‚männlichen Helden‘ an ihren eigenen Körper zu heften und mit diesem Akt *seinen* Spruch ‚ich ertrage alle Unbill‘ zu ihrem eigenen zu machen; oder aber dieses Bild wieder abzulegen, gegen einen anderen ‚Helden‘, das Bild eines anderen Favoriten auszutauschen. Wenn einst in einem kostbar gefassten Juwel geborgen (wie angenommen werden darf), hat *sie* die Macht, den Deckel zu öffnen, sich den direkten Blicken ihres siegreichen Ritters auszuliefern und in Liebe gefangen nehmen zu lassen, oder aber diesen Deckel auch wieder zu schließen.<sup>85</sup> Hier zeigen sich die engen Parallelen zwischen der Rüstung,

84

Der Schwur in Cumberlands überlieferter Rede anlässlich seiner Ernennung zum ersten Favoriten der Königin in den *Accession Day Tilts* bedient sich ebendieser Begrifflichkeit: „his devotion shalbe equall to his desires, his desires with his Loyalty, and all infinite.“ Spence, *The Privateering Earl*, 94.

85

Zur notwendigen Fassung von Miniaturen zur Zeit der englischen Renaissance, ihrer Aufbewahrung in goldenen, zumeist mit Edelsteinen geschmückten Behältnissen vgl. Marianne Koos, *Concealing and revealing pictures 'in small volumes': Portrait miniatures and their envelopes*, in: *Espacio, Tiempo y Forma* 6, 2018, Serie VII, *Historia del Arte*, Themenheft *Wearing Images*, hg. von Diane Bodart, 19–46, <http://revistas.uned.es/index.php/ETFEVII/article/view/22873/18534>. Porträtminiaturen waren für gewöhnlich Liebesgaben. Die Prozesse der Manipulation begreife ich mit Gibson als Angebotscharakter von Porträtjuwelen. James Gibson, *The Theory of Affordances*, in: Robert Shaw und John Bransford (Hg.), *Perceiving, Acting, and Knowing*, New York 1977, 67–82.

Hülle für den Körper des ‚Helden‘, und dem Porträtjuwel, Hülle für den Körper der Miniatur: So wie das Visier einer Rüstung geöffnet und geschlossen werden kann, um das Gesicht/die Identität zu zeigen oder aber zu verbergen, kann auch der Deckel eines Medaillons geöffnet und geschlossen werden, um die darin kostbar gehaltene Miniatur/Person den eigenen wie den anderen Blicken preiszugeben – oder aber geheim zu halten. Durch den ludischen Charakter, der Miniaturporträts, in verschließbaren Behältnissen aufbewahrt, prinzipiell zueigen ist, hat die Königin die Macht, ihren Favoriten stellvertretend durch ein Bild nach ihrem Willen zu manipulieren – und damit das im Kleinen zu kontrollieren, was sonst der Träger dieser Rüstung alleine kann: sich zu zeigen, zu erscheinen, oder aber in seiner übergestülpten Identität, seiner zweiten Haut gänzlich zu verschwinden.<sup>86</sup>

Bedenkt man allerdings mit Marcel Mauss, dass Gaben die beschenkte Person nicht nur bereichern, sondern auch verpflichten, so ergibt sich ein nochmals komplexeres Bild.<sup>87</sup> Sowohl die Rüstung mit den Zeichen der Königin wie das Porträt in Miniatur enthalten die Aufforderung, ihn, Clifford, als ersten Favoriten anzuerkennen und diese Position gegen alle Konkurrenz auch offiziell zu einer der ‚Liebe‘, des Herzens zu erklären. Beide Artefakte binden die Königin an den ‚Helden‘ der höfischen Turniere, sie befördern, feiern und kontrollieren zugleich Cumberlands privilegierte Stellung bei der verehrten Dame und Herrscherin.<sup>88</sup>

Dass seine Treue beantwortet werden will, dass sie keineswegs selbstverständlich und für immer garantiert ist, macht besonders ein Detail ersichtlich: der große weiße Kragen, den Cumberland in dieser Miniatur so demonstrativ über seiner Rüstung trägt [Abb. 14]. Dieser leere Kragen – anders als in so vielen Porträts hier ganz ohne alle Zeichen<sup>89</sup> – verweist nicht nur auf die darunter

## 86

Die Parallelen zwischen Rüstung und Medaillon sind zahlreich. Zu bedenken wäre etwa auch, dass die metallene Hülle der Miniatur beim Ertasten dieselben Qualitäten wie die Rüstung besitzt. Beide Objekte werden am Körper getragen, besitzen stärkende, schützende (apothropäische) und schmückende Qualitäten. Beides sind funkelnde Objekte der Parade. Rüstungen wie Porträtjuwelen sind gefäßartige Artefakte. Vgl. Gerhard Wolf, *Die Vase und der Schemel. Ding, Bild oder eine Kunstgeschichte der Gefäße*, Dortmund 2019.

## 87

Marcel Mauss, *Die Gabe. Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt a. M. 1999 [zuerst: *Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, 1923/24].

## 88

Cumberlands Sicherung seiner Stellung war dringend notwendig, da die Expeditionen zu See und die hohen Ausgaben zur Repräsentation am Hof zu einer immensen Verschuldung geführt hatten. Vgl. dazu eingehend Spence, *The Privateering Earl*, bes. 94–95. Die Kosten der Turniere wurden von der Krone ebenfalls an die Beteiligten deligiert. Erwartet wurde von der Königin eine Gegengabe in Form einer neuen Mission oder lukrativer Pfründe. Vgl. Young, *Tournaments*, 73. Zu den teils aggressiven Akten des Schenkens am Hof von Elizabeth I. in Hoffnung auf eine Gegengabe vgl. Lisa M. Klein, *Your Humble Handmaid. Elizabethan Gifts of Needlework*, in: *Renaissance Quarterly* 50, 1997, 459–493.

## 89

In Hilliards Miniatur von Cumberland in Parade [Abb. 11] ist der Kragen kaum zu sehen. In zahlreichen Porträts der englischen Renaissance wurde gerade der Kragen dafür benutzt, die Zeichen der Königin in gestickter Form auszustellen. Vgl. etwa Nicholas Hilliards Porträt eines unbekanntes Mannes (als George Clifford, 3<sup>rd</sup> Earl of Cumberland identi-

getragene höfische Kleidung, betont nicht nur Cumberlands Position als Ritter und Höfling zugleich. Er hat nicht nur die Funktion, das Gesicht jenes Helden visuell hervorzuheben und der Königin in Erinnerung zu bringen, das im Turnier unter dem Visier verborgen ist. Vielmehr trennt dieser Kragen auch die Person vom stählernen Körper der Rüstung. Er signalisiert, dass diese Rüstung, diese zweite Haut, eine zeitweilig angenommene, angelegte ist. Anders als reale Haut, in die stärkende Zeichen eintätowiert worden sind, kann diese zweite Haut der Rüstung gleich einer Maske auch wieder abgelegt und ausgetauscht werden. Cumberland zeigt sich also nicht nur als getreuer Diener, als Werbender um die weibliche Gunst. Vielmehr verpflichtet seine Loyalität, so signalisieren diese Artefakte, zur Erwidern durch die Königin.

Folglich könnten Cumberlands Rüstung wie das von ihm bestellte Miniaturporträt als Dinge verstanden werden, die nur dazu dienen, Positionen der Macht am englischen Hof auszuhandeln; als kaufbare Waren, die von handelnden Subjekten manipuliert und nach Belieben und Kalkül eingesetzt wurden, um bestimmte Identitäten und Relationen hervorzubringen.

Das mag zum einen zutreffend sein, verkennt meines Erachtens allerdings die im Prozess der Handhabung entfaltete Agentialität dieser materialen Artefakte. (Ich konzentriere mich im Folgenden auf die Rüstung, für die Porträtjuwelen habe ich das andernorts dargestellt.<sup>90</sup>) Einige Aspekte der *agency* von Rüstungen (wie das prinzipiell Unheimliche) wurden oben schon erwähnt. Ich möchte hier abschließend nur zwei weitere anführen: die Wirkmacht und Handlungsinitiative, die von der spezifischen Form der Zeichen jenseits ihrer Semantik zum einen und von der materialen Oberfläche als technische Leistung zum anderen ausgehen.<sup>91</sup>

So fällt bei Cliffords Rüstung besonders auf, dass die großformatig repetierten Zeichen von Lilie und Rose auf den für gewöhnlich leeren, dunklen Partien in ihrer Frontalität die Eigenart entwickeln, dem/der Betrachter\*in gleichsam entgegen zu schauen [Abb. 1]. Das gilt nicht minder für die so dominanten doppelten Schlingen, die wie zwei große, offene Augen wirken – und in Hilliards Miniatur [Abb. 14] den aus dem Bild gerichteten Blick Cumberlands multiplizieren. Golden auf dunklem Grund, blicken

fiziert), Wasserfarben und Gold auf Vellum, auf Karton aufgezogen, 48 × 38 mm, London, National Portrait Gallery, der über seinem rosa-weißen Gewand einen Kragen mit schwarz gestickten Rosen und Blüten trägt. National Portrait Gallery, Unkown man, possibly George Clifford, 3<sup>rd</sup> Earl of Cumberland, <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw01664> (04.09.2021).

90

Marianne Koos, Wandering Things. Agency and Embodiment in Late Sixteenth-Century English Miniature Portraits, in: *Art History* 37, 2014, 836–859. Koos, Concealing and Revealing.

91

Zur *agency* als Resultat der prozessualen Interaktion mit dem Material (dessen Eigenschaften die Möglichkeiten der Form vorgeben) vgl. Tim Ingold, The Textility of Making, in: *Cambridge Journal of Economics* 34, 2010, 91–102. Anne-Sophie Lehmann, The Matter of the Medium. Some tools for an art-theoretical interpretation of materials, in: Christy Anderson, Anne Dunlop und Pamela H. Smith (Hg.), *The matter of art. Materials, practices, cultural logics*, c. 1250–1750, Manchester 2015, 21–41.

sie gleich Argusaugen auf ihr Gegenüber zurück. In den goldenen Streifen umranken die Bänder nicht nur das gespiegelte E, sondern bewirken in ihrer Komplexität, dass sich das Auge der betrachtenden Person wie in einem Netz verfängt und verheddert. Was Alfred Gell für die Artefakte polinesischer Kulturen festgestellt hat – die verzaubernde, verführerische, gefangenhaltende Kraft, die von Ornamenten auf das Gegenüber ausgehen kann –, gilt auch für diese technische Meisterleistung der englischen Renaissance.<sup>92</sup>

Der strahlende Glanz der materialen Oberfläche – wofür Hilliard in seiner Miniatur [Abb. 14] reales Blattgold verwendet, ein Material, das den Körper des Helden nobilitiert, zugleich aber auch in seiner reflektierenden Flächigkeit das Bild als Bild zu erkennen gibt – verstärkt dieses Verfangen und Gefangen-Halten. Anders als Stoffe oder eine reale Haut schimmert und funkelt dieser ideale männliche Körper aus Stahl. Das mag für die allermeisten Rüstungen gelten, ist hier allerdings besonders weit getrieben: Nicht nur die goldenen Streifen und Symbole glänzen, die in den Stahl eingeätzt und also tiefer liegend, durch die feine Binnenornamentierung samt den wirken – wobei die glatt polierten Teile zugleich, wenn in Bewegung vorgeführt, ein sich stetig veränderndes Aufblitzen bewirken [Abb. 3, Abb. 17].<sup>93</sup> Vielmehr geht ein nicht minder starker Glanz von den mit hoher Hitze dunkel gebläuten Flächen aus, die das weiße Licht silbern spiegeln und reflektieren [Abb. 1].<sup>94</sup> Dieser reiche, differenzierte Glanz zieht das Auge an, bedeutet eine Attraktion, ein Hervorstechen in den Paraden, ein Aufblitzen und

## 92

Gell spricht von *enchantment*, von *abduction* und *captivation*. Alfred Gell, *The technology of enchantment and the enchantment of technology*, in: *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*, hg. von Eric Hirsch, London 1999, 159–186, hier 163–166, 175–178. Gell, *Art and Agency*, 68–72, 83–94. Für die Wirkmacht einer Rüstung mit Augen von Filippo Negroli vgl. Stoichita, *Des corps*, 143–145. Wie Didi-Huberman betont, braucht es keine Figuration, um die Wirkung des Angeblickt-Seins zu erzielen. Es reicht, dass das Zu-sehen-Gegebene das sehende Subjekt beunruhigt. Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, Berlin 1999, bes. 61f. Ein Porträtmedaillon, an den Körper geheftet, kann dieselbe Wirkung des Angeblickt-Seins entwickeln. Vgl. am Beispiel der schwarzen Figur auf der Außenseite des Gresley Jewel Koos, *Wandering Things*, und dies., *Handlungsmacht der Dinge*.

## 93

Halder hat ein doppeltes Ätzverfahren angewandt, wie die unterschiedlich tief liegenden Partien in dieser Binnenornamentierung erkennen lassen. Zum Verfahren des Ätzens bei Rüstungen mit einer Säureresistenten Schicht wie Wachs vgl. La Rocca, *European Armour*, 98–111. Ätzen ist eine sehr alte Technik. Sie hat den Vorteil, den Stahl in seiner schützenden Härte nicht anzugreifen. Zum Polieren der Goldschichten ebd., 111. Hilliard bemüht sich in seiner Miniatur [Abb. 14] besonders um die Wiedergabe auch dieses Glanzes – nun nicht vom realen Metall des Goldes erzeugt, sondern mimetisch eingeholt.

## 94

Zum Prozess des Bläuens durch 288–316° C Hitze (je nach Temperatur nimmt der Stahl unterschiedliche Farben von Braun bis zu dunklem Blau an) und das Feuervergoldnen der vorher zumeist geätzten Partien (mit einem hochgiftigen Quecksilberamalgam, das auf die verkupferte Oberfläche des Stahls aufgetragen, bei Hitze verdampft, sodass das Gold alleine übrig bleibt und sich mit dem Stahl verbindet), vgl. *Heroic Armour*, Pyhrr, Godoy, 16–17. Beaufort-Spontin und Pfaffenbichler, *Meisterwerke*, 35–39. La Rocca, *European Armour*, 111–113.





[Abb. 17]

Jacob Halder, Rüstung von George Clifford, 3<sup>rd</sup> Earl of Cumberland, ca. 1586, wie Abb. 1, Detail der Brustplatte. Heute New York, Metropolitan Museum of Art © Metropolitan Museum of Art, New York (Object in Public Domain), <http://images.metmuseum.org/CRDImages/aa/original/DP295743.jpg> (08.10.2021).

Erstrahlen während des Kampfs.<sup>95</sup> Der Glanz blendet – das allerdings im doppelten Sinn: Er nimmt das Gegenüber ein, entzieht ihm aber auch die Sicht, ja lässt es gar erblinden. Gleich einem Pfeil zielt der starke Glanz, das goldene Strahlen des reflektierten Lichts, auf die schauende Person zurück.<sup>96</sup>

Der Glanz in seiner spiegelnden Qualität, die Zeichen und Mechanik (Technik) verzaubern nicht nur, sondern attackieren in ihrer Intensität, ihrer Masse und (materialen) Qualität. So wie in Hilliards Miniatur [Abb. 14] die direkt aus dem Bild gewandten Blicke anziehen und zugleich die Gefahr in sich bergen, das Gegenüber (die Königin) – gleich einem Pfeil – im Herzen zu verletzen und in Liebe zu fesseln, so birgt auch dieses Artefakt die Gefahr in sich, in Liebe zu binden. Gleich einem magischen Objekt schützt es nicht nur den Träger in ihr, sondern hat auch die Kraft, das Gegenüber ‚außer Gefecht zu setzen‘, ob der glänzenden Erscheinung erliegen zu lassen – wobei offen bleibt, ob diese Gefangenschaft einen ganz realen Kampf betrifft oder das sportliche Spiel der höfischen Liebe.

Selbst wenn ‚lediglich‘ mit Ornamenten versehen (wie Blumen, Knoten oder Initialen), sind Rüstungen wie diese keine rein schmückenden Artefakte der männlichen Parade und keine passiven Objekte der Blicke. Durch ihren strahlenden Glanz, ihre Zeichen und Symbole besitzen sie vielmehr eine *agency*, welche die vermeintlich souveräne Position der sie Handhabenden/Betrachtenden auch unterläuft und in Frage stellt. Wenn Cumberland diese Rüstung am eigenen Körper getragen hat, so weniger, um eine vorab bestehende, innere Eigenschaft nach Außen zu kehren. Vielmehr ermöglicht erst das Tragen der Rüstung auf der eigenen Haut, dass die verzaubernde Wirkmacht dieses Artefakts auf das eigene Selbst übergeht: Nicht nur sein Körper formt das Artefakt (Rüstungen wurden auf den Körper ihrer Träger zugeschnitten), vielmehr ist es das taktile Nahverhältnis zu dieser ‚Ganzkörpermaske‘, das seine Identität modelliert und definiert, ja transformiert. Mit ihrem strahlenden Glanz, den spezifischen Zeichen und der mechanischen Konstruktion des Entbergens und Verbergens eignet dieser Rüstung der Charakter einer Hülle mit magischer, blendender Kraft;

95

Damit bediente diese Rüstung ein ideales Erscheinungsbild, wie auch in der Literatur geschildert. Vgl. Sidneys Beschreibung der Rüstung von Clitophon, der für Helena von Korinth kämpft: „The new knight was quickly known to be Clitophon [...] by his armour, which all gilt, was so well handled that it showed like a glittering sand and gravel, interlaced with silver rivers.“ Sidney, *Arcadia*, Buch I, 101. Das Reflektieren des Lichts im Glanz passt perfekt zum Bild der Sonne, mit dem die Königin belegt worden ist. Schon die antike Mythologie und die epische Poesie betonen diesen Aspekt der Steigerung der destruktiven Kraft des Helden durch den blendenden Glanz seiner Rüstung. Vgl. dazu und zur Imitation des Glanzes in der venezianischen Malerei eingehend Diane Bodart, *Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénétienne du XVIe siècle*, in: *Titien, Tintoret, Véronèse. Rivalités à Venise* (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre), hg. von Vincent Delieuvin und Jen Habert, Paris 2009, 216–260, hier 232–248.

96

Dies geschieht – wie ich betonen möchte – nicht nur in Hinblick auf die Zeichen auf dieser zweiten Haut, (vgl. Stoichita, *La seconde peau*, 452, 459–461), sondern besonders in Hinblick auf das spiegelnde Material. Vgl. auch Vickers, *Scattered Woman*, 275: Das Sehen ist aufregend und bedrohlich zugleich. In der Bewunderung, „mirare“, ist zugleich eine Spiegelung enthalten, die den Blick auf das Selbst zurückwirft.

einer Hülle, die in doppelter Hinsicht bewahren kann: Im Sinne eines Beschützens vor Übergriffen (seien diese kriegerischer oder aber erotischer Natur) und im Sinne eines Lebendig-Erhaltens der Attraktion. In unserem Fall ist das nicht nur die Attraktion Cumberlands, sondern auch die Kraft der Devotion und Treue zur Königin, die mit jedem Anlegen dieser zweiten Haut wiederbelebt und erneuert wird.

Gleich einer Maske sind Rüstungen Artefakte, die in ihrem Status zwischen totem Objekt und belebtem Subjekt oszillieren. Sie sind keine Dinge einer einseitigen Relation, sondern vielmehr gleichwertige Akteure in einem sich stetig verändernden, wechselseitig bedingenden und beweglichen Netzwerk. Und mehr: Wie funkelnde, am Körper getragene Porträtjuwelen auch, sind stählerne Rüstungen der Renaissance Artefakte, welche die sie Betrachtenden zu „im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen“ machen.<sup>97</sup>

## DANK

Diese Arbeit hat eine lange Geschichte: Wie interessant das Phänomen der Rüstung sein kann, hat mir das inspirierende Seminar „La seconde peau. L'armures et tatouages à l'Époque de la Renaissance et du Baroque“ gezeigt, das ich mit Victor I. Stoichita 2007 an der Universität de Fribourg unterrichten durfte. Mein Forschungsaufenthalt an der Columbia University in New York 2011 hat meine Blicke dann auf die selten gut erhaltene Rüstung des Earl of Cumberland gelenkt, die ich im Metropolitan Museum of Art im Original studieren konnte. Der Gerda Henkel Stiftung in Düsseldorf sowie der Boner Stiftung für Kunst und Kultur sei für die finanzielle Förderung meines Forschungsprojekts „Zur Handlungsmacht der Dinge. Körpernahe, wandelbare und wandernde Artefakte“ gedankt, aus dem verschiedene Texte zu Porträtjuwelen der englischen Renaissance hervorgegangen sind, und in Folge auch diese Arbeit. Ein an der Universität Wien im Wintersemester 2019/20 unterrichtetes Seminar zum „Material der Kunst“ hat Dank des hohen Engagements der Studierenden eine sehr interessante Vertiefung in die materialen Techniken der Rüstung vor den Originalen in der Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums ergeben. Nicht zuletzt sei den Initiator\*innen und Teilnehmer\*innen des Studientags „Maske/Maskierungen. Überformungen zum Heroischen“ der Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg i. Br. 2021 sowie den drei Peer-Reviewer\*innen zu diesem Beitrag für alle produktiven Anregungen und kritischen Kommentare gedankt.

97

Jacques Lacan, *Das Seminar 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, übers. von Norbert Haas, Freiburg 1987, 81.

Marianne Koos ([marianne.koos@univie.ac.at](mailto:marianne.koos@univie.ac.at)): Studium der Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Wien; Promotion 2001 an der Goethe-Universität, Frankfurt a. M.; Habilitation 2010 an der Université de Fribourg (CH). Wissenschaftliche Assistentin an den Universitäten Basel, Zürich und Fribourg, Privatdozentin, seit 2020 Honorarprofessorin für Kunstgeschichte an der Universität Wien. Gastprofessorin, Vertretungsprofessorin an den Universitäten Basel, Bern, Konstanz, Luzern, Wien und Zürich. Research Fellow u. a. des Wissenschaftskollegs zu Berlin, Institute for Advanced Study, der Columbia University, NYC, Italian Academy for Advanced Studies, des KHI (Max-Planck-Institut) Florenz. Auszeichnung der wissenschaftlichen Arbeit mit dem Prix ART-FOCUS der Vereinigung der Kunsthistoriker\*innen in der Schweiz (VKKS) und dem Prix Jubilé der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW). Forschungsschwerpunkte: Europäische Kunst und Kunsttheorie der Frühen Neuzeit (1450–1900); Materialität und Medialität, Haut- und Oberflächensemantik; Liebesbilder und Liebesgaben, Malerei und Poesie; Art & Agency; Gender & Transcultural Studies.