

VON HOHER ZINNE

**UNTERSUCHUNGEN ZUM RITTERBILD IM 19. UND
FRÜHEN 20. JAHRHUNDERT**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

Vorgelegt von

Sandra Isabell Rohwedder

aus Ludwigshafen am Rhein

Bonn 2019

Veröffentlicht mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet
(Vorsitzende)

Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck
(Betreuer und Gutachter)

PD Dr. Katharina Corsepius
(Gutachterin)

Prof. em. Dr. Heinrich-Josef Klein
(Weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 21.12.2015

TEIL I: KULTURGESCHICHTLICHE ASPEKTE

	Einleitung	S. 1
1	Der romantische Ritter: Ursprünge und Sichtweisen	S. 4
2	Der Ritter als Symbol der nationalen Identität	S. 19
3	Die Verlebendigung der Vergangenheit	S. 37
3.1	Architektur und Wohnkultur	S. 40
3.1.1	Die Burg als Rückzugsort des Adels	S. 44
3.1.2	Die Burg im Kontext der preußischen Politik	S. 55
3.1.3	Die Burg als Ort der bürgerlichen Selbstverwirklichung	S. 67
3.2	Turniere und andere Ritterspiele	S. 84
3.2.1	Der Adel weist in die Schranken	S. 87
3.2.2	Das Turnier beim Volksfest	S. 95
3.2.3	Ritterfeste beim Geldadel	S. 105
3.2.4	Ritterspiele beim Künstlerfest	S. 113
3.3	Im Künstleratelier	S. 121
3.4	Historische Festzüge	S. 127
3.5	Ritterbünde und Tafelrunden	S. 139
3.6	Theater und Oper	S. 149

TEIL II: WERKANALYSE

4	Der neue Kreuzritter	S. 158
4.1	Carl Philipp Fohr bei den Teutonen	S. 162
4.2	„Huttens Grab“ von Caspar David Friedrich	S. 187

5	Abschied und Wiederkehr	S. 206
5.1	„Dein Wille geschehe“	S. 211
5.2	„Vita somnium breve“ von Arnold Böcklin	S. 224
5.3	Heimkehr und Abschied bei Heinrich Vogeler	S. 233
6	Der einsame Held	S. 247
6.1	Der Kreuzritter bei Carl Friedrich Lessing	S. 251
6.2	Der „Talhüter“ von Hans Thoma	S. 262
6.3	„Der Abenteurer“ von Arnold Böcklin	S. 275
6.4	Der Ritter als Erlöser	S. 286
7	Vom Märchenprinzen zum Frauenräuber	S. 311
7.1	Der Ritter auf Freiersfüßen bei Moritz von Schwind	S. 313
7.2	Ritterliche Minne bei Hans Thoma	S. 323
7.3	Der Ritter als Befreier	S. 337
7.4	Der Ritter als Eroberer	S. 352
7.5	Der Ritter als Verteidiger	S. 362
8	Der Künstler in Harnisch	S. 373
8.1	Hans von Marées als Drachentöter	S. 380
8.2	Wilhelm Trübner in Rüstung	S. 385
8.3	Lovis Corinth in Rüstung	S. 398
8.4	Otilie Wilhelmine Roederstein als Jeanne d’Arc	S. 411
9	Künstlerkinder gerüstet	S. 415
9.1	Thomas Corinth in Rüstung	S. 422
9.2	Jörg Trübner in Rüstung	S. 426
9.3	Marion und Gabriele Lenbach in Rüstung	S. 429
	Verwendete Literatur	S. 435
	Abbildungen	S. 534

Doch droben auf der Zinne
 Steht noch der Heldengeist,
 Der – was die Zeit beginne –
 Still nach dem Kreuze weist.

Es wechseln viel Geschlechter
 Und sinken in die Nacht –
 Steh fest, du treuer Wächter,
 Und nimm dein Land in Acht!

Joseph von Eichendorff,
 Auszug aus dem Gedicht
 "Der Liedsprecher" von 1822

Einleitung

„Gläubige sangen vom Glauben und seinen Wundern, Liebende von der Liebe, Ritter beschrieben ritterliche Thaten und Kämpfe, und liebende, gläubige Ritter waren ihre vorzüglichsten Zuhörer. Der Frühling, die Schönheit, die Sehnsucht, die Frölichkeit, waren die Gegenstände, welche nie ermüden konnten, grosse Waffenthaten und Zweikämpfe musten alle Hörer hinreißen, um so mehr, um so unglaublicher und umständlicher sie geschildert waren [...].“¹ Mit dieser reizvollen Beschreibung von der Ritterzeit leitete Johann Ludwig Tieck (1773-1853) 1803 seine Sammlung von „Minneliedern aus dem Schwäbischen Zeitalter“ ein. Tieck zählt dabei bereits die wesentlichen Elemente auf, die das Ritterbild im 19. Jahrhundert prägen sollten: sein fester Glaube, seine treue Liebe und seine große Tapferkeit.² Die zunächst weitgehend literarisch entworfene Vorstellungswelt markiert den Beginn einer Begeisswelle, die davon zeugt, dass sich für die Ritter und ihre Sagen und Geschichten voller Abenteuer und Heldentaten im 19. und bis ins 20. Jahrhundert hinein wieder eine breite und begeisterte Hörerschaft eingefunden hatte.

Mit der Figur des Ritters wird in besonderem Maße die Vorstellung vom Mittelalter verbunden.³ Ihm wird eine Epoche prägende Funktion zugewiesen, in Folge das

¹ TIECK 1803, S. X-XI.

² Johann Georg Schilling [1766-1839] sieht, wie die meisten Historiker des 18. und 19. Jahrhunderts, die Grundlagen hierfür bereits bei den Germanen ausgebildet und bezieht sich dabei auf Überlieferungen von Tacitus, der im 19. Jahrhundert immer wieder gern als Quelle herangezogen wurde: „Waffenlust und Kriegergeist, Galanterie gegen die Damen [...] und Religions-Enthusiasmus, sind die drey hervorstechendsten Züge, sowohl bey dem Ritter des Mittelalters, als bey den Deutschen, die uns Tacitus und Cäsar schildern.“, SCHILLING 1787, S. 7-8.

³ Der Ritter, mhd „riter“, meint zunächst den zu Pferde kämpfenden, bewaffneten Krieger. Unter Karl dem Großen war es zu einer bedeutenden und grundlegenden Neuorganisation des Kriegsdienstes gekommen. Aus freien Bauernkriegern entwickelten sich hoch spezialisierte, schlagkräftige und ständig einsatzfähige Reitereinheiten. Als es üblich wurde diese Krieger mit einem Lehen zu versehen und von der täglichen Ackerarbeit freizustellen, konnten sich diese von da an ganz dem Kriegsdienst

Ritterwesen „[...] dem ganzen Mittelalter hauptsächlich seine Gestalt gegeben hat, so daß man dasselbe nicht mit Unrecht die Ritterzeit genannt hat.“, heißt es entsprechend in einem lexikalischen Eintrag von 1878.⁴ Das verfügbare Wissen des 19. Jahrhunderts über das Ritterwesen, über Kreuzzüge, Turniere oder das höfische Leben fußte unmittelbar auf dem des 18. Jahrhunderts. Trotz des damals seit der Renaissance nach wie vor gültigen auf dem Medium Aevum schwer lastenden Verdikts einer dunklen, rohen und rückständigen Zeit, mag es deshalb zunächst überraschend erscheinen, dass das Aufklärungszeitalter bereits den Topos des edlen und tugendhaften Ritters kannte, der für die nachfolgenden Jahrzehnte seine Gültigkeit beibehalten sollte.⁵ 1742 wird im Grossen vollständigen Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste der Ritter bezeichnet als „[...] ein Ehren-Name, so fast bey allen Nationen dem Adel wegen seiner Verdienste gegeben wird. [...] Wiewohl man sonst im Sprüchwort saget, daß ein Edelmann gebohren, ein Ritter aber gemacht werde. [...] Und bedeutet also das Wort Ritter in diesem besondern Verstande eigentlich einen Mann, der mit einer sonderbahren Würde [...] ins besondere begnadiget und gezieret worden, welche Würde an und vor sich selbstem dem Adelstande nicht anklebet, sondern, wie gedacht, aus besondern Ursachen und Meriten conferiret werden muß, und daher auch nicht auf die Nachkommen gebracht wird, sondern mit der Person wieder aufhöret.“⁶ Ein Ritter definiert sich demnach über seine Taten, seine Verdienste und Meriten. Untrennbar mit dem Bild des Ritters verknüpft ist eine Handlungsweise, die aus einem hohen ethischen Anspruch resultiert, der sich wiederum aus christlichen und höfischen Wertvorstellungen speist.

In unmittelbarer Korrelation zu dem von dem Ritter vorrangig verkörperten ethischen Wertekanon steht seine äußere Aufmachung, die in symbolischer Überfrachtung dieses Tugendprogramm verdeutlicht und regelrecht zur Schau stellt. Im Brief an die Epheser steht geschrieben: „Um deswillen ergreifet die Waffenrüstung Gottes, auf daß ihr an dem bösen Tage Widerstand tun [...] möget. So stehet nun, umgürtet an euren Lenden mit Wahrheit und angetan mit dem Panzer der Gerechtigkeit und an den Beinen gestieft [...] Vor allen Dingen aber ergreifet den Schild des Glaubens, mit welchem ihr auslöschen könnt alle feurigen Pfeile des Bösen und nehmet den Helm des Heils und das Schwert des Geistes, welches ist das Wort Gottes.“⁷ Der Ritter zeigt sich sowohl mit Waffen als auch mit unterschiedlichen christlichen Tugenden gewappnet, um als „miles christianus“ im Namen des Herrn für

widmen. Seit dem 11. Jahrhundert traten zu dieser Gruppe unfreie Dienstmänner, so genannte Ministerialen, hinzu, die bald mit der bereits bestehenden Kriegerschicht von Freien und Adligen einen neuen Stand, den Ritterstand, formierten. Zur Entwicklung des Rittertums vgl. KAT. AUSST. SPEYER 2003, S. 6-9; FLECKENSTEIN 2002, S. 25ff; KAT. AUSST. GUESSING 1990, S. 18ff; KEEN 1987, S. 7ff.

⁴ MEYERS KONVERSATIONS-LEXIKON 1878, Bd. 13, S. 678 (Hervorhebung im Original). In der Romantik wurde die zeitliche Abgrenzung der mittelalterlichen Epoche sehr großzügig und uneinheitlich vorgenommen. In der Regel schloss sie das 16. Jahrhundert mit ein, das als eigentlicher Kulminationspunkt angesehen wurde. Kaiser Maximilian I. (1459-1519) galt gemeinhin als der „letzte Ritter“.

⁵ Vor allem die italienischen Humanisten hatten zu einem pauschalen Negativurteil beigetragen. Im deutschen Humanismus wurde hingegen kein signifikanter Bruch zum Mittelalter vollzogen, so dass bereits hier ein positives Mittelalter-Bild möglich war, vgl. ZIMMERMANN 1989, S. 204ff; ARNOLD 1981.

⁶ ZEDLER [1742], Bd. 31, Sp. 1753 und 1755.

⁷ Brief des Paulus an die Epheser 6,10.

Glaubensinhalte zu streiten. Sein professionelles Kriegswerkzeug ist Zeichen seiner Auserwähltheit und zugleich sein Standesabzeichen.⁸ Mit Panzer, Schwert, Lanze, Schild und Helm versehen, demonstriert er für alle sichtbar seine Zugehörigkeit zum Ritterstand. Im Waffenschmuck lässt er sich zu Lebzeiten porträtieren und so ziert ihn noch im Tode sein Grabmal.⁹ Die vielfältigen Wandlungen, die das Plattnerhandwerk im Laufe der Zeit hervorgebracht hat, führte mit der wachsenden Attraktivität von Schaukämpfen und Turnieren von der funktionalen, schlichten Kriegsrüstung zur immer spezialisierteren, aufwändig gestalteten und ausgefallenen Prunkrüstung. Mit ihren teils bizarren Formen, ihrer glatten, glänzenden Oberfläche und ihren kunstvollen Verzierungen geht von der Rüstung fast etwas Mystisches aus. Sie ist trennendes und verbindendes Element zugleich. Wie eine zweite Haut schenkt sie dem Ritter Schutz und schafft zugleich aufgrund ihrer Undurchdringlichkeit Distanz. Sie verwehrt dem Ritter die direkte Berührung mit der Außenwelt, da sie seine eigentliche Berührungsfläche ist. Auf ihr spiegelt sich sein unmittelbares Umfeld, sie reflektiert seine Taten und ist damit Projektionsfläche seiner Tugenden und seines Heldentums.

Des Ritters überragende, von hohem Ethos getragene Gesinnung findet in der einsamen und schwer erreichbaren Höhenburg als ritterlicher Wohnsitz ihre eingängigste Metapher. Hoch oben vom mächtigen Zinnenkranz die Welt überschauend, versinnbildlicht sein erhabener Standort zum einen seinen kühnen moralischen Anspruch und zum anderen seine ihm angetragene exponierte Rolle als einsamer Held. Dabei verknüpfte man im 19. Jahrhundert immer wieder in der Rückbesinnung auf die Vergangenheit und auf die ritterlichen Ahnen die Hoffnung auf eine *Renovatio* in Gegenwart und Zukunft, sei es in kultureller, politischer, religiöser oder ethischer Hinsicht. Gerade im Vorfeld der Befreiungskriege wünschte man sich besonders sehnlichst eine neue edle Ritterzeit, rein, kraftvoll, frei von Materialismus und Eigennutz in Anlehnung an die vorbildhafte Heldenzeit der Vorväter herbei, damit die Schmach der französischen Okkupation ihr Ende fände. „Helft, Ritter, wenn ihr Ritter seid, seid Retter!“, ruft Friedrich Rückert in seinen 1814 verfassten „Geharnischten Sonetten“ aus und fordert weiter dazu auf „Wer Kraft im Arm hat, geh’ sie zu beweisen, Ein Eisenschwert zu schwingen ohne Schande, Es heim zu tragen mit zerhau’nem Rande, Und dafür zu empfahn ein Kreuz von Eisen.“¹⁰ Als Verkörperung von Mannesstärke und Unbesiegbarkeit, als Vaterlandsbeschützer und -verteidiger vermag der Ritter für den Erhalt und den Fortbestand der Nation einzustehen, ein Aspekt, der gerade im Zuge der einsetzenden Nationalstaatenbildung größte Bedeutung erlangt. Die damit einhergehende Rückbesinnung auf die mittelalterliche Epoche war folglich kein

⁸ Zum Symbolgehalt der Waffen und Rüstungsteile vgl. WANG 1975. Zur allgemeinen Entwicklung des Waffenwesens und der Rüstung vgl. PAUL 1967; ferner BORDONE 1990, 11ff.

⁹ Starb der Ritter im Kampf, wurde er in seiner Rüstung beigesetzt. „[...] so ward denen, die nach einem unternommenen Kreuzzuge starben, wenn sie schon solchem nicht bis ans Ende beigewohnt hatten, die Ehre erwiesen, daß man sie in ihrer Rüstung und mit kreuzweise über einander gelegten Beinen beerdigte. In der nemlichen Stellung wurden sie auf ihren Gräbern abgebildet.“, CURNE DE SAINTE-PALAYE 1786, S. 136. Die Realität sah wohl anders aus. Häufig wurden die Toten ihrer kostbaren Rüstungen beraubt.

¹⁰ Aus „Zeitgedichte“, RUECKERT 1851, S. 89 und S. 95.

Einzel-, sondern vielmehr ein gesamteuropäisches Phänomen.¹¹ Speziell für den deutschsprachigen Raum ist eine besonders intensive Begeisterung für ritterliche Themen im Zusammenhang mit militärischen Konflikten, wie den Befreiungskriegen von 1813/14, dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 und schließlich dem Ersten Weltkrieg festzustellen. Auf Plakaten und Kriegspostkarten sowie politisch-agitatorischen Flugblättern nutzte man werbewirksam seine Symbolkraft, um Kampfbereitschaft zu demonstrieren. In der Malerei hingegen zeigt sich der Ritter keineswegs nur als Heldengestalt, sein Erscheinungsbild ist weitaus vielschichtiger. Teils voller Widersprüche und Gegensätze, ist der Rittersmann zuweilen ein Suchender und mitunter gar eine tragische bis komische Figur. Ein besonderer Schwerpunkt innerhalb der vorliegenden Werkanalyse wird dabei auf die überraschend intensive Identifikation des Künstlers mit der ritterlichen Figur gelegt. Das Ende des Ersten Weltkrieges erweist sich als Einschnitt. Unter dem mit der Zeit wachsenden Einfluss des Nationalsozialismus lässt das Interesse am Ritterthema merklich nach, es rücken die älteren germanischen Wurzeln zunehmend in den Fokus ideologischer Nutzbarmachung. Das stark von christlichen Glaubensinhalten geprägte Mittelalter spielt hingegen nur noch eine periphere Rolle, was sich in wenigen Darstellungen Hitlers als gewappneter Ritter hoch zu Ross ausmachen lässt. Der Werkanalyse wurde ein kulturhistorischer Überblick vorangestellt. Sie dient der genaueren kontextuellen Verortung, denn erst mit der Einbettung der Bildbeispiele in einen größeren kulturhistorischen Kontext wird deutlich, welche komplexen Wechselbeziehungen und intensiven Verflechtungen zwischen Literatur, Architektur, Bildender Kunst, Theater und dem politischen wie gesellschaftlichen Leben bestanden haben.

1 Der romantische Ritter: Ursprünge und Sichtweisen

Das einleitende Zitat von Ludwig Tieck, das mit dem Mittelalter Begriffe wie Liebe, Frühling und Schönheit verbindet, vermittelt stellvertretend für die Haltung vieler Romantiker etwas von der intensiven Begeisterung und Leidenschaft, die sich zu Beginn des Jahrhunderts in der Hinwendung zu dieser Epoche zeigte. Die „Wiederentdeckung“ des Mittelalters war zunächst eine literarische Wiederentdeckung. Anknüpfend an grundlegende wissenschaftliche Arbeiten des 18. Jahrhunderts, setzte in der Romantik eine intensive Erforschung von alt- und mittelhochdeutschen Texten ein. Es waren zuvor vor allem Schweizer Historiker und Sprachwissenschaftler gewesen, die originale mittelalterliche Handschriften untersucht und publiziert hatten, darunter einige höfische Ritterepen, wie Iwein (1786-87), Eneit (1783), Parzival (1753) oder Tristan (1784). Ihre Publikationen und Studien waren ausschließlich einer kleinen Gruppe von Sprachgelehrten bekannt

¹¹ In Frankreich bildete sich beispielsweise im frühen 19. Jahrhundert der so genannte „Style Troubadour“ aus und im Zuge des in England einsetzenden „Arthurian Revivals“ befassten sich insbesondere die Präraffaeliten mit den Legenden von König Artus und seiner Tafelrunde.

und fanden keinerlei Breitenwirkung.¹² Den Romantikern war es ein besonderes Anliegen, ihre neu entdeckte Welt der heldenhaften Recken einem breiten Publikum bekannt zu machen, auch wenn die damaligen Subskriptionszahlen und Auflagenhöhen dies meist mehr als Wunsch denn als Faktum offenbaren.¹³ Eine rege literarische Produktion neuer im „alten“ Geiste geschaffener Werke, Nachdrucke sowie kommentierte und überarbeitete Neuausgaben, aufwändig gestaltete Illustrationswerke, die Herausgabe von Zeitschriften zur Altertumskunde und Literaturhistorie u. a. zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung und dem Bemühen, sich Kenntnisse anzueignen und diese weiter zu vermitteln.¹⁴ Ein Zeitgenosse Tiecks, Adam Oehlenschläger (1779-1850), beurteilt treffend die Zwiespältigkeit der wissenschaftlichen Anstrengungen seiner Gegenwart und sieht eine Gefahr in der unreflektierten Verklärung, die Begeisterung und Enthusiasmus häufig mit sich bringen: „Viel Lob verdienen Sprachforscher und Dichter der neueren Schule, weil sie alte Bücher und Bilder aus dem Klosterstaube hervorgeholt, und, durch sie genährt und begeistert, selbst gute Werke geliefert haben, worin das Schöne des Mittelalters neugeboren und idealisiert hervortrat. Sie hatten aber Unrecht, wenn sie alles im Mittelalter schön fanden, blind gegen alle Tollheiten und Grausamkeiten der dunkeln Jahrhunderte waren, und uns einbilden wollten, die Zeit wäre nur nachher zurückgegangen, und wir könnten nichts besseres thun, als wieder romantische Barbaren werden.“¹⁵ Ein wesentlicher Grund für die häufige Verherrlichung der ritterlichen Welt im Besonderen und der mittelalterlichen Epoche im Allgemeinen lag mitunter darin, dass die mittelhochdeutschen Epen, mit denen man sich befasste, in der Regel nicht als fiktive Erzählungen betrachtet, sondern als historische Quellen herangezogen wurden.¹⁶ Die Romantiker waren vielfach der

¹² Johann Jacob Bodmer (1698-1783) und Johann Jacob Breitinger (1701-1776) haben sich mit ihren Studien besonders hervorgetan. Christoph Heinrich Myller (1740-1807) gab unter anderem den Eneit und Parzival heraus. Zur Übersetzung und Bearbeitung mittelalterlicher Literatur im 19. Jahrhundert vgl. GROSE 1986. Zur Mittelalterrezeption im 18. Jahrhundert vgl. SCHMID 1979.

¹³ Vgl. KROHN 1982, S. 9f.

¹⁴ Die Romantiker gingen über die originalgetreue Publikation mittelalterlicher Handschriften oftmals weit hinaus. Die Texte wurden in Teilen neu bearbeitet oder völlig umgeschrieben, um sie so dem Zeitgeschmack anzupassen und um dem interessierten Laienpublikum den Zugang zu den sonst schwer verständlichen Werken zu erleichtern. Zum seinerzeit durchaus kontrovers diskutierten Umgang mit Originalen und zum Gegensatz von Kunst- und Volkspoesie vgl. MOSER 1967, S. 257ff; BRINKER-GABLER 1979, S. 86-90. Eine Übersicht über die Veröffentlichungen altdeutscher Literatur in der Romantik liefert KOZIELEK 1977. Zur literarischen Mittelalterrezeption in der Romantik und dem Einfluss der Trivalliteratur auf das Mittelalterverständnis bei den Nazarenern vgl. FASTERT 2000, S. 237ff.

¹⁵ OEHLenschläGER 1829, S. 135. Kritische Stimmen hat es immer wieder gegeben. Der Philosoph und Pädagoge August Ludwig Hülsen (1765-1809), der als Hauslehrer bei der Familie Fouqué tätig war und zum engsten Kreis um Fichte und die Brüder Schlegel gehörte, mahnte schon 1803 in einem Brief an August Wilhelm Schlegel an, die Zustände im Mittelalter und die nicht immer so ehrenhafte Rolle der „alten Ritter“ zu idealisieren: „Ihr mögt die glänzen[d]ste Seite des Ritterwesens hervorsuchen, sie wird so vielfach wieder verdunkelt, wenn wir es im Ganzen nur betrachten wollen [...] Viel lieber möchte man auch wünschen, daß der große Haufe, den wir Volk nennen, uns Gelehrte und Ritter sämmtlich auf den Kopf schlüge, weil wir unsre Größe und Vorzüge auf sein Elend allein gründen können.“, Brief vom 18. Dezember 1803, zit. in KOERNER 1936, Bd. 1, S. 60.

¹⁶ „Die Ritter-Poesie war das treue Abbild des ritterlichen Lebens, und dessen stäte Gefährtinn, eben darum auch für uns der anschaulichste Spiegel der damahligen Sitten, die beste Erklärung zur Geschichte jener Zeit.“, F. SCHLEGEL 1811, achte Vorlesung, S. 208.

Auffassung – so von Oehlenschläger angedeutet – dass die neuzeitliche Gesellschaft von dem darin beschriebenen Idealzustand weit abgerückt sei und es nun gälte, diesen wiederherzustellen. Ihre eigene Zeit maßen sie an Werken, die schon damals eine Wirklichkeitsferne, idealisierte Welt besangen.

Wie eng die Verflechtungen der mittelalterlichen Epen mit der beginnenden Romantik auf literaturgeschichtlicher Ebene waren, zeigt sich allein an der Etymologie des Wortes „Romantik“, das bereits die Idee vom Rittertum impliziert.¹⁷ Friedrich Schlegel schreibt zur romantischen Poesie: „Da suche und finde ich das Romantische, bei den ältern Modernen“ – und meint damit Shakespeare, Cervantes, Boccaccio – „in einem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst her stammt.“¹⁸ Der Begriff „romantisch“ rührt nach Schlegel aus der ritterlichen Zeit. Die Aufzählung von Renaissance-Autoren in diesem Zusammenhang mag auf den ersten Blick verwirren, sein Bruder August Wilhelm Schlegel klärt diesen vermeintlichen Widerspruch in seiner Vorlesungsreihe über die Geschichte der romantischen Literatur auf. Er äußert, „denn die ältere romantische Poesie schreibt sich aus diesem Zeitraume [Mittelalter] her, und die spätere ist wahrlich nicht dadurch romantisch, daß sie in die neue Zeit fällt, sondern vielmehr, weil sie sich an die Gesinnung der ritterlichen Zeit anschließt, und ein Nachklang jener mächtigen Naturlaute ist.“¹⁹ Romantisch sind für die Brüder Schlegel demnach alle Werke, die im Geiste dieser ritterlichen Zeit verfasst wurden, unabhängig von ihrem Entstehungsdatum. Madame de Stael bekräftigt in ihrem Buch „De l'Allemagne“ diesen Standpunkt: „Der Name romantisch ist in neuern Zeiten in Deutschland derjenigen Gattung von Poesie beigelegt worden, deren Ursprung die Gesänge der Troubadours waren, und die von der Ritterzeit und dem Christentum erzeugt wurde. [...]“ Und ergänzt, dass sie „die klassische Poesie als die der Alten und die romantische Poesie als diejenige betrachte, die in gewisser Hinsicht mit den Sagen der Ritterzeit zusammenhängt.“²⁰

Der Ursprung des Wortes „romantisch“ liegt in dem französischen Wort „romanz“ oder „romant“, das eine Erzählung beschrieb, die in romanischer Sprache und nicht in Gelehrtenlatein abgefasst war und sich dann im 14. und 15. Jahrhundert insbesondere auf die mittelalterliche Ritterdichtung bezog. Das sich daraus abgeleitete Adjektiv „romantisch“ taucht erstmals in Deutschland im späten 17. Jahrhundert auf, um im Sinn von „romanhaft“, „wie in der alten mittelalterlichen Ritterdichtung“ das Unwahrscheinliche, frei Erfundene, Wunderbare, Abenteuerliche der Handlung in den seit dem 16. Jahrhundert stark in Mode gekommenen

¹⁷ Die Übersicht zur etymologischen Entwicklung des Wortes „Romantisch“ stützt sich auf folgende Literatur, wobei nur die Aspekte Berücksichtigung fanden, die für den Kontext des Rittertums relevant waren: GRIMM [1854-1971], Bd. 14, Sp. 1155-1157; ULLMANN/GOTTHARD 1927, insbesondere S. 18, 21, 38, 40; BENZ 1956, S. 74; ULLMANN 1968; HUEBENER 1968, S. 217ff; SCHULTZ 1968; HOFFMEISTER 1978, S. 1-4; SCHMID 1979, S. 112-113 und S. 284-287, ferner eine kurze Übersicht bei CLAUDON 1980, S. 7-10; HASENCLEVER 2005, 20.

¹⁸ F. SCHLEGEL [1924], S. 69.

¹⁹ A. W. SCHLEGEL [1965], S. 18.

²⁰ DE STAEL-HOLSTEIN [1813], S. 176-177.

Ritterromanen zu umschreiben.²¹ Kritik wurde angesichts der einsetzenden Flut an trivialen Rittererzählungen bald laut und bezog sich vor allem auf die erdichtete und geschichtsverfälschende Handlung und dem damit einhergehenden Mangel an pädagogischem Nutzen.²² So befürchtet Johann Adam Bergk (1769-1834), dass das Lesen von Ritterromanen schädlich sei für den jungen Menschen: „Junge, zarte Gemüther, bei welchen jeder Eindruck fest haftet, gewöhnen sich dadurch an Rohheit der Sitten und an eine Denkungs- und Sinnesart, die Ausschweifungen in der Liebe, im Trunke, Heuchelei, Hinterlist und zwecklose Bravour für rühmliche Thaten hält.“ Und er fügt an, „Ritterromane aber haben auch noch den Nachtheil, daß sie die Wahrheit verfälschen, eine falsche Ansicht von den Dingen der Vorzeit geben, und die Geschichte entstellen.“ Bergk nennt andererseits auch Gründe, warum Ritterromane sich solcher Beliebtheit erfreuen: „Weil diese uns in ein Zeitalter zurück versetzen, das reich an Abenteuern war, und weil sie uns Sitten und eine Denkungsart zeigen, die weit von der unsrigen abweichen, die aber einen Anstrich vom Romantischen und Heroischen haben. Man wähnt, Treue und Ehrlichkeit, Kühnheit und Bravheit sey damals unter den Rittern einheimisch gewesen.“ Ihre darin beschriebene Sitte „bringt uns auf den Wahn, daß die Menschen damals nicht allein mehr körperliche Stärke, sondern auch eine edlere und erhabene Denkungsart besessen haben.“²³ Auch der Schweizer Dichtungstheoretiker Johann Jakob Breitinger (1701-1776), der der mittelhochdeutschen Dichtung ein großes Interesse entgegenbrachte und sich zusammen mit Johann Jakob Bodmer mit dem Nibelungenlied und den Parzival beschäftigte, bemerkt, dass man sich mit dem Wunderbaren in der Poesie zugleich von Wahrheit und Wahrscheinlichkeit entfernt. Es bleibt stets der „Schein der Falschheit“ daran haften, an dem der an klassischer Lektüre geschulte Leser folglich Anstoß nehmen muss: „In den Romanen von Amadiß, von Lancelot, und anderen irrenden Rittern, fehlet es fürwahr an Wunderbarem nicht, im Gegentheil sind sie damit angefüllt, aber ihre Erdichtungen ohne Wahrscheinlichkeit, und ihre allzu wunderthätigen Begebenheiten verursachen bey Lesern von gesetztern Urtheil, die an Vergil und seines gleichen einen Geschmack finden, lauter Eckel.“²⁴ Seit der von Großbritannien dann aufkommenden Welle an „Gothic Novels“ wird der Buchmarkt kontinuierlich mit Schauer- und Ritterromanen überschwemmt, so dass noch um die Jahrhundertwende Heinrich von Kleist die allgemeinen Lesegewohnheiten seiner Zeit, insbesondere des Würzburger Bürgertums, in einem Brief an seine Braut Wilhelmine von Zenge tadelt und sich abschätzig, aber auch etwas belustigt darüber äußert, dass er in der Würzburger Leihbücherei nicht die Schriften Wielands, Goethes oder Schillers gefunden habe, sondern „Rittergeschichten, lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten mit Gespenstern, links ohne

²¹ Die Wortbildung variiert in der Anfangszeit. Zeitgleich werden auch die Begriffe „romanisch“ oder „romanzisch“ verwendet.

²² Vgl. SCHMID 1979, S. 110-111. Kritik an Ritterromanen hatte es bereits im 16. und 17. Jahrhundert gegeben. Die bekannteste satirische Reaktion auf die damals beliebten so genannten „Amadis-Romane“ war der „Don Quijote“ von Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), vgl. hierzu SCHRADER 1985, S. 149ff, insbesondere S. 162-167; FRANZBACH 1991, S. 25ff.

²³ BERGK [1799], S. 248-249.

²⁴ BREITINGER [1740], S. 133.

Gespenster, nach Belieben".²⁵ Die Charakteristika des Ritterromans übertrugen sich folglich auf den Begriff „romantisch“, der in pejorativer Weise zunächst mit phantastisch, übertrieben, unwahrscheinlich, erfunden u. ä. gleichgesetzt wurde.²⁶

Mit der Einbettung des Wortes in eine von Friedrich Schlegel formulierte romantische Ästhetiktheorie und ihrem im Verlauf sich herauskristallisierenden und dann verschärfenden antithetischen Gebrauch der Formel romantisch = Mittelalter im Gegensatz zu klassisch = Antike nimmt das Wort nach wie vor – unter vielen anderen Bedeutungsinhalten – Bezug zur Ritterpoesie, doch nun in einer veränderten positiven Signifikanz von „fantasiereich“, „unalltäglich“ und die „Einbildungskraft fördernd“. Unter diesem Gesichtspunkt vermag die Ritterpoesie mit ihrer ritterlichen Welt, den märchenhaft-fantastischen Begebenheiten, den darin geschilderten Abenteuern durchaus im Sinne der von Friedrich Schlegel postulierten „Progressiven Universalpoesie“, „die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch“ zu gestalten und damit die Grenzen zwischen Poesie und Leben aufzuheben.²⁷ Hier zeigt sich eine Welt voll Fantasie und Inspiration, Heldentum und Liebe. Der Ritter ist romantisch und der Romantiker wird zum Ritter, zum quijotesken Verfechter einer poetischen Welt, der sich mutig der prosaischen, allzu schnöden Wirklichkeit entgegenstellt.²⁸ Dass den Romantikern und ihren „geistigen“ Nachfolgern die Poetisierung des Lebens zum Teil tatsächlich gelingen wird, werden die nachfolgenden Kapitel zeigen. Vor allem der Künstler wird sich zu einem künstlerischen Geistesrittertum bekennen.

Es war allerdings das Verdienst des 18. und nicht des 19. Jahrhunderts dem seit der Renaissance bestehenden Mittelalter-Verdikt, das mit dieser Epoche nur Vorstellungen von „Despotie“ oder „Unwissenheit“ zu verbinden vermochte, die Strenge und Unnachsichtigkeit zu nehmen und eine ausgewogenere Bewertung

²⁵ Brief vom 14. September 1800 an Wilhelmine von Zenge, KLEIST 1961, S. 563. Reisenleitner zählt in einer Zeitspanne von 1778 bis 1848 116 Buchtitel, in denen das Wort „Ritter“ vorkommt, was einem Viertel der von ihm insgesamt ermittelten historischen Mittelalterromane entspricht, REISENLEITNER 1992, S. 127. Die Löwenburg bei Kassel besaß eine der umfangreichsten Bibliotheken zu Ritterromanen, vgl. DITTSCHIED 1987, S. 234-236.

²⁶ Die Bezeichnung „romantisch“ wird bald für sämtliche Inhaltskomplexe in Beschlag genommen. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wird es unter dem Einfluss des ebenfalls ursprünglich aus dem Französischen herrührenden englischen Adjektivs „romantic“ und der in England aufkommenden neuen Naturempfindung vor allem auf Landschaften bezogen. Es erfährt eine Bedeutungsverschiebung im Sinne von malerisch, pittoresk. In diesem Zusammenhang wird in Adelungs Wörterbuch „romantisch“ als ein Wort definiert, das „von Roman abstammt, aber nur in engerer Bedeutung von vorzüglich angenehmen und gleichsam bezaubernden Gegenden üblich ist, so wie sie in den Romanen und Ritterbüchern beschrieben werden.“, ADELUNG 1798, Bd. 3, Sp. 1155. Mit diesem Begriff sollte man bald vor allem eine wild-naturbelassene, erhabene Landschaft verbinden, die man sich durchzogen von zerklüfteten Höhen, rauen Felsen und einsamen Burg- und Schlossruinen vorstellte.

²⁷ ATHENAEUM [1798], Bd. 1, 2. Stück, S. 204. Und an anderer Stelle äußert er sich: „Die Zeit und die Geschichte des Rittertums, waren schon an sich eine Poesie in der Wirklichkeit und im Leben selbst“, F. SCHLEGEL [1971], S. 319.

²⁸ Uhland vertritt die Auffassung, dass es geradezu romantische Charaktere gibt, nämlich „[...] solche, die der romantische Glaube ganz ergriffen hat und Motiv ihrer Gesinnungen und Handlungen wird: Mönche, Nonnen, Kreuzritter, Ritter des Grals usw. wie überhaupt alle die poetischen Ritter und Frauen des Mittelalters.“, UHLAND 1980, Bd. 2, S. 401.

zuzulassen. Die entscheidende Voraussetzung für eine gewandelte Einstellung zur Vergangenheit, ging von der Herder'schen Geschichtsphilosophie aus und verdichtet sich in einem Satz, mit dem Johann Gottfried Herder (1744-1803) seine Überlegungen zum Mittelalter beschreibt: „Ich will nichts weniger, als die ewigen Völkerzüge und Verwüstungen, Vasallenkriege und Befehdungen, Mönchsheere, Wallfahrten, Kreuzzüge vertheidigen: nur erklären möchte ich sie, wie in allem doch Geist hauchet!“²⁹ Nicht ver-urteilen, sondern be-urteilen ist sein Ansinnen, mit dem er sich von den von ihm eigens namentlich erwähnten Historikern der Aufklärung wie Voltaire, Hume, Robertson oder Iselin und ihrem einseitigen, erstarrten Blickwinkel auf die „finstere mittlere Zeit“ deutlich distanzieren wollte. Zu einem neueren, gerechteren Urteil kommt man indes nur, wenn man die Zeitumstände berücksichtigt, d.h. „die damalige Zeit in ihrem Wesen und Zwecken, Genuß und Sitten, insonderheit als Werkzeug im Zeitlaufe“ betrachtet, so Herder.³⁰ Die Errungenschaften einer Nation, die Fortschritte einer Epoche werden von ihm in Abhängigkeit zu den historischen, klimatischen und geographischen Bedingungen gesehen: „Man bildet nichts aus, als wozu Zeit, Klima, Bedürfniß, Welt, Schicksal Anlaß gibt“.³¹ Die kulturelle Eigenleistung eines Landes wird individuell und zeitabhängig bewertet, was zu einer gerechteren Beurteilung führt und erstmals eine vorurteilsfreihere Einschätzung aller Zeiten und Völker ermöglicht.³²

Entsprechend differenziert fällt Herder auch sein Urteil über das „nordische Rittertum“. Für ihn ist das Ritterwesen zunächst eine unvergleichliche und einmalige Ausbildung: „[...] mich dünkt, er ist nichts mehr und minder als 'einzelner Zustand der Welt!', keinem der vorigen zu vergleichen, wie sie mit Vorzügen und Nachtheilen“.³³ Die Entstehung des Rittertums erklärt Herder aus einer Verbindung unterschiedlichster Einflüsse: „Väterliche Neigungen, und heilige Verehrung des weiblichen Geschlechts: unauslöschliche Freiheitsliebe und Despotismus: Religion und Kriegerischer Geist: pünktliche Ordnung und Feierlichkeit und sonderbarer Hang zur Aventure – das floß zusammen! [...] Der Geist des Jahrhunderts durchwebte und band die verschiedensten Eigenschaften – Tapferkeit und Möncherei, Abentheuer und Galanterie, Tyrannei und Edelmut; band's zu dem Ganzen, das uns jetzt – zwischen Römern und uns – als Gespenst, als

²⁹ HERDER [1891], S. 526 (Hervorhebung im Original). Zur durchaus uneinheitlichen Mittelalterauffassung bei Herder vgl. MOELLER 1922; STOLPE 1955, ferner SCHMID 1979, S. 206-209; FASTERT 2000, S. 236-237.

³⁰ HERDER [1891], S. 524 (Hervorhebung im Original).

³¹ HERDER [1891], S. 505 (Hervorhebung im Original). Auf den Einfluss des Klimas, der Lage, der Lebensweise etc. auf die Bildung eines Volkes, weist auch Jean-Jacques Rousseau hin in seinen „Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes“, vgl. ROUSSEAU [1774], Teil 2, S. 110.

³² Herder legt damit einen wichtigen Grundstein für das in der Frühromantik sich ausbildende „Toleranzprinzip“ und der sich darin äußernden Aufgeschlossenheit sowohl anderen Epochen als auch fremdländischen Kulturkreisen gegenüber.

³³ HERDER [1891], S. 523 (Hervorhebung im Original). Zur Entwicklung des „Rittergeistes“ ausführlicher und in einem gesamteuropäischen Zusammenhang in „Ideen zur Philosophie der Geschichte“, vgl. HERDER [1879], 20. Buch, S. 159ff.

romantisches Abenteuerer dasteht; einst wars Natur, war – Wahrheit."³⁴ Weit davon entfernt das Ritterwesen zu idealisieren, weiß er seine Epoche der damaligen Zeit naturgemäß in vielem überlegen, erkennt jedoch in der Neigung zu Ehre, Freiheit, Liebe, Tapferkeit und Höflichkeit ritterliche Tugenden an, die er in seiner Gegenwart nicht mehr gewährleistet sieht. „Wer liest diese Geschichte, und ruft nicht oft: Neigungen und Tugenden der Ehre und Freiheit, der Liebe und Tapferkeit, der Höflichkeit und des Worts, wo seyd ihr geblieben! [...] Wie es auch sei, gebt uns in manchem Betracht eure Andacht und Aberglauben, Finsterniß und Unwissenheit, Unordnung und Rohigkeit der Sitten, und nehmt unser Licht und Unglauben, unsre entnervte Kälte und Feinheit, unsre philosophische Abgespanntheit und Menschliches Elend!"³⁵ Er spricht seiner Zeit ein höheres Maß an Wissen und Kultiviertheit aus, empfindet diese aufklärerischen Errungenschaften aber nicht als uneingeschränkt positiv. Die Kehrseite dieses Fortschrittes sieht er im Verlust an Menschlichkeit sowie der Unfähigkeit für reine, aufrichtige und naive Empfindungen. Herders Worte muten bereits an, wie ein sehnsuchtsvoller Appell, diese alten Zeiten wieder heraufzubeschwören, ein Aufruf dem die Romantiker wenig später in der Tat Folge leisten werden.

Herders Todesjahr sollte mit der größten kirchenhistorischen Umwandlung zusammenfallen, die Deutschland seit dem Reformationszeitalter erlebte. Napoleon begann das Gesicht Europas grundlegend zu verändern. Die Säkularisation, infolge des Reichsdeputations-Hauptschlusses von 1803, war eine dieser Veränderungen, die in unmittelbarer Abhängigkeit von der napoleonischen Politik standen. Zur Entschädigung der von den Fürsten an Frankreich abgetretenen linksrheinischen Gebiete wurde die Veräußerung des kirchlichen Besitzes veranlasst. Die geistlichen Fürstentümer wurden aufgehoben, Klöster und Kirchen geschlossen oder gar niedergerissen. Mit Weitblick und Kunstverstand haben Kunstkenner, wie die Brüder Sulpiz (1783-1854) und Melchior Boisserée (1786-1851) oder wie Ferdinand Franz Wallraf (1748-1824), das Gebot der Stunde erkannt und unzählige Schätze, die seit Jahrhunderten im Besitz der Kirche im Verborgenen ruhten und nun für immer verloren zu gehen drohten, gerettet.³⁶ Aus den Worten, die der spätere Begründer

³⁴ HERDER [1891], S. 523 (Hervorhebung im Original).

³⁵ HERDER [1891], S. 526-527 (Hervorhebung im Original). „[Die Menschliche Natur] muß alles lernen, durch Fortgänge gebildet werden, im allmählichen Kampf immer weiter schreiten; natürlich wird sie also von den Seiten am meisten oder allein gebildet, wo sie dergleichen Anlässe zur Tugend, zum Kampf, zum Fortgange hat – in gewissem Betracht ist also jede Menschliche Vollkommenheit National, Säkular, und am genauesten betrachtet, Individuell.“, HERDER [1891], S. 505 (Hervorhebung im Original). Herder fasst Geschichte als einen organischen Geschichtsprozess auf, d.h. jede Stufe ist sinnvoll und notwendig und kann in sich eine Reife erreichen, auf die die nächste Stufe aufbaut. Zur Erläuterung stellt er seine Theorie in Analogie zu den menschlichen Lebensaltern.

³⁶ Zur einsetzenden Sammeltätigkeit in Köln vgl. KAT. AUSST. KOELN 1995. „Es war überhaupt ein seltsamer Zustand, alles was wir von Kunstwerken sahen und hörten, erinnerte an den ungeheuern Schiffbruch, aus dem die einzelnen Schätze geborgen worden; wie viel Köstliches konnte in dem Sturm untergegangen sein, wie vieles konnten die bewegten Wellen noch an den Strand spülen. In der Stimmung, welche dieser Zustand erregte, mußte der Wunsch, zu retten was noch zu retten war, gleich auftauchen und zur Tat werden, sobald nur die Gelegenheit sich darbot [...]“, zit. in WEITZ 1978,

und Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, Hans Freiherr von und zu Aufseß, ebenfalls ein leidenschaftlicher Sammler mittelalterlicher Kunst, in einer Denkschrift formulierte, geht hervor, dass sich doch viele schon damals dieser Verantwortung gegenüber dem kulturellen Erbe bewusst waren: „Mit dem Erwachen des deutsch-nationalen Bewusstseins ging die Würdigung deutscher Geschichte und Kunst Hand in Hand. Erst seit den Befreiungskriegen kam die Geschichte deutscher Sprache und Poesie, Baukunst und Malerei zu ihrer allgemeineren Geltung [...]. Tausende von Schriften und Bildern erschienen seit dieser Zeit, dem geistigen Bedürfnisse entgegen zu kommen, und in allen Landesteilen, Haupt- und Provinzialstädten traten die Freunde historischer Wissenschaften zu Vereinen für deren Pflege und Studium zusammen.“³⁷ Die Säkularisation hatte aber nicht nur die teilweise Vernichtung von Kulturgütern, sondern auch eine fundamentale Veränderung im geistigen Klima zur Folge, deren Nachwirkungen bis zum Kulturkampf in den 70er Jahren und darüber hinaus in einem stetig wachsenden Laizismus spürbar blieben.³⁸ In frühromantischen Kreisen, vorwiegend um Friedrich Schlegel, versuchte man dieser Entwicklung gegenzusteuern und propagierte die Erneuerung der katholischen Glaubenslehre im Zustand ihrer größten Einheit, d.h. vor der Spaltung durch die Reformation. Religion sollte nicht nur im Leben des Menschen fest verankert, sondern auch ein unerlässlicher Bestandteil der Staatsordnung sein.³⁹ Dass dieses Modell eines christlich geprägten Staates in seiner praktischen Umsetzung Unzulänglichkeiten aufweist, liegt nach Schlegel nicht am Konstrukt selbst, sondern an der menschlichen Natur. Im Rückblick auf die mittelalterliche Gesellschaft urteilt er: „Zugleich bestätigt sich der genaueren Betrachtung, und der tiefern Erforschung immer mehr das Resultat, daß alles Gute und Große im damaligen Staat, nicht minder als in der Kirche selbst, aus dem Christentum, und der wunderbaren Macht der herrschenden religiösen Gesinnung hervorging. Das Unvollkommene, Fehlerhafte und Schädliche, lag nicht in dieser sittlichen Grundlage selbst, welche an sich die edelste und beste, und ganz die rechte war, sondern nur in dem leidenschaftlichen Charakter der Menschen [...]“.⁴⁰ Geschichte wird als vergangene Gegenwart begriffen und fungiert damit als Messlatte für gegenwärtige gesellschafts-politische Strömungen; sie besitzt in ihrer abgeschlossenen und überschaubaren sowie beurteilungsfähigen Form Vorbildfunktion. Friedrich Schlegel nimmt in seiner Zeit erste positive jedoch noch

Bd. 1, S. 26. Die Kunstsammlung der Brüder Boisserée wurde in Heidelberg, Stuttgart und München ausgestellt und wirkte inspirierend auf viele Künstler und Gelehrte der damaligen Zeit.

³⁷ AUFSESS 1869, S. 4.

³⁸ Klaus Lankheit verweist in der Malerei auf eine ersatzweise Profanierung religiöser Themen und eine im Gegenzug Sakralisierung profaner Bildthemen am Beispiel des Nibelungenlieds, vgl. LANKHEIT 1953, S. 102-103. Vgl. dazu auch LIEBENWEIN-KRAEMER 1977, S. 205-207.

³⁹ Eine christlich geprägte, auf feudal-mittelalterliche Strukturen, d.h. auf einer Ständeordnung basierende Monarchie schwebte Friedrich Schlegel vor. Schlegels Vorstellung wird unter anderem in seiner Kritik an der landständischen Verfassung Weimars deutlich: „Wie könnte wohl einer deutschen Völkerschaft mit einer Verfassung gedient sein, in der alles nur auf das materielle Eigentum gerichtet ist und nur dieses repräsentiert wird, die Religion und Gesinnung aber, welche jedem Deutschen das Erste sind, für nichts gerechnet werden? [...] jene überwiegende Vorherrschaft oder Alleinherrschaft des Materiellen im Staate und im Volke [nähert sich] ganz und gar dem höchstverderblichen und ganz undeutschen Systeme der französischen Volksrepräsentation.“, F. SCHLEGEL [1966], S. 432.

⁴⁰ F. SCHLEGEL [1971], S. 312.

weit unzureichende Ansätze wahr, zu einer einst verloren gegangenen christlichen Gesinnung zurückzufinden und fordert deshalb dazu auf, das Wesen der mittelalterlichen Zeit begreifen zu lernen, um sich an ihr ein Beispiel nehmen zu können: „Die Macht der Gesinnung aber, als die christliche Grundlage des Staats, welche dort in den bessern Epochen überhaupt herrschend gewesen, lebendig zu erkennen, und historisch verstehen zu lernen, ist für uns, und unsre Zeit um so wichtiger, nachdem in derselben, seit die Gesinnung aufgehört, und die veränderliche Meinung des Augenblicks im öffentlichen Leben eine so große Gewalt erlangt hat, nun auch da, wo man sich dieser Herrschaft wieder entziehen möchte, es doch noch zu keiner rechten Einheit und Festigkeit der Gesinnung kommen will, so sehr man auch das Bedürfnis fühlt, diese und ihren rettenden Einfluß wieder herbei zu rufen.“⁴¹ In einem wieder erstarkten Christentum mit seiner heilend-regenerativen Kraft sieht Friedrich Schlegel nach den Wirrnissen und anarchistischen Verhältnissen der Französischen Revolution auch für seine Zeit eine hoffnungsfrohe Chance zum Wiederanfang. Auch Novalis hat in seinem Aufsatz „Die Christenheit oder Europa“ (1799) dem aufkeimenden Unglauben und Egoismus entgegenwirkend, im Mittelalter als einer von Christentum und Liebe gelenkten Ordnung einen alternativen Gesellschaftsentwurf geschildert: „Es waren schöne, glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte; ein großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reichs.“⁴² Die Reformation führte indes zu Spaltung und zu egoistischer Parteilichkeit.⁴³ Doch sieht er gegen Ende seiner Abhandlung Deutschland vor allem kulturell und wissenschaftlich auf dem besten Wege und er drückt die Hoffnung auf ein baldiges Herannahen einer „großen Versöhnungszeit“ aus, die zu einer „neuen Menschheit“ führt und in der ein „lebendiges Christentum“ friedensstiftend auf ganz Europa wirkt.⁴⁴

Im Rückgang an religiöser Überzeugung und im Bruch eines einst starken, vereinten Christentums zum Beginn der Neuzeit sahen die Frühromantiker die hauptsächlichen Ursachen für eine sich zunehmend als kalt, egoistisch und menschenfeindlich erweisende Gegenwart. Und sie verweisen auf die mittelalterliche Gesellschaft als eine intakte, harmonische, von Egoismen freie und ideell geprägte Ordnung. Zu diesem Aspekt hatte bereits Herder einen wesentlichen Ansatz geliefert, indem er, ausgehend vom kriegerischen Volk der Germanen, die ihre Eroberungen als Gesamteigentum ansahen und als Belohnung unter die Krieger gerecht verteilten, hieraus die Entstehung des mittelalterlichen Lehnswesens

⁴¹ F. SCHLEGEL [1971], S. 313.

⁴² NOVALIS [1799], S. 12. Den Text verfasste Novalis bereits 1799, er ging aber erst 1826 in Druck. Zum Inhalt vgl. SOMMERHAGE 1988, S. 41-44.

⁴³ „Mit der Reformation wars um die Christenheit getan. Von nun an war keine mehr vorhanden. Katholiken und Protestanten oder Reformierte standen in sektierischer Abgeschnittenheit weiter voneinander als von Mohammedanern und Heiden.“, NOVALIS [1799], S. 21. Im Gegensatz dazu sahen protestantische Kreise im Katholizismus eine von ausländischen (römischen) Kräften gelenkte und hingegen in der Reformation eine der deutschen Wesensart gemäße Glaubenslehre, vgl. z. B. FICHTE 1915, S. 96ff.

⁴⁴ NOVALIS [1799], S. 30-31 und S. 36-37.

ableitete: „Mit jedem erobernden Könige war ein Trupp Edle ins Land gekommen, die, als seine Gefährten und Treuen, als seine Knechte und Leute, aus den ihm zukommenden Ländereien theilhaft wurden. [...] der Landesherr gab so lange, bis er nichts mehr zu geben hatte und selbst verarmte. Bei den meisten Verfassungen dieser Art haben also die Vasallen den Lehnsherrn, die Knechte den Gebieter dergestalt ausgezehrt, daß, wenn der Staat lange dauerte, dem Könige selbst von seinen nutzbaren Gerechtigkeiten nichts übrig blieb, und er zuletzt als der Aermste des Landes dastand.“⁴⁵ Mit diesen Worten beschreibt Herder eine Führungselite, die in ihren Handlungsweisen altruistisch orientiert, sich allein von der Sorge um das Gemeinwohl leiten lässt. Was bei Herder als ein für die Fortdauer einer Nation unhaltbares, sich selbst aufzehrendes und letztlich selbst zum Erliegen bringendes System geschildert wird, wird von August Wilhelm Schlegel erneut aufgegriffen, aber in seinen Schriften nicht als Hemmnis, sondern als positive und wichtige die Fortdauer einer Nation sichernde Grundlage umgedeutet. Denn für ihre Großzügigkeit erhielten die Fürsten als Gegenwert, mit einer der wichtigsten Tugenden, der Treue, ausgestattete Krieger und Bundesgenossen. In der romantischen Ritterrezeption wird die Treue neben der Biederkeit, der Waffenliebe und der Tapferkeit als eine der genuin deutschen Haupttugenden gelten. „Man verwundert sich, wie die damaligen Fürsten und Herren so alles wegschenken konnten, daß sie zuletzt gar nichts mehr übrig behielten: allein man vergißt, daß sie wenig nach Geldeigentum fragten, und ihren größten Reichtum in die Gesinnungen treuer Bundesgenossen setzten. [...] sie brauchten nicht etwa gemietete Soldaten zu ihrem Schutz, sondern Waffenbrüder, Männer, Helden, die in Tod und Leben für einen Mann standen.“⁴⁶ Schlegels Verweis auf das edelmütige Verhalten der damaligen Herrscher beinhaltet fraglos einen zeitgemäßen versteckten Stachel gegen das Betragen der jetzigen Fürsten, die sich infolge der politischen Umwälzungen an den ihnen zufallenden Kirchengütern bereichert hatten.⁴⁷

⁴⁵ HERDER [1879], 18. Buch, S. 106-107 (Hervorhebung im Original).

⁴⁶ A. W. SCHLEGEL [1965], S. 89-90.

⁴⁷ Vgl. RICHTER 1975, S. 11-13. Zur Gesellschaftskritik bei den Brüdern Schlegel vgl. BEHLER 1983, S. 53-57. Johann Gottlieb Fichte bezeichnet in seinen Reden an die deutsche Nation in den Jahren 1807/1808 die Selbstsucht als „die Wurzel aller andern Verderbtheit“, die zum Untergang einer ganzen Nation führen kann, vgl. FICHTE 1915, S. 8-9. Im Vorfeld der Befreiungskriege wird die Kritik am Verhalten der Fürsten – ihr teilweises Paktieren mit Napoleon – vielfach schärfer und offener formuliert. Eigennutz, fehlender Patriotismus und mangelnde Solidarität werden ihnen vorgeworfen. Besonders deutliche Worte findet 1814 Ernst Moritz Arndt: „[...] für die allgemeinen Vortheile und Ehren des Reichs hat niemand von den Herrschern und Fürsten mit hartnäckigem Stolze gearbeitet und gekämpft; wann es aber gelten wird, die kleinen Geschäfte im Innern des Vaterlandes abzumachen, wann von den einzelnen Vortheilen und Entschädigungen die Rede seyn wird, [...] dann werden sie, damit jeder für sich das Möglichgrößte gewinne, um die Wette wach und thätig seyn, für sich und für seine kleinen Vortheile wird dann jeder laut schreien, da für das Ganze nur wenige kaum leise geflüstert haben.“ Und er fügt an: „Wir dürfen uns nicht wundern, ja wir dürfen uns kaum beklagen, daß unsre Fürsten in den letzten zwanzig Jahren des Unglücks und jetzt in den jüngsten neun Monaten des Glücks sich so schlecht und gleichgültig gegen das Vaterland gezeigt haben. Unser, des Volkes, ist die Schuld. Wir haben uns erstlich die jämmerliche und vereinzelnde Vielherrschaft gefallen lassen, ja wir haben sie wohl gar als den Gipfel teutscher Art und als die Herrlichkeit teutscher Bildung gepriesen, und durch diese Vielherrschaft ist die Gesinnung für das Allgemeine ausgestorben [...]. Wir haben es zweitens geduldet, daß die Erziehung der Fürsten und Herren, die im Reiche einmal

Überhaupt war das Desinteresse an materiellen Gütern schlechthin ein ausgeprägter Zug der kriegerischen Vorfahren, der – hier folgt Schlegel wiederum dem Standpunkt Herders – unmittelbar zur Ausbildung des Lehnswesens führte: „Den germanischen Eroberern [...] waren viele Bedürfnisse fremd: Waffen und ein freies Leben ihr ein und alles. Um einen so schlechten Preis wollten sie nicht gekämpft haben, daß sie sich nun hätten zum Anbau des Landes oder gar zur Fabrikenindustrie und dem Handel bequemen mögen. Doch weniger verstanden sie sich auf Finanzkünste, sie wußten also von den Eroberungen keinen anderen Vorteil zu ziehen, als durch den allgemeinen Oberbesitz der Ländereien selbst.“⁴⁸ Schlegel hält seinen Zeitgenossen einen historischen Spiegel vor Augen, aus dem umso deutlicher ihnen ihr eigener Egoismus, ihre eigene Habsucht und ihre mangelnde Solidarität entgegenblicken soll und leistet damit seiner zuvor zitierten Aufforderung aus der Vergangenheit zu lernen, deutlich Vorschub. Die von der Frühromantik geäußerte Kritik ist eine moralische und wird umso lauter und unnachsichtiger vorgetragen, desto dringender die allgemein als fehlend registrierte Bereitschaft persönliche materielle Interessen ideellen nationalen Interessen hintanzustellen sich von größtem Nachteil für die politische Situation erweist. Deutschland sieht sich unmittelbar der Gefahr ausgesetzt durch Frankreich seiner nationalen Eigenständigkeit beraubt zu werden und droht weiterhin in völliger politischer und territorialer Zersplitterung zu verharren. Angesichts einer zudem wachsenden Industrialisierung und einer dadurch bewirkten zunehmenden Entfremdung des Menschen von der Natur, werden dem Materialismus und Philistertum der eigenen Zeit das in selbstloser, gegenseitiger Treue stehende Vasallentum, als auch der lebendige, tief im Alltagsleben des Mittelalters verankerte christliche Glaube sowie eine naturverbundene und vom Handwerk geprägte vorindustrielle intakte Gesellschaft gegenübergestellt. Dem Niedergang der geistigen und moralischen Werte setzt man den biedereren, rechtschaffenden und unverfälschten Rittergeist entgegen. Bei aller Kritik an der Romantischen Schule bringt Heinrich Heine gerade diesem romantischen Zug ein wenig Sympathie entgegen: „Vielleicht war es der Mißmut ob dem jetzigen Geldglauben, der Widerwille gegen den Egoismus, den sie überall hervorgrinsen sahen, was in Deutschland einige Dichter von der romantischen Schule, die es ehrlich meinten, zuerst bewogen hatte, aus der

gebieten sollten, durchaus eine wälsche und französische war, daß wälsche Art, Sitte, Kleidertracht und Sprache mit aller Buhlerei und Aefferei des Auslands in den Pallästen und an den Hoflägern der Fürsten übermüthig und unverschämt vor dem Teutschen herrschten. Also müssen wir es sehr natürlich finden, daß unsere Fürsten kein deutsches Vaterland kennen und anerkennen [...]“, ARNDT 1814b, S. 19-22. Auch in seinen „Fantasien für ein künftiges Deutschland“ übt Arndt heftige Kritik an den Fürsten, vgl. ARNDT 1815a, S. 99ff. Vgl. dazu HAGEMANN 2002, S. 210-212.

⁴⁸ A. W. SCHLEGEL [1965], S. 89-90. Acht Jahrzehnte nach Schlegels Wiener Vorlesungen wird Freiherr v. Grotthuß gleichfalls dem deutschen Volk eine antimaterialistische Gesinnung bescheinigen und eine vehemente Kritik am Kapitalismus formulieren: „Nie aber wird das deutsche Volk [...] ein reines Händlervolk werden, das im Geschäftemachen und Profitherausschlagen seinen ‚idealen Lebenszweck‘ erblickt. Nie wird es noch so tüchtige, aber im Grunde doch unproduktive Köpfe, wie die großen Bank- und Börsenmänner, neben seine Geisteshelden, neben seine Denker, Dichter und Künstler [...] stellen. Es müßte denn aufhören, das Volk zu sein, dessen Blut aus tausendjährigen Quellen unsere Adern speist, unsere Herzen höher schlagen läßt, wenn wir unserer B e s t e n gedenken; unsere Muskeln strafft, wo der Kampf ruft erschallt für Güter, die auf der Börse keinen Kurswert haben. [...] Der rein merkantile Geist, der jetzt als der allein seligmachende gepriesen wird, schafft keine neuen Werte.“, GROTHUSS 1909, S. 255.

Gegenwart in die Vergangenheit zurückzuflüchten und die Restauration des Mittelalters zu befördern."⁴⁹

Unter Berücksichtigung dieser zeitgeschichtlichen Stimmungen ist es bezeichnend, dass die Gestalt Don Quijotes für viele Künstler der Romantik zur Identifikationsfigur wurde.⁵⁰ Nicht nur, dass Ludwig Tieck (1773-1853) eine Übersetzung zu dem „Ritter von der traurigen Gestalt“ (1799-1801) lieferte. „Spaßhaft genug ist es“, bemerkt wiederum Heinrich Heine, „daß gerade die romantische Schule uns die beste Übersetzung eines Buches geliefert hat, worin ihre eigne Narrheit am ergötzlichsten durchgehehelt wird. Denn diese Schule war ja von demselben Wahnsinn befangen, der auch den edlen Manchaner zu allen seinen Narrheiten begeisterte; auch sie wollte das mittelalterliche Rittertum wieder restaurieren; auch sie wollte eine abgestorbene Vergangenheit wieder ins Leben rufen.“⁵¹ Don Quijote verkörpert eine idealistische Geisteshaltung und trifft damit die romantische Materialismusfeindlichkeit. In seinem Kampf gegen die Profanitäten der Welt und in seinem Streben nach höheren und verloren gegangenen Idealen erkennen sich vielfach die Romantiker in ihrem eigenen Kampf gegen eine voll Eigennutz, Raffgier und einem kleinlichen Krämergeist durchsetzten Welt wieder.

August Wilhelm Schlegel, der 1803 eine Vorlesungsreihe zur Geschichte der klassischen und romantischen Literatur hielt, die über die Grenzen Berlins Beachtung fand, meinte in dem dort verfassten Abschnitt zum Mittelalter, die Entstehung des Rittertums ähnlich wie Herder ableiten zu können: „Aus der Kombination der kernigten und redlichen Tapferkeit des deutschen Nordens mit dem Christentum, diesem religiösen orientalischen Idealismus ging der ritterliche Geist hervor, eine mehr als glänzende, wahrhaft entzückende, und bisher in der Geschichte beispiellose Erscheinung.“⁵² Prägend für die mittelalterliche Epoche ist für Schlegel die gelungene Verschmelzung verschiedenster Einflüsse, so das Zusammentreffen der christlichen Lehre mit der deutschen, d.h. der germanischen Wesensart, insbesondere der seit Tacitus belegten und seitdem fortgesetzt tradierten „deutschen Tapferkeit“, die zur Ausbildung des Rittertums mit all seinen ethischen Grundsätzen bestimmend wurde. Bei fast allen Historikern findet sich die

⁴⁹ HEINE 1971, S. 472-473. Auch Heine bedient sich vielfach auf symbolische Weise der Ritterfigur. In seinem dichterischen Werk nimmt sie eine herausgehobene, wenn auch sehr ambivalente Rolle ein und verweist auf ein von ihm bejahtes „Geistesrittertum“, vgl. VOIGT 1982.

⁵⁰ Zur Rezeption der literarischen Figur des Don Quijotes in Malerei und Graphik vgl. die sehr fundierte Veröffentlichung von HARTAU 1987, zur Identifizierung des Künstlers mit Don Quijote insbesondere S. 124-126, vgl. dazu auch BRUEGGEMANN 1958.

⁵¹ HEINE 1971, S. 430.

⁵² A. W. SCHLEGEL [1965], S. 83 (Hervorhebung im Original). Und an anderer Stelle heißt es: Das Rittertum war „nichts anderes [...] als die ursprünglich wilde deutsche Tapferkeit, durch das Christentum gezähmt [...]“, A. W. SCHLEGEL [1965], S. 22. Ihre Kenntnisse entnahmen Herder sowie die Brüder Schlegel hauptsächlich der Abhandlung „Mémoires sur l'ancienne chevalerie“ des französischen Historikers Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, die allerdings hauptsächlich das französische Rittertum berücksichtigt. Klüber hat seine 1786 veröffentlichte Übersetzung ins Deutsche mit entsprechenden Ergänzungen zum deutschen Ritterwesen versehen. La Curne de Sainte-Palayes Schrift blieb für das gesamte 19. Jahrhundert die wichtigste historische Untersuchung zum Rittertum, auf die sich viele nachfolgende Historiker stützten.

Vorstellung des aus dem Germanentum hervorgegangenen Rittertums wieder – eine Vorstellung, die eine bruchlose, nationale Kontinuität bis in die jüngste Zeit gewährleistet. Eine Karikatur greift dies auf und zeigt die Entwicklung vom Germanen über den Ritter bis zum schwächling und kränklich erscheinenden neuzeitlichen in ein Geschichtsbuch vertieften Gelehrten.⁵³ (**Abb. 1**) Zur deutschen Wesensart gehörig zählt Schlegel in erster Linie den Ehrbegriff. Die Ehre setzt sich für ihn aus verschiedenen Tugenden zusammen, deren Grundlage die Tapferkeit bildet. „Das Wort Tugend kommt von *taugen* her“, erklärt Schlegel, „es war in den ältesten Zeiten gleichbedeutend mit Tapferkeit als der Tüchtigkeit des Mannes. Zu diesem ersten Erfordernis gesellte sich dann das zweite: Treue und Redlichkeit, wenn der Mensch in dem Bunde freier Brüder seinen vollen Wert haben sollte. Ein Wort, ein Mann, ist wohl das älteste deutsche Sprichwort.“⁵⁴ Das Christentum trug in Schlegels Augen dabei maßgeblich zur Versittlichung bei. Erst durch die christlichen Wertvorstellungen konnten sich die „Gesetze der Ehre“, das ritterliche Tugendsystem, ausbilden. Seitdem gehört es zu den ersten Pflichten eines Ritters, den Wehrlosen und Hilfsbedürftigen zur Seite zu stehen. Er fügt an: „Die ritterliche Gesinnung erklärte es für schimpflich sich mit dem Wehrlosen zu messen, und wer nicht die gleiche Bewaffnung und die gleiche Stärke besaß, galt für wehrlos.“⁵⁵ Überdies betont er mehrfach die vom Ritter geschuldete Ehrbezeugung der Frau gegenüber, wie es das Gesetz der Ehre vom Ritter einfordert und ihn zur „sorgfältigsten, zartesten Höflichkeit“ verpflichtet.⁵⁶

Bedeutsam für die weitere Rezeption wurde überdies die von einigen Historikern vertretene Auffassung des Ritterstands als eine Gemeinschaft, bei der die Relevanz der Geburtsstände in dem sonst streng ständisch organisierten mittelalterlichen Gesellschaftssystem vernachlässigt wurde, und Angehörige unterschiedlicher Herkunft unter dem ritterlichen Ehrenkodex zu vereinen vermochte. Alle, unabhängig vom Geburtsstand, mussten sich dem vorgegebenen System, seinem festgelegten Werdegang angefangen beim Stand des Knappen bis hin zur Schwertleite unterwerfen. Einmal zum Ritter geschlagen, konnten sich somit Personen unterschiedlicher gesellschaftlicher Zugehörigkeit gleichrangig begegnen. Klüber hat in einer Anmerkung seiner Übersetzung des Werkes über das Ritterwesen von dem

⁵³ Zur Karikatur vgl. BRUECKMANN 1984, S. 78; KAT. AUSST. NUERNBERG 2010, Kat. Nr. 3.63, S. 128.

⁵⁴ A. W. SCHLEGEL [1965], S. 96.

⁵⁵ A. W. SCHLEGEL [1965], S. 97.

⁵⁶ A. W. SCHLEGEL [1965], S. 97. Bereits Herder sah in der Verehrung der Frau eine Eigenheit der nordischen Völker: „Tapferkeit und Leibesstärke, Gewandtheit und Fertigkeit in allen Künsten, die man späterhin die ritterlichen nannte, ein großes Gefühl für Ehre und edle Abkunft, sammt der bekannten nordischen Hochachtung fürs weibliche Geschlecht, als den Preis des tapfersten, schönsten und edelsten Mannes [...]“, HERDER [1879], 18. Buch, S. 97. Auch Bouterwek bezeichnet die Verehrung der Frau als eine „Nationaldenkart der alten Deutschen“, vgl. BOUTERWEK 1801, S. 22. Noch in der zweiten Jahrhunderthälfte ist diese Vorstellung weiterhin geläufig und fließt in den nach den Befreiungskriegen einsetzenden „Luisen-Kult“ mit ein. Heinrich von Treitschke z. B. schreibt über die von der Königin verfassten und für die Nachwelt erhalten gebliebenen Briefe: „Vor diesen Briefen der schmerzbeladenen, hoffnungsstarken Königin wird uns ein uraltes Gefühl des Germanenherzens wieder lebendig: die fromme Scheu vor dem Weibe; und wir verstehen, warum unsere Ahnen einst im Dickicht der cheruskischen Wälder eine heilige und weissagende Macht, sanctum aliquid providumque, an ihren Frauen ehrten.“, TREITSCHKE 1935, S. 287. Zum „Luisen-Kult“ vgl. WUELFING/BRUNS/PARR 1991, S. 59ff.

Historiker und Philologen Jean Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781) dies wie folgt definiert „Der Kriegsstand hatte im Mittelalter zwei Stufen, den Stand der Ritter, und den Stand der Knapen, Knechte, Schildträger oder Wapenen. Mit dem letztern fingen alle jungen Leute vom hohen und niedern Adel, Edle und edle Herren, und selbst Prinzen, den Kriegsdienst an.“⁵⁷ Aus dieser Feststellung zog man bald, sicherlich nicht ganz unbeeinflusst vom Ideengut der Französischen Revolution, die weitreichende Schlussfolgerung, dass der Ritterstand ein einzigartiges Instrumentarium war, soziale Schranken aufzubrechen und unterschiedliche Geburtsstände zu egalisieren. Somit ist im Deutschen Wörterbuch der Gebrüder Grimm zu lesen: „der ritterstand war ein berufsstand, er überbrückte die alte kluft zwischen freiheit und unfreiheit, er brach die schranken der geburtsstände, er umfasste soldaten und weltliche beamte.“⁵⁸ Diese Definition verweist nicht nur auf die Durchlässigkeit zwischen den verschiedenen Geburtsständen, sondern explizit von Freien und Unfreien, den so genannten Ministerialen. In den Ministerialen sah man aber im 19. Jahrhundert nichts anderes als die Vorgänger des bürgerlichen Standes. Demzufolge vertrat z. B. Raumer in seiner populären Historiographie zu den Hohenstafern die Ansicht: „Noch zur Zeit Konrads IV meinte man, in der Regel könnten nur Rittersöhne Ritter werden: allmählich aber ward einzelnen, nicht völlig freien Männern erlaubt in diesen Stand einzutreten; so daß derselbe gewissermaßen das Bürgerthum mit dem Adelswesen vermittelte. Der Hochadliche mußte die Ritterwürde so gut erwerben, als jemand von niederem Adel, und selbst der ritterfähige Dienstmann ging, sobald er den Ritterschlag empfangen hatte, dem Knappen von hoher Geburt vor. Mithin schmolz die Ritterschaft den Dienstmansadel mit dem höhern Adel zusammen, bis sich dieser, zur Landherrschaft übergehend, in anderer Beziehung wieder aussonderte. Alle Ritter standen untereinander völlig gleich; das Persönliche erhielt also auf sehr geschickte Weise einen ungemein großen Werth neben dem mehr Sachlichen und Ererbten. Als Herrscher fanden aber die Könige in diesem merkwürdigen Verhältnisse großen Gewinn: denn es stellten sich ihnen itzt ganz andere Männer und Kämpfer zur Seite, als wenn der alte Lehnsadel auf seinen Gütern ohne Auferweckung durch die persönliche Ritterschaft, verkommen und eingeschlafen wäre.“⁵⁹ Und in der „Geschichte des deutschen Adels“ von Gottfried Peter

⁵⁷ Klüber nach CURNE DE SAINTE-PALAYE 1786, S. 5. Zu den unterschiedlichen Auffassungen und zum Einfluss der Schrift von La Curne de Sainte-Palaye vgl. REUTER 1975, S. 125-130 sowie PRITZKULEIT 1991, S. 24ff.

⁵⁸ GRIMM [1854-1971], Bd. 11, Sp. 1075. Und August Wilhelm Schlegel schreibt in seiner Geschichte der romantischen Literatur: „Das Gefühl der Gleichheit war dem freien Deutschen tief eingepägt [...]“, A. W. SCHLEGEL [1965], S. 91.

⁵⁹ RAUMER 1825, Bd. 6, S. 480. In einer anonymen Schrift aus dem Jahr 1843 heißt es: „So war der Ritterstand damals ein Berufsstand; wer nicht nervige Arme hatte, um das mächtige Schwerdt mit dem eisernen Handschuh zu führen, konnte natürlich nicht Ritter werden; dagegen war dazu jeder Tapfere befähigt, und die Geschichte bietet eine Menge Beispiele dar, wie ein gemeiner reisiger Knecht, selbst mit Uebergehung des Lehrlings- und Gesellengrades, wegen ritterlichen Thaten zum Ritter geschlagen worden ist.“ Und weiter heißt es: „Damals war daher der Ritterstand noch keine geschlossene Kaste, eben so wenig wie er ein Geburtsstand sein konnte, denn der als Krüppel geborne, selbst der Sohn des Burggrafen zu Dohna bei Dresden, konnte nicht Ritter werden. Der Ritter ward nicht geboren; sondern es machte sich jeder selbst dazu durch seine Thaten.“, [NEIGEBEUR] 1843, S. 59 und 61.

Rauschnick ist zu lesen: „Der Ritter behauptete, selbst bei fehlendem Geburtsadel [...] den Rang vor allen Adeligen, die den Ritterschlag nicht erhalten hatten. In seinem Verhältniß als Ritter stand er dem Höchsten gleich. Die Ritterwürde galt für ein Zeugniß vollkommener Waffenkunde und eines tadellosen Lebens.“⁶⁰ Der Ritterstand vermochte nach Ansicht zahlreicher Historiographen des 19. Jahrhunderts somit die sozialen Unterschiede aufzuheben und die Zugehörigkeit zu diesem elitären Stand nicht vom Geburtsrecht, sondern von der Befähigung des Einzelnen und seiner makellosen Gesinnung abhängig zu machen. Hier trafen die Vorläufer des Bürgertums (Ministerialen) und Adlige gleichberechtigt aufeinander. Von den Romantikern wurde dieser Aspekt des „bürgerlichen Ritters“ verständlicherweise besonders betont, kam er ihrem Verständnis einer moralischen Aristokratie, eines Geistes- bzw. Seelenadels entgegen, der in jedem edlen Menschen innewohnen kann, unabhängig von seiner sozialen Herkunft.⁶¹ Ein Gesichtspunkt, der gerade auch für das gründerzeitliche Bürgertum mit seinen zahlreichen aufstrebenden „Parvenüs“ von ganz besonderem Reiz wurde. Ausgehend von der traditionellen Ständegesellschaft wird auf ein System verwiesen, das bereits das vom Bürgertum erhobene Leistungsprinzip der modernen Gesellschaft vorwegnimmt, bei dem nicht die Abkunft entscheidend ist, sondern Erfolg und gesellschaftlicher Aufstieg aus eigener Kraft und Anstrengung bewerkstelligt werden müssen. Das aufstrebende Bürgertum konnte darin eine historisch bezeugte Legitimation ableiten, durch herausragende Leistungsmerkmale dem Geburtsadel gesellschaftlich ebenbürtig zu sein. Diese Einschätzung führte dazu, dass einerseits der Adel weiterhin auf seine ritterlich-feudale Führungsrolle pochte, andererseits auch das Bürgertum den Ritterstand für sich zu reklamieren begann – das Rittertum wurde damit gleichermaßen für adelige wie für bürgerliche Kreise rezipierbar.

Eine weitere überaus bedeutsame Tugend war die patriotische Gesinnung des Ritters. Gerade darin unterschied sich für Friedrich Schlegel der deutsche Ritter von den Rittern anderer Nationen: „Der Hang zu kühnen kriegerischen Abentheuern blieb herrschend in allen jenen durch ihre Sitten und Verhältnisse damahls noch verbundenen Ländern, in der Normandie und England, in Frankreich und Burgund. In Deutschland nahm der Rittergeist, da die alten Bande mit der Kirche sich trennten, mehr eine patriotische Richtung, durch Muth und Tapferkeit das Recht und das Vaterland wieder herzustellen.“⁶² In einem weiteren Geschichtsbuch von 1818 wird ausdrücklich die Vaterlandsliebe der ritterlichen Vorfahren hervorgehoben. Der deutsche Ritter behauptet sich in einer Epoche der allgemeinen Rohheit durch überaus edle Tugenden, die noch für nachfolgende Zeiten schwer zu übertreffen sind: „Ungeachtet ihrer Rohheit zeichnete sich dieselbe [alte Ritterzeit] in mehrern Stücken mehr durch Eigenthümlichkeit eines bestimmten Charakters und Nationalität aus, als so manche spätere Zeit und ihre Geschlechter, die sich eines

⁶⁰ RAUSCHNICK 1831, Bd. 2, S. 42.

⁶¹ Die Idee eines durch persönliche Tüchtigkeit legitimierten „Geistesadels“ war nicht neu. Bereits im Humanismus gab es in Abgrenzung zum Geburtsadel Tendenzen der Selbstnobilisierung unter Gelehrten und Künstlern, vgl. TRUNZ 1965, S. 150-151; RAUPP 1984, S. 78-80; HARDTWIG 1992a, S. 46.

⁶² F. SCHLEGEL 1811, neunte und zehnte Vorlesung, S. 222.

höhern Grades von Cultur rühmen. Nicht allein, daß in diesem rohern Zeitalter frommer Glaube, innige Gottesverehrung und Ehrfurcht für die Kirche, mit so mancher andern edlen Menschentugend Hand in Hand gingen, so war die alte Ritterschaft auch zugleich eine öffentliche Schule des Nationalsinnes, der Vaterlandsliebe und der Tapferkeit, und ihr Einfluß war für die damalige Geschichte und Verfassung der Staaten eben so wichtig als die durch sie hervorgebrachten mannichfaltigen Erscheinungen in der Geschichte der Menschheit überhaupt merkwürdig sind. Tapferkeit war von jeher der glänzendste Charakterzug der alten Deutschen und war auch der hervorstehendste Zug der alten deutschen Ritterschaft; Krieg war ihr eigentliches Leben und Waffen waren ihr höchster Schmuck."⁶³ Durch große Tapferkeit zeichnete sich der deutsche Ritter aus und vor allem im Umgang mit Waffen trat er sich hervor. Tapferkeit und Wehrtüchtigkeit waren Eigenschaften, die ihn besonders befähigten sein Land, sein Hab und Gut zu verteidigen und die es daher galt im Vorfeld der Befreiungskriege zu reaktivieren. Mit seiner aufrechten Vaterlandsliebe wurde der Ritter so zum Hüter des Vaterlandes stilisiert.

2 Der Ritter als Symbol der nationalen Identität

Wesentliche Grundlage für die Aus- und Fortbildung einer Nation ist für Friedrich Schlegel die Geschichte, aus der die Erinnerungen an eine gemeinsame Vergangenheit geschöpft werden können: „Wichtig vor allen Dingen für die ganze fernere Entwicklung, ja für das ganze geistige Dasein einer Nation erscheint es auf diesem historischen, die Völker nach ihrem Wert vergleichenden Standpunkte, daß ein Volk große alte National-Erinnerungen hat, welche sich meistens noch in die dunkeln Zeiten seines ersten Ursprungs verlieren, und welche zu erhalten und zu verherrlichen das vorzüglichste Geschäft der Dichtkunst ist. Solche National-Erinnerungen, das herrlichste Erbteil, das ein Volk haben kann, sind ein Vorzug, der durch nichts anders ersetzt werden kann; und wenn ein Volk dadurch, daß es eine große Vergangenheit, daß es solche Erinnerungen aus uralter Vorzeit, daß es mit einem Wort eine Poesie hat, sich selbst in seinem eigenen Gefühle erhoben und gleichsam geadelt findet, so wird es eben dadurch auch in unserem Auge und Urteil auf eine höhere Stufe gestellt."⁶⁴ Eine Nation braucht Geschichte, braucht eine identitätsstiftende Vergangenheit. Die gemeinsamen ein Volk verbindenden Erinnerungen, die häufig bis zu den historischen Wurzeln zurückreichen, erscheinen Schlegel maßgeblich für das Selbstverständnis und die Bedeutung einer Nation. Der Poesie weist Schlegel bei der Vermittlung und Wiedererweckung dieser alten

⁶³ DARSTELLUNGEN [1818], S. 3-4. Bei Conz heißt es: „[...] blieben nur die bey der Miliz, die zu Bestreitung der erforderlichen Unkosten hinlängliche Güter und Mittel besaßen, und trugen, um des Vorrangs willen, den ihnen ihre selbstgewählte Bestimmung, Schützer des Vaterlandes und Handhaber des Rechts und Friedens zu seyn, gab, die ehrenvolle Benennung: Militaren, oder ritterbürtige, rittermäßige Leute.“, CONZ 1786, S. 22 (Hervorhebung im Original).

⁶⁴ F. SCHLEGEL [1961], S. 15-16.

National-Erinnerungen eine herausgehobene Rolle zu.⁶⁵ Poesie schafft Mythen und Mythen schaffen den emotionalen Boden, auf dem eine patriotische Gesinnung emporwachsen kann.⁶⁶ Henriette Herz beschreibt anhand des veränderten Leseverhaltens ihrer Zeitgenossen die neue politische Stimmung im Winter des Jahres 1807: „Die gebildeteren Klassen legten nämlich ohne alle Ostentation, still, vorsichtig, die französische Literatur beiseite und griffen zur deutschen. Aber zu welcher? Darin steckte wieder eine Feinheit. Zur altdeutschen, als der, welche man – damals – von allen romanischen Einflüssen frei glauben durfte. Noch war von derselben wenig publiziert, was dem größeren Publikum zugänglich gewesen wäre. Tiecks ‚Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter‘, die soeben sehr gelegen erschienenen ‚Deutschen Gedichte des Mittelalters‘, von von der Hagen und Büsching herausgegeben, und eine Übertragung des ‚Nibelungenliedes‘ von von der Hagen bildeten ungefähr das zugängliche Material, und man nahm nicht Anstand, in kleinen vertrauten Kreisen – größere gab es keine – Kraft, Innigkeit, Minnigkeit, Ritterlichkeit, Gemütlichkeit und Tiefe der Altvordern mit derjenigen gemäßigten Ekstase zu bewundern, welche eine Zeit, zu welcher die Wände noch einige Ohren mehr hatten als gewöhnlich, als die allein unbedenkliche erschien.“⁶⁷ Die französische Kultur war sowohl durch die Revolution und ihre blutigen Exzesse als auch durch die napoleonischen europaweiten Usurpationsversuche der bürgerlichen Bildungsschicht suspekt geworden, ein Festhalten an dieser Kultur als Leitbild schien in gesellschaftlicher wie politischer Hinsicht nicht mehr vertretbar.⁶⁸

In der Tat spielte die Literatur oder wie von Schlegel bezeichnet die Poesie keine geringe Rolle bei der Schaffung und Vermittlung von nationalen Symbolen. Gerade das Ende des territorial völlig zersplitterten Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation und Frankreich als Feind vor Augen, hatten das Bedürfnis nach Identifikationsmustern geschürt, die Deutschland in seiner politischen und kulturellen Einheit betonen und die Erinnerungen an glorreichere Tage und einstige Größe wecken sollten. Die „alte Ritterzeit“ schien für eine solche Intention geeignet, mutmaßte man doch die teutschen Lande damals wehrhaft, frei von jeglicher Unterdrückung und fremdländischem Joche und Männer in ihrem ritterlich-höfischen

⁶⁵ Mit der Ausformung der Nationalstaaten erhielt die Suche nach der eigenen nationalen und unverwechselbaren Identität ein enormes Gewicht. Abgrenzungstendenzen durch Mythenbildung und durch die Rückbesinnung auf die eigenen historischen und kulturellen Wurzeln schienen als nationale Überlebens- und Selbstbehauptungsstrategien unerlässlich, vgl. FLACKE 1998, S. 17ff.

⁶⁶ Zu den unterschiedlichen Mythenkreisen wie dem englisch-keltischen Sagenstoff um König Artus oder dem französischen/italienischen um Karl den Großen vgl. A. W. SCHLEGEL [1965], S. 123ff; ferner STRICH 1949, S. 136-137.

⁶⁷ HERZ, 1984, S. 185-186.

⁶⁸ Schon im 18. Jahrhundert hatte es mehrfach Tendenzen gegeben, die literarische Dominanz Frankreichs in Frage zu stellen. Die Dichter des Göttinger Hainbunds feierten im „Ossian“, der sich im Nachhinein allerdings als zeitgenössische Nachahmung herausstellte, einen Beweis für die Ebenbürtigkeit der alten nordischen Dichtung. Bereits Lessing hatte versucht ein deutsches Nationaltheater zu etablieren, auch bei Goethe und Schiller hatte es Ansätze gegeben, sich von der französischen Vorherrschaft des Aufklärungszeitalters zu befreien. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) kritisiert unumwunden: „[...] die fremde Sitte war es, und die Auswürflinge der Sitte, seit mehr als 1/2 Jahrhundert an allen Höfen und in allen Familien gehegt, die lange schon vorausgehend, gleich verlornen Mannschaft, den kommenden Kriegsheeren den Weg bahnten, und den Besiegten selbst im Voraus die Sprache des Siegers gelehrt hatten.“, Schelling, zit. in GUNDELFINGER 1907, S. 207.

Habitus selbstlos, treu, charakterstark und tapfer gewesen zu sein. So konnte man angesichts der militärischen Gefahr, in den Jahren noch vor den Befreiungskriegen, in den Rittererzählungen ein Mittel sehen, Abstand zur Gegenwart zu gewinnen und vor allem sich selbst Mut zuzusprechen: „Durch Rittergeschichten wollte man sich vom häuslichen Elend erholen und von dem weinerlichen Gethue entkräftigen. Windelweich gewesen, wollte man in Harnisch gerathen, hart werden“.⁶⁹ Sulpiz Boisserée betont die Trost spendende Funktion von Literatur in dieser Zeit: „In jener Zeit des deutschen Unglücks, wo man in allem Trost suchte, was einer bessern Vergangenheit angehörte, warf man sich, wie bekannt, auch auf unsere lang versäumten Sprachaltertümer. Tieck hatte 1803 mit seinen ‚Minneliedern‘ Beifall gefunden; jetzt, als von der Hagen mit seinen ‚Nibelungen‘ hervortrat, war das in viel höherem Grad der Fall.“⁷⁰

Das Lied der Nibelungen war zweifellos eines dieser „Sprachaltertümer“, dieser „Poesien“, von denen man sich eine sittliche Erneuerung und eine Erweckung vaterländischer Gefühle versprach.⁷¹ Obwohl Johann Jakob Bodmer bereits 1757

⁶⁹ JAHN 1833, S. 264 (Hervorhebung im Original).

⁷⁰ Zit. in WEITZ 1978, Bd. 1, S. 31. Heinrich Luden beschreibt in seinem Vorwort zur „Geschichte des deutschen Volkes“ rückblickend die Zeit der Befreiungskriege wie folgt: „Die furchtbare Gewalt des unerhörten Unglückes, das vor einem Menschen-Alter über das Vaterland herein zu brechen begann, lösete oder zerriß die alten Bande der Gedankenlosigkeit und des Vorurtheiles. Das Edelste in der menschlichen Brust ward aufgereget. Die Unerträglichkeit der Gegenwart trieb in die Vergangenheit. Das brennende Bedürfnis eigener Achtung, doppelt notwendig unter so ungeheuren Unfällen, wies auf die Väter zurück: Weil man die Schmach nicht ableugnen konnte, die auf uns selbst lag, so suchte man einige Linderung in dem Gedanken, daß wir nicht die Sprößlinge eines faulen Stammes seien, sondern die Nachkommen eines tüchtigen, starken, edelen Geschlechtes.“, LUDEN 1825, Bd. 1, S. VI. Ernst Moritz Arndt spricht in diesem Zusammenhang vom Ausbruch eines „neuen Zeitalters“, vor dem man nun stehe und beschreibt den beschwerlichen Weg bis dorthin folgendermaßen: „[...] er [der Teutsche] öffte mit kindischer Gedankenlosigkeit alles Fremde und Ausländische nach, und kannte die herrlichen Tugenden und Künste seiner Väter nicht oder verlachte und verhöhnnte sie wie verlebte und unmodische Alterthümer [...] durch unsägliches Unglück belehrt, hat er rückwärts und vorwärts blicken müssen, und fängt seit einigen Jahren wieder an von Teutschheit, von Teutschland, von Vaterland, von Freiheit, und von den Ehren und Thaten seiner Vorfahren zu sprechen“, ARNDT 1814a, S. 17-18. Johann Nepomuk v. Ringseis (1785-1880) distanziert sich in seinen Erinnerungen vom damaligen Verhalten: „Die lange maßlose Bedrückung durch die Franzosen, ihre unsägliche Selbstgefälligkeit und Geringschätzung der Deutschen, ihre oft hervortretende Glaubenslosigkeit, Frivolität und Sittenzerrüttung hatten jene gewaltige Reaktion in vielen deutschen Gemüthern hervorgerufen, wodurch die Befreiungskriege eingeleitet und ermöglicht wurden. Es ist nun begreiflich, daß bei dieser Reaktion wir nicht Alle sogleich und in allen Dingen das rechte Maß zu finden vermochten. Schon seit geraumer Zeit hatten unsere Forscher wie Schlegel, Görres u. s. w. uns bekannt gemacht mit der Herrlichkeit mittelalterlich deutscher Geschichte und Kunst; hochbeglückend war es uns, den so lang Gedemüthigten, in vielen Dingen uns des Vorzugs rühmen zu dürfen vor unseren übermüthigen Gegnern, und als endlich auch der Sieg zu unseren Fahnen zurückkehrte und wir, nach Frankreich vordringend, im Lande selbst viel Tadelnswerthes und Verwerfliches fanden, da gingen wir wohl oft, das sonst von uns selber bitter gerügte Uebel im eigenen Vaterland auf einmal vergessend, im scharfen Urtheil gegen die Fremde zu weit [...]“, RINGSEIS 1886, S. 229 (Hervorhebung im Original).

⁷¹ Entsprechend zahlreich waren auch die Illustrationen und Gemälde zu diesem literarischen Sujet. Zur Rezeption des Nibelungenstoffes in Malerei, Literatur und Musik des 19. Jahrhunderts vgl. GROTE 1941, S. 99ff; LANKHEIT 1953; BENZ 1956, S. 238ff; KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 303-325; SCHULTE-WWELWER 1980; POPITZ 1982, S. 47ff; KAT. AUSST. MUENCHEN 1987a; VELTZKE 2002, insbesondere S. 52-53. Zum Zusammenhang von altdeutschen Studien und Freiheitskriegen, vgl. MUELLER 2000, S. 74-75.

einen Teil der mittelhochdeutschen Handschrift herausgegeben hatte, erfuhren die Nibelungen doch erst nach der Veröffentlichung durch Friedrich Heinrich von der Hagen im Jahre 1807 eine ungeahnte Popularität und vermochten der Mittelalterbegeisterung entscheidende Impulse zu geben.⁷² Die Wiederentdeckung der Nibelungen brachte das von den Romantikern lang ersehnte als fehlend beklagte „Nationalepos“, das gleichrangig zur griechischen „Ilias“ integrationsfördernd auf die gesamte deutsche Nation wirken sollte. Die darauf aufbauenden Bemühungen um einen möglichst hohen Bekanntheitsgrad des Heldenepos richteten sich gerade auch an die Jugend, wohl mit dem Wunsche ihr geeignete Vorbilder zu liefern, denen es sich in vaterländischer Pflicht und Treue nachzueifern lohnt.⁷³ Eine Zeit lang verfolgte August Wilhelm Schlegel deshalb den Plan, die Nibelungen als Schullektüre, als „Hauptbuch bey der Erziehung der deutschen Jugend“ herauszugeben.⁷⁴ Im Vorwort zu der von ihm veröffentlichten Ausgabe der Nibelungen, im selben Jahr der Niederlage von Jena und Auerstedt, findet Heinrich von der Hagen folgende euphorische Worte, mit denen er das „vaterländische Herz“ anspricht: „Unterdeßen aber möchte einem Deutschen Gemüthe wohl nichts mehr zum Trost und zur wahrhaften Erbauung vorgestellt werden können, als der unsterbliche alte Heldengesang, der hier aus langer

⁷² Im Jahre 1757 erschien die Teilpublikation der so genannten Handschrift C „Kriemhilds Rache und Klage“ durch Bodmer, 1779 der Handschrift A und 1782-84 die Veröffentlichung der Gesamtausgabe durch Christoph Heinrich Myller.

⁷³ August Zeune gab 1815 die Nibelungen als „Feld- und Zeltausgabe“ heraus, „[...] da viele Jünglinge dieß Lied als ein Palladium in den bevorstehenden Feldzug mitzunehmen wünschten, die Hagensche Ausgabe aber vergriffen war, und eine kleine Taschenform gewünscht wurde [...]“, ZEUNE 1836, S. 100. Hier macht Zeune auch Angaben zu den verschiedenen Ausgaben der ersten Jahrhunderthälfte. Willibald Alexis, der selbst 1815 als Freiwilliger in den Krieg zog, hatte sich die Zeune'sche Ausgabe der Nibelungen in den Tornister gepackt: „[Ich] wählte die Nibelungen, weil sie eine deutsche Nationallectüre waren, vom Kriege handelten, und in der Zeuneschen Ausgabe, die ich wählte, auch nur dünn waren.“, ALEXIS 1905, S. 67. Die Auflagenhöhen des Epos zeigen, dass das Nibelungenlied sowohl im unmittelbaren Kontext mit den Kriegen von 1813-1814 und von 1870-71 als auch mit der darauf erfolgten deutschen Reichsgründung steht, vgl. BRINKER-GABLER 1979, S. 91; KROHN 1982, S. 16. Auch anhand der Zu- bzw. Abnahme der Anzahl an Zuhörern in Vorlesungen zum Nibelungenlied kann die gleiche Korrelation festgestellt werden, vgl. SCHULTE-WUELWER 1980, S. 31 und 50. So bemerkt im Jahre 1870 der Germanist Karl Simrock (1802-1876) zum Nibelungenlied und zu Walther von der Vogelweide: „[...] diese können der Jugend nicht früh genug bekannt werden: nichts ist geeigneter, unser erstorbenes Vaterlandsgefühl wieder ins Leben zu rufen, als diese beiden [...]. Das ist Feld- und Zeltpoesie, damit kann man Armeen aus der Erde stampfen, wenn es den Verwüstern des Reichs, den gallischen Mordbrennern, der römischen Anmaßung zu wehren gilt.“, SIMROCK 1870, S. 1.

⁷⁴ Zit. in SCHULTE-WUELWER 1980, S. 30. Überdies war Zeunes neu bearbeitete Ausgabe von 1815 mit einem Wortbuch „zum Gebrauch für Schulen“ versehen. Im Zentrum der letzten von insgesamt acht Vorlesungen, die Karl Besseltdt in Königsberg zum Nibelungen Lied hielt, stand seine vehemente Fürsprache, den Urtext im Schulunterricht zu behandeln, um mit der altdeutschen Sprache vertraut zu werden, vgl. BESSELDT 1814, S. 9-14. Als fortgesetztes Bemühen, die Jugend als zukünftige Generationen stärker in die vaterländische Pflicht zu nehmen, müssen auch Fichtes Reden an die deutsche Nation gewertet werden. Darin spricht er sich für eine Nationalerziehung aus als ein Mittel zu einer nationalen Einheit zu finden und aus der „Stunde der größten Bedrängnis“ herauszuhelfen. Mit einer neuen Erziehung zu geistiger und sittlicher Bildung will er bei der Jugend Liebe zum Vaterland wecken, aus der unweigerlich der Wille zur Vaterlandsverteidigung erwächst. Erziehung soll jedoch noch mehr leisten. Sie soll einen neuen Menschen heranbilden, eine neue Generation, „vollendet“, „in sich selbst abgerundet“ und mit „vollkommener Tüchtigkeit“ ausgestattet zum Heil von Nation und Vaterland, FICHTE 1915, S. 156. Zum Nibelungenlied als Schullektüre vgl. EHRISMANN 1975.

Vergeßenheit lebendig und verjüngt wieder hervorgeht: das Lied der Nibelungen, unbedenklich eins der größten und wunderwürdigsten Werke aller Zeiten und Völker [...] Kein anderes Lied mag ein vaterländisches Herz so rühren und ergreifen, so ergötzen und stärken, als dieses, [...] worin dem Jünglinge die Schönheit und Anmuth jugendlicher Heldengestaltung, kühner, ritterlicher Scherz, Übermuth, Stolz und Trutz, männliche und minnigliche Jungfrauen in des Frühlings und des Schmuckes Pracht, holde Zucht, einfache, fromme und freundliche Sitte, zarte Scheu und Schaam, und liebliches, wonniges Minnespiel, und über alles eine umvergeßliche, ewige Liebe sich darstellen, und [...] die herrlichsten männlichen Tugenden offenbart: Gastlichkeit, Biederkeit, Redlichkeit, Treue und Freundschaft bis in den Tod, Menschlichkeit, Milde und Großmuth in des Kampfes Noth, Heldensinn, unerschütterlichen Standmuth, übermenschliche Tapferkeit, Kühnheit, und willige Opferung für Ehre, Pflicht und Recht; Tugenden, die [...] uns, zwar traurend und klagend, doch auch getröstet und gestärkt zurücklassen, uns mit Ergebung in das Unabwendliche, doch zugleich mit Muth zu Wort und That, mit Stolz und Vertrauen auf Vaterland und Volk, mit Hoffnung auf dereinstige Wiederkehr Deutscher Glorie und Weltherrlichkeit erfüllen."⁷⁵ Große Hoffnungen knüpfte von der Hagen an das Heldenepos, von dessen poetischer Kraft er sich für das deutsche Gemüt Mut und Stärke versprach. Aufwachen sollte das deutsche Volk, die innere Entzweiung überwinden und zu einer nationalen Einheit finden, denn nur vereint konnte es dem mächtigen Feind entgentreten. Poesie wird zu einer dieser „Erweckungsformeln“. Das Nibelungenlied soll die sehnlichst erwarteten Helden, die dringlichst benötigten nationalen Vorbilder vorführen, die den Einzelnen daran erinnern sollen, dass er von heroenhaften und kriegerischen Ahnen abstammt, und die ihn gemahnen, in dieser Rückbesinnung eine Verpflichtung für die Gegenwart zu sehen. Damit trug das Epos nicht zuletzt auch wesentlich dazu bei, in den ritterlichen Tugenden das Höchstmaß eines heldenhaften und patriotischen Verhaltensmusters

⁷⁵ VON DER HAGEN 1807, Vorwort ohne Paginierung. Auch „Der Zauberring“ (1813) des Modeautors Baron de la Motte Fouqué (1777-1843) vermittelt ein idealisiertes Bild von tapferen Rittern und keusch-sittsamen Jungfrauen, das viele junge Menschen in den Bann zog. „Der Zauberring“ löste eine wahre Modewelle aus, in deren Sog Schmuckstücke gefertigt, lebende Bilder gestellt wurden und zu dem eine Reihe gerade von damals jungen Künstlern, unter anderem Carl Philipp Fohr, Ludwig Sigismund Ruhl, Gustav Heinrich Naecke, Julius Oldach, Illustrationen schufen. In seiner emotionalen Wirkung insbesondere auf die junge Generation in der Zeit der Befreiungskriege dürfte der Roman nicht zu unterschätzen sein. Seinen größten Verehrer fand Fouqué in der Person des preußischen Kronprinzen und späteren Königs Friedrich Wilhelm IV., vgl. KROLL 1990, S. 46-53. Zu Fouqués Person und Werk vgl. JEUTHE 1910; SEIBICKE 1985. Seiner süßlich-naïven Ritterwelt, in der der Adel „als einem von Gott geschaffenen Stande“ und der Feudalismus glorifiziert wurden, wurde man nach den Befreiungskriegen jedoch bald überdrüssig. So schreibt Karl August Varnhagen in einem Brief an Ludwig Uhland: „Fouqué sänge wol noch, aber es mag es niemand mehr hören, in der Gesellschaft wird er mit seiner Ritterwut fast wie ein Toller angesehen, und im Buchhandel sagt ihm jeder Verleger ab.“, Brief vom 24. Februar 1821, zit. in UHLAND 1912, S. 186. Das Urteil von Heinrich Heine fällt wie gewohnt noch scharfzüngiger aus: „Das war es. Die retrograde Richtung, das beständige Loblied auf den Geburtadel, die unaufhörliche Verherrlichung des alten Feudalwesens, die ewige Rittertümelei, mißbehagte am Ende den bürgerlich Gebildeten im deutschen Publikum, und man wandte sich ab von dem unzeitgemäßen Sänger. In der Tat, dieser beständige Singsang von Harnischen, Turnierrossen, Burgfrauen, ehrsamen Zunftmeistern, Zwergen, Knappen, Schloßkapellen, Minne und Glaube, und wie der mittelalterliche Trödel sonst heißt, wurde uns endlich lästig [...]“, HEINE 1971, S. 476 und 477.

zu sehen, wobei der Treue, Tapferkeit und Freiheitsliebe ein besonders hoher Stellenwert eingeräumt wurde. In dessen rezeptiver Folge entwickelte sich die sprichwörtliche Nibelungentreue, die zum Bestandteil des politischen Diskurses bis weit über das 19. Jahrhundert hinaus wurde. Es gelang schließlich in der Tat, z. B. durch die Interventionen eines Freiherrn vom Stein sowie ausgelöst durch die Proklamation der Allgemeinen Wehrpflicht und durch die am 17. Mai 1813 „An mein Volk“ gerichtete Rede König Friedrich Wilhelms III. doch noch den entscheidenden patriotischen Funken überspringen zu lassen, den so viele Stimmen bis dahin vergeblich zu entfachen versucht hatten.⁷⁶ Auch zahlreiche Maler wie beispielsweise Georg Friedrich Kersting, Ludwig Emil Grimm, Ludwig Sigismund Ruhl oder Philipp Veit schlossen sich, von der allgemeinen patriotischen Begeisterungswelle mitgerissen, den rasch gebildeten Freiwilligenkorps an, um als moderne „Kreuzritter“ in den von Arndt, Körner und Schenkendorf und vielen anderen als „Kreuzzug“, als „Heiliger Krieg“ hochstilisierten Kampf zu ziehen.⁷⁷

Im Gegensatz zu Schlegel sah Heinrich Heine eine Gefahr im Rückgriff auf vergangene Inhalte. In seiner Kritik über die Romantische Schule äußerte er seine Bedenken darüber: „Sonderbar schauerliche Neugier, die oft die Menschen antreibt in die Gräber der Vergangenheit hinabzuschauen! Es geschieht dieses zu außerordentlichen Perioden, nach Abschluß einer Zeit, oder kurz vor einer Katastrophe.“ Und im nächsten Abschnitt heißt es: „Die meisten schauten in die Gräber der Vergangenheit nur in der Absicht, um sich ein interessantes Kostüm für den Karneval auszusuchen. Die Mode des Gotischen war in Frankreich eben nur eine Mode, und sie diente nur dazu die Lust der Gegenwart zu erhöhen. Man läßt sich die Haare mittelalterlich lang vom Haupte herabwallen, und bei der flüchtigsten

⁷⁶ Zum Aufruf des preußischen Königs vgl. HAGEMANN 2002, S. 281ff.

⁷⁷ Die Textstellen, die in Gedichten, Flugschriften, Liedern, Briefen, Zeitungsartikeln und sonstigen Publikationen von einem gerechten, gottgewollten und daher „heiligen Krieg“ oder gar „Kreuzzug“ sprechen sind unzählig und zeigen, dass diese Vorstellung zu einem festen Bestandteil der öffentlichen Meinung geworden war. „Der Krieg, der nicht für Raub und Eroberung geführt wird, sondern für das Vaterland und für die Freiheit, ist ein heiliger Krieg [...]“, [ARNDT] [ca. 1813], S. 12. König Friedrich Wilhelm III. benutzt diese Formulierung als er sich in seinem aufsehenerregenden Aufruf direkt an seine preußischen Untertanen wendet und sie dazu auffordert, sich gegen Napoleon zu erheben. Herausgehoben seien zudem die Gedichte „Aufruf“: „Es ist kein Krieg, von dem die Kronen wissen / Es ist ein Kreuzzug, 's ist ein heil'ger Krieg [...]“ oder „Bundeslied vor der Schlacht“: „Wachse, du Freyheit der Deutschen Eichen, / Wachse empor über unsre Leichen! – / Vaterland, höre den heiligen Eid. – [...]“ oder „Gebet während der Schlacht“: „Vater, ich rufe dich! / Brüllend umwölkt mich der Dampf der Geschütze, / Sprühend umzucken mich rasselnde Blitze. / Lenker der Schlachten, ich rufe dich! [...]“ aus der Sammlung „Leyer und Schwert“ von Theodor Körner aus dem Jahr 1813, KOERNER 1815, S. 125-127, S. 136-139, S. 139-140. Weitere Gedichte ähnlichen Tenors bei SCHENKENDORF 1815. Auch im Deutschen Wörterbuch findet sich unter dem Stichwort „Kreuzzug“ ein Querverweis auf die Befreiungskriege, vgl. GRIMM [1854-1971], Bd. 11, Sp. 2201. So ist in einem Tagebucheintrag vom 22. Juli 1813 von Kronprinz Friedrich Wilhelm, als er vor seiner Abreise an die Kriegsfront am 29. März sich in einer wie er selbst ausdrückt „frommen romantischen Stimmung“ von „allen geliebten Personen zu Berlin“ Abschied nahm, folgende Notiz zu finden: „Mir war zu Muthe, als zöge ich in einen Kreuzzug, zu dem ich am Grabe der Mutter die Weihe empfangen; noch tönnten mir begeisternd die Klänge der Armide nach, und meine romantische Stimmung ward durch Lesung des Zauberrings von la Motte Fouqué vermehrt.“, Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen aus dem Jahre 1813, zit in GRANIER, 1913b, S. 100. Zu einer möglichen Identifizierung Friedrich Wilhelms mit der Rolle eines Kreuzritters vgl. HASENCLEVER 2005, S. 130-131.

Bemerkung des Friseurs, daß es nicht gut kleide, läßt man es kurz abschneiden mitsamt den mittelalterlichen Ideen, die dazu gehören. Ach! in Deutschland ist das anders. Vielleicht eben weil das Mittelalter dort nicht, wie bei Euch, gänzlich tot und verwest ist. Das deutsche Mittelalter liegt nicht vermodert im Grabe, es wird vielmehr manchmal von einem bösen Gespenste belebt, und tritt am hellen, lichten Tage in unsere Mitte und saugt uns das rote Leben aus der Brust [...].⁷⁸ Heine hat ein feines Gespür für das gesellschaftliche Klima seiner Zeit. Eine Karikatur aus der Zeit des Wiener Kongresses greift diesen Gedanken jedoch aus der Perspektive der so genannten „Altdeutschen“ auf und zeigt, wie der Aufbau des „Neuen Deutschlands“ erfolgen soll. Vor einem französischen Modegeschäft, dessen Inhaber „Tartuffe“ sich für die „Restauration der deutschen Bekleidung“ verantwortlich gibt, die sich aus deren Sicht nach wie vor bereitwillig und im höchsten Maße undeutsch dem französischen Modediktat beugt, sind einige Burschen in altdeutscher Tracht geschäftig zu Gange, die „Heldengeister“ vergangener Tage aus ihrer modrigen Gruft zu befreien. **(Abb. 2)** Tatkräftig stemmen sie gewaltige Grabplatten auf, aus deren Niederung vergangener Zeiten Hermann der Cherusker, König Barbarossa, Ulrich von Hutten und der Herzog von Braunschweig Oels⁷⁹ emporsteigen. „Last jene After-Deutschen nur ihr Mode-Spiel treiben; die Heldengeister der großen Altvorderen sind aus ihren Gräbern erweckt, und ins Leben getreten. Wir wollen schon einen neuen Bau aufführen, und wenn auch langsam, doch sicher.“, heißt es dazu.⁸⁰

Es gab eine Reihe von Kritikern, die in der aufkommenden Mittelalterbegeisterung eine Fehlrendenz sahen. Worin lag aber das Kritikwürdige? Saul Ascher gehörte mit zu den frühen Skeptikern, die jene Bemühungen mit distanzierendem Argwohn beobachteten. 1815 in einer Zeit, da die „Mittelaltereuphorie“ aufgrund der siegreichen Beendigung der Befreiungskriege gerade ihren Höhepunkt erreicht hatte, stellt er in seiner „Germanomanie“ die höchst unpopuläre Frage, welche Absichten die „Deutschtümmler“ seiner Tage wie z. B. Wieland, Fichte, Arndt und Jahn mit ihrem „Kreuzzug gegen alles Undeutsche“ für Ziele verfolgen würden? Seinen Erklärungsansatz formuliert er folgendermaßen: „Deutschland, hieß es, ist vor uralten Zeiten einem Volk anheimgefallen, das sich in Hinsicht des Charakters, der Denkart, der Sprache und der Sitte von allen andern Nationen unterscheidet. Diese Individualität, die im Laufe der Zeit und durch den Gang der Begebenheiten zerrüttet worden, wiederherzustellen und zu erhalten, ist der Beruf eines jeden echten Deutschen. Hierzu ist nun die erste Bedingung, alles Fremde, von außen her Eingewanderte von Deutschlands Gauen zu entfernen, und Deutschland gleichsam für einen geschlossenen Staat zu erklären. [...] Die Fortschritte, die der menschliche Geist in Hinsicht seiner Denkart über Religion, Nationalität und bürgerliche Verfassung gemacht, waren keineswegs berücksichtigt, vielmehr sollte in

⁷⁸ HEINE 1971, S. 494-495. Am 27. März hatte er zusammen mit seinem Vater die Grabstätte seiner Mutter besucht, um auch dort „auf lange ungewisse Zeit Abschied zu nehmen“, zit. in GRANIER 1913b, S. 100.

⁷⁹ Friedrich Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg-Oels, der „schwarze Herzog“ genannt (1771-1815) war Heerführer in den Befreiungskriegen. Er fiel in der Schlacht bei Quatre-Bras.

⁸⁰ Vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1986, Bd. 8, Kat. Nr. 119, S. 89; ROEMER 1990, Kat. Nr. 33, S. 38; ROEMER 1996, S. 380-381, Abb. S. 389.

Deutschland wieder der Zeitgeist des Mittelalters aufleben, wo der Pfaffengeist seine Macht zu üben und das Feudalrecht sein Haupt emporzuheben vermochten."⁸¹ Ein Aufleben von mittelalterlichem Ideengut sollte nach der kritischen Bestandsaufnahme Aschers eine Rückbesinnung auf die genuin deutschen Wurzeln, auf eine ursprüngliche deutsche Individualität rein von fremden Einflüssen ermöglichen. Er sieht darin die Tendenz, alles Fremde, vermeintlich Undeutsche, zu eliminieren sowie Feudalismus und Katholizismus zu stärken und damit die alten Machtverhältnisse wieder herzustellen.⁸²

Zwei Jahre nach Ascher kommt auch Heinrich Meyer [1760-1832], Schweizer Maler und Kunstkennner und da Johann Wolfgang von Goethe freundschaftlich verbunden, dem Kreis der „Weimarer Klassik“ nahe stehend, zur gleichen Schlussfolgerung, die er in seinem Aufsatz über die „neu-deutsche religio-patriotische Kunst“ darlegt. Darin versucht er die Voraussetzungen zu klären, die zur Ausformung eines „alterthümlichen christkatholischen Kunstgeschmacks“ führten, mit dem er vornehmlich die Malerei der Nazarener verbindet und die er einer recht einseitigen Kritik unterzieht. Seine Überlegungen zu den aktuellen Zeiterscheinungen finden sich in dem vielzitierten Satz wieder: „Inzwischen war der Anstoß gegeben, der Hang zum Alterthümlichen in dem Volke wach geworden, der nunmehr unter patriotisch-nationaler Form hervortrat. Groß ja übertrieben wurden die Aeußerlichkeiten einer besser geglaubten Vorzeit werthgeschätzt, man wollte recht mit Gewalt zur alten Deutschheit zurückkehren. Daher die Sprachreiner, die Lust an Ritterromanen und Schauspielen, Turnieren, Aufzügen; daher in Gartenanlagen erbaute Ruinen, Ritterburgen, Scheincapellen, Einsiedeleyn, sammt dem ganzen gothischen Spitzen und Schnörkelwesen, welches bis in die Wohnungen, auf das

⁸¹ ASCHER 1815, S. 19-21. Was zunächst eine gegen Frankreich und die Großmachtpolitik Napoleons gerichtete Verteidigungshaltung war, wurde bald zu einer alles Fremde, Undeutsche abwehrende Gesinnung. In ihrer Anfangszeit noch von einer Minderheit verfochten und argwöhnisch von einer Frankreich nahe stehenden Obrigkeit beobachtet, wird der zunehmende Nationalismus am Ende des 19. Jahrhunderts politisch instrumentalisiert und zu einem gesamtgesellschaftlichen Phänomen. Mit einem Übermaß an Nationalfesten, Nationalfeiertagen und der Einweihung von Nationaldenkmälern, wird einerseits Einheit und Eintracht nach innen und mit der Suggestion einer beständigen Gefahr durch den „Erbfeind“ andererseits nationale Geschlossenheit und Einigkeit nach außen beschworen.

⁸² Eines der wichtigsten nationalen Sprachrohre und vehementesten Verfechter der nationalen Einheit in dieser Zeit wurde die Burschenschafts- und Turnerbewegung. Die „Germanomanie“ von Saul Ascher gehörte neben dem „Code Napoleon“, den Werken Kotzebues und anderen zu den Büchern, die mangels ihrer nationalen Gesinnung auf dem Wartburgfest (1817), bei dem sich über 400 protestantische Burschen aus deutschen Universitäten trafen, um der Leipziger Völkerschlacht und dem Kirchenreformer Martin Luther zu gedenken, verbrannt wurden. Diese Handlungsweise lässt bereits eine Radikalisierung erahnen, die ihren vorläufigen Höhepunkt in dem tödlichen Attentat auf eben einen der Autoren dieser Autodafé, auf August von Kotzebue, durch den, dem Kreis der „Gießener Schwarzen“, nahe stehenden Studenten Karl Ludwig Sand fand. Heine bewertet – wie Ascher geprägt von seiner jüdischen Herkunft – die Situation ganz ähnlich. Statt „Germanomanie“ oder „Deutschtümelei“ gebraucht er das Wort „Teutomanismus“: „[...] auf der Wartburg hingegen herrschte jener beschränkte Teutomanismus, der viel von Liebe und Glaube greinte, dessen Liebe aber nichts anders war als Haß des Fremden, und dessen Glaube nur in der Unvernunft bestand, und der in seiner Unwissenheit nichts Besseres zu erfinden wußte als Bücher zu verbrennen“, lautet sein ernüchterndes Urteil, HEINE 1978, S. 83. Zur Bücherverbrennung auf dem Wartburgfest vgl. GRAB/FRIESEL 1970, S. 64-65; KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 52; MUELLER 2000, S. 78-79.

Hausgeräth und selbst die Kleidung sich erstreckte."⁸³ Auch Meyer beobachtet wie Ascher vorrangig das Bestreben „zur alten Deutschheit zurückzukehren“. Gerade aber sein langjähriger Intimus Goethe hatte auf nicht unerhebliche Weise den Anstoß zu einer beginnenden Mittelalterschwärmerei und einem erwachenden Nationalstolz geliefert. Seine Hymne im Jahre 1772 an das Straßburger Münster und seinen Erbauer Erwin von Steinbach lenkte nach Zeiten der Vernachlässigung und des Desinteresses an mittelalterlichen Bauwerken erstmals wieder das Augenmerk auf die Schönheiten der gotischen Architektur. Mit seinem Ausruf „Das ist deutsche Baukunst, unsre Baukunst, da der Italiener sich keiner eignen rühmen darf, viel weniger der Franzos“⁸⁴ löst er eine Debatte um den Ursprung der Gotik aus, die erst ca. 70 Jahre später beendet werden konnte.⁸⁵ Zum ersten Mal wurde hier in Abgrenzung zu der Bautätigkeit anderer Nationen Anspruch auf die gotische Baukunst als einer deutschen Eigenleistung mit einer geradezu herausragenden identitätstiftenden Wirkung erhoben.⁸⁶

In Meyers Zitat wird deutlich, wie intensiv die Mittelalterbegeisterung unterdessen fast sämtliche Lebensbereiche zu durchdringen vermochte. Meyer nennt neben den gotischen Architekturformen, eine ganze Reihe von weiteren Beispielen, worin man das „Urdeutsche“ oder das „national Unverfälschte“ zu entdecken glaubte und wieder zu beleben suchte, wie in der so genannten altdeutschen Tracht, der Einrichtung eines altdeutschen Zimmers, in den historischen Ritterdramen oder Ritterromanen und dem Veranstalten von Turnieren.⁸⁷ Die Dramaturgin und Dichterin Karoline Pichler (1769-1843) beispielsweise, die in Wien eine der

⁸³ MEYER 1817, S. 31-32. Und an anderer Stelle fährt er fort: „Wenn wir nunmehr die bisher betrachtete Geschmacksrichtung weiter verfolgen und bemerken was sich, von den Jahren 1806 oder 1808 an, damit zugetragen, so ist wahrzunehmen, wie sich durch ganz Deutschland, unter den höheren und niederen Classen, die Vorliebe für alles alt-nationale, oder als solches angesehene erhielt, sich erweiterte, ja, während der Epoche feindlichen Drucks und Kränkungen, nur desto höher stieg. Von den Künsten folgte vornehmlich die Architektur solcher Richtung, nie wurden die alten sogenannt Gothischen Gebäude ämsiger studirt, gepriesen, das wahrhaft Lobenswerthe an ihnen so gutmüthig überschätzt; man könnte diese Zeit füglich die Epoche ihrer Verherrlichung nennen.“, MEYER 1817, S. 39-40. Zum Aufsatz Meyers und dem Anteil Goethes daran vgl. BUETTNER 1983. Zur Hinwendung zum Nationalen vgl. KOZIELEK 1986, S. 119ff; POCHAT 1986, S. 474-475.

⁸⁴ Johann Wolfgang von Goethe „Von Deutscher Baukunst“, zit. in BEUTLER 1943, S. 15.

⁸⁵ Wie zäh sich diese Auffassung halten sollte, zeigt z. B. die Publikation „Der kleine Altdeutsche“ des Mittelalter begeisterten Architekten und Malers Carl Alexander von Heideloff, der 1849 in der Einleitung schreibt: „Deutschland darf sich rühmen, seine eigene Baukunst zu haben, die an Schönheit, Zweckmäßigkeit und Würde keiner andern weicht, aber eben deshalb soll der deutsche Baukünstler nicht slavischer Nachahmer fremder Baustyle auf vaterländischer Erde werden; nur in seiner deutschen Kunst, und diese recht verstanden und treu ausgeübt, kann er seinen Namen in seinen Werken der Unsterblichkeit überliefern [...]“, HEIDELOFF 1849, S. VI. Im Jahr 1835 hatte Johann Wetter bereits nachgewiesen, dass sich die gotische Baukunst in Frankreich herausgebildet hat, vgl. ZINK 1982, S. 179 und Anm. Nr. 36. Bis dahin wurde der gotische Baustil allgemein als deutscher Baustil bezeichnet, „deren älteste sowohl als reinste Werke in Deutschland von Deutschen errichtet worden“, CAROVÉ 1816, S. 74. Vgl. zu dieser Thematik auch DOLGNER 1993, S. 20-22.

⁸⁶ Carl Schnaase sieht überall in der Poesie wie auch in der gotischen Baukunst den Rittergeist verkörpert: „[...] in dem Aufschwunge der schlanken Glieder und der weitgespannten Gewölbe [zeigt sich] dieselbe Kühnheit, wie in den ritterlichen Wagnissen, in den weichen Profilen dieselbe Empfindung, wie in den Liebesklagen, in den Fialen und Strebebögen der hochstrebende, in allen Theilen der kriegerische Sinn, welcher die Ritterwelt durchdrang.“, SCHNAASE 1872, Bd. 3, S. 21.

⁸⁷ Zur Definition des „Altdeutschen“ vgl. BRUNSIEK 1994, S. 19ff.

angesehensten literarischen Salons führte, warb während der Zeit des Wiener Kongresses und im Zuge der allgemein gehobenen Stimmung nach dem Sieg über die napoleonischen Truppen bei ihren Geschlechtsgenossinnen für das Tragen einer Nationaltracht in mittelalterlicher Manier: „Da, nachdem die deutsche Freiheit wieder erkämpft, das Fremdenjoch gebrochen war [...] und da um jene Zeit, die schon früher durch die Bemühungen der Gebrüder Schlegel und Tiecks, der Brüder Grimm, Hagens, La Motte Fouqués usw. erregte Liebe fürs romantische Mittelalter und seine Sitten sehr weit und tief in Deutschland um sich gegriffen hatte: so war es ganz natürlich, daß auch die deutsche Tracht, und eigentlich eine Nationaltracht, die uns von dem gefährlichen Einfluß der französischen Moden losgemacht hätte, zur Sprache kam und für viele ein Lieblingsgedanke wurde.“⁸⁸ Pichler ergriff mehrere Initiativen, um diesen Gedanken zu befördern: „Ich schrieb einen Aufsatz über deutsche Frauentracht, dem Herr Bertuch einen Platz in seinem, damals sehr beliebten Modejournal einräumte, und überdies hatte ich mir vorgenommen, auf einer Redoute, wo alle hohen Herrschaften gegenwärtig sein würden, mit meiner Tochter, in solcher mittelalterlichen Tracht maskiert, zu erscheinen und ein Gedicht auszuteilen, das ich zu diesem Behuf gedichtet und das die Ermahnung unsrer Ahnfrauen sein sollte, welche mit Verwunderung jenes Karussell geschaut, und ihre Enkelinnen aufforderten, sich deutsch zu kleiden.“⁸⁹ Arndt und Jahn hatten gleichfalls das Tragen einer Nationaltracht gefordert.⁹⁰ Im Zuge der sich daran anknüpfenden Diskussionsbeiträge wurde auch wiederholt der Vorschlag für einen

⁸⁸ PICHLER 1914, S. 45.

⁸⁹ PICHLER 1914, S. 44-45. Das anlässlich des damals zu Laxenburg bei Wien stattfindenden Karussells verfasste Gedicht ist an „unsere Fürstinnen“ adressiert: „...O holde Tracht! Bild guter, frommer Zeiten! / Wir grüßen dich mit freudigem Gefühl! / Ein schönres Dasein kann sich jetzt bereiten, / Wir hoffen schon von deinem Anblick viel. / Doch siegreich mußt du erst ins Leben schreiten, / Nicht dienend bloß zu Mummerei und Spiel. / Die Deutsche muß im deutschen Kleide prangen, / Nicht mehr vom Ausland das Gesetz empfangen. / Das sollen unsre Fürstinnen uns geben, / Mit hohem Sinn für deutschen Frauenstand. / Sie, die als Vorbild längst schon vor uns schweben, / Geliebt, verehrt in dem beglückten Land. / Nicht Modetorheit nur ist unser Streben, / Mit mancher stillen Tugend ist's verwandt. / Es kehrt ein beß'rer Geist und frömmre Sitte / Vielleicht mit dieser Tracht in unsre Mitte.“, PICHLER 1914, S. 46. Auch die Lyrikerin Arnoldine Wolf (1769-1820) ruft in ihrem Gedicht „An Deutschlands Edle Frauen“ dazu auf, die „fremde“ Kleidertracht zu verbannen, vgl. WEBER 1996, S. 340. Die Kleidungsfrage scheint eine Thematik gewesen zu sein, bei der sich vielfach Frauen in ihrer nationalen Verantwortung gefordert sahen und damit an die patriotischen Gefühle ihrer Geschlechts-genossinnen appellierten. Zu einer Frauen-Nationaltracht vgl. KESSLER-AURISCH 1987, S. 139-140; SCHNEIDER 2002, S. 77ff. Eine weitere Möglichkeit des vaterländischen Engagements boten die vielerorts gegründeten patriotischen Frauenvereine, vgl. dazu REDER 2003, S. 99ff. Ein erneutes Auf-keimen patriotisch gestimmter Modedikate kam während des Deutsch-Französischen Krieges von 1870 auf: „Keine deutsche Frau trage während des jetzt entbrannten heiligen Volkskrieges die fran-zösischen Zeichen, welche die erobernde Tyrannei der Mode bei uns eingeführt hat.“, zit. in BOEHN [1919], S. 84.

⁹⁰ So schreibt Arndt in seiner Publikation „Über Sitte, Mode und Kleidertracht“: „Die für die Tugend des teutschen Geschlechts zunächst wichtigsten Dinge wären für das Innerliche und Aeußerliche eine teutsche Sprache und eine teutsche Kleidertracht.“, ARNDT 1814a, S. 49 (Her-vorhebung im Original). Und weiter heißt es: „Wir würden vieler kleinen und eitlen Sorgen los, unsre Jugend würde von vieler Geckerei und Gaukelei errettet, wenn wir von der Tracht unserer Vorfahren uns das Natürliche und Männliche wieder nähmen, das sie vor zweihundert und dreihundert Jahren noch hatte.“, ARNDT 1814a, S. 50-51. Zur altdeutschen Tracht und deutschen Nationaltracht vgl. BOEHN [1919], S. 63ff; DENEKE 1966; DENEKE 1986; BOTT 1986; SCHNEIDER 2002; HAGEMANN 2002, S. 437ff.

hochgeschlossenen, kurzen schwarzen Waffenrock mit passenden dunklen Beinkleidern und einem Hut aus Samt als Nationalkostüm für den Herrn gemacht, variiert mit einem Schwert erinnere die Aufmachung – so zeitgenössische Kommentare – ganz an die „alten Ritter“.⁹¹

Auch die Wiederbelebung von Ritterspielen muss innerhalb dieser zeitgeschichtlichen Zusammenhänge als eine dem deutschen Mannesmut adäquate und ursprünglich deutsche Kampfproben, gekoppelt an eine als sittlich und rein empfundene, von ihrem Ursprung germanische Frauenverehrung aufgefasst werden. Im großen Conversations-Lexikon für die gebildeten Stände von 1853 wird erklärt, dass die Turniere „unzweifelhaft eine uralt germanische Einrichtung“ seien.⁹² Von den Ursprüngen „ächt germanisch“ sei auch die Teilnahme der Frauen an solchen Spielen „als Spenderinnen der Siegespreise“.⁹³ Überdies nahm man an, dass nicht nur die Ritterspiele, sondern das gesamte Rittertum an sich genuin deutsche Wurzeln besäße. Wilhelm August Schlegel äußert sich entsprechend: „Das Rittertum ist deutschen Ursprungs und viel älter, als man gewöhnlich glaubt [...]. Frankreich hat ihm die letzte Vollendung gegeben, und daher am meisten darin gegläntzt“⁹⁴ Ebenso vermeinte man neben der germanischen, in der ritterlichen Wesensart die Ursprünge eines Nationalcharakters nachweisen zu können. Dem Ritter wurden sukzessive rein deutsche Charaktereigenschaften zugesprochen, die im direkten Vergleich mit Wesenszügen anderer Nationen, seine Eigenständigkeit und Unverwechselbarkeit untermauern und ihn gar vor allen anderen auszeichnen sollten. Noch stark unter dem Einfluss Herders stehend, sieht z. B. Conz in seiner Veröffentlichung über den Geist und die Geschichte des Ritterwesens von 1786 eine verschiedenartige nationale Ausprägung des sämtlichen europäischen Länder erfassenden Ritterwesens: „Der Rittergeist nahm immer die Farbe des Bodens und des Klimas, worauf und worunter er blühet, an.“⁹⁵ Bei Johann Ludwig Klüber, der

⁹¹ Vgl. DENEKE 1966, Bd. 12, S. 227. Und auch die Damen schmückten sich mit Accessoires aus der Ritterzeit. So schreibt Gräfin Sophie Schwerin rückblickend auf die Jahre der Befreiungskriege: „Aus dieser Zeit stammen die Ritterringe und Ritterketten, die eisernen Kruzifixe, die den Amuletten der ersten Christen nachgeahmten Armbänder.“, zit. in BOEHN [1919], S. 71. Und Jakob von Falke merkt an, dass sich während der „Franzosenherrschaft“ diese Modewelle auch auf Einrichtungsgegenstände und allerlei Nippes ausweitete: „Wohin man nur den Blick richtete, überall begegnete man dieser Welt [des Ritterthums und der Klosterwelt]. Die Wände waren behängt mit ihr; sie prangte auf Oelgemälden, Kupferstichen, Lithographien bis zu den Bilderbogen hinab; legte man seinen Kopf zum Mittagsschlummer auf ein Kissen, gewiß befand sich ein verliebtes Ritterpärlein von Berliner Wolle oder eine betende Nonne darauf; [...] auf Zigarrentaschen und Taschentüchern trug man sie im Rock mit herum [...]“, FALKE 1880, S. 347.

⁹² MEYERS CONVERSATIONS-LEXIKON 1853, Bd. 12, S. 832.

⁹³ MEYERS CONVERSATIONS-LEXIKON 1853, Bd. 12, S. 832.

⁹⁴ Auch sein Bruder Friedrich Schlegel vertritt die Auffassung, dass sich das mittelalterliche Lehnswesen aus dem germanischen Treuebündnis heraus entwickelt habe. Er folgert daraus, dass das Rittertum somit germanischen Ursprungs sei: „Das Rittertum war nebst dem Papstthum und der Kaiserwürde die dritte, nicht bloß nationale, sondern allgemeine europäische Gewalt des Mittelalters. Die Anlage dazu lag schon in der ältesten germanischen Verfassung [...]. Nachdem der alte deutsche Kriegs- und Volksadel, in einen Lehens- und Dienstadel übergegangen war, so gab diese neue Form des Adels, das Rittertum, dem letztern eine viel höhere, schönere, heiligere Richtung und Bedeutung, die immer eine der schönsten Erscheinungen der Weltgeschichte bleiben wird.“, F. SCHLEGEL 1811, sechste und siebente Vorlesung, S. 191-192.

⁹⁵ CONZ 1786, S. 130. Bei Schlegel findet sich dies ähnlich. Die ritterliche und christliche Mythologie

im gleichen Jahr begann seine kommentierte Übersetzung zu La Curne de Sainte-Palayes grundlegendem und bereits zitiertem Werk „De l'ancienne chevalerie“, herauszugeben, klingt noch zurückhaltend aber in ihrem Schema bereits klar umrissen die Charakterisierung des deutschen Ritters an, die bis ins 20. Jahrhundert hinein tradiert werden sollte. In einer Rangfolge der Nationen setzt er den teutschen Ritter, nach dem französischen und englischen, an dritter Stelle und skizziert ihn wie folgt, ohne ihn über Gebühr zu preisen: „Wenn von edelm biedern Sinne, von Rechtschaffenheit, von gewissenhafter Erfüllung eines gegebenen Versprechens, von persönlichem tapfern Verhalten, von Ausdauern in Beschwerden und Gefahren, von Unempfindlichkeit gegen die Eindrücke der Witterung und eines rauhen Himmelstrichs, von körperlicher Stärke und Festigkeit, von Einfachheit der Sitten und Lebensart, von Keuschheit und Geradheit des Charakters die Rede ist, so dürften sie ihren Vorgängern [Franzosen und Engländer], im Ganzen wohl nicht im mindesten nachstehen und in manchem dieselben noch übertreffen. Aber möchten sie ihnen auch an Geistescultur, an Biagsamkeit, an Gefälligkeit im Umgang, an Thätigkeit und feinerem Gefühl, an Geschicklichkeit, an sanften und milden Empfindungen, an Vaterlandsliebe und Nationaleifer, und an so mancher andern Tugend des gesellschaftlichen Erlebens gleichkommen! Aber wie geringe Ansprüche lassen uns die wenigen alten Ritterdenkmäler und die politische Geschichte des Mittelalters in ihrem Namen hierauf machen!“⁹⁶ Und Frenzel formuliert 1850 zum deutschen Ritter: „Biederer Sinn, Rechtschaffenheit, Einfachheit der Sitten, Keuschheit und Geradheit des Charakters waren in hohem Grade bei den Deutschen zu finden, aber ihre Rohheit, ihr Mangel an Geistescultur, an Gefälligkeit im Umgange und dem gewissen feinen Takt und der Abgeschliffenheit in

und die Sprache bilden eine länderübergreifende Grundlage, ein gemeinsames kulturelles Erbe, wobei jede Nation aber ihre Eigenheiten entwickelte, vgl. A. W. SCHLEGEL [1965], S. 22. Conz sieht allerdings wie Herder in der Ritterzeit eine einmalige, in sich abgeschlossene und unwiederbringlich vergangene Epoche. Auch die damals ausgeprägten Tugenden erscheinen ihm für immer verloren: „Jene Kraft ist freylich nimmer – jene Tugenden des Biedersinns und der männlichen Standhaftigkeit sind meist verdrängt, und es scheint, mit all unsrer Geschliffenheit und Vielgewandtheit seyen wir um unser eigentliches Gepräge, und um die Wahrheit unsres Charakters gekommen. Mir ist nichts angenehmer, als, sey es auch durch einen Nimbus der Illusion, den Entfernung um jene Zeiten wirft, mich in sie zurückzuziehen, mich zu weiden an den Bildern ihrer Größe, und lächeln muß ich dann nun, wann ich sehe, wie mancher Urururenkel eines alten Ritters, da er selbst keine große Thaten mehr verrichten kann, doch mit seinen Ahnen prahlt, ihre Portraite um sich her versammelt, und stolz in dieser Gallerie auf und nieder spaziert.“, CONZ 1786, S. 135-136. Bei einem Besuch der Wartburg trifft Heinrich Heine eine ähnliche Aussage, nur dass bei ihm kein Bedauern über den Verlust mitschwingt: „Auf der Wartburg besuchte ich auch die Rüstkammer, wo die alten Harnische hängen, die alten Pickelhauben, Tartschen, Hellebarden, Flammberge, die eiserne Garderobe des Mittelalters. Ich wandelte nachsinnend im Saale herum mit einem Universitätsfreunde, einem jungen Herrn vom Adel, dessen Vater damals einer der mächtigsten Viertelfürsten in unserer Heimath war, und das ganze zitternde Ländchen beherrschte. Auch seine Vorfahren sind mächtige Barone gewesen, und der junge Mann schwelgte in heraldischen Erinnerungen beim Anblick der Rüstungen und der Waffen, die, wie ein angehefteter Zettel meldete, irgend einem Ritter seiner Sippschaft angehört hatten. Als er das lange Schwert des Ahnherrn von dem Haken herablangte und aus Neugier versuchte, ob er es wohl handhaben könnte, gestand er, daß es ihm doch etwas zu schwer sey und er ließ entmuthigt den Arm sinken. Als ich dieses sah, als ich sah, wie der Arm des Enkels zu schwach für das Schwert seiner Väter, da dachte ich heimlich in meinem Sinn: Deutschland könnte frey seyn.“, HEINE 1978, 2. Buch, S. 55.

⁹⁶ Klüber nach CURNE DE SAINTE-PALAYE, 1786, Vorrede S. XXVII.

gesellschaftlichen Beziehungen setzen sie weit hinter den Franzosen zurück."⁹⁷ Im Meyer's Conversationslexikon aus demselben Jahr liest sich die Charakterisierung des deutschen Ritters schon sehr viel apodiktischer. Nun besteht kein Zweifel mehr, dass der deutsche Ritter dem französischen an Treue und Biederkeit überlegen ist: „Wesentlich verschieden zeigte sich der Charakter der Ritterschaft bei einzelnen Völkern. An Biederkeit und Treue, an Tapferkeit, Körperstärke und Sitteneinfalt übertraf der deutsche Ritter den französischen und englischen. Dagegen zeichneten diese, besonders der französische, sich durch feinere Bildung, Artigkeit und Biagsamkeit aus.“⁹⁸ In der zweiten Jahrhunderthälfte erhalten die Ansichten über die einzelnen nationalen Charaktere durch den Wegfall sämtlicher, die eigene Nation betreffenden negativen Einschränkungen einen unverhohlenen nationalistischen und gleichzeitig einen andere Nationen diffamierenden Ton. Dies wird an dem historischen Buch von Freiherr Karl Heinrich Roth von Schreckenstein über das Rittertum aus dem Jahre 1886 deutlich. Hier sind die Vorstellungen über die Charaktere der verschiedenen Nationen zu verkrusteten Doktrinen erstarrt, deren antisemitische Tendenzen in das 20. Jahrhundert vorausweisen: „Es ist keine Phrase, wenn man der großen indogermanischen Völkerfamilie der Arier, zu der Inder, Perser, Griechen, Italer, Kelten, Germanen und Slaven gehören, im Gegensatze zu den semitischen und uralisch-altaischen Völkern, eine diesen versagt gebliebene Ritterlichkeit der Gesinnung beimißt.“⁹⁹ In seiner Arbeit legt er ein besonderes Augenmerk auf die Unterscheidung von deutschem und französischem Rittertum. Der Autor räumt insbesondere aus Frankreich herrührende Einflüsse auf das deutsche Rittertum ein, doch stellt er deren wahren Nutzen sofort in Frage. Die zuvor noch als Defizite bewerteten Charakterzüge werden schlichtweg in Stärken umgemünzt: „[...] daß daher die entlehnte, feinere Sitte und größere Sicherheit des Auftretens im gesellschaftlichen Verkehre, bei näherer Betrachtung auch ihre bedenklichen, weil guter deutscher Art zuwiderlaufenden Seiten hat“.¹⁰⁰

Die vorstehenden Zitate zeigen eine seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bruchlose Rezeption von gleichbleibenden Merkmalen, die dem deutschen Ritter in Abgrenzung zu anderen Nationalitäten zugewiesen wurden.¹⁰¹ Ihre rasch sich zu Stereotypen verfestigende Struktur kam dem Bedürfnis nach Typisierung, nach deutlicher Abgrenzung entgegen und erleichterte das Herausfiltern einer dem Deutschen unverkennbaren und vor allem unveränderlichen Eigenart. Herder hatte in den Neigungen eines Volkes eine Konstante gesehen, die im Geschichtsverlauf

⁹⁷ FRENZEL 1850, S. 27.

⁹⁸ MEYER'S CONVERSATIONSLIXIKON 1850, Bd. 5, S. 1311. Ferner findet sich bei von der Aue eine explizite Betonung der Treue als hervorstechendste deutsche Tugend: „[...] denn der Deutsche ehrte die Treue als die erste Tugend, und selten sind die Beispiele deutschen Treuebruchs.“, AUE 1825, S. 6.

⁹⁹ VON SCHECKENSTEIN 1886, S. 21-22 (Hervorhebung im Original). Zum einsetzenden Antisemitismus gegen Ende der 70er Jahre vgl. DUEDING 1992.

¹⁰⁰ SCHRECKENSTEIN 1886, S. 22. Negativ bereits von Herder gesehen: „Nie hat sich die Galanterie der Rittersitten in Deutschland zu der feinen Lüsterheit ausgebildet wie in wärmern, wollüstigern Gegenden [...]“, HERDER [1891], S. 105.

¹⁰¹ Die Tugenden Treue, Tapferkeit und Ehre gehen auf Tacitus zurück. In der „Germania“, die für nachfolgende Historiker als wichtige Bezugsquelle diente, beschreibt er die Germanen als besonders getreue Gefolgsleute, genügsam, tapfer und sittenstreng, vgl. dazu PERL 1990, S. 14.

ihre Eigentümlichkeit und Unverwechselbarkeit bewahrt. Jedes Volk bleibt damit seinem ureigensten Wesen verhaftet.¹⁰² Nur unter dieser Voraussetzung wird es begreiflich, dass Mme de Staël in ihrem Buch „De l'Allemagne“ genau dieselben Eigenschaftsmerkmale zur Psychologisierung ihrer französischen und deutschen Zeitgenossen bemüht, mit denen man auch deren ritterliche Ahnen bedachte. „Die Deutschen sind im allgemeinen aufrichtig und treu, fast immer ist ihr Wort ihnen heilig und der Betrug ihnen fremd“ und an anderer Stelle heißt es „Dem Deutschen fehlt es, mit wenigen Ausnahmen, an Fähigkeit zu allem, wozu Gewandtheit und Geschicklichkeit erfordert werden.“¹⁰³ Der Ritter weist damit Eigenschaften auf, die mit dem deutschen Nationalcharakter deckungsgleich sind und mit ihm in Einklang stehen. Durch die Übereinstimmung in der Wesensart von Ritter und Volk konnte aber im Umkehrschluss der Ritter zu einem Identifikator für das deutsche Volk und die deutsche Nation und damit letztlich zu einem Vertreter des Deutschen schlechthin werden. Dass den Rittersmann nicht nur Stärken, sondern auch Schwächen prägen, verstärkt eher das Identifikationspotential, denn seine Defizite werden zu besonders typischen nationalen Eigentümlichkeiten stilisiert, durch die sich der deutsche Ritter von allen anderen abhebt. Die Betonung von Schwächen als besonderes Charakteristikum und Unterscheidungskriterium ist ebenfalls ohne die Erörterungen Herders nicht zu denken. Wie er in seiner „Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit“ darlegt, sind es gerade die Ungereimtheiten, das Wechselspiel von positiven und negativen Eigenschaften, die aus den besonderen äußeren Bedingungen und Gegebenheiten hervorgehend, eine Nation prägen und ihre Eigenheit ausbilden: „[...] die Nation kann also bei Tugenden der erhabensten Gattung von Einer Seite, von Einer andern Mängel haben, Ausnahmen machen, Widersprüche und Ungewißheiten zeigen, die in Erstaunen setzen [...] Für jeden, der Menschliches Herz aus dem Elemente seiner Lebensumstände erkennen will, sind dergleichen Ausnahmen und Widersprüche vollkommen Menschlich“.¹⁰⁴

Die Angewohnheit der ritterlichen Vorfahren sich auf den wildesten Anhöhen anzusiedeln wird von Friedrich Schlegel als ein weiteres Nationalcharakteristikum angesehen und muss zu den zuvor genannten Eigenschaften hinzugezählt werden.

¹⁰² Vgl. HERDER [1891], S. 477-479.

¹⁰³ DE STAËL-HOLSTEIN [1813], S. 23 und 32. Über den modernen Rittergeist bei den Deutschen urteilt Mme de Staël folglich auch: „Noch waltet und herrscht, wenn ich es so nennen darf, im leidenden Sinn der Rittergeist unter den Deutschen. Sie sind unfähig zu betrügen; ihre Biederkeit findet sich in allen engeren Verhältnissen wieder; aber jene Kraft, welche von den Männern so große Opfer, von den Weibern so große Tugenden erheischte und erhielt und das ganze Leben sozusagen zu einem heiligen Werke bildete, in welchem immer nur ein Gedanke vorwaltete, jene Ritterkraft und Energie der alten Zeiten hat in Deutschland nur eine verwischte Spur zurückgelassen.“, DE STAËL-HOLSTEIN [1813], S. 42-43. Das vielfach von Autoren wie z. B. de Stael, Arndt, Fouqué u. a., oder von den zuvor aufgeführten Historikern immer wieder entworfene negative Bild des französischen im Gegensatz zum positiv besetzten Bild des englischen und deutschen Landsmannes bzw. Ritters, die beide aufgrund ihrer Zugehörigkeit zum nordisch-germanischen Volksstamm als wesensnah gewertet werden, wird sich noch lange halten. Die Außenpolitik König Friedrich Wilhelms IV. spiegelt dies beispielsweise wider, die in hohem Maße von einer antifranzösischen und einer probritischen Haltung bestimmt wurde, vgl. KROLL 1990, S. 160-164 und S. 168. Zum deutschen Nationalcharakter vgl. HAGEMANN 2002, S. 236ff.

¹⁰⁴ HERDER [1891], S. 505-506 (Hervorhebung im Original).

Schlegel wird diese charakteristische Attitüde in der Metapher der Höhenburg auf eine emphatische Formel bringen. Wahre Größe und Edelmüt finden in der Burg in Höhenlage ihre bildhafte Umsetzung einer naturgegebenen Überlegenheit über allem Niederen. In ihr manifestiert sich eine moralische Überlegenheit und ein grenzenloser und unbändiger Freiheitswillen, der in den vorangegangenen Zitaten bereits wiederholt zur Sprache kam.¹⁰⁵ So heißt es bei Schlegel: „[...] ja, daß die Neigung der Deutschen, auf Felsen zu wohnen, an Bergen vorzugsweise sich anzusiedeln, so alt sei, daß man diese Neigung wohl nicht mit Unrecht zu dem ursprünglichen Charakter der Nation rechnen könnte" und er fährt schwärmerisch fort, „Eine erhabene und edle Neigung! Schon ein Blick von der Höhe, ein Atemzug auf freien Bergen versetzt uns wie in eine andere leichtere Welt, ist uns ein erquickendes Labsal, wo wir das Einerlei der Fläche vergessen und neuen Lebensmut einsaugen im Anblick des herrlichen Erdbodens vor uns. Aber wie ganz anders muß es erst sein, immer da zu wohnen und zu sein, wo wir jetzt einmal an seltenen Tagen mühsam hinaufsteigen, um doch auch einmal zu fühlen, wie einem zu Mute sein mag, der da lebt und in Freiheit atmet".¹⁰⁶ Er schlägt von dem Streben in die Höhe auch wieder eine Brücke zur Gotik als der genuin deutschen Baukunst, so dass damit auch die gotische Architektur ein Ausdruck dieses hohen Freiheitsanspruchs wird: „[...] indem wir in dieser ursprünglich deutschen Gewohnheit und Neigung zum kühnsten Felsenbau allerdings das eine Element der späterhin so kunstreich entwickelten gotischen Baukunst bemerken."¹⁰⁷ Friedrich

¹⁰⁵ Joseph von Eichendorff lässt in seinem Roman „Ahnung und Gegenwart“ Leontin ausrufen: „Es lebe die Freyheit! [...] Ich meyne jene uralte, lebendige Freyheit, die uns in großen Wäldern wie mit wehmüthigen Erinnerungen anweht, oder bey alten Burgen sich wie ein Geist auf die verfallene Zinne stellt [...]“, EICHENDORFF 1815, S. 459-60. Zum Freiheitsgedanken in der Ruinenpoesie des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts vgl. KANDER 1933, S. 53-54.

¹⁰⁶ F. SCHLEGEL [1946], S. 252. Schlegel hatte dies im Zusammenhang mit der Wartburg geäußert. Auch Büsching bemerkt ähnlich: „Sehen wir in Deutschland die Burgen der Ritter an, so finden wir sie meist immer auf bedeutenden Hügeln, ja häufigst auf ansehnlichen Bergen, so daß man von ihnen einen weiten Blick in die Runde hat.“, BUESCHING 1823a, S. 3 (Hervorhebung im Original). Edmund Burke hatte zuvor bereits die Empfindung von Erhabenheit und Schönheit angesichts der Höhe von Bergen erkannt: „Die Größe der Dimensionen ist eine andre sichere Quelle des Erhabnen. [...] Hundert Ellen auf ebnem Boden werden bey weitem nicht so viel Eindruck machen, als ein hundert Ellen hoher Thurm, Fels, oder Berg.“, BURKE 1773, S. 111. Der Eindruck des Erhabenen wird vermittelt durch das Bewusstsein von Schmerz und Gefahr, das wiederum beim Betrachter Gefühle wie Erstaunen und Schrecken, aber auch Bewunderung und Ehrfurcht auslöst. Allesamt Empfindungen, die einen besonders starken und nachhaltigen Reiz auf die Seele ausüben und daher imstande sind große, edle und den Menschen läuternde Gefühlsregungen hervorzurufen, vgl. BURKE 1773, S. 52-53 und S. 83-84. Auch ein Gebäude vermag, beispielsweise durch die Höhe eines Turmes oder durch seine erhöhte Lage, die Eigenschaft des Erhabenen beim Betrachter zu erzeugen, vgl. UNTERSUCHUNGEN [1788], S. 110-111. Nicht unerwähnt bleiben sollte in diesem Zusammenhang, dass es genauso im 19. Jahrhundert Historiker gab, die im Rittertum ein volksfeindliches Herrschaftsinstrumentarium des Adels sahen. Das Bild vom Raubritter wurde hierdurch genährt und ihre Burgen waren als Teufelsnester und Diebeshöhlen verschrieen, so heißt es bei Freiherr von Hormayr: „Diese Adlersnester, hingeklebt an Felsen, bey deren Anblick wir schwindeln [...] mußten die armen Leibeigenen aufthürmen. Aus diesen kühnen Felsennestern [...] stürzten die verarmten und verwilderten Ritter herab auf den allzusichern Wanderer. – Hieher schleppten sie die Niedergeworfenen, und ließen sie faulen im Burgverließ, wenn sie sich nicht lösen konnten.“, HORMAYR 1822, S. 539. Der Begriff „Raubritter“ taucht in Deutschland erstmals um 1800 auf, vgl. BRUNNER 1949, S. 332.

¹⁰⁷ F. SCHLEGEL [1946], S. 255. In der mittelalterlichen sakralen wie profanen Baukunst wird somit ein Streben zu Kühnerem und Vergeistigtem ersichtlich, so dass Schlegel vermeint von der Bauart der

Schlegel geht in seiner Interpretation noch weiter, wenn er beim Anblick der Wartburg in den euphorischen Worten schwelgt: „Schöneres hab' ich in Deutschland nichts gesehen. [...] Nur der Rhein hat noch einen gleichen Eindruck auf mich machen können. [...] Wenn man solche Gegenstände sieht, so kann man nicht umhin, sich zu erinnern, was die Deutschen ehemals waren, da der Mann noch ein Vaterland hatte. Man fühlt es recht und glaubt es zu verstehen, beim Anblick solcher Felsenschlösser, wie die Wartburg, warum die Alten auf den Höhen des Landes in ihren Burgen lebten und welche Lebensfreude damit verbunden war. Seitdem nun die Menschen herabgezogen sind zu einander und sich alles um die Landstraßen versammelt hat, gierig nach fremden Sitten wie nach fremdem Gelde, stehen die Höhen und Burgen verlassen und die Kunst scheint verloren, dieses herrliche Land auf die edelste und angemessenste Art zu bewohnen und zu beherrschen.“¹⁰⁸ Schlegel benutzt die Bilder von Burgberg und Tal von Höhe und Tiefe für ein Gleichnis. Sie stehen für Gegensätze, für die tiefe Kluft zwischen der vergangenen schönen, stolzen Ritterzeit und der eigenen, als materialistisch und fremdenliebend empfundenen Gegenwart. Somit stellt er – wie im vorangegangenen Kapitel schon aufgezeigt – auch hier einen deutlichen Gegensatz von Idealismus und Materialismus sowie zwischen Vaterlandsliebe und fehlendem Patriotismus her. Dem von ihm empfundenen Niedergang der geistigen und moralischen Werte setzt er den alten Rittergeist entgegen. Wobei Schlegel eher dem Feudaladel die moralische Führungsrolle zuerkennt. Er beurteilt: „Am meisten bewährte sich diese sittliche Kraft in dem noch wirksamen Rittergeiste, der in dem Adel und Fürstenstande herrschend geworden war [...]“¹⁰⁹ Im Adel sieht er den Hüter aller sittlichkeitsfördernden Tugenden.

Der Kritiker und Literaturhistoriker Wolfgang Menzel (1798-1873) gebraucht ebenfalls die Metapher der Höhenburg und sieht darin neben dem Freiheits- und Natursinn insbesondere eine Bestätigung für den stolzen und unbeugsamen kriegerischen Geist des Adels. „Eben so unzertrennlich vom alten Heldengeist war der Sinn der Unabhängigkeit, der Höhensinn und der Natursinn der Ritter. Nichts anders war es, was diese unbändigen Ritter im Gefühl unbesiegliger Heldenkraft alle Gesetze stolz verschmähen ließ und jenes Faustrecht gründete und den Fehdegeist, und den kühnen Trotz, von einem kleinen Felsennest herab die ganze Welt zu verachten und furchtlos alles zu befehlen und zu bekriegen, nach dem

Ritterburgen auf die Eigenheit der gotischen Formensprache schließen zu können: „Die mannigfaltigen Zwecke für Krieg und Frieden, welche in einer solchen Ritterburg vereinigt werden mußten, die verschiedene Lage und Umgebung und die besonderen Lokalumstände, worauf dabei Rücksicht zu nehmen war, die oft schwierige und seltsame Gestaltung des Felsengrundes, auf welchem der Bau sich erheben sollte, führten unvermeidlich eine große Unregelmäßigkeit herbei, welche bald ein Wohlgefallen an dem Kühnen und Seltsamen erregte, eine absichtliche Wahl desselben veranlaßte, und jene wunderbare Phantasie in der Bauart begründete, welche das eine Element der gotischen Baukunst geworden ist [...]“, F. SCHLEGEL [1946], S. 257. Zur Burg als Freiheitssymbol vgl. CRETZ-STUERZEL 2003, S. 151-152.

¹⁰⁸ F. SCHLEGEL [1803], Bd. 1, S. 7-8 (Hervorhebung im Original). Ergänzend können noch die ersten Zeilen eines nachfolgenden Gedichtes erwähnt werden: „Auf Berges Höhen / Da wohnten die Alten, / Die Alten, die Ritter des herrlichen Landes! / In Eisen gewaffnet / Aus steinernen Burgen, / So schauten sie muthig zu Thale hernieder.“, F. SCHLEGEL [1803], Bd. 1, S. 8-9.

¹⁰⁹ F. SCHLEGEL 1811, neunte und zehnte Vorlesung, S. 222.

Wahlspruch des wildesten von allen, Eberhards von Württemberg: Gottes Freund und aller Welt Feind! So ganz aller Zahmheit abgeneigt, ein Geschlecht königlicher Adler horsteten sie hoch auf den Bergen und ihr Geist war in gleichen Höhen nur heimisch, verachtend was in der Tiefe mühsam ein dunkles Leben hinschleppt. Jener wunderbare Höhsinn, der sie zu den sonnigen Berggipfeln trieb, um dort die stolzen Burgen zu gründen, von dort übermüthig auf alles andre Volk niederzuschauen, von dort die Thäler zu beherrschen, wie die Gipfel selbst, war noch ganz aus dem Heidenthum herübergepflanzt, das ebenfalls die Berge sich zu Stühlen der Könige, zu Altären der Götter auserkoren."¹¹⁰ All diese Sinnbilder finden vereint Eingang in einem von Eichendorf verfassten Preislied, das aus Anlass des Besuches des Kronprinzen und späteren König Friedrich Wilhelm IV. zur 50-Jahrfeier der Besitznahme Westpreußens am 20. Juni 1822 auf der Marienburg entstanden ist. Bei einem Bankett trat ein Liedsprecher wie in den Zeiten der Troubadoure und Minnesänger vor und trug die folgenden Verse vor:

*„Die Burgen sah'n wir fallen,
Die Adler flogen aus,
Wehklagend durch die Hallen
Zoh'n Winde ein und aus.*

*Doch droben auf der Zinne
Steht noch der Heldengeist,
Der – was die Zeit beginne –
Still nach dem Kreuze weist*

*Es wechseln viel Geschlechter
Und sinken in die Nacht –
Steh fest, du treuer Wächter,
Und nimm dein Land in Acht!*

[...]

*Der Königssohn, Ihr Preußen,
Weilt auf dem Ritterschloß,
Das ist nach Adlers Weisen,
Daß er der Höh' Genoß.*

*Das ist des Königs Walten,
Was herrlich, groß und recht,
Im Wechsel zu erhalten
Dem kommenden Geschlecht.*

*Er hob die Heldenmale
Zu neuer Herrlichkeit,
Damit das Volk im Thale*

¹¹⁰ MENZEL 1825, Bd. 2, S. 374-375.

Gedenk' der großen Zeit.

*Das ewig Alt' und Neue,
Das mit den Zeiten ringt,
Das, Fürst, ist's, was das treue
Herz Deines Volks durchdringt.*

*Wo das noch ehrlich waltet,
Da ist zu Gottes Ruhm
Die Kreuzesfahn' entfaltet
Und rechtes Ritterthum.*

[...]

*All' ritterliche Geister
Umringen fest den Thron,
Und auf zum höchsten Meister
Dringt treuer Liebe Ton:*

*Dem ritterlichen K ö n i g
Heil, und dem K ö n i g s s o h n!"¹¹¹*

Jetzt ist der preußische Königssohn in die leerstehenden, vom Adler, dem König der Lüfte, einst verlassenen Hallen eingezogen, um das Vergangene einer neuen Herrlichkeit zuzuführen und zu neuem Leben zu erwecken.¹¹² Einem neuen Wächter gleich, weilt der neue Burgherr auf dem Ritterschloss, um von hoher Zinne über die Geschicke seines Landes zu wachen. Das Lied stellt eine Glorifizierung des preußischen Königshauses dar, verbunden mit einem zweifachen Appell die baulichen Zeugnisse der einstigen nationalen Größe für kommende Generationen zu erhalten und die Rolle eines Vaterlandswächters zu übernehmen – ein Appell, dem sich das preußische Königshaus, insbesondere König Friedrich Wilhelm IV., zutiefst verpflichtet fühlen wird. Die preußische Königsfamilie, wird ihre politische Gesinnung mehrfach durch den Umbau bzw. die Restaurierung von einer ganzen Reihe von

¹¹¹ „Der Liedsprecher“ von Joseph von Eichendorf „von einem Freunde des Verfassers in dem Kostüm der alten Liedsprecher gesungen“, EICHENDORFF [1993], S. 172-175, vgl. BUESCHING 1823a, S. 93-94 und BOOCKMANN 1982, S. 28-29 und S. 147-149. Zum Interesse Friedrich Wilhelms an der Marienburg vgl. HASENCLEVER 2005, S. 156ff, insbesondere S. 161-162.

¹¹² Die Metapher von der Burg gleich einem Adlerhorst als königlichem Sitz, kommt z. B. auch darin zur Geltung, dass Prinz Friedrich von Preußen „ein[en] herrliche[n] Steina[d]ler in einer Felsvertiefung, welche derbe Eisenstäbe verschliessen“ auf Rheinstein hielt, RHEINSTEIN 1837, S. 32 (Hervorhebung im Original); vgl. CARUS [1926], 2. Teil, S. 7. Dies ist sicherlich auch als Anspielung auf das preußische Wappentier zu verstehen, das seit 1525 im Wappen des Herzogtums Preußen zu finden ist. Vermutlich geht der schwarze Adler auf den Deutschen Orden zurück. Das Thema „Kaiser Friedrich II. verleiht dem Hochmeister Hermann von Salza den Reichsadler für das Hochmeister-Wappen“ taucht beispielsweise auf den für den Sommerremter der Marienburg erneuerten Fenstern auf, vgl. KAT. AUSST. STUTTGART 1977, Bd. 1, Kat. Nr. 1052, S. 748; BOOKMANN 1982, Kat. Nr. 34, S. 112-114. Zum Adler als ein Symbol für Königswürde und Macht und als ein heraldisches Zeichen vgl. OSWALD 1985, S. 25-30, insbesondere S. 26.

Höhenburgen am Rhein baulich artikulieren und damit die in der Forschung wiederholt angesprochene „Wacht am Rhein“ antreten.¹¹³ Aber nicht nur das preußische Königshaus und der Adel, auch das finanzstarke Bürgertum wird insbesondere ab der Jahrhundertmitte beginnen sich dieser Metapher der Höhenburg zu bedienen. Ruinen und verfallene Burgen werden erworben und umgebaut oder es werden Ritterburgen völlig neu errichtet, um sie zu Repräsentations- oder Wohnzwecken zu nutzen. Adelige und Bürgerliche gleichermaßen werden danach streben, den Ritterzeiten neues Leben einzuhauchen, sie mit ihrer Gegenwart verschmelzen zu lassen und sie damit mit all den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln zu verlebendigen.

3 Die Verlebendigung der Vergangenheit

„Nirgends kann uns das Bild von dem Treiben und Streben der ehemaligen Ritterwelt lebendiger werden, als wenn wir ihre, auf wolkigen Höhen liegenden, nun meistens in Trümmer gestürzten, Wohnsitze ersteigen. Wenn uns dann die Geschichte hinaufführt in jene Zeiten, wo noch hier der Ritter in seinem Eisengewande athmete, und wenn wir dann die himmelanstrebenden Thürme, die noch trotzen altergrauen Mauern, diese Gräben und Scharten schauen, dann muß sich das unruhevolle Leben, der nie sich endende Kampf und das stürmische Wogen der Leidenschaften klar und licht der Phantasie gleich einem Gemälde entgegenstellen [...]“, heißt es in der von G. Landau ausgeführten Beschreibung der Burg Hanfstein an der Werra.¹¹⁴ Dieses Zitat steht stellvertretend für so viele Beschreibungen von Burgen und Burgruinen, aus denen immer wieder hervorgeht, dass die mächtigen architektonischen Hinterlassenschaften die Fantasie der nachfolgenden Generationen aufs äußerste erregten und durch sie belebt, die alten Gemäuer im Geiste zu neuem Leben erweckt wurden. Der Historiker Johann Gustav Gottlieb Büsching (1783-1829) stellt in der Einleitung seiner 1823 erschienenen Abhandlung über die Restaurierung der Marienburg hierzu eine für das Ende des 18. und für das gesamte 19. Jahrhundert fast programmatisch zu nennende

¹¹³ Am 5. April 1815 richtete sich König Friedrich Wilhelm III. in einer Proklamation „An die Einwohner der mit der Preußischen Monarchie vereinigten Rheinländer“, in der es entsprechend heißt: „Diese deutschen Urländer müssen mit Deutschland vereinigt bleiben [...]. Sie sind die Vormauer der Freyheit und Unabhängigkeit Deutschlands; und Preußen [...] hat eben so sehr die Pflicht, als den ehrenvollen Anspruch erworben, sie zu beschützen und für sie zu wachen.“, zit. in GOERRES 1822, S. 9-10. Zur politischen Bedeutung der „Wacht am Rhein“ vgl. WUENSCHEL 1992, S. 297ff.

¹¹⁴ LANDAU 1832, Bd. 1, S. 27. Es gibt unzählige Textstellen, die Ruinen einen besonderen evokatorischen Effekt zuschreiben, so dass sie die Fantasie befördern und die Erinnerung an vergangene Zeiten wecken: „Die Ruinen eines alten Schlosses bevölkert sie [die Phantasie] mit dem Geist des vormaligen Besitzers und der erschlagenen Ritter. Wir hören den stolzen Besitzer, der sonst seine drohende Stimme hier erschallen ließ, kläglich im Abendwinde seufzen“, UNTERSUCHUNGEN [1788], S. 22. Nach Hormayr fördern Burgruinen das Nachdenken und die ernste Betrachtung. Er empfiehlt sogar des Nachts eine einsame Burg zu besteigen und ein Gewitter abzuwarten, um der Fantasie kräftigere Eindrücke zu vermitteln, vgl. HORMAYR 1822, S. 547-548. Zur Wirkkraft von Ruinen vgl. HARTMANN 1981, S. 271-274.

Forderung.¹¹⁵ Er spricht sich dafür aus, dass eine Sammlung die wieder hergestellten aber sonst leeren und seelenlosen Räume der Marienburg wieder mit Leben erfüllen solle, so „daß nicht aus ihnen ein todter, unheimlicher Geist uns anwehe, sondern wir befreundet mit Meister, Gebietigern und Rittern, diese bei ihren Festen und gottesdienstlichen Handlungen, als Ritter und als Geistliche, belauschen, und so die längst versunkene Zeit, wie die Pracht und Herrlichkeit des Gebäudes selbst, in der Erneuerung wieder vor uns aufsteige. Denn selbst das höchste Kunstwerk wird uns den Anschein des Todten und Erstorbenen gewinnen, wenn nicht die lebende Welt, aus der es entsprossen, oder in die es im Laufe der Zeit hineintrat, es erfüllt und gewissermaßen in Thätigkeit setzt; wenn nicht die Geschichte es mit den Gestalten umgiebt, in deren eigenthümlicher Umgebung es sich bildete, und die so lebendig und fortdauernd verkündigen, was es einst war und noch ist.“¹¹⁶ Büsching erwähnt zwei Faktoren, die ein historisches Bauwerk lebendig und als beredtes Zeugnis seiner Zeit seine ihm immanente Geschichte greifbar und verständlich werden lassen. Es sind zum einen die materiellen Gegebenheiten, die originalen Gegenstände, die Dekorationselemente und die Architektur des Gebäudes etc., zum anderen die ideellen, das Wissen um die Baugeschichte, um die Nutzung, um seine einstigen Bewohner sowie die Kenntnis historischer Zusammenhänge. In seinem Wunsch nach Verlebendigung des Vergangenen geht seine Forderung aber bei weitem darüber hinaus. Er äußert die Vorstellung, die Altvordern „belauschen“ zu dürfen. Die Vergangenheit soll Wirklichkeit, soll Teil der Gegenwart werden. Man selbst möchte Augenzeuge einer längst versunkenen Epoche sein, ja in einem weiteren Schritt sogar eine unmittelbare Teilhabe daran haben. Der Wunsch nach Aufhebung der zeitlichen Distanz wird zum Tenor des gesamten 19. Jahrhunderts.¹¹⁷ Als 1838 der Kunst- und Antiquitätenhändler Samuel Luke Pratt in London in der Lower Grosvenor Street Waffen und Rüstungen aus unterschiedlichen Epochen ausstellte, fand die Forderung Büschings eine zeitlich begrenzte konzeptionelle Umsetzung. Pratt richtete ein gotisches Ambiente ein. Darin platzierte er u. a. sechs vollgerüstete Figuren, die an einem Tisch sitzend,

¹¹⁵ Der noch junge Architekt Friedrich Gilly (1772-1800) hatte sich nach einer Reise im Jahr 1794 für die Wiederherstellung der ehemaligen Deutschordensburg eingesetzt, deren vollständiger Abbruch vorgesehen war. Mit einer Folge von Zeichnungen, die 1799 als Drucke erschienen, löste er in den darauf folgenden Jahren eine Welle der Begeisterung für den Ordensbau aus. Viele Zeitgenossen begannen sich für die Wiederherstellung einzusetzen, darunter z. B. Max von Schenkendorf oder Freiherr vom Stein. Zur Marienburg vgl. SCHMID 1934; BERGAU 1871; BOOCKMANN 1972; BOOCKMANN 1982; KNAPP 1990. Eine umfassende Übersicht über die bis 1895 erschienenen Publikationen zur Marienburg findet sich bei TESDORPF 1895, S. 28-36.

¹¹⁶ BUESCHING 1823a, S. 2.

¹¹⁷ Zum Phänomen der Vergegenwärtigung vgl. BOOCKMANN 1982, S. 36-37; BOOCKMANN 1972, S. 141. Tesdorpf zieht in einem Vortrag zu den bis dahin vollbrachten Restaurierungsmaßnahmen der Marienburg das Fazit: „[...] jetzt [ist] Alles so, als wären die einstigen Bewohner des Schlosses nur eben etwa zu einem Lithauerzuge fortgeritten und könnten in ihren klirrenden Rüstungen und weissen Mänteln jeden Augenblick wieder heimkehren zu behaglicher Rast in ihrem herrlichen Heim.“, TESDORPF 1895, S. 25-26. Zimmermann drückt es sehr treffend aus, wenn er auf die generell einem Denkmal anhaftende zeitbezogene Materialität verweist: „Solche Denkmäler können eine Wirklichkeit im wörtlichen Sinne ‚untermauern‘; denn sie sind selbst materielle Elemente der Realität, die sie bezeugen, und dadurch wirkungsmächtiger als jedes schriftliche Dokument.“, ZIMMERMANN 1989, S. 217.

scheinbar miteinander in einem Gespräch vertieft sind.¹¹⁸ Der Fantasie des Ausstellungsbesuchers blieb es überlassen, das Unausgesprochene mit Inhalt zu füllen. Im Rückblick erscheint das Ausstellungskonzept zu diesem Zeitpunkt bereits überholt, hatte man sich doch längst nicht mehr mit der reinen Betrachterrolle begnügt, sondern begonnen selbst in das Ritterkostüm zu schlüpfen und in einer Art Interaktion zum rekonstruierten oder originalen Umraum zu treten.

Die Mittel, um eine Verlebendigung der Vergangenheit zu erreichen, sind vielfältig, sei es durch eine nur scheinbare Authentizität, die mehr die Sinne anspricht und Vergangenheit suggerieren will ohne Anspruch auf wissenschaftliche Korrektheit oder durch die Suche nach Authentizität im streng wissenschaftlich-historischen Sinne, die für sich durchaus einen Wahrheitsgehalt beansprucht.¹¹⁹ Die Vergegenwärtigung des Vergangenen hält Einzug in viele gesellschaftliche Bereiche und durchdringt gar den Alltag. Erinnert sei nochmals an das Zitat Meyers, der die Lust an Ritterromanen und Schauspielen, an Turnieren, Aufzügen und an der Einrichtung mit gotisierendem Hausgerät und am Tragen altdeutscher Kleidung aufzählt. Gerade im Wohnbereich und in der Architektur ist diese Tendenz besonders evident. Die Marienburg dient erneut als Beispiel zur einleitenden Erläuterung. Eine Arbeit in Aquatinta-Technik von Johann Friedrich Frick (1774-1850) nach Friedrich Gilly (1772-1800), gefertigt um 1799, zeigt zunächst zwei Ordensritter im so genannten Hohen Flur vor dem Sommerremter (**Abb. 3**), so wie sich der Künstler den Hochmeisterpalast in seinem einst bewohnten Zustand vorstellte.¹²⁰ Zu diesem Zeitpunkt sollte die Marienburg vollständig abgerissen werden, um aus dem Steinbruch Material zur Errichtung eines neuen Kriegsmagazines zu gewinnen. Der Übergang von der zunächst nur imaginierten zur verlebendigten Vergangenheit wird durch eine Fotografie aus der späten Wiederherstellungsphase vollzogen. Auf ihr ist ein nach Abschluss der Restaurierungsarbeiten am Kapitelsaal, vor dessen Eingang postierter und

¹¹⁸ Samuel Luke Pratt handelte über 40 Jahre in London mit Waffen aller Art. In seinen Verkaufsräumen in der Lower Grosvenor Street ließ er von dem Architekten Lewis Nockalls Cottingharm gotische Zimmer herrichten, in denen er seine Rüstung- und Waffensammlung möglichst wirklichkeitsnah präsentierte. Seine Ausstellung fand viel Anerkennung und Zuspruch, vgl. ANSTRUTHER 1963, S. 128-132. In einem im Jahr 1823 veröffentlichten Führer zur Marienburg wird eine fiktive Begegnung zwischen dem Ordensritter Heinrich von Plauen und Dietrich von Thierberg geschildert. Die sich daraus ergebende monologisierende Baubeschreibung bildet gleichsam einen Rundgang durch den Ordensbau, vgl. [VOIGT] 1823. Auch dies ein Mittel, Geschichte lebendiger zu gestalten.

¹¹⁹ Etienne François und Hagen Schulze können in ihrem Beitrag zum Katalog „Mythen der Nationen“ bei vielen Historienmalern des 19. Jahrhunderts ein vergleichbares Bestreben feststellen, durch eine große Detailtreue in Szenerie, Architektur, Porträt und Kostüm historische Ereignisse möglichst authentisch wiederzugeben. Die „Authentizitätsbesessenheit“ hinsichtlich der Verlebendigung der Bildszene, die weniger mit der historischen als vielmehr mit einer imaginierten Realität zu tun hat, wird – so die Autoren – zum Mittel, um beim Betrachter den Eindruck zu erwecken, als unmittelbarer Zeitzeuge der dargestellten Szene beigewohnt zu haben. Der Betrachter soll „von der Richtigkeit bei der Wiedergabe der materiellen Details auf die Wahrheit der dargestellten Situation schließen.“, vgl. FLACKE 1998, S. 18-19 und S. 45-46.

¹²⁰ Friedrich Frick hat, sich auf zehn von Friedrich Gilly angefertigten Zeichnungen stützend, zwischen 1799 und 1803 eine Folge von Aquatinta-Blätter zur Marienburg herausgegeben, vgl. MARIENBURG [1965]. Gillys Ansichten wurden zum Teil von Frick verändert, vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1984, S. 100ff.

kostümierter „Ritter“ in Ordenskleidung zu sehen.¹²¹ **(Abb. 4)** Vergangenheit hat sich in ein Stück Gegenwart verwandelt. Sie strebt maximale Wirklichkeitsnähe an und doch bleibt diese Neo-Ritterzeit verhaftet in ihrem neuzeitlichen Kontext. Der Wunsch nach einer Aufhebung der Zeit kann nur in der fortwährenden Annäherung der Gegenwart an die Vergangenheit erfolgen. In ihrer letztlich Unerreichbarkeit muss sie sich als Illusion entlarvt sehen, die nur vom Einzelnen durch seine immer wieder aufs Neue zu aktivierenden Einbildungskraft überwunden werden kann. Mitte des 18. Jahrhunderts begann man bereits sehr erfindungsreich dieser Beschränkung entgegenzuwirken und mit großem Aufwand Vergangenheit um des Vorzugs eines täuschend echten illusionistischen Augenblicks willen zu verlebendigen.¹²²

3.1 Architektur und Wohnkultur

In Anbetracht der bedeutenden Rolle, die die Literatur bei der Mittelalterrezeption spielte, ist es bezeichnend, dass gerade Schriftsteller, die mit ihren neuartigen „Gothic novels“ nach der Mitte des 18. Jahrhunderts Aufsehen erregten, auch im Villen- und Schlossbau neuartige Akzente setzten. Zwischen ca. 1748 und 1773 ließ Horace Walpole (1717-1797) in mehreren Bauphasen seinen Sitz „Strawberry Hill“ neugotisch umgestalten. Die düstere Atmosphäre seines Landhauses soll ihn 1764 zur Abfassung des Schauerromanes „The Castle of Otranto“ inspiriert haben¹²³. Auf diesen frühen und wegweisenden Bau folgte 1792 „Fonthill Abbey“, den William Beckford (1760-1844), Autor des Schreckensromanes „The History of Caliph Vathek“ (1787), einer Kathedrale gleich, errichtete. Auch der Erfolgsautor Walter Scott, der in den 20er Jahren mit seinen historisierenden Romanen wie „Ivanhoe“ (1819) oder „Kenilworth“ (1821) u. a. berühmt wurde, erschuf sich mit seinem 1812 bis 1814 erbauten Schloss „Abbotsford“, das er mit historischen Reliquien

¹²¹ Es wurden mehrere Alben mit solchen „Kostümfotos“ angelegt. Die Fotos stammen aus der Zeit, in der Conrad Steinbrecht die Leitung der Restaurierungsmaßnahmen innehatte (1882 bis 1922). Sie dienten der Dokumentation der fortschreitenden Arbeiten, vgl. BOOCKMANN 1982, S. 118-119. Der Kapitelsaal wurde 1890 fertig gestellt, vgl. SCHMID 1934, S. 63-64.

¹²² So bemerkt Cornelius Gurlitt in seinen „Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung“ von 1888 bereits aus dem Blickwinkel der Retrospektive zur Ritterburgmanie der ersten Jahrhunderthälfte: „Da kamen denn die Ruinen und die Grabdenkmale unter Trauerweiden, die alten Ritterburgen und Burgverliesse in Aufnahme. Es wurde modisch, in Garten und Haus sich in das katholisch, asketische, opfermuthige und opferwüthige Ritterleben hineinzuträumen, welches die Dichtung und Malerei beherrschte. So entstand die Vorliebe für die eigne geschichtliche Vergangenheit in England, bald auch bei uns [...] Denn wenn die romantisch sentimentale Burg auch ganz nach Wunsch vom Baumeister fertig gestellt war, wenn es gelungen schien, die alte Zeit in Bau und Einrichtung neu zu schaffen, so musste man sich doch bald klar werden, dass der die Räume bewohnende Mensch des 19. Jahrhunderts als das einzig unzeitgemässe in denselben erschien. [...] Hier aber suchte man nach Aechtheit, wollte man stilvoll durch Wiederbelebung der alten Zeit sein. Freilich waren jene Ritter mit Pumphöschen und Barrett ebensowenig ächt, als die neugothischen Burgen, über deren sehr unbequeme Fallbrücke sie selbstgefälliger Miene einzogen.“, GURLITT 1888, S. 41-42.

¹²³ Vgl. CLARK 1975, S. 46ff.

ausstattete, sein privates mittelalterliches Refugium.¹²⁴ Der Schauerroman blieb nicht ohne Einfluss auf die Architektur nach 1750. Einige Beispiele sollen dies verdeutlichen.

August de la Garde beschreibt in seinen Memoiren zum Wiener Kongress die von dem österreichischen Kaiser Franz II. erbaute so genannte „Franzensburg“ im Schlosspark von Laxenburg (1798-1801) und berichtet von folgender Kuriosität: „Der innere Hof bildet einen Turnierplatz mit Rennbahn, mit Wappenfahnen, Schranken und ist ganz wie zum Ritterkampfe hergerichtet. Im Innern des Schlosses selbst herrscht derselbe Baustil: die ersten Zimmer sind mit altertümlichen Waffen, Panzerhemden, Harnischen angefüllt; Lanzenbündel und Trophäen sind an die gotischen Pfeiler gelehnt, von den Bogen des Gewölbes hängen Banner, Turbane, reiche orientalische Rüstungen, den Ungläubigen abgenommene Beutestücke, Denkmäler der Siege herab, welche die Christenheit gerettet haben. [...] Nichts ist vergessen, was die Täuschung vollkommen machen kann; eine Wendeltreppe führt zu einem Verlies, zur Folterkammer mit massiven Türen, Eisenstangen und Ketten und selbst Folterinstrumenten. Im Hintergrunde erblickt man einen unglücklichen Gefangenen, der noch mit dem Kostüme der Templer bekleidet ist und vom Gewichte seiner Fesseln gebeugt scheint. Durch einen inneren Mechanismus erhebt er sich mit Anstrengung und scheint dem Eintretenden die Arme entgegenbreiten zu wollen.“¹²⁵ **(Abb. 5)**

Ähnlich spektakuläre Effekte wandte man auch beim Garten zu Machern in der Nähe von Leipzig an. Im Stil eines englischen Landschaftsparks errichtete Graf von Lindenau nach 1760 diese weitläufige Anlage mit Schloss, zu der auch eine gotische, um 1795 als Ruine erbaute Ritterburg gehörte, wie sie im 18. Jahrhundert so häufig in Landschaftsgärten anzutreffen sind.¹²⁶ Auf dem Vorplatz erinnert eine in einen Steintisch gemeißelte Inschrift an den Stammvater des Grafengeschlechts aus dem 13. Jahrhundert, Thjlow von Lindenau, der sich damit für die Anciennität des Hauses verbürgt. Ephraim Wolfgang Glasewald, der die Leitung der gartenarchitektonischen Gestaltung ab 1792 inne hatte, liefert eine ausführliche Beschreibung des Burgturmes, den man zunächst über einen grottenähnlichen Eingangsbereich betrat: „Aus diesem Gewölbe kömmt man zu einem eisernen Gitterthor, das den eigentlichen Eingang, der gothisch gewölbt ist, verschließt. Man

¹²⁴ Vgl. LEY 1981, S. 34.

¹²⁵ GARDE 1914, S. 203-204. Die Reihe von Beispielen dieser Art ließe sich beliebig fortsetzen. Besonders der Englische Landschaftsgarten lebte von dieser schwarzen Schauerromantik. Es gab nachgebildete Leichen, Todesschreie, die aus Verliesen drangen bis hin zu lebensechten Eremiten, die sich weder Haare noch Nägel schneiden durften und eigens in Dienste genommen wurden, um möglichst furchteinflößend die Besucher zu empfangen, vgl. VON BUTTLAR 1989, S. 61; ANSTRUTHER 1963, S. 70-71.

¹²⁶ Die „Parkburg“, häufig als Ruine angelegt, war eine oft anzutreffende architektonische Staffage innerhalb des von England beeinflussten Landschaftsgartens des 18. Jahrhunderts, die sich von der frühen rein dekorativen Funktion, Blickfang und Gefühlsträger innerhalb der Parklandschaft zu sein, hin zu einer zweiten, intimeren Nebenresidenz entwickelte, die besonders schöne Aussichtsmöglichkeiten über das gesamte Areal sowie teils Wohnräume bot. Beispiele finden sich bei BIEHN 1970, S. 27ff; BIEHN 1975, S. 104-106; ZIMMERMANN 1989, S. 221ff. Zum patriotischen Gehalt von Ruinen und ihrer Symbolisierung der Vorzeit vgl. KANDER 1933, S. 46ff.

sieht durch dasselbe in einen dunklen und nur schwach von oben erleuchteten Gang. Das Licht fällt auf die gegenüberstehende Mauer, an der man einen Ritter gewahr wird, der in halb erhobener Arbeit aus Stein gehauen und nach dem Leben koloriert ist. Er kniet mit entblößtem Haupt und aufgehobenen Händen betend am Altar vor einem Crucifix. Sein Helm liegt neben ihm. Die Phantasie stellt ihn uns dar, als dankte er Gott für einen erhaltenen Sieg, nachdem er von einem Ritterzuge zurückgekehrt ist, oder als flehe er den Himmel um Beystand bei einer vorhabenden Fehde an. Das Ganze macht einen schauerlichen Eindruck welcher noch dadurch vermehrt wird, daß, sobald man sich der Thüre nähert und auf die Stufe des Eingangs getreten ist, das eiserne Gitterthor von selbst schnell und mit einem Geprassel aufspringt, von welchem die Wände furchtbar wiederhallen.¹²⁷ Folgt man einem weiteren dunklen Gang gelangt man überdies zu einer Altarnische, darauf befinden sich „ein kleines Crucifix, ein wirklicher Totenkopf und ein entblößtes altes deutsches Ritterschwert. [...]. Diese Gegenstände sind sehr treffend gewählt um uns den Geist jenes Zeitalters sinnlich zu machen, welches sich durch Tapferkeit und fromme Schwärmerei besonders charakterisirte.“¹²⁸ Und Berthold Pfeifer erwähnt im Park von Schloss Ludwigsburg bei Stuttgart eine Turmburg, die König Friedrich I. (1797-1816) nach Plänen von Nikolaus Friedrich von Thouret erbauen ließ: „Über die Wipfel ragt reckenhaft wie ein Bau des Mittelalters mit weit ausladendem Zinnenkranz der epheumspinnene Rundturm einer 1798 erbauten künstlichen Ruine, der Emichsburg; sie ist hart an den Rand des Abgrundes gerückt, den die steilen Wände des alten Schnellersteinbruchs im Halbrund umgeben [...]. In der Tiefe des Felsens war früher in einem spärlich von außen erhellten Gelaß in voller Rüstung der in Wachs bossierte Graf Emich von Württemberg zu sehen, seinem Beichtvater an einem mit Humpen besetzten Tisch gegenüberstehend.“¹²⁹ Auch die so genannte „Emichsburg“ (1798-1802) war Emicho von Württemberg, einem Ahnen des Hauses Württemberg gewidmet. Emicho wurde zusammen mit seinem älteren Bruder Graf Ludwig I. von Württemberg bereits im Jahre 1139 urkundlich erwähnt und fungiert auch in diesem Fall als Gewährsmann eines uralten Herrschaftsanspruchs.

Den Besucher erwartete an allen drei Orten eine eindrucksvolle und aufwändige Inszenierung. Im Falle der Burgruine zu Machern fällt besonders die in der Beschreibung von Glasewald mehrfach betonte sorgsam durchdachte Lichtregie auf, die in jedem Raum mit Hell-Dunkel-Effekten arbeitend, einzelne Gegenstände hervorhob oder diffus flackerndes Kerzenlicht nutzte, um Raumpartien in einem geheimnisvollen Dunkel zu belassen.¹³⁰ Hier macht man sich das von der

¹²⁷ GLASEWALD [1799], S. 58. Zu Machern vgl. BIEHN 1970, S. 43-46; HARTMANN 1981, S. 278ff; ZIMMERMANN 1989, S. 209-211. Hartmann verweist bei der Ruinenarchitektur auf die bedeutsame Funktion des Portals als verbindendes und trennendes architektonisches Element, das den Übergang von der Realität zur Scheinwelt bildet, vgl. HARTMANN 1981, S. 275 und S. 286. Bei der Ausstattung der Burg von Machern dürfte zudem freimaurisches Gedankengut eine große Rolle gespielt haben, vgl; HUETTEL 1996, S. 147. Zu freimaurerischen Einflüssen bei Burgen vgl. EGGERT 1975, S. 71-72.

¹²⁸ GLASEWALD [1799], S. 59.

¹²⁹ Berthold Pfeifer, zit. in BIEHN 1970, S. 65

¹³⁰ In den „Untersuchungen über den Charakter der Gebäude“ heißt es zu Gebäuden von erhabenem Charakter, dass sie nur so schwach als möglich beleuchtet sein sollten. Stille und Dunkelheit fördern nämlich die Einbildungskraft und es befallen den Betrachter bald Schwermuth, bald Schauer, „denn

Aufklärungshistoriographie genutzte und von der Trivalliteratur aufgegriffene Mittelalterbild zu Nutze, das diese Epoche als eine düstere, unheimliche und auch geheimnisvolle Zeit schildert. Effektheischend in Szene gesetzte Requisiten wie Totenschädel oder ganze Gerippe, dunkle, feuchte Verliese oder rasselnde Falltüren werden gezielt als Reizauslöser eingesetzt, um wie in den rege konsumierten „Gothic Novels“ beim Leser bzw. Betrachter die eigene Fantasie anzuregen und einen wohl dosierten und durchaus genussvollen Schauer zu erzeugen. Der aufgeklärte Betrachter wird dabei in ein Wechselbad der Gefühle gestürzt, indem die zunächst hervorgerufenen Empfindungen von Furcht und Grauen im Bewusstsein der zeitlichen Distanz und der damit verbundenen eigenen modernen zivilisatorischen Überlegenheit unmittelbar darauf einem Gefühl der Erleichterung Platz machen.¹³¹ Zudem stellen Attribute wie Beichtvater, Altar, Kreuzifix etc. die Ritterfigur in einen religiösen Kontext.¹³² Wenn auch das Religiöse gängiger Bestandteil der Schauerliteratur war, so ist anzunehmen, dass hier vielmehr die Gottesfurcht und die fest verwurzelte Religiosität der Vorfahren auf ihre Nachkommen übertragen werden soll, um nicht zuletzt den Glauben an eine von Gott gefügte Weltordnung, dem „Jus divinum“, in die der Mensch nicht das Recht habe brutal und willkürlich einzugreifen, zu bekräftigen. In diesem Zusammenhang ist es bedeutsam, dass die vorgenannten Beispiele alle um 1800 zu datieren sind und damit wenige Jahre nach der Französischen Revolution realisiert wurden.

Die vergangene Epoche möglichst lebendig darzustellen, in Form einer die Sinne, die Vorstellungskraft und den Geist ansprechenden architektonischen Gestaltung,

es ist der Dunkelheit eigen, daß sie die stille Selbstbetrachtung begünstiget“, UNTERSUCHUNGEN [1788], S. 115-116.

¹³¹ Auch Glasewald weiß um diese Zwiespältigkeit. Gegen Ende seiner Beschreibung der Ritterburg bemerkt er: „Wir verlassen endlich ungern einen Ort, der die Erinnerung der Vorzeit so lebendig in uns hervorbringt, und unsere Phantasie mit den reizenden Bildern des rauhen aber biedern Ritteralters anfüllte, mit welchen unser Jahrhundert einen so gewaltigen Contrast macht. Die großen Kraftäußerungen jener Menschen, die Energie ihres Charakters, die Resignation mit welcher sie oft handelten, ist leicht fähig uns zu ihrem Vortheile zu bestechen, aber doch gewinnt die sanftere Cultur unsers Jahrhunderts bei dem Vergleich. Zwar hat sie mit der Rauigkeit der Menschen einen Theil ihrer Kraft hinweg genommen, aber sie hat uns schadlos gehalten, indem sie Talente geweckt und Fähigkeiten entwickelt, die man damals nicht ahndete. Die schönen Künste und die Philosophie haben uns die Sonne der Humanität heraufgeführt, bei deren wohlthätigen Licht jene rohere Zeiten in den Schatten zurücktreten.“, GLASEWALD [1799], S. 61. Der Autor des Buches „Untersuchungen über den Charakter der Gebäude“ weist ebenfalls ausdrücklich auf die Dialektik zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem und die daraus resultierenden divergenten Gefühle hin, die gotische Bauwerke beim aufgeklärten Betrachter auszulösen vermögen: „Ungleich mehr Wahrheit hat die Zeit der Zerstörung vieler Staaten, der Völkerwanderung, des Verfalls der Künste; kurz die mittlere Zeit der Barbarey und des Faustrechts. Wir mögen sehr gern daran erinnert seyn. Sie lehrt uns das Glück eines aufgeklärtern Verstandes und der Wiederherstellung der Künste desto höher schätzen; wir fühlen aufs neue das Glück der Ruhe und Sicherheit. Hieraus begreift man die große Wirkung gothischer Gebäude und der Raubschlösser. Auch die Zeit der irrenden Ritterschaft ist ein angenehmes Spiel für die Phantasie. Es käme darauf an Gebäude zu erfinden, deren Bestimmung auf dergleichen Thaten anspielte. Ihrer Form nach müßten sie gothisch seyn [...]“, UNTERSUCHUNGEN [1788], S. 21, vgl. auch LEY 1981, S. 69 und 179; HARTMANN 1981, S. 274.

¹³² Ley stellt beim Vergleich zwischen bürgerlichen und adligen Bauherren fest, dass sakrale Elemente beim Burgbau, wie Kapellen oder Altarräume fast ausschließlich bei adligen Auftraggebern vorkommen, vgl. LEY 1981, S. 176.

wird auch die Romantik und der Historismus intendieren. Die von der Aufklärung herrührende überlegen-distanzierte Haltung gegenüber der mittelalterlichen Epoche wird mit Beginn der Romantik jedoch aufgegeben. Nun wird jedes Mittel eingesetzt, um der Illusion Dauer zu verleihen. Die Verlebendigung unterliegt nicht mehr jenem bipolaren Spannungsfeld, das auf einen kurzfristigen Überraschungseffekt abzielt, vielmehr will man Vergegenwärtigung ohne zu desillusionieren, man will die fortwährende Täuschung. Die Wachfiguren, Steinskulpturen und Gliederpuppen werden nun durch Lebendstaffage ersetzt, oftmals ist es das Personal, das vereinzelt Kostüme trägt oder gar der Hausherr selbst. Architektur wird weiterhin als Kulisse verstanden, in der der Burgbesitzer, eingebunden in das von ihm selbst erschaffene ritterliche Ambiente, häufig zum Hauptakteur wird.¹³³ Ein theatrales Gesamtkunstwerk aus Architektur, Einrichtungsgegenständen, Sammlungsstücken und Kostümen entsteht, das die Vergangenheit in die Gegenwart integriert und dazu beiträgt das eigene Leben zu dramatisieren. Der große Einfluss des Theaters auf Architektur und Wohneinrichtungen wird nicht zuletzt dadurch belegt, dass die Entwürfe zu Neuschwanstein der Theatermaler Christian Jank lieferte und der als Hoftheatermaler tätige Domenico Quaglio (1787-1837) die Entwürfe für Hohenschwangau schuf. Überdies war Karl Friedrich Schinkel, nach dessen Plänen z. B. Schloss Rosenau bei Coburg neugotisch umgestaltet wurde, zeitweise auch als Bühnenmaler tätig und der Maler und Architekt Carl Alexander von Heideloff, der die Pläne zu Schloss Lichtenstein, zu Schloss Landsberg und Schloss Altenstein bei Meiningen, zu der Rosenburg in Bonn und der Kapelle auf Rheinstein entwarf, wurde zuerst von seinem Vater unterrichtet, der selbst als Theater- und Dekorationsmaler gearbeitet hatte.¹³⁴

3.1.1 Die Burg als Rückzugsort des Adels

Der zuvor erwähnte englische Schriftsteller William Beckford, der Erbauer von Fonthill Abbey, äußerte sich 1796 über seine Zukunftspläne mit den Worten: „Wenn nach einer gewissen Zeit meine Hügel vollständig mit Tannen bewachsen sind, werde ich mich in das Zentrum dieses düsteren Kreises zurückziehen. [...] Dort werde ich meinen Turm bauen und meine Bücher und Schriften aufbewahren und über ihnen brüten.“¹³⁵ Beckford ließ sein gesamtes Anwesen mit einer hohen durch sieben Tore befestigten Mauer umgeben. Ähnliche Beweggründe veranlasste Fürst Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau zwei Jahrzehnte zuvor zum Bau des

¹³³ Architektur wird nun mit hauptsächlich vier Emotionswerten besetzt: mit einer Geborgenheit und Schutzbedürftigkeit und andererseits Wehrhaftigkeit und Macht ausstrahlenden Qualität, mit einer patriotisch-nationalen und schließlich mit einer heiter-sinnlichen, spielerischen Note. Vom 18. Jahrhundert wird das Bedürfnis nach einer effektvollen Inszenierung beibehalten.

¹³⁴ Vgl. WAGNER-RIEGER 1975, S. 14; KITLITSCHKA 1975, S. 50; LEY 1981, S. 34-35; PAULUS 2003, S. 77ff; CRETTEAZ-STÜRZEL 2003, S. 150ff. Vgl. hierzu auch den von Eggert gebrauchten Begriff des „Milieus“, EGGERT 1975, S. 65ff. Das Theater hat auch auf die Wohneinrichtung Einfluss genommen, vgl. dazu FISCHBACH 1897, S. 29-30; FISCHBACH 1896, S. 9-10.

¹³⁵ Zit. in MILLER 1982, S. 44.

Gotischen Hauses in Wörlitz (1773-1786). Er beabsichtigte dort sowohl seine umfangreichen Sammlungen unterzubringen als auch private Wohnräume einzurichten. Hier wolle der Fürst, so Rode, sich seinen Kunstschatzen und Liebhabereien widmen und ganz in die vergangenen Zeiten eintauchen: „Zufrieden, in seinem Werke sich selbst der Mitwelt gezeigt zu haben, fasste er jetzt den Entschluss, sich aus derselben gleichsam zurückzuziehen, und in der Mitte seiner ruhmvollen Vorfahren mit der Vorwelt sich selbst zu leben. Er erbauete das Gothische Haus und versammelte darin um sich alles, was dazu dienen konnte, seinen Geist in die Vorwelt zu versetzen. [...] Daher vorzüglich die lebendigen Darstellungen des Ritterwesens und die Seitenblicke auf damalige religiöse Verhältnisse: Daher endlich so viele schätzbare Kunsterzeugnisse jener Zeit.“¹³⁶

Landgraf Wilhelm IX. von Hessen-Kassel (ab 1785-1803, ab 1803-1821 Kurfürst Wilhelm I.) ließ unter der Leitung von Heinrich Christoph Jussow eine imposante „Burgruine“, die Löwenburg (1793-1798), ausführen. Die Erstentwürfe hatten einen Turmbau vorgesehen, was bei dessen Verwirklichung bereits der zweite Wohnturm geworden wäre, denn Jahre zuvor hatte der hessische Landgraf sich bereits mit der von ihm bezeichneten „Burg“ in Wilhelmsbad (1779-1781) ein persönliches Retiro geschaffen, in dem er hin und wieder – wie er in seinen Memoiren schreibt – dem intriganten Hofleben zu entfliehen gedachte.¹³⁷ Die Löwenburg diente ihm als Nebenwohnsitz und sollte vor allem seine wertvollen Sammlungen aufnehmen, zu der u. a. eine der umfangreichsten Bestände an Ritterromanen gehörte.¹³⁸ Mit einem Bergfried, einer Rüstkammer, einem Rittersaal, einer Kapelle und einem Turnierplatz ausgestattet, waren – vergleichbar mit der Franzensburg in Österreich – alle Elemente vorhanden, die zum gängigen Kanon einer Ritterburg gehören.¹³⁹ Die Löwenburg wollte eine perfekte Illusion sein¹⁴⁰, die Johann Wilhelm Christian Gustav Casparson in einer Vorlesung zu den Worten hinreissen ließ: „[...] sie ist Größe des Geistes und Stärke des Hertzens. Das Innere hier in dem oben zertrümmerten Turm die altreiche Wohnung des Ritters für ihn, für seine Minne, für seinen Gastfreund, für Ritterernst und Spiel. [...] ganz in die Ritterzeit hineingezaubert und doch alles –

¹³⁶ RODE 1928, S. 74-75. Zum Gotischen Haus vgl. EISOLD 2000.

¹³⁷ Vgl. BIEHN 1970, S. 47-56; BIEHN 1975, S. 104; HARTMANN 1981, S. 305ff; DITTSCHIED 1987, S. 215.

¹³⁸ Zur Ritterbibliothek vgl. DITTSCHIED 1987, S. 234-235. Dittscheid nennt als mögliche Inspirationsquelle bei der Namensgebung „Löwenburg“ die gleichnamige Burg, die in dem Roman „Die Löwenritter“ von Christoph Heinrich Spieß vorkommt und unter den Beständen der Kasseler Bibliothek zu finden war. Die Bezeichnung dürfte aber in erster Linie auf das hessische Wappentier zurückzuführen sein. Biehn weist darauf hin, dass Wohntürme wie alle Nebenresidenzen den Liebhabereien der Fürsten vorbehalten waren, im Gegensatz zum repräsentativ ausgerichteten Hauptschloss, vgl. BIEHN 1975, S. 105.

¹³⁹ Auf der Löwenburg hatte es 1799 aus Anlass des Besuches des preußischen Königspaars ein Turnier gegeben, vgl. DITTSCHIED 1987, S. 244; PAETOW 1929, S. 74.

¹⁴⁰ Künstliche Wassergräben oder Seen, Verteidigungswälle, Wehrmauern oder Zugbrücken, alter Baumbestand, moosüberwachsene, verwitterte Steine, sollen „historische Echtheit“ suggerieren. Ein unregelmäßiger Grundriss, verwinkelte An- und Erweiterungsbauten, unterschiedliche Dachhöhen täuschen einen über Generationen gewachsenen Baukörper vor. Häufig werden Spolien eingesetzt, wie z. B. in Laxenburg oder beim Gotischen Haus in Wörlitz oder man integrierte vorhandene historische Bausubstanz in den Neubau, wie z. B. bei Lichtenstein oder der Mosburg in Biebrich, die auf spätmittelalterlichen Fundamenten entstand, um eine historische Authentizität zu gewährleisten.

alles Täuschung.“¹⁴¹ Gleichfalls fand der Landgraf und spätere Kurfürst hier einen Ort der Muße, der Ruhe und der Beständigkeit. Während seiner von politischen Umbrüchen gekennzeichneten Regierungszeit nutzte er diese Rückzugsmöglichkeit immer wieder, wenn auch meist nur für kurze Aufenthalte, um sich in einem täuschend echten gotischen Ambiente seinen Kunstsammlungen zu widmen oder sich in die Bestände seiner umfangreichen Bibliothek zu vertiefen.¹⁴²

Ein weiteres Beispiel für den bewussten Rückzug in eine vom Rittertum geprägten Lebenswelt und für die Rückbesinnung auf familiäre Wurzeln, kann man in der Person Christian von Truchseß (1755-1826) finden, der um 1787 seinen Familiensitz, die Bettenburg, hoch auf dem Haßberg bei Hofheim in Unterfranken gelegen, nach seinen persönlichen Vorstellungen einrichtete. Arnold Gerhard Deneken hat seinen Besuch der Burg, der ihn nicht unbeeindruckt gelassen hat, in einer Reisebeschreibung von 1810 festgehalten: „Bey meinem Aufenthalte in Franken ward ich auf eine höchst täuschende Art in die Zeit des Ritterwesens zurückgezaubert, als ich dort einen Abkömmling jener unsrer alten Helden auf seiner von diesen ererbten Burg besuchte, aus welcher, so wie aus ihm selbst, der Geist seiner biedern Vorfahren uns anspricht.“ Deneken war durch einen Freund bei Herrn von Truchseß eingeführt worden und verbrachte einige Zeit bei ihm auf der Bettenburg. Über den Burgherrn äußert er sich voller Respekt: „Dieser etwa fünf und funfzigjährige, groß und edelgebildete kraftvolle Mann hat sich, seitdem er vor vielen Jahren die Hessischen Militärdienste verließ, hier auf seinen väterlichen Sitz zurückgezogen, wo er entfernt von allen bürgerlichen Verhältnissen, unverheirathet, in philosophischer Einsamkeit ein bey einer göttlichen Muse höchst zufriedenes nützliches Leben führt.“ und fügt hinzu „Bey seinem treuherzigen Händedrucke und bey dem Anblicke seiner rüstigen durch Freundlichkeit gemilderten Kraft erwachte in mir lebhaft das Bild eines alten Ritters, so wie uns in der Geschichte z. B. das eines Franz von Sickingen oder Ulrich von Hutten dargestellt wird – und, als ein enthusiastischer Verehrer der Zeit, in welcher diese lebten, hat unser Herr von

¹⁴¹ Casparson, Vorlesung vom 2. Dezember 1799, zit. in PAETOW 1929, S. 73. Die „neuzeitliche Minne“ dürfte wohl eine Anspielung darauf sein, dass Landgraf Wilhelm IX. von Hessen-Kassel sich hin und wieder mit seiner Mätresse in die Löwenburg zurückzog. Zur Löwenburg vgl. PAETOW 1929; DITTSCHIED 1987, insbesondere S. 243-245; ZIMMERMANN 1989, S. 213-215; DOETSCH 2006. Dittscheid sieht in dem Bau unter anderem ein patriotisches Bekenntnis des Kurfürsten zum Deutschtum, vgl. DITTSCHIED 1987, S. 236ff. Dem widerspricht Zimmermann, vgl. ZIMMERMANN 1989, Anm. Nr. 893, S. 353-355; HUETTEL 1996, S. 147.

¹⁴² Fürst Pückler-Muskau äußert seine Missbilligung über den in Mode gekommenen neugotischen Stil in seinen Andeutungen über Landschaftsgärtnerei. Er verweist dabei auch auf die Vorbildfunktion, die Großbritannien hierbei spielt. So hatte auch Landgraf Wilhelm von Hessen-Kassel noch vor Baubeginn der Löwenburg seinen Architekten zu Studienzwecken nach England gesandt. „Misslungen erscheinen mir dagegen die Bestrebungen der Neuern, für modernen friedlichen Gebrauch wieder Schlösser im alten Festungsstyle, zur Wohnung aufzuführen. Die kostspieligsten Anlagen dieser Art in England sind *Eatonhall* und *Ashridge*, für die Millionen verschwendet wurden, um eine Kinderei zu schaffen, ungeheuerer Burgen in Blumengärten, wo oben *Créneaux* und unzählige kriegerische Wachtthürme, unten Glaswände mit exotischen Zierpflanzen angefüllt, zum baaren Unsinn werden, und deren Besitzer, wie ein lustiger Reisebeschreiber ganz richtig sagt, um analog mit ihrem Bauwerke zu bleiben, auch wie *Don Quixote* im Harnisch und mit eingelegter Lanze in ihrem *pleasureground* spazieren gehen sollten. Gothische Spielereien sind nie anzurathen, denn sie wirken ohngefähr wie: kindisches Alter.“, PUECKLER-MUSKAU [1834], S. 45-46.

Truchseß denn auch dies Bild eines solchen edeln sich frey fühlenden Ritters ganz richtig aufgefaßt [...].¹⁴³ Auf den Dichter Johann Heinrich Voß (1751-1826) macht Herr von Truchseß einen ganz ähnlichen Eindruck: „Dieser Truchseß ist ein wahrer Riese und Athlet seinem Körper nach, und ebenso ragt sein Gemüt über seine Nebenmenschen hervor. Man spricht so oft, daß die alte deutsche Biederkeit verloren gegangen ist, aber in diesem Manne hat sie sich erhalten; er ist, wie ich mir die hochherzigen, edlen Ritter vor dreihundert Jahren denke, er ist ein wahrer Nachhall aus jener Zeit der Treue und altdeutschen Herzlichkeit, daß einem wehmütig wird, wenn man die jetzige Zeit mit ihm im Kontraste denkt.“¹⁴⁴ Der Burgherr beschäftigte sich außer mit seiner gut ausgestatteten Bibliothek, vor allem mit seiner Gartenanlage, die er nach dem Vorbild eines englischen Landschaftsparks gestaltete. Unter anderem ließ er die Ruine einer Ritterburg in Gedenken an Ulrich von Hutten erbauen. Auch ein „Minnesängerplatz“ wurde angelegt, der als ummauerter Bezirk mit Tischen und Bänken zum Banquettieren einlud und an dem sich alljährlich seine Freunde zu einer „Tafelrunde“ versammelten, zu der die Dichter Friedrich Rückert, Johann Heinrich Voß u. a. gehörten. Auf einer Tafel hat er an diesem Ort folgende Inschrift einmeißeln lassen: „Kehrst du nicht mehr wieder, / Alte Ritterzeit? / Zeit der Minnelieder, / Zeit der Biederkeit! / Wollt nur, – deutsche Brüder, / Und sie wird erneut.“¹⁴⁵ Gemäß diesem Motto hat sich von Truchseß sein privates Refugium geschaffen, um die alten Ritterzeiten zu neuem Leben zu erwecken und darin selbst in ritterlicher Manier zu wirken.

Bei Joseph Freiherr von Laßberg (1770-1855) offenbart die Wahl seiner wechselnden Wohnsitze ebenfalls eine ritterliche Lebenshaltung und den Anspruch auf ein ritterbürtiges Dasein mit dem dazu adäquaten Umfeld. Laßberg wurde am 24. Juni 1786 im Alter von 16 Jahren auf Burg Trifels bei Anweiler von seinem Onkel, Conrad von Maltzan, zum Ritter geschlagen.¹⁴⁶ Trotz der inoffiziellen Zeremonie, die einen recht familiären Charakter mit einer Vesper, bestehend aus Brot und Wurst, aufwies und bei der der Ritterschlag nicht mit dem Schwert, sondern mit einem Husarensäbel vollzogen wurde, hat Laßberg dieses Erlebnis so tief berührt, dass er es stets als Verpflichtung empfand, diesem Aufnahmeeritus zufolge, ein rittegemäßes Leben zu führen.¹⁴⁷ 1798 erwarb er – damals in Diensten des Fürsten zu Fürstenberg stehend – das Rittergut Helmsdorf bei Immenstaad am Bodensee.¹⁴⁸ Mit dem Kauf war die Mitgliedschaft zum Kanton Hegau und der Freien Reichsritterschaft in Schwaben verbunden. 1804 gibt er Helmsdorf auf, um sich nach einem anderen Wohnsitz umzusehen, da er in der Zeit vor den Befreiungskriegen,

¹⁴³ DENEKEN 1810, Sp. 365-366 (Hervorhebung im Original). Dazu auch ZIMMERMANN 1989, S. 240.

¹⁴⁴ Zit. in BUTZ 1906, S. 24.

¹⁴⁵ Zit. in BUTZ 1906, S. 15.

¹⁴⁶ Vgl. die ausführliche Beschreibung bei GAIER/WEIDHASE 1998, S. 14-18; KAT. AUSST. NUERNBERG 2010, S. 249-250. Siberry verweist darauf, dass es während des 19. Jahrhunderts bei Jerusalemreisenden durchaus üblich war an einem Zeremoniell teilzunehmen, bei dem man mit dem Schwert Gottfrieds von Bouillon zum Ritter geschlagen wurde, vgl. SIBERRY 1999, S. 420.

¹⁴⁷ Vgl. GAIER/WEIDHASE 1998, S. 18; ZIMMERMANN 1989, S. 241.

¹⁴⁸ Als Landesforst- und Jägermeister stand er seit 1804 in Diensten des Fürsten von Fürstenberg. Nach dem Tod seiner ersten Frau und des Fürsten ging Laßberg mit der Fürstin von Fürstenberg einemorganatische Verbindung ein, aus der ein Sohn hervorging, vgl. GAIER/WEIDHASE 1998, S. 14.

die ihm wohl reichlich unsicher vorkommen, in der Lage sein möchte – wie er selbst angibt – „notfalls“ der Fürstin von Fürstenberg und ihrem Sohn ein angemessenes „Asyl“ anbieten zu können.¹⁴⁹ Seine Wahl fällt schließlich 1812 auf Schloss Eppishausen auf der Schweizer Seite des Bodensees, im Kanton Thurgau, das ebenfalls einst im Besitz der Helmsdorfer Ritter gewesen war. Mit dem Einzug 1817 in die neue Wohnstatt beginnt er sich selbst „Junker Sepp von Eppishausen“ zu nennen. Sein letzter Wohnsitz wurde 1838 schließlich die Meersburg, denn um nun der Thurgauischen Verfassung zu entgehen – zuvor noch vor der „franzoesischen freiheit fliehend“, verließ er die schwäbische Heimat Richtung Schweiz– trat er erneut die „Flucht“ an und kehrte nach Schwaben an den Bodensee zurück.¹⁵⁰ Zu diesem Zeitpunkt ist Laßberg in zweiter Ehe mit Anna Maria von Droste-Hülshoff (Jenny), der jüngeren Schwester Annettes von Droste-Hülshoff vermählt. Die Meersburg am Bodensee oder wie von ihm betitelt „Dagobertsburg“ erwählte er zu seinem neuen Sitz, da sie mit so rühmlichen Vorfahren wie Dagobert von Austrasien, Carl Martell, den Welfen oder den Hohenstaufen in Verbindung gebracht werden konnte. Justinus Kerner, der in einem Brief seinen geplanten Besuch bei Laßberg auf der Meersburg erwähnt, charakterisiert den Burgherren als einen wahrhaftigen Ritter: „Dieser Alte mit langem grauem Bart und Haare lebt hier als ein alter Ritter u. Minnesänger u. in dem Gewölbe seines Schlosses ist ein Schatz nicht nur von alten Meersburger Mären, sondern von Pergamenten der Minnesänger in Urschrift, wie er auch die erste Urschrift des Nibelungen-Liedes besitzt u. in seinen Sälen sind herrliche Gemälde altdeutscher Zeit u. in den Fenstern lichtvolle Glasgemälde.“¹⁵¹ Bei dieser Beschreibung bezieht sich Kerner auf die ehemals von Laßberg erworbene Handschrift C des Nibelungenliedes. Laßbergs größte Leidenschaft galt zeitlebens alten Handschriften, die er teils erstand, teils eigenhändig kopierte und sie auch anderen Gelehrten zu Forschungszwecken zur Verfügung stellte.¹⁵² Er sah es als seine Aufgabe und Pflicht an, die alten Handschriften vor dem Vergessen oder unwiederbringlicher Vernichtung zu bewahren und sie für kommende Generationen zu erhalten. Seine Schwägerin Annette von Droste-Hülshoff bemerkt, dass er so sehr in die Zeiten der vielgeliebten Minnesänger eingetaucht sei, dass sich sein Schreibstil unwillkürlich daran angepasst habe „und erst jetzt wird mir die seltsame *Orthographie* seiner Briefe klar,

¹⁴⁹ Vgl. BADER 1955, S. 35; KNOEPFLI 1975, S. 154-155; GAIER/WEIDHASE 1998, S. 47 und S. 66. Fürstenberg gehörte zu den mediatisierten Häusern, die wie alle Reichsritterschaften 1803/1806 Teile ihres Territoriums verloren und ihre unmittelbare Stellung einbüßten. Das Fürstentum mußte Land an Baden, Württemberg und Hohenzollern-Sigmaringen abtreten. In Begleitung von Laßberg hatte sich die Fürstin auf dem Wiener Kongress vergeblich um die Restitution der fürstlichen Gebiete bemüht. Gerd Eilers kommentiert diese Versuche als Zeitzeuge wie folgt: „Man sah, wie Jeder, der früher im Besitz von feudalen Vorrechten gewesen war, nach Wien eilte und mit gieriger Hand diese Rechte zurückforderte, man sah, wie die Rheinbundfürsten das deutsche Volk nach errungenem Siege lieber in jegliche Art des alten Feudaldrucks zurückstoßen, als sich auch nur im mindesten die absoluteste Souveränität schmälern lassen wollten [...]“, EILERS 1856, 1. Theil, S. 264.

¹⁵⁰ Vgl. GAIER/WEIDHASE 1998, S. 55.

¹⁵¹ Brief von Justinus Kerner an Franz von Pocci vom 2. Juli 1854, POCCHI 1928, S. 296.

¹⁵² Er stand mit den bedeutendsten Germanisten und Gelehrten seiner Zeit in Verbindung, wie den Brüdern Grimm, Karl Lachmann, Ludwig Uhland, Friedrich Heinrich von der Hagen, mit denen er regelmäßig korrespondierte und die ihn häufig besuchten. Für die von Freiherr vom Stein herausgegebene Monumenta Germaniae historica steuerte er einige Beiträge bei, vgl. GAIER/WEIDHASE 1998, S. 84ff.

Er hat sich, in der That, mit schriftlichen Style, unsrer heutigen Redeformen theilweise entwöhnt, – ich glaube, unwillkürlich, – und man trifft überall auf Spuren des *Nibelungen-Liedes*, des *Lohengrin*, des *Eggen-Liedes et cet.*¹⁵³ Die Burg wird ihm zum Rückzugsort und zur Festung gegen eine ihm unleidlich gewordene Zeit und sie erlaubt ihm das Festhalten an eine standesgemäße Lebensführung aus längst versunkenen Tagen.¹⁵⁴

Eine Sonderstellung innerhalb dieser adeligen Bauherren nimmt aufgrund seines politischen Standpunktes und seines großen tatkräftigen Engagements für die deutsche Sache Heinrich Friedrich Karl Reichsfreiherr vom und zum Stein (1757-1831) ein, der an sein Stammschloss in Nassau einen neugotischen Burgturm (1814-1818) durch Johann Claudius Lassaulx anbauen ließ. Ernst Moritz Arndt, mit dem ihn über Jahrzehnte eine enge Freundschaft verband, widmete ihm ein Erinnerungsbuch an gemeinsam Erlebtes. Darin bezeichnet er von Stein immer wieder als einen „edlen Ritter“ oder „teutschen Ritter“ und glaubt daher auch seine Motive für die Ausführung dieses Baus wie folgt beschreiben zu können: „So ward der Blick oft rückwärts geführt in die Vergangenheit, aber der Mann, der die Gegenwart mit der ganzen Schwere ihres Unglücks und ihres Sieges auf seinen Schultern gefühlt hatte, lebte doch am meisten in ihr und wandelte mit den Gefühlen, frommer Wehmut und stiller Anbetung über das, was Gott an ihm und an dem Vaterlande gethan hatte, hier unter den Erinnerungen an seine Kindheit umher. So entstand die Idee, seinem Schlosse einen alten teutschen Ritterthurm anzubauen, den er mit Bildern und Denkmälern seiner Zeit füllen, worin er künftig wohnen, denken, schreiben, studieren, beten wollte“.¹⁵⁵ Stein zog sich nach Ende eines aktiven politischen Lebens in Staatsdiensten hierher zurück, um sich seinem ehrgeizigen Ziel, der Herausgabe der „*Monumenta Germaniae historica*“ zu widmen. Sein Gelehrtenturm will aber weitaus mehr sein als nur ein Studienort.¹⁵⁶ Der

¹⁵³ Brief von Annette von Droste-Hülshoff an Christoph Bernhard Schlüter am 19. November 1835, zit. in GAIER/WEIDHASE 1998, S. 51.

¹⁵⁴ Bei Freiherr von Laßberg wird eine reaktionäre Einstellung besonders evident. Als Motiv für seine mehrfachen Wohnwechsel gibt er selbst wiederholt die Flucht vor den politischen Veränderungen an. Alles, um was er sich seit dem Wiener Kongress aktiv politisch bemüht, sind Bestrebungen, die alten, vorrevolutionären Verhältnisse wieder herzustellen. Dazu gehört unter anderem die Gründung der Adelsgesellschaft „Die Kette“ als Interessensbündnis mediatisierter Adliger. Als er die Vergeblichkeit seiner Bemühungen einsehen muss, zieht er sich ganz in das Studium seiner mittelalterlichen Handschriften zurück. Sein Rückzug ist ein Sich-Verschanzen hinter dicken Burgmauern vor einer Zeit, in der – wie er selbst formuliert – die „geistige Cholera“ wüthet. Annette von Droste-Hülshoff bezeichnet ihn in einem Brief als „verhärteten Verächter aller neueren Kunst und *Litteratur*“, zit. in GAIER/WEIDHASE 1998, S. 51. Mit Uhland, den er sehr schätzte, kommt es fast zum Zerwürfnis als er Mitglied der „Deutschen Nationalversammlung“ in Frankfurt am Main wird, vgl. BADER 1955, S. 44.

¹⁵⁵ Zit. in EIMER 1987, S. 20. In einem Brief vom 30. März 1826 an Arndt soll er sogar geäußert haben: „Auch ich leide an der Krankheit des Trauerns über die liebe Vergangenheit. Ohne das Mittelalter zu vergöttern, so herrschte doch Kraft, Tapferkeit, Treue und Frömmigkeit und seine Fehler, seine Rohheit, Trunkliebe usw. ekeln mich weniger an als die Genußsucht, Gewinnsucht, Lügenhaftigkeit des Zeitalters.“, zit. in EIMER 1987, S. 216.

¹⁵⁶ In diesem Zusammenhang sei auch an die „Dichtertürme“ erinnert, in die sich der Schriftsteller von der Welt in die Abgeschiedenheit des Burgturms zurückzog, um sich ganz in sein poetisches Werk zu versenken, vgl. EIMER 1987, S. 214. Zimmermann nennt im Zusammenhang mit dem Nassauer Turm als weiteren Turm mit Denkmalcharakter den Turm „Edgehill“ (1747-1750), den Sanderson Miller auf einem ehemaligen Schlachtfeld von 1642 erbauen ließ, vgl. ZIMMERMANN 1989, S. 218-19. Biehn führt

Nassauer Turm ist zugleich Gedenkstätte an die Zeit der Befreiungskriege, dem zweifellos wichtigsten Abschnitt in Steins Leben und wird so zu einem sowohl zeitgeschichtlichen als auch zu einem ganz privaten Denkmal.¹⁵⁷ Gleichsam einer Galerie von „Uomini illustri“ sind Bildnisse der drei Herrscher der Heiligen Allianz, der König von Preußen, der Zar von Russland und der Kaiser von Österreich sowie weiterer bedeutender Persönlichkeiten aus der Zeit der Befreiungskriege zusammengestellt. Zimmermann betont zu Recht den zudem sakralen Charakter des Bauwerks.¹⁵⁸

In den vorgenannten Beispielen wird der Rückzug als bewusste Lebensgestaltung gewählt, als endgültige oder nur kurzfristige Abkehr von der *vita activa* zur *vita contemplativa*. Die festen und starken Burgmauern gewähren hierfür Schutz, Abschirmung und Abgeschiedenheit. Während der ausziehende Ritter die lebenszugewandte Seite, die der Aktion und der Tatkraft verkörpert, so gewährt die Burg dem heimkehrenden Ritter Rast und Sicherheit, Trost und Stärkung. Die Burg wird dann zum erbaulichen Ort, in dem der neuzeitliche Ritter sich seinen schöngestigen Studien, seinen Liebhabereien widmet, seine Kunstschatze um sich versammelt und sich eine ideale Welt in Ruhe und Harmonie erschafft. Eingerichtet mit neugotischem Mobiliar, angefüllt mit Waffen und Rüstungen, wenn möglich eingebunden in die ihm Rückhalt gewährende Tradition seiner Ahnen und häufig nach außen von bunten Glasfenstern abgeschirmt, die das aufdringliche Tageslicht filtern, fühlt sich der Burgherr in dieser Umgebung durchaus auch dem politischen Tagesgeschehen entrückt und in eine sichere Welt mit noch intakten machtpolitischen Strukturen versetzt.¹⁵⁹

den Wilhelmsturm in Dillenburg a. d. Lahn (1872-1875) in Gedenken an Wilhelm von Oranien als Vergleichsbeispiel an, vgl. BIEHN 1975, S. 105. Kleinmanns erwähnt Neu-Eberstein in Baden als Beispiel für eine „Fluchtburg“, vgl. KLEINMANN 2003, S. 134-135.

¹⁵⁷ Stein wurde nach seiner Entlassung aus dem preußischen Staatsdienst politischer Berater von Zar Alexander I. von Russland und betrieb von hier weiter den politischen Widerstand gegen Napoleon. Zusammen mit dem preußischen General Yorck forderte er im Kampf gegen Napoleon eine allgemeine Volksbewaffnung in Preußen, vgl. HUBATSCH 1975, S. 152ff. Zum patriotischen Kunstprogramm des Turms vgl. EIMER 1963, S. 39ff; EIMER 1987, S. 157ff; ZIMMERMANN 1989, S. 219.

¹⁵⁸ Vgl. ZIMMERMANN 1989, S. 219.

¹⁵⁹ Bunte Glasfenster, die das Tageslicht filtern und nur gedämpft einlassen, sind ein häufig anzutreffendes und wesentliches Element, wenn es um die Inszenierung eines mittelalterlichen Ambientes geht. In die Innenausstattung des Gotischen Hauses band man eine der umfangreichsten Sammlungen von Schweizer Glasmalereien des 16. Jahrhunderts mit ein, die Johann Kaspar Lavater hatte vermitteln können, vgl. EISOLD 2000, S. 137. Die Burgführer von Stolzenfels und Rheinstein verweisen stets auf das Vorhandensein von Glasmalereien hin, vgl. RHEINSTEIN 1837, S. 37, 38, 40, 47, 59; DOHME [1850], S. 28 und S. 35. Die so genannte Kunsthalle auf Schloss Drachenburg bestand aus Glasmalereien, die bedeutende Persönlichkeiten aus Geschichte, Politik und Kunst vorstellen, vgl. LEYENDECKER 1979, S. 76-81. Für den Thronsaal in der Franzensburg in Laxenburg wurden monumentale Glasgemälde durch Johann Karl neu hergestellt, später durch Gottlob Samuel Mohn und Wilhelm Görner überarbeitet. So beschreibt Wackenroder in den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ wie literarische Werke aus der Vorzeit in einem ansprechenden heimeligen „Butzenscheibenambiente“ gelesen, zum Mittel werden, sich in die alten Zeiten zu versetzen und sie im Geiste wachzurufen: „Wie oft hab’ ich mich in jene Zeit zurückgewünscht! Wie oft ist sie in meinen Gedanken wieder von neuem vor mir hervorgegangen, wenn ich in deinen ehrwürdigen Büchersälen, Nürnberg, in einem engen Winkel, beim Dämmerlicht der kleinen, rundscheibigen Fenster saß, und über den Folianten des wackern Hans Sachs, oder über anderem alten, gelben, wurmgefressenen

Seit am 21. Januar 1793 König Ludwig XVI. im Namen des französischen Volkes hingerichtet wurde, spürte der gesamte europäische Adel einen enormen Legitimationszwang, der in Deutschland mit dem Ende des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation weiter wuchs und seinen Höhepunkt in den Jahren vor der Revolution von 1848 fand. Rückzug und ein utopistisches Verharren in der „guten alten Zeit“ konnte eine Form der Reaktion des Adels auf die veränderten Zeitumstände sein. Zugleich ist eine andere Verhaltensweise zu bemerken. Der Adel war versucht in einer Zeit der in Frage gestellten alt hergebrachten Privilegien seine Stellung und Aufgaben innerhalb des gesellschaftspolitischen Gefüges neu zu definieren. Dies wird umso dringlicher als in dem traditionell vom Adel besetzten Bereich des Militärs längst das Bürgertum eingebrochen war und das Betreiben eines Gewerbes weiterhin als nicht standesgemäß erachtet wurde.¹⁶⁰ So zitiert ein anonymer Autor im Jahr 1843 den Publizisten v. Geisler, der im Namen der „Parthei der Reaction“ im Ringen um eine neue Aufgabenstellung aus dem Adel als Geburtsstand quasi einen Berufsstand machen möchte: „Der Adel solle nicht Auszeichnung des Verdienstes bedeuten, [...] sondern der Adel sei ein Staats-Amt, von Gott eingesetzt, um zwischen dem gemeinen Volke und dem Monarchen zu stehen, um diesen zu beschränken und das Volk zu beschützen.“¹⁶¹ Der Adel sieht seine neue Aufgabe somit in einer Vermittlerrolle zwischen Thron und Volk und möchte darauf nun seine Privilegien gestützt wissen. Auch in der Architektur wird das Bemühen um eine Rechtfertigung für überkommene Sonderrechte greifbar. In diesem Zusammenhang muss auf die mehrfach in der Literatur zur Burgenrezeption des 19. Jahrhunderts erwähnte Feststellung verwiesen werden, dass die Baumaßnahmen, die Veränderungen an bestehender Bausubstanz sich häufig darin erschöpften, dass ein Turm oder gleich mehrere Türme ergänzt oder ein vorhandener Treppenturm bzw. Bergfried aufgestockt und dass Ummauerungen

Papier brütete [...]“, WACKENRODER 1910, S. 52-53. Norbert Elias verweist darauf, dass es in der Geschichte immer wieder zu solchen Romantisierungsschüben gekommen ist, bei denen zumeist die Gesellschaftselite mit unerfüllten oder verminderten Herrschaftsansprüchen konfrontiert, die Vergangenheit, die sie als vollkommen oder zumindest besser erachtet, wiederherzustellen wünscht, vgl. ELIAS 2002, S. 375-376.

¹⁶⁰ Mit der Heeresreform von 1806, die aus der Niederlage bei Jena und Auerstedt resultierte, war die unangefochtene Sonderstellung des Adels beim Militär gebrochen. Von nun an stand gegen den Widerstand konservativer Adelskreise die Offizierslaufbahn auch Bürgerlichen offen, verstärkt wurde diese Entwicklung durch die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht am 9. Februar 1813, vgl. FREVERT 2001, S. 208; HAGEMANN 2002, S. 78.

¹⁶¹ [NEIGEBAUER] 1843, S. 5. Diese Idee geht auf die bereits von Montesquieu formulierte Lehre von den „Pouvoirs intermédiaires“ zurück, vgl. dazu BRUNNER 1949, S. 326ff, insbesondere S. 329. Mit der Einführung der Allgemeinen Wehrpflicht verliert der Adel sein schon einst durch Söldnerheere stark eingeschränktes Exklusivrecht auf die Landesverteidigung. Da ihm nach der Französischen Revolution seine Privilegien in Frage gestellt werden, muss er neue Rechtfertigungen zur Aufrechterhalten seiner Vorrechte finden. So beansprucht er zunehmend für sich die Vermittlerrolle zwischen König und Volk. Stekl verweist für Österreich auf adelskritische Schriften hin, die die Existenzberechtigung des Adels als „Aussaugungs- und Unterdrückungssystem“ in Frage stellen und ihre Privilegien aufgehoben wissen wollen. Die Gleichheit aller Bürger wird gemäß den Ideen der Französischen Revolution eingefordert, vgl. STEKL 1975, S. 189. Vgl. auch Eichendorffs Kritik am Adel, EICHENDORFF [1979]. Zu den Auswirkungen auf die Bautätigkeit vgl. LEY 1981, S. 26-28; KAT. AUSST. BERLIN/NUERNBERG 2010, S. 292-293.

häufig mit einem Zinnenkranz versehen wurden. D. h. die Umbaumaßnahmen konzentrierten sich mehrheitlich zum einen auf die wehrhaften und weithin sichtbaren Elemente einer Burg und zum anderen auf die Elemente, die Schutz und Abschirmung nach außen gewährleisten, ohne dass dies funktional noch sinnvoll wäre.¹⁶² Nur in einer übertragenen Bedeutung kann diese Art von „Schutzbedürfnis“ und gleichzeitiger „Wehrbereitschaft“ interpretiert werden. Die Burg hatte zwar längst ihre wehrtechnische Funktion eingebüßt, ihre Symbolkraft aber war nach wie vor ungebrochen. Nach außen hin wird für alle sichtbar weiterhin Macht, Omnipräsenz aber auch Widerstand und Verteidigungsbereitschaft im Sinne einer Verteidigung alter Rechte unter einer fortgesetzten Aufrechterhaltung elitärer Abgrenzungstendenzen demonstriert. Unmissverständlich wurde damit zu verstehen gegeben, dass man einerseits bereit war sich den neuen politischen Herausforderungen zu stellen, andererseits nichts von den so lieb gewonnenen Standesvorrechten bereit war kampfflos aufzugeben. Die enorme Zunahme an Neubzw. Umbauten von Burgen oder burgartigen Familiensitzen durch den Adel gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeugt, dass man sich der Burg als einer historischen Bauform aus einer Zeit mit einer uneingeschränkten Feudalmacht und als einem gängigen Zeichen ritterlicher Herrschaft bediente, um sein Anrecht auf schwankend gewordene Ansprüche zu deklarieren und mit neuen Baumaßnahmen visuell zu festigen.¹⁶³

Der Bau von Schloss Landsberg bei Meiningen (1836-1844) wurde im Auftrag von Herzog Bernhard II. von Sachsen-Meiningen (1800-1882), dem Vater des später als „Theater-Herzog“ bekannt gewordenen Georg II., errichtet. Die Gestaltung des burgartigen Schlosses erfolgte nach Plänen von August Wilhelm Doebner und Carl Alexander von Heideloff, den man wenig später hinzuzog und diente in erster Linie zur Unterbringung der umfangreichen Waffen- und Kunstsammlungen. Der Herzog hielt sich wohl regelmäßig, doch nur stundenweise, in dem neu erbauten Schloss auf.¹⁶⁴ Eine Inschrift, die ursprünglich in der Eingangshalle angebracht war, verdeutlicht die Einstellung des Burgherrn, die sich vom reaktionär klingenden Leitmotiv eines Herrn von Truchseß nun aber deutlich unterscheidet. Die Inschrift lautet: „Nicht zurück wünschen laßt uns die alte Zeit / Wohl aber der Ahnen Kraft und Walten. / Nicht der Lehnsdruck, nicht der Ritter Eisenkleid / Wohl aber die eisenfeste Treu der Alten.“¹⁶⁵ Der Herzog spricht sich keineswegs mehr dafür aus, die alte

¹⁶² Vgl. LEY 1981, S. 33-34; LEONHARDT 2002, S. 156 und S. 160; CRETZAZ-STUERZEL 2003, S. 150-151. Losse verweist auf die durch architektonische Versatzstücke auf den Villenbau übertragene „Idee von der Burg“. Durch ihre fortifikatorische „Einkleidung“ bliebe eine „ideelle Befestigung“ erhalten, LOSSE 1996, S. 22 und S. 31. „Mit jenen eisernen Zeiten ist nun zwar das Bedürfnis eines eigentlichen Festungs-mässigen Baues gewichen; aber das Motif der Burg bleibt wohl das passendste.“, so auch Heigelin, HEIGELIN 1833, Bd. 3, S. 120.

¹⁶³ Losse stellt für die Lahnregion eine vermehrte Bautätigkeit des Adels nach 1848 fest, vgl. LOSSE 1998, S. 50. Ähnliches bemerkt auch Ley für den süddeutschen Raum, vgl. LEY 1981, S. 30. Nach 1871 tritt dann hauptsächlich das Großbürgertum als Bauherr auf und artikuliert damit seinen neu erworbenen Führungsanspruch nicht zuletzt durch die Nachahmung der Architektur der alteingesessenen Elite. Zur Bautätigkeit des Adels und zu seinen Beweggründen vgl. STEKL 1975; ZAHIR 1993, S. 207ff; LOSSE 1996, S. 31.

¹⁶⁴ Vgl. FELDHahn 1998, S. 170-179, zur Nutzung vgl. S. 177.

¹⁶⁵ FELDHahn 1998, S. 175.

Ritterzeit wieder auferstehen lassen zu wollen. Jedoch möchte er sich die Heldenkraft und ritterliche Gesinnung seiner Vorfahren zum Vorbild nehmen. Mit Stolz und Selbstbewusstsein blickt er daher auf seine Ahnen und eigene Familientradition zurück. Dabei besinnt er sich vornehmlich auf die Werte der vergangenen Zeit und Tugenden der Vorfahren, denn ein untadeliger Lebenswandel und herausgehobene Charakterzüge würden helfen die gesellschaftliche Reputation aufrecht zu erhalten, die Forderung nach einem Verdienstadel am ehesten zu erfüllen und damit den Anspruch auf die gesellschaftliche Führungsposition zu legitimieren. Treue gegenüber König und Vaterland wird eine zwar nicht nur vom Adel, sondern auch vom aufstrebenden Bürgertum beanspruchte Tugend, die der Adel aber maßgeblich vereinnahmt und die ihm die Aufrechterhaltung seiner Vorrechte sichern soll. Die veränderte Einstellung ist als Reaktion zu werten auf die sich gewandelten Zeitumstände: das Herzogtum Sachsen-Meiningen hatte 1829 eine landständische Verfassung erhalten.

Eine wesentliche Voraussetzung für das Ausleben einer wie zuvor beschriebenen rückorientierten Haltung war demnach die Lage des Bauwerks. Denn, wenn man sich schon nicht gegen den Wandel in der Welt stemmen konnte, so wollte man sich doch zumindest über diese erheben und auf sie herabblicken.¹⁶⁶ Die häufigsten Umbaumaßnahmen an Burgen sahen über die wehrtechnischen Elemente hinaus den Ausbau des Bergfrieds mit einer Aussichtsplattform vor. Zusätzlich häufig noch mit Ecktürmchen, Altanen und Erkern ausgestattet, ist die Burg vorrangig auch eine Architektur, die in besonderem Maße der Schaulust verpflichtet ist.¹⁶⁷ In Reise- und Burgführern ist es gerade der grandiose Weitblick über die Täler mit ihren landschaftlichen Reizen, der stets besondere Erwähnung findet und häufig in allen Details beschrieben wird. Der Bau von Schloss Landsberg auf einem Bergkegel hoch über den Ufern der Werra, erfolgte bezeichnenderweise nachdem sich das Territorium des Herzogtums Sachsen-Meiningen nach 1826 geradezu verdoppelt hatte.¹⁶⁸ Der erhöhte Sitz mit seinem Weitblick über die eigene Domäne kommt einer Visualisierung des Herrschaftsanspruches gleich. Gleichsam wird die Höhenburg, wie Hohenschwangau, Neuschwanstein, Burg Hohenzollern bei Hechingen, die Marienburg bei Hannover, um nur einige zu nennen, zum idealen Ort der

¹⁶⁶ „Es ist ein ganz eigenes Ding um das Seyn und Leben auf den Bergen, die reine Luft erhöht das belebende Gefühl körperlichen Wohlbefindens, und der hohe Standort schmeichelt nicht allein dem weit umherschweifenden Auge, er schmeichelt auch ganz im Geheim der menschlichen Eitelkeit, denn wer hoch steht, dünkt sich wirklich erhaben über die Kinder der Tiefe [...]“, COBURGISCHES TASCHENBUCH 1821, S. 171. Zur Unterscheidung der Lage von Burgen nennt Backes vier Typen, die Gipfelburg, die Ausläufer- oder Abschnittsburg, die Hangburg, die Talburg, vgl. BACKES 1960, S. 13. Für weiterführende Studien wird auf die umfangreiche Literatur zur Burgenrezeption und zum Historismus verwiesen. Hinter dem Bild der Höhenburg schimmert die romantische Ästhetiktheorie durch, die mit der Ferne auch das Gefühl der Sehnsucht verband. Ihre Entrückung in meist nur schwer zugänglicher Lage poetisiert und romantisiert die Höhenburg gleichermaßen. Für Novalis wird ebenfalls alles, was in die Ferne gerückt erscheint „romantisch“: „So wird alles in der Entfernung Poesie, Poem, actio in distans: ferne Berge, ferne Menschen, ferne Begebenheiten usw.“, NOVALIS 1907, S. 301-302, vgl. STRICH 1949, S. 80. Zum Fernblick in der Ruinenpoesie vgl. KANDER 1933, S. 52-53.

¹⁶⁷ Zu den in dieser Zeit auch aufkommenden Aussichtsstürmen vgl. KRÜGER 2002, S. 19.

¹⁶⁸ König Friedrich August I. hatte eine Neuordnung der sächsischen Herzogtümer beschlossen.

Abgeschlossenheit.¹⁶⁹ Schloss Lichtenstein bei Reutlingen ist hierfür ein besonders prägnantes Beispiel. Herzog Wilhelm von Urach, Graf von Württemberg (1810-1869) ließ den Bau von 1839 bis 1842 ebenfalls nach Plänen von Carl Alexander von Heideloff und unter der Leitung von Johann Georg Rupp auf einem hohen Bergkegel ausführen.¹⁷⁰ Wilhelm Hauffs gleichnamige Erzählung hatte wohl den Bauherrn bewogen das Terrain zu kaufen und ihn dazu inspiriert, auf den verbliebenen Resten der zu einem Forsthaus umgebauten ehemaligen Veste, eine neue Burg ganz „im ritterlichen Style“ errichten zu lassen.¹⁷¹ Wie der Erbauer von Schloss Landsberg oder der Löwenburg hielt sich auch Graf Wilhelm kaum hier auf. Den Anspruch eines musealen und genealogischen Denkmals verband er mit dem Bau, in dem seine kostbaren Sammlungen untergebracht wurden. Neben dem üblichen Rittersaal, der Waffenhalle, einer Galerie und Hauskapelle verfügte die Burg über ein Antiquitäten-Zimmer, über eine Bibliothek mit ausgewählten Schriften zur württembergischen Geschichte sowie über ein mathematisches und physikalisches Cabinet zu wissenschaftlichen Studien.¹⁷² Unnahbarkeit ist ein bedeutendes Kriterium, das schließlich auch Ludwig II. (1845-1886, Reg. ab 1864) am Herzen lag und mit dem Bau von Neuschwanstein (1868-1886) zu realisieren suchte. So beschreibt der

¹⁶⁹ Der Blick von oben gewährt zudem auch mehr Einsicht, Klarheit über die Dinge. Aus der „Übersicht“ folgt im besten Falle „Ein-Sicht“. Bernhard Fürst von Bülow (1849-1929) berichtet von einem Besuch auf der Burg Hohenzollern im Jahr 1899 bei dem der Kaiser ihm eine Ansicht des Schlosses schenkte: „Er [Wilhelm II.] erzählte mir bei diesem Anlaß, daß seine Großmutter, die Kaiserin Augusta, ihm einmal, als von der schönen Fernsicht vom Hohenzollern die Rede war, gesagt hatte: ‚Das soll dir eine Mahnung sein, dir einen weiten und freien Blick zu erwerben und zu wahren!‘“, BUELOW [1930], Bd. 1, S. 300. Die Höhenburg gilt auch als Sitz der Tugenden. Bereits bei dem im 19. Jahrhundert so rege rezipierten Nürnberger Meistersänger Hans Sachs wird die Burg als Sitz der Tugendgöttinnen beschrieben. Zur Tugendallegorie bei Hans Sachs vgl. THEISS 1968, S. 64; ferner LANG 2002, S. 252-253.

¹⁷⁰ Bei Gratianus heißt es: „Grav Wilhelm von Wirtemberg [...] hat schon längere Zeit mit der ihm eigenen Lebendigkeit die geniale Idee ausgebildet von einem bewaffneten Landsitz im edelsten Style des vergangenen Mittelalters, von einer Teutschen Ritterburg, welche an Kühnheit der Lage, Festigkeit der Bauart, teutscher Bequemlichkeit des Innern, gepaart mit einfacher, edler Schönheit, das Schloß Eberstein und selbst das berühmte Hohenschwangau übertreffen sollte [...]“, GRATIANUS 1844, S. 71. Vgl. BIEHN 1970, S. 220-228; BIDLINGMAIER 1994. Der Erbauer des Bergschlosses ließ sich von dem Maler Franz Stirnbrand (1788-1882) im Jahr 1856 in ritterlicher Rüstung porträtieren. Das Gemälde ist noch heute vor Ort zu besichtigen.

¹⁷¹ Vgl. BIDLINGMAIER 1994, S. 115. Hauffs Nacherzählung der Sage um Lichtenstein behandelt ihren einstigen Besitzer Ulrich, Herzog von Württemberg (1487-1550), der gegen den Schwäbischen Bund im Jahr 1519 auszog. Hauffs sehr milde Charakterisierung des despotischen Herzogs muss wohl als Versuch einer Rehabilitierung gewertet werden. Die Rezeptionsgeschichte tendierte bis dahin, sich auf die Seite des durch Ulrich von Hutten und Franz von Sickingen vertretenen Städtebundes im Kampf gegen die Gewaltherrschaft des Herzogs zu stellen. Dieser hatte zuvor den Vetter Ulrichs von Hutten aus niederen Beweggründen heraus ermordet. Hauff selbst tritt möglicher Kritik bereits in der Einleitung zu seinem Roman entgegen: „Man wird uns nämlich entgegenhalten, daß sich der Charakter Ulrichs von Württemberg nicht dazu eigne, in einem historischen Romane mit milden Farben wiedergegeben zu werden [...]“, HAUFF 1830, S. 10.

¹⁷² Vgl. HARTIG 1999, insbesondere S. 100-102; Gratianus 1844, S. 100-101. Graf Wilhelm von Württemberg besaß ein besonderes Faible für das Mittelalter. So war er Gründungsmitglied des württembergischen Geschichts- und Altertumsvereins sowie des Deutschen Geschichts- und Altertumsvereins, vgl. BIDLINGMAIER 1994, S. 114. Außerdem besaß er als ehemaliger Artillerie-Offizier eine Vorliebe für Waffen und Geschütze. Auch diese Sammlung sollte auf Schloss Lichtenstein einen entsprechenden Platz finden. Heideloff sah hierfür den Ausbau eines Brückenkopfes vor, vgl. BIDLINGMAIER 1994, S. 118-119. sowie S. 123.

bayerische König in einem Brief an den von ihm verehrten Komponisten Richard Wagner den Bau, den er wie Graf Wilhelm von Württemberg „im echten Styl der alten deutschen Ritterburgen“ erbaut wissen wollte als „heilig und unnahbar, ein würdiger Tempel für den göttlichen Freund“.¹⁷³ Der aristokratische eskapistisch anmutende Zug, der hier zu Tage tritt geht zudem eine Symbiose mit einer weltentsagenden Jenseitsbezogenheit ein, die durch die größere Nähe zur Himmelssphäre bewirkt wird. Der Burgherr lässt das diesseitige Leben unter sich, fern allem Alltäglichen und Nichtigem.¹⁷⁴ Er erfährt nicht nur die Nähe zu Gott, sondern blickt auch auf Gottes Schöpfung, seine Position wird gottähnlich. Im selben Brief an Richard Wagner heißt es wenige Zeilen später zu seinem Bauprojekt: Die Götter werden „oben weilen bei Uns auf steiler Höh, umweht von Himmelsluft.“¹⁷⁵ König Ludwig II. hatte sich diesen Traum nur erfüllen können, weil er auf Betreiben Bismarcks auf die Kaiserkrone des neu gegründeten deutschen Reiches verzichtete.¹⁷⁶ Mit der immens hohen Abfindung baute er sich seine Fluchtburgen und Traumschlösser und verabschiedete sich weitgehend vom politischen Tagesgeschäft und allen repräsentativen Lasten. So hat sich gegen Ende des Jahrhunderts von den Parkburgen über die Höhenburgen bis zur Burg in Gipfellation der Rückzug hier in seiner konsequentesten Form vollzogen.

3.1.2 Die Burg im Kontext der preußischen Politik

Kaum ein Landstrich wird von so vielen Höhenburgen durchzogen wie das Rheintal, das durch seine Symbolträchtigkeit und seine besondere politische Situation eine Sonderstellung innerhalb der Mittelalterrezeption einnimmt, die bereits vielfach in der Forschung behandelt wurde. Ihrer Bedeutung wegen, sollen die Hauptlinien nochmals skizziert werden. Von 1794 an waren die linksrheinischen Gebiete in französischer Hand, bis sie mit dem Wiener Kongress dem Preußischen Königreich zufielen. Damit setzte bald eine von dem neuen Herrscherhaus ausgelöste rege Bautätigkeit ein, bei der viele Rheinburgen restauriert und zum größten Teil

¹⁷³ Brief vom 13. Mai 1868 an Richard Wagner, zit. in KAT. AUSST. MUENCHEN 1968, S. 22. Nach Evers legt der geäußerte Wunsch nach Unnahbarkeit einen Vergleich mit der Textvorlage zur Gralsburg aus Wagners Oper Lohengrin nahe: „In fernem Land, unnahbar euren Schritten [...]“, vgl. EVERS 1986, S. 204 und S. 206 und HACKER 1966, S. 259-260. Ludwig II. hat sich wohl auch mehrfach selbst als Lohengrin verkleidet. Eine Lohengrin-Rüstung wurde aus dem königlichen Nachlass 1888 versteigert, vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1968, S. 24.

¹⁷⁴ Otte erwähnt ein für Reisebeschreibungen des 19. Jahrhunderts gängiges Motto von Friedrich Gottlob Wetzel aus Bechsteins Wanderungen durch Thüringen: „Wo Berge sind, ist Gott; auf dem platten Lande hauset der Teufel.“, OTTE 1986, S. 89.

¹⁷⁵ Brief vom 13. Mai 1868 an Richard Wagner, zit. in KAT. AUSST. MUENCHEN 1968, S. 22.

¹⁷⁶ Mit der Kaiserkrone des Heiligen Römischen Reiches war immer ein katholischer Träger verbunden gewesen. Damit ein preußischer und protestantischer König dieses Erbe antreten konnte, bat Bismarck auf geschickte Weise König Ludwig II. von Bayern, die Kaiserkrone symbolisch dem preußischen König anzutragen, damit er sie aus der Hand eines katholischen Herrschers entgegennehmen könne, vgl. GENTRY 1977, S. 19. Zu zeitgenössischen Quellen vgl. HACKER 1966, S. 186ff.

umgebaut wurden.¹⁷⁷ Prinz Friedrich von Preußen machte mit dem Erwerb der ruinösen Vautsburg im Jahr 1823 und ihren Umbau zu Burg Rheinstein ab 1825 den Anfang.¹⁷⁸ Die Umbaumaßnahmen wurden zunächst von Johann Claudius von Lassaulx ausgeführt. Auf Rheinstein folgte von 1835 bis 1843 der Umbau von Schloss Stolzenfels durch seinen Vetter, den Kronprinzen Friedrich Wilhelm, der für die Planung unter Einbeziehung von Karl Friedrich Schinkel ebenfalls Lassaulx gewinnen konnte. Die örtliche Bauleitung hatte Oberst von Wussow inne. Im Falle von Stolzenfels war es die Stadt Koblenz gewesen, die die verfallene Burg dem Kronprinzen und späteren König in Kenntnis seiner allgemein bekannten Schwärmerei für das Mittelalter zum Geschenk machte.¹⁷⁹ Im Jahr 1843 begann man im Auftrag der drei Prinzen Friedrich Wilhelm, Wilhelm und Karl mit dem Umbau von Burg Sooneck (1843-1861) nach Plänen von Carl Schnitzler.¹⁸⁰ Eine Reihe weiterer Mitglieder des Hohenzollern-Hauses trug sich mit dem Gedanken eine Rheinburg zu restaurieren, die meisten Pläne blieben jedoch unverwirklicht.¹⁸¹

¹⁷⁷ Georg Poensgen hat in seiner Einleitung zum Neudruck der Beschreibung von Burg Stolzenfels von Robert Dohme die Beweggründe für die einsetzende Burgenrestaurierung am Rhein treffend zusammengefasst: „Es war die Zeit der Burgenromantik. Die Volkserhebung der Befreiungskriege und ihr glücklicher Ausgang hatten das deutsche Nationalbewußtsein gestärkt. [...] Die Sehnsucht nach einem geeinten deutschen Reiche äußerte sich in dem Bestreben, das ruhmreiche Mittelalter neu erstehen zu lassen. Es wurden Ritterspiele mit Turnieren abgehalten, die Dichtkunst pries den Minnesang [...] und vor allem die Baudenkmäler, als sichtbare Zeugnisse jener Epoche, wurden liebevoll erhalten, ausgebaut und nachgeahmt.“ Und weiter heißt es: „Das Hauptinteresse aber galt den Burgen an den Ufern des Rheins, dem neuen Symbol deutscher Freiheit [...] vor allem die Tatsache, daß sie im Jahre 1689 größtenteils der Zerstörung durch Ludwig XIV. anheimgefallen waren, verlieh ihnen einen Nimbus von Märtyrertum, der förmlich zur Idealisierung verpflichtete.“, DOHME [1850], S. 5-6. Dabei wurde die vorhandene Bausubstanz oftmals stark verändert, ergänzt und modernen Bedürfnissen nach Komfort angepasst. In den Anfangsjahren ging es in erster Linie nicht um den uneingeschränkten Erhalt von Originalsubstanz, sondern um ihre Dienstbarmachung für die Gegenwart. Zur preußischen Burgenpolitik vgl. RATHKE 1975; insbesondere RATHKE 1979; SCHMIDT 1992; DOLGNER 1993, S. 25ff; TAYLOR 1998; BROENNER 2001; TAVERNIER 2002, S. 137-138; CRETTAZ-STUERZEL 2003, S. 153-155; HASENCLEVER 2005, S. 140ff.

¹⁷⁸ Weitere überlieferte Bezeichnungen: Vogtsburg, Vogtsberg, Vouts-, Fritz-, Fautz-, Fodes-, Foyes-, Bauzberg oder Pfalzberg u.a., vgl. RHEINSTEIN 1837, S. 13; LEONHARDT 2002, S. 159.

¹⁷⁹ Das Hambacher Schloss wurde 1842 von den Pfälzern dem bayerischen Kronprinzen Maximilian zur Hochzeit geschenkt und wird von da an „Maxburg“ genannt. Umbaupläne durch den Münchner Architekten August von Voit blieben unvollendet. Es herrschten ähnliche Voraussetzungen wie im Rheinland. Die Pfalz wurde nach dem Wiener Kongress, im Jahr 1816, Bayern zugesprochen. In beiden Fällen war damit auch der Wunsch verknüpft, sich der königlichen Gunst zu versichern und zugleich Loyalität dem neuen Herrscherhaus gegenüber zu bezeugen. Genau zehn Jahre zuvor, 1832, hatten auf dem „Hambacher Fest“ an die 30.000 Bürger ihre Forderung nach einer nationalen Einheit, nach Pressefreiheit und vor allem nach einer republikanischen Verfassung bekundet, vgl. KAT. AUSST. HAMBACH 1998, S. 108.

¹⁸⁰ Prinz Albrecht hatte sich zunächst auch an den Plänen seiner Brüder beteiligt, hat dann 1850 aber seine Besitzrechte wieder zurückgegeben, vgl. RATHKE 1975, S. 98; RATHKE 1979, S. 142.

¹⁸¹ Das preußische Königshaus, vor allem König Friedrich Wilhelm IV., hatte innerhalb der Mittelalterrezeption eine führende Rolle inne, die auf den Adel und später das Bürgertum vorbildhaft wirkte. In Hohenzollern'schen Besitz standen zeitweise: der Drachenfels, die Godesburg, Rheinfels, Rheinstein, Schönburg, Sooneck, Stahleck und Stolzenfels, vgl. RATHKE 1979, S. 151; LOSSE 1996, S. 18; TAYLOR 1998, S. 112. Sicherlich dürften auch seine verwandtschaftlichen Verhältnisse zum britischen Königshaus von Einfluss auf ihn gewesen sein. Königin Victoria, die Stolzenfels 1845 besuchte, war selbst zusammen mit ihrem deutschen Gemahl Albert aus dem Hause Sachsen-Coburg-Gotha eine emsige Beförderer des „castle styles“. Zum Besuch auf Stolzenfels vgl. KAT. AUSST. NUERNBERG 2010, Kat. Nr. 8.34, S. 344.

Bei Rheinstein und Stolzenfels wird in Reiseführern immer wieder die gelungene Illusion einer unzerstört gebliebenen ritterlichen Burganlage herausgestrichen. So schreibt Dohme, dass Stolzenfels zu einem „Denkmal aus jener rohen aber romantischen Zeit des Faustrechtes“ geworden sei, bei dem „die aufgeregte Phantasie erwartet, dass man bei seinem Eintritt über die herabgelassene Zugbrücke und durch das aufgezogene Fallgatter von Rittern und Knappen empfangen werde, die mit deutscher Biederkeit freundlich den Willkommen entgegen reichen.“¹⁸² In diesem Sinne schuf Caspar Johann Nepumuk Scheuren (1810-1887) im Auftrag des preußischen Königshauses zwischen 1840 und 1842 eine Serie von Aquarellen, das so genannte „Stolzenfels-Album“. Darin wird die Burganlage erneut von Rittern bevölkert, die Wache stehen oder unter dem milden Licht des Vollmondes während ihrer nächtlichen Wacht sanft entschlummert sind.¹⁸³ Eines dieser Blätter zeigt drei Ritter zu Pferd, die auf die stolze Veste zureiten. **(Abb. 6)** Ähnlich heißt es in einem Reiseführer von 1837 zu Rheinstein: „Ueberraschend ist der Anblick der Burg dem Fremden. Es ist ihm, als habe ein Zauberer den Wohnsitz mittelalterlicher Ritter, so ganz mit jener Zeit im Innern und Aeussem übereinstimmend, in die Gegenwart hineinversetzt und, betritt er ihre Hallen, so kann er den Gedanken kaum verscheuchen, es müssten ihm die Ritter und Knappen hier überall entgegentreten.“¹⁸⁴ Allein bei der Fantasie wollte man es nicht belassen. Carl Gustav Carus, der 1835 eine Rheinreise unternahm, stattete auch Rheinstein einen Besuch ab und hielt seine Eindrücke und Erlebnisse in seinen Reisebeschreibungen fest: „Ich hatte auch diese Pracht betrachtet und wollte eben zu meinem lieben Rhein wieder hinabsteigen, als mir noch im Burghofe der mich so weit geleitende Preuße einen dort hängenden, modern-altertümlichen Knappenrock zeigte und mir selbstgefällig versicherte: 'Wenn der Prinz da sind, gehen wir alle im Mittelalter!'“¹⁸⁵ Und beim Einweihungsfest von Schloss Stolzenfels, das am 14. September 1843 gegen Abend stattfand, hatten sich alle an den Baumaßnahmen beteiligten Meister und Gesellen – mit altdeutschem Rock, Barett, Spitzenkragen und Schärpe angetan – versammelt und bildeten für den ankommenden „Burgherren“ und der „Hohen Burgfrau“ einen festlichen Fackelzug.¹⁸⁶ Architektur, Ausstattung und Leben haben hier zu einem Zusammenklang gefunden, der es gestattet die alten Ritterzeiten erneut Wirklichkeit werden zu lassen.

Kronprinz Friedrich Wilhelm hatte für die Schenkung der Koblenzer Stadtväter mit einem Schreiben vom 30. April 1823 gedankt, in dem es hieß: „Bei, dem grossen Interesse, welches Ich für die Rheingegenden überhaupt fühle, und bei dem Wohlgefallen, welches Ich ganz besonders an der Lage des Schlosses Stolzenfels gefunden habe, hat Mir das Anerbieten der Stadt Coblenz, Mir den Besitz desselben zu übergeben, eine wahrhafte Freude gemacht.“ Und er wertet das großzügige Geschenk als „Beweis der Anhänglichkeit der Bewohner der Stadt“.¹⁸⁷ Dass man für eine Annäherung in den Beziehungen zwischen der rheinischen Bevölkerung und

¹⁸² DOHME [1850], S. 87.

¹⁸³ Zum Stolzenfels-Album von Caspar Scheuren vgl. HABERLAND 2003, insbesondere S. 21-23.

¹⁸⁴ RHEINSTEIN 1837, S. IV.

¹⁸⁵ CARUS [1926], S. 7-8.

¹⁸⁶ DOHME [1850], S. 95-96.

¹⁸⁷ DOHME [1850], S. 83-84.

dem preußischen Königshaus in der Tat aktiv Sorge tragen musste, macht ein Brief des Bauverantwortlichen von Wussow vom 10. April 1836 an den Kronprinzen deutlich, der allerdings davor warnt diesbezüglich allzu große Hoffnungen zu hegen: „Die allgemeine Freude, welche Höchstdero Entschluß, das Schloß Stolzenfels nach und nach herstellen lassen zu wollen – überall verbreitet hat, (...) kann als neuer Beweis gelten, wie sehr man sich in hiesigen Landen danach sehnt, E:K:H: demnächst näher zu wissen. Und wahrlich gehört von vielen Andern auch dieses dazu, damit der noch wirrende Sinn der Bewohner der Rheinlande in der ebenso allgemeinen als vagen Vorstellung eines höheren historischen Lebens, – einen festen Erhalt finde, um sich in persönlicher Liebe und Verehrung, Anhänglichkeit und Hingebung S.M. dem Könige, an E.K.H. und an das Königliche Haus nach und nach so zu verkörpern, daß solche den wahren Prüfstand treuer Diener und Untertanen bestehen können. Und zwar nicht allein dadurch, daß sie [...] im Stande sind, Gut und Blut ständig zum Opfer zu bringen, wo es das Wohl und die Erhaltung des Königs und des Vaterlandes gilt. Ich würde große Bedenken tragen, schon gegenwärtig auf einen solchen Sinn der hiesigen Bewohner Vertrauen zu setzen; wenn er aber wesentlich dazu gehört, Preußens Macht und Herrschaft an den Ufern des Rheines für immer zu fügen, so werden E.K.H. meinen Wünschen zu Gunsten des besagten Ausbaus von Stolzenfels vielleicht ein gnädiges Gehör schenken, und in dieser Hinsicht meiner desfälligen Hindeutung nicht mißtrauen: daß ich in diesem Ausbau eben nur den Anfangspunkt von dem zu finden glaube, was ich in jener Rücksicht dereinst verwirklicht sehen möchte.“¹⁸⁸ Das protestantische Königshaus stand im Rheinland einer traditionell katholisch geprägten Bevölkerung gegenüber, die zudem aufgrund der französischen Okkupation stärker als andernorts von den neuen liberalen Ideen beeinflusst war.¹⁸⁹ Die Wiederinstandsetzung einer mittelalterlichen, d.h. auch vorreformatorischen und das Rheintal besonders prägenden Architektur mit einem hohen Identifikationsfaktor, war ein geschickter Schachzug, um sich in unruhigen Zeiten der Loyalität der Bevölkerung zu versichern und ihren „wirren Sinn“ in restaurative Bahnen zu lenken. Hierzu gehörte es auch, die Fertigstellung des Kölner Doms¹⁹⁰ oder den Wiederaufbau des Königstuhls¹⁹¹ zu befördern. Man sah darin gar eine Verpflichtung, das von den Vorfahren unvollendet

¹⁸⁸ Zit in RATHKE 1979, S. 113, vgl. hierzu HERRMANN 1929, S. 366-394, LEONHARDT 2002, S. 155.

¹⁸⁹ Ausreichend Konfliktstoff gab es z. B. zwischen der preußischen Obrigkeit und dem Publizisten und Herausgeber des „Rheinischen Merkurs“, Joseph Görres, dessen Verlauf er unter dem Titel „In Sachen der Rheinprovinzen, und in eigener Angelegenheit“ dokumentiert hat, vgl. GOERRES 1822. Görres war vehement für Pressefreiheit und für eine nationale Verfassung eingetreten. Nach der Veröffentlichung seiner Schrift „Teutschland und die Revolution“ im Jahr 1819 floh er zunächst ins französische dann ins Schweizer Exil, um einer Verhaftung zu entgehen. Zur preußischen Politik am Rhein vgl. TUEMMERS 1992; KAT. AUSST. DARMSTADT 2003, S. 153ff.

¹⁹⁰ König Friedrich Wilhelm IV. setzte sich während seiner gesamten Regentschaft mit großem Engagement für die Fortsetzung der Arbeiten am Kölner Dom, der als Symbol der nationalen Einheit galt, ein. Zu König Friedrich Wilhelm IV. und dem Kölner Dom vgl. RATHKE 1982, 47. Folge, S. 127-160 und RATHKE 1983, 48. Folge, S. 27-68. Noch als Kronprinz hatte er zusammen mit seinem Vater beabsichtigt ein Denkmal für die Befreiungskriege in Form eines neugotischen Doms in Berlin zu errichten, vgl. DEHIO 1961, insbesondere S. 16-20 und S. 34-42; KUEHL 2002, S. 74-76. Zum Kölner Dom als Nationaldenkmal vgl. KERSSSEN 1975, S. 16ff; ZINK 1982, S. 178.

¹⁹¹ Nach Zedlers Lexikon von 1737 wurden auf dem Königstuhl die neu gewählten Kaiser und Könige, darunter auch im Jahr 1483 Kaiser Maximilian I., ausgerufen und sprachen dort ihren Eid, vgl. ZEDLER [1737], Bd. 15, Sp. 1355. Vgl. auch BROENNER 2001, S. 51; KUEHL 2002, S. 81.

gebliebene oder ruinös gewordene Erbe nun zu einem Abschluss zu bringen bzw. wiederherzustellen und suchte die Ahnen in ihrem handwerklichen Können gar zu übertreffen. Somit beanspruchte das preußische Königshaus für sich die Rolle des „Restaurators“, und zwar nicht nur in denkmalpflegerischer, sondern auch in politischer Hinsicht. Die Burgruinen sollten als Mahnmale der Geschichte und der Zerstörung durch das feindliche Frankreich zu neuem Leben erweckt werden. Ihr Wiederaufbau sollte den Aufbruch in eine neue ruhmreiche Zeit signalisieren, in der Preußen eine bedeutende Rolle einzunehmen und seine Herrschaft in der dazu gewonnenen Provinz zu etablieren gedachte. Diese Vorstellung kommt auch in dem von Wussow am Abend des Einweihungsfestes von Stolzenfels an das königliche Paar feierlich überreichten Gedicht zum Ausdruck. Darin heißt es u. a.:

*„Der Feind, der uns're Grenzen stets verwüstet,
Der Erbfeind war's, der diese Mauern brach!
Den es nach neuer Beute stets gelüstet,
Und der das Reich gestürzt in bitt're Schmach,
Weil Deutscher gegen Deutschen sich gerüstet!
Da sank den Burgen manches Große nach! –
Und auch der Stolzenfels lag in Ruinen, –
Den aber Hoffnungs-Ranken doch umgrünen! –*

*Und diese Hoffnung wurde nicht zu Schanden,
Denn eine neue Sieges-Sonne tagt;
Den deutschen, ach! zu lang getrennten Landen,
Die nach der Rettungsstunde oft gefragt.
Es fielen ab des fremden Joches Banden.
Was Fürst und Volk im letzten Kampf gewagt,
das krönt' mit Sieg der Lenker der Geschicke,
Und giebt den Rhein dem deutschen Volk zurücke.*

[...]

*Und fern nicht von des Vaterlandes Marken
Steht nun der Stolzenfels für immerdar.
Da sammeln sich die Guten und die Starken,
Die Zinn' umkreis't der Hohenzollern Aar!
An seinem Fuße ankern Friedens-Barken,
Ein fröhlich Volk, nicht scheuend die Gefahr,
Vom Uebermuthe fern mit deutscher Treue,
Empfängt von Dir, o Fürst! der Zukunft Weihe!“¹⁹²*

Mittelalterliche Baudenkmale am Rhein wie Dom und Burgen unterstanden aber nicht allein politischen Zielsetzungen, vielmehr waren sie für den später mit dem Titelzusatz bedachten „Romantiker auf den Thron“ in der Tat

¹⁹² MALTEN 1844, S. 33-34. Zu Ruinen als Spiegelbild deutscher Geschichte vgl. TAYLOR 1998, S. 64.

Herzensangelegenheiten.¹⁹³ Frank-Lothar Kroll hat in seiner Arbeit die Bedeutung der Rheinlandschaft mit ihrem reichen Burgenbestand für den jungen Kronprinzen und seine schon in frühen Jahren durch romantisches Gedankengut stark beeinflussten Ansichten und politischen Anschauungen nachvollziehbar herausarbeiten können. Seine Briefe, die er auf einer Rheinreise im Jahre 1815 verfasste, zeugen von dem emphatisch verzückten Sinnestaumel, der ihn beim Anblick dieser „schönste[n] Gegend von allen deutschen Landen!!!! !!!!!“¹⁹⁴ ergriffen hatte. Er preist die Schönheit dieser Landschaft mit Worten voller Begeisterung, die er aufgrund der als ungenügend empfundenen Ausdruckskraft und der Unzulänglichkeit die Stärke seiner wahren Gefühlsregungen wiederzugeben, mit einer Aneinanderreihung von Ausrufungszeichen noch zu steigern sucht. „Der göttliche Rhein! Ich habe meine Rechte in den Strom getaucht und mir drei Kreuze auf die Stirn gezeichnet“¹⁹⁵ Der suggestiven Kraft, die von diesem Strom ausgeht und dessen kostbares Nass für den jungen Thronanwärter der Bedeutung von Weihwasser gleichkommt, haben sich Viele nicht entziehen können. Vor allem in der Romantik wurde das Rheintal mit seinen ehrfurchtsgebietenden Burgen und Sagen, den vielen geschichtsträchtigen Ortschaften in euphorischen Hymnen gefeiert, wurde der „Vater Rhein“, der auf seinem Grund den sagenumwobenen Hort der Nibelungen hütet und aus dem im Mittelalter tatsächlich Rheingold geschürft wurde, ins Mythische verklärt. Moritz von Schwind (1804-1871) hat in mehreren Varianten diesen Mythos bildhaft umgesetzt. Eine Version zeigt „Vater Rhein“ mit einer Ritterrüstung gewappnet, den Nibelungenschatz in seiner Obhut – Symbol der untergegangenen Größe und einstigen Macht, die es als Nation nur wiederzuerlangen und zu bewahren gilt – und die Fiedel Volkers spielend auf den Wogen seines zu beiden Ufern von Burgen umsäumten Flussbettes, den architektonischen Zeugnissen dieser großen Zeit.¹⁹⁶ **(Abb. 7)** Mit den Schriften Ernst Moritz Arndts, den Liedern von Nikolaus Becker (1809-1845) und Max Schneckenburger (1819-1849) wurde der Fluss in seiner nationalen Relevanz

¹⁹³ Die Bezeichnung stammt von David Friedrich Strauß vgl. HASENCLEVER 2005, S. 35.

¹⁹⁴ Brief von Friedrich Wilhelm IV. an Ancillon vom 3. Juli 1815, zit. in HAAKE 1920, S. 73, vgl. KROLL 1990, S. 33-34. Außerdem erteilte König Friedrich Wilhelm IV. 1860 an Caspar Johann Nepomuk Scheuren den Auftrag großformatige Farblithographien für einen Prachtband zur Landschaft, Sage und Geschichte der Rheinprovinz herzustellen, vgl. TAVERNIER 2002, S. 140. Zur Rheinbegeisterung bei Friedrich Wilhelm IV. vgl. auch RATHKE 1975, S. 96-97; RATHKE 1979, S. 47; HASENCLEVER 2005, S. 140-141.

¹⁹⁵ Brief von Friedrich Wilhelm IV. an Prinz Karl vom 29. Juni 1815, zit. in KROLL 1990, S. 33. Darin ausführlichst der Einfluss romantischen Ideenguts auf Friedrich Wilhelm IV. insbesondere auch durch Baron de la Motte Fouqué, vgl. KROLL 1990, S. 30ff. Tümmers erwähnt eine Publikation von Wilhelm Buchner zum Rhein aus dem Jahr 1876, in der der Rhein als „heiliger Strom“ bezeichnet wird, TUEMMERS 1992, S. 91.

¹⁹⁶ Der Verweis auf den im Rhein versenkten Nibelungenschatz diente als mythische Erklärung eines alten verbrieften Rechts auf den Rhein als deutsches Territorium. Schwind fertigte mehrere unterschiedliche Fassungen dieses Motivs mit verschiedenen politischen Bezügen, vgl. VELTZKE 2002, S. 54, vgl. dazu auch STRACK 1992, insbesondere S. 291; POINTNER 1992, S. 227-229; GROSS 2001, S. 61ff. Zur Rheinromantik vgl. SEIBERT 1982; SCHAEFKE 2001, S. 63ff. Im „Das Lied vom Rhein“ von 1814 lässt auch Max von Schenkendorf den heiligen Vater Rhein als treuen Hüter des Schatzes auftreten, der zur rechten Zeit sehr wohl bereit ist, ihn wieder freizugeben: „[...] Der Nibelungen Hort / Ersteht wohl, wenn er soll“, heißt es darin, SCHENKENDORF 1871, S. 142. Zum versenkten Nibelungenschatz vgl. STORCH 1992, S. 243ff.

erfasst und zunehmend politisiert: „Lieb Vaterland, magst ruhig sein, fest steht und treu die Wacht am Rhein“. In seiner tatsächlichen strategischen Bedeutung oftmals überschätzt, blieb der Rhein stets Mittelpunkt territorialer Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und Deutschland.¹⁹⁷ Mit dem symbolträchtigen Rheinübergang bei Kaub unter Generalfeldmarschall Blücher, der am Sylvesterabend 1813 begann und an dem auch Prinz Friedrich als Dragoneroffizier teilnahm, wurde die Niederlage Napoleons eingeläutet. Schlegel, hatte auf seiner Reise an den Rhein, die zehn Jahre zuvor noch eine Reise nach Frankreich gewesen war, zu diesem vaterländischen Strom bemerkt: „Hier wäre der Ort, wo eine Welt zusammenkommen und von hieraus übersehen und gelenkt werden könnte.“¹⁹⁸ Mit der Inbesitznahme einer ganzen Reihe von Burgen bei Antritt seiner Herrschaft am Rhein, hat sich das preußische Königshaus diese Worte in gewisser Weise versucht zu Eigen zu machen.

Nicht nur Prinz Friedrich, sondern auch Kronprinz Friedrich Wilhelm und sein Bruder Wilhelm haben auf ihre Weise daran mitgewirkt das napoleonische Joch von Deutschland abzuschütteln und damit letztlich die französisch besetzten linksrheinischen Gebiete zu befreien, hatten doch alle drei Prinzen an den Befreiungskriegen teilgenommen. Neuzeitliche Kriegstrophäen prangten auf Schloss Rheinstein als Siegesmale und wurden als bleibende Erinnerungen an diese Zeit dort verwahrt, darunter drei französische Cürasse und ein Helm, „welche letztgenannten vom Durchlauchtigsten Burgherrn [Prinz Friedrich] höchstselbst auf dem Schlachtfelde von Chalons sur Marne am 5. Februar 1814 (Kavallerie-Gefecht) gesammelt worden sind“.¹⁹⁹ Auf Schloss Stolzenfels wurde Blüchers Säbel mit silbernem Griff ausgestellt.²⁰⁰ Das Misstrauen gegen Frankreich saß tief, so dass es ein grundlegendes und persönlich motiviertes Bedürfnis für König Friedrich Wilhelm IV. sein musste, die so innig geliebte Gegend gegen Frankreich, auch gegen mögliche künftige Übergriffe zu verteidigen.²⁰¹ Nicht zufällig liegen die Burgen, die

¹⁹⁷ Zum Rhein und seiner strategischen Bedeutung vgl. KRUMEICH 1989.

¹⁹⁸ F. SCHLEGEL, 1803, S. 15.

¹⁹⁹ DAHL 1832, S. 54. Vgl. RHEINSTEIN 1837, S. 51-52; RATHKE 1975, S. 91; RATHKE 1979, S. 33.

²⁰⁰ Vgl. DOHME [1850], S. 34. Friedrich Wilhelm hat auf den verschiedenen Schlachtfeldern noch andere Erinnerungsstücke gesammelt. In einem Brief an seine Schwester Charlotte vom 12. Juni 1815 schreibt er: „[...] ich schicke Dir hier einige Gräser und dergleichen, welche ich auf den Schlachtfeldern um Leipzig und Lützen gefunden [...] Die kleine Rothe (ich glaube Klee) Blume pflückte ich ebendasselbst in einer Furche, die ich schon am Schlacht-Tage bemerkte, die entweder des Alex Fuß gekrazt, oder noch viel wahrscheinlicher eine Kanonenkugel schlug, welche Anstetten's Pferd dicht bey uns tödtete und seinem Cosacken ein Bein zerschmetterte. [...] Dann schicke ich noch (von heut früh) von dem berühmten spitzen Hügel auf welchem Kayser und König am 2ten May während der Lützenscher Schlacht standen und von welchem ich mit dem Fiesco stürzte, und hinter welchem der gute Leopold bestattet wurde, einiges Geblümel.“, zit. in GRANIER 1913a, S. 292-293. Am 20. April 1814 hatte er gegen Kriegsende an seine Schwester geschrieben: „Mir ist es noch nicht klar, daß der Abscheulige keine Macht mehr hat [...] Wohl war der Krieg groß, schön und das Ende übertrifft doch noch alles! Diese so große, unbegreifliche Zeit bringt den Menschen Gott näher, und macht ihn besser [...]“, zit. in GRANIER 1913a, S. 242. Zu Friedrich Wilhelms Kriegsbegeisterung vgl. auch Brief vom 23. Juni 1815 an seinen Vater, GRANIER 1913a, S. 293.

²⁰¹ In einem Schreiben Friedrich Wilhelms IV. an General von der Groeben heißt es am 1. März 1848 anlässlich der Februarrevolution in Paris: „Macht Ihr in Frankreich, was Euch beliebt, fraternisiert,

sich im Besitz der Hohenzollern befinden alle auf der linken Rheinseite. Diese Fürsorge für die Altertümer am Rhein ging so weit, dass er den Mitgliedern seiner Familie allgemein Order gab, die in ihrem Besitz befindlichen Burgen zu restaurieren und bewohnbar zu machen.²⁰² Dauerhafte Präsenz wollte das preußische Königshaus zeigen, reklamierte Frankreich seit Ludwig XIV. doch stets aufs Neue – zuletzt während der Rheinkrise von 1840/41 und vor der Auseinandersetzung von 1870/71 – seine Ansprüche auf die Rheingebiete. Hoch über dem Strom sollten die Burgen als markante Freiheitssymbole aufragen und deutsches Territorium signalisieren.²⁰³

Wie Laxenburg war auch Rheinstein und Stolzenfels nach ihrer Fertigstellung öffentlich zugänglich.²⁰⁴ Die Öffnung für Besucher macht gerade bei Laxenburg und Stolzenfels deutlich, dass Architektur und Bildprogramm demnach nicht nur dem Ausleben einer romantischen Schwärmerei dienten, sondern ihnen vor allem auch ein zielgerichtetes politisches Kalkül zugrunde lag.²⁰⁵ Die Fresken von Hermann Stilke im „Kleinen Rittersaal“ von Stolzenfels, der für Friedrich Wilhelm als privater Salon eingerichtet wurde, gleichen über der historisch-dynastischen Auslegung hinaus einem persönlichen Glaubensbekenntnis des Monarchen, durchaus mit Signalwirkung an seine Untertanen.²⁰⁶ Im selben Raum prangt über der Fensterfront das preußische Wappen und in den Fensternischen waren die Wappen von verschiedenen rheinischen Städten angebracht.²⁰⁷ Die heraldischen Zeichen

freßt Euch auf, regiert wie Ihr wollt [...] Aber rührt Euch nicht über Eure Grenzen.“, zit. in KROLL 1990, S. 165.

²⁰² „Ainsi, outre Stolzenfels qui est au Roi, le Rheinstein qui est au Prince Frédéric, on en a donné un au Prince de Prusse, un autre au [P]rince Charles, la Reine même a eu le sien ; ils sont tous sur la rive *gauche*, et le Roi a ordonné aux nouveaux propriétaires de les faire restaurer et de les rendre habitables.“, de DINO 1909, S. 274. Dem Fürsten Ludwig Sayn-Wittgenstein-Sayn schenkte Friedrich Wilhelm die Ruine seiner Stammburg, um sie wieder herzustellen, vgl. TAVERNIER 2002, S. 138-139.

²⁰³ Gegen Ende des Jahrhunderts fällt der Erhalt der Rheinburgen unter die Aufgaben einer staatlichen Denkmalpflege. Preußen formt das Amt eines Landeskonservators und setzt als ersten Denkmalpfleger Ferdinand von Quast ein. Am Rhein wird 1899 zudem die Deutsche Burgenvereinigung gegründet. Bodo Ehardt, der zu den Gründungsmitgliedern gehört, erwirbt als Sitz die Marksburg.

²⁰⁴ Bei Malten findet sich bereits ein Hinweis auf die Besichtigungsmöglichkeiten von Stolzenfels, vgl. MALTEN 1844, S. 44. Rathke verweist bei Stolzenfels auf 12 Burgführer, die bis 1850 erschienen sind, vgl. RATHKE 1975, S. 97. Zu Laxenburg vgl. KAT. AUSST. SCHALLABURG 1996, S. 125ff, auf S. 126 Hinweis auf die ab 1802 üblichen Führungen; SCHWARZ 1996, S. 128.

²⁰⁵ Mit den politischen Ereignissen wird manche Ritterburg zum dynastischen Denkmal. Die Franzensburg in Laxenburg (1798-1801) und ihr Erweiterungsbau (1822-1836) können in besonderem Maße als Reaktion auf das Ende der alten Feudalordnung gewertet werden. Kaiser Franz I. von Österreich (1804-1835, Römischer Kaiser 1792-1806), der 1806 die Krone des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation niederlegte, gab 1822 den Auftrag zur Errichtung eines Verbindungstraktes zwischen dem Knappenhof und der durch Michael Riedl bereits fertiggestellten Franzensburg. Die Innenräume zeigen ein Skulpturen, Glas- sowie Ölgemälde umfassendes aufwändiges genealogisch-dynastisches Programm der habsburgischen, lothringischen und ungarischen Linien des Hauses. 17 Kaiserstatuen von Rudolph I. bis Maria Theresia führen im Habsburgersaal eindrucksvoll die Jahrhunderte währende Dynastie vor Augen, die wenige Jahre zuvor ihr unspektakuläres Ende fand. Zu Laxenburg vgl. WAGNER-RIEGER 1962; SCHOCH 1975, S. 102-104; KAT. AUSST. SCHALLABURG 1996, S. 125-129; SCHWARZ 1996, S. 128. Eine Beschreibung der Innenausstattung bei WEIDMANN 1832.

²⁰⁶ Zu den Fresken Stilkes vgl. JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1979c, S. 99-101; BROENNER 2001, S. 100; HASENCLEVER 2005, S. 148-149.

²⁰⁷ Vgl. DOHME [1850], S. 25.

veranschaulichen nochmals das neu geknüpfte Band zwischen Preußen und der neuen Rheinprovinz. Fünf ritterliche Tugenden sowie die Dichtung oder Gesang als besonderes Merkmal der mittelalterlichen Zeit werden hier versinnbildlicht: Treue, Tapferkeit, Beharrlichkeit oder Standfestigkeit im Glauben, Gerechtigkeit und Liebe.²⁰⁸ Werte, denen sich der König selbst zutiefst verpflichtet fühlte und durch die er das Verhältnis zwischen ihm als Herrscher und seinem Volk gewährleistet wissen wollte. Bei Thronantritt im Oktober 1840 finden sich in der Eidesansprache Friedrich Wilhelms IV. die meisten dieser Tugenden wieder und er bekräftigt darin zudem die Beschützer- und Führungsrolle Preußens: „Ich gelobe, Mein Regiment in der Furcht Gottes und in der Liebe der Menschen zu führen, mit offenen Augen, wenn es die Bedürfnisse Meiner Völker und Meiner Zeit gilt; mit geschlossenen Augen, wenn es Gerechtigkeit gilt. [...] Ich will vor Allem dahin trachten, dem Vaterlande die Stelle zu sichern, auf welche es die göttliche Vorsehung durch eine Geschichte ohne Beispiel erhoben hat, auf welche Preußen zum Schilde geworden ist für die Sicherheit und für die Rechte Deutschlands. [...] Darum, in der Begeisterung Meiner Liebe zu Meinem herrlichen Vaterlande, zu Meinem in Waffen, in Freiheit und Gehorsam geborenen Volke, richte Ich an Sie, meine Herren, in dieser ernstesten Stunde die ernste Frage: Können Sie, wie Ich hoffe, so antworten Sie Mir, im eigenen Namen, im Namen derer, die Sie entsendet haben! Ritter! Bürger! Landleute! und von den hier unzählig Geschaarten Alle! die Meine Stimme vernehmen können, – Ich frage Sie: wollen Sie mit Herz und Geist, mit Wort und That und ganzem Streben, in der heiligen Treue der Deutschen, in der heiligeren Liebe der Christen Mir helfen und beistehen, Preußen zu erhalten, wie es ist, wie Ich es so eben, der Wahrheit entsprechend, bezeichnete, wie es bleiben muß, wenn es nicht untergehen soll?“²⁰⁹ In seinen Reden appelliert Friedrich Wilhelm IV. fortgesetzt an einen beidseitig verpflichtenden Tugendkanon der Treue, Liebe, Tapferkeit und Gerechtigkeit, der an das ebenfalls auf einem Treueeid basierende mittelalterliche Vasallenverhältnis

²⁰⁸ Zur Beschreibung der Fresken vgl. DOHME [1850], S. 20-25. Zur dynastischen Interpretation der Fresken als Belege der Verbindung zwischen Preußen und Bayern, vgl. JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1979a, S. 99-101, insbesondere S. 101; RATHKE 1979, S. 96-98; SCHULTE-WUELWER 1980, S. 120 und Anm. Nr. 13, S. 211. Die Episode, die für die Minne steht und die Begegnung Friedrich II. mit seiner Braut Isabella von England schildert, ist in Teilen frei erfunden, vgl. KAT. AUSST. STUTTGART 1977, Bd. 1, Kat. Nr. 1053, S. 748-749. Auch am Nassauer Turm ließ Freiherr vom Stein Tugendallegorien anbringen, darunter Vertrauen auf Gott, Muth, Einigkeit und Beharrlichkeit, vgl. EIMER 1987, S. 157ff.

²⁰⁹ KILLISCH 1843, S. 23-24. Marie de la Motte Fouqué schildert die bewegenden Momente der Eidesleistung: „Als nun der Augenblick erschien und der König an die obersten Stufen der goldenen Freitreppe trat und sein Volk anredete, da empfand wohl ein jeder, daß es ein heiliges Band bleibt, das Fürst und Volk verbindet. Der Schwur, der aus dem Herzen so vieler Tausende erklang, rollte wie der Ton des Donners durch die Lüfte, und die Rede des Königs zeigte, wie tief auch er davon ergriffen war.“, v. ROCHOW 1908, S. 358. Ähnliche Worte fand er am 10. September 1840 in Königsberg bei der Huldigung der Stände von Preußen und Posen: „Ich gelobe hier vor Gottes Angesicht und vor diesen lieben Zeugen allen, daß Ich ein gerechter Richter, ein treuer, sorgfältiger, barmherziger Fürst, ein christlicher König sein will [...] Ich will Recht und Gerechtigkeit mit Nachdruck üben, ohne Ansehn der Person, Ich will das Beste, das Gedeihen, die Ehre aller Stände mit gleicher Liebe umfassen, pflegen und fördern.“, zit. in KILLISCH 1843, S. 14. Dieser Glaube an ein unverbrüchliches Treueverhältnis kommt ferner auch darin zum Ausdruck, dass das Nibelungenthema bei den Hohenzollern sich großer Beliebtheit erfreute, unter anderem bei der Ausschmückung der Residenzen in Potsdam und Babelsberg, vgl. ZUCHOLD 1997.

zwischen Lehnsherr und Lehnsmannt erinnert und in dem sich das überkommene noch bis 1806 existente lehnsstaatliche Erbe des Heiligen Römischen Reiches widerspiegelt.²¹⁰ Zum Regierungsantritt König Friedrich Wilhelms veranstaltete die kurmärkische Ritterschaft im Berliner Opernhaus ein Huldigungsfest.²¹¹ Gleichsam als Reaktion auf das von Friedrich Wilhelm eingeforderte Treueversprechen und seine Frage nach Beistand zur Verteidigung und Erhalt Preußens, identifiziert sich die kurmärkische Ritterschaft mit ihren ritterlichen Vorfahren und schwört im anschließenden Turnierlied dem neuen König treue Gefolgschaft: „Was ist des Ritters schönster Stern? / Geschworne Treu' im Dienst des Herrn. / Unwandelbar ist unser Muth, / Dem Hohenzoller Gut und Blut. / Mit Ruhm und Ehr in Freud' und Leid, / So giebt die treue Schaar Geleit.“²¹² Das Mittelalter wird von Friedrich Wilhelm als eine ideale Zeit angesehen, in der das monarchische Prinzip noch uneingeschränkt Gültigkeit hatte und die Verbindung zwischen König und Volk ungetrübt erscheint. Diese konfliktfreie Eintracht, die durch Absolutismus und Französische Revolution gestört worden ist, möchte Friedrich Wilhelm IV. wieder herstellen und bewahren. Dazu bedient er sich der Symbolkraft der gotisierenden Architektur als Zeugnis einer Zeit, in der es eine harmonische Gesellschaftsordnung gab, die jeden in ein Gleichgewicht gegenseitiger Rechte und Pflichten einband. Mit der Auswahl der Bildmotive auf Schloss Stolzenfels werden Herrschertugenden allegorisiert, an die sich Friedrich Wilhelm IV. gebunden fühlt. In ihnen klingt der hohe Anspruch an, den er an sich selbst stellt, eingedenk seiner Position und Verantwortung als Herrscher seinem Volk gegenüber, aber noch ganz der Tradition des monarchischen Prinzips verhaftet.

Neben der Förderung der Restaurierung der Rheinburgen, der Marienburg oder des Kölner Doms, Denkmale von größter nationaler Bedeutung, ist es überdies bezeichnend, dass König Friedrich Wilhelm IV. ab 1850 den alten Stammsitz, die Burg Hohenzollern bei Hechingen, durch F. August Stüler im neugotischen Stil

²¹⁰ An dieses durch einen Treueschwur geknüpfte Bündnis sah sich Friedrich Wilhelm so stark gebunden, dass er das auf Wort und Ehre gegründete Verhältnis zwischen ihm als König und seinem Volk stärker als eine Verfassung bewertete. Zur Eröffnung des ersten vereinigten Landtages am 11. April 1847 sagte er daher: „Edle Herren und getreue Stände! Es drängt Mich zu der feierlichen Erklärung: daß es keiner Macht der Erde je gelingen soll, Mich zu bewegen, das natürliche, gerade bei Uns durch seine innere Wahrheit so mächtig machende Verhältniß zwischen Fürst und Volk in ein conventionelles, constitutionelles zu wandeln, und daß Ich es nun nimmermehr zugeben werde, daß sich zwischen Unsern Herr Gott im Himmel und dieses Land ein beschriebenes Blatt, gleichsam als eine zweite Vorsehung, eindrange, um Uns mit seinen Paragraphen zu regieren und durch sie die alte, heilige Treue zu ersetzen.“, SCHMETTAU 1861, S. 88-89. Dies war ein mitunter entscheidender Grund, die ihm im Jahre 1848 von der Nationalversammlung angetragene Kaiserkrone zu refüsieren.

²¹¹ Die Ritterschaft sieht in dieser Festveranstaltung einen Weg, ihre Loyalität gegenüber dem Königshaus auf besondere Weise zu demonstrieren: „Die allgemeine Anhänglichkeit und treue Ergebenheit, mit welcher der Regierungs-Antritt Seiner Königlichen Majestät überall empfunden und gefeiert wurde, hatten mehrere Mitglieder der Ritterschaft der Provinz Brandenburg zu dem Wunsche veranlaßt, ihrerseits einen öffentlichen Beweis abzulegen, daß auch sie mit gleichen Gesinnungen das bevorstehende Fest der Erbhuldigung in der Residenz begehen wolle.“ HULDIGUNGS-FEST 1840, S. I.

²¹² Turnierlied beim HULDIGUNGS-FEST 1840, S. 7.

wieder aufbauen ließ.²¹³ Mit dem Wiederaufbau des alten Stammsitzes, dessen Ursprünge ins 11. Jahrhundert zurückreichen, bewies das preußische Königshaus, dass die dynastischen Wurzeln der Hohenzollern in ihrer Anciennität dem der Habsburger ebenbürtig waren und veranschaulichte mit all diesen Baumaßnahmen sowohl seinen Anspruch auf die politische Führungsrolle als auch auf die Rolle als Hüter eines gesamtdeutschen Kulturgutes.²¹⁴ Auf Freiherr Rudolf von Stillfried-Rattonitz (1804-1882), der sich intensiv um einen Wiederaufbau bemüht hatte, gingen hauptsächlich die Pläne für den Ausbau und für das gesamte Ausstattungsprogramm zurück, die ganz dem Leitgedanken einer Glorifizierung des Hauses Hohenzollern folgend, die Burg in ein national-dynastisches Denkmal verwandeln sollten.²¹⁵

Mit Friedrich Wilhelm IV. endet die preußische Burgenpolitik keineswegs, vielmehr wird sie von Kaiser Wilhelm II. in aller Nachdrücklichkeit fortgesetzt und vieles scheint sich unter seiner Herrschaft wiederholen zu wollen. Noch immer ist es Frankreich, dem man durch markante Symbole des Festungswesens territoriale Ansprüche signalisieren will. Der Schwerpunkt liegt nicht mehr allein im Rheinland. Man erweitert den Machtanspruch auf den 1870/71 durch den errungenen Sieg über Frankreich jüngsten territorialen Zugewinn von Elsass-Lothringen. Mit der Restaurierung der Hohkönigsburg (1900-1908) wird ein solches

²¹³ Bereits bei seinem ersten Besuch im Jahr 1819 fasste er, damals noch Kronprinz, eine Restaurierung der Burg ins Auge, vgl. insbesondere BOTHE 1979, S. 56ff; WOERNER 1981, S. 18; HASENCLEVER 2005, S. 150ff. Der Fürst von Hohenzollern-Hechingen bittet ihn daher, sich beim König für einen Wiederaufbau und vor allem für eine finanzielle Beteiligung stark zu machen: „Ein schöner Beweis großherziger Gesinnungen ist es aber, daß nun nach so vielen Jahrhunderten, der zum mächtigen König gewordene Nachkomme die Burg seiner Ahnen nicht zerfallen lassen will, vielmehr in der Wiederherstellung derselben der Welt bekundet, wie sehr er seine Alvordern, als Urbilder deutschen Edelsinnes und ritterlicher Tugenden dankbar achtet [...]“, zit. in BOTHE 1979, S. 56-57.

²¹⁴ Die Wiederherstellung des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation blieb über viele Jahre Friedrich Wilhelms größter Wunsch. Oberhaupt sollte der österreichische Kaiser bleiben, während der preußische König zwar ihm unterstellt, aber auf deutschen Boden seine Souveränität behalten sollte. Die Gotik verkörperte die Glanzzeit des Reiches, das er zu restaurieren wünschte. In einem Brief vom 7. April 1814, als sich eine glückliche Wende in den Napoleonischen Kriegen zugunsten Preußen abzeichnet, schrieb der Kronprinz an seine Schwester Charlotte: „Welch ein Auferstehungs-Fest werden wir nicht übermorgen mit der Auferstehung des Herrn feyern können, was ist nicht alles in einem Jahre auferstanden, [...] warum können wir nicht auch die Auferstehung des alten, heiligen Deutschen Reichs feyern!!!!“, zit. in GRANIER 1913a, S. 233. Erst mit Ausbruch der Orientkrise löste er sich endgültig von der Vorstellung, sich die Zukunft der deutschen Nation nur unmittelbar an Österreich gekoppelt zu denken und setzte sich für die „kleindeutsche“ Lösung ein, vgl. KROLL 1990, S. 131ff. Marie de la Motte-Fouqué, die Schwester von Friedrich de la Motte Fouqué, berichtet in ihrem Tagebuch von einem Gespräch zwischen dem König und ihrem Bruder aus der Zeit der erneuten Rheinkrise im Jahr 1840, bei dem der König bemerkt habe, dass er zwar die Führungsrolle Österreichs anerkenne, dass er sich aber ständig bewusst wäre, nach Österreich den ersten Platz in Deutschland einzunehmen. „Preußen sei zum Schild geworden für die Rechte und die Sicherheit Deutschlands.“ So habe auch der Herzog August Ludwig Wilhelm von Braunschweig gegenüber Fouqué erklärt, dass man in ganz Deutschland den König von Preußen als Beschützer ansehe, v. ROCHOW 1908, S. 372 (Hervorhebung im Original). Und zu einem späteren Zeitpunkt soll König Friedrich Wilhelm geäußert haben: „[...] Preußen muß an der Spitze von Deutschland stehen, um seiner Bedeutung gerecht zu werden. Deutschland muß eine kompakte Masse bilden, um nicht durch Frankreich oder Rußland zersplittert zu werden.“, v. ROCHOW 1908, S. 377.

²¹⁵ Vgl. BOTHE 1979, S. 186ff.

unmissverständliches Signal gesetzt. Hoch oben auf dem Bergkegel schaut man von der „deutschen“ Burg nach Osten zur Rheinebene hin und zum Schwarzwald, nach Süden zu den Alpen und nach Westen zu den Vogesen und die Grenze zu Frankreich. Auch in diesem Fall wurde die ruinöse Burg dem preußischen Herrscher zum Geschenk gemacht, der sich darüber hoch erfreut zeigte und es als Loyalitätsbeweis wertete.²¹⁶ Der Architekt und Burgenforscher Bodo Ehardt (1865-1945) wird mit den Wiederaufbaumaßnahmen betraut. Die Burg war einst im Besitz unterschiedlicher Geschlechter gestanden, unter anderem der Hohenstauffer, der Sickingen-Grafen und der Habsburger.²¹⁷ Infolgedessen sah sich Kaiser Wilhelm II. in der Pflicht, nun durch das Haus Hohenzollern als neuer Hausherr, an diese Traditionslinie anzuknüpfen. Die „Erinnerung an die großen Geschlechter, welche dort einst die Blüte deutscher Kultur und deutscher Ritterschaft“ pflegten soll durch die Burg gestärkt und damit die eigene Herrschaft im jüngst eingedeutschten Gebiet legitimiert werden.²¹⁸ Als sichtbares Zeichen wird zur Einweihung das kaiserliche Wappen feierlich enthüllt, das nun neben dem Wappen Karls V. am Haupttor prangt. Und Kaiser Wilhelm II. hält an der Rolle Preußens als nationaler Wächter fest, denn er äußert in seiner Einweihungsrede überdies den Wunsch: „Möge die Hohkönigsburg hier im Westen des Reiches, wie die Marienburg im Osten, als ein Wahrzeichen deutscher Kultur und Macht bis in die fernsten Zeiten erhalten bleiben [...]“.²¹⁹ Wilhelm II. wünscht sich Denkmäler von nationaler Bedeutung als Grenzmarken seines Reiches.²²⁰ Die Fertigstellung wird am 14. Mai 1908 mit einem großen Festzug gefeiert, der den Einzug der Sickingen Brüder im Jahre 1533 wiedergeben soll – auch dies erinnert an den feierlichen Einzug der Bauleute in altdeutscher Kostümierung auf Schloss Stolzenfels. „Da bewegte sich“, so Schneider, „ein langer Zug den Berg hinauf und marschierte und ritt in die Tore ein: Landsknechte voraus mit ihren riesigen Trommeln und mit Querpfeifen, edle Ritter im Harnisch, hoch zu Roß, Edelfräulein im Jagdgewand, den Falken auf der Faust,

²¹⁶ Vergleichbar mit Schloss Stolzenfels und dem Hambacher Schloss machte die Stadt Schlettstadt, die überdies mit der Erhaltung des Baudenkmals finanziell überfordert war, die Burg 1899 als Geste der Versöhnung und als Zeichen der Loyalität dem Kaiser zum Geschenk. Zur Hohkönigsburg vgl. ZAHIR 1993, S. 108 und Anm. Nr. 43; FUCHS 1999, S. 49; CRETZAZ-STUERZEL 2003, S. 159.

²¹⁷ Die Burg sollte in ihren einstigen Zustand um das Jahr 1500 zurückversetzt werden. Zur Einweihung wurde deshalb auch Bezug genommen auf den Einzug der Ritter von Sickingen im Jahr 1533.

²¹⁸ Diesen Wunsch äußert Kaiser Wilhelm II. in einem an den Architekten gerichteten Telegramm, zit. in SEIDEL 1913, S. 304, vgl. STATHER 1994, S. 131-133; FUCHS 1999, S. 49.

²¹⁹ KRIEGER [1913], 4. Teil, S. 110. Anlässlich eines Festmahls auf der Marienburg 1894 unterstreicht Kaiser Wilhelm II. in seiner Ansprache die Funktion der Marienburg als Bollwerk gegen den Osten: „Dieses Schloß, in dessen Mauern die weißen Mäntel mit dem schwarzen Kreuze von den Rittern einhergetragen wurden, war die Hochburg des Deutschtums gegen den Osten; von ihr ging die Bekehrung der Heiden, von ihr die Kultur in alle Lande hinaus.“, PENZLER [1897], S. 277. An die fünfzig Mal soll Wilhelm II. die Marienburg besucht haben, vgl. SCHMID 1934, S. 51. Röhl verweist darauf, dass sich Kaiser Wilhelm II. wohl selbst in der Rolle eines Kreuzritters sah, so zeigte eine Bronzestatuette ihn in der Rüstung eines Kreuzritters, vgl. ROEHL 2001, S. 987.

²²⁰ Und noch in weiterer Hinsicht versuchte Wilhelm II. an die preußische Baupolitik der Romantik anzuknüpfen. Nicht der Kölner Dom, aber der Ausbau des Domes zu Metz wurde von ihm gefördert. Beim Portal am neu gestalteten Westgiebel trägt einer der vier Propheten der Strebebögen die Gesichtszüge des Kaisers. In der Nähe zu Metz erwarb er auch eine Villa, in der er sich hin und wieder aufhielt, um wie ehemals Friedrich Wilhelm IV. auf Stolzenfels Präsenz zu zeigen, vgl. STATHER 1994, S. 129-130.

Volk und Zigeuner und anderer bunter Troß, die dann die Hallen und Höfe füllten.“²²¹ „[I]n dieser Umgebung“, so der Kaiser, „können wir uns in Gedanken leicht in die Zeiten mittelalterlicher Ritterherrlichkeit zurückversetzen. Wir glauben, jene trutzigen Gestalten der Ritter in schwerer Eisenrüstung und ihrer kampferprobten Mannen und Reisige zu sehen, wie sie mit Armbrust, Lanze und Hellebarde, mit Feuer und Schwert um den Besitz der Burg gekämpft und gestritten haben.“²²² Das Rittertum hat von seiner Präsenz und Lebendigkeit nach wie vor nichts eingebüßt.

Auch der Architekt der Hohkönigsburg, Bodo Ehardt, beschwört im frühen 20. Jahrhundert noch einmal die Symbolkraft deutscher Burgen mit Worten herauf, die an die Burgenbegeisterung der Romantik erinnern. Nun mischt sich erneut ein unüberhörbar nationalistischer Ton darunter, der von Beginn einer unter Wilhelm II. betriebenen Isolationspolitik bis hin zum Nationalsozialismus eine anhaltende und sich unaufhaltsam steigernde diffamierend-chauvinistische Note erhält: „Stolz melden die wohl erhalten aufrechtstehenden Burgen von der unerschütterlichen Lebenskraft uralter Geschlechter, ihre Hallen zeigen die Kraft und Kunstfertigkeit der deutschen Bauleute, ihre gewaltigen Mauermassen beweisen die Größe der Gesinnung, die Kraft des Entschlusses der Bauherren und die Kühnheit, die selbst vor den unglaublichsten Bauplätzen, auf steilsten Felszacken, auf der weltabgeschiedensten Bergeshöhe oder in tiefstem Moor und Sumpf nicht zurückschreckte. Warnend aber recken sich auch die zerrissenen und verwitterten Reste der zerstörten Vesten gen Himmel, zeugend von [...] schändlicher Verwüstungslust unserer feindlichen Nachbarvölker, der Russen und Polen im Osten, der Italiener im Süden, der tschechischen Hussiten mitten im Herzen Deutschlands und nicht zu vergessen unserer uralten Erbfeinde, der ewig sprungbereiten Raubfeinde im Westen, der Franzosen.“²²³ Burgen haben sich in weithin sichtbare, nun unverhohlene Zeichen einer Eskalations- und Gewaltbereitschaft, gleichsam in Vorboten künftiger Kriege gewandelt.²²⁴

3.1.3 Die Burg als Ort der bürgerlichen Selbstverwirklichung

Nach der Jahrhundertmitte begann das Großbürgertum im großen Stil die feudale Vorliebe für Wohnburgen zu teilen und dem Adel damit das Vorrecht auf den einstigen Adelssitz zunehmend streitig zu machen. Wer jetzt die Bergeshöhen

²²¹ SCHNEIDER 1913, S. 398. Der Festzug soll an den Einzug der Sickingen im Jahre 1533 erinnern, vgl. KRIEGER [1913] S. 108.

²²² KRIEGER [1913], S. 109-110.

²²³ EBHARDT 1925, S. 8.

²²⁴ Auch während des Nationalsozialismus machte man sich teils die Burgenideologie und ihr imposant wirkendes, wehrhaftes Formenrepertoire zunutze. Die neu erbauten „Ordensburgen“, die als NS-Ausbildungsstätten dienten, hatten nach Pütz oftmals den „sakralen“ Charakter einer Weihestätte. Ein Beispiel ist die Ordensburg Vogelsang, die wohl nach der Burg Vogelsang benannt wurde, die Hermann von Salza, Hochmeister des Deutschen Ordens, 1230 nach Überquerung der Weichsel gründete. Von hier begann die Eroberung der „preussischen“ Gebiete. Es wurde auch an einen Ausbau der Marienburg als Schulungsbau gedacht, vgl. PUETZ 2002, S. 46; PUETZ 2003, S. 25.

erklomm, war ein Emporkömmling und demonstrierte für alle sichtbar seinen steilen Aufstieg zur Gesellschaftselite.²²⁵ Möglich machte dies vor allem die 1871 erfolgte Reichsgründung, die nicht nur die lang ersehnte territoriale, sondern auch die ökonomische Einheit mit sich brachte.²²⁶ Aktiennovellen, Gewerbefreiheit, ein einheitliches metrisches System, Verbesserungen in der Infrastruktur, die beginnende Kolonialpolitik mit Zugang zu neuen Rohstoffen u. a. wurden zu Wegbereitern für eine gewaltige Wirtschaftsexpansion und eine ungehemmte Industrialisierung in Nacheiferung des englischen Vorbilds. Die französischen Reparationszahlungen in Höhe von 5 Milliarden Francs nach Unterzeichnung des Frankfurter Friedens begünstigten überdies den wirtschaftlichen Aufschwung. Trotz der nicht unerheblichen Macht- und Einflussverluste und politischen Zugeständnisse konnte der Adel im Großen und Ganzen seine gesellschaftliche Vorrangstellung behaupten, die er allerdings nun mit der neuen Finanz- und Besitzaristokratie zu teilen hatte. Ihr Aufstieg war indes unumkehrbar geworden. In ängstlicher Abgrenzung zum Kleinbürgertum und zum infolge der Industrialisierung wachsenden

²²⁵ Schrittweise hatte bis 1848 der Adel immer mehr rechtliche, politische wie soziale Einbußen hinnehmen müssen. Als besonders einschneidend dürften in Preußen neben der 1807 erfolgten Heeres- die Agrarreform und mit dieser einhergehend die Abschaffung der Grundherrschaft, die auch Fragen zum Erwerb von Grundeigentum neu regelte, empfunden worden sein. Während in anderen Staaten, insbesondere schon seit dem 17. Jahrhundert und vorzugsweise im städtischen Umfeld, Bürgerliche die Möglichkeit hatten Burgen zu erwerben, war dies in Preußen bis 1807 nur sehr eingeschränkt möglich. Denn Preußen war mit einem seinerzeit von Friedrich II. erlassenen Adelsschutzgesetz einen Sonderweg gegangen. Mit einem Rittergut waren umfangreiche Privilegien verbunden, wie beispielsweise die Patriomonalgerichtsbarkeit, Steuerfreiheiten und vor allem auch ein über den Landtagen ausgeübtes politisches Mitspracherecht. Mit dem Erwerb eines Rittergutes gingen üblicherweise diese Rechte auf den neuen Eigentümer über. Eine Übertragung dieser althergebrachten Herrschaftsrechte auf einen Bürgerlichen sollte mit dem friderizianischen Gesetz weitgehend unterbunden werden. Mit der Abschaffung der Grundherrschaft wurden nun aus ehemals meist adeligen Grundherren mit außerordentlichen Rechten und Befugnissen bloße Großgrundbesitzer, keine Frage, dass die Agrarreform im gerade agrarisch geprägten Preußen auf vehementen Widerstand bei den alt eingesessenen Rittergutsbesitzern stieß, vgl. hierzu SCHILLER 1998, S. 257ff, insbesondere S. 275 und S. 283. Schiller weist darauf hin, dass mit der Freigabe des Erwerbes von Grundeigentum sich auch schnell wieder der früher übliche Begriff des „Rittergutes“ etablierte, zuvor war allgemein von „adligem Gut“ die Rede, vgl. SCHILLER 1998, S. 258-259. Richter und Zänker erwähnen, dass der Unternehmer Hugo Stinnes seine erworbene Villa in Mülheim a.d. Ruhr nicht frei von Humor „URGE“ getauft habe, was für „Unser Rittergut-Ersatz“ stehen sollte, RICHTER/ZÄNKER 1988, S. 125. Und Arndt berichtet in seinen „Wanderungen und Wandelungen“ die von Reichsfreiherrn von und zum Stein geäußerte Befürchtung eines Werteverfalls, der mit der Freiheit des Grundeigentums einhergehen könne: „Stein liebte und pries den altbehaupteten Familienbesitz nicht allein als eine Befestigung des Glücks sondern noch mehr als eine Befestigung der Tugend; er jammerte, daß mit der allgemeinen Wandelbarkeit des Grundbesitzes auch eine Wandelbarkeit und Verflüchtigung der Gemüther, eine Auflockerung der Sitten verbunden sein werde.“, ARNDT 1858, S. 267. Anja Grebe weist auf den Erwerb von Burgen durch Bürgerliche ab dem späten 14. Jahrhundert hin, vgl. KAT. AUSST. BERLIN/NUERNBERG 2010, S. 240. Vgl. zu den Reformen ferner RAUSCHNICK 1831, Bd. 4, S. 109; [NEIGENBAUR] 1843, S. 184ff, insbesondere S. 188f; MUELLER 1910; BRUNNER 1949, S. 326-327.

²²⁶ Mit der Reichsgründung trat dann die Renaissance als Neostil ihren Siegeszug an. Weite Kreise des Bürgertums betrachteten sie als Epoche der bürgerlichen Emanzipation und Machtentfaltung, die mit Kaufmannsfamilien wie den Fuggern oder den Medici verbunden werden konnte. In ihrer ganz eigenen deutschen Ausprägung galt auch sie als deutsch-nationaler Stil. Zumal nun endgültig belegt war, dass die Gotik ihren Ursprung ausgerechnet im erneut bekriegten Frankreich hatte und damit viel von ihrer einstigen nationalen Integrationskraft einbüßte, vgl. LEY 1981, S. 50; BIEHN 1975, S. 110; GENTRY 1977, S. 17.

Proletariat orientierte sich das Besitzbürgertum seinerseits an den alteingesessenen Führungseliten und ahmte ihre Lebensweise meist unreflektiert nach, zu der der herrschaftliche Wohnsitz, Auszeichnungen, Ämter und zuletzt folgerichtig auch das Adelsprädikat gehörten.²²⁷ Durch übertriebene Zurschaustellung des neu gewonnenen Vermögens und durch einen luxuriösen Lebensstil versuchte man den nicht selten an Geldmangel leidenden alten Adel auszuspielen und seinen teilweisen hartnäckigen Abschottungsversuchen etwas entgegenzusetzen. Fehlende Traditionen und über Generationen hinweg gewachsene Besitztümer kompensierte man mit einem Übermaß an Prunk. Eine Zeichnung des englischen Malers und Illustrators Richard Caton Woodville jun. (1856-1927) zeigt in anekdotenhafter Weise den unbekümmerten Umgang mit historischem Gut und künstlich einverlebten Traditionen.²²⁸ **(Abb. 8)** Die Ritterrüstung wird nicht in ihrem historischen Wert, in ihrer zeitgeschichtlichen (eine familiengeschichtliche schließt sich aus) Bedeutung erkannt, sondern erfährt eine Gleichbehandlung mit dem Personal, in diesem Fall dem Butler, der in perfekter Synchronisation zu seinem leblosen Pendant, mit vorgewölbter Brust strammstehend, der in das Speisezimmer defilierenden großbürgerlichen Familie seine ehrerbietigste Aufwartung macht. Alles, was zur Selbstdarstellung und Selbstinszenierung geeignet erscheint, wird bedenkenlos vereinnahmt.

Gerade das Rheinland mit seiner attraktiven und schon früh touristisch und infrastrukturell erschlossenen und an Burgen reichen Landschaft sowie einer schnell wachsenden Industrie und einem florierenden Unternehmertum, bot günstigste Voraussetzungen und Entfaltungsmöglichkeiten, so dass sich eine ganze Reihe von Großbürgern, die vorwiegend aus der Eisen- und Stahlindustrie oder aus dem Finanzmetier stammten, hier ihre romantischen Vorstellungen vom Burgenleben verwirklichen konnten. Die ersten bürgerlichen Burgherren am Rhein stehen mit ihrem Erwerb deutlich unter dem Einfluss der preußischen Burgenpolitik. Moritz August von Bethmann Hollweg (1795-1877) war über einige Jahre Berater Friedrich Wilhelm IV. und wurde von 1858 bis 1862 dann preußischer Kultusminister. Von Bethmann-Hollweg erwirbt 1832 die Burg Rheineck und beginnt drei Jahre später mit den Umbaumaßnahmen, für die er Lassaulx betraute, denselben Architekten, der

²²⁷ Orden, Titel, Wappen, Siegelringe, wertvolle Sammlungen von Gemälden, antikes Mobiliar etc. boten vielfach Möglichkeiten das gesellschaftliche Ansehen zu steigern. Zum Adelsprädikat und zur Hoffähigkeit bei Bürgerlichen vgl. MOECKL 1985, S. 195ff. So mussten Waffen und Rüstungen für einen gut bestückten Waffensaal, sonst auf natürliche Weise von Generation zu Generation vererbt und vermehrt, nun en gros eingekauft werden, vgl. HANSEN 1970, S. 77. Originale werden folglich der Vollständigkeit halber mit Imitationen vermischt. Neu gefertigte Familienporträts oder ganze Raumaus schmückungen mit Bildnissen von Gelehrten, historischen Größen oder mythologischen Gestalten ersetzen die fehlende Ahnengalerie. Zimmermann weist darauf hin, dass einige Bürgerliche sogar Ruinen nachbauen ließen, um die Existenz eines ehemaligen Stammsitzes vorzutäuschen, vgl. ZIMMERMANN 1989, S. 237-238. Allerdings ist dies kein typisch bürgerliches Vorgehen. Auch der Adel vervollständigte seine Ahnengalerien oder gab sie bei Nichtvorhandensein neu in Auftrag. Häufig musste die Ausstattung für die neu errichteten Repräsentationsbauten komplett neu erworben werden. Die Waffensammlung auf der Löwenburg z. B. wurde durch einen Antiquitätenhändler vermittelt, vgl. DITTSCHIED 1987, S. 189. Zu den veränderten Gesellschaftsstrukturen vgl. MAYER 1984, insbesondere S. 86-88.

²²⁸ Vgl. BUCH FÜR ALLE 1887, S. 511.

auch an den Restaurierungsarbeiten von Stolzenfels und Rheinstein beteiligt war. König Friedrich Wilhelm IV. erhebt ihn 1840 in den Adelsstand. Caroline von Rochow, geborene v. d. Marwitz weist in ihren Aufzeichnungen auf das enge Verhältnis zwischen dem ehemaligen Bonner Professor der Jurisprudenz und dem preußischen König hin: „Man kannte seine [des Kronprinzen] Neigung für die Pietisten, die durch eine unsichtbare Kette mit den Ultramontanen zusammenhängen. Die Koryphäen dieser Partei, Professor Klee in Bonn, Herr v. Bethmann-Hollweg, der ihn auf seiner Burg am Rhein empfing, rühmten sich seiner Auszeichnung.“²²⁹ Mit der Wahl einer Rheinburg als Wohnsitz hatte er offensichtlich sein Einvernehmen mit der preußischen Politik in der Rheinprovinz bekunden und seine Loyalität gegenüber dem Königshaus demonstrieren wollen. Ähnliche Motive mögen den preußischen Generalmajor Franz Wilhelm August von Barfus (1788-1863) bewogen haben die Ruine von Burg Reichenstein zu erwerben und auf dem Grundstück einen Wohnturm errichten zu lassen. Generalmajor Barfus hatte sich besondere Verdienste in den Befreiungskriegen erworben. Als Leutnant und Adjutant bei General von Horn nahm er an zahlreichen Schlachten teil, unter anderem bei Großgörschen und an der Leipziger Völkerschlacht, bei der er verwundet wurde. 1836 hatte er den Rang eines Oberst erreicht.²³⁰ Im selben Jahr erwarb er Reichenstein, das in unmittelbarer Nachbarschaft zu Rheinstein liegt, auf der Prinz Friedrich residierte, der seinerseits als Dragoneroffizier an den Befreiungskriegen teilgenommen hatte. Aufgrund der vielen Turmfalken, die auf Reichenstein nisteten taufte von Barfus die Burg kurzerhand in „Falkenburg“ um und durfte sich ab 1852 „von Barfus-Falkenburg“ titulieren.²³¹ Als mehrfach ausgezeichnete Soldat und aktiv an den napoleonischen Kriegen von 1813/14 beteiligt, bei denen die Souveränität Deutschlands unmittelbar bedroht war, konnte er sich keinen angemesseneren Ort aussuchen, um sich niederzulassen. Auf ideale Weise verkörperte der Rhein die Idee von Freiheit und nationaler Unabhängigkeit, für die er selbst im Krieg eingetreten war.

Im Gegensatz zur Bautätigkeit der ersten Jahrhunderthälfte am Rhein, die noch unter dem Vorsatz stand Trutz- oder vielmehr Trotz-Burgen gegen Frankreich zu errichten und das wieder herzustellen, was der Erbfeind zuvor zerstört hatte, kümmern antifranzösische Ressentiments den Bauherren von Schloss Drachenburg (1881-1884), Stephan Sarter (1833-1902), recht wenig. Im Gegenteil, er lebt, seiner Zeit weit voraus, eine deutsch-französische Alliance vor, die sich materiell in den Wappen der beiden Städte Bonn und Paris in den Pranken zweier Löwen auf der Brüstung des Balkons auf der Nordseite manifestiert.²³² Nicht allerdings ohne im

²²⁹ v. ROCHOW 1908, S. 268. Dies dürfte eine Anspielung darauf sein, dass von Bethmann-Hollweg der Erweckungsbewegung um Thadden-Trieglaff und die Brüder Gerlach nahe stand. Zudem war er 1848 Mitbegründer der Konservativen Partei. Zu Rheineck vgl. LOSSE 1996, S. 19 und S. 24; TAYLOR 1998, S. 191-194.

²³⁰ Vgl. PRIESDORFF [1942], Bd. 6, S. 45-47. Unter anderem wird ihm von seinen Vorgesetzten ein „ernster und in jeder Beziehung ritterlicher Charakter“ bescheinigt.

²³¹ Allerdings war der Titel an den Besitz der Burg gebunden. Sobald die Burg von ihm oder seinen Nachfahren veräußert worden wäre, hätte auch der Titel abgelegt werden müssen, vgl. PRIESDORFF [1942], Bd. 6, S. 46.

²³² Vgl. HARDENBERG 1971, S. 270..

Bildprogramm seines Schlosses dem preußischen Königshaus entschieden zu huldigen und damit deutlich eine nationalpatriotische Gesinnung und unverkennbare Hohenzollerntreue zu demonstrieren. Die enge ideelle Verbindung zwischen den Rheinburgen und dem Hohenzollernhaus – dies veranschaulicht der Bau von Schloss Drachenburg – ist nach wie vor ungebrochen. Sarter wurde als fünftes Kind einer kinderreichen Gastwirtsfamilie in Bonn geboren und wuchs dann in sehr bescheidenen Verhältnissen in Köln auf. Nach einer Banklehre und einer ersten Anstellung im Bankhaus Salomon Oppenheim mit Zwischenstation in London ließ er sich ab 1862 in Paris nieder, wo er sich schließlich als Finanzberater selbstständig machte.²³³ Als schwerreicher Mann, als finanzkräftiger Bauherr und vielfacher Wohltäter war er nach vielen Jahren in seine Heimat zurückgekehrt, um eine Märchenburg am Rhein zu erbauen, ohne sie jedoch jemals zu bewohnen. Diese „Rückkehr“ war von ihm äußerst gründlich vorbereitet worden. Einige Monate zuvor war er durch Mittelsmänner an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, der das international bekannte und gefeierte Meininger Hoftheater führte, herangetreten, in der Absicht einen Adelstitel zu „erwerben“. Für eine Spende über 40.000 Mark erhielt er in Gegenleistung den Freiherrentitel und durfte ein Wappen führen. Passend zu den Bauplänen seines neuen Schlosses wählte er als heraldisches Zeichen eine Helmzier mit einem geflügelten Drachen.²³⁴ Schloss Drachenburg wurde damit zum Denkmal seines gesellschaftlichen und immensen beruflichen Erfolgs.²³⁵ Eine ganze Märchenwelt mit Dornröschen und Schneewittchen sowie die heroischen Nibelungengestalten und Vater Rhein mit seinen Töchtern bevölkerten die Säle und erwiesen in ihrer nationalen Symbolik ihre Reverenz an das jüngst gegründete Kaiserreich, dem viele Angehörige des Großbürgertums ihren Aufstieg zu verdanken hatten.²³⁶ Eine Ehren- oder Kunsthalle, bestehend aus mittelalterlich anmutenden Maßwerkfenstern, zeigte zudem lebensgroße Figuren „großer Denker und Künstler aller Länder und Zeiten“, darunter auch den von ihm verehrten Reichskanzler Bismarck, einem Roland gleich, mit aufgestemtem Langschwert.²³⁷ Hervorzuheben sind insbesondere die teilweise zerstörten und heute in Teilen wiederhergestellten monumentalen Wandgemälde im Treppenhaus. Die Bilder enthielten vordergründig Bezüge zu Sarters einzelnen Lebensstationen, dem Rhein bei Bonn mit der Insel Nonnenwerth und Köln mit dem Kölner Dom – beides kann

²³³ Zu Person und Lebenslauf Sarters vgl. WEISS 2010, S. 35ff. Nach der Vollendung von Schloss Drachenburg entschloss er sich sogar die französische Staatsbürgerschaft zu beantragen, die ihm 1890 zuerkannt wurde. Über die Gründe gibt es vielfach Spekulationen. Mehrfach werden in der Literatur persönliche Enttäuschungen angegeben, vgl. BIESING 1997, S. 62ff.

²³⁴ Vgl. HARDENBERG 1971, S. 275; TAYLOR 1998 S. 208. Das Wappen mit dem Drachen taucht auf Schloss Drachenburg mehrfach auf. Zudem wurde eine Drachenfigur am Torgebäude angebracht. Braun verweist darauf, dass Sarter das Wappen von den ehemaligen Burggrafen von Drachenfels übernommen hat, das einen geflügelten Drachen aufwies, vgl. BRAUN 1987, S. 84 und GRUBER 1965-67, S. 33.

²³⁵ Die Entwürfe dazu lieferte das Architektenbüro Tüshaus & von Abbema. Die Bauleitung wurde später Wilhelm Hoffmann übertragen, vgl. LEYENDECKER 1979, S. 25-28; BRAUN 1987, S. 81 und S. 86.

²³⁶ Sowohl Dornröschen als auch Schneewittchen spielen auf das Wiedererwachen der Nation nach langem Schlaf an, vgl. LEYENDECKER 1979, S. 69-71.

²³⁷ Zur Kunsthalle vgl. HARDENBERG 1971, S. 271-272; LEYENDECKER 1979, S. 76-78; SCHYMA 1990, S. 13-14; BIESING 1997, S. 45; TAYLOR 1998, S. 212-213. Sarter, der Bismarck verehrte, hatte ihm einst sogar seine finanzielle Hilfe angetragen, vgl. BIESING 1997, S. 58-59.

vom Erkerfenster des Empfangssaales auch aus realiter gesehen werden – sowie England und Frankreich. Darüber hinaus aber besaßen die Gemälde eine deutliche nationalpatriotische Symbolik mit betont heimatlichen, regionalen Bezügen.²³⁸ Mit dem Gemälde „Die Überführung des Grundsteins vom Drachenfels zum Kölner Dom“ auf der Nordwand wurde wie auf Stolzenfels auch hier die Verbindung zum Dom als Symbol der nationalen Einheit betont, für dessen Bau auch Trachyt vom Drachenfels verwendet wurde.²³⁹ „Die Begegnung Heinrich des Finklers mit König Karl III. von Frankreich auf einem Schiff im Rhein“ spielte auf die Wiedereingliederung Lothringens im Jahre 925 ins Östfränkische Reich (Regnum Teutonicorum) an, das erst jüngst mit dem Krieg von 1870/71 nun erneut Anschluss an das deutsche Kaiserreich fand. Mit dem Gemälde auf der gegenüberliegenden Südwand „Der Sängerkrieg auf der Insel Nonnenwerth“, der 1338 anlässlich des Besuchs König Edwards III. von England in Rolandseck stattfand, wurden Assoziationen zum Sängerkrieg auf der Wartburg geknüpft als ebenfalls symbolträchtige Stätte von nationaler Bedeutung, auf der beim Wartburgfest bereits 1815 die deutsche Einheit gefordert worden war. Daneben schloss sich die Episode „Hochzeit eines Kölner Patriziers mit einer englischen Fürstentochter“ an, die wiederum in Köln lokalisiert war. Sarter selbst hatte sich im Bildhintergrund in Gestalt eines „Drachenfelsritters“ hoch zu Ross, den Helmbusch mit weit ausgestrecktem Arm zum Gruß jubelnd erhoben, verewigen lassen.²⁴⁰ **(Abb. 9)** Auf seinem Waffenrock prangte das heraldische Zeichen des geflügelten Drachens, auf das man mehrfach auch innerhalb des Schlosses traf. Im Gemälde waren überdies Freunde und Familienangehörige in Rollenporträts wiedergegeben.²⁴¹ Heinrich I., genannt der Finkler, der bereits auf dem Gemälde mit der Rheinüberfahrt dargestellt worden war, soll zudem der Legende nach die Turniere eingeführt haben. Ihm ist wohl das erste Turnier auf deutschem Boden zu danken, womit indirekt eine Traditionslinie zu der nun folgenden Turnierszene gezogen werden konnte. Die „Turnierszene auf dem Neumarkt in Köln“ auf der Westwand schilderte nämlich das wohl letzte Turnier auf deutschem Boden, das zu Ehren Kaiser Maximilians stattfand. Unter der Herrschaft dieses „letzten Ritters“ erlangten das Rittertum, die Wissenschaften und die Künste nochmals eine Hochblüte und es erfolgte ein auf das deutsche Reichsvolk bezogener Namenszusatz, so dass von nun an die offizielle Titulatur „Heiliges Römisches Reich deutscher Nation“ lautete. Folgerichtig

²³⁸ Zum Bildprogramm im Treppenhaus der Drachenburg und ihrer Reichssymbolik vgl. LEYENDECKER 1979, S. 69-81; SEIBERT 1982, S. 160-161; SCHYMA 1990, S. 11-16; BIESING 1997, S. 42-43; WAGNER 2010, S. 84ff.

²³⁹ Vgl. Scheuren 2010, S. 22-23. Friedrich Wilhelm IV. hatte die ideelle Verbindung von Schloss Stolzenfels mit dem Kölner Dom dadurch bekräftigt, dass eine Konsole aus dem Dom im Schloss untergebracht war, vgl. BROENNER 2001, S. 18. Auch Sarter stellt mit dem Thema dieses Gemäldes bewusst eine unmittelbare Beziehung zwischen seinem Schloss bzw. dessen Lage und des aus den Trachytsteinbrüchen des Drachenfels erbauten Kölner Doms als nationalem Denkmal her. Der erste Dombaumeister des Kölner Doms, Gerhard von Rile, taucht als Skulptur an der Außenfassade des Nordturms auf, vgl. SOMMERHAGE 1988, S. 8; SCHYMA 1990, S. 7 und S. 15.

²⁴⁰ Beachtenswert ist, dass Sarter sich in einem Bild darstellen ließ, auf dem eine unebenbürtige Heirat zwischen einem Sohn der bürgerlichen Oberschicht und einer Adelligen thematisiert wird und das damit als Anspielung auf den eigenen gesellschaftlichen Aufstieg in Adelskreise – nicht zuletzt mit Hilfe seines erworbenen Titels – aufgefasst werden kann.

²⁴¹ Vgl. HARDENBERG 1971, S. 270; WAGNER 2010, S. 88.

erblickte man links darunter ein Gemälde mit der „Begegnung Karls des Großen mit Papst Leo III. in Paderborn“, bei dem im Jahre 800 die bevorstehende Kaiserkrönung bereits ausgehandelt worden war. Mit der Krönung durch Papst Leo III. in Rom begründete Karl in Opposition zum Oströmischen Reich die *Renovatio imperii* mit dem „Römischen Reich“ im Westen, so dass hiermit der Beginn der Reichsherrschaft markiert wurde. An diese alte Reichstradition knüpfte nun das junge deutsche Kaiserreich an. Auf dem Gemälde rechts davon wurde mit dem Bild „Die Taufe des deutschen Kronprinzen“ dem ältesten Sohn des späteren Kaisers Wilhelm II. gehuldigt und auf die Fortdauer des Reichsgedankens verwiesen. Germania und Borussia selbst sowie seine preußischen Ahnen und Reichskanzler Bismarck traten als Paten des neugeborenen Thronanwärters auf, dem der Reichsadler mit schützend ausgebreiteten Flügeln bereits die Kaiserkrone aufsetzt. Mit diesem Bildprogramm des Treppenhauses scheint Baron Sarter, als loyaler Bürger dem eintretenden Besucher ein persönliches Bekenntnis zur nationalen Einheit unter preußischer Führung abgegeben haben zu wollen.

Von 1854 bis 1858 ließ der Kaufmann Gustav Bunge durch den Architekten Vincenz Statz in Sinzig ein Schloss im Burgenstil erbauen. Es findet sich auf Schloss Sinzig eine Reihe von Bezügen auf den sagenumwobenen Kaiser Friedrich I., von dem mehrfach Aufenthalte in der nahe gelegenen einstigen Kaiserpfalz bezeugt sind. Vor allem auf den von Carl Christian Andreae (1823-1904) gefertigten Wandgemälden im so genannten Turmzimmer drückt der Bauherr ähnlich wie auf Schloss Drachenburg seine Identifizierung mit der regionalen Geschichte und seine patriotische Gesinnung aus. Im Vergleich zur Drachenburg begnügen sich die Familienmitglieder nicht allein mit Rollenporträts, sondern hier erfährt die eigene Familiengeschichte, die Ankunft der Familie Bunge in Köln, eine Einbettung in den übergeordneten Zusammenhang der deutschen Nationalgeschichte angefangen bei den Germanen bis zu Martin Luther.²⁴² Der Koblenzer Bankier Johann Peter Clemens ließ von 1868 bis 1871 ebenfalls nach Vincenz Statz die Niederburg, auch Schloss Liebig genannt, umbauen.²⁴³ Die Familie Kirsch-Puricelli, denen die Rheinböller Hütte, eine der größten Eisenhütten des Hunsrücks gehörte, baute zwischen 1899 und 1902 Burg Reichenstein um, die ehemals in Besitz des General Barfus stand. Der Regensburger Architekt Strebel wurde mit der Bauleitung betraut. Im Besitz des Familienzweiges der ursprünglich aus der Lombardei stammenden

²⁴² Vgl. LOSSE 1992, insbesondere S. 24-25. Gustav Bunge wurde in Amsterdam geboren. Sein Vater hatte dort eine Aktiengesellschaft gegründet, die im internationalen Getreidehandel tätig war. Ursprünglich stammt die Familie aus Westfalen. Hinweis im Vortrag von Friedrich-Karl Schröder auf Schloss Sinzig 2003. In Ermangelung einer eigenen Ahnenreihe werden die fehlenden altwürdigen Vorfahren beim jüngst zu Reichtum und Ansehen gelangten Geldbürgertum sehr häufig einfach durch historische oder mythologische Größen substituiert. Gerade im Wilhelminischen Zeitalter wird der eigene persönliche Aufstieg oftmals mit dem schnellen und ruhmreichen Aufstieg der jungen Nation in Verbindung gebracht, so dass familiäre bzw. persönliche Lebensstationen zwanglos mit nationalen Ereignissen verflochten werden können. Der Besitzer macht so zudem seine pro patria Haltung deutlich und gibt zu erkennen, dass er sich der Region mit ihrem Brauchtum und Sagen zugehörig fühlt. Losse weist im Zusammenhang mit Schloss Sinzig darauf hin, dass Darstellungen des zeitgenössischen Regenten oder von historischen Herrschern – in diesem Fall Barbarossa – fast programmatisch zur Ausstattung von Wohnsitzen des Großbürgertums gehörten, vgl. LOSSE 1992, S. 24.

²⁴³ Vgl. LOSSE 1996, S. 25

Puricellis gehörten noch weitere Burgen und Schlösser, so die Kauzenburg bei Bad Kreuznach; die Ruine Walderburg bei Dörrnbach, das „Burg Wineck“ genannte Herrenhaus in Bingen u. a.²⁴⁴ Der Bankier Albert Cahn ließ von 1867 bis 1872 durch Edwin Oppler ein „deutsches Haus“, eine Villa im Burgenstil, direkt an der Bonner Rheinpromenade errichten.²⁴⁵ Der Industrielle und Politiker Hugo Stinnes (1870-1924) kaufte die Heimburg in Niederheimbach. Stinnes baute unter anderem ein weltweit operierendes Handelsgeschäft für Kohle, Eisen- und Stahlprodukte auf, das zu einem der größten Handelskonzerne wuchs. Wie Sarter hat er seine Ritterburg nie bewohnt.²⁴⁶ Mehrere Mitglieder der Stummfamilie, die mit ihren Eisenhüttenwerken zu den einflussreichsten Familien und zum größten Arbeitgeber im Saarland gehören, kauften Burgen oder ließen burgähnliche Herrschaftssitze errichten.²⁴⁷ Burg Nanstein bei Landstuhl wurde 1863 von Karl Ferdinand Stumm erworben. Von 1868 bis 1877 errichtete der Berliner Kaufmann Louis Frédéric Jacques Ravené die weitgehend zerstörte Reichsburg Cochem an der Mosel im neugotischen Stil als Sommersitz wieder auf. 1887 wurde Burg Stolberg bei Aachen von dem Fabrikanten Moritz Kraus ersteigert und nach Plänen des Architekten A. Müller-Grah ausgebaut.²⁴⁸ 1895 wurde Burg Arras bei Alf von dem Bergwerksdirektor Traugott Wilhelm Dyckerhoff erworben und von 1907 bis 1910 wieder hergestellt und bewohnbar gemacht.²⁴⁹ August Thyssen erwarb 1905 das mittelalterliche Burgschloss Landsberg über Kettwig an der Ruhr, das er umbauen ließ.²⁵⁰ Die Auflistung ließe sich durch weitere Beispiele im gesamten deutschen Raum beliebig ergänzen und fortsetzen.²⁵¹

Es blieb nicht aus, dass der eine oder andere Adlige an der ungehemmten Bautätigkeit bzw. dem Burgenerwerb von Bankiers und Unternehmern begann Anstoß zu nehmen. So sprach sich 1834 Graf Pückler-Muskau dahingehend aus, dass ein Wohnhaus gefälligst zum Stand und sogar zum Beruf seines Besitzers zu passen habe und fügt an: „Das weite Schloss mit seinen Zinnen und Thürmen

²⁴⁴ Vgl. LOSSE 1993, S. 100.

²⁴⁵ Vgl. BROENNER 1991.

²⁴⁶ Vgl. TAYLOR 1998, S. 195.

²⁴⁷ Vgl. GILLENBERG 2003, S. 72ff.

²⁴⁸ Vgl. LOSSE 1996, S. 27.

²⁴⁹ Vgl. LOSSE 1992, S. 29. Losse verweist darauf, dass sich um die Burg eine Sage rankt, die gerade für einen bürgerlichen Burgherrn einen besonders hohen Identifikationswert besitzt. Demnach soll ein einfacher Schmied zusammen mit seinen 12 Söhnen den Burgberg gegen die einfallenden Hunnen verteidigt haben und daraufhin von Kaiser Otto I. zum Ritter geschlagen worden sein.

²⁵⁰ Ein interdisziplinäres Forschungsprojekt der Fritz-Thyssen-Stiftung befasst sich seit 2000 mit der Burg und ihrem kulturgeschichtlichen Umfeld.

²⁵¹ Weitere Beispiele für Burgen bzw. Villen- und Schlossbauten im „castle style“ vgl. BROENNER 1987, S. 121ff; GERMERSHEIM 1988, S. 342-343; RICHTER/ZAENKER 1988. Für die Rheingegend vgl. BROENNER 1991; LOSSE 1992; LOSSE 1996, S. 18ff; TAYLOR 1998, S. 189ff; SCHAEFKE 2001, S. 85ff. Für den Raum Aachen vgl. DAUBER 1985, insbesondere S. 80-81, S. 126-127, S. 141-143. Für die Mosel- und Saargegend vgl. LOSSE 1993; WERNER 2000; ROEDER 2000; FLECK/ROEDER 2000. Für die Lahnggend vgl. LOSSE 1998. Für Beispiele im süddeutschen Raum vgl. LEY 1981. Für den norddeutschen Raum vgl. KOKKELINK/LEMKE-KOKKELINK 1998. Das gleiche Phänomen erwähnt Bordone für Italien: „Der aristokratisch-höfische Mythos [...] wird vor allem in Italien durch das Unternehmertum gepflegt, das die Aristokratie als führende Klasse ausgeschaltet hat, sich ihrem Zauber aber dennoch unterwirft.“, BORDONE 1990, S. 14.

schickt sich vielleicht nur schlecht für den Kaufmann, steht aber dem vornehmen Aristokraten, dessen Familienglanz sich durch Jahrhunderte fortvererbte, und dessen Vorfahren es wirklich bedurften, ihren Sitz in festen Schlössern aufzuschlagen, gar wohl an.“²⁵² Ernst Hallier nimmt bezeichnenderweise Künstler aus dieser Kritik heraus: „Wenn ein vornehmer englischer Peer, der Abkömmling hoher und berühmter Ahnen, auf seinem Grund und Boden ein burgartiges Schloß baut, an der Stelle, wo vielleicht früher die Burg seiner Ahnen stand, so wird darin Niemand etwas Unpassendes finden. Auch der romantische und ritterliche Sinn eines großen Künstlers, wie Ludwig von Schwanthaler, welcher auf hohem Isarufer unweit Groß-Hesselohe 1842-1844 die Burg Schwaneck erbaute, im ältesten Burgenstyl mit Ringmauern und mit 26 Meter hohem Thurm, wird von Niemand getadelt werden. Lächerlich dagegen wäre es, wenn im flachen Lande ein Kaufmann, Geldwechsler oder Strumpfwirker in seinem Garten eine Ritterburg erbauen wollte.“²⁵³ Von dem enormen Wirtschaftsaufschwung profitierte auch die Künstlerschaft, denn um die zahlreichen Wünsche nach repräsentativen Neubauten zu befriedigen, waren Architekten, Bildhauer und Maler erforderlich, die Entwürfe lieferten und die Villen und Schlösser mit Fresken, Skulpturen und Gemälden ausschmückten. Eine in dieser Größenordnung bis dahin nicht da gewesene aufstrebende Künstlerriege bildete sich im späten 19. Jahrhundert aus, die der Malerfürsten. Auch sie eignete sich den seigneurialen Lebensstil von Adel und Großbürgertum an, die zu ihrem Kundenstamm gehörten. Je schlüssiger ihr dies gelang, desto überzeugender konnte sie ihren materiellen Erfolg nicht zuletzt als Beweis der eigenen künstlerischen Befähigung und persönlichen Genialität gewertet wissen.²⁵⁴ Zu ihrer luxuriösen Lebensführung gehörte in erster Linie der prächtig ausgestattete Wohnsitz.²⁵⁵ In der Burg finden Künstler nun eine unkonventionelle

²⁵² PUECKLER-MUSKAU [1834], S. 43. Düding weist darauf hin, dass auch in nationalgesinnten Kreisen, wie der von Jahn begründeten Turnbewegung der Burgenneubau verpönt sein konnte. So wurden ihre Erbauer vom Turner Franz Lieber als „jämmerliche Imitatoren“ angesehen, DÜDING 1984, S. 84 und 88.

²⁵³ HALLIER 1891, S. 207. Bereits im Barock hatte es Künstler gegeben, darunter beispielsweise Peter Paul Rubens, die Burgen zu Wohnzwecken erwarben, vgl. KAT. AUSST. NUERNBERG 2010, S. 247-248.

²⁵⁴ Es herrschte eine enorme soziale Kluft innerhalb der Künstlerschaft. Dürr bemerkt im Zusammenhang mit der Malergruppe „Scholle“, dass um die Jahrhundertwende in München ca. 3000 Künstler lebten, von denen nur zehn Prozent ein eigenes Haus besaßen, vgl. DUERR 1989, S. 16. Im Gegensatz dazu gab es eine Reihe von Künstlern, die zu großem Reichtum gelangten, vgl. MOECKL 1985, S. 224.

²⁵⁵ Das Gros der Neubauten bilden keine Burgen, sondern Villen im so genannten „castle style“, Villen, die in ihrem äußeren Erscheinungsbild Architekturelemente der Burg übernehmen. In diesen Fällen erinnert an die Höhenlage ihrer großen Vorbilder meist nur noch eine sanfte Anhöhe. Das Einsamkeitserlebnis sowie die Naturnähe und der Weitblick äußern sich noch in großzügig angelegten Garten- und Parklandschaften, in dem Versuch sich durch dicht besetzte Baumgruppen von der Außenwelt abzuschirmen und in einem meist exponierten Standort, der einen freien Blick auf einen See, Fluss oder ein Bergpanorama zulässt. Nicht selten befinden sich andere meist fürstliche Wohnsitze oder Burgruinen in unmittelbarer Nachbarschaft und sorgen für eine Nobilitierung des eigenen neuen Wohnsitzes, dem die historische Legitimation mangelt. Ley stellt für den Bau im „castle style“ fest, dass der Ausbau von Hohenschwangau durch Kronprinz Maximilian II. einen ähnlich initialzündenden Effekt für den süddeutschen Raum hatte wie Rheinfels für die Rheingegend, vgl. LEY 1981, S. 15. Zum Zusammenhang von Villa und Natur vgl. DAUBER 1985, S. 61-62. Jakob von Falke bezeichnet die Villa als „Nachfolge der mittelalterlichen Burg, deren Mauern und Gräben überflüssig geworden

Architektur, die ihnen als schöpferisch arbeitende Menschen einen ungewöhnlichen und dennoch privilegierten Entfaltungsraum bietet.

Bereits der Autor der „Untersuchungen über den Charakter der Gebäude“ weist darauf hin, dass von einem Bauwerk auf den Charakter seines Besitzers zu schließen sei. Gerade dies müsse die Aufgabe des Architekten sein, die Bauhülle in Kongruenz zur Gesinnung und den moralischen Eigenschaften seines Besitzers zu bringen. Vom Baumeister wird erwartet, dass er dem außenstehenden Betrachter bereits Hinweise liefert, die ihn zu den richtigen Schlussfolgerungen hinsichtlich Einstellung und Denkungsart des Hausbewohners führen. Eine genaue Menschenkenntnis muss somit der Architekt als Rüstzeug seiner Meinung nach mitbringen.²⁵⁶ Der Künstlernatur im Besonderen ist eine herausgehobene Individualität eigen, die durch einen außergewöhnlichen Bau noch unterstrichen wird. Architektur wird zusehends zu einem ganz wesentlichen Mittel der Selbstdarstellung.²⁵⁷ So ist es nicht weiter verwunderlich, wenn auch der Künstler die Burg für sich als exklusives Lebensumfeld entdeckt hat. Unter Berücksichtigung der gegenseitigen ideellen Abhängigkeit von Gebäude und Charakter kann von der Burg als Wohnsitz vice versa auch auf die Künstlerpersönlichkeit geschlossen und Assoziationen mit den zuvor bereits erwähnten Kriterien geknüpft werden, wie Stolz, Erwähltsein, Überlegenheit und Auszeichnung, gerade auch im Sinne einer moralischen Nobilitierung einer noch aus der Romantik herrührenden Identifikation des Künstlers mit der Figur des Don Quijote, der die Idee einer von Idealismus geprägten Geistesaristokratie verkörperte.²⁵⁸ In einer Rede vor der Ersten Badischen Ständekammer sagte der Maler Hans Thoma über sich selbst: „ich [bin] erstens Maler, zweitens Naturfreund und drittens etwas romantisch angehaucht [...] Ich bin aber kein Ruinenschwärmer – bei manchen Rittersburgen habe ich sogar meine Freude daran, wenn sie wieder erneuert und belebt werden – fast gelüstet es

sind“, FALKE 1897, S. 89.

²⁵⁶ Vgl. UNTERSUCHUNGEN [1788], S. 101-102.

²⁵⁷ Die „historischen“ Stile boten dabei eine unerschöpfliche Fundgrube für die an persönliche Bedürfnisse und Geschmacksvorlieben angepassten Interieurs. „In der Tat bot [...] die freie Verfügbarkeit der vielfältigen Stilformen wie kaum je zuvor dem Bauherren die Möglichkeit des individuellen Ausdrucks. Wie auf einem Kostümfest konnte man sich genau das Gewand von seinem Architekten schneidern lassen, das am besten dem Ehrgeiz des einzelnen, seinem Charakter oder sozialen Rang angepaßt war.“, HANSEN 1970, S. 24, vgl. BRAUN 1987, S. 87. Zeitschriften und Bücher zeigen Mustereinrichtungen und stellen die Ausgestaltung der Innenräume in einem bestimmten Stil meist in Abhängigkeit zu ihrer Raumbfunktion, so z. B. bei Georg Hirth „Das Deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance des Barock-, Rococo- und Zopfstils. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege“, vgl. HIRTH 1886.

²⁵⁸ Das Höhererlebnis, das mit der Burg eng verknüpft ist, unterstreicht eindrücklich das Herausgehobensein des Künstlergenies. Aus der Nähe zur göttlichen Sphäre und dem Einsamkeitserlebnis vermag er seine inspirative Kraft und persönliche Stärke zu beziehen. Der französische Maler Eugène Delacroix wurde von einem Zeitgenossen wie folgt charakterisiert: „Einsam auf seinem Felsen, hoch über dem Lärm des Universums, eignet ihm der Egoismus der Götter. Niemand verlange von ihm, in die Zonen der Menschen herabzusteigen [...]“, zit. in HOFMANN 1991, S. 132, vgl. auch S. 133. Und der Maler Hans Thoma schreibt in seinen Lebenserinnerungen: „[...] die Einsamkeit so hoch oben gehört ja doch zum Schönsten, was man haben kann, denn sie führt dazu, wo das Menschendasein so etwas sein kann wie Gebet [...]“, THOMA 1909, S. 114. Auch, wenn es sich bei den meisten „Künstlerburgen“ keineswegs um Höhenburgen handelt, so bleibt den Bauwerken doch etwas von der assoziativen Kraft ihrer hoch gelegenen Vorbilder haften.

mich selber auf so einer Burg zu wohnen [...].²⁵⁹ Das, was Hans Thoma hier nur als eine spontane Regung eingesteht, den Traum von der Ritterburg, haben sich andere Künstlerkollegen tatsächlich erfüllt. Im ritterlichen Ambiente ihrer Künstlerburgen richteten sie ihre Ateliers ein. Hier fanden sie einen Platz zum Arbeiten und eine standesgemäße Repräsentationsform.

Zu den frühen Burgbesitzern im süddeutschen Raum zählte der von Hallier bereits erwähnte Münchener Bildhauer Ludwig Michael von Schwanthaler (1802-1848), der wie kein anderer dem Rittertaumel verfallen war. Seine Burg Schwaneck am Hochufer der Isar in der Nähe von Pullach gelegen, war die späte Erfüllung eines lang gehegten Kindheitstraumes. „Schon als Knabe hatte ich eine sehr lebhaft Phantasie, las nichts lieber als Ritter- und Geistergeschichten, und ergötzte mich an den abenteuerlichen Zuständen des Mittelalters. [...] Damals aber stand nichts da oben an der Ecke des Hesselohrer Waldes, und dennoch sagte mir eine Stimme, [...] daß diesem gegenüber gewiß auch da oben einst ein solches Kastell der Ritterburg sich müsse erhoben haben, und ich beteuerte meinen jungen Freunden ganz ernsthaft, daß ich wieder eine Burg hinaufbauen wolle. Wir malten uns nun gar oft unser künftiges, gemeinsames Burgleben mit den reizendsten Farben aus. [...] So mancher Jugendtraum pflegt mit den Jahren immer schwächer zu werden, bis er zuletzt völlig verschwindet. Mein Jugendtraum hatte sich nach und nach in mich hineingelebt, und er verließ mich nie wieder, bis ich ihn endlich in Erfüllung brachte.“²⁶⁰ Der Entwurf stammte aus seiner Hand und sah als Endfassung einen 26 Meter hohen Wohnturm mit einem Anbau umgrenzt von einer Ringmauer vor.²⁶¹ **(Abb. 10)** „Was aber das Ganze von ähnlichen Bauten auf das Vortheilhafteste unterschied, das war, daß es wie aus einem Gusse vor uns stand, einfach und schmucklos, aber bis in die kleinste Einzelheit von echt mittelalterlichem Geiste durchweht.“, heißt es zu der Burg in einem Artikel von 1885.²⁶² Für die Ausführung beauftragte er keinen geringeren als den Hofarchitekten König Ludwigs I., Friedrich von Gärtner, der ihm aus seinem geselligen Vereinsleben bekannt sein musste, war Gärtner doch Mitglied im Historischen Verein für Oberbayern gewesen, der 1838 mit der Gesellschaft für teutsche Alterthumskunde von den drei Schilden fusionierte, der wiederum Schwanthaler angehört hatte.²⁶³ Innerhalb von nur zwei Jahren, von 1842 bis 1844, wurden die Baumaßnahmen zügig vorangetrieben und abgeschlossen. Für Schwanthaler dennoch zu spät. Zu diesem Zeitpunkt bereits schwer erkrankt, war es ihm nur eine einzige Nacht vergönnt auf seiner so lange erträumten Ritterburg zu

²⁵⁹ THOMA 1909, S. 230.

²⁶⁰ Zit. in NIEDZIELLA [1853], S. 10-12. Schwanthaler verfasste zu Burg Schwaneck eine „historisch-romantische“ Nouvelle, zum Nachdruck vgl. NIEDZIELLA [1853]. Seine Träumereien hatten allerdings lange Zeit der Burg Hohenschwangau gegolten, wie er in einem Brief an Gräfin Pocci vom Juli 1833 verrät: „Aber obwohl das Schloß Hohenschwangau an meinem [...] Schwansee liegt, wo der Schwan so gern schwimmt, werden mir S.K. Hoheit doch schwerlich abtreten, basta.“, zit. in OTTEN 1970, S. 41.

²⁶¹ Sein Erstentwurf sah eine viel umfangreichere Anlage vor, die er jedoch aufgrund der immensen Kosten von etwa einer halben Million Mark, die bei Weitem sein Budget sprengten, mehrfach überarbeiten musste, vgl. REGNET 1885, Bd. 53, Nr. 6, S. 130.

²⁶² REGNET 1885, Bd. 53, Nr. 6, S. 130. Vgl. NIEDZIELLA [1853], S. 5-6; STEINITZ 1975, S. 132; KAT. AUSST. BERLIN/BONN/KIEL 1978, S. 71.

²⁶³ Vgl. POCCHI 1840, S. 425; SCHROTT 1963, S. 189; STEINITZ 1975, S. 130; TORNOW 1977, S. 84.

verbringen. Diesem Lebenstraum sind auch die Worte gewidmet, die er auf einer Gedenktafel außen am Turmgemäuer anbringen ließ:

*„So steh' denn hier in Gottteshand
Der Thurm am felsigen Uferrand,
Gebauet nicht um eitle Ehr,
Zu Trutz nicht oder Waffenwehr.
Nur früher Jugend schöner Traum
Soll steigen empor im trauten Raum.
Der Blick in die Berge, die Luft so klar,
Vom Fluße das Rauschen wunderbar,
Der Freunde Wort und Sag' und Sang –
Erfrische das Herz im Lebensdrang!“²⁶⁴*

Bei dem Historien- und Schlachtenmaler Louis Braun (1836-1916) kann von seiner fachlichen Spezialisierung bereits auf eine Vorliebe für die Burg als Festungsbau geschlossen werden.²⁶⁵ Sein großes Interesse für alles, was mit Militärgeschichte und Waffenkunde zusammenhing, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass er für eine umfangreiche Dokumentation zur Bekleidung der königlich bayerischen Armee an die 70 Bildtafeln schuf. In Zusammenarbeit mit Karl Müller erschien dieser Prachtband nach zehnjähriger Vorarbeit 1899 unter dem Titel „Die Organisation, Bekleidung, Ausrüstung und Bewaffnung der Königlich Bayerischen Armee von 1806 bis zur Neuzeit“. Braun hatte nach seiner Ausbildung bei Bernhard Neher d. J. in Stuttgart und beim Schlachtenmaler Horace Vernet in Paris immer wieder als Kriegsberichterstatter gearbeitet und an den Kriegen von 1864 gegen Dänemark, 1866 gegen Österreich und 1870/71 gegen Frankreich teilgenommen. Seine Erlebnisse an der Kriegsfront hielt er in vielen Skizzen fest, die in seine späteren Schlachtendarstellungen miteinfließen.²⁶⁶ Insbesondere den Verlauf des Deutsch-Französischen Krieges hatte er im Auftrag der „Leipziger Illustrierten Zeitung“ anhand von Bildern dokumentiert, die im Journal abgedruckt, einem größeren Leserkreis bekannt wurden.²⁶⁷ Im Jahre 1882 erwarb er die ehemalige Hohenzollernburg Wernfels, die hoch oben auf einer Anhöhe bei Spalt liegt und von dem damals in München lebenden Künstler mit der Eisenbahn erreicht werden konnte. Die Familie hielt sich nur während der Sommermonate auf Wernfels auf.²⁶⁸ Auf dem Gemälde „Dorfschmiede zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges“ (**Abb. 11**) ragt das Anwesen mit seiner Schildmauer im Hintergrund des Bildes auf. Braun ließ die bereits stark vernachlässigte Anlage mit viel Aufwand und mit Rücksicht auf die originale Bausubstanz instand setzen und richtete sich im großen Rittersaal ein Atelier ein. Zudem fand hier seine umfangreiche Sammlung an historischen Waffen und Rüstungen eine passende Heimstatt. Den Maler bewegte ein fast wissenschaftliches Interesse für das mittelalterliche Bauwerk. Er sammelte

²⁶⁴ TRAUTMANN 1858, S 148.

²⁶⁵ Braun beschäftigte sich in den 60er Jahren mit mittelalterlicher Geschichte und malte unter anderem das „Nürnberger Ritterturnier von 1496“, vgl. SIEBENMORGEN 1986, S. 9.

²⁶⁶ Vgl. SIEBENMORGEN 1986, S. 12.

²⁶⁷ Vgl. SIEBENMORGEN 1986, S. 10.

²⁶⁸ Zu Braun auf Burg Wernfels vgl. KIETZELL 1973.

historische Dokumente, originale Akten und sonstiges zugängliches Quellenmaterial zur Burg.²⁶⁹

Ein weiterer in München ansässiger Maler, Eduard von Grützner (1846-1925), ließ sich ab 1883 durch den Architekten Leonhard Romeis ganz in fürstlicher Tradition eine Villa errichten, um seine umfangreiche Sammlung an Gemälden und antikem Mobiliar unterbringen zu können. So heißt es in seiner Selbstbiographie: „Inzwischen waren nebenbei, zumeist auf Studienreisen, so viele Antiquitäten zusammengesammelt und mühsam allerorts aufgespeichert worden, daß ich notwendigerweise Mauern darum bauen mußte und so entstand im Jahre 1884 mein Haus an den Gasteiganlagen in München.“²⁷⁰ Entsprechend der Sammelvorliebe und seiner bevorzugten Sujets ist das Haus mit gotisierenden Türmen im altdeutschen Burgenstil ausgeführt. „Stileinklang“ herrscht somit im Zusammenspiel von Architektur, der Motiv- und Geisteswelt des Malers und der Innenausstattung des Hauses, zu der unter anderem alte Folianten in der Bibliothek, die Hauskapelle mit einem Chorgestühl aus der Münchner Liebfrauenkirche und das gotisierende Bett des Hausherrn gehörten.²⁷¹ Grützner hatte – obwohl das siebte Kind einer Bauernfamilie – es mit seinen äußerst populären Klostergenres zu einem Vermögen gebracht. In 100fachen Variationen hat er Mönche beim Essen und Trinken oder beim harmlosen Spiel gezeigt, keine asketischen, tugendsamen, sondern gemütvolle, fröhliche und mit verzeihlichen menschlichen Schwächen behaftete Ordensbrüder, den kleinen Genüssen des Lebens zugetan. Salon, Wohn- und Speisezimmer der Künstlervilla waren mit Butzenscheiben-Fenstern ausgestattet. Behaglichen altdeutschen Komfort inmitten seiner Schätze suchte Eduard Ritter von Grützner, der 1916 geadelt, zuvor den Verdienstorden des Hl. Michael erhalten hatte, um über viele Jahre für seine Freunde und zahlreichen Besucher ein in Übereinstimmung mit der Lebensphilosophie der Protagonisten aus seinen humorvollen Genrebildern stets offenes, gastfreundliches und geselliges Haus zu führen.²⁷²

Der Historienmaler Ferdinand Wagner (1847-1927) ist ein typischer Vertreter eines Malerfürsten und ritterlichen Burgherrn der Wilhelminischen Ära. Seine Ausbildung hatte er bei den Theatermalern Angelo Quaglio (1829-1890) und Christian Jank (1833-1888) erhalten. Bereits in jungen Jahren wurde er mehrfach von König Ludwig II. mit Aufträgen bedacht, unter anderem mit dem Gemälde „Burg am See“ für Schloss Hohenschwangau.²⁷³ Es folgten zahlreiche Innenraumdekorationen für öffentliche Bauten, sowie private Villen und Schlösser, für die er hauptsächlich Wand- und Deckengemälde schuf. Für Schloss Drachenburg bei Bonn lieferte er für das Speisezimmer fünf Arbeiten mit Jagdmotiven.²⁷⁴ 1890 erwarb er in seiner

²⁶⁹ Vgl. KIETZELL 1973, S. 86.

²⁷⁰ GRUETZNER 1922, 148-149.

²⁷¹ Vgl. BALOGH 1991, S. 16. Zur Sammlung Eduard v. Grützners vgl. FEULNER 1930.

²⁷² Vgl. BALOGH 1991, S. 21. Einige persönliche Schicksalsschläge ließen diese Harmonie allerdings in späteren Jahren zerbrechen.

²⁷³ Zu Wagners Oeuvre und Tätigkeit als Künstler vgl. WAGNER [1931].

²⁷⁴ Die Wandgemälde für Schloss Drachenburg wurden alle in Münchener Ateliers gefertigt und auch dort zuerst ausgestellt, vgl. HARDENBERG 1971, S. 268; SCHYMA 1990, S. 4.

Geburtsstadt Passau die Burg Niederhaus. Wie ehemals Kronprinz Friedrich Wilhelm hielt er des Nachts ganz stilgerecht bei Fackelschein Einzug in sein neues Domizil und nannte sich seitdem „Ferdinandus Ritter auf Niederhaus vulgo Schreckenstein“.²⁷⁵ Bei Laßberg alias „Junker Sepp von Eppishausen“ noch als Standesdünkel vertretbar, wird es in bürgerlichen Kreisen zum gängigen Ritual, um die Illusion der neu angenommenen Rolle vollkommen zu machen. Wagner hatte sich auf Niederhaus unter anderem einen Rittersaal eingerichtet, der von ihm mit Fresken ausgeschmückt wurde. Im Rittersaal hing überdies sein Selbstporträt, das den Maler selbstbewusst und in Anlehnung an fürstliche Bildnisse in einer goldenen Rüstung zeigt, in der Hand eine Schriftrolle, die vermutlich als Besitzurkunde auf sein ritterliches Anwesen verweisen soll.²⁷⁶ **(Abb. 12)** Wagner war ein begnadeter Festarrangeur.²⁷⁷ Mehrfach beteiligte er sich an der Umsetzung von Künstlerfesten und entwarf die Kostüme und den Festschmuck dafür. Aus seiner Hand stammen die Entwürfe für Dekorationen zu den unterschiedlichsten öffentlichen Veranstaltungen, die in ihrer beeindruckenden Monumentalität seine Ausbildung bei einem Theatermaler verraten. Auch privat gab er legendäre Kostümfeste, zu denen er die Münchner Künstlerschaft auf seine Burg einlud. Mit den 1904 aufkommenden Plänen zum Neubau einer Brücke über die Donau, die von der Altstadt direkt zum Niederhaus führte, findet das Burgenleben sein Ende. Wagner empfindet den geplanten Brückenbau als massiven landschaftszerstörenden Eingriff und wehrt sich vehement dagegen. Auf mehreren Bildern hält er die Auswirkungen des Brückenneubaus auf die historische Stadtsilhouette von Passau fest. Sein Widerstand gegen das „drohende gräßliche Unglück für Bayerns schönst gelegene Stadt“ ist vergebens, so dass er infolge der für ihn unzumutbar gewordenen städtebaulichen Situation die Burg Niederhaus 1907 verkauft.²⁷⁸

Hubert von Herkomer (1849-1914) war in Waal, Oberbayern als Sohn eines Schreiners geboren. Herkomer war noch im Kindesalter als sein Vater, der an dem Wohnhaus der Familie einen Turm anbringen ließ, darüber in Streit mit der Gemeinde geriet. Er musste den Turm wieder abreißen. Womöglich war dies der ausschlaggebende Grund, warum die Familie bald darauf Waal verließ und nach Amerika auswanderte, um sich später in England niederzulassen. Als Herkomer

²⁷⁵ Vgl. KAT. AUSST. PASSAU 1998, S. 132. Die an die neue feudale Umgebung angepasste eigenhändige „Umtaufung“ ist ein gängiges Phänomen, das auch bei den noch zu besprechenden Ritterbünden zu beobachten ist und womöglich aus der Tradition der Freimaurerlogen herrührt, bei denen das Aufnahme ritual oftmals mit der Annahme eines neuen Mitgliedsnamens verbunden war.

²⁷⁶ Vgl. LANGER 1992, S. 117. Goldene Rüstungen waren stets eine besondere Auszeichnung und dem Heiligen Michael und hauptsächlich Königen vorbehalten. Kaiser Franz I. von Österreich hat sich im Thronsaal der Franzensburg in einem mittelalterlich anmutenden Maßwerfenster zusammen mit seinen beiden Söhnen Franz Carl und Ferdinand in romantisierenden Ritterrüstungen und Herrschaftsinsignien verewigen lassen. Er selbst gekleidet in einer goldenen, seine Söhne in einer stahlblauen und eisernen Rüstung, vgl. SCHOCH 1975, S. 103-104. Es gehört zur gängigen Tradition als Burgherr sein Konterfei und am besten im ritterlichen Kostüm in den eigenen Burghallen zu präsentieren. Eggert nennt als Beispiel Graf August Ferdinand Breunner-Enkevoirth (1796-1877), Erbauer von Grafenegg, der sich in einer Statue über dem Hauptportal sowie auf einem Gemälde im Rittersaal, 1844 von Friedrich v. Amerling (1803-1887) gemalt, gleich mehrfach ein Denkmal setzte, vgl. EGGERT 1975, S. 72; TIETZE 1908, S. 18, Abb. S. 11.

²⁷⁷ Vgl. WAGNER [1931].

²⁷⁸ Vgl. KAT. AUSST. PASSAU 1998, S. 135.

bereits ein bekannter Maler war, zogen seine Eltern nach Bayern zurück, ganz in die Nähe seines einstigen Geburtsortes, nach Landsberg am Lech.²⁷⁹ Die Sommermonate verbrachte der ansonsten in Großbritannien lebende Künstler daher regelmäßig in Landsberg. Nach dem Tod seiner Mutter im Jahr 1879 hatte Herkomer nach und nach begonnen, Teile des dort sehr idyllisch direkt am Fluss gelegenen Grundstücks und des Wohnhauses, das seine Eltern gepachtet hatten, anzukaufen. 1885 konnte er schließlich mit dem Bau eines Wohnturms (1884-1888) beginnen, den er in Andenken an seine verstorbene Mutter erbaut wissen wollte. Als Baumaterial für den Turm wählte er Kalk-Tuff. Einerseits ist er besonders witterungsbeständig, andererseits weist er eine poröse Struktur auf und vermag in seiner Materialbeschaffenheit die Vorstellung von Vergänglichkeit, vom „Zerbröckeln im Laufe der Zeit“, so Herkomer, besonders gut zu vermitteln.²⁸⁰ Während seines Entstehungsprozesses lagern sich Pflanzenteile ab und hinterlassen in einer Art „Zeitschichten“ Spuren einer längst verstrichenen, in Stein festgeronnenen Vergangenheit. „Auf jedem Stein meines Hauses ist ein Abdruck der Geschichte, die Geschichte eines vergangenen Lebens, jetzt versteinert, und doch dient sie einem lebenden Menschen zu einem neuen Zweck.“²⁸¹ Herkomer verbindet mit dem Turmbau, in dem er schließlich sein Atelier unterbringt, sowohl eine Memorialfunktion als auch eine Vergänglichkeitsmetaphorik. Er steht dabei in der Tradition der Burgtürme mit Denkmalcharakter, wie dem Turm in Dillenburg in Gedenken an Wilhelm von Oranien, oder wie beim Nassauer Turmbau von Freiherr vom Stein in Andenken an einen persönlich bedeutsamen Lebensabschnitt, wie den Befreiungskriegen. Bei Herkomer ist das Angedenken gleichsam ein sehr persönliches. Sicherlich sah er darin auch eine Art Genugtuung für den einstigen Turm, den sein Vater in der Nachbargemeinde hatte wieder abbrechen müssen und eine Möglichkeit sowohl ein Zeichen der Wiedergutmachung für seinen Vater zu setzen, als auch gleichsam ein Denkmal für seine Mutter zu schaffen. Aus früheren Jahren, in denen er noch ein völlig mittelloser Künstler gewesen ist, muss ihm noch ein anderer Turmbau in Erinnerung geblieben sein. Damals begegnete er in seinem Atelier dem bereits bekannten und aus begüterter Familie stammenden walisischen Maler Mansel Lewis. Aus der ersten Begegnung entwickelte sich eine langjährige innige Freundschaft. Lewis ließ zu dieser Zeit gerade an das ererbte Familienschloss Stradey in Llanelli einen Turm anbauen.²⁸² Sicherlich hatten das feudale Ambiente, die den Bauherrn beanspruchenden Bauplanungen und der elegante Lebensstil des nur wenige Jahre älteren Malerkollegen Herkomer nicht unbeeindruckt gelassen, um von nun an womöglich ein ähnliches Lebensziel zu verfolgen. Vergleichbar mit den Malerfürsten Lenbach, Makart oder Wagner besaß

²⁷⁹ Zeit seines Lebens sah sich der Maler durchaus beiden Nationen emotional verbunden. 1888 stellte Herkomer sogar einen Antrag zur Erlangung der deutschen Staatsbürgerschaft, um die Schwester seiner verstorbenen Frau Lulu Griffith heiraten zu können, was nach dem damaligen englischen Recht nicht möglich war. Für das Rathaus in Landsberg malte er ein überdimensioniertes Wandgemälde, das er der Stadt aus Anlass seiner Hochzeit zum Geschenk machte, vgl. LICHTENSTERN 1999, S. 33-34.

²⁸⁰ Zit. in HERKOMER 1988, S. 43. Zum „Muttertum“ vgl. auch LICHTENSTERN 1999, S. 32-33.

²⁸¹ Hubert von Herkomer, zit. in HERKOMER 1988, S. 43.

²⁸² Vgl. EVA 1999, S. 11-12. In Großbritannien waren solche Turmanbauten seit dem späten 18. Jahrhundert äußerst beliebt.

Herkomer ein untrüglich feines Gespür für effektvolle Auftritte und beeindruckende Inszenierungen. Zudem mit vielfachen Talenten gesegnet, mit Preisen, Orden, Adels- und Ehrentiteln geradezu überschüttet, weltgewandt, erfolgsverwöhnt, verfolgte er die unterschiedlichsten Interessen und Ambitionen.²⁸³ Herkomer war ein international gefeierter Maler. Seine Porträts erzielten zu seinen Lebzeiten Spitzenpreise und erlaubten ihm einen außergewöhnlich großzügigen Lebensstil. Sein Turmbau ist nicht zuletzt ein Zeichen seines Erfolgs und seines gesellschaftlichen Aufstiegs, wie es in diesem Ausmaß nur in der Zeit der Wilhelminischen Ära für einige Künstler möglich geworden war.²⁸⁴

Auf einem Felssporn über dem Ort Kerpen in der Eifel gelegen, besaß der Maler Fritz von Wille (1860-1941) eine Burg.²⁸⁵ Der von einem hessischen Adelsgeschlecht stammende Maler besuchte von 1879 bis 1882 die Düsseldorfer Kunstakademie. Die Eifel lernte er zum ersten Mal 1886 kennen.²⁸⁶ Er hatte dort Landschaftsstudien betreiben wollen, von da an sollte ihn diese Landschaft mit ihrer faszinierenden Weite und melancholischen Schönheit für immer in Bann halten. Zunächst ließ er sich um 1900 in Reifferscheid nieder, um dann 1911 die Burg Kerpen zu beziehen, die er restaurieren und zu Wohnhaus und Atelier umbauen ließ. Fritz von Wille erlangt in seiner Zeit überregionale Bedeutung aufgrund seiner Eifeler Landschaftsveduten. Zur Popularität seiner Bilder hatte vor allem der Kauf eines Gemäldes durch Kaiser Wilhelm II. beigetragen. „Die blaue Blume“ erwarb der Monarch 1908 für sein Jagdschloss Cadinen in Ostpreußen. Persönlich begegnete der Künstler ihm erst aus Anlass der Enthüllung eines Brunnens, die der Kreis Daun 1911 aus Dankbarkeit dem Kaiser für seine persönliche Intervention zur Verbesserung der Wasserversorgung mit seinem Bronzebild geschmückt, widmete, demselben Jahr, in dem Fritz von Wille durch Vermittlung des damaligen Landrates

²⁸³ Herkomer erhielt unter anderem den preußischen Orden Pour le mérite für Kunst und Wissenschaft, das Ritterkreuz des Verdienstordens der bayerischen Krone, den Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst, 1885 wurde er zum Slade-Professor für Schöne Künste der Universität Oxford ernannt und sowohl in Deutschland als auch in England erlangte er den Adelstitel, vgl. FEES-BUHECKER 1999 S. 185ff. Den Künstler faszinierten Geschwindigkeit und Technik. Er gründete einen Automobilclub und veranstaltete jährlich die „Herkomer-Tour“. In seinem Schloss „Lululaund“, das er nach seiner zweiten verstorbenen Frau benannt hatte und worin er über viele Jahre erfolgreich eine Malerschule unterhielt, ließ er nach amerikanischem Vorbild Heizkörper und Aufzüge installieren. Er schrieb Bücher, komponierte, spielte selbst hervorragend die Zither und das Pianola. Darüber hinaus befasste er sich zunächst mit dem Theater und verfasste hierfür eigenhändig Theaterstücke, für die er auch die Kostüme und Dekorationen entwarf und in denen er selbst mitwirkte. In späteren Jahren baute er sich ein Filmstudio und begann Filme zu drehen. Nach seinem Tod gerieten seine Person und sein Werk schnell in Vergessenheit. Mit einem umfangreichen zweisprachigen Katalog zum 150. Geburtstag ist der Versuch unternommen worden, den Künstler und sein Oeuvre wieder in Erinnerung zu rufen und einer neuerlichen Beurteilung zu unterziehen.

²⁸⁴ In Bushey in der Grafschaft Hertfordshire erbaute er Schloss „Lululaund“. Herkomer reiste viel und pendelte zumeist zwischen Großbritannien, Deutschland und Amerika, vgl. HERKOMER 1988, S. 60-61.

²⁸⁵ Im Rheinland sind es einige Architekten, die dem Burgenleben frönen. Burg Maus wird wohl nur kurzzeitig von dem Kölner Architekten Wilhelm Gärtner bewohnt. Während ein weiterer Kölner Architekt, Gustav Walter, 1889-1892 die Burg Gutenfels bei Kaub erwirbt und wieder aufbaut, vgl. TAYLOR, S. 199 und S. 204. Der niedersächsische Architekt Conrad Wilhelm Hase baut sich in Hannover seine eigene burgartige Villa, die so genannte „Hasenburg“, vgl. KOKKELINK/LEMKE-KOKKELINK 1998, S. 128.

²⁸⁶ Zu Lebenslauf und Werk vgl. BAUR 1979; KIRFEL 1979.

auch sein ritterliches Wohnquartier bezog. Im Rahmen der Einweihungsfeierlichkeiten wurden dem Kaiser auch einige erst kürzlich fertiggestellte Bilder des Künstlers gezeigt, unter denen sich eine Ansicht der Kerpener Burg befand, daraufhin, so wird überliefert, soll der Kaiser wohl zu ihm geäußert haben, als er von seinem kürzlichen Erwerb hört: „Ja, Künstler können sich jetzt Burgen kaufen“.²⁸⁷ Überhaupt sind Burgen und Burgruinen neben Klöstern und Kirchen ein häufiges Motiv in seinen Landschaftsgemälden.²⁸⁸ Fünfzig Jahre zuvor hatte Karl Friedrich Lessing für seine Gemälde ebenfalls die Eifel als Landschaftskulisse gewählt, um sie von einsamen Kreuzrittern durchstreifen zu lassen. Bei Wille dürfte das Motiv für den Burgkauf neben dem Wunsch eines standesgemäßen Wohnsitzes – sein Urgroßvater war bereits in den Adelsstand erhoben worden und sein Vater war in Weimar Hofmaler gewesen²⁸⁹ – vermutlich mit seiner großen Begeisterung und Liebe für die Eifel mit ihren ganz eigentümlichen landschaftlichen Reizen zusammenhängen. Die auf das 12. Jahrhundert zurückgehende Burg stellt dabei ein wesentliches landschaftsprägendes und geschichtsträchtiges bauhistorisches Zeugnis der Region und ihrer Kulturlandschaft dar. Wohl kaum besser als von diesem erhöhten Standpunkt aus, konnte der Maler ständig auf die ihm so wert gewordene Natur blicken, die er im Wandel der Jahreszeiten auf die Leinwand bannt. Auf diese Weise zeigt ihn auch eine Fotografie aus späteren Jahren. Mit einem Fernglas ausgerüstet, steht der Künstler auf dem Söller seiner Burg, den Blick in die Weite der Eifellandschaft gerichtet. **(Abb. 13)**

Mit dem Maler Hans Adolf Bühler (1877-1951) soll abschließend ein Beispiel für den Burgerwerb durch einen Künstler im frühen 20. Jahrhundert erwähnt werden, das bereits unter den Vorzeichen des Nationalsozialismus steht. Bühler erwarb 1917 die ruinöse Burg Sponeck in Jechtingen am Kaiserstuhl und ließ dann 1930 die Reste des ehemaligen Wohnturmes durch den Architekten Karl Anton Meckel zum Atelier umbauen.²⁹⁰ Bühler war Meisterschüler von Hans Thoma an der Karlsruher Akademie gewesen. 1933 wurde er zum Leiter der Badischen Kunsthalle ernannt und entließ in dieser Position eine ganze Reihe von „unangepassten“ Professoren aus ihren Ämtern und organisierte im gleichen Jahr als Leiter der Deutschen Kunstgesellschaft die „Scheckenskammerausstellungen“ in Karlsruhe und Mannheim, die noch vor der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ von 1937 bereits Maler wie Munch, Kanoldt, Marées und viele andere diskreditieren sollte. Unter Berücksichtigung seiner politischen Überzeugung, liegt es nahe zu vermuten, dass Bühler seinen Wohnsitz nach der um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ideologiegeschwängerten Vorstellung der Burg als arttypisch deutsches Bauwerk ausgesucht hat, eine Vorstellung, die in der Romantik bereits vorformuliert aber nun in der Burgenideologie des Nationalsozialismus einen rasseideologischen

²⁸⁷ KIRFEL 1979, S. 34. Fritz von Wille hielt sich zunächst meist nur in den Sommermonaten auf Burg Kerpen auf, während er die übrige Zeit in Düsseldorf verbrachte.

²⁸⁸ Zu seinem Oeuvre vgl. KAT. AUSST. PRUEM/BITBURG 2006.

²⁸⁹ Vgl. KIRFEL 1979, S. 28.

²⁹⁰ Vgl. KIEWAT 2006, S. 7.

diffamierenden Einschlag erfährt.²⁹¹

Die Burg oder der Burgturm – wenn auch zumeist als Zweitwohnsitz dienend – symbolisiert auf augenfällige Weise den Erfolg, den ein Künstler erreicht hat und unterstreicht das gesellschaftliche Ansehen, das er für sich beanspruchen darf. Wenn Braun aus München nach Wernfels anreiste, herrschte ausgelassene „Volksfeststimmung“, bei der die Freiwillige Feuerwehr das Begrüßungskomitee stellte und an die Kinder Würstchen verteilt wurden.²⁹² Auch ganz Landsberg geriet regelmäßig in Aufruhr, wenn in den Sommermonaten Sir Herkomer eintraf. Mehrfach ehrte die Stadt Landsberg den Maler mit Festzügen und sonstigen Feierlichkeiten.²⁹³ Der persönliche Erfolg lässt sich überdies ganz konkret an Zahlen festmachen. Wagner hatte für seine Burg 10.000 Mark bezahlt. Der Kaufpreis war mit der Auflage gekoppelt, die Burganlage in ihrer Gestalt zu erhalten. Die Kosten für die mehrjährigen Wiederherstellungsmaßnahmen von Burg Wernfels werden mit ca. 80.000 Mark veranschlagt. Der Kaufpreis, den Braun für die Burg entrichtete, betrug 11.150 Mark.²⁹⁴ Zum Vergleich: ein Arbeiter bekam 1875 einen durchschnittlichen Jahreslohn von 924 Mark und 1878 von 872 Mark.²⁹⁵ Den meisten Bauherren, ob bürgerlich oder adelig, so bereits von Ley nachgewiesen, ist ein überdurchschnittlich großes Interesse an der Planung und dem Fortgang der Arbeiten oder den vorgenommenen Restaurierungsmaßnahmen nachzuweisen.²⁹⁶ Viele fertigten selbst Entwürfe an oder wünschten vom Architekten oder Bauleiter eigene Vorstellungen umgesetzt zu wissen. An dem außerordentlichen Engagement des einzelnen Bauherrn wird sein sehr persönlicher und häufig emotionaler Bezug zum eigenen Wohnsitz offenkundig. So vielfältig die Motive der einzelnen Künstler gewesen sein mögen, wer sich von der Burg oder der burgartigen Villa als Wohn- und Lebensraum angezogen fühlte, der verspürte eine echtes Interesse oder zumindest eine tiefe Neigung zum Mittelalter und der damit verbundenen ritterlichen Vorstellungswelt.

3.2 Turniere und andere Ritterspiele

Im frühen 13. Jahrhundert wurden die Turniere in Deutschland erstmals nicht nur von den Ritter- bzw. Turniergesellschaften, sondern von den Fürstenhöfen ausgetragen. Dies hatte zur Folge, dass die der Kriegsvorbereitung dienenden Waffenspiele nunmehr, in einen festlichen Rahmen eingebunden, eine weit über den

²⁹¹ Diese Sichtweise klingt bereits in der polemisch geführten Diskussion um einen eckigen oder runden Bergfried und ein davon abgeleitetes „deutsches“ oder „französisches“ Aussehen der Hohkönigsburg an, vgl. CASTELLANI ZAHIR 1993, S. 122-123.

²⁹² KIETZIELL 1973, S. 86.

²⁹³ LICHTENSTERN 1999, S. 36-38.

²⁹⁴ KIETZIELL 1973, S. 79-80.

²⁹⁵ Aus einem Interview mit dem Unternehmer Leopold Hoesch, zit. in GOERTEMAKER 1986, S. 175.

²⁹⁶ Ley konnte nachweisen, dass bei fast allen burgartigen Villen, bei denen ein Künstler als Bauherr auftrat, die Bauform entscheidend von ihm beeinflusst wurde, vgl. LEY 1981, S. 174-175; ferner STEINITZ 1975, S. 129; SCHWARZ 1996, S. 134.

militärischen Übungszweck hinausgehende gesellschaftliche Bedeutung erlangten. Damit wurde eine Entwicklung eingeläutet, die dem Zuschauer, insbesondere der Frau, eine solche Gewichtung einräumte, dass Ablauf und Wesensart des Turniers sich veränderten. Die bis dahin auf freiem Feld abgehaltenen Kampfübungen, wie Buhurt, Tjost oder Puneis fanden nun in einem abgezielten Bereich, dem Turnierplatz, statt.²⁹⁷ Die hinzugetretene Zuschauerschaft erhöhte zum einen den Ansporn bei jedem einzelnen Ritter, sich in seinem Streben nach persönlichem Ruhm und nach Ehre hervorzutun. Zum anderen wurden sein Mut, seine Geschicklichkeit und kämpferische Leistung erst durch den Zuschauenden bezeugt und erlangten dadurch erst ihre eigentliche gesellschaftliche Akkreditierung. Durch das Zusammentreffen von Ritterschaft und Publikum beginnt sich eine höfisch-ritterliche Gesellschaft auszubilden, die im Turnierfest ihre glanzvollste Bühne zur Selbstdarstellung findet.²⁹⁸ Das Turnier – so Fleckenstein – wird Ausdruck des idealen Kampfes, wie es nur in einem ritualisierten Ablauf und niemals auf dem realen Kriegsschauplatz umgesetzt werden kann.²⁹⁹ Mit der Entschärfung der Waffen, die aufgrund der vielen Verletzungen, gar Todesfälle zwingend wurde, kam es im Übergang zur Renaissance erneut zu Strukturveränderungen, die das Turnier von seinem ursprünglich rein militärischen Zweck sich weiter entfernen ließ hin zu einer ritualisierten Form der politischen Machtbezeugung. Die nach wie vor ungetrübt hohe Reputation der Turniere lässt sich allein daran ermessen, dass unter Kaiser Maximilian I. (1459-1519), in einer Zeit, in der das Rittertum keine militärische Bedeutung mehr besaß, die Ritterspiele dessen ungeachtet eine nochmalige Hochblüte erlebten.³⁰⁰ Es entstehen kostspielige und prachtvolle Turnierharnische. Kaiser Maximilian I. führt an seinem Hofe Waffenübungen aus Burgund ein und kreiert selbst immer wieder neue Spiele.³⁰¹ Das Barockzeitalter entwickelt daraus zum einen das kunstvoll-elegante Rossballett, das von einer Choreographie aufeinanderfolgender Tanzfiguren bestimmt war, zum anderen das meist mythologisch verklausulierte Reiterkarussell, dessen Ablauf nach dem strengen Reglement eines Zeremonienmeisters vonstatten ging. Nun dienen Ritterspiele mit ihrer komplexen Symbolik der reinen Schaulust und der perfekt inszenierten Glorifizierung der höfischen Gesellschaft, die in der Apotheose des Königs gipfelt. Der Sieger steht von vornherein fest. Ein auf einen einzigen, absolutistischen Herrscher ausgerichtetes System konnte den Sieg eines Anderen nicht mehr zulassen. Der erste im Staat von Gottes Gnaden musste zwangsläufig auch der „Erste Ritter“ sein. So wird jetzt nur noch ritualisierend nachvollzogen was ehemals noch einen offenen Ausgang hatte, noch ein echtes Kräftemessen innerhalb eines elitären Kreises war, um den „Primus inter pares“ zu küren gemäß seinen

²⁹⁷ Zu den verschiedenen Wettkampfformen vgl. HANSEN 1976, S. 141; GAMBER 1985.

²⁹⁸ Zur Entwicklung des Turniers vgl. FLECKENSTEIN 1985, S. 235ff, insbesondere S. 238 und S. 244.

²⁹⁹ Eine große Zahl an Verletzten und Toten während der Turnierkämpfe, schließlich der Tod König Heinrichs II. von Frankreich 1559, hatten eine kontinuierliche Entschärfung der Waffen zur Folge. „So verlor die Rüstung allmählich ihre schützende Funktion und wurde zum Kostüm.“, RETEMEYER 1995, S. 81, vgl. EICHBERG 1978, S. 31ff; MEYER 1985, S. 504-505. Zu Ritterspielen im 15./16. Jahrhundert vgl. DILICH [1598]; STRONG 1991, S. 24ff und S. 94ff; SCHNITZER 1999, S. 112ff.

³⁰⁰ Zum Niedergang des Rittertums und zum Verlust seines militärischen Einflusses, vgl. SABLONIER 1985, S. 536ff; KAT. AUSST. GUESSING 1990, S. 26-28.

³⁰¹ Im „Freydal“ werden seine zahllosen Turniere und Fußkämpfe verherrlicht, vgl. FREYDAL 1880-82, S. 36.

Fähigkeiten und noch ungeachtet seiner hierarchischen Stellung.³⁰²

Im 19. Jahrhundert erlebt das Turnier ein außerordentliches Revival, wobei sich sowohl der Adel als auch das Bürgertum dieser Festform bedienen.³⁰³ Die Tjost, der Zweikampf zweier Ritter galt bereits in der mittelhochdeutschen Epik als die würdigste Form des Wettstreits und auch die Romantik sieht in der Tjost die ideale und formvollendetste Kampfübung. Vielfach wird daher der Zweikampf in literarischen Werken, wie z. B. dem „Zauberring“ von Baron de la Motte Fouqué dramatisch in Szene gesetzt und zur einzigen sich für einen Ritter von edler Gesinnung ziemende Kampfweise stilisiert.³⁰⁴ Die Konnotation von Zuschauer und Darsteller, die dem Turnier ihren besonderen Reiz verleiht, ist auch im 19. Jahrhundert das tragende Element, das das Turnier erst sinnfällig macht. Jedoch nicht, um vorrangig die Einzelleistung des Ritters zu bewerten, sondern vielmehr um – ganz in barocker Tradition – sich als Festgemeinschaft, als elitärer Adelskreis, als Bewohner einer Stadt oder als Bürger einer Nation zu erfahren und sich seiner jeweiligen Zugehörigkeit zu versichern. Demzufolge finden die Ritterspiele des 19. Jahrhunderts – entgegen des in Erzählungen, Romanen oder Gedichten immer wieder glorifizierten Mann-gegen-Mann-Kampfes fast ausnahmslos als unterhaltsame, jedoch harmlose Geschicklichkeitsübung in Form von Ringelreiten, Mohrenkopfstechen etc. statt. Überdies sind die Ritter zu Beginn des Jahrhunderts sehr häufig in Barockkostümen gekleidet, auch wenn ihre Ausrüstung als „mittelalterlich“ und „wie in den alten Ritterzeiten“ bezeichnet wird. Im Gegensatz zum barocken Karussell, ist jedoch der Ausgang der Ritterspiele nun wieder offen. Hier knüpft das 19. Jahrhundert an die mittelalterliche Tradition an. In den Worten Friedrich Wilhelm Carovés schimmert die idealisierende Sichtweise der Romantik durch, die man vielmehr auf die neuzeitlichen Spiele des 19. Jahrhunderts bezogen wissen möchte, wenn er über die mittelalterlichen Turniere folgende Aussage trifft: Die Turniere „vereinigten die Ritterschaft Deutschlands zu herrlichen, glänzenden Festen, bei welchen die äußere Rohheit der Krieger in der mannigfachen Berührung allmählig abgeschliffen, des Leibes Kraft und Gewandtheit gleichsam poetisirt, und das Leben in's Spiel gesetzt wurde, um Ruhm bei den Tapfern und Liebe bei den Frauen zu gewinnen.“³⁰⁵

³⁰² Der echte, offene Wettstreit ließ auch die Möglichkeit zu, dass der König einem anderen Gegner unterlegen sein konnte. Im Barockzeitalter war eine solche Konstellation undenkbar. Die logische Konsequenz war ein genau reglementiertes und bis ins Detail inszeniertes „Schau-Spiel“, vgl. ALEWYN 1985, S. 20-21.

³⁰³ Die Nachahmung adeliger Lebens- bzw. Festformen durch bürgerliche Kreise ist keineswegs ein neuzeitliches Phänomen. Bereits um 1280 haben Magdeburger Bürger zu einem Tafelrundenturnier geladen, vgl. FLECKENSTEIN 1985, S. 255; ZOTZ 1985, S. 491-493. Es folgten danach weitere bürgerliche Turniere. Zotz verweist dabei auf die führende Rolle der städtischen Jugend. Im Spätmittelalter nahm das städtische Patriziat gerne die Fastnachtszeit zum Anlass Ritterspiele abzuhalten, vgl. KAT. AUSST. AUGSBURG 1994, S. 201ff. Zu Ritterspielen im 19. Jahrhundert vgl. KRETZENBACHER 1966, S. 126ff; HARTMANN 1981, S. 312-314; ROGALLA von BIEBERSTEIN 1998, S. 266-268. Zum Verhältnis zwischen Bürgertum und Adel im 19. Jahrhundert vgl. ROGALLA von BIEBERSTEIN 1998, S. 404ff.

³⁰⁴ Ein Überbleibsel dieses als ehrenvoll erachteten Zweikampfes findet sich in der im 19. Jahrhundert nach wie vor präsenten Sitte des Duellierens.

³⁰⁵ CAROVÉ 1816, S. 52-53.

3.2.1 Der Adel weist in die Schranken

Mit einem imposanten und beim gesamten europäischen Adel Aufsehen erregenden Turnier wurde die mit dem Wiener Kongress einsetzende Restaurationsphase feierlich eingeläutet. „ ‚Es war ganz natürlich‘ ", meint Prinz Philipp von Hessen-Homburg, „ ‚daß Deutschland, wo die Turniere, wie man sagt, entstanden sind, bei einer so feierlichen Gelegenheit die Erinnerung daran zurückzurufen gesucht hat.‘ "³⁰⁶ **(Abb. 14)** Einhergehend mit diffizilen diplomatischen Verhandlungen zur Neuordnung der europäischen Machtverhältnisse, gab es ein umfangreiches Rahmenprogramm, dessen Aufwand in Erstaunen versetzt. Es war, als wollte man mit all den Redouten und Bällen, Theateraufführungen und Jagden, Ringelstechen und Karussells, deren Opulenz und Prunk an die Blütezeit des Absolutismus erinnern, die Auswirkungen der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege regelrecht „überspielen". Graf de la Garde kommentiert in seinen Memoiren die Vorbereitungen zum großen Turnier folgendermaßen: „Das vom Kaiser ernannte und aus den angesehensten Personen des österreichischen Hofes zusammengesetzte Festkomitee quälte sich ab, jeden Tag eine neue Zerstreung auszusinnen. Man beschäftigte sich sehr tätig mit den Vorbereitungen eines großen Turnieres, das unter den glänzendsten Festlichkeiten des Kongresses Epoche machen sollte. Man studierte unaufhörlich den Schnitt, das Muster und die Farben der Kostüme [...] die Reiter übten sich im Anrennen und in geschickten Ausbügen und allem, was an die schönsten Zeiten des Rittertums erinnern sollte; die Damen probierten ihren glänzenden Putz, der durch historische Genauigkeit die Blicke fesseln und sich Beifall gewinnen sollte."³⁰⁷ Und über den Beginn der Spiele berichtet er: „Als die Souveräne und Zuschauer saßen, da begann sofort im Saale eine brausende kriegerische Musik, die vierundzwanzig Paladine erschienen an der Schranke. Es war die Blüte des Adels des Kaiserreichs, die meisten hatten in den letzten Kriegen auf einem anderen Kampfplatze voll Tapferkeit ihre Sporen verdient, und wenn sie alle durch ihren persönlichen Ruhm oder die Erhabenheit ihrer Familien glänzten, so waren sie nicht minder durch vorteilhaftes Äußere auffallend. Es hatte, wie man sagt, wahrhafte Eifersüchteleien gegeben, um die Ehre einer Rolle bei diesem, den alten Zeiten nachgebildeten Schauspiele zu erlangen [...]."³⁰⁸ Der Aufwand dieser Festlichkeiten bestätigt nur den unbestreitbar hohen Symbolgehalt, den man diesem Prunk beimaß. Für Franz I., Kaiser von Österreich,

³⁰⁶ GARDE 1914, S. 343

³⁰⁷ GARDE 1914, S. 201, mit einer ausführlichen Beschreibung auf S. 300ff. Zwar spricht de la Garde in seinen Memoiren von dem Turnier als der „Erinnerung an die ritterlich poetischen Sitten des Mittelalters" und ausdrücklich von „Rittertum" und „Kostümen der Ritter“, doch geht aus seinen näheren Beschreibungen hervor, dass es sich vielmehr um eine Orientierung an die Zeiten des Absolutismus handelte. Man studierte die Karussells unter Ludwig XIV. und sowohl die Toiletten der Damen als auch die der Herren waren dem 16. und 17. Jahrhundert nachempfunden, vgl. hierzu auch KRETZENBACHER 1966, S. 126-131.

³⁰⁸ GARDE 1914, S. 311. Auch Kronprinz Ludwig von Bayern war unter den Teilnehmern des kaiserlichen Karussells in der Hofreitschule, vgl. auch DENEKE 1986, S. 155.

der hier die Gastgeberrolle innehatte, waren dies nicht die ersten Ritterspiele. Er, der in Kaiser Maximilian ein Vorbild sah, hatte, wie im vorstehenden Kapitel bereits angeführt, die Franzensburg als eine Ritterburg mit einem Turnierplatz erbauen lassen, auf dem Ritterspiele abgehalten werden konnten.³⁰⁹ Im Hinblick auf die politische Zielsetzung der europäischen Mächte wie Österreich, Preußen und Russland, die sich möglichst die Rückkehr zur alten Ordnung herbeiwünschten, diente das Festprogramm der augenscheinlichen Manifestation dieses Zieles. Es wurden somit bewusst Festformen gewählt, die mit feudalistischen Herrschaftsstrukturen verknüpft waren, die man bemüht war, wiederherzustellen.³¹⁰

Das preußische Königshaus war ebenfalls im Verlauf des 19. Jahrhunderts mehrfach Veranstalter von opulenten Kostümfesten und Ritterspielen oder aber es wurden ihm zu Ehren Turnierfeste abgehalten. Auf Fürstenstein feierte man am 20. August 1800 ein großes Turnier. Anlass des Festes war der Besuch von Königin Luise von Preußen und König Friedrich Wilhelm III. auf der durch Graf Hans Heinrich VI. von Hochberg erst kürzlich vollendeten „Alten Burg“.³¹¹ Das Festgeschehen wurde minutiös von einem Zeitgenossen beschrieben: „Auf der Warte der Burg wehte bei ihrer Ankunft das Hochbergsche Panier, von einem gepanzerten Reisigen bewacht, und um die, vor dem Burghthore befindliche Stechbahn, saßen bequem mehrere tausend Menschen auf einem siebenfachen Amphitheater. Schon ganz früh waren die zur Darstellung eines Ritterspiels vereinten, im Prachtkostüme des Zeitalters Karls V. gekleideten Herren in die Burg gezogen [...]“.³¹² Nachdem dann – ganz nach alter Sitte – ein Herold die Ankunft des hohen Paares vermeldet hatte, trat ein Panierherr hervor und richtete an das Königspaar u. a. folgende Worte: „Wir bitten, es sei uns vergönnt das Spiel zu beginnen, was die älteste deutsche Fürstentreue als Zeichen der Freude bei glücklichen Begebenheiten, als Beweis der Ergebenheit erfand! – Sind auch unsere Arme durch lange glückliche Rast ungeübt – sehet es ersetzt in treuen Herzen – welche voll Liebe und Hoffnung warm für Euch schlagen, und uns hier versammelten!“³¹³ Nun konnte mit dem Stechen begonnen werden. Die siegreichen Ritter erhielten am Ende aus der huldreichen Hand der Landesfürstin ihren Turnierdank, der aus einer goldenen bzw. silbernen Medaille mit dem Brustbild des Königspaares „in alter Rittertracht“ bestand. Der abschließende Kommentar dieses bewegenden Tages konnte nichts

³⁰⁹ So veranstaltete er dort 1810 zum Namenstag der Kaiserin ein Karussell, vgl. ZYKAN 1969, S. 46; KAT. AUSST. SCHALLABURG 1996; S. 125-129, Abb. 7.33. Auch sein Bruder, Erzherzog Johann, teilte seine Neigung zum Mittelalter. Er trat dem Ritterbund der Wildensteiner Ritter zu Schloss Seebenstein bei, siehe Kapitel 3.5.

³¹⁰ Der sich über fünf Monate erstreckende Kongress wurde von Bällen, Hofjagden, Redouten, Karussells, Konzerten, Theatervorstellungen und Militärparaden begleitet. Der Luxus und Prunk, den man aufbot, die mit goldenem Geschirr beladenen Tafeln, mit Silber und Samt dekorierten Säle, in die man ganze Orangerien versetzte und schwimmende Büfets errichtete, die Zurschaustellung kostbarster Juwelen, hatte etwas von einer Endzeitstimmung, die sich, nach den tumultreichen Jahren nach der Französischen Revolution, in einer den absolutistischen Zeiten kaum nachstehenden unbekümmerten Verschwendungssucht nun Bahn brach. Die Kosten allein für die Festlichkeiten sollen sich auf vierzig Millionen Franken belaufen haben, vgl. SPIEL 1965, S. 143.

³¹¹ Zur Alten Burg in Fürstenstein vgl. BIEHN 1970, S. 66-73.

³¹² Beschreibung von Giersberg, zit. in ZEMPLIN 1838, S. 104.

³¹³ Beschreibung von Giersberg, zit. in ZEMPLIN 1838, S. 106.

anders beinhalten als ein überwältigendes Lob: „Die Pracht und die Feyerlichkeit der Darstellung, abwechselnde Chöre von Musik, die Tausende von versammelten Zuschauern und die Umgebung einer romantisch-wilden mit Ueberresten alter Jahrhunderte bezeichneten Natur, machten das Ganze zu einem der interessantesten und seltensten Schauspiele, die vielleicht seit Jahrhunderten in Europa nicht mehr gesehen worden sind.“³¹⁴ Das Turnier auf der Burg zu Fürstenstein sollte in einem spielerischen Akt die Königstreue des Schlesischen Fürstenhauses versinnbildlichen und gegenüber dem preußischen Königspaar zum Ausdruck bringen. Schlesien war erst einige Jahrzehnte zuvor infolge der drei Schlesischen Kriege (1740-1763) unter Friedrich II. Preußen zugefallen.³¹⁵

Mit prunkvollen Ritterspielen feierte man am 13. Juli 1829 den Geburtstag Kaiserin Charlottes, der Tochter König Friedrich Wilhelm III. und seit 1817 Gemahlin des Großfürsten Nikolaus und späteren Zaren von Russland. Unter dem Motto „Der Zauber der weißen Rose“ hatte man das Neue Palais in Potsdam zu einem prächtigen, fahngeschmückten Turnierplatz umgestaltet. Das Fest, dessen Titel eine Anspielung auf Fouqués Werk „Der Zauberring“ ist, dient als Beispiel für seinen literarischen Einfluss am preußischen Königshof.³¹⁶ Die weiße Rose soll die Lieblingsblume Charlottes gewesen sein, die im intimen Familienkreis auch „Blanchefleur“ genannt wurde, wohl nach dem darin vorkommenden Edelräulein Blanchefleur de Montfaucon.³¹⁷ Gräfin Elise Bernstorff, die zu diesem großen Fest geladen war, beschreibt die Ereignisse wie folgt: „Alle trugen zu Ehren der Kaiserin als Schmuck das Emblem des Festes, die weiße Rose. Ihre weiße Rose, ihr maiden blush, ihre blanche fleur hatte man die Gefeierte früher in der Königlichen Familie genannt [...] Nun ertönte eine Fanfare, ein Herold nebst Gefolge reitet in die Schranken ein, senkt seine Lanze vor der Königin des Festes und bittet sie in schön gesetzten Versen um gütige Erlaubniß für die Ritter, sich in edlen Spielen vor ihr zu

³¹⁴ Beschreibung von Giersberg, zit. in ZEMPLIN 1838, S. 108, vgl. auch JAEHNS 1872, S. 427.

³¹⁵ Als Besonderheit sollte nicht unerwähnt bleiben, dass auch das Volk eingeladen war und sich die Spiele anschauen durfte. Vom Herold erging zu Beginn der Spiele folgende für nötig befundene Ermahnung für einen gesitteten und störungsfreien Ablauf an das Publikum: „Mißbraucht diesen Vorzug nicht! Still und ehrsam belugt das friedliche Spiel der Ritter! Im Taumel der Freude vergeßt nicht der Hohen Anwesenden!“, Beschreibung von Giersberg, zit. in ZEMPLIN 1838, S. 107.

³¹⁶ In seiner Lebensgeschichte schreibt Fouqué über das Fest: „Huldreich dazu eingeladen sahe Fouqué mit freudigster Ueberraschung, wie die erhabensten Damen und Preisvertheilerinnen des Turniers (und sie selbst erzeigten ihm die Ehre, es ihm auszusprechen) als Bilder des Zauberringes erschienen. Die Kaiserin Alexandra als Blanchefleur verlieh ihm huldreichst eigenhändig das Silberzeichen der weißen Rose, sonst nur den unmittelbaren Theilhabern des Festes ausgetheilt.“, vgl. FOUQUÉ 1840, S. 362. Der Einfluss des Zauberrings, dieses, wie sich Friedrich Wilhelm in einem Brief an seine Schwester ausdrückt, „divinen“ Buches war enorm, Brief an seine Schwester Charlotte vom 5.-6. April 1813, zit. in GRANIER 1913a, S. 15, vgl. hierzu HASENCLEVER 2005, S. 135. Die Geschwister verschlangen die Lektüre in jungen Jahren. Im Zauberring tritt kein echtes, sondern mit neuzeitlichen Elementen durchtränktes, „prussifiziertes“ Mittelalter in Erscheinung. Charakteristisch für Fouqués Erzählungen ist, dass er Historisches mit Zeitgenössischem vermischte, vgl. SEIBICKE 1985, S. 67ff; KROLL 1990, S. 51. So trägt der jugendliche Held Otto von Trautwangen einen Eisenhelm mit vergoldeten Adlerflügeln, an den wiederum sich Wilhelm angelehnt haben könnte. Nach Holsten geht der Adler als Helmschmuck auf die preußische Leibgarderie zurück, vgl. HOLSTEN 1976, Anm. Nr. 157, S. 128.

³¹⁷ So wurde Tante Marianne im Kreis der königlichen Familie mit dem Namen „Minnetrost“ bedacht, der ebenfalls diesem Ritterroman entnommen ist, vgl. ROTHKIRCH 1990, S. 30.

zeigen. [...] es öffnen sich die Schranken, und herein reiten die 24 Bannerherren, alle mit einem reichen Gefolge von Knappen und Schildträgern, ein Anblick, durch den man sich gänzlich zurückversetzt glaubte in die herrliche Ritterzeit. Als Blüthe der Ritterschaft erscheinen die schönen Prinzen, als Krone der liebe, auch hier einzig allerliebste Kronprinz, den das Kostüm kleidet, als habe er nie ein anderes getragen, der auf seinem Kampfroß sitzt, als habe er nie ein anderes geritten, der sich so heiter und zuversichtlich umsieht, als sei er des Sieges gewiß, oder als kümmere er sich nicht sehr um den Siegespreis.“³¹⁸ Fürst Wittgenstein urteilt allerdings, trotz der großen Mühen, derer man sich nicht gescheut hatte, abschätzig über die „Ritterübung als einer schlechten Reiterei, die man zehnmal besser im Zirkus Tournière sehen könne“.³¹⁹

1853, fast 25 Jahre später, gab König Friedrich Wilhelm IV. dem Maler Adolph Friedrich Erdmann von Menzel (1815-1905) den Auftrag, zur Erinnerung an das Fest und als Geschenk für seine Schwester ein Album mit Gouachen anzufertigen, dabei konnte der Künstler nur auf Berichte aus zweiter Hand und auf die 1829 bei den Gebrüdern Gropius Berlin erschienene Prachtausgabe mit zahlreichen Lithographien zurückgreifen.³²⁰ Fünf dieser Ausfertigungen, die zwischen 1853 und 1854 entstanden, beziehen sich direkt auf das Fest und geben den Einzug der Ritter (**Abb. 15**), den Beginn des Turniers (**Abb. 16**) sowie eine Szene aus dem Festtheater, den abendlichen Ball und die Krönung der Sieger wieder. Das Titelblatt „Die Sage“ illustriert einleitend ein Gedicht von Christian Friedrich Scherenberg und stellt eine Huldigung der früh verstorbenen Mutter Charlottes, der Königin Luise von Preußen dar.³²¹ Die Blätter zum „Fest der weißen Rose“ wurden wohl auf Anregung von Menzel hin um Darstellungen von Ritterspielen aus anderen Jahrhunderten erweitert, womit die Bildfolge einen veränderten Sinngehalt erhält.³²² Die weiteren Tableaus stellen das Reiterstechen bei Magdeburg, der Überlieferung nach wohl das erste Turnier, das unter Kaiser Heinrich I., der Finkler in Deutschland stattfand, das Schönbartspiel unter Kurfürst Johann Georg von Brandenburg und ein nächtliches Turnier sowie die anschließende Preisverteilung unter König Friedrich II. von

³¹⁸ BERNSTORFF 1899, S. 143. Nachfolgend bemerkt die Gräfin, dass die Spiele dann doch allgemein enttäuscht hätten, da man den Reitern deutlich angemerkt habe, dass sie diese Übungen nicht gewohnt seien, vgl. BERNSTORFF, 1899 S. 143-144. Auch das knappe Urteil von Caroline v. Rochow, geb. v. d. Marwitz fällt eher negativ aus: „Alles was Berlin, Potsdam und Umgegend nur irgend Präsentables aus allen Kreisen darbot, wurde dazu geladen. Es war zum Sterben fatigant, denn es dauerte fast zwölf Stunden, aber doch vielleicht einzig in seiner Art.“, v. ROCHOW 1908, S. 208. Grimms Urteil ist hingegen positiv: „Es schloß das Fest, das schönste und geistreichste dieses Jahrhunderts, der letzte Blick, den das Mittelalter mit seinen romantischen Erscheinungen in die von Wolken umdüsterte Gegenwart hinein warf.“, GRIMM 1866, Bd. 1, S. 320, zur Beschreibung des Festes vgl. S. 316ff. Zur Mitwirkung Karl Friedrich Schinkels an dem Fest vgl. ZADOW 1980, S. 91-92. Zum Fest und seine Außenwirkung vgl. BUESCHEL 2006, S. 86-90. Zum Fest und seiner Bedeutung für den Kronprinzen vgl. HASENCLEVER 2005, S. 133ff.

³¹⁹ Zit. in BOEHN o. J., S. 554.

³²⁰ Zu den von Menzel genutzten Quellen vgl. GRUMMT 2001, S. 218ff. Zu den einzelnen Blättern vgl. LAMMEL 1993, S. 150-151; LAMMEL 1997, S. 106ff; GRUMMT 2001, S. 204ff; HASENCLEVER 2005, S. 138-140.

³²¹ Der Luisen-Kult wird zum beständigen Topos des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, bei dem die preußische Königin durch ihren frühen Tod zu einer Märtyrerin verklärt wird.

³²² Vgl. GRUMMT 2001, S. 204.

Preußen dar. Auf diese Weise findet das Turnier um 1827 seine historische Einbettung innerhalb der höfischen Tradition von Ritterspielen und Festveranstaltungen im Allgemeinen und der preußischen bzw. hohenzollernschen Tradition im Besonderen.³²³ Die thematische Erweiterung verdeutlicht eine bis in die Neuzeit reichende ungebrochene Traditionslinie von Ritterspielen. Gerade aber die jüngst erfolgte Turnierveranstaltung demonstriert, dass eine ritterliche Haltung und Lebensweise am preußischen Hof keineswegs an Aktualität eingebüßt hat, sondern nach wie vor ihre Gültigkeit und Leitfunktion besitzt. Wie bei der Burgenpolitik greift man auf Vergangenes zurück, um in der Gegenwart weiterhin seine auf Anciennität beruhenden Führungsrechte zu bekräftigen und vermag sich bei der Gelegenheit zudem der Loyalität der adeligen Familien zu versichern.

Fouqué betonte stets, dass er das preußische Volk, insbesondere aber den preußischen König als eine Person von ausgesucht ritterlicher Gesinnung ansehe.³²⁴ So stellte er in einem abgedruckten Briefwechsel „Über den deutschen Adel, über Ritter-Sinn und Militair-Ehre“ an den Verleger und Buchhändler Friedrich Perthes (1772-1843) die rhetorische Frage: „[...] warum nennt seit dem Jahre 1813 ganz Deutschland, ja selbst oftmals die Fremde, ja, in ihren nachgelassenen Werken selbst eine Französin, die Frau von Staël, uns Preußen vorzugsweise das ritterliche Volk, unsern König den ritterlichen König?“³²⁵ Nach Fouqué ist insbesondere der Adel und innerhalb des Adels gerade der preußische im Besitz von Rittersinn und Ritterehre, „[...] dazu liefere und verbürge ich die Bemerkung, daß unter meinen Standesgenossen [...] mir nur sehr selten die Wünschelruthe regungslos blieb, wenn ich nach dem ächten Golderze ritterlicher Gesinnung forschte. Und hier ist nicht nur von Offizieren oder Gelehrten und Dichtern die Rede, sondern auch, und gar zahlreich zwar – von Landmännern, Hofleuten und Solchen, die in Civildiensten des Staates alt und grau geworden waren.“³²⁶ Und er fügt an anderer Stelle an: „Der ächte Ritterstand ist es, von dem Du [Perthes] selbst anerkenntest, ich habe ihn mit Recht dem Adel zur unerläßlichen Pflicht gemacht, ja zur Bedingung seines äußern und innern Bestehens.“³²⁷ Als legitimer Nachkomme ist es somit dem neuzeitlichen

³²³ Eine äquivalente Modewelle gab es zeitgleich in Großbritannien. Dort hielt z. B. Archibald Montgomery, 13. Earl of Eglinton, 1839 auf seinem Schloss in Ayrshire, Schottland ein Turnier ab, das im Vorfeld über die Grenzen der britischen Insel hinaus für Aufsehen gesorgt hatte, dann aber am Austragungstag aufgrund heftiger Niederschläge förmlich ins Wasser fiel. Den Anstoß dazu soll ihm der Roman „Ivanhoe“ von Walter Scott gegeben haben. Bei den aufwändigen Vorbereitungen half der Händler und Harnischexperte Samuel Luke Pratt. Zum „Eglinton Tournament“ vgl. ANSTRUTHER 1963; ALDRICH 1994, S. 140; MANCOFF 1995, S. 34-35.

³²⁴ So wird auch König Friedrich Wilhelm III., der allgemein als Befreier von dem französischen Joch angesehen wurde, in einem Brief Ancillons an den Kronprinzen vom 28. Oktober 1813 bezeichnet: „Der König wurde als der ritterliche König, der deutsche Held, der Erretter des Vaterlandes an allen Orten gepriesen und empfangen [...]“, zit in HAAKE 1920, S. 60.

³²⁵ FOUQUÉ 1819, S. 36.

³²⁶ FOUQUÉ 1819, S. 41.

³²⁷ FOUQUÉ 1819, S. 33. Am vollkommensten hatte nach Meinung Fouqués der preußische, adlige Offizier das Erbe des Ritters angetreten. Fouqué selbst hatte an den Befreiungskriegen als Leutnant teilgenommen. Perthes erkennt die Militair-Ehre als eine aus der ritterlichen Gesinnung erwachsene Haltung durchaus an. Er schreibt: „Aus dem Rittersinn, der seiner Zeit auf das Christenthum begründet, Redlichkeit, Rechtschaffenheit, bürgerliche Unbeflecktheit, treues Wort, Ehrerbietigkeit gegen das weibliche Geschlecht in sich faßte, und so Schutz der Unschuld und Schirm der Hülflosen

Ritter und preußischen Adeligen eine unerlässliche Pflicht, die Tradition seiner Ahnen in Ehren zu halten und sie fortzuführen.

Ein spätes Fest am Hof der Hohenzollern fand anlässlich des Geburtstages von Kaiser Wilhelm I. am 22. März 1872 in der Reitbahn der Tattersallgesellschaft in Berlin statt. Dieses so genannte „Wappenfest“ wurde mit einem Umzug von drei Herolden eröffnet, die das hohenzollernsche, das brandenburgische und preußische Banner trugen und dem unterschiedliche Quadrillen und Reiterspiele folgten. Den Anfang der Spiele machten 16 Reiter, die mit Kettenpanzern und weißen Waffenröcken angetan, auf ebenfalls gepanzerten Pferden, das 12. Jahrhundert präsentierten und ein „Turnier aus der Zeit Albrecht's des Bären“ abhielten.³²⁸ Es folgten weitere Reitkünste aus unterschiedlichen Epochen. Den krönenden Abschluss bildete der Einzug sämtlicher Reitergruppen. Von Fußvolk mit Wappenschilden in den jeweils passenden Kostümen begleitet, versammelten sich alle Teilnehmer zu einem imposanten Schlusstableau.³²⁹

Geburtstage waren ein stets gern gewählter Anlass zu opulenteren Festivitäten. Aber auch Taufen und vor allem Hochzeiten waren eine freudige und willkommene Gelegenheit zu aufwändig gestalteten Ritterspielen, mit deren Durchführung der Adel überkommene Gewohnheiten fortzusetzen bestrebt war.³³⁰ So wurde zur Vermählung von Herzog Ernst I. von Sachsen-Coburg-Saalfeld (1784-1844, ab 1826 Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha) mit Prinzessin Dorothea Luise von Sachsen-Gotha-Altenburg am 19. August 1817 ein Turnier auf einem von dem kürzlich nach Plänen von Karl Friedrich Schinkel im neugotischen Stil fertiggestellten Sommerschloss Rosenau bei Coburg nicht weit entfernten Wiesengrund abgehalten. Hier hatte man ein Geviert abgesteckt, es mit Schranken eingefasst und mit Sand aufgeschüttet sowie eine Zuschauertribüne errichtet.³³¹ Der junge Herzog selbst und

war – aus diesem Rittersinn – der gewiß auch noch jetzt persönliches Eigentum der Mehrzahl des Adels ist, hat sich Officier-Ehre gebildet – diese ist das jetzige Princip des Militair-Adels.“, FOUQUÉ 1819, S. 87 (Hervorhebung im Original). Perthes sieht jedoch im Gegensatz zu Fouqué den Rittersinn nicht als alleiniges Eigentum des Adels an, sondern möchte ihn auf jeden, auch bürgerlichen Mann mit einer hohen Gesinnung bezogen wissen, zumal immer mehr Bürgerliche die militärische Laufbahn einschlagen. Deshalb fügt er hinzu: „Der Krieg adelt den Soldaten! Im Kriege aber dringen zahlreich tapfere und tüchtige Männer aus dem Bürger- in den Officier-Stand ein und der Adel macht diesen letztern nicht mehr allein und ausschließlich.“, FOUQUÉ 1819, S. 85-86. Zur Gleichsetzung von Adel und Ritter bei Fouqué vgl. JEUTHE 1910, S. 97-98; SEIBICKE 1985, S. 165ff.

³²⁸ Zu Ablauf und Beschreibung vgl. JAEHNS 1872, S. 430-432. Auf Schloss Stolzenfels bewahrte man im Rittersaal die Fahne des Markgrafen Albrecht des Bären, vgl. MALTEN 1844, S. 77.

³²⁹ Erwähnt sei auch die Eröffnung der Reitschule von Thurn und Taxis in Regensburg im Jahr 1832, bei der ebenfalls ein Karussell stattfand. Während die Einladungskarte mit einer Maßwerkarchitektur verziert, stilecht zum neuzeitlichen Ritterspiel einlud, war die neu eröffnete Reiterhalle hingegen im klassizistischen Stil erbaut worden. Um sich „beym Volke möglichst beliebt zu machen“, so Joseph von Thurn und Taxis in einem Brief vom 7. Juni 1832 an Fürst Maximilian Karl von Thurn und Taxis, wurde das Karussell ein zweites Mal für die Öffentlichkeit wiederholt, zit. in STAUDINGER 1986, S. 463. Eichberg zählt Karussells und Quadrillen in Wien in den Jahren 1853, 1862 und 1863 auf, vgl. EICHBERG 1978, S. 41.

³³⁰ Traditionell gehörten Ritterspiele zum festen Bestandteil von Hochzeitsfeierlichkeiten. Zur Verbindung von Vermählung und Turnier vgl. VOCELKA 1976; FLECKENSTEIN 1985, S. 245.

³³¹ Die Vermählung hatte bereits am 31. Juli stattgefunden. Eine genaue Beschreibung des Turniers und abendlichen Balls enthält das COBURGISCHE TASCHENBUCH 1821, S. 177ff; vgl. BIEHN 1970, S.

sein ältester Bruder nahmen in Ritterrüstungen kostümiert an den Spielen teil. In der Rüstung ließ er sich später als „Ritter von Rosenau“ – ähnlich wie auch Herzog Wilhelm von Urach als „Ritter von Lichtenstein“ – porträtieren.³³² Am 27. Oktober 1846 feierte der Württembergische Hof die Hochzeit des Kronprinzen Karl Friedrich Alexander von Württemberg (1823-1891) mit der Großfürstin Olga Nikolajéwna, Tochter des russischen Zaren Nikolaus I., die ebenfalls von Ritterspielen festlich umrahmt wurde.³³³ Die Spiele fanden im großen Königlichen Reithaus in Stuttgart statt, das zu diesem Anlass in zwei Lager geteilt wurde. Die Ritter kampierten in von Orangen- und Zitronenbäumen beschatteten Zelten nahe einer steingehauenen Brustwehr, während die Sarazenen in den von Palmen und Bananengewächsen umgebenen Ruinen eines maurischen Schlosses ihr Lager aufgeschlagen hatten, das mit kostbaren orientalischen Teppichen dekoriert war. An den Längsseiten des Reithauses reihten sich von einem Lager zum anderen die abendländischen Wappenfahnen und Hellebarden und die orientalischen Feldzeichen und Lanzen aneinander. Wüstensand bedeckte die gesamte exotische Szenerie. Das festliche Abhalten von Turnieren und Reiterstechen war mit ihrer Prachtentfaltung, dem ritualisierten Ablauf, den Fanfarenklängen, den geschmückten Pferden und den farbigen und reich gestalteten Kostümen eine beeindruckende und prestigeträchtige Form die einstige Größe in Erinnerung zu rufen. Hackländer betont in der Einleitung seiner Beschreibung des Württembergischen Carousells, dass sich hier in Schwaben, der „Wiege der Ritterzeit“, die Nachkommen der einstig mächtigsten Geschlechter aus Anlass der Vermählung eingefunden hätten, um die Tradition des ritterlichen Spiels wiederzubeleben und es schwingt aufrichtiges Bedauern mit, wenn er festhält: „[...] wenn wir das Gestampf der Rosse, das Klirren der Waffen, die schmetternden Trompeten und das Wehen der Helmbüsche zu sehen und zu hören glauben, so erregt ein solches Phantasiebild in uns die heißeste Lust, solch ein glänzendes Treiben in Wirklichkeit mit Augen zu sehen, und ein unendliches Bedauern in einer Zeit geboren zu seyn, wo das Eisenkleid nur noch verrostet in alten Thürmen zu sehen ist [...]“³³⁴

Es ist verständlich, dass ein Stand, der sich in seinen Privilegien rechtlich wie politisch bedroht sieht, zu Abgrenzungstaktiken greift, um den Schein des Elitären

173. Zur Erinnerung an das Ereignis wurde auf einem Hügel eine Turniersäule aufgestellt. In dieser neomittelalterlichen Umgebung wuchs Prinz Albert, der spätere Gemahl von Königin Victoria auf. Unter ihrer Regentschaft kam es in Großbritannien zu einer Neubelebung der Idee des Rittertums und in der Malerei zu einer Wiederbelebung von Themen um den sagenumwobenen König Artus. Zur Architektur der Rosenau vgl. HEYM 1996, S. 239ff.

³³² Vgl. HEYM 1996, S. 257.

³³³ Die Spiele waren zuvor am 21. November 1845 unter dem gleichen Thema „Abendland und Morgenland“ aus Anlass der Vermählung der Prinzessin Catherina [Katharina] von Württemberg (1821-1898) mit Prinz Friedrich von Württemberg abgehalten und zur Vermählung ihres Bruders nun wiederholt worden, vgl. HARTMANN 1976a, S. 230. Für diese Hochzeitsfestlichkeiten hatte sich Herzog Wilhelm von Urach eigens eine Ritterrüstung anfertigen lassen, um hier als „Ritter vom Lichtenstein“ aufzutreten. Mit freundlichem Verweis der Schlossverwaltung Lichtenstein. Die Rüstung ist noch heute in der Waffenhalle auf Schloss Lichtenstein ausgestellt.

³³⁴ VON HACKLAENDER 1846, S. 1 ohne Paginierung. Der Beschreibung folgt eine Gesamtliste der Teilnehmer am Caroussel. Vgl. auch ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1846, Bd. 6, Nr. 151, S. 331-332, BOEHN o. J., S. 556; HARTMANN 1976a, S. 239.

und der ungebrochenen Macht zu wahren.³³⁵ Gesellschaftliche Ressentiments vermochten diese unzeitgemäßen Festivitäten allemal noch auszulösen, folgt man dem Roman „Die Epigonen“ von Karl Immermann. Darin plant die Herzogin ihren Gemahl zum Geburtstag mit einem Turnier zu überraschen, wobei ihr eine Turnierbeschreibung aus einem Roman von Walter Scott als Vorlage dient. Sie erzeugt damit den allergrößten Unmut unter den benachbarten Familien, da nur ebenbürtige Edelleute und stiftsfähige Fräulein dazu eingeladen werden, die einen vollständigen Stammbaum aufweisen können, hingegen, die zum Teil weit vermögendere neu geadelten und bürgerlichen Rittergutsbesitzer leer ausgehen.³³⁶ Dass der Adel verstärkt das Mittelalter als restitutives Mittel für sich beansprucht, um seine politischen Interessen zu wahren, lässt das Mittelalter und auch das Rittertum zunehmend ins Spektrum restaurativer Kräfte rücken. Kritik an der vom Adel hartnäckig verfolgten regressiven Politik wird gerade im Vorfeld der Märzrevolution besonders laut.³³⁷ Eine Karikatur des Graphiker und Illustrators Theodor Hosemann (1807-1875) aus dem Jahr 1848 verdeutlicht diesen Verlust an revolutionärem Potential der Ritterfigur. **(Abb. 17)** Hier marschieren in Tiergestalt die Armee der Restauration auf.³³⁸ In ihren Reihen befindet sich auch das „Mittelalterliche

³³⁵ Bereits im 15. Jahrhundert waren Turniere in einer für den Adel krisenhaften Zeit ein Ausdrucksmittel für Exklusivität, soziales Prestige und elitäre Zusammengehörigkeit gewesen, vgl. RETEMEYER 1995, S. 188.

³³⁶ „Während so in den Wohnungen derer, welche sich vollständiger Ahnen rühmen durften, nur Erwartung, Hoffnung und Freude herrschte, war bei einigen andern Gutsbesitzern bedeutend angestoßen worden. Auch in diesen Gegenden hatte es im Strudel der Zeiten nicht fehlen können, daß ein Theil der Bodenfläche auf Neugeadelte oder Bürgerlich-verbliene überging. Mehrere davon waren sogar, wenn man den Herzog ausnimmt, die vermögendsten Eigenthümer des ganzen Bezirks. [...] Natürlich erhob sich unter den Ausgeschlossenen großer Verdruß. Einer derselben schlug vor, unter sich ein zweites Turnier zu geben, welches noch mehr Geld kosten müsse, als das herzogliche; welcher Gedanke indessen, obgleich er ein ächtdeutscher war, von den Uebrigen als lächerlich verworfen ward. Man fuhr jedoch fort, unter einander zu munkeln, und schon wollte verlauten, daß von dort etwas zu Spott und Schimpf ausgehen werde.“, IMMERMANN 1865, Bd. 1, S. 203-204, Vorbereitungen und Beschreibung des Turniers S. 227ff. und S. 253ff. Nicht frei von Ironie erfährt man im Verlauf der Romanhandlung, dass von einem eigentlichen Turnier Abstand genommen werden muss. Aufgrund der mangelnden Fertigkeiten der adeligen Reiter wird das Stechturnier kurzerhand in ein Caroussel umgewandelt und zu guter Letzt fehlt es auch noch an genügend adeligen Gästen, um die Zuschauertribünen zu füllen, so dass in aller Eile sämtliche städtische Honoratioren mit ihren Familien eingeladen werden, vgl. IMMERMANN 1865, Bd. 1, S. 233 und S 241.

³³⁷ So prangern eine ganze Reihe von linksliberalen Kritikern, wie z. B. der in den Anfängen liberal geltende Lyriker Wilhelm Jordan (1819-1904) diese Entwicklung an. Sein Gedicht „Der Dampf und die Romantik“ von 1844 beginnt mit der Zeile: „Zurück, zurück in's schöne Mittelalter! / So lautet jetzt der Mächt'gen Loosungsspruch [...]“, JORDAN 1846, S. 150ff. Karl Julius Weber schreibt in seiner Publikation über das Wiedererstarken des Ritter-Wesens beim Adel: „Die Herren, die von Rittersinn fabeln, hassen die Revolution, welche gewisse in der Natur und Vernunft begründete Ideen auch in Deutschland klarer machte, und das schöne Wort Liberal ist ihnen Schimpfwort, wie früher Patriot. Sie möchten das Recht der alten Ritter wieder geltend machen, die nichts von fürstlicher Landeshoheit wissen wollten, und sich mit dem König à plein pied zu stehen wähten, wie die Heiligen mit dem lieben Gott!“, WEBER 1836, Bd. 1, S. 94 (Hervorhebung im Original). Georg Brandes drückt die nicht von der Hand zu weisende geschichtliche Ironie, die sich infolge der Befreiungskriege ergab, in dem treffenden Satz aus: „Man hatte die revolutionäre Tyrannei zu Gunsten des reaktionären Fürstenwesens bekämpft.“, BRANDES [1892], S. 202, vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 51.

³³⁸ Zu Theodor Hosemann vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1983, S. 74-75, Kat. Nr. 27; LAMMEL 1995, S. 64ff, zur Karikatur S. 67-68. Zur politischen Situation vgl. MAYER 1984, S. 133-134.

Ritterthum“ und dies zusammen mit den verstaubten „alten Zöpfen“ des Absolutismus. Noch eine weitere Karikatur aus der Zeit begegnet diesen wieder in Mode gekommenen Turnieren, den „Ritterlichen Belustigungen von ehemals und heute“, mit beißendem Spott. **(Abb. 18)** Zwei Ritter reiten im „scharfen Gestech“ aufeinander zu. Im Hintergrund des Geschehens sorgt ein Herold mit dem doppelköpfigen Reichsadler auf seinem Tappert wie ehemals auf dem Turnierplatz für die Wahrung des ritterlichen Reglements. „Da Capo“ fordert begeistert das Publikum und kann sich nicht satt sehen an diesen ritterlichen Helden, aber nicht immer erscheint eine Wiederholung des Vormaligen sinnvoll oder gar möglich, wie es denn der Ausgang des Wettkampfes zeigt.³³⁹ Turniere sind Demonstrationen einstiger dynastischer Macht, an der man allen politischen Veränderungen und aller Kritik zum Trotz nach wie vor festhielt. Jede dieser theatralischen Selbstinszenierungen des Adels war ein Mittel, ein erhebendes und elitäres Gemeinschaftserlebnis zu schaffen, das wesentlich zur Festigung und Stärkung des emotionalen Zusammenhalts innerhalb der adeligen Führungsschicht beitragen sollte und letztlich darauf abzielte, die „guten alten Zeiten“ zu verlebendigen.

3.2.2 Das Turnier beim Volksfest

Grundsätzlich ist zu bemerken, dass in der Trivialliteratur ritterliche Sujets seit der Spätgotik einen ungebrochenen Traditionsfluss besaßen. Überdies wurden Rittergeschichten der breiten Masse durch Bänkelsänger auf Jahrmärkten, in Bilderbögen, die preiswert und in hohen Auflagen gedruckt wurden und durch Volksbühnen oder Puppentheater vermittelt. Dies trug enorm zur Popularisierung der Ritterfigur innerhalb der unteren Volksschichten bei. Der Ritter ist in seiner archetypischen Symbolik eine universale und zeitlose Identifikationsfigur, auf die Wünsche und Sehnsüchte nach Heldentum, Größe und Stärke von alters her projiziert werden können. Insbesondere als Beschützer der Frauen, der Schwachen und Hilfsbedürftigen gelang es somit dem Recken von Adel auch zu einem Volkshelden zu werden.³⁴⁰ Im 19. Jahrhundert fanden Turniere auch im Rahmen von Volksfesten statt.³⁴¹ Bei der Organisation von Volksfesten kam dem Bürgertum eine

³³⁹ Eine Parodie auf das Turnierwesen schrieb Heinrich von Kleist mit dem nur fragmentarisch erhalten gebliebenen Stück „Uralte Reichsfeierlichkeiten, oder der Kampf der Blinden mit dem Schweine“.

³⁴⁰ Vgl. BURKE 1985, S. 170; SCHRADER 1985, S. 164-165; REISENLEITNER 1992, S. 76f. Auf Jahrmärkten und Kirmessen wurden in Puppenspielen und anhand von Bildergeschichten Rittererzählungen vermittelt. Das „Hänneschen“-Puppentheater in Köln z. B. führte im 19. Jahrhundert? mehrere Ritterspiele und -dramen in seinem Repertoire. Es wurden folgende Ritterstücke aufgeführt: „Die Kreuzfahrer oder Hänneschens Heldentaten in der Türkei“, Vaterstädtisches Kreuzritterdrama in 3 Akten, „Die Markensteiner“, Ritterspiel in 3 Akten, „Die Teufelsmühle am Wiener Berg“, Romantisches Ritterdrama, „Der Troubadour“, Ritterspiel in 2 Akten, vgl. STADTARCHIV KOELN 1929, S. 3. Auch die Bilderbögen griffen immer wieder Ritterthemen auf, wie z. B. der Münchener Bilderbogen Nr. 13 „Der Ritter Georg und sein Kampf mit dem Drachen“, Nr. 16 „Ritterleben“, Nr. 650 „Das Turnier“, vgl. EICHLER 1974, S. 92ff.

³⁴¹ Vgl. KRETZENBACHER 1966, S. 144ff. Anzumerken sei im Zusammenhang mit der intensiven Wiederbelebung von Volksfesten, eine durch die Romantik bewirkte und auf Herder zurückgehende star-

tragende Rolle zu, da für die Durchführung in der Regel ein Festkomitee verantwortlich war, das sich aus Bürgern und Honoratioren einer Stadt oder einer Gemeinde zusammensetzte.³⁴² Man wollte ein gesittetes und in geregelten Bahnen verlaufendes sowie gehobenes Volksvergnügen gewährleistet sehen und gleichzeitig einen pädagogischen Nutzen daran knüpfen. Das Volksfest sollte nicht in erster Linie der Zerstreuung, sondern der Volksbildung dienen im Sinne einer moralisierenden Erziehung zu vaterländisch getreuen Staatsbürgern. Eine straffe Organisation und von der Bürgerschaft meist selbst gestellte Ordnungshüter sorgten für einen reibungslosen Ablauf, um dem hohen Anspruch einer von Erhabenheit und von patriotischem Stolz getragenen Festivität gerecht zu werden. Ritterzüge oder Ritterspiele wurden dabei nicht selten zum festen Bestandteil von Volksfesten.

Recht früh sprach sich der liberale, zudem napoleonfreundlich eingestellte Historiker und Publizist Johann Christoph Freiherr von Aretin (1772-1824), in seinem 1810 erschienenen „Literarischen Handbuch für die bayerische Geschichte“ für mehr Volksfeste aus, um das Volk, speziell das bayerische, an sein Vaterland und damit das bayerische Königshaus zu binden. Zwar verknüpft er mit der Ausrichtung von Volksfesten patriotische Ziele, doch vertritt er hier einen reinen Landespatritismus, der nur vor dem Hintergrund der besonderen politischen Konstellation zu der damaligen Zeit und der bayerischen Sonderrolle beurteilt werden kann. 1806 wurde Bayern zum Königreich erhoben und errichtete mit weiteren Herzogtümern den so genannten „Rheinbund“, der unter Napoleons Protektorat stand. Bayern gehörte demnach nicht mehr dem alten Reichsverband an. Der hieran maßgeblich beteiligte, 1799 zum Außen- und später zum Innenminister berufene Maximilian Joseph Graf von Montgelas (1759-1838), dem Aretin als Verfechter einer konstitutionellen Monarchie politisch nahe stand, führte in Bayern umfangreiche Refomen durch, die unter anderem die Abschaffung der alten Ständeversammlung und der ständischen Sonderrechte umfassten.³⁴³ „Die Volksfeste sollen vervielfacht werden, auf daß die

ke Aufwertung der Volkskultur, die sich in der Sammlung von Volksliedern, Volksmärchen, Volkssagen niederschlug. Man glaubte im Volkstümlichen noch die Kultur in ihrem reinen, unverfälschten Zustand zu entdecken. Achim von Arnim z. B. rief zur Erneuerung des durch die Aufklärung unterdrückten Volksgeistes auf. Er sieht eine Kluft zwischen dem eigentlichen Volk und dem elitären Kreis der Gelehrten. Diese Kluft gilt es aufzuheben, will man zu einer nationalen Einheit finden, vgl. KOZIELEK 1986, S. 125. Ähnliches forderte auch Jahn, vgl. DANN 1978, S. 120. Zum Volksbegriff und zur Rezeption der „Volkspoesie“ in der Romantik vgl. BOLLENBECK 1979.

³⁴² Als Organisator von Historischen Festzügen und Volksfesten tritt das Bürgertum hervor. Es ist die treibende Kraft, die der Nation durch symbolträchtige Bilder ein vereintes, auf Solidarität beruhendes Gepräge verleihen will und sich damit aber auch als die tragende Kraft des Staatsapparates zu erkennen gibt. Beim Theresienvolksfest z. B. zählt das Organisationskomitee mehr als 40 Personen aus verschiedenen Berufsfeldern, darunter der erste Bürgermeister, der Metzgermeister, der Buchhändler, der Apotheker, der Forstmeister, Kaufleute und andere, vgl. BESCHREIBUNG 1833, S. 5-6; DEWALD 2005, S. 11 und S. 14. Zwar soll der Eindruck einer „von oben“ gesteuerten Veranstaltung vermieden werden, doch müssen die Feste nach genauer Darlegung von Ablauf und Inhalt zunächst von der Obrigkeit genehmigt werden, um revolutionären Umtrieben zuvorzukommen. Letztlich rekrutierte sich das Festkomitee aus treuen Staatsbürgern, die die Veranstaltung ähnlich wie beim Festzug als Ausdruck ihrer Loyalität verstanden wissen wollten. In der Regel fanden Volksfeste daher zu Ehren oder gar im Beisein des Landesvaters statt, vgl. DUEDING 1987, S. 374-375.

³⁴³ Zu Montgelas vgl. NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1997, Bd. 18, S. 55-63.

Baiern recht oft an ihr Vaterland denken.“, so Aretin.³⁴⁴ Gerade durch die Hinzugewinnung fränkischer und schwäbischer Gebiete nach dem Reichsdeputationshauptschluss war die politische Integration der neuen und hauptsächlich protestantisch geprägten Territorien dringlich geworden. Im Volksfest sieht Aretin ein probates Mittel zur Erweckung vaterländischer Gefühle und merkt an, dass die Turniere im Mittelalter einen ganz ähnlichen Zweck verfolgt hätten und dahingehend vorbildlich gewesen seien: „Ueberhaupt war bey den Alten Alles nur dahin gerichtet, das Gefühl des Menschen zu wecken, und zu nähren. Auf solche Art gelang ihnen, die Bürger an das Vaterland, und unter sich selbst fest zu knüpfen. Was im Mittelalter den mannhaften Ritter fest hielt in seiner Biederkeit und Geradherzigkeit, nämlich die in der Kindheit eingesogene Standesmeynung, daß eine ehrlose Handlung den Adel vernichte, das war in der klassischen Zeit allen Ständen gemein. Dieses patriotische Prinzip war der Leitgeist der besondern Gebräuche, der gottesdienstlichen Ceremonien (die allemal national waren), der gymnastischen Uebungen, der vaterländischen Schauspiele und der Volksgesänge. Solche Einrichtungen erhoben ihren Muth und ihre Tugend zu einem Grade von Thatenkraft, den wir noch jetzt bewundern müssen. – Unsern geselligen Einrichtungen dagegen fehlt es durchaus an Belebung des Gefühls, und vielfältig an Popularität.“³⁴⁵

Friedrich August Reimann, der 1839 eine Abhandlung über die Volksfeste im 19. Jahrhundert abfasste, vertrat eine ganz ähnliche Meinung: „Volksfeste erregen das Interesse der Menge für Oeffentlichkeit, rufen den Gemeinsinn hervor und bilden einen Damm gegen den Egoismus, der krebsartig die edelsten Theile des Staats vergiftet. Wer das ganze Jahr nie aus seiner Werkstätte, Schreibstube oder seinem Studirzimmer kommt, wer nie sein Dorf verläßt, [...] kann ein guter Mensch dabei bleiben; aber das Bewußtseyn, daß er nicht bloß seinem Hause, seiner Familie, seinem Dorf oder seiner Stadt, sondern auch dem Staat angehört, stumpft sich ab und er vergißt am Ende, was für Pflichten und Rechte er als Glied des Staats, als Staatsbürger, hat. Volksfeste wecken aus diesem politischen Schlafe.“³⁴⁶ Volksbrauchtum, Festveranstaltungen, wiederkehrende identitätsstiftende Ereignisse sind nach Aretin und Reimann wichtige Instrumentarien, die ein Aufkeimen und Erstarren von vaterländischen Gefühlen gewährleisten. Patriotismus bedeutet hier ein Hinlenken weg vom persönlichen Glücksstreben zu einem übergeordneten, erhabenen Gefühl, das nicht länger auf die eigene Person, sondern frei von jeglichem Eigennutz auf das Land, auf den Staat, auf die Nation fokussiert ist.

³⁴⁴ VON ARETIN 1810, S. 7. Zu Freiherr von Aretin vgl. ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE [1875], Bd. 1, S. 518-519; NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1953, Bd. 1, S. 348; MOISY 1984, S. 127-128 und S. 129-130.

³⁴⁵ VON ARETIN 1810, S. 8-9.

³⁴⁶ REIMANN 1839, S. VI. Er betont nochmals an anderer Stelle die Bedeutung des Volksfestes für ein gesundes Volksbewusstsein sowie die Notwendigkeit von durchlässigen Ständen: „Ein solches Volksfest bildet und erhebt das Volk; es erwacht in ihm das Bewußtseyn seines Werthes. Geburt, Vermögen, Anlage, Bildung und das Bedürfniß des Ganzen bilden mannichfaltige Verschiedenheiten des Standes, des Berufs und der Lebensart; solche Abstufungen des Glücks und der Bildung sind naturgemäß, in der Entwicklung des Staatslebens begründet; aber durch feste und unübersteigliche Schranken geschiedene Stände, Kasten, kennt kein constitutioneller Staat.“, REIMANN 1839, S. VIII.

Aretin spricht in dem Handbuch noch weitere Gesichtspunkte an, die gerade auf das Turnier zutreffen und ihm im Rahmen des Volksfestes eine vorbildliche Funktion zuweisen könnten und erklärt ausdrücklich, dass bei diesem Kräftespiel, jeder zu denselben Voraussetzungen antreten sollte: „[...] Bey den Volksfesten sollen die Reichen und Großen Nichts voraus haben. Spiele, wodurch Stärke und Gewandtheit geübt werden, wären zu solchen Festen am meisten geeignet. [...] Die Thurniere hatten ähnliche Veranlassungen und Folgen. Seitdem diese öffentlichen Feste abgestellt sind, haben die Großen des Volks nicht mehr soviel Gelegenheit, sich ächten Ruhm und allgemeines Ansehen zu erwerben. Die Pracht und ein gewisses Ceremoniel dürfen übrigens den Festen nicht fehlen. Es ist gewiß, daß der Staatsgewalt durch die Ceremonien ein Gepräge von Ordnung und Würde mitgetheilt wird, welches Zutrauen einflößt, und die phantastischen unbestimmten Ideen verbannt, die immer mit der Willkühr verbunden sind. Nur sey aller Hofluxus entfernt, und die Feyerlichkeit von Erhabenheit geleitet [...]“.³⁴⁷ Nach Ansicht Aretins wird beim Turnier wie beim noch zu besprechenden Festzug mit seiner Prachtenfaltung, den glänzenden Rüstungen, den geschmückten Pferden, Fanfarenklängen etc. zunächst eine emotionale Erhebung, ein feierlich-ernstes Gefühl von nationalem Stolz und Erhabenheit und solidarischer Verbundenheit erzeugt.³⁴⁸ Darüber hinaus dient der Wettstreit nach seiner Meinung den „Großen des Volks“ als Möglichkeit, sich ihrer herausgehobenen gesellschaftlichen Position entsprechend zu bewähren und sich Ansehen zu verschaffen. Aretin weist darauf hin, dass seit Ende des Turnierwesens dem Adel hierfür keine geeignete Ausdrucksform mehr zur Verfügung stünde. Beim Turnier als eine ihm traditionsgemäß vertraute Form des Wettbewerbs hätte er die Möglichkeit zu beweisen, dass er seine gesellschaftliche Führungs- und Vorbildrolle zu Recht beansprucht. Zudem, so betont Aretin, solle es sich dabei um ein faires Kräftemessen handeln, bei dem keiner etwas voraushabe. Hier vertritt Aretin ein von der Französischen Revolution abgeleitetes Egalitätsprinzip, das konform geht mit der Meinung von meist monarchisch jedoch antifeudal eingestellten Kreisen, die den Adelsstand weg vom Geburtsadel hin zu einem Verdienstadel reformiert sehen wollen.

Auch in der bereits mehrfach zitierten, anonym veröffentlichten Schrift zu den aristokratischen Umtrieben, will der Autor keineswegs an den Standesunterschieden rütteln. Standesunterschiede hat es immer gegeben und wird es seiner Meinung

³⁴⁷ VON ARETIN 1810, Heft 1, S. 15-16. Eine Radierung zeigt das gesamte Festprogramm. Zwei aufeinander zusprengende Ritter weisen auf das Turnier hin. Nach Henker dürfte dies die früheste bildliche Darstellung eines Volksfestes aus dem 19. Jahrhundert sein, vgl. HENKER 1986, Bd. 9, S. 501, vgl. dort zu Aretin S. 499.

³⁴⁸ Aufwand und Kosten sind zudem ein Indiz dafür, dass die bürgerlichen Organisatoren mit dem Turnier ein über das reine Vergnügen hinausgehendes wichtiges Anliegen verbunden haben müssen. An dem Turnierzug beim Ersten Bamberger Theresien-Fest waren 71 Pferde beteiligt. Der organisatorische und logistische Aufwand die Kostüme und Waffen zu beschaffen, für die Pferdehaltung, für Futtermittel etc. zu sorgen muss immens gewesen sein, so dass beim zweiten Theresien-Fest das Turnier nicht mehr wiederholt wurde. Die zunehmend prekäre Finanzlage zwang das Veranstaltungskomitee für die zukünftigen Veranstaltungen eine Aktiengesellschaft zu gründen. Ab 1835 fand das Fest nur noch alle zwei Jahre statt und 1843 wurde es ganz eingestellt, vgl. HENKER 1986, Bd. 9, S. 512.

nach immer geben, da sie eine von der Natur gegebene Sache seien – ihre Aufhebung wäre geradezu utopisch. Der Regierung jedoch obliegt es, trotz bestehender Unterschiede die Menschen als Volk zu vereinen und sie zu einer nationalen Einheit zusammenzuführen. „So lange es Reiche und Arme, Gebildete und Ungebildete, Gelehrte und Ungelehrte geben wird, werden stets sehr sichtbare Spuren der Standesverschiedenheiten hervortreten und es wird stets das Hauptstudium einer weisen Regierung sein müssen, diese verschiedenen Elemente zu einer kompakten Masse zu vereinigen.“³⁴⁹ Und der Autor fügt an: „Die zunehmende Cultur eines Volkes strebt jeder Geburtsaristokratie entgegen und alle Kämpfe im Innern der Staaten sind daher entstanden, daß sich diese Aristokratie noch hat geltend machen wollen, nachdem sie nicht mehr die Sympathie der Nation für sich hatte. Dabei wird es aber stets eine Aristokratie des Geistes, der Industrie, des Vermögens u. s. w. geben. Aber geschlossene Kasten vertragen sich nicht mit dem Wohl der Monarchen und dem Glück der Völker.“ Der Autor fordert daher: „So wie aber bis zum 15. Jahrhundert jeder Freigeborne den Adel durch persönliches Verdienst erwerben kann; so muß dies noch fortwährend den Bürgerlichen freistehen.“ Und setzt hinzu, „So wie sonst der Sohn des Ritters nicht in der Wiege Ritter ward, sondern als Knappe erst den Ritterschlag verdienen mußte; so muß [...] auch jetzt der Sohn des Edelmanns den Adel wieder verdienen [...]“³⁵⁰ Auch Johann Paul Brewer pocht in seiner politischen Schrift von 1819 auf die bürgerliche Maxime des Leistungsprinzips. Er verweist auf das Unrecht weiterhin auf alte Privilegien zu bestehen, ohne jedoch bereit zu sein die Pflichten, die ehemals mit diesen Vorrechten verbunden waren wahrzunehmen und stellt die rhetorische Frage: „Wenn man ihren Vätern Vorrechte zugestand, weil sie für das Vaterland gefochten und geblutet; dürfen sie die nämlichen fordern, die längst aufgehört, dafür zu fechten und zu bluten?“³⁵¹ Brewer sieht die Nachfolge des Ritters im Volk, da es sich seit den Befreiungskriegen gezeigt habe, dass die eigentliche Aufgabe des Adels, die der Landesverteidigung, ebensogut vom Volk erfüllt werden könne: „Wo sind jene Ritter, deren Heldenkraft wir vertrauen sollen? Sie sind gestorben und verschwunden; das Volk hat sich umgürtet mit ihrem Schwert, und sich gewaffnet mit ihrer Lanze [...]“³⁵² Er betont die Bedeutsamkeit der gesetzlich verankerten Abschaffung der Adelsprivilegien für das Volk: „Nur dadurch, daß die Gesetze das Vorurtheil abgelegt von gebornen edlen und unedlen; dadurch, daß der Edelmann Bürger werden

³⁴⁹ [NEIGEBUR] 1843, S. 3.

³⁵⁰ [NEIGEBUR] 1843, S. 150-151 und S. 209. Erinnerung sei auch nochmals an den vorgenannten Briefwechsel zwischen dem bürgerlichen Verleger Friedrich Christoph Perthes (1772-1843) und dem aus einer hauptsächlich aus preußischen Offizieren bestehenden Familie stammenden Baron de la Motte-Fouqué. Aus ihrer Korrespondenz werden die teils übereinstimmenden, teils divergierenden Meinungen zum Geburts- und Verdienstadel deutlich, vgl. FOUQUÉ 1819, insbesondere S. 68ff. Vgl. SCHMID 1979, S. 267.

³⁵¹ [BREWER] 1819, S. 15. Seine Publikation richtete sich gegen eine vom Adel der Lande Jülich, Kleve, Berg und Mark verfasste Denkschrift, in der sie die außer Kraft gesetzten Adelsprivilegien zurückforderten. Vgl. auch Brewers historische Ausführungen zu den nunmehr längst verwirkten ritterlichen bzw. adeligen Privilegien, [BREWER] 1819, S. 22ff.

³⁵² [BREWER] 1819, S. 15. Noch im „Allgemeinen Landrecht für die preußischen Staaten“ von 1794 war die Landesverteidigung als Hauptaufgabe des Adels festgelegt gewesen, vgl. FREVERT 1997, S. 19.

mußte, ist der Bürger Edelmann geworden.“³⁵³

Bei Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852) begegnet man ebenfalls schon recht früh der Verbindung von Volksfest, Nationalfeier und Wettstreit. Jahn, als einer der wichtigsten Befürworter der nationalen Einheit, plädiert in seiner Schrift über das „Deutsche Volksthum“ aus dem Jahr 1813 ausdrücklich für das regelmäßige Abhalten von Volksfesten. Feste dienen seiner Meinung nach dazu, sich über das gemeine Leben zu erheben, den Geist zu entfesseln und das Herz von niederdrückenden Daseinssorgen zu befreien.³⁵⁴ „Darum ist es ein adelnder Vorzug für Menschen von Geist und Herzen, Feste zu feiern“, so Jahn.³⁵⁵ Volksfeste sollten stets ein bedeutungsvolles Ereignis zum Anlass haben, z. B. in Gedenken an ein historisches Datum von nationaler Tragweite stattfinden, wie der Hermannschlacht, der Schlacht bei Merseburg oder den Tag des Religionsfriedens. Damit gibt Jahn dem Volksfest im Gegensatz zu Aretin eine national-patriotische Ausrichtung und den Charakter einer Nationalfeier.³⁵⁶ Bei seinen Erläuterungen, wie solche Nationalfeste durchzuführen wären, misst er gerade dem Aspekt des Wettkampfes ein bedeutendes Gewicht bei. Die Wettkampfform erachtet er als besonders ehrenwert und dem Anlass der Feier gemäß als besonders würdig. Sein Hauptaugenmerk richtet er dabei an die männliche Jugend. Im spielerischen Kräftemessen, vergleichbar mit den mittelalterlichen Ritterspielen, sollen in mehreren aufeinanderfolgenden Stufen die tüchtigsten und tapfersten Burschen unter der Jugend der Nation ermittelt werden. Den krönenden Abschluss des Wettstreits sollte dann die Siegerehrung am königlichen Hofe bilden: „Am ersten Tage versammle sich jedes Kirchspiel zum Anhören der Predigt, hernach übe sich die Jugend in Wettspielen, am Abend sei Tanz und Schauspiel. [...] Jedes Kirchspiel schickt die Besten von den Obsiegern in Wettspielen und Waffenübungen beim nächsten Fest in die Kreisstadt: – Jeder Kreis wieder die Besten in der Folge in die Markstadt; die Mark in die Landesstadt. Und so finde sich endlich am Fest des Verdienstes dorthin, wo der König Hof hält, die Auslese der Jugend und des männlichen Alters zusammen.“, so Jahns Vorstellungen.³⁵⁷

³⁵³ [BREWER] 1819, S. 14-15. Karl Julius Weber äußert sich ähnlich: „Die Vernunft wird stets auf der Seite derer seyn müssen, die bloß Amts- und Verdienstadel – bloß persönlichen Adel anerkennen [...]“. Und fügt an anderer Stelle hinzu: „Bloßer Geburtsadel – offenbar eine Reliquie des Lehenswesens – konnte nur darum forterben, weil er kein wahrer Adel ist, und Haben, d. h. Güterbesitz, dem Seyn, d. h. der Tugendlichkeit vorgezogen wurde. Der wahre Adel muß daher durch alle Stände laufen, und nur denen zur Auszeichnung dienen, die sich wirklich auszeichnen durch Verdienste und Tugenden.“, WEBER 1836, Bd. 1, S. 91 und S. 92 (Hervorhebung im Original).

³⁵⁴ Vgl. JAHN 1813, S. 338.

³⁵⁵ JAHN 1813, S. 339.

³⁵⁶ Zum Nationalfest bei Jahn vgl. DUEDING 1987, S. 375.

³⁵⁷ JAHN 1813, S. 355-356. Jahn denkt dabei fraglos nicht an das Turnier als einer adeligen Repräsentationsform, sondern vielmehr als einer fairen Wettkampfform. Den Wettkampf hält er für einen gerade auch hinsichtlich des Volksfestes geeigneten und würdigen Bestandteil, wie er beim ritterlichen Turnier einst vorbildhaft umgesetzt wurde und auf Schützenfesten ja weiterhin präsent war, vgl. LEIPNER 1973, S. 101ff; LURZ 1985, Bd. 1, S. 157; DUEDING 1987, S. 376. Mit der Turnbewegung verfolgte Jahn ein wichtiges nationalerzieherisches Ziel, nämlich die körperliche Ertüchtigung der Jugend. Vor allem sollte das Turnen, vergleichbar mit den ritterlichen Turnieren, die der Kriegsübung dienten, die Jugend auf die bevorstehenden Befreiungskriege vorbereiten, ein Gemeinschaftsgefühl

Im Kontext der von ihm ins Leben gerufenen Turnbewegung stand hingegen nicht so sehr der Wettkampf als vielmehr das Gemeinschaftserlebnis im Vordergrund. Durch die Schaffung eines Zugehörigkeitsgefühls sollte der Nationalsinn gefördert werden. Mit der deutschen Turnbewegung als einer großen Solidargemeinschaft sollte in Vorwegnahme der nationalen Einheit auch hier insbesondere das Gleichheitsprinzip gelten. Niemand sollte besonders bevorzugt und niemand davon ausgeschlossen werden, der daran teilhaben wollte. Zudem dienten die Turnübungen in Anlehnung an die mittelalterlichen Turniere nach Jahns Plänen der Wehrtüchtigung und Kriegsvorbereitung. So zählt Jahn zu den Turnübungen neben sportlichen Betätigungen wie Fechten, Schwimmen, Reiten und vielen anderen explizit auch Kriegsübungen: „Kriegsübungen, wenn auch ohne Gewehr, bilden männlichen Anstand, erwecken und beleben den Ordnungssinn, gewöhnen zur Folgsamkeit und zum Aufmerken, lehren den Einzelnen sich als Glied in ein großes Ganze fügen. Eine wohlgeübte Kriegerschaar ist ein Schauspiel von der höchsten Einheit der Kraft und des Willens.“ und fügt an „Jeder Turner soll zum Wehrmann reifen [...]“.³⁵⁸ Nicht von ungefähr hat Jahn den Begriff des „Turnens“ gewählt, der sich von „Turnier“ ableitet. Jahn ist davon überzeugt, dass es sich beim Turnier um eine urtümlich deutsche Einrichtung handelt und auch das Wort Turnier keineswegs vom altfranzösischen „tornier“ abstammt, sondern ein deutsches Urwort ist, das erst durch die Franken in Frankreich eingeführt worden sei: „Turn in turnen, Turner u. s. w. ist ein Deutscher Urlaut, der auch in mehren Deutschen Schwestersprachen vernommen wird [...]“.³⁵⁹ Er zitiert zum Beweis Mannhold von Sittewalt: „ ‚Turner war bei den Alten ein junger Soldat, ein tummelhafter wacker Kerl, ein frischer junger Gesell, der sich in ritterlichen Thaten übete, daher Turniren und ein Turnier seinen Namen und Anfang genommen.‘ “³⁶⁰ In seinem Buch zum Deutschen

herstellen und ihren Nationalgeist wecken, vgl. DÜEDING 1984, S. 50. Düding verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass sportliche Betätigung zuvor nur an den Ritterakademien gelehrt wurde, in den Disziplinen Fechten und Reiten, vgl. DÜEDING 1984, S. 51. Jahn rührte mit seiner Turnbewegung an ein Standesprivileg. Entsprechende Missbilligung erfuhren die Bemühungen Jahns durch die preußische Junkerschaft und Militärkreise, die dies als Übergriff werteten und sich wie folgt dazu äußerten: „ ‚Sie haben Wunder gethan, aber Unrecht bleibt's doch. Die verteufelten Jungen hier auf dem Turnplatze treten strammer auf als die Kadetten. Was soll aus der Welt werden, wenn dergleichen ritterliche Exercitien nicht mehr ein Eigenthum der höheren Stände bleiben. Da kann man ja künftig keinen Vornehmen von dem Grobzeug, der Krapulé unterscheiden.‘ “, zit. in FOERSTER 1861, Bd. 3, S. 1326. So heißt es auch in einem Lied von F. Hessemer auf die im Titel gestellte Frage „Warum wird geturnt?“: „Geturnt, geturnt mit voller Kraft im grünen Gotteshaus! / Wie's unsre teutsche Ritter-schaft geübt im harten Strauss / Wie sie's geübt mit Schwert und Ger im lustigen Turnier: / Wir rufen alte Kräfte her, und darum turnen wir.“, FOLLEN 1819, S. 7.

³⁵⁸ JAHN 1816, S. XVII.

³⁵⁹ JAHN 1816, S. XXVII (Hervorhebung im Original).

³⁶⁰ JAHN 1816, S. XXX! (Hervorhebung im Original). Auch der Pädagoge Johann Christoph Friedrich GutsMuths (1759-1839) beschäftigte sich schon recht früh mit Fragen der Leibeserziehung und hatte bereits 1804 dafür plädiert die Jugend durch körperliche Ertüchtigung zu einem muthigen, edlen männlichen Charakter zu erziehen, der dazu befähigt sei, sein Vaterland zu verteidigen, denn „von Kränklichen und Schwachen läßt sich gewöhnlich keine heroische Liebe fürs Vaterland, keine Aufopferung fürs allgemeine Beste und zur Hülfe des Nebenmenschen, kein männlicher Muth, keine unerschütterliche Wahrheitsliebe, kein hohes Emporstreben zu edelmüthigen Thaten erwarten.“, GUTSMUTHS 1804, S. 61 (Hervorhebung im Original). Er plädiert zudem in seinem „Turnbuch für die

Volksthum bemerkt Jahn: „Das Ritterthum im edlern Sinne ist jetzt ein Gemeingut des Volks und nicht einer nachstammenden Zucht und geweihten Zunft.“, denn so fügt er an „Inzwischen hatten sich Gedanken: von ‚gleichem Anspruch und gleichem Recht‘ verbreitet; das erworbene Verdienst fing an, mehr zu gelten, als die ererbte Meinung.“³⁶¹

Beim ersten Theresien-Volksfest in Bamberg im Jahr 1833 wurde die eine oder andere der zuvor vorgestellten Ideen verwirklicht. Neben einem Ritterzug hielt man sowohl ein Turnier als auch ein Karussell ab. Das Preisdiplom das im Rahmen des Volksfestes an Landwirte und Gewerbetreibende für ihre prämierten Erzeugnisse verliehen wurde, ist mit den verschiedenen Festattraktionen ausgeschmückt, ganz an prominenter Stelle ist das ritterliche Lanzenstechen zu sehen, bei dem ein Ritter seinen Gegner bereits zu Fall gebracht hat.³⁶² **(Abb. 19)** Die Organisatoren begründeten den Zweck des Festes unter anderem wie folgt: „[...] nämlich ein alljährlich wiederkehrendes, freudig fortdauerndes Volksfest zu gründen, in gleichem Geiste, in gleicher, wenn nicht noch höherer Vollkommenheit mit den übrigen ähnlichen Festen im Vaterlande. Landwirthschaft, Kunst- und Gewerbefleiß des Vaterlandes, immer mehr anzuregen, und ihrem Verkehre neue Hülfquellen zu zeigen, gemeinnützige Anstalten zu begründen, und zu befördern, sich als Glieder eines Staates in Freude und Eintracht immer mehr anzuschließen, Gemeingeist und Patriotismus zu erhöhen, und zumal in dieser Zeit wahre, unverletzliche Treue und Anhänglichkeit an das angestammte Regentenhaus und die Staatsverfassung desto lauter und öffentlicher zu bekunden – dieß sollte der große, schöne Zweck des Festes, der Geist, das belebende Prinzip des Ganzen werden.“³⁶³ Mit drei Kanonenschüssen wurde das Signal zum Aufbruch des Festzuges gegeben, der sich vom Bamberger Residenzplatz nach der Theresienwiese hin bewegte. Diesem Festzug war ein großer Ritterzug angegliedert, „der durch Glanz, historische Genauigkeit und sinnvolle Ausschmückung auf alle Zuschauer einen imposanten Eindruck machte“, heißt es in der Beschreibung, die im gleichen Jahr gedruckt wurde.³⁶⁴ In den darauffolgenden Festtagen bildeten ein vaterländisches Schauspiel mit dem Titel „Bürgertröue oder der Schwedenkönig Gustav Adolph in Bayern“, das vorerwähnte Turnier und Caroussel sowie ein Wagenrennen die Höhepunkte der mit

Söhne des Vaterlandes“ für die Herausbildung eines neuen, überlegeneren Kriegertypus, für den nicht mehr eine einseitige militärische Ausbildung, die nur zu Stumpfsinnigkeit führt, genügt, sondern der vielmehr durch Turnübungen zu persönlichem Mut, Kraft, körperlicher wie geistiger Gewandtheit und Ausdauer heranreifen soll. „Zwar ist die alte Zeit dahin, wo die Kunst des Kolbens, Schwertes und der Lanze im Turnier glänzten; ewig schätzbar bleibt aber dem Vaterlandsvertheidiger die ritterliche Kraft und Gewandtheit; denn auch jetzt noch ist der Krieger nicht als eine Maschine zu betrachten, die in Reihe und Gliede nur ladet und Feuer gibt; unzählbar sind auch bey unserer jetzigen Kriegsart die Fälle, wo der Mann gegen den Mann steht, wo Hindernisse der Natur und Kunst nur durch Gewandtheit und persönliche Kraft überwunden werden müssen. Diese Gewandtheit aber ist nur durch weit mannichfaltigere Uebungen, als die rein kriegerischen allein darbieten, zu erlangen“, heißt es darin, GUTHSMUTHS [1817], S. XXIX.

³⁶¹ JAHN 1833, S. 265.

³⁶² Zum Preisdiplom vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1986, Bd. 8, S. 148-149.

³⁶³ BESCHREIBUNG 1833, S. 6. Die alljährlich stattfindenden Volksfeste sollten darüber hinaus an den ersten Besuch des bayerischen Königspaars in Bamberg im Jahr 1830 erinnern.

³⁶⁴ BESCHREIBUNG 1833, S. 30.

viel Aufwand betriebenen Feierlichkeiten. Das Fazit, das aus den ausgetragenen Ritterspielen gezogen wurde, steht im Einklang mit der allgemeinen Zielsetzung der gesamten Veranstaltung. Es sollte in diesem Fall auf besonders prächtige Weise Treue zum Herrscher veranschaulicht werden: „So schloß sich dieß großartige Ritterspiel, wie Bamberg seit dem Jahre 1486 keines mehr gesehen hatte, ein imposanter, des vollen Beifalls gewürdigter Theil des Festes, und ein erfreulicher Beweis mehr der allgemeinen Begeisterung, wenn es gilt, auf sinnige Weise das angestammte Regentenhaus zu ehren, und die ihm geweihten Tage zu verherrlichen.“³⁶⁵

Am 13. Oktober 1822 wird in Landau zum Namenstag des bayerischen Königs Maximilian Joseph, ein Volksfest veranstaltet. Auch bei diesem „Ersten Volksfest im Rhein-Baiern“ gehörten neben „Wett-, Sack- und Schubkarrenlaufen“ ein „Ringelstechen zu Pferd“ sowie ein „Kampf zwischen zwey geharnischten Rittern mit Lanzen zu Pferd und mit Schwerdten und Schilder zu Fuß“ dazu.³⁶⁶ Der Zeichenlehrer und Kupferstecher Johann Gottfried Gerhardt (1772-1838), der den Festlichkeiten beiwohnte, hat das Ritterturnier in einer Zeichnung festgehalten, die von seinem Schüler Heinrich Jakob Fried (1802-1870) aus Landau gestochen wurde.³⁶⁷ **(Abb. 20)** Landau war nach einer wechselvollen Geschichte, in deren Verlauf die Stadt immer wieder unter französischer Herrschaft geriet, nach dem Wiener Kongress mit weiteren Gebieten der linksrheinischen Pfalz der bayerischen Krone zugesprochen worden.³⁶⁸ Die linksrheinischen Gebiete der Pfalz sahen sich somit in einer dem Rheinland vergleichbaren politischen Situation. „Innige reine Liebe zu dem Besten aller Könige, und wahre Anhänglichkeit an Denselben, beseelen im herzlichen Vereine den Civil- und Militär-Stand zu Landau, und machen in ihm den sehnlichen Wunsch rege, zur Verherrlichung des Namenstages Sr. Maj. des Königs Maximilian Josephs, unseres allgeliebten Landesvaters, ein Volks-Fest nach Sitte der ältern Kreise des Reichs zu veranstalten und auszuführen.“, heißt es auf dem gedruckten Programm zur Begründung der Veranstaltung.³⁶⁹

An den vorgenannten Beispielen wird deutlich, dass die Zurschaustellung von Loyalität ein wesentlicher Grund und Anlass zur Austragung eines Volksfestes sein konnte. Dabei war insbesondere das Turnier ein äußerst probates, wenn auch sehr aufwändiges Mittel, das das Veranstaltungskomitee auswählen konnte, um dem Regenten seine staatsbürgerliche Ergebenheit und untertänigste Liebe zu versichern und die Treuebindung zwischen ihm und seinem Volk mittels einer besonders

³⁶⁵ BESCHREIBUNG 1833, S. 64-65.

³⁶⁶ Zum Volksfest im Rhein-Baiern vgl. BLINN 1987; KAT. AUSST. HAMBACH 1998, S. 76. Typisch in der praktischen Umsetzung bei Volksfesten ist die häufige Durchmischung verschiedener Festformen aus Hof- und Schützenfesten mit populären Jahrmaktsattraktionen. So ist es nicht unüblich, dass neben einem Ritterturnier auch verschiedene Wettrennen, wie Eier-, Sack- oder Schubkarrenlaufen u. a. ausdrücklich „zur scherzhaften Unterhaltung“ geboten wurden, vgl. BLINN 1987, S. 8.

³⁶⁷ Zu der Darstellung vgl. BLINN 1987, S. 20-26.

³⁶⁸ Die territorial neu geordnete linksrheinische Pfalz war eine im Münchner Vertrag vom 14. April 1816 vom Königreich Bayern ausgehandelte Entschädigung für die an Österreich abgetretene Stadt Salzburg und weitere Gebiet an der Ilm.

³⁶⁹ BLINN 1987, S. 9 (Hervorhebung im Original).

feierlich begangenen Festform, die an ruhmreiche frühere Zeiten gemahnt, zu bezeugen. Eingedenk der prominenten Stelle im Programmablauf von Pferderennen, Ringelstechen und „Kampf zwischen zwey geharnischten Rittern nach altdeutscher Sitte“, womit die Festivitäten gleich zu Beginn eingeläutet wurden, liegt es nahe, Assoziationen zum Baierischen National-Lied zu knüpfen, das anlässlich des Namenstages von König Maximilian gesungen und dessen Zeilen abgedruckt und in großer Zahl an die Festteilnehmer verteilt worden waren und die eine noch viel weitreichendere Funktion des Turniers andeuten. Der dritte Vers lautet nämlich: „Heilige Flamme, glüh', glüh' und verlösche nie / Für's Vaterland! / Wir alle stehen dann muthig für Einen Mann, / Kämpfen und bluten gern / Für Thron und Reich.“³⁷⁰ Mit der Demonstration von Kampfesübungen und seien sie auch nur spielerischer Natur wollte man fraglos Bereitschaft signalisieren, falls nötig, wie in vergangenen Zeiten wieder in den Kampf zu ziehen und sein Blut zu vergießen für König und Vaterland.

Das Turnier im Kontext des Volksfestes ist jedoch auch Ausdruck eines gesellschaftlichen Kräftermessens. Auch hier hat sich das Bürgertum wie beim Burgbau eines ehemals adligen Vorrechtes bemächtigt und setzt zudem die Volksfest-Turniere in unmittelbare Konkurrenz zu den neuzeitlichen, vom Adel wieder belebten Ritterspielen. Wenn es auch dabei lediglich um Geschicklichkeitsübungen geht, so wollen doch diese neuzeitlichen „Volks-(Ritter)-Spiele“ auf dem Turnierfeld vorexerzieren, was sich längst in den Köpfen vieler zumindest liberal denkender Bürger festgesetzt hat, nämlich die Gleichstellung von Bürgertum und Adel. Somit bilden die Ritterspiele symbolisch ein Forum für einen Stände übergreifenden und fairen Wettstreit gemäß der Vorstellung, dass Geistesadel jedem Menschen innewohnt und damit auch Ritterehre von jedem erworben werden könne.³⁷¹ Wohl auch in Reaktion auf die Exzesse der Französischen Revolution bediente sich das aus Zivil- wie Militärpersonen gleichermaßen bestehende, hauptsächlich aber sich mit aus dem Bürgertum rekrutierenden Mitgliedern besetzte Festkomitee dieses subalternen Beweismittels seiner Loyalität, um zum einen auf suggestive Weise das „Volk“ zu loyalen und fürstenliebenden Untertanen zu „erziehen“ und damit für eine stabile Ordnung zu

³⁷⁰ BLINN 1987, S. 13.

³⁷¹ Der Geistesadel als der „allein wahre, ächte Adel“ steht im Gegensatz zum angeborenen Adel und verweist auf eine herausgehobene intellektuelle, ästhetische wie moralische Geistesbildung, die sich ihr Träger eigens erworben hat, vgl. MEYER'S CONVERSATIONS-LEXICON 1848, Bd. 12, S. 254; vgl. ferner BRUNNER 1949, S. 330; DOLLINGER 1985, S. 332-333. Görres schlägt vor, den bestehenden Ständekonflikt durch ein Aufeinanderzugehen der Stände zu lösen, indem die einen von ihren Forderungen, die anderen von ihren Rechten abgeben, damit „[...] der historische Adel sich dadurch verjünge, daß er zur Geburt das Verdienst als zweyten nothwendigen Faktor des künftigen Adels anerkenne, und nun durch eben diesen Faktor mit dem beweglichen Verdienstadel des dritten Standes in Verbindung trete“, GOERRES 1819, S. 128. Görres fordert für das politische Feld vergleichbar mit Aretin, dass dem alten Adel Gelegenheit gegeben werden muss sich neu zu behaupten: „[...] der Adel aber, dem jede Gelegenheit zu lebendiger Gymnastik im Ringen mit den Gemeinen abgeschnitten, hat nicht Gelegenheit sich die geforderten Verdienste zu erwerben, und verkümmert und verrottet vollends in seiner langweiligen Einsamkeit.“, GOERRES 1819, S. 130. Dieser Wettstreit würde sich veredelnd auf die gesamte Gesellschaft auswirken: „Dann wird sich im Wetteifer, zwischen dem Verdienstadel von unten herauf und dem Geburtsadel von oben herab zuerst wieder die wahre Ehre zu einem herrschenden Trieb erheben.“, GOERRES 1819, S. 135.

sorgen und zum anderen, um sich als zuverlässiger „Gewährsmann“ der Monarchie zu präsentieren. Damit beabsichtigte man sicherlich eine Stärkung der eigenen gesellschaftlichen Position und vor allem eine Emanzipation vom Adel, gerade indem man sich in Teilen adelige Repräsentationsformen zu Eigen machte. Für seine devoten Treuebekundungen dürfte das Bürgertum im Gegenzug Schutz und Prosperität erwartet haben und machte sich womöglich gar Hoffnungen auf eine Art Gunstbezeugung seitens des Monarchen in Form einer entgegenkommenden, seine Interessen berücksichtigenden Politik.³⁷²

3.2.3 Ritterfeste beim Geldadel

1874 feierte der Unternehmer und Politiker Karl Ferdinand Stumm (1836-1901) auf der Burg Nanstein bei Landstuhl ein „Sickingen-Ritterfest“.³⁷³ Das Fest gab er zu Ehren des jungen Kronprinzen und späteren Kaiser Wilhelm II., dessen Bekanntschaft er durch gemeinsame Jagdfreunde gemacht hatte.³⁷⁴ In späteren Jahren wuchs sein Einfluss auf den Kaiser erheblich. Mit Beginn seiner politischen Laufbahn wurde er über viele Jahre zu seinem vertrautesten Ratgeber in wirtschaftlichen und sozialen Fragen. Beweis seiner Gunst wurde der Besuch des Monarchen 1892 auf Schloss Halberg, Stumms Hauptwohnsitz in der Nähe von Saarbrücken.³⁷⁵ Ein Jahr zuvor hatte ihm Kaiser Wilhelm II. das Recht zuerkannt, sich nach seinem Schloss von Stumm-Halberg zu nennen, während er bereits 1888 durch dessen Vater, Kaiser Friedrich III., in den Freiherrenstand erhoben worden war.³⁷⁶ Burg Nanstein bei Landstuhl erwarb Stumm 1863 und kam so in den Besitz einer Burganlage, die historisch von nationaler Bedeutung war. An diesem Ort verstarb einst Franz von Sickingen, der „letzte deutsche Ritter“. 1523 war er bei der Belagerung durch die von ihm befehdeten Bündnispartner, dem Kurfürst von Trier, dem Landgraf von Hessen und dem Kurfürst von der Pfalz, ums Leben gekommen.³⁷⁷ Stumm war bemüht die Anlage wieder begehbar zu machen, in Teilen zu restaurieren und das Andenken Sickingens zu wahren. Als Aufsatz für eine

³⁷² Das Gros des Bürgertums war ohnehin nicht revolutionär gestimmt, sondern blieb dem Herrscherhaus in Anhänglichkeit verbunden. Es hoffte vielmehr, was politische Zugeständnisse anbelangt, auf die vernünftige Einsicht der Herrschenden. Vgl. dazu GRAB/FRIESEL 1970, S. 20-22 und S. 52. Zum Monarchenkult im 19. Jahrhundert und seine mögliche Zielsetzung vgl. auch BUESCHEL 2006, S. 293ff.

³⁷³ Vgl. ROGALLA VON BIEBERSTEIN 1998, S. 268. Laut Erich Bader, Verfasser des Burgenführers „Sympathisch alt – erfrischend jung: Sickingenstadt Landstuhl, Landstuhl 2009“, habe es sich entgegen der Formulierung von Rogalla von Bieberstein lediglich um ein Festbankett gehandelt.

³⁷⁴ Vgl. HELLWIG 1938, S. 11. Zum Unternehmen und zur Person Karl Ferdinand von Stumm-Halberg vgl. DUELMEN/JACOB 1993; GILLENBERG 2003; BIERBRAUER 2005.

³⁷⁵ Er hatte 1877 den gesamten „Halberg“ bei Saarbrücken erworben und ließ auf dem ehemals fürstlichen Areal ein neugotisches Schloss durch den Architekten Edwin Oppler aus Hannover errichten, vgl. GILLENBERG 2003, S. 72ff. Einer seiner Brüder, Ferdinand Freiherr von Stumm, erwarb vier Jahre zuvor die Güter von Reichsfreiherrn Rau von Holzhausen, um sich in Rausch-Holzhausen bei Marburg ein Schloss zu erbauen, vgl. BIEHN 1975, S. 112.

³⁷⁶ Vgl. HELLWIG 1938, S. 11.

³⁷⁷ Zu Franz von Sickingen vgl. PRESS 1988, S. 293ff.

originale Brunnenschale aus dem 16. Jahrhundert mit dem Wappen des Sickingen'schen Geschlechts ließ er eine kleine Sickingenstatue anfertigen.³⁷⁸

Franz von Sickingen (1481-1523) galt als deutscher Nationalheld.³⁷⁹ Er war in Diensten von zwei deutschen Kaisern gestanden: von Maximilian I. und Karl V., dessen Wahl er, gegen den zweiten Thronanwärter Franz I. von Frankreich favorisierte und nachhaltig beeinflusst hatte. Vor allem aber machte er sich zum Fürsprecher des niederen Adels. Er trat für die Belange einer unaufhaltsam bedeutungslos werdenden und zusehends verarmenden Ritterschaft ein. Dies hieß vor allem die Macht der übermächtigen Landesfürsten beschneiden und die Position des Kaisers den Reichsfürsten gegenüber stärken, um den Rittern wieder zu mehr Einfluss zu verhelfen, wenn nötig unter Berufung des mittelalterlichen Fehderechts. Zudem machte ihn die Begegnung mit Ulrich von Hutten mit den Ideen der Reformation bekannt und schließlich zu dessen Förderer.³⁸⁰ Seine Fehde gegen eine übermächtige, partikularistisch eingestellte Fürstenkoalition wurde als Kampf für Einheit und Freiheit des deutschen Volkes unter einem starken Kaiser interpretiert und wegen seiner Unterstützung der reformatorischen Bewegung wurde er als Vorkämpfer für eine Erneuerung des religiösen Lebens in Deutschland angesehen: „Es ist der stolze, edle Mut, die tapfere Mannhaftigkeit, die wagemutige Kühnheit, die Begeisterungsfähigkeit für Hohes und Großes, der edle Gerechtigkeitssinn und uneigennütziges Freiheitsdrang, der hochentwickelte, stets hilfsbereite, über kleinlichen, armseligen Egoismus weit hinausragende Gemeinsinn, die stete Schutzbereitschaft für alle Schwachen, Entrechtete und Unterdrückte – mit einem Worte – das Heldenhafte im Wesen des letzten deutschen Ritters, was dem Volksbewußtsein des deutschen Volkes diesen von jeher so teuer sein ließ und bis in unsere Zeit sein ruhmvolles Andenken wach erhalten hat.“³⁸¹ Moderne Geschützfeuerwaffen hatten Einzug in die Kriegsführung gehalten und setzten der bis dahin geltenden Auffassung von der „Uneinnehmbarkeit der Burg“ ein Ende. Die Mauern von Burg Nanstein widerstanden nicht lange der heftigen Befeuerung durch seine Gegner und Franz von Sickingen erlag seinen schweren Verletzungen, die er sich während des Angriffs auf den Geschützturm zugezogen hatte.

Der später von Stumm getätigte Erwerb dieser Burg erinnert an Motive, die auch bei der „preußischen Burgenpolitik“ von Relevanz waren. Denn Nanstein war nach ihrem Wiederaufbau – wie so viele Rheinburgen auch – im Zuge des pfälzischen

³⁷⁸ Er ließ den Batterieturm mit einer neuen Umfassungsmauer versehen und den zweiten Stock ein-ebnen, vgl. GESCHICHTE DER BURG LANDSTUHL 1877, S. 8-9; WEINER 1923, S. 4-5; BADER 2000, S. 18 und 20.

³⁷⁹ Sein Bildnis hat neben Ulrich von Hutten einen Platz im „Pantheon der Deutschen“, der Walhalla, gefunden. In einem zu den dort aufgestellten Büsten ausgeführten Kurzporträt von 1842 heißt es zu Franz von Sickingen: „Einer der edelsten und heldenmüthigsten Deutschen. Beschirmung der Unterdrückten, Beförderung der Kirchenverbesserung in den Rheinlanden waren sein Hauptgeschäft; als großer Anhänger Luthers verfocht er die Reformation und führte unaufhörlich Fehden gegen namentlich geistliche Fürsten.“, SCHUELER 1842, S. 15.

³⁸⁰ Sickingen freundete sich während des Krieges gegen Herzog Ulrich von Württemberg, den Hauff zum Gegenstand seiner Erzählung „Lichtenstein“ gemacht hatte, mit Hutten an. Hutten vermittelte ihm die Reformideen Luthers, vgl. MARGGRAF 1840, S. 133; PRESS 1988, S. 300.

³⁸¹ WEINER 1923, S. 8 (Hervorhebung im Original).

Erbfolgekrieges unter König Ludwig XIV. zerstört worden. Und gegen die Franzosen hegte Stumm das allergrößte Misstrauen. Der Industrielle setzte sich gerade in den 60er Jahren, also just der Zeit, in die auch der Kauf der Sickingen-Burg fiel, vehement gegen eine französische Überfremdung seiner Heimat, des Saarlandes, ein. Seine Besorgnis angesichts neu aufkommender Annexionsbestrebungen von französischer Seite teilte er mehrfach Bismarck persönlich mit und konnte so den drohenden Verkauf von noch in staatlichem Eigentum befindlichen Kohlegruben an französische Unternehmen verhindern. In seinem Wahlaufuf von 1866 hieß es: „Das Saarbrücker Land und die Grenze von 1815 müssen durch Stärkung des Staates gegen jede Vergewaltigung und Gefährdung der nationalen und materiellen Interessen des ersteren geschützt werden.“³⁸² Er sah die deutsche Grenze unmittelbar durch Frankreich gefährdet und in Preußen die einzige Macht, einen Übergriff zu verhindern, so dass „[...] wir den Schutz unserer nationalen Existenz nur in der Kräftigung des zu unserer Verteidigung berufenen preußischen Staates erblicken können [...]“.³⁸³ Dieses Engagement wurde der Auslöser für seine langjährige politische Tätigkeit, die mit seinem Einzug 1867 in den Reichstag des Norddeutschen Bundes begann. 1871 kandidierte er erfolgreich als Abgeordneter für den ersten deutschen Reichstag und trat der Partei der „Freikonservativen Vereinigung“ bei.³⁸⁴

Stumm gehörte zu den führenden Industriellen in Deutschland. Die Familie besaß bereits seit mehreren Generationen Eisenhüttenwerke im Hunsrück und im Saarland. Durch seine Heirat mit Ida Böcking, Tochter aus einer mit den Stumms in verwandtschaftlichen Beziehungen stehenden Eisenhütten-Unternehmerfamilie, und durch Zukauf weiterer Hüttenwerke avancierte er zum größten Arbeitgeber des Saarreviers. Sowohl als Politiker als auch als Unternehmer war er mit seinen Ansichten und seinem Führungsstil jedoch bereits unter seinen Zeitgenossen äußerst umstritten. Seine antisozialistische Haltung und seine rigide Unternehmenspolitik stießen vielfach, gerade auf Seiten der Kirche, auf Kritik. Mit strenger militärischer Disziplin führte er sein Neunkirchner Eisenwerk. Stumm selbst hatte als Einjähriger sein Dienstjahr absolviert und nahm dann aktiv am Deutsch-Französischen Krieg teil. Für seine Verdienste und bewiesene Tapferkeit wurde er mit dem Eisernen Kreuz und mit dem Grad eines Majors ausgezeichnet.³⁸⁵ Seine Unternehmensführung vergleicht Bierbrauer mit dem Lehnsverhältnis von Grundherr und Vasall.³⁸⁶ Und so sieht Bierbrauer auch die Einstellung des Industriellen und Politikers zu Kaiser und Reichskanzler, denen er sich zu absoluter Loyalität und Treue verpflichtet fühlt. Seine Ehrung des noch sehr jungen Kronprinzen und späteren Kaisers Wilhelm II. (1859-1941, Regentschaft 1888-1918), die in dem ihm eigens gewidmeten Fest zum Ausdruck kommt, darf sicherlich als ein Akt der Loyalitätsbekundung gedeutet werden, bei der sowohl seine königstreue Gesinnung

³⁸² Zit. in RAUMER/BAUMANN 1938, S. 173.

³⁸³ Zit. in HELLWIG 1938, S. 7.

³⁸⁴ Sie wurde 1871 in „Reichspartei“ umbenannt und zuweilen auch einfach mit Bismarckpartei bezeichnet, da sie wie keine zweite Partei die Politik Bismarcks in vollstem Umfang mittrug.

³⁸⁵ Vgl. GILLENBERG 2003, S. 51-52.

³⁸⁶ Vgl. BIERBRAUER 2005, S. 125.

als auch insbesondere seine preußen- und nicht zuletzt auch protestantenfreundliche Haltung offenkundig wird.³⁸⁷

Zum hundertjährigen Firmenjubiläum der Firma Krupp in Essen wurden ab dem 3. August 1912 mehrtägige Festveranstaltungen abgehalten.³⁸⁸ So fand am 8. August 1912 im Beisein von Kaiser Wilhelm II., seinem Gastfolge, der Familie Krupp und der Firmenbelegschaft ein Festakt im Lichthofe des Hauptverwaltungsgebäudes auf dem Firmengelände in Essen statt.³⁸⁹ Die ersten Begrüßungsworte richtete der Oberbürgermeister der Stadt Essen noch auf dem Weg ins Krupp'sche Werk an den Kaiser und hieß ihn unter Glocken- und Geschützdonner willkommen „im Lande von Eisen und Kohle“. In seiner Rede unterstreicht er vor allem die besonderen Beziehungen zwischen Preußen und der Rheinprovinz bzw. der Stadt Essen und wie bei den vorangegangenen Volksfesten die stahlfeste und dauerhafte Loyalität der Essener zu ihrem Herrscher: „Vor drei Jahrhunderten haben die Hohenzollern mit den ersten Erwerbungen am Niederrhein die Schirmvogtei über das altehrwürdige tausendjährige Reichsstift Essen übernommen und seit mehr als 100 Jahren ist Essen auf ewig mit Preußens Krone verbunden. [...] Diese Waffenschmiede hat das Rüstzeug für die Kämpfe geliefert, in denen Preußens Feinde besiegt und des Reiches Macht begründet wurde. [...] Mit Stolz fühlt sich unsere strebende Stadt als Glied des geeinten Vaterlandes; dankbar blicken wir zu unserem Herrscherhause auf, dessen Regierung Arbeit und Gewerbefleiß so sichtbar und erfolgreich gefördert hat. So fest wie der Stahl, der hier geschmiedet wird, und dauernder als Erz sei die Treue der Essener zu ihrem Landesherrn. [...] Wir erneuern das Gelöbnis unwandelbarer Treue und Liebe zu Eurer Majestät mit dem Rufe: Seine Majestät, unser Allergnädigster Kaiser und König Wilhelm II. hurra, hurra, hurra!“³⁹⁰ Der Prokurist Günelder hingegen betonte bereits am Vortag in einer Rede an die Mitarbeiter des Verwaltungsbüros auf dem Stahlwerk Annen die Bedeutung der Firma Krupp für die vaterländische Verteidigung. Eine Bedeutung, die durch den Besuch des Kaisers und seine Teilnahme an den Feierlichkeiten eine besondere Gewichtung und Weihe erhält: „Besitzt doch das Deutsche Reich, darin werden Sie gewiß alle mit mir einig sein, in der Firma Krupp einen ihm von der ganzen Welt geneideten Waffenschmied ohnegleichen, dem es zum nicht geringen Teile seine vor einem Menschenalter in schweren Kämpfen errungene Einheit verdankt, und zu dessen überragender, bisher glänzend bewährter Leistungsfähigkeit es das volle Vertrauen hegen darf, daß er auch in Zukunft in der Erfüllung der patriotischen Aufgabe, das Vaterland mit einer für Verteidigung und Angriff gleich trefflichen Rüstung von stets fortschreitender, jeder Zeit

³⁸⁷ Stumm unterstützte mehrfach den Bau bzw. die Restaurierung von protestantischen Kirchen in seinem Wahlkreis. Somit kam ihm auch die Luther freundliche Position Sickingens entgegen, um sich dessen Ruf eines Förderers der Reformation zunutze zu machen, auch wenn es später bei der Diskussion um die soziale Frage zu einem Zerwürfnis zwischen Stumm und den protestantischen Geistlichen im Saarland kam, vgl. EV. PFARRKONFERENZ 1896.

³⁸⁸ Zum detaillierten Programmablauf vgl. TENFELDE 2005.

³⁸⁹ Zur Hundertjahrfeier malte Hubert von Herkomer ein Gruppenbild mit den Mitgliedern des gesamten Aufsichtsrates und des Direktoriums. Außerdem porträtierte er Friedrich Alfred Krupp von Bohlen und Halbach und seine Frau Margarethe, vgl. OELWEIN 1999, S. 101.

³⁹⁰ Vgl. SONDER-AUSGABE 1912, S. 83-84.

unübertroffener Vollkommenheit zu versorgen, niemals versagen wird.“³⁹¹

Anlässlich dieser Feierlichkeiten sollte am 9. August bei der Reithalle und Reitbahn auf dem Hügel auch ein Festspiel mit Turnierzug und Ritterspielen stattfinden, das die Zeit Kaiser Maximilians widerspiegelte. Aufgrund eines Grubenunglücks, bei dem viele Bergleute starben, wurde das Ritterschauspiel jedoch kurzfristig abgesagt.³⁹² Das 16. Jahrhundert verweist nicht nur auf den späten Glanz des Rittertums, was sich nicht zuletzt auch in der prächtigen Kostümierung bemerkbar machte, die tatsächlich etwas von dem Maximilianischen Prunk ausstrahlte, sondern war zudem eine Epoche, in der das Bürgertum eine hohe gesellschaftliche Reputation genoss und damit für Gustav Krupp von Bohlen und Halbach einen besonderen Identifikationsreiz besitzen musste. Mit dem Abhalten von Ritterspielen knüpfte er an die Festtradition der Renaissance an, als mächtige Kaufmanns- und Bankiersfamilien wie die Fugger in Augsburg oder die Medici in Florenz ebenfalls Ritterspiele abhielten.³⁹³ Und wie einst die einflussreiche Augsburger Kaufmannsfamilie im Dienste Kaiser Maximilians gestanden hatte, stellt sich Krupp uneingeschränkt in die Dienste des Herrscherhauses und pflegt sogar engste Beziehungen zum Kaiser, der auch bei der Hochzeit der ältesten Tochter 1906 anwesend war.³⁹⁴ Kaiser Maximilian hatte aber auch – und dies dürfte für Krupp wohl die weitaus größere Bedeutung gehabt haben – das Geschützwesen grundlegend revolutioniert. Neue Lafetten, eine variablere Höheneinstellung der Rohre und die Einführung der Eisenkugel hatten die Effizienz und Durchschlagskraft der Kanonen wesentlich gesteigert. Aber nicht nur, dass Maximilian bedeutende Reformen auf dem Gebiet des Geschützwesens geleistet hat und größten Wert auf die Beschäftigung hervorragender Feuerwerker und Geschützgießer gelegt hatte, er selbst hat sich wohl auf die Fertigung von Geschützen verstanden.³⁹⁵

Vorgesehen war, dass sowohl Gustav Krupp als auch seine Gattin als „Graf und Gräfin von Helfenstein“ sowie sein Sohn Alfried neben einigen hundert Mitarbeitern

³⁹¹ SONDER-AUSGABE 1912, S. 108. Am Abend fand ein Festmahl auf der Villa Hügel statt. Parallel zum Essener Festakt gab es in sämtlichen Werksniederlassungen Jubiläumsfeiern.

³⁹² Das vorgesehene Festspiel fand schließlich nicht statt. Mit Eintreffen der Nachricht von einem der größten Grubenunglücke auf der Zeche Lothringen in Bochum-Gerthe, bei dem 115 Bergleute ums Leben kamen, sagte man aus Pietätsgründen die weiteren Festivitäten ab, vgl. BOELCKE 1970, S. 187. Es hatte jedoch zuvor eine Generalprobe gegeben, vgl. HERZ 2000, S. 266-267. Entgegen der dort formulierten Annahme, dass die erhaltenen Fotografien der kostümierten Festspielteilnehmer während dieses Probedurchlaufs entstanden seien, meint Tenfelde, dass diese wohl erst im Sommer des darauffolgenden Jahres im Auftrag von Gustav Krupp angefertigt worden seien, um schließlich 1914 in einem Album abgedruckt zu werden, vgl. TENFELDE 2005, S. 97. Gustav Krupp hatte für das Ritterfestspiel die Kostüme, auch Rüstungen und sonstige Requisiten entweder im Original besorgt oder anfertigen lassen. Nachdem die Kostüme nun nicht mehr gebraucht wurden, gab man sie zurück oder verschenkte sie. Einen Teil erhielt die Düsseldorfer Künstlervereinigung „Malkasten“, vgl. TENFELDE 2005, S. 96.

³⁹³ Vgl. HARTMANN 1976a, S. 163. Sowohl die Medici in Florenz veranstalteten eine Reihe von berühmten Turnieren, die ihren Aufstieg in den Rang von Herzögen unterstrichen, vgl. DILICH [1598], S. VI als auch die Fugger in Augsburg. Zur Vermählung von Anton Fugger mit Anna Rehlinger wurde z. B. 1527 ein Rennen und Stechen abgehalten, vgl. KAT. AUSST. AUGSBURG 1994, S. 205.

³⁹⁴ Zu den Beziehungen der Familie Krupp zu Kaiser Wilhelm II. vgl. MAYER 1984, S. 102-103.

³⁹⁵ Vgl. KURZMANN 1985, S. 173-174.

der Krupp Werke und deren Angehörige bei dem Stück mitwirken sollten. **(Abb. 21)** Das höchst aufwändig arrangierte Ritterschauspiel sollte ein zeitliches Kontinuum vermitteln, indem es eine Parallele von dem als Wendezeit empfundenen waffentechnischen Entwicklungsstand des 16. Jahrhunderts zur Jetztzeit zog. Damit aber sollte es zugleich eine ungebrochene Traditionslinie von Kaiser Maximilian I. zu Kaiser Wilhelm II. herstellen, um insbesondere den innerhalb dieser Zeitspanne dank der Krupp'schen Werke erfolgten immensen technischen Fortschritt zu demonstrieren, der zum gegenwärtigen nationalen Ruhm führte. Im 1912 herausgegebenen Textbuch heißt es erläuternd: „Aus dem gebotenen aber möge der beschauer ein wenig den reiz herausfühlen, der darin liegt, die epoche Maximilians, die vergoldet ist von dem untergehenden glanze des mittelalterlichen rittertums und zugleich umwittert von der morgenluft einer neuen zeit, welche die heute lebenden noch atmen, in beziehung zu setzen zu den bestrebungen der gegenwart, die heute ein jahrhundert der größten deutschen eisenwerkstatt feiert, und die in bisher unerhörter weise die naturkräfte beherrschen und neue waffen schmieden lernte zum schutze des vaterlandes.“³⁹⁶

Begleitet wird der Text von zwei Illustrationen. **(Abb. 22)** Die obere Illustration zeigt Krupp von Bohlen und Halbach als Graf von Helfenstein beim Welschen Gesteck seinen Gegner, Willibald Pirkheimer, seinerzeit kaiserlicher Rat, mit der Lanze abwerfend. Als Zimier trägt er das Wappentier der Grafen von Helfenstein, einen Elefanten. Auf einer Einzelaufnahme kommt der prachtvolle Helmschmuck nochmals besonders zur Geltung. **(Abb. 23, vgl. mit Abb. 22)** Martha, mit Graf Ludwig von Helfenstein vermählt und in dem Stück durch Krupps Gattin verkörpert, war eine illegitime Tochter Kaiser Maximilians und erlaubte somit Krupp bei dem Stück in die Rolle des kaiserlichen „Schwiegersohns“ zu schlüpfen. Die untere Illustration zeigt einen Feuer speienden Löwen mit Drachenkopf, dem Helfenstein'schen Elefantenrüssel und Schlangenschwanz. Ein Genius, die Concordia, hält das Mischwesen an den Zügeln fest, das ein Feldgeschütz aus der Zeit Maximilians hinter sich herzieht, auf dem der Adler des 1871 gegründeten Deutschen Reiches sitzt. Am Hals des Fabeltieres hängen zwei Wappenschilde, die auf den heiligen Georg und die heilige Barbara verweisen, die in dem historischen Schauspiel eine herausgehobene Rolle spielen. Sowohl auf dem Kanonenrohr als auch auf dem Hinterlauf des Löwen ist das Krupp'sche Firmensignet angebracht, was einerseits auf die Krupp'sche Produktion von Geschützen, andererseits durch das funkensprühende Feuer auf die Gussstahlproduktion Bezug nehmen könnte. Mit dieser Verzahnung von Alt und Neu, von Vergangenheit und Gegenwart wird verbildlicht, dass die Basis für den Aufstieg der jungen Nation zur europäischen Militär- und Führungsmacht zwar bereits im 16. Jahrhundert gelegt worden war, sie diesen aber nicht zuletzt der erfolgreichen waffentechnischen Weiterentwicklung durch die Krupp'schen Werke zu danken habe.

³⁹⁶ KELLER 1912, S. 10. Am Vormittag hatte sich Kaiser Wilhelm persönlich von der Durchschlagskraft der Krupp'schen Kanonen überzeugen können. Er hatte nicht nur die Produktionsstätten besucht, sondern sich auf der Schießanlage die neuesten Entwicklungen auf dem Gebiet der Waffentechnik demonstrieren lassen, vgl. TENFELDE 2005, S. 89.

Im Verlauf der szenischen Handlung plante man, Sequenzen eines Stummfilms einzuspielen, die, auf eine große Leinwand projiziert, Etappen aus der Krupp'schen Firmengeschichte und die größten technischen Leistungen der Krupp Werke vorführen sollten. Das durch den Düsseldorfer Porträtmaler Ludwig Paul Wilhelm Keller (1865-1925) hierzu verfasste Festspiel war wie die vorgenannten Ansprachen von gleichfalls unverhohlenem Pathos und Treuebekundungen an Kaiser und Reich durchdrungen. In dem Stück „Hie Barbara! Hie St. Georg!“ werden die Vorbereitungen zu einem Turnier geschildert, das Kaiser Maximilian zu Ehren der beiden Heiligen austragen lässt. Plötzlich lassen Blitz und Donner als Zeichen der göttlichen Intervention den Kaiser aufmerken und von seinen Hofleuten allein gelassen, erkennt er, dass die Statuen der Heiligen Barbara und des Heiligen Georg lebendig werden. In einer Vision offenbaren diese ihm die Zukunft und künden ihm vom Ruhm des jungen deutschen Reiches. Untermalt von Musik werden in bewegten Bildern die wichtigsten Etappen der Firmengeschichte und damit der unaufhaltsame Aufstieg der Unternehmerfamilie vorgeführt, die nunmehr in der vierten Generation zur Sicherheit der Nation beiträgt, indem sie all ihr Wissen und ihre Künste in der Herstellung von Kriegswaffen in den Dienst des Kaisers und zum Wohle des Vaterlandes stellt, aber trotz aller Modernität und Fortschrittlichkeit den Fortbestand des altbewährten deutschen Rittersinns zu behüten weiss.³⁹⁷ „Da mahnt der deutsche Waffenschmied von Essen, / Daß stählern unsre beste Kleidung sei, / Daß Rüstung zieme deutschen Männergliedern, / Und Waffen uns am treuesten verbrüdern. / [...] Hurra, du deutscher Waffenschmied, es scheint / Der Sieg dir – und ein Kaiser wird dein Freund!“³⁹⁸ Das Stück endet mit Heilswünschen, die Kaiser Maximilian an den gegenwärtigen deutschen Kaiser richtet, nicht ohne seinem Volk folgende Ermahnung mit auf dem Weg zu geben, das im Vorfeld des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges eine besondere Gewichtung erhält: „Bleibt Ritter wie Georg, so fromm und stark, Und traut auf Barbaras gewalt'ge Waffen!“ – Mit den gewaltigen Waffen der heiligen Barbara, Patronin der Soldaten, insbesondere aber der Artilleristen, konnten aber keine anderen als die Krupp'schen Gussstahlkanonen gemeint sein, die in ihrer technischen Solidität das Vertrauen des deutschen Volks verdienen, damit aber für dessen Protektion einstehen und im Kriegsfall letztlich zum Sieg führen sollen.³⁹⁹ Die Darbietung des Ritterschauspieles hätte nicht nur den durch göttliche Fügung ermöglichten unaufhaltsamen nationalen Aufstieg vom Heiligen Römischen Reich zum jungen Kaiserreich veranschaulicht, sondern vor allem für den Unternehmer Krupp von Bohlen und Halbach eine ganz unbescheidene Selbstdarstellung als kaiserlicher Freund, als Beschützer des Vaterlandes und als Garant für künftigen nationalen Ruhm bedeutet.

Sicherlich nicht zufällig, handelt es sich hier um zwei Unternehmer der Schwerindustrie, die die Symbolkraft des eisernen Ritters nutzten, um ihre patriotische Hal-

³⁹⁷ „[...] Die Wucht der Elemente wird er meistern, / Zu neuer Tat den Rittersinn begeistern! / In einer fernen Stätte deutscher Lande, / Wo heute schon der Markt von Waffen klirrt, / [...] Erwächst ein Mann aus altem Bürgerstande, / Der Herrscher über deutsche Arbeit wird; / Nach drei Jahrhunderten soll er erscheinen, / Barbaras Kunst mit Georgsinn vereinen!“, KELLER 1912, S. 26. Zur Interpretation des Ritterfestspiels als „sozialimperialistische Allegorie“ vgl. LAUBE 1990, S. 329-331.

³⁹⁸ KELLER 1912, S. 28.

³⁹⁹ KELLER 1912, S. 33.

tung und Loyalität dem Staat und dem Kaiserhaus gegenüber zu demonstrieren.⁴⁰⁰ Das Beispiel Krupp verdeutlicht überdies die besondere Rolle der – im Gegensatz zum agrarisch geprägten preußischen Kernland – industriell stark erschlossenen Rheinprovinz innerhalb der Ritterrezeption im 19. Jahrhundert. Unter der Regentschaft von Kaiser Wilhelm II. waren Industriemagnate hoffähig geworden. Kaiser Wilhelm II. verfolgte das ehrgeizige Ziel aus Deutschland eine führende Kriegsnation zu machen. An einer modernen und gut ausgerüsteten Armee hatte er somit das allergrößte Interesse und pflegte daher besonders enge Kontakte zu Unternehmern, die in den kriegswichtigen Branchen der Eisengewinnung und Stahlerzeugung tätig waren. Der Ritter stimmt wie kaum ein anderes Bild auf so sinnfällige Weise mit den von ihnen produzierten Eisen- und Stahlerzeugnissen zur Vaterlandsverteidigung überein. Mit dieser Metapher und der damit verbundenen Vorstellung eines ehrenhaften Mann-zu-Mann-Kampfes wird letztlich aber auch eine Verharmlosung und Ästhetisierung des Krieges bewirkt, die sich zwar mit der unrealen und ins Pathetisch übersteigerten, kriegsverherrlichenden Literatur dieser Zeit deckt, dem Ausmaß an kriegsvorbereitenden Maßnahmen und seiner wahren Implikation aber nicht gerecht wird.⁴⁰¹

Es war wie der Industrielle, Publizist und Politiker Walther Rathenau (1867-1922) sehr klarsichtig urteilt eine für beide Lager gewinnbringende Interessengemeinschaft, die im Wilhelminischen Zeitalter Industrie, Großbürgertum und Hof miteinander verband: „Man war reich geworden, mächtig geworden, und wollte es der Welt zeigen [...] Ein überhitztes, tatsachenhungriges Großstadtleben, auf Technik und sogenannte Errungenschaften gestellt, begierig nach Festen, Erstaunlichkeiten, Aufzügen und lärmenden Nichtigkeiten [...] Es hätte einen Kampf gegeben mit allen jenen unglücklichen Halb- und Scheinexistenzen, deren Geburt man mit Kanonenschüssen begrüßte. Mit Magnaten und Aristokraten. Mit Hof- und Kommißgeneralen. Mit Bankdirektoren, Industrieherrn, Hanseaten. Mit allen, denen ein byzantinisches Kaisertum Geld, Macht, Stellung und Glanz brachte. [...] Es ist kein Vorwurf, daß dem Monarchen das Problem unsichtbar war. Aus dem, was er hätte bekämpfen sollen, zog er seine Bestätigung, und die Lautverstärkung der höfischen Akustik sorgte dafür, daß er nichts als Bestätigung vernahm [...].“⁴⁰² Es profitierten beide Seiten von einer von Theatralik, viel Pomp und Hurra-Patriotismus

⁴⁰⁰ Den engen Zusammenhang von Eisen und Stahl als Material moderner Industrieproduktion und dem Ritter konnte Gagel auch für Plakatmotive in der Industrierwerbung feststellen, vgl. GAGEL 1971, S. 115-117; ferner KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 252-253. Am Rande sei bemerkt, dass einige Fabriken im 19. Jahrhundert nicht selten eine burgartige oder schlossartige Architektur aufwiesen, vgl. RICHTER/ZAENKER 1988, S. 94ff; ZIMMERMANN 1989, S. 244ff.

⁴⁰¹ Eine enorme Waffenproduktion bisher ungekannten Ausmaßes wurde in dieser Zeit betrieben. Die rasante Entwicklung lässt sich besonders eindrucksvoll an der Zahl der Arbeiter ablesen. Einige Jahre nachdem Alfred Krupp 1848 die Nachfolge seines Vaters antrat und die Leitung des Unternehmens übernahm, beschäftigte er an die 365 Arbeiter, unter Friedrich Alfred Krupp waren es 43.000 und zur Hundertjahrfeier 71.000 Arbeiter, vgl. BAEDEKER 1912, S. 36 und Sonder-Ausgabe 1912, S. 87. Mit der Herstellung von Drei- und Sechs-, später Zwölf- und Vierundzwanzigpfünder-Geschützrohren avancierten die Krupp'schen Werke zum größten deutschen Rüstungskonzern und gehörten auch international zu den führenden Stahlerzeugern, vgl. BAEDEKER 1912. Zur Krupp'schen Gussstahl-Kanone vgl. KRUPP 1912, S. 140ff. Zu den Wachstumsraten in der Stahlproduktion vgl. ferner GAGEL 1971, S. 125.

⁴⁰² Walther Rathenau (1867-1922), zit. in GOERTEMAKER 1986, S. 280.

durchschwängerten Zeit. Der Hof nahm willig die Ehrerweisungen der Reichen und Einflussreichen entgegen und die Reichen sonnten sich im Glanze des Hofes. In einem Monumentalgemälde „Triumphzug der Großindustrie vor drei deutschen Kaisern“, das von Fritz Neuhaus 1896-98 für das Rathaus in Bochum gefertigt wurde, findet diese Symbiose zwischen Industrie und Kaiserreich eine programmatische und zeittypische Bildformel.⁴⁰³ Die als Frauengestalt personifizierte Industrie zieht mit ihrem üppigen Triumphzug in Begleitung von Vertretern der westfälischen Schwerindustrie und des Bergbaus an den drei unter einer Ehrenpforte stehenden Monarchen Kaiser Wilhelm I., Kaiser Friedrich III. und Kaiser Wilhelm II. vorbei, um ihnen auf diese Weise zu huldigen.⁴⁰⁴

3.2.4 Ritterspiele beim Künstlerfest

Es waren die Künstler, die dem Ritter und der Ritterzeit nicht nur eine ernsthafte, sondern eine überaus humoristische Seite abzugewinnen verstanden. Den Anfang der im 19. Jahrhundert so beliebten und zahlreich stattfindenden Künstlerfeste bildeten wohl die Künstlerfeste in Italien, die eng mit dem Karneval verbunden waren. Dazu hatten die in Rom lebenden deutschen Künstler die so genannte „Ponte Molle Gesellschaft“ gegründet, eine lockere Künstlervereinigung, die Festlichkeiten und Umzüge veranstaltete und unter anderem einen Künstlerorden der „Ritter von Bajocco“ ins Leben rief, bei dem ein Scherzorden am Band verliehen wurde. Jedes Frühjahr im April, zur Karnevalszeit, wurde es Habitus, dass die Künstler verkleidet in einem festlichen Umzug zu den Grotten von Cervara zogen.⁴⁰⁵ Im Gefolge waren stets Fuhrwerke mit Proviant und Weinfässern. Sämtliche Umzugsteilnehmer trugen ihren Trinkbecher um den Hals. Die geselligen Zusammenkünfte, der gemeinsame und Aufsehen erregende Auszug, rituelle Handlungen der Mitglieder der Ponte Molle-Gesellschaft mit scherzhaftem Unterton wurden vorbildhaft für viele nachfolgende Künstlerfeste. Davon dürften insbesondere die nicht weniger aufwändig gestalteten Künstlerfeste der „Malkästner“ in Düsseldorf und der „Allotria“ in München, die ebenfalls meist zur Karnevalszeit stattfanden, inspiriert worden sein, zumal viele aus Italien heimkehrende Künstler Anregungen und Eindrücke mit nach Hause brachten.

⁴⁰³ Das Gebiet um Bochum war reich an Steinkohle was mit Beginn der Industrialisierung zu einer dichten Ansiedlung von Bergbaubetrieben sowie von Eisen- und Stahlwerken führte. Zu den größten dort ansässigen Bergbaubetrieben zu Beginn des 20. Jahrhunderts gehörten auch die Krupp-Werke.

⁴⁰⁴ Vgl. WAPPENSCHMIDT 1982, S. 274ff, Abb. S. 275.

⁴⁰⁵ Man ging den in Rom neu ankommenden deutschen Künstlern auf der Ponte Molle feierlich entgegen, um ihnen unter allerlei scherzhaften Ansprachen diesen Ritterorden zu verleihen. Hierzu und zu den Cervara-Festen vgl. EICHLER 1977. Das erste Fest fand 1824 statt. 1858 zog man für eine längere Pause das letzte Mal aus. 1869 gab es dann erneut einen Auszug, bei dem der Winter in Gestalt eines Drachens durch einen Ritter, der den Frühling symbolisierte, vertrieben werden sollte, vgl. EICHLER 1977, S. 90. Zum Bajocco-Orden vgl. HAUS 1971, S. 7.

Der Anlass zur Gründung des Künstlervereins „Malkasten“ in Düsseldorf war zunächst ein politischer gewesen. Er ging aus einem Verbrüderungsfest hervor, das 1848 anlässlich der Einberufung der „Deutschen Nationalversammlung“ stattfand. 112 Gründungsmitglieder zählte der Verein, zu denen auch Karl Friedrich Lessing, Theodor Hildebrandt und viele andere gehörten. Als Emblem wurde der Doppeladler, als Symbol des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, in Kombination mit drei weißen Schildchen auf rotem Feld, in Anlehnung an das Dürersche Malerwappen, gewählt. Man wollte Einigkeit der Künstlerschaft demonstrieren in Vorwegnahme und Hoffnung auf die politische Einigung des Vaterlandes, die dann allerdings ausblieb, so dass sich der anfängliche politische Anspruch gleichfalls erst einmal wieder verflüchtigte.⁴⁰⁶ Feste wurden das ganze Jahr über veranstaltet, zur Karnevalszeit, im Sommer und zu Weihnachten. Es gab Redouten, Masken- und Kostümfeste, Theateraufführungen, Umzüge und Singspiele. Die Düsseldorfer Gesellschaft nahm regen Anteil an den festlichen Aktivitäten, deren Einladungen äußerst begehrt waren. In meist unverkennbarer Parodie setzten die Künstler des Malkastens ihre Themen fest.⁴⁰⁷

So hieß im Juni 1850 das Motto des Frühlingsfestes „Der Kampf der guten Gesellen mit den Weinen“, wobei es hier vordergründig um die Erstürmung der so genannten Fahnenburg am Grafenberger Wald, eigentlich jedoch um die des Weinkellers ging, um am Ziel angelangt, den „mächtigen Ritter Durst zu besiegen“ – ein Kampf der „viele der tapferen Kämpen schwer zu Fall gebracht haben“ soll.⁴⁰⁸ Im Jahr darauf stand das Fest unter einem ähnlichen Thema, die „Befreiung der Prinzessin Waldmeister durch den Prinzen Rebensaft“.⁴⁰⁹ Nun galt es die auf die Fahnenburg verschleppte und dort gefangen gehaltene Prinzessin „Waldmeister“ durch ihren Bräutigam, den Prinzen „Rebensaft“ zu befreien. Wobei der nach schweren Gefechten tapfer errungene Sieg und die sich anschließende Vermählung von Prinz und Prinzessin in der für alle Beteiligten sehr viel wirkungsvolleren und glücklichen „Vereinigung“ ihrer Namensvetter in Form einer Maibowle zelebriert wurde.⁴¹⁰ Den Kreuzfahrern und ihrer siegreichen Heimkehr widmete man im Sommer 1886 ein prächtiges Fest. **(Abb. 24 und Abb. 25)** Eduard Daelen beschreibt den an Aufwand höfischen Renaissance- oder Barockfesten ebenbürtigen Festverlauf: „Herab von der prachtvoll decorirten Terrasse des fürstlichen Schlosses [...] begrüßt der Landesherr, umgeben von einem Kranze edler Damen und Herren, die siegreich Heimkehrenden, welche in ihrem Zuge die reiche Beute, goldstrotzende Schätze des Orients, wie auch holdblickende Orientalinnen, in langer Wagenreihe mitführen und von mancherlei fahrendem Volk in phantastischem Aufputz begleitet und

⁴⁰⁶ Vgl. KASTNER 1992, S. 109-113, insbesondere S. 110; KAT. AUSST. BONN 1998, S. 17-19; CEPL-KAUFMANN/JOHANNING 2003, S. 203-204.

⁴⁰⁷ Zum Humor beim Künstlerfest vgl. HAUS 1971, S. 3.

⁴⁰⁸ DAELEN 1898, S. 25; KAT. AUSST. BONN 1998, S. 78-79.

⁴⁰⁹ Vgl. DAELEN 1898, S. 25-27; KAT. AUSST. BONN 1998, S. 79. Bei diesem Fest war man einheitlich in Kostüme des 30-jährigen Krieges geschlüpft.

⁴¹⁰ Hier könnte womöglich eine Anspielung an die Ponte-Molle-Ritterschaft bestehen. Wenn ein Künstler zurück in die Heimat ging, hieß es unter anderem beim „Abschiedslied eines Bajoccoritters“: „Nun sei der Lorbeer dir ins Haar gewunden, / Dir wack'rem Kämpfer bei dem Rebensaft“, zit. in EICHLER 1977, S. 107

umschwärmt werden. Der Fürst wünscht den Rittern Glück zu ihrem Einzuge [...]. Dann bringt er den Tapferen den Willkomm-Ehrentrunk, welchen der Anführer des Zuges, Ritter von Pempelfort, mit freudigem Dank entgegennimmt [...]. – Jetzt folgen die glänzenden Waffenspiele des Turniers, welche in buntester Farbenpracht ein wunderbar entzückendes Bild entfalten. – Nachdem der Sieger von zarter Hand den heißerrungenen Preis empfangen, bewegt sich der Zug zu dem lauschig versteckten Venusteiche, wo ein Schifferlanzenstechen das Turnier vom Lande auf das Wasser zu übertragen scheint. [...] Im Lager der Kreuzfahrer ward inzwischen die Vertheilung der Beute, sowie die Taufe der eroberten und bekehrten Heidinnen gründlich vorgenommen, wobei es an den heitersten Szenen nicht fehlte. Am Abend fing das leicht brennbare Lager Feuer und ward ein Raub der Flammen“.⁴¹¹

Auf die vorgenannte in ihrem Ursprung politisch motivierte Gründungsidee des Malkastens besann man sich erst wieder erneut bei Künstlerfesten, die in den 70er Jahren, nach der real vollzogenen nationalen Einheit, stattfanden. Als Kaiser Wilhelm I., um dem großen Herbstmanöver des 7. westfälischen Armeecorps beizuwohnen, sich im September des Jahres 1877 in der Nähe von Düsseldorf aufhalten sollte, kamen die Vereinsmitglieder auf die Idee, ihm zu Ehren ein großes Fest zu geben. Den ersten Teil der umfangreichen Veranstaltung bildete ein Festspiel von Carl Hoff (1838-1890), dessen fünf Szenen historische Ereignisse aus dem Rheinland schilderten: Die erste Szene war der Germanen- und Römerzeit am Rhein gewidmet, die zweite dem Mittelalter unter der Herrschaft von Rudolf von Habsburg⁴¹², die dritte dem Hof- und Jagdleben unter Johann Wilhelm von Jülich-Berg, die vierte Szene den Befreiungskriegen und schließlich die letzte Szene dem glücklichen Volksleben am Rhein unter Kaiser Wilhelm I., „wie es sich auf Grund der glorreichen Thaten Kaiser Wilhelms in den Jahren 1870 und 1871 und im Genusse des durch sie begründeten Friedens zu schildern bestimmt war“, heißt es in der Beschreibung von Bernhard Endrulat.⁴¹³ Alle ausgesuchten historischen Szenen huldigten dem Vaterland, dem Kaiser und dem neu gegründeten Kaiserreich. So sind es auch zum Schlussakkord nochmals höchst patriotische und königstreue Worte, die der unter einer Eiche stehenden Germania in den Mund gelegt werden, wenn sie unter verklingendem Donnerrollen ausruft und ihre Rede dabei an den anwesenden Kaiser richtet:

*"Ein Kaiserschild hängt wieder an der Eiche,
Aus Kampf und Sieg das junge deutsche Reich erstand.
Hör' es, mein Volk, und steh' zu diesem Reiche,*

⁴¹¹ DAELN 1898, S. 77-78. Zum Fest „Heimkehr der Kreuzfahrer“ vgl. KAT. AUSST. BONN 1998, Kat. Nr. 39, S. 100.

⁴¹² Bei der dem deutschen Mittelalter gewidmeten Szene, die GrotJohann entwarf, wurde ein Thema aufgegriffen, das sehr gerne herangezogen wurde, um die Wiederherstellung von Sicherheit und Ordnung durch den Herrscher darzustellen. So findet sich das Raubritterthema z. B. auch auf dem Fresko „Rudolf von Habsburg Gericht haltend über Raubritter“ im Rittersaal von Schloss Stolzenfels, vgl. RATHKE 1979, S. 43.

⁴¹³ ENDRULAT 1878, S. 23. Fürst zu Solms-Braunfels hatte für die Vorstellung die nötigen Panzer, Schilde, Schwerter etc. aus seiner Sammlung zur Verfügung gestellt, vgl. ENDRULAT 1878, S. 26. Zum „Kaiserfest“ von 1877 vgl. KAT. AUSST. BONN 1998, S. 232-236.

*Zum Kaiser stehe und zu deinem Vaterland!*⁴¹⁴

Der zweite Teil des Kaiserfestes wollte die Gäste in eine weniger von politischer Dramaturgie getragene Feststimmung entlassen und entführte sie in ein märchenhaft-verzaubertes Gartenreich. Von Nixen und Elfen wurden sie unter Musik und Gesang durch den mit Blumen und künstlichen Grotten geschmückten und von hunderten von Flämmchen und Fackeln beleuchteten, nächtlichen Garten des Vereinshauses, der Villa Jacobi, geleitet. Auf riesigen Transparentbildern, die zwischen den dunklen Bäumen angebracht waren, schimmerten und leuchteten weithin sichtbar Figuren aus der rheinischen Sage. Alt bekannte Gestalten wie Loreley, Siegfried, Genoveva, der Schwanenritter, die Drachengjungfrau und Ritter Roland konnte man entdecken.⁴¹⁵

1891 gaben die Malkästner ein Reichsfest, König Friedrich I. gewidmet, das sie unter das Motto „Barbarossas Erwachen“ stellten. Zu diesem Anlass wurde ein zweiteiliges Festspiel aufgeführt. Der erste Teil wurde von dem Historienmaler Fritz Roeber entworfen und ausgeführt und gab das Reichsfest Barbarossas in Mainz aus dem Jahre 1184 wieder, bei dessen Darstellung an die „20 Ritter in voller Turnierrüstung“ mitwirkten.⁴¹⁶ Die Ausführung und Leitung des zweiten Teils hatte Karl Gehrts inne und bezog sich auf das Erwachen des sagenumwobenen Kyffhäusers. Dieser Part war nochmals in fünf Bildern unterteilt, die den allmählichen Verfall des Reiches von der Rückkehr der Kreuzfahrer, über Raubrittertum und Bauernkrieg bis zum 30-jährigen Krieg zeigten, um dann diesen fünf weitere Bilder entgegensetzen, die den erneuten Aufstieg des Reiches unter dem Haus der Hohenzollern feierten. In der Zeitschrift „Kunst für Alle“ von 1890/91 heißt es dazu zum Schlussbild: „Das wirkungsvollste, großartigste Bild ist das letzte und die Schlußgruppierung, das Erwachen Barbarossa's, den Kyffhäuser darstellend, dem Germania, gefolgt von neun Walküren, zuruft, das deutsche Reich sei unter einem Kaiser aus dem Geschlecht der Hohenzollern neu und glorreich erstanden. Der Rückkehr der Sieger von 1870/71, geschmückte Soldaten der verschiedensten Truppengattungen, mehrere hundert füllen die Bühne, begrüßt von dem jubelnden Volke; Barbarossa gibt der Germania sein Kaiserschwert mit dem Auftrag, es dem jungen Hohenzollernkaiser zu geben, und weissagt prophetisch des Reiches Zukunft unter dessen Szepter.“⁴¹⁷

In den vorgenannten Fällen verherrlichte die Düsseldorfer Künstlerschaft die Einheit der deutschen Nation. Beide Künstlerfeste kommen damit einem politischen Bekenntnis gleich, mit dem die Künstler unmissverständlich ihre vaterlands- und

⁴¹⁴ ENDRULAT 1878, S. 51.

⁴¹⁵ Vgl. ENDRULAT 1878, S. 74-75. Noch unter dem Eindruck dieser Bilder schrieb der Kaiser folgende wohlmeinende Dankesworte: „Ich wurde aus den Mühen der Gegenwart so freundlich in die poetisch verklärte Vergangenheit Deutschlands, insbesondere der Rheinlande, geführt, Ich sah mich nach der rauhen Arbeit der dem Schutze des Vaterlandes gewidmeten Waffenübungen mit Meiner Gemahlin in eine so sinnig und überraschend geschaffene Märchenpracht versetzt, daß Ich Mich nur schwer von diesem Reiche zauberischer Gestaltung zu trennen vermochte.“, zit. in ENDRULAT 1878, S. 84.

⁴¹⁶ Zum Fest vgl. KAT. AUSST. BONN 1998, S. 247.

⁴¹⁷ KUNST FUER ALLE 1890/91, S. 288, vgl. HARTMANN 1976a, S. 130; WAPPENSCHMIDT 1984, S. 58.

königstreue Gesinnung zum Ausdruck bringen. Sie bezeugen ihre besondere Ehrerbietung gegenüber dem Kaiserhaus und huldigen dem Oberhaupt der Nation darüber hinaus auch in seiner Rolle als Mäzen und Beschützer der Künste innerhalb einer prosperierenden Gesellschaft, in der man alle Hoffnung auf eine noch glanzvollere Zukunft setzt.⁴¹⁸ Der Künstler wirkt dabei als integres und honoriges Mitglied der Gesellschaft, so dass zumindest für einen Teil der Künstlerschaft die Verwirklichung einer neuen „Dürerzeit“, in der Kunst und Gesellschaft zu einer Einheit zusammenfinden, nähergekommen zu sein schien.

Was der Malkasten in Düsseldorf, war die Allotria in München.⁴¹⁹ Eduard von Grützner schreibt in seinen Lebenserinnerungen, er habe beim Künstlerfest „Wallensteins Lager“, das von der Allotria 1835 inszeniert wurde, bei einem „höchst schauerlichen Ritterstücke“ in die weibliche Hauptrolle des Burgfräuleins schlüpfen müssen.⁴²⁰ Und 1876 gab man im Odeon ein großes Kostümfest zu Karl V. Unter der Leitung des Malers und Akademieprofessors Wilhelm Diez hatten Schüler seiner Klasse dazu die Kostüme entworfen. Bei dem Festzug mit anschließendem Ball waren die berühmtesten Kämpen aus der Zeit vertreten, wie Georg von Frundsberg (um 1473-1528), Götz von Berlichingen (1480-1562) und Franz von Sickingen (1481-1529). Höhepunkt der Festveranstaltung war ein nach ritterlicher Tradition durch einen Zweikampf ausgetragenes Gottesurteil zwischen dem „edler Wolf von Grimbart aus der Jammerhöhle“ und dem „edler Hans Immerfroh von Lusenau“. Der Hoftheatertechniker Maurer hatte hierfür Pferde konstruiert, unter deren lang herabhängenden Schabracken sich zwei Männer verstecken konnten, um die Bewegung der Rösser nachzuahmen. Nach Einmarsch des Zuges in den Festsaal und nachdem alle Anwesenden Platz genommen hatten, verkündete der Schauspieler Rütbling in der Rolle eines Herolds den Beginn des Kampfspiels „zu Lust und Augenweid“ und richtete u. a. folgende Worte an Kaiser Karl V., der von dem Künstler Friedrich August von Kaulbach (1850-1920) verkörpert wurde: „[...] Gnädigster großmächtigster Kaiser, / ich steh hier als Abgesandter / Herold zweier edler Herren, / die vor deinen Augen heute / durch der Waffen Gottesurteil / einen alten Zwist und Hader / beizulegen sich verlangen. / Kämpfen will der edle Wolf / Grimbart aus der Jammerhöhle / mit dem hochgeborenen Hans / Immerfroh von Lustenau [...]“⁴²¹ Für welchen der beiden Edelmänner die Streitsache positiv entschieden wurde, lässt sich bereits an den Namen der Kontrahenten ableiten. Kaulbach hielt die Szene in einer Zeichnung fest. **(Abb. 26)**

Am 21. Juni 1879 stürmte man beim „Waldfest“ Schwanthalers Burg Schwaneck.⁴²²

⁴¹⁸ Vgl. THEISSING 1973, S. 193; WAPPE NSCHMIDT 1984, S. 57-58.

⁴¹⁹ Zur Künstlervereinigung Allotria vgl. ALLOTRIA 1959; HAUS 1971, S. 13ff; HAUS 1987, S. 99-116; GRASSINGER 1990; ferner BARANOW 1986, S. 29.

⁴²⁰ Vgl. GRUETZNER 1922, S. 100. Zum Fest vgl. WOLF 1925, S. 30. Wolf erwähnt noch weitere Inszenierungen von Ritterstücken durch die Münchener Künstler, vgl. WOLF 1925, S. 65 und S. 72

⁴²¹ Zit. in ALLOTRIA 1959, S. 150 und S. 151. Zum Verlauf des Festes vgl. auch GRASSINGER 1990, S. 32-34.

⁴²² Vgl. STIELER 1886, S. 357ff; WOLF 1925, S. 169ff; ferner GRASSINGER 1990, S. 32-34. Schon Schwanthaler war 1843 noch in der Bauphase der Burg bei einem Frühlingsfest mit der Münchner Künstlerschaft auf die Burg Schwaneck gezogen, vgl. WOLF 1925, S. 25.

Mit drei Extrazügen reisten die Zuschauer aus München an, um dem Spektakel aus den deutschen Bauernkriegen des frühen 16. Jahrhunderts beizuwohnen. Schüler der Kunstakademie wiederum aus der Klasse von Wilhelm Diez hatten alles entworfen, arrangiert und geschmückt und zu einem großen Schaustück vereinigt, an dem sich an die 400 Kostümierte beteiligten. Man rottete sich zunächst im Großhesseloher Buchenwald zusammen, um den Sturm auf Burg Schwaneck vorzubereiten. Karl Stieler erinnert sich an den langen Zug der kostümierten Krieger und Bauern als „ein Bild aus alten Zeiten“. „Vorán die Ritter, an deren Spitze ein Herold ritt, rotgebartet, breit und hochgewachsen, mit dem Adler des Reichs auf dem Gewande und mit wallender Feder auf dem Barett; Trompeter, die helle Fanfaren bliesen, begleiteten ihn, und dahinter folgten, schwergewappnet, eiserne Männer und die Landsknechte mit ihren Speeren. Die Rüstungen, welche die ersteren trugen, waren fast ausnahmslos alte, kostbare Stücke, die eine dunkelschwarz wie die Decke des Pferdes, die andere blitzend im Sonnenlicht, der dritte hatte grünes Laub um den eisernen Helm gewunden, als ging es zum Turnier, auf das die Liebste niederschaut.“⁴²³ Unterdessen hatte sich das Bauernvolk im Gehölz verteilt während Ritter und Landsknechte zur Verteidigung der Burg bereit standen. Schwere Geschütze hatte man in Aufstellung gebracht und ihr dröhnender Donner begleitete die erste Angriffswelle. Leitern wurden bereits angelegt, um den Söller der Burg zu erklimmen. Doch bevor es zur großen Schlacht kam, verkündete ein kaiserlicher Bote den Landfrieden und alles verband sich zu einer großen Jubelfeier. Waldschenken waren aufgebaut, der Waldboden wurde zum Tanzboden, Wein und Bier, die man fässerweise auf Fuhrwerken herangekarrt hatte, flossen in Strömen. Mit Einbruch der Nacht entzündete man im Walde Feuer und verabschiedete den längsten Tag des Jahres mit Gesang, Tanz und einem prächtigen Flammen- und Lichtermeer.

Die historischen Wurzeln vieler Feste des Malkastens und der Allotria wie z. B. die Erstürmung der Burg Schwaneck, die Befreiung der Prinzessin Waldmeister liegen im Mittelalter in den so genannten Sturm- und Minneburgspielen, aus denen die Renaissance und dann das Barockzeitalter komplexe allegorische Festformen entwickelten. So sind das im Verlauf des Düsseldorfer Künstlerfestes von 1886 abgehaltene Schifferstechen oder das in Flammen aufgehende Kreuzzugslager, Elemente, die auch später bei Festen an Renaissance- und Barockhöfen zu finden sind.⁴²⁴ Wie bei diesen Festlichkeiten, haben auch die Künstlerfeste einen im Vorfeld festgelegten Handlungsverlauf mit einem a priori feststehenden glücklichen Ende. Innerhalb dieses Handlungsrahmens können sich die Akteure nur bedingt frei bewegen gemäß einem Spielplan oder einer Art Regieanleitung, die jedem seine Rolle und seinen Aktionsraum zuweist.⁴²⁵ Hinzu kommt der Brauch von

⁴²³ STIELER 1886, S. 361-362. Originalhistorische Kostüme und Waffen für die Ritter wurden zum Teil von der Stadt und vom Bayerischen Nationalmuseum zur Verfügung gestellt, vgl. STIELER 1886, S. 362.

⁴²⁴ Zu Festen der Renaissance vgl. STRONG 1991.

⁴²⁵ Bei den Minneburgspielen des 13. und 14. Jahrhunderts konnte die Burg oder das befestigte Schloss als Geliebte gedeutet werden, die es zu erobern galt. Die Burg wurde von Jungfrauen verteidigt, die die Belagerer mit Hilfe von allerlei Geschossen wie Rosen, Lilien, Datteln, Feigen oder Gewürzen zu bezwingen versuchten. Im 16. Jahrhundert wurden vielfach zur Karnevalszeit Sturm- und

parodistischen Ritterspielen und Scherzturnieren, wie z. B. beim Münchener Künstlerfest von 1840, die bereits im Mittelalter ebenfalls traditionell vom Bürgertum zur Fastnachtszeit ausgetragen wurden.⁴²⁶ So mag es auch nicht überraschen, dass im figürlichen Fensterschmuck des Vereinshauses des Malkastens in Düsseldorf neben anderen Patrozinien, nämlich der Durst, der Ernst und der Scherz, sowie die Musik und der Tanz, eine mit Spielutensilien vollgerüstete Ritterfigur als „Patron des Spiels“ auftaucht. **(Abb. 27)** Mit einem Billardqueue als Lanze, einem Kegelball als Weltkugel und einem Krocket-Schläger als Schwert sowie einer Gloriole aus Spielkarten versehen, wird dieser „Ritterheilige“ als Beschützer des Spiels und der Geselligkeit ausgewiesen.⁴²⁷ Unter seinem Patronat kann sich das spielerische Element frei entfalten, das neben den üblichen Gesellschaftsspielen auch zum wesentlichen Bestandteil des Künstlerfestes gehört. Der Umgang mit der Historie ist dabei ein unbeschwert-heiterer bis ironisierend-anekdotischer, bei dem man sich der gleichen Topoi wie in der Trivalliteratur oder beim -drama bedient. Das Mittelalter liefert hierfür eine Vielzahl populärer und plakativer Motive wie die Befreiung einer Jungfrau, die Ritterschlacht, die Tafelrunde, der Kampf mit dem Drachen, die sich für eine heitere, festliche Adaption hervorragend eignen und zudem eine mannhaft Selbstbestätigung und spielerische Lust an Eroberung und Sieg befriedigen.⁴²⁸

Auch im privaten Rahmen feiern Künstler Ritterfeste oder veranstalten Ritterspiele zum Zeitvertreib und zur eigenen Erheiterung. Hans Thoma besuchte im September 1874 seinen Malerkollegen und Freund Johann Ernst Sattler auf Schloss Mainberg, das 1871 durch dessen Onkel im „castle style“ umgestaltet worden war. Die Künstler

Minneburgspiele, bei denen es um die Erstürmung einer Burg, eines bürgerlichen Hauses oder Rathauses gehen konnte, parodiert, vgl. RETEMEYER 1995, S. 69ff. Theissing verweist auf barocke Anleihen beim Künstlerfest, vgl. THEISSING 1973, S. 194.

⁴²⁶ Zum Turnier als Possenspiel vgl. RETEMEYER 1995, S. 98ff. Auch beim Künstlerfest nimmt die oftmals überzogene Darstellungsform der Vorführungen den Charakter einer Burleske an.

⁴²⁷ Die Ritterfigur taucht zwei Mal in der „Chronicae de rebus Malkastaniensibus“ auf, und zwar in der Ausgabe von 1873 und in der von 1884 und diente mit den drei weiteren Patronen als Motiv für die Glasfenster im 1867 neu errichteten Vereinshaus, mit freundlichem Verweis von Sabine Schroyen, Archiv und Sammlung des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. Gesellschaftsspiele waren ein wesentlicher Bestandteil des Vereinslebens. Im neuen Vereinshaus gab es neben einer Bühne für Theateraufführungen unter anderem auch ein Billardzimmer. Zum Vereinshaus vgl. KAT. AUSST. BONN 1998, S. 123ff. Die Spielkarten verweisen auf das allseits beliebte Tarock-Spiel, dem so viele Künstler sowohl im „Malkasten“ als auch in der „Allotria“ mit Leidenschaft anhängen.

⁴²⁸ Auch die Berliner Künstler hatten sich 1841 zu einem Verein zusammengefunden und widmeten sich wie in München und Düsseldorf ebenso emsig dem heiter-ausgelassenen Festwesen. 1850 hielt man zum Sommerfest ein großes „Lentz-Turnier“, dem „unwirrschen Lentz zum Trutz“ auf dem Kreuzberg ab. Das von Theodor Hosemann entworfene Programm zeigt das Kreuzbergdenkmal umlagert von einer unübersichtlichen Schar von Bogenschützen und edlen Recken zu Pferd, mit zum Teil aus Teekannen und Suppenterrinen geformten Helmen versehen. Zehn nicht ganz ernst zu nehmende Artikel werden aufgeführt, wobei unter Artikel II der „Dame Politica“ ausdrücklich der Zugang zu den Festschranken untersagt wird, vgl. PIETSCH 1891, Abb. S. 17. Am 31. Januar 1868 gab es ein Winterfest mit einem humorvollen „Festzug des Staatsraths und die Thronbesteigung eines fabelhaften Kartenkönigs, mit Ritterschlägen, Ordensverleihungen, Turnieren [...]“, vgl. PIETSCH 1891, S. 47. Und 1879 wurde ein Armbrustschützenfest aus dem 16. Jahrhundert zum Besten gegeben, bei dem ein „romantisch-ritterliches Sensationsdrama mit Jungfrauenraub, nächtlicher gewaltsamer Trauung in der Burgkapelle, wildem Kampfe, Erstürmung und Verbrennung der Räuberburg“ abgehalten wurde, vgl. PIETSCH 1891, S. 68.

sollten im Auftrag des Schlossherrn dort einen Weinbergsturm ausmalen. Die Arbeit ließ viel Raum für Mußestunden und das herrschaftliche Ambiente inspirierte beide zu ungezwungenen Rollenspielen, in denen Thoma und Sattler sich in galante Ritter und Frau Sattler in eine anmutige Schlossfrau verwandelten. In seiner Selbstbiographie erinnert er sich an diese glücklichen Tage und man merkt den wenigen Sätzen noch die ausgelassen-heitere Stimmung und die ungetrübte Daseinsfreude der beiden Maler während der Zeit ihres Beisammenseins an: „Wir führten nun ein phantastisches Leben auf Schloß Mainberg. Sattler und ich spielten Ritter, wozu wir wohl auch die vorhandene Waffensammlung seines Onkels benutzten und auch, indem wir aus großen Krügen den guten Frankenwein aus dem Keller tranken. Frau Sattler war die poetisch schöne Schloßfrau.“⁴²⁹

Schwanthaler und seine Freunde hingegen machten nicht nur aus einigen wenigen Stunden, sondern aus ihrem ganzen Leben ein fortwährend ausgelassenes Ritterfest. Der Biograph Franz Trautmann meint, schon als Knabe, habe Schwanthaler „so viel Ritterliches, als immer nur möglich, in das Leben zu gestalten“ gesucht.⁴³⁰ Bei einer dieser vielen Geselligkeiten traten die „Bärenritter“ im Garten von Franz Poccis Vater an der Nymphenburger Straße gegen die gefürchtete Antike an, die in Form einer riesigen Gräcia aus Papier zusammengebaut worden war. „Als zur treffenden Zeit die sämmtliche Bärenritterschaft in schweren Rüstungen versammelt war, und Toaste und höchst wirksame Deutschheit athmende Reden in altheimischer Sprachweise den Grund des Festes ausgedrückt hatten, wurde die papierene Riesenfigur vor Gericht gefordert, ihr, bei Zuerkennung vieler Tugenden, so viel mehr Verbrechen vorgehalten und ihre Verurtheilungswürdigkeit ausgesprochen. Darauf wurde sie in feierlicher Prozession umhergetragen, woraus man zum Trotz der Gräcia, des Achills und anderer Helden ein wuthentbranntes Fußturnier anhob.“⁴³¹ Die neuzeitlichen Mittelalterverfechter blieben denn auch unerbittlich und überantworteten nach anstrengendem Kampf die Dame Gräcia zu guter Letzt dem Tode durch das Feuer. Bei Schwanthaler ist das Ritterfest aller Bedeutungsschwere enthoben. Es ist Scherz, vergnüglicher Zeitvertreib und Ausdruck der Lebensfreude einer Gruppe enthusiasmierter Ritteranhänger.

Dem Malerfürsten schließlich diene das Ritterfest der Selbstdarstellung und persönlichen Apotheose. 1902 gab Ferdinand Wagner unter dem Motto „Walpurgisnacht“ auf seinem Passauer Burgsitz Niederhaus ein rauschendes Fest, bei dem die Burg „durchzogen von Fackelschein, Rauch und Fanfarenklang, Schloßhof und Treppenhaus mit herrlichen lebenden Bildern, Herolden, Pagen, Scharfrichtern und Geharnischten besetzt, alle Damen als Hexen, [...] die übrigen geladenen Herren als mittelalterliche Ritter“ verkleidet waren.⁴³² Wie bei Schwanthaler ging auch bei Wagner damit ein Kindheitstraum in Erfüllung, wie er in seiner Selbstbiographie eingesteht: „Es war im Jahre 1854, da sah ich mich selbst als erwachsenen [...] Mann, das Haupt bekränzt, schwertumgürtet und geharnischt,

⁴²⁹ THOMA 1919, S. 70, vgl. BUSHART 1989, S. 26-27.

⁴³⁰ TRAUTMANN 1858, S. 9.

⁴³¹ TRAUTMANN 1858, S. 50. Vgl. WOLF 1925, S. 23; MOISY 1984, S. 201.

⁴³² Louise Ferdinande Wagner, Stadtarchiv Passau, zit. in LANGER 1992, S. 70

in kostbar seidenem Überwurfe, umgeben von ähnlich gekleideten Männern und reichgeschmückten Damen in gewölbten, herrlich dekorierten und bekränzten, von zahllosen roten und weißen Kerzen erhellten Räume, unter Paukenwirbel und dem Schmettern von Trompeten stehen. Die mich umringenden, seltsam gekleideten, reichgeputzten Menschen umjubelten mich unter ohrenbetäubendem Lärm, darein sich von außen Geschützdonner zu mischen schien. [...] Was ich – im Traume – sah, war eine vorahnende Vision meines späteren Niederhaus-Besitzes, und des darin gegebenen bedeutendsten meiner Burgfeste: *Walpurgisnacht* im Jahre 1902.⁴³³ Wagner verkörpert den Typus des Malerfürsten des Fin de Siècle. Das Porträt, das bei ihm im Rittersaal hing und den Besucher empfing, zeigte ihn, wie bereits erwähnt, nicht in eiserner Montur. Die Rüstung ist aus Gold. Nicht mehr gemacht für das Kriegshandwerk, sondern eine Rüstung, die das Herausgehobensein seines Trägers, seinen Anspruch auf Nobilitierung unterstreichen soll und die Gleichrangigkeit zum Fürstenporträt sucht. So tritt der Künstler als Gastgeber von opulenten Festen auf und stellt das über Jahrhunderte der höfischen Glorifizierung dienende Festwesen, zu dessen Verwirklichung er meist selbst im Auftrag eines Fürsten hatte beitragen müssen, nun in seine eigenen Dienste, bereit, die Honneurs der Geladenen entgegenzunehmen. Mit dem Künstlerfest eröffnet sich eine weitere Bühne zur Selbstdarstellung, bei der der Künstler seine Kreativität, seine Inszenierungslust und seine Freude am Rollenspiel unter Beweis stellen kann. In der Angleichung eines feudalen Lebensstils wird im Künstlerfest des Malerfürsten Vergangenheit in ihrer opulentesten und exzentrischsten Form verlebendigt.

3.3 Im Künstleratelier

Durch eine neue Gewichtung der Innenausstattung rückte das Atelier von seiner primären Funktion einer reinen Arbeitsstätte immer weiter ab hin zu einem sorgfältig inszenierten Kunstraum und damit wiederum zur Bühne der künstlerischen Selbstdarstellung.⁴³⁴ Auch hier wurden Möglichkeiten erprobt, die Vergangenheit zu verlebendigen. Folgerichtig waren es vorwiegend Genre- und Historienmaler, die in Anlehnung an ihre Fachrichtung auch ihr Arbeitsumfeld mit Requisiten und Einrichtungsgegenständen aus der von ihnen als Spezialgebiet gewählten Epoche ausstatteten. Je überzeugender es dabei gelang, eine Atmosphäre zu schaffen, die den Geist der vergangenen Zeit ausströmt, desto intensiver und vollkommener wurde das sinnliche Erlebnis. Dem Gesamteindruck galt demnach der Vorrang ohne dabei in historischer kleinlicher Korrektheit zu erstarren, so dass alles zulässig war, was der Harmonie des Raumes förderlich war.⁴³⁵ Mit einer solch exklusiven

⁴³³ Louise Ferdinande Wagner, Stadtarchiv Passau, zit. in LANGER 1992, S. 70.

⁴³⁴ Zur veränderten Funktion des Ateliers mit einer Vielzahl von Beispielen vgl. LANGER 1992.

⁴³⁵ Entsprechend stellt das als Vorbild unerreichbar geliebene Makart-Atelier in Wien, das nach den Wünschen und Vorstellungen des Künstlers im Stile der Renaissance hergerichtet wurde, eine die Sinne betörende Fantasiewelt und nicht ein historisches Abbild der damaligen Zeit dar. Der Kaiser hatte den Künstler nach Wien berufen. Ihm wurde ein Atelier zur Verfügung gestellt, das auf Staats-

Präsentationsform richtete man sich fraglos vor allem auch an den potentiellen Käufer. Letztlich war der inszenierte Atelierraum auch ein Zugeständnis an den veränderten Kunstmarkt. Mit einem unverwechselbaren und ansprechenden Ambiente hob man sich von der Konkurrenz ab und verfolgte genau genommen eine sehr modern anmutende und raffinierte verkaufspychologische Strategie.⁴³⁶

Die Ritterrüstung war eines der häufigsten anzutreffenden Dekorationsstücke im Künstleratelier. Gerade bei Historienmalern gehörte sie neben schweren altdeutschen Möbeln, prunkvollen Gerätschaften, orientalischen Teppichen und exotischen Tigerfellen zur unverzichtbaren Standardausstattung. Vorzugsweise wurden Rüstungen an Ein- und Ausgängen oder Treppenabsätzen postiert oder sie flankierten beidseitig offene Kamine. An diesen Positionen wird insbesondere der traditionellen „Wächterfunktion“ des Ritters Genüge getan. Der Augenblick der Überraschung, vielleicht auch des spontanen Erschreckens über eine vermeintlich vorhandene Person mag in dem einen oder anderen Fall vom „Arrangeur“ auf spielerische Weise mit einberechnet sein. Das Atelier von Ferdinand Wagner mag für den dekorativen Umgang mit einer Rüstung als Beispiel dienen. **(Abb. 28)** Eine gesonderte Rolle kommt in diesem Zusammenhang den Fachmalern zu, wie den Militär- und Schlachtendarstellern, die sujetbedingt ihre Ateliers angefüllt haben mit Uniformen, Rüstungen und Waffen aller Art. Ein Blick in das Münchener Atelier von Louis Braun verrät aufgrund der beeindruckenden Anzahl an Rüstungsteilen und Waffengattungen, wie gewissenhaft in diesem Fall der Künstler bei seinen Gemälden auf die historisch richtige Auswahl und ihre korrekte Wiedergabe des jeweiligen Gegenstandes Wert gelegt hat. Die am Boden verstreut liegenden Brustplatten, Helme, Schwerter, Degen und Lanzen sind zu Stillleben gruppiert und erinnern teils an ein wüstes Schlachtfeld, teils an einzeln sorgsam arrangierte Tropaions.⁴³⁷ **(Abb. 29)** Hier ist das Dekorationselement gleichzeitig Arbeitsmaterial

kosten nach seinen persönlichen Bedürfnissen und Wünschen umgestaltet wurde, vgl. KAT. AUSST. BADEN-BADEN 1972, S. 205-210. Unter zur Hilfenahme assoziativ verwendeter „Versatzstücke“ wird, wie von Langer in ihrer Arbeit über das Künstleratelier dargelegt, hier historische Treue suggeriert, nicht jedoch tatsächlich angestrebt, vgl. LANGER 1992, das „Atelier als Kulisse“ S. 49-50, das „Atelier als Ausstellungsraum“, S. 59-61, das „Atelier als Bühne“, S. 66ff. Zum Makart-Atelier vgl. S. 111-114. Hinzu kommt ein aufwändiger Lebensstil, der sich in Festivitäten, Bällen und repräsentativen Aufgaben und Ämtern innerhalb der Künstlerschaft, dem Aufbau großer privater Kunstsammlungen manifestiert und zum Lebensstil des erfolgreichen Malerfürsten wie bei Franz von Lenbach, Ferdinand Wagner, Franz von Stuck oder Wilhelm von Kaulbach gehört, vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1974, S. 11.

⁴³⁶ Das Künstleratelier öffnet sich dem Publikumsverkehr. Der Stadtführer zu München von Förster, der den Künstlerwerkstätten ein eigenes Kapitel widmet, gibt in dem einen oder anderen Fall unter Angabe der genauen Adresse auch die Öffnungszeiten des jeweiligen Ateliers an. Ansonsten verweist er auf das vollständige Adressbuch der in München wohnenden Künstler, das im „Local des Kunstvereins“ ausliegt und empfiehlt sich vorab anzumelden bzw. sich nach den Besuchszeiten zu erkundigen, vgl. FOERSTER 1840, S. 211-214. „Prof. Ludwig Schwanthalers Werkstatt Lerchenstraße Nr. 1. bietet einen überraschend herrlichen Anblick dar“, FOERSTER 1840, S. 211-212 (Hervorhebung im Original).

⁴³⁷ Langer stellte bei den Schlachtenmalern zwei Arten der Ateliergestaltung fest: das chaotische Arrangement wie auf dem Schlachtfeld und die ordentliche Aufreihung wie in einer Rüstkammer, vgl. LANGER 1992, S. 144. Braun besaß eine umfangreiche Sammlung an Waffen, Uniformen und Rüstungen, die Feldharnische aus dem 16. Jahrhundert, mittelalterliche Jagdschwerter als auch Dragonsäbel und bayerische Infanteriehelme umfasste. Auch gehörten Modelle eines Turniersattels und von Kanonen dazu, vgl. Versteigerung Galerie HELBING 1918.

– sowohl Requisit als auch Modell und Studienobjekt. Ein weiterer Sonderfall unter den Künstlerwerkstätten stellt das Atelier von Ludwig von Schwanthaler in der ehemaligen Lerchenstraße, späteren Schwanthalerstraße, in München dar.⁴³⁸ Das Atelier des Bildhauers besaß eine Doppelfunktion, war Werkstatt und Vereinslokal und bot somit zusätzlich Freiraum für persönliche Entfaltungsmöglichkeiten und dem Ausleben individueller Neigungen und Interessen, die außerhalb seines offiziellen künstlerischen Tätigkeitsfeldes lagen. Entsprechend gab es neben drei Werkstätten, die als reine Arbeitsräume genutzt wurden, einen Raum im altdeutschen Stil, die so genannte „Humpenburg“, der ihm und seinen zu einem Ritterbund zusammengeschlossenen Freunden als Ort für gesellige Zusammenkünfte diente. Die „Humpenburg“ stattete Schwanthaler mit Waffen, altdeutschem Mobiliar, Wappenschilden, Rüstungen sowie bunten Glasfenstern aus.⁴³⁹ **(Abb. 30)** In dieser ritterbegeisterten Runde, die sich am 25. August 1819 offiziell konstituierte und zu der auch einige Künstlerkollegen wie Sebastian Habenschaden, Joseph Petzl und Wilhelm Lindenschmit gehörte, sollte, so Trautmann „Alles in Ernst und Humor heraufbeschworen werden, was dazu dienen könnte, das Mittelalter in sämmtlich seinem Wesen und mit allen seinen stärkeren, ganzen, freskoartigen, oder seinen weicheren Färbungen möglichst zu bezeichnen und, bei der Geneigtheit zur Selbsttäuschung von Seite der Mitglieder, zu reproduciren.“⁴⁴⁰

Ritterrüstungen waren unter Künstlern äußerst begehrt. Manche Künstler haben Rüstungen und Waffen selbst gesammelt oder zumindest einen Harnisch im eigenen Kostüm- und Requisitenfundus besessen. In einer ausgesprochen privilegierten Position befand sich beispielsweise Wilhelm Trübner. Bei Antritt seines väterlichen Erbes war er in der von manch anderem Malerkollegen beneideten Lage, über eine großzügige Summe zu verfügen, die ihm erlaubte, seiner ausgeprägten Sammelleidenschaft auf den verschiedensten Gebieten nachzugehen. Unter anderem besaß er eine hervorragende antiquarische Sammlung, aber auch Rüstungen, in denen sich Trübner mehrfach porträtierte, sowie Gemälde alter und zeitgenössischer Meister, Möbel und sonstige Antiquitäten, die ebenfalls zum Teil auf seinen Gemälden wieder zu finden sind.⁴⁴¹ Wertvolle Sammlungen zeugten von

⁴³⁸ Schwanthaler hatte zunächst das Atelier seines Vaters übernommen, das sich in der alten Georgskapelle neben der ehemaligen Salvatorkirche in der Prannerstraße befand. Dort gründete Schwanthaler am 25. August 1819 den vorwiegend aus Künstlern bestehenden Bund der „Humpenauer“, die sich dort regelmäßig trafen und die Ritterzeiten wieder aufleben ließen, vgl. NIEDZIELLA [1853], S. 8; TRAUTMANN 1858, S. 36; WOLF 1925, S. 24-25; OTTEN 1970, S. 14-15. Im Jahr 1826 zog er in die Lerchenstraße um. Den aufwändigen Umzug der Ritter hoch zu Ross von der alten in die neue Heimstatt hielt Schwanthaler in einer großen Zeichnung fest, vgl. TRAUTMANN 1858, S. 67; KAT. AUSST. MUENCHEN 1986, Bd. 8, Kat. Nr. 441, S. 284.

⁴³⁹ Vgl. OTTEN 1970, S. 14-15 und S. 325. Das Gemälde wurde von Max Emanuel Ainmiller gefertigt, wobei der sitzende Zecher womöglich von Moritz von Schwind stammt, vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1986, Bd. 8, Kat. Nr. 443, S. 285.

⁴⁴⁰ TRAUTMANN 1858, S. 34.

⁴⁴¹ Rohrandt verweist auf die Gemälde „Der erste Versuch“, „Im Atelier“, „Modellpause“ oder „Ateliermodelle“, die einen Eindruck von den vielen Antiquitäten geben, mit denen Trübners Atelier angefüllt waren, vgl. ROHRANDT 1972, S. 103. Der Kunsthistoriker Behringer, der ihn persönlich kannte und noch zu Lebzeiten des Künstlers eine Biographie verfasste, bemerkt darin: „Trübner hat, namentlich in den Jahren, in denen er mit seinen künstlerischen Erzeugnissen zurückhielt, sich mit wertvollsten geistigen und künstlerischen Schätzen umgeben. [...] Seim Heim ist angefüllt mit kostbaren Antiquitä-

der hohen gesellschaftlichen Reputation, die ihr Eigentümer genoss und demonstrierten in ihrer exklusiven und qualitätsvollen Zusammenstellung das fundierte Fachwissen ihres Besitzers und wiesen ihn als ausgesprochenen „Connoisseur“ aus.⁴⁴² Künstler konnten sich zudem mit ihren Sammlungen in die Tradition berühmter Künstlerpersönlichkeiten der Renaissance und des Barock einreihen, die ihre häufig exzessive Sammelleidenschaft neben der Studienmöglichkeit auch als Teil eines humanistisch geprägten Bildungskanons begriffen.⁴⁴³ Da das Tragen von Waffen ritterliches Vorrecht war und das Kriegshandwerk zum Hauptbetätigungsfeld eines Ritters bzw. Adligen gehörte, versteht es sich von selbst, dass Waffen und Harnische stets ein wesentlicher und prestigeträchtiger Bestandteil gerade fürstlicher Sammlungen gewesen sind. Sie verwiesen zum einen auf berühmte Ahnen, die sich für die Verteidigung von Hab und Gut und Land einsetzten und zum anderen auf die Anciennität des Geschlechtes sowie auf die große Bedeutung und den Ruhm des Hauses. Besonders hervorgehoben werden in Beschreibungen des 19. Jahrhunderts daher stets Waffenschmuck und Rüstungsteile, die im Besitz von herausragenden historischen Personen oder wenn gar möglich von berühmten Vorfahren gestanden haben. Die Reiseführer zu Schloss Rheinstein verweisen z. B. stets ausdrücklich auf einen Helm von Franz von Sickingen sowie auf das Schwert und den Handschuh von Götz von Berlichingen.⁴⁴⁴ Dieses hohe gesellschaftliche Renommee, das mit der fürstlichen Waffensammlung verbunden wird, macht sich der Künstler mit seiner eigenen, wenn auch neu zusammengestellten Waffensammlung zu Eigen.

Neben Sammlerobjekten waren Rüstungen für den Künstler wichtiges Arbeitsmaterial. Wer als Künstler keine eigene Rüstung besaß, versuchte daher sich mit Leihgaben zu behelfen. Aus einem Tagebucheintrag von 1819 erfährt man, dass der Maler Wilhelm Harnier sich einen Helm für das Posieren seines Kommilitonen Ehrentraut auslieh: „Dann zu Hr. Tapezierer Götzenberg, den Helm zu verlangen. Ich trage ihn nach Haus. Von da aus zu Ehrentraut. Vor der Thüre über meinen Mantelkragen aufgesetzt und als Kreuzritter eingetreten [...] Ehrentraut seufzt unter dem Helm. – Morgen wird das Bild vollendet.“⁴⁴⁵ Wilhelm Trübner hat seinem Malerkollegen Lovis Corinth während seiner Münchner Zeit wiederholt mit Requisiten aus seinem Kostümschatz ausgeholfen.⁴⁴⁶ Nach seinem Umzug nach

ten, darunter eine Anzahl echter Rüstungen und mit Gemälden [...] und anderen Köstlichkeiten“, BERINGER 1917, S. XXXVI.

⁴⁴² Auch Lenbach besaß in seinem prächtigen Palast in München, den Gabriel von Seidl erbaute, eine umfangreiche Gemäldesammlung und unter anderem verschiedene Waffen und Rüstungen. Die Städtische Galerie München besaß einst eine Rüstung aus dem Lenbach'schen Nachlass, die heute als verschollen gilt, vgl. MEHL 1980, S. 179. Zum Künstlerhaus im 19. Jahrhundert vgl. SCHNOELLER 1985, S. 195-217; ferner LIEB 1982, S. 243.

⁴⁴³ Zum Künstler als Sammler vgl. SACHS 1971, S. 118ff; LANGER 1992, S. 75f.

⁴⁴⁴ „Wer könnte ohne tiefes Gefühl diese Reliquien betrachten!“, heißt es dazu im Reiseführer, RHEINSTEIN 1837, S. 52 und S. 56.

⁴⁴⁵ Tagebucheinträge vom 27. und 28. Dezember 1819, zit. in GARNERUS 1973, S. 180.

⁴⁴⁶ Corinth war ihm stets dafür dankbar und äußerte dies in seinem Aufsatz über Wilhelm Trübner, der in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ erschien: „Er [Trübner] teilte mir seine Anschauungen auf das offenste mit, borgte mir aus seinem Kostümschatz Helme oder was ich sonst brauchte.“, CORINTH 1913, S. 461, vgl. ROHRANDT 1972, S. 104.

Berlin besorgte er sich die gewünschten Teile bei einem Kostümverleiher.⁴⁴⁷ Später erwarb Corinth seine eigene Rüstung, mit der er mehrfach auf Selbstporträts zu sehen ist.⁴⁴⁸ **(Abb. 31)** Häufig haben sich Rüstungen nur unvollständig erhalten und wurden mit Einzelstücken anderer Harnische oder mit komplett neuen Teilen ergänzt.⁴⁴⁹ Seit der Jahrhundertmitte gab es Werkstätten, die sich auf den Nachbau von Waffen und Rüstungen spezialisiert hatten. **(Abb. 32)** Vorzugsweise jedoch dienten Kostümbücher, alte Handschriften, insbesondere Turnierbücher, aber auch Grabmäler und Gemälde als Anschauungsmaterial zum Studium der ritterlichen Bekleidung. Besonders qualitätsvolle und in reicher Anzahl vorhandene Studienobjekte für Waffen und Harnische boten die städtischen oder fürstlichen Rüstkammern.

Im Studium der Rüstungen aus dem Berliner Schloss fertigte Adolph von Menzel im Jahr 1866 ganz hervorragende Gouachen an. „Rüstkammerphantasien“ nannte Menzel sie, Bilder in denen in der Tat die Fantasie des Malers sich des schweren Geräts bemächtigt und ihm neues Leben eingehaucht hat.⁴⁵⁰ **(Abb. 33)** Eindrucksvoll in ihrer altertümlichen, aus längst versunkenen Zeiten bizarr wirkenden Gestalt, haben diese ehernen Krieger nichts von ihrer imponierenden Bedrohlichkeit verloren. In fast beängstigender Eindringlichkeit, mehr oder weniger geordnet Aufstellung nehmend, sind sie erneut in Bewegung geraten und haben ein letztes Mal – so scheint es – sich zu neuen Gefechten gerüstet: die Bildfolge entstand wohl nur wenige Monate vor Kriegsausbruch.⁴⁵¹ Preußen konnte am 3. Juli 1866 mit seinem Sieg über Österreich in der Schlacht bei Königgrätz endgültig seine innerdeutsche Vormachtstellung behaupten. Menzels Bilder schaffen es, vergleichbar mit den Arrangements aus Gliederpuppen und Wachsfiguren aus den Landschaftsgärten des späten 18. Jahrhunderts, auf ähnlich suggestive Weise zu verlebendigen und gleichsam zu desillusionieren. In ihren teils hilflosen Stellungen, den aufklaffenden Scharnieren, lose herabhängenden Riemen und kopflosen Rümpfen werden sie als leere und ihrem einstigen Zweck entfremdet wirkende Eisenhüllen entlarvt. Eine Geburtstagsgratulation an den befreundeten Militärarzt Friedrich Wilhelm Puhlmann (1751-1826), die Menzel mit einer kleinen launigen Skizze versehen hat, verrät die äußeren Umstände, die zur Realisierung dieser Blätter geführt haben.⁴⁵² **(Abb. 34)** Menzel, der von 1861 bis 1865 an dem

⁴⁴⁷ Corinth ließ sich die benötigten Kostüme und Harnische beim Berliner Kostümverleiher Baruch, vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN/BERLIN 1996, S. 236.

⁴⁴⁸ Vgl. CORINTH 1979, S. 40, Abb. Nr. 164, S. 556.

⁴⁴⁹ Im Katalog zum Kaisertum Österreich wird namentlich der Armaturschlosser Augustin Obermayer erwähnt, zu dessen Aufgaben es gehörte, die Waffen der kaiserlichen Sammlungen, die für den Waffensaal auf Laxenburg bestimmt waren, zu reparieren und falls erforderlich zu ergänzen, vgl. KAT. AUSST. SCHALLABURG 1996, S. 126. Die Sotheby's Auktion vom 6. November 1992 in Zürich zu „Waffen und Rüstungen“ führt eine ganze Reihe von Schilden, Schwertern und Rüstungsteilen aus dem 19. Jahrhundert auf, vgl. SOTHEBY'S 1992, S. 7, S. 9-10 und S. 18.

⁴⁵⁰ Zu Menzels „Rüstkammerphantasien“ vgl. KAT. BERLIN 1955, S. 151-154; KAT. AUSST. WIEN 1980, S. 53; KAT. AUSST. MUENCHEN 1982, S. 161-162; KAT. AUSST. BERLIN 1985, S. 173ff; KAT. AUSST. NEW YORK/HOUSTON 1990, Kat. Nr. 32, S. 120; KAT. AUSST. BERLIN 1997, S. 230-233; FRIED 2002, S. 55-57.

⁴⁵¹ Zur genaueren Datierung der insgesamt ca. 20 Blätter vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1997, S. 231.

⁴⁵² Abdruck des Briefes vom 2. April 1862 an Puhlmann in SCHMIDT 1955, S. 152, Nr. 294, vgl. KAT.

großformatigen Krönungsbild von Wilhelm I. arbeitete, benötigte zu dessen Ausfertigung einen geeigneten Atelierraum. Es wurde ihm der Garde-du-Corps-Saal im Königlichen Schloss zur Verfügung gestellt, in dem eine Sammlung von Rüstungen und Waffen aufbewahrt wurde. Um Platz für die riesige Leinwand zu schaffen, musste man zunächst die Rüstungen beiseite räumen. Auf der kleinen Skizze ist exakt dieser Moment von Menzel festgehalten worden. Die Leinwand steht bereits und einige hilfreiche Kräfte vermutlich aus der benachbarten Offiziersstube, einige „Kerls“ wie sich Menzel in dem Schreiben ausdrückt – sind im Begriff die schweren Rüstungen, die sich realiter in Bewegung setzen müssen, aus dem Weg zu räumen. Nach Beendigung seines Auftragswerkes fand der Maler noch Zeit und Muße sich den über die Jahre vernachlässigten und abgestellten eisernen Helden zu widmen.⁴⁵³

Von Carl Philipp Fohr ist überliefert, dass er wiederholt Rüstungen aus der Sammlung des Erbacher Schlosses im Odenwald kopierte und sich sein Wissen über ihre Form und Zusammensetzung im Selbststudium beibrachte. „Er hatte dabei keinen Lehrer: was er von Trachten der Ritter wußte, hatte er größtenteils zu Erbach im Rittersaale erlernt, und wenn ihm während des Zeichnens irgend etwas an der Rüstung und dem Schmucke des Rosses entfallen war; so fiel es ihm leicht, den Weg dahin noch einmal zu machen, um sich durch den Augenschein zu belehren“, heißt es in den Erinnerungen Dieffenbachs.⁴⁵⁴ Mme de Staël weist in ihrem Buch über Deutschland darauf hin, dass solche Sammlungen, gerade auch in städtischem Besitz, vielerorts zugänglich waren: „In den meisten Zeughäusern deutscher Städte findet man gemalte Rittergestalten von Holz in völliger Rüstung; Helm, Schild, Schienen, Sporen, alles ist nach alter Weise, und man geht unter diesen stehenden Toten einher, deren aufgehobener Arm den Nachbar zu treffen scheint, der dem Streich mit eingelegter Lanze begegnet.“ Auf Mme de Staël, machten diese Ritter allerdings einen „peinlichen Eindruck“, doch diente diese theatralische Inszenierung fraglos dazu, die Vorstellungskraft und Fantasie der Besucher anzuregen, gleichsam ein Hilfsmittel sich in die alten Zeiten hineinzusetzen – auch hier letztlich der Versuch der Verlebendigung. Für die im 19. Jahrhundert häufig stattfindenden und nachfolgend zu behandelnden historischen Festzüge bediente man sich, wenn möglich, gleichfalls aus den städtischen Rüstkammern.⁴⁵⁵

AUSST. BERLIN 1997, S. 230. Zur Entstehung des Krönungsbildes vgl. KAT. AUSST. WIEN 1980, S. 49ff mit Abb. der Zeichnung auf S. 50, ferner AUKTIONSKATALOG AMSLER & RUTHARDT 1913, S. 42, Nr. 388.

⁴⁵³ Max Liebermann soll aus dieser Reihe an Gouachen eine kleinere Studie erworben haben, vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1997, S. 232.

⁴⁵⁴ DIEFFENBACH [1823], S. 32-33, vgl. KAT. AUSST. HEIDELBERG 1968, S. 16. Eugène Delacoix und Richard Parkes Bonington haben 1825 die Meyrick-Sammlung in London aufgesucht, um dort Rüstungsstudien zu betreiben. Sie galt als eine der besten Sammlungen ihrer Zeit, vgl. KAT. AUSST. ESSEN 1992, S. 124.

⁴⁵⁵ Die Regensburger hatten für ihren Schützenauszug von 1830 anlässlich der Grundsteinlegung zur Walhalla keine original-historischen Waffen, so dass sie sich aus dem Bestand des Münchner Zeughauses das Benötigte ausliehen, vgl. HENKER 1986, Bd. 9, S. 508; SCHMID 1986, S. 449. Auch beim Bamberger Theresien-Volksfest von 1833 erhielt man von Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha eigens die Erlaubnis sich aus der herzoglichen Rüst- und Sattelkammer zu bedienen, vgl. HENKER 1986, Bd. 9, S. 510. Für den Festzug anlässlich der 700-Jahrfeier der Stadt München halfen das Zeughaus und

3.4 Historische Festzüge

Nachdem das höfische Fest seit der Renaissance immer mehr einen abgeschlossenen und exklusiven Rahmen beanspruchte, wurde im 19. Jahrhundert zunehmend der öffentliche Raum, die Straße als Ort für Festveranstaltungen wieder entdeckt.⁴⁵⁶ Die hauptsächlich nach der Reichsgründung von 1871 hier stattfindenden Volksfeste, Umzüge, Denkmaleinweihungen oder Paraden besaßen zugleich den Charakter von Nationalfeiern. Der Mensch im 19. Jahrhundert, einer Epoche, in dem Geschichtsvereine gegründet wurden, sich neue historische Wissenschaftsdisziplinen etablierten, erlebte sich auf intensive Weise als ein Teil der Menschheitsgeschichte im Allgemeinen und der Nationalgeschichte im Besonderen. So ist auch der Festzug eingebettet in das allgegenwärtige zunehmend historistisch fundierte Bewusstsein einer unmittelbaren Teilhabe am Geschichtlichen, was nicht zuletzt ein intensives Gefühl der Verbundenheit mit der Vergangenheit zur Folge hat. Die Geschichte der Nation wird mit dem historischen Festzug in einem kollektiven Erleben sinnlich erfassbar und in ihrem zeitlichen Verlauf und ihrer Entwicklung sichtbar gemacht. Wie bei einem der im 19. Jahrhundert beliebten, großformatigen und teils bewegten Panoramen ziehen die einzelnen zeitgeschichtlichen Ereignisse an dem Zuschauer vorbei. Der historische Festzug ist damit zunächst nichts anderes als visualisierte Geschichte, als verlebendigte Vergangenheit. Ziel ist dabei die Schaffung eines emotionalen Nährbodens, aus dem Gemeinschaftssinn und ein Gefühl des Zusammenhalts hervorgehen sollen.⁴⁵⁷ Die Beweggründe hierfür sind einleuchtend. Einen Mangel an Patriotismus wie noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts, der dazu führte, dass sich Deutschland ohnmächtig feindlichen Übergriffen gegenüber sah, durfte es nicht noch einmal geben. Die von so vielen, hauptsächlich bürgerlichen Kreisen als so schmachvoll empfundene Zeitspanne hatte Spuren einer tief empfundenen Kränkung zurückgelassen. So sollte es nunmehr nicht an Gelegenheiten fehlen Einigkeit und Vaterlandsliebe zu demonstrieren.⁴⁵⁸

Ein besonderes Spezifikum des Festzuges gegenüber den anderen Veranstaltungsarten bestand darin, dass eine Grundvoraussetzung für dessen Durchführung in der Bereitschaft vieler Bürger zur aktiven Teilnahme lag. Der

Museen mit Rüstungen und Kostümen aus, vgl. VON KOBELL 1900, S. 133. Hartmann weist darauf hin, dass infolge der wachsenden Anzahl von Festzügen sich ein ganzer Gewerbebezweig ausbildete. Es entstanden Kostümfabriken zur Herstellung von historischer Kleidung und Firmen, die sich auf deren Verleih spezialisierten, vgl. HARTMANN 1976a, S. 44. Eugen Bischoff und Franz Sales Meyer nennen die Firma F. und A. Diringer aus München, die neben Kostümen, Schuhwerk und verschiedenen Kopfbedeckungen auch Rüstungen, Waffen, Banner etc. verlieh, vgl. BISCHOFF/MEYER 1897, S. 414. Allgemein zur Organisation der Festzüge vgl. HARTMANN 1976a, S. 135-136.

⁴⁵⁶ Zur Verlagerung des weltlichen Festes vom Außen- in den Innenraum vgl. ALEWYN 1955, S. 17.

⁴⁵⁷ Gemeinschaftssinn lässt sich am einprägsamsten durch Bilder vermitteln, vgl. FLACKE 1998, S. 41.

⁴⁵⁸ Zur Problematik von mangelndem Patriotismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts, vgl. HAGEMANN 2002, S. 212ff.

Festzug wird auf diese Weise zu einem gesamtgesellschaftlichen Ereignis, das in seiner emotionalen Wirkungskraft weite Kreise der Bevölkerung anzusprechen und zu mobilisieren wusste. Im Vorfeld eines geplanten Umzuges in Karlsruhe im Jahre 1896 wird gerade der Aspekt der Volksmasse als Adressat und Akteur des Festzuges, von Alberta v. Freydorf besonders hervorgehoben: „Ein noch so sinniges Festspiel – und möchte die Aufführungshalle riesenhaft sein – läßt nur eine beschränkte Anzahl Zuschauer bei. Das Schauspiel eines bedeutungsvollen Zuges, der sich durch verschiedene festlich geschmückte Straßen einer großen Stadt bei den Klängen der Musik langsam dahin bewegt, kann von Tausenden und Abertausenden gesehen, bewundert und verstanden werden. An Arm und Reich zieht er gleichmäßig vorüber“ und sie fügt hinzu: „Was dem geplanten Festzug aber einen ganz besonderen Charakter verleihen wird, ist der Umstand, daß sich alle Stände, alle Bevölkerungskreise daran beteiligen werden und sollen; Bauern, Bürger und Adel, Offiziere und Beamte, die niederen und höheren Schulen, Kunst, Gewerbe und Industrie, alles und jeder wird seine Vertretung finden.“⁴⁵⁹ Der Festzug vermag nach v. Freydorfs Worten sowohl innerhalb der passiv Zuschauenden als auch der aktiv Teilnehmenden, Personen aus unterschiedlicher sozialer Herkunft zusammenzubringen. „Arm und Reich“ sollen sich darin repräsentiert sehen und gemeinsam an seiner Ausgestaltung mitwirken. Der bedeutsamste Aspekt aber, der von der Autorin angesprochen wird, ist, dass der Festzug mit seinen einzelnen Kompartimenten und festgelegten Abordnungen zum Abbild einer nach wie vor aus verschiedenen Ständen bestehenden Gesellschaft wird. Die Illusion einer miteinander in Einklang und Harmonie stehenden, intakten Volksgemeinschaft soll hier geschaffen werden. Der Festzug ist in seiner möglichst gesamtgesellschaftlichen Schau Stände übergreifend und doch ist dies keinesfalls gleichbedeutend mit einer Durchlässigkeit der Stände oder gar einer Abschaffung der Standesunterschiede. Gemeint ist hier vielmehr, ein Miteinander in stark abgezierter ständischer Ordnung, das sich unter dem in diesem Zusammenhang in der Literatur häufig zitierten Motto von der „Vielfalt in der Einheit“ zusammenfassen lässt. Belegt wird dies unter anderem an der klaren Trennung der einzelnen Gewerke und sonstigen mitziehenden Berufs- oder Volksgruppen, die sich durch eigene Kleidung, eigene Wappen und mitgeführte Standarten auszeichnen und voneinander abgrenzen.⁴⁶⁰ Zudem bemerkt Hartmann, dass in der Regel besonders

⁴⁵⁹ FREYDORF [1896], S. 5-6. Zur Öffentlichkeit beim Festzug vgl. HARTMANN 1976a, S. 133-135. Dewald zählt beim württembergischen Festzug 1841 zum 25. Thronjubiläum König Wilhelm I. über 10.000 Teilnehmer, darunter 9.736 Fußgänger und 640 Reiter sowie 23 Festwagen. 200.000 Zuschauer wohnten dem Festzug bei. Im Vergleich dazu, die Residenzstadt Stuttgart hatte zu dieser Zeit gerade einmal 40.000 Einwohner, vgl. DEWALD 2005, S. 10. Der Festzug zur Jubiläumsfeier „800 Jahre Fürstenhaus Wettin“, die 1889 in Dresden stattfand, wurde mit einem Ritterzug eröffnet, der sich auf das Jahr 1089 und die Besitzergreifung der Mark Meissen durch das Herrscherhaus Wettin bezog. An dieser Gruppe nahmen an die 130 Reiter teil. Dem folgte ein Turnierzug mit 30 berittenen und vollgerüsteten Rittern und 60 Knappen im Stil des 14. Jahrhunderts, vgl. BISCHOFF/MEYER 1897, S. 355; ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1889, Bd. 92, Nr. 2399, S. 635. An dem Festzug von 1858 zum 700. Münchener Stadtjubiläum waren an die 3000 Personen und 500 Pferde beteiligt, vgl. VON KOBELL 1900, S. 133.

⁴⁶⁰ Die strenge Aufteilung in einzelne, vom Rang bestimmte Kompartimente findet sich bereits ab dem späten 15. Jahrhundert beim „Entrée“, der festlichen Einzugsprozession eines Herrschers in eine Stadt, vgl. STRONG 1991, S. 15-16.

darauf geachtet wurde, hochgestellte historische Persönlichkeiten auch entsprechend von angesehenen Bürgern und nach Möglichkeit sogar von ihren Nachkommen darstellen zu lassen.⁴⁶¹ Man agierte somit weiterhin innerhalb seiner sozialen Grenzen.

Der sich an mittelalterlichen Mustern orientierenden Idee eines Ständestaates nahmen sich im Laufe des 19. Jahrhunderts Fürsprecher und Gegner gleichermaßen an. Mit dem Ende der absolutistischen Herrschaftsform suchte man nach alternativen Gesellschaftsordnungen und viele sahen nach wie vor im Ständestaat die Lösung für alle aktuellen gesellschaftspolitischen Konflikte. Nach Ansicht des Historikers Johann Georg August Wirth führte der mittelalterliche Ständestaat gerade in seinem auf beständigen Austausch zwischen den Ständen ausgerichteten Gefüge zu Prosperität, allerdings nur solange dieses Gleichgewicht auch erhalten blieb: „Das Geheimniß der mittelalterlichen Größe unseres Volkes lag in der Unabhängigkeit und dem Ebenmaaß verschiedener Stände, welche durch erregende und belebende Wechselwirkung nicht nur den innern Staatszuständen Reichthum, Schönheit und Fülle, sondern auch der Nationalmacht Nachdruck und Stärke verliehen. Der Kaiser voll von Ansehen und Hoheit, doch beschränkt durch die Fürsten und Stände des Reiches; die Fürsten mächtig und gebietend, gleichwohl gezügelt durch einen reichen und unabhängigen Adel; der Adel einflußreich und hervorragend, dessenungeachtet in Schranken gehalten durch einen thatkräftigen und wohlbemittelten Bürgerstand. Glänzten Kaiser, Fürsten und Adel durch Ritterlichkeit, freien Anstand und Kunstsinn, so wetteiferte der Bürger durch Gewerbleiß, Treue und Ehrbarkeit. In dieser Weise waren die Elemente des deutschen Volkslebens zur Zeit der Blüthe beschaffen!“⁴⁶²

Insbesondere König Friedrich Wilhelm IV. war ein überzeugter Verfechter des Ständestaates gewesen. Für dieses System sprach, dass es organisch gewachsen war und sich seit Jahrhunderten bewährt hatte. Friedrich Wilhelm empfand diese Ordnung in ihren standesspezifischen Ungleichheiten und ihrer Vielfalt als gottgegeben und in besonderem Maße der deutschen Sitte, Gewohnheit und dem deutschen Charakter eigen. Ein jeder Bürger hätte darin – so die Vorstellungen, die man damit verband – seinen ihm standesgemäßen Platz inne, um innerhalb dieses begrenzten Wirkungskreises seinen Aufgaben und Pflichten zum Wohle der Allgemeinheit nachgehen zu können. Allein die Autorität des Königs vermag das heterogene Geflecht zu einem harmonischen Ganzen, zu einem vereinten Vaterland

⁴⁶¹ Vgl. HARTMANN 1976a, S. 134. So auch beim Karlsruher Jubiläums-Festzug von 1896. Die Nachkommen in Ritterrüstungen gekleidet, führten mit Verweis auf ihre Ahnen die Wappen mit, vgl. FREYDORF 1896, S. 38. Auch bei der Aufführung von „lebenden Bildern“ im Rahmen des Huldigungs-Festes zu Ehren König Friedrich Wilhelms IV., das am 18. Oktober 1840 von der Ritterschaft der Provinz Brandenburg organisiert wurde, wird explizit herausgehoben, dass das Vorhaben „ein erhöhtes Interesse“ durch den Beschluss erhielt „historische[n] Personen der einzelnen Bilder durch Nachkommen derselben, aber doch durch solche, die Namen und Wappen jener Geschlechter führten“ darzustellen, vgl. HULDIGUNGS-FEST 1840, S. II-III.

⁴⁶² WIRTH 1846, Bd. 1, S. 6. Von besonderem Einfluss auf die politischen Vorstellungen in der Romantik dürfte das Buch „Die Elemente der Staatskunst“ von dem Staats- und Wirtschaftstheoretiker Adam Heinrich Müller (1779-1829) gewesen sein, der darin die Idee eines Ständestaates aufs Entschiedenste vertritt. Zu den Ansichten Müllers vgl. LINDEN 1968, S. 261ff; GRAB/FRIESEL 1970, S. 56.

zu vereinen.⁴⁶³ In einer romantischen Sichtweise werden dabei die staatlichen Strukturen mit Familienbanden gleichgesetzt: Der König wird zum Landesvater, der in fürsorglicher und strenger Pflicht die einzelnen Stände, die in geschwisterlichem Einvernehmen zueinanderstehen, leitet und für deren Wohlergehen er zu sorgen hat. Diese von Liebe, Fürsorge und Treue getragene und auf christlichen Werten beruhende Vorstellung eines engen Zusammenhalts zwischen Volk und Herrscher durchzieht in seiner fast utopisch wirkenden Ausprägung das gesamte 19. Jahrhundert und findet im Festzug eine weitere Ausdrucksform.⁴⁶⁴

Noch in der späten Schrift von Alberta v. Freydorf zum Karlsruher Festzug ist dieser Gedanke gegenwärtig: „Ja, für die Jugend eines monarchischen Volkes ist eine solche öffentliche Huldigungsfeier geradezu ein erzieherisches Moment. Die Familienzusammengehörigkeit vom Volk zum Fürsten, vom Vater zu seinen Kindern, vom Gefeierten zu den jubelnd vor ihm vorüberziehenden Gratulanten, prägt sich den letzteren tief und für immer ein, und die Erinnerung daran wird wohl nie verlöschen.“⁴⁶⁵ Der Festzug wird vielerorts veranstaltet als Geste der Huldigung an den Landesvater, um Liebe und Treue zum Herrscherhaus und um bemerkenswerter Weise im Gegenzug auch ein vorbildhaftes, verantwortungsvolles und von Fürsorge geprägtes Handeln seitens der Herrschenden aufzuzeigen und indirekt für die Gegenwart einzufordern. Damit werden mit dem Festzug – vergleichbar mit dem Volksfest – ganz klare und handfeste politische wie volkspädagogische Zielsetzungen verknüpft.⁴⁶⁶ Eine Textstelle zum Münchener Festzug von 1858 anlässlich der 700 Jahrfeier der Stadt bestätigt diese politische Intention: „Ein reichhaltiger Zug, an welchem sich alle Schichten der Bevölkerung beteiligen mögen, soll [...] die Geschichte der Schöpfungen ihrer Fürsten und Bürger, die Entstehung und Blüthe ihrer Zünfte und Gewerkschaften, ihre Sitten und Volksfeste, – nicht minder aber auch ihre Beteiligung an welthistorischen Ereignissen, die Tapferkeit ihrer Bürger, ihre Aufopferungsfähigkeit, Treue und Hingabe an das ererbte, altherwürdige Fürstenhaus, hinwider auch die Liebe und getreue Sorge ihrer erlauchten Fürsten für Stadt und Gemeinde, wie ein aufgerolltes,

⁴⁶³ Zu den Ansichten König Friedrich Wilhelms IV. zum Ständestaat vgl. KROLL 1990, insbesondere S. 67ff. Zum Einfluss des Pietismus auf Ständestaat und Patriotismus vgl. KAISER 1961, S. 85ff. Zum politischen Denken in der Romantik vgl. REISS 1968, insbesondere S. 10ff.

⁴⁶⁴ Eine Auffassung, die aus der Romantik herrührt und bei Novalis zu finden ist, vgl. KROLL 1990, S. 17-19. Der Vater von Karl Theodor Körner, Christian Gottfried Körner (1756-1831), erinnert in einem patriotischen Aufruf von 1813 an dieses ideale Verhältnis von Herrscher und Volk: „Zwischen Fürsten und Volk war in Deutschland, wenige Ausnahmen abgerechnet, ein ächtpatriarchalisches Verhältniß, ehe es der fremde Einfluß zerstörte. Der angestammte Regent erschien, wie ein Vater umgeben von seinen Kindern. In ihm wurde das Verdienst seiner Vorfahren dankbar geehrt, und mit Vertrauen sah man ihn ein Scepter ergreifen, das eine Hand aus den Wolken ihm darreichte.“, CHR. G. KOERNER [1813], S. 138-139. Beachtenswert ist, dass dieser Leitgedanke Eingang in die von Alexander I., Franz II. und Friedrich Wilhelm III. gemeinsam unterzeichneten „Heiligen Allianz“ fand und in Artikel 1 dieser schriftlichen Übereinkunft ausdrücklich fixiert wurde: „[...] sich zu Ihren Unterthanen und Ihren Heeren als Familienväter betrachtend, werden Sie [die Monarchen] sie in demselben Geiste der Brüderlichkeit leiten, wovon Sie beseelt sind, um die Religion, den Frieden und die Gerechtigkeit zu beschützen.“, heißt es dort, zit. in FOERSTER 1861, Bd. 3, S. 1339 (Hervorhebung im Original).

⁴⁶⁵ FREYDORF [1896], S. 5.

⁴⁶⁶ Vgl. HENKER 1986, Bd. 9, S. 499-500.

großartiges, künstlerisch vollendetes Gemälde zur Darstellung bringen."⁴⁶⁷ Diese Worte erscheinen umso bedeutungsvoller, als Loyalität gegenüber dem Regenten in der Zeit vor der Reichsgründung nichts anderes als eine entgegen der seit der gescheiterten Revolution von 1848 von der liberalen bürgerlichen Opposition längst geforderte parlamentarische, sondern nach wie vor ständisch gegliederte Staatsordnung und die Beibehaltung der feudalabsolutistischen Souveränität der Fürsten mit einer weiterhin bestehenden territorialen Zersplitterung entgegen einer nationalen Einheit bedeutete. Das weitere Festhalten aber von konservativen Kreisen an der Idee eines ständisch gegliederten Staates untergrub alle bisherigen Bestrebungen um einen Demokratisierungsprozess und um Verwirklichung einer politischen Einheit. Umso wichtiger erscheint es wohl in dieser Zeit das labile Gleichgewicht zwischen Landesfürst und Volk zu stärken und die fortgesetzte Treue und Liebe des Bürgers zum angestammten Herrscherhaus wie auch seine Verantwortung dem Volk gegenüber in einer ritualisierten Festform immer wieder zu bestätigen.⁴⁶⁸

Es ist das Bürgertum, aus dessen Reihen sich in der Regel die Mitglieder des Organisationskomitees zusammensetzen. Den Adel aus vielen führenden Positionen verdrängend, liegt es in seinem Interesse, aufbauend auf seine gestärkte gesellschaftliche Stellung, ein auf fortgesetzten Wohlstand, Harmonie und Einklang beruhendes Gesellschaftsbild zu entwerfen, das in Hinblick auf Prosperität und Bedeutung eine mindestens genauso, wenn nicht gar die Vergangenheit zu übertreffende, vielversprechende Zukunft erwarten lässt.⁴⁶⁹ Historische Festzüge und Ritterspiele mit ihrem Massenaufgebot an Pferden und Komparsen, glänzenden Rüstungen und schillernden Kostümen, Fahnen und Fanfarenklängen, Wappen und berühmten Heldenfiguren sind daher ein bewährtes Mittel die Emotionen des Betrachters anzusprechen und durch das kollektive Festerlebnis ein positives Gefühl von Stolz und Zugehörigkeit im Rückblick auf die gemeinsame glorreiche Geschichte zu erzeugen und gerade in Zeiten politischer Unruhen auch für Befriedung zu sorgen.⁴⁷⁰ Geschichte wird beim Festzug entweder an einzelnen großen historischen Persönlichkeiten, an heldenhaften Vorbildern, oder an zusammengehörigen Personengruppen festgemacht. Die Teilnahme des einzelnen Bürgers, sein Schlüpfen in die Rolle einer historischen Persönlichkeit forciert die Identifikation mit seinen Vorfahren. Die ganz konkrete und emotionale Einbindung in den

⁴⁶⁷ Ulrich von Destouches, Blatt eingebunden in die Stadtchronik des Jahres 1858, Stadtarchiv München, zit. in HARTMANN 1976a, S. 28-29.

⁴⁶⁸ Zum Scheitern der Revolution von 1848 vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1998, S. 373ff.

⁴⁶⁹ Zur Rolle des Bürgertums beim Festzug vgl. DEWALD 2005, S. 9, S. 11-12. Zum Verhältnis von Herrscher und Volk vgl. DEWALD 2005, S. 12-13 und S. 16.

⁴⁷⁰ Sehr deutlich wird dies in Hinblick auf die revolutionären Unruhen, die infolge der Julirevolution auch in einigen Teilen Deutschlands ausbrachen, im Regensburger Schützenauszug von 1830 ausgesprochen: „So trat Regensburg in dieser verhängnißvollen Zeit im Namen des Bayerischen Volkes in die Schranken, um dem bösen Dämon, der in anderen teutschen Gauen sein unseeliges Wesen treibt, die Stirne zu bieten und zu zeigen, daß Liebe und Treue der Völker der festeste Wall der Fürsten und teutsche Redlichkeit und Einigkeit das wahre Glück der Völker ist“, Regensburger Zeitung Nr. 251 vom 21. Okt. 1830, zit.in HENKER 1986, Bd. 9, S. 508. Das Bürgertum hoffte zwar auf politische Reformen, doch die wenigsten wollten diese über den Weg einer Revolution erzwingen, sondern hofften vielmehr auf Einsicht der Herrschenden.

Geschichtsprozess erleichtert es ihm, sich als Teil eines historischen Ganzen, als ein Teil der Nation zu begreifen. Das vorstehende Zitat von Freydorf zeigt aber auch, dass gerade aus dem sich unmittelbar daraus resultierenden Vergleich zwischen Gegenwart und Vergangenheit auch eine Verpflichtung erwächst und bestimmte Erwartungen an den Einzelnen damit einhergehen. Durch die permanente Präsenz von Geschichte steht der Bürger auch unter der verantwortungsvollen Last eines zur Nachahmung verpflichtenden Erbes. Von den Nachkommen wird dieselbe heldenhafte Haltung wie vormals von den Ahnen erwartet und an ihre erste Bürgerpflicht der Loyalität und Opferbereitschaft appelliert. Das Erlebnis einer gemeinsamen Vergangenheit soll letztlich an die solidarische Verantwortung aller Bürger für die Gegenwart und Zukunft der Nation gemahnen.⁴⁷¹

Wolfgang Hartmann, der in seiner Publikation zum historischen Festzug hierzu einen fundierten Überblick liefert, erwähnt eine Reihe von Festzügen mit mittelalterlichen Elementen.⁴⁷² Dabei steht die Epoche des Mittelalters bei den meisten Festzügen in einem stadt- oder landesgeschichtlichen Kontext, so dass es nicht isoliert, sondern als Teil eines größeren chronologischen Zusammenhangs dasteht. Zur Charakterisierung des Mittelalters können einzelne historische Persönlichkeiten wie Könige und Ritterhelden hervorgehoben sein, die an ein bestimmtes historisches Ereignis wie etwa eine siegreiche Schlacht oder ähnliches erinnern. Oder es können repräsentative, zeittypische Figuren wie Herolde, Bannerträger innerhalb eines Zuges vorkommen. Werden ganze Reitergruppen aufgeführt, so meist als Tross

⁴⁷¹ Im 20. Jahrhundert bediente man sich mehr denn je der Emotionalisierung bei Festzügen, um ideologische Botschaften an die Volksmassen zu transportieren. Unter dem Nationalsozialismus versuchten eine Reihe von Festzügen mit einem bis dahin ungekannten massenhaften Aufgebot an Material und Personal „den kleinen Mann“ zu beeindrucken. Der Festzug von 1937 zum Tag der Deutschen Kunst beinhaltete unter anderem auch eine Gruppe eiserner Ritter. Riesige Rüstkammern standen mit ihrem Material für Veranstaltungen zur Verfügung, vgl. HARTMANN 1976a, S. 164, Abb. Nr. 130. Einschränkend muss hinzugefügt werden, dass unter den Nationalsozialisten das vornehmlich durch das Christentum geprägte Mittelalter nur noch eine untergeordnete Rolle spielte und von der noch nicht christianisierten Germanenzeit als Topos weitgehend verdrängt wurde.

⁴⁷² Folgende Festzüge mit mittelalterlichen Elementen oder Ritterzügen werden bei Hartmann genannt: München 1827 „Ivanhoe“, München, Berlin u. a. 1828 „Dürerfest“, Bamberg 1833 „Theresien-Volksfest“, München 1835 „Quentin Durward“, München 1840 „Dürerfest“, Mannheim 1840 „Ritter Hubertus und seine Gesellen/Zug der Nibelungen“, Stuttgart 1845 „Vermählung der Prinzessin Catharina von Württemberg“ mit Turnier- und Ritterspiel, München 1849 „Barbarossas Erwachen“, Düsseldorf 1852 Festzug der Düsseldorfer Künstler zur Fahnenburg mit Gestalten zu Tannhäuser und der Sage um König Artus und seiner Tafelrunde u. a. (vgl. auch ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1852, Bd. 19, Nr. 477, S. 119-122), Nürnberg 1853 mit mittelalterlichem Zug, München 1858 „700 Jahrfeier“, Weimar 1867 „Silberne Hochzeit“, Berlin 1872 „Dürerfest“, Marienburg 1876 „600 Jahrfeier“, Köln 1880 „Domfest“, Heidelberg 1886 „500 Jahrfeier der Hochschule Ruperto-Carola“, Dresden 1889 „800jähriges Bestehen des Fürstenhauses Wettin“, hier führte der Adel einen Turnierzug durch (eine Prachtpublikation dokumentiert in Tradition fürstlicher Turnierbücher den Ritterzug), Düsseldorf 1891 „Barbarossas Erwachen“, Marienburg 1902 „Ordensfestzug“ im Beisein des Kaisers und in weißen Ordensmänteln gekleideten Rittern, vgl. HARTMANN 1976a, S. 227ff; BOOCKMANN 1972, S. 143; SCHNEIDER 1913, S. 398. Auch beim Säkularfest von 1872 auf der Marienburg hatte es bereits einen Ritterzug gegeben, vgl. BOOCKMANN 1972, S. 138. Beim 8. Mitteldeutschen Bundesschießen 1883 in Dresden stand der ausgeführte Festzug unter dem Motto „Kampf einiger Städte gegen Raubritter“, vgl. HARTMANN 1976a, S. 126. Darüber hinaus enthielten das Mitteldeutsche Bundesschießen von 1862, das Schützenfest von 1861 und die 800-Jahrfeier der Wartburg bei Eisenach im Jahr 1867 mittelalterliche Elemente, vgl. GENTRY 1977, S. 19 und S. 20.

eines Herrschers wie z. B. beim Einzug Friedrich I., der „Siegreiche“, Kurfürst von der Pfalz, im Rahmen des Festzuges zum 500. Jubiläum der Universität Heidelberg im Jahr 1886.⁴⁷³ Auch bei Schützenumzügen können Ritter zu Pferd vorkommen, um die waffentechnische Entwicklung aufzuzeigen. Es ist beim historischen Festzug jedoch vor allem immer wieder das 16. Jahrhundert, das als Kulminationspunkt der glänzenden Ritterzeiten angesehen und mit besonders prächtig ausgeschmückten Reiterzügen präsentiert wird, wie z. B. bei der bereits vorgenannten 700 Jahrfeier der Stadt München im Jahr 1858.⁴⁷⁴ Mit der Schilderung des 16. Jahrhunderts oftmals eng verknüpft ist die im 19. Jahrhundert breiten Raum einnehmende Rezeption von Kaiser Maximilian und Dürer, die gerade für die damaligen Kunstschaaffenden eine ganz besondere Signifikanz besaß.

Kaiser Maximilian selbst galt als Inbegriff des idealen Ritters, der in einer Zeit, in der das Rittertum kaum mehr militärische Bedeutung besaß, das Turnierwesen und das Plattnerhandwerk nochmals zu einer Hochblüte führte.⁴⁷⁵ „Maximilian war der letzte Ritter, der an Heldenmuth keinem Kampfhelden seiner Zeit nachstand, Turnier und Waffenspiel jeder Art über alles liebte und in seiner Thatenlust auch jene phantastisch abenteuerliche Richtung des frühern Ritterthums offenbarte, wodurch er fast einzig in seinem Zeitalter dasteht.“, heißt es in der Veröffentlichung zum Dürerfest von 1840 über den deutschen Kaiser.⁴⁷⁶ Mit einer Vielzahl von Dürerfesten wurde im 19. Jahrhundert wiederholt diesem „echt vaterländischen Maler“, der als der Bewahrer der deutschen Kunst fern von fremdländischen Einflüssen galt, und seinem kaiserlichen Mäzen gedacht.⁴⁷⁷ Einen wesentlichen Impuls für die neu einsetzende Dürerverehrung hatte Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) mit seiner Schrift „Die Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ von 1796 geliefert.⁴⁷⁸ Wackenroder gelang es in dieser Schrift, die unterschwellig

⁴⁷³ An den Kostümentwürfen hat auch Wilhelm Trübner mitgewirkt.

⁴⁷⁴ Zum Festzug vgl. VON KOBELL 1900, S. 133-135. Neben Kaiser Maximilian ist es hauptsächlich der Stauferkaiser Friedrich I. dem im historischen Festzug gehuldigt wird. Die hohe Symbolkraft Barbarossas wird immer wieder gerade im Zusammenhang mit der nationalen Einheit heraufbeschworen. Er tritt häufig zusammen mit Germania auf, um Deutschland nach langem traumatischem Schlaf den Weg zu neuem Ruhm, Größe und Glorie zu weisen, vgl. HARTMANN 1976a, S. 147. Zur Stauferrezeption im 19. Jahrhundert vgl. KAT. AUSST. STUTTGART 1977, Bd. 1, S. 702ff; FASTERT 2000, S. 107ff.

⁴⁷⁵ Der Vorzug galt nunmehr den für ihre Kriegsdienste bezahlten Landsknechten, so dass sich der Schwerpunkt der Kriegsführung auf die Infanterie verlagerte.

⁴⁷⁶ MARGGRAFF 1840, S. 108. Der „Freydal“ glorifiziert Maximilians Teilnahme an zahlreichen Rennen, Stechen, Turnieren und Mummereien. Unter dem allegorischen Namen „Freydal“ verbirgt sich seine eigene Person. Die Darstellung des Triumphzug Maximilians mit von Albrecht Dürer angefertigten Holzschnitten wurde zum Vorbild für viele Festzüge im 19. Jahrhundert, vgl. HARTMANN 1976a, S. 11-12.

⁴⁷⁷ WACKENRODER 1910, S. 60. „[...] seinen Bildern ist nicht nur in Gesichtsbildung und im ganzen Äußeren sondern auch im innern Geiste, dieses ernsthafte, grade und kräftige Wesen des deutschen Charakters treu und deutlich eingepägt. In unsern Zeiten ist dieser festbestimmte deutsche Charakter, und eben so die deutsche Kunst, verloren gegangen.“, WACKENRODER 1910, S. 59, vgl. dazu BRUNSIEK 1994, S. 27-30. Weitere Dürerfeste außer dem Münchener Fest im Jahr 1840 fanden z. B. in Nürnberg 1853, Berlin 1870, Nürnberg, Berlin und Meißen 1871, Berlin 1872, München 1876 und Düsseldorf 1889 statt, vgl. HARTMANN 1976a, S. 229ff; THEISSING 1973, S. 186-187. Zur Feier von Dürers 400. Geburtstag in Nürnberg und ihrer Bedeutung als Nationalfest vgl. GEDENKBUCH 1872, insbesondere S. 45-46.

⁴⁷⁸ Die „Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ erschienen anonym im Herbst

vorhandenen emotionalen Bedürfnisse einer sich im Umbruch befindlichen Zeit auszudrücken. In Übereinstimmung mit den vorstehend ausgeführten Vorstellungen von einem harmonischen Ständestaat, entwarf Wackenroder das Bild einer auf christlichen Fundamenten aufgebauten Gesellschaft, in die der Künstler miteingebunden ist und seinen Daseinszweck aus der Erschaffung einer der Religion geweihten Kunst bezieht. Der Künstler wird als angesehenes Mitglied einer Gemeinschaft beschrieben, der wie jeder andere mit Liebe, Fleiß und ernstem Pflichtgefühl seinem künstlerischen Tagewerk nachgeht.⁴⁷⁹ So schreibt Wackenroder über Dürer: „Besonders rührend, erquickend und lehrreich wird mir nun diese Betrachtung, wenn ein solcher Künstler, obwohl er einen außerordentlichen Geist und seltene Geschicklichkeit besaß, dennoch sein Leben, als ein ganz schlichter und einfältiger Mann, auf diejenige Art durchführte, die in den vorigen Jahrhunderten bei unsern deutschen Vorfahren allgemein üblich war [...]“.⁴⁸⁰ Wackenroders Auffassung von Geschichte ist universalistisch geprägt. Geschichte wird als zusammenhängendes zeitliches Kontinuum begriffen.⁴⁸¹ So sieht er den Künstler Dürer als „Glied der großen Menschenkette“ und findet einen besonderen Genuss darin, sich ihn in Gedanken als „Bruder und Freund“, als „unser Gleiches“ vorzustellen. Mit dieser Aufhebung einer sonst als unüberwindlich empfundenen zeitlichen Distanz, rückt er Dürer recht nahe an den zeitgenössischen Künstler heran. Es ist nur konsequent, wenn diese Künstler, wie bei so vielen Künstlerfesten des 19. Jahrhunderts geschehen, dem gedanklichen Experiment Wackenroders Folge leisten und den im Bewusstsein bereits gegenwärtigen „Freund und Bruder“ nun ins Leben zurückzuführen bemüht waren.

1796, waren aber auf 1797 vordatiert. Auch wenn der jugendliche Autor darin in schwärmerisch naiven Tönen genau genommen Malergrößen der Renaissance wie Dürer, Raffael, Michelangelo, Piero di Cosimo oder Leonardo da Vinci beschreibt, ausschlaggebend ist, dass die Zeitgenossen seine Ausführungen mit dem Zeitalter des Mittelalters verbanden. Richtete Wackenroder doch selbst in seinem Werk die so oft zitierte vorwurfsvolle Frage an den Leser: „Warum verdammt ihr den Indianer nicht, daß er indianisch und nicht unsre Sprache redet? – Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute wie Griechenland?“, WACKENRODER 1910, S. 48. Dabei folgt er einer aus einem rein christlichen Blickwinkel betrachteten Herder'schen Argumentationsweise, wenn er zu einer gerechteren Beurteilung dieser Epoche auffordert und zugleich anmerkt: „Begriffet doch, daß jedes Wesen nur aus den Kräften, die es vom Himmel erhalten hat, Bildungen aus sich heraus schaffen kann, und daß einem jeden seine Schöpfungen gemäß sein müssen.“, vgl. WACKENRODER 1910, S. 48. Zur Rezeption der „Herzensergießungen“ vgl. VIETTA 1994; LIPPUNER 1965; KLUCKHOHN 1924, S. 52ff.

⁴⁷⁹ Vgl. POCHAT 1986, S. 470. Die Abhandlung wusste in Künstler- und Gelehrtenkreisen einen so nachhaltigen Einfluss auszuüben, dass Goethe in verunglimpfender Absicht das Verb „klosterbrudisieren“ kreierte, vgl. LIPPUNER 1965, S. 162.

⁴⁸⁰ WACKENRODER 1910, S. 107. Diese „Schilderung wie die alten deutschen Künstler gelebt haben, wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer nebst seinem Vater Albrecht Dürer dem Alten“ erschien erst 1799, vgl. Anmerkung 1 des Herausgebers auf S. 106. Zu Wackenroders Dürerbild vgl. NABBE 1987, S. 228-229.

⁴⁸¹ „Uns, Söhnen dieses Jahrhunderts, ist der Vorzug zu Teil geworden, daß wir auf dem Gipfel eines hohen Berges stehen, und daß viele Länder und viele Zeiten unsern Augen offenbar um uns herum und zu unsern Füßen ausgebreitet liegen. So laßt uns denn dieses Glück benutzen, und mit heitern Blicken über alle Zeiten und Völker umherschweifen [...]“, WACKENRODER 1910, S. 50. Theissing spricht in diesem Zusammenhang von der „Ichentgrenzung in der Zeit“, vgl. THEISSING 1973, S. 193.

Künstler haben sich bei der Ausschmückung und Umsetzung von öffentlichen Festzügen vielfach engagiert und auf diesem Gebiet Bedeutendes geleistet.⁴⁸² Sie nutzten den Festzug als Präsentationsform häufig und gerne auch innerhalb selbst veranstalteter Künstlerfeste. Mit einem imposanten Maskenumzug widmete sich so z. B. das Künstlerfest in München von 1840 dem Thema der Dürerverehrung und der Begegnung Kaiser Maximilians mit dem Nürnberger Künstler.⁴⁸³ Warum das 16. Jahrhundert gerade auch für den neuzeitlichen Künstler so viel Anziehungskraft besaß, geht aus dem dafür veröffentlichten Gedenkbuch hervor: „Es bildete den Uebergang zu der neueren Zeit, in welchem das ritterliche Leben des früheren Mittelalters und mit ihm die romantische Heldenpoesie in gesteigertem Glanze noch einmal, wenn auch mit den sichtbarsten Spuren des Verfalls und ohne weiteren Erfolg, sich geltend zu machen suchte, während ihm gegenüber das städtische Bürgerthum die höchste Stufe freier und vollendeter Entwicklung auf dem Gebiete seiner künstlerischen, gewerblichen und geselligen Thätigkeit erreicht hatte [...]. Was aber dem Bilde des damaligen Lebens sein anziehendstes und schönstes Colorit gab, dies war die innige Beziehung und Wechselwirkung, in welchem das Ritterthum mit dem Bürgerthum, die Wissenschaft mit der Kunst, die Kunst mit dem Gewerbe stand [...]. Die beiden Hauptrichtungen damaliger Kulturentwicklung sehen wir entschieden durch zwei hervorragende Persönlichkeiten vertreten: das kriegerische und ritterliche Leben durch den Kaiser Maximilian I., ‚den letzten Ritter‘, [...] das friedliche und bürgerliche Leben durch Albrecht Dürer [...].“⁴⁸⁴ Ein Zeitalter höchster Gelehrsamkeit und Kunstentfaltung, größten Wohlstandes und reichen Mäzenatentums wurde hier präsentiert, in dem die Kunst nicht isoliert dastand, sondern in Beziehung trat zu anderen gesellschaftsrelevanten Bereichen wie dem Gewerbe oder der Wissenschaft.⁴⁸⁵

Für Dürers Erscheinen hatte man sich an sein Münchner Selbstporträt im Pelzrock von 1500 orientiert. Im goldenen Brustharnisch und einem Hermelin-Mantel, umgeben von Fackelträgern mit vergittertem Antlitz, lässt die Münchner Künstlerschaft Maximilian auftreten. Auch hier Verlebendigung, die sich sogar über gesellschaftliche Konventionen hinwegsetzt: Luise von Kobell (1827-1901), die sich an das Dürerfest im Münchner Odeonssaal seinerzeit erinnert schreibt: „Lauter Jubel empfing den Helden des ‚Theuerdank‘, und um die Illusion zu erhöhen, dutzte er im

⁴⁸² Ohne die konzeptionelle Mitarbeit von Künstlern bei der Themenwahl, der Zusammenstellung des Zuges und der Ausgestaltung der Wagen, ihre genauen Kenntnisse der historischen Trachten und Entwürfe für Kostüme wären viele Umzüge im 19. Jahrhundert nicht zu realisieren gewesen. Sie stehen damit in einer langen Traditionslinie von Renaissance- und Barockkünstlern wie Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Giulio Romano, Gianlorenzo Bernini, Filippo Brunelleschi, Peter Paul Rubens und vielen anderen, die im Auftrag von Fürsten und Königen mit ihrer Kreativität und ihrem Einfallsreichtum bei der Ausgestaltung von Festen zur allgemeinen Sinnenfreude, Zerstreung und Verherrlichung der Potentaten beigetragen haben. Zum Anteil der Künstler an den historischen Festzügen vgl. HARTMANN 1976a, S. 138ff.

⁴⁸³ Nach Hartmann ist dies der „erste einheitlich konzipierte und öffentlich inszenierte historische Festzug in Deutschland.“, HARTMANN 1976b, S. 3; vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1971, S. 30-31.

⁴⁸⁴ MARGGRAFF 1840, S. 3 (Hervorhebung im Original). Die Vorstellung einer engen Verflechtung von Wissenschaft, Kunst und Gewerbe, die zu Glanz und Prosperität führt, findet sich weiterhin in der Dürer-Rezeption nach 1871, vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1971, S. 38-39.

⁴⁸⁵ Vgl. HARTMANN 1976b, S. 8-9; HAUS 1971, S. 14-15.

kurzweiligen Zwiegespräch den anwesenden König Ludwig welcher huldvollst darauf einging. So war Alles dazu angethan einen der schönsten Tage des Mittelalters der Vergangenheit zu entwinden, und die gegenwärtig Anwesenden in vollen Zügen dessen Glanz und Lust genießen zu lassen.“⁴⁸⁶ In der Tat war alles darauf bedacht, ein stilechtes Bild der versunkenen Ritterzeiten zu vermitteln. Zeitaufwändige Vorbereitungen mit sorgfältigsten Studien zu den Kostümen und zu vorhandenen Bildnissen aller Protagonisten waren dem Fest vorausgegangen. So hatte man die Darsteller nach ihrer physiognomischen Ähnlichkeit hin ausgesucht. In der Maskierung Maximilians steckte der Maler Wilhelm Lichtenheld, während der Maler Eduard Gerhardt seinen berühmten Malerkollegen mimte.⁴⁸⁷

Bei diesem Maskenzug traf der Bürger und Künstler Dürer auf den Ritter und Herrscher Maximilian. In den Mittelpunkt des Festes stellte man allerdings eine Künstleranekdote, die diesen Standesunterschied aufheben sollte und die in der leicht variierten Überlieferung kulminierte, Kaiser Maximilian habe Dürer zum Ritter geschlagen und damit in den Adelsstand erhoben. **(Abb. 35)** Joachim van Sandrart, Carel van Mander und andere Kunstgeschichtsschreiber berichten von einer Begegnung Dürers mit Kaiser Maximilian, bei der der Maler gerade an einem großformatigen Bild gemalt habe und hierfür eine Leiter benötigte. Kaiser Maximilian habe sodann einem Edelmann aus seinem Gefolge befohlen, die Leiter festzuhalten, was dieser jedoch mit dem Verweis auf seinen edlen Stand brüsk ablehnte. Darauf habe der Kaiser ihm folgendes entgegnet: „Albrecht ist wohl mehr als ein Edelmann wegen Fürtrefflichkeit seiner Kunst, denn ich wohl von einem Bauer einen Edelmann, aber nicht gleich von einem Edelmann einen Künstler machen kann.“⁴⁸⁸ Daraufhin habe er Dürer ein Wappen verliehen und in den Adelsstand erhoben, so die Überlieferung bei Marggraff.⁴⁸⁹ Auch beim nach der Reichsgründung veranstalteten Dürerfest des Vereins Berliner Künstler im Jahr 1872 erteilte Kaiser Maximilian Dürer in der Schlusszene des von Julius Lohmeyer verfassten Künstlerfestspiels den Ritterschlag. Im Burgsaal zu Nürnberg lässt Lohmeyer den Kaiser dabei folgende Worte feierlich aussprechen: „In Gott's und Sanct Georgens

⁴⁸⁶ VON KOBELL [1884], S. 28. Hinter seiner historischen Rolle versteckt, vollzieht der Künstler die Gleichrangigkeit zum Herrschenden und kann sich die Dreistigkeit des Duzens erlauben.

⁴⁸⁷ Zweck der aufwändigen Nachforschungen und Studien war es „eine ganz neue, eigenthümliche, poetisch-künstlerische Schöpfung, hervorgerufen durch das Verlangen, die herrschenden Sitten, Interessen, Personen und Zustände eines wichtigen Zeitabschnitts der deutschen Vergangenheit im sichtbaren, lebendigen Abbilde vor uns verwirklicht zu sehen.“, MARGGRAFF 1840, S. 5-6. Von dem Maskenzug als auch von den verkleideten Künstlern hat Eugen Napoleon Neureuther Zeichnungen erstellt.

⁴⁸⁸ Zit. in MARGGRAFF 1840, S. 61.

⁴⁸⁹ Vgl. MARGGRAFF 1840, S. 60. Die meisten Quellen wie z. B. bei Sandrart verweisen allerdings ausdrücklich darauf, dass das Wappen nicht Dürer persönlich, sondern stellvertretend für die gesamte Malerzunft verliehen worden sei. Die Dürer-Legende paraphrasiert die von Plinius überlieferte Legende um Apelles und König Alexander. Zur Dürer-Rezeption im 19. Jahrhundert vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1971; .LIEBENWEIN-KRAEMER 1977, S. 268ff; KUHLMANN-HODICK 1993, S. 285ff und speziell zur Dürer-Legende S. 298ff.

Namen / Schlag' ich dich, Albrecht Dürer, hie / Mit Meinem und des Reiches
Schwerdt / Zu einem Ritter hoch und werth“.⁴⁹⁰

Unter Berücksichtigung der durch Wackenroder eingeläuteten Dürerverehrung und ihrer intensiven Nachwirkung als auch der im 19. Jahrhundert häufig tradierten Anekdote mit der zwar keineswegs neuen aber doch mit allem Nachdruck wieder belebten Vorstellung des Künstlers als eines göttlich begnadeten Menschen, so dass er imstande ist soziale Schranken hinwegbrechen zu lassen, um sich hierarchisch den Edelmännern und Königen dieser Welt gleichzustellen, ja sich sogar über sie zu erheben, sind auch die im 19. Jahrhundert deutlich gestiegenen Nobilitierungen von Künstlern zu sehen.⁴⁹¹ Die Dürer-Legende ließ Möglichkeiten für großzügig ausgelegte Interpretationsräume zu, in der der Künstler zum „Malerfürsten“ und zum historisch legitimierten „Künstler-Ritter“ avancieren konnte. So dürfte sie von größtem Einfluss auf das künstlerische Selbstverständnis der Zeit gewesen sein und Selbstheroisierungstendenzen begünstigen wie sie dann ab den 70er Jahren vor allem in den Künstlerselbstbildnissen in Ritterrüstung offenbar werden.⁴⁹² So verwundert es auch weiter nicht, dass die Verleihung des Ritterkreuzes des Verdienstordens der bayerischen Krone durch König Ludwig I. an den Maler Peter Cornelius, „in dem“, wie Wolf schrieb, „die Deutschen einen neuen Dürer erwarteten“⁴⁹³, in der damaligen Tagespresse bezeichnenderweise wie folgt kolportiert wurde: „S. Majestät der König haben nämlich den nichts ahnenden Künstler in die Glyptothek rufen lassen, und hier – in diesem Tempel, in Gegenwart seiner versammelten Schüler, im Anblicke des großen, von ihm geschaffenen, wunderherrlichen Freskogemäldes [...] dem verdienten Künstler den Orden eigenhändig zu verleihen geruht. *Der König sagt bei dieser Gelegenheit zu Cornelius: Man schlägt den Sieger auf dem Schlachtfeld zum Ritter, Sie sind hier gleichfalls auf dem Feld der Ehre, ich mache Sie also hier zum Ritter!*“⁴⁹⁴ Mit dem bayerischen Zivilverdienstorden wurden seine Träger in den persönlichen, allerdings nicht vererbaren Adel erhoben und erhielten das Prädikat „Ritter von“. Viele Künstler dürften ihre Nobilitierung als einen rein formalen Akt ihres längst verinnerlichten Geistesadels gewertet haben. Nun aber ausgestattet mit einem entsprechenden Adelsprädikat, im Genuss eines hohen gesellschaftlichen

⁴⁹⁰ LOHMEYER 1878, S. 32. Es sollte nach der vollendeten Reichseinheit damit auch symbolisch ein „Bund zwischen Herrscherhaus und der Kunst“ vollzogen werden, vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1971, S. 37.

⁴⁹¹ Vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1971, S. 32-33. In Wackenrodgers Sinn dürfte dies allerdings nicht gewesen sein. Die vornehmsten Eigenschaften eines Künstlers waren für ihn Bescheidenheit und Zurückhaltung. Eine autonome Leistung sprach er ihm ab, vielmehr betrachtete er ihn als bloßes Werkzeug Gottes: „[...] als stände es in ihrer Macht, dreist zu ergreifen, was die größten Meister der Kunst, – ich darf es frei heraus sagen, – nur durch göttliche Eingebung erlangt haben.“, WACKENRODER 1910, S. 4. Die überlieferte Anekdote von Dürer und Kaiser Maximilian diene bereits im 17. Jahrhundert dem Künstler zur Legitimierung seines Anspruchs auf Nobilitierung vgl. dazu RAUPP 1984, S. 88-89. Zum Topos des gottgleichen Künstlers, der auf den Maler bereits im 15. Jahrhundert bezogen wurde vgl. LIEBENWEIN-KRAEMER 1977, S. 236-239.

⁴⁹² Vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1971, S. 31 und S. 32. Der Begriff des Malerfürsten geht auf Plinius zurück, vgl. RAUPP 1984, S. 89.

⁴⁹³ WOLF 1925, S. 16.

⁴⁹⁴ Aus der Allgemeinen Zeitung von 1826, zit. in SCHROTT 1963, S. 146.

Renommees und in Nachahmung einer aristokratischen Lebensart vollzog der Künstler auch realiter die gesellschaftliche Gleichstellung zum Geburtsadel.⁴⁹⁵ Neben Cornelius schmückten sich eine ganze Reihe von Künstlern mit dem ritterlichen Namenszusatz, so Moritz [Ritter von] Schwind, Ludwig [Ritter von] Schwanthaler, Hubert [Ritter von] Herkomer, Franz [Ritter von] Stuck, Franz [Ritter von] Lenbach oder auch Wilhelm [Ritter von] Diez, um nur einige wenige Beispiele zu nennen.⁴⁹⁶ Zum 25. Jubiläum der Professur des Historienmalers Wilhelm von Diez (1839-1907), unter dessen Leitung zahlreiche im vorangegangenen Kapitel erwähnte Münchener Künstlerfeste erst Gestalt annahmen, wurde gemäß seinem Titel mit einer Karte eingeladen, die mit einem vollgerüsteten, Banner tragenden Ritter geschmückt war. Sein Schüler Ludwig Raders (1868-1899) hat wohl zu diesem festlichen Anlass die Radierung angefertigt.⁴⁹⁷ **(Abb. 36)**

Der Rolle des Künstlers aber steht die Rolle des Mäzens gegenüber. Maximilian wird in der beschriebenen Künstleraneddote als vorbildhafter Kunstmäzen, der den Künstler in seinem Rang eines Künstlerfürsten zu würdigen weiß, geschildert und in seine Fußstapfen tritt der bayerische König Ludwig I., wenn er auf ähnliche Weise den Münchener Künstlern seine Reverenz erweist und sie adelt.⁴⁹⁸ Seit seinem besonders innigen Umgang mit der deutschen Künstlerschaft während seines Rom-Aufenthaltes, sieht er sich gerne in der Rolle des Protégés der Künstler, als Förderer der Künste, unter anderem gerade auch des Künstlerfestes. So hat ihn Wilhelm von Kaulbach (1804 -1874) in einem Entwurf zu den Fresken für die Außenwand der Neuen Pinakothek in München dargestellt.⁴⁹⁹ Innerhalb dieses umfangreichen Freskenprogramms finden sich unter anderem Bezüge zum Künstlerfest von 1840. Inmitten einer feiernden Künstlerschar und seitlich von Maximilian und Dürer umrahmt, wird dem bayerischen König ein steinernes Denkmal gesetzt, das von zwei Mädchen mit Blumen bekränzt wird und das ihn hier als Schirmherrn über so viele herrliche Künstlerfeste auszeichnet. Am linken unteren Bildrand ist in der Tradition von bereits in der spätgotischen Buchmalerei vorkommenden „Kinderturnieren“ die Darstellung eines ritterlichen Zweikampfes eingefügt, der von

⁴⁹⁵ Zeitgleich zum Finanz- und Besitzbürgertum hat eine Feudalisierung der Künstlerschaft stattgefunden. Künstler beanspruchen im Bewusstsein ihres Standes und ihres Talentes nun die gesellschaftliche Gleichstellung mit den Führungseliten. Sie residieren auf Burgen oder beauftragen wie Schwanthaler Hofarchitekten ihre Bauprojekte zu verwirklichen, legen wertvolle Sammlungen an, werden honoriert und dekoriert, zum Ritter geschlagen und porträtieren sich wie Wagner als Burgherr in goldener Rüstung.

⁴⁹⁶ Der Maler Theodor Rocholl (1854-1933) meint in seinen Memoiren, „daß allen großen Malern selbst nichts an ihrem Adel liegt. Die Kunst allein adelt sie doch wirklich. Was ist dagegen der weltliche Adel?“ und mag in dieser Äußerung unter Berücksichtigung seines von äußeren Widrigkeiten geprägten Lebensweges sehr wahrscheinlich auch eine Kritik an seine Malerkollegen impliziert haben, die er wohl von den wahrhaft „großen Malern“ ausschloss, ROCHOLL 1921, S. 35. Mit der häufigen Vergabe des Verdienstordens der Bayerischen Krone an Künstler war jedoch kein vererbbarer, sondern lediglich der persönliche Adel verbunden. Zur Stiftung des zivilen Verdienstordens vgl. HEYDENREICH 1961, S. 92-93; SCHREIBER 1964, S. 19-20.

⁴⁹⁷ Vgl. WOLF 1925, S. 177.

⁴⁹⁸ Vgl. WOLF 1925, S. 18.

⁴⁹⁹ Vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1971, S. 33-34; HARTMANN 1976b, S. 9; HAUS 1987, S. 99. So weist Luise von Kobell ausdrücklich darauf hin, dass die Künstlerbälle auch ein Zugeständnis der Münchener Künstler an ihren königlichen Mäzenen gewesen waren, vgl. WOLF 1925, S. 18.

Knaben ausgetragen wird. In parodistischer Manier wird damit nicht zuletzt auf die von Künstlern bei Festen so häufig vorkommenden Turniere Bezug genommen. **(Abb. 37)** Folgerichtig ist das Turnier nicht der höfischen Sphäre Maximilians, sondern in seiner humoristischen und kunstrelevanten Auslegung nun der dem Kaiser gegenüber liegenden Sphäre der Künstler zugeordnet und deshalb direkt unterhalb der Gestalt Dürers platziert.⁵⁰⁰

3.5 Ritterbünde und Tafelrunden

Der „Malkasten“ und die „Allotria“ waren Künstlervereinigungen, die den Schwerpunkt ihrer Aktivitäten in geselligen und heiteren Zusammenkünften und in der Ausgestaltung von Festen sahen. Es wurden jedoch auch zunehmend Vereine mit einem ernsthaften wissenschaftlichen Anspruch gegründet, wie z. B. die 1831 auf Anregung und Betreiben von Friedrich Hoffstadt (1802-1845) durch Friedrich Ludwig Freiherr v. Bernhard ins Leben gerufene „Gesellschaft für teutsche Alterthumskunde von den drei Schilden“, der gleichfalls Künstler, aber auch Architekten, Wissenschaftler und Literaten angehörten.⁵⁰¹ Der Vereinsname leitet sich aus dem einst von Kaiser Maximilian an Dürer verliehenen Wappen ab und lässt schon Rückschlüsse auf den Satzungszweck der Gesellschaft zu. So vertraten sämtliche Mitglieder das Ziel, sich für den Erhalt und für die Wiederbelebung der teutschen Kunst einzusetzen, sie von fremden Einflüssen zu befreien und auf eine christliche Grundlage zu stellen. Zur Verwirklichung dieser Ziele wurde die Idee einer „Fabrica“ geboren, einer Werkstatt, in der Künstler handwerklich tätig sein sollten, um die in Vergessenheit geratenen mittelalterlichen Handwerkstechniken, vor allem die Glasmalerei neu zu erforschen und zu beleben.⁵⁰² Die Künstler hatten in beschränkter Zahl die Möglichkeit im Vereinshaus unterzukommen. Ihnen wurden Logis, Verpflegung und Arbeitsräume zur Verfügung gestellt.⁵⁰³ Daneben sollte die theoretische Erforschung der teutschen Kunst nicht zu kurz kommen. Hierfür sah der Stiftungsbrief die Anschaffung umfangreicher Kunstsammlungen und die Einrichtung einer Bibliothek vor. Es sollten zudem Stiche, alte Gemälde, aber auch neue Bilder der Romantischen Schule, Bildhauerarbeiten sowie Waffen und alte Gerätschaften gesammelt werden, die den Künstlern als Studien- und Anschauungsmaterial dienen

⁵⁰⁰ Zu Kaulbachs Fresken für die Neue Pinakothek in München vgl. MITTLMEIER 1977, S. 49ff. In erster Linie ist mit den tjosierenden Knaben eine Anspielung auf den Wettstreit zwischen Fresko- und Ölmalerei gemeint, vgl. MITTLMEIER 1977, S. 59; KUHLMANN-HODICK 1993, S. 531-532.

⁵⁰¹ Einer der ersten neu gegründeten Geschichtsvereine im süddeutschen Raum war die „Gesellschaft der Freunde vaterländischer Geschichte und Naturgeschichte an den Quellen der Donau“. Sie wurde von dem Mediziner Joseph Rehmann (1753-1823), dem Geheimen Rath Freiherr Friedrich Roth von Schreckenstein (1753-1808) und dem Germanisten Joseph v. Laßberg, der bereits im Zusammenhang mit den Burgen erwähnt wurde, 1805 ins Leben gerufen, vgl. BADER 1955, S. 26.

⁵⁰² Zur Gesellschaft für Alterthumskunde vgl. LIST 1922; SCHROTT 1963, S. 184-189; STEINITZ 1975, S. 129-130; TORNOW 1977, S. 83; MOISY 1984, S. 203-208; KAT. AUSST. MUENCHEN 1986, Bd. 8, S. 265-282; SCHMITZ 1986.

⁵⁰³ Womit ausdrücklich die Wiederbelebung der gotischen Kunst gemeint war. Sitz der Gesellschaft war das Haus von Freiherr Friedrich Ludwig Bernhard in der Lerchenstraße 91, vgl. LIST 1922, S. 16.

konnten. Publikationen sollten die Ziele der Gesellschaft verbreiten helfen und für eine höhere Akzeptanz der altdeutschen Kunst sorgen. Zu den Gründungsmitgliedern gehörten ausgesprochene Liebhaber des Mittelalters. Dazu zählten neben dem Juristen Friedrich Hoffstadt (1802-1846), der das „Gotische ABC-Buch“ veröffentlichte, das durch den bayerischen König sogar für die polytechnischen Schulen zur Anschaffung empfohlen wurde, der vielseitig talentierte Maler und Dichter Franz Graf von Pocci (1807-1876), der Publizist und Dichter Friedrich Beck (1806-1888), der Geistliche und spätere Bischof von Passau Heinrich Hofstätter (1805-1875), der sich vehement für den Erhalt von Kunstdenkmälern in seiner Diözese einsetzen sollte, Hermann Keim, der sich um die Erforschung der alten Techniken der Glasmalerei verdient gemacht hat sowie Freiherr Hans von und zu Aufseß (1801-1872), der spätere Begründer des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.⁵⁰⁴ Eine Fotografie zeigt den aus einer begüterten Familie fränkischer Reichsritter stammenden Freiherrn von Aufseß voll gerüstet und mit einer Armbrust bewaffnet, die nicht nur ein rein theoretisches Interesse an der mittelalterlichen Kunst- und Kulturepoche verrät, der er sich in unermüdlichem Einsatz verschrieben hatte, sondern auch eine ganz praxisbezogene Hinwendung erkennen lässt.⁵⁰⁵ **(Abb. 38)** Auch zahlreiche Künstler hatten sich in diesem Verein zusammengefunden, wie z. B. die Maler Domenico Quaglio (1787-1837), Karl Ballenberger (1801-1860), Joseph Schlotthauer (1789-1869) und der Bildhauer Ludwig von Schwanthaler (1802-1848).⁵⁰⁶

Auf Ludwig von Schwanthaler sind wiederum gleich mehrere Zusammenschlüsse zurückzuführen, die sich ausdrücklich auf scherzhaft Weise für die Wiederbelebung des Mittelalters einsetzten. Einer dieser Bündnisse ist im Zusammenhang mit dem Atelier bereits erwähnt worden, der Ritterbund der Humpenauer, der laut Trautmann am 25. August 1819 gegründet wurde. Im Laufe der Zeit änderte er mehrfach seinen Namen und sein Wappen. So wurde er 1824 in „Zum Einhorn“ und wenig später in „Xellenschaft der vumb Bären“ umgetauft.⁵⁰⁷ Hier verkehrten zum größten Teil dieselben Personen wie in der Gesellschaft für teutsche Alterthumskunde und pflegten somit einen zugleich ernsten als auch erheiternden Umgang mit dem Mittelalter. Man gab sich ritterliche Pseudonyme. Ludwig von Schwanthaler nannte sich hier der Storchenauer, Franz von Pocci bekam den Namen Diepolt, Friedrich Beck wurde der Bretzenheimer und Hans von und zu Aufseß wurde Meister Sepp gerufen. Zeitgleich zur Bärengesellschaft entstand in Anlehnung an den ersten Bund der Humpenauer der Ritterbund der „Hochlöblichen Xellnschaft dr Humpenburg“, die ihre Zusammenkünfte an einem anderen Wochentag hatten. Dem Bund der

⁵⁰⁴ Laut Sepp riefen Freiherr von Aufseß wiederum zusammen mit Freiherr von Laßberg und Hofstatt 1832 den „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“ ins Leben, vgl. SEPP 1903, S. 626.

⁵⁰⁵ Freiherr von Aufseß ließ sich von Friedrich Hoffstadt Entwürfe zu einer Neugestaltung des Rittersaales auf Burg Oberaufseß anfertigen. Zu den Entwürfen Hoffstadts aus dem Jahr 1827 vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1986, Bd. 8, Kat. Nr. 411, S. 270. Zu der Fotografie vgl. KAT. AUSST. NUERNBERG 2010, Kat. Nr. 8.80, S. 378-379.

⁵⁰⁶ Laut Moisy waren über die Hälfte der Gründungsmitglieder bildende Künstler, vgl. MOISY 1984, S. 205. Weitere Mitglieder bei LIST 1922, S. 52.

⁵⁰⁷ Zu den verschiedenen Ritterbündnissen vgl. insbesondere TRAUTMANN 1858; LIST 1922, S. 9; SCHROTT, 1963, S. 190-192; KAT. AUSST. MUENCHEN 1986, Bd. 8, S. 283-285.

Humpenburg gehörten überwiegend Künstler an, darunter der Bildhauer und Erzgießer Ferdinand von Miller (1813-1887), der Landschafts- und Tiermaler Sebastian Habenschaden (1813-1868), der Genremaler Joseph Petzl (1803-1871), der Bildhauer Ludwig Foltz (1809-1867) und der Historienmaler Wilhelm Lindenschmit (1806-1848). Im Jahr 1826 gab Schwanthaler sein Atelier in der Prannerstraße auf und zog in die Lerchenstraße, heutige Schwanthalerstraße. Mit dem Bezug der neuen Räumlichkeiten kam es sodann zu einer Verschmelzung der Bärengesellschaft mit der Gesellschaft der Humpenburg. Den gemeinsamen, Aufsehen erregenden Auszug sämtlicher Ritter hoch zu Pferd aus ihrem alten Quartier hielt Schwanthaler in einer großformatigen Zeichnung fest, in der er selbst – so Trautmann – mitten im Getümmel, mit dem Schwan als Wappen auf dem Panier zu sehen ist und sich noch umwendend, den aus dem spitzbogigen Fenster blickenden Teufel mittels eines apotropäischen Handzeichens mit einem Bann belegt.⁵⁰⁸ **(Abb. 39)**

Der Humpen, Namensgeber und Wappen der letztgenannten Vereinigungen, wurde zu einem der wichtigsten Utensilien ritterlicher Inszenierungen, so dass sich auch der Dramatiker und im 19. Jahrhundert viel gespielte Bühnenautor August von Kotzebue, aus dessen Feder eine Unzahl von Komödien stammte, veranlasst sah sich in der Komischen Oper „Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg oder die neue Ritterzeit“ über diesen „Spleen“ lustig zu machen. So lässt er Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg unmissverständlich klarstellen: „Wer da will aus Gläsern nippen, / O der netzt ja kaum die Lippen, / Noch mit Wein den struppichten Bart; / Aber aus den schweren Humpen / In das weite Maul ihn pumpen, / Das heißt trinken nach Ritter-Art.“⁵⁰⁹ Gleich zu Beginn des Einakters heisst es erläuternd über den „Ritter-infizierten“ Burgherrn: „Der gute Herr ist zufällig über die verdammten Ritter-Romane gerathen, und hat gelesen Tag und Nacht; nun ist ihm der Kopf so voll von Rittern und Knappen und Burgen und Humpen et caetera et caetera, und er hat sich dermaßen in das Mittelalter verliebt, daß unsere schöne neue Zeit ihm zum Ekel und Abscheu geworden, und er durchaus nur im 14ten Jahrhunderte leben will.“⁵¹⁰ Ob es tatsächlich Abscheu vor der Gegenwart war, die Schwanthaler bereits im Knabenalter von Rittern träumen ließ, sei dahin gestellt, doch, dass er sich die alten Ritterzeiten herbeisehnte, ihnen gar nachtrauerte, bezeugt der etwas satirische Einfall im Atelierraum symbolhaft einen schwarzen Sarg mit weißem Totenkreuz

⁵⁰⁸ Eine Identifizierung der einzelnen Personen erfolgte durch Trautmann, vgl. TRAUTMANN 1858, S. 67; MOISY 1984, S. 201-202. Die Richtigkeit der von Trautmann vorgenommenen Zuweisung wird in KAT. AUSST. MUENCHEN 1986, Bd. 8, S. 284 angezweifelt.

⁵⁰⁹ VON KOTZEBUE [1814], S. 284. In einer für die Bärengesellschaft verfassten Komödie spricht der Burgpfaff [Anton Schwanthaler?] zu Ritter Diepolt [Franz von Pocci]: „Zu trinken, welches Gaudium, / Bis es im Kopf geht um und um! / Drum auf Herr Ritter, stoßet an, / Der ist kein wahrer Rittersmann, / Der nit sein Hümplein trinken kann!“, zit. in OTTEN 1970, S. 310. Zum Humpen als unerlässliches Requisit der Ritterromantik mit Verweis auf die gleichnamige Oper von Kotzebue und dem wohl davon abgeleiteten Namen für den Münchener Ritterbund vgl. LAUFER 1987, S. 568-569; PETERS 2006, S. 6-9. Die Oper von Kotzebue erschien ca. 1813. Laufer verweist auf eine 1816 erschienene Publikation mit identischem Titel, die die Komische Oper Kotzebues zur Grundlage hat, nun aber von sämtlichen satirischen Einschüben bereinigt, vgl. LAUFER 1987, S. 569.

⁵¹⁰ von KOTZEBUE [1814], S. 264-265.

aufzustellen.⁵¹¹ Und so liegt sie nun da die verfllossene und zu Grabe getragene Ritterherrlichkeit und bei manchem humpenseligen Abend tat man sicherlich alles, um sie wieder ins Leben zurückzuholen. Beim ersten und beim letzten der von Schwanthaler gegründeten Vereinigungen wurde daher kaum zufällig der Humpen zum Bündnisnamen erkoren, um, wie Trautmann bestätigt, neben all der kreativen Kopfarbeit dem ebenso kräftezehrenden Humpenschwenken zu gedenken und dem „nicht wohl zu vermeidenden, Bankettirens, vulgo Zechens“ eine würdige Form zu verleihen.⁵¹² **(Abb. 40)** Bei all diesen von Schwanthaler ins Leben gerufenen Bündnissen ging es um das Nachleben einer mehr fantasierten und erträumten mittelalterlichen Zeit. Es waren Zusammenkünfte in vergnügt-lockerer Atmosphäre, bei denen man sich mit selbst erdachten Namen ansprach, in Rüstungen gekleidet Turniere ausfocht und feucht-fröhlichen Trinkgelagen frönte.⁵¹³ Inspiration und Fantasie waren im Kreise dieser Freunde stets gern gesehene Gäste. Denn hier herrschten spontane Ausgelassenheit, übersprudelnde Kreativität und freie Improvisation. Diese Mittelalterschwärmer verbrachten am liebsten ihre Zeit mit dem Abfassen von Gedichten, die laut rezitiert, dem Schreiben ganzer Ritterdramen, die verkleidet sogleich aufgeführt wurden, man zeichnete, malte, sang, musizierte, unternahm Ausflüge nach Pullach zur Burg Schwaneck, hantierte mit großen Ritterschwertern oder übte sich im Armbrustschießen.

Ähnlich gesellig gestaltete in den 40er Jahren Herzog Maximilian Joseph in Bayern (1808-1888) seine wöchentlichen Zusammenkünfte mit Freunden. Er ließ sich dabei von dem legendären Ruf der Tafelrunde um König Artus inspirieren.⁵¹⁴ Es war eine Art Tischgesellschaft, bei der man gemeinsam speiste, aus silbernen Humpen trank und sich auf humorvolle Weise unterhielt.⁵¹⁵ Luise von Kobell (1827-1901), die

⁵¹¹ TRAUTMANN 1858, S. 38.

⁵¹² TRAUTMANN 1858, S. 35. Zur Abb. vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1986, Bd. 8, S. 284-285. Der Humpen ist ein immer wiederkehrendes und essentielles Requisit innerhalb der romantischen Vorstellungswelt der Ritterzeit. So gab es auf Rhestein ein Schenkzimmer und im „Herrenstübchen“ auf Schloss Drachenburg stand ein vergoldeter Riesenhumpen. Sammlungen von Humpen und Trinkgefäßen gehörten zum gängigen Ausstattungsprogramm einer Ritterburg, auch pflegte man damit die deutsche Sitte, einem ankommenden Gast mit einem großen Trinkgefäß, dem so genannten „Willkomm“, als erstes einen Willkommenstrunk zu reichen. Mit dem Humpen verband man daher vor allem die Vorstellung von Gastfreundschaft und Geselligkeit. Schließlich war die Freigebigkeit, die „milte“, im Mittelalter eine ritterliche Tugend.

⁵¹³ Auf einer Federzeichnung von 1826 ist ein solches ritterliches Gelage im Garten des Künstlers festgehalten, bei dem sämtliche Ritter dem im Vordergrund sitzenden Ludwig von Schwanthaler zutoasten, vgl. Ludwig von Schwanthaler, „Allen Glückauf“ Bockkneipe der Humpenburger Ritter in Schwanthalers Garten, 1826, Feder farbig laviert und aquarelliert, 19,4 x 25,2 cm, Staatliche Graphische Sammlung München (Inv. Nr. 39011).

⁵¹⁴ Die Artusrezeption reicht bis ins 13. Jahrhundert zurück. Die Artus-Dichtung hatte schon früh Einfluss auf die Turnierspiele und bildete die so genannten „Tafelrunden“ heraus, bei denen eine Aneinanderreihung von Einzelkämpfen im Vordergrund stand, in Anlehnung an die abenteuerlichen Erzählungen über fortwährend zu bestehende, gefährvolle Bewährungsproben, die sich um jene sagenhaften Ritter um König Artus rankten. Man schlüpfte dabei in die Rolle jener tapferen Helden, nahm ihre Namen an und trug entsprechende Kostüme, vgl. JACKSON 1985, S. 279; FLECKENSTEIN 2002, S. 212. Auch Kaiser Maximilian hat diese Tradition aufleben lassen, vgl. ZOTZ 1985, S. 460. Meyer erwähnt den Brauch, zu diesem Anlass auch an einer runden Tafel, eben in einer Tafelrunde, gemeinsam zu zechen, vgl. MEYER 1985, S. 503-504.

⁵¹⁵ Nach Tornow gab es in München insgesamt vier Tafelrunden, vgl. TORNOW 1977, S. 50.

Tochter des Volksdichters Franz von Kobell (1803-1882), der ebenfalls Ritter dieser Tafelrunde war, berichtet von den heiteren Zusammenkünften: „Im Jahre 1843 öffneten sich auch die Thore des stattlichen Palastes Ludwigstraße Nr. 8 zum Einlaß der ‚Ritter von der Tafelrunde‘, welchen Herzog Maximilian in Bayern als König Artus, alle Genüsse einer edlen fürstlichen Gastlichkeit bot. [...] Pocci als Kanzler, lag die Aufgabe ob, durch Zeichnungen und Carricaturen der 14 Ritter, den Humor zu fördern, Kobell als Kuno von Stein, den Minnesang zu pflegen, was um so leichter geschah, da sich bei guten Soupers auch gute Gedanken bereitwillig einstellen. ‚Es soll bei den Mahlzeiten jeder Ritter ein Kreuzlein tragen wie Herr Artus dasselbe vorschreibt mit dem Sprüchlein ‚In dieser Rund zähl’ kein Stund‘.“⁵¹⁶ Zu dieser Tafelrunde gehörten neben Franz von Kobell u. a. auch hier wieder Graf Franz Pocci, des Weiteren der Jäger und Falkenmeister Hubert von Zinnenberg, Pater Innozenz und der Architekt Friedrich von Gärtner.⁵¹⁷

In dieselbe Zeitspanne fiel die Gründung einer Art von Dichterkreis nach Minnesänger Art, der von Studenten der Münchener Universität, darunter Schüler des Theologen und Historikers Johann Nepomuk Sepp (1816-1909) und des Kunsthistorikers Franz Streber, initiiert wurde. Man veranstaltete Dichterfahrten und Sängerwettstreite.⁵¹⁸ Der damalige Student und spätere Literaturhistoriker Hyazinth Holland erinnert sich an seine Studienzeiten: „Die Schüler von Sepp, Streber usw. bildeten eine Art von Tafelrunde: Heinrich Heid, Meßmer, der junge Johannes Huber, mehrere Pfälzer Theologen und ich. Die Mitglieder trugen eine schwarze Kappe und ein zweifarbiges grüngoldenes Band. Die Farben bedeuteten: Durch Nacht und Zweifels Qual führt uns der Hoffnung Strahl empor zum goldnen Gral. Wolframs Parzival wurde in diesem Kreise eifrig gelesen. Ich konnte mich nicht

⁵¹⁶ KOBELL [1884], S. 31, vgl. BOEHN o. J., S. 550; SCHROTT 1963, S. 192-193; GOEPFERT 1999, S. 51.

⁵¹⁷ König Friedrich Wilhelm IV. plante den Bau einer Burg auf der Insel Kälberwerder, die der Sitz des Ritterordens „St. Georgen im See“ werden sollte und wo er, seine Geschwister und Personen aus der unmittelbaren Umgebung des Hofes, verkleidet als Ritter hätten agieren können, vgl. DEHIO 1961, S. 19-20. Zum Ritter und seine Bedeutung bei König Friedrich Wilhelm IV. vgl. HASENCLEVER 2005, S. 119. Zum Ritterorden „St. Georgen im See“ und den hierzu von Friedrich Wilhelm angefertigten Zeichnungen und Entwürfen vgl. HASENCLEVER 2005, S. 120ff; KAT. AUSST. NUERNBERG 2010, Kat. Nr. 8.30, S. 340-341. Friedrich Wilhelm entwarf auch eine entsprechende Ordenskleidung. Der Aufnahmeeritus, bei dem die Anwärter schließlich den Ritterschlag erhalten sollten, entsprach dem Zeremoniell von Freimaurerlogen, vgl. HASENCLEVER 2005, S. 124 und S. 125.

⁵¹⁸ Vgl. MUECK 1981, S. 247; TORNOW 1977, S. 50-51. Der Universitätsprofessor Johann Nepomuk Sepp beschreibt die 40er Jahre in München wie folgt: „Die Heldenzeit des Mittelalters wachte wieder auf, öffentliche Vorträge über Parcival und Titarel, über die Kreuzlieder und den Minnesang Walthers von der Vogelweide, wie Gottfrieds von Strassburg wurden nicht bloß vom Katheder, sondern bei unseren festtäglichen Dichterfahrten nach benachbarten Burgen selbst im Freien gehalten.“, SEPP 1903, S. 199-200. Und fügt hinzu: „Und die Poesie griff tief in's Leben ein: nicht bloss Künstler und Gelehrte, nein, selbst einfache Bürger fanden Geschmack an häuslichen Hallen mit stolzer Waffenerüstung, Harnisch und Helmzier; Streitaxt und Hellebarde galten für passendere Möbel, als Porzellanpuppen und Rococoschnickschnack, wie man früher von Paris verschrieben.“, SEPP 1903, S. 201. Ganz nach der herrschenden Modeströmung erbaute sich Professor Sepp in München einen „alt-deutschen Burgenbau“ zur Erinnerung an die „Vermählung Sr. Majestät des Kaisers mit Elisabeth von Bayern“. So ist entsprechend über dem Portal die Inschrift zu lesen: „Im Jahre, da die Kaiserbraut / Zum Thron von Habsburg stieg, / Ward diese deutsche Burg erbaut, / Dem Kaiser Heil und Sieg! / So lange Habsburg-Wittelsbach / Treuvest zusammensteh'n, / Soll hoch von diesem stolzen Dach / Die deutsche Fahne weh'n.“, ALLGEMEINE BAUZEITUNG 1858, S. 153.

entschließen, Kappe und Band zu tragen. Auch diese Verbindung dauerte nur ein paar Jahre.“, so Holland und gibt aufgrund der Kurzlebigkeit dieser Vereinigung auch zu erkennen, dass es sich bei den Ritterbündnissen nicht zuletzt um eine Modeerscheinung handelte, die vor allem im süddeutschen Raum in den 40er Jahren aufkam.⁵¹⁹

Ein aufgrund der komplexen Organisationsstruktur mit den vorgenannten Beispielen kaum vergleichbares Ritterbündnis war die in der Literatur häufig erwähnte, bereits 1790 gegründete „Wildensteiner Ritterschaft zur Blauen Erde“, die ihren Sitz auf Burg Seebenstein in Österreich hatte.⁵²⁰ Ins Leben gerufen wurde dieses Ritterbündnis von Anton David Steiger. Steiger studierte Mineralogie und gelangte durch die Entdeckung von Steinkohlevorkommen, den Kauf einiger Kohlegruben und deren Abbau zu einem gewissen Vermögen. 1790 war es ihm möglich sich mit der Pacht und Restaurierung von Burg Seebenstein einen lang gehegten Traum eines ritterlichen Burgenlebens zu erfüllen. Ausgestattet mit einem Knappensaal, einer Rüstkammer, einem Gerichtszimmer, einer Kapelle, einem Verlies und vielen weiteren Räumlichkeiten, die mit Möbeln, Gemälden- und Waffensammlungen von Steiger eingerichtet wurden, war Seebenstein kein repräsentativ-lebloses, rein museales Denkmal wie die kaiserliche Franzensburg bei Laxenburg, sondern ein Ort der ständigen Inszenierung, der kontinuierlichen Verlebendigung.⁵²¹ Für dieses Spiel mit der Vergangenheit suchte er sich eine große Schar Gleichgesinnter, die auf Burg Seebenstein nun ein wahres Ritterleben führten. Der Zweck des Ritterbündnisses wird in den Statuten folgendermaßen angegeben: „Da blos fröhliche Freunde Mitglieder der Gesellschaft sind, so kann der Endzweck derselben kein anderer sein, als Vergnügen, Belustigung und Freundschaft untereinander, mit wahrer biederer Anhänglichkeit an die Religion, den Kaiser, unsern geliebten Landesherrn und jede

⁵¹⁹ HOLLAND 1921, S 48-49. Tornow erwähnt noch einen weiteren Ritterbund in München, den 1850 gegründeten „Harbni-Orden“, vgl. TORNOW 1977, S. 57-58. Erwähnenswert ist überdies der Ritterbund „Hinterthurm“ in Passau. Begründer war der Instrumentenbauer Johann Hornsteiner, der auf seinem Grundstück eigens ein Gartenhaus errichten ließ, damit sich die Mitglieder dieses Ritterbundes zu geselligen Abenden einfinden konnten. In der Mitgliederliste des Jahres 1896 sind 18 Passauer aufgeführt, darunter ein Schlossermeister, ein Gastwirt und ein Lokomotivführer. Neben der Geselligkeit verfolgte man auch wohltätige Zwecke, vgl. KAT. AUSST. PASSAU 1998, S. 136-138; KAT. AUSST. GUESSING 1990, S. 317. Auffällig ist eine Anhäufung von Ritterbünden im süddeutschen Raum wie Passau und München sowie in Österreich. Julius Wegeler erwähnt, dass es 1870 Pläne gab, auf Burg Lahneck eine „Ritter- und Burg-Genossenschaft“ zu gründen, bei der man gegen einen Jahresbeitrag eine Wohnung hätte beziehen und gemeinsam tafeln können, vgl. WEGELER 1881, S. 19.

⁵²⁰ Der Name des Ritterbundes steht wohl im Zusammenhang mit Steigers Entdeckung des Krieglacher Blauspates und dem ehemaligen auf Burg Seebenstein hausenden Rittergeschlechts der Wildensteiner, vgl. SCHIMMER 1851, S. 13; KAT. AUSST. STAINZ 1982, S. 78; BRAUN 1985, S. 44. So spielt die namensgebende Farbe Blau auch im Zeremoniell des Vereinslebens eine wichtige Rolle. Neben der verpflichtenden „Rittertracht“, für die jeder selbst zu sorgen hatte und die aus einer blauen Kappe und einem blauen Halsband bestand, wurde zudem bei der Aufnahme in den Ritterbund zerriebener Blauspat auf das Haupt des Aspiranten gestreut. Auch beim Ritterschlag kam die „blaue Erde“ zur Anwendung. „Vom Haupt bis zu den Sohlen sei die blaue Erde dein Element und die Ritterschaft begeistere jede deiner Adern.“, lauten entsprechend die Worte, mit denen der Anwärter in den Rang eines Ritters aufgenommen wurde, zit. in BRAUN 1985, S. 44-45. Zum Ritterbund vgl. SCHIMMER 1851; KLESSMANN 1969, S. 139; BRAUN 1985; ZIMMERMANN 1989, S. 241-242; KAT. AUSST. GUESSING 1990, S. 317.

⁵²¹ Zu den Räumlichkeiten vgl. LEBER 1856, S. 173ff.

Moralität [...].⁵²² Auch in dem Treueeid, den die angehenden Ritter leisten mussten, kam die konservative, patriotisch-monarchistische Haltung der Mitglieder zum Ausdruck, wenn sie auch jegliche politische Aktivität weit von sich wiesen und sich nicht als politisch motiviertes Bündnis missverstanden wissen wollten.⁵²³ Mit der Hand auf dem entblößten Schwert musste jeder Anwärter auf die Ritterschaft u. a. folgenden königstreuen Schwur leisten: „Wollt Ihr der kaiserl. auch kaiserl. königl. Majestät und denen Landes-Gesetzen jederzeit getreu und gehorsam bleiben und Alles, was nur im Geringsten Meuterei, Verrath oder Empörung gleichen sollte, vermeiden, verfluchen, wie die Hölle hassen und Alles anwenden, um derlei fluchwürdige Anschläge zu vernichten und ihre Urheber dem strafenden Arme der Gerechtigkeit zu überliefern, wie es einem treu ergebenen Unterthan und echten Rittersmann ziemt und gebührt?“⁵²⁴

Der Namenstag Kaiser Franz I. wurde am 4. Oktober 1812 dementsprechend mit einem großen Ehrenfest begangen.⁵²⁵ Bereits bei Sonnenaufgang wurden von der Burg Kanonenschüsse abgefeuert, um den Festtag gebührend zu begrüßen und um dann „bei einem altdeutschen Morgen-Imbiß unter dem Donner der Pöller und Schmettern der Trompeten und Pauken zu dreimalen auf die Gesundheit Seiner kaiserl. königl. Majestät die Pokale“ zu leeren.⁵²⁶ Nach dem großartigen Fest sandte der Burg-Leibarzt auf Wildenstein, Hugo der Edelwende genannt, der in seinem wirklichen Leben Feldstabsarzt war, an Steiger einen Brief, um folgende Worte des Lobes und der Anerkennung auszusprechen: „Fahren Sie fort, edle theure Ritter, der Welt durch unläugbare Thaten und Beweise zu zeigen, daß das Ziel Ihres löblichen Bundes, dessen Fest unter Jubel und dem lebhaftesten Frohsinn gefeiert ward, kein leeres Gaukelspiel, sondern ein offenes Symbol sei, wodurch die alten ehrwürdigen Sitten und Gebräuche der Vergangenheit, aber auch der damit verbundene deutsche Biedersinn, die Tapferkeit und Anhänglichkeit an den Landesfürsten und an die gesammte Menschheit in einem gesellschaftlichen Verein vom Todten erweckt und somit wieder ins Leben gerufen wird.“ Trotz der mehrfach bekundeten königstreuen Gesinnung der Mitglieder wird der Ritterbund 1823 offiziell verboten. Mit Beginn der Restauration standen Bündnisse schlechthin unter Generalverdacht, insbesondere Bündnisse mit einem das Mittelalter verherrlichenden Vereinszweck wurden nun politisch suspekt.⁵²⁷

Das bei Schimmer abgedruckte vollständige „Ritter-Verzeichniß“ umfasst über 250 Personen. Auch wenn zu den prominentesten Mitgliedern Erzherzog Johann von Österreich (1782-1859), der Bruder von Kaiser Franz I., gehörte, der sich dem Bund

⁵²² SCHIMMER 1851, S. 19.

⁵²³ So werden sämtliche tagespolitische Themen während der Festgelage ausgeklammert, vgl. BRAUN 1985, S. 44.

⁵²⁴ SCHIMMER 1851, S. 34.

⁵²⁵ Einige Zeit später, während des Wiener Kongresses, lud man zu einem opulenten Ritterbankett ein. Der europäische Hochadel fand sich auf Seebenstein ein. Bei dieser Gelegenheit wurden nach Friedrich Otto von Leber der anwesende Großherzog Karl August von Sachsen-Weimar, Prinz Wilhelm von Preußen und Prinz Leopold von Sachsen-Coburg zu Ehren-Rittern des Bundes ernannt, vgl. LEBER 1856, S. 180; BRAUN 1985, S. 48.

⁵²⁶ SCHIMMER 1851, S. 85.

⁵²⁷ Vgl. PETERS 2010, S. 13-14.

1812 zugesellte, so waren doch die unterschiedlichsten Berufssparten und Gesellschaftsschichten vertreten. Die Spannweite reichte vom Schlossermeister, Büchsenmacher, Bildhauer, über Geistliche und Universitätsprofessoren und Studenten bis zu Hof- und Regierungsräten, Kaufleuten wie Fabrikanten etc. In der überwiegenden Zahl finden sich allerdings Militärangehörige, darunter beispielsweise ein Hauptmann, ein Oberstleutnant, ein Regimentsarzt sowie ein Professor für Geschichte aus der Militär-Akademie in Wien Neustadt. Dass die Mitglieder mehrheitlich aus der nur in vier Fahrstunden erreichbaren Militär-Akademie stammten, dürfte nicht nur mit der Faszination zusammenhängen, die ein solch ritterliches Bündnis sicherlich auf Militärangehörige ausübte, sondern vor allem damit zu erklären sein, dass Steiger selbst seit 1792 das Amt des Ökonomieverwalters an der Militär-Akademie inne hatte, der ab 1801 niemand anderes als später dem Wildensteiner Ritterbund zugehörige Erzherzog Johann vorstand.⁵²⁸

Durch verschiedene Rangabstufungen und genau festgelegte Aufstiegsmöglichkeiten wurde diese Gemeinschaft von Ritterbegeisterten streng hierarchisch gegliedert. Die Ministerialen wurden als Küchenmeister, Mundschenk, Stubenwarte, Stallmeister etc. eingesetzt. Sie übten dienende Funktionen aus und waren deshalb beitragsfrei. Mit der Zeit konnten sie dann zum Turnierknappen und sogar zum Ritter avancieren. Darüber hinaus gab es einen Turnier-Marschall, einen Schirmvogt, einen Kanzler etc. Zwischen den fantasierten Ämtern und den real ausgeübten Berufen gab es häufig Übereinstimmungen. So übernahmen die Geistlichen stets auch das Amt des Gau- oder Burgpfaffen. Jedes neu eingetretene Mitglied erhielt einen Ritternamen, einen Rang innerhalb der Rittergemeinschaft verbunden mit bestimmten Aufgaben und ein eigenes Wappen.⁵²⁹ Ganz der mittelalterlichen Tradition verpflichtet, führte die Gesellschaft auch ein eigenes Wappenbuch, dessen Titelblatt mit zwei sich grüßenden Rittern geschmückt ist.⁵³⁰ **(Abb. 41)** Mit einem äußerst differenzierten Verhaltenskodex, der eine altertümelnde Sprache vorsah, in der man sich nur mit dem ritterlichen Namen und mit dem altdeutschen „Ihr“ anreden durfte und der zudem gewisse Themen tabuisierte, die nicht in dieses Ambiente hineinpassten, mit in den Statuten genauestens festgehaltenen Regeln, mit Kostümszwang, einer strengen Hierarchie, die nicht ohne Weiteres durchbrochen werden konnte, Mitgliedsbeiträgen, die je nach Rang des Mitgliedes erhoben wurden und äußerst ausdifferenzierten Ritualen, die zudem wie von Braun festgestellt unleugbare Übereinstimmungen mit Freimaurerlogen aufzeigen, weist der Bund der Wildensteiner Ritter eine bemerkenswert komplexe

⁵²⁸ Zur Erreichbarkeit der Burg vgl. LEBER 1856, S. 168. Zur Biographie Anton David Steigers vgl. SCHEIGER 1856, S. 228-230; KAT. AUSST. STAINZ 1982, S. 76 und S. 78.

⁵²⁹ Steiger selbst nannte sich „Hainß am Stein der Wilde“. 1812 wurde er von Kaiser Franz I. in den Adelsstand erhoben und durfte nach eigenem Wunsch in Anlehnung an seinen ritterlichen Fantasienamen nun offiziell den Beinamen „Edler von Amstein“ tragen. Der Name, den er sich selbst ausgesucht hat, dürfte auf seine mineralogischen Aktivitäten anspielen, vgl. SCHIMMER 1851, S. 10-11; KAT. AUSST. STAINZ 1982, S. 76.

⁵³⁰ Der Handschlag ist ein freimaurerisches Symbol und steht für brüderliche Verbundenheit und für eine helfende Hand. Auch die „Gesellschaft für teutsche Alterthumskunde von den drei Schilden“ hatte ein Wappenbuch, in das die Wappen und die Devisen der Mitglieder eingetragen wurden, vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1986, Bd. 8, S. 277.

Struktur auf.⁵³¹ Wurde man hier Mitglied, musste man mit Annahme seiner neuen Identität auch bereit sein, sich vollkommen auf diese Spielregeln einzulassen. Allein schon aufgrund der Größenordnung mit über 250 Mitgliedern hebt sich dieses Ritterbündnis deutlich von den vorgenannten Beispielen ab.⁵³² Der Improvisation, wie sie Schwanthaler bei seinen Rittervereinigungen zum grundlegenden Prinzip erhoben hatte, so dass innerhalb des vorgegebenen Rahmens jeder nach seinem Gusto frei agieren konnte, wird hier kaum Raum gelassen.

Erwähnt seien in diesem Zusammenhang noch die prunkvollen Georgiritterfeste am Münchener Hof, deren Zeremoniell ein Zeitgenosse wie folgt beschreibt: „Der König, als Großmeister, wandert mit seinen Rittern verschiedener Grade nach der Schloßkapelle in altburgundischem Kostüme [...] die Erscheinung von mehr als dreißig so gekleideten Rittern, deren Bestimmung es ist, für den Glauben zu kämpfen, wirken seltsam und fremdartig auf die staunende Menge. [...] Das Ganze hat Poesie und ist in den strengen Formen des Mittelalters gehalten. In der Kirche sind die Wappenschilder der Ordensritter aufgehängt. Sie müssen makellos sein, und turniermäßiger Adel seit drei vollen Jahrhunderten, im Glanze von sechzehn Ahnen, sich darin spiegeln“⁵³³ Johann Caspar Herterich hat ein solches Zeremoniell mit Ritterschlag in einem Gemälde festgehalten. **(Abb. 42)** Nach altem Brauch begeben sich die Anwärter bei einem solchen Georgiritterfest nach Beendigung der Predigt in die Sakristei der Schlosskapelle, um Harnisch und Turnierhelm anzulegen. Auf diese Weise gekleidet treten sie in Begleitung von zwei Großkreuzherren einzeln vor den Thron, um kniend vom Großmeister, dem König, die drei Ritterschläge erteilt zu bekommen.⁵³⁴ Ludwig II. von Bayern, der als Großmeister des Ordens, dieses Zeremoniell durchzuführen hatte, vermerkt aus Anlass eines solchen Ordensfestes im Jahr 1867 in seinem Tagebuch: „Wunder des Mittelalters [...] schöner Zauber, der nicht für immer vergehen darf, glückliches Traumbild, das nicht zerrinnen sollte, o

⁵³¹ Vgl. BRAUN 1985, S. 49-50. Ritterbünde hatte es vermehrt bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegeben, allerdings mit einer engen Verflechtung zum Freimaurertum. Sahen sich doch die Freimaurer wiederum vielfach auch in der Tradition der Tempelritter. Die Gründung der Wildensteiner erfolgte kurze Zeit nach dem Verbot der Freimaurerlogen in Österreich im Jahr 1795. In der Tat haben sowohl das Prozedere zur Aufnahme in das Bündnis als auch die Schwertleite größte Ähnlichkeiten mit Initiationsriten bei Adepten wie z. B. das Verbinden der Augen, das Bestehen von Bewährungsproben. Hat sich ein würdiger Kandidat eingefunden, der zum Ritter geschlagen werden sollte, so ist in den Statuten unter §7 zur Anwartschaft auf den Ritterstand festgeschrieben: „Wenn er auf seinem Entschlusse beharret, so wird ihm durch den Herold eine Kappe über die Augen gezogen, und er auf einem Flaschenzug durch die Fallthüre in das Burgverließ hinabgelassen.“ Es folgt §8: „Hier erwarten ihn zwei Ritter mit brennenden Fackeln, schwarzen Mänteln und geschlossenen Visieren. Sie öffnen ihm die Augen und er sagt: ‚Knappe N. N. Ihr seid an dem Eingange in das Unterirdische, wo Ihr Probe Eurer Geduld, Standhaftigkeit und Eures Gehorsams geben sollet. Spürt Ihr die geringste Furcht in Euch, so kehrt zurück, denn Ihr taugt dann nicht in unsere Ritterschaft.‘“, SCHIMMER 1851, S. 32.

⁵³² Die Mitglieder unterteilten sich in Ritter, Turnierknappen, Ministeriale, Freiknappen, es gab turnierfähige Knappen, die zum Ritter aufsteigen konnten und dienende Knappen. Zudem gab es eine Vielzahl von Aufgaben, die die einzelnen Mitglieder wahrzunehmen hatten. Auch hier wurde sorgfältig auf die Einhaltung einer strikten Hierarchie geachtet. So konnte man z. B. das Amt eines Geheimschreibers, Oberschöpfens, Obermundschenks, Oberküchenmeisters etc. bekleiden.

⁵³³ Fernau-Daxenberger, zit. in SCHROTT 1963, S. 144. Zum Hausritterorden vom Hl. Georg vgl. MOECKL 1985, S. 215-217.

⁵³⁴ Vgl. HACKER 1966, S. 223-224.

herrliche, heilige Zeit des wahren, echten Rittertums, gepriesenes gotterfülltes Mittelalter."⁵³⁵ Auch am preußischen Hofe wurde noch lange die Tradition von Ritterfesten des Hausordens aufrechterhalten, nicht zuletzt, um den Adel weiterhin an den Hof zu binden.⁵³⁶ Der prestigeträchtigste Orden war der hohe Orden vom Schwarzen Adler, der alljährlich im Beisein Kaiser Wilhelm II. entweder am 17. Januar, dem Stiftungstag des Ordens oder am 18. Januar, dem Tag der Erhebung Preußens zum Königreich, im Rittersaal abgehalten wurde und bei dem die neu ernannten Ritter aus der Hand des Kaisers die Ordenskette erhielten.⁵³⁷

Ritterbünde boten dem Adeligen in einer exklusiven Privatsphäre zunächst die Möglichkeit, seine schwindende Machtposition zu überspielen und sich selbst in einer intakten Traumwelt zu inszenieren. Dem Bürgerlichen hingegen öffneten sie Mittel und Wege sich dem Adel bisher vorbehaltene Sphären anzunähern und sich diese durch Nachahmung einzuverleiben.⁵³⁸ Je mehr der Adelige von seinen Privilegien einbüßte und je mehr der Bürgerliche an Einfluss dazugewann, desto entschiedener näherten sie sich einander an. Ritterbünde bildeten somit auch ein Forum, auf dem sich Adel und Bürgertum gleichberechtigt begegnen und nach wie vor vorhandene gesellschaftliche Ressentiments überbrücken sowie ständische Barrieren sprengen konnten. Ritterbünde sind damit ein Spiegelbild der gesellschaftlichen Zustände im deutschsprachigen Raum, wo die Mehrheit des Bürgertums, zumindest des Großbürgertums, keineswegs auf Konfrontationskurs zum Adel stand, sondern, im Gegenteil, ihm nacheiferte und es vorzog mit ihm gemeinsam gegen Kleinbürgertum und das aufkommende Industrieproletariat zu paktieren und in trautem Umgang „Ritter zu spielen“.⁵³⁹ Charakteristisch für die

⁵³⁵ Zit. in HACKER 1966, S. 221-222.

⁵³⁶ Fraglos war man sich der hohen Ausstrahlungskraft solcher Veranstaltungen bewusst und nahm auf die aktuelle politische Lage nach der März-Revolution von 1848 Rücksicht. Baumgartner weist darauf hin, dass im Folgejahr kein Ordensfest stattfand. In der von König Maximilian II. beauftragten und von Polizeidirektor Freiherr von Pechmann verfassten Stellungnahme rät dieser dazu, die Feierlichkeiten zu vertagen, da diese sonst „der noch ungezügelten radicalen Presse ohne Noth einen willkommenen Stoffe zur herabwürdigendem Spotte zu liefern, geringschätzige Erörterungen in einem Theil des Publicums und in den ausserparlamentarischen Zusammenkünften der Landtags-Mitglieder unfehlbar veranlassen würden [...]“, zit. in BAUMGARTNER 1987, S. 32. Erst im nächsten Jahr setzte man die Tradition wieder fort.

⁵³⁷ Vgl. SCHNEIDER 1913, S. 386-387.

⁵³⁸ Schulte-Wülwer sieht zu Recht die Gründung der Ritterbünde als Reaktion auf die veränderte politische Lage und der daraus resultierenden deutlichen Beschneidung der adeligen Privilegien, vgl. SCHULTE-WUELWER 1980, S. 98; KAT. AUSST. GUESSING 1990, S. 317. Zur Aristokratisierung des Bürgers vgl. IZENBERG 1979, S. 233ff.

⁵³⁹ Nipperdey verweist darauf, dass die Freimaurerlogen erste große Assoziationen gewesen waren, in denen Bürgertum und Adel bereits im 18. Jahrhundert miteinander verkehrten, vgl. NIPPERDEY 1972, S. 2 und S. 14; vgl. auch TORNOW 1977, S. 218. Das Bestreben bei Vereinsgründungen die Ständeordnung außer Acht zu lassen ging hauptsächlich vom Bürgertum aus, vgl. NIPPERDEY 1976, S. 183; TORNOW 1977, S. 217-218; DANN 1978, S. 120. Die Ritterbündnisse und Rittervereinigungen müssen natürlich im Zusammenhang mit einer generell im 19. Jahrhundert einsetzenden Flut an Vereinsgründungen gesehen werden. Vor allem ab den 40er Jahren stieg die Anzahl der Vereine explosionsartig an, gerade in einer Zeit, die von gesellschaftlichen Unruhen gekennzeichnet war und in der sich der Frust einer langjährigen politischen Enttäuschung entlud. Das Individuum erlebt den Verein als einen geschlossenen Bezirk der Ungestörtheit, als einen häufig apolitischen Raum, in dem er Gleichgesinnten begegnet. Hier erfährt er Zugehörigkeit und Akzeptanz auf der Basis gemeinsamer

Mehrzahl der Ritterbündnisse ist eine konservative und zweifelsfrei monarchistische Gesinnung der Mitglieder, ohne jedoch einen öffentlichkeitswirksamen, politischen Aktivismus an den Tag zu legen. Man belässt es bei einer deutlichen, jedoch passiven Verehrung und einem verbalen oder in den Statuten schriftlich fixierten Bekenntnis zu König und Vaterland. Fast immer handelt es sich dabei um einen eingeschworenen Kreis von Mittelalter-Begeisterten, von Gefühlsverwandten in ihren Sehnsüchten und Träumen, die es beim Fantasieren allein nicht belassen wollen, sondern ihre Ritterschwärmerei ausleben wollen. Verlebendigung verlangt in ihrer letzten Konsequenz das Nachleben. In diesem Sinne äußerte sich bereits in der ersten Jahrhunderthälfte Oehlenschläger in seiner Biographie: „Ich fing aber auch jetzt wieder an, mehr und mehr in der Gegenwart und in der eben verflossnen Zeit unserer Vorgänger zu leben; ich wußte nicht warum ich nur immer mit der Phantasie im Mittelalter verweilen sollte [...]“.⁵⁴⁰

3.6 Theater und Oper

Am vollkommensten wird die Verlebendigung der Vergangenheit auf der Bühne umgesetzt. Ist es doch das Wesen des Theaters durch das Zusammenwirken von schauspielerischer Leistung, Kostümen, Bühnenbild und Dramaturgie eine in sich geschlossene Illusionswelt zu schaffen. Während das Historienbild auf seine Eindimensionalität beschränkt bleibt, die Kostüm- und Volksfeste sich stets nur in einem begrenzten Teil des Alltags abspielen, die Verlebendigung der Vergangenheit somit hier nur partiell stattfindet, wendet man sich auf der Bühne zwar wieder vom Leben ab und hin zu einem Kunstraum, doch steht dieser uneingeschränkt und in seiner Gesamtheit zur Verfügung.

Beim Theater und in der Oper stellte sich wie bei der Mehrzahl der historischen Umzüge in erster Linie die Frage nach der historischen Treue, nach der Authentizität des Dargebrachten. Alternativ zu der bis dahin üblichen Bühnenpraxis antikisierende oder zeitgenössische Kostüme zu verwenden, begann man im späten 18. Jahrhundert auch beim Theaterkostüm allmählich Rücksicht auf die Zeit, in der das Drama spielte, zu nehmen. So gelang es erstmals bei der Uraufführung von Goethes Ritterdrama „Götz von Berlichingen“ im Jahr 1774 in Berlin eine revolutionäre Erneuerung beim Bühnenkostüm einzuleiten.⁵⁴¹ Adam Oehlenschläger kommentierte dazu: „Der Reiz der Neuheit übte seinen Zauber in Allem. Die Decorationen der gothischen Ritterzimmer, die Federhüte, Mäntel, Halskragen und Brustpanzer, woran man damals nicht, wie jetzt, gewöhnt war!“⁵⁴² Und Mme de Staël zieht das Fazit: „ ‚Götz von Berlichingen‘ ist eins der Lieblingsstücke in Deutschland;

Interessen und Anschauungen losgelöst von seinem sozialen Status und von gesellschaftlichen Reglementierungen, vgl. NIPPERDEY 1972, insbesondere S. 3.

⁵⁴⁰ OEHLenschläGER 1829, Bd. 2, S. 6 (Hervorhebung im Original).

⁵⁴¹ Zum Drama „Götz von Berlichingen“ vgl. SENGLE 1952, S. 26ff.

⁵⁴² OEHLenschläGER 1829, Bd. 1, S. 54.

die Nationalsitten und das Kostüm der alten Ritterzeit sind darin auf das treueste und nach dem Leben dargestellt; und alles, was an jene Vergangenheit erinnert, ist dem Herzen der Deutschen teuer.“⁵⁴³ Die Kostümfrage wird überhaupt zum Brennpunkt, an dem sich eine rück- oder fortschrittliche Bühnenpraxis zeigt.⁵⁴⁴ Trotz der einsetzenden Bemühungen um Authentizität und Kostümechtheit ist man jedoch noch weit davon entfernt bei allen Aufführungen ein zeitgerechtes Kostüm zu verwenden. Darauf weist Quincke in seinem Handbuch für Kostümkunde hin: „Es hatte nämlich das Erscheinen des ‚Götz von Berlichingen‘ (1773) den Anstoß gegeben, ein Kostüm für die mittelalterlichen Stücke zu schaffen, und man wählte dazu die spanisch-niederländische Tracht des Dreißigjährigen Krieges [...]“⁵⁴⁵ Bis zur Theaterreform Brühls wurden daher in Nachfolge des Götz’schen Dramas sämtliche in Szene gesetzte Rittergestalten mit hohen, mit großen Sporen besetzten Stulpenstiefel, einem Federhut und einer Schärpe dargestellt.⁵⁴⁶ Weitere zeitliche Differenzierungen wurden erst einmal nicht vorgenommen. So sah noch Ludwig Tieck der Einfachheit halber keine Unterscheidung in Früh-, Hoch- und Spätmittelalter vor und empfahl für die Bühnenpraxis als Grundlage „ein poetisches allgemeines Theaterkostüm“, auf das man aufbauen könne. Das Kostüm für das „sogenannte Mittel- und Ritteralter kann ungefähr in allen Jahrhunderten dasselbe sein [...]“⁵⁴⁷ Um eine angemessene Tracht rang man nicht nur auf den Bühnenbrettern. Die Wahl des richtigen Kostüms wurde über viele Jahrzehnte Gegenstand des öffentlichen Diskurses, darunter fällt die immer mal wieder geführte Debatte um eine Nationaltracht genauso wie die Diskussionen um die Darstellung von Heldendenkmälern in historischer oder idealer Bekleidung.⁵⁴⁸

Carl Friedrich Moritz Graf von Brühl (1772-1837) leitete als Generalintendant (1815-1828) der Königlichen Schauspiele in Berlin diesbezüglich die ersten ernsthaften Reformversuche ein.⁵⁴⁹ Kostüm und Bühnendekoration sollten die dramatische

⁵⁴³ DE STAËL-HOLSTEIN [1813], S. 313.

⁵⁴⁴ Bereits Voltaire glaubte mit seinem Tankred „echtes Mittelalter“ zu inszenieren. Von den Steinen führt aus, dass das Theaterpublikum zur Zeit Voltaires sich von den Waffen und den im Hintergrund aufgehängten Schilden mit Devisen bereits soweit beeindruckt ließ, dies als echt mittelalterliche Szenerie wahrzunehmen. Tankred trat nach Steinen in einem herkömmlichen Reiterkostüm von 1760 mit einem antikisierenden Überwurf und Schärpe auf, vgl. VON DEN STEINEN 1967, S. 297-298.

⁵⁴⁵ QUINCKE 1908, S. 10.

⁵⁴⁶ vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1978, S. 148.

⁵⁴⁷ TIECK [1852], Bd. 4, S. 19-20. Dies gilt aber nicht nur fürs Theater und wie zuvor bereits festgestellt für die Ritterspiele, sondern auch für die zeitgenössische Illustration. Brunsiek stellt in ihrer Arbeit zur Buchillustration des 19. Jahrhunderts fest, dass auch hier in der Regel auf das Kostüm des 16. Jahrhunderts zurückgegriffen wurde, wenn man einer Gestalt ein „altdeutsches“ Aussehen verleihen wollte, vgl. BRUNSIEK 1994, S. 249.

⁵⁴⁸ Um 1770 kam es zum so genannten Kostümkstreit, der sich an der Ausfertigung einer Statue zu Friedrich II. entzündete. Bis dahin wurden Helden stets in antiker Tracht dargestellt. Nun wurde im Zusammenhang mit dem Friedrichdenkmal für eine zeitgenössische Kleidung plädiert. Die Debatte, ob bei der Darstellung von zeitgenössischen Persönlichkeiten ein ideales oder zeitgemäßes Kostüm verwendet werden sollte, flammte bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts stets aufs Neue auf, vgl. SIMSON 1989. Zu Kostümbüchern vgl. BRUNSIEK 1994, S. 49-63.

⁵⁴⁹ Es hatte bereits von seinem Vorgänger August Wilhelm Iffland (1759-1814) Reformversuche hinsichtlich des Kostüms gegeben, die in der Praxis jedoch häufig am Widerstand der Schauspieler scheiterten, vgl. SENGLE 1967, S. 148.

Handlung unterstützen, indem sie sich auch zeitgeschichtlich an das Stück anpassen. Brühl brach folglich mit der bis dahin allgemein üblichen und kostensparenden Praxis, die Kostüme so häufig wie nur möglich wiederzuverwenden und ließ für jedes Stück neue Roben anfertigen.⁵⁵⁰ Von besonderer Bedeutung bei diesen Erneuerungsversuchen wurde die enge Zusammenarbeit mit Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), der die Bühnenbilder entwarf.⁵⁵¹ Nach Harten erhob Schinkel den hohen Anspruch an das Theater eine „Anstalt zur Bildung des Publikums“ zu sein. In der Verbindung von Vergnüglichem mit Nützlichem sollte das Schauspiel dem Besucher sowohl der Wissensvermittlung dienen als auch zu höheren moralischen Einsichten hinleiten und so zum vollendeten Bildungserlebnis werden. Nach 1819 beginnt Schinkel bei Bühnenbild und Requisite historische Exaktheit einzufordern. Dem Bühnenmaler wird ein Höchstmaß an Kenntnissen nicht nur der Geschichte, sondern der Architektur, Perspektivlehre, der Archäologie, der Volks- und Kostümkunde und bei Naturschilderungen der Geographie, der Botanik etc. abverlangt.⁵⁵² Letztlich hatte dieser vielversprechende Ansatz zur Konsequenz, dass aus Furcht vor historischer Unkorrektheit, die Bühnenbilder mit der Zeit schematisch wurden und einer individuellen und persönlichen Handschrift des Bühnenbildners entbehrten. Als Folge wurden Theaterdekorationen häufig seriell hergestellt.⁵⁵³

Die Bemühungen um historische Exaktheit und größte Realitätsnähe wurden im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vom Meininger Hoftheater fortgesetzt. Mit einem riesigen Aufgebot an Komparsen für imposant lebendige Massenszenen und historisch getreue Schauplätze, deren Nachbildung auf den neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen und Forschungsergebnissen basierte, bot das Meininger Hoftheater ein bis dahin nie gesehenes Theatererlebnis und ein mitreißendes Bühnenspektakel.⁵⁵⁴ Gespielt wurde ein klassisches Repertoire an Stücken von Schiller, Kleist und Shakespeare. Es kamen stets aufwändige Requisiten, prächtige und historisch genau nachgebildete Kostüme, originale Waffen sowie kostspielige Bühnenbilder, die bei den Brüdern Max und Gotthold Brückner in Auftrag gegeben wurden, zum Einsatz.⁵⁵⁵ Das Meininger Theater ging mit jeweils fünfzehn bis zwanzig Zugwaggon auf Europatournee und feierte in zahllosen

⁵⁵⁰ Vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1978, S. 151

⁵⁵¹ Zur Arbeit Schinkels als Bühnenmaler vgl. HARTEN 1974; ZADOW 1980.

⁵⁵² Vgl. HARTEN 1974, S. 119-120. Schinkel unterschied in einer ersten Phase seiner Arbeit, bei der er mehr das „Symbolische“ eines Bühnenbildes betonte und mit der Bühne wie mit einem Bild umging, vier historische Stile, nämlich Antike, Mittelalter, Orient, Moderne sowie verschiedene Szenerien wie z. B. Zimmer, Saal, Stube, Halle, Straße, Wald, Gebirge, Garten, Dorf, Meer, Felsgegend, vgl. HARTEN 1974, S. 110.

⁵⁵³ Vgl. GREISENEGGER-GEORGILA 1996, S. 277.

⁵⁵⁴ Die historisch exakte Wiedergabe ging so weit, dass basierend auf neuesten historischen und archäologischen Studien das Forum Romanum im „Julius Cäsar“ infolge von Bürgerkriegswirren im zerstörten Zustand dargestellt wurde, vgl. PAUL 1985, S. 318 und S. 320. Georg II. ließ von Fachleuten Expertisen zu den einzelnen Spielorten anfertigen, gab in europäischen Bibliotheken Recherchen zu Kostümen, Porträts etc. in Auftrag. Die Rüstungen und Waffen ließ er in Paris anfertigen und ließ sich auch dort in der Fechtkunst unterweisen, vgl. ERCK/SCHNEIDER 1997, S. 349 und S. 360.

⁵⁵⁵ Zur Zusammenarbeit Georg II. mit den Gebrüdern Brückner vgl. ERCK/SCHNEIDER 1997, S. 360ff. Auch Ludwig II. und Richard Wagner bestellten Bühnenbilder bei ihnen.

Gastspielen zwischen 1874 und 1890 sensationelle Erfolge.⁵⁵⁶ Verlebendigung der Vergangenheit in ihrer höchsten Vollendung, und zwar so, dass der Theaterbesucher zum Schluss des Stückes, sobald der Vorhang fiel, davon überzeugt war, dass sich das dargestellte historische Ereignis genau so und nicht anders zugetragen haben müsse. Hier wurde das umgesetzt, was ein halbes Jahrhundert zuvor Büsching im Zusammenhang mit der Marienburg bereits gefordert hatte, Historisches so lebendig darzustellen, dass man sich als Zeitzeuge an den Ort des Geschehens zurückversetzt fühlt. Karl Frenzel schreibt in der Nationalzeitung zur Aufführung der „Jungfrau von Orleans“ von Schiller: „Es ist nicht das Glänzende und Stylvolle ihrer Zimmereinrichtungen, ihrer Kostüme, das Malerische der Dekorationen, was den Blick und den Sinn des Zuschauers am nachhaltigsten bezaubert, auch ist die Fülle des hier Gebotenen viel zu groß und zu mannigfaltig, um bei einem einmaligen Anschauen voll genossen und gewürdigt werden zu können. Das Fesselnde liegt in dem Einheitlichen, in der scheinbaren Natürlichkeit des Ganzen. alles erscheint uns so, als könnte es gar nicht anders gewesen sein, als hätte sich die wunderbare Geschichte der Jeanne d'Arc aus Dom Remy in gar keiner andren Umgebung und Form zutragen können, wie in dieser.“⁵⁵⁷ Das Geheimnis des immensen Erfolgs des Meininger Theaters dürfte wohl darin gelegen haben, dass es auf beeindruckende Weise gelang, dem Zuschauer seine imaginäre Teilhabe am historischen Geschehen überzeugend realitätsnah vorzutäuschen.

Der Götz wirkte initialzündend und hatte die Entstehung zahlreicher Ritterdramen zur Folge.⁵⁵⁸ Denn neben der als neuartig empfundenen Inszenierung mit einer historisch getreu wirkenden Kostümierung der Schauspieler war das Drama noch in einer anderen Hinsicht neuartig und wegweisend gewesen. Zum ersten Mal war die vaterländische, deutsche Geschichte dramatisch behandelt worden. So erklärt sich auch Christoph Martin Wieland (1733-1813) den großen Publikumserfolg des Götz: „Teutsche Geschichte, teutsche Helden, eine teutsche Scene, teutsche Charakter, Sitten und Gebräuche waren etwas ganz Neues auf teutschen Schaubühnen. Was kann nun natürlicher sein, als daß teutsche Zuschauer das lebhafteste Vergnügen empfinden mußten, sich endlich einmal, wie durch eine Zauberrute in ihr eigen Vaterland, in wohlbekannte Städte und Gegenden, mitten unter ihre eignen Landesleute und Voreltern, in ihre eigene Geschichte und Verfassung, kurz unter Menschen versetzt zu sehen, bei denen sie zu Hause waren, und an denen sie, mehr oder weniger die Züge, die unsre Nation charakterisieren, erkannten?“⁵⁵⁹ Der Inhalt der meisten Nachfolgestücke rutschte jedoch schnell ins Triviale ab und bewegte sich zwischen Weiberraub, Turnieren, Femegerichten, Kerker Szenen und

⁵⁵⁶ Vgl. GREISENEGGER-GEORGILA 1996, S. 279.

⁵⁵⁷ Zit. in PROELSS 1887, S. 72.

⁵⁵⁸ In Götzens Nachfolge stehen z. B. Werke von F. M. Klinger „Otto“, Jakob Maier „Sturm von Boxberg“, Ludwig Philipp Hahn „Robert von Hohenecken“ und Joseph August von Törring „Kaspar der Thorringer“, „Otto von Wittelsbach“, „Klara von Hoheneichen“ und „Agnes Bernauerin“, das erstmals ein Turnier auf der Bühne zeigte, vgl. BRAHM 1880, S. 1. Hier auch eine Übersicht der Ritterdramen bis 1811 auf S. 72 und eine Aufstellung der in den Ritterstücken am häufigsten vorkommenden Motive wie Feme, Kerker, Weiberraub u. a. auf S. 70-71. Weitere Werke aufgeführt bei KOSCH 1913, S. 213ff.

⁵⁵⁹ WIELAND 1967, S. 478.

Zweikämpfen. So konnte Ludwig Tieck trotz aller Kritik an der geringen Qualität der meisten Dramen in „Götzscher Manier“ diesen doch den besonderen und alle anderen Mängel wohl wettmachenden Vorzug abgewinnen schlichtweg „deutsch“ zu sein: „Auf der Bühne rasselten Panzer und Helm des Götz, ohne dessen Verstand und Gemüth. Aber auch hier bildete sich eine Schule fort, die [...], wie man sie jetzt auch schmähen mag, deutsch und eigenthümlich war.“⁵⁶⁰ Der mit Malern wie Karl Friedrich Lessing, Adolf Schrödter und Hans Thoma freundschaftlich verbundene Schauspieler und spätere Theaterdirektor Eduard Devrient (1801-1877) wirft in diesem Zusammenhang die rhetorische Frage auf: „Welche Litteratur hat wohl eine dramatische Gattung von mehr nationaler Eigenthümlichkeit aufzuweisen, als unser Ritterstück es ist? So ganz auf dem historischen Boden erwachsen, wie kein andres Land ihn hat, in seinen Charakteren so individuell deutsch, dass ihre Verpflanzung auf fremden Boden unmöglich ist.“⁵⁶¹ August Wilhelm Schlegel kritisiert indessen schonungslos die durch den Götz ausgelöste Rittermanie auf deutschen Bühnen und auf dem Buchmarkt: „So ist eigentlich *Götz von Berlichingen* die Wurzel aller nachherigen Ritterschauspiele und Romane, die bis zur abenteuerlichsten Roheit ausgeartet sind. [...] Auf dem Wege sind so manche Undinge von artistischen Romanen zum Vorschein gekommen, von Autoren, die nicht den entferntesten Begriff von Werken der bildenden Kunst haben und sich auf gut Glück allerlei Fratzen darüber ausspekulieren. Jedes Wort, was eine große heilige Idee bezeichnet, wird von diesen Herren zur Mode gemacht, und indem sie es in einem nichtswürdigen Sinne nehmen, ganz heruntergesetzt“⁵⁶²

In einer Federzeichnung, die Karl Eduard Ferdinand Blechen (1798-1840) seinem Freund Ludwig Leopold Müller im April 1827 ins Album eintrug, und mit zahlreichen ironischen Kommentaren versah, rechnet der zeitweise am Königsstädtischen Theater in Berlin als Bühnenmaler tätige Künstler mit dem damaligen auf Kurzweil ausgerichteten Theaterbetrieb und seinen zahllosen populären Ritterstücken ab.⁵⁶³ Unter dem Titel „Die Künste“ legt ein überdimensionierter Rittersmann selbige auf die Waagschale, um im Dienste des Zeitgeistes nun zwischen der leichten und ernsten Muse abzuwägen.⁵⁶⁴ **(Abb. 43)** Der ironische Kommentar Blechens dazu lautet: „Von der gewichtigen Schwere des Einen wird das Andere nur umso höher gehoben.“ Und in der Tat, was die leichten Künste an Gewicht auf die Waagschale bringen, zieht sie auch gleichsam in die Niederungen des Trivialen herab. Der Ritter er-

⁵⁶⁰ Ludwig Tieck, zit. in BRAHM 1880, S. 4.

⁵⁶¹ Philipp Eduard Devrient, zit. in BRAHM 1880, S. 4. Nach einer anfänglichen Sängerkarriere an der Königlichen Oper in Berlin, wechselte er 1831 ins Schauspielfach und führte später Regie am Dresdner und Karlsruher Hoftheater. Von 1852 bis 1870 übernahm er dort die Intendanz. In Karlsruhe verkehrte er in den Häusern der Künstler Lessing und Schrödter, vgl. KAT. AUSST. KARLSRUHE 1980, S. 64.

⁵⁶² A. W. SCHLEGEL [1964], S. 27 (Hervorhebung im Original).

⁵⁶³ Karl Blechen war wie auch Karl Friedrich Schinkel und Domenico Quaglio von 1824 bis 1827 als Bühnenbildner tätig gewesen. Seine Stelle am Königstädtischen Theater in Berlin hatte ihm Schinkel vermittelt. Er schied jedoch nach wenigen Jahren enttäuscht aus. Das Königstädtische Theater war ein Volkstheater am Alexanderplatz. Zur Aufführung kamen nur Lustspielstücke, vgl. EMMRICH 1989, S. 31.

⁵⁶⁴ Zur Bildbeschreibung vgl. RAVE 1940, S. 196; EMMRICH 1989, S. 31; KAT. AUSST. BERLIN 1990, S. 13.

weist sich dabei als gefälliger Adjutant, stemmt er doch mit beiden Händen den Waagenzeiger herunter, damit die große Schar der Enthusiasten dieses Genres sich daran festhalten kann und ein Hochschwingen in höhere Gefilde verhindert. Unzählige Figürchen tummeln sich um die leichte Muse. Wenigstens geht es hier gesellig zu. Im Gegenzug schwebt die Waagschale, auf der die schönen Künste, die Malerei und Skulptur vertreten sind in lichte Höhen dem Parnass entgegen, auf dessen Gipfel Pegasus steht.⁵⁶⁵ Sie verlieren damit jedoch zunehmend die Verbindung zum Publikum, von dem sich niemand mehr ihr zuwenden mag. Alleingelassen, sieht sich die „hohe Kunst“ nur dem abschätzigen Urteil des Zeitgeistes ausgesetzt. Mit der angefügten handschriftlichen Bemerkung „Comedia ist mein Leben. Die schönen Künste braucht es aber nicht zu geben“ findet der Zeitgeist ihr gegenüber deutliche Worte, während er auf der Waagschale der Kontrahentin in überschwenglich-galanter Pose einen verzückt anbetungsvollen Kniefall beim Anblick all der angeschlagenen komödiantischen Stücke vollführt. Die Muse der komischen Dichtung hat dabei weniger zu lachen. Sie ist zu einem handlichen Paket zusammengeschnürt, damit man sich ihrer zur Anbringung der Programmzettel als Trittstufe bedienen kann. Dass Blechen in diesem Kontext den Ritter als „Handlanger“ des auf den ersten Blick zwar gewichtigen, auf den zweiten Blick aber auch als wenig erheben erkannten Zeitgeistes interpretiert, zeigt, dass er den Ritter hier als Vertreter des leichten Genres, der trivialen Ritterdramen, die erneut die Bühnenbretter überschwemmten interpretiert wissen möchte. „Ein Uhr“ steht ihm auf der Stirn geschrieben und das Wort Melodram umgürtet ihn.⁵⁶⁶ Statt wie von den Romantikern gefordert eine literarische Erneuerung einzuläuten und das historische Bühnendrama zu revolutionieren, bewegt sich das historische Drama stattdessen – und dies steht in Übereinstimmung mit der obigen Kritik – auf dem Niveau drittklassiger Zauber- und Rührstücke. Damit hat sich das Ritterdrama nicht weit entfernt von den seinerzeit mit aufklärerischem Nasenrumpfen bekrittelten Schauer- und Ritterromanen des 18. Jahrhunderts, bei denen Abenteuer, Lust und Grauen eine so wonnigliche und unterhaltsame Mischung eingegangen waren.

Eine Erneuerung auf den Brettern der darstellenden Kunst im Hinblick auf die Ritterthematik fand dann – zeitgleich zum Meininger Hoftheater – erst in der zweiten Jahrhunderthälfte in den Opernstücken Richard Wagners statt. Mit Siegfried, Lohengrin, Tristan oder Parzival werden erneut ritterliche Stoffe aufgegriffen. Vor allem die Nibelungen sind wenige Jahre nach dem Deutsch-Französischen Krieg stärker denn je präsent. Wiederholt wird das dem Epos zugrunde liegende Leitmotiv der „Vasallentreue“ auf das Treueverhältnis zwischen Herrscher und Volk übertragen und erhält gegen Ende des 19. Jahrhunderts nochmals einen

⁵⁶⁵ Zum Pegasus in der Kunstallegorik vgl. KUHLMAN-HODICK 1993, S. 561ff.

⁵⁶⁶ Dies ist ein Verweis auf das gleichnamige Zauberstück „Ein Uhr oder der Ritter und die Waldgeister“. Blechen schuf an die 30 Bühnendekorationen, darunter auch ein Bühnenbild zu der hier bezeichneten Zauberoper „Ein Uhr oder der Ritter und die Waldgeister“, das aus dem Englischen von Lewis stammt und am 21. Juni 1826 aufgeführt wurde. Auch für die Ritterstücke „Der stumme Ritter“ von Kotzebue, aufgeführt am 20. Dezember 1826, „Das Turnier von Kronstein“, ein romantisches Ritter-Lustspiel in 5 Aufzügen von Franz v. Holbein vom 15. Oktober 1824 sind Bühnendekorationen aus seiner Hand überliefert, vgl. KERN 1911, S. 144-147; HEIDER 1970, S. 18. Zu Blechen als Bühnenmaler vgl. MOELLER 1995, S. 101ff.

bedeutsamen Auftrieb innerhalb der jungen und noch formbaren Reichssymbolik.⁵⁶⁷ Wagner vernachlässigt bei der von ihm behandelten Nibelungenthematik allerdings den mittelalterlichen Stoffkomplex und wendet sich den nordischen Wurzeln der Sage zu.⁵⁶⁸ Nun erhält der mittelalterliche Recke einen germanischen Überwurf, der ihn zu einer zeitlosen Heroenfigur des Ewig-Deutschen stilisiert. Für Wagners Aufführungen wurde eigens eine „Weihestätte“ geschaffen, die dem Anspruch eines Gesamtkunstwerkes aus Architektur, Bühnenbild, Kostüm und Musik gerecht werden musste und gleichsam in den Rang eines Nationaldenkmals erhoben wurde. Am 14. und 17. August 1876 wurde das Bayreuther Festspielhaus mit dem vierteiligen Zyklus „Ring des Nibelungen“ eingeweiht.⁵⁶⁹ Vor allem innerhalb des Bildungsbürgertums formierte sich eine eingeschworene Gemeinschaft von Wagnerianern, darunter auch viele Künstler, die zu den Festspielen pilgerten. Anton von Werner berichtet in seinen Erinnerungen, dass er bei seinem Besuch aus Anlass der Eröffnung des Festspielhauses auf so manchen Malerkollegen, wie Makart, Lenbach, Kaulbach, Seitz und Menzel getroffen war.⁵⁷⁰ Der Maler Hans Thoma besuchte erstmals 1882 zusammen mit dem Frankfurter Arzt Otto Eiser eine Aufführung, der weitere regelmäßige Festspielbesuche folgen sollten. Aus dieser anfänglichen Berührung mit dem Werk Wagners entwickelte sich bald ein enger freundschaftlicher Kontakt zur Familie des Komponisten.⁵⁷¹ Cosima Wagner bat den Maler schließlich um Kostümentwürfe für die Nibelungen.⁵⁷² Thematisch hatte die Beschäftigung mit der Wagnerischen Oper auf das Werk des Malers größten Einfluss, intensiv sollte er sich von da an mit der Gestalt des Ritters auseinandersetzen.

Für Kaiser Wilhelm II. wird die Kunst in all ihren Erscheinungsformen – und damit die Malerei, die Architektur, die Skulptur und auch das Drama – zum machtpolitischen Instrumentarium, das es unbedingt zu nutzen gilt, um meinungs- und geschmacksbildend auf das Volk zu wirken.⁵⁷³ Wilhelm II. vertritt einen konservativen Kunstgeschmack. Zweck und Inhalt eines gelungenen Bühnenstücks liegen für ihn vorzugsweise in der Glorifizierung des deutschen Volks und in der Darstellung vaterländischer Geschichte wie Grube schreibt: „Die Blüte deutschen Geistes, die höchsten Güter unseres Volkes, Gemüt, Begeisterungsfähigkeit, will er

⁵⁶⁷ Vgl. WERNER 1985, S. 31; VELTZKE 2002, S. 58.

⁵⁶⁸ Zu den verschiedenen Überlieferungen vgl. EHRISMANN 2002. Zu den von Wagner verwendeten Quellen vgl. KUEHNEL 1991. Zu den germanischen Wurzeln des Werks vgl. VELTZKE 2002, S. 62.

⁵⁶⁹ Vgl. GRAUS 1975, S. 285-286.

⁵⁷⁰ Vgl. VON WERNER 1913, S. 167.

⁵⁷¹ In Frankfurt hatte sich auf Initiative von Otto Eiser ein kleiner Kreis von Wagner-Anhängern zusammengefunden, zu denen sich auch Thoma nach seiner Übersiedlung nach Frankfurt zugesellte. So genannte Wagner-Vereine wurden vielerorts gegründet, vgl. SCHULTE-WUELWER 1980, S. 145-147.

⁵⁷² Vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 317ff; SCHULTE-WUELWER 1980, S. 145ff, insbesondere S. 147-148; BUSHART 1989, S. 31. Zu Thomas Kostümentwürfen vgl. THODE 1897.

⁵⁷³ Auch seine Rede am 18. Dezember 1901 anlässlich der Fertigstellung der Siegesallee ist eine Demonstration seiner stark personenbezogenen Kunstpolitik. Darin wendet er sich gegen die „sogenannten modernen Richtungen“ und erhebt seine eigenen Vorstellungen von Kunst zum allgemeingültigen Maßstab: „Eine Kunst, die sich über die von mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr [...]“, zit. in BARTMANN 1984, S. 199.

auf dem Theater verkörpert erblicken, und am liebsten sieht er diese Aufgaben im Rahmen der Sage und der Geschichte des Vaterlandes gelöst.“⁵⁷⁴ So nahm er direkten Einfluss auf die Spielpläne der königlichen Bühnen von Berlin, Hannover, Kassel und Wiesbaden, die ihm persönlich zur Genehmigung vorgelegt werden mussten.⁵⁷⁵ Zu seinem zehnjährigen Regierungsjubiläum im Jahr 1898 hielt er vor der gesamten Belegschaft der Berliner Königlichen Bühne folgende Rede, die seine Ansichten von Sinn und Zweck des Theaters und der Schauspielkunst deutlich macht: „Als ich vor zehn Jahren zur Regierung gelangte [...] war [ich] der Überzeugung und hatte Mir fest vorgenommen, daß das Königliche Theater ein Werkzeug des Monarchen sein sollte, gleich der Schule und der Universität, welche die Aufgabe haben, das heranwachsende Geschlecht heranzubilden und vorzubereiten zur Arbeit für die Erhaltung der höchsten geistigen Güter unseres herrlichen deutschen Vaterlandes. Ebenso soll das Theater beitragen zur Bildung des Geistes und des Charakters und zur Veredelung der sittlichen Anschauungen. Das Theater ist auch eine Meiner Waffen. [...] Ich bitte Sie nun, daß Sie Mir fernerhin beistehen, jeder in seiner Weise und an seiner Stelle, im festen Gottvertrauen dem Geiste des Idealismus zu dienen und den Kampf gegen den Materialismus und das undeutsche Wesen fortzuführen, dem schon leider manche deutsche Bühne verfallen ist. Und so wollen Sie in diesem Kampfe fest bestehen und in treuem Streben ausharren.“⁵⁷⁶ Nun haben sich auch die Bühnenbretter in einen Kampfschauplatz gewandelt, von denen unüberhörbar Säbelgerassel erklingt.

Die Vorstellung der Bühne als Waffe gegen alles „Undeutsche“ ist Teil einer verstärkt ab 1870 geführten gesamtgesellschaftlichen Debatte, in der es um Definition, Wesen und Bewahrung einer rein deutschen Kunst geht und die sich zum Beispiel auch in dem von dem Worpsweder Künstler Paul Vinnen schließlich ausgelösten „Protest deutscher Künstler“ von 1911 niederschlug. Bereits als junger Kronprinz hatte Wilhelm II. zusammen mit seinen Brüdern an Theaterstücken mitgewirkt und noch später während seiner Regierungszeit sich selbst immer wieder gerne zu den unterschiedlichsten Anlässen verkleidet.⁵⁷⁷ Er entwarf selbst Kostüme und Bühnendekorationen zu einigen Ritterdramen und zeichnete emsig; u. a. hat sich aus seiner Hand eine Zeichnung für das Stück „Burggraf“ von Joseph von Lauff (1855-1933) erhalten. Auch für das Theaterstück „Der Eisenzahn“, ebenfalls von Lauff, lieferte er mehrere Entwürfe.⁵⁷⁸ **(Abb. 44)** Paul Seidel schreibt über sein

⁵⁷⁴ GRUBE 1913, S. 323 (Hervorhebung im Original). Zur Theaterpolitik Wilhelms II. vgl. STATHER 1994, S. 142-145.

⁵⁷⁵ Vgl. GRUBE 1913, S. 328.

⁵⁷⁶ Zit. in GRUBE 1913, S. 330.

⁵⁷⁷ Eine Fotografie, die z. B. den Kaiser verkleidet als brandenburgischen Kurfürst zeigt, findet sich bei SCHNEIDER 1913, S. 390. Zudem beschäftigte sich Wilhelm II. ähnlich leidenschaftlich wie Friedrich Wilhelm IV. mit dem Anfertigen von Skizzen für verschiedene Bauprojekte. Bereits König Friedrich Wilhelm IV. hatte sich als Architekturdilettant hervorgetan und vielfach Entwürfe zu Denkmälern und Bauwerken gefertigt, vgl. DEHIO 1961.

⁵⁷⁸ Die Anregung zum Drama „Burggraf“ kam vom Kaiser selbst, vgl. GRUBE 1913, S. 325-326, Abb. S. 322 und S. 323. Zu Wilhelms Kunstpolitik und eigenen künstlerischen Ambitionen vgl. BARTMANN 1984, zu „Der Eisenzahn“ insbesondere Kat. Nr. 634, S. 202, Abb. S. 189; STATHER 1994, S. 35-40; ROEHL 2001, S. 984. Kaiser Wilhelm II. hatte Joseph von Lauff als Dramaturgen an das Hoftheater in Wiesbaden berufen, vgl. KOSCH 1960, Bd. 2, S. 1181.

Verhältnis zur Kunst im Allgemeinen: „Lebendig muß alles sein, steife und langweilige Sachen haßt er“.⁵⁷⁹ Mit Kaiser Wilhelm II. geht eine Epoche zu Ende, die sich theatralischer und pathetischer Mittel bedient, um effektiv, täuschend echte Vergangenheit heraufzubeschwören. Die Verlebendigung der Vergangenheit ist nun ein Teil der Gegenwart, ein Teil sowohl des öffentlichen Lebens als auch des privaten Alltags geworden. Das Wiederaufleben alter Traditionen wie Turniere und sonstige Ritterspiele, pompös inszenierte Künstlerateliers im altdeutschen Stil, neu errichtete Burgen, in denen sich der Hausherr in historischer Verkleidung bewegt, Maskenumzüge und aufwändige Künstlerfeste, bei denen man nach festgelegten Regieanleitungen Burgen erstürmte, Prinzessinnen befreite oder ganze Schlachten austrug, Ritterbünde, die ihren Mitgliedern genaue Rollen zuwiesen und streng ritualisierte Ordensritterfeiern zeugen von einer sich sukzessive steigernden und maßlosen Theatralisierung des Lebens. Das Leben macht der Bühne Konkurrenz. Mit dem Rückgriff auf die Vergangenheit, speziell auf das Rittertum, wurde eine Symbolkraft heraufbeschworen, die hauptsächlich zum Wiedererstarken des nationalen und kulturellen Selbstbefindens beitragen sollte. Innerhalb dieses nationalen Selbstfindungsprozesses wurde der Ritter zu einer ihrer wirkmächtigsten Identifikationsfiguren.

Noch während der Befreiungskriege hatte man dringend der Vorbilder bedurft, Helden, die dem eigenen Volk angehörten, die das schwer angeschlagene Selbstbewusstsein festigen und die Zuversicht vermitteln sollten, dass Volksmut und Volksehre keineswegs untergegangene, sondern lediglich verschüttete und daher zu jeder Zeit reaktivierbare Tugenden seien. Das Konzept schien aufzugehen. Nach den Siegen über Frankreich 1813-1815 und 1870 versprach das Heraufbeschwören der alten Kräfte, die Anlehnung an die tapferen und wehrtüchtigen Vorväter die ersehnten Erfolge zu erzielen, zunehmend aber auch zu einem Mittel der Selbstbeweihräucherung zu werden. Man konnte sich nun mit den alten Helden ebenbürtig in eine Ahnenreihe stellen – sie waren nicht länger Vorbilder, sondern Gleichgestellte. Man stammte von Helden ab und war nun selbst heroisch. Es ist für die Zeit symptomatisch, dass der Ritter in der Malerei nach 1870 einen enormen Auftrieb erfuhr und insbesondere auch im Vorfeld des Ersten Weltkrieges ein sehr häufig anzutreffender Bildgegenstand wurde. Künstler stellten sich selbst in Ritterrüstungen dar, Bismarck wurde immer wieder als Roland glorifiziert oder erschien als Ritter hoch zu Ross. Und dennoch spiegelt sich in der Figur des Ritters auch die Zerrissenheit und Gegensätzlichkeit des gesamten Jahrhunderts wider. Sowohl Konservative als auch Liberale, Republikaner wie Monarchisten, Magnate, Künstler oder Burschenschaftler, Bürgerliche wie Adelige machten sich diese Figur dienstbar, um ihre teils sehr gegensätzlichen Positionen und Ziele zu veranschaulichen. So unterschiedlich die Intentionen auch sein mögen, das Bemerkenswerte ist, dass es der facettenreichen Gestalt des Ritters in der Tat gelang, all diese Erwartungen und teils konträren Botschaften bildhaft umzusetzen und zu vermitteln. Ganz besonders intensiv zeigt sich die Auseinandersetzung mit

⁵⁷⁹ SEIDEL 1913, S. 318 und S. 304. Unter Karl Werder fanden im kronprinzlichen Palais wiederholt Vorstellungen statt, bei denen die Prinzen in verschiedenen Hauptrollen auftraten, vgl. GRUBE 1913, S. 322.

der Rittergestalt beim Künstler, wie es die nachfolgend zu besprechenden Werke verdeutlichen.

4 Der neue Kreuzritter

Kriegerische Tugenden im Allgemeinen und ritterliche im Besonderen gewannen im Kontext der Freiheitskriege eine wachsende Bedeutung. Durch die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht fanden die zuvor über viele Jahrhunderte allein dem Wehrstand vorbehaltenen Wertvorstellungen nunmehr auch auf den „Normalbürger“ Anwendung, der sich mit seiner neuen Rolle als Vaterlandsverteidiger erst zurechtfinden musste. Folglich kam es zu einem massiven Wertewandel, der in der Sozial- und Genderforschung anhand zahlreicher Quellen ausführlich belegt und dargestellt worden ist.⁵⁸⁰ So begann man nach 1813 mit Krieg im Gegensatz zu den ehemals von dynastischen Interessen gelenkten und von bezahlten Söldnerheeren ausgeführten Kriegszügen, zunehmend ein hehres und gottgewolltes Instrument der Vaterlandsverteidigung und ein nationales Anliegen allerhöchsten Ranges zu erblicken. Die Vaterlandsverteidigung wurde damit zur ersten gar sakrosankten Bürgerpflicht, die es mit solchen als ritterlich geltenden Tugenden wie Ehre, Treue, Tapferkeit und Opfergeist zu erfüllen galt.

Vor allem unter der akademischen Jugend stießen die Aufrufe zu Schutz und Verteidigung des Vaterlandes auf fruchtbaren Boden. Leitfiguren wie Jahn und Arndt richteten sich mit ihren Schriften und Publikationen direkt an sie und übten auf diese Weise den größten Einfluss auf sie aus.⁵⁸¹ „Da er [Jahn] die Alten für versauert und der, denselben als erste Bürgerpflicht empfohlenen, Ruhe allzu sehr ergeben hielt,

⁵⁸⁰ Der bis dahin in den Augen des Bürgertums wenig geachtete und gar misstrauisch beäugte Soldatenstand gewann erst mit den Freiheitskriegen an Ansehen und sollte infolge der weiteren kriegerischen Auseinandersetzungen ein Höchstmaß an gesellschaftlicher Anerkennung erlangen. Mangelnde Einsatzbereitschaft und Disziplin, denen nur durch Drill, Stockprügel und hohe Strafen entgegenwirkt werden konnte, hatten in der Vergangenheit zu einem überaus schlechten Ansehen des Militärs beigetragen. Angesichts der schlagkräftigen napoleonischen Armee wurde jedoch eine Heeresreform dringend notwendig. 1807 wurde von König Friedrich Wilhelm III. daher eine „Heeres-Reorganisationskommission“ eingesetzt, an der Scharnhorst, Gneisenau, Clausewitz sowie Boyen maßgeblich beteiligt waren. Zu den Reformbestrebungen gehörten unter anderem der Zugang von Bürgerlichen zum Offiziersstand, die Reduzierung der Wehrdienstbefreiungen, die Neuordnung der Militärstrafen etc. Das Ziel war letztlich die Schaffung einer „National-Armee“. Die bis dahin vorhandene strikte Trennung zwischen Militär und Zivilgesellschaft musste aufgehoben werden. Jeder Bürger sollte nun auch Soldat und in der Lage sein, im Notfall sein Vaterland zu verteidigen, vgl. IBBEKEN 1970, S. 72-73; FREVERT 1997, S. 18ff; HAGEMANN 1998b, S. 74ff; FREVERT 2001, S. 45ff; HAGEMANN 2002, S. 76ff. Sowohl Adel als auch Bürgertum standen den Reformen anfangs äußerst ablehnend gegenüber, vgl. FREVERT 1997, S. 23, FREVERT 2001, S. 38ff. Mit der Beteiligung des Bürgers am Krieg aber stieg zwangsläufig das Ansehen des Soldaten, schließlich waren es die eigenen Söhne und Brüder, die in den Krieg zogen, vgl. MOSSE 1993, S. 25. Zur Zunahme an Prestige beim Militär vgl. FREVERT 1997, S. 17; MOSSE 1993, S. 16-26, SCHILLING 2002, S. 58ff.

⁵⁸¹ Luys betont zu Recht den Einfluss von so großen Leitbildern wie Jahn, Arndt, Luden oder Fichte etc. auf die politische Meinungsbildung der jungen Generation, vgl. LUYS 1992, S. 125.

wandte er seine Hoffnung und seine Thätigkeit der heranwachsenden Jugend zu; er führte sie auf den Turnplatz.“, so der Kommentar von Friedrich Förster.⁵⁸² Ein Großteil der Studenten meldete sich in der Tat freiwillig zum Kriegseinsatz.⁵⁸³ Für Jahn ist die Wehrtüchtigung des Bürgers eine Grundvoraussetzung um allzeit gegen den Feind gewappnet zu sein und um das eigene Vaterland vor feindlichen Übergriffen zu schützen. Nur ein körperlich starkes und gesundes Volk garantierte Verteidigungsbereitschaft und dies verlangte die möglichst rasche körperliche Ertüchtigung einer ganzen Generation.⁵⁸⁴ Und auch Arndt wendet sich in seinen Phantasien für ein zukünftiges Deutschland von 1815 direkt an den Bürger im wehrfähigen Alter. Bei einer allgemeinen Volksbewaffnung sieht er ausnahmslos jeden gesunden Mann von Achtzehn bis Sechzig in der Pflicht, sich für das Vaterland zu opfern. Er fordert ihn auf, sich auf die alten Väter Tugenden zu besinnen, die damals tapfer, furchtlos und kämpferisch gewesen waren und es seinen Vorfahren geizzutun. Sein Ton ist scharf, geradezu agitatorisch: „Und ich will, daß du ein streitbares und kriegerisches Volk seyn sollst, wie deine Väter vor dir waren, und ablegen die Faulheit und Weiberei, worin deine Ehre und Kraft untergegangen ist; und sollst dich nicht mehr auf Soldaten verlassen, sondern ein ganzes Volk von Soldaten seyn; also daß in Zeit der Noth jeder rüstige und gesunde Mann vom achtzehnten bis sechszigsten Jahre aufstehen könne und den Feind abschlagen von seinen Gränzen, wenn er sie anzutasten wagt.“⁵⁸⁵ Auch Arndt setzt wie Jahn seine größten Hoffnungen in die Jugend. So äußert er sich 1813 in einem Brief an Karl Bernhard Trinius „[...] es ist allenthalben viel Enthusiasmus, und das

⁵⁸² FOERSTER 1861, S. 1325.

⁵⁸³ Überdurchschnittlich viele Studenten schlossen sich gerade dem Lützower Freikorps an, der sich von anderen Korps durch einen hohen Anteil an Nicht-Preußen abhob. In seiner bunten Zusammensetzung vermittelte er bereits das Bild eines vereinten Vaterlandes, vgl. GRIEWANK 1952, S. 28; IBBEKEN 1970, S. 417. Im Vergleich zur Gesamtzahl der Freiwilligen war der Anteil der Studenten zwar hoch, wird laut der Studie von Rudolf Ibbeken jedoch überschätzt. Zu den Kriegsfreiwilligen und ihrer sozialen Herkunft vgl. IBBEKEN 1970, S. 393ff, insbesondere S. 410-411; MUELLER 2000, S. 75-76; HAGEMANN 2002, S. 406ff. Willibald Alexis, selbst ein Freiwilliger im Jahr 1815, bemerkt in der Zusammensetzung der Freiwilligen zwischen 1813 und 1815 einen wesentlichen Unterschied. „Die freiwilligen Jäger waren damals [1813] die Elite der preußischen Jugend, alle mehr oder minder poetische Abdrücke von Theodor Körner.“, ALEXIS 1905, S. 58. Im Jahr 1815 hingegen war es ein „buntes Gemisch von Freiwilligen“, darunter Handwerker, Tagelöhner, Bauern, deren Beweggründe am Krieg teilzunehmen nicht mehr nur idealischer Natur waren, vgl. ALEXIS 1905, S. 59ff. Mögen die militärischen Erfolge tatsächlich gering gewesen sein, entscheidend war, dass die Freiwilligen eine außerordentlich bedeutsame Rolle zur Hebung der Volksmoral spielten und dass das Gros der Bevölkerung der festen Überzeugung war, dass erst die allgemeine Erhebung mittels Landsturm und Landwehr den Sieg über Napoleon ermöglicht habe. Das Militär hingegen hatte ein Interesse daran, die Bedeutung der Freiwilligen herunterzuspielen. Willibald Alexis machte persönlich die Erfahrung, dass reaktionäre Militärkreise das neu erwachte bürgerliche Selbstbewusstsein in Militärdingen einzudämmen suchten, vgl. ALEXIS 1905, S. 172.

⁵⁸⁴ Ein wesentliches Mittel zur Erreichung dieses Ziels war die von ihm ins Leben gerufene Turnbewegung. „Die Absicht, welche bei Einführung des Turnens mit meinen Schülern bei mir zum Grunde lag, war diese: die Jugend vor Schlawheit und Ausschweifung zu bewahren und sie zum künftigen Kampfe fürs Vaterland rüstig zu machen.“, Jahn zit. in MANNSDORF 1831, S. 201. Zur Turnbewegung vgl. STEIGER 1967, S. 38; LEIPNER 1973; DUEDING 1984.

⁵⁸⁵ ARNDT 1815a, S. 182 Insbesondere Ernst Moritz Arndt (1769-1860) veröffentlichte in den Jahren bis zu den Befreiungskriegen eine Reihe von populären Liedern und agitatorischen Abhandlungen, darunter „Über Volkshaß und über den Gebrauch einer fremden Sprache“ (1813) und „Der Rhein – Teutschlands Strom, aber nicht Teutschlands Gränze“ (1813).

freut mich am meisten, daß alle Studenten und größeren Gymnasiasten sich einkleiden laßen: die allein können es machen und den höhern Geist erfrischen; sie müßen und sie werden den pedantischen Paradeplatzprunk und die elenden Ansprüche adlicher Stockdummheit, die immer noch allein befehlen will, gebühlich in den Staub treten.⁵⁸⁶

Überhaupt hatten sehr viele Pädagogen, Hochschul- wie Gymnasiallehrer, einen außerordentlichen und unmittelbaren Einfluss auf ihre heranreifenden und noch lenkbaren Zöglinge. Friedrich Gottlieb Welcker (1784-1864), Lehrer am Pädagogium in Gießen und Professor an der dortigen Universität, appellierte im Vorfeld der Napoleonischen Kriege eindringlich und erfolgreich an ihr Pflichtbewusstsein, das Vaterland zu verteidigen und sich freiwillig zum Kriegseinsatz zu melden.⁵⁸⁷ An der Universität Leipzig war es zum Beispiel Wilhelm Traugott Krug (1770-1842), Professor für Philosophie und damals auch Rektor der Universität, der um seine Studenten zur freiwilligen Kriegsteilnahme zu bewegen, die vorbildlichen Ansichten ihrer ritterlichen Vorfahren zum Krieg zitierte: „So kann kein Mann von Ehre sprechen; denn er weiß, daß nichts Großes und Gutes in der Welt errungen wird ohne Anstrengung und Aufopferung. Vernehmt dagegen die Stimme eines Weisen aus jener alten guten Zeit, wo das ächte Ritterthum noch etwas galt. [...] : ‚Keine Beschäftigung ist so angenehm, als die eines Kriegers. Sie ist edel in ihrer Ausführung (denn die stärkste, großmüthigste und erhabenste aller Tugenden ist die Tapferkeit) und edel in ihrer Ursache. Wer weiß etwas nützlicheres und allgemein gerechteres, als die Beschützung des Vaterlandes?‘“⁵⁸⁸ Die meisten Schüler Welckers waren mit großem Enthusiasmus dem Aufruf ihres Lehrers gefolgt, unter ihnen auch Adolf Ludwig Follen, auf den im nachfolgenden Kapitel noch im Besonderen eingegangen wird. Und wie Welcker und Jahn schritt auch Krug, um nur einige zu nennen, mit gutem Beispiel voran und meldete sich zusammen mit dem Gros seiner Studenten als Freiwilliger.⁵⁸⁹

⁵⁸⁶ Brief von Ernst Moritz Arndt an Karl Bernhard Trinius, Königsberg 27. Februar 1813, zit. in DUEHR 1972, Bd. 1, S. 244.

⁵⁸⁷ Zum politischen Einfluss Welckers auf seine Schüler vgl. HAUPT 1907, S. 6; WENTZCKE 1919, S. 130. Die allgemein patriotisch-schwärmerisch durchtränkte Stimmung an deutschen Universitäten, verleitete damals sogar die gänzlich untrainierte Professorenschaft zu vorbereitenden Gefechtsübungen. Karl Friedrich Köppen berichtet: „Die Professoren der Universität Berlin bildeten einen eigenen Trupp und übten sich häufig in den Waffen, der kleine bucklige Schleiermacher, der kaum die Pike tragen konnte, auf der äußersten Linken, der baumlange Savigny auf dem rechten Flügel; der lebhaft knirpsige Niebuhr exerzierte, daß die nur federgewandten Hände dicke Schwielen bekamen; der ideologisch tapfere Fichte erschien bis an die Zähne bewaffnet, zwei Pistolen im breiten Gürtel, einen Pallasch hinter sich herschleppend, in der Vorhalle seiner Wohnung lehnten Ritterlanze und Schild für sich und seinen Sohn. Der alte Schadow führte die Schar der Künstler, Iffland die Helden der Bühne; diese wie jene meist abenteuerlich-mittelalterlich und phantastisch-theatralisch kostümiert und bewehrt [...] man sah auf dem Übungsplatz den Waffenschmuck Talbots und Burgunds, Wallensteins und Richards des Löwenherzen. Iffland selbst erschien einst mit dem Brustharnisch und dem Schilde der Jungfrau von Orleans, was große Heiterkeit erregte.“, Friedrich Koeppen über das Jahr 1813, zit. in MEHRING 1965, S. 324.

⁵⁸⁸ KRUG [1813], S. 126-127 [S. 10-11].

⁵⁸⁹ Vgl. KRUG [1813], S. 119 [S. 3]. Die Studenten bereiteten sich meist auf dem Turnplatz auf einen möglichen Kampfeinsatz vor und stärkten mit entsprechenden Übungen ihre Physis. So hatte Arndt in jenen Tagen an die jungen Männer appelliert: „Auf! ihr Jünglinge, die ein reinerer Sinn belebt, ein

Mit dem Ende der ersten Kriegswelle kehrten viele Studenten im Winter 1814 an die Universitäten zurück. Und da sie den Sieg über die napoleonischen Truppen in der Hauptsache auf die allgemeine Volksbewaffnung zurückführten und damit nicht zuletzt als den ihrigen verbuchten, glaubten sie nach wie vor in der Verantwortung zu stehen und auch weiterhin den Fortgang und das zukünftige politische Geschick des Vaterlandes mitbestimmen oder gar lenken zu können. Joseph von Eichendorff erklärt die Einstellung der damaligen Heimkehrer wie folgt: „[...] sie wollten sich über die Welt stellen, sie meistern und vernünftiger einrichten. Dazu kam, da sie in den Befreiungskriegen wirklich auf dem Welttheater rühmlich mitagiert hatten, und nun auch das Recht beanspruchten, die übrigen Akte des großen Welt dramas mit fortzuspielen, mit einem Worte: Politik zu machen.“⁵⁹⁰ Auf deutschen Universitäten hatte zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein ähnlich zerrissenes Bild geherrscht wie auf der politischen Landkarte. Die Studenten waren in so genannten Landsmannschaften organisiert und der so genannte Comment prägte den alltäglichen Umgang zwischen den einzelnen Verbindungen. Im Zuge des Reformeifers die als unbefriedigend empfundene politische Situation rasch zu ändern, keimte unter den Heimkehrern eine bereits von Jahn formulierte Idee auf, die Landsmannschaften abzuschaffen und stattdessen im Sinne des Einheitsgedankens eine alle Studenten vereinigende Burschenschaft zu gründen.⁵⁹¹ Vor allem die Universitäten von Jena und Gießen nahmen hier eine Vorreiterrolle ein und verfolgten vehement das Ziel an den deutschen Hochschulen in vorbildhafter Weise zu verwirklichen, was auf dem politischen Parkett nicht recht funktionieren wollte: Unitarismus anstatt Partikularismus.⁵⁹² Die Forderungen nach einem einheitlichen Staat und einer einheitlichen Verfassung, nach Pressefreiheit und Gleichheit vor dem Gesetz sowie einer politischen Partizipation des Volkes sollte – so das ehrgeizige Ziel – von den Universitäten ausgehend schließlich sich im

kühneres Herz entflammt, seid frisch und gerüstet! denkt euch mächtig und würdig der großen und ungeheuren Dinge, die ihr sehet und fühlet: und ein mächtiger Geist wird in euch erstehen, groß und freudig werdet ihr das Leben dieser schrecklichen Zeit tragen, groß und freudig in ihren Verwandlungen und Toden mit untergehen, wenn ihr untergehen müsset.“, ARNDT 1810, S. 11.

⁵⁹⁰ EICHENDORFF [1978], S. 1073.

⁵⁹¹ „Außer diesem Felde öffentlicher Wirksamkeit war Jahn mit anderen Vaterlandsfreunden darauf bedacht, in einem geschlossenen Kreise ihre Gedanken und Entschlüsse einander mitzuthemen. Zu diesem Behufe traten Jahn, der Lehrer Friesen, die Professoren Zeune, Turte, Lange, Graßhoff, Otto Preuß, Müller, Starke, Graf v. d. Gröben und andere im Herbst 1810 zu einem geheimen Vereine zusammen, welchen sie ‚den deutschen Bund‘ nannten.“, FOERSTER 1861, S. 1326 (Hervorhebung im Original). Staatsrath von Bülow hielt in einem Bericht an den König fest: „Der lächerliche und kaum glaubliche Zweck dieser Verbindung war der, zur Ueberwältigung der Uebermacht Frankreichs eine deutsche Republik zu stiften und theils durch Bearbeitung erwachsener Menschen, theils durch die Erziehung und Bildung einer kraftvollen Jugend nützliche Bürger dieser Republik zu schaffen.“, zit. in FOERSTER 1861, S. 1328. Friedrich Ludwig Jahn und Karl Friedrich Friesen hatten als Mitbegründer des geheimen „Deutschen Bundes“ bereits 1810 ein Konzept ausgearbeitet, das die Abschaffung der Landsmannschaften und die Gründung einer einheitlichen Burschenschaft vorsah und welches sie 1812 in einer Denkschrift festhielten, vgl. HEER 1931, S. 303; LUYSS 1992, S. 125ff. Zum geheimen deutschen Bund vgl. MANNSDORF 1831; MUELLER 2000, S. 68-69.

⁵⁹² An diesen Hochschulen erfuhren die liberalen Ideen im Gegensatz zu anderen Universitätsstädten Unterstützung von Seiten der Professorenschaft. In Jena waren es vor allem die Professoren Luden, Fries, Oken, Kiefer, Schott und Gabler, die mit der Burschenschaftsbewegung sympathisierten, vgl. BRAUN 1874, S. 136; SSMYANK 1931, S. 26.

ganzen Land verbreiten. Die Burschenschaften wurden neben den Sänger- und Turnerkreisen somit zum wichtigsten Sprachrohr innerhalb der Nationalbewegung, die für Volkssouveränität und für eine nationale Einheit eintraten.⁵⁹³ „Jeder wirke in dem Kreise, in welchen ihn der Zufall stellt, zur Verbreitung der Idee: Deutschland muß eins sein, nicht durch 30 kleinere oder größere Regierungen getrennt; dem Volke steht allein das Recht zu, durch seine Vertreter Gesetze zu geben. Für diese Wahrheiten bedarf es keines Bundes, keines Eides, wer dafür nicht nach Überzeugung mitwirkt, der ist keiner der Unseren. Wir sind Studenten; in diesem Kreise ist nun unser Wirken. Wir wollen uns tüchtig vorbereiten, für’s Leben und für das Vaterland wirken, soviel als in unseren Kräften steht“, äußert sich der Gießener Student der Theologie und Philologie Karl Christian Wilhelm Sartorius (1796-1872).⁵⁹⁴ Am 18. Oktober 1818 kam es tatsächlich zur Konstituierung der Allgemeinen Deutschen Burschenschaft und dem Erlass einer Burschenverfassung, die Mitsprache und gleiches Recht für alle Burschen vorsah.⁵⁹⁵

4.1 Carl Philipp Fohr im Kreis der Teutonen

Der in Heidelberg geborene Maler Carl Philipp Fohr (1795-1818) kommt als Zwanzigjahriger mit dem radikalen linken Flügel der Burschenschaftsbewegung seiner Heimatstadt in Beruhung.⁵⁹⁶ Von Mai bis Oktober 1816 hält er sich im Kreis der Teutonen auf, ein aus einer Lesegesellschaft hervorgegangener lockerer Zusammenschluss politisch aktiver Studenten, aus dem sich im März 1817 die Heidelberger Burschenschaft formieren sollte.⁵⁹⁷ Es entstehen während dieser

⁵⁹³ "Der edelste Theil der deutschen Jugend mußte in seinem Zusammensein der Typus werden für die künftige Gestaltung des ganzen Vaterlandes; hier mußte das Ideal anfangen sich zu verwirklichen. Darum sollte auf den Hochschulen herrschen die rechte Freiheit, das Recht der Persönlichkeit und Raum zur Charakter-Entwicklung gegeben sein [...], Darstellung des deutschen Wesens, [...] ausgezeichnet durch Kraft des Geistes in der Wissenschaft, durch Kraft des Gemüths in sittlichem Streben, durch Kraft des Leibes in ritterlicher Uebung desselben zu jeder Anstrengung und Entbehrung, alles aber beherrschend Frömmigkeit und Gottesbewutsein in der bestimmten Form der christlichen Religion. Das alles umfaßte der Wahlspruch: Gott, Ehre, Freiheit, Vaterland [...].", KLUEPFEL [1849], S. 304 (Hervorhebung im Original). Zur Geschichte der Burschenschaft vgl. GRIEWANK 1952, S. 27ff; HARDTWIG 1994; MUELLER 2000, S. 46-49.

⁵⁹⁴ Aus den Lebenserinnerungen von Karl Christian Sartorius, zit. in HAUPT/SCHNEIDER [1990], S. 109:

⁵⁹⁵ „Die Studenten aus allen Theilen und Gegenden Deutschlands versammelten sich 1817, um das Reformationsfest und die Feier der Schlacht bei Leipzig auf der Wartburg zu begehen, und bei dieser Gelegenheit beschloß man nicht nur die Abschaffung der Landsmannschaften und die Einführung der Burschenschaft auf jeder einzelnen Universität“, sondern auch das Tragen „eine[r] eigenthümliche[n] Kleidung, welche man die ‚deutsche Tracht‘ nannte.“, BRAUN 1874, S. 43. Mit der Wartburg hatte man mit Bedacht einen symbol- und geschichtsträchtigen Versammlungsort sowie eine wichtige Kultstätte der Reformation ausgewählt, um nicht zuletzt auch des 300. Jahrestages der Reformation zu gedenken.

⁵⁹⁶ Zu Fohrs Werk und Leben, insbesondere seiner Zeit bei den Teutonen, vgl. DIEFFENBACH o. J.; DIEFFENBACH [1823]; LOHMEYER 1935; GROTE [1944]; JENSEN 1968; KAT. AUSST. FRANKFURT 1968; SCHULTE-WUELWER 1980, S. 50ff; DIRKMANN 1993; KAT. AUSST. HEIDELBERG 1995; KAT. AUSST. DARMSTADT 1995.

⁵⁹⁷ Die Teutonia war aus einer „Teutschen Lesegesellschaft“ hervorgegangen. „Das ist die große

Zeitspanne Freundschaftsbilder, die von großem zeithistorischem Interesse sind und von einer Art Jugendbewegung zeugen, einer von patriotischer Hochstimmung und jugendlicher Impulsivität getragenen Begeisterungswelle, die die akademische Elite der damaligen Zeit erfasste.

Dieses Zusammentreffen mit den Teutonen war keineswegs Fohrs erster Kontakt mit Studentenkreisen gewesen. Ein Jahr zuvor, hatte der junge Maler auf Anregung seines Mentors Johann Philipp Dieffenbach (1786-1860) bereits im Wintersemester 1814/15 die Vorlesungen von Professor Friedrich Wilken (1777-1840) zur mittelalterlichen Geschichte an der Heidelberger Universität besucht.⁵⁹⁸ Dies war gerade die Zeit höchsten politischen Aufruhrs an deutschen Hochschulen. Nur noch wenige Monate waren es bis zur Siegeschlacht bei Waterloo, die das vorläufige Kriegsende markierte, und die ersten Kriegsfreiwilligen fanden sich wieder an ihren Studienorten ein, voller neuartiger Ideen im Kopf und politischer Ambitionen. Sie bildeten angesichts der sich erneut festigenden feudalen Machtstrukturen ein explosives Gemisch junger Menschen, die ihre politische Mitverantwortung weiterhin unnachgiebig einklagten. Die Enttäuschung über die sich wieder etablierende alte politische Ordnung war hier am stärksten zu spüren. So ahnt auch der jüngst aus den Feldzügen zurückgekehrte zuvor bereits zitierte Student Carl Christian Sartorius sich und seine Freunde noch längst nicht am Ende ihrer Ziele: „Der Frühling 1815 kam heran, und mit dem Schwinden des Schnees und dem ersten Grün zog ich mit meinen engeren Freunden an jedem freien Tage nach den alten Burgen, nach dem Schiffenberg und in die Wälder. Dort gelagert, besprachen wir oft die Freuden und Leiden des Feldlebens, die Gegenwart und die Zukunft. Soviel hatten wir gelernt aus den Lehren der Zeit, aus den feurigen Schriften von Arndt und Jahn und aus Körners begeisterten Liedern, daß Deutschlands Aufgabe nicht erfüllt sei, daß das Volk vergebens gekämpft habe, daß die Restauration der zahllosen Wappenschilder der Dynastien des römischen Reiches ein Rückschritt, ein Hohn für die deutsche

Forderung, welche das Zeitalter an uns alle macht, daß wir das Eigenthümliche, Volksthümliche und Teutsche pflegen und entwickeln, und das Fremde, Wälsche und Unteutsche verbannen und vertilgen.“, meinte Arndt und forderte die Errichtung von Gesellschaften zur Bewahrung deutschen Brauchtums, die sich über das ganze Land verbreiten und jedem Bürger frei zugänglich sein sollten, ARNDT 1814b, S. 26. Seinem Aufruf folgte als erster Wilhelm Snell (1789-1851) und rief im Frühjahr 1814 in Idstein in Nassau eine Gesellschaft ins Leben. Bald kam es – nicht zuletzt durch Verbindungen nach Idstein – auch an einigen Universitätsstandorten, allen voran in Gießen und Heidelberg, zur Gründung von „Teutschen Lesegesellschaften zur Erreichung vaterländisch-wissenschaftlicher Zwecke“. Zur Geschichte der Deutschen Gesellschaften, insbesondere der Gründung in Heidelberg vgl. MEINECKE 1891, S. 33ff; MUELLER 2000, S. 62-65. In Heidelberg verweigerten die Universitätsbehörden allerdings die erforderliche Genehmigung, so dass ihre Gründung wohl im Geheimen erfolgte. Aufgrund ihrer altdeutschen Tracht wurden die Studenten dieses lockeren Zusammenschlusses die „Schwarzen“ oder „Teutonen“ genannt. Im Verlauf des Jahres 1815 scheint sich diese Bezeichnung durchgesetzt und die „Teutonia“ etabliert zu haben, aus der schließlich 1817 die Heidelberger Burschenschaft hervorging, vgl. DIETZ 1895, S. 12-14; HAUPT 1907, S. 98-100; SCHNEIDER 1920, S. 82-85; STEIGER 1966, S. 30; JENSEN 1968, S. 31.

⁵⁹⁸ Der Darmstädter Historiker und Pädagoge Philipp Dieffenbach wurde Fohrs Mentor und Vertrauter. Er gab ihm die Zeune'sche Ausgabe der Nibelungen zu lesen und trug Sorge dafür, ihn insbesondere mit der vaterländischen Geschichte vertraut zu machen, vgl. DIEFFENBACH [1823], S. 44-47. Wilken war von 1805 bis 1817 als Professor für Geschichte in Heidelberg tätig, vgl. DIRKMANN 1993, S. 9.

Nation sei. Wiewohl uns die Sache noch nicht recht klar war, so ahnten wir doch, daß Einheit die große Aufgabe unseres Vaterlandes sein müsse, daß die Trennung in die Kleinstaaterei diesem großen Zwecke, für welchen auch wir die Waffen erfaßten, seine Schlagbäume entgegenstelle.“⁵⁹⁹

Franz Georg Hammer (1796-1866) studierte seit Mai 1814 die Rechte in Heidelberg, der aus Gießen kommende Heinrich Karl Hofmann (1795-1845) setzte im April 1814 sein Studium der Jurisprudenz an der Heidelberger Universität fort, Karl Gustav Jung (1794-1864) und Ernst Heinrich Löning studierten zu diesem Zeitpunkt bereits seit einigen Semestern Medizin in Heidelberg, Ludwig von Mühlentfels (1793-1861) hatte zunächst in Greifswald und nach seinem Einsatz als Freiwilliger seit dem Sommer 1814 in Heidelberg mit dem Studium der Rechte begonnen und im Frühjahr 1815 schließlich schrieb sich der gleichfalls in Gießen mit dem consilium abeundi belegte Student Adolf Ludwig Follen (1794-1855) an der Juristischen Fakultät der Heidelberger Universität ein.⁶⁰⁰ Sie alle tauchen auf Fohrs Bildnissen des darauffolgenden Sommers auf. Es ist nur allzu wahrscheinlich, dass Fohr den einen oder anderen bereits im Rahmen der Vorlesung von Wilken kennen gelernt hatte, denn gerade Vorlesungen zur mittelalterlichen Geschichte stießen in national gesinnten Kreisen auf besonderes Interesse.⁶⁰¹ Dieffenbach jedenfalls berichtet in seiner Biographie zu Fohr, dass der junge Künstler gerade in jenem Wintersemester neue Bekanntschaften gemacht habe. Und unter dem Einfluss dieser neu

⁵⁹⁹ Aus den Lebenserinnerungen von Karl Christian Sartorius, zit. in HAUPT/SCHNEIDER [1990], S. 106. Braun beschreibt die damalige Situation folgendermaßen: „Als der Krieg beendet war, kehrten sie zu den Hochschulen zurück. Aber sie waren andere Menschen geworden. Ihnen war Angesichts von Tod und Verderben, mitten in den Drangsalen des Krieges der Sinn für den Ernst des Lebens aufgegangen. [...] Die Begeisterung für das Vaterland hatte in ihren Herzen Wurzel geschlagen, und vor allem war es ihnen klar geworden, daß es weniger die Uebermacht des Feindes, als unsere eigene Zerrissenheit und Uneinigkeit war, welche uns das Joch der Fremdherrschaft aufgeladen.“, BRAUN 1874, S. 135. Und der Kriegsfreiwillige Willibald Alexis meint in seinen Erinnerungen: „Mit höchster Entrüstung betrachteten wir Deutsche es namentlich, daß so viel deutsches Blut auf deutscher Erde geflossen war, und doch wurde der Friede in französischer Sprache geschlossen.“, ALEXIS 1905, S. 56.

⁶⁰⁰ Zu den einzelnen Biographien vgl. JENSEN 1968, S. 118ff; KAT. AUSST. FRANKFURT 1968, S. 48-51; HAUPT 1912, S. 338-341 und S. 349-352. Der Student *Ludwig Friedrich von Mühlentfels (1793-1861)* machte den Feldzug als Lützower mit und wurde bei Kitzau schwer verwundet und gefangen genommen. Er konnte aus seiner Gefangenschaft fliehen und nahm anschließend an der Schlacht bei Dennewitz teil. 1819 wurde er verhaftet, 1821 floh er nach Schweden ins Exil. *Heinrich Karl Hofmann (1795-1845)* studierte zunächst in Gießen dann seit 1814 in Heidelberg Jura. Von 1824 bis 1826 saß er in Haft. *Karl Gustav Jung (1794-1864)* studierte seit 1813 in Heidelberg Medizin. Im Jahr 1819 wurde er verhaftet, aber mangels Beweise lediglich des Landes verwiesen. Er emigrierte in die Schweiz. Sein Enkel ist der gleichnamige Psychoanalytiker. *Ernst Heinrich Löning* (Lebensdaten unbekannt) studierte seit 1912 in Heidelberg Medizin. Nach seiner Teilnahme an den Freiheitskriegen 1814 setzte er seine Studien dort fort. Auch er wurde 1819/20 verhaftet. Sein Bruder, Karl Löning, verübte den Anschlag auf den nassauischen Regierungspräsidenten Karl Friedrich Justus Emil von Ibell (1780-1834). *Franz Georg Hammer (1796-1866)* studierte seit 1814 Jura in Heidelberg. 1824 wurden seine Papiere beschlagnahmt und er verhört. Zu einer Verhaftung kam es bei ihm nicht.

⁶⁰¹ Die Vermutung Fohr habe durch den Besuch der Vorlesungen erste Kontakte zu Studentenkreisen knüpfen können, äußerte bereits Grossberger, vgl. GROSSBERGER 1924, S. 49. Ein Aquarell von 1814 dokumentiert zudem seine frühere Teilhabe am studentischen Leben, vgl. GROTE [1944], S. 8; JENSEN 1968, S. 30 und Kat. Nr. 56, S. 113-114; KAT. AUSST. FRANKFURT 1968, Kat. Nr. 32, S. 23-24, Abb. Tafel 14.

geknüpften Verbindungen und der allgemein politisch aufgewühlten Stimmung, beobachtet er bei seinem Zögling eine bemerkenswerte Wesensveränderung.⁶⁰² Alles Militärische zuvor ablehnend, erblühen in ihm nun ein starker und besonders leidenschaftlicher Patriotismus und eine ebenso ungehemmte Begeisterung für das Mittelalter und das Rittertum.⁶⁰³ Dies dürfte wohl zudem der Zeitpunkt sein, da Fohr beginnt die altdeutsche Tracht zu tragen. Im Juni 1815 verlässt der angehende Künstler zunächst Heidelberg, um an der Münchener Kunstakademie seine Ausbildung fortzusetzen. Die von ihm an dieses Studium geknüpften hohen Erwartungen erfüllen sich nicht, nur allzu schnell sieht er sich dort mit einem nüchternen, die künstlerische Freiheit einschränkenden, schematischen Lehrbetrieb konfrontiert. Alles Altdeutsche, das er so innig liebt, trifft bei den Lehrenden auf Missfallen.⁶⁰⁴ An Dieffenbach schreibt er: „Was mir aber ärgerlich ist, das ist hauptsächlich, dass man die altdeutsche Schule zurücksetzt, und alle diese von Langer und Mannlich gehaßt werden, die nur einige Liebhaberei dafür zeigen.“⁶⁰⁵ Es kommt zur Auseinandersetzung zwischen ihm und dem Akademiedirektor Peter von Langer. Nur knapp kann er einer von Langer ausgesprochenen Relegation und eines Verweises aus der Stadt durch die Königliche Polizei entgehen. Eine Intervention durch den bayerischen Hof vermag dies im letzten Augenblick zu verhindern. Der Darmstädter Kammersekretär und spätere Hofrat Georg Wilhelm Issel (1785-1870), der als Erster Fohrs zeichnerisches Talent entdeckt hatte, äußert die Vermutung, dass es eben das Tragen der altdeutschen Tracht gewesen war, das ihm in München zum Verhängnis wurde.⁶⁰⁶ Ein Fortgang seiner Studien an der Münchener Akademie ist undenkbar geworden. Fohr kehrt in sein Elternhaus zurück,

⁶⁰² Denn noch 1813, so Dieffenbach, hatte Fohr „eine große Abneigung gegen den Militärstand“ empfunden und fürchtete seine Einberufung. „Man sieht, daß er damals fast noch keine Ahnung von jener Vaterlands-Liebe hatte, die in Zeiten der Gefahr so kampflustig macht, und von welcher er später so tief durchdrungen war“, DIEFFENBACH [1823], S. 30 und S. 31.

⁶⁰³ „Wie aber die neuere unsers deutschen Landes nur einen traurigen Beweis der alles Große untergrabenden und zerstörenden Selbstsucht, der Liebe zur Ausländerei bis zur Sprache hin, ja bis in die Kleidung hinab und des schimpflichen Einflusses der Ausländer abgab, so war nichts natürlicher, als daß die, so die Jünglinge zu begeistern suchten, in das Mittelalter führten, doch nicht sowohl dasselbe erklärten, was es wirklich war und seyn mußte, sondern indem sie einzelne Großthaten aushoben, und das Herrliche, was sie in jenen Zeiten fanden, zur Erreichung ihres Zweckes fast dichterisch darstellten. Es war nicht die Rede von dem traurigen Daseyn der Millionen von Leibeignen und Hintersassen u.s.w., sondern von dem lustigen und freien Leben der Ritter auf ihren Burgen; nicht von den Verirrungen, deren, wie jede, auch jene Zeit sich schuldig machte [...], sondern alles wurde dargestellt wie ein goldenes Zeitalter.“, führt Dieffenbach als Erklärung für die Begeisterung vieler Jünglinge für das Mittelalter an, einer Faszination, der auch Fohr unterlag, DIEFFENBACH [1823], S. 48-49.

⁶⁰⁴ Einzig in dem etwa gleichaltrigen Sigismund Ruhl (1794-1887) findet er in München jemanden, der von dem gleichen Enthusiasmus fürs Mittelalter und für Heldensagen beseelt war. Ruhl hatte an den Befreiungskriegen als Hessischer Jäger teilgenommen und imponierte ihm aufgrund seines selbstsicheren Auftretens und seiner Lebenserfahrung. In ihm sieht er nicht nur einen Freund, sondern auch in künstlerischen Dingen ein Vorbild. Zur Freundschaft zwischen Fohr und Ruhl vgl. KAT. AUSST. DARMSTADT 1997, S. 66ff.

⁶⁰⁵ Brief vom 7. Juli 1815 von Fohr an Dieffenbach, zit. in DIEFFENBACH [1823], S. 123f.

⁶⁰⁶ Issel vermutet in einem Brief an Schleiermacher den Anlass für den Verweis Fohrs im Tragen einer „närrischen Tracht“, womit die „altdeutsche“ gemeint sein dürfte, vgl. Brief vom 2. Juni 1816 von Issel an Schleiermacher, zit. in KAT. AUSST. DARMSTADT 1997, S. 19 und S. 36. Das Tragen der altdeutschen Tracht war gemäß Königlich Baierischer Verordnung seit April 1815 untersagt, vgl. DENEKE 1986, Bd. 9, S. 163. Zu der Auseinandersetzung mit Peter von Langer vgl. DIRKMANN 1993, S. 15-16; KAT. AUSST. DARMSTADT 1997, S. 18.

allerdings bereits mit der Gewissheit im Herbst seine Ausbildung in Rom weiterführen zu dürfen.⁶⁰⁷ Fohrs sich nun anknüpfender sechsmonatiger Aufenthalt in seiner Geburtsstadt markiert somit die kurze Zeitspanne zwischen seinem gescheiterten Besuch der Münchner Kunstakademie und seinem hoffnungsvollen Aufbruch nach Italien. Und doch werden diese wenigen Monate sich bedeutsam und erneut prägend auf seine Persönlichkeit auswirken wie ein Jahr zuvor schon bei seiner ersten Berührung mit Studentenkreisen.⁶⁰⁸

In der Zwischenzeit hatte sich in Heidelberg die so genannte „Teutonia“ gebildet, an die Fohr – ganz offensichtlich – rasch Anschluss findet.⁶⁰⁹ Bei den Teutonen trifft er auf einen in München wohl von ihm anfänglich eher zwangsläufig angenommenen Oppositionsgeist, der hier zum unumstößlichen Leitsatz erhoben wird. Die meisten Teutonen sind junge Männer, zum Teil mit Kriegserfahrung, stolz, eigensinnig und unerschrocken, ganz von den Ideen eines freiheitlichen und vereinten Vaterlandes durchdrungen und aufgrund ihrer politischen Haltung bereits von der einen oder anderen Universität verwiesen, letzteres mag aufgrund von Fohrs ähnlichen Erfahrungen mit einer rigiden Hochschulleitung die Grundlage gebildet haben für ein Klima des mentalen Einverständnisses und der Zugehörigkeit. Weit wichtiger dürfte aber wohl gewesen sein, dass das Bedürfnis seines Künstlerauges nach sinnlichen Eindrücken nun aufs Außerordentlichste befriedigt wurde. Hier findet Fohr all das romantische Ideengut wieder, das er bisher nur aus Büchern, aus seiner Fouqué'schen Lieblingslektüre oder aus der Welt der Sagen her kannte und die bereits zuvor seine Phantasie beflügelt hatte.⁶¹⁰ Bei den Teutonen werden die ritterlichen Figuren aus den Heldenerzählungen lebendig und Fohr und seine neuen Freunde sind die Hauptakteure eines gelebten Rittertums. Man umgibt sich mit authentischen Zeugnissen der Vergangenheit: Man beschafft sich Schwerter und Helme und legt Rüstungen an. Gemeinsam besucht man den Rittersaal auf Schloss Erbach, das eine große Sammlung an Waffen und Harnischen beherbergt, die Fohr wiederholt sorgfältig studiert. Man vertreibt sich die Zeit damit, vor der grandiosen Kulisse des Heidelberger Schlosses die politisch brisanten Körner'schen und Schenkendorf'schen Lieder zu singen und Tassos „Gerusalemma liberata“, das in der Zeit des Ersten Kreuzzugs spielt, zu rezitieren.

⁶⁰⁷ Zusammen mit seinem Münchener Stubengenossen Ruhl möchte er seine Ausbildung in Rom weiter vertiefen und bittet daher bei seiner Förderin, der hessischen Erbprinzessin, um die Gewährung eines Stipendiums. Bereits im Mai wird seinem Ersuchen stattgegeben. Vgl. Fohrs Dankbrief an die Erbprinzessin vom 12. Mai 1816, zit. in HARDENBERG/SCHILLING 1925, S. 55.

⁶⁰⁸ Der Aufenthalt in Heidelberg erfolgte unplangemäß. Fohr hatte ursprünglich vorgehabt sogleich gemeinsam mit Ruhl nach Rom abzureisen, erkrankte jedoch, und musste daher seinen Aufbruch nach Italien aufschieben, vgl. KAT. AUSST. DARMSTADT, S. 77.

⁶⁰⁹ Und dies, obwohl er nicht an der Heidelberger Universität eingeschrieben war. Zum einen mochte dies daran gelegen haben, dass die Teutonia keinen offiziellen Status genoss, auch keine satzungsgemäße Form besaß, zum anderen auf der Idee einer teutschen Gesellschaft fußte. Laut Arndt aber sollten die deutschen Gesellschaften jedem „teutschen Mann mit unbescholtenem Ruf“ offen stehen, der sich mit ihren Zielsetzungen identifizieren konnte, vgl. SCHNEIDER 1920, S. 82-83.

⁶¹⁰ In München hatte Fohr zusammen mit seinem Freund Ruhl an einer Folge zu Fouqués „Zauber-ring“ gearbeitet und auch bei seinen ersten Ölgemälden wählte er ausnahmslos Ritter zum Bildgegenstand.

Ein überaus wichtiges Dokument dieses Beisammenseins stellen die Lebenserinnerungen Carl Heinrich Alexander Pagenstechers (1799-1867) dar. Seine Aufzeichnungen sind höchst aufschlussreich und vermitteln ein überraschend lebendiges Bild des innigen freundschaftlichen Zusammenhaltes und der romantisch-ritterlichen Sphäre, in die Fohr nun eintaucht und die er im Rückblick wie folgt beschreibt: „Aufgeputzt wurden diese unleugbar tüchtigen Elemente mit dem ganzen mittelalterlichen Modepomp der damaligen Romantik. Die ernste, kleidsame Tracht, die lang herabwallenden Locken, die alten Schwerter und Helme, die hier und da aufgetrieben wurden, die Poesien und Gesänge, die überall erklangen, trugen nicht wenig dazu bei, die Jugend anzuziehen, zu begeistern und dauernd zu fesseln.“⁶¹¹ Und einige Absätze weiter heißt es: „So wurde ich der Knappe, bald aber auch einer der bemerkteren Ritter dieser Partei, deren antik-großartige Zwecke, in Verbindung mit ihren romantischen Formen, mich immer vollständiger gewannen.“⁶¹² Und nicht nur er, sondern auch Fohr wurde davon völlig in den Bann gezogen. Pagenstecher bemerkt, dass Fohr ganz besonders angetan war von ihren ritterlichen Inszenierungen, die er begann zeichnerisch festzuhalten: „Der Maler Fohr hatte seine besondere Freude an diesen äußeren Formen unserer Ritterlichkeit und verewigte dieselben in trefflichen Zeichnungen, die er mit der Rabenfeder in kürzester Zeit und mit außerordentlichem Talent zu Papier brachte. Bald waren es einfache Porträts, bald ganze Gruppen von Kreuzfahrern, worin wir solchergestalt figurierten.“⁶¹³ Auf diese Weise entstehen reizvolle Momentaufnahmen: teils sauber ausgefertigte Zeichnungen, teils flüchtige Skizzen. Es sind Erinnerungsblätter an gemeinsame Unternehmungen und an gesellige Stunden, von denen er das eine oder andere Blatt seinen Freunden widmete.

Fohrs Zeichnungen sind aber weitaus mehr als bloße Erinnerungsblätter an eine glückliche und aufgeregte Sommerzeit, sie sind vor allem ein Stück Zeitgeschichte, Zeugnisse einer Bewegung, die für eine kurze Zeitspanne die akademische Elite des Landes erfasste, eine Jugendbewegung, die sich gegen die etablierten Kräfte richtete mit all ihren Vorzügen und Fehlern, ihrem Enthusiasmus und Fehleinschätzungen, ihrer Kompromisslosigkeit und einem unbestreitbaren Quantum an Selbstüberschätzung. Karl Christian Sartorius, der zum Kreis um Follen gehörte und 1815 den „Germanenbund“ in Gießen mitbegründete, schrieb so auch in der Rückerinnerung über diese Jahre: „Das waren poetische Zeiten; in sentimentaler Überschwänglichkeit wurde im Nebelhaften einhergeschwebt; aber wir waren dabei fleißig und solide. Jene Art Sentimentalität lag in der Atmosphäre der Zeit; sie äußerte sich in religiösem Mysticismus oder in der mittelalterlichen Ritterlichkeit, mit welcher damals in der schönen Literatur Baron Fouqué Epoche machte, und die romantische Schule (Tieck, Schlegel usw.) die Geister bewegte.“⁶¹⁴ Und der Engländer Johan Russell, der bei einer Reise durch Deutschland und Österreich die damalige von Patriotismus durchschwängerte Zeit an der Universität Jena

⁶¹¹ PAGENSTECHE [1913], S. 38.

⁶¹² PAGENSTECHE [1913], S. 39.

⁶¹³ PAGENSTECHE [1913], S. 40.

⁶¹⁴ Aus den Lebenserinnerungen von Karl Christian Sartorius, zit. in HAUPT/SCHNEIDER [1990], S. 107. Sartorius reiste im Herbst 1815 nach Heidelberg und lernte hier auch Fohr kennen, vgl. S. 108.

miterlebte, beschreibt den seltsamen Eindruck, den die Burschen mit ihrem pseudoritterlichen Gehabe und ihren großspurigen Phrasen dabei auf ihn machten aus einem distanzierteren Blickwinkel: „every man with his bonnet on his head, a pot of beer in his hand, a pipe or segar in his mouth, and a song upon his lips, never doubting but that he and his companions are training themselves to be the regenerators of Europe, that they are the true representatives of the manliness and independence of the German character, and the only models of a free, generous, and high-minded youth. They lay their hands upon their jugs, and vow the liberation of Germany; they stop a second pipe, or light a second segar, and swear that the Holy Alliance is an unclean thing. The songs of these studious revellers often bear a particular character. They are, indeed, mostly convivial, but many of them contain a peculiar train of feeling, springing from the peculiar modes of thinking of the Burschen – hazy aspirations after patriotism and liberty, of neither of which have they any idea, except that every bursche is bound to adore them, and mystical allusions to some unknown chivalry that dwells in a fencing bout, or in the cabalistical ceremony, with which the tournaments conclude, of running the weapon through a hat.“⁶¹⁵

Zu Fohrs neuen Freunden zählt unter anderem auch der Jurastudent August Adolf Ludwig Follen (1794-1855), der im Kreis der Teutonen eine herausgehobene Rolle spielt.⁶¹⁶ Seine imposante Physiognomie sowie sein selbstsicheres Auftreten bringen

⁶¹⁵ RUSSELL 1828, S. 111-112. Mittelalterliche bzw. ritterliche Elemente hatten an den Universitäten eine lange Tradition. Eichendorff, der 1807/1808 Jura in Heidelberg studierte, nimmt diese ritterlich durchschwängerte Atmosphäre in Studentenkreisen weit vor den Befreiungskriegen wahr. Von Einfluss hierauf waren die studentischen „Orden“, die sich seit ca. 1750 an den Hochschulen in Anlehnung an Geheimgesellschaften und Freimaurerlogen etabliert hatten, vgl. HARDTWIG 1992a, S. 47; HARDTWIG 1992b, S. 35-40; GRAB/FRIESEL 1970, S. 63; SCHNEIDER 1909, S. 114-115. „Allein nebenher ging auch noch ein anderer geharnischter Geist durch diese Universitäten. Sie hatten vom Mittelalter noch ein gut Stück Romantik ererbt, was freilich in der veränderten Welt wunderbarlich und seltsam genug, fast wie Don Quixote, sich ausnahm. Der durchgreifende Grundgedanke war dennoch ein kerngesunder: der Gegensatz von Ritter und Philister. Stets schlagfertige Tapferkeit war die Kardinaltugend des Studenten, die Muse, die er oft gar nicht kannte, war seine Dame, der Philister der tausendköpfige Drache, der sie schmächtig gebunden hielt, und gegen den er daher [...] mit Faust, List und Spott beständig zu Felde lag; denn die Jugend kapituliert nicht und kennt noch keine Konzessionen“, EICHENDORFF [1978], S. 1047-1048. Wie Russell kann auch Eichendorff nicht umhin ihren seltsamen Hang zur Geheimbündelei zu bemerken: „In jener Zeit brütete äußerlich noch ein unheimlicher Frieden über Deutschland, aber die prophetischen Gedanken, die den Krieg bedeuten, arbeiteten gebunden in jeder Brust, und suchten sich überall in wunderlichen Geheimbünden Luft zu machen. Auch auf den Universitäten bestanden dergleichen Ordensverbindungen, noch ohne speziell politischen Beigeschmack, bloß auf allgemeine humanistische Zwecke gerichtet, mit allerlei abenteuerlichen Symbolen, furchtbaren Eiden und rasselndem Heldenschmuck, wie man es damals in den vielen Ritterromanen fand.“, EICHENDORFF [1978], S. 1049. Eichendorff stellt dazu abschließend fest: „So war in der Tat auf den Universitäten eine gewisse mittelalterliche Ritterlichkeit niemals völlig ausgegangen [...]“, EICHENDORFF [1978], S. 1050. Rassem verweist auf den ungebrochenen Einfluss des „cortegiano“, des humanistisch gebildeten Kavaliere an Universitäten, der noch im 19. Jahrhundert den Studenten ein Leitbild war, vgl. RASSEM 1963, S. 274ff. Dazu gehörte auch die Übernahme „aristokratischer Standesrequisiten“ wie das Tragen des Degens, vgl. HARDTWIG 1992a, S. 53.

⁶¹⁶ Eigentlich August Adolph Ludwig Follenius, spätere Namensänderung in Follen. Er studierte zunächst die Rechte sowie Theologie, Philosophie und Philologie in Gießen, später die Rechte in Heidelberg. Zusammen mit seinem Bruder Karl und seinem Lehrer Friedrich Gottlieb Welcker, der einen großen Einfluss auf ihn ausübte, meldete er sich 1814 zu den Hessischen Freiwilligen Jägern und

ihm in diesem Kreis einen besonderen Ruf ein. Von Zeitgenossen wird er als ungestüm, auffahrend und als herrische aber auch charismatische Führungspersönlichkeit zugleich geschildert. Der Burschenschaftler und spätere Historiker, Schriftsteller und Herausgeber einer Hutten-Edition Ernst Hermann Joseph Münch (1798-1841) schreibt über ihn: Er ist „[...] ein hochaufgeschossener, stämmiger Mensch, mit einer breiten Melchthalsbrust, einem von Leidenschaften wild bewegten Gesichte, indolent, sanguinisch, trotzig, rau, anmaßend und absprechend; übrigens durch und durch poetisch. [...] Oft erscheint er wie ein verdorbener Sifried (sic!), dem die Erziehung gefehlt und welcher dessen Kraft, ohne die Milde geerbt hat.“⁶¹⁷ Und doch, Follen genoss in ihrem Kreis großes Ansehen und muss auch auf Fohr einen tiefen Eindruck gemacht haben. Er wird Fohrs Lieblingsmodell. Immer wieder taucht seine auffallende Gestalt mit der dunklen, wild gelockten Haarmähne auf Fohrs Zeichnungen auf. In ihm sieht Fohr die Figur eines Ritters in idealer Weise verkörpert. Es ist vor allem seine herculesque, kraftvoll männliche Gestalt, und seine zur Schau gestellte stolze und unbeugsame Haltung, die ihn auch in den Augen der anderen zum Inbegriff eines Ritters werden lassen. So bezeichnet Pagenstecher Adolf Ludwig Follen als „das vollendete Bild eines Revenant der Ritterzeit“. Und er fügt von ihm nicht ohne Bewunderung die Beschreibung an: „Von stolzer Figur, mit mächtigen Gliedern ausgestattet, trug er auf seinen breiten Schultern ein wunderbares, fast furchtbar schönes Haupt, von einer Fülle kastanienbrauner Locken wie von einer Löwenmähne umwallt. Seine Haltung, sein Gang, sein Blick, seine Sprache harmonierten vollständig mit diesen heldenmäßigen Körperformen, und wenn er, mit dem Eisenhelm bedeckt, ein altes Ritterschwert schwang oder in ungeheurem Anlauf einen 18 Fuß breiten Raum übersprang, dann glaubte man wahrhaftig, einen urweltlichen Recken vor sich zu sehen.“⁶¹⁸ Die Körpergröße war ein wesentliches Kriterium für eine heldenhafte Erscheinung, wie seit Tacitus überliefert und auch von August Wilhelm Schlegel

nahm am Befreiungskrieg teil, ohne dass es jedoch für ihn zu einem direkten Kampfeinsatz kommt. Politisch äußerst aktiv, gründete er nach seiner Rückkehr an die Gießener Hochschule zusammen mit seinem Bruder Karl die „Teutsche Lesegesellschaft zur Erreichung vaterländisch-wissenschaftlicher Zwecke“, die sich jedoch bald wieder auflöste. Ein Teil ihrer Mitglieder formierte sich zu den „Schwarzen“ oder „Unbedingten“, eine Vereinigung, die unter Karls Führung weiter bestand und eine extrem radikale politische Richtung vertrat. Adolf Ludwig Follen wird von der Gießener Hochschule relegiert und geht nach Heidelberg. Zum Kreis der Teutonen gelangt er durch eine Empfehlung von Pfarrer Decher an Ernst Heinrich Löning, der diesem aber in einem Brief empfiehlt, ihn zwar aufzunehmen, aber „dafür zu sorgen, daß er nicht obenhin komme“, HAUPT 1907, Anm. Nr. 2, S. 9. Einen Universitätsabschluss erreicht er nicht. Kurz vor seiner Promotion wird er erneut mit dem „consilium abeundi“ belegt. So nimmt er eine Redakteursstelle bei der Elberfelder Allgemeinen Zeitung an in der irrigen Annahme auf diese Weise meinungsbildend wirken zu können und ist dort tätig bis er inhaftiert wird. Von 1819 bis 1821 sitzt er in der Stadtvoigtei in Berlin ein. Nach seiner vorläufigen Entlassung flieht er in die Schweiz. Zur Person Adolf Ludwig Follens vgl. ROCHOLZ 1831, S. 49-50; MUENCH 1836, S. 460f; MEYERS KONVERSATIONSLERIKON 1875, Bd. 6, S. 946; ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE [1877], Bd. 7, S. 148-149; HAUPT 1921, S. 26; FITTBOGEN 1922, S. 35ff; FITTBOGEN 1926, S. 362-363; BRESSLER [1949] in einem überzogen, einseitig entworfenen Psychogramm; KILLY 1989, Bd. 3, S. 425-426; SPEVACK 1996. Die jeweiligen biographischen Angaben weichen im Detail teilweise voneinander ab.

⁶¹⁷ MUENCH 1836, Bd. 1, S. 460-461.

⁶¹⁸ PAGENSTECHER [1913], S. 39-40.

mehrfach erwähnt und für die Germanen in Anspruch genommen.⁶¹⁹ Zudem berichtet Pagenstecher, dass er die auffällige Verkleidung und eine geradezu allürenhafte Selbstdarstellung liebte. Kleidung schien ihm ein wichtiges Mittel der persönlichen Ausdrucksform zu sein.⁶²⁰

Follen selbst war von der Welt des Rittertums und von Vorstellungen ritterlicher Ehre ganz und gar durchdrungen. Davon legen sowohl seine literarischen Werke als auch zeitgenössische Kommentare beredtes Zeugnis ab. In die ritterlichen Kostümierungen der Heidelberger Freunde dürften demnach ganz persönliche Vorlieben und Wunschphantasien miteingeflossen sein, möglich, dass die Anregung dazu sogar von ihm ausging oder er zumindest keinen unwesentlichen Anteil an ihrer theatralen Ausschmückung hatte. Immer wieder wird ihm eine große literarische und poetische Begabung bescheinigt. Münch, der in dem vorgenannten Zitat gerade seine poetische Ader positiv hervorhob, urteilte über die von ihm später in Zürich veröffentlichte Gedichtsammlung „Harfengrüsse“, sie würden „zum Schönsten der neueren deutschen Literatur“ gehören.⁶²¹ 1829 veröffentlichte er den Ritterroman „Malegys und Vivian“,⁶²² in dem er autobiographische Züge einfließen ließ und in den beiden Rittern sein nicht unproblematisches Verhältnis zu seinem jüngeren Bruder Karl verarbeitet, in dessen Augen Adolf Ludwig zu „renommistisch“ und viel zu „weltlich-poetisch verbummelt“ war.⁶²³ Während der Heidelberger Zeit begann er Torquato Tassos „La Gerusalemme Liberata“, das befreite Jerusalem, zu übersetzen. Dass er den Freunden daraus häufig vorlas wird von Pagenstecher erwähnt. Auch versuchte er sich an einer Neubearbeitung des ersten Teils der Nibelungen, die 1842 in Zürich erschien und noch aus seinem Nachlass wurde 1857 das Epos „Tristans Eltern“ veröffentlicht. Im Schweizer Exil und dank einer vorteilhaften Heirat hatte er in späteren Jahren sogar die Möglichkeit seine Vorstellungen von einem Leben als ritterlicher Burgherr realiter umzusetzen. Fröbel schreibt über diese Zeit und seinen sich exzentrisch gebärdenden Hausherrn: „Er [Follen] ließ sich eben damals ein burgähnliches Haus bauen, welches scherzweise die Kaiserburg genannt wurde. Ein darin eingerichteter Saal [...] war in der Mitte seiner gewölbten Decke mit dem kaiserlichen Doppeladler geziert [...]. Follen, ein großer, breitschulteriger, stattlicher Mann, von stolzer Haltung und edler Gesichtsbildung mit selbstbewußtem Ausdrücke, im Hause in einen mittelalterlichen Talarschlafrock gekleidet und mit einem Barett bedeckt, welches eine vielleicht

⁶¹⁹ Und nicht zuletzt bezieht sich der Begriff Recke bereits auf eine angenommene Leibesgröße und leitet sich von „sich recken“ ab, vgl. A. W. SCHLEGEL KSB, Bd.4, S. 90-91. Bereits Jensen und Schulte-Wülwer verweisen auf die Vorbildfunktion Adolf Ludwig Follens und seiner Identifizierung mit einem Ritter aufgrund seines Körperbaus und seiner auffallenden Erscheinung, Schönheit und Stärke, vgl. JENSEN 1968, S. 33-35; SCHULTE-WUELWER 1980, S. 56.

⁶²⁰ Pagenstecher erwähnt, dass Follens Festkleidung, die aus einem kornblumenfarbigen deutschen Rock, einer purpurnen Weste mit Goldborte und dazu gehörigen braunen Beinkleidern und befranseten Halbstiefeln bestand, großes Aufsehen erregte, er deswegen sogar verhöhnt wurde, sich davon aber nicht beirren ließ, vgl. PAGENSTECHER [1913], S. 40.

⁶²¹ MUENCH 1836, Bd. 1, S. 460.

⁶²² In der Figur des Malegys setzte er sich selbst ein literarisches Denkmal, in der Figur Vivians verkörperte er hingegen seinen Bruder. Zum Inhalt des Ritterromans vgl. die Angaben bei BREßLER [1949], S. 9.

⁶²³ BRAUN 1873/74, S. 260.

ebenso unabsichtliche Aehnlichkeit mit einer Krone wie ein selten aus der Hand gelegter goldbeknopfter Stock mit einem Scepter hatte, vereinigte seine Freunde wie einen Hofstaat um sich, und ganz hoffähig bin ich nicht gewesen.“⁶²⁴

Es sind an die vier Zeichnungen aus der Heidelberger Zeit überliefert, auf denen der Freund in ritterlicher Aufmachung zu sehen ist. Drei Zeichnungen befinden sich im Hessischen Landesmuseum Darmstadt und entstammen den Issel'schen Klebebänden von 1821, eine vierte Zeichnung besitzt das Kurpfälzische Museum in Heidelberg.⁶²⁵ Auf einem der Darmstädter Blätter haben sich die Freunde zu einer Art „ritterlichen Tafelrunde“ zusammengefunden.⁶²⁶ **(Abb. 45)** Der Blick des Betrachters wird zunächst auf die einzig stehende Figur gelenkt: Adolf Follen. Er ist mit einem Plattenharnisch angetan, auf dem ein großes Kreuz auf der Brust prangt.⁶²⁷ Mit seinem linken Arm hält er sich an einem herunterhängenden Ast des mit seinem mächtigen Laubwerk die gesamte idyllische Szene überschattenden Baumes fest. Zu seiner Rechten sitzt Karl Alexander Pagenstecher eine Harfe ganz nach Art eines altdeutschen Barden anschlagend.⁶²⁸ Auf den Musizierenden richten sich fast alle Blicke der übrigen Anwesenden oder scheinen in andächtigem Lauschen einen unbestimmten Punkt zu fixieren. In der Tischmitte sitzt Fohr, in trauter Umarmung mit seinem Freund Ludwig Simon – einer Christus-Johannes-Darstellung nicht unähnlich.⁶²⁹ Bei den beiden folgenden Gestalten könnte es sich womöglich um Ernst Löning und Heinrich Karl Hofmann handeln.⁶³⁰ Links im

⁶²⁴ FROEBEL 1890, S. 75-76. Nach dem Bau der so genannten „Kaiserburg“ in den Jahren 1842/43 erfolgt 1847 noch der Kauf des Ritterschlosses Liebenfels im Thurgau. Zu seinen verschiedenen Domizilen in der Schweiz vgl. BRESSLER [1949], S. 10 und S. 13. Trotz des großen Vermögens seiner Frau, starb er, aufgrund eines sehr aufwändigen Lebensstils und mehreren Fehlspekulationen, verarmt.

⁶²⁵ Eine weitere Zeichnung mit Follen in Ritterrüstung, im Besitz des Städel Museum in Frankfurt am Main, entstand während Fohrs Aufenthalt in Rom (1816-1818) und zeigt Follen in der Gestalt Hagens, dem die Donaunixen die Zukunft vorhersagen, vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1968, Kat. Nr. 229, Abb. Tafel 70. Eine andere befindet sich in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe und bezieht sich auf die Legende der Heiligen Elisabeth von Thüringen, vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1968, Kat. Nr. 116, S. 54, Abb. Tafel 40. Beide Blätter sind für den hier zu behandelnden Kontext nicht weiter relevant.

⁶²⁶ Laut Issel besaß Ludwig Simon, der später Prediger auf der Insel Rügen wurde und dem Fohr während dieser Heidelberger Zeit besonders nahe stand, eine „Ausführung dieser Skizze“. Zur Zeichnung vgl. GROTE [1944], S. 16; JENSEN 1968, Kat. Nr. 55, S. 113; KAT. AUSST. FRANKFURT 1968, Kat. Nr. 98, S. 45-46; KAT. AUSST. DARMSTADT 1995, Kat. Nr. 335, S. 326.

⁶²⁷ Die Rüstung entspricht der auf der Zeichnung zur Elisabeth-Legende, vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1968, Abb. Tafel 40.

⁶²⁸ Die Harfe, auf der hier musiziert wird, dürfte noch ein Nachklang an den Ossian-Kult des Sturm und Drang sein, der sich aber noch bis auf die Frühromantik hin auswirkte, als die Ossianischen Gesänge, bei denen es hauptsächlich um Kampf und Heldentod geht im Zuge des aufkommenden Nationalbewusstseins als altgermanische Heldendichtungen gepriesen wurden. Die Nachdichtung der alten Bardengesänge durch James Macpherson hatte vor allem auf die Werke der Dichter des Göttinger Hain großen Einfluss gehabt, vgl. Adolf Ludwig Follens Gedichtsammlung HAFEN-GRUESSE 1823.

⁶²⁹ Zu Fohr und Simon inmitten der Freunde als „Christus-Johannes-Gruppe“ vgl. KAT. AUSST. DARMSTADT 1995, S. 39 und Kat. Nr. 335, S. 326.

⁶³⁰ Die Identifizierung einiger Personen ist umstritten. Im Fall der musizierenden Figur wird der Zuschreibung Jensens gefolgt, der in ihm Pagenstecher erkennt. Zwei Zeichnungen zeigen ihn im Profil und zeigen große Übereinstimmungen in Gesichtszügen und Haartracht, vgl. JENSEN 1968, Kat. Nr. 44, S. 109-110, Abb. S. 70; vgl. auch KAT. AUSST. FRANKFURT 1968, Kat. Nr. 107, S. 50, Abb. Tafel

Hintergrund sind zwei weitere ritterliche Figuren mit Helmzier und Schwert angedeutet. Ob Follen, der unter dem Baum steht, zu den Klängen der Musik singt kann nicht mit aller Bestimmtheit geschlossen werden.⁶³¹ Es sprechen jedoch einige Indizien dafür. Zum einen sucht der Musizierende als einziger den Blickkontakt zu ihm, dies macht eigentlich nur Sinn, wenn er ihm bei seinem Gesang auf dem Instrument begleitet. Die Tatsache, dass er zudem als einziger steht, sein andächtig geneigter Lockenkopf, der konzentriert nach unten gerichtete Blick und die etwas theatralisch in Szene gesetzte Pose legen dies gleichfalls nahe. In Burschenkreisen wurde ausnahmslos viel gesungen. In ihrer hochgradig emotionalisierenden Wirkung sind Lieder ein unüberschätzbares Mittel, um ein enges Zusammengehörigkeitsgefühl zu erzeugen. Pagenstecher berichtet, dass bei ihren Wanderungen „Körnersche, Schenkendorfsche und Arndtsche“ Lieder angestimmt wurden. Adolf Ludwig Follen selbst hat wiederholt Lieder getextet und schließlich 1819 das Liederbuch „Freye Stimmen frischer Jugend“ herausgebracht, in das er auch Lieder aus ihrer gemeinsamen Heidelberger Zeit mit aufnahm, teils von eigener Hand, teils von der Hand seines Bruders Karl und anderer Burschen verfasst und dem er auch die bei ihnen so beliebten Lieder von Theodor Körner, Ernst Moritz Arndt und Max von Schenkendorf hinzufügte.⁶³² Münch bemerkt zu seinen Gedichten und Liedtexten: „Sein Patriotismus tobt und schreit oft darin [...], er lechzt nach Blut mitten unter den lieblichsten Weisen und möchte die Harfe den Leuten auf dem Kopfe zerschlagen [...]. Die Fluth, in die er geradezu sich wirft, überströmt von Melodien der frischesten Gattung und er zaubert das Leben der Jugend, der Liebe und der Freiheit, und die Lust und den Schmerz von allen dreien, mit unwidestehlichem Reize daher.“⁶³³ Die insgesamt 64 Lieder handeln von Heldentum, von Opfertod, von Krieg und Vaterlandsliebe und richten sich in ihrer kompromisslosen Kritik vor allem gegen die Fürstenallmacht. Die Herausgabe dieser Liedsammlung wurde der Hauptgrund für Follens spätere Inhaftierung.⁶³⁴ Immer

34; KAT. AUSST. DARMSTADT 1995, Kat. Nr. 334, Abb. S. 325. Bei den beiden Figuren rechts könnte es sich zunächst um Ernst Heinrich Löning handeln, vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1968, Kat. Nr. 105, S. 49, Abb. Tafel 35, hier mit Kinnbart zu denken, und bei der äußersten rechten Figur womöglich um Ludwig von Mühlentfels, vgl. Kat. Nr. 103, S. 48, Abb. Tafel 36.

⁶³¹ Es wäre auch nicht auszuschließen, dass der Harfenspieler, wie von Grote geäußert, musiziert und dazu noch singt, vgl. GROTE [1944], S. 16.

⁶³² In einem Brief Adolf Ludwig Follens an den ehemaligen Heidelberger Teutonen Karl Jung vom 29. Juli 1818 erwähnt er das von ihm herausgegebene Liedbuch und bittet Jung um Mithilfe bei der Verbreitung. Sein Kommentar dazu: „Es enthält alle unsere Lieder und andre [...]“, FITTBOGEN 1926, S. 366. Zum Liedbuch „Freye Stimmen frischer Jugend“ vgl. SCHROEDER 1966, S. 237-240; LUYSS 1992, S. 172.

⁶³³ MUENCH 1836, S. 450. Münch bezieht sich hier auf die 1823 in Zürich erschienenen „Harfen-Grüße aus Deutschland und der Schweiz“.

⁶³⁴ 1819-21 wurde er demagogischer Umtriebe angeklagt und saß in Berlin in Haft. Kein geringerer als der Kammergerichtsrat Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, alias E.T.A. Hoffmann, schrieb als Mitglied der dafür neu einberufenen Immediatkommission das juristische Gutachten zu Adolf Ludwig Follen. Demnach habe er sich der „Erregung von Mißvergnügen gegen die Regierung“ schuldig gemacht, da er selbst „ein Liederbuch von offenkundig aufrührerischer Tendenz“ verbreitet habe, zit. in FITTBOGEN 1922, S. 38. Dennoch plädierte Hoffmann für eine moderate Haftstrafe von weniger als einem Jahr, und empfiehlt, den Angeklagten wegen seiner fast ein Jahr andauernden Untersuchungshaft, unter Auferlegung einer „juratorischen Kautio“ zu entlassen. Die preußische Ministerialkommission unter der Leitung von Karl Albert v. Kamptz ignorierte diese Empfehlung und forderte eine höhere Haftstrafe. Schließlich kam es doch zu seiner Haftentlassung. Follen emigrierte in die

wieder wird in den Liedern auch das edelmütige Bild des Ritters besungen, so dass sie zum Verständnis für die von Fohr gezeichneten Inszenierungen im Ritterkostüm wesentliche Hinweise liefern.⁶³⁵ Eine Reihe von Textstellen belegen, dass sich die national gesinnten Burschen ausdrücklich als eine Art neuer Ritterschaft verstanden wissen wollten und damit an einen ritterlichen Ehrenkodex anzuknüpfen gedachten, der für sie so relevante Tugenden wie Treue, Mut und Freiheitsliebe umfasste. Gerade in der sehr harschen Kritik an den Herrschenden, die in manchen Burschenliedern mit der alten mittelalterlichen Zwingherrschaft gleichsetzt wird, wird das neue Rittertum als eine dieser entgegengestellte, nach Freiheit strebende oppositionelle Kraft beschworen. Einige nachfolgende Textbeispiele sollen dies verdeutlichen: So heißt es in dem von Karl Follen stammenden Lied „Die teutsche Burschenschaft“:

„Gott Vater! Dir zum Ruhm
flammt Teutschlands Ritterthum
In uns aufs neu’;
Neu wird das alte Band
Wachsend, wie Feuers Brand:
Gott, Freiheit, Vaterland,
altteutsche Treu
[...]
Freiheit in uns erwacht
Ist deine Geistesmacht,
Dein Reich genaht!
Glühend nach Wissenschaft,
Blühend in Ritterkraft
Sey, teutsche Burschenschaft
E in Bruderstaat!“⁶³⁶

Und in dem Lied „Jahrestag“ heißt es:

Schweiz. In seiner Abwesenheit wurde eine erneute Anklage mit verändertem Strafmaß gegen ihn erhoben. Nun wurde Follen des Hochverrats beschuldigt und eine Haftstrafe von 10 Jahren verhängt. Preußen verlangte seine Auslieferung, eine Aufforderung, der die Schweiz jedoch nie nachkam. Zum gesamten Prozessverlauf vgl. FITTBOGEN 1922.

⁶³⁵ Gerade auch in den Gedichten von Max von Schenkendorf, die in Burschenschaftskreisen vertont und viel gesungen wurden, finden sich zahlreiche Verse, die den Ritter zum Gegenstand haben, so z. B. im Gedicht „Warum er ins Feld zog“, in dem es heißt: „Ich zieh’ ins Feld um Himmelgüter / Und nicht um Fürstenlohn und Ruhm; / Ein Ritter ist geborner Hüter / Von jedem wahren Heiligthum. / Ich zieh’ ins Feld für Deutschlands Ehre / Das Lustspiel alter Heldenwelt; / Daß Lied und Minne wiederkehre / In unser grünes Eichenzelt.“, SCHENKENDORF 1815, S. 9. Oder in dem Gedicht „Bei dem Witelzbacher Stammschloß“ von 1813 finden sich die Zeilen „Horch’ – es wandelt in den Lüften, / Hohes Kriegs und Siegsgeschrei / Ritter eure Zeit wird neu, / Regt sich nichts in euren Grüften?“, SCHENKENDORF 1815, S. 19. In dem Gedicht „Kriegslied“ von 1813 wird der Aspekt des mit dem Segen Gottes geführten Krieges betont: „Wir schützen uns in jeder Noth / Mit deines Kreuzes Zeichen, / Davor muß Sünde, Höll’ und Tod, / Ja selbst der Teufel weichen, / Vom Kreutze kommt allein uns Kraft, / Zu üben deine Ritterschaft.“, SCHENKENDORF 1815, S. 24. Zur Lyrik Schenkendorfs vgl. PORTMANN-TINGUELY 1989, S. 243ff; ZIMMER 1971, S. 18ff, insbesondere S. 49ff.

⁶³⁶ WALBRACH [1927], S. 62.

„Gewappnet mit der alten Tugend,
 Das Herz voll Mut, der Arm voll Kraft,
 So steht die Blüte deutscher Jugend,
 Die Burschenschaft, die Ritterschaft.
 Drum klingen laut die Jubeltöne,
 Drum jauchzt die ungezähmte Lust,
 Denn wir sind Deutschlands biedre Söhne,
 Wir sind des Rechten uns bewußt.

Und heut geschworen sei's aufs neue,
 Und sei gehalten fort und fort:
 Dem Vaterlande deutsche Treue,
 Und Glauben an der Tugend Wort.
 Und Freiheit trotz der Zwingherrn Streben,
 Und Wachen ob der Ehr Gebot,
 Und unserm Bunde Leib und Leben
 In Kampf und Sieg, in Not und Tod!"⁶³⁷

Bei den beiden Ganzfigurenporträts in Darmstädter Besitz steht Adolf Follen, den Körper ein wenig zur Seite gedreht, das Gesicht im Dreiviertelprofil, nach rechts blickend, da. Die Bleistiftzeichnung kann als ein Entwurf gewertet werden. **(Abb. 46)** Mehrere über- und nebeneinandergelagerte Reuelinien sowie zum Teil nicht weiter ausgeführte Ansätze machen deutlich, dass hier noch nach dem optimalen Linienverlauf gesucht wurde. Wohl bestand auch noch nicht Klarheit über die Bekleidung. Denn wieder verworfene und überzeichnete Konturen lassen noch erkennen, dass womöglich ein längerer Waffenrock und ein lang herabhängender Gürtel in Überlegung standen. Hingegen ist die Federzeichnung sauber und sorgfältig ausgeführt. **(Abb. 47)** Formal unterscheiden sich beide Blätter auf den ersten Blick im Wesentlichen in der Bekleidung. Panzerstrümpfe mit Kniebuckeln und einem kurzen Waffenrock zum einen und Panzerstrümpfe, knielanger Waffenrock und ärmelloser Mantel zum anderen. Auf Brust und rechtem Oberarm des kurzen Obergewandes ist jeweils ein lateinisches Kreuz angedeutet und auch auf dem Mantel ist auf der linken Brusthälfte ein Kreuz appliziert, was den Träger als Kreuzritter ausweist.⁶³⁸ Follens nach Burschenmode herabwallendes kräftiges Haupthaar ist auf der sauber ausgeführten Federzeichnung glatter und länger, der Bartwuchs wesentlich dichter, auf der flüchtigen Bleistiftskizze hingegen ist sein Haar stärker gelockt wiedergegeben. Die Haltung hingegen stimmt auf beiden

⁶³⁷ HARZMANN 1930, S. 121-122.

⁶³⁸ Anzumerken sei in diesem Zusammenhang, dass das Kreuz als Symbol in dieser Zeit besondere Aktualität besaß. König Friedrich Wilhelm III. stiftete während der Befreiungskriege das Eiserne Kreuz, das an alle Dienstgrade für besondere Tapferkeit verliehen werden konnte. Max von Schenkendorf zieht in seinem Gedicht „Das Eiserne Kreuz“ eine Verbindung zwischen dem Kreuz der Ordensritter und dem Eisernen Kreuz der Befreiungskriege. Zum Eisernen Kreuz vgl. ZIMMER 1971, S. 54-55; BISCHOFF 1977, S. 67ff; LURZ 1985, Bd. 1, S. 339-350; GRAF 1993, S. 89ff; HAGEMANN 2002, S. 447ff. Zudem war das Kreuz Bestandteil der altdeutschen Tracht. Das Kreuz konnte an einer langen Kette getragen oder am Barett angesteckt werden. Die Heidelberger Teutonen trugen das Kreuz als Bundeszeichen üblicherweise an der Kopfbedeckung, vgl. HAUPT 1907, S. 99; SCHNEIDER 2002, S. 126.

Blättern überein. Follens rechte Hand ruht auf seiner linken Brust, während sein linker Arm in einer herausfordernd entschlossenen Pose in die Hüfte gestemmt ist. Mit der Hand aufs Herz war es üblich eine feierliche Erklärung abzugeben.⁶³⁹ Follens Geste könnte als „juramentum promissorium“ im Sinne eines feierlichen Selbstversprechens ausgelegt werden. Doch welchen Inhalt sollte ein solch selbst auferlegter Eid haben? Um dies zu klären, ist es nötig näher auf die Person Adolf Follens und auf seine politischen Ziele einzugehen.

August Adolf Ludwig war der älteste von insgesamt drei Brüdern, allesamt glühende Patrioten, die an den Befreiungskriegen teilgenommen hatten und zudem überzeugte Republikaner waren.⁶⁴⁰ Die Republik war für sie die einzig akzeptable Staatsordnung.⁶⁴¹ Gegen die Fürstenmacht richtete sich daher ihre Kritik und ihr Zorn, wobei Karls Rigorismus von geradezu jakobinischem Ausmaß war und nicht ohne weiteres von den anderen Burschen geteilt wurde. Karl vertrat seine politische Überzeugung mit einer unnachgiebigen Radikalität in der Meinung, der Zweck heilige alle Mittel und diese Mittel sahen auch die Provokation von Volksaufständen und gar Waffengewalt vor.⁶⁴² Richtschnur seiner Handlung war dabei die eigene innere Überzeugung, einen Grundsatz einmal als richtig anerkannt, sah man sich zu dessen unbedingter Einhaltung verpflichtet. Die „Unbedingten“ wurden er und seine Anhängerschaft daher von den anderen Burschen in Gießen genannt, die sich von ihren militanten Ideen distanzieren.⁶⁴³ Hervorgegangen waren die „Schwarzen“ oder „Unbedingten“ zunächst – ähnlich wie wenig später in Heidelberg – aus einer Lesegesellschaft, die August Adolf Ludwig Follen noch während seiner Gießener

⁶³⁹ Zu weiteren Bedeutungsinhalten des Herzens in der christlichen Kunst vgl. WALZER 1967.

⁶⁴⁰ Während Adolf und Karl sich als hessische freiwillige Jäger gemeldet hatten, ging Paul, der jüngste der Follen-Brüder, als Liniensoldat an die Front, vgl. BRAUN 1873/74, S. 256.

⁶⁴¹ „Follen [Karl Follen] war unbeugsam darin, daß er keine andere Staatsform als die republikanische als zu Recht bestehend anerkannte, und zwar verlangte er völlig gleiche Rechte für alle Staatsbürger, indem auch die öffentlichen Aemter keinerlei Vorrechte geben, sondern nur als Pflicht des Bürgers unter der strengsten Verantwortlichkeit übernommen werden sollten; der Minister und der Schulmeister sollten gleich belohnt werden und gleich Ehre haben.“, MUENCH 1873, S. 11. Und an anderer Stelle resümiert Münch: „So prägte sich uns Allen gegen das Königthum überhaupt, gegen die großen und kleinen Tyrannen und ihre Helfershelfer die herzlichste Verachtung ein, und entschiedenere Republikaner gab es nie.“, MUENCH 1873, S. 12. Zu den politischen Ansichten Karl Follens vgl. auch WALBRACH [1927], S. 12; MUELLER 1926, S. 140ff; GRIEWANK 1952, S. 31; SCHROEDER 1966. Zu den von der Untersuchungs-Commission an ihn erhobenen Vorwürfen vgl. ILSE [1860], S. 100ff.

⁶⁴² „Es ist freilich das Natürlichste, Menschlichste und dem Gesitteten das Liebste, ein solches Volksleben zu Stande zu bringen auf friedlichem Wege, d. h. allein durch die Verbreitung der besseren Ueberzeugung, ohne irgend Jemanden Zwang anzuthun oder Schaden zuzufügen; aber wenn dieß nicht sein kann, so verliert dadurch unsere Verpflichtung Nichts an ihrem strengsten Ernste. Es ist am Ende bloße Feigheit, oder doch Gefühlsverweichlichung, wenn wir von rechtmäßigen Mitteln zur Erlangung der Volksfreiheit reden wollen, weil ja Niemand ein Recht haben kann, sie vorzuenthalten; wir müssen sie erlangen durch jedes Mittel, welches nur immer sich uns bietet. Aufruhr, Tyrannenmord und Alles, was man im gewöhnlichen Leben als Verbrechen bezeichnet und mit Recht straft, muß man einfach nur zu den Mitteln zählen, durch welche, wenn andere Mittel fehlen, die Voksfreiheit zu erringen ist, zu den Waffen, welche gegen die Tyrannen allein uns übrig bleiben. Gegen unser sog. rechtliches Handeln wissen sie vielleicht für immer sich zu schirmen – sie müssen vor unsern Dolchen erzittern lernen.“, MUENCH 1873, S. 13. Zur Ideologie der Gießener „Schwarzen“ vgl. STEIGER 1966, S. 30-32; BRANDT 1992, S. 126-134.

⁶⁴³ Zu Karl Follen und zu den politischen Ansichten der Unbedingten vgl. SCHROEDER 1965, S. 277f, insbesondere S. 280; SCHROEDER 1966, S. 223ff; GRAB/FRIESEL 1970, S. 68ff.

Studienzeit gegründet hatte, wobei es recht bald, noch bevor er seine Geburtsstadt im Mai 1815 verlassen musste, über Grundsatzfragen zur Aufspaltung kam.⁶⁴⁴ Bei den meisten jedoch dürfte außer pathetisch klingenden Gemeinplätzen von einem wirklich revolutionären Potential nichts zu spüren gewesen sein. Pagenstecher tat, was zumindest die politischen Ambitionen der Heidelberger Renoncen anbelangt, diese als harmlose Schwärmerei ab: „Es war eben nur ein einheitlich freies, durch Gerechtigkeit, Tugend und Tapferkeit starkes Deutschland, welches uns vorschwebte und dessen traumreiche Umriss dem einen als mittelalterliches Kaiserreich, dem anderen als föderative Republik erscheinen mochten. Als Einschlag durch diese Gedankenkette zogen sich wunderlich-ritterliche, religiöse Fäden und romantische Flitter buntester Art, und die ganze Geschichte glich mehr einem jugendlichen Sommernachtstraum als einer staatsgefährlichen Verschwörung, wozu man sie von gewisser Seite aus zu stempeln bemüht war.“⁶⁴⁵ Unbestreitbare Tatsache bleibt jedoch, dass aus dem näheren Sympathisantenkreis um Adolfs Bruder, Karl, zwei Anschläge verübt worden sind und daraufhin die Staatsführung sich zu rigorosen gesetzlichen Maßnahmen, den so genannten „Karlsbader Beschlüssen“, veranlasst sah.⁶⁴⁶

⁶⁴⁴ Im November 1814 gründete Adolf Ludwig Follen in Gießen eine „Teutsche Lesegesellschaft zur Erreichung vaterländisch-wissenschaftlicher Zwecke“, der sich auch sein Bruder Karl anschloss. Ein wichtiges Ziel der beiden Brüder war die Abschaffung des bisher geltenden „comments“ und des damit verbundenen Duellwesens. Nach Haupt und Schneider kam es wohl bereits im Januar 1815 darüber zu Meinungsverschiedenheiten und zuletzt zur Spaltung. Ein Teil der ehemaligen Mitglieder der Lesegesellschaft gründete im Juni den so genannten „Germanenbund“, der wiederum nach seiner „Selbstaflösung“ im Dezember 1815 als „Deutscher Bildungs- und Freundschaftsverein“ nur kurz fortbestand. Ihre Anhänger trugen die altdeutsche Tracht, d. h. einen schwarzen Rock mit breitem Kragen und ein schwarzes Barett mit einem Kreuz und wurden daher von ihren Gegnern, den Farbe tragenden Studenten, nur als „die Schwarzen“ bezeichnet. Auch die Heidelberger Teutonen erhielten aufgrund ihrer altdeutschen Tracht den Beinamen „die Schwarzen“, vgl. HAUPT 1907, S. 99. Nach Auflösung des Bildungs- und Freundschaftsvereines verzichteten die „Schwarzen“ von da an auf jegliche Organisationsform. Ein kleiner Kreis von „Unbedingten“ setzte unter der rigiden Führerschaft Karl Follens seine Zusammenkünfte im Hinterhof des Follen'schen Hauses im Geheimen fort, vgl. MUENCH 1873, S. 14. Zur Bildung der „Schwarzen“ in Gießen vgl. BRAUN 1873/74, S. 254-261; HAUPT 1907, S. 7ff; WALBRACH [1927], S. 7-8; HAUPT/SCHNEIDER [1990], S. 137-141; SCHROEDER 1966, S. 224-226; LUYSS 1992, S. 131-138.

⁶⁴⁵ PAGENSTECHEER [1913], S. 52-53.

⁶⁴⁶ Karl Ludwig Sand tötete am 23. März 1819 den Dramatiker August von Kotzebue und Karl Löning, der Bruder des Heidelberger Teutonen Ernst Heinrich Löning, verübte am 1. Juli 1819 einen gescheiterten Anschlag auf den nassauischen Regierungspräsidenten v. Ibell. Sowohl Sand als auch Löning standen unter dem Einfluss von Karl Follen. Infolge dieser Attentate traten die so genannten „Karlsbader Beschlüsse“ zur Eindämmung demagogischer Umtriebe in Kraft. Es kam zu zahlreichen Verhaftungen von Studenten und Professoren, vgl. STEIGER 1966, S. 46ff; SCHROEDER 1966, S. 240-243; HANDBUCH DER PREUßISCHEN GESCHICHTE 1992, Bd. 2, S. 184 und S. 190. Henriette Herz schreibt über diese Zeit: „Als ich, erfüllt von den Eindrücken, welche Natur und Kunst des schönen Italien in mir hinterlassen hatten, im September 1819 wieder in Berlin eintraf, fand ich freilich Zustände in Deutschland vor, wohlgeeignet, den Sinn von Frankreich abzulenken. Gleichzeitig mit mir waren die Karlsbader Beschlüsse in Berlin eingetroffen, und die Mainzer Kommission begann kurz darauf ihre Wirksamkeit. Eine einzige unselige, und, wie sich später erwies, gänzlich alleinstehende Tat, die Ermordung Kotzebues, und viele vielleicht bedrohlich klingende Worte, denen jedoch zu fürchtende Taten kaum je gefolgt wären, waren imstande, diejenigen, welche die Jünglinge und Männer, die auf einmal zu gefährlichen Staatsumwälzern geworden sein sollten, nicht näher kannten, eine Reihe von Jahren in dem Wahn zu erhalten, daß Deutschland auf einem Vulkan stehe, und eine schwüle, ängstige Stimmung hervorzurufen, die leider vielen nur erwünscht sein konnte. Die letzteren waren

Von nicht unerheblichem Einfluss auf das Gedankengut sowohl der Heidelberger als auch der Gießener „Schwarzen“ dürften dabei die Schriften des Philosophen Jakob Friedrich Fries (1773-1843) gewesen sein, der ein Befürworter der burschenschaftlichen Bewegung war und sie weitestgehend unterstützte.⁶⁴⁷ Fries hielt im Winter 1815/16 Vorlesungen zum Staatsrecht an der Heidelberger Universität, in denen er seine Ideen zu einer landständischen Verfassung darlegte.⁶⁴⁸ In seiner dann 1818 erschienenen Abhandlung zur Tugendlehre vertritt er zudem eine Reihe von Thesen, die mit dem burschenschaftlichen Gedankengut, eines auf Freundschaft beruhenden engen Zusammenhalts in vielerlei Hinsicht übereinstimmen. Fries darin niedergelegte Gedanken zur Freundschaft offenbaren, dass seine Erwartungen daran weit über eine emotionale Anziehung hinausgehen. In seinen Augen fordert Freundschaft ein „thätiges Zusammenleben“, so dass Freundschaft nur zwischen Personen bestehen kann, die gleiche Interessen haben.

aber solche, die in den schönen Tagen der Erhebung, und als es der furchtlosen Tat und der Selbstaufopferung bedurfte, um zu gelten, wenig oder nichts von sich hatten bemerken lassen, jetzt aber auf einem weniger gefahrdrohenden Wege den deutschen Fürsten und Völkern als Retter des Vaterlandes gelten wollten.“, HERZ 1984, S. 194-195. Und Friedrich Förster berichtet: „Da aber nach einer Zeit so großer Aufregung, wie die Kriegsjahre 1813, 1814 und 1815 sie hervorgerufen, die hochgehenden Wellen des Volksgeistes sich nicht sofort durch Cabinetsordre, Parolebefehl und Polizeiverordnung in das altherkömmliche Bett der Bürgerruhe begaben, die Turner, Studenten, die aus dem Felde heimgekehrten Freiwilligen Arndt's und Körner's Lieder sangen, auf den Turnplätzen sich munter umhertummelten, die Landsmannschaften der Universitäten zu einer einigen deutschen Burschenschaft zusammentraten und Aufforderungen erließen, es möchten, ihrem Beispiele folgend, die getrennten Stammgenossen zu einem einigen und vereinigten Deutschland zusammentreten, da begann von Berlin aus der geheime Polizeimeister v. Kamptz, ein geborner Mecklenburger, seine berüchtigte Demagogienjagd.“, FOERSTER 1861, Bd. 3, S. 1317. Fohr dürfte Karl Follen auch persönlich begegnet sein. Zumindest existiert eine fünfköpfige Porträtszeichnung, auf der er abgebildet ist, vgl. JENSEN 1968, Kat. Nr. 60, S. 116, Abb. S. 89. Jensen vermutet, dass Fohr Karl Follen nicht in Heidelberg, sondern auf einer seiner Wanderungen getroffen habe, vgl. JENSEN 1968, S. 44. Zu den von der „Central-Untersuchungs-Commission“ zu Mainz zusammengetragenen Indizien und Untersuchungsergebnissen vgl. ILSE [1860], ROCHOLZ 1831.

⁶⁴⁷ Zum Einfluss Jakob Friedrich Fries (1773-1843) auf die Teutonen in Heidelberg vgl. HAUPT 1910a, S. 55-56; WENTZCKE 1919, S. 145. Haupt verweist neben den Schriften von Fries zudem auch auf den Einfluss von Justus Möser's „Patriotische Phantasien“ auf die Lehren der Gießener Unbedingten, vgl. HAUPT 1907, S. 17; SCHROEDER 1966, S. 225. Zu seinem Einfluss auf die Burschenschaftsbewegung allgemein vgl. KRANEPUHL 1992, S. 80ff. Auch Luys betont zu Recht den Einfluss von Fries auf die Unbedingten und weist zudem auf die Tragweite ihrer Thesen hin. Die persönliche Überzeugung wird bei den Unbedingten zum obersten Richtwert, der sich alles Handeln unterordnet. Dabei gibt es kein Regulativ, das die eigene, subjektive Meinung auf ethische Richtigkeit hin überprüfen oder in Frage stellen könnte. Zur „unbedingten“ Durchsetzung der persönlichen Überzeugung ist daher jedes Mittel zulässig, auch solche, die unter anderen Umständen als unsittlich oder gesetzwidrig gelten würden. Zur ethischen Problematik des Sittengesetzes bei den Unbedingten vgl. LUY 1992, S. 139-141; BRAUN 1873/74, S. 257-258; STEIGER 1966, S. 31-32.

⁶⁴⁸ Fries lehrte von 1805 bis 1816 an der Heidelberger Hochschule. Während seiner Heidelberger Lehrzeit wohnte er im Elternhaus von Carl Philipp Fohr, vgl. JENSEN 1968, S. 32. Im Anschluss ging er nach Jena. Er gehörte zu den wenigen Hochschulprofessoren, die die burschenschaftliche Bewegung unterstützten und auf der Wartburg vor den versammelten Studenten eine Ansprache hielt. Nach dem Attentat auf Kotzebue, das sein Schüler Karl Ludwig Sand verübte, wurde er bis auf weiteres von seinem Amt suspendiert. Zum Werk Fries vgl. KILLY 1989, Bd. 4, S. 29-31. Zu Fries Einfluss auf die Burschenschaftsbewegung, insbesondere zu seinem Verhältnis zu Sand vgl. KRANEPUHL 1992, S. 90.

In seinen Forderungen an Freundschaft geht er sogar noch einen Schritt weiter und verlangt, dass diese gemeinsamen Interessen einem höheren Lebenszweck dienen sollen. Freundschaft, so Fries, „lebt in gesellschaftlicher Begeisterung für gemeinschaftliche Zwecke; Einer für den Andern, beyde für die Idee.“⁶⁴⁹ Die Auffassung aber von einem innigen auf Treue begründeten Freundschaftsbund findet sich letztlich auch in der ritterlichen Vorstellungswelt wieder. So beschreibt der Autor Gottfried Peter Rauschnick (1778-1835) das Phänomen der Waffenbrüderschaft unter Rittern mit folgenden Worten: „Zu den Eigenthümlichkeiten des Ritterthums gehörte auch die Waffenbrüderschaft, die als ein ächtes Kind jener romantischen Zeiten manches Sonderbare, Abenteuerliche, doch aber auch manches Rührende, Große, ja Herzerhebende darbietet. Zwei Freunde, Jugendgenossen oder Personen, die zu gleicher Zeit die Ritterwürde erhalten hatten, oder auch solche, die durch irgend einen Umstand sich geistig näher getreten waren, schlossen unter mancherlei, oft seltsamen Zeremonien die Waffenbrüderschaft. Sie gelobten feierlich, oft in Gegenwart eines Priesters und während des Genusses des Abendmahles einander stets treu in Freud und Leid beizustehen, nie gegen einander zu kämpfen, stets dieselben Freunde und Feinde zu haben, sich gegenseitig mit Gut und Blut bis in den Tod zu unterstützen und einer des andern Ehre wie seine eigene zu vertheidigen. [...] Die höchste Schande war es, durch irgend etwas sie zu verletzen und gewöhnlich gelobten die Waffenbrüder einander auch, einen makellosen Lebenswandel zu führen, und ihren Ruf fleckenfrei zu erhalten. Diese Waffenbrüderschaften bestanden nicht immer nur aus zwei Personen, oft schlossen dergleichen Verbindungen mehrere Ritter miteinander.“⁶⁵⁰ Ebenso wichtig in diesem Kontext dürfte die Forderung Fries nach einem „thätigen Gemeingeist“ sein, der insbesondere in Zeiten der Gefahr und des Kampfes vom Einzelnen zu fordern sei. Darunter versteht er, dass der Einzelne seine eigenen Interessen vor denen des Volkes zurückstellt und bereit ist, sich für das Wohl des Ganzen aufzuopfern. Auch, wenn der Kampf nur als allerletzter Ausweg zu wählen ist, so sieht er doch in der Aufopferung eine republikanische Tugend. „Sich zum Tode dem Vaterlande weihen, ist bey besonnener Heldenkraft eine erhabene That [...]“, so Fries.⁶⁵¹ Dabei muss aber seiner Ansicht nach die von der Vaterlandsliebe abgeleitete Notwendigkeit zum Kampf stets religiös motiviert sein.

Der Gedanke einer in der christlichen Vorstellungswelt verankerten Kampfbereitschaft und eines Opfertums zum Wohl des Vaterlandes spielt gerade bei den Brüdern Follen und den unter ihrem Einfluss stehenden Kreisen eine ganz zentrale Rolle. Adolf Ludwig Follen schrieb im Juli 1819 – damals befand er sich in Elberfeld bereits in Arrest – nach wie vor in der unerschütterlichen Überzeugung, dass die sich selbst auferlegte Verpflichtung der Jugend in ihrer Opferbereitschaft läge, die Worte nieder: „Tugend opferfreudig im Christengeist ins erschlaffte

⁶⁴⁹ FRIES [1970], S. 293.

⁶⁵⁰ RAUSCHNICK 1831, Bd. 2, 3. Abschnitt, S. 47.

⁶⁵¹ FRIES [1970], S. 353. Fries, der in enger Verbindung zu Karl Sand, Ludwig von Mühlenfels und auch Karl Follen stand, distanzierte sich jedoch wenig später von den radikalen Ideen der Gießener Schwarzen, obschon er in seinen Lehren den gewaltsamen Umsturz billigte, für den Fall, dass der Regent gegen den auf ein natürliches Rechtsempfinden beruhenden Volkswillen handeln sollte, vgl. KRANEPUHL 1992, S. 87-88 sowie S. 90-91; vgl. ILSE [1860], S. 106.

Vaterland hineinzuführen, darauf ist die teutsche Jugend verschworen. Werde die Verschwörung als Verbrechen und Hochverrat verfolgt, dann ist die Zeit der Apostel da, wo nur Märtyrer und Blutzengen der Wahrheit Glauben erwecken. Darnach sehnt sich die teutsche Jugend.“⁶⁵² Zweifellos führten solche radikalen Ansichten zu einer zunehmenden Isolierung. Dieses Ausgegrenztsein aber dürfte ein Gefühl des Auserwähltseins begünstigt ja sogar verstärkt haben, das bei einigen die Überzeugung reifen ließ, ihre auf eine vermeintliche Rechtmäßigkeit beruhenden Ansichten als einzige gegen eine mit Blindheit geschlagene Welt verteidigen zu müssen – nach Anschauung der Gießener Unbedingten notfalls mit der Waffe.⁶⁵³ Ziel des linken Flügels der Burschenschaftsbewegung wird ein christlich fundierter republikanischer Staat, für dessen Umsetzung nicht nur Adolf Ludwig Follen bereit war, wie ein Märtyrer für seine Überzeugung ein- und jedem erdenklichen Widerstand entgegenzutreten. Zudem loderte in Burschenkreisen der Wunsch nach einer neuen Moral auf. Im Verhalten ihrer Väter sahen die jungen Männer die Ursache für die vaterländische Misere, in ihrer über lange Zeit unbekümmert unpatriotischen Haltung ihr moralisches Versagen. Sich selbst nun in die Rolle einer neuen ritterlich-patriotischen Kaste stellend, verlangten diese jugendlichen Schwärmer von sich konsequenterweise auch ein Höchstmaß an moralischer Selbstdisziplin, um dieser Vorbildrolle gerecht zu werden. Die Messlatte hängten sie sehr hoch. Eine sittlich korrekte, untadelige Lebensweise wurde mit allem Rigorismus gefordert. Keuschheit war dabei ein streng einzuhaltendes Gebot. Alle Konzentration galt den hehren politischen Zielen, für die man vorbereitet sein wollte.⁶⁵⁴ Ihr Bestreben nach sittlicher Vervollkommnung, ihre fast mönchisch

⁶⁵² Fliegendes Blatt vom Juli 1819, zit. in FITTBOGEN 1926, S. 380. Münch berichtete über Karl Follen, dass ihn lange Zeit eine bestimmte Idee bewegte, nämlich die kleine Schar der „Unbedingten“ durch ein besonderes Zeremoniell zu einem Bund von Märtyrern zu weihen. Diesem feierlichen Akt wollte er die Form eines letzten Abendmahls geben, wie sie Christus mit seinen Jüngern zelebrierte, vgl. MUENCH 1873, S. 17. Die idyllische Tischszene des Darmstädter Blattes erinnert sehr stark an eine Abendmahlszene. Dass sein älterer Bruder die Idee einer zeremoniellen Abendmahlsfeier zur Festigung des Zusammenhalts in den Kreis der Heidelberger Teutonen mit eingebracht hat, kann nicht belegt werden. Die Imitatio Christi war jedoch ein wesentlicher Bestandteil des Gedankengutes der Heidelberger Teutonen. Die Idee zu einer Abendmahlsfeier dürfte wohl aus der Zeit der Freiheitskriege stammen, in der es auch bei Freiwilligenkorps üblich war vor dem Ausrücken gemeinsam das Abendmahl zu feiern.

⁶⁵³ „Der Haß der übrigen Studenten und die Mißgunst der Darmstädter Regierung und der Universitätsbehörden erzeugte in ihnen das Bewußtsein einer verfolgten Minorität, und dieser Märtyrergeist, welcher sie stolz auf sich selbst machte, genügte, sie zusammenzuhalten.“, heißt es zu den Schwarzen bei Braun, BRAUN 1873/74, S. 257. Und Münch schreibt in seinen Erinnerungen über das enorm gestiegene Selbstwertgefühl der Burschen: „[...] je wichtiger man uns von Seiten der Regierungen zu behandeln angefangen hatte und je heftiger die Widersacher des Teutschthums mit ihren Angriffen auf uns hervorgetreten waren, desto wichtiger betrachteten wir uns selbst.“, MUENCH 1836, S. 340.

⁶⁵⁴ „Mit dem Hinweis auf die strenge Tugend des altgermanischen Geschlechtes, das aus seiner Reinheit seine weltbezwingende Kraft schöpfte, aber auch auf des Heilands Vorbild, wurde von dem jungen Burschenschafter nicht nur Keuschheit, sondern geradezu der Verzicht auf Frauenliebe gefordert, um sich ungeteilt dem Dienste des Vaterlandes hinzugeben.“, HAUPT 1921, S. 28; vgl. auch HAUPT 1907, S. 16; LUYS 1992, S. 133. Hinzu kam ein Höchstmaß an körperlicher wie geistiger Erthüchtigung. Das regelmäßige Turnen gehörte so selbstverständlich dazu, wie das Ausarbeiten von Vorträgen, die vorgetragen und untereinander diskutiert wurden. „Als nächste Aufgabe faßten wir unsere eigene Ausbildung und Vervollkommnung durch wissenschaftliche Studien, Sittenreinheit und körperliche Kräftigung“, heißt es bei PAGENSTECHER [1913], S. 53.

wirkende Selbstkasteiung, die gleichfalls an die strengen Regeln von Ritterorden erinnert, ist ein Merkmal, das auch von Pagenstecher bei den Heidelberger Teutonen herausgehoben wird: „Das Bewußtsein der hohen und schweren Aufgabe, die sie sich gestellt, und die daraus hervorgehende, tapfere Selbstbeherrschung in physischen und moralischen Dingen kannte keine Grenzen. [...] So war der Sinn dieser echt deutschen, ersten Ritter. [...] Es war ein spartanisches Geschlecht, frei, wahr, sittlich rein und tapfer.“⁶⁵⁵

Als Kreuzritter hat Fohr den Freund vorwiegend dargestellt, eine Rolle, in der sich Adolf Ludwig Follen den Bildern nach am liebsten sah und die die verschiedenen Facetten des teutonischen und seines ganz persönlichen Gedankenguts vereint. Zum einen verbergen sich hinter diesem Motiv ganz allgemein gesprochen Vorstellungen eines ritterlichen Tugendkanons. Das Streben nach absoluter sittlicher Reinheit, eine kompromisslose Freiheitsliebe, geistige und körperliche Ertüchtigung, ein zur Schau gestellter und in den Freiheitskriegen auch erprobter Mut, sowie ein in unauflösbarer Treue geknüpfter Freundschaftsbund, sind alles Merkmale, die in den Augen der Teutonen mit dem Wesen des Rittertums übereinstimmen und daher vom Ritter als Identifikationsfigur auf ideale Weise verkörpert werden können. Zum anderen wird Follen von Fohr jedoch nicht nur als wehrhafter Kreuzritter, bereit zum Kampf gegen Ungläubige, sondern darüber hinaus noch als Märtyrer dargestellt. Mit der Hand aufs Herz werden in der christlichen Ikonographie häufig Heilige, insbesondere Märtyrer gezeigt, um sich mit dieser feierlichen Gebärde zu ihrem wahrhaften und herzenstreuen Glauben zu bekennen. Eine Skulptur des Märtyrers Alexander von Freiburg mag hinsichtlich der von Follen vollzogenen Geste als Vergleichsbeispiel dienen. **(Abb. 48)** In diese christliche Bildtradition stellt Fohr die Figur Follens, der Zeugnis seiner tief aus dem Herzen herrührenden Überzeugung ablegt und mit der Hand aufs Herz seine Bereitschaft signalisiert, für diese Überzeugung zu kämpfen, zu leiden und sogar – wie seine zuvor zitierten Worte nahe legen – sein Leben einem Märtyrer gleich zum Wohle des Vaterlandes zu

⁶⁵⁵ PAGENSTECHE [1913], S. 55-56. Auch dem späteren Theologen Richard Rothe fällt ein unjugendlicher Ernst auf und er beurteilt in einem Brief um 1818 die Gruppe der „Altdeutschen“ in Heidelberg kritisch: „Sie halten eng zusammen und haben ein ganz eigenes Wesen; sie turnen fleißig, fechten auch, lachen selten, gehen in deutschen Röcken einher, mit gesenktem Blicke und halb trauernd über Deutschlands Not wie Unerlöste, schwatzen viel über Constitutionen und Ständevertretungen, tun, als ob sie es allein mit dem deutschen Volke gut meinten, brüten dumpf hin und meditieren viel, wie sie dereinst die Heilande und Retter des Vaterlandes werden wollten.“, zit. in HAUPT 1907, S. 106. Und Harro Harring begründet in seinem autobiographischen Roman „Rhonghar Jarr“ die Entstehung der Teutonen, die es an verschiedenen Hochschulen gab, in erster Linie gleichfalls mit dem Bedürfnis nach moralischer Vervollkommnung. „Das Emporblühen des deutschen Volkstums mußte durch moralische Vervollkommnung befördert – wohl eigentlich erst begründet werden. Die Verderbtheit hatte sich deutlich ausgesprochen im Volksleben – die höhern Classen mit inbegriffen – überall und allenthalben, im Nachäffen fremder Sitten, im Frohndienste fremder Laster, im Nachstreben einer vermeintlichen Cultur, einer äußern Politur, die das Innre verfallen ließ und sich, durch Schein bethört, am Schein weidete.“ Und weiter heißt es „Bald nach der ersten Sieges-Periode traten die Jünglinge an verschiedenen Hochschulen, [...] einen Verein bildend, der, [...] im Bewußtseyn eines innern Werths die Veredlung – die Läuterung der Sitten befördern sollte. So entstanden die Teutonen.“, HARRING 1828, Bd. 2, S. 162-163 (Hervorhebung im Original). Hardtwig sieht die Wurzeln dieser „studentische Gesittungs- und Moralisierungsbewegung“ in der Aufklärung verankert, vgl. HARDTWIG 1992b, S. 31ff.

opfern. Damit in Einklang steht seine auffällige Christusähnlichkeit, auch der mittelalterliche Kreuzritter sah sich in der Nachfolge Christi, als christlicher Streiter auf Erden, der im Kampf gegen die Ungläubigen das Bekehrungswerk des Herrn fortsetzt und dafür bereit ist Leib und Blut hinzugeben. Gerade aber der Opfertod Christi wird von den Follen'schen Brüdern als vorbildhaft angesehen, eine Anschauung, die sich zum Beispiel in der Zeile aus dem von Karl Follen verfassten „Abendmahlslied freier Freunde“ „Ein Christus sollst Du werden“ niederschlägt.⁶⁵⁶ Fohr verschmilzt im Porträt Follens das Bild eines „miles christianus“ mit dem Bild einer „imitatio christi“.⁶⁵⁷ Eingebettet in von den Teutonen vertretenen Vorstellungen eines ritterlichen Standesethos vermischt mit einem religiösen Mystizismus, findet er auf diese Weise eine kongeniale Formel für seinen von ihm verehrten, zur Exzentrik neigenden Freund. Die Rollenporträts Adolf Ludwig Follens können somit als Zeugnisse seiner radikalen politischen Haltung gewertet werden, in denen sich zudem die von ihm tief empfundene religiöse Inbrunst und eine sich aber was seine Person anbelangt bei näherer Sicht wohl nur in verbaler Koketterie erschöpfende Bereitschaft zum Opfertod widerspiegelt.⁶⁵⁸

Die Vorstellung einer neuen Ritterlichkeit, in der religiöse, sittliche wie wehrhafte Elemente miteinander verschmelzen, war in damaligen Burschenkreisen zwischen 1813 und 1819, also von Beginn der Freiheitskriege an bis zum Attentat Sands durchaus verbreitet. Gerade aber für die Heidelberger Teutonen dürfte womöglich eine Schrift Arndts hierfür wichtige Impulse geliefert haben. Ludwig von Mühlentfels, ein zum engeren Freundeskreis von Fohr gehörender Teutone, wandte sich im Mai 1815 mit einem Schreiben an Ernst Moritz Arndt und bat ihn bei der Umsetzung einer „Verfassung, die für alle deutschen Universitäten gelten“ und an die sich sämtliche Studenten gebunden fühlen sollten, um seine Unterstützung.⁶⁵⁹ Arndt hielt eine solche gesetzliche Vorgabe in dieser Zeit für nicht durchsetzbar und lehnte zudem jegliche Maßnahmen, die die akademische Freiheit beschneiden könnten strikt ab. Arndts Reaktion auf ein kurzes Zusammentreffen mit dem jungen Heidelberger Studenten, die just in die Zeit fiel, in der sich Fohr bei den Teutonen aufhielt, aber war die Veröffentlichung einer kleinen Schrift „Über den deutschen Studentenstaat“, in der er die Anfänge der ihm verteidigungswerten akademischen Freiheit im Mittelalter sieht, als sich an den Universitäten die Idee eines freien akademischen Rittertums entwickelte, die bis heute weitgehend vorherrscht: „Jenes Gefühl ziemte den Christen und ziemte vor allen andern Christen den Deutschen, daß es keinen älteren und edleren Adel geben kann als den Adel des Geistes, den Adel der Wissenschaft und der Kunst. Aus dieser Idee ward die geistige Ritterschaft,

⁶⁵⁶ Zit. in HAUPT 1907, S. 21. Das „Abendmahlslied freier Freunde“ ist ein Bestandteil des so genannten „Großen Liedes“. Zur Lyrik Karl Follens vgl. GRAB/FRIESEL 1970, S. 80-83. Zum Märtyrertum der Unbedingten vgl. SCHROEDER 1966, S. 236. Zum Opfertod in der Lyrik der Befreiungskriege vgl. JEISMANN 1992, S. 95ff.

⁶⁵⁷ Jensen sieht in Follens Bildnis einen „neuen Heiland“ und „neuen Dürer“, vgl. JENSEN 1968, S. 35 und S. 43. Im Katalog Darmstadt wird in diesem Zusammenhang von einem „Christus-Dürer-Ideal“ gesprochen, vgl. KAT. AUSST. DARMSTADT 1995, S. 323. Zum religiösen Impetus bei den Unbedingten, vgl. LUYS 1992, 153ff.

⁶⁵⁸ In Biographien wird immer wieder auf seine tiefe Religiosität verwiesen.

⁶⁵⁹ Abschrift des Briefes bei ARNDT [1815], S. 1-2. Wenige Wochen danach traf Arndt persönlich mit Mühlentfels zusammen, vgl. ARNDT [1815], S. 3. Hierzu vgl. auch HAUPT 1912, S. 369-374.

Universität genannt, geboren, welche den Sohn des Schuhmachers und Bauern, den Kunst und Wissenschaft schmückt, zu der Würde der Freiherren und Grafen erhebt. Dieses Rittertum, diese hehre und königliche Gleichheit aller Klassen und Stände, ist mitten im Verfall der politischen Freiheit Deutschlands nicht bloß als eine Trümmer stehen geblieben; nein, es steht in seiner vollen Glanzheit bis auf den heutigen Tag.⁶⁶⁰ Arndt zählt innerhalb der Studentenschaft unterschiedliche „Typen“ von Studierenden auf und beschreibt den angesehensten in seinen Augen als den „ritterlichen Studenten“. „Die Ritterlichen müssen vor allen andern genannt werden, die Herrlichen und Mutigen, welche die königliche und erhabene Ritterschaft des deutschen Studententums lebendig erhalten.“⁶⁶¹ Eine Veredelung des studentischen Lebens, weg von jener schmachvollen von der Überzahl der Philister-Studenten nach wie vor praktizierten Renommisterei, glaubt Arndt vor allem durch Kriegs- und Turnübungen bewirken zu können, die letztlich zu einem „höheren Ernst“ und einer „stilleren Würde“ führen würden.⁶⁶² Und er prognostiziert im Falle der Einführung von Wehrübungen die baldige Schaffung einer „neue[n] akademische[n] Ritterlichkeit in Tat und in Gesinnung“ an den Hochschulen.⁶⁶³ Diese Darlegungen Arndts dürften den Heidelberger Teutonen nicht zuletzt durch Mühlentfels bekannt gewesen sein und bestärkend auf ihr Bestreben zur Bildung einer von ritterlichen Tugendidealen geprägten neuen Studentengeneration gewirkt haben.

Auf dem Wartburg-Fest von 1817 beschloss man entgegen der pessimistischen Einschätzung Arndts schließlich die Abschaffung der Landsmannschaften. Bereits ein Jahr danach konstituierte sich die Allgemeine Deutsche Burschenschaft und gab sich eine einheitliche Verfassung. Auch der Burschenschaftler Friedrich Wilhelm Carové (1789-1852), der 1816 ebenfalls nach Heidelberg kam und ein führendes Mitglied der Teutonen wurde, griff in seiner Rede auf der Wartburg die Idee einer neuen Ritterlichkeit auf und schlug darin den Bogen von der ritterlichen Ehre zur wahren Burschen-Ehre: „Sind wir nun nicht tapfer, ehrlich und züchtig wie der Deutsche im großen, uralten Eichenwalde, und nicht ritterlich, wie der Herr auf der Felsenburg, und fleißig und forschend, wie der Geistliche im Kloster und der Gelehrte im dürftigen Kämmerlein, dann ist die wahre deutsche Ehre uns noch fremd, und die Vorzeit und das Ritter- und Klosterthum haben vergeblich geblüht und nicht für uns ihre Früchte getragen. Denn in dieser jüngsten Zeit streben die Pole zur Vereinigung und Durchdringung; der Kreis will sich schließen, und jeder Gebildete, Jeder, der der Ehre seines Volkes theilhaftig seyn will, soll jetzt ein gelehrter Ritter und ein ritterlicher Priester seyn.“ Und an anderer Stelle: „Laßt mich darum kurz wiederholen, welches jetzt die wahre Burschenehre sey, nun, da mit den Riesenschritten der neuesten Zeit auch das Bild unserer Ehre sich riesenmäßig erweitert hat. Züchtig und ehrlich müssen wir seyn und des Mannes Wort gelte einen Mann, damit die Geister unserer noch ungebildeten Vorfahren uns nicht zu verlächeln und zu den verlogenen Galliern und den üppigen Römern zu schicken

⁶⁶⁰ ARNDT [1815], S. 19 (Hervorhebung im Original).

⁶⁶¹ ARNDT [1815], S. 24 (Hervorhebung im Original).

⁶⁶² ARNDT [1815], S. 42.

⁶⁶³ ARNDT [1815], S. 45 (Hervorhebung im Original).

berechtigt seyen. Aber mit den edeln Rittern laßt uns freudig so Gut wie Blut einsetzen für die Beschützung der Unschuld, für die Verfechtung des Rechtes und für die, welche unseren Herzen durch heilige Bande verknüpft sind.“⁶⁶⁴

Nicht nur zahlreiche Textstellen, auch eine Reihe weiterer Bildbeispiele belegen, wie sehr sich Burschen mit der ritterlichen Rolle identifizierten und wie beliebt die Ideen einer „neuen Ritterlichkeit“ gewesen sein müssen.⁶⁶⁵ Neben einem weiteren Porträt Follens aus der Hand Fohrs, das nur seinen behelmteten Kopf im Profil – ganz im Schema einer antiken Münze oder Gemme – zeigt und bei dem mit überaus feinen Linien die eingezogene Ornamentik des reich geschmückten Renaissancehelms sowie seine Gesichtszüge herausgearbeitet sind, (**Abb. 49**) zeigen beispielsweise zwei Porträts den jungen aus Berlin stammenden späteren Germanisten Wilhelm Wackernagel (1806-1869) mit Ritterhelm. Bei Wackernagel findet sich die gleiche jugendliche Begeisterung für alles Vaterländische und Altdeutsche und für die ehrgeizigen deutschnationalen Ziele. Von seinem älteren Bruder Philipp – selbst ein Turnschüler Jahns – wohl stark beeinflusst und dazu angehalten, wurde Wilhelm ein emsiger Besucher des Turnplatzes in der Hasenheide.⁶⁶⁶ Zu Jahn und Hans Ferdinand Maßmann stand er in teils engem Kontakt und begegnet 1820 im Berliner Fechtsaal auch Adolf Ludwig Follen.⁶⁶⁷ Sein Enthusiasmus in dieser Sache hatte ihn als nur Dreizehnjährigen sogar den Ausschluss aus der damaligen Klosterschule und eine dreitägige Haftstrafe eingebracht.⁶⁶⁸ Durch den mit seinem Bruder befreundeten Künstler Karl Bräuer wurde Wackernagel mit weiteren Schülern der Berliner Kunstakademie, die bei Friedrich Wilhelm von Schadow (1788-1862) Unterricht nahmen, darunter auch Julius Hübner (1806-1882), bekannt. Von diesem Kreis junger Nachwuchsmaler erhielt er aufgrund seiner eifrigen und gründlichen Studien des Nibelungenliedes, das er in der Zeune'schen Ausgabe von seinem Bruder bereits 1820 zu Weihnachten geschenkt erhalten hatte, und eingedenk seines jünglinghaft wirkenden Äußeren den Beinamen „Giselher das Kind“.⁶⁶⁹ Julius Hübner porträtierte ihn mehrfach. Eine Zeichnung zeigt ein kindlich-trotziges Gesicht unter einer Art Schaller. (**Abb. 50**) Bei der Kostümierung hatte man in Ermangelung

⁶⁶⁴ Carové in seiner Rede an die deutschen Burschen auf der Wartburg 1817, CAROVÉ 1817, S. 9 und S. 13.

⁶⁶⁵ Vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 83-84; SCHULTE-WUELWER 1980, S. 50ff.

⁶⁶⁶ In der Hasenheide hatten 1811 Jahn und Friesen den ersten Turnplatz von Berlin eröffnet. Sein älterer Bruder Philipp hatte Wackernagel mit Jahn und den Turnern von der Hasenheide bekannt gemacht und ihn darin bestärkt, regelmäßig den Turnplatz aufzusuchen, vgl. WACKERNAGEL 1885, S. 7. Zum Turnplatz in der Hasenheide, vgl. SCHROEDER 1965, S. 117ff.

⁶⁶⁷ Als Jahn in Spandau in Haft einsaß besuchte er ihn, vgl. WACKERNAGEL 1885, S. 7. Follen war er im Fechtsaal begegnet und von ihm sogleich angetan, vgl. WACKERNAGEL 1885, S. 21-22.

⁶⁶⁸ Sein Bruder Philipp wurde als Demagoge verdächtigt und seine Korrespondenz konfisziert. Darunter befand sich auch ein politisch verdächtiger Brief Wilhelms, in dem er eine mögliche politische Neueinteilung Deutschlands beschrieb. Er erhielt dafür und wegen des unerlaubten Verlassens der Stadt drei Tage Haft, vgl. WACKERNAGEL 1885, S. 11 und S. 18-19.

⁶⁶⁹ Vgl. WACKERNAGEL 1885, S. 32, zur Zeune'schen Nibelungenausgabe vgl. S. 25. Zu den Zeichnungen Julius Hübners vgl. SCHULTE-WUELWER 1980, S. 64-67; KAT. AUSST. BASEL 1982, S. 94-95. Dem Baseler Katalogbeitrag ist insofern zu widersprechen, dass es sich sehr wohl um eine zeittypische Darstellung handelt. Schulte-Wülwer konnte die Identifikation von Studenten speziell mit den Helden der Nibelungen und die besondere Bedeutung des Epos gerade für nationalgesinnte Studentenkreise einleuchtend herausarbeiten, vgl. SCHULTE-WUELWER 1980, S. 50ff.

eines richtigen Helms improvisieren müssen. Ein handschriftlicher Vermerk auf einer zweiten Zeichnung, die ihn mit 16 Jahren im Profil wiedergibt, verweist darauf, dass der Helm aus Lichtschirmen konstruiert wurde.

Von dem mit Carl Philipp Fohr befreundeten Maler Wilhelm von Harnier (1800-1838) stammen ebenfalls zwei Zeichnungen mit behelmteten Köpfen.⁶⁷⁰ Der nur um wenige Jahre ältere Harnier war Fohr bereits in München begegnet, später wurde er bei seinem Studienaufenthalt im Frühjahr 1817 in Rom sein Hausgenosse. Harnier hatte dann im Herbst 1818 begonnen Jura in Heidelberg zu studieren, jedoch stets versucht seinen künstlerischen Ambitionen weiter nachzugehen. Sein Jurastudium setzte er im Frühjahr 1820 dann in Göttingen fort, um es dort ein Jahr später abzuschließen. Aus seiner Heidelberger Zeit sind von ihm eine ganze Reihe von Studenten- und Professorenbildnissen überliefert.⁶⁷¹ Unter den zahlreichen Porträts befinden sich auch die Köpfe von zwei Studenten mit offenem Visier. Ein Blatt zeigt den Jurastudenten und späteren Sprachforscher Heinrich Georg Ehrentraut (1798-1866) aus Jever. **(Abb. 51)** Ehrentraut studierte zunächst ebenfalls in Göttingen und ab 1817 in Heidelberg Jura. Aus einem bereits zitierten Tagebucheintrag von 1819 geht hervor, dass sich Harnier den Helm für das Posieren seines Kommilitonen eigens hatte ausleihen müssen.⁶⁷² Der zweite unbekannt Porträtierte trägt denselben Mantelhelm aus dem 16. Jahrhundert.⁶⁷³ **(Abb. 52)** Auf dieser Zeichnung ist der Ritterhelm allerdings nicht weiter ausgeführt, sondern nur in seinen Konturen belassen.

Jahre später fällt die Beurteilung dieser Zeitspanne durch den einen oder anderen Beteiligten geradezu ernüchternd aus. Im Schweizer Exil, noch immer droht ihm die Verhaftung durch die preußische Regierung, distanziert sich Adolf Ludwig Follen von seinen einstigen Zielen und dem Pathos seiner Jugendzeit.⁶⁷⁴ In seinem

⁶⁷⁰ Wilhelm von Harnier in Göttingen geboren, traf 1817 in Rom auf Fohr, er studierte von 1818 bis 1820 Jura in Heidelberg. Auch er hatte an den Befreiungskriegen teilgenommen. 1820 kehrte er nach Göttingen zurück, um dort sein Studium abzuschließen. Harnier geht sein Leben lang seinen „altdeutschen Liebhabereien“ nach. 1837 gehört er neben Johann Heinrich Schilbach, Georg Moller, August Lucas und Jakob Felsing dem Vorstand des Darmstädter Kunstvereins an. Zum Werk und Leben Harniers vgl. GARNERUS 1973; BOTT 1975, S. 12ff.

⁶⁷¹ Zu seinen Studentenbildnissen vgl. GARNERUS 1973, S. 178ff. Unter anderem porträtierte er auch Karl Alexander Pagenstecher im Karzer. Pagenstecher, der von 1816 bis 1819 Medizin in Heidelberg studierte, saß 1819 wegen seiner Verbindung zu Sand in Haft, vgl. JENSEN 1968, S. 120.

⁶⁷² Tagebucheinträge vom 27. und 28. Dezember 1819 und 22. Januar 1820, vgl. GARNERUS 1973, S. 180.

⁶⁷³ Aufgrund desselben Helmes muss die Zeichnung gleichfalls in seine Heidelberger Studienzeit datiert werden. Bisher konnte der Porträtierte nicht identifiziert werden, sehr wahrscheinlich handelt es sich auch hier um einen Kommilitonen.

⁶⁷⁴ Nach den Karlsbader Beschlüssen gehen viele deutschnationale Studenten ins Exil, um einer Verhaftung zu entgehen. Die meisten flüchten nach Frankreich oder in die Schweiz. „Eben seit Kotzebues Ermordung, wurde berichtet, hielten sich deutsche Studenten in immer wachsender Menge und aus beinahe allen deutschen Hochschulen in Straßburg auf [...]. Sie [Die Straßburger] staunten nicht wenig über diese langmähnigen Gestalten mit Barett und altdeutschem Flaus, die, halb Asketen und halb Schauspieler, halb Ritter und halb Räuber, singend daherzogen in ihrer ganzen wundersamen Mischung von Religiosität, Vaterlandsliebe und romantischem Flitterkram – mit schwarzen ernsten Röcken und offenen Turnerkrägen, mit samtlenen Kosakenmützen und goldgestickten Purpurwesten, mit eisenbeschlagenen Ziegenhainern und Hetzpeitschen und dem erhabenen, ja finsternen Ernst

Begnadigungsgesuch an König Friedrich Wilhelm III. bekennt er: „[...] Ich bin zwar weit entfernt, jugendliche Verirrungen und Überspanntheiten zu verteidigen, an die ich, seit Jahren, nicht ohne Erröten zurückdenken darf. Allein, welche gesetzwidrige Tat hat gegen uns nur irgend wahrscheinlich gezeugt? ich und meine Mitschuldigen in Hessen waren Studenten, durch den Drang außerordentlicher Zeiten, durch unsere erlauchten Landesväter selbst dem Lernen entrissen, zum Handeln, zur Verteidigung des Vaterlandes berufen. So kehrten wir, Jünglinge, die noch nicht einmal reif waren, die religiöse, sowie die historisch-politische Bedeutung der Monarchie zu begreifen, – vom Schauplatz der Taten in den engen Hörsaal zurück. Und sicher wird ein milder Beurteiler den Irrtum so ungewöhnlich aufgeregter Jünglinge, wenn sie sich ein Recht erkämpft zu haben wähnen, nachdem die äußern Angelegenheiten des Vaterlandes beschwichtigt sind, sich auch um dessen Innere zu bekümmern, wenn auch objektiv noch so tadelnswert und verwerflich, dann doch, subjektiv, natürlich und entschuldbar finden – : mindesten so lange, als alles im Reich phantastischer Jugendträume sich hält.“⁶⁷⁵ Und auch Pagenstecher räumt Fehlenden ein: "Zu diesen Fehlern, worin wir verfielen, zähle ich den Dünkel des bewußten Tugendheldentums, die Befangenheit des Urteils und der natürlichen Empfindung, welche jedes Parteitreiben mit sich führt, die Exklusivität unseres Umganges, das Verrennen in abstrakte Theorien und hochtönende Phrasen, endlich den gefährlichen und störenden Oppositionsgeist gegen die Gewohnheiten des staatlichen und bürgerlichen Lebens.“⁶⁷⁶

Zum Frühherbst hin werden die Ausflüge der Teutonen rarer. Follens Stube wird nun ihr regelmäßiges Hauptquartier. Pagenstecher hält in seinen Aufzeichnungen fest: "Gegen den Herbst hin sammelten wir uns immer häufiger und zahlreicher bei unserem Bannerträger. Gewöhnlich kam ich zuerst abends, wenn es dunkelte: Da saß er denn feierlich in einem Armstuhl, im Scheine von zwei Wachskerzen, die Ottave Rime der Gerusalemme liberata übersetzend. Ebenso begierig, als ich zuhörte, las er seine Arbeiten vor.“⁶⁷⁷ Und weiter schreibt er: „Und da stand ein hoher, bauchiger Steinkrug, der wohl sechs bis acht Maß Wein enthielt. Ein Becher war nicht dabei. Wir hoben also den Krug an den Kopf und tranken und tranken, bis das Gefäß allgemach handlicher und schließlich bis zum letzten Tropfen geleert war. Dann, höher erregt, griffen wir zu den Rappieren und Klingen, die überall herumstanden, und hieben im zweifelhaften Schimmer des Kerzenlichtes freundschaftlich aufeinander los, wobei nicht selten die Gesichter blutig, die Röcke in Fetzen gerissen wurden.“⁶⁷⁸ Einiges vermag man aus der Beschreibung von Follens Stube auf einer weiteren Zeichnung Fohrs wiederzuerkennen. **(Abb. 53)** Das Blatt zeigt ein tapeziertes Zimmer mit einem großen Tisch zur Linken, auf dem verschiedene Utensilien, ein Buch, Schreibgerät wie Federkiel und Tintenfass u. ä. liegen. Zwei Kerzenhalter mit brennenden Kerzen erhellen den Raum.

schwerer Verantwortung in den jugendfrischen, kindlichen Gesichtern.“, MUELLER 1926, S. 7; vgl. ILSE [1860], S. 120.

⁶⁷⁵ Begnadigungsgesuch von A. L. Follen an König Friedrich Wilhelm III., Aarau 17. Mai 1824, zit. in: FITTBOGEN 1926, S. 383.

⁶⁷⁶ PAGENSTECHER [1913], S. 53.

⁶⁷⁷ PAGENSTECHER [1913], S. 40-41.

⁶⁷⁸ PAGENSTECHER [1913], S. 42.

Wahrscheinlich ist es Simon, der sich einen Ritterhelm aufgesetzt hat und mit dem Degen bewaffnet einem unsichtbaren Gegner Paroli bietet. Statt eines feindlichen Recken geht Fohrs Hund Grimsel gegen ihn an. Fohr selbst mag in dem hochlehnten Stuhl Platz genommen haben.⁶⁷⁹ Diese mit wenigen Strichen ausgeführte Skizze ist eine letzte Momentaufnahme dieser erlebnisreichen Sommermonate.

Es bleibt ihm nur noch wenig Zeit, schon im Oktober bricht Fohr nach Italien auf. Unter dem Einfluss seiner neuen Freunde hat er sich nochmals verändert.⁶⁸⁰ Seine frühere Freundschaft aus Münchener Tage zu Sigismund Ruhl wird darüber zerbrecen. Er hat wohl einiges ihrer aufbegehrenden, rebellischen Haltung angenommen. In Rom werden seine Umgangsformen als schroff und roh bezeichnet.⁶⁸¹ Selbstbewusst führt er den altdeutschen Rock als äußeres Zeichen seiner politischen Gesinnung unter den dort lebenden deutschen Künstlern ein.⁶⁸² Bezeichnend für seine gefestigte, herangereifte Persönlichkeit ist die verbale Konfrontation mit dem damaligen Gesandtschaftssekretär Christian Karl Josias von Bunsen (1791-1860), von der Harnier in seinem Tagebuch berichtet. Sie zeigt ihn ganz als Jünger der Teutonen als selbstbewusst, heissblütig und kompromisslos. Ganz nach dem verinnerlichten republikanischen Grundsatz der Gleichheit und nach dem Idealbild eines freien Germanentums, ergreift er daher in einer politischen Diskussion um die Figur Friedrich II. Partei für den von Bunsen beleidigten Maler Ernst Platner (1773-1853) und weist den anderen zurecht, denn es stehe ihm nicht zu, so Fohr, „die Sprechfreiheit in einer Gesellschaft von Teutschen verbieten zu wollen“.⁶⁸³ Seine Zurechtweisung wird von dem Betroffenen als anmaßend empfunden.

⁶⁷⁹ Vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1968, Kat. Nr. 100, S. 46.

⁶⁸⁰ Vgl. KAT. AUSST. DARMSTADT 1995, S. 78.

⁶⁸¹ In Rom fällt sein grobes, ungeschliffenes Benehmen auf. Mit Ruhl zu dem ihn noch eine innige Freundschaft in München verband, wird er sich bald darauf überschlagen, schließlich kommt es sogar zum Duell zwischen beiden, vgl. dazu KAT. AUSST. DARMSTADT 1995, S. 21ff; HARDENBERG/SCHILLING 1925, S. 29-30. Einschränkend muss jedoch hierzu bemerkt werden, dass das Duellieren keineswegs im Sinne der Teutonen gewesen sein konnte. Die Renoncenbewegung hatte sich im Zuge ihres Reformbestrebens zur sittlichen Veredlung des studentischen Comments gegen das Schlagen ausgesprochen. Dies war eines der wesentlichen Streitpunkte zwischen den späteren Burschen- und den Landsmannschaften. Zum Wertewandel innerhalb der Studentenschaft vgl. HARDTWIG 1992a, S. 36ff. So hatte Karl Follen in dem von ihm verfassten „Gießener Ehrenspiegel“ zur Beilegung von Zwistigkeiten ein „Ehrengericht“ vorgesehen, das nur in Ausnahmefällen das Schlagen zulassen sollte. Zum „Gießener Ehrenspiegel“ vgl. WALBRACH [1927].

⁶⁸² Fohr erregt großes Aufsehen mit seiner altdeutschen Tracht und soll diese erstmals in Rom eingeführt haben, vgl. DENEKE 1986, Bd. 9, S. 162. Sogar Kronprinz Ludwig von Bayern begann während seiner Romaufenthalte womöglich hiervon beeinflusst die altdeutsche Tracht zu tragen, vgl. DENEKE 1986, Bd. 9, S. 153ff; BOTT 1986, Bd. 9, S. 171ff.

⁶⁸³ Tagebucheintrag von Wilhelm von Harnier vom 11. März 1817, zit. in KAT. AUSST. DARMSTADT 1995, S. 23. Dort mit „Platten“ bezeichnet. Zu dem Streit vgl. HARDENBERG/SCHILLING 1925, S. 29. August Adolf Follens Ansichten einer völligen und ausnahmslosen Gleichstellung aller Deutschen kommt in der von ihm im Winter 1817/1818 niedergeschriebenen Schrift über „Grundzüge für eine künftige teutsche Reichs-Verfassung“ zum Ausdruck. Dort heißt es in Paragraph 4: „Alle Deutschen sind einander an Rechten vollkommen gleich. Vorrechte kommen überall nirgends vor.“, zit. in STEIGER 1967, S. 160, vgl. SCHROEDER 1966, S. 228; BRANDT 1992, S. 127.

4.2 „Huttens Grab“ von Caspar David Friedrich

Mit in Kraft treten der Karlsbader Beschlüsse im Jahr 1819 wurden nicht nur viele politisch aktive Studenten strengen Kriminaluntersuchungen unterzogen und verhaftet, ihren geistigen Leitfiguren erging es nicht anders. Jahn wurde in Haft genommen und Arndts Wohnung wurde durchsucht, seine Korrespondenz beschlagnahmt, schließlich musste er sein akademisches Lehramt an der Bonner Universität niederlegen.⁶⁸⁴ Beide Namen begegnen erneut im Zusammenhang mit dem Gemälde eines anderen Malers, der mit oppositionellen Kreisen stark sympathisierte: Caspar David Friedrich (1774-1840) malte 1823 das Gemälde „Huttens Grab.“ (**Abb. 54**) Der aus Greifswald stammende aber die meiste Zeit seines Lebens in Dresden lebende Maler war ein glühender Patriot und machte – wie bereits vielfach konstatiert – aus seiner politischen Gesinnung keinen Hehl.⁶⁸⁵ Wiederholt drückte er in dieser Zeit seine Vaterlandsgefühle in seinen Bildern, wenn auch zensurbedingt in symbolhafter Verschlüsselung aus. Wer sich aber der politischen Aussage nicht verschloss, konnte sie deutlich seinen Werken ablesen. Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857) weist darauf hin, dass seine versteckten politischen Anspielungen von Zeitgenossen sehr wohl erkannt wurden: „Viele kauften seine Bilder, vornehmlich während der Befreiungskriege, weil sie eine eigene, ich möchte sagen politisch prophetische Deutung darin suchten und fanden. Hinweise auf eine allmächtige unsichtbare Hand, die in die verworrenen Geschicke der Menschen und die Befreiung Deutschlands vom Druck des fremden Joches eingreift.“⁶⁸⁶ Er selbst nahm aus Altersgründen nicht an den Kriegshandlungen teil, half aber seinem jüngeren Malerkollegen Georg Friedrich Kersting (1785-1847), der sich freiwillig bei den Lützower Jägern gemeldet hatte, zusammen mit den befreundeten Malern Gerhard von Kügelgen (1772-1820) und Christian Ferdinand Hartmann (1774-1842) finanziell bei seiner Ausrüstung mit Uniform und Waffen, für die die Freiwilligen selbst aufkommen mussten.⁶⁸⁷ Friedrichs politische Haltung bot keinen Raum für Kompromisse. Den Grad seiner Unversöhnlichkeit lässt sich allein daran ermessen, dass er sich, solange sich sein jüngster Bruder Christian in

⁶⁸⁴ „Auf die nichtsnutzigste Anklage hin wurde Jahn mehrere Jahre, ohne sofort vor den Richter gestellt zu werden, aus einem Kerker in den anderen geschleppt, die Turnplätze geschlossen [...] der rheinische Merkur, der muthigste und geistreichste Wortführer der Sache Preußens und Deutschlands, von Napoleon die fünfte Großmacht genannt, wurde durch Cabinetsordre unterdrückt, Görres entzog sich später durch die Flucht der Einsperrung; Arndt [...] wurde in seinem Hause von der Polizei überfallen und verhaftet, seine Briefe, Handschriften, Collegienhefte fortgenommen, er selbst mit vielen anderen Professoren, Studenten und Bürgern vor eine Spezial-Untersuchungs-Commission gestellt.“, FOERSTER 1861, Bd. 3, S. 1317-1318.

⁶⁸⁵ Zu Friedrichs Patriotismus vgl. EBERLEIN 1940, S. 23-24; KAT. AUSST. DRESDEN 1974, S. 14; NEIDHARDT 1976, S. 73-74; FIEGE 1977, S. 47-51; HERMAND 1979, S. 16ff; JENSEN 1999, S. 103ff. Zu seinen möglichen Kontakten zu Demagogenkreisen vgl. MAERKER 1974, S. 25ff; GRUETTER 1986, S. 36-39; HOCH 1986, S. 73; SCHNEIDER 2002, S. 177-181; HINRICHS 2011, S. 24ff.

⁶⁸⁶ Johan Christian Clausen Dahl 1840, zit. in EBERLEIN 1940, S. 24, vgl. KAISER 1953, S. 7.

⁶⁸⁷ Vgl. GAERTNER 1988, S. 89; SCHNEIDER 2002, S. 180; HAGEMANN 2002, S. 509. Zur Ausrüstung der Freiwilligen vgl. IBBEKEN 1970, S. 398ff.

Frankreich aufhielt, jede weitere Korrespondenz verbat.⁶⁸⁸ Und Caspar David Friedrich blieb seiner strikten politischen Überzeugung treu, selbst noch in Zeiten als patriotische Empfindungen längst nicht mehr opportun waren. Mit Beginn der Restaurationsphase stand er nach wie vor in Kontakt mit einigen nunmehr demagogisch Verdächtigen wie z. B. Ernst Moritz Arndt, Friedrich Ludwig Jahn oder mit dem Berliner Verleger Georg Andreas Reimer, dessen Wohnung wie die von Arndt infolge des Attentats von Karl Ludwig Sand (1795-1820) auf August von Kotzebue durchsucht worden war.⁶⁸⁹ Kugelgen meinte, dass Friedrich von seinen frühen schlesischen Ahnen die „tapfere Wahrheitsliebe, den stolzen Freiheitssinn und eine hohe moralische Selbständigkeit“ geerbt habe.⁶⁹⁰ So entstand auch das Gemälde „Huttens Grab“ einige Jahre nachdem die studentischen Unruhen an den Universitäten durch eine ganze Reihe von Verhaftungen längst abgewiegelt worden waren.⁶⁹¹ Friedrich hat für das Jahr 1823 das Sujet sehr sorgfältig ausgewählt. Damit bezog er sich, wie längst erkannt, nicht nur auf den 300. Todestag Ulrich von Huttens (1488-1523), sondern auch auf den 10. Jahrestag des Kriegsausbruchs von 1813.⁶⁹² Der zweifelsfrei patriotische Kontext des Gemäldes wurde aufgrund der spürbaren staatlichen Repressalien während der Restaurationsphase nun nicht von

⁶⁸⁸ Die Bitte, die er an seinen Bruder richtete, zeigt ihn als leidenschaftlich und unnachgiebig in seiner politischen Überzeugung: „Vorgestern abends spät erhielt ich Deinen Brief, und als ich gedruckt LYON auf der Anschrift las und Deine Hand erkannte, grollte es mir im Herzen, und um mir nicht die Nacht zu verderben, las ich Deinen Brief erst gestern. Du fühltest es selbst, daß es nicht recht ist, daß Du als Teutscher in Frankreich bist, und das tröstet mich noch einigermaßen, denn sonst würde ich ganz an deiner Teutschheit zweifeln. Indes grollt es mich so sehr, lieber guter Junge, daß ich Dich bitten muß, solange Du in Frankreich bist, *nicht* mehr an mich zu schreiben [...]“, Brief vom 24. November 1808 an seinen Bruder Christian, zit. in HINZ 1968, S. 21-22.

⁶⁸⁹ Friedrich korrespondierte mit Arndt und begegnete ihm persönlich im Mai 1813 in Dresden, vgl. VOGEL 2006, S. 103. Georg Andreas Reimer (1776-1842) stammte ebenfalls aus Greifswald und war ein Jugendfreund Friedrichs. Der spätere Verleger und Buchhändler sowie Sammler seiner Werke hatte in einem Landwehrregiment am Befreiungskrieg teilgenommen. In den Jahren vor Kriegsbeginn wurde sein Haus zu einem Treffpunkt des politischen Widerstandes. Reimer pflegte damals nicht nur Kontakte zu Burschenschaftskreisen, sondern war auch vor den Freiheitskriegen an heimlichen Waffengeschäften und am Aufbau der Landwehr beteiligt. Arndt fand später während seiner infolge der Demagogenverfolgung angesetzten Gerichtsuntersuchung in Reimers Haus Aufnahme. Zu Reimer vgl. ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE [1888], Bd. 27, S. 709-712; MAERKER 1974, S. 30; HERMAND 1979, S. 37; FOUQUET-PLUEMACHER 1987, S. 3-14; SCHNEIDER 2002, S. 180-181; NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 2003, Bd. 21, S. 338-339.

⁶⁹⁰ Kugelgen, zit. in EBERLEIN 1924, S. 231.

⁶⁹¹ So berichtet der Bursche Friedrich Lippold, der 1824 in Jena, der Wiege der Urburschenschaft, nach seinem Fortgang aus Halle sein Studium fortzusetzen gedachte in einem Brief an seinen Bruder: „So kam ich Michaelis 1824 nach Jena und glaubte nun hier ein noch in ungehemmter Freiheit blühendes Burschenleben zu finden. Aber Druck und Niedergeschlagenheit fand ich hier fast noch größer: die Burschenschaft aufgelöst, den Turnplatz abgebrochen, die Zahl der Studirenden, besonders der einheimischen gering, indem z. B. den Preußen und Baiern Jena verboten war.“, zit. in SCHMID 1875, S. 126-127. Erst wieder im Vorfeld der Märzrevolution von 1848 sollten die alten Forderungen nach politischer Mitsprache, Pressefreiheit und einer nationalen Einheit in Deutschland erneut Antrieb bekommen.

⁶⁹² Zum Gemälde „Huttens Grab“ vgl. SCHMITT [1944], S. 26-27; EIMER 1963, S. 35-36; GEISMEIER 1973, S. 46; BOERSCH-SUPAN/JAEHNIG 1973, Kat. Nr. 316, S. 389; HOFMANN 1974, S. 270; KAT. DRESDEN 1974, S. 143; NEIDHARDT 1976, S. 87; KREUTZ 1984, S. 96-98; FOUQUET-PLUEMACHER 1987, S. 28-30; SCHULZE 1987, S. 6-12; KAT. DORTMUND 1990, S. 15; KAT. WEIMAR 1994, S. 103-105; SCHMIED 1999, S. 60; HOFMANN 2000, S. 98; GEBHARDT 2004, S. 356-358; LOCHER 2005, S. 50-51; VOGEL 2006, S. 113; Grave 2012, S. 135-141.

jedem mehr gern gesehen. So ist doch ein gewisser Überdruß und Ärger aus den Worten eines Kunstkritikers bei der Besprechung des Gemäldes herauszuhören, wenn er zu dem drei Jahre später in Preußen erneut ausgestellten Werk lapidar bemerkt: „Kam doch wieder einmal Ulrich von Huttens Denkmal bei dieser Gelegenheit zum Vorschein, ein Bild, das der Künstler besser täte, nicht mehr nach den Ausstellungen zu verschicken.“⁶⁹³

Drei hohe, schlanke und teils verwitterte Maßwerkfenster einer gotischen Kirchenruine ragen hoch empor und bilden den architektonischen Rahmen für ein dazu genau in der Mittelachse positioniertes und mit einem Ritterhelm geschmücktes Grabmal. Eine Inschrift auf dem Postament des Ritters weist es als Grablege des aus einem fränkischen Rittergeschlecht stammenden Ulrich von Hutten aus. Auf Feldern der vorderen Sarkophagwand stehen weitere Namen und Jahreszahlen, nämlich „Jahn 1813“, „Arndt 1813“, „Stein 1813“, „Görres 1821“, „F. (sic!) Scharnhorst“.⁶⁹⁴ In kontemplativer Pose steht ein Mann in altdeutscher Tracht vor dem Grab. Leicht vorgebeugt und sich dabei auf sein ausgezogenes und in den Boden gestemmt blankes Schwert stützend, erweist er dem Helden seine Reverenz. Statt eines Kirchengewölbes überschattet das Nadelkleid einer Fichte die Szenerie und taucht sie in dämmriges Licht. Die dunkle tonige Farbwahl aber betont die Stille und Verschwiegenheit der sich im Schutz des alten Gemäuers abspielenden Handlung. Friedrich verwendet mit dieser stillen Totenandacht und mit der Verknüpfung von Ruine und Grabstätte zunächst eine gängige sentimentale Bildformel, die sich in der Malerei des 18. Jahrhunderts ausbildet und bis in die Spätromantik hinein tradiert wurde.⁶⁹⁵ Und mit dieser Bildformel setzt er – auch dies ist bereits bemerkt worden – eine „fiktive“ Begebenheit in Szene.⁶⁹⁶ Denn Hutten verstarb 1523 im Schweizer Exil, wohin er nach Sickingens Tod, der ihm bis dahin immer wieder Unterschlupf gewährt hatte, vor den Nachstellungen durch die römische Kurie geflüchtet war.⁶⁹⁷ Er fand nach langer Krankheit am 29. August den Tod auf der Insel Ufenau im Zürichsee und wurde auf dem Friedhof der dortigen Pfarrkirche St. Peter und Paul beigesetzt. Friedrich aber umgibt das Grabmal mit

⁶⁹³ Blätter für literarische Unterhaltung 1826, zit. in BOERSCH-SUPAN/JAEHNIG 1973, S. 110. Das Gemälde wurde 1824 in Dresden, 1826 in Hamburg und in Berlin ausgestellt.

⁶⁹⁴ BOERSCH-SUPAN/JAEHNIG 1973, S. 389 ergänzen die Inschriften um das nicht mehr entzifferbare Feld „D...1821“.

⁶⁹⁵ Zu denken wäre an eine Kreidelithographie von Domenico Quaglio von 1821 zur Ruine der gotischen Kapelle Fraukirch mit dem Grabmal der Genofeva und des Pfalzgrafen Siegfried bei Andernach, vgl. TROST 1973, Kat. Nr. L68, S. 169, Abb. Nr. 184 oder an das Gemälde „Die Vätergruft“ von Johann Caspar Nepomuk Scheuren (1810-1887) von 1831, 1835 als Lithographie von Georg Osterwald nach dem Gemälde in den Hannoverschen Kunstblättern, 1, 1835 erschienen, vgl. GRAVE 2001, S. 343ff. Auf die Tradition in der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts weisen bereits HOFMANN 1974, S. 55; HERMAND 1979, S. 13; SCHULZE 1987, S. 7 hin. In Werken zur Theorie der Gartenkunst des späten 18. Jahrhunderts wird immer wieder darauf verwiesen, dass Ruinen die „Zurückerrinerung an die vergangenen Zeiten“ zur Wirkung hätten, HIRSCHFELD [1779-1780], Bd. 3, S. 110. Zur Symbolik von Ruine und Grab in der sentimentalischen Dichtung vgl. KANDER 1933, S. 28ff. Einen interessanten Hinweis auf mögliche Vorbilder liefert Johannes Grave, der auf einen im späten 18. Jahrhundert aufkommenden Bildtyp zur Darstellung fiktiver Denkmäler verweist, mit dem durchaus ein patriotisches Anliegen verbunden sein konnte, vgl. GRAVE 2012, S. 138.

⁶⁹⁶ VOGEL. 2006, S. 113.

⁶⁹⁷ Zu Huttens Verfolgung durch die römische Kirche vgl. BERNSTEIN 1988, S. 97ff.

einer mächtigen Sakralarchitektur. Mit den drei zum Himmel aufragenden schlanken Fensterlaibungen, durch deren fensterlose Öffnungen man den rosaroten Glanz des anbrechenden Tages sieht, erhält die gesamte Szene etwas Weihevolltes.⁶⁹⁸ Die Sakristei der ehemaligen Klosterkirche auf dem Oybin bei Zittau diente ihm hierzu als Vorlage.⁶⁹⁹

Im Blickmittelpunkt steht die den Sarkophag bekrönende Büste mit geschlossenem Visier und Zimier. Sie steht erhöht auf einem zusätzlichen Postament und wird vom „heiligen Laub“ einer am Fuße der Tomba emporwachsenden jungen Eiche ganz umfassen.⁷⁰⁰ Diese Helmbüste taucht im Werk Friedrichs noch im Zusammenhang mit zwei anderen Grabdenkmälern auf. Schon während der Befreiungskriege hatte er eine ganze Reihe von Grab- als auch Kriegsdenkmäler entworfen, darunter eines für einen Gefallenen namens „OTTO“.⁷⁰¹ (Abb. 55) Hier zierte der gleiche Ritterhelm einen Pfeiler, dessen Vorderseite ein zu einem Kreuz stilisiertes Langschwert schmückt. Unterhalb der Büste ist der Namenszug „Otto“ in Majuskeln und in Frakturschrift zu lesen. Zudem hat der Künstler die Büste auf dem Ölgemälde „Kügelgens Grab“ von 1821/22, das er seinem toten Freund Gerhard von Kügelgen (1772-1820) widmete, für eine hohe ebenfalls mit einem Kreuz verzierte Grabstele

⁶⁹⁸ Sowohl Hofmann als auch Schulze verweisen bereits auf die Sakralität des Ortes, vgl. HOFMANN 1974, S. 55; SCHULZE 1987, S. 8. Hofmann sieht in den drei hoch aufschießenden Fensterlaibungen nicht zu Unrecht eine Parallele zu Friedrichs Gemälden mit Hünengräbern. So umstehen beim „Hünengrab im Schnee“ und dem „Hünengrab am Meer“ jeweils drei Baumriesen die prähistorischen Helden-Gräber. Die Anregung zu diesem gleichfalls politisch auslegbaren Motiv erhielt Friedrich sehr wahrscheinlich durch Verse des Dichters und Theologen Ludwig Theobul Kosegarten (1758-1818). Zum Einfluss Kosegartens vgl. MOEBIUS 1974, S. 40; HERMAND 1979, S. 19-20; GRUETTER 1986, S. 180ff; KAT. DORTMUND 1990, S. 14; ZIMMERMANN 2000, S. 235, VOGEL 2006, S. 100ff. Arndt formulierte 1815 in seinen Fantasien für ein künftiges Deutschland, vielleicht in Reaktion auf Friedrichs Hünengräber, folgende Aufforderung: „Wohl aber magst du, wo große Thaten geschehen und Helden gefallen und edle Männer begraben sind, Hügel aufschütten nach der Weise deiner Väter, und stattliche Steine hinwälzen zur Erinnerung deiner Enkel, oder große Bäume pflanzen, welche die Urenkel als heilige Bäume ehren und die abgestorbenen immer erneuen“, ARNDT 1815a, S. 92-93. Maerker und Schulze sehen hingegen in der Kirchenruine ein negativ befrachtetes Symbol des überwundenen, vergangenen Mittelalters, vgl. MAERKER 1976, S. 54; SCHULZE 1987, S. 9.

⁶⁹⁹ Dargestellt ist nicht, wie häufig auch zu lesen, der Chor der ehemaligen Klosterkirche, sondern die Sakristei. Friedrich sah die Ruine 1810 auf einer Reise durchs Riesengebirge. Es entstand im selben Jahr eine lavierte Zeichnung mit einer identischen Ansicht der drei Maßwerkfenster. Auf dem Gemälde sind die Proportionen verändert, vgl. SCHMITT [1944], S. 26; GRUNDMANN 1958, S. 71 und S. 80; BOERSCH-SUPAN/JAEHNIG 1973, Kat. Nr. 203, S. 325, Abb. S. 324; HOFMANN 1974 Kat. Nr. 82, S. 168, Abb. S. 169 und Kat. Nr. 181, S. 270; VOGEL 2006, S. 113. Ob es sich hier um einen Sonnenaufgang- oder –untergang handelt, lässt sich kaum entscheiden, vgl. Fußnote 762.

⁷⁰⁰ Die Eiche galt bei den Germanen als heiliger Baum. Mit einem Kranz aus Eichenlaub wurden Helden nach siegreichem Kampf ausgezeichnet. Nach 1813 wurde es durchaus üblich Eichen als „Gedenkbäume“ an siegreiche Schlachten zu pflanzen, vgl. BISCHOFF 1977, S. 40. Aufgrund ihres harten Holzes wurde sie gleichfalls zu einem Symbol der Stärke, der Widerstandskraft und Standfestigkeit und galt daher insbesondere auch als deutscher Freiheitsbaum, vgl. WAGLER 1891, S. 104-106; JAEGER 1971, S. 38-39; LURZ 1985, Bd. 1, S. 153-156; METZLER 2008, S. 75-76. Zur Symbolik der Eiche und ihre Bedeutung im Werk Friedrichs vgl. MOEBIUS 1974, S. 37ff, insbesondere S. 39; KAT. DORTMUND 1990, S. 14; HINRICHS 2011, S. 36-39.

⁷⁰¹ Zum Denkmal mit Ritterhelm vgl. HOFMANN 1974, Kat. Nr. 101, S. 192; KAT. DRESDEN 1974, Kat. Nr. 184, S. 223; DICKEL 1991, Kat. Nr. 37, S. 95-96; KLUGE 1993, S. 123; VOGEL 2006, S. 117.

rechts im Hintergrund verwandt.⁷⁰² Noch bei einem weiteren Denkmalentwurf griff Friedrich zu einem ritterlichen Dekorationsmotiv. Vier in jede Himmelsrichtung weisende vollplastische Ritterfiguren bilden den Hauptschmuck eines auf einem mehrstufigen Postament ruhenden Obelisken. Die Ecken werden von Löwen und Tropaions gesäumt.⁷⁰³ Die Inschrift „TEUTSCHER / KRIEGER DENK / MAL SO G[E]FALLEN / FÜR FREIHEIT UND RECHT“ stellt auch dieses Beispiel in den unmittelbaren Kontext der Freiheitskriege.⁷⁰⁴ Mit Ausnahme des Gemäldes „Kügelgens Grab“ bediente sich Friedrich ritterlicher Schmuckelemente für Grab- und Denkmäler, die an Opfer der Freiheitskriege erinnern sollten.⁷⁰⁵ Dass daher auch das Gemälde zu Huttens Todestag in erster Linie auf Huttens Rolle als „Freiheitskrieger“ und „Märtyrer der Freiheit“ anspielen soll, liegt nahe und wird zudem dadurch bestärkt, dass der Erlös des Gemäldes seinerzeit den damals revoltierenden griechischen Freiheitskämpfern zugutekommen sollte.⁷⁰⁶

Bei Friedrichs Grab- und Denkmälern geht es hauptsächlich um Erinnerungskultur. Friedrich tat viel um das Andenken an die Toten wach zu halten. Er malte und zeichnete gegen das Vergessen an. So erwähnt Aubert ein Gedicht, das aus Friedrichs Nachlass stammt und worin angemahnt wird, all diejenigen, die ihr Leben im kriegerischen Einsatz für das Vaterland verloren haben, stets gebührend zu ehren und ihrer in Ewigkeit zu gedenken:

„Friede der Gruft streitender Krieger,
Singend und fallend für Freiheit und Recht!

Friede mit euch, Kämpfer im Streit
Heiliger Sache, Vaterlands-Glück!

⁷⁰² Gerhard von Kügelgen war ab 1814 außerordentlicher Professor und Lehrer an der Dresdner Kunstakademie gewesen und wurde Opfer eines Raubmordes, vgl. NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1982, Bd. 13, S. 184-185. Zum Gemälde „Kügelgens Grab“ vgl. BOERSCH-SUPAN/JAEHNIG 1973, Kat. Nr. 290, S. 373-374.

⁷⁰³ Entwurf für ein Kriegerdenkmal, um 1815, Blei und Feder, 22 x 17,7 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. C 1927-78). Friedrich hat hierzu unterschiedliche Varianten erprobt, die von einer kannelierten Säule über einen Pfeiler bis zu einem Obelisken reichen, aber die Elemente der wohl als lebensgroß angedachten Ritterfiguren und der Ecklöwen wurden in allen Varianten beibehalten, vgl. DICKEL 1991, Kat. 38, S. 96; KLUGE 1993, S. 141ff; VOGEL 2006, S. 115-116. Zu Friedrichs Grab- bzw. Denkmalsentwürfen vgl. auch BOERSCH/JAEHNIG 1973, S. 29; HOFSTAETTER 1974, S. 819; FIEGE 1977, S. 59ff; VOGEL 2006, S. 114ff.

⁷⁰⁴ Mit der Inschrift unterstreicht Friedrich unmissverständlich den für ihn bedeutsamen Volkskriegscharakter der Freiheitskriege, der mit der deutsch-nationalen Parole „Für Einheit, Freiheit und Recht“ der offiziellen Devise „Mit Gott, für König und Vaterland“ entgegenstand, vgl. HAGEMANN 2002, S. 272 und S. 289ff.

⁷⁰⁵ Ritterhelme, Rüstungsteile, Kürassiere und Schwerter waren ohnedies vertraute Schmuckelemente bei Grab- und Kriegsdenkmälern in der Zeit nach den Befreiungskriegen. Als Beispiel sei das von Karl Friedrich Schinkel entworfene gusseiserne Denkmal auf dem heutigen Reformationsplatz in Berlin-Spandau erwähnt, das von den Bürgern 1816 gestiftet worden ist. Dieses „Gedächtnismal“ für die aus Spandau stammenden Gefallenen während der Feldzüge bzw. während der Erstürmung der Spandauer Festung besteht aus vier geschlossenen Ritterhelmen mit jeweils einer Inschrifttafel, vgl. BISCHOFF 1977, S. 139ff; LURZ 1985, Bd. 1, S. 307-308.

⁷⁰⁶ Vgl. Karl Seidel „Die schönen Künste zu Berlin im Jahre 1826“, zit. in BOERSCH-SUPAN/JAEHNIG 1973, S. 110. Als „Märtyrer der Freiheit“ wird Hutten seit Herder rezipiert, vgl. KREUTZ 1984, S. 76ff.

Ewig wir ehren,
 Nimmer vergessen wir;
 Wie ihr gestritten,
 Was ihr gelitten,
 Für uns errungen,
 Wen ihr bezwungen!“⁷⁰⁷

Für Scharnhorst, dessen Name ebenfalls auf Huttens Sarkophag verewigt ist, hatte Friedrich bereits in einem anderen Gemälde die Absicht gehabt, ein Denkmal zu setzen. Er bat Arndt in einem Brief um den Textentwurf einer entsprechenden Widmung und bemängelt in diesem Zusammenhang das Fehlen von Denkmälern für das Volk, das doch sein Leben für die „große Sache“ hingegeben habe, dessen Leistung jedoch von der politischen Führung gerne geschmäleret, wenn nicht gar völlig abgestritten wird: „Ich wundre mich keineswegs, daß keine Denkmäler errichtet werden, weder die, so die große Sache des Volkes bezeichnen, noch die hochherzigen Thaten einzelner deutscher Männer. Solange wir Fürstenknechte bleiben, wird auch nie etwas Großes der Art geschehen. Wo das Volk keine Stimme hat, wird dem Volk auch nicht erlaubt, sich zu fühlen und zu ehren. Ich beschäftigte mich jetzt mit einem Bilde, wo auf dem freien Platz einer erdachten Stadt ein Denkmal aufgerichtet steht. Dieses Denkmal wollte ich für den edlen Scharnhorst bestimmen und Sie bitten, eine Inschrift zu machen.“⁷⁰⁸ Auch Arndt hatte in seinen „Fantasien für ein künftiges Deutschland“ dringend die Errichtung von Denkmälern gefordert „Also sollst du der Tugend ein Denkmal stiften in deinem Volke, das eine Erinnerung der Herrlichkeit deiner Väter sey, und ein Sporn, der deine Söhne zu edlen Thaten treibt.“⁷⁰⁹ Und Arndt sagt weiter über Denkmäler „Denn ein Denkmal spricht feuriger, als das glühende Wort, und aus dem stummen Steine klingt ein lebendiger Klang.“⁷¹⁰ In seinen Gemälden und Skizzen vermag Friedrich als Künstler selbstbestimmt diesen seinerzeit von ihm erkannten und als unhaltbar empfundenen Mangel zu beheben und den Helden des Freiheitskampfes die im öffentlichen Leben fehlenden Denkmäler zu setzen. Das Heldentum erfüllt sich bei Friedrich fast nur im

⁷⁰⁷ Aus Caspar David Friedrichs Nachlass, zit. in AUBERT 1911, S. 614.

⁷⁰⁸ Brief vom 12. März 1814 an Ernst Moritz Arndt, zit. in EIMER 1963, S. 19, vgl. LURZ 1985, Bd. 1, S. 360. Im Jahr 1819 wird Arndt aufgrund des Verdachtes auf „Theilnahme an geheimen politischen Verbindungen und Umtrieben“ verhört und seine gesamte Korrespondenz beschlagnahmt. Dem Brief Friedrichs widmet die außerordentliche Untersuchungs-Commission ganz besondere Aufmerksamkeit. Zu seinem Inhalt wird Arndt am 22. Juni 1821 durch den Kgl. Hofgerichtsrat Pape vernommen, der unter anderem wissen möchte, wie die Bemerkung, dass es an Denkmälern mangle, solange das Volk Fürstenknecht bliebe, aufzufassen sei. Die Passage des Verhörs ist abgedruckt bei HOCH 1985, S. 86-90, vgl. auch zur Hausdurchsuchung bei Arndt HOCH 1985, S. 91-92. Arndt erinnert sich an diese Zeit: „Ich muß mich über alle meine jemals erschienenen kleinen und großen Bücher, über alle und jegliche in meinen und meiner Freunde Briefen befindliche Anspielungen auf die Zeit, über alle denklichen Gefühle, Gedanken, Einfälle, Scherze des Augenblicks mit kleinen Zwischenräumen der langweiligsten Untersuchungsfolter von beinahe anderthalb Jahren unterwerfen und mich langsam abschlachten lassen“, zit. in FOERSTER 1861, S. 1324. Ganz folgenlos blieb die Briefpassage für Friedrich nicht, auch er sah sich nach 1819 wohl Nachforschungen durch die Untersuchungs-Commission ausgesetzt, vgl. MAERKER 1974, S. 26.

⁷⁰⁹ ARNDT 1815a, S. 89.

⁷¹⁰ ARNDT 1815a, S. 91.

Tode. Als gläubiger Mensch mag er, geprägt von einem stark pietistisch geprägten Patriotismus im Opfertod den höchsten Grad der Erfüllung von Vaterlandsliebe gesehen haben.⁷¹¹ Die früh Gefallenen bezeugen damit die bis zur Selbstaufgabe reichende höchste aller patriotischen Tugenden. Ihr Tod sollte nicht umsonst gewesen sein.⁷¹²

Hutten galt im 19. Jahrhundert als patriotischer Kämpfer und Volksheld, der sich für die Belange des Volkes einsetzte. Er wird daher im 19. Jahrhundert zum symbolischen Verfechter für geistige Freiheit und zum Widersacher gegen Fürstenwillkür und Despotismus.⁷¹³ Im Meyers Conversations-Lexikon von 1850 heißt es entsprechend zu Hutten: „Da der Reichstag [zu Augsburg] den Zweck gehabt hatte, die Fürsten und Stände zu einem Türkenkriege zu bewegen, ein Streben Maximilians, welches am Eigennutze der Fürsten u. an den Intrigen des Papstes scheiterte, so ließ H. seine ‚Ad Principes Germaniae, ut bellum Turcis invehant exhortatio‘ erscheinen, worin er nicht bloß aufs Nachdrücklichste der Nationalehre unsers Volks das Wort redet, sondern auch die Selbst- und Vergnügungssucht der Fürsten rücksichtslos geißelt. [...] Merkwürdig ist eine Stelle in dem Antwortscheiben, das er seinem Freunde Pirkheimer auf die jenes Gesprächs halber gemachten Einwürfe zusandte; er sagt darin: ‚Mir ist es nicht genug, mit den Verdiensten und dem Ruhme meiner Vorfahren zu glänzen; ich verachte den Adel, den bloß das zufällige Glück der Geburt ertheilt u. der nicht durch persönliche Verdienste erworben und unterstützt wird. Ich will mich durch mich selbst adeln und auf meine Nachkommen Etwas forterben, was ich nicht von meinem Vater empfangen habe‘ [...] Man ersieht daraus, daß der Geist H.s Ansichten umfaßte, welche der größte Theil des Adels bis auf die neueste Zeit herab

⁷¹¹ Zum patriotischen Märtyrertum und der daraus resultierenden Glorifizierung des „Blutopfers“ in der Nachfolge Christi und des „Freiheitstodes“ in pietistischen Kreisen, vgl. KAISER 1961, S. 124ff; LURZ 1985, Bd. 1, S. 256-259. Zu Friedrichs politischer und religiöser Prägung vgl. HERMAND 1979, S. 11ff; HERMAND 2011a, S. 19ff. Pietisten-Kreise übten auch vehemente Fürstenkritik, vgl. KAISER 1961, S. 35; EBERLE 1980, S. 235-236.

⁷¹² Friedrich hegte gerade für den jungen Vaterlandsverteidiger, der sein noch unfertiges Leben für die vaterländische Sache opfert, besondere Sympathie. So malte er laut Karl Förster auf einem heute als verschollen geltenden Gemälde ein zerstörtes Hünengrab „zum Andenken eines, bei Waterloo gebliebenen, jungen Freiwilligen“, FOERSTER 1846, S. 167. Sodann entwarf er ein Grabmal mit der Inschrift „Theodor“, womit mit großer Wahrscheinlichkeit der aus Dresden stammende Theodor Körner gemeint ist, vgl. BOERSCH/JAEHNIG 1973, S. 356. Gerade der in den Freiheitskriegen jung Gefallene gehörte zu den kriegerischen Leitbildern und wurde nicht zuletzt aufgrund der einsetzenden intensiven Körnerverehrung als „Heldenjüngling“ in der Kriegsliteratur verherrlicht. Zur Körner-Verehrung vgl. HAGEMANN 2002, S. 331ff; SCHILLING 2002, S. 171ff; SCHILLING 1998, S. 121ff; HAGEMANN 1998b, S. 88; STRUCK 1997, S. 90ff.

⁷¹³ So ist z. B. von Alfred Rethel eine Zeichnung überliefert, auf der neben der Poesie die drei Stände, der Nähr-, Wehr-, und Lehrstand, personifiziert sind. Der Wehrstand wird durch die Figur Ulrich von Huttens verkörpert. Während der Lehr- und Nährstand von Luther sowie dem bukolischen Dichter Felsing vertreten werden. Hutten trägt einen Schild auf dem die Aufschrift „Pro patria“ zu lesen ist, eine Devise, die auf den Ausspruch des Horaz zurückgeht „Dulce et decorum est pro patria mori“, d. h. „süß und ehrenvoll ist es, für das Vaterland zu sterben“ und damit Huttens außerordentliche vaterländische Gesinnung herausstreicht. Das Blatt war wohl für das Album seiner Braut vorgesehen, vgl. BOERNER 1968, Kat. Nr. 38, Abb. Tafel 7; KAT. KARLSRUHE 1978, Kat. Nr. 2907, Abb. S. 72. Zum Opfertod für das Vaterland vgl. JEISMANN 1992, S. 95-102. Zum Opfertod in der Kriegsliteratur vgl. Zimmer 1971, S. 58ff.

noch nicht zu würdigen gelernt hat.“⁷¹⁴ Auch Friedrich war wie viele Demokraten und Liberale in seiner Zeit antifeudal eingestellt. Ihm war – wie er es in dem Brief an Arndt selbst ausdrückt – jegliche Art der „Fürstenknechtschaft“ zuwider und damit vertrat er eine Einstellung, die mit den Zielen und Forderungen Hutten, dieses Streiters mit „Feder und Schwert“, nach Mündigkeit und Freiheit des deutschen Volkes, im Einklang stand.⁷¹⁵

Die Namen auf der vorderen Sarkophagwand sind ebenfalls Männer, die in der jüngsten Vergangenheit, also während der französischen Okkupation vor allem während des antinapoleonischen Krieges, wie einst Hutten zu Schwert und/oder Feder gegriffen haben, um für das Vaterland und gerade auch für die Emanzipation und für die Befreiung des deutschen Volkes einzutreten. General Gerhard Johann David von Scharnhorst (1755-1813) war der führende Kopf der preußischen Heeresreform gewesen. Er vertrat die Meinung, dass jeder Bürger in die Lage versetzt sein und die Pflicht haben müsse sein Vaterland zu verteidigen und führte mit der Errichtung von Landwehr und Landsturm eine allgemeine Volksbewaffnung ein. Scharnhorst starb 1813 an den Folgen einer Verwundung aus der Schlacht bei Großgörschen. So heißt es zu ihm und zu Freiherr vom Stein in einem lexikalischen Eintrag von 1885: „Damit aber das so in seinen Verhältnissen und Rechten sittlich und geistlich gehobene Volk auch das Bewußtseyn seiner Kraft und damit den Muth zur Abwerfung der ihm aufgebürdeten Fremdherrschaft und zur Wiedererringung des verlorenen Kriegsruhms und der ihm entrissenen Landschaften gewinne, mußte die altdeutsche Waffenehre wieder hergestellt und an die Stelle des Soldatenthums eine volksthümliche Wehrverfassung geschaffen werden. Diesem großen Werke unterzog sich ganz in S.s Sinn und Geist der edle Scharnhorst.“⁷¹⁶ Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852) hatte 1810 zusammen mit Karl Friedrich Friesen (1784-1814) den „Deutschen Bund“ gegründet, ein Geheimbund, dessen Mitglieder die Vorbereitung einer bewaffneten Erhebung gegen Napoleon und einer sittlichen Erneuerung des deutschen Volkes anstrebten. Schließlich meldete Jahn sich 1813 zusammen mit Friesen als Freiwilliger Lützower Jäger und wirkte wesentlich bei der Formierung des Lützowschen Freikorps mit. Auch Jahn war ein zutiefst überzeugter Verfechter der Idee einer Volksbewaffnung. Allein durch seine Turnbewegung verfolgte er das Ziel, die männliche Jugend zu wehrfähigen Männern zu ertüchtigen. „Das waren Zeiten, wo der Deutsche noch sein eigener Hort, Schutz- und Schirmherr war. Späterhin verschwand von der Seite das überflüssig geachtete Schwert, aus dem Gesichte der

⁷¹⁴ MEYER'S CONVERSATIONS-LEXIKON 1848-1852, Bd. 16, S. 156.

⁷¹⁵ Die Worte „Hier ruht der goldene Ritter, ein wortgewaltiger Redner, Hutten, der Seher-Poet, mächtig mit Feder und Schwert“ zierten einst die Inschrift seines um 1545 gestifteten Grabmals, zit. in BUESSER 1988, S. 338. Zur antifeudalen Einstellung Friedrichs vgl. HERMAND 1979, S. 24.

⁷¹⁶ MEYER'S CONVERSATIONSLEXIKON 1848-1852, Bd. 10, S. 185. Auf Scharnhorst gehen die Umstrukturierung des Heeres und die Schaffung einer Landwehr zurück. Zur preußischen Heeresreform vgl. JESSEN 2007, S. 441ff. Ernst Moritz Arndt schrieb 1815 ein „Lob teutscher Helden“ auf diejenigen, die sich im antinapoleonischen Kampf besonders hervorgetan hatten. Zu diesen Helden rechnete er ebenfalls Freiherr vom Stein und Scharnhorst, dabei legte er jedoch bei der Auswahl mehr Gewicht auf militärische Verdienste. Mit „Wen erles't ihr für die großen Todten, / Die einst ritterlich für's teutsche Land / Ihre Brust dem Eisen boten? [...]“, wird das Gedicht zu Scharnhorst eingeleitet, ARNDT 1815b, S. 24. Zu den Gedichten vgl. WEBER 1991, insbesondere S. 158. Zu Arndts patriotischer Lyrik vgl. ZIMMER 1971, S. 18ff.

lästige Bart, aus dem Herzen der Heldenmuth unserer Väter“, schreibt er in seinem Buch „Deutsches Volksthum“ zur „Landwehr“.⁷¹⁷ Heinrich Friedrich Karl Reichsfreiherr vom und zum Stein (1757-1831) war, wie das vorstehende Zitat bereits andeutet, ebenfalls maßgeblich mit den Reformen der Verwaltung und des Heeres betraut und organisierte später mit Arndts Unterstützung den Widerstand gegen Napoleon von Russland aus. An seinen Freund und Mitarbeiter, den Regierungspräsidenten Theodor v. Schön, schrieb er 1812: „Jetzt ist es Zeit, daß sich Deutschland erhebe, daß es Freiheit und Ehre wieder erringe, daß es beweise, wie nicht das Volk, sondern seine Fürsten sich freiwillig unter das Joch gebeugt haben. [...] Ich werde bald zu Ihnen kommen – mit Arndt.“⁷¹⁸ In seinem Arbeitszimmer des „Gotischen Turms“ in Nassau, das er mit einem aufwändigen Kunstprogramm als Denkmal der Befreiungskriege konzipierte, fanden sich die Porträts von historischen Persönlichkeiten, unter anderem das Bildnis von Scharnhorst, aber auch von Sickingen, Frundsberg und nicht zuletzt von Ulrich Hutten, deren Kampfesmut er als besonders vorbildhaft erachtete.⁷¹⁹ Ernst Moritz Arndt (1769-1860) meldete sich 1813 wie Jahn ebenfalls freiwillig, um gegen die napoleonischen Truppen zu kämpfen und gab zahlreiche fürstenkritische und napoleonfeindliche Schriften heraus. Arndt sprach sich gleichfalls für eine Volksbewaffnung in Kriegszeiten aus. In seiner Flugschrift „Etwas über Landsturm und Landwehr“ erläutert er die Notwendigkeit einer allgemeinen Bewaffnung aus historischer Perspektive: „Der Landsturm und die Landwehr sind bei dem sonst großen und mächtigen teutschen Volke eine uralte und löbliche Sitte gewesen [...] bis die großen stehenden Heere mehr und mehr eingeführt wurden [...]. Daraus entsprang, daß der Bauer und Bürger zuletzt glaubte, er müsse nun einmal ein wehrloser und waffenunfähiger Mann seyn [...]. Erst in den letzten Jahren ward der alte Glaube wieder aufgeweckt, daß ein ganzes Volk waffengerüstet und waffengeübt seyn müsse, wenn es nicht Freiheit, Ehre, Glück, Gut und Muth verlieren wolle.“⁷²⁰ Joseph Görres (1776-1848) war bekannt für sein Engagement als Publizist und Herausgeber des Rheinischen-Merkurs, dem seinerzeit populärsten „Kampforgan gegen Napoleon“. Und auch Görres war der Meinung, dass die Waffenfähigkeit jedem Manne angeboren sei und plädierte für die Einrichtung eines „Volksheeres“.⁷²¹ In einem Artikel im Rheinischen Merkur aus dem Jahr 1814 war zu lesen: „Nur freye Wehrmänner sterben für edle teutsche Fürsten, den Despoten verläßt Volk und Senat. – Damit aber der Fürst diese treue Anhänglichkeit, damit das Volk diese Freyheit wieder gewinne, damit die Tugenden unserer Väter auf dem vaterländischen Boden wieder heimisch werden, müssen wir, wie unsere Ahnen uns alle wieder mit den Waffen vertraut machen, damit wir rüstig und wohlgeübt allzeit zum Kampfe fertig sind.“⁷²² Görres selbst wurde in einem Nachruf, der in das Revolutionsjahr von 1848 fiel, als „Vorkämpfer für Wahrheit und Recht“ bezeichnet sowie als „Vorkämpfer der Nation“ beschrieben, der „mit aller Kraft und dem Muthe

⁷¹⁷ JAHN 1813, S. 296.

⁷¹⁸ Brief vom 16. Dezember 1812 an Theodor v. Schön, zit. in HUBATSCH 1975, S. 152.

⁷¹⁹ Vgl. HUBATSCH 1975, S. 177-178.

⁷²⁰ ARNDT o. J., S. 2.

⁷²¹ Zu Görres Ansichten einer Volksbewaffnung vgl. PORTMANN-TINGUELY 1989, S. 89ff, insbesondere S. 91-92.

⁷²² RHEINISCHER MERKUR 1814b, Nr. 83 vom 7. Juli 1814 „An Teutschlands Fürsten und Völker“.

seines Geistes für die Völkerfreiheit gestritten“ habe.⁷²³ 1821 war das Jahr, in dem er zunächst ins Straßburger und später – wie einst auch Hutten – ins Schweizer Exil fliehen musste, um einer Inhaftierung zu entgehen.⁷²⁴

Sie kannten einander, teils waren sie miteinander eng befreundet, teils arbeiteten sie zusammen. Stein, Scharnhorst und Arndt waren über dem Mitarbeiterstatus für den Rheinischen Merkur für den sie Artikel verfassten hinaus auch Freunde von Görres. Freiherr vom und zum Stein stand Arndt besonders nahe und verschaffte ihm sogar eine Geschichtsprofessur an der damals erst jüngst gegründeten Bonner Universität, auch arbeitete er eng mit Scharnhorst zusammen.⁷²⁵ Jahn wiederum stand in Verbindung mit Scharnhorst und vom Stein und war mit Arndt befreundet. Friedrich korrespondierte über viele Jahre mit Arndt, möglich, dass er Scharnhorst an seinem Sterbebett besuchte.⁷²⁶ Und sie alle vertraten ähnliche Ansichten, waren der Politik der Fürsten kritisch bis ablehnend gegenüber eingestellt, sahen beim Volk die entscheidende Instanz bei Deutschlands Befreiung und erkannten ein wesentliches Ziel darin, dem Volk daher zu Souveränität und Selbstbestimmung zu verhelfen.⁷²⁷ Mit der historischen Figur eines streitbaren und nonkonformistischen Hutten, eines „Märtyrers der deutschen Freiheit“, mit seinem unverdrossenen Ingrim und agitatorischen Wesen hatten diese Männer also durchaus etwas gemein, so dass sie in ihrer nationalen Gesinnung und oppositionellen Einstellung als seine ideellen Nachkommen gelten können.⁷²⁸ Friedrich zumindest zieht diese Parallele. Wenn er auf Huttens Sarkophag ihre Namen verewigt, so weist er sie als neue Glaubensstreiter, als „neuzeitliche Ritter“, die gegen Unterdrückung und Unrecht für Freiheit und Recht kämpfen aus und setzt ihnen in Gedenken an ihre vorbildliche ritterliche Haltung ein Mahn- und Denkmal.⁷²⁹

Aber nicht nur diese zur damaligen Zeit berühmten Zeitgenossen, auch der unbekannte Besucher der Grabstätte muss allein schon durch sein Äußeres in unmittelbare Korrelation zu Hutten gesehen werden, lehnte sich doch der altdeutsche Rock an die Kleidermode des Reformationszeitalters an. **(Abb. 56)** Ursprünglich von Arndt als Nationaltracht propagiert, sollte damit ein Zeichen gegen eine von Frankreich diktierte Kleidermode gesetzt werden. Caspar David Friedrich

⁷²³ [SEPP] 1848, S. 22 und S. 30.

⁷²⁴ Vgl. KAT. AUSST. DRESDEN 1974, S. 143; SCHULZE 1987, S. 8.

⁷²⁵ Vgl. HUBATSCH 1975, S. 164.

⁷²⁶ Nach Eimer soll Arndt im Jahr 1813 C. D. Friedrich mehrfach in Dresden getroffen und dort den bereits verwundeten Scharnhorst gesehen haben, vgl. EIMER 1963, S. 19. Es ist allerdings nicht erwiesen, dass auch Friedrich Scharnhorst besuchte.

⁷²⁷ Vgl. HERMAND 1979, S. 27; VOGEL. 2006, S. 113..

⁷²⁸ In seiner umfangreichen Rezeptiongeschichte zu Hutten weist Kreutz darauf hin, dass Hutten seit dem späten 18. Jahrhundert insbesondere durch Herder zum „Märtyrer der deutschen Freiheit“ stilisiert wurde, vgl. KREUTZ 1984, S. 73ff; zuvor bereits bei MAERKER 1974, S. 82-83. Märker sieht in Jahn, Arndt, Stein, Görres und Scharnhorst daher zu Recht Huttens „geistige Nachfahren“, vgl. auch SCHULZE 1987, S. 8.

⁷²⁹ Edle Gesinnung und ehrenhaftes, mutiges Handeln wurden von den Zeitgenossen als ritterlich empfunden und diente der Charakterisierung eines ehrenhaft handelnden Mannes Auch Freiherr von und zum Stein wird in den Erinnerungen von Arndt mehrfach als „edler Ritter“ bezeichnet. Und bei der Todesfeier von Joseph von Görres hat Johannes Schrott ein Gedicht geschrieben, in dem er Görres als „Parzival, der von König Artus froher Tafel abgerufen wurde“, titulierte, zit. in MUECK 1981, S. 248.

liefert mit dieser zur Schau gestellten Bekleidung aber ein sicheres Indiz für die deutschnationale Gesinnung seines Trägers und macht ihn damit gleichfalls dem politischen Umfeld der vorgenannten patriotischen Freiheitskämpfer zugehörig. Und nicht nur das, er apostrophiert ihn zum Staatsfeind, zum „demagogisch Verdächtigen“, denn zur Entstehungszeit des Gemäldes war das Tragen des altdeutschen Rocks – wie in der Literatur bereits mehrfach belegt – längst zum Politikum geworden und vielerorts per Dekret verboten. Gerade an Friedrichs Wirkungsstätte, der Dresdner Akademie, war nach dem Attentat durch den Burschenschaftler Karl Ludwig Sand ein ausdrückliches Verbot ergangen, an das sich Wilhelm von Kügelgen (1802-1820), der älteste Sohn von Gerhard von Kügelgen, der selbst als junger Mensch von der deutschnationalen Strömung erfasst den altdeutschen Rock trug, wie folgt erinnert: „Es fand sich daher in allen Sälen der Akademie ein königlicher Befehl ein, die langen Haare, deutschen Röcke und Waffen abzulegen.“⁷³⁰ Nur noch wenige, hauptsächlich Studenten- und Turnerkreise, hielten dennoch weiterhin hartnäckig an ihr fest.⁷³¹ Es ist daher naheliegend, berücksichtigt man die Entstehungszeit des Gemäldes von 1823, hier einen national gesinnten Burschenschaftler erblicken zu wollen, der das Tragen seines altdeutschen Rocks allen staatlichen Verordnungen zum Trotz als Zeichen seiner politischen Gesinnung begreift.⁷³² Seine Bekleidung ist somit in diesen Jahren Ausdruck eines unangepassten und rebellischen Geistes ganz im Hutten'schen Sinne.⁷³³ „Die sogenannte deutsche Tracht, seit dem Befreiungskriege mit dem erweckten Geist verbreitet, ward die allgemeine Tracht der Burschen [...]“, stellt der Schriftsteller und Publizist Harro Paul Harring (1798-1870) in dem autobiographischen Roman „Rhonghar Jarr“ fest.⁷³⁴ Und nicht nur der altdeutsche

⁷³⁰ VON KUEGELGEN [1983], S. 313, vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 68-71. „Ebenso wie vordem auf der Schule, schwärmte ich auch jetzt noch für Rückbildung des Vaterlandes zu seiner Vorzeit, namentlich zu deren traditionellen Tugenden der Ehrlichkeit und Treue, des Glaubens, der Tapferkeit und Keuschheit, und da ich diese Eigenschaften an denen zu erkennen glaubte, die sich altdeutsch trugen, so legte auch ich solche Tracht an, um meine Tugend zu bekennen und Gleichgesinnten kenntlicher zu sein“, beschreibt Kügelgen seine damaligen Beweggründe, die altdeutsche Tracht zu tragen, VON KUEGELGEN [1983], S. 310 und fügt an „Ein phantastisches Samtbarett auf lang abwallendem Haar, eine kurze schwarze Schaub mit breit darübergerlegtem Hemdkragen und an einer eisernen Kette, zwar kein Schwert, doch einen Dolch, dessen Ebenholzgriff auf silbernem Totenkopfe saß: das war mein Aufzug.“, VON KUEGELGEN [1983], S. 311. Trotz des Verbotes kleidete sich Caspar David Friedrich bis an sein Lebensende in altdeutscher Manier und ließ sich demonstrativ einen Bart wachsen. Auch auf seinen Gemälden tauchen nach 1816/18 immer wieder Figuren im altdeutschen Rock auf, vgl. MAERKER 1974, S. 40-42; HERMAND 1979, S. 36-37. Auf den oppositionellen Charakter der altdeutschen Tracht und auf das Verbot an der Dresdner Akademie verweisen bereits BOEHN [1919], S. 77-78; MAERKER 1974, S. 41; MAERKER 1976, S. 54; KAT. AUSST. DORTMUND 1990, S. 14; SCHNEIDER 2002, S. 110 und S. 182; VOGEL 2006, S. 108-109.

⁷³¹ Zum Einfluss der Uniform der Lützowschen Jäger auf die altdeutsche Tracht vgl. PAGENSTECHE [1913], S. 36; HATTENHAUER 1984, S. 11-13. Insbesondere zur Bekleidung der Jenaischen Burschenschaft vgl. HAUPT 1910b, S. 124; SCHNEIDER 2002, S. 114ff.

⁷³² Äußere Merkmale eines Burschen waren neben dem deutschen Rock und dem Barett, der bloße Hals, also kein Hemdkragen, und vor allem das lange Haar.

⁷³³ In einem 1823 durch einen schriftlichen Erlass des bayerischen Innenministeriums erfolgten Verbot der altdeutschen Tracht wird diese ausdrücklich als „Abzeichen der Burschenschaft“ bezeichnet, vgl. KAT. MUENCHEN 1986, Kat. Nr. 122, S. 92.

⁷³⁴ HARRING 1828, Bd. 2, S. 165. Der Normalbürger hatte nach den Freiheitskriegen zwar zunächst durchaus mit einer altdeutschen Tracht, die in der Hochstimmung des Sieges als Nationaltracht für

Rock, auch das Baret enthält eine versteckte Anspielung auf das historische Vorbild, sprach man doch in Burschenkreisen bei dieser Art von Kopfbedeckung von einem Hut „à la Hutten“.⁷³⁵

Vor allem Johann Gottfried Herder hatte zur Popularisierung Huttens beigetragen und auch Anlass zur intensiven Auseinandersetzung in Burschenkreisen mit dieser historischen Figur gegeben. In einem Traktat von 1776 hatte Herder dazu aufgerufen an Huttens Grab zu wallfahren. „Jünglinge, wallfahrtet zu seinem Grabe, und zu seinem Leben als einem Spiegel aller Zeiten!“, fordert er von der deutschen Jugend.⁷³⁶ An anderer Stelle wiederholt Herder seinen eindringlichen Appell: „Schiffe hinüber, reisender Jüngling, und suche sein Grab und sage: ‚Hier liegt der Sprecher für die Teutsche Nation und Freyheit und Wahrheit, der für sie mehr als sprechen wollte.‘“, und äußert unmittelbar in diesem Zusammenhang den gleichen resignierten Vorwurf wie Jahrzehnte später Caspar David Friedrich in seinem Brief an Arndt: „Auf kein Grabmal, und marmorn Denkmal müssen die Guten und Edeln des Teutschen Vaterlandes rechnen.“⁷³⁷ Das für den Vaterlandssohn unwürdige, fern der Heimat liegende Grab und die Aufforderung zu einer Pilgerreise dorthin, aber werden nach Herder zu einem wiederkehrenden Topos in der Hutten'schen Rezeptionsgeschichte.⁷³⁸ Und Friedrich greift in seinem Gemälde all diese Aspekte auf. Das „unwürdige“ Grab hat der Maler – dem Geschichtsverlauf zum Trotz – durch eine imposante gotische Kirchenkulisse aufgewertet, die in ihrem ruinösen Zustand und der ringsum wuchernden Natur dennoch auf die Vernachlässigung und Missachtung des großen verehrungswürdigen Vorfahren verweist. Friedrich ist überdies dem Aufruf Herders gefolgt und hat hier einen jungen Mann die Pilgerfahrt zu diesem vereinsamten Ort antreten lassen, der durch die Platzierung des Grabes

den Herrn ausgewiesen wurde, sympathisiert, sich nun unter der veränderten politischen Situation jedoch schnell von ihr distanziert. Zur Bedeutung der altdeutschen Tracht bei Turner- und Burschenkreisen vgl. MAERKER 1974, S. 28; FIEGE 1977, S. 102; KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 60-61 sowie S. 68; HERMAND 1979, S. 34. Der altdeutsche Rock wurde von Jahn bereits einige Jahre vor den Freiheitskriegen in Turnerkreisen eingeführt, vgl. SCHNEIDER 2002, S. 58-59.

⁷³⁵ Märker hat bereits auf diesen Zusammenhang von Baret bzw. altdeutscher Kleidung und Ulrich von Hutten aufmerksam gemacht, vgl. MAERKER 1976, S. 54-55. Eva-Maria Schneider verweist als möglichen Ursprung der Burschentracht auf die Uniform der „Jäger-Detachements“ im Lützowschen Freikorps, zu der auch ein Baret gehörte. Gerade unter den Freiwilligen Jägern aber hatte es überdurchschnittlich viele Studenten und Turner gegeben, die deutschnationale Ansichten vertraten, vgl. SCHNEIDER 2002, S. 69-70.

⁷³⁶ HERDER [1889], S. 8. Während des gesamten 19. Jahrhunderts wurde Herders Schrift mehrfach nachgedruckt. Zur Rezeptionsgeschichte Huttens vgl. die umfassende und sehr fundierte Arbeit von Kreutz, insbesondere KREUTZ 1984, S. 86-87. Zum Beitrag Herders vgl. KREUTZ 1984, S. 67ff; KREUTZ 1988, S. 347-348.

⁷³⁷ HERDER [1889], S. 20..

⁷³⁸ Auch Christian Jakob Wagenseil (1756-1839) fordert in seiner Einleitung zu der von ihm verfassten Hutten-Biographie, die im gleichen Jahr wie Friedrichs Gemälde fertiggestellt wurde und bei Friedrich Campe in Nürnberg erschien, die Nachwelt dazu auf, ein gerechtes Urteil über Hutten zu fällen und ihm die verdiente Ehrerbietung zu erweisen „und lege dem Märtyrer der Wahrheit, dem edeln starken Freiheitsvertheidiger, dem kräftigen Dichter und Redner, dem glühenden Vaterlandsfreunde den Kranz auf sein Grab, den er durch so viele Leiden und Aufopferungen redlich verdient hat.“, WAGENSEIL 1823, S. 9.

in den chorartigen Raum tatsächlich in den Rang einer sakrosankten Stätte erhoben wird.⁷³⁹

Beim Wartburgfest am 18./19. Oktober 1817 hatte man sich – wie auch Friedrich in seinem Gemälde von 1823 – des Sieges über Napoleon und der Opfer des Freiheitskampfes erinnern wollen. Darüber hinaus gedachte man auch der „Wiedergeburt der Geistesfreiheit“ durch den Beginn der Reformation im Jahr 1517.⁷⁴⁰ Man zählte in nationalgesinnten Kreisen gerne drei Etappen des deutschen Freiheitskampfes, nämlich den Kampf von Hermann dem Cherusker gegen die Römer, die Reformation als Kampf um Geistesfreiheit und Befreiung von der Bevormundung der römischen Kirche und schließlich den eigenen Freiheitskampf gegen die napoleonische Unterdrückung. Das Gros der Burschen glaubte sich jedoch damit keineswegs am Ziel. Napoleon war zwar besiegt, doch der ursprüngliche Kampf um Freiheit und Einheit bei Weitem nicht zu Ende. Friedrich Wilhelm Carové findet in seiner Rede auf der Wartburg sehr deutliche Worte in Bezug auf den noch „ungeschlagenen Feind“, den es nach wie vor zu bewältigen gilt: „Der neuerwachte volksthümliche Geist, der neubelebte Sinn für Freiheit und Recht hat hier uns zusammengeführt. Wir sollen die geistige Verschwisterung vollziehen, die von diesem Sinne bereitet ist, die von jenem Geiste gefordert wird. Es schaut unser Vaterland mit hoffnungsvollem Auge nach der Wartburg hin, wo zum erstenmale sich seine Jugend, im Bewußtseyn ihrer innern Einheit, zur Feier ihres herrlichsten Glaubens und ihrer herrlichen Kriegs-Helden, – so wie zur Herstellung ihrer eigenen Würde versammelt hat. Es hegt unser Volk das gerechte Vertrauen, daß die Jugend, die den äusseren Feind geschlagen, auch den inneren, den verderblichsten Feind auszurotten sich feurigst bestreben werde.“⁷⁴¹ Eine

⁷³⁹ Immer wieder wird der Boden, in dem Hutten begraben liegt als „heiliger Boden“ bezeichnet, vgl. KREUTZ 1984, S. 90. „Ihr edlen Jünglinge und Frauen Deutschlands, wallfahret auf euerm Wege in die erhabnen Alpen zu Huttens-Grabe, ehret durch eine dankbare Thräne in stiller Andacht das Andenken eines Mannes, auf welchen die deutsche Nation stolz seyn darf, und kehret mit gestärktem Muth für Wahrheit, Recht und Tugend, mit heiligbelebtem Eifer für des deutschen Vaterlands Wohl und Ruhm in den Schooss der Eurigen zurück“, wiederholt in Anlehnung an Herder Johann Georg Ebel in seiner „Anleitung, auf die nützlichste und genussvollste Art die Schweiz zu bereisen“ von 1810, zit. in KREUTZ 1984, S. 91. Einige Jahre später, 1829, hat es tatsächlich eine Wallfahrt zu einem Grab, allerdings zum Grab eines anderen „Helden“ gegeben, dem des während der Freiheitskriege jung gefallenen Theodor Körner in Wöbbelin in Mecklenburg. Ein Hamburger Theologiestudent trug bei dieser Gelegenheit in das Besucherbuch folgenden revolutionär klingenden Satz ein: „Deutsche, seyd frey wie eure Väter waren, wie lange wollt ihr euch noch blenden lassen durch Pfaffenlist und Fürstentrug? Das letzte Heil, das einzge liegt im Schwerte“, zit. in SCHILLING 2010, S. 34. Dazu gehörte laut Schilling eine Zeichnung mit einem umgekippten Kelch, der von einem Schwert und einer Pistole umrahmt wurde.

⁷⁴⁰ CAROVÉ 1817, S. 5. Hoch verweist darauf, dass Caspar David Friedrich zu Leopold von Plehwe (1796-1832), einem Wartburg-Teilnehmer, 1818 in Dresden Kontakt hatte, vgl. HOCH 1986, S. 73. Vermutlich besaß Friedrich daher Kenntnisse über Ablauf des Wartburgfestes und wohl zumindest zum Teil über Forderungen bzw. Ansichten der Teilnehmer. Die Frage nach Notwendigkeit und Form eines innenpolitischen Freiheitskampfes war zudem Teil des öffentlichen Diskurses, vgl. HAGEMANN 2002, S. 279-281.

⁷⁴¹ Martin Luther hatte sich von Mai 1521 bis März 1522 auf der Wartburg aufgehalten. In den Reden von Fries, Riemann und Rödiger auf der Wartburgfeier wird immer wieder der Zusammenhang zwischen dem „Kampf Luthers für Gerechtigkeit und Wahrheit“ und den jüngsten Freiheitskämpfen gezogen, vgl. KIESER 1818, S. 105-1109, S. 125 und S. 127-129. Die Jetztzeit wurde in der Vorstellung

Erneuerung Deutschlands konnte dabei nur durch Rückbesinnung auf die Stärke heldenhafter Vorfahren erfolgen, so die Überzeugung der nationalgesinnten Burschen.⁷⁴² Die bereits in Kapitel 2 besprochene Karikatur zum Aufbau eines neuen Deutschlands muss an dieser Stelle nochmals herangezogen werden. **(Abb. 2)** Denn auf dieser sind Burschen in ihrer altdeutschen Tracht zu sehen, die gerade die Heldengeister der Altvordern aus ihrer Gruft befreien, um auf ihrem geistigen Erbe den Bau des „Neuen Deutschlands“ fest und sicher auszuführen. Zu diesen Helden gehört neben Hermann dem Cherusker und Friedrich Barbarossa sowie Herzog von Braunschweig-Oels eben auch Ulrich von Hutten.

Die Burschen sahen sich als geistige Nachkommen dieser Freiheitskämpfer. Es mag daher wenig überraschen, dass ein mit den radikal gesinnten Heidelberger und Gießener Schwarzen in Kontakt stehender Burschenschaftler, der Schweizer Ernst Hermann Joseph Münch (1798-1841), plante die Werke Huttens herauszugeben.⁷⁴³ Für das Projekt hatte er den seinerzeit politisch sehr engagierten Landsmann von Friedrich und dem Künstler nahe stehenden, in Berlin ansässigen Verleger Georg Andreas Reimer gewinnen können, der damit sogleich mit der preußischen Zensurbehörde, wenn auch nicht zum ersten Mal, in Konflikt geriet. Reimer erhielt zwar für die lateinische Ausgabe in Teilen eine Druckerlaubnis, für die deutschsprachigen Schriften Huttens wurde ihm der Druck ausdrücklich untersagt, so dass er für den Druck der beiden ersten Bände nach Sachsen auswich und den dritten Band dem befreundeten Verleger, Friedrich Ludwig Herbig, zum Druck gab.⁷⁴⁴ Allein daran mag man ermessen, welche Brisanz man seitens der

der Burschen daher als ein neues Reformationszeitalter gedeutet, das nach wie vor seiner Vollendung harrt. Auf die enge ideelle Verflechtung von Burschenschaft und Reformation machte bereits Märker aufmerksam. Er verweist auf ein Manifest von Karl Ludwig Sand, der sein Attentat auf Kotzebue als Opfertat und als Teil der Vollendung der einst begonnenen Reformation bezeichnete, vgl. GRAB/FRIESEL 1970, S. 83; MAERKER 1974, S. 32 und MAERKER 1976, S. 54-55 und insbesondere Anm. Nr. 38, S. 69, doch gelangt Märker zu einer anderen Auslegung; KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 52; SCHMIED 1999, S. 60-62; SCHNEIDER 2002, S. 195.

⁷⁴² Riemann fordert in seiner Wartburg-Ansprache die Burschen auf, „das Bild der Vergangenheit [...] vor die Seele [zu] rufen, um aus ihr Kraft zu schöpfen für die lebendige That in der Gegenwart [...]“, Rede im Minnesängersaale der Wartburg am 18. Oktober 1817 von Riemann, zit. in KIESER 1818, S. 105.

⁷⁴³ Münch war mit Rudolf Tanner befreundet, der Mitglied der Heidelberger Teutonen war, zudem kannte er die Brüder Follen sehr gut. Von Münch stammt das im vorangegangenen Kapitel zitierte Urteil zu Adolf Ludwig Follen. Zu Münch vgl. KREUTZ 1984, S. 93-94; FOUQUET-PLUEMACHER 1987, S. 23-24; KREUTZ 1988, S. 350.

⁷⁴⁴ Die beiden ersten deutschsprachigen Bände ließ Reimer über seine eigene Weidmannsche Buchhandlung in Leipzig verlegen. Der dritte Band wurde von Friedrich Ludwig Herbig in Leipzig verlegt. Von der lateinischen Ausgabe erschienen der erste und dritte Band bei Reimer in Berlin, der zweite Band bei Reimer in Leipzig und der vierte und fünfte Band bei Herbig in Leipzig. Zur Ausgabe der Werke Huttens bei Reimer und zu seinem Konflikt mit der preußischen Zensurbehörde vgl. FOUQUET-PLUEMACHER 1987, S. 23ff. Unter den Subskribenten finden sich altbekannte Namen wie Arndt, Görres und Freiherr vom Stein, vgl. FOUQUET-PLUEMACHER 1987, S. 25. Der rein wissenschaftliche Wert der lateinischen Ausgaben – dies hatten Zeitgenossen schnell erkannt – war ausnehmend gering. Münch hatte alle ihm erreichbaren Schriften handschriftlich abgeschrieben und mangels Erfahrung waren ihm dabei wohl zu viele Fehler unterlaufen, vgl. FOUQUET-PLUEMACHER 1987, S. 26.

preußischen Obrigkeit selbst nach 300 Jahren Huttens Schriften beimaß.⁷⁴⁵ Gründe für eine solche rigide Haltung sind schnell gefunden. Sein Lebenslauf und seine Schriften belegen, dass Hutten das Recht gern selbst in die Hand nahm. Er war ein „Verfechter des Schwertes“. Und so zeigen ihn zeitgenössische Darstellungen mehrheitlich in standesgemäßer ritterlicher Tracht und umgürtet mit dem Schwert.⁷⁴⁶ **(Abb. 57)** Mit der Zeit war er zu der Überzeugung gelangt, dass er allein mit Worten nichts würde ausrichten können, um das deutsche Volk von der fürstlichen wie klerikalen Knechtschaft zu befreien: „Wenn die Fürsten Gewalt brauchen sollten [...] oder der Pabst und die Bischöfe nicht ohne Gewalt von ihrer bisherigen Tyranney ablassen wollen; so sind, sagte Hutten, der Adel und die Städte nicht nur befugt, Gewalt mit Gewalt zu vertreiben, sondern auch zuerst Gewalt zu brauchen, um die Feinde der Wahrheit und der Glückseligkeit von Völkern zu bändigen, und ins künftige unschädlich zu machen.“, lautet eine bereits Ende des 18. Jahrhunderts von dem Historiker Christoph Meiners kolportierte Ansicht Huttens zur Rechtfertigung seiner Gewaltbereitschaft.⁷⁴⁷ Die Ansicht, dass das Ziel die Mittel heilige aber wurde später auch von den Gießener Unbedingten vertreten. Für ihren fortgesetzten Kampf um demokratische Rechte wurde nach der enttäuschenden politischen Entwicklung neben Luther daher der agitatorischere Hutten in radikalen Burschenkreisen zunehmend zum Vorbild.⁷⁴⁸ So äußerte sich wiederum Harro Haring anerkennend über seine autobiographische Romanfigur Rhonghar Jarr (Anagramm von Harro Haring), dass er seinen vaterländischen Grundsätzen, seinen „Ansichten à la Hutten“, treu geblieben sei und sie genauso wie sein „Barett à la Hutten“ niemals abgelegt habe und fügt an: „Es ist aber sehr gut, daß er's nicht gethan hat, und ich an seiner Stelle – würde es auch nicht gethan haben, und würde noch heute freudig Huttens Barett tragen, und mich mit Huttens Schwerdt umgürten, wenn – der hehre erhabene Geist des ritterlichen Sängers meine Kraft unterstützte.“⁷⁴⁹ Haring hatte sich selbst einer burschenschaftlichen Verbindung angeschlossen und wurde nach den Karlsbader Beschlüssen als demagogisch verdächtig verfolgt. Und er

⁷⁴⁵ Bereits Kreutz weist darauf hin, dass auch Hutten aufgrund seiner Schriften erneut als politische Gefahr betrachtet und damit gleichfalls im Ruf eines „demagogisch Verdächtigen“ stand, vgl. KREUTZ 1984, S. 96; KREUTZ 1988, S. 350. In Österreich unterlagen sogar Grabinschriften der Zensur, vgl. GRAB/FRIESEL 1970, S. 84.

⁷⁴⁶ Daneben weisen ihn Darstellungen als „Poeta laureatus“ mit Lorbeerkranz oder einem Buch als Attribut aus, meist trägt er auch dann eine Ritterrüstung.

⁷⁴⁷ MEINERS 1797, S. 396.

⁷⁴⁸ Vgl. KREUTZ 1984, S. 93.

⁷⁴⁹ HARRING 1828, Bd. 3, S. 66. Damit ist nicht nur das Barett unmittelbar auf Hutten zu beziehen, sondern auch das abgebildete Schwert. Und weiter ist bei Haring zu lesen: „Wir wissen, daß ihn als Knabe die Vignette des „Freymüthigen“ sehr interessirte, daß er Huttens Bild so zu sagen als das Bild eines Schutzheiligen verehrte, da er Huttens Streben, wie manches andre schon früh kennen lernte.“, HARRING 1828, Bd. 3, S. 21 (Heraushebung im Original). Überhaupt hatten die vergangenen Zeiten großen Einfluss auf ihn, so heißt es über Rhonghar Jarr: „Sein Geist schwebte unter geharnischten Rittern und züchtigen Jungfrauen, und er meinte zuletzt das neuzehnte Jahrhundert könnte eben so schön seyn, eben so reich an deutscher Tugend, auch ohne geharnischte Männer, wenn das Herz der Deutschen nur schlug, wie es unter so manchem Harnisch geschlagen, daß wir heut zu Tage noch die Schläge vernehmen – als Pulsschläge einer großen Zeit.“, HARRING 1828, Bd. 3, S. 67.

stand dem linken Flügel der Burschenschaft, insbesondere Karl Follen und den Gießener Unbedingten, die er als „Apostel der Freiheit“ bezeichnet sehr nahe.⁷⁵⁰

In seinen literarischen Werken ruft Harring beständig zu Widerstand gegen Despotismus und Fürstenwillkür und zum blutigen Kampf mit dem Schwert für Freiheit und Gerechtigkeit auf. „[...] aber der Glaube allein kann nimmer selig machen – ohne das Werk des Glaubens. Zum Werke aber, als That – gehört Entschlossenheit, Muth und Kraft.“, so die Worte, die er Kurt Eginhard Teuton alias Karl Follen in einem ihm gewidmeten Drama in den Mund legte.⁷⁵¹ Während seines sehr unstillen Lebens hatte Harring sich zunächst unter anderem an der Kopenhagener und dann auch an der Dresdner Kunstakademie zum Schlachtenmaler ausbilden lassen. Er besuchte damals zusammen mit Wilhelm von Kugelgen die Gipsklasse und begegnete schließlich auch Caspar David Friedrich, der seit 1816 in Dresden lehrte.⁷⁵² Die burschenschaftliche Geisteswelt dürfte Friedrich daher keineswegs fremd gewesen sein. Der nationalgesinnte Bursche auf Friedrichs Gemälde, gekleidet in altdeutscher Tracht, versehen mit einem Barett à la Hutten und mit nach Burschenart schulterlangem Haar, hat nun auch „Huttens“ Schwert ergriffen. Er hat es aus der Scheide gezogen und die Spitze in den Boden gerammt, um sich mit überkreuzten Armen auf die Parierstange zu stützen.⁷⁵³

⁷⁵⁰ Harring verehrte Karl Follen zutiefst. Seine revolutionären Ideen von einem gewaltsamen Volksaufstand unterstützte er bedingungslos und unternahm einiges, wenn auch vergebens, um einen solchen zu provozieren. Zu Harrings Verhältnis zu den Gießener Schwarzen und Karl Follen vgl. KERMANN 1992, S. 198 und S. 215-217; GRAB 1974, S. 13-15 und S. 22-23. Harring verfasste 1831 einen Roman über die Gießener Schwarzen. Darin verewigte er Karl Follen in der Gestalt des „Kurt Eginhard Teuton“ und spricht von den „Schwarzen“ als „Apostel der Freiheit – zur Verbreitung eines Evangeliums, das nicht minder heilig und erhaben, nicht minder rein und göttlich, als das Wort des Herrn zur Erlösung der bedrängten Menschheit [sei]“, HARRING 1831, Bd. 1, S. 84.

⁷⁵¹ HARRING 1831, Bd. 1, S. 112 (Hervorhebung im Original).

⁷⁵² VON KUEGELGEN [1983], S. 306. Märker hat bereits auf Caspar David Friedrichs Verbindung zu Harro Harring verwiesen vgl. MAERKER 1974, S. 28; MAERKER 1976, S. 43-44. Zur Person Harro Harrings vgl. ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE [1879], Bd. 10, S. 641-643; NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1966, Bd. 7, S. 702-703. Zu Harrings politischen Ansichten vgl. KERMANN 1992, S. 197ff; zu seinem Leben und Werk vgl. GRAB 1974, S. 9ff.

⁷⁵³ Das Schwert spielte eine zentrale Rolle im burschenschaftlichen Vokabular und war eine häufig anzutreffende Metapher für den wehrhaften Einsatz ihrer Ideen. So schloss Professor Fries seine Rede anlässlich des Wartburgfestes 1817 mit dem „Wahlspruch“: „Ein Gott, Ein deutsches Schwert, Ein deutscher Geist für Ehre und Gerechtigkeit“, zit. in HODANN/KOCH 1917, S. 17. Und so hieß es noch im Jahr 1848 in einem von A. Ruge verfassten Flugblatt, das sich an die erneut auf der Wartburg versammelten Studenten richtete: „Deutsche Jünglinge! Lassen wir uns die Errungenschaften unserer Revolution nicht verkümmern, rufen wir es hier von der Wartburg Zinnen in alle Lande laut und stark: Wir wollen die geistig wie mit dem Schwerte errungene volle Demokratie wahren, und gegen jeden Feind, den inneren und äußeren, bis auf den letzten Blutstropfen vertheidigen.“, zit. in FRIEDLAENDER 1848, S. 49. Arndt hatte bereits bei der Männer-Nationaltracht vorgesehen, dass der teutsche Mann bewaffnet einhergehen solle. Das Wehrgehänge könne dann über dem deutschen Leibrock getragen werden, vgl. ARNDT 1814a, S. 51. Das Schwert war auch unerlässlicher Bestandteil des Feierkleides der Jenaer Urburschenschaft, das als schwarzer Waffenrock mit „Hut oder ein Helm mit einer Feder, und ein Schwert“ eigens in der Verfassungsurkunde vom 12. Juni 1815 vermerkt wurde, zit. in HAUPT 1910b, S. 124. In der „Einleitung in die Verfassungs-Urkunde“ heißt es erklärend: „[...] noch lebt in den Burschen das Hochgefühl ihrer Würde, auch die Zeichen und Sinnbilder, welche die ritterliche Würde des Burschen andeuten, blühen und prangen noch herrlich. Noch zieren den Burschen das Schwert, die Sporen und der freye Hut mit der Feder.“, zit. in HAUPT

(Abb. 56) Diese zunächst beiläufig erscheinende Handlung, die auf den ersten Blick nur dazu dienen mag, ihm für seine ersten Betrachtungen eine sichere Ruheposition zu verschaffen, erhält durch die Bildkomposition jedoch eine übergeordnete Symbolik. Der Bursche hält das Schwert in einer ähnlichen Position vor seinem Körper wie die auf der ihm genau gegenüberliegenden Wandkonsole stehende, teils zerstörte Statue der Fides das attributive Kreuz.⁷⁵⁴ Im 19. Jahrhundert kannte man die Überlieferung, wonach die Kreuzritter zum Gebet ihr Schwert in die Erde ramnten, um es in Ermangelung einer geeigneten Andachtsstätte als Kreuz „umzufunktionieren“. Das Schwert konnte somit allzeit als Substitut, als „Ersatz-Kreuz“ verwendet werden.⁷⁵⁵ Caspar David Friedrich hat in einigen seiner Gemälde von dieser „Bedeutungsumkehrung“ Gebrauch gemacht und diese enge Konnotation zwischen Schwert und Kreuz zum Beispiel in dem gleichfalls patriotisch zu deutenden Bild „Kreuz im Walde am Abend“ aufgegriffen. Der Dichter und Literaturhistoriker Per Daniel Amadeus Atterbom (1790-1855) berichtet von einem Atelierbesuch, bei dem er im Jahr 1817 den Maler bei der Arbeit an einem Gemälde antraf, das ein überdimensionales Kreuz auf einem Hügel zeigt. Das Kreuz aber war nichts anderes als ein mit der Spitze in die Erde gestemmes Schwert.⁷⁵⁶ Und auch auf dem Entwurf zum Grabdenkmal „OTTO“ und beim Sarkophag des Arminius findet sich ein zu einem Kreuz stilisiertes Schwert.⁷⁵⁷ **(Abb. 55)** Das Schwert ist aber vor allem ein Symbol der Gerechtigkeit und in der christlichen Ikonographie insbesondere auch das Attribut der Märtyrer. Eingedenk der vorangegangenen Überlegungen und Feststellungen könnte man ausgehend von der bildimmanenten Diagonalen von „Bursche mit Schwert“, „das zum Kampf geschlossene Rittervisier, das stellvertretend für Hutten steht, und der „Fides mit Kreuz“ eine Hoffnung ablesen, das Kreuz möge sich in den Händen des Burschen in ein rächendes Huttensches Schwert, in ein Märtyrer-Schwert der „opferfreudigen

1910b, S. 121 (Heraushebung im Original), vgl. SCHNEIDER 2002, S. 114. Zur altdeutschen Tracht mit Schwert als „Uniform einer Armee des Umsturzes“ vgl. BOEHN [1919], S. 77-78; HAGEMANN 2002, S. 442 und S. 445. In einem Artikel zur „Teutschen Kleidung“ im Rheinischen Merkur vom 30. Juni 1815 heißt es: Es ist was schönes und thut in dem Herzen wohl, wenn jeder im Äusseren darthut, was er ist oder seyn will [...]. Darum freuts mich, wenn ich sehe, daß teutsche Jünglinge sich in die schlichte Tracht der Väter kleiden und den wälschen Unrath auch von ihren Leibern verbannen [...]. Aber wie auch das Kreuz blinkt und der schwarze Rock sich um die Schenkel schmiegt; Eins fehlt noch, und das ist das Hauptstück – das Schwert. [...] das Schwert sey jedes Mannes Schmuck und Zeichen und eine Feier sey es, heilig dem Bürger, wie dem Christen die Taufe, wenn das Vaterland den Jüngling des Schwertes würdig nennt. Dann wird die Feder stolzer auf dem Hut sich blähen, heller leuchten das Kreuz, dann wird kräftiger der Arm ausschellen und die Brust aufschwellen, und das Aug blitzen zwischen dem Donner der Worte.“, RHEINISCHER MERKUR 1915, Nr. 261. Bei den meisten Bildinterpretationen von „Huttens Grab“ ist von einem Degen die Rede. Im 19. Jahrhundert gab es keine klare Abgrenzung mehr zwischen Schwert und Degen. Der Degen unterschied sich vom Schwert lediglich in der Beschaffenheit der Klinge, die mehr als Stich- denn Hiebwaffe gebraucht wurde. Das Schwert konnte sowohl ein- als auch zweischneidig sein, ein abgerundetes oder spitzes Ende haben. Zu den Schwertformen vgl. BOEHEIM [1890], S. 230ff.

⁷⁵⁴ Seit Eimer wird die stehende Figur mit Kreuz als Fides gedeutet, vgl. EIMER 1963, S. 35.

⁷⁵⁵ „Auf das Schwert wurden Eide geschworen. Man steckte die Spitze in die Erde und legte die Hand auf den Griff, welcher das Zeichen des Kreuzes bot und somit als Heiligthum gelten konnte.“, heißt es dazu in der „Geschichte des Rittertums“ von Friedrich Martin von Reibisch, REIBISCH 1842, S. 109.

⁷⁵⁶ Zu dem verschollenen Gemälde „Kreuz im Walde am Abend“ von 1818 vgl. EIMER 1963, S. 36; BOERSCH-SUPAN/JAEHNIG 1973, Kat. Nr. 230, S. 341; JENSEN 1999, S. 108. HERMAND 1979, S. 35.

⁷⁵⁷ Vgl. KLUGE 1993, S. 123.

Tat“ verwandeln. Und zwar indem der Geist Huttens, versinnbildlicht durch das Rittervisier, dem teils zerstörten, kopf- und richtungslos gewordenen Glauben im Sinne eines im patriotischen Pietismus verankerten Glaubens an Freiheit und Recht einen neuen aufrührerischen und kriegerischen Impetus verleiht.⁷⁵⁸ Deutet doch auch die Verbindung Huttens mit dem Jahrestag der Freiheitskriege und der Völkerschlacht bei Leipzig, auf eine wehrhafte Lösung der fortgesetzten Unterdrückung der Volksfreiheit hin. „[...] der Glaube allein kann nimmer selig machen – ohne das Werk des Glaubens“ so die Textpassage in „Die Schwarzen von Giessen“, die an dieser Stelle nochmals in Erinnerung gerufen werden soll und zum „Werk“ gehört die „That“, die vom Einzelnen „Entschlossenheit, Muth und Kraft“ abverlangt. Was, wenn der Glaube dazu fehlt oder gebrochen scheint?

In der größten Bedrängnis seines Lebens stellte Hutten in einer Klageschrift die Frage: „Wo ist jener Starkmuth der Teutschen? wo unser von allen Nationen anerkannter, von allen Völkern der Erde gepriesener Heldensinn?“⁷⁵⁹ Hutten selbst hatte geistigen Rückhalt in der historischen Figur des Arminius gesucht, den er als „Tyrannenmörder“ und „Vaterlandsbefreier“ feierte.⁷⁶⁰ Auch Friedrich verweist in dem Gemälde „Grabmale alter Helden“ von 1812 auf diesen germanischen Ahnen, der als Hermann der Cherusker in vielen literarischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts als Nationalheld gefeiert wurde. In dem Gemälde steht die Grabplatte auf unerklärliche Weise offen, ganz so als wäre der germanische Kämpfer seinem Sarg entstiegen, um in Zeiten der größten Not seinem Volk erneut beizustehen.⁷⁶¹ Und auch vor Huttens Sarkophag hat sich die

⁷⁵⁸ Patriotismus wird von pietistisch beeinflussten Lyrikern wie beispielsweise Arndt zu einer neuen Religion verklärt. Religiöses und patriotisches Empfinden durchmischen sich. Zwischen der Liebe zu Gott und der Liebe zum Vaterland sowie dem Glauben an Gott und dem patriotischen Glauben gibt es keine Unterscheidung mehr, vgl. ZIMMER 1971, S. 24-25, S. 29 und S. 32-33. „Ein Volk zu seyn, Ein Gefühl zu haben für Eine Sache, mit dem blutigen Schwerdt der Rache zusammenzulaufen, das ist die Religion unserer Zeit: durch diesen Glauben müßt ihr einträchtig und stark seyn [...]. Das ist die höchste Religion, zu siegen oder zu sterben für Gerechtigkeit und Wahrheit [...]; das ist die höchste Religion, das Vaterland lieber zu haben, als Herren und Fürsten, als Väter und Mütter, als Weiber und Kinder; das ist die höchste Religion, seinen Enkeln einen ehrlichen Namen, ein freies Land einen stolzen Sinn zu hinterlassen; das ist die höchste Religion, mit dem theuersten Blute zu bewahren, was durch das theuerste, freieste Blut der Väter erworben ward. Dieses heilige Kreuz der Welterlösung [...] macht zu eurem Baner, und nach der Rache und Befreiung bringt unter grünen Eichen auf dem Altar des Vaterlandes dem schützenden Gotte die fröhlichen Opfer.“, schrieb Arndt im Januar 1807, [ARNDT] 1813, S. 197-198. Die Hoffnungen von damals auf Einheit und Freiheit haben sich zwar außenpolitisch, aber innenpolitisch nicht erfüllt. Was sich in dem Gemälde von Caspar David Friedrich unter der noch jungen Eiche vollzieht ist kein fröhliches Dankopfer, sondern hat eher etwas Anklagendes. Die Deutung der ruinösen gotischen Kirche und der Fides als zerstörter Freiheitsglaube äußerte bereits Jensen, vgl. JENSEN 1999, S. 109. In der Lyrik der Unbedingten taucht mehrfach die Wortkombination von „Kreuz, Schwert und Eiche“ auf, vgl. GRAB/FRIESEL 1970, S. 76 und S. 79.

⁷⁵⁹ Zit. in MUENCH 1822, erster Theil, S. 90 (Hervorhebung im Original).

⁷⁶⁰ Zu Huttens Arminius von 1529 vgl. BERNSTEIN 1988, S. 82-83. Zur Arminius-Rezeption vgl. DOYÉ 2001, S. 587ff.

⁷⁶¹ Im Vordergrund des aufgebrochenen und mit „Arminius“ beschrifteten Sarkophags ringelt sich eine Schlange in den Farben der Trikolore. Das Bild wurde in der Akademie-Ausstellung von 1814 gezeigt, die vom „Dresdener Anzeiger“ vom 5. August 1814 als Ausstellung „Patriotischer Bilder“ tituliert wurde, vgl. KAISER 1953, S. 7; BOERSCH-SUPAN/JAEHNIG 1973, S. 82; HOWOLDT 2006, S. 63-64. Zu Friedrichs Arminiusgräbern vgl. EINEM 1938, S. 68-69; KAISER 1953, S. 16; BOERSCH-SUPAN/JAEHNIG 1973,

Erde aufgetan und ein Schmetterling scheint aus der dunklen Erdspalte empor zu flattern. **(Abb. 57)** In der christlichen Ikonographie ist der Schmetterling ein Unsterblichkeitssymbol und steht für die nach dem Tod freigesetzte Seele. Friedrich beschwört ganz augenscheinlich auch auf diesem Gemälde den Geist der Vergangenheit, den tapferen Sinn des alten ritterlichen Helden herauf. Aus den Heldentaten der weit zurückliegenden wie jüngsten Vergangenheit aber, sollte man Mut, Kraft, Zuversicht und Glaubensstärke für die Zukunft schöpfen, um bereit zu sein für kommende „Thaten“ und das Vaterland endlich aus der immer noch währenden „Fürstenknechtschaft“ zu befreien. Der Ausgang ist ungewiss. Resignation und Hoffnung halten sich symbolisch in dem Gemälde die Waage.⁷⁶² Im Entstehungsjahr von „Huttens Grab“ ist Scharnhorst bereits tot, Jahn sitzt im Gefängnis, Arndt ist von seinem Professorenamt suspendiert, Stein lebt zurückgezogen auf seinen Familiengütern und Görres befindet sich im Exil.

30 Jahre später hat Heinrich Theodor von Schön (1773-1856) erneut versucht den Protagonisten der Freiheitskriege ein Denkmal zu setzen. So sah der Oberpräsident Theodor von Schön (1773-1856), der ein enger Freund Freiherr vom und zum Stein und viele Jahre mit der Wiederherstellung der Marienburg betraut war, gerade im preußischen Freiheitskrieger einen legitimen Nachkommen des Deutschordensritters, den er sogar letzterem seiner Bedeutung nach voranstellte. In einem für die Marienburg bestimmten Glasgemälde sollte der moderne Landwehrosoldat als Pendant zum Ordensritter eine besondere Würdigung seiner

Kat. Nr. 205 und 206, S. 325-327; BIALOSTOCKI 1977, S. 15-16; SUMOWSKI 1970, S. 97-98; HOFMANN 1974, S. 194-195; KAT. AUSST. DRESDEN 1974, S. 122-124; FIEGE 1977, S. 51-54; GRUETTER 1986, S. 140ff; BOERSCH-SUPAN 1987, S. 96; GAERTNER 1988, S. 101; JENSEN 1999, S. 104-106; VAUGHAN 2004, S. 144-145; VOGEL 2006, S. 104-106; HOWOLDT 2006, S. 60-63; HINRICHS 2011, S. 26-29; Grave 2012, S. 131-134. Womöglich kann auch sein Gemälde „Höhle mit Grabmal“ von 1814 in Verbindung mit dem siegreichen Arminius gebracht werden. Eine hierauf vermerkte Inschrift lautet: „Deine Treue und Unüberwindlichkeit als Krieger sei uns ewig Vorbild“, vgl. FIEGE 1977, S. 52. Der Student Riemann rief auf der Wartburg dazu auf, fortgesetzt für Wahrheit und Recht zu kämpfen und hierüber ein feierliches Gelübde abzulegen. Als Zeugen für dieses Gelübde sollten neben Luther die während der Befreiungskriege gefallenen Helden angerufen werden: „Euch, Geister unserer erschlagenen Helden, Schill und Scharnhorst, Körner und Friesen, Braunschweig-Oels und ihr andern alle, die ihr euer Herzblut vergossen habt für des Deutschen Landes Herrlichkeit und Freiheit, die ihr jetzt über uns schwebt in ewiger Klarheit und mit hellem Blick in die Zukunft schaut, euch rufen wir auf zu Zeugen unsers Gelübdes. Der Gedanke an euch soll uns Kraft geben zu jedem Kampfe, fähig machen zu jeder Aufopferung. So wie euch der Dank eures Volkes bleiben wird und sein Segen euch gefolgt ist in euer Grab, so seien uns auch gesegnet alle die, welche für das Vaterlande Wohl, für Recht und Freiheit erglüht sind, dafür leben und mit Wort und That wirken.“, Rede im Minnesängersaale der Wartburg am 18. Oktober 1817 von Riemann, zit. in KIESER 1818, S. 109.

⁷⁶² Die positiv besetzte Bildmitte kontrastiert mit der rechten bzw. oberen negativ besetzten Bildhälfte mit der zerstörten Statue, den Baumskeletten. Ob auf dem Bild ein Sonnenauf- oder -untergang dargestellt ist, ist schwer zu entscheiden. Aber selbst auf die dunkelste Nacht folgt stets ein neuer Tag. In Burschenkreisen wird die Morgenröte häufig mit der Hoffnung auf einen Neubeginn verbunden, so z. B. in Fries in seiner Rede auf dem Wartburgfest: „Sei uns begrüßt, du helles Morgenrot eines schöneren Tages, der über unser schönes Vaterland heraufkommt [...], zit. in HODANN/KOCH 1917, S. 17. Zur Naturmetaphorik bei Caspar David Friedrich vgl. MAERKER 1976, S. 43ff insbesondere S. 44, S. 46 und S. 56. Arnold weist darauf hin, dass Luther vom „Morgenrot der Reformation“ sprach, vgl. ARNOLD 1981, S. 292 und bei Herder symbolisierte die Morgenröte die Republik, vgl. JAEGER 1971, S. 17. Das Abendrot konnte als „Martyrerflamme“ ausgelegt werden, vgl. Grab/Friesel 1970, S. 77.

Leistung erfahren.⁷⁶³ **(Abb. 58)** „Beide leben der Idee, und daher sind beide auf dem Wege zum Himmel, aber die Glorie des Landwehrmannes strahlt schöner, und muß herrlicher strahlen, weil sie die finsternen Massen in der Welt mit beleuchtet und erhellt, statt daß der Ritter nur vom ganzen Orden seinen Glanz erhielt, und diese Auferstehung der Welt, statt ihr entgegen zu treten, durch seines Ordens Regel ausweicht. Der Landwehrmann muß deshalb in der schönsten Glorie stehen, denn er ist ein hoher Gedanke, und der Ritter ist nur das 2. Glied in dieser hohen Ideen Kette.“⁷⁶⁴ Das Bildnis des Hochmeisters Siegfried von Feuchtwangen aber, so Schöns Ansinnen, sollte die Züge seines Freundes des Freiherrn vom und zum Stein tragen und Herrmann Balk sollte durch Scharnhorst verkörpert werden.⁷⁶⁵ Auch Schöns Pläne kamen nicht zustande. Erst mit der vollzogenen Einheit und der Bildung eines Kaiserreiches wurde es möglich, die Verfechter und Leitfiguren der Volkserhebung in die staatlich legitimierte Heldenverehrung miteinzubeziehen. Sie gehörten von da an mit zum offiziellen Kanon der Propagandapolitik des Kaiserreiches, das sich auf neue Kriege vorbereitete.⁷⁶⁶

5 Abschied und Wiederkehr

Die Abschiedsszene steht am Anfang eines Aufbruchs. Wenn ein Rittersmann Abschied nimmt, dann, um zu einem Abenteuer, einem Kreuzzug oder einer Fehde aufzubrechen. Der Grund für den Aufbruch bleibt meist im Unklaren, nur, wenn es sich bei dem Dargestellten um eine bekannte historische Persönlichkeit handelt, vermag der Betrachter diesbezüglich Rückschlüsse zu ziehen. Das Abschiednehmen von den Angehörigen, um in den Krieg zu ziehen ist ein fester und zumeist unvermeidlicher Bestandteil im Leben eines Kriegsmannes, damals wie heute. Mögen sich die Kriegstaktiken und die Waffenarten seitdem verändert haben, nicht so die menschliche Komponente, die von einem Augenblick höchster seelischer Anspannung zeugt. Bilder mit Abschieds- und Heimkehr-Szenen waren im 19. Jahrhundert und frühen 20. Jahrhundert sehr häufig anzutreffen, hatten sie doch in einem von nicht wenigen kriegerischen Auseinandersetzungen geprägten Jahrhundert für den neuzeitlichen Soldaten und für seine Familienangehörigen Vorbildcharakter. Und so taucht das Motiv gerade auch an vielen Krieger- wie Siegesdenkmalen auf, wie an einem der prominentesten, dem Niederwalddenkmal bei Bingen am Rhein von 1883.⁷⁶⁷ Unterhalb der monumentalen Gestalt der

⁷⁶³ Der Landwehrmann stand für den Bürger als Vaterlandsverteidiger und damit für eine allgemeine Volksbewaffnung. Zur Landwehr vgl. FREVERT 1997, S. 27ff. Zum Landwehrmann vgl. SCHILLING 2002, S. 106-1107.

⁷⁶⁴ Brief Theodor von Schön an Karl Friedrich Schinkel vom Oktober 1821, zit. in BOOCKMANN 1982, S. 143, vgl. BOOCKMANN 1972, S. 115ff.

⁷⁶⁵ Vgl. Boockmann 1982, S. 151.152; BOOCKMANN 1972, S. 127-128. Schöns Pläne wurden aus politischen Gründen nicht umgesetzt, vgl. BOOCKMANN 1972, S. 127.

⁷⁶⁶ Zum Erinnerungskult an die Befreiungskriege im Kaiserreich vgl. VOGEL 1997, S. 170-178.

⁷⁶⁷ Laut Holsten ist der Abschied nehmende Soldat ein an Kriegerdenkmälern des 19. Jahrhunderts geläufiges Motiv, vgl. HOLSTEN 1976, S. 80. Zum Thema Frontaufbruch und Trennung von der Braut im Kontext des Ersten Weltkrieges vgl. THEWELEIT 1980, Bd. 1, S. 37ff.

Germania sind auf den beiden Seitenreliefs der Sockelzone mit „Abschied der Krieger“ und „Heimkehr der Krieger“, all der ausziehenden und glücklich zurückgekehrten Soldaten gedacht, die am Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 teilgenommen haben. Beim Auszug nimmt ein bayerischer Reiter Abschied von seinen Eltern, ein preußischer Infanterist muss sich von seiner Braut trennen und ein norddeutscher Landwehrmann verabschiedet sich von Frau und Kindern. **(Abb. 59)** Mit der Wahl der Dargestellten wollte der Bildhauer Johannes Schilling (1828-1910) ein möglichst repräsentatives Bild schaffen, worin sich nach Möglichkeit jeder der Kriegsteilnehmer wiederfinden sollte.⁷⁶⁸ Es wird die Organisation des Heeres und seine Unterscheidung in verschiedene Truppengattungen wie Kavallerie und Infanterie genauso berücksichtigt, wie die regionale Herkunft mit einem Soldaten aus dem süddeutschen und einem aus dem norddeutschen Raum sowie die verschiedenen Familienstände und Altersstufen der Soldaten, wie im noch jungen ledigen Mann, der sich von den Eltern verabschiedet oder im Familienvater, der sich von seiner Familie trennen muss.⁷⁶⁹ Auf diese Weise betont der Künstler die Gleichheit aller vor dem Schicksal. Indem er aber auch die Angehörigen miteinschließt, demonstriert er bei diesem als Nationaldenkmal konzipierten Bauwerk die gemeinschaftliche Teilhabe aller an der Verteidigung des Vaterlandes. Das gesamte Volk wird noch vor der nach Kriegsende erfolgten offiziellen Reichsgründung als in der Schwere der Stunde geschlossen zusammenstehende Schicksalsgemeinschaft gezeigt. Die Rückkehrer sind vermutlich mit Rücksicht auf all diejenigen, die vom Glück weniger begünstigt wurden nicht annähernd so differenziert dargestellt. So stehen sich die heimkehrenden Soldaten und die sie erwartenden Angehörigen in zwei Gruppen gegenüber und rahmen von beiden Seiten eine im Mittelpunkt stehende Begrüßungsszene zwischen einem einzelnen Krieger und seiner Familie ein.⁷⁷⁰ **(Abb. 60)**

1864 schuf der Historienmaler Wilhelm Koller (1829-1884) ein Gemälde mit einem zum Kreuzzug aufbrechenden Ritter. Koller hat dieses Thema immer wieder variiert.⁷⁷¹ Während das Kreuzzugsheer bereits durch die Gassen der Stadt zieht, hat der Künstler das Hauptinteresse auf ein sich bei den Händen fassendes Paar und ihre unmittelbar bevorstehende Trennung gelenkt.⁷⁷² **(Abb. 61)** Die Komposition

⁷⁶⁸ Zum Niederwalddenkmal und den Seitenreliefs vgl. TITTEL 1979, insbesondere S. 81-83.

⁷⁶⁹ Vgl. TITTEL 1979, S. 82. Die verschiedenen Altersstufen sind durch die lange Dienstverpflichtung zu erklären. Die Wehrverfassung vom 9. November 1867 sah eine Dienstzeit ab dem 20. Lebensjahr von sieben Jahren vor, davon drei Jahre im aktiven Dienst und vier Jahre in der Reserve. Danach hatten noch fünf Jahre Dienstbereitschaft in der Landwehr zu folgen, vgl. EVERS [1916], S. 25-26. Nach 1893 war man bis zum 45. Lebensjahr in der Landwehr bzw. dem Landsturm, vgl. Frevert 2001, S. 228-229.

⁷⁷⁰ Sauer/Werth nennen auch Beispiele für die siegreiche Heimkehr glorifizierende Festspiele, die zu Ehren der Soldaten aufgeführt wurden, vgl. SAUER/WERTH 1971, S. 60-65.

⁷⁷¹ Im Kunsthandel sind verschiedene Varianten des Abschied nehmenden Ritters zu finden, wie beispielsweise eine davon leicht veränderte Fassung Kollers von 1872, bei der sich Ritter und Dame lediglich im Kostüm unterscheiden sowie ein Aquarell „Abschied der Ritter aus der mittelalterlichen Stadt“, datiert auf 1866, bei der ein berittener Rittersmann sich von einem auf einem erhöht liegenden Treppenabsatz eines Hauses stehenden Edelräulein verabschiedet.

⁷⁷² Wilhelm Koller war gebürtiger Wiener, studierte zunächst an der Wiener Akademie, später unter anderem an der Düsseldorfer Kunstakademie. Zu Koller vgl. LEXIKON DER DUESSELDORFER MALERSCHULE 1998, Bd. 2, S. 271-272, dort mit Abb. der Fassung von 1872; THIEME-BEKKER 1927,

folgt einem herkömmlichen Schema, so dass der Abschied nehmende Ritter nur eine von vielen möglichen Motivvarianten darstellt. Er steht in einer Traditionslinie mit Bildern, die von der elementaren Erfahrung des Auszuges in den Krieg und der damit notwendig gewordenen Trennung von Familie, von Frau und Kindern handeln, und die sich stellvertretend beim antiken Soldaten, beim Landsknecht aus dem 30-jährigen Krieg oder beim preußischen Offizier immer wieder aufs Neue vollzieht.⁷⁷³ Weit entfernt vom großen Weltgeschehen konzentrieren sich dabei die meisten Darstellungen auf die zwischenmenschlichen Facetten, ist doch das Abschiednehmen ein zutiefst einschneidendes Erlebnis, das an starke und teils widerstreitende Emotionen gekoppelt ist, und zwar nicht nur für denjenigen der scheidet, sondern auch für diejenigen, die zurückbleiben. In einem solchen Moment brechen Gefühle wie Trauer und Hoffnung auf Wiedersehen, Entschlossenheit zum Aufbruch und Angst vor dem Verlust eines geliebten Menschen gleichermaßen hervor. Zweifellos ist das Abschieds- und Wiederkehrmotiv gerade aus diesem Grund ein für die Genremalerei dankbares Sujet. Mit diesem Motiv wird der rein private Interessenbereich mit einem übergeordneten öffentlichen Ziel verschränkt, die im realen Leben nicht zwangsläufig zusammengehen müssen, die in der Bilderwelt jedoch nur eine einzige Bildlösung zulassen, die bewusst gefällte und aus einer inneren Verpflichtung heraus getroffene Entscheidung fürs Vaterland. Es wird zwar durchaus Konfliktpotential angedeutet, wie beispielsweise in der meist von Trauer tief gebeugten Frauengestalt oder den weinenden und sich an den Vater klammernden Kindern, das jedoch stets im Sinne der Staatsräson aufgelöst wird. Denn einzig und allein den Familienangehörigen wird Raum für emotionale Ausbrüche zugestanden, der Mann hingegen agiert stets rational und besonnen und demonstriert Entschlusskraft und Willensstärke.⁷⁷⁴ Der junge Theodor Körner lässt in seinem Drama „Joseph Heyderich, oder: Deutsche Treue“ von 1813 einen „Oberlieutenant eines Linieninfanterie-Regiments“ ausrufen: „Schnell zu den Fahnen, wenn euch die innere Stimme treibt! Laßt Vater und Mutter, Weib und Kind, Freund und Geliebte entschlossen zurück! Stoßt sie von euch, wenn sie euch halten wollen – den ersten Platz im Herzen hat das Vaterland!“⁷⁷⁵ Familienbande sind dem wahrhaft glühenden Patrioten in der Ausübung seiner vaterländischen Pflicht nur hinderlich. Einen ähnlichen patriotischen Tenor schlägt unter dem Eindruck des Deutsch-Französischen Krieges der Philosoph und Theologe Paul de Lagarde (1827-1891) an, wenn er formuliert: „Tausende von Jünglingen sind 1870 in den Krieg gezogen, mit leuchtenden Augen, mit flammenden Herzen, von Vater und

Bd. 21, S. 242. Das Motiv ist keineswegs neu. Bereits im Spätmittelalter finden sich vereinzelt Darstellungen, zumeist Kupferstiche, von Abschied nehmenden Rittern, vgl. ROGG 1998, S. 34-35. Zum Motiv von Abschied und Heimkehr in der Bildenden Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts vgl. KEISCH 1978.

⁷⁷³ Friedrich Hoffstadt (1802-1845), der Mitinitiator der Münchener „Gesellschaft für teutsche Alterthumskunde von den drei Schilden“, hatte wohl seinerzeit ein Blatt zu Siegfrieds Abschied von Kriemhild gezeichnet und den Figuren seine Gesichtszüge und die seiner Verlobten verliehen, vgl. SCHMITZ 1986, S. 423.

⁷⁷⁴ Schilling verweist auf die verschiedenen Männerrollen, die von einem rückhaltlosen und unsentimentalen Patriotismus durchaus abweichen können, solange es sich nicht um den Ausziehenden selbst handelt. So kann beispielsweise der alte Vater, der seinen Sohn in den Krieg ziehen sieht, durchaus Emotionen zeigen, vgl. SCHILLING 2002, S. 90-91.

⁷⁷⁵ KOERNER [1813], Bd. 3, 4. Auftritt, S. 316.

Mutter, von Geschwistern und der Hoffnung eigenen Herdes weggezogen, und diejenigen, welche nicht mit gekonnt haben in den grausigen Tod, in den schönen Tod, die haben im stillen ihre bitteren Tränen geweint, daß sie zu Hause bleiben mußten.⁷⁷⁶

Häufig sind die Bilder aufgrund ihrer thematischen Zusammengehörigkeit als Pendants konzipiert. Während die Abschiedsszenen formal weitgehend einheitlich sind, zeigen die Rückkehrszenen einen weitaus größeren Variationsreichtum. Zahlreiche Optionen können entweder eine Wendung zum Guten, wie z. B. im Gemälde von Ferdinand Weiss (1814-1878), auf dem der heimkehrende, auf seinem Schimmel in den Burghof sprengende Ritter mit zum Gruß in die Höhe gerecktem Schwert, von zwei freudig überraschten Edelfrauen erwartet wird (**Abb. 625**), oder zum Schlechten bewirken. Die meisten Rückkehrbilder haben einen tragischen und verhängnisvollen Ausgang. Zwischen Abschied und Wiederkehr liegt oftmals eine lange Zeitspanne, in der sich Vieles ereignen kann. Selten begegnet man dem wieder, was man zurückgelassen hat. So findet Schwinds heimkehrender Kreuzritter von ca. 1846 nur noch eine verschlossene Tür und einen vereinsamten Burghof vor. Niemand ist da, ihn willkommen zu heißen. Was mag aus den Daheimgebliebenen geworden sein?⁷⁷⁷ Möglicherweise ist in der Zwischenzeit die Braut längst vor Kummer verstorben oder sie hat einen anderen zum Manne genommen. Alle Hoffnungen und Sehnsüchte des Zurückkehrenden auf Wiedervereinigung sind damit zunichtegemacht. Bei den von Ludwig Brüls (1803-1882) stammenden Bildern von Abschied und Heimkehr muss der Kreuzritter bei seiner Rückkehr akzeptieren, dass seine Braut während seiner Abwesenheit in ein Kloster eingetreten ist. Zwar versichert er ihr bei seiner Rückkehr seine ungebrochene Herzenstreue, doch gibt sie ihm zu erkennen, dass ihr Herz nun einzig und allein Gott angehört.⁷⁷⁸ (**Abb. 633 und Abb. 64**) Bei Schwinds sicherlich bekanntestem „Heimkehrbild“, der Bearbeitung des Sagenstoffes vom Grafen von Gleichen, wird hingegen die zurückgebliebene Ehefrau bei der Rückkehr ihres Gemahls mit einer gravierenden Veränderung konfrontiert. Graf Ernst III von Gleichen, der unter Kaiser Friedrich II. im Jahr 1227 an einem Kreuzzug ins Heilige Land teilnahm, gerät dort in Gefangenschaft, aus der ihn die Sultanstochter nur gegen ein Eheversprechen befreit und zur Flucht verhilft. Beim Papst in Rom erwirkt der thüringische Graf die

⁷⁷⁶ LAGARDE 1925, S. 97.

⁷⁷⁷ Heimkehrender Kreuzritter, um 1846, Öl/Lw, 40 x 27,2 cm, Schack-Galerie München (Inv.-Nr. 11 562). Zum Gemälde vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1985, S. 234-236; SCHACK 1889, S. 67; KAT. SCHWEINFURT 2000, S. 349-350; GROSS 2001, S. 39. Bereits um 1830 entwarf Schwind hierzu eine Zeichnung, auf der die Anzeichen des Verfalls und der verstrichenen Zeit sehr viel schärfer gezeigt werden, vgl. KAT. AUSST. KARLSRUHE/LEIPZIG 1996, Kat. Nr. 99, S. 124; KAT. SCHWEINFURT 2000, S. 349. Bei Weigmann findet sich ein Pendant „Abschied“ und „Wiedersehen“ mit einem diesmal glücklichen Ausgang. Hier fallen sich die Liebenden nach der Trennung freudig in die Arme, vgl. WEIGMANN 1906, S. 529.

⁷⁷⁸ Vgl. LEMPERTZ 1996, S. 84. Ein ähnliches Schicksal wird in der rheinischen Sage von Ritter Roland und seiner Braut Hildegunde geschildert. Diese trat in das Kloster auf der Insel Nonnenwerth ein, als sie den auf einem Kreuzzug befindlichen Bräutigam tot wähnte. Die Erzählung wurde von Alfred Rethel illustriert, vgl. PONTEN 1911, Abb. S. 24.

Absolution für seine bigamische Ehe.⁷⁷⁹

Während des geduldigen Wartens der Frau auf den in der Ferne weilenden Bräutigam oder Mann wird die Beziehung und Charakterfestigkeit der Liebenden auf eine harte Probe gestellt. Seit dem antiken Stoff von Odysseus Rückkehr als verkleideter Bettler nach jahrzehntelanger Irrfahrt zu seiner Frau Penelope, ist daher die zunächst aus der sicheren Position der durch die lange Abwesenheit bedingte Unkenntlichkeit des Mannes heraus erfolgte Prüfung der Frau auf ihre unverbrüchliche Treue und Tugend ein vor allem in der Literatur häufig anzutreffender Topos.⁷⁸⁰ Moritz von Schwind hat in einem Entwurf zur Ausgestaltung des Salons des Kronprinzen Maximilian von Bayern auf Schloss Hohenschwangau mit Wandmalereien neben dem Auszug zu einem Kreuzzug und weiteren Stationen aus dem Ritterleben, die Rückkehr des Ritters auf diese Weise genrehaft ausgeschmückt. Auf dem Blatt ist der Ritter gerade dabei, sich seiner Gattin zu erkennen zu geben und sich seiner Verkleidung als Pilger zu entledigen.⁷⁸¹

(Abb. 64) Die Trennung wird zur Bewährungs- und Zerreißprobe, die Dauer der Trennungszeit zum Gradmesser der Liebe. Nicht wenige Historiker haben immer wieder die seit alters her bezeugte besondere Tugendhaftigkeit der deutschen Frau hervorhoben, wie z. B. Carl Philipp Conz in seiner Abhandlung „Über den Geist und die Geschichte des Ritterwesens älterer Zeit“: „Die deutschen Weiber hatten überhaupt, so wie die nordischen immer das Lob der Enthaltbarkeit, Geschäftigkeit und der ehelichen Treue.“⁷⁸² Und auch Herder schloss sich dieser Meinung an, wenn er formulierte: „Dem Manne blieb die deutsche Frau nicht nach; häusliche Wirksamkeit, Keuschheit, Treue und Ehre sind ein unterscheidender Zug des weiblichen Geschlechts in allen deutschen Stämmen und Völkern gewesen.“⁷⁸³ Mit der demutsvoll hingenommenen Trennung kann die Frau Aufopferungsbereitschaft und Treue signalisieren und in Ausübung dieser Tugenden nicht nur ihre Liebesfähigkeit, sondern auch zugleich ihre patriotische und vaterländische

⁷⁷⁹ Zu Schwinds Darstellung der Rückkehr des Grafen von Gleichen gibt es bereits umfassende Untersuchungen, vgl. GROSS 2001, S. 28-31; DINGERDISSEN 2008. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Fresken auf der Wartburg zur Elisabeth-Legende verwiesen. Auch hierfür entwarf Schwind eine Abschiedsszene zwischen Elisabeth von Thüringen und ihrem Gemahl Ludwig IV. Landgraf von Thüringen, der 1227 zu einem Kreuzzug unter Kaiser Friedrich II. aufbrach. Zu Schwinds Fresken auf der Wartburg vgl. SCHALL 1995, S. 54.

⁷⁸⁰ Zum Heimkehrer-Motiv in der Literatur vgl. FRENZEL 1988b, S. 328ff. Brahm zählt im deutschen Ritterdrama für das Motiv des Abschieds fünf Beispiele, vgl. BRAHM 1880, S. 160 und ca. 16 Beispiele für Heimkehrerszenen, bei denen der Gatte als Pilger verkleidet war, vgl. BRAHM 1880, S. 163-164.

⁷⁸¹ Bei Schwinds Entwürfen für die Wandmalereien auf Hohenschwangau, die zwischen 1834 und 1836 entstanden, handelt es sich um aquarellierte Bleistift- und Federzeichnungen. Zur Rückkehr aus dem Kreuzzug fertigte Schwind mehrere Entwürfe an, vgl. WEIGMANN 1906, S. 129, S. 130 und S. 132, KAT. AUSST. KARLSRUHE/LEIPZIG 1996, Kat. Nr. 123, S. 132; GROSS 2001, S. 38. Die Ausführung der Fresken übernahmen dann andere Künstler, vgl. BAUMGARTNER 1987, S. 109-114; HAACK 1923, S. 56. Für weitere Beispiele von Abschieds- und Rückkehrerszenen von Kreuzrittern in der Malerei des 19. Jahrhunderts vgl. SUTTER 2012, S. 249-252.

⁷⁸² CONZ 1786, S. 88.

⁷⁸³ HERDER [1879], 18. Buch, S. 104.

Gesinnung unter Beweis stellen.⁷⁸⁴ Wie von Hoffmeister in seiner sehr ausführlichen Abhandlung zum Abschiednehmen dargelegt, setzt der Abschied dabei eine „gewisse Freiwilligkeit“ voraus. Auf beiden Seiten muss die Einsicht in die Unvermeidbarkeit der Situation erfolgen. Und beide Seiten müssen vor allem zu der Überzeugung gelangen, nur so, richtig und der Situation angemessen zu handeln.⁷⁸⁵ Sobald sich eine Seite uneinsichtig zeigt und sich dem entgegenstellt ist ein aktives Abschiednehmen nicht mehr möglich. Die vorhandene oder fehlende Einsicht aber, dabei einer inneren Überzeugung und nicht einem auferlegten Zwang Folge zu leisten, wird bei den nachfolgend zu besprechenden Abschiedsbildern für die jeweilige Bildaussage von entscheidender Bedeutung sein.

5.1 „Dein Wille geschehe“

Joseph von Führich (1800-1876) hat das ‚Vater unser‘ in neun Blättern gezeichnet, die in mehreren Ausgaben erschienen. Die erste Ausgabe wurde 1826 von Bohmanns in Prag verlegt, die Platten wurden von Führich selbst radiert (**Abb. 65**), während bei der letzten 1857 bei Manz in Regensburg verlegten Ausgabe die Illustrationen von Johannes Sonnenleiter (1825-1907) in Stahl gestochen wurden. (**Abb. 66**) Für die fünfte der insgesamt neun Tafeln „Dein Wille geschehe wie im Himmel so auf Erden“ entwarf Führich eine Abschiedsszene mit einem Ritter sowie Frau und Kind.⁷⁸⁶ Ein Rittersmann tröstet seine Frau, die gesenkten Hauptes vor ihm steht und sich dem Unvermeidlichen beugt. Beide befinden sich in einer mit Spitzbögen überwölbten gotisch anmutenden Vorhalle, deren Flügeltüren weit geöffnet wurden und den Blick in einen Innenhof gestatten. Sein Schildknappe bringt sein Rüstzeug, Lanze und Schild, an ihnen vorbei nach draußen und erhält Hilfe vom Sohn, der eifrig des Vaters Helm vorausträgt.⁷⁸⁷ Berittene Krieger haben sich bereits im Burghof versammelt. Sie warten nur noch auf den Burgherrn, um in die Schlacht zu reiten. Der Ritter hat die Hand seiner Frau ergriffen mit der anderen weist er nach oben, um ihr anzuzeigen, dass ihr weiteres Schicksal in Gottes Händen liegt und einzig sein Wille geschehe. Die Originalzeichnung muss bereits 1824 während Führichs Lehrjahre an der Prager Kunstakademie entstanden sein

⁷⁸⁴ Das Gedicht „Die schwerste Schuld“ von Franz Passow, das in der Zeit der Befreiungskriege entstand, verurteilt in mittelalterlicher Verbrämung die deutsche Frau, die nicht treue Minne hält und mit dem Feind anbändelt, vgl. VATERLAENDISCHE GEDICHTE 1813, S. 73-77.

⁷⁸⁵ Vgl. HOFFMEISTER 1949, S. 9ff, insbesondere S. 10 und S. 12.

⁷⁸⁶ Vgl. FUEHRICH 1857, S. 29-30. Führich stand den Nazarenern nahe. Immer wieder hatte es bei den Nazarenern Bemühungen gegeben, eine Bilderbibel herauszugeben, ein Projekt, das auch Joseph von Führich verfolgte, aber nie vollständig umsetzte, vgl. RUHMER 1986, S. 14. Anregungen hierzu erhielt er bereits in seinem Vaterhaus. So erklärt er in seiner Selbstbiographie, dass unter den Kupferstichen, die sich im Besitz seines Vaters befanden, insbesondere einige Blätter nach Rubens und eine Bilderbibel schon früh seine Phantasie angeregt hätten, vgl. FUEHRICH 1875, S. 2.

⁷⁸⁷ 1826 zeichnete Führich innerhalb des Zyklus zur Heiligen Genovefa eine erneute Abschiedsszene, den Abschied des Pfalzgrafen Siegfried von seiner Frau. Hier fällt der Abschied sehr viel inniger aus. Pfalzgraf und Pfalzgräfin liegen sich in den Armen, aber auch hier sieht man im Hintergrund berittenes Gefolge, das auf seinen Herrn wartet, vgl. FUEHRICH [1909], Blatt 3.

und zeigt schon die identische für den zwei Jahre später erfolgten Erstdruck übernommene Komposition.⁷⁸⁸ **(Abb. 67)** Eine weitere mit 1828 datierte Bleistiftzeichnung aus der Mannheimer Kunsthalle wiederholt die Szene mit einem etwas beengteren Bildausschnitt.⁷⁸⁹ **(Abb. 68)** Das vertrauensvolle Sich-Fügen in das von Gott gelenkte Schicksal wird durch die unabdingbare Verpflichtung des Mannes zur Kriegsteilnahme verbildlicht. Für den Künstler schien diese Szene eine geeignete Umsetzung der Gebetszeile zu sein. Zur Illustrierung der christlichen Aussage wählte er aber keinen gewöhnlichen Soldaten, sondern eine Ritterfigur als Verteidiger und Bewahrer des christlichen Glaubens. Die Ausgaben von 1826 und 1857 wurden textlich begleitet von Anton Müller.⁷⁹⁰ Sein Kommentar zu dem 5. Blatt lautet unter anderem: "Der Verlust der Macht und des Reichthums ist nichts gegen den Tod des Geliebten und das Leben einer Wittwe ist ein halbes Leben. Wenn dieß wahr ist, konnte sich Führich zur dritten Bitte eine andere Situation wählen, die eindringlicher und frömmere wäre? und konnte er sie besser ausführen? Was der Empfindung, die sein Bild in unserm Herzen zurückläßt, den Beisatz eines süßen Trostes giebt, ist eben die Hoffnung des Besten, die der Fromme in den Worten ausspricht: ‚Was Gott thut, ist wohl gethan‘.“⁷⁹¹ Der Fingerzeig gen Himmel aber ist ein uralter Gestus, der sich bereits im Alten Testament findet und dort im Zusammenhang mit Rache und Kampf steht. So heißt es im fünften Buch Mose: „Denn ich will meine Hand zum Himmel heben und will sagen: So wahr ich ewig lebe: wenn ich mein blitzendes Schwert schärfe und meine Hand zur Strafe greift, so will ich mich rächen an meinen Feinden und denen, die mich hassen, vergelten. Ich

⁷⁸⁸ Die aus einer Privatsammlung stammenden neun Originalzeichnungen, die Grundlage für den bei P. Bohmanns Erben 1826 erschienenen Druck von „Das Gebeth des Herrn“ wurden, sind von Geller als Faksimiles veröffentlicht worden, vgl. GELLER 1958.

⁷⁸⁹ Das Blatt aus der Prager Sammlung Adalbert von Lanna, datiert unten rechts mit 1828, das im Besitz der Mannheimer Kunsthalle ist, wird im Katalog zur Nazarenischen Zeichenkunst, Bd. 4, Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) zugeschrieben, vgl. KAT. MANNHEIM 1993, S. 87 dürfte aber aus der Hand Führichs stammen. Ab 1819 hatte Führich seine Ausbildung an der Prager Kunstakademie bei Joseph Bergler d.J. absolviert, nach seinem zweijährigen Aufenthalt in Rom kehrte er 1829 zunächst einmal nach Prag zurück, so dass seine Zeichnung von dem Großindustriellen und Kunstsammler Karl Adalbert Ritter von Lanna (1805-1866) hätte in dieser Zeit erworben werden können. Nach Woerdle gab es insgesamt vier Auflagen des „Gebeth des Herren“. Die erste erschien bereits 1826 bei Bohmanns Erben in Prag, die zweite 1840 im selben Verlag, die dritte im Jahr 1856 [nicht 1855] und 1857 in einem Nachdruck bei G. Joseph Manz in Regensburg mit Stahlstichen von J. Sonnenleiter. Zudem erschien 1832 bei Bohmanns eine Ausgabe für die Jugend sowie 1884 eine Neuausgabe bei Manz in Regensburg mit einem Text von P. F. Hattler und schließlich 1894 eine Neuausgabe bei H. Kirsch in Wien mit einem Text von C. Wolfsgruber, vgl. WOERNDE 1914, S. 34-35. Die originalen Bleistiftzeichnungen, die um 1824 zu datieren sind, befanden sich lange in Privatbesitz. Mit der Publikation von Geller wurden sie 1958 erstmals veröffentlicht. Die Mannheimer Zeichnung zeigt einen reduzierten Ausschnitt der Abschiedsszene. Vermutlich hat Führich einige Jahre später die Komposition in einer leicht veränderten Fassung wiederholt. Nach Geller hat sich Führich wahrscheinlich bereits zu Beginn der 20er Jahre mit dem Plan zur Illustration des „Vaterunser“ beschäftigt, vgl. GELLER 1958, S. 7 ohne Paginierung. Führich war Schnorr von Carolsfeld freundschaftlich verbunden gewesen. Er war ihm noch im Frühjahr 1827 bei seiner Ankunft in Rom begegnet, bevor Schnorr Mitte Mai aus Italien abreiste.

⁷⁹⁰ Laut Woerdle war auch die erste Ausgabe mit Texten von Anton Müller versehen, vgl. WOERNDE 1914, S. 34. Die Radierungen stammten in dieser Ausgabe von Führich selbst.

⁷⁹¹ FUEHRICH 1826, S. 12-13 ohne Paginierung (Hervorhebung im Original). Text identisch mit der Ausgabe von 1857.

will meine Pfeile mit Blut trunken machen, und mein Schwert soll Fleisch fressen, mit Blut von Erschlagenen und Gefangenen, von den Köpfen streitbarer Feinde!⁷⁹²

Eine ausführlichere Erklärung für die Intention solcher Abschieds- und Heimkehrbilder liefert der Maler Peter Cornelius in einem Brief aus Rom von 1814 an den Verleger Georg Andreas Reimer hinsichtlich seiner Bemühungen um Fortsetzung seines bereits 1812 begonnenen Zyklus von Darstellungen zum Nibelungenlied. Cornelius hatte mit der Ausfertigung der Zeichnungen gleich bei seiner Ankunft in Rom begonnen. Sechs Blätter erschienen schließlich 1817 bei Reimer in Druck. Von den beiden in dem Brief erwähnten Zeichnungen hat sich lediglich „Der Auszug zum Sachsenkrieg“ in der Sammlung Winterstein in München erhalten. Cornelius berichtet an Reimer über die jüngst angefertigten Blätter: „Die Erste stellt den Auszug der Nibelungen gegen die Sachsen und Dänen vor. Alles ist in Aufbruch u in Waffenrüstung, allgemeines Abschiednehmen aller Art, um den König Gunther die edelste Ritterschaft die ihm Zeichen ihres Muthes u Entschlossenheit geben. [...] Frauen gürteten die Schwerter, Eltern seegnen u küssen die gerüsteten Söhne gewaltsames losreisen von Weiber u Kinder. [...] Das Zweyte stellt die unter lautem Freudenjubel rückkehrenden Sieger vor. [...] Umarmungen der sich wiedersehenden, zarte Sorgfalt der Frauen für die Verwundeten, Schmerz über die Todten etc. In diesen beyden Blätter hoffe ich mit göttlichem Beystand alles das auszusprechen und gleichfalls als im Spiegel der alten Heldenzeit zu zeigen, was die neue ähnliches gethan u gesehen.“⁷⁹³ Die alte Heldenzeit schafft Leitbilder für die Neuzeit. Man erblickt in ihrem Handeln und in ihrer Haltung ein vorbildhaftes Verhalten, an dem man sich in nun ähnlicher Situation zu orientieren vermag. Indem Geschichte auf diese Weise als eine Abfolge von sich wiederholenden Ereignissen und Situationen gezeigt wird, vermag der Einzelne zudem sich von seinem beengten Gesichtskreis zu lösen und den Blick auf eine übergeordnete zeitgeschichtliche Ebene zu richten. Abschiedsszenen in historischer Verbrämung suggerieren, dass in immer wiederkehrenden Augenblicken der Not das Gemeinwohl vor dem persönlichen Glück zu stehen habe. Damit verbunden ist stets eine Appellfunktion. So griff auch König Friedrich Wilhelm III. in seiner 1813 erfolgten Ansprache an das stehende Heer, in der er an die Erfüllung seiner Pflicht zur Verteidigung des Vaterlandes und an seine Opferbereitschaft unter Berufung auf ihr Gottvertrauen gemahnte, ausdrücklich das Verhalten der Vorfahren in ähnlich bedrohlicher Lage als Exemplum auf, dem es nachzueifern gilt: „Freywillig eilen von allen Seiten Jünglinge und Männer zu den Waffen. [...] Seht! wie so viele alles verlassen, was ihnen das Theuerste ist, um ihr Leben mit Euch für das Vaterlandes Sache zu weihen. Fühlt also doppelt Eure heilige Pflicht! [...] Der Sieg geht aus von Gott! Zeigt Euch seines hohen Schutzes würdig durch Gehorsam und Pflichterfüllung. Muth, Ausdauer, Treue und strenge Ordnung sey Euer Ruhm. Folgt dem Beyspiel Eurer Vorfahren; seydt ihrer würdig und Eurer Nachkomme eingedenk! [...] Denn auch wir

⁷⁹² Fünftes Buch Mose 32, 40-42. Der Gestus ist aus Heiligen-, insbesondere Verkündigungsdarstellungen geläufig, siehe beispielsweise das Gemälde Johannes der Täufer von Leonardo da Vinci, 1513-16, Öl/Holz, 69 x 57 cm, Musée du Louvre, Paris.

⁷⁹³ Brief von Peter Cornelius an Georg Andreas Reimer, Rom 10. Oktober 1814, zit. in EINEM 1941, S. 311. (Hervorhebung im Original). Zu Cornelius Zeichnungen zum Nibelungenlied vgl. BUETTNER 1980, Bd. 1, S. 36ff, insbesondere Anm. Nr. 207, S. 37.

kämpfen den großen Kampf um des Vaterlandes Unabhängigkeit. Vertrauen auf Gott, Muth und Ausdauer sey unsere Loosung!⁷⁹⁴

Das von König Friedrich Wilhelm III. in seiner Ansprache beschworene Gottvertrauen, wie es schon in der Zeichnung Führichs in der zum Himmel erhobenen Hand eine symbolträchtige Ausgestaltung fand, war aber ein weiterer Schlüsselbegriff, der im Kontext kriegerischer Auseinandersetzungen immer wieder fiel, basierte er nicht zuletzt auf der Meinung, dass Gott stets auf der Seite der Unterdrückten und all derer, denen Unrecht geschieht steht und für ausgleichende Gerechtigkeit sorgt.⁷⁹⁵ Ein solcher Glaube folgte in der Hauptsache den Auslegungen und theoretischen Gedankenführungen von Augustinus (354-430) zum „bellum iustum“. Unter bestimmten Bedingungen erklärte Augustinus die Kriegsführung für einen Christen ausübbar. Wer also beispielsweise sein Land gegen feindliche Aggressoren verteidigen müsse, handelt rechtens und keineswegs der christlichen Lehre zuwider, eine Argumentationsweise, die folglich auch auf die Kriege von 1813-15 wie von 1870-71 oder 1914-18 übertragen, diese als gerechte und heilige Kriege auswies.⁷⁹⁶ Der Kampf fürs Vaterland wurde damit zur heiligen Pflicht. Man rief Gottes Schutz an zum militärischen Gegenschlag. Die Waffen wurden gesegnet, Gottesdienste für die an die Kriegsfrente aufbrechenden Soldaten abgehalten u. a.⁷⁹⁷ Die Vorstellung von einem gerechten Krieg und des damit verbundenen göttlichen Beistandes war so tief verankert, dass sie selbst Eingang in nüchterne Verordnungen fand. So steht in der von Friedrich Wilhelm erlassenen

⁷⁹⁴ Friedrich Wilhelm III „An mein Kriegsheer“, zit. in KAPPE-HARDENBERG 1989, S. 59. Und an die kriegstaugliche männliche Jugend von Euchenheim erging 1814 der folgende Aufruf im Rheinischen Merkur: „Auf denn zum Kampfe! Ergreift mit Muth die Waffen denn Gott ist mit Euch, und mit der gerechten Sache – zeigt Euch werth des teutschen Namens. Der Kampf ist heilig – der Sieg gewiß – der Tod für Vaterland, für Menschenwohl und Freiheit ehrenvoll und – wünschenswerth – die Ehre und die Belohnung unzertrennlich für jeden tapfern Krieger.“, „Aufruf an die wehrhafte[n] junge[n] Männer des Bürgermeister-Amtes Euchenheim“, RHEINISCHER MERKUR 1814a, Nr. 38 vom 6. April 1814.

⁷⁹⁵ Zum Gottesglauben während der Befreiungskriege, insbesondere dem Aspekt eines richtenden Gottes vgl. GRAF 1993, S. 37-39 und S. 42-43, speziell zur Einstellung von Katholiken nach 1870 zum Krieg vgl. ferner LEUGERS 1986, S. 56ff, zur protestantischen Haltung vgl. GRESCHAT 1986. Gerade die strenge hierarchische Struktur der Kirche trug nicht unwesentlich zu einem mehr von Subordinationsdenken und weniger von Widerstandsgeist geprägten gesellschaftlichen Klima bei. Ein königstreuer Bürger war folglich ein guter Christ, bzw. ein guter Christ war, wer seinem König gegenüber treu und pflichtschuldig dem Ruf zu den Waffen folgte: „Fürchtet Gott, den König ehret! Das, o Herr, ist Dein Gebot“, Lied für den König, zit. in GRESCHAT 1986, S. 36. Zu einem von Seiten der Staatskirche geförderten obrigkeitstaatlichen Denken vgl. SCHILLING 2002, S. 159-160; GRAF 1993, S. 38-39; LEUGERS 1986, S. 62-63; GRESCHAT 1986, S. 34.

⁷⁹⁶ Auch auf das Lukasevangelium konnte man sich berufen, worin es heißt „[...] wer's nicht hat, verkaufe seinen Mantel und kaufe ein Schwert“, Lukas 22, 36, vgl. GRAF 1993, S. 41. Zum Aspekt des heiligen Krieges im Kontext der Kreuzzüge vgl. JASPERT 2003, S. 12-15.

⁷⁹⁷ So berichtet der Publizist und Politiker Friedrich Gentz (1764-1832): „Beim Eintritt in die Landwehr, wird ein theurer und fester Eid geleistet: so daß einige Hundert oder Tausende zugleich schwören, und vorher feierlicher Gottesdienst und Einsegnung ist. Auch werden die Fahnen mit christlichem Gebet und ernster Andacht eingeweiht. Zieht eine Landwehr aus der Heimath gegen den Feind, so ist feierlicher Gottesdienst und Einsegnung; die ganze Mannschaft empfängt das heilige Abendmahl zum christlichen Gedächtniß und zu christlicher Freudigkeit, und geht so mit Gott, wie er es will, in den Sieg oder in den Tod.“, [GENTZ] [1813], S. 13. Zur Verschmelzung von Politik und Religion in der Zeit der Befreiungskriege vgl. KUNZE 1939, S. 29ff; HAGEMANN 2002, S. 101-103.

„Verordnung über die Organisation der Landwehr vom 17. März 1813“ einleitend formuliert: „Ein vor Augen liegendes Beispiel hat gezeigt, daß Gott die Völker in seinen besondern Schutz nimmt, die ihr Vaterland in unbedingtem Vertrauen zu ihrem Beherrscher mit Standhaftigkeit und Kraft gegen fremde Unterdrückung verteidigen.“⁷⁹⁸

Auch nach außen hin wurde dieser göttliche Auftrag, wie beispielsweise durch die von König Friedrich Wilhelm III. verliehene Kriegsauszeichnung des Eisernen Kreuzes symbolisch unterstützt. Graf Alexander von Dohna erläutert in einem Brief an seinen Bruder Wilhelm vom 27. Februar 1813 einige Gedanken, die von den ostpreußischen Ständen in einer Sitzung vom 7. Februar 1813 über die Errichtung einer Landwehr und eines Landsturmes ins Auge gefasst worden waren: „Da die Landwehr ein echt christliches Institut ist und nur durch die Begeisterung, welche das Vertrauen auf Gott und ein höherer Glaube gibt, zu siegen oder heldenmütig zu sterben vermag, so soll dieselbe auf den Hüten außer der vaterländischen Kokarde das Kreuz von Messing mit der Inschrift haben ‚Gott mit uns‘ oder ‚Heilige Pflicht‘.“⁷⁹⁹ Ganz ähnlich sieht Friedrich Gentz den Bedarf an symbolträchtigen Zeichen: „Für einen Vaterlandskrieger bedarf es nur warmer Kleidung und Wehr und Geschütz; und nichts weiter: der rechte Muth und die rechte Treue ersetzen alles, und wollen keinen Prunk. Doch muß ein gemeinsames Zeichen seyn, woran alle Deutsche, welche für das Vaterland ausziehen, sich erkennen mögen. Da sind neben dem Zeichen jeder Landschaft zwei Zeichen die besten: erstlich ein Kreuz, woran ein Schwerdt hängt; daß Kreuz weist auf die Heiligkeit der Sache, das Schwerdt auf den Rachekrieg gegen die fremden Unterdrücker, – zweitens ein bloßes Schwerdt mit Eichenblättern; Eichenlaub war weiland der Lorbeerkrantz der freien Deutschen, die Eiche ist Deutschlands rechter Baum, das Schwerdt bedeutet Krieg gegen die Fremdlinge. Dies ungefähr ist [...] die Bewaffnung des ganzen Volkes zu einem großen und heiligen Kriege [...].“⁸⁰⁰ Besonders prägnant in seiner Symbolkraft erscheint daher das Bild des Kreuzritters, des „miles christianus“, des Streiters Christi auf Erden, der beides in sich vereint: Glaube und Wehrbereitschaft und überdies unter dem Zeichen des Kreuzes zu Ehren seines himmlischen Herrn in den Kampf zieht. Gerade ihn zeichnet ein hoher Grad an Mut, Opferfreudigkeit und Glaubensstärke aus. In völligem Gottvertrauen verlässt er sich ganz auf Gottes Urteil und unterwirft sich daher bedingungslos seinem Willen.⁸⁰¹ Auch wer von 1813 bis 1815 in den Krieg zog, versah gleichfalls einen heiligen Auftrag und folgte regelrecht dem Aufruf zu einem unter Gottes Segen stehenden Kreuzzug. So heißt es in dem von Zacharias Werner (1768-1828) verfassten „Kriegslied für die zum Heiligen

⁷⁹⁸ Zit. in EVERS [1916], S. 6.

⁷⁹⁹ Brief Alexanders von Dohna an seinen Bruder Wilhelm vom 27. Februar 1813, geschrieben nach den Beratungen der ostpreußischen Stände über die Errichtung einer Landwehr und eines Landsturmes, zit. in EVERS [1916], S. 5.

⁸⁰⁰ [GENTZ] [1813], S. 13. Das Eiserne Kreuz wurde ganz allgemein zur Zier auch bei der Frauentracht. Wer eisernen Schmuck trug, der hatte seinen echten Schmuck dem Vaterland gespendet und demonstrierte damit seine vaterländische Opferbereitschaft nach dem Motto „Gold gab ich für Eisen“, vgl. BOEHN [1919], S. 63-64. Zum Symbol des Kreuzes vgl. BISCHOFF 1977, S. 67-71.

⁸⁰¹ Zum Kreuzritter und zum Kreuzzugsgedanken vgl. KAT. AUSST. GUESSING 1990, S. 19 und S. 23.

Kriege verbündeten deutschen Heere“ von 1813:

„Gott mit uns, wir zieh'n in den heiligen Krieg!
 Gott mit uns, dann zieh'n wir zum Siege!
 Er hat unsern Waffen verliehen den Sieg,
 Er berief uns zum heiligen Kriege,
 Er hat uns geführt die blutige Bahn,
 Er hat Wunder der Schlachten durch uns schon getan! [...]“⁸⁰²

Dabei verschwimmen in der öffentlichen Wahrnehmung die Grenzen zwischen zeitgenössischem Soldat und historischem Vorbild zusehends. Der Soldat wird zum Kreuzritter stilisiert und der Kreuzritter als sein Vorgänger propagiert. In dem von Carl Besseltdt verfassten Gedicht „Pfungstlied“ von 1813 wird die Kraft des Heiligen Geistes beschworen, die einst des „Glaubens Ritterschaft“ zum Sieg führte. Nun ist es an ihren Nachfolgern im Jahr 1813 von ihr entzündet für die „Sache Gottes“ zu siegen:

„Da warst du nah den Frommen,
 Du Geist des Herrn, du Lebenshort,
 Da ward der Schmerz entnommen
 Durch deiner Tröstung Himmelswort;
 Da zog zum heil'gen Streite
 Des Glaubens Ritterschaft,
 Entrang dem Tod die Beute
 Glutvoll durch deine Kraft;
 Da flog der Siegesfahne
 Hellrothes Kreuz empor,
 Des argen Feindes Plane
 Verschloss des Abgrunds Thor.

Nun du in uns entzündet
 Fürs Vaterland den heiligen Krieg,
 Geb, fest mit uns verbündet,
 Der Sache Gottes Heil und Sieg. [...]“⁸⁰³

Eine gewichtige Rolle spielte in diesem Zusammenhang die Predigt, die nicht nur teils unmissverständlich zur Kriegsteilnahme aufforderte, sondern auch dem gläubigen Christen für den sich ergebenden moralischen Konflikt, der seine mögliche Kriegsteilnahme in Widerstreit zu dem Gebot „Du sollst nicht töten“ stellte, Rechtfertigungsstrategien lieferte. „Wir sehen Christum, wie er für die Sache Gottes, wie er für das Heil der Menschheit sich verfolgen, mißhandeln, kreuzigen läßt, und

⁸⁰² Zacharias Werner „Kriegslied für die zum Heiligen Kriege verbündeten deutschen Heere“, WERNER 1813, S. 1 ohne Paginierung. Und in einem Artikel zu „Denkmahle“ im Rheinischen Merkur vom 4. Juli 1815 schreibt ein Freiwilliger: „Mit dem Kreuz sind wir ausgezogen, das Kreuz hat uns nicht verlassen; wer auf Gott vertraut, der wird nicht zu Schanden werden [...]“, RHEINISCHER MERKUR 1815, Nr. 263.

⁸⁰³ „Pfungstlied“ von Carl Besseltdt, zit. in VATERLAENDISCHE GEDICHTE 1813, S. 116.

so wollen auch wir als seine wahren Verehrer muthig kämpfen und wenn es sein muß, durch den Tod den Bund mit Gott besiegeln.“, heißt es in einer Predigt von C. W. Spieker.⁸⁰⁴ Besonders Arndt fand in seinen „Fantasien für ein künftiges Deutschland“ aus dem Jahr 1815 eine wortgewaltige Sprache, wenn er sich gleichfalls im Wortlaut einer Predigt an seine Mitbürger wendet: „Ich aber, der Gott des Friedens, predige euch Krieg, einen heiligen Krieg, den Krieg für eure Freiheit, eure Sprache, eure Gesetze, euer Vaterland, ja den Krieg für eure Weiber und Kinder, eure Brüder und Schwestern, eure Verlobten und Bräute, den Krieg für das gegenwärtige und zukünftige Geschlecht.“⁸⁰⁵ Und setzt an anderer Stelle hinzu „Und soll ein Krieg werden herrlich und gewaltig, wie ein Krieg für die Freiheit und das Vaterland seyn muß. Und sollt ihr nicht ermatten noch nachlassen und verzweifeln an meiner Hülfe; denn ich werde euch nicht verlassen, und euch, wann es Zeit ist, erscheinen, und euch wieder zu einem großen und mächtigen Volke machen, so ihr es treu meinert mit mir und mit euch und mit eurem Lande. [...] Und ihr sollet in so gewaltigem Kriege euer Leben nicht schonen, sondern bedenken, daß ich der Herr bin, der Rächer und Richter, der da belohnet und strafet. Und wenn auch Zehntausende fallen und Hunderttausende begraben werden, so wisset, ein freier Krieger, der für sein Land stirbt, sitzt neben Gottes Stuhl, und ein tapferer Reisiger ist dem Herrn lieb.“⁸⁰⁶ Gerade aber diese von Arndt angemahnte Opferfreudigkeit, die himmlischen Lohn verheißt, vermochte der Kreuzritter in seiner Funktion als christlicher Streiter, der sich vertrauensvoll der Allmacht Gottes und seiner weisen Führung beugt, überzeugend zu verkörpern.⁸⁰⁷

Wilhelm Lindenschmit d. Ä. (1806-1848) hat bei der Ausschmückung des Speisesaals von Schloss Landsberg in Meiningen um 1839 den Abschied Elisabeths von Thüringen von Ihrem Gemahl Landgraf Ludwig IV. anlässlich seines Aufbruchs zum 3. Kreuzzug unter Kaiser Friedrich Barbarossa in Szene gesetzt. Landgraf Ludwig fand dabei den Tod. Er erlag bereits in Otranto einem Fieber. Der Entwurf für das Wandbild hält den Augenblick der Trennung fest, auf der der Künstler den thüringischen Landgrafen nicht nur den nun schon bekannten Fingerzeig gen Himmel ausführen lässt, sondern ihm noch einen Mönch zur Seite stellt, der in einer quasi gestischen Duplikation mit einem großen Vorzeigekreuz unmissverständlich auf den göttlichen Auftrag zum Kampf gegen die Ungläubigen verweist.⁸⁰⁸ **(Abb. 69)** Und so finden sich auf Darstellungen zu Zwecken der Kriegspropaganda übereinstimmende Symbole, wie sie von Kreuzzugsbildern her bekannt sind. Eine

⁸⁰⁴ „Abendmahlsrede im Felde“, zit. in GRAF 1993, S. 41. Graf führt eine ganze Reihe von Textbeispielen aus der Zeit der Befreiungskriege an. In einer von Superintendent Schulze aus Fürstenwalde gehaltenen „Predigt am Tage des Ausmarsches der vaterländischen Krieger“ heißt es beispielsweise: „Ich predige Euch denn heute nicht Frieden, sondern Krieg, weil jetzt den Frieden wollen heißt: das Ungerechte und Böse wollen“, zit. in GRAF 1993, S. 41. Und Arndt formulierte in seinem „Katechismus für den teutschen Kriegs- und Wehrmann, worin gelehrt wird, wie ein christlicher Wehrmann seyn und mit Gott in den Streit gehen soll“ (insgesamt drei veränderte Fassungen) einen auf dem Christentum fundierten Tugendkatalog für den im Kriegseinsatz stehenden teutschen Soldaten, vgl. ARNDT 1813.

⁸⁰⁵ ARNDT 1815a, S. 49.

⁸⁰⁶ ARNDT 1815a, S. 64-65.

⁸⁰⁷ Zum Opfertod vgl. KUNZE 1939, S. 38-39; LURZ 1985, Bd. 1, S. 258-259; SCHILLING 2002, S. 66ff; HAGEMANN 2002, S. 340 ff., insbesondere S. 344-345.

⁸⁰⁸ Zur Darstellung von Lindenschmit vgl. SUHR 1984, S. 24; SUTTER 2012, S. 251.

Kriegspostkarte aus dem Ersten Weltkrieg zeigt einen ausziehenden Soldaten, der sich von seiner Braut verabschiedet. **(Abb. 70)** „Schau treu mir in die Augen und drücke mir die Hand! Lebe wohl! ich muß kämpfen für das liebe Heimatland“, heißt es begleitend zur Fotografie. Ein ans Kreuz geschlagener Christus verweist auf seine heilige Pflicht zur Opferbereitschaft. „Wer mir will nachfolgen, der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach“, so die Worte Jesu zu seinen Jüngern.⁸⁰⁹ Genauso wie Gott bereit war, seinen Sohn zum Wohle der Menschheit zu opfern, genauso wird vom christlichen Patrioten erwartet, dass er – wie es auch in dem zuvor zitierten Predigttext bereits anklang – seine Söhne opfert sowie sich selbst in der Nachfolge Christi zum Wohle seines Volkes zum Opfer bringt. Wer im rechten Glauben diese Pflicht getreu erfüllt, der darf auch mit Gottes Beistand rechnen.

Für die enge Verflechtung von militärischen Inhalten mit christlichem Gedankengut liefern zudem die Kriegsliteratur und das Kriegslied unzählige Belege. Dabei ist gerade die Verabschiedung des Kriegsmannes ein fester und zentraler Bestandteil der Texte.⁸¹⁰ Thematisiert wird sowohl der Abschied des in den Krieg ziehenden zeitgenössischen Soldaten als auch der Abschied der historischen Figur des Ritters gleichermaßen. Aus dem „Vaterländischen Liederbuch“, das sich auf den napoleonischen Freiheitskrieg bezog, werden nachfolgend auszugsweise fünf Abschiedslieder zitiert, die exemplarisch für viele weitere Passagen stehen. Dabei geht es häufig gerade um die ganz persönliche Ehre des Mannes mutig im Namen Gottes für Freiheit und Vaterland zu streiten, da er ansonsten Gefahr läuft in den Augen der Angehörigen als feige zu gelten und als ihrer unwert erachtet zu werden. Der moralische Druck, der auf dem Bürger in Uniform lastet, wächst zusehends. Den Angehörigen, insbesondere aber der Frau, wird dabei häufig eine moralische, gar richtende Funktion zugesprochen. Sie hat über die patriotische Integrität des Mannes zu wachen.⁸¹¹ Nur dem Mutigen gebührt ihre Achtung und Liebe.

"Nun, Ade! fahr' wohl, Feinsliebchen! weine nicht die Augen roth, trage dieses Leid geduldig, Leib und Leben bin ich schuldig, es gehört zum Ersten Gott. Nun, Ade! Mein herzlieber Vater! Mutter, nimm den Abschiedskuß! Für das Vaterland zu streiten, mahnt es mich nächst Gott zum Zweiten, daß ich von euch scheiden muß. [...] Recht und Freiheit heißt das Dritte, und es treibt aus eurer Mitte mich in Tod und Schlachten hin. [...]."⁸¹²

"Leb wohl, mein Bräutchen schön! muß nun zum Kampfe gehn! [...] O Liebchen weine nicht! mich rufet heil'ge Pflicht! [...] Und kehr' ich einst zurück, o Liebchen, welches Glück! Die Arme, die dich dann umschlingen, die Freiheit halfen sie erringen; dann kannst du sagen, stolz und laut: auch ich bin eines Helden Braut. [...]."⁸¹³

⁸⁰⁹ Markus 8, 34.

⁸¹⁰ Zum Abschiedsmotiv in Kriegsliedern von 1855 bis 1875 vgl. GOETTSCHE 1998, S. 131ff.

⁸¹¹ Zum Frauenbild in der Kriegsliteratur vgl. HAGEMANN 2002, S. 377ff; WEBER 1996, S. 336ff.

⁸¹² „Abschied“, zit. in VATERLÄNDISCHES LIEDERBUCH [1840], Bd. 1, S. 42-43.

⁸¹³ „Lebewohl“, zit. in VATERLÄNDISCHES LIEDERBUCH [1840], Bd. 1, S. 44-45.

"Der Ritter muß zum blut'gen Kampf hinaus für Freiheit, Recht und Vaterland zu streiten; da zieht er noch vor seines Liebchens Haus, nicht ohne Abschied will er von ihr scheiden. [...] denn freudig geh' ich in den Tod für's Vaterland und meine Liebe! [...] Ström' hin, mein Blut, so purpurroth, dich rächten meines Schwertes Hiebe, ich hielt den Schwur – treu bis in Tod dem Vaterland und meiner Liebe!"⁸¹⁴

„[...] Nah' und näher kommt zum Schloß – Welch' ein Ritter! hoch zu Roß! An der Pforte hält er schon – großer Gott, es ist mein Sohn! – Eh' ich dich umarme, sprich! warst du brav und ritterlich? daß ich dich als deutscher Mann und als Sohn umarmen kann. [...] Eine Jungfrau wartet dein, engelhold und seelenrein. Für die Freiheit focht dein Schwert: bist des deutschen Mädchens werth.“⁸¹⁵

„Sohn, hier hast du meinen Speer, meinem Arm wird er zu schwer; nimm den Schild und dies Geschoß, tummle du forthin mein Roß. [...] Drum so scheue nicht den Tod, und vertraue deinem Gott! so du kämpfest ritterlich, freut dein alter Vater sich!“⁸¹⁶

Der Mann zieht in den Krieg, um das, was er zurücklässt zu verteidigen. Er ist der Beschützer seiner Familie, seines Besitzstandes und des heimatlichen Bodens.⁸¹⁷ Dass sich die Abschiedsbilder in ihrer stark emotionalen Form und genrehaften Ausschmückung jedoch vor allem an Frauen richteten und gerade Frauen sich von dieser Thematik besonders angesprochen fühlten, belegen die nachfolgenden Bildbeispiele, hing doch ihr Schicksal und weiterer Werdegang ganz entscheidend von dem des Mannes ab. Während seiner Abwesenheit auf sich allein gestellt, waren sie es nun, die für die Familie und für Haus und Hof sorgen mussten. Den meisten Abschiedsszenen liegt daher eine große Intimität zugrunde. Zudem beschränkt sich der Bildausschnitt in der Regel auf das Abschied nehmende Paar. Lediglich im Bildhintergrund sind häufig noch weitere Figuren, Gefolgsleute, zugegen, die auf ihren Kriegsgefährten warten und damit auf den gefährvollen Anlass der Trennung verweisen. Das Gemälde „Winkelrieds Abschied von seiner Familie“, das von dem Schweizer Maler Theodor von Deschwanden (1826-1861) 1861 in seinem Todesjahr vollendet wurde, war eine Auftragsarbeit und für die Festhütte anlässlich des Eidgenössischen Schützenfestes in Stans bestimmt.⁸¹⁸

(Abb. 71) Auftraggeber des Gemäldes aber waren niemand anderes als die Frauen der Schützenmitglieder, die explizit diese Thematik beim Künstler geordert hatten, war es doch ein Thema, das die Familie des Schweizer Nationalhelden, der in der

⁸¹⁴ „Treue“, zit. in VATERLAENDISCHES LIEDERBUCH [1840], Bd. 1, S. 45-46.

⁸¹⁵ „Die Heimkehr“, zit. in VATERLAENDISCHES LIEDERBUCH [1840], Bd. 1, S. 54-55.

⁸¹⁶ „Der Ritter an seinen Sohn“, zit. in VATERLAENDISCHES LIEDERBUCH [1840], Bd. 1, S. 58-59.

⁸¹⁷ Zu Männlichkeitsvorstellungen in der Zeit der Befreiungskriege vgl. HAGEMANN 2002, S. 305ff.

⁸¹⁸ Ein Gutachter hat das Werk allerdings für nicht qualitativ genug erachtet, um ins Bundeshaus überführt zu werden. Zum Gemälde vgl. ZELGER 1973, S. 45-46; KAT. AUSST. ZUERICH 1998, S. 138. Das Thema Winkelried war kein rein schweizerisches Thema. Sein Opfermut „Ich will der Freiheit eine Gasse machen“ galt allgemein als vorbildhaft, vgl. FLACKE 1998, S. 460-464. Aus der Hand Alfred Rethels stammen zwei Tuschezeichnungen von 1834 zu „Tod Arnolds von Winkelried“ und „Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach“, vgl. KOETSCHAU 1929, S. 118-121; PONTEN 1911, Abb. S. 9 und S. 10. Und noch 1874 malte der Düsseldorfer Maler Peter Janssen (1844-1908) das Bild „Das Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach“, vgl. BIEBER 1979, Teil 1, S. 64ff.

Schlacht bei Sempach im Jahr 1386 opferfreudig für die Eidgenossen in den Tod ging, miteinschloss, so dass sich auch die Frauen der Schützen in ihrer weiblichen Rolle als Teil der Nationalgeschichte miteingebunden wissen konnten. Sie selbst werden in ihrer patriotischen Pflichterfüllung wahrgenommen. Sich dem Mann und seinem Weggang nicht entgegenzustellen, sondern ihn vielmehr darin zu unterstützen und ihre persönlichen Interessen hinter die des Vaterlandes zu stellen – so letztlich die Bildaussage – gehörte zu ihren vaterländischen Aufgaben.⁸¹⁹ „Ich denke dabei“, so Jahre später Kaiser Wilhelm II., „an die deutschen Frauen und Jungfrauen. Ich dachte ihrer auf dem Felde von Bionville, wie sie freudig ihre Söhne, Gatten, ihre Bräutigame dahingegeben haben, um uns unser Vaterland wieder zu erstreiten. An ihnen ist es, uns neue, tüchtige Männer heranzuziehen. In unserer Mutter, unserer guten deutschen Frau liegt eine gewaltige Macht, die niemand zu überwinden vermag.“⁸²⁰ Die Rede hielt er 1896 anlässlich eines Festmahles vor den Mitgliedern des Brandenburgischen Provinziallandtags.

In der Zeit der Befreiungskriege war es vor allem eine Frau gewesen, die hinsichtlich ihres patriotischen Verhaltens und ihrer Tugend zum Inbegriff der idealen deutschen Frau, zur mustergültigen Mutter, Gattin und Patriotin stilisiert und damit zum Vorbild für viele Geschlechtsgenossinnen wurde: die preußische Königin Luise. Mit dem vier Jahre nach ihrem Tod, am 8. August 1814, von ihrem Gatten, Friedrich Wilhelm III., gestifteten Luisenorden erhielten auch erstmals Frauen die Möglichkeit, für herausragende patriotische Verdienste, vorwiegend bei der Lazarettpflege, eine offizielle Anerkennung zu erfahren.⁸²¹ Königin Luise blieb auch noch für spätere Frauengenerationen ein Vorbild, so beispielsweise für die konservativ orientierten patriotischen Frauenvereine gegen Ende des Jahrhunderts, wie der 1894 gegründete „Bismarck Frauenverein“. In dem vom Verein herausgegebenen „Bismarck-Frauen-Kalender“ von 1899 ist entsprechend zu lesen: „Es giebt Frauennamen, in denen ein Ideal von Volk und Einzelmenschen uns anklings, so uns Deutschen im Namen Luise die Vaterlandsliebe, die Schönheit, Sanftmut, Duldung und Begeisterung zum Kampf und Sieg bis über das Grab hin.“⁸²² Dennoch, bei aller Lobpreisung ihres patriotischen Einsatzes, war diese doch auch immer mit einer Betonung ihrer besonders demutsvollen und duldsamen Haltung verbunden, Eigenschaften, die auch in den vorgenannten Abschiedsbildern in der fügsamen,

⁸¹⁹ Zur Rolle der Frau in Kriegszeiten vgl. SCHILLING 2002, S. 204ff; HAGEMANN 1998a, S. 24-26.

⁸²⁰ Rede vom 20. Februar 1896, zit. in PENZLER [1904], 2. Teil, S. 12-13. Auch Bismarck erkannte die strategisch bedeutsame Schlüsselposition der Frau in Vorkriegs- und Kriegszeiten und appellierte in einer Rede von 1895 an ihre Mithilfe und Einflussnahme: „Ich appelliere von unserem Parlament an unsere Frauen: Helfen Sie uns, wirken Sie für uns auf die Männer, zu denen Sie in Beziehungen stehen, in der Richtung, daß sie sich gegen die Gefahren der Zukunft mit größerer Tapferkeit rüsten und wehren [...]“, Fürst Bismarcks Rede an die Frauen aus Schlesien vom 13. Mai 1895, zit. in WUELFING/BRUNS/PARR 1991, S. 132.

⁸²¹ Zum Luisenorden vgl. HAGEMANN 2002, S. 451. Zum Luisenkult vgl. WUELFING/BRUNS/PARR 1991, S. 59 ff, insbesondere S. 94-95; HEILBORN 1927, S. 138ff. Zudem hatte König Friedrich Wilhelm III. das „Eiserne Kreuz“ in Gedenken an den Geburtstag von Königin Luise gestiftet, vgl. LURZ 1985, Bd. 1, S. 339.

⁸²² Zum „Bismarck-Frauenverein“ oder dem so genannten „Kleeblattbund“ und dem im „Bismarck-Frauen-Kalender“ vermittelten Frauenbild vgl. WUELFING/BRUNS/PARR 1991, S. 119ff, insbesondere S. 122 und S. 132ff.

frommen und treuen Gattin, die sich widerspruchslos dem Willen des Mannes fügt, zum Tragen kommt: Demut und Duldsamkeit gehörten zu den hervorstechendsten und vornehmsten Eigenschaften innerhalb des weiblichen Tugendkanons.⁸²³ Gerade jungen, heranreifenden Mädchen sollte dieses Idealbild weiblicher Pflichterfüllung einerseits und Willfährigkeit andererseits vorgeführt werden. Anlässlich des hundertjährigen Geburtstages der preußischen Königin am 10. März 1876 erfolgte von der preußischen Schuladministration ein vorab schriftlich fixierter Erlaß zur Feier dieses Tages: „Ich bestimme daher, daß am 10. d. M. in allen öffentlichen und Privat-Mädchenschulen der Unterricht ausfallen und an dessen Stelle eine Feier treten soll, in welcher der Geschichtslehrer oder der Dirigent der Anstalt den Schülerinnen in freiem Vortrage das Lebensbild der erlauchten Frau vorführt, welche in den Zeiten des tiefsten Leidens so opferfreudig an der Erhebung des Volks mitgearbeitet und allen kommenden Geschlechtern ein hohes Beispiel weiblicher Tugend gegeben hat.“⁸²⁴

In diesem Sinne, eine für Frauen vorbildhafte Rolle aufzuzeigen, wollte wohl auch Friedrich August Noesselt (1781-1850) mit seinem bereits bei der Mädchenerziehung ansetzenden „Lehrbuch der Weltgeschichte für Töcherschulen und zum Selbstunterricht heranwachsender Mädchen“ verstanden wissen, zu dem Moritz von Schwind insgesamt drei Illustrationen schuf. Das Lehrbuch wurde erstmals 1822 in zunächst zwei Bänden herausgegeben und erlebte zahlreiche Auflagen, die immer wieder ergänzt und verändert wurden. Erst in der dritten Auflage von 1830 erschienen auch die von Moritz von Schwind ausgeführten Kupferstiche, die jeweils einen der nunmehr drei Bände schmückten.⁸²⁵ Nach Noesselt muss Geschichte Mädchen anders vermittelt werden als es bei Knaben der Fall ist. Daten und Chronologien seien zu vermeiden, überhaupt müsse „der Vortrag beim weiblichen Unterrichte möglichst lebhaft, kindlich und gemüthlich erzählend und ausmalend sein“ sonst verlören die Mädchen allzu leicht das Interesse an dem Stoff.⁸²⁶ Das Lehrbuch versucht die Schülerinnen daher mittels ausgesuchter und ansprechend aufbereiteter Texte an geschichtliche Ereignisse heranzuführen, und zwar mit besonderer Rücksicht auf die Demonstration weiblicher Tugendwerte und vorbildhaften weiblichen Verhaltens. So heißt es im Vorwort zur ersten Auflage: „Dagegen scheint ihm [dem Verfasser], daß außer den Hauptbegebenheiten gute und böse Beispiele, folgenreiche Thaten, besonders Handlungen merkwürdiger Frauen, herauszuheben sind.“⁸²⁷ Der dritte Band von Noesselts Weltgeschichte zeigt den Abschied des Schweizer Reformators Ulrich Zwingli (1484-1531) von seiner Frau und seinen Kindern.⁸²⁸ **(Abb. 72)** Ganz dem Vorsatz Noesselts entsprechend, geschichtliche Ereignisse auszuwählen, die „das weibliche Herz ansprechen“, greift

⁸²³ Zur Tugend der weiblichen Duldsamkeit vgl. KAT. AUSST. MUENSTER 1995, S. 295ff.

⁸²⁴ Erlaß zur Feier des hundertjährigen Geburtstages der hochseligen Königin Louise, Berlin, den 10. Februar 1876, zit. in WUELFING/BRUNS/PARR 1991, S. 102-103.

⁸²⁵ Zu den Kupferstichen Schwinds vgl. HAFNER 1977, S. 150ff. Laut Hafner existieren zu dem Kupferstich „Zwinglis Abschied“ zwei Vorzeichnungen, vgl. HAFNER 1977, S. 151-152.

⁸²⁶ Vorwort zur ersten Auflage von 1822 enthalten in NOESSELT 1850, Bd. 1, S. V.

⁸²⁷ Vorwort zur ersten Auflage von 1822 enthalten in NOESSELT 1850, Bd. 1, S. V. Zu Noesselts Lehrbuch vgl. HAFNER 1977, S. 130 und S. 156.

⁸²⁸ Zu Schwinds Vorzeichnungen vgl. FRANKE [ca. 1920], Abb. S. 61, HAFNER 1977, S. 151-152.

Schwind keine kirchengeschichtlich relevante Szene auf, sondern stellt einen sehr privaten Aspekt heraus: Der schmerzhafteste Moment des Abschiednehmens des Schweizer Theologen und Reformators im Jahr 1531 von seiner Familie, dessen Tragweite der aufmerksamen Schülerin kaum entgangen sein dürfte, sollte er doch nicht mehr zu Frau und Kindern zurückkehren, sondern als Feldprediger in der Schlacht bei Kappel den Tod finden. „Die Stunde ist gekommen, daß wir uns trennen! Es sey so! der Herr will es so! Er sey mit dir, mit mir und mit den Unsern!‘ Und als er sie zum letzten Male in seine Arme schloß, und sie vor Schmerz kaum sprechen konnte: blickte sie weinend gen Himmel und fragte: ‚Und wir sehen uns wieder?‘ – ‚Wenn der Herr es will,‘ antwortete Zwingli voll festen Vertrauens: ‚sein Wille geschehe!‘“, heißt es dazu in dem Lehrbuch.⁸²⁹ Auf Schwinds Illustration weist Zwingli mit der einen Hand, seiner Pflicht als gläubiger Christ seinem höchsten Herrn gegenüber eingedenk, gen Himmel.

Auch Johann Jakob Horner (1772-1831) geht in der bereits im Jahr 1819 veröffentlichten Lebensbeschreibung zu Ulrich Zwingli auf das gleiche Ereignis ein. Die Beschreibung bei Horner hat zu dem Mädchenlehrbuch aber bezeichnenderweise eine etwas andere Gewichtung. Hier wird der berühmte Schweizer Theologe in der ersten Stunde des Abschiednehmens nicht vordergründig als Ehemann und Familienvater geschildert, sondern als Protestant, dem sein Glaube über alles geht. **(Abb. 73)** Sein Einflussbereich wird damit viel weiter gefasst und sprengt den engen familiären Rahmen. Ulrich von Zwingli wird hier auch als Glaubensstreiter, Mitglied einer größeren Glaubensgemeinschaft und nicht zuletzt auch als Bürger einer Stadt präsentiert.⁸³⁰ Besondere Erwähnung findet in der entsprechenden Textpassage, dass selbst hochgestellte Honoratioren zu seiner Verabschiedung gekommen seien: „Alles was ihn näher angeht, und was ihn ehrt und liebt ist ihm bis zu dieser Stelle gefolgt, um ihn auch noch in der letzten Sekunde seines Hierseyns zu sehen. Zum letzten Mahl hat ihn jetzt seine Gattinn umarmt; zum letzten Mahl umklammern die Kinder seine Kniee, zum letzten Mahl biethen ihm seine Stieftöchter die Hand und erbitten sich seinen Segen für ihre Kinder; selbst die Häupter der Stadt erblickt man unter der Menge und seine Mitarbeiter am Werke des Herrn: alle in ähnlichen Bildnissen.[...] Aber die bösen Vorbedeutungen, die jetzt schon die Menge ängstigen vermehren sich; Zwinglis Pferd weicht immer zurück und will der Hand des Leiters nicht gehorchen: Alles ist erschrocken, nur der Held, der sich mit Ergebung der leitenden Hand der Allmacht anvertraut, ist gefaßt, deutet zum Himmel empor und ermahnet die Umstehenden auf den zu vertrauen, der in jedem Fall Alles zum Besten lenkt.“⁸³¹ Auf dem diese Szene veranschaulichenden Blatt findet sich, um den Gottesmann in seinem starken und unerschütterlichen Glauben an Gott und in die richtige Sache, für die er sein Leben einzusetzen bereit ist, zu kennzeichnen, wie in der späteren Illustration von

⁸²⁹ NOESSELT 1836, Bd. 3, S. 71.

⁸³⁰ Bekleidet ist er auch nicht wie bei der Illustration von Schwind mit einer Rüstung, neben der er zwar noch Mantel und Barett trägt, sondern lediglich mit einer schlichten Schaub, über die er sein Schwert umgehängt hat und die seinen geistlichen Stand betont. Zwingli war wohl der Erste, der im Herbst 1523 die Schaub als Protestkleid anlegte. Ein Jahr später begann auch Luther die Schaub zu tragen, vgl. BRINGEMEIER 1974, S. 44.

⁸³¹ HORNER, 1819 „Zwinglis Abschied“ ohne Paginierung.

Führich derselbe Gestus der himmelwärts gerichteten Hand und verweist damit auf die Allmacht Gottes, der sich der Mensch fügen muss und in Vertrauen auf seine Allwissenheit ergeben soll. Die Publikation entstand anlässlich der Jubiläumsfeier zur Schweizer Reformation und wurde mit Kupferstichen von „verdienstvollen hiesigen Künstlern“ versehen.⁸³² Der Bildentwurf zu Zwinglis Abschied stammt von dem Schweizer Maler Georg Ludwig Vogel (1788-1879). Vogel hat sich des Themas Jahre später erneut, in einem erst 1838 ausgeführten Gemälde, das sich im Kunsthaus Zürich befindet, angenommen. Die farbliche Fassung unterscheidet sich nur unwesentlich von der früheren Druckgraphik.⁸³³ **(Abb. 74)**

Ungeachtet der Kernaussage der Abschiedsbilder, dass Frauen in demutsvoller Gefügigkeit und in Gottvertrauen die Männer in den Kampf ziehen lassen sollten, hatten diese im Zuge der Befreiungskriege in der Realität gar keine so passive Rolle, die lediglich zwischen schicksalsergebener Akzeptanz und der indirekten Unterstützung männlicher vaterländischer Pflichterfüllung schwanken durfte, als dies das Bildmaterial dem Betrachter suggerieren möchte.⁸³⁴ Zwölf Prinzessinnen des Hohenzollernhauses hatten bei Kriegsausbruch von 1813 die Gründung eines „Frauen-Vereins zum Wohle des Vaterlandes“ initiiert und die Frauen dazu aufgerufen, sich aktiv an den Kriegsvorbereitungen zu beteiligen: „Auch wir Frauen müssen mitwirken, die Siege befördern helfen, auch Wir müssen Uns mit den Männern und Jünglingen einen, zur Rettung des Vaterlandes.“⁸³⁵ Vor allem Frauen aus dem gebildeten Bürgertum, darunter vorzugsweise Gattinnen von Staatsbeamten, waren besonders aktiv und in patriotischen Frauenvereinen organisiert.⁸³⁶ Den Frauen oblag dabei die Versorgung und Verpflegung der Soldaten mit allerlei selbst Genähtem oder Gestricktem. Sie riefen zu Spenden auf und sorgten für die Hinterbliebenen, für die Kriegswitwen, für die Kriegswaisen sowie für die Kriegsversehrten. Gesellschaftlich legitimiert war zudem die Krankenpflege, die ohne die Mithilfe von Frauen angesichts der sich ausweitenden Kriegsfronten bald nicht mehr durchzuführen gewesen wäre. Alles in allem ein begrenzter, dennoch bedeutsamer Aktionsraum, den sie nach und nach weiter auszubauen und zu festigen suchten. „Der Männer Beruf ist: für des Vaterlandes Freiheit zu kämpfen. [...] Wir müßten die Ehre nicht zu würdigen wissen, Gattinnen, Mütter oder Schwestern der tapferen Krieger zu heißen, wenn wir unthätig Zuschauerinnen bey

⁸³² HORNER 1819, „Vorbericht“ ohne Paginierung.

⁸³³ Das Kunsthaus Zürich beherbergt auch eine wohl in Vorbereitung auf den Druck entstandene aquarellierte Federzeichnung von Vogel: Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, Feder in Schwarz, aquarelliert mit Pinsel in Braun und Blau, 18,3 x 13,8 cm, um 1819, Inv. Nr. Z.A.B.2617, vgl. ZELGER 1973, S. 35 mit Abb. Nr. 9.

⁸³⁴ Zur Frau und ihrem patriotischen Verhalten vgl. FREVERT 2001, S. 53. Eine Ausnahme bildeten die Frauen, die als Männer verkleidet sogar danach trachteten am Kriegsgeschehen aktiv mitzuwirken. Zu den freiwilligen Frauenkämpferinnen am Beispiel der Eleonore Prochaska und Anna Lühring vgl. CYRUS 1985, S. 19ff.

⁸³⁵ Aufruf vom 23. März 1813, publiziert im Berliner Intelligenz-Blatt Nr. 39 vom 1.4.1813, zit. in HAGEMANN 2002, S. 380, vgl. REDER 1998, S. 211. Der Verein sollte bei der Ausrüstung der Kriegsfreiwilligen helfen. Nach Frevert gab es um die 600 Frauen-Vereine, vgl. FREVERT 2001, S. 55.

⁸³⁶ Zur Gründung patriotischer Frauenvereine und zum Engagement von Frauen während der Befreiungskriege vgl. REDER 1998, S. 199ff; FREVERT 2001, S. 55ff., insbesondere S. 57; HAGEMANN 2002, S. 376ff; REDER 2003, S. 99ff.

diesem heiligen Kampfe bleiben wollten, während unsere Gatten, Söhne und Brüder dem Vaterlande Heil, Freiheit, Ehre und Ruhm mit ihrem Blute erringen.“, mit diesen Worten wies bereits im Jahr 1815 eine Patriotin Untätigkeit in Kriegszeiten weit von sich und ihren gleichgesinnten Geschlechtsgenossinnen und proklamierte schon früh – sicherlich nicht ganz unbeeinflusst von Ideengut aus der Zeit der Französischen Revolution – für die Frau einen patriotisch legitimierten Wirkungskreis als Pflegerinnen der Kranken und Kriegsverletzten.⁸³⁷ Der provisorische General-Gouverneur Justus Gruner veröffentlichte 1813 eine „Verordnung über die Bildung des Bergischen Landsturms“, bei der er in seinem Aufruf zur allgemeinen Erhebung sich an das gesamte Volk an „jeglichen Stand und jegliches Geschlecht“ richtete. Hierin heißt es: „Wenn ein Volk, das lange Jahre unter fremder Knechtschaft gelegen, für seine Selbstständigkeit erstehet, dann muß dieser heilige Kampf ein allgemeiner seyn. [...] So erhebe sich denn jeglicher Stand, jegliches Geschlecht und jegliches Alter, gegen seine furchtbare Rückkehr kraftvoll zu kämpfen – und im Kampfe für Freyheit und Eigenthum, für Sicherheit und Ehre, für Wahrheit und Glauben lieber ruhmvoll zu sterben, als ohne Vaterland schmachvoll zu leben!“⁸³⁸ Auf diese Weise wurde Krieg erst zu einer nationalen Angelegenheit, die vaterländische Pflichterfüllung von all ihren Bürgern einforderte. Für die Frau war dies zwar ein erster emanzipatorischer Schritt in ein Betätigungsfeld außerhalb des engen Familienkreises, der immer selbstverständlicher werdende Einbezug der Frau bei Kriegsdienstleistungen ging jedoch auch mit einer grundlegenden Veränderung kriegerischer Dimensionen einher. Wenn Kriege bis dahin eine überschaubare Zahl an Truppen beansprucht hatten, so bedeutete dies mit der Mobilisierung immer weiterer Bevölkerungsschichten bei Erreichen des Zweiten Weltkrieges ein bis dahin nicht gekanntes totalitäres Ausmaß.⁸³⁹ Von offizieller (männlicher) Seite gab es dennoch keinerlei Interesse ein allzu aktives Frauenbild zu propagieren.⁸⁴⁰ Die Abschiedsbilder halten sich an den herkömmlichen Geschlechterkanon, der noch lange Gültigkeit haben sollte. Hier bleibt die Frau dem familiären Umfeld verhaftet und hart geduldig der Rückkehr des Mannes.

5.2 „Vita somnium breve“ von Arnold Böcklin

1888 malte Arnold Böcklin (1827-1901) das Bild „Vita somnium breve“, „das Leben ein kurzer Traum“.⁸⁴¹ **(Abb. 75)** Das Zentrum des Gemäldes bildet inmitten einer

⁸³⁷ Aufruf des Frauenvereins in Kreuznach vom Juni 1815, zit. in REDER 1998, S. 213.

⁸³⁸ Justus Gruner „Verordnung über die Bildung des Bergischen Landsturms“, Düsseldorf 1813, zit. in KAPPE-HARDENBERG 1989, S. 157.

⁸³⁹ Erst mit der Einbeziehung der Frau, so Reder, mag ihr anfängliches Aktionsfeld auch begrenzt gewesen sein, konnte tatsächlich von einer nationalen, das gesamte Volk miteinschließenden Erhebung gesprochen werden, vgl. REDER 2003, S. 99ff., insbesondere S. 117-119; FREVERT 2001, S. 59.

⁸⁴⁰ Zum Zusammenhang von Krieg und Geschlechterrollen vgl. HAGEMANN 1998a, insbesondere S. 24-26.

⁸⁴¹ Zum Gemälde Böcklins vgl. LEHR 1897, S. 27; MENDELSON 1901, S. 188; JASKULSKI 1909, S. 15; WISSMANN 1963, S. 25; BARTH 1971, S. 56-60, SCHNEIDER 1974, S. 52; ANDREE 1977, Kat. Nr. 410, S. 480-481; KAT. AUSST. DARMSTADT 1977, S. 232, Kat. Nr. 105, S. 232, KAT. AUSST. BASEL 1977, Kat.

blühenden Landschaft eine symmetrische Brunnenarchitektur aus weißem Marmor, mit an beiden Seiten rechtwinklig dazu angelegten Treppenläufen. Aus einer antiken Maske rinnt das Quellwasser, das sich als Bach durch eine bunte Blumenwiese schlängelt. Hahnenfuß, Löwenzahn, Gänseblümchen und Margeriten wachsen hier in üppiger Zahl, überhaupt ist die Blume ein wesentliches und mehrfach wiederkehrendes Motiv im Gemälde. An dem vom Brunnen gespeisten Bachlauf spielen zwei nackte Kinder. Sie streuen Blüten hinein und schauen ihnen nach, wie sie mit der Strömung des Wassers rasch davontreiben.⁸⁴² Ganz versunken sind sie in dieses Spiel, das sich auf den zweiten Blick als Sinnbild für die Flüchtigkeit allen Seins und das unaufhaltsame Dahinschwinden aller irdischen Güter entpuppt.⁸⁴³ Eine Frau als Halbakt steht rechts im Bilde mit dem Rücken zum Betrachter, in Händen hält sie einen üppigen Blumenstrauß und erinnert an Flora-Darstellungen von Böcklin.⁸⁴⁴ In einer Diagonalen zu ihr befindet sich auf der abgetreppten Brunnenarchitektur links im Hintergrund ein Reiter in einem besonders markanten, weithin sichtbaren roten Mantel, gleichfalls als Rückenfigur angelegt.⁸⁴⁵ Er sitzt auf einem gescheckten Pferd, in der rechten Hand hält er eine Lanze mit einer wehenden Standarte, die er senkrecht auf den Boden aufgesetzt hat und die weit über seinen mit Federn geschmückten Helm hinausragt. Seine Lanze folgt parallel den Baumstämmen der sich hier anschließenden Allee aus Pinien. Über ihm auf dem obersten Podest hat ein Greis bei seinem letzten Stück Lebensweg auf einem Felsstein Platz genommen. Über seinem Kopf holt der Tod bereits mit einem Knüppel zum Todesschlag aus. Gegen den offenen Himmel gestellt, sind nur ihre dunklen Silhouetten in matten Farben zu erkennen und verweisen sie bereits mehr ins kommende Schattenreich, denn der unter ihnen ausgebreiteten, Licht durchfluteten Sommerlandschaft zugehörig.⁸⁴⁶ Zur Rechten der Frauengestalt liegt halb versteckt hinter Bäumen ein vom Bildrand abgeschnittenes Haus, als Gegenpol sieht man weit in der Ferne eine dem roten Reiter zugeordnete Burg auf einer Anhöhe.

Der Titel „Vita somnium breve“ taucht im Gemälde selbst als Inschrift in Majuskeln auf dem oberen Abschluss des Brunnens auf.⁸⁴⁷ Häufig wird das Gemälde auch mit

Nr. 180, S. 211-212, TITTEL 1977, S. 114; CHRIST/GEELHAAR 1990, Kat. Nr. 56, S. 136; KAT. AUSST. BASEL/PARIS/MUENCHEN 2001, Kat. Nr. 77, S. 298.

⁸⁴² Schwer zu bestimmen sind die zwei roten Früchte oder Blüten, die das Kind rechts in Händen hält. Womöglich könnten die federbuschartigen Blüten einer Celosia, auch Hahnenkamm genannt, gemeint sein.

⁸⁴³ Ein ähnliches Motiv verwendete Böcklin in seinem Gemälde „Herbstgedanken“ von 1886, vgl. KAT. AUSST. BASEL/PARIS/MUENCHEN 2001, Kat. Nr. 73, S. 290, Abb. S. 291. Hier sind es bereits herbstlich verfärbte gelbe Blätter, der am Bachlauf stehenden Platanen, die auf dem Wasser treiben.

⁸⁴⁴ Ein möglicher Bezug zu Böcklins Flora-Darstellungen wurde bereits von Barth bemerkt, vgl. BARTH 1971, S. 57. So zeigt Böcklins Flora-Darstellung von 1875 eine entlang eines Bachs schreitende und Blumen streuende Flora, vgl. ANDREE 1977, Kat. Nr. 306, S. 388-389.

⁸⁴⁵ Eine Figur in vergleichbarer Rückenansicht, nur seitenverkehrt, taucht auf Böcklins Gemälde „Der Gotenzug“ von 1881 auf, Öl/Lw, 100,5 x 1415 cm, Kunstmuseum Basel.

⁸⁴⁶ Auf diese unterschiedliche Farb- und Lichtsituation verweist bereits BARTH 1971, S. 58.

⁸⁴⁷ Barth verweist auf einige mit dem Titel des Gemäldes übereinstimmende literarische Erzeugnisse, die jedoch keinen Bezug zu Böcklins Gemälde haben, vgl. BARTH 1971, S. 57-58 und S. 59. Nicht zuletzt hat sich Ricarda Huch von dem Titel im Gemälde Böcklins zu einem autobiographischen Roman, der 1903 erschien, inspirieren lassen, zu dem der Maler Heinrich Vogeler Illustrationen schuf.

„Die drei Lebensalter“ bezeichnet.⁸⁴⁸ Und im Kontext von Lebensalterallegorien ist das Bild auch zu sehen. So weist eine Lebensalterdarstellung des flämischen Malers Anthonis van Dyck (1599-1641) im Museo Civico d'Arte e Storia in Vicenza bereits sämtliche Protagonisten auf, die auch auf dem Böcklin'schen Gemälde vorkommen: ein Kind, das den Lebensbeginn verkörpert, ein Ritter für das tatkräftige männliche Leben in der Lebensmitte, eine junge Frau, die dem Kriegsmann Rosen reicht, die für erblühende Weiblichkeit und Fruchtbarkeit stehen und schließlich ein ergrauter Mann, der das hohe Lebensalter symbolisiert.⁸⁴⁹ **(Abb. 76)** Böcklin hat die Figuren, die die unterschiedlichen Lebensstadien präsentieren auf verschiedenen Ebenen in einer idyllischen Landschaft angeordnet, ein Prinzip, das bei Lebensalterdarstellungen häufig in Form von Stufen angewendet wird. Lebenstreppe darstellungen haben eine lange Tradition, die sogar bis ins 20. Jahrhundert reicht, wobei ein Menschenleben in der Regel durch zehn Stufen erfasst wird und der Tod zumeist nicht an oberster Stelle, sondern im rechten unteren Bereich erscheint.⁸⁵⁰ Die höchste Stufe ist hingegen dem Mann oder der Frau in ihrer Lebensmitte vorbehalten. Eine der frühesten bekannten Darstellungen dürfte ein Holzschnitt von Jörg Breu d. J. (1510-1547) von 1540 sein, der entgegen der üblichen Darstellungsweise und entsprechend der Böcklin'schen Variante den Gevatter Tod auf der obersten Stufe zeigt, in diesem Fall mit einem Bogen bewaffnet. **(Abb. 80)** Bei Böcklin wird der Tod durch seine alles andere überragende Position ausdrücklich betont. Auf diese Weise ist der Tod auf derselben Kompositionslinie mit der den Ursprung des Lebens symbolisierenden Quelle angeordnet. Anfang und Ende stehen so in einer einzigen vertikalen Achse zum Bach als Lauf des Lebens.

Mit der Lebensalterdarstellung wandte sich van Dyck einem ausgesprochen venezianischen Thema des 16. Jahrhunderts zu. Höchstwahrscheinlich geht die Anregung für sein Bildthema auf ein verschollenes Gemälde Giorgiones (1478-1510) zurück, bei dem ein Kriegsmann die Klimax an männlicher Tatkraft vertreten haben soll und das womöglich auch Tizian (1488-1576) zu seiner aus der Sammlung Aldobrandini in Rom stammende Lebensalterdarstellung beeinflusst haben könnte.⁸⁵¹ In einer weitläufigen arkadischen Landschaft werden zwei schlafende Kinder von einem Cupido bewacht, ein junges Paar liegt ausgestreckt auf der Wiese, in einiger Entfernung sitzt ein Greis über zwei Totenschädel gebeugt und ist ganz in seine melancholischen Betrachtungen vertieft. Im Hintergrund ist ein Haus zu sehen. **(Abb. 79)** Der Mann im mittleren Alter ist jedoch in diesem Fall nicht als Krieger charakterisiert, sondern in idealer Nacktheit wiedergegeben. Tizian hat, was bei

⁸⁴⁸ Vgl. CHRIST/GEELHAAR 1990, S. 136.

⁸⁴⁹ Zum Gemälde van Dycks vgl. KAT. AUSST. WASHINGTON 1991, S. 188; KAT. AUSST. GENUA 1997, S. 314; KAT. AUSST. KOELN/MUENCHEN/ANTWERPEN 2000, S. 137-138; BARNES u. a. 2004, S. 169.

⁸⁵⁰ Der Verweis auf die Lebensstufendarstellungen findet sich bereits in KAT. AUSST. BASEL/PARIS/MUENCHEN 2001, Kat. Nr. 77, S. 298. Zum Motiv der Lebensstufen vgl. SEARS 1986, S. 153-154; JOERISSEN 1983, S. 25ff.

⁸⁵¹ Zum Gemälde Tizians vgl. GOFFEN 1997, S. 26; HUMFREY 2007, S. 72. Das Gemälde stammt ehemals aus der Sammlung Aldobrandini in Rom und befindet sich aktuell als Leihgabe in der National Gallery of Scotland in Edinburgh. Von dem Gemälde gibt es mehrere Kopien und Druckgraphiken, vgl. WETHEY 1975, S. 182-184; KAT. AUSST. ROM 1995, Kat. Nr. 132 und 133, S. 314-315.

Lebensalterdarstellungen eher selten vorkommt, die einzelnen Lebensstationen mit Ausnahme des Greisenalters für Frau und Mann gleichermaßen aufgezeigt. So sind es zwei Kinder, die sich im Erwachsenenstatus zu Mann und Frau entwickeln und zwei Totenschädel, über die der Alte in nachdenklichen Grübeleien versunken ist. In eine Landschaft mit Haus und Burg als Verweis auf den menschlichen Lebensmittelpunkt hat auch Böcklin seine Lebensalterdarstellung eingebettet und trägt auch den beiden Geschlechtern Rechnung, doch anders als Tizian hat er den Landschaftsraum aufgeteilt in eine männliche und eine weibliche Einflusssphäre. Getrennt durch den Bachlauf hat er einen rechten der Frau zugeordneten und einen linken dem Mann zugehörigen Bereich geschaffen, so dass folglich davon auszugehen ist, dass es sich bei den Kindern im Vordergrund um ein Mädchen und um einen Knaben handelt.⁸⁵² Bei Böcklin befinden sich die Geschlechter genau genommen auf jeweils dem anderen, gegenüberliegenden „Ufer“. Während bei van Dyck und Tizian Mann und Frau einander zugewandt sind, existiert bei Böcklin zwischen beiden Geschlechtern nicht die geringste Verbindung. Das Gegenteil ist der Fall. Der berittene Krieger hat nicht nur der Frau den Rücken zugekehrt, er macht auch Anstalten von ihr weg, in die weite Welt hinaus zu ziehen. Zwar ist ihr Körper dem Ausziehenden zugekehrt, ihren Kopf jedoch hält sie gleichfalls von ihm abgewandt. Ihren träumerisch, fast geistesabwesenden Blick hat sie nach links in eine unbekannte Ferne gerichtet. Bei van Dyck entnimmt der Krieger dem Schoß der Frau Rosenblüten, seit der Antike die Blume der Venus und häufig als Symbol des Triumphes der Liebe verstanden.⁸⁵³ Bei Böcklin hält die herangereifte Frau zwar ein üppiges mit allerlei Wiesenblumen und gleichfalls mit roten Rosen besetztes Blumenbouquet in Händen, doch in diesem Fall finden die Blumen keine Abnahme.

Laut Floerke hat Böcklin ursprünglich ein Gedicht an die Stelle der lateinischen Inschrift setzen wollen, das er selbst verfasst hatte:

„Die Jugend ist ein Morgen
Voll Licht und ohne Sorgen,
Jedoch sie hält nicht an.
Das Kind wird Weib, wird Mann.
Es folgt ein rastlos Streben.
Nach höherm Glück im Leben,
bald Freude und bald Not,
Zuletzt der süsse Tod.“⁸⁵⁴

Die sorglose Kindheit und Jugend wird durch die zwei spielenden Kinder vorgestellt, das rastlose Streben als Erwachsener von dem abenteuerbereiten Reiter.⁸⁵⁵ Dass

⁸⁵² Auf die räumliche Trennung von Mann und Frau im Bild wird bereits im Darmstädter Ausstellungskatalog zu Böcklins 150. Geburtstag hingewiesen, vgl. KAT. AUSST. DARMSTADT 1977, S. 232.

⁸⁵³ So ließe das Bild van Dycks auch eine Interpretation als Mars, Venus, Cupido und Vulkan zu, vgl. KAT. AUSST. BOSTON/TOLEDO 1983, Kat. Nr. 40, S. 334-336. Zur Symbolik des Darreichens von Rosen vgl. WEBER-WOELK 1995, S. 64.

⁸⁵⁴ FLOERKE 1902, S. 78. Das Gedicht hatte Floerkes Spottlust hervorgerufen.

⁸⁵⁵ Der Krieger erscheint bei Böcklin fast immer in Rot gekleidet, so beim „Bergschloss mit Kriegerzug“ von 1871, Kunsthaus Aargau, beim „Ausritt der maurischen Reiter“ von 1873, Kunstmuseum

gerade das mittlere Mannesalter, das auf den erst heranreifenden Jüngling folgt, häufig von der Gestalt eines Kriegs- oder Rittersmannes verbildlicht wird, der die Blüte an Lebenskraft und Energie sowie das Höchstmaß an Stärke und Tatkraft wohl am glaubhaftesten zu verkörpern weiß, belegen neben dem Gemälde von van Dyck auch andere Lebensalter-Darstellungen, wie beispielsweise das Gemälde von Valentin de Boulogne (1591-1632) in der National Gallery in London.⁸⁵⁶ Die Rückenansicht des Reiters bei Böcklin verweist zudem auf den Typus des „chevalier errant“ wie er bei den im nachfolgenden Kapitel zu besprechenden Bildern von Karl Ludwig Kaaz oder Hans Thoma vorkommt.⁸⁵⁷ Der Mann zieht in die weite Welt hinaus. Er hat sich draußen in der Welt zu bewähren und repräsentiert damit die „vita activa“. Aktive Männlichkeit und passive Weiblichkeit beschreiben ein Lebensprinzip, das in den Köpfen der Allermeisten im 19. Jahrhundert fest verankert war und für die eine naturgegebene geradezu apodiktische Gesetzmäßigkeit galt, die nicht hinterfragt wurde. Dem Mann stand traditionell ein viel größerer Aktionsradius zu als er der Frau in der Regel zugestanden wurde, die sich auf Haus und Familie zu beschränken hatte. „Der Mann ist zur Thätigkeit, das Weib ist zur Ruhe bestimmt. Jener soll Kräfte hervorbringen, diese soll sie empfangen; seine Rolle ist aktiv, die ihrige passiv“, heißt es stellvertretend für viele ähnlich lautende Äußerungen im dritten Kapitel des zweiten Bandes betitelt mit „Ueber den Umgang der Weiber mit Männern“ von W. v. Rebeur aus dem Jahr 1800.⁸⁵⁸ Und auch Hegel stellt den männlichen kämpferischen Aktivismus und die weibliche lebensbewahrende Passivität einander gegenüber. Im Rahmen seiner rechtsphilosophischen Vorlesungen von 1818/1819 geht er im dritten Theil des ersten Bandes unter dem Kapitel „Die Sittlichkeit“ auch auf Familie und Ehe ein. In § 82 zur Ehe stellt er die natürliche Verschiedenheit der Geschlechter von Mann und Frau fest und resümiert: „[Jenes] ist daher im Verhältniß nach Außen das mächtige und bethätigende, dieses ist das subjektive und passive.“⁸⁵⁹ Und merkt in seinen Zusatznotizen an: „Das ist das Schöne im weiblichen Charakter, Blumenartigkeit, Stille [...]“⁸⁶⁰

Ein deutliches Zitat der Böcklin'schen Komposition findet sich auf zwei weiteren Lebensalter-Darstellungen. Fritz Boehle (1873-1916) zeigt einen nach rechts

Luzern, Ruggiero mit rotem Umhang bei „Angelica vom einem Drachen bewacht“ von 1873, Staatliche Museen zu Berlin und bei „Der Heimkehrer“ von 1887, Privatbesitz.

⁸⁵⁶ Die vier Lebensalter des Mannes, um 1627-30, Öl/Lw, 96 x 134 cm, National Gallery London, vgl. MOJANA 1989, Kat. Nr. 35, S. 122, Abb. S123.

⁸⁵⁷ Die Rückenfigur ist ein in der Romantik gängiges, vor allem von Caspar David Friedrich angewandtes Mittel der Bildeinführung und Betrachteridentifikation.

⁸⁵⁸ VON WOBESER 1800, Bd. 2, S. 8. Vgl. dazu die gleichlautenden Äußerungen von Johann Eduard Erdmann, ERDMANN 1882, S. 88-85.

⁸⁵⁹ HEGEL [1818/19], S. 299.

⁸⁶⁰ HEGEL [1818/19], S. 300. Zur Frau als blumenartiges Wesen vgl. KAT. AUSST. MÜNSTER 1995, S. 12-14. Vielfach wurde in anthropologischen Abhandlungen, so beispielsweise durch Schelling, dem weiblichen Geschlecht eine mehr erdgebundene, pflanzenhafte, dem männlichen Geschlecht hingegen eine tierische Natur zuerkannt. Zum weiblichen Geschlecht im naturphilosophischen Kontext vgl. HONEGGER 1991, S. 182ff, insbesondere S. 187-189. Zum Bild der Frau bei Böcklin vgl. POETTER 1978, S. 134-136

gewandten gerüsteten Reiter auf einem Schimmel mit einer Lanze in der Hand.⁸⁶¹ Wie eine *Sacra Conversazione* mit Madonna und Kind, Joseph und einem Sankt Georg scheint das Gemälde aufgebaut. **(Abb. 77)** Bei Theodor Baierl (1881-1932), einem Schüler von Franz von Stuck, handelt es sich um ein Triptychon, dessen Mittelteil ganz ähnlich gestaltet ist.⁸⁶² Greis, Kind und Frau sitzen im Vordergrund, während der gewappnete Reiter, der Gruppe bereits den Rücken zugewandt hat, um durch einen in Felsgestein gehauenen Rundbogen in die Weite der sich dahinter ausbreitenden Landschaft hinauszuziehen. **(Abb. 78)** Offensichtlich fühlten sich beide Maler von Böcklins berittenem Mann als Personifikation der Lebensreife und männlichen Tatkraft angezogen. Sowohl bei Boehle als auch bei Baierl nimmt der Reiter eine weitaus dominantere Stellung innerhalb des Bildes ein als dies im Böcklin'schen Gemälde der Fall ist. Frau, Kind und Greis sind hier jeweils an den unteren Bildrand gedrängt. Der Bildmittelpunkt ist ganz dem aktiven Mann in Rüstung, dem kämpferischen Gestus vorbehalten. Auch hier ist der Rittersmann in der Auswärtsbewegung, im Aufbruch aufgefasst. „Das ist der natürliche Lauf der Dinge: der Schwache und Feige ist ein geborener Knecht, dem Tapferen gehört die Welt.“, heißt es bereits bei August Wilhelm Schlegel.⁸⁶³ Der Held schreitet in die Welt hinaus, um sich zu bewähren. Das aktive In-die-Welt-Schreiten ist ein im Wilhelminischen Zeitalter positiv besetztes Paradigma von Männlichkeitsbewährung, das im fahrenden Ritter eine einprägsame Ausgestaltung findet. Das völlige Fehlen einer Interaktion zwischen Reiter und den übrigen Personen haben beide Künstler aufgegriffen und noch betont. Der Mann ist Einzelkämpfer und auf sich gestellt. Ihn kann keinerlei menschliche Bindung aufhalten und von seinem zielorientierten, nach außen gerichteten Handeln abbringen. Beide Bilder sind ein Manifest der männlichen Ungebundenheit und Weltzugehörigkeit. Das ist kein Abschiednehmen, sondern eine allein getroffene Entscheidung, ein Aufbruch zur Tat.

Die im Gegensatz dazu stehende „weibliche Blumenartigkeit“ wird bei Böcklin zusätzlich umspielt von einer Vielzahl von Wiesenblumen. Es wachsen hier hauptsächlich Löwenzahn, Gänseblümchen, Margeriten und Hahnenfuß. Der Hahnenfuß, „*Ranunculus bulbosus*“, verweist aufgrund seiner Giftigkeit in der Malerei der Renaissance auf den Tod.⁸⁶⁴ Das Gänseblümchen, „*Bellis perennis*“, blüht um die Osterzeit. Als Frühlingsblume wird es daher Venus zugeordnet.⁸⁶⁵ In der christlichen Ikonographie symbolisieren Gänseblümchen das ewige Leben, aber auch auf den Tod und Leidensweg Christi bezogene Tränen.⁸⁶⁶ Auch der Löwenzahn, „*Taraxacum officinale*“, gehört zu den Frühlingsblühern und wurde von Böcklin in verschiedenen Wachstumsstadien gemalt, sowohl zur vollen Blüte entwickelt als auch bereits im Fruchtstand mit seiner feinen Haarkrone. Damit wird der natürliche Prozess von Gedeihen und Heranreifen verdeutlicht, wobei vor allem

⁸⁶¹ Zum Gemälde von Boehle vgl. BARTH 1971, S. 60-61; KAT. FRANKFURT 1972, S. 33-34; BOCK 1998, S. 239-240.

⁸⁶² Auf dem linken Flügel ist Adam und Eva dargestellt, der Mittelteil zeigt die drei Lebensalter und der rechte Flügel die drei Schicksalsgöttinnen. Zu Baierl vgl. SAUR 1992, Bd. 6, S. 305.

⁸⁶³ A.W. Schlegel [1965], S. 90.

⁸⁶⁴ Vgl. LEVI D'ANCONA 1977, S. 325.

⁸⁶⁵ Vgl. LEVI D'ANCONA 1977, S. 124-125.

⁸⁶⁶ Vgl. HERDER LEXIKON SYMBOLE 1978, S. 58.

die Klimax des Wachstums, die in voller Blüte stehende Natur betont wird. Das zeitgleiche Erblühen der Sal-Weide, der „*Salix caprea*“, deren auffällige silbrige Blütenstände, die Weiden- oder Palmkätzchen, meist früh im März oder April aufbrechen, eben zumeist an dem namenstiftenden Palmsonntag, der die Karwoche vor Ostern einläutet, mit der daneben üppig besetzten Hundsrose, der „*Rosa canina*“, deren Blüte erst im Juni austreibt, unterstreicht die Üppigkeit und die Vielfalt der Natur und ihr immer währendes Wachstum und ist zudem charakteristisch für Flora-Darstellungen.⁸⁶⁷ Dahinter wächst ein Lorbeerbusch, dessen immergrüne Blätter ewiges Leben versinnbildlichen. Auch die junge Frau mit dem Blumenstrauß in Händen, könnte neben dem Verweis auf Flora mit ihren Kindern eine allgemeine Anspielung auf die in der Blüte ihres Lebens stehende Frau sein.⁸⁶⁸ In der christlichen Ikonographie verweist die Margerite aufgrund ihres lateinischen Namens „*margarita*“, was Perle bedeutet, ebenfalls auf die Tränen, die für den Tod Christi vergossen wurden und symbolisiert damit Leiden und Tod. Auch der Löwenzahn kann aufgrund seiner milchigen Pflanzenflüssigkeit und die Sal-Weide aufgrund des Blütenstandes am Palmsonntag in diesem Kontext gesehen werden.⁸⁶⁹ Ohne jetzt mit Sicherheit den Blumen und Pflanzen eine bestimmte Symbolik zuschreiben zu können, steht doch das Gemälde neben der bunten lebensbejahenden und auf Wachstum ausgerichteten Farb- und Blütenpracht gleichsam unter den Anzeichen des Vergehens und des Abschiednehmens: der Rittersmann, der im Begriff ist in die weite Welt aufzubrechen, der Greis, der kurz davor ist diese diesseitige Welt für immer zu verlassen und die Blüten, die mit dem Wasser davongleiten.

Der verspielt unschuldige Umgang der Kinder mit den Blüten, die sie nach und nach dem Wasser preisgeben, gemahnt mit ihrem schnellen Hinwegfließen an das viel zu schnell vergehende Leben und die Flüchtigkeit allen Seins: Der Traum währt nur kurz. Im Oeuvre Böcklins nimmt Wasser generell einen bedeutungsvollen Stellenwert ein, ob nun wie hier als Brunnen oder Quelle oder als Bach, Fluss oder weite Meereslandschaft, stets ist das Wasser Symbol für Lebensfülle, Fruchtbarkeit, für die Urquelle allen Lebens. Das Wasser aber nicht nur als Quelle und Ursprung des Lebens, sondern seinen Lauf, sein unaufhaltsames Fließen als Vergänglichkeitsmetapher und als Symbol für die Vollendung des Lebenszyklus zu interpretieren, ist im Zusammenhang mit der Lebensalterthematik geradezu zwingend, so dass auch die Blüten, als die sich von der „Lebensquelle“ rasch entfernende und entschwindende „Lebensblüte“ verstanden werden müssen.⁸⁷⁰

⁸⁶⁷ Charakteristisch deshalb, weil auf Flora-Darstellungen das zeitgleiche Blühen von Pflanzen mit unterschiedlichen Blühzeiten Fruchtbarkeit und ein sich über den natürlichen Zyklus hinwegsetzendes, ewiges Naturwachstum versinnbildlicht, vgl. WEBER-WOELK 1995, S. 22 und S. 96-97.

⁸⁶⁸ Zur Flora würde die antike Überlieferung passen, dass sie, nachdem sie von Zephyros geraubt wurde, Herrin über einen üppigen, ewig blühenden Garten wurde, aus dem ein Quell entspringt, vgl. OVID 1960, 5. Buch, Zeile 209-212, S. 269, vgl. WEBER-WOELK 1995, S. 19-20. Der Blumenstrauß der Frau enthält neben Löwenzahn und Margeriten auch rote Rosen, die auf der Wiese nicht vorkommen. Die Rose kann sowohl Flora als auch Venus zugeordnet werden. Und auch der Frühling war Venus geweiht, so dass es ikonographisch in nachantiker Zeit zu Vermischungen zwischen beiden Göttinnen gekommen ist, vgl. WEBER-WOELK 1995, S. 23 und S. 28.

⁸⁶⁹ Vgl. LEVI D'ANCONA 1977, S. 126; HERDER LEXIKON SYMBOLE 1978, S. 105.

⁸⁷⁰ Zum Brunnen als Ursprung des Lebens vgl. METZLER LEXIKON 2008, S. 284-285; ferner BARTH 1971, S. 58.

Nicht nur aus der Emblematis ist das Gleichnis von Fluss als Lebenslauf bekannt, sondern auch aus der Literatur. So stellt beispielsweise der spanische Dichter Jorge Manrique (1440-1479) in seinen Coplas in Gedenken und zu Ehren seines verstorbenen Vaters, Großmeister des Santiago-Ordens, Betrachtungen zur Vergänglichkeit des Daseins, dem irdischen Streben nach Ruhm und dem unausweichlichen Tod an. In seinen Sonetten aus dem 15. Jahrhundert vergleicht er die Menschen mit großen, mittleren und auch kleinen Flüssen, eben Bächen, die alle demselben Schicksal zusteuern, einerlei ob reich oder arm, sie alle fließen unaufhaltsam dem großen Meer zu. Das Eintauchen im Meer aber bedeutet nichts anderes als Sterben [„Nuestras vidas son los rios que van a dar en el mar que es el morir“].⁸⁷¹ Manrique gebraucht in seinen Versen dieselbe metaphorische Wendung als Umschreibung für das Leben wie Böcklin für seine Bildinschrift: „Das Leben vergeht schnell wie ein Traum“ [„pues se va la vida apriesa como sueño“].⁸⁷² Wir brechen auf, wenn wir geboren werden, gehen solange wir leben, kommen an, wenn wir sterben und ruhen aus, wenn wir tot sind, heißt es darin weiter [„Partimos quando nascemos, andamos quando biuimos y allegamos al tiempo que fenescemos; asy que, quando morimos, descansamos“].⁸⁷³ Ob Böcklin die spanische Dichtung kannte, ist jedoch ungewiss.

Eine andere literarische Quelle aus der Renaissance, einer Zeit, aus der Böcklin ja immer wieder gerne Bildideen und Themen schöpfte, hat hingegen mit allergrößter Wahrscheinlichkeit inspirierend auf seine Lebensalter-Darstellung gewirkt. In der von Francesco Colonna erstmals 1499 veröffentlichten *Hypnérotomachia Poliphili* wird die unter der Herrschaft von Venus stehende Liebesinsel Kythera geschildert, auf der sich unterschiedlichste Bauwerke befinden, unter anderem eine verborgen gehaltene Brunnenanlage, umgeben von einer Wiese, auf der allerlei nie verwelkende Blumen wachsen und die von verschiedenen Bäumen umschlossen wird. Dieser Brunnen steht gleichfalls unmittelbar mit dem Tod in Zusammenhang, denn dieses Heiligtum ist dem einst von einem Eber getöteten Adonis geweiht. An dieser Stelle befindet sich sein Grab.⁸⁷⁴ Colonna beschreibt in allen Einzelheiten die Brunnenanlage mit dem Sarkophag des einst schönen Jünglings und Geliebten der Liebesgöttin. Es lassen sich sowohl in der Textbeschreibung als auch in der dazugehörigen Illustration deutliche Analogien zu Böcklins Gemälde feststellen. **(Abb. 79)** So besteht die Brunnenanlage aus verschiedenfarbigem Marmor und ist mit einer lateinischen Inschrift versehen, in der Mitte sitzt erhöht die Liebesgöttin auf einem thronartigen Stuhl, während im Bildvordergrund die sitzenden Gestalten einer Frau und eines Mannes zu sehen sind, wobei die Frau im Begriff ist Blüten

⁸⁷¹ MANRIQUE [1991], Vers III, S. 89. Auch in der emblematischen Kunst kommen Flüsse als Sinnbild des Lebenslaufs vor. So heißt es in einem Emblem von Dionsius Lebeu-Batillius „Das Leben fließt so schnell wie das Wasser des Flusses, dem Meere zueilend, flieht, ohne zurückzukehren. Wenn wir geboren werden, werden wir fortgerissen, und es ist uns nicht gegeben unseren Lauf zurückzuwenden oder eine zurückgelegte Lebensstrecke zu wiederholen“, zit. in EMBLEMATA 1967, S. 101. Auch die Rose kann ein Sinnbild der Vergänglichkeit sein „Ach, wie bald vergeht die bewunderte Pracht der schönen Rosen!“, zit. in EMBLEMATA 1967, S. 294.

⁸⁷² MANRIQUE [1991], Vers XII, S. 98.

⁸⁷³ MANRIQUE [1991], Vers V, S. 91.

⁸⁷⁴ Vgl. COLONNA [1883], S. 263ff.

auszustreuen. Alljährlich nun, findet an diesem geheimen Ort ein Trauerritus statt, bei dem Venus in Gedenken an ihren einstigen Geliebten zunächst Rosen über seinem Grab zum Blühen bringt, diese, nachdem sie aufgeblüht sind, aufsammeln lässt, um sie ins Wasser zu streuen. Die Blüten werden von dem abgehenden Bach weit fortgetragen, so die Schilderung bei Colonna.⁸⁷⁵ Adonis aber wird in der griechischen Mythologie mit Wachstum und Frühling und zugleich mit dem Verwelken, Absterben und Wiedererwachen der Natur verbunden, wurde er doch nach seinem Tod von Zeus wieder zum Leben erweckt und verbrachte seitdem ein halbes Jahr bei Aphrodite (Venus) und ein halbes Jahr bei Persephone (Proserpina) in der Unterwelt und steht damit für den Kreislauf der Natur und den Wechsel der Jahreszeiten. Colonnas Beschreibung basiert auf dem in römischer Kaiserzeit abgehaltenen Adonifest, das stets im Hochsommer zur Getreideernte stattfand und sich über zwei Tage hinzog. Das heißt Frauen feierten dieses Fest und schlüpften dabei in die mythische Rolle der Venus. Am ersten Tag stimmten sie Klagelieder über seinen Tod an und am zweiten Tag feierten sie seine Auferstehung. Anlässlich des Adonifestes wurden so genannte „Adonisgärtchen“ angelegt, in Körben oder Krügen aufgezogene Getreidekeimlinge, die rasch verwelken sollten, um auf diese Weise seinen Tod symbolisch nachzuvollziehen.⁸⁷⁶ Das Fest endete damit, dass die Frauen die „Adonisgärten“ am Morgen des folgenden Tages in Fließgewässer oder ins Meer warfen. Aufgrund des Sterbe- und Auferstehungsmythos des Adonis fand auch die Rose in der Antike Eingang in den Totenkult, sie wurde zur traditionellen Grabpflanze, waren doch aus dem Blut des Adonis Rosen und Anemonen entsprungen.⁸⁷⁷ Die Blüte aber, die bei Böcklin der Hand des einen Kindes entgleitet, ist die Blüte eines Adonisröschens mit der markanten roten und schwarzen Färbung der Kronblätter.⁸⁷⁸ Mit dem Bezug auf Adonis aber verweist diese einzelne Blüte auf die beiden Hauptmotive in Böcklins Gemälde: Werden und Vergehen.

Es finden sich zwischen dem Roman und Böcklins Gemälde noch weitere Parallelen. Das Wasser entströmt bei der von Colonna beschriebenen Brunnenanlage wie in Böcklins Lebensalterdarstellung dem geöffneten Mund einer Maske. Nicht zuletzt kommt auch ein Krieger in der Beschreibung Colonnas vor, denn Mars erscheint in einer vorangehenden Episode, in eine goldene Rüstung gekleidet, am Tempel der Venus.⁸⁷⁹ Und bei der Beschreibung dieses Tempels erwähnt der Autor die Skulpturen von drei Kindern, die eine weiblichen und die andere männlichen Geschlechts, die dritte zweigeschlechtlich.⁸⁸⁰ Cupido, der Sohn der Venus, hält ein Bündel in Händen, bereit die Tränen seiner um Adonis trauernden Mutter wegzuwischen und auch ihr eigener aus Rosen bestehender

⁸⁷⁵ Vgl. COLONNA [1883], S. 273.

⁸⁷⁶ Zum Adonifest vgl. NEUE PAULY 1996, Bd. 1, Sp. 120-122.

⁸⁷⁷ Die Rose ist der Göttin der Liebe geweiht. So ruft Ovid die Mütter und Töchter Latiums auf, am 1. April Venus zu Ehren frische Rosen darzubringen, vgl. OVID 1960, 4. Buch, Zeile 138, S. 195. Rosalia nannte man das römische Fest, bei dem Rosen den Toten dargebracht wurden. Rosen wurden sehr häufig für kultische Zwecke gebraucht und daher das ganze Jahr über gezüchtet, vgl. NEUE PAULY 2001, Bd. 10, Sp. 1134-1135. Zur Symbolik der Rose in der griechischen Mythologie und ihre Verbindung zu Venus vgl. MURR [1890], S. 82.

⁸⁷⁸ Vgl. LEVI D'ANCONA 1977, S. 37.

⁸⁷⁹ Vgl. COLONNA [1883], S. 260-261.

⁸⁸⁰ Vgl. COLONNA [1883], S. 245.

Blumenstrauß, dient der Liebesgöttin gleichfalls dazu, die vielen vergossenen Tränen der Trauer zu trocknen.⁸⁸¹ Auch bei Böcklin wäre eine solche Assoziation denkbar. Es würde die Haltung der Frauengestalt, die ihr gleichfalls mit einer dunkelroten Rose durchsetztes Blumensträußchen so nah an ihr Gesicht hält motivieren, in Falle, dass sie um den davonziehenden Mann trauert. Allein der Titel des Buches (Liebeskampftraum) liefert einen Verweis auf den das Gemälde mit dem Roman verbindende Element: der Traum. Denn alles was Poliphilo begegnet und erlebt auf der Suche nach seiner Geliebten entpuppt sich am Ende nicht als Realität, sondern als Traumwelt. Böcklins „Vita somnium breve“ ist keine getreue inhaltliche Wiedergabe der „Hypnérotomachia“, aber Böcklin muss den Text gekannt haben und hat sich von den einzelnen Traumbildern anregen lassen. Er wählte hierzu verschiedene Motive aus unterschiedlichen Traumsequenzen aus und verwob sie miteinander zu einem neuen Traumbild, das er unter das übergeordnete Thema der Vergänglichkeit stellte. Bei Böcklin währt dieser Traum nur kurze Zeit. Auf der Liebesinsel Kythera hingegen existiert der Tod nicht. Hier ist ewiger Frühling, immerwährendes Blühen und Gedeihen. In Böcklins blütenreiches Elysium ist der Tod eingedrungen und allgegenwärtig und von seiner alles überragenden Position allbeherrschend.

5.3 Heimkehr und Abschied bei Heinrich Vogeler

Der „Abschied“ von Heinrich Vogeler (1872-1942) aus dem Jahr 1898 zeigt die von Trauer gebeugte Gestalt einer sitzenden Frau und die stehende eines Ritters mit Beckenhaube samt Brünne und einem langen, blauen Waffenrock, ganz wie aus der Zeit der Minnesänger, einer Zeit, die Vogeler sehr liebte. Sie hat ihren Kopf in den Schoß gelegt und ihr Gesicht tief in ihre Hände vergraben, ganz so, als ob sie schluchzend in sich zusammengesunken wäre.⁸⁸² Ritter und Maid befinden sich in einem von einem weißen niedrigen Mäuerchen umgrenzten Geviert mit einer dichten grünen Rasenfläche, an deren Rändern allerlei bunte Blumen wachsen und das einem Aussichtsplatz gleich, einen unverstellten Weitblick über die etwas tiefer gelegene, offene und baumbestandene Landschaft gewährt. **(Abb. 80)** Die junge Frau sitzt auf einer einfachen Steinbank, während der Ritter dicht neben ihr steht. Er hat den Kopf ein wenig zu ihr nach unten gebeugt und ist doch unmittelbar im Begriff sich von ihr abzuwenden. Mit einer Abschied nehmenden, fast scheuen Geste, berührt er mit den Fingerspitzen seines ausgestreckten linken Armes ihren vor Gram gebeugten Nacken. In dieser leichten Berührung mit den Fingerkuppen liegt so viel Vorsicht, Behutsamkeit und Zaghaftigkeit, dass nicht das Bindende, sondern vielmehr das Trennende zwischen ihnen deutlich wird und jede der Gestalten umso vereinsamer und in sich geschlossener erscheinen lässt. Vogeler schrieb hierzu: „Je mehr Erfolge ich hatte, desto schwerer wurde es für mich, Martha Schröders

⁸⁸¹ Vgl. COLONNA [1883], S. 270 und S. 274.

⁸⁸² Die Bleistiftzeichnung „Weinendes Mädchen“ von 1898 zeigt eine identische Körperhaltung, vgl. STENZIG 1989, S. 54.

Vertrauen zu gewinnen. Ich begann ein Bild zu malen: ‚Abschied‘. Doch es blieb im Zustand der Anlage. Ich konnte mich nicht entschließen, Martha zum Modellstehen aufzufordern. Aber es war mir auch nicht möglich, das Bild ohne sie zu denken.“⁸⁸³

Heinrich Vogeler und Martha Schröder standen hier noch ganz am Anfang ihrer Beziehung und in dieses Gemälde ist weit mehr Sehnsucht hineinprojiziert, als es ihrer noch wenig konkreten Bindung, der, wie Vogeler selbst einräumen musste, gar die Vertrauensbasis fehlte, an wahren Gefühlen zu diesem Zeitpunkt hätte zukommen können. Eine von so großem Abschiedsschmerz gebeugte Frauengestalt müsste Liebe voraussetzen, eine tief empfundene Liebe, die aber erst nach Vogelers Rückkehr aus Dresden sich allmählich zu entfalten begann. Man darf wohl behaupten, dass Vogelers ritterliche Minnebilder vielfach autobiographische Züge in sich bergen oder zumindest einiges von der Gefühlswelt des Künstlers verraten.⁸⁸⁴ Reichliche Hinweise sprechen dafür, dass sich Vogeler mit der Gestalt des Ritters identifizierte. Die Arbeiten an dem Gemälde nahm er jedenfalls zum Anlass, um die Gestalt eines Kreuzritters anzunehmen und sich auf diese Weise zusammen mit Martha ablichten zu lassen.⁸⁸⁵ **(Abb. 81)**

Wassily Kandinsky hatte in seiner Frühphase, die dem Symbolismus zugehört, sich vielfach mit mittelalterlichen Motiven beschäftigt und gleichfalls einen ritterlichen Abschied entworfen.⁸⁸⁶ Es entstand 1903 ein Holzschnitt, das ein Paar zeigt: Mann und Frau nebeneinanderstehend, die vertikale Linie betonend. **(Abb. 82)** Auch hier herrscht zwischen ausziehendem Ritter und zurückbleibender Frau bereits eine unüberbrückbare Kluft, wobei es diesmal an ihr ist in einer letzten Umarmung noch körperliche Nähe zu suchen. Er, in Profilansicht, hat sich hingegen bereits körperlich von ihr abgewandt, sie, in der Rolle der Trauernden, ist mit ihrem Körper noch ganz bei *ihm*. Mit gebeugtem Kopf steht sie vor dem ritterlich Gerüsteten und hält ihn von beiden Seiten umschlungen. Fast scheint es gar ein Fest- und Zurückhalten zu sein, dem der Ritter mit seinem streng nach vorn gerichteten Blick, seiner vorwärtsdrängenden Bewegung, die er synchron zu der seines Reittieres vollzieht, einen stillen aber doch unnachgiebigen Widerstand entgegensetzt.⁸⁸⁷

1894 war der zwanzigjährige Heinrich Vogeler nach seinem Studium an der

⁸⁸³ VOGELER 1952, S. 67. Zu dem Gemälde vgl. KUESTER 1989, S. 15; NOLTENIUS 2000, Nr. 22, S. 124; KAUPA 2012, S. 23.

⁸⁸⁴ In seinen Erinnerungen gesteht er, dass er oftmals „persönliche Erlebnisse in romantische Phantasien kleidete, in die Formen einer vergangenen Zeit, die mir durch die Dichtungen der Minnesänger nahegekommen war“ und sie auf diese Weise auch in seine Malerei miteinfließen, VOGELER 1952, S. 83.

⁸⁸⁵ Modell für das Gemälde stand ihm neben Martha, ein Bremer Jugendfreund, Carl Eeg. Einige weitere Fotografien aus dem Worpssweder Archiv, die Eeg im Ritterkostüm zeigen, dürften während der Sitzungspausen entstanden sein, vgl. NOLTENIUS 2000, S. 124.

⁸⁸⁶ Zum Frühwerk Kandinskys gehören eine ganze Reihe von Bildern mit ritterlichen Motiven, so beispielsweise „Dämmerung“ von 1901, „Die Nacht“ von 1903, „Der reitende Ritter“ von 1903, „Weiße Wolke“ von 1903 oder „Vor der Stadt“ von 1903/04. Zum „Abschied“ vgl. KAT. AUSST. BERLIN/TUEBINGEN 1994, Kat. Nr. 35. Wie Lovis Corinth besaß auch Kandinsky eine Ritterrüstung.

⁸⁸⁷ Es gibt drei farblich unterschiedliche Druckversionen des „Abschieds“, vgl. FRIEDEL/HOBERG 2008, S. 88, Abb. Nr. 7.1-7.3.

Düsseldorfer Kunstakademie nach Worpswede gekommen, um sich den hier bereits niedergelassenen Künstlern Fritz Overbeck, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Hans am Ende und Carl Vinnen zuzugesellen. Schon bald darauf kaufte er sich eine alte schlichte Bauernkate am östlichen Hang des Weyerberges und fing an, diese umzubauen und sich hier ein behagliches Heim ganz nach seinen Vorstellungen einzurichten.⁸⁸⁸ Und er begegnete recht bald nach seiner Ankunft in Worpswede der damals etwa vierzehnjährigen Martha Schröder, Tochter des ehemaligen Dorfschullehrers aus einer dreizehnköpfigen Kinderschar. Sie fiel ihm sogleich auf und ihr Bild prägte sich nicht nur unauslöschlich in sein Gedächtnis, sondern brannte sich auch tief in sein Herz ein. Sie muss seinem Frauenideal sehr nahe gekommen sein, denn von nun an wurde sie ihm für viele Jahre zugleich Muse und Modell, Gegenstand und Antrieb seines künstlerischen Schaffens.⁸⁸⁹ Doch zunächst hieß es tatsächlich vorübergehend Abschied nehmen. Vogeler ging für einige Zeit nach München und arbeitete für die von Alfred Walter Heymel und Rudolf Alexander Schröder herausgegebene Monatszeitschrift „Die Insel“. Von München zog es ihn sodann noch für einige Monate nach Dresden. Hier entwickelte sich weiterhin alles sehr positiv für ihn: er stellte erfolgreich einige Bilder aus, die Dresdener Gemäldegalerie erwarb eines seiner Werke und er schloss neue Bekanntschaften, darunter die einer verwitweten Konsulsgattin, die sich des jungen Künstlers wohlwollend und mütterlich annahm. Bei der Betrachtung seiner Radierungen vermochte sie darin sogleich Anzeichen für eine jung aufkeimende Liebe zu erkennen und schlug ihm vor, er solle seine Braut doch für einige Zeit zu ihr nach Dresden schicken. Vogeler wird sich in diesem Augenblick wohl selbst erst klar über seine Gefühle und vor allem über die zukünftige Gestaltung seiner Beziehung zu Martha. „Ich war erstaunt, daß die Frau einen Gedanken aussprach, den ich selbst soeben hatte.“, schreibt er in seinen Erinnerungen.⁸⁹⁰ In Worpswede angekommen, wird er Martha den freundlich gemeinten Vorschlag unterbreiten und darin eine Möglichkeit erblicken, ihre Erziehung und Ausbildung zu vervollkommen und dem unerfahrenen Mädchen außerhalb des so beengten Radius ihrer dörflichen Heimat neue Horizonte zu eröffnen. Martha soll vorbereitet werden auf ihre gemeinsame Zukunft, auf das Leben an seiner Seite als seine zukünftige Frau und Herrin vom Barkenhoff.⁸⁹¹

Zu seiner großen Enttäuschung traf er bei seiner Rückkehr Martha zu Hause nicht an. Sie hatte eine Schneiderlehre in Bremen begonnen. So ungeduldig, so erwartungsvoll sah er ihrer ersten Begegnung nach der langen Trennung entgegen, dass er kurz entschlossen ihr entgegenfährt und sie mit einer Kutsche unterwegs einholt: „Nach einstündiger Fahrt, auf der breiten backsteinroten Flutbrücke, die

⁸⁸⁸ Zum Barkenhoff vgl. KAT. AUSST. BONN 1982, S. 56-60; KUESTER 1989; ARNOLD 2012, S. 59ff.

⁸⁸⁹ Zu Martha vgl. Petzets Vorwort in VOGELER [1899], S. 75; PETZET 1972, S. 93ff; PETZET 1976, S. 21-22; KAT. AUSST. BONN 1982, S. 40, S. 62-65; WELTGE-WORTMANN 1987, S. 114-115; HANSMANN 2011, S. 101-102; KAUPA 2012, S. 20ff.

⁸⁹⁰ VOGELER 1952 S. 83.

⁸⁹¹ „Mädchen, du kannst nach Dresden fahren, wenn du willst. Da habe ich viele Freunde gefunden. Du sollst Gast sein bei einer alten Dame und kannst viel sehen und viel lernen“, VOGELER 1952, S. 84. Martha lernt dort Fremdsprachen, besucht Museen, hört klassische Musik und erlernt das Weben, vgl. PETZET 1972, S. 67; ERLAY 1972, S. 26; KUESTER 1989, S. 21.

nach der großen Überschwemmung über die Wümme gebaut worden war, sah ich sie schreiten: schlank, frei, blond, im hellblauen Kleid, Martha.⁸⁹² Das Wiedersehen findet unter frohen Anzeichen statt, so kamen die frisch Verliebten „in dem kleinen Wagen doch bald in eine Stimmung jugendfroher Seligkeit. Die Birkenbäume der Landstraße standen Spalier und winkten mit ihren grünen Zweigen.“⁸⁹³ Genau in diese Zeit fällt das Gemälde „Heimkehr“, das Pendant zu „Abschied“. „Die nächste Zeit arbeitete ich mit Martha eifrig zusammen. Sie stand Modell für das Bild ‚Die Heimkehr‘, in das sich ‚Der Abschied‘ verwandelt hatte.“⁸⁹⁴ Ein stehendes Liebespaar, ein heimkehrender Kreuzritter, der sein Rüstzeug schon abgelegt hat und behelmt, in einen roten Kaftan gekleidet, ein junges Weib an sich zieht, das sich blau und blond an ihn schmiegt, umgeben von einem stillen, ummauerten Garten, an dessen Ausgangstor die mächtigen Kuppelkronen zweier blühender Kastanienbäume sichtbar wurden. Im Mai war das Bild beendet und Martha Schröder fuhr nach Dresden.⁸⁹⁵ So, wie er Martha bei ihrem Wiedersehen antraf und in seinen Memoiren beschrieb, hat er sie auf diesem Gemälde von 1898 verewigt: „schlank, frei, blond, im hellblauen Kleid“. (**Abb. 83**) Und er wird sie immer wieder so malen, in Blau, das manchmal ins Türkis changiert, das lange blonde Haar zumeist hochgesteckt. Die Birken, die ihren gemeinsamen Rückweg in der Kutsche gesäumt haben, werden auf diesem und auch auf anderen Gemälden zu beständigen Zeugen ihres Liebesglücks. Überhaupt sind diese Bäume, die die dortige Landschaft prägen, Vogeler ganz besonders ans Herz gewachsen. Eine der ersten Verschönerungsmaßnahmen, die er im Garten durchführte, war das Anpflanzen eines kleinen Birkenwaldes, der seinem neu erworbenen Anwesen,

⁸⁹² VOGELER 1952, S. 84.

⁸⁹³ VOGELER 1952, S. 84.

⁸⁹⁴ VOGELER 1952, S. 86. Zu dem Gemälde vgl. WEFELS 1959, S. 32-37; NOLTENIUS 2000, Nr. 25, S. 126. In der Vogeler Literatur herrscht einige Verwirrung über die Entstehungszeiten dieser zwei Bilder, so findet man immer wieder widersprüchliche Zeitangaben. Die „Heimkehr“ entstand laut Vogeler nach dem „Abschied“. Er schreibt dazu in seinen Erinnerungen: „im Mai war es [die ‚Heimkehr‘] fertiggestellt und Martha fuhr nach Dresden“. Das Gemälde ist mit 1898 datiert, somit war es im Mai 1898 abgeschlossen. Vogeler war zwei Mal in Dresden. Das erste Mal 1897 für einen längeren Aufenthalt, als er sich im Juni dort an der Internationalen Kunstausstellung beteiligte, vgl. KAT. AUSST. WORPSWEDE 1972, Lebenslauf ohne Paginierung. In dieser Zeit kaufte die Dresdner Nationalgalerie, wie von ihm selbst in seinen Erinnerungen erwähnt, das Gemälde „Mein Haus“, das auf der Internationalen Kunst-Ausstellung in Dresden zu sehen war, vgl. KAT. DRESDEN 1897, S. 51. Mit dem Weggang nach München und Dresden etwa von März bis Juni 1897 trug er sich bereits mit dem Gedanken das Bild „Abschied“ zu malen, doch war es ihm zunächst unmöglich es auszuführen. Die Ausführung muss jedoch im Herbst 1897, allerspätestens im Frühjahr 1898 dann doch erfolgt sein, denn im April 1898 reist er nach Florenz und im Mai ist bereits das Pendant dazu, die „Heimkehr“, abgeschlossen. Sehr viel wahrscheinlicher ist daher für das Gemälde „Abschied“ eine Entstehung noch für das Jahr 1897 anzunehmen. Nach Fertigstellung der „Heimkehr“ geht Martha nach Dresden. Vogeler folgt ihr, denn im Oktober 1898 hat er dort abermals eine Ausstellung, diesmal eine erste große Einzelausstellung in Arno Wolfframs Kunstsalon. Danach entsteht eine Replik der „Heimkehr“.

⁸⁹⁵ Vogeler verwendete die Figur des Ritters im roten Kaftan erneut 1899 in einem Entwurf für einen Wandteppich, betitelt „Der Spaziergang“, vgl. RILKE [1902], Abb. S. 75. Ritter und junge Frau, auch hier handelt es sich um Martha, schreiten hinter der Figur eines der drei „Heiligen Könige“ aus dem „Wintermärchen“ her. Der König trägt auf diesem Entwurf die gleiche Mütze, die Krone und den Hermelin wie auf dem Gemälde von 1897, vgl. RILKE [1902], Abb. S. 71; NOLTENIUS 2000, Kat. Nr. 19, S. 122. Im Hintergrund sind auf dem Entwurf noch ein Torfboot mit geblähtem Segel und Kumuluswolken am Himmel zu sehen.

Barkenhoff – Birkenhof den Namen gab.⁸⁹⁶ Birken waren in dieser Zeit insbesondere bei den Symbolisten und Jugendstilkünstlern en vogue. Mit dem hellen Stamm und der schwarz-weißen Maserung, dem filigranen Blattwerk mit den langen sich leicht im Wind bewegenden Verästelungen die an Frauenhaar gemahnen, vermittelt der Baum etwas von Zerbrechlichkeit und Zartheit und symbolisiert besonders das Frühlingshafte und damit einen Neubeginn. Der Maler und Graphiker sowie Professor an der Münchener Kunstgewerbeschule Robert Engels (1866-1926) hat beispielsweise ungefähr zur gleichen Zeit in einer Farblithographie für L'Estampe Moderne zwei sich an der Hand fassende junge Frauen und einen vorbeireitenden Ritter mit zwei noch entlaubten Birken ganz im Hintergrund einer frühlingshaften Landschaft in Verbindung gebracht, während dem Ritter wohl die kräftigere, aufwärtsragende Pyramidenpappel zugeordnet werden muss. **(Abb. 84)**

Auf Vogelers Gemälde „Heimkehr“ hält sich das Paar inmitten eines idyllischen Gartens in den Armen und wird rechts und links von insgesamt drei Birkenstämmen eingerahmt, die mit ihrem zartgrünen Laubwerk über ihnen einen spitzen krönenden Baldachin formen. Auch die sie umgebende Natur hat sich paarweise zusammengefunden: zwei blühende Kastanien, zwei Birken und zwei Rosenstöcke rechts bei der Gartenbank und schließlich am Gartentor zwei kugelförmig zugeschnittene Hochstämme, sicherlich Lorbeerbäume, wie sie Vogeler gleichfalls in seinem Garten neben der Freitreppe des Barkenhoffs platziert hatte. Selbst der dazu von Vogeler entworfene Bilderrahmen weist rechts und links zwei stilisierte Rosenstöcke auf. Die Umarmung des Paares erfährt in der harmonischen auf Zweierkonstellationen beruhenden Gartenlandschaft ihre Spiegelung. Eine stille Zweisamkeit in einem abgeschlossenen Bezirk – ein hortus conclusus – mit bunten Wiesenblumen, einer Rosenbank und einem den Garten durchfließenden Bach, die dem Ganzen etwas Paradiesisches verleihen und ihn gar für sie beide in einen Liebesgarten verwandeln. Auf den in der Anfangszeit mit Vogeler befreundeten Dichter Rainer Maria Rilke (1875-1926) wirkte der Garten, für dessen Beschreibung er wundervolle poetische Worte fand, „wie ein letzter Frühlingstag. Die Rosen wurden groß, und morgen wird Sommer sein. Eine wunderbar sanfte Dämmerung ist in dieses Bild mit hineingemalt; alle Farben sind erfüllt von ihr und tragen sie wie ein Licht, welches noch nicht reif geworden ist.“⁸⁹⁷ Es ist nicht mehr nur Sehnsucht, es ist bereits ein Hauch von Glück, das in diesem einen Augenblick hervorbricht, wenn auch ein fragiles, ein im Aufblühen begriffenes, knospendes Glück, das sich in zartem Rosarot ahnungsvoll über die blühende Sommerlandschaft legt. Es gilt diese beginnende Liebe zu schützen, zu behüten, zu bewahren. Eine feste Mauer ist um diesen Garten gezogen, in den nichts Störendes oder gar Zerstörendes von außen eindringen darf.⁸⁹⁸ Es ist eine wohl geordnete, harmonische Welt, ein kultivierter,

⁸⁹⁶ „Barkenhoff, so hatte ich das Haus genannt, nach dem kleinen Birkenwald, den ich unten auf dem Grundstück gepflanzt hatte. Im Herbst hatte ich sie eingesetzt und alle standen jetzt im Frühling in zartem Grün.“, VOGELER 1952, S. 114. Vgl. BETHGE [1904], S. 48; KUESTER 1989, S. 12.

⁸⁹⁷ RILKE 1910, S. 144.

⁸⁹⁸ Rilke erkannte bereits in Vogeler die Tendenz des „Sich-Ummauerns“, und zwar nicht nur als eine Abschottung durch äußere, sondern auch als eine durch innere Mauern: „Da haben wir ein Leben, welches sich mit Mauern umgeben und darauf verzichtet hat, sich über diese Grenzen hinaus auszu dehnen.“, RILKE 1910, S. 131. Oder „Es ist eine Welt mit Beschränkungen und Mauern. Aber, der sie

sorgsam und liebevoll gepflegter Garten, der unkontrolliertem Wildwuchs keinen Raum lässt. So war auch Vogeler bei der Gartengestaltung des Barkenhoffs mit akkurat abgesteckten Blumenrabatten und genau angelegten Umgrenzungen in seinem realen Lebensraum auf Ordnung und Symmetrie bedacht.⁸⁹⁹

Immer wieder wird in Vogelers Bilderwelt die Umarmung zwischen Mann und Frau vollzogen. Eine sich wiederholende Handlung, der beinahe etwas Rituelles anhaftet. Es ist ein Wiederfinden, ein Aufeinanderzugehen und eine in der Umarmung immer wieder aufs Neue erfolgende Annäherung ihrer Körper in einer beständigen Vergewisserung ihrer beidseitigen Zugehörigkeit. Eine ähnlich innig umschlungene Umarmung hat Vogeler auf einer kleinen Vignette in dem Martha gewidmeten Gedichtband „Dir“ wiedergegeben. Hier sind Mann und Frau noch enger zusammengerückt, ihre Körper zu einer einzigen Silhouette verschmolzen. Dieser Gedichtband, der zunächst gar nicht zur Veröffentlichung bestimmt war und sowohl Gedichte wie Radierungen aus der Hand des Künstlers enthält, ist eine Art Liebeserklärung an seine Braut. In kleinen Bildchen offenbart sich eine zärtliche, fast scheue Intimität zwischen Heinrich Vogeler und Martha. Vogeler wiederholt die Umarmung in einer Federzeichnung, mit der er sich dem klassischen Thema des Ritters als Drachentöter annahm. **(Abb. 85)** Der erlegte Drache liegt dem Paar zu Füßen. Die Frau hat ihren Kopf schutzsuchend tief in den Armen des Ritters vergraben, der sie mit großer Zärtlichkeit eng umfassen hält. Hier geht der Mann ganz in seiner Beschützerrolle auf, eine Rolle, die Vogelers konservativem Rollenverständnis zwischen Mann und Frau entsprach. Schrieb er doch einige Jahre später, im November 1910, an Martha: „Ich werde ohne Sentimentalität hinausziehen zum Kampf um Dich“.⁹⁰⁰ Der Kampf um Martha war ein lang anhaltender. Und in dieser Zeit galt es tatsächlich einen ganz realen „Drachen“ in Gestalt eines Rivalen zu bezwingen. Vogeler zog aus, um die Liebe der Frau zurückzugewinnen. Es ist diese ritterliche Attitüde, ein fundamentaler, starker Ehrbegriff, insbesondere ein kavaliersartiges Benehmen der Frau gegenüber, die Vogeler auch aus den Minneliedern fasziniert und zudem seinem innersten Wesen entsprochen haben dürfte.

Seinen ersten und entscheidenden Kampf um Martha aber hatte er im Herbst 1900 siegreich bestanden. „Der Kampf ist vorüber“, mit diesen Worten bestätigt Vogeler Rainer Maria Rilke sein erfolgreiches Werben um Martha und seine Heiratsabsichten. Im Frühjahr 1901 findet die Hochzeit statt.⁹⁰¹ Es entsteht das

gebaut hat und besitzt, leugnet diese Mauern nicht und sucht sie nicht zu verdecken. Er schmückt sie und spricht von ihnen wie von etwas, was ihm auch gehört, und er freut sich, daß sie schön sind und zu seinem Hause passen.“, RILKE [1902], S. 16. Zum Barkenhoff als Rückzugsort und zu einer gezielt verfolgten Ästhetisierung des Lebens vgl. KAT. AUSST. BONN 1982, S. 8-12; KUESTER 1989, S. 6ff; KUESTER 1992, S. 65; ARNOLD 2012, S. 59-64.

⁸⁹⁹ „[...] es ist ein enger Garten, von dem er alles weiß, sein Garten, seine stille, blühende und wachsende Wirklichkeit, in der alles von seiner Hand gesetzt und gelenkt ist und nichts geschieht, was seiner entbehren könnte.“, RILKE 1910, S. 135-136 (Hervorhebung im Original).

⁹⁰⁰ Brief von Heinrich Vogeler an Martha vom 12.11.1910, zit. in PETZET 1972, S. 98. Zum idealisierten Mittelalterbild bei Vogeler vgl. BETHGE [1904], S. 49-51; KAT. AUSST. BONN 1982, S. 26; LOSSE 2000, S. 112-113.

⁹⁰¹ Tagebucheintrag von Rainer Maria Rilke vom 6. September 1900, RILKE 1931, S. 276.

Gemälde „Das Liebespaar“.⁹⁰² (**Abb. 86**) Ritter und Minneherrin sind endlich durch ein Treuegelöbnis miteinander vereint. Martha Schröder, nun Martha Vogeler, auch hier wieder im blauen Kleid und ihr Ritter im roten Kaftan, stehen erneut in trauter Umarmung zusammen. Ihre Arme an die ritterliche Brust gelegt, schaut sie zu ihm auf. Die ersten Frühlingsboten, rote Tulpen, blühen in voller Pracht um einen Springbrunnen und geben dem Bild einen lebensfrohen, starken Farbakzent. Das liebliche, zaghaft aufkeimende Rosa hat sich in ein glühendes und kräftig leuchtendes Rot, der Farbe der Liebe, verwandelt. Das aus dem Brunnen hervorsprenkelnde Wasser dürfte gar als Gleichnis für Born und unversiegbare Quelle ihrer Liebe gedacht sein. Eine bereits tief stehende Abendsonne taucht den Himmel in ein Blau-Rot und lässt die Bäume im hinteren Gartenteil goldgelb erstrahlen, davon abgesetzt leuchten die übrigen Laubkleider in einem Variationsreichtum von Rot- und frühlingshaften hellen Grüntönen. Das Leben steht in voller Blüte, farbenfroh und heiter. Die leuchtende Farbkraft erinnert an die koloristische Manier der von Vogeler geschätzten Bilder der englischen Präraffaeliten.⁹⁰³ Es ist diesmal der Garten ihres zukünftigen gemeinsamen Heimes, der Barkenhoff. Viel Zuwendung und Zeit wird er in die weitere Ausgestaltung des Gartens investieren, den er immer wieder vergrößern und verschönern wird und der auf diesem Gemälde bereits seine unverkennbare Gestalt angenommen hat. Mit diesem Gemälde schafft Vogeler für den Höhepunkt ihres Liebesglücks ein Sinnbild: Haus und Garten haben nun endlich eine Herrin.⁹⁰⁴

In Vogelers Werk nehmen Märchenstoffe einen gewichtigen Teil ein. Der Künstler schuf beispielsweise Radierungen wie „Die Sieben Raben“ (1895) oder „Dornröschen“ (1897) u. a.⁹⁰⁵ Im selben Jahr wie das „Liebespaar“ vollendete Heinrich Vogeler ein Gemälde zur „Melusine“, einem Sagenstoff aus dem Spätmittelalter, dessen früheste erhaltene Textfassung von Herzog Jean de Berry (1340-1416) in Auftrag gegeben wurde.⁹⁰⁶ Melusine, die in Wahrheit eine Wasserfee mit Fischleib ist und sich an einem bestimmten Tag in ihre nicht menschliche Gestalt zurückverwandelt, begegnet im Wald Ritter Raimund. Beide lieben sich, doch wird er sie verlieren, sobald er hinter dem Geheimnis ihres wahren Wesens gekommen ist. Mit diesem Stoff wird sich Vogeler intensiv beschäftigen. Das Gemälde zeigt eine Frau und einen Ritter in Rüstung in einiger Entfernung einander gegenüber stehend.⁹⁰⁷ (**Abb. 87**) Unverkennbar trägt Melusine die Züge Marthas, die mit denen des Porträts der Neunzehnjährigen mit offenem Haar und Blumenkranz in dem Gemälde „Im Herbst“ von 1898 übereinstimmen.⁹⁰⁸ Und auch hier ist sie wieder ganz

⁹⁰² Zum Gemälde vgl. KAT. AUSST. WORPSWEDE 1972, Kat. Nr. 8; NOLTENIUS 2000, Nr. 35, S. 131.

⁹⁰³ Der Einfluss der englischen Präraffaeliten auf die Kunst Vogelers wurde bereits vielfach angemerkt, vgl. Kat. Ausst. Bonn 1982, S. 18-22.

⁹⁰⁴ Brief von Heinrich Vogeler im Dezember 1900 an Helene Voigt-Diederichs und ihren Mann: „Seien Sie daher nicht überrascht wenn Sie in einiger Zeit die Nachricht bekommen, dass von einem dafür auserlesenen Tage ab der Barkenhoff seine seit Jahren auserlesene Herrin hat [...] Das Haus war wie meine Kunst ganz diesem Mädchen geweiht [...]“, zit. in ARNOLD 2012, S. 64.

⁹⁰⁵ Zu seinen Märchendarstellungen vgl. PETZET 1972, S. 44-46; KAT. AUSST. BONN 1982, S. 22-26.

⁹⁰⁶ Zum Melusinenstoff in der Literatur vgl. FRENZEL 1988a, S. 487-489.

⁹⁰⁷ Zum Melusinenmotiv im Werk von Heinrich Vogeler, vgl. RILKE 1910, S. 146-148; PETZET 1972, S. 62-63; LOSSE 1997, S. 22; NOLTENIUS 2000, Nr. 36, S. 132.

⁹⁰⁸ Vgl. NOLTENIUS 2000, Nr. 26, S. 126 mit Abb.

in Blau gehüllt. Ihr Haar hingegen ist nicht wie sonst üblich sorgfältig hochgebunden, sondern fällt gelöst in blonden Strähnen herab und betont mit dem gleichfalls langen Gewand ihre äußerst schmale Silhouette. Ihre Figur wirkt schwächlich, sehr zerbrechlich und droht fast zu entschwinden.⁹⁰⁹ Heinrich Vogeler, der feinfühlig „Geistesritter“, wird wie Ritter Raimund seine Melusine, nur einige Jahre später seine Martha verlieren und sie wird sich gleich wie die Feengestalt in ein fremdartiges Wesen verwandeln, von dessen Existenz er sich vielleicht gewünscht hätte, dass es, wie in der mittelalterlichen Sage, für ihn unentdeckt, als ein tiefes, bedrohliches, doch als ein streng gehütetes Geheimnis zwischen ihnen geblieben wäre. Schon 1905 beginnt es in ihrer Ehe zu kriseln bis es 1909 zum offenen Eklat kommt. Es ist, als ob Vogeler im Melusinenmärchen seine später empfundene Ausweglosigkeit in einer ahnungsvollen, erstaunlich prophetischen Vision vorweggenommen habe, wenn er während der folgenden langen und schweren Krisenjahre schreiben sollte „Das Leben ging weiter, sah so normal, so glücklich aus; und doch lagen überall unausgesprochene Dinge wie wucherndes Gestrüpp, dem eine geheime Tendenz innewohnte, sich zu verschlingen und den Lebensweg zu bedrohen.“⁹¹⁰ So hat sich hier der wohl geordnete und von Menschenhand liebevoll gepflegte und kultivierte Liebesgarten in ein unüberschaubares schattiges Dickicht gewandelt. Hier wächst und sprießt die Natur unkontrolliert, entbehrt der mäßigenden und formenden Gärtnerhand. Ritter und Frau drohen von den Auswüchsen der enthemmt wachsenden Vegetation selbst verschlungen zu werden.

Ein Weg aus diesem vegetabilen Labyrinth ist nicht zu erkennen. Natur wird hier in ihrer bedrohlichen, beängstigenden Form als ein dem weiblichen zugeordneten Herrschaftsraum präsentiert, so wie die Präraffaeliten sie gesehen und häufig in Darstellungen zu dem durch ein Gedicht von John Keats aus dem Jahr 1819 inspirierten Motiv von „La Belle Dame sans Merci“ in unzähligen Varianten wiedergegeben haben. Zu denken wäre an das Gemälde von John William Waterhouse (1849-1917) aus dem Jahr 1893, das eine ätherisch schöne und zarte Feengestalt zeigt, die ebenfalls im dämmrigen Waldesdickicht mit ihrem langen braunen Haar den Ritter in ein unentwirrbares Haargeflecht verstrickt, das ihm, Fesseln gleich, zur Falle wird.⁹¹¹ **(Abb. 88)** Sie zieht den Ritter förmlich zu sich

⁹⁰⁹ Zum Typus der von Martha verkörperten „Femme fragile“, vgl. LOSSE 1997, S. 18.

⁹¹⁰ VOGELER 1952, S. 153. Vogeler hat sich noch in späteren Jahren mit dem Melusinenmärchen beschäftigt. Es entstanden 1902 zwei Federzeichnungen und 1912 ein Triptychon, vgl. KAT. AUSST. BONN 1982, S. 29-32. Bereits 1894 hatte er in mehreren Federzeichnungen und Radierungen betitelt mit „Die Schlangenbraut“ seine erste Begegnung mit Martha in einer gleichfalls märchenhaften Ausschmückung verarbeitet. Damals hatte er sie mit einer zahmen Elster angetroffen. Auch auf diesem Bild wird der jungen Frau eine Schlange und ein Ritter zugeordnet, der in großer Distanz, streng, sehr statuarisch und bis zur Unkenntlichkeit gerüstet wie ein Wächter am Waldsaum steht und die Szene beobachtet, vgl. KAT. AUSST. BONN 1982, S. 68-69, KAUPA 2012, S. 22. Die Rüstung kann eingedenk des von Vogeler selbst eingestandenen, häufig gehemmten Verhaltens gegenüber Frauen auch der Abkapselung und Distanzwahrung dienen. Zu Vogelers nicht ganz unproblematischem Verhältnis zur Frau vgl. KAT. AUSST. BONN 1982, S. 16 und S. 69; KAT. AUSST. BONN 1982, S. 68-69; STENZIG 1989, S. 53-54; KIRSCH 1991, S. 154. Auf die Bedeutung der Trieb- und Gefühlskontrolle im Zusammenhang mit der Panzerung des Mannes im Krieg verweist THEWELEIT 1980, Bd. 2, S. 206.

⁹¹¹ Zu dem Gemälde vgl. NOAKES 2004, S. 108-113. Nach Metzler ist der Wald gerade im Märchen unter anderem ein Ort der Geheimnisse, des Verborgenen und auch der Wildheit und der unheimlichen Begegnungen, vgl. METZLER LEXIKON 2008, S. 410-411.

herab, in die ihr zugeordnete, naturhafte Sphäre wogegen sich der Ritter, eingepackt in seine undurchdringliche, alle unkontrollierbaren Triebkräfte zügelnde Panzerung zu wappnen und zu erwehren sucht und doch letztlich erliegt. Die Liebe zwischen Heinrich Vogeler und Martha wird in wenigen Jahren zerbrochen, ihre Ehe zerrüttet, ihre Beziehung gescheitert sein. Martha hat sich einem anderen Mann zugewandt.⁹¹² In späteren Jahren sollte Vogeler über sein vergangenes Leben aufschlussreich rasonieren: „Jetzt erkannte ich sie als Fesseln. Die schöne Melusine aus dem Märchenland zeigte ihren Fischeschwanz.“⁹¹³

Doch zunächst bleibt Martha die Märchenprinzessin, die unangefochtene Königin seiner Märchenwelten und Minneherrin seines Herzens. Nur hin und wieder sieht man den Ritter ausziehen und seine sorgsam ummauerte Lebenswelt verlassen und sich in der Weite der flachen nordischen Landschaft verlieren. Dann kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, es könne womöglich nur darum gehen, auszuziehen, um das Glück der Rückkehr in die traute Umgebung umso intensiver zu spüren. Nach seiner Einzelausstellung in Dresden im Oktober 1898 hatte Vogeler eine Replik in kleinerem Format der „Heimkehr“ angefertigt. Es war eine Auftragsarbeit: „Ein Major von Bl. hatte auf der Ausstellung mein Bild ‚Heimkehr‘ gesehen, das aber bereits verkauft war. Er bat mich, ein kleineres mit demselben Motiv zu malen, sagte, er würde mir das Bild nicht bezahlen können, wir müßten einen Tausch machen. Er bekäme das Bild und mir gäbe er ein wertvolles ungarisches Vollblutpferd.“⁹¹⁴ Durch das Gemälde „Heimkehr“ kam er in den erstmaligen Besitz eines Pferdes, eine eher zufällige Fügung, die ihm aber mit der Zeit zur liebgewonnenen Gewohnheit und gar zu einem unentbehrlichen Bedürfnis werden sollte. Vogeler unternahm seine ersten Ausritte. Bald aber schon fing das Pferd an zu lahmen. Der Tierarzt stellte Hufspalt fest.⁹¹⁵ Dessen ungeachtet entsteht um 1900 das Bild „Am Heiderand“.⁹¹⁶ **(Abb. 89)** Ein Ritter mit Helm und Panzerkapuze sitzt auf einem Fuchs eine Lanze senkrecht in Händen haltend und schaut zu den Baumkronen zweier in der kargen Moorlandschaft isoliert da stehender Birken empör.⁹¹⁷ Es folgt wenig später, um 1901, die „Mühle im Teufelsmoor“.⁹¹⁸ **(Abb. 90)**

⁹¹² Zur Krise zwischen den Eheleuten vgl. PETZET 1972, S. 96-99; KIRSCH 1991, S. 154-157.

⁹¹³ VOGELER 1952, S. 164.

⁹¹⁴ VOGELER 1952, S. 117-118.

⁹¹⁵ Es stellte sich heraus, dass das Pferd viel zu alt gewesen war. Es verendete bald darauf. Es blieb aber nicht sein letztes Reittier. Alfred Walter Heymel, zu dem er freundschaftliche Kontakte pflegte, überließ ihm ein Reittier, das er aus finanziellen Gründen nach einiger Zeit wieder zurückgeben mußte. „Heymel schickte mir damals auch ein Pferd, einen kleinen, gut eingefahrenen und gut gerittenen Fuchs“, den Vogeler auch vor einen Wagen spannen konnte, VOGELER 1952, S. 124 und S. 127. Einige Jahre später erwarb er schließlich sein eigenes Pferd. Mit seinem Kutscher Gottlieb fuhr er nach Glücksburg zu den Holsteinischen Pferdezuchtanstalten, vgl. VOGELER 1952, S. 127-131.

⁹¹⁶ Zu dem Gemälde vgl. SCHUESSLER 1951, S. 100-101, SCHULZE 1986, S. 555; NOLTENIUS 2000, Nr. 33, S. 130; KAUPA 2012, S. 25.

⁹¹⁷ Das Motiv des Ritters mit Lanze war um die Jahrhundertwende gerade als Sinnbild eines kämpferischen, avantgardistischen und vergeistigten Künstlertums beliebt. Der Jugendstil griff das Motiv vielfach auf und auch Wassily Kandinsky und Franz Marc erkoren den „Blauen Reiter“, der sich an Darstellungen des lanzenbewaffneten Heiligen Georg anlehnt zum Signet ihrer Künstlergruppe, vgl. SCHUSTER 1987, S. 20; KAT. AUSST. MUENCHEN 1993b, S. 184-187; KAT. AUSST. FREISING 2001, S. 97ff.

Der Reiter hier in gleicher Haltung, wenn auch diesmal nicht ritterlich gerüstet, sondern in zivil, angetan mit brauner Hose, Hemd, blauer Weste und Mütze. Selbstvergessen steht er mit seinem Reittier vor einer Mühle mit zwei Birken. Vogeler hat sich hierbei sicherlich von der weithin sichtbaren Worpssweder Mühle zu diesem Bild inspirieren lassen, die immer wieder auch von anderen Malern wie Otto Modersohn oder Hans am Ende u. a. gerne als Motiv gewählt wurde. Vogeler allerdings hat der erst 1838 von einer Bockwindmühle zu einem Erdholländer umgebauten Mühle den pittoresken Charme einer verwitterten und halbverfallenen Ruine verliehen. Natürlich drängt sich bei diesem Motiv unwillkürlich die Assoziation mit Quijotes ungleichem Kampf gegen die Windmühlen auf, auch wenn es sich hier lediglich um einen einfachen Reiter handelt.⁹¹⁹ Der Kampf mit den Windmühlen ist bei Cervantes nur ein weiteres Sinnbild für sein das gesamte Werk durchziehende Grundthema, das Aufeinanderprallen von Schein und Sein, von Wirklichkeit und Einbildung, der Kampf gegen das Reale für das Ideale und damit eine adäquate Metapher für Vogelers eigene Lebenshaltung, der selbst zu einer Ästhetisierung des Lebens und Poetisierung der Wirklichkeit und zum bildhaften Rückzug in die schöne und edle Welt der Ritter neigte.⁹²⁰ In Tiecks „Lovell“ – die Romantiker waren Kernbestand von Vogelers sorgsam zusammengetragener Bibliothek, so dass er die Passage gekannt haben mag – ist es eine Windmühle, die den Helden dieses Briefromans bei ihrem Anblick mit unstillbarer Sehnsucht und Fernweh erfüllt. Sehnsucht aber ist, durch den häufig in den unendlichen Himmelsraum oder auf ferne Horizonte gerichteten Blick der von Vogeler im Bild festgehaltenen Protagonisten, ein allseits spürbarer Bestandteil seiner Bilderwelt.⁹²¹

Vogeler liebte es schon damals alleine die Landschaft zu durchstreifen, zu Fuß auf ausgedehnten Spaziergängen und später auch auf langen Ausritten. Er konnte einfach so da sitzen, inmitten dieser landschaftlichen Schwermut, die Schönheit der Natur betrachten, nachsinnen, vor sich hin grübeln: „Lange habe ich am Berghang gesessen. Die Sterne begannen zu erbleichen, und im Osten schob sich der grünlich leuchtende frühe Morgen in die fliehende blaue Nacht.“⁹²² Von dieser naturversunkenen Selbstvergessenheit ist viel bei seinen einsamen Reitergestalten zu finden.⁹²³ Mensch und Tier stehen für diesen Moment erstarrt, statuarisch, abwartend. Es ist, als wollten diese Reiter sich auf etwas besinnen, als hätten sie den Grund, weshalb sie dieses weite, traurig-schöne Land durchstreifen, längst

⁹¹⁸ Zu dem Gemälde vgl. KAT. AUSST. BONN 1982, S. 50; NOLTENIUS 2000, Nr. 34, S. 131; KAUPA 2012, S. 25.

⁹¹⁹ Vgl. NOLTENIUS 2000, S. 131

⁹²⁰ Zum Grundthema bei Cervantes und explizit zum Kampf mit den Windmühle vgl. BRUEGGEMANN 1958, S. 101-102.

⁹²¹ „Schon als Kind, wenn ich vor dem Landhause meines Vaters stand, und über die fernen Berge hinweg sah, und ganz am Ende des blauen Horizonts eine Windmühle entdeckte: so war mir's, als wenn sie mich mit ihrer Bewegung zu sich winkte, das Blut strömte mir schneller zum Herzen, mein Geist flog zur fernen Gegend hin, eine fremde Sehnsucht füllte oft mein Auge mit Thränen“, schreibt William Lovell in einem Brief aus Florenz an Eduard Burton, TIECK 1819, S. 33, vgl. BRUEGGEMANN 1958, S. 148ff.

⁹²² VOGELER 1952, S. 149.

⁹²³ Kölbel weist darauf hin, dass Einsamkeit auch ein zentrales Motiv der Heideleyrik ist, vgl. KOELBEL 1960, S. 135-136.

vergessen.⁹²⁴ Rilke beschreibt in seinem Tagebuch die Spaziergänge durch die Moorlandschaft. „Und das Gehen in Worpsswede ist jedesmal so: eine Weile wandert man vorwärts, in Gesprächen, welche der Wind rasch zerstört, – dann bleibt einer stehen und in einer Weile der andere.“⁹²⁵ Ganz offensichtlich gehören das Innehalten und das Ansiehhalten zum täglichen Umgang mit der Landschaft, die sich in ihrer Präsenz und Intensität mit keiner Beiläufigkeit verträgt, sondern vielmehr zum Stehenbleiben und Staunen zwingt. Das Schauende, Betrachtende, einsam Durchforschende wird zum dominierenden Bildmotiv. „Wie groß hier die Augen werden. Sie wollen immer den ganzen Himmel haben.“, sagt Rilke im Angesicht der überwältigenden Schönheit dieser Natur.⁹²⁶ Und so ist auf vielen Selbstporträts Vogelers der Künstler zu sehen – ähnlich wie bei dem lanzenbewaffneten Ritter am Heiderand – den Kopf in den Nacken geworfen, das Auge zu den lichten Birkenkronen oder gen Himmel erhoben.⁹²⁷ Etwas hält seinen Blick gefangen.

Einige Jahre später beschloss Vogeler schließlich sich selbst ein Pferd auszusuchen und erwirbt eine vierjährige dunkle Fuchsstute, ein Holsteiner Halbblut. Er gab ihr den Namen Rosinante nach dem Pferd von Don Quijote, ein nur allzu deutlicher Hinweis, welche Bedeutung diese literarische Figur für ihn gehabt und welche besondere Sympathie er ihr entgegengebracht haben muss.⁹²⁸ Täglich in der Früh wurde das Pferd bewegt. Er genoss die Ausritte durch die eigenwillige Klarheit der Heide- und Moorlandschaft. Doch wie sein literarisches Vorbild hatte Vogeler zu dieser Zeit schwere innere Kämpfe auszufechten. So bekennt er in seinen Erinnerungen: „Wie begrenzt war doch mein Leben! Wie groß wurde die Unruhe, die mich immer mehr wie ein Brand erfaßte. Aber mein Leben änderte sich nicht. Ich wußte keinen Weg in ein anderes.“⁹²⁹ Er suchte einen Ausweg aus dem eigenen Dickicht von widerstreitenden Gefühlen und fand ihn nicht, so stürzte er sich zunächst in körperliche Arbeit. Er durchpflügte sein Land, lebte das Leben ganz nah an der Scholle, säte und erntete. Hinzu kamen finanzielle Probleme und auch eine künstlerische Krise. Es sind lange Ausritte, die er macht, ein Versuch, Ordnung in seine Gedanken zu bringen: „Schwere Ackerarbeit und lange Ritte mit der Stute Rosinante waren es, hinter denen ich meine Unruhe, mein inneres Chaos verbarg.“⁹³⁰ Die Vermutung, dass sich Vogeler mit den bereits in den Vorjahren dargestellten Rittergestalten identifizierte und in den einsamen Irrfahrten schon damals seine eigene Sinnsuche im Leben sah, liegt nahe.⁹³¹

Langsam, doch unaufhaltsam und zunehmend spürbar, bahnt sich nun das Ende

⁹²⁴ Das Statuarische, Bewegungslose ist überhaupt ein Charakteristikum seiner frühen Worpssweder Bilder und findet sich auch in den Gemälden von Martha.

⁹²⁵ Tagebucheintrag von Rainer Maria Rilke vom 6. September 1900, RILKE 1931, S. 275.

⁹²⁶ Tagebucheintrag von Rainer Maria Rilke vom 11. September 1900; RILKE 1931, S. 296.

⁹²⁷ Noltenius hat bereits auf die Übereinstimmung in der Haltung von einigen Selbstbildnissen mit der Rittergestalt hingewiesen, vgl. NOLTENIUS 2000, S. 32. Der himmelwärts gerichtete Blick findet sich zum Beispiel in der Radierung „Die Lerche“ von 1899 oder in dem Selbstbildnis von 1900.

⁹²⁸ Vgl. VOGELER 1952, S. 130-131.

⁹²⁹ VOGELER 1952, S. 146.

⁹³⁰ VOGELER 1952, S. 146. So hat ihn auch sein Freund Hans Bethge als einen „suchenden Ritter aus einem zeitenlosen Lande“ beschrieben, BETHGE [1904], S. 57.

⁹³¹ Vgl. KUESTER 1992, S. 69.

einer so lange aufrechterhaltenen Illusion an. Die Mauer, die alles so sorgsam umschlossen hat, hat Risse bekommen: „Es war mir, als könne ich keinen Ausweg finden aus meiner inneren Belastung als die Flucht aus diesem Leben.“⁹³² Und Vogeler tritt die Flucht an. Er verlässt Worpswede, zunächst zeitweise, denkt sogar daran auszuwandern. Er nimmt sich für einige Zeit ein Atelier in Berlin. Es folgen Reisen nach Süddeutschland, in die Schweiz, nach Österreich. Immer wieder kehrt er nach Worpswede zurück, die Zeitspannen, die er in Worpswede verbringt werden zunehmend kürzer, die Zeitspannen, in denen er wegbleibt werden länger. Die innere Stagnation, das Wartende und Abwartende wandelt sich in Ruhelosigkeit und beständige Unrast – ganz das Gegenteil von den so still verharrenden Reitern. Vogeler findet endlich einen Ausweg, konsequenter als alle bisherigen Ausbruchsversuche, den in den Ersten Weltkrieg. Der etwas sarkastisch anmutende Kommentar des in Fischerhude ansässigen Malers Fritz Cobet (1885-1963) dazu lautete: „Manche Männer benötigen einen Weltkrieg, um ihr Familienleben zu regeln.“⁹³³ Bei Ausbruch des Krieges meldet sich Vogeler freiwillig und ersucht um Aufnahme bei den Oldenburger Dragonern, einem ehemals 1846 gegründeten Kavallerieverband. Dort wird er in völligem Einklang mit seiner ritterlichen Bildwelt, ganz ritterbürtig, im Reiten und im Kampf mit Schwert und Lanze ausgebildet.⁹³⁴ Vogeler hat mehr Glück als sein Malerkollege Hans am Ende. Auch er hatte sich freiwillig gemeldet und wird am 10. April 1918 in Frankreich verwundet. Er erliegt seinen Verletzungen.⁹³⁵ Der Worpsweder Friedhof wird seine letzte Ruhestätte. Auf dem Grabstein steht die Inschrift, die Ausdruck der Haltung von so vielen Männern der damaligen Zeit war: „Wenn unsere Stunde gekommen ist, so lasset uns ritterlich sterben, auch um der Brüder willen.“⁹³⁶

⁹³² VOGELER 1952, S. 153. Zu dieser Krisenzeit vgl. ERLAY 1972, S. 52ff; WELTGE-WORTMANN 1987, S. 118-119.

⁹³³ Zit. in ERLAY 1981, S. 94.

⁹³⁴ „Jetzt werde ich [...] mit Lanze und Schwert ausgebildet“, Brief Heinrich Vogelers an Alfred Walter Heymel vom 23. Oktober 1914, zit. in ARNOLD 2012, S. 68; vgl. KIRSCH 1991, S. 160; ERLAY 1972, S. 58.

⁹³⁵ Vgl. KIRSCH 1991, S. 169.

⁹³⁶ Zit. in KIRSCH 1991, S. 169. "[...] Jeder Deutsche, daheim oder im Feld, trägt jetzt die Uniform. Das ist das ungeheure Glück dieses Augenblicks [...] Nun sind wir alle auf der einen großen deutschen Straße. Es ist der alte Weg, den schon das Nibelungenlied ging, und Minnesang und Meistersang [...]. Ich weiß, Sie sind froh, Sie fühlen das Glück, dabei zu sein. Es gibt kein größeres. Und das wollen wir uns jetzt merken für alle Zeiten: es gilt dabei zu sein. Und wollen dafür sorgen, daß wir hinfert immer etwas haben sollen, wobei man sein kann. Dann wären wir am Ziel des deutschen Wegs, und Minnesang und Meistersang, Herr Walther von der Vogelweide und Hans Sachs [...] wären dann erfüllt.", Hermann Bahrs an Hugo von Hofmannsthal am 16. August 1914, zit. in WEIGEL/LUKAN/PEYFUSS 1983, S. 10. Ideologisch überfrachtete Vorstellungen von Vaterlandstreue, Männlichkeit, Tapferkeit und Ritterlichkeit eingebettet in einer zunehmend militarisierten Gesellschaft werden schichtenübergreifend verinnerlicht, dem konnten sich auch Künstler kaum entziehen. Im Gegenteil, viele Künstler fühlten sich davon zum Teil stark angezogen und adaptierten die gleichen militärisch-heroischen Posen. „Krieg! Es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheure Hoffnung.“, schrieb Thomas Mann 1914, MANN 1914, S. 533. Der Grund für die Kriegsbegeisterung, so der Erklärungsversuch von Thomas Mann, liege in der inneren Verwandtschaft zwischen der Kunst und dem Krieg, zwischen dem Soldat und dem Künstler, beide eint „Gewöhnung an ein gefährdetes, gespanntes, achtsames Leben, Schonungslosigkeit gegen sich selbst, moralischer Radikalismus, Hingebung bis aufs Äußerste [...]“, MANN 1914, S. 530. Zur Rolle des Künstlers im Ersten Weltkrieg vgl. PARET 1996, S. 155ff.

Bei Vogeler ist es kein geordnetes Abschiednehmen, gerade dazu fühlt er sich nicht imstande. So zieht er es vor, das in den Augen vieler Zeitgenossen bereinigende Element des Krieges zu wählen, bereinigend nicht zuletzt, weil alles Unwesentliche in einem solchen Ausnahmezustand von einem abfallen muss und nur noch das Essentielle, das wirklich Wichtige bleibt. Nach Kriegsende kehrt Vogeler in den Barkenhoff zurück. Erst mit dem Wegzug Marthas um 1920, zusammen mit ihren Töchtern und ihrem neuen Lebensgefährten in das Haus im Schluh, so Walter Hundt in seinen Erinnerungen, konnte es endlich einen tatsächlichen Neuanfang für Vogeler geben, auch wenn dieser gleichfalls unter keinem guten Stern stand, wenn auch aus anderen Gründen. „Besonders Mining [Heinrich Vogeler] empfindet das neue Leben als Befreiung. Eine Last ist von ihm gefallen.“⁹³⁷

Manche suchen geradezu die Apokalypse, den Krieg als Ausweg, um der eigenen heillosen Seelenpein zu entkommen. Die Kriegsteilnahme erscheint ihnen in dem Augenblick als das viel kleinere Übel. Aus dem geordneten, patriotisch gestimmten Abschied zum Kampf fürs Vaterland der vorangestellten Bildbeispiele ist in diesen Fällen ein sehr persönlich motivierter Fluchtversuch geworden. Diesen Ausweg wählte auch ein anderer Leidensgenosse: Der Maler Oskar Kokoschka (1886-1980). Er macht sich auf und davon, gepeinigt von seiner wie er es ausdrückt „Herzensnot“, mitten rein ins Schlachtgetümmel. „Ich wollte allein [...] dem Feind ins Gesicht sehen. Heldentod, ja! – aber nicht wie ein Wurm zertreten sein.“⁹³⁸ Als sterbender Ritter malt er sich. Edel gefallen? Kokoschkas unglückliche Liebe zu der verwitweten Alma Mahler, eine unmögliche Liaison, unter der beide litten und von der dennoch beide nicht lassen konnten. „Niemals zuvor habe ich soviel Krampf, soviel Hölle, soviel Paradies gekostet“, notiert Alma Mahler-Werfel in ihren Lebenserinnerungen.⁹³⁹ Drei Jahre währte diese emotionale Berg- und Talfahrt zwischen diesen beiden sehr eigenwilligen und starken Persönlichkeiten. Sie – eine betörend schöne Femme fatale, klug und gebildet, wie gleichermaßen elegant, reich und begabt.⁹⁴⁰ Er – sieben Jahre jünger aus sozial schwierigen Verhältnissen, ein junger Rebell, völlig mittellos, egozentrisch, impulsiv, aufbegehrend, rückhaltlos alles in der Welt für sich einfordernd und krankhaft eifersüchtig. Seinen ersten Heiratsantrag macht er ihr nur eine Stunde nach ihrer ersten flüchtigen Begegnung. Sie weist diesen und all die nachfolgenden Anträge abgeklärter und nüchterner zurück und wird noch sehr viel mehr von ihm negieren und zurückweisen. Als er das Aufgebot bestellt in der vermeintlichen Gewissheit sie endlich zur Frau zu bekommen, flieht sie nach Franzensbad, als sie ihr gemeinsames Kind abtreiben lässt, flieht er in den Krieg.⁹⁴¹ Vielleicht war es der unbewusste Wunsch, einen so

⁹³⁷ HUNDT 1981, S. 56.

⁹³⁸ KOKOSCHKA 1971, S. 155. „ich bin närrisch vor Herzensnot [...] Ich glaube, ich werde mich umbringen, weil Du mir fehlst.“, zit. in SPIELMANN 2003, S. 161.

⁹³⁹ MAHLER-WERFEL 1960, S. 58. Und an anderer Stelle schreibt sie: „Oskar Kokoschka hatte mein Leben erfüllt und zerstört, zu gleicher Zeit.“, MAHLER-WERFEL 1960, S. 64.

⁹⁴⁰ Zu Kokoschkas komplexer Beziehung zu Alma Mahler vgl. SPIELMANN 2003, S. 136ff; METKEN 1992, S. 11-14.

⁹⁴¹ Bis dahin hatte Kokoschka wegen Untauglichkeit nie einen Militärdienst absolviert. Sein Freund Adolf Loos empfahl ihm die Kavallerie. Kokoschka kleidete sich ein, besorgte sich ein Pferd und lern-

tiefen Seelenschmerz mit einem akuterem körperlichen Schmerz zu betäuben. So schrieb Kokoschka Jahre später über den Krieg: „Moral, Haltung, Glauben gehen in einer Art von äußerer und innerer Anarchie verloren. [...] Mir war es unverständlich geworden, an Liebe und Glück zu denken.“⁹⁴² Nur fünf Wochen nach seiner freiwilligen Einberufung zur Kavallerie geht die fatale Rechnung auf: ein gebrochenes Herz gegen ein durchbohrtes. Am 29. August 1915 liegt er, von einem Kopfschuss hingestreckt, auf dem Schlachtfeld bei Luck in Weißrussland. Er ist dem Tod sehr nahe. Ein feindlicher Sanitäter findet ihn, will sich ihn vom Leibe schaffen und sticht zu. Das Bajonett durchdringt seine Brust „und ich meinte, ich könnte diese Schmerzen nicht aushalten“.⁹⁴³ „Dann wurde mir plötzlich leicht, eine Welle von Glück, ich habe es nie wieder im Leben so physisch empfunden, ein Wohlgefühl schleuderte mich ordentlich in die Höhe, der heiße Blutstrom trug mich, der aus meiner Lunge durch Mund und Nasenlöcher und Augen und Ohren drang. Ich schwebte in der Luft. So einfach war das Sterben?“⁹⁴⁴ Kokoschka, der Todessehnsüchtige, wird alles überleben. Und er wird ein Bild von sich malen, hingestreckt, hingerichtet, die Arme wie zum Kreuz geöffnet, in ritterlicher Rüstung, ein gekreuzigter Ritter, ein Kreuz-Ritter, gleichsam über Erde, Meer und Himmel schwebend.⁹⁴⁵ **(Abb. 91)** In der „Pange lingua“ des Venantius Fortunatus aber wird die durch den Lanzenstich verursachte Blutwunde Christi und ihre welterlösende Funktion während der Karfreitagsliturgie wie folgt besungen: „Hier fand er Essig, Galle, Stock, Spucke, Nägel, die Lanze; sein sanfter Leib wird durchbohrt, Blut und Wasser fließt heraus, ein Strom, mit dem Land, Meer, Sterne, die ganze Welt gereinigt werden.“⁹⁴⁶ Kokoschka stilisiert sich in einer christusähnlichen Apotheose als Welterlöser, gefallen auf dem Schlachtfeld der Liebe. Der Ritter braucht bisweilen einen Panzer gegenüber der Frau, die klein, neben ihm auf dem rechten Bildrand, sphingenartig kauert und seiner Todesqual den Rücken kehrt. Doch bietet in diesem Fall das Metall nur ungenügenden Schutz, wirklich tiefer seelischer Schmerz vermag selbst Eisenplatten zu durchdringen. Und dennoch ist es gerade die Rüstung, die dem Tod etwas Heroisches verleiht, ja ihm gar das Würdelose oder Abstoßende nimmt. Ganz anders die beiden Kriegstoten aus der Schlacht bei

te reiten. Später, nachdem Kokoschka an die Front gegangen war, wird Alma Mahler im Herbst 1915 Walter Gropius heiraten und erneut schwanger. Diesmal bringt sie das Kind zur Welt, es ist ein Mädchen, das am 5. Oktober 1916 das Licht der Welt erblickt, vgl. MAHLER-WERFEL 1960, S. 82. In Kokoschkas Autobiographie nimmt sich alles verräterisch nüchtern und abgeklärt aus: „Da ich wehrpflichtig war, war es angezeigt, daß ich mich als Kriegsfreiwilliger meldete, bevor ich gezwungen wurde, mitzutun. Auf meine glückliche Rückkehr vom Krieg würde keine Frau, kein Kind warten.“, heißt es darin, KOKOSCHKA 1971, S. 144. Für Kokoschka wird Alma Mahler zur Obsession. Noch nach Kriegsende ließ er nach ihrem Abbild eine lebensgroße Puppe anfertigen. Der Versuch sich mittels der Puppe ein Surrogat, einen „Fleischersatz“ für die verlorene Geliebte zu verschaffen, musste auf der rein physischen Ebene scheitern, half ihm aber wohl auf psychischer Ebene letztlich über den Verlust hinweg.

⁹⁴² KOKOSCHKA 1971, S. 131.

⁹⁴³ KOKOSCHKA 1971, S. 159.

⁹⁴⁴ KOKOSCHKA 1971, S. 159.

⁹⁴⁵ Über die Datierung herrscht Uneinigkeit. Womöglich wurde das Bild noch vor seinem Kriegseinsatz begonnen und später vollendet. Zu dem Gemälde vgl. SPIELMANN 2003, S. 161; METKEN 1992, S. 14-15; SCHMIDT 1986, S. 125; MESSER 1986, S. 183-186; MYERS 1957, S. 63.

⁹⁴⁶ Zum Hymnus mit dem vollständigen Liedtext in Latein und Deutsch vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Pange_lingua_%28Venantius_Fortunatus%29 (1.1.2012).

Königrätz von 1866 von Adolph Menzel.⁹⁴⁷ (**Abb. 92**) Notdürftig auf Stroh gebettet, mit einem schmutzigen Hemd ihre Blöße kaum bedeckend sind sie achtlos zur Seite geschafft, ihre Körper sind nunmehr nutzlos und stören nur. Heldenhaftes Pathos sieht anders aus und macht der ernüchternden Erkenntnis Platz, die Rüstung ist im 19. Jahrhundert, wie sollte es auch anders sein, keinem realen Tod, nur dem Tod in seiner idealisierten Form vorbehalten. In ihr sterben nach wie vor Helden, nur nicht mehr auf echten Schlachtfeldern.

6 Der einsame Held

Ein Ritter sprengt zu nächtlicher Stunde auf seinem Schimmel in weitem Galopp auf eine festlich erleuchtete Burg zu. (**Abb. 93**) Dichte Quellwolken türmen sich dahinter, während rechts davon die Wolkenmasse aufgerissen ist und mattes Mondlicht durchlässt, das die Seitenfassade der schlossartigen Anlage bescheint. Das alte Gemäuer erhebt sich auf einem Hochplateau. Bis zum Horizont zieht sich eine weite Ebene hin mit einem tief in der Talmulde ruhig dahinfließenden Strom. Die effektvolle Lichtinszenierung und der zu ungewohnter Stunde eilige Bote verleihen dem Bild eine besondere Dramatik und Spannung, die von dem unruhigen, wolkenzerfetzten Himmel und den hohen windgepeitschten Bäumen noch unterstützt wird. Ernst Ferdinand Oehme (1797-1855), der unter dem künstlerischen Einfluss Caspar David Friedrichs stand, beflügelt mit seiner erzählerischen Malweise die Phantasie des Betrachters. Was mag die Ursache für den nächtlichen Ritt sein und welche eilige Botschaft mag der Rittersmann wohl zu überbringen haben? Schloss Scharfenberg, unweit von Meißen auf dem linken Hochufer über der Elbe gelegen, hat der Maler in diesem Gemälde von 1827 wiedergegeben.⁹⁴⁸ Einen ähnlich dramatischen Effekt hatte Oehme bereits in seinem Gemälde „Gewitterlandschaft mit Ritter“ von ca. 1817 erzielen wollen. Hier zieht eine mächtige Gewitterfront heran, die sich bedrohlich vom rechten Bildrand der in der Ferne liegenden Burg nähert. Dorthin hat sich eine einzelne Gestalt zu Fuß aufgemacht. Bis zur sicheren Burg ist es für den einsam schreitenden Rittersmann noch ein gutes Stück Weg.⁹⁴⁹ Gerade bedrohlich anmutende Naturereignisse wie Stürme und Gewitter oder

⁹⁴⁷ Menzel hatte die Grauen des Krieges mit eigenen Augen sehen wollen und war nach Köninghof nahe Königrätz gefahren. In den dortigen Lazaretten war er auf die verwundeten und toten Soldaten des österreichischen Kürassierregiments Nr. 8 gestoßen. Zu den Zeichnungen Menzels vgl. KAT. AUSST. BERLIN u. a. 1997, Kat. Nr. 120-121, S. 233-234.

⁹⁴⁸ Zum Gemälde Oehmes vgl. JUSTI 1932, S. 52; SOMMERHAGE 1988, S. 7; KAT. AUSST. BERLIN 1990, Kat. Nr. 316, S. 230; BISCHOFF 1997, S. 14, 75, 187; NEIDHARDT 1998, S. 135-136. Teile der elbseitigen Burg waren im 18. Jahrhundert durch Brand zerstört worden. Oehme hat die Ansicht von Süden auf das Alte Schloss festgehalten. Turm und südöstliche Fassade aus dem 16. Jahrhundert sind korrekt wiedergegeben und im frühen 19. Jahrhundert, wenn auch in einem stark vernachlässigten Zustand, erhalten gewesen. Eine realistischere Ansicht des Bauwerks hat Oehme in einer Ölstudie festgehalten, vgl. BISCHOFF 1997, Abb. S. 77. Zur Burganlage vgl. BAU- UND KUNSTDENKMAELER SACHSEN 1923, S. 448ff.

⁹⁴⁹ Ernst Ferdinand Oehme (1797-1855), Gewitterlandschaft mit Burg und Ritter, 1817, Öl/Lw, 71 x 97 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig. Zum Gemälde vgl. BISCHOFF 1997, S. 67.

nächtliche Szenarien, eine vom Mondschein beglänzte Landschaft, finden sich nicht nur im Werk Oehmes mehrfach, sondern überhaupt recht häufig im Zusammenhang mit frühen Landschaftsdarstellungen von Burgen oder Burgruinen. Das nächtliche Ambiente verleiht den Bildern wie beispielsweise auf dem Gemälde „Mondscheinlandschaft mit heimkehrendem Ritter“ von Carl Ludwig Kaaz (1773-1810) einen geheimnisvollen, wild-romantischen Unterton, wie er auch im Schauerroman zu finden war.⁹⁵⁰ **(Abb. 94)**

In der ersten Jahrhunderthälfte erfreuten sich Landschaftsgemälde mit Burgen und Ritterstaffage großer Beliebtheit, wobei gerade die Eigenheit der ritterlichen Vorfahren Burgen in schwindelerregenden Höhen zu bauen, auf Bergkämmen oder auf unzugänglichen Felsvorsprüngen, womöglich direkt über tiefe Abgründe oder in der Nähe von wilden Wasserschluchten auf zahlreichen Veduten eine adäquate Umsetzung fand, so bei dem bereits genannten Gemälde von Oehme, dem Bild „Die Vautsburg am Mittelrhein“ von Domenico Quaglio (1787-1837) aus dem Jahr 1819 **(Abb. 95)** oder bei dem als „Felsenschloss“ oder auch „Ritterburg“ betitelten Gemälde von Karl Friedrich Lessing (1808-1880) aus dem Jahr 1828 **(Abb. 96)**, um nur einige wenige Beispiele herauszugreifen.⁹⁵¹ Die Burg auf steilem Fels hebt das Außergewöhnliche, die absonderliche, fast unmenschlich wirkende Leistung sowie die Kühnheit und Vermessenheit ihrer Erbauer hervor und rührt noch aus der Ästhetiktheorie des späten 18. Jahrhunderts zum Erhabenen in der Natur her. „Nichts aber vermag den Eindruck so zu verschönern und zu verstärken, als die Spuren menschlicher Kühnheit an den Ruinen der Natur, kühne Burgen auf wilden Felsen, Denkmale der menschlichen Heldenzeit, sich anschließend an jene höheren aus den Heldenzeiten der Natur.“, meinte bereits Friedrich Schlegel.⁹⁵² Der Ritter, mit dieser überragenden Bauleistung in Verbindung gebracht, wird gleichsam zum Vertreter einer Generation von furchtlosen Urahnern gleichermaßen stolz wie

⁹⁵⁰ Zum Gemälde von Kaaz vgl. GELLER 1961, S. 73. Carl Ludwig Kaaz schuf 1805 auch zwei Pendants, die die Tageszeiten, den Morgen bzw. den Abend, thematisierten. Beide Gemälde gelten als verschollen. Der Morgen zeigte musizierende Landleute aufs Feld ziehend, der Abend zwei Ritter, die auf eine Burg zureiten. Zu Kaaz und seinem Werk vgl. GELLER 1961, S. 63 und S. 127; GROTE 1938, S. 68. Auch Carl Philipp Fohr schuf Gemälde mit unterschiedlichen Tageszeiten und einer Ritterstaffage, darunter auch ein Nachtstück als Illustration zum „Zauberring“, vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1968, Kat. Nr. 1-4, S. 11-13; KAT. AUSST. DARMSTADT 1995, Kat. Nr. 295-296, S. 296-297. Als weiteres Beispiel sei noch genannt „Ritterburg im Mondschein“ von Carl Friedrich Hampe von 1817, vgl. KAISER 1953, Kat. Nr. 12, S. 142.

⁹⁵¹ Mit der Vautsburg ist das spätere Rheinstein gemeint, das von Prinz Friedrich von Preußen erworben wurde. Zu dem Bild Quaglios vgl. FRIEDEL 2009, S. 65. Das Gemälde Lessings war eine Auftragsarbeit für den Berliner Bankier Johann Heinrich Wilhelm Wagener gewesen. Zum Gemälde vgl. KAT. BERLIN 1976 S. 230; ANDREE 1979, S. 387-388; KAT. AUSST. KARLSRUHE 1980, S. 22-23; LEUSCHNER 1982, S. 99-103; KAT. AUSST. DUESSELDORF 2011, Bd. 2, Kat. Nr. 153, S. 201. Vgl. auch die Federzeichnung „Burgruine auf Felsen über einer Schlucht“ von Lessing von 1837, auf der ein Ritter mit Lanze zu sehen ist, vgl. LEUSCHNER 1982, Kat. Nr. 77, S. 559-560, Abb. 22.

⁹⁵² F. SCHLEGEL [1946], S. 253. Zuvor hat er zur Bewertung einer wilden Landschaft angefügt: "Für mich sind nur die Gegenden schön, welche man gewöhnlich rauh und wild nennt; denn nur diese sind erhaben, und nur erhabene Gegenden können eigentlich schön sein, nur diese erregen den Gedanken der Natur.", F. SCHLEGEL 1946, S. 252. Zum Bild der Burg in den Schriften Friedrich Schlegels vgl. NIEHR 2002, S. 119-131. Zum Phänomen des Erhabenen in Verbindung mit Ruinenarchitektur vgl. KANDER 1933, S. 49.

verwegen, tollkühn und tapfer. Er fehlt daher fast nie auf den Landschaftsbildern mit Ritterburgen und dennoch spielt er auf diesen frühen Darstellungen eine eher untergeordnete Rolle, ist vielmehr schmückendes Beiwerk. Als winziges Figürchen zumeist, mehrheitlich zu Pferde, bewegt er sich innerhalb der weiten Landschaft. Auf seinen langen einsamen Fahrten sieht man ihn auch immer mal wieder eine Rast einlegen. Dann ruht er an einer Quelle oder einem Bachlauf, um sich und sein Reittier zu erfrischen, wie bei dem Gemälde „Eichenwald mit einem an einem Brunnen rastenden Ritter“ wiederum von Karl Friedrich Lessing aus dem Jahr 1839.⁹⁵³ Zahlreiche Kreuzritter, zumeist aus dem Morgenland zurückgekehrt, machen Halt vor einem Wegekreuz, einem an einem Baum angebrachten Andachtsbild oder einer Kapelle am Wegrand. Die Natur selbst wird für den fahrenden Ritter zum vom Himmel überwölbten und von Baumsäulen umschlossenen Andachtsraum.⁹⁵⁴ Es gilt an den Allerhöchsten ein Dankgebet zu richten, ob der glücklichen Heimkehr, so bei dem Gemälde „Landschaft mit gotischer Kapelle“ von dem mit Joseph von Eichendorff befreundeten Schlesischen Maler Carl Albert Eugen Schaeffer (1780-1866).⁹⁵⁵ **(Abb. 97)**

Es fällt auf, dass in der ersten Jahrhunderthälfte der erzählerische Charakter, die kleinteilige Ausschmückung deutlich überwiegen. Es gibt zumeist einen Orientierungspunkt in der Landschaft, fast immer ist es die Burg, die weithin sichtbar und oft auf spektakuläre Weise alles andere überragt, manchmal schaut auch eine Kirchturmspitze zwischen Baumwipfeln hervor. Die Bilder „Heimkehrender Ritter“ von Heinrich Adam (1787-1862) aus dem Jahr 1844 **(Abb. 98)** oder „Reiter in altdeutscher Tracht vor der Burg Tirol“ von Wilhelm von Harnier aus dem Jahr 1837 **(Abb. 99)** zeigen den Ritter beim Ausritt bzw. bei der Rückkehr auf seinen Stammsitz. Es begleiten den Ritter stets Zeichen der menschlichen Zivilisation. Die Naturlandschaft ist bei genauer Betrachtung eine Kulturlandschaft. Die angelegten Wege und Pfade führen an ein Ziel, die Äcker am Wegrand sind bestellt oder abgeerntet, eingezäunte Gebiete verweisen auf Rechtsansprüche, Mark- oder Grenzsteine auf den vom Menschen abgesteckten und bewirtschafteten Raum.⁹⁵⁶ Wegekreuze, Kapellen oder Kirchen zeugen dazu von einer intakten christlichen Glaubensgemeinschaft. Der Ritter ist auf diesen Bildern als Vertreter des Wehrstandes unterwegs, der zusammen mit dem Nähr- und Lehrstand die Grundfesten der mittelalterlichen Gesellschaft bildet.⁹⁵⁷ Damit ist er eine historische Figur, eingebunden in ein soziales Gefüge. Die Landschaftsdarstellung mit Ritterstaffage vermittelt ein durchweg positives, idyllisches Mittelalterbild, das Bild

⁹⁵³ Das Gemälde gilt als verschollen und nur als schwarz-weiß Fotografie überliefert. Zum Gemälde Lessings vgl. KAT. FRANKFURT 1972, S. 193-194, Tafel Nr. 43.

⁹⁵⁴ Die Verbindung von Natur- und Andachtsraum findet sich sowohl in der Gleichsetzung gotischer Kathedralarchitektur mit Naturallegorien als auch in der überlieferten germanischen Tradition von Hainen als Kultstätten wieder, vgl. LURZ 1985, S. 133 und S. 236-239.

⁹⁵⁵ Schaeffer hatte wie Eichendorff als Leutnant des 17. Schlesischen Landwehr-Regiments an den Freiheitskriegen teilgenommen. Das Bild wurde 1829 in Breslau zusammen mit einem Pendant „Des Kreuzfahrers Abschied“ ausgestellt. Zum Künstler und zum Gemälde vgl. SCHEYER 1965, S. 185-194.

⁹⁵⁶ Zur begrifflichen Entwicklung von Landschaft, vgl. EBERLE 1980, S. 15ff.

⁹⁵⁷ Eberle weist darauf hin, dass erst mit dem zunehmenden Einfluss des Hofes und einer beginnenden Urbanisierung die natürliche Einheit von Mensch und Natur sich zu wandeln begann, vgl. EBERLE 1980, S. 9.

einer noch naturbelassenen, wohl geordneten, frommen und gottesfürchtigen Welt, in der der edle und tapfere Ritter als Gewährsmann für die Beständigkeit dieser Ordnung auftritt. Vor allem die noch intakt wirkende, rein agrarisch genutzte Landschaft, übte in einer Verklärung der „guten alten Zeiten“ schon auf den damaligen Betrachter eine große Anziehungskraft aus.⁹⁵⁸ Bei den ritterlichen Vorfahren glaubte man einen ausgeprägten „Natursinn“ entdecken zu können: „Nicht minder aber lebte noch jener alte Natursinn in den Rittern, der vom freien Leben auf den Bergen, vom steten Tummeln unter freiem Himmel und von der beständigen und fast ausschließlichen Uebung des Leibes unzertrennlich ist, und aus diesem Naturleben auf sonnenhellen Höhen, in Wäldern, unter Blumen, erwachte der schöne zarte Geist der Poesie [...]“, heißt es bei Wolfgang Menzel.⁹⁵⁹

In der zweiten Jahrhunderthälfte ändert sich der Blickwinkel. Der Bildausschnitt verengt sich. Der Ritter rückt näher an den Betrachter heran und die Landschaft tritt zunehmend in den Hintergrund. Mit der Monumentalisierung der Ritterfigur und der gleichzeitigen Zurücknahme der Landschaft wird der Ritter aber immer mehr zur ahistorischen Figur, so dass gegen Ende des Jahrhunderts aus dem Angehörigen eines elitären Standes der Prototyp des Einzelkämpfers geworden ist. Als Beispiel für die Monumentalisierung des Ritters in der zweiten Jahrhunderthälfte können Bilder von Fritz Boehle (1873-1916) herangezogen werden, der neben vielen Darstellungen aus dem bäuerlichen Milieu sich auch intensiv mit der Figur des Ritters auseinandergesetzt hat. Markig, eckig und kantig, bewegen sich diese massigen Kraftmenschen auf ihren stämmigen Rössern durch die Bildwelt, fröhlich ein Liedchen trällernd oder die Hände inbrünstig zum Gebet gefaltet.⁹⁶⁰ Auf manchen Darstellungen vereinigt er beide Motivbereiche, dann begegnet dem Ritter Bauernvolk, das sein Tagwerk verrichtet und dabei ist, die fetten Erdschollen der Äcker zu durchpflügen. Beide verkörpern für Boehle das Unverstellte, Natürliche, Bodenständige, Naturverbundene. Im Hintergrund sind häufig massive Befestigungsanlagen auf Bergkegeln zu sehen. Mit der wuchtigen Dominanz des Ritters, dessen Figur fast die gesamte Bildfläche beansprucht, hat sich eine Veränderung in der Gewichtung vollzogen. Nun ist der Ritter nicht länger bloßer Stimmungsträger, der der Landschaft bestimmte Gefühlswerte verleiht, sondern die Landschaft wird zum Spiegelbild seiner Befindlichkeit. Das Landschaftsgemälde mit Ritterstaffage ist hier zum Ritterbildnis mit Landschaftshintergrund geworden. Vollkommen bewegungslos stehen Pferd und Reiter da. Dieses seltsam Erstarrte, ja Statuarische lässt sie wie ein Denkmal in freier Natur erscheinen. Dass sich Boehle

⁹⁵⁸ Aussichtstürme, Gartenlokale, Vergnügungsdampfer, die Gründung von Alpen- und Wandervereinen zeugen davon, dass im Zug einer zunehmenden Verstädterung und Industrialisierung im 19. Jahrhundert, die Sehnsucht nach der scheinbar noch unberührten Natur mit ihren landschaftlichen Reizen stetig wuchs. Zur Natur als Gegenbild der höfischen Zivilisation vgl. ELIAS 2002, S. 382; SCHMID 1979, S. 182 und S. 185. Zu Großstadtfeindlichkeit und Reformbewegung vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 241ff.

⁹⁵⁹ MENZEL 1825, Bd. 2, S. 375.

⁹⁶⁰ Die großformatigen Radierungen entstanden noch zu seiner Lehrzeit bei Wilhelm von Diez. Im Hintergrund seines „Betenden Ritters“ ist der Limburger Dom zu sehen, vgl. SCHREY 1914, S. 1-14; KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 258. Zu Boehle vgl. RUETTENAUER 1905, S. 24-33; KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 256ff; BOCK 1998, S. 41 und S. 293-295. Das Denkmahlhafte seiner Ritter in den Gemälden findet eine Entsprechung in Boehles Arbeiten als Bildhauer.

dabei an der altdeutschen Malerei, vor allem an Dürer, orientierte, ist hinlänglich bekannt. **(Abb. 100 und Abb. 101, Abb. 102 und Abb. 103)**

Mit den Symbolisten und Jugendstilmalern hingegen kehrt um die Wende zum 20. Jahrhundert dann nochmals etwas vom romantischen Landschaftsbild zurück. Mehr ätherische Seelenwesen denn Krieger aus Fleisch und Blut, durchstreifen diese Ritter Berg und Tal. Der Landschaftsraum hat sich hier wieder ausgeweitet und weckt nochmals Erinnerungen an eine vergangene, längst untergegangene Welt der Drachen und wundersamen Heldentaten. Ihre Rüstung tragen sie wie ein Panier ihres Geistesrittertums à la Don Quijote, mehr zeichenhaftes Ornament als Eisenmontur. Die Materialismusfeindlichkeit der Romantik lebt erneut auf und mit ihr die Sehnsucht nach einer Poetisierung der Welt. Bei dem englischen Maler und Illustrator Walter Crane (1845-1915) ist es das reine Weiß, das inmitten einer bukolischen Waldlandschaft mit im Hintergrund friedvoll weidenden Schafen dominiert und aus dem Mosaik aus blassen Grüntönen der Wald- und Wiesenflächen hervorleuchtet. Die silberne Rüstung und der Schimmel kennzeichnen den Ritter als unschuldig und tugendrein. Ein parzivalscher Ritter auf der Suche nach Erlösung?⁹⁶¹ **(Abb. 104)** „Im Walde“ von Wassily Kandinsky verschmelzen Landschaft und Reiter zu einer Alliteration aus Form und Farbe, die in ihrer Flächigkeit schon etwas Abstrahierendes hat. Farbklänge und Klangformen, ob noch gegenständlich oder abstrakt, sind für Kandinsky Schlüssel, mit denen sich der Künstler Zugang zur menschlichen Seele verschafft und in ihr etwas – ähnlich wie mit den Tönen in der Musik – zum Klingen bringt. **(Abb. 105)** Den Reiter, der im Frühwerk als berittener heiliger Georg oder Ritterfigur häufig auftaucht, wählte Kandinsky zur Symbolfigur seines Anspruchs an eine neue Kunst. Mit der Lanze bewaffnet, streitet er für das von ihm zum Kunstprogramm erhobene Prinzip des sich zunehmend von der materiellen Begrenztheit befreienden „Geistigen in der Kunst“ und wird zum Signet einer ganzen Künstlergruppierung.⁹⁶² Den meisten vorgenannten Bildern gemein ist die Vereinzelung des Helden. Fast immer durchzieht der Ritter alleine und auf sich gestellt die Welt. Mit den nachfolgenden Bildbeispielen werden vier Themenkomplexe besprochen, die den Typus des einsamen Helden auf sehr unterschiedliche Weise behandeln.

6.1 Der Kreuzritter bei Karl Friedrich Lessing

Es ist keine triumphale Heimkehr, die Carl Friedrich Lessing (1808-1880) 1835 mit

⁹⁶¹ Zum Gemälde von Walter Crane vgl. KAT. AUSST. LONDON/MUENCHEN/AMSTERDAM 1998, S. 133-134.

⁹⁶² Vgl. KANDINSKY 1952. Zu dem Gemälde vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1995b, Kat. Nr. 70, S. 178. Zu Kandinsky und der Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“ vgl. KAT. AUSST. FREISING 2001, S. 98. Zur Bedeutung der Reiterfigur in der Kunst von Kandinsky vgl. ROTERS, 1963, S. 201ff, zu Kandinskys speziellem Interesse am Rittertum vgl. S. 206-208.

seinem Gemälde „Der heimkehrende Kreuzritter“ beschreibt.⁹⁶³ **(Abb. 104)** Schritt vor Schritt, mit gebeugtem Hals schleppt das Pferd sich und seinen Reiter den einsamen etwas ansteigenden sandigen Pfad einer Hügelkette hinauf. Der greise Kreuzritter im Habit des Deutschen Ordens knüpft keinerlei Erwartungen mehr an seine Rückkehr.⁹⁶⁴ Er ist gezeichnet von den vielen dem Kampf geschuldeten entbehrungsreichen Jahren in der Fremde. Sein langer weißer Bart, der leicht zusammengesunkene Oberkörper, der vor Müdigkeit geneigte Kopf sind äußere Zeichen der seitdem verstrichenen Zeit und der körperlichen Erschöpfung. Den Blick hält der Kreuzritter gesenkt und überlässt mit herabhängenden Zügeln dem gleichfalls ermüdeten Pferd das langsame Vorwärtstraben. Von der Landschaft, die ihn umgibt, nimmt er nichts wahr.⁹⁶⁵ Eine hügelige Heidelandschaft mit niedrigem Gestrüpp und kargem Baumbestand ist es, durch die er reitet und die in ihrer öden Melancholie das Resignative des Kriegers reflektiert. Sie erstreckt sich hinter ihm bis zu einer Meeresbucht über der regenschwere Wolken hängen, die vom Wind getrieben vom offenen Meer landeinwärts ziehen. Die glatte Meeresoberfläche gleißt in der Ferne vom zwischen den teils hochaufgetürmten Wolkenmassen hindurchbrechenden Sonnenlicht. Hier kehrt einer zu spät in die Heimat zurück.

Noch als junger Kunststudent an der Düsseldorfer Akademie unter Friedrich Wilhelm Schadow (1788-1862) hatte Lessing 1829/30 seinen ersten großen Auftrag erhalten: die Ausmalung des Gartensaals von Schloss Heltorf mit drei Episoden aus der Zeit des 3. Kreuzzugs unter Kaiser Friedrich I. (1122-1190), von denen Lessing jedoch dann lediglich „Die Schlacht bei Ikonium“ ausführte.⁹⁶⁶ Mit dem Aufruf von Papst Urban II. auf dem Konzil von Clermont im Jahre 1095 war die Zeit der Kreuzzüge angebrochen. Ritterscharen aus west- und südeuropäischen Ländern vereinigten sich zu einem riesigen Kreuzritterheer um das Heilige Land aus muslimischer Herrschaft zu befreien und um es als Pilgerstätte den Christen zugänglich zu machen. Man zählt zumeist sieben Kreuzzüge, von denen der 1. Kreuzzug (1096-

⁹⁶³ Zu dem Gemälde vgl. KAT. BONN 1968, S. 17; KAT. BONN 1977, Kat. Nr. 89, S. 169-170; MARKOWITZ 1979, S. 111-112; ANDREE 1979, Kat. Nr. 157, S. 390-393; LEUSCHNER 1982, Kat. Nr. 217, S. 740-742; KAT. BONN 1982, S. 268-269; KAT. AUSST. MUENCHEN 1985, Kat. Nr. 114, S. 234; KAT. AUSST. KOELN 1987, Kat. Nr. 84, S. 322; BOERSCH-SUPAN 1988a, S. 416; ZEHNDER 1999, S. 200; MEYER-MARIL 2006, S. 95; SUTTER 2012, S. 250. Leuschner erwähnt das ehemals Vorhandensein einer Entwurfszeichnung zu dem Gemälde, vgl. LEUSCHNER 1982, Kat. Nr. 217, S. 740-741.

⁹⁶⁴ Der Deutsche Orden wurde 1190 während des dritten Kreuzzugs gegründet und war nach den Templern und Johannitern damit der letzte der drei großen mittelalterlichen Ritterorden. Die Ordensritter trugen als Kennzeichen ein schwarzes Kreuz auf weißem Grund. Zu den drei Ritterorden vgl. HEUTGER 2004, S. 137ff. Die Rüstung auf Lessings Ölbild ist für einen Deutschordensritter allerdings zu jung. Der vollständige Plattenharnisch kam erst im 14., vor allem aber im 15. Jahrhundert auf. Die Behelmung scheint sich auf kein Original zu stützen, für eine Hirnhaube ist sie zu hoch, sondern eher der Phantasie des Künstlers entsprungen zu sein. Mit freundlichem Hinweis von Dr. Sven Lüken, Militaria-Sammlung des Deutschen Museums Berlin.

⁹⁶⁵ Lessing orientiert sich hier an Landschafts- und Naturstudien, die er in der Eifel gemacht hat. Zusammen mit Schirmer hatte er einen „Landschaftlichen Komponierverein“ gegründet, vgl. MAI 1979, S. 29; ANDREE 1979, Kat. Nr. 157, S. 390; KAT. AUSST. KARLSRUHE 1980, S. 22; KAT. BONN 1982, S. 268. Außerdem beschäftigte sich Lessing intensiv mit Geologie. Er hatte ein großes Interesse an Gebirgs- und Gesteinsformationen, vgl. MUELLER VON KOENIGSWINTER 1854, S. 97.

⁹⁶⁶ Zu den Fresken in Heltorf vgl. JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 9ff; GRAF 1979, S. 112ff, insbesondere S. 116-117; FASTERT 2000, S. 125-127 und S. 142-144; SUTTER 2012, S. 147ff.

1099), der durch die Eroberungen von Antiochia, Edessa und schließlich von Jerusalem durch Gottfried von Bouillon gekrönt war sowie der 3. Kreuzzug (1189-1192), der in Reaktion auf die Rückeroberung Jerusalems durch Sultan Saladin stattfand und an dem sich Richard I. Löwenherz beteiligte und auf dem Kaiser Friedrich I. Barbarossa den Tod fand, wohl am häufigsten in der Malerei des 19. Jahrhunderts rezipiert wurden.⁹⁶⁷

Nach seiner Arbeit auf Schloss Heltorf setzte bei Lessing eine rege Auseinandersetzung mit der Kreuzritterthematik ein, so dass in den folgenden Jahren immer wieder Darstellungen zu diesem Themenkreis entstanden sind, darunter besagtes Ölgemälde zum heimkehrenden Kreuzritter. Der mit Lessing eng befreundete, am Düsseldorfer Landgericht beschäftigte Justizbeamte und Dramatiker Friedrich von Uechtritz (1800-1875), der darüber hinaus am Düsseldorfer Kulturleben regen Anteil nahm, bemerkte, dass Lessing von der mittelalterlichen Epoche und seinen Burgen schon früh begeistert war und hierüber eine ganze Reihe von Geschichtsbüchern las. Uechtritz war es auch, der die nicht gänzlich auszuschließende Vermutung äußerte, es könne das Uhland'sche Gedicht „Der Rosenkranz“ dem Bild des heimkehrenden Kreuzritters zugrunde liegen.⁹⁶⁸ Die Werke Ludwig Uhlands (1787-1862) wurden an der Düsseldorfer Kunstakademie häufig als Bildvorlagen genutzt. Das Gedicht erzählt von einem Ritter, der bei der Begegnung mit einer holden Maid, nun, da er alt ist bereit, sein Leben nur dem Kampf gewidmet und niemals die Minne kennen gelernt zu haben und mit dieser reuevollen Einsicht stirbt.⁹⁶⁹

„[...] Sieh! Im Eisenkleid ein Reiter
Zieht auf krankem Roß daher,
Senkt die Lanz als müder Streiter,
Neigt das Haupt wie schlummerschwer.
Dürre Wangen, graue Locken;
Seiner Hand entfiel der Zaum.
Plötzlich fährt er auf, erschrocken
Wie erwacht aus bangem Traum.“⁹⁷⁰

Ein Jahr vor dem heimkehrenden Kreuzritter entstand gegen Dezember 1834 eine Tuschezeichnung, die mit „Kreuzritters Wacht in der Wüste“ (Kupferstichkabinett

⁹⁶⁷ Zur Kreuzfahrerthematik in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts vgl. JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1979a, S. 98-99; SIBERRY 1999, S. 418ff; MEYER-MARIL 2006, S. 75ff; SUTTER 2012.

⁹⁶⁸ Vgl. UECHTRITZ 1839, Bd. 1, S. 371. Uechtritz verwechselt allerdings den Titel „Der Rosenkranz“ mit „Das Rosenfest“. Die von ihm zitierte Zeile entstammt jedoch dem Uhland'schen Gedicht „Der Rosenkranz“.

⁹⁶⁹ Das Thema der Vereinzelung, der Trauer und Resignation sind auch in anderen Bildern Lessings zu finden, vgl. LEUSCHNER 1979, S. 89.

⁹⁷⁰ Der Rosenkranz in UHLAND, 1980, Bd. 1, S. 149-151. Vgl. LEUSCHNER 1982, Kat. Nr. 217, S. 741. Keinesfalls kann, wie immer wieder zu lesen ist, als Vorlage Immermanns Gedicht „Kreuzfahrers Heimkehr“ von 1826 dem Gemälde zugrunde liegen. In diesem Gedicht ist in völligem Widerspruch zu Lessings Bildaussage die Rede von einem zu seiner Liebsten zurückkehrenden Kreuzritter „Der Trauten Gruß! Dein Ritter kehrt / Aus reichem Lande unbeschwert“, heißt es in der zweiten Strophe, IMMERMANN 1835, Bd. 1, S. 379-380.

Berlin) betitelt ist. Eine lavierte Feder- und Kreidezeichnung (Kunstmuseum Düsseldorf) folgte 1835. **(Abb. 105)** Im August des darauffolgenden Jahres entstand hierzu noch eine kleine Ölskizze (Städel Museum Frankfurt).⁹⁷¹ **(Abb. 106)** Die sorgfältig ausgeführten, voneinander nur geringfügig abweichenden Arbeiten lassen vermuten, dass sie der Vorbereitung zu einer endgültigen, großformatigen Ausfertigung des Motivs in Öl dienten, ein Vorhaben, das vom Künstler aus unbekanntem Gründen letztlich nicht umgesetzt wurde.⁹⁷² In einer kargen Steinwüste stehen einsam Ross und Reiter. Einem kräftigen Sturmwind den Rücken kehrend, bäumt sich der fußknöchellange Ordensmantel in wilden Falten nach vorne und bläst kräftig in die Mähne des Pferdes. Der von rechts heranjagende Sturm zerrt auf diese Weise an Mensch und Tier, die ihm inmitten der nur von einigen Felsbrocken durchsetzten weiten Landschaft schutzlos ausgeliefert sind und darin merkwürdig verloren wirken. Besonders auf dem Frankfurter Ölbild ist die entfesselte Kraft des Windes im Bildhintergrund eindrucksvoll wiedergegeben.⁹⁷³ Überhaupt hatte Lessing eine besondere Vorliebe für die Staffage in stürmischer Landschaft. Die Natur in ihrer teils unbarmherzigen Härte und nicht zu bändigenden, manches Mal existenzbedrohenden Wildheit ist stets Prüfstein der menschlichen Widerstandskraft. Bildbeispiele mit der Schilderung von Naturgewalten, denen der Mensch schutzlos ausgeliefert ist, sind immer wieder in Lessings Oeuvre zu finden und lassen auf sein großes Interesse für die auf den Menschen einwirkenden Naturkräfte schließen, ein Faszinosum, das er mit den Romantikern teilt.⁹⁷⁴

Der Maler zeigt nicht, was es in dieser Wüstengegend zu bewachen gilt: ein

⁹⁷¹ Zu Lessings „Kreuzritters Wacht“ vgl. KAT. DUESSELDORF 1965, Kat. Nr. 97, S. 55; KAT. BERLIN 1971, Kat. Nr. 117, S. 44; KAT. FRANKFURT 1972, Textband S. 190-191; KAT. AUSST. DUESSELDORF 1976, Kat. Nr. 91, S. 65; KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 105. LEUSCHNER 1982, Kat. Nr. 223, S. 750-752 und Kat. Nr. 230, S. 771-72; KAT. DUESSELDORF 1980, Bd. 3, Teil 1, Kat. Nr. 479, S. 171-172, Abb. Nr. 641; KAT. AUSST. BERLIN 1994, Kat. Nr. 72, S. 94. Im Kunsthandel bei Kunstantiquariat Joseph Fach ist wohl noch eine weitere Ölstudie aufgetaucht, Öl auf Leiwand, um 1834, 195 x 26,5 cm.

⁹⁷² Womöglich hatte Lessing in Anlehnung an den heimkehrenden Kreuzritter ein größeres Ölgemälde mit dem Motiv des Wache haltenden Kreuzritters geplant. Lessing fertigte dazu üblicherweise zunächst eine Zeichnung an, die zumeist schon die fertige Anlage des späteren Gemäldes zeigt, darauf folgt eine Farbskizze in Öl, die dann auf Karton und schließlich auf Leinwand übertragen wurde. In den 30er Jahren allerdings, so der Ausstellungskatalog Karlsruhe von 1980, konnten die in Öl gefassten Farbskizzen bereits als kleinformatige Ölgemälde gelten. Zum Arbeitsprozess bei Lessing vgl. KAT. AUSST. KARLSRUHE 1980, S. 18-19; JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 14.

⁹⁷³ Zwischen den einzelnen Fassungen gibt es in der Wiedergabe der Landschaft sowie des Ritters und seines Reiters leichte Unterschiede. Erst auf der Düsseldorfer Zeichnung und dann auch auf der Frankfurter Ölskizze entspricht sein Äußeres mit dem langen weißen Vollbart dem des heimkehrenden Kreuzritters, abgesehen davon, dass der heimkehrende Kreuzritter einen abgeflachten Helm trägt, der mehr dem Helm auf dem Berliner Blatt ähnelt. Auf sämtlichen Darstellungen ist der Ritter mit einem langen Ordensmantel angetan und führt eine mit einem Wimpel versehene Lanze mit sich, vgl. LEUSCHNER 1982, Kat. Nr. 223, S. 750-752 und Kat. Nr. 230, S. 771-772. Das dem Wind ausgesetzte Pferd ähnelt der Pferdedarstellung in der „Reiterszene aus dem 30jährigen Krieg“ von 1824, vgl. LEUSCHNER 1982, Abb. 32.

⁹⁷⁴ Beispiele sind „Felsige Landschaft im Sturm“ von 1827 mit Räuberstaffage, vgl. LEUSCHNER 1982, Kat. Nr. 19, S. 483, „Gebirgslandschaft im Sturm mit zwei Wanderern“ von 1841, vgl. LEUSCHNER 1982, Kat. Nr. 90, S. 572-573, „Gewitterlandschaft“ mit Reiterstaffage von 1849, vgl. LEUSCHNER 1982, Kat. Nr. 100, S. 580-581 oder „Mittelgebirgslandschaft mit Prozession bei Unwetter“ von 1865, vgl. Leuschner 1982, Kat. Nr. 122, S. 604-605.

Heiligtum, ein lagerndes Heer von Kreuzrittern? Handelt es sich tatsächlich um einen Wachtposten, wie der Titel suggeriert oder vielmehr um einen Verirrten, der vom Rest des Kreuzfahrerheeres abgekommen ist?⁹⁷⁵ Der Titel wirkt angesichts der sonst menschenleeren Ödnis ernüchternd, die Handlung sinnentleert. Seine Kreuzritter sind keine jugendlichen Helden, sondern gealterte Männer, gar Greise, längst nicht mehr im Vollbesitz ihrer kriegerischen Manneskraft, deren weiße Bärte bis zur Brust herabreichen und in deren ergrauten Strähnen sich die verfllossene Zeit manifestiert. Jenseits einer offiziellen Auftragssituation wie bei dem Wandgemälde für Heltorf scheint Lessing an einer idealisierten Darstellung der Ritterthematik wenig Interesse gehabt zu haben. Vielmehr sind es die Entsagungen und Entbehrungen, die Kehrseite des heroischen Rittertums, die ihn derart fesselten, dass er sich mit diesem Aspekt des Ritterdaseins immer wieder in verschiedenen Varianten beschäftigte. Mit seiner Arbeit in Heltorf und den notwendigen Vorbereitungen zur Ausführung des Freskos der Schlacht bei Ikonium war er jedoch schon damals zumindest in der Theorie dem Bild des greisen Kreuzritters begegnet, denn Kaiser Friedrich I. (1123-1190) war fast siebzigjährig als er an dem Kreuzzug im Jahr 1189 teilnahm und nach der siegreichen Schlacht 1190 im Fluss Saleph erkrankte. Friedrich von Raumer (1781-1873) entkräftet und verklärt diesen Umstand geradezu, indem er ihn in seinem Geschichtswerk „Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit“, das 1814 erschien und das Lessing sehr wahrscheinlich als Quelle zur Vorbereitung der Fresken in Heltorf gedient hat, in der von ihm so schicksalhaft beeinflussten Schlacht als „Greis durch Heldenmuth wunderbar verjüngt“ beschreibt.⁹⁷⁶

Betrachtet man Hermann Stilkes (1803-1860) Darstellung von ca. 1834 zum gleichen Thema, wird der Unterschied zu Lessing besonders evident. Stilkes „Kreuzritter auf der Morgenwacht“ zeigt eine sehr viel konventionellere Bildlösung und entspricht genau dem, was ein Betrachter bei dem Titel erwarten würde. **(Abb. 107)** Eingebettet in eine pittoreske morgenländische Szenerie befinden sich drei Kreuzritter, nicht allzu weit von einem links im Hintergrund aufgeschlagenen Kreuzfahrerlager, auf Vorposten. Während einer von ihnen schläft und der andere einen Rosenkranz betet, hält der Dritte gestützt auf seine Lanze getreulich Wache. Rechts davon steht in einiger Entfernung der nächste Wache stehende Ordensritter. Das Bild lebt von der exotischen Kulisse mit der Palme unter der sie gelagert sind und der im Hintergrund als Silhouette mit Minaretten und Kuppeldächern zu erkennenden orientalischen Stadt, die es vermutlich zu erobern gilt.⁹⁷⁷

Eine weit größere Übereinstimmung in der stimmungshaften Auffassung hat Lessings „Wächter in der Wüste“ mit einer Zeichnung Karl Blechens (1798-1840),

⁹⁷⁵ Leuschner vermutet eine mögliche Anlehnung an Ludwig Uhlands „Schwäbische Kunde“, in der von einem Kreuzritter erzählt wird, der hinter seinem Kreuzfahrerzug zurückbleibt, vgl. LEUSCHNER 1982, Kat. Nr. 223, S. 751.

⁹⁷⁶ RAUMER 1823, Bd. 2, S. 348. Auf dem von Lessing ausgeführten Fresko in Heltorf sieht man entsprechend einen noch jung aussehenden „Rotbart“. Mit der von den Brüdern Grimm ab 1816 veröffentlichten Sage von „Friedrich Rothbart auf dem Kyffhäuser“ wurde dann das Bild des greisen langbärtigen Kaisers, das die Hoffnung auf eine nationale Erneuerung zu symbolisieren begann, äußerst populär, vgl. FASTERT 2000, S. 135-136.

⁹⁷⁷ Vgl. RACZYNSKI 1836, Bd. 1, S. 183 mit Abb; PUETTMANN 1839, S. 69; SUTTER 2012, S. 253.

betitelt „Der Sturm“, die 1826 von ihm für den Berlinischen Künstlerverein gefertigt wurde. **(Abb. 108)** Sie gibt einen sturmtostenden Pilger in steiniger Landschaft wieder, auf den nicht unweit bereits ein Todesgenius vor einem ausgehobenen Grab wartet, um ihn mit offenen Armen zu empfangen und ins Totenreich zu geleiten.⁹⁷⁸ Hier ist die Wüste eine Metapher für das nahende Lebensende. In ihrer Trostlosigkeit und dem fast feindseligen Lebensraum hält sie für den Menschen nur noch die christliche Hoffnung auf ein jenseitiges Heil bereit. Von jeher war die Wüste ein heiliger Ort, ein Ort der inneren Einkehr, der Läuterung, an den man sich zurückzog, um allein mit Gott Zwiesprache zu halten. Durch Darstellungen des büßenden Heiligen Hieronymus in der Wüste, meist als weißhaariger Greis wiedergegeben, hat das Motiv des bärtigen Alten in der Wüstenlandschaft in der christlichen Ikonographie eine lange Tradition.⁹⁷⁹ Sowohl die körperlichen Merkmale des Alterns als auch die Leere der Landschaft unterstreichen bei Lessings Kreuzrittern die Gewissheit am Endpunkt eines Lebens angelangt zu sein. So wird auch die leblose Wüstenlandschaft bei Lessing zum Sinnbild für Todesnähe, bei der die existentielle Einsamkeit des Menschen ihre Entsprechung in der Verlassenheit des Landschaftsraums erfährt.⁹⁸⁰

Dementsprechend handelt es sich hier um keine hochfahrende und selbstherrliche Einsamkeit, die den Helden über den Rest der Welt erhebt oder um eine produktive Einsamkeit, bei der der Einzelne auf sich selbst zurückgeworfen über sich hinauswachsen kann und die ihn beharrlich zu dem von ihm anvisierten Ziel führt.⁹⁸¹ Lessing hat für seine Krieger vielmehr eine resignative Einsamkeit gewählt, die am Ende des Lebensweges vielleicht auch ein Scheitern beinhaltet. Es sind nach innen gekehrte, in sich versunkene Gestalten, die mit Alter, nahendem Tod, Verlassenheit und nicht zuletzt mit den Naturgewalten konfrontiert werden und damit einer seelischen wie körperlichen Bewährungsprobe unterliegen. Max Wirth meinte in seiner „Deutschen Geschichte“ von 1862, dass einsame Gebirgslandschaften und das Meer besonders geeignet wären Körper und Geist zu stählen: „Dagegen ist die Umgebung des Gebirges oder des Meeres, wie sie den Menschen öfter zur Einsamkeit zwingt, wieder sehr geeignet, im Kampfe mit den wilden Elementen den Körper und Charakter zu stärken.“ Lessings Kreuzritter trotzen in der Tat den Elementen und ertragen sie in einer Art beharrlichem Stoizismus. Gerade hierin liegt wiederum eine gewisse Größe, eine ganz eigene Form von Heroentum. Mit

⁹⁷⁸ Zur Zeichnung „Der Sturm“ von Carl Blechen von 1826 vgl. RAVE 1940, S. 7, Abb. Nr. 512, S. 207; KAT. AUSST. BERLIN 1990, Kat. Nr. 115, S. 141.

⁹⁷⁹ Bildbeispiele zum heiligen Hieronymus in der Steinwüste finden sich bei Giovanni Bellini (um 1430-1516), Cima da Conegliano (1459-1517), Vittore Carpaccio (1460-1525/26), Lorenzo Lotto (1480-1557) oder Joachim Patenier (1485-1524). Neben Stein- und Felswüsten wird der Heilige sehr häufig auch in einer Ideallandschaft gezeigt. Zur Ikonographie des Heiligen Hieronymus, vgl. LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE 1990, Bd. 6, Sp. 519-530. Zur Wüste als Ort der Einsamkeit vgl. KOELBEL 1960, S. 136. Bereits Markowitz weist darauf hin, dass Lessings Bild „Kreuzritters Wacht“ in der Tradition von „romantischen Einsiedlerdarstellungen“ steht, vgl. MARKOWITZ 1979, S. 111.

⁹⁸⁰ Zur wechselseitigen Beziehung von Landschaft und Staffage, vgl. MARKOWITZ 1979, S. 110-111. In diesem Zusammenhang wird immer wieder von „historischer Landschaft“ gesprochen, bei der Lessing, wie von Bierende treffend ausgedrückt, das „menschliche Schicksal“ in den größeren Zusammenhang von Historie und Natur stellt, vgl. BIERENDE 2000, S. 27; KAT. BONN 1982, S. 268.

⁹⁸¹ WIRTH 1862, Bd. 1, S. 7

Zähigkeit harren sie aus, stehen da in der Schneise des Sandsturms, verlassen ihren Posten nicht, mag die Wacht in der Ödnis von noch so unergründlicher Fragwürdigkeit sein, traben langsam, aber stetig weiter und werden dies weiterhin tun bis zum letzten Atemzug. Sie mögen dabei sichtlich vom Schicksal gebeugt sein, ihr Durchhaltewillen zeugt vielmehr von einer inneren Unbeugsamkeit. Wenn diese Kreuzritter von Entbehrungen gezeichnet sind, so doch nur, weil sie ihr Dasein ihrem Glauben geopfert haben. In dieser Duldsamkeit gepaart mit Demut und Unerschütterlichkeit offenbaren sie gerade auch christliche Tugenden, die der von ihnen gewählten Bestimmung als Kreuzritter und des damit in der Nachfolge Christi stehenden auch zu Leiden bereiten gläubigen Menschen entspricht.⁹⁸² Ernst Moritz Arndt hatte beispielsweise im Vorfeld der Befreiungskriege in seinem „Katechismus für den teutschen Kriegs- und Wehrmann, worin gelehrt wird, wie ein christlicher Wehrmann seyn und mit Gott in den Streit gehen soll“ gemeint, dass dieser in gottgefälliger Demut bereit sein müsse Beschwerden und Leid jeglicher Form hinzunehmen: „Dies ist ein heiliger und hoher Beruf, und Stolz, Hochsinn und Gerechtigkeit müssen daher in der Brust eines christlichen Soldaten thronen und Ehrsucht, Geiz, Habsucht und alle Niedrigkeit austreiben. Mühen und Beschwerden, Hunger und Durst, heiße und arbeitvolle Tage, kalte und schlummerlose Nächte, Gefangenschaft und Kerker, Wunden und Tod – dies alles erwartet den Mann, der für seinen Herrscher, seine Freiheit und sein Land ins Feld zieht. Das alles soll er nicht achten, sondern wie es Gott gefällt, empfangen, und mit Gott in den Streit gehen; denn er geht auf dem Wege seiner Pflicht.“⁹⁸³

Lessing selbst war zusammen mit seinem Bruder von seinem Vater sehr streng erzogen worden. Der Vater hielt sehr viel auf Disziplin und körperliche Abhärtung, so dass Uechtritz berichtet, die Knaben wären auch im Winter und bei schneidender Kälte lediglich mit Wolljacken bekleidet gewesen.⁹⁸⁴ So hatte Lessing bereits im Knabenalter am eigenen Leib gelernt, widrigen Witterungsbedingungen zu trotzen und damit umzugehen. Später wurde daraus eine große Leidenschaft für die Natur und die Jagd. Insbesondere die Reiterei hatte es ihm angetan. Folglich absolvierte Lessing seinen einjährigen Militärdienst 1833 bei den berittenen Ulanen in Düsseldorf.⁹⁸⁵ Aus dieser Zeit stammte noch die Lanze, die er in seinem Atelier in der Kunstakademie zur Erinnerung aufbewahrte.⁹⁸⁶ „Überall“, meinte Friedrich von Uechtritz, „zeigt sich eine Lust an kriegerisch-körperlichen Beschäftigungen [...]“.⁹⁸⁷ So durchstreifte er während seiner Zeit in Düsseldorf meist alleine, oft tagelang zu

⁹⁸² Radziewsky spricht im Zusammenhang mit Werken von Bendemann von der „Heroisierung der Resignation“ und dem „Leiden als adelnder Eigenschaft“ als zeittypische Erscheinungen bei Bildern der Düsseldorfer Malerschule, vgl. RADZIEWSKY, S. 65-73.

⁹⁸³ ARNDT 1813, S. 48. Von Arndts Katechismus gab es drei unterschiedliche Ausgaben. Zu Arndts Katechismus vgl. ZIMMER 1971, S. 21; WEBER 1991, S. 160ff; HAGEMANN 1998b, S. 80-82.

⁹⁸⁴ Vgl. UECHTRITZ 1839, Bd. 1, S. 296.

⁹⁸⁵ Sein Vater schrieb ihm dazu: „Das Vergnügen, das Dir der Dienst macht, kann zu weiter nichts als zur mehrern Vervollkommnung im Dienste Dich antreiben. Dies gibt einen männlichen Charakter, und dieser ist auch zu menschlichen Wissenschaften und Künsten erforderlich, sonst geraten sie in Pedanterie etc.“, zit. in BUCHHOLZ 1909, S. 311.

⁹⁸⁶ Vgl. UECHTRITZ 1839, Bd. 1, S. 284.

⁹⁸⁷ UECHTRITZ 1839, Bd. 1, S. 285. Zu Lessings kriegerischem Wesen vgl. UECHTRITZ 1839, Bd. 1, S. 285 und S. 413; KAT. AUSST. KARLSRUHE 1980, S. 62; NEYSTERS 2000, S. 42.

Fuß oder zu Pferde auf zahlreichen Jagdausflügen die freie Natur. Der Arzt und Schriftsteller Wolfgang Müller von Königswinter (1816-1873) berichtet: „Seine spätere leidenschaftliche Liebe zur Jagd, welche ihn in jedem Jahre wochenlang in die einsamsten Gegenden führte und ihn die mühsamsten Strapazen mit Leichtigkeit ertragen ließ, entsproß aus derselben Quelle. Wer ihn oft meilenweite Spaziergänge oder Ritte durch Wind und Wetter machen sah, der mußte ihn auch hier als unwandelbaren Freund der Natur kennen lernen.“⁹⁸⁸ Und der Maler Anton von Werner äußerte sich später über ihn: „C. F. Lessing war leidenschaftlicher Jäger, und seine Tracht und sein Äußeres ließen in der Tat zunächst auch auf einen wetterfesten, sturmgeprüften Forst- und Waidmann schließen [...]“⁹⁸⁹ Die Mühsalen eines langen Ausritts und das den Elementen der Natur Ausgesetztsein waren dem Künstler vertraut. Die einsamen Ritte haben demnach etwas ihm Wesensverwandtes, das den Künstler ganz persönlich angesprochen haben dürfte. So beschrieb Alfred Stern den Maler in seinen Erinnerungen als eine imposante Erscheinung, die ihn an einen Rittersmann erinnere, „[...] hoch aufgerichtet, mit scharfen Zügen und hellem durchdringendem Blick imponierte [Lessing] durch das kraftvoll Entschiedene und ungesucht Einfache seines Wesens. Er kam mir immer wie eine Mischung von Ritter und Jäger vor.“⁹⁹⁰

Eine ganze Reihe von Historiographen des späten 18. und 19. Jahrhunderts, allen voran Herder, hatten, was nun die Kreuzzugszeit anbelangt, diese keineswegs beschönigt oder gar glorifiziert. In aller Deutlichkeit ging man auch hier auf die Beschwernisse und das große Leid ein, das den christlichen Kreuzzugsheeren widerfuhr, wie sengende Hitze bei Tage, klirrende Kälte in der Nacht, Hunger, Durst und wies auf die Gefahr von Überfällen oder Krankheiten hin. So versäumte es auch der bereits im Kontext der Heidelberger Teutonen erwähnte Historiker Friedrich Wilken (1777-1840), der von 1805 bis 1817 das Fach Geschichte an der „Großherzoglich Badenschen Universität zu Heidelberg“ lehrte, in seiner von ihm verfassten Geschichte der Kreuzzüge nicht, die Not, der das Kreuzzugsheer in dem ersten durch Gottfried von Bouillon angeführten Kreuzzug gerade auch während der Belagerung von Antiochien im Jahr 1097, ausgesetzt war, ausgesprochen anschaulich zu beschreiben: „Die Noth ward täglich größer; denn durch die schlechte Witterung gehindert, brachten auch die Surianer keine Lebensmittel mehr ins Lager. Der beständige Regen und die heftige Kälte richteten die Kreuzbrüder vollends zu Grunde. Denn ihre Zelte verfaulten und gaben sie der Rauigkeit der Witterung preis. Täglich starb ihrer eine so große Menge vor Hunger und an Krankheiten, daß den Lebenden zu ihrer Beerdigung Raum und Zeit gebrach. Von siebenzig Tausend Pferden waren im vierten Monate der Belagerung nur zwey Tausend übrig, dazu wegen Hunger und Erstarrung unbrauchbar.“⁹⁹¹ Auch in dem bereits kurz zitierten, überaus erfolgreichen und populären sechsbändigen Werk der „Geschichte der Hohenstaufen“ von Friedrich von Raumer, wird neben der

⁹⁸⁸ MUELLER VON KOENIGSWINTER 1854, S. 94, vgl. UECHTRITZ 1839, Bd. 1, S. 284.

⁹⁸⁹ Erinnerungen an Carl Friedrich Lessing und seine Karlsruher Zeit von Anton von Werner, zit. in BUCHHOLZ 1909, Bd. 2, S. 330.

⁹⁹⁰ Meine Erinnerungen an Carl Friedrich Lessing von Alfred Stern, zit. in BUCHHOLZ 1909, Bd. 2, S. 339.

⁹⁹¹ WILKEN 1807, S. 182.

Schilderung historischer Ereignisse immer wieder auf die Unwirtlichkeit der Landschaft und auf die lebensbedrohlichen Situationen eingegangen, denen die Kreuzritter neben den Gefechten mit den Ungläubigen ausgesetzt waren. Raumer erzählt von Lebensmittel- und Wasserknappheit, von Plünderungen, Hinterhalten und verheerenden Regengüssen.⁹⁹²

Es mangelte in der Literatur nicht an kritischen Beschreibungen, dabei verschwieg man auch nicht Entgleisungen und Verfehlungen von christlicher Seite aus. Herder spricht in Teilen von den Kreuzrittern als einem wild zusammengeworfenen Haufen von Abenteurern und lasterhaften Männern, die lediglich dem Schuldturn entkommen wollten und diesem das kleinere Übel eines Kreuzzuges vorgezogen hätten. "Sowol der Person als den Gütern nach traten alle Kreuzfahrer unter den Schutz und die Gerichtsbarkeit der Kirche und genossen geistliche Rechte; sie waren während des heiligen Krieges von allen Steuern und Gaben, von allen Rechtsansprüchen wegen gemachter Schulden und von den Zinsen derselben frei und erhielten einen vollkommenen Ablaß. Eine unglaubliche Anzahl andächtiger, wilder, leichtsinniger, unruhiger, ausschweifender, schwärmender und betrogener Menschen aus allen Ständen und Klassen, sogar in beiden Geschlechtern, versammelten sich [...].", so Herder.⁹⁹³ Und noch Gustav Freytag zeichnet gegen Ende des Jahrhunderts in seinem Werk „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ ein recht kirchenkritisches Bild des Mittelalters und speziell der Kreuzzüge: „Auf dem Zuge sanken die Menschen durch Hunger und Krankheit aufgerieben längs der Straße dahin [...]. Es war ein erbarmungsloser Krieg. Dem milden Christengott zu Ehren wurden die Köpfe der erschlagenen Türken in Haufen geschichtet, in den eroberten Städten wurde unmenschlich gewüthet [...].“⁹⁹⁴ Und weiter schreibt er: „Und wenn man vollends vernahm, daß die Kreuzfahrt erfolglos gewesen sei, und die Heimkehrenden ansah, arme zerschlagene Leute, gealtert in kurzer Zeit, vielleicht verdorben an Leib und Seele, dann wurde in Vielen der Zweifel also laut: ‚Wenn unserm Herrn Christus so großes Leidwesen wäre, daß die Sarrazenen an seiner Grabstätte herrschen, so hätte er ja allein die Macht das heidnische Volk zu demüthigen, und er bedürfte nicht unserer Hände [...].‘ Aber nicht nur die Zurückgebliebenen bedachten prüfend den Werth der Kreuzfahrt, auch viele Kreuzfahrer, welche heimkehrten, brachten ernüchtert ein anderes Urtheil über den Papst und das Drängen der Kirche mit.“⁹⁹⁵

Könnte sich bereits in Lessings resignativen Kreuzritterbildern eine Kirchenkritik über Sinn und Unsinn dieser Unternehmungen verbergen? Schon bei seinen Husbildern sah sich der Künstler vielfachen Vorwürfen einer protestantischen Parteinahme und Verunglimpfung der katholischen Kirche ausgesetzt, die teils vehemente Reaktionen hervorrief, nicht zuletzt die von Philipp Veit erfolgte Niederlegung seines Amtes als

⁹⁹² Zu Lessings möglichen Vorlagen an Geschichtswerken vgl. JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 15, S. 17 und S. 178-179.

⁹⁹³ HERDER [1879], 20. Buch, S. 167.

⁹⁹⁴ FREYTAG Bd. 17, 1888, S. 478.

⁹⁹⁵ FREYTAG Bd. 17, 1888, S. 484-485.

Direktor des Städel'schen Kunstinstituts.⁹⁹⁶ Lessing entstammte einer protestantischen Pfarrers- und Juristenfamilie, zu der auch der berühmte Vorfahr Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), Freigeist, Dramatiker, Schriftsteller, Pfarrerssohn und Großonkel des Malers gehörte. Mit dem dramatischen Werk „Nathan der Weise“, das in Jerusalem während der Kreuzzüge angesiedelt ist, hatte sein Großonkel für eine friedliche Koexistenz der Weltreligionen plädiert. Sah er sich doch selbst gerade in dieser Zeit größten Anfeindungen insbesondere seitens des Hamburger Pastors Johan Melchior Goeze ausgesetzt, die er mit der Herausgabe der bibel- und kirchenkritischen Fragmente des Hamburger Theologen Hermann Samuel Reimarus (1694-1768) provoziert hatte.⁹⁹⁷ Nachvollziehbar, dass das ursprünglich von Uechtritz angeregte Thema über den Reformator, Papst- und Kirchenkritiker sowie tschechischen Nationalhelden Jan Hus, der zunächst an der Prager Universität wirkte und später mit dem Bann belegt und auf dem Konstanzer Konzil zum Feuertod verurteilt wurde, Lessings besonderes Interesse geweckt hatte, zumal er mit dieser historischen Figur einen weiteren persönlichen Bezug verband, stammten seine Vorfahren wohl ursprünglich von böhmischen Hussiten ab.⁹⁹⁸ Hus hatte sich seinerzeit gegen die Ablass- und Kreuzzugsbulle, die der damalige Gegenpapst Johannes XXIII. aus machtpolitischen Gründen gegen König Ladislaus von Neapel erlassen hatte, ausgesprochen und sich damit den Kirchenbann zugezogen.⁹⁹⁹ Mit der im Jahr 1836 vollendeten „Hussitenpredigt“ schuf er ihm ein Denkmal.¹⁰⁰⁰ Im Zusammenhang mit dem einige Jahre später entstandenen Gemälde „Hus vor dem Konzil“ von 1842 mahnte ihn jedenfalls sein Vater brieflich – und wohl mit Anspielung auf seinen Großonkel – er möge doch die beiden Konfessionen nicht gegeneinander ausspielen: „So sehr es mich freuen wird, Dein concilium in Kostnitz, wenn es fertig ist, zu sehen, so mag ich es doch in meinem Leben nicht sehen, wenn Du es in der Idee des Protestantismus contra Katholizismus gemalt hast. Ich muß Dich dann von ganzem Herzen bedauern und kann Dich für keinen Lessing halten, wenn Du Dich in solche albernen Religionsstreitigkeiten einläßt.“¹⁰⁰¹ Lessing selbst hatte diese Vorwürfe stets weit von sich gewiesen und in einem Brief geäußert: „Man hat mir vorgeworfen [...], daß ich dieses Bild [Hus vor dem Konzil in Konstanz] aus Haß gegen die katholische Kirche

⁹⁹⁶ Zu Lessings kirchenkritischen Bildern und den dadurch ausgelösten konfessionellen Streitigkeiten vgl. JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 47-48; JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1979b, S. 156ff, insbesondere S. 159; RADZIEWSKY 1983, S. 118ff.

⁹⁹⁷ Zu Gotthold Ephraim Lessings Drama „Nathan der Weise“ vgl. GESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR 1993, S. 176-179.

⁹⁹⁸ Vgl. KAT. DUESSELDORF 1969, S. 204.

⁹⁹⁹ Zu Johann Hus vgl. LUEDERS 1854. Zum Wesen und zur Definition von Kreuzzügen vgl. JASPERT 2004, S. 203-204. Gerade im Vormärz besaß Hus eine besondere Signifikanz und vertrat, da er sich seinerzeit den herrschenden Autoritäten widersetzt hatte und für mehr Rechte und freiheitliches Denken eingetreten war, einen oppositionellen Geist. So war es in Würzburg zu einem Skandal gekommen als Georg Alosy Lommel, damaliger Sekretär am Reichs-Archiv in München, 1839 eine Biographie zu Hus veröffentlichen wollte. Der Amberger Stadtkommissar beschlagnahmte die bereits zum Druck fertigen Bögen, vgl. PELGER 1987, S. 117ff.

¹⁰⁰⁰ 1831 war ein erster Entwurf dazu entstanden. Zu Karl Friedrich Lessings „Hussitenpredigt“ vgl. KAT. DUESSELDORF 1969, S. 203ff; LEUSCHNER 1979, S. 90-92; RADZIEWSKY 1983, S. 118-119. Es folgten 1842 die Gemälde „Johann Hus vor dem Konzil in Kostnitz“ und 1850 „Hus vor dem Scheiterhaufen“.

¹⁰⁰¹ Brief von Carl Friedrich Lessing d. Ä. an seinen Sohn 1842, zit. in LEUSCHNER 1982, S. 319.

gemalt habe. Da irrt man sich aber gewaltig, ich müßte nichts von der Geschichte wissen, dann könnte mir wohl etwas derart in den Sinn kommen. Ich habe vielleicht eine größere Achtung vor ihrer Kirche, als Viele, die sich zu ihr bekennen. Soll mein Respekt aber so weit gehen, daß ich als Maler keinen Stoff behandeln soll, der für sie nur irgend etwas Mißfälliges hat? In Beziehung auf mein Bild mag ich weder für die eine noch die andere Partei etwas gethan haben [...].¹⁰⁰²

Lessings Kreuzritterdarstellungen von Heimkehr und Wacht sind wohl daher weniger aus einer kirchenkritischen Sicht zu beurteilen, als vielmehr im Kontext einer in den 30er und 40er Jahren einsetzenden und wie bereits von Hanna Gagel, Vera Leuschner u. a. gerade für eine durch Lessing vertretene Richtung der Düsseldorfer Malerschule als charakteristisch belegten Tendenz zu einer realistischeren Geschichtsadaption zu sehen, nämlich weg von einer romantisch-idealisierten Hinwendung der Kreuzritterthematik wie sie vorwiegend von den Nazarenern umgesetzt wurde hin zu einem Realismus im Sinne einer möglichst naturgetreuen und lebensecht wirkenden Schilderung von historischen Ereignissen.¹⁰⁰³ In diesen Jahren setzte ein enormes Interesse für das Kreuzzugsthema ein, wobei sich gerade Künstler der Düsseldorfer Malerschule neben den offiziösen Historienbildern mit Darstellungen von Schlachten, Eroberungen und insbesondere der Erstürmung von Jerusalem, sich intensiv auch den sehr menschlichen Aspekten der körperlichen Strapazen und der außerordentlichen Mühen, denen sich die christlichen Streiter im Kampf gegen die Ungläubigen unterzogen, zuwandten und damit die Tendenz zu einer wirklichkeitsnäheren Geschichtsauffassung bestätigten. Zu nennen wären beispielsweise Alfred Rethels Tuschezeichnung „Kreuzfahrer in der Wüste erblicken Jerusalem“ von ca. 1834, Hermann Stilkes „Kreuzritter müde durch die Wüste ziehend“ von ca. 1838, Hermann Plüddemanns Gemälde „Kreuzfahrer von Kampf und Hitze ermüdet kommen an eine Quelle“ von 1851 als auch Lessings Entwurfszeichnung „Kreuzfahrer finden in der Wüste eine Quelle“ von 1843 und sein erst 1863 fertig gestelltes Ölgemälde zum selben Thema „Kreuzfahrer, die nach langem Umherirren in der Wüste endlich Wasser finden“.¹⁰⁰⁴ Resignation oder Erschöpfung bis zur Entkräftung waren innerhalb der Kreuzzugsthematik bis dahin kaum für bildwürdig erachtet worden, widersprachen sie doch zunächst dem Anspruch an ein für den Betrachter erbauendes Bildthema, fanden aber nun vermehrt Beachtung, indem charakteristische Merkmale der Genremalerei, das Emotionale und menschlich Anrührende, in ihrer teils monumentalen Ausführung

¹⁰⁰² Brief von Carl Friedrich Lessing vermutlich an Dr. Kestner in Frankfurt am Main, Düsseldorf 2. März 1843, zit. in FRIMMEL 1882, S. 225.

¹⁰⁰³ Gerade in der Zeit des Vormärz war die Bildproduktion der Düsseldorfer Malerschule durch eine bisweilen kritische Annäherung an religiöse, soziale wie politische Themen mit aktuellem Zeitbezug gekennzeichnet, vgl. GAGEL 1979, S. 68-70; JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1979b, S. 157-159; RADZIEWSKY 1983, S. 105ff, insbesondere S. 117ff; FEIST 1986, S. 270-271; HUETT 1995, S. 70-73. Zu Lessings „Wirklichkeitsnähe“ innerhalb der Kreuzritterthematik vgl. LEUSCHNER 1982, Kat. Nr. 248, S. 825.

¹⁰⁰⁴ Zu Lessings späterem Kreuzfahrerbild vgl. JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 166ff, die auch hier zu dem gleichen Schluss kommt, dass Lessing mit der Kreuzfahrerthematik weder eine religiöse noch eine politische Intention verband, vgl. JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 179. Zu Plüddemanns Gemälde vgl. MAI 2004, Kat. Nr. 144 und 145, S. 191. Zur Kreuzzugsthematik innerhalb der Düsseldorfer Malerschule, vgl. JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 177; LEUSCHNER 1982, Kat. Nr. 248, S. 824.

nun gleichberechtigt der Gattung der Historienmalerei zur Seite gestellt wurden.¹⁰⁰⁵

6.2 Der „Talhüter“ von Hans Thoma

Das Wächtermotiv hatte im 19. Jahrhundert eine besonders starke Präsenz seit mit dem Schlagwort der „Wacht am Rhein“ eine erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber dem französischen Erbfeind propagiert wurde, eine Alarmbereitschaft, die sich von da an auch auf andere Grenzgebiete übertragen ließ und schließlich ganz allgemein eine unausgesetzte Wachsamkeit vor möglichen Übergriffen einer insgesamt als feindlich betrachteten Welt meinte.¹⁰⁰⁶ Der ritterliche Wächter, ganz gleich ob zu Fuß oder zu Pferd, mit Schwert oder Lanze, ist gerüstet und gewappnet, um bei dem geringsten Anzeichen von Bedrohung zum Gegenangriff überzugehen. Er ist Beschützer und Hüter des heimatlichen Bodens, vermittelt Stärke, Sicherheit und Zuversicht und ist Garant für Frieden und Wohlstand. Meist von einem erhöhten Standort aus, von der hohen Zinne seiner Burg oder auf der Anhöhe eines Berges stehend, hält er Wache. Von hier hat er einen bis an den Horizont reichenden freien Blick über das weite Land und erkennt frühzeitig das Herannahen des Feindes. Es gilt einen nationalen Auftrag zu erfüllen und das Vaterland zu beschützen. So hat der Hof- und Historienmaler des Großherzogs Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin, Carl Georg Christian Schumacher (1797-1869), auf seiner Zeichnung „Die Wacht auf der Höhe“ einen ritterlichen Wächter auf einem Felsvorsprung postiert (**Abb. 109**) und bei dem auf Pferde- und Reiterbilder spezialisierten Münchener Maler und Graphiker Angelo Jank (1868-1940) ist es gleich eine Phalanx von ritterlich bewehrten Kriegerern, die auf einer Anhöhe zur Verteidigung bereit stehen, während unten im Tal die friedlichen Bewohner, deren eng zusammenstehende Häuser man erblickt, ganz auf ihre starke und verlässliche Wehr vertrauen.¹⁰⁰⁷ (**Abb. 110**) Häufig ist es jedoch der Erzengel Michael oder der Heilige Georg und nach der Reichsgründung vorzugsweise Germania, die zum Schutze des jungen deutschen Kaiserreiches den Wachtposten beziehen.¹⁰⁰⁸ Als Kolossalfigur, sie misst

¹⁰⁰⁵ Leuschner erwähnt eine Arbeit von Joseph von Führich. Führich schuf 1829 im Casino Massimo in Rom ergänzend zu den Wandbildern einen Sockelfries mit Szenen aus Tassos *Gerusalemme liberata*. Eine Szene „Wassermangel des Kreuzfahrerheeres“ zeigt verdurstende Kreuzritter, vgl. LEUSCHNER 1982, Kat. Nr. 248, S. 824; VIGNAU-WILBERG 2001, S. 92. Zur Aufhebung der strengen Einteilung der einzelnen Gattungen bei Lessing vgl. BIERENDE 2000, S. 27-28; BOERSCH-SUPAN 1988a, S. 89.

¹⁰⁰⁶ „Fest steht und treu die Wacht am Rhein“ heißt es in dem Gedicht „Die Wacht am Rhein“ von Max Schneckenburger, das im Zuge der Rheinkrise von 1840 eine große Popularität erlangte. Zum Motiv der Wacht vgl. WUENSCHER 1992, S. 297ff, insbesondere S. 309. Caspar Scheuren thematisierte 1871 in einem Aquarell das Thema der Wacht am Rhein. Über einer weiten Flussebene mit einer Burgruine steht ein bewaffneter Krieger mit Pickelhaube, Degen und geschultertem Gewehr und hält neben einer, in den Farben des gerade errichteten neuen deutschen Reiches, schwarz-weiß-roten Fahne, Wache, vgl. HABERLAND 2005, S. 42.

¹⁰⁰⁷ Zu der Zeichnung von Schumacher vgl. ZOEGE VON MANTEUFFEL 1925, S. 136ff.

¹⁰⁰⁸ Bereits nach 1840 wird die Wache zunehmend von einer „Germania“ gehalten, die nach der Reichsgründung von 1871 als Wächterfigur dominiert. Zur Wacht Germanias vgl. KAT. AUSST. BERLIN

ganze elf Meter, prangt der Heilige Michael beispielsweise am Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig, das 1913 als Erinnerungsmal an die Zeit der napoleonischen Kriege errichtet wurde.¹⁰⁰⁹ In dem Gedicht „Wächterruf“, das 1863 in einem Festbüchlein anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der Befreiungskriege erschien, hieß es schon damals recht agitatorisch:

„Wachet auf! ruft uns die Stimme
Des Wächters auf der hohen Zinne,
Wach auf, du weites deutsches Land!
Die ihr an der Donau hauset,
Und wo der Rhein durch Felsen brauset,
Und wo sich thürmt der Düne Sand:

Habt Wacht am Heimathsherd,
In treuer Hand das Schwert;
Jede Stunde zu scharfem Streit
macht euch bereit,
Der Tag des Kampfes ist nicht weit.“¹⁰¹⁰

Als Hans Thoma (1839-1924) sich dem Sujet des ritterlichen Wächters zuwandte, schuf er mit der einsamen Wächterfigur des „Talhüters“ ein Gemälde, das ein gegen Ende des 19. Jahrhunderts allseits verbreitetes Motiv aufgriff. „Der Hüter des Tales“ wurde wohl auch deshalb mit der Zeit eines seiner populärsten Bilder, häufig erwähnt und reproduziert. Im Mai 1890 hatte Thoma im Münchener Kunstverein eine erste Einzelausstellung, auf der er unter anderem auch seinen jüngst vollendeten „Hüter des Tales“ präsentierte.¹⁰¹¹ Der Kunstsammler und Kunsttheoretiker Konrad Fiedler (1841-1895), der sich die Ausstellung ansah, war von den dort gezeigten Werken hellauf begeistert. Er schrieb ihm im Dezember: „Ich war heute zum dritten Mal auf dem Kunstverein und es ist mir ein zu schmerzlicher Gedanke, daß die Bilder morgen von dort weggenommen werden und wer weiß wohin gehen. Wenn Sie noch keine weitere Verfügung über dieselben getroffen haben, könnten Sie nicht den Kunstverein anweisen, daß die Bilder vorläufig zu mir zur Aufbewahrung gebracht werden. [...] Die Bilder sind wirklich herrlich und mir ordentlich an's Herz

1996, S. 37-39 und S. 61-62 mit Bildbeispielen; POINTNER 1992, S. 226; WUENSCHERL 1992, S. 315-316.

¹⁰⁰⁹ Die über elf Meter hohe Kolossalgestalt des Heiligen Michael am Völkerschlachtdenkmal von 1913 ist ein spätes Beispiel, das den Endpunkt einer langen Reihe von Werken markiert, die den Erzengel im 19. Jahrhundert in einen neuen, nationalpatriotischen Sinnzusammenhang stellen. Zum Völkerschlachtdenkmal vgl. NIPPERDEY 1976, S. 163ff. Vier Kolossalfiguren sollen im Innenraum deutsche Tugenden, darunter Tapferkeit, Opferfreudigkeit und Glaubensstärke, symbolisieren und auf der Kuppel stehen 12 weitere monumentale „Hüter der Nation“ in kriegerischer Aufmachung, vgl. NIPPERDEY 1976, S. 165; GALLE 2002, S. 150-158. Holsten führt eine Reihe weiterer Beispiele aus Kunst und Architektur an, die die große Popularität des Heiligen Michael bezeugen, vgl. HOLSTEN 1976, S. 34-36.

¹⁰¹⁰ Zit. in LANGENBECK 1863, S. 13-14. Das Gedicht wurde in einem Festbüchlein zum 50. Jubiläum der Völkerschlacht bei Leipzig vom Oktober 1813 abgedruckt.

¹⁰¹¹ Hans Thoma, Der Hüter des Tales, 1889, Öl/Karton, 79 x 60 cm, vgl. THODE 1909, Abb. S. 295, Farbabbildung bei akg-images vorhanden.

gewachsen; ich weiß nicht, welchem ich den Vorzug geben soll“¹⁰¹² Mit dieser Ausstellung gelang Thoma endlich der Durchbruch.¹⁰¹³ Etwa vier Jahre später, um 1893, schuf Thoma eine zweite, von der ersten Gemäldefassung nur geringfügig abweichende Variante. **(Abb. 111)** Zudem entstanden noch eine Ausfertigung für die „Zeitgenössischen Kunstblätter“ von Breitkopf und Härtel sowie einige Algraphien.¹⁰¹⁴ **(Abb. 112)**

Ritterlich gerüstet steht Sankt Michael am Rande eines Bergsporns und hebt sich in ganzer Figur als Silhouette vor dem Abendhimmel ab. Den Helm hat der Ritter abgesetzt und hält ihn in der linken, während er mit der rechten Hand einen Lanzenschaft mit wehendem Banner umfasst, den er in den Boden gestemmt hat. Das Profil seiner kantig wirkenden Gesichtszüge hebt sich klar und deutlich von dem dunklen Rot des Fahmentuches ab. Ein Nimbus weist darauf hin, dass es sich hierbei nicht um einen profanen Fahnenträger handelt.¹⁰¹⁵ Die stehende Figur mit Fahne erinnert an Dürers Heiligen Georg des Paumgartner Altars, der gleichfalls gerüstet und mit Banner geschmückter Lanze den linken Seitenflügel des Altars einnimmt.¹⁰¹⁶ **(Abb. 113)** Seine ganze Aufmerksamkeit gilt der Ferne. Den Blick nach vorne gerichtet, überschaut er die Weite der unter ihm ausgebreiteten hügeligen

¹⁰¹² Brief Konrad Fiedlers an Hans Thoma vom 13. Dezember 1889, zit. in SCHNEIDER 1939, S. 60. Das Motiv des ritterlichen Wächters über eine friedliche Landschaft hatte Thoma noch Anfang Dezember für ein Wandbild anlässlich des Kaiserempfangs in Frankfurt verwendet: „[...] ich wurde gepreßt, um in die Römerhalle ein großes Wandbild zum Kaiserempfang, der morgen ist, zu malen. Trotz der Kürze der Zeit übernahm ich das Wagnis u. malte innerhalb 8 Tagen ein Bild, welches 6 Meter hoch u. fünf Meter breit ist. – Gestern wurde es an Ort und Stelle gebracht, es sieht schön aus, wie ein recht vollendetes Freskobild – es scheint auch in Idee u. Ausführung sehr den Beifall der Stadtherren gefunden zu haben. An den Seiten des Bildes stehen zwei überlebensgroße Geharnischte mit den nöthigen Fahnen u. Wappen, zwischen ihnen ist eine weite Landschaft mit Fluß und Stadt, Feldern etc. u. viele friedliche Figürchen als: Sämänner, Pflüger, Schäfer, Spaziergänger u. dergl. mehr. – Über der Landschaft schweben drei Engel in rosa Gewändern mit der Kaiserkrone u. Palmzweigen.“, Brief von Hans Thoma an Conrad Fiedler, Frankfurt, 8. Dezember 1889, zit. in SCHNEIDER 1939, S. 58-59.

¹⁰¹³ „Meine Ausstellung in München ist ein vollständiger Sieg und übertrifft meine Erwartung bei weitem!“ verkündet er in einem Brief an Otto Eiser vom 22. Mai 1890 glücklich und stolz, zit. in BERINGER, 1929, S. 219 (Hervorhebung im Original).

¹⁰¹⁴ In der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe existiert eine Vorstudie zu dem Gemälde, vgl. KAT. KARLSRUHE 1978, Bd. 1 Kat. Nr. 4152, Abb. Bd. 2, S. 492. Zudem wurde 1893 eine Algraphie bei Werner & Winter Frankfurt am Main gedruckt. Laut Beringer sind diese Drucke allerdings nie in den Handel gelangt, vgl. BERINGER 1916, Nr. 40. Zu Thomas „Talhüter“ vgl. OSTINI 1910, S. 89-90, Abb. 70 und 86; FRIZ 1915, S. 110-112; WEBER 1974, S. 73-74; KAT. AUSST. FREIBURG 1989, Kat. Nr. 95, S. 280-281; KAT. AUSST. KARLSRUHE 1989, S. 40. Es gibt noch eine Algraphie, bei der auch die Fahne des Heiligen einheitlich blau gehalten ist, abgedruckt von Jos. Scholz in Mainz, vgl. KOTZDE 1906, Tafel 21. Dort findet sich der Hinweis, dass die Originale über J. P. Schneider jr. Frankfurt am Main zu beziehen waren. Zu der Variante mit rostroter Fahne von 1898 vgl. KAT. AUSST. BARMEN 2005, S. 62.

¹⁰¹⁵ Nur auf dem Gemälde von 1898 hat Thoma auf den Heiligenschein verzichtet. Dem Heiligen Michael wurde schon im Frühchristentum eine Wächterfunktion zugeschrieben. Seit dem 4. Jahrhundert wird er als Bannerträger dargestellt, vgl. LEXIKON DER KUNST 1989, Bd. 2, S. 367-369, insbesondere S. 367.

¹⁰¹⁶ Zum Altar Dürers vgl. KAT. MUENCHEN 1986, S. 170-171.

Landschaft.¹⁰¹⁷ Über den teils bewaldeten Bergkämmen haben sich Quellwolken gebildet, tief im Tal liegen verstreut einzelne Bauerngehöfte. Von einigen Häusern strahlt das Licht ihrer erleuchteten Wohnstuben in die abendliche Dämmerung hinaus. Trotz der bereits einsetzenden Dunkelheit, lässt eine unbekannte Lichtquelle das blankpolierte Metall der Rüstung hell aufblitzen und verleiht ihm eine Aura des Übernatürlichen.

Hans Thoma wurde in Bernau im Schwarzwald geboren und dort wuchs er auf. An jene Kindheitstage kehrten zeit seines Lebens seine Erinnerungen zurück: „In mir leben die Jugendeindrücke der Heimat immer stark und machen einen großen Teil des künstlerischen Schaffens aus [...].“¹⁰¹⁸ So sind seine Heimerinnerungen auch in den Talhüter miteingeflossen. Thoma hat hier die für die Schwarzwaldregion so typische Landschaft mit ihren schindelgedeckten Bauernhäusern wiedergegeben. Der äußere Anlass, der wohl zu dieser Bildfindung geführt hat, war ein sehr persönliches Naturerlebnis, das bereits bei Henry Thode Erwähnung fand und in der Thoma-Literatur im Zusammenhang mit dem Bild immer wieder zitiert wird, eine Art Vision, in der dem Künstler das Bild eines geflügelten Ritters erschien und die er am 10. September 1906 wie folgt notierte: „Nach langen Jahren, in manchem ein anderer geworden, bin ich wieder auf den Schwarzwaldhöhen, der Himmel über mir strahlt im gloriosesten Abendglanze, und die silbrig schimmernden Schindeldächer im Tale liegen schon schlafend, in blauender Ruhe die Täler, dunkel steigen aus ihnen schwankende Gestalten der Erinnerungen herauf, sie ziehen in die nahende Nacht des Vergessens hinein, es ist so einsam um mich; es schlafen die Brüder und Schwestern mit ihrem Glück und mit ihren Leiden unten im Tal, nun kann ich sie alle liebhaben, nun muß ich sie alle liebhaben, es ist mir, als ob ich sie schützen müßte in ihrem Wohl und Weh, und ich seufze auf, dass ich die Macht dazu nicht habe. – Da steigt die Göttertochter Phantasie zu mir herab, diese Trösterin des Menschen in seiner größten Einsamkeit, und auf dem Fels zwischen den Tannen zeigt sie mir einen eisengepanzerten Ritter, der hat Flügel, und ein Heiligenschein geht von seiner jugendlichen Kraft aus, ein blitzendes Schwert hält er in der Rechten und in der Linken eine Waage – dieser gepanzerte Jüngling ist ein Engel mit sanften Flügeln, er hält die Wache über die im Schlafe versunkenen Täler, es ist der treuherzige Schutzgeist der Deutschen, er ist der gute deutsche Michel, Gott ist mit ihm, und er wird seine Lande getreulich hüten. Das Grauen der hereinbrechenden Nacht kann mich nicht mehr erfassen, getrost steige ich hinunter in das Tal, dem

¹⁰¹⁷ Eine Lithographie von Hans Thoma, die in „Phantasie und Märchenwelt“ bei Breitkopf und Härtel in Leipzig von 1924 abgebildet ist, thematisiert abermals das Thema der Wacht, entsprechend ist das Bild mit „Der Wächter“ tituliert. Der Kopf eines Jünglings ist wie bei Gemmen oder antiken Münzen im Profil wiedergegeben. Nur die mit einem züngelnden Drachen geschmückte Helmzier lassen im Zusammenhang mit der Wacht auf den Heiligen Michael als Drachenbezwinger schließen. Die Lanze hält er vor sich fest umschlossen. Seine Augen fixieren einen in der Ferne liegenden Punkt. Etwas am Horizont bündelt seine gesamte Konzentration. Hinter ihm erstreckt sich eine Landschaft mit Hügeln und einer Flussebene. Es ist als wäre man perspektivisch dem Talhüter nun ganz nahe gerückt. Dicke Gewitterwolken haben sich zusammengebraut und korrespondieren mit der angespannten Mimik des Wächters. Das Motiv des drachenbehelmtten Jünglings in Profil benutzte Thoma bereits 1903 für eine Darstellung des Kriegsgottes Mars, vgl. THODE 1909, S. 444.

¹⁰¹⁸ Brief von Hans Thoma vom 29. Mai 1879 an Karl Otto Romer in St. Blasien, zit. in BERINGER 1929, S. 186.

Schlafe entgegen, der mich Müden umfassen wird."¹⁰¹⁹ Der Künstler kehrt nach Jahren, die er fern seiner Heimat verbracht hat, wie er selbst gesteht, als ein anderer auf die Schwarzwaldhöhen zurück. Hier aber grüßt ihn die altbekannte Landschaft aus Kindertagen und alte Erinnerungen steigen in ihm auf. Thoma spürt den starken Wunsch, die hier lebenden Menschen zu beschützen, weiß sich aber zugleich dessen nicht fähig. Es ist seine Phantasie, die Grundlage seines künstlerischen Schaffens, die ihm mit dem Bild eines geflügelten Ritters zu Hilfe kommt. Die Vorstellung eines göttlichen Schutzes durch einen heiligen Sendboten wird ihm zum Trost. In seinen druckgraphischen Arbeiten ist die Nacht bereits hereingebrochen. Hier bewacht der Heilige in der Stille der Dunkelheit den friedlichen Schlaf der Talbewohner, dem sich auch Thoma in seinem visionären Traum bald hingibt. Nur die Sterne über dem heiligen Wächter funkeln am Firmament und verweisen auf einen weitaus allmächtigeren Hüter.

Nicht von ungefähr hat Thoma in seiner zuvor zitierten Vision den Erzengel Michael um Schutz angerufen, gilt er doch nicht nur als Schutzheiliger, sondern auch als Mittler zwischen Gott und den Menschen und bringt die Gebete der Menschen zu ihm. Schon seit dem Frühmittelalter wurde der heilige Michael daher mit Bergen in Verbindung gebracht, Berge galten als ihm geweiht und so befinden sich viele Andachtsstätten ihm zu Ehren auf Anhöhen.¹⁰²⁰ Darauf Bezug nehmend steht im Gemälde Thomas der Heilige in erhabener Einsamkeit hoch über der Welt. Doch auch abgesehen von diesem aus der Heiligenverehrung her begründbaren erhöhten Standort, verwendete Thoma bei Landschaftsdarstellungen mit Vorliebe den Blick aus der Vogelperspektive in der Tradition einer „Überschaulandschaft“, wie z. B. in dem Gemälde „Blick in ein Taunustal“ von 1890, in dem Gemälde „Mein Heimattal“ von 1898 oder „Blick ins Bernauer Tal“ von 1904. Seinen Tagebuchnotizen zufolge übten Anhöhen auf ihn eine ganz besondere Anziehungskraft aus. Er unternahm häufig und gerne Wanderungen. In den darin enthaltenen Schilderungen der Natureindrücke zeigt sich nicht zuletzt seine pantheistische Weltansicht. Die Schönheit und Erhabenheit der Natur offenbart ihm die Allgegenwart Gottes und ganz besonders spürt er diese Nähe zu Gott auf Bergeshöhen. In einem Tagebucheintrag von 1865 notiert er: „Ich sitze oben auf dem Berghang zwischen grauen

¹⁰¹⁹ THOMA 1909, S. 93-94. Thoma verwendet hier die Bezeichnung „guter deutscher Michel“, die sich zwar vom Heiligen Michael ableitet und auch synonym für den Heiligen gebraucht wurde, jedoch noch eine weitere begriffliche Entwicklung beinhaltet. In einer selbstkritischen Anspielung meinte der deutsche Michel den schwerfälligen, einfältigen und unpolitischen Deutschen schlechthin. Viele liberale und linksorientierte Blätter verleitete diese Vorstellung insbesondere im Vormärz 1815-1848 zu überspitzten Karikaturen, um dem deutschen Volk den Spiegel von Verschlafenheit und gutmütiger Beschränktheit vorzuhalten, das Ungerechtigkeiten und politische Unterdrückungsmaßnahmen über sich ergehen lässt, ohne zu opponieren. Meist wurde er daher mit Zipfelmütze, Tabakspfeife und Bierbauch gezeigt. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde die Symbolfigur des deutschen Michel nicht länger in einem innenpolitischen, sondern vermehrt in einem außenpolitischen Kontext eingesetzt. Zum deutschen Michel vgl. HAUFFEN 1918; LURZ 1985, Bd. 1, S. 147-150 und S. 285-286.

¹⁰²⁰ Vgl. HAUFFEN 1918, S. 9. Dass der Erzengel Michael zudem der Schutzpatron des Wetters und der Ernte wurde, trug zusätzlich zu seiner Popularität bei. Viele Sprüche, Wetter- und Bauernweisheiten, wie „wer michelt, sichelt“ machten den Erzengel zum Bestandteil des Bauernalltags, vgl. HAUFFEN 1918, S. 20. Vielleicht lässt sich im Hinblick auf diese besondere Volksnähe das Bild des „deutschen Michels“ erklären. Eine genaue und schlüssige Herkunftsdeutung gibt es bislang jedoch nicht.

Felsblöcken, über dem Tal liegt schon blauendes Dämmerdunkel, in dem der silberne Bach glänzt. Ich sitze in verworrenen Träumen, in seelichem Dämmerzustand [...] Dunkler wird die Erde, über dem Tale glänzen die Sterne. Aus einem Hause tönt sanfter Gesang – ich bin still und glücklich.“¹⁰²¹ Und an anderer Stelle vermerkt er: „[...] die Einsamkeit so hoch oben gehört ja doch zum Schönsten, was man haben kann, denn sie führt dazu, wo das Menschendasein so etwas sein kann wie Gebet, wozu es keine Worte braucht [...]. Man kann freilich nicht lang in der Höhe bleiben, man fühlt sich in die Täler gezogen in den Qualm und die Qual des Menschentreibens, in der Städte Lärm [...]“¹⁰²² Während sich in den Niederungen das alltägliche Leben der Menschen abspielt, ist die Höhe der reinen Sphäre des Göttlichen vorbehalten.¹⁰²³ Hier findet Thoma nicht nur zu innerer Einkehr und Ruhe zurück, sondern erfährt in der konzentrierten Versenkung eine besonders intensive Verbundenheit mit der Natur, nicht selten wie bei der vorgenannten Vision gekoppelt an eine göttliche Offenbarung.

Mit der Bildformel des Talhüters mag sich bei Thoma der sentimentale Wunsch nach Beständigkeit und Schutz der heimatlichen Erde mit einem friedlichen, behüteten und auf christlichen Werten basierenden Leben in harmonischem Einklang mit der Natur verbunden haben. Thoma selbst wurde gerne zum „Hüter der deutschen Kunst“ stilisiert.¹⁰²⁴ Seine Malerei galt gar als Ausdruck der „deutschen Volksseele“. Der Begriff „Seele“ kommt in seinen eigenen Schriften auffallend häufig vor. Das Image eines „echt deutschen Künstlers“ aber war insbesondere von dem mit ihm

¹⁰²¹ Tagebucheintrag vom 16. September 1865 in THOMA 1919, S. 39. Zu Thomas Naturnähe vgl. HELMOLT 1989, S. 44.

¹⁰²² THOMA 1909, S. 114. In dem Gedicht „Der Schwarzwald“ von Max von Schenkendorf aus dem Jahr 1814 geht es gleichfalls um eine die Heimat behütende Gestalt, jedoch ist es hier nicht der Heilige Michael, sondern eine weibliche Gestalt die „Freiheit“ personifizierend. Der Protagonist besingt zunächst die Schönheit der Landschaft, um dann magisch angezogen von den Bergen des Schwarzwaldes und von Sehnsucht getrieben den Berggipfel zu erklimmen. „Wie fröhlich hier im reichen Thal / Die lieben Bäume steh'n, / Gereift an Gottes mildem Strahl, / Geschützt von jenen Höh'n [...] Nicht schreckt mich im Höllenthor, / Der grause Felsensteg, / Weit über Land und Fels empor / Zum Gipfel geht mein Weg. [...] Ich muss hinauf zum schwarzen Wald, / so liebend und allein, / Dort soll fortan mein Aufenthalt / Und meine Kirche seyn. [...] O Freiheit, Freiheit komm' heraus, / So kräftig und so fromm, / Aus deinem grünen dunkeln Haus / Du schöne Freiheit komm'. / Dort unten laß dich wieder schau'n / Im freien deutschen Land, / Bewahre du die treuen Gau'n / vor welschem Sklavenstand.“, SCHENKENDORF 1815, S. 135-137. Mosse verweist darauf, dass Berge gerade in Kriegszeiten eine besondere Symbolkraft besaßen, galten sie im 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts vornehmlich als Symbole der Freiheit und der nationalen Befreiung, so wurden sie um die Jahrhundertwende zunehmend mit Volkskraft und Stärke der Nation in Verbindung gebracht, vgl. MOSSE 1993, S. 142.

¹⁰²³ Zum erhöhten Standpunkt in der Landschaftsdarstellung von Thoma vgl. KAT. AUSST. FREIBURG 1989, S. 26. Diese perspektivische Gestaltung, die einen erhöhten Standpunkt aufweist, bei der der Betrachterstandpunkt auf gleicher Höhe angeordnet zu sein scheint und eine oftmals nicht logisch nachvollziehbare, förmlich „luftleere“ Position einnimmt, kommt in der Spätromantik häufiger vor, so beispielsweise bei Edward von Steinles (1810-1886) „Der Türmer“, „Der Violinspieler“ oder „Loreley“, vgl. STEINLE 1910, Abb. Nr. 346, 347, 349, 350, 356, 357, 368.

¹⁰²⁴ Zu seinem siebzigsten Geburtstag führte man ein Theaterstück mit Musik auf und feierte ihn darin als „Hüter des Tales“ in Anlehnung an sein Gemälde, vgl. HELMOLT 1989, S. 15. Eine Parallele kann in der damaligen Bismarck-Verehrung gesehen werden. Vor allem die Denkmäler, die Bismarck als monumentalen Recken oder Rolandsfigur darstellen, zeugen von einer mit ihm verbundenen Vorstellung eines wehrhaften Wachtpostens in ritterlicher Gestalt. Zum Bismarckkult und der Stilisierung Bismarcks zum „Hüter des Reiches“ vgl. NIPPERDEY, 1976, S. 168-169.

befreundeten Henry Thode forciert worden, auch, wenn sich Thoma gegen dessen einseitige Klassifizierung immer mal wieder zur Wehr setzte, so tat er selbst mit zahlreichen Bemerkungen doch auch nicht wenig zu dessen Pflege.¹⁰²⁵ Der Hüter ist der Bewahrer und Gewährsmann dieser scheinbar wertbeständigen Ordnung. Doch gerade hinter diesem zunächst friedfertigen Bild des Talhüters verbirgt sich auch ein kämpferischer Zug, da das Bewahren und Beschützen eine Verteidigungsbereitschaft voraussetzt, gegenüber allem, was diesen Bestand gefährden könnte.

Kaiser Wilhelm II. nutzte in einer am 29. Juli 1900 auf der „Hohenzollern“ während des Schiffsgottesdienstes für die Marinesoldaten gehaltenen Predigt die Metapher von Gott und Mensch, von Berg und Tal und von Gebet und Kampf im Zusammenhang mit dem so genannten „Boxeraufstand“ in dessen Verlauf deutsche Truppen nach China entsandt wurden: „Aber siehe, während der Kampf hin und her wogt, steigen die frommen Gottesmänner Moses, Aron und Hur hinauf auf Bergeshöh, sie strecken ihre Hände empor zum Himmel: sie beten. Drunten im Tal die kämpfende Schar, droben auf dem Berge die betende Schar [...]. Und wiederum ist der Gottesbefehl ergangen [...]. Schon stehen viele unsrer Brüder drüben im Feuer, viele fahren den feindlichen Küsten zu, und ihr habt sie gesehen, die Tausende, die auf den Ruf: Freiwillige vor! Wer will des Reiches Hüter sein? sich jetzt sammeln, um mit fliegenden Fahnen mit einzutreten in den Kampf“¹⁰²⁶ Er appelliert an die Soldaten selbst zu Hütern des Reiches zu werden und das Vaterland zu beschützen. Und auch der Germanist Gustav Roethe (1859-1926) entspricht ganz dem Zeitgeist, wenn er in einer am 27. Januar 1906 anlässlich des Geburtstages Seiner Majestät Kaiser Wilhelm II. in der Aula der Berliner Universität zum Thema „Deutsches Heldentum“ Germania als Reichssymbol als nicht angemessen verwerfend, nur das männliche Geschlecht für die Rolle des Helden prädestiniert sehen will, dem, zur Entfaltung „Höhenluft“ gebührt. „Der Held aber ist ein Mann“, so Gustav Roethe und fügt seinen Ausführungen zum germanischen Heldenlied hinzu: „Der typische Held, der sich einsetzt mit Leib und Seele für die große Aufgabe, die er im Herzen trägt, er wächst nicht in den Niederungen, er braucht Höhenluft, ist stets das Erzeugnis vornehmer Gesinnung gewesen, ein Kind der Aristokratie des Standes oder Geistes.“¹⁰²⁷ Und welche vornehmere Aufgabe mochte es im 19. Jahrhundert für einen Helden gegeben haben als die Vaterlandsverteidigung?

In seiner während des Ersten Weltkrieges, im Jahr 1917, publizierten Schrift „Die zwischen Zeit und Ewigkeit unsicher flatternde Seele“ beschreibt Thoma den heiligen Michael mit schon weitaus weniger pazifistischen Worten: „Zu ihrem Schutzgeist haben die Deutschen den heiligen Michael gestaltet, er ist ein Spiegelbild geworden, in dem die Deutschen in ihrem besten Wesen sich selber

¹⁰²⁵ Zur Stilisierung Thomas zum typisch deutschen Maler vgl. ANGERMEYER-DEUBNER 1988, S. 160ff; KAT. AUSST. FREIBURG 1989, S. 10ff.

¹⁰²⁶ Zit. in PENZLER [1904], 2. Teil, S. 213 (Hervorhebung im Original).

¹⁰²⁷ ROETHE [1927], S. 1 und S. 2. Zu Gustav Roethe vgl. LOHSE 1978, S. 399ff, insbesondere S. 401-404.

sehen möchten. Dieser starke Erzengel [...] hält die Wage der Gerechtigkeit in der Hand; [...] so ist er auch ein treffendes Bild der Gewissenhaftigkeit; [...] ohne die gibt es keine Gerechtigkeit...die nur darf das Schwert führen und hat das Recht, als Beschützer und starker Held die Ordnung zu erzwingen, die Drachen der Zwietracht abzuwehren, die aus der Finsternis auftauchen“¹⁰²⁸ Der Erzengel, als Vertreter der himmlischen Gerechtigkeit hat das Recht die Herstellung bzw. Wieder-Herstellung der Ordnung falls nötig mit Schwertgewalt zu „erzwingen“. Er ist dem deutschen Volk Orientierung und Spiegelbild in Zeiten, in denen der Kampf erforderlich wird. Und 1914 war eine solche Zeit gekommen. „Diese harte Zeit ist eine schwere Prüfung, ob wir die Eigenschaften haben, die den Bestand eines Volkes rechtfertigen, ob wir vor Gott und Welt als Volk bestehen können.“, als göttliche Prüfung und Bewährungsprobe für das deutsche Volk sieht Thoma diese Zeitspanne des Krieges.¹⁰²⁹ Und Thoma glaubt, die nötigen Eigenschaften, mit denen diese Prüfung bestanden werden kann, beim Volk durchaus vorhanden zu wissen und spezifiziert sie: Wehrhaftigkeit, Tapferkeit, Treue und trotziger Mut sind, so Thoma, ererbtes Volksgut, das schon lange Bestand hatte und jetzt in Zeiten der Not „aus der Tiefe der Volksseele“ hervorbricht.¹⁰³⁰ Ihre edlen Tugenden, die lange im Verborgenen schlummerten, gibt die deutsche Volksseele erst in Perioden zu erkennen, in denen das Volk herausgefordert wird. „Spötter führten das Wort und verlachten alle noch vorhandenen Spuren, die zeigten, daß wir ein Volk von Helden und Heiligen sein sollten und könnten. Der Sturmwind des Krieges hat viele Nebel des Geschwätzes hinweggefegt, und das Deutschtum erschien wieder in seiner glänzenden Herrlichkeit“.¹⁰³¹ Für Hans Thoma manifestiert sich wahres Heldentum aber vor allem im christlichen Märtyrer. „Die, welche, um an ihrer Seele nicht Schaden zu erleiden, den ganzen Weltgewinn, ja sogar das Leben hergeben, sind doch gewiß Helden oder doch, was das Ähnliche sagt, Heilige.“¹⁰³² Und mit unleugbarem Pathos vermerkt er weiter: „Wir haben wieder Helden gesehen, die den Krieg rechtfertigen, die uns das Wunder des Opfertodes offenbaren.“¹⁰³³ Durch seine Opferfreudigkeit im Krieg weist Thoma dem deutschen Volk gar Merkmale und Eigenschaften von Helden und Heiligen zu.

Hans Thoma war fraglos durch und durch Patriot, manche Äußerungen von ihm klingen stellenweise recht chauvinistisch und dennoch gehörte er keineswegs zu den Kriegsbegeisterten. Vielmehr stellte der Krieg für ihn ein unvermeidliches und daher hinzunehmendes Übel da, skeptisch, ob sich kriegerische Auseinandersetzungen jemals gänzlich verhindern lassen. Die Sehnsucht nach einem friedlichen Dasein, nach einem Paradies auf Erden überwog bei ihm um ein Vielfaches.¹⁰³⁴ So meint Thoma nach Kriegsende in seiner Publikation „Im Winter des Lebens“ von 1919 zum Thema Krieg: „Vom 70er Krieg will ich aber nicht weiter

¹⁰²⁸ THOMA 1917, S. 22-23.

¹⁰²⁹ THOMA 1917, S. 26.

¹⁰³⁰ THOMA 1917, S. 26.

¹⁰³¹ THOMA 1917, S. 27.

¹⁰³² THOMA 1917, S. 29.

¹⁰³³ THOMA 1917, S. 27.

¹⁰³⁴ Zu Thomas Haltung zu Kampf und Krieg vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 257; KAT. AUSST. FREIBURG 1989, S. 14-15.

erzählen, überhaupt nicht vom Krieg, denn er ist ein die Völker zerstörendes Unheil, und es ist wohl am besten, wenn man nicht viel über ihn spricht. Er ist eine Sache, vor der der Mensch hilflos steht. Daß er sich jemals abschaffen läßt, glaube ich nicht. Was ist doch das Kriegsspiel ein der Menschheit unwürdiges Spiel!"¹⁰³⁵ Und an anderer Stelle erklärt er aus einer wohl von Schopenhauer beeinflussten Weltsicht: „Bei meinem recht langen Lauf durchs Leben habe ich so viel Elend und Menschenjammer erlebt, daß es nicht erst dieses mörderischen Krieges bedurft hätte, um zu wissen, daß unser Dasein Leiden ist, nicht der Mühe wert, es abzuspinnen. Der Krieg ist ein schlagendes Beispiel dafür, wie die Menschen selbst ihr irdisches Dasein so gering einschätzen, wie wenig Wert die Menschenknochen haben.“¹⁰³⁶

Die eingangs des Kapitels zitierte Vision Thomas beschreibt Sankt Michael entgegen der bildlichen Ausgestaltung des Talhüters geflügelt mit Schwert und Waage im Typus des Erzengels als Seelenwäger und Sinnbild der Gerechtigkeit.¹⁰³⁷ Genauso zeigt ihn der Künstler in einer 1901 erschienenen Darstellung. Ähnlich wie der Talhüter steht auch dieser Heilige auf einer Anhöhe. **(Abb. 114)** Eine weite hügelige Landschaft dehnt sich unter ihm aus, der erlegte Drache liegt ihm zu Füßen – auch er ein Beschützer und Behüter des Heimatlandes.¹⁰³⁸ Diesen Typus wird Thoma in seinem Werk immer wieder variieren. Damit verschränkt die Höhenvision gleich zwei von Thoma separat gestaltete Bildformeln miteinander, einmal den Heiligen mit Lanzenfahne als Hüter der Heimat und einmal als Drachentöter mit Schwert und Waage. Unter dem einschneidenden Eindruck des Kriegsausbruchs benutzte Thoma beide Motive, den des Talhüters und den des Drachentöters zur Gestaltung einiger Kriegspostkarten. Vermutlich sah er darin ein Mittel, den Soldaten an der Kriegsfrente Trost, Mut und Zuversicht zu spenden und ihnen das so leidvolle und dennoch unvermeidliche Ausharren in den Schützengräben des Ersten Weltkrieges auf diese Weise ein wenig erträglicher zu machen. Nur so ließe sich wohl erklären, warum Thoma trotz seiner skeptischen Kriegshaltung dennoch sehr aktiv zur Kriegspropaganda beitrug.

Die Veröffentlichung einer Darstellung des Erzengels kurz nach Beginn des Krieges würde jedenfalls eine solche Annahme stützen, enthielt sie doch einen explizit auf den Krieg beziehbaren Trostpsalm. Das Bild zeigt Michael mit Schwert und Waage über einem Drachen stehend.¹⁰³⁹ Im Typus entspricht das Bild weitgehend der

¹⁰³⁵ THOMA 1919, S. 54.

¹⁰³⁶ THOMA 1919, S. 132.

¹⁰³⁷ Zu Thomas Michaels-Darstellungen vgl. HOLSTEN 1976, S. 35-36, insbesondere Anmerkung Nr. 400-403; GALLE 2002, S. 135-138. Bei der Lithographie zum „Talhüter“ erschienen bei Breitkopf und Härtel findet sich im Übrigen im Dekor des Rahmens mit stilisierten Drachenleibern ein Verweis auf den Heiligen Michael in seiner Funktion als Drachenbezwinger.

¹⁰³⁸ Vgl. THODE 1903/1904, Abb. S. 296, hier irrtümlich als Heiliger Georg bezeichnet. Eine identische Darstellung des Erzengels auf einer Farblithographie von 1901 steht in einem völlig anderen Zusammenhang. Sie ist mit einer Widmung versehen und stellt einen Bezug zu Wagner und das Haus Wahnfried her, vgl. VELTZKE 2002, S. 72.

¹⁰³⁹ Wie vom Autor angemerkt, ging der Steindruck auf die Darstellung aus dem „Immerwährenden Kalender“ zurück, vgl. FRIZ 1915, S. 189. Statt des Psalms standen hier die wichtigsten Daten zur

Darstellung des „Septembers“, die als Teil des Monatszyklus innerhalb der 1904 begonnenen und 1909 fertig gestellten Wandbilder für die so genannte „Thoma-Kapelle“ der Karlsruher Kunsthalle entstand. **(Abb. 115)** Gerade den September mit dem Erzengel-Motiv zu schmücken ist naheliegend, da am 29. dieses Monats Michaelis gefeiert wird. Die Wandgemälde, die das Leben Christi mit einer Reihe allegorischer Darstellungen verband, wurden 1914 in dem bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgegebenen „Festkalender“ publiziert und mit einer kurzen, von Thoma selbst verfassten, erläuternden Zeile versehen. Die mit dem Heiligen Michael verknüpften Sätze heben insbesondere seine Eigenschaften als Bezwinger des Bösen und Engel der ausgleichenden Gerechtigkeit hervor: „Der September bringt mit seiner Waage die Gleichheit von Tag und Nacht, der heilige Michael, der Engel der Gerechtigkeit, mit starker Wehr, hat den Drachen der Zwietracht unter seinen Füßen.“, heißt es dazu.¹⁰⁴⁰

Den aktuellen politischen Ereignissen Rechnung tragend, hat Thoma auf der 1915 im Verlag der evangelischen Gesellschaft in Stuttgart erschienenen Fassung das Motiv dahingehend angepasst, dass er auf die stilisierten, die beiden Seitenränder ausfüllenden Drachenflügel nun einen Psalm notierte. „Auf die ausgespannten Flügel des Ungetüms hat der Meister für unser Büchlein, das in so schwerer Schicksalsstunde ausgeht, den 91. Psalm geschrieben und darüber die Losung ‚Gott mit uns‘ als unsern deutschen Gruß für diese Zeit“, steht darin zur Erklärung der Abbildung.¹⁰⁴¹ **(Abb. 116)** Dieser Psalm betitelt „Unter Gottes Schutz“ aber beschwört Gottes Beistand beginnend mit den Worten „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzt und unter dem Schatten des Allmächtigen bleibt, der spricht zu dem Herrn: Meine Zuversicht und meine Burg, mein Gott, auf den ich hoffe [...]“. Besonders die an der Kriegsfront befindlichen Soldaten dürften die folgenden darin enthaltenen Zeilen angesprochen haben: „Wenn auch tausend fallen zu deiner Seite / und zehntausend zu deiner Rechten, so wird des doch dich nicht treffen.“ „Denn er hat seinen Engeln befohlen, daß sie dich behüten auf allen deinen Wegen [...]“, heißt es wenige Zeilen weiter. Der Erzengel steht im Dienste des Herrn unter seine schützenden Flügel kann man sich flüchten. Im Hintergrund erstreckt sich in Entsprechung zum Talhüter eine sich ins unendliche ausdehnende Weltlandschaft mit Hügeln, Bergen, Tälern und einer Burg, die unter dem Schutz des Heiligen steht und die, solange der Erzengel den Drachen der Zwietracht wacker in Schach hält, in ihrem Frieden nicht gestört werden wird.

Beringer führt insgesamt fünf Kriegspostkarten mit dem Motiv des Erzengels auf.

Weltgeschichte von der Erschaffung der Welt bis zu Kaiser Wilhelm II., vgl. THOMA 1906, Abb. S. 33; vgl. HOLSTEN 1976, Anm. Nr. 402, S. 141.

¹⁰⁴⁰ Ihm hatte einst ein Raum vorgeschwebt, in dem er Bilder zum Jahreszyklus mit christlichen und mythologischen Symbolen vereinen wollte. „[...] ich träumte von einem Raum, der solche Bilder vereinigen sollte; es waren Jahres- und Tageszeiten, der Monatskreis, die Tierkreiszeichen, die Planeten als Jahresregenten der alten Kalender, die auch Vorsteher der sieben Wochentage sind, es waren die kirchlichen Feste, die im Umlauf des Jahres aus seinem Wechsel in geheimnisvollem oder ahnungsreichem Zusammenhang mit ihm auftauchen [...]“, THOMA 1914, S. 3, Abb. Nr. 9, vgl. THODE 1909, S. 484-513, Abb. September S. 489; HOLSTEN 1976, Anm. Nr. 403, S. 141.

¹⁰⁴¹ FRIZ 1915, S. 189, Abb. S. 183. „Gott mit uns“ ist die gleiche Losung wie sie über dem Erzengel Michael auf dem Völkerschlachtdenkmal von 1913 steht.

Alle erschienen im Jahr 1914. Laut Beringer wurde 1914 eine Postkarte mit dem Titel „Der Hüter“ und dem altbekannten Motiv gedruckt.¹⁰⁴² Alle weiteren vier Postkarten wiesen hingegen das Motiv von Sankt Michael im Typus des Seelenwägers und Drachentöters geflügelt und mit Waage und Schwert auf dem Drachen stehend auf, drei davon waren mit Texten kombiniert, die in ihrer Aussage unverhohlen militant daherkommen. Die Kriegspostkarte „Schwertseggen“ enthielt einen von Ziska Luise Schember verfassten Liedtext. **(Abb. 117)** Auch in diesem Zusammenhang wird die Wacht über das Vaterland thematisiert. In diesem Fall hält Gott die Wacht und schützt den heimatlichen Herd, solange sich die Soldaten an der Kriegsfront befinden, um das Vaterland zu verteidigen. Und auch über ihr Wohlergehen wird er wachen:

„Gott schuf das Schwert für Euch, Ihr Heldenkrieger!
Gott schützt den Herd, bis heim Ihr kehrt als Sieger!
Gott will die Schlacht! Schlagt zu, Ihr deutschen Recken!
Gott hält die Wacht! Sein Schild wird Euch bedecken.“¹⁰⁴³

Eine weitere Kriegspostkarte wiederholt das gleiche Motiv mit einer nur geringfügigen Veränderung. Der Hintergrund war hier von Strahlen durchzogen.¹⁰⁴⁴ Auf der Kriegspostkarte „Gott mit uns“ hieß es: „Dem Teufel selbst mit allen Höllenweisen / Gelingt es nicht, den deutschen Michel einzukreisen“.¹⁰⁴⁵ Und die fünfte Postkarte wies den folgenden Vers auf: **(Abb. 118)**

„Barmherzigkeit, Gerechtigkeit
Sind Gottes Engel, jederzeit
Waltend in dem deutschen Wesen,
An dem die Welt noch einstens wird genesen.
Der Liebe Kreuz, das scharfe Schwert
Sind Zeichen dieser Engel wert“¹⁰⁴⁶

Gerade die Kriegspostkarte war ein äußerst probates und wirksames Instrument zur Verbreitung propagandistischer Inhalte. Das Medium wurde in hohen Auflagen gedruckt, war preiswert und erreichte weite Teile der Bevölkerung. Mit einer einfachen Formensprache und einer plakativen Symbolik lieferte es einprägsame Durchhalteparolen und eine von Aggression geschürte Stimmungsmache.¹⁰⁴⁷ Häufig

¹⁰⁴² Vgl. BERINGER 1916, Nr. 982.

¹⁰⁴³ Vgl. BERINGER 1916, Nr. 974.

¹⁰⁴⁴ Vgl. BERINGER 1916, Nr. 975.

¹⁰⁴⁵ Zit. in BERINGER 1916, Nr. 976.

¹⁰⁴⁶ Zit. in BERINGER 1916, Nr. 978. Das Motiv dieser Kriegspostkarte entspricht einigen von Thoma leicht abgeänderten Radierungen, vgl. BERINGER 1991, Nr. 126,2, 126,3 und 127, S. 37. Die Radierung Nr. 126,3 weist im Innenkreis strahlenförmige Schraffuren, Nr. 127 weist Veränderungen bei den züngelnden Flammen und dem Drachen auf, Nr. 126,2 Schraffuren ohne Flammen und Strahlen.

¹⁰⁴⁷ Mück verweist darauf, dass beispielsweise im Deutsch-Französischen Krieg bis Ende 1870 über 10 Millionen Feldpostkarten von deutschen Soldaten geschrieben wurden, vgl. MUECK 1988, S. 235. Ab 1889 gab es dann die Farbpostkarte. Nach 1890 begann sich das Motiv des Ritters auszubreiten, vgl. MUECK 1988, S. 240-242. Zur Kriegspropaganda auf Postkarten vgl. auch

vermittelten Postkarten aber auch auf subtilere Weise nationalistische Inhalte. Ein regelrechter Heimatkult wurde mit ihrer Hilfe betrieben und die Schönheiten des Landes gepriesen und damit an das Heimatgefühl der Soldaten gerührt. Regionaltypische Landschaften, heimelige Städte und bekannte Wahrzeichen sollten Gefühle von Heimatverbundenheit wecken und aufzeigen, dass es sich dafür lohnt, in den Kampf zu ziehen, um dieses Stück Heimat unbedingt vor dem Zugriff des Feindes zu schützen. Den Ritterheiligen kam in diesem Zusammenhang die außerordentlich wichtige Funktion zu, Zuversicht auf göttlichen Beistand und auf Rechtmäßigkeit der kriegerischen Handlung zu vermitteln.¹⁰⁴⁸ Es fand eine intensive Politisierung christlicher Bildformeln statt und sowohl der Heilige Michael als auch der Heilige Georg wurden ganz massiv hierzu „zweckentfremdet“. Der Maler Benedikt Momme Nissen (1870-1943) meint „Wir sind St Michaels Volk; voll Dankbarkeit und Ehrfurcht gegen unsere Kriegs- und Geisteshelden verlangt es uns, sie und ihre Taten im Bilde zu grüßen.“¹⁰⁴⁹

Den Heiligen Michael in den Kontext des Krieges zu stellen, hat eine lange Tradition. Im Altertum galt er als Schutzherr über das isrealische Volk, eine Vorstellung, die dann auf das Volk der Christen übertragen wurde. Seit dem 10. Jahrhundert wurde er als Schutzpatron des Heiligen Römischen Reiches verehrt.¹⁰⁵⁰ Darauf gründete sich eine intensive identitätsstiftende Verbindung, die auch nach der Reichsauflösung und der Niederlegung der deutsch-römischen Kaiserwürde durch Franz II. im Jahr 1806 für die deutsche Nation weiterhin formal Bestand hatte. Das Schicksal der deutschen Nation wurde somit explizit in seine Obhut gestellt. Als Führer der himmlischen Heerscharen stand er zudem traditionell in unmittelbarem Zusammenhang mit Kampf und Krieg. In der Offenbarung des Johannes steht dazu geschrieben: „Und es entstand ein Krieg am Himmel, sodass Michael und seine Engel Krieg führten mit dem Drachen. [...] Und geworfen wurde der grosse Drache, die alte Schlange, genannt der Teufel und der Satan, der den ganzen Erdkreis verführt [...]“.¹⁰⁵¹ Gerne wurde er als Schlachtenhelfer angerufen und galt als Schutzheiliger der weltlicher Heere und der Soldaten. Und der Heilige Michael war nach christlichen Vorstellungen nicht zuletzt derjenige, der die Seelen der Verstorbenen ins Paradies geleitet. Zahllose Kriegsgedichte und Kriegslieder greifen im 19. Jahrhundert daher vorwiegend diese beiden Funktionen, sowohl seine Funktion als Schutzheiliger als auch die als Schlachtenhelfer auf. In einem Gedicht von 1840 heißt es beispielsweise: „Dir ist geweiht das deutsche Land, O Michael,

WEIGEL/LUKAN/PEYFUSS 1983, S. 32ff. Zu Motiven der Heimat- und Naturverbundenheit bei Kriegspostkarten vgl. MOSSE 1993 S. 135.

¹⁰⁴⁸ Eine äquivalente Entwicklung kann Hanna Gagel bei den Plakatmotiven der Zeit ausmachen. Gagel untersuchte den Zeitraum von 1900 bis 1914 und fand eine Reihe von Plakatentwürfen, die den Erzengel Michael oder den Heiligen Georg zeigen, hier wohl in einem sehr weit gefassten Deutungsrahmen von „Deutschtum“, sei es Werbeträger für deutsche Bildungspolitik oder für die Qualität deutscher Industrieprodukte, vgl. GAGEL 1971, S. 112-119.

¹⁰⁴⁹ NISSEN 1914, S. 30.

¹⁰⁵⁰ Zum Heiligen Michael vgl. RIEHL 1889, S. 6ff; WANG 1975, S. 87; LEXIKON DER KUNST 1989, S. 367ff; SCHALLER 2006.

¹⁰⁵¹ Die Offenbarung des Johannes 12, 7-9. Auf die Verbindung von Patriotismus und Religiosität in Thomas Motiv des Heiligen Michael verweist bereits GALLE 2002, S. 137.

Laß es nicht sein der Fremden Tand."¹⁰⁵² In einem Gedicht von 1915 lauten die Zeilen: „[...] Tu um dein Schwert, zäum' auf dein Roß Du bist der Deutschen Schutzpatron; Und zeuch voran dem Heere! Es gilt die deutsche Ehre! Sankt Michel, salva nos!"¹⁰⁵³ Und auf einem von Willy Münch entworfenen Gedenkblatt von 1914, das die Gestalt des Heiligen in Rüstung und mit Heiligenschein sowie einer stilisierten Waage auf dem Schild, hoch zu Ross im Kampf mit dem mehrköpfigen Urdrachen, zeigt, lautet der dazugehörige Text: „Schütze mit eiserner Hand, Michael deutsches Land; Schlage den Feind zurück, bring' uns Frieden und Glück.“¹⁰⁵⁴

Folglich taucht der wehrhafte Heilige auch auf zahlreichen Kriegspostkarten auf. Eine davon, entworfen von Franz Stassen (1869-1849), der neben Buchillustrationen eine ganze Reihe von Postkartenmotiven schuf, zeigt ihn besonders prägnant in der Rolle des Heerführers, der als überdimensionale Gestalt gerade im Begriff ist sein riesiges Flammenschwert gegen den Feind zu ziehen und den deutschen Truppen; Kavallerie und Infanterie sowie Luftwaffe in Form eines in den Lüften schwebenden Zeppelins, voranzuschreiten. (**Abb. 119**) Den scharfen und militanten Unterton, den Motive auf Kriegspostkarten im Zuge des Ersten Weltkrieges vielfach aufwiesen, erreichen Thomas Michaels-Darstellungen, wie von Galle bereits zu Recht angemerkt, nicht. In der strengen Stilisierung und wiederholten Schematisierung, haftet seinem Drachentöter eher etwas Ikonenhaftes an. Thoma greift hier auf tradierte christliche Bildformeln zurück, wobei er verschiedene Bildmuster miteinander vermischt. Er übernimmt die aus der byzantinischen Tradition stammende Frontalstellung des Heiligen als Himmelsfürst, verknüpft sie mit der aus der westlichen Tradition stammenden Pose des auf dem Drachen stehenden Triumphators, ein Motiv, das ihn zumeist mit der schräg nach unten verlaufenden, das Drachenmaul durchbohrenden Lanze zeigt, stattdessen übernimmt Thoma den wohl aus der byzantinischen Kunst herrührenden, seit spätkarolingischer bzw. frühottonischer Zeit sich ausbreitenden Typus des Drachentöters gepanzert mit Schwert und Schild, wobei dann der Heilige meist mit erhobenem Schwert gezeigt wird und passt die in einer Diagonalen vor dem Körper positionierte Schwerthaltung der Haltung des Heiligen mit Lanze an. Erst mit dem 13. Jahrhundert kommt das Bild des isoliert dastehenden Heiligen als Seelenwäger, mit der Waage als Attribut in Händen, als eigenständiger Bildtypus auf.¹⁰⁵⁵ Die einzelnen Elemente waren allesamt vorgebildet, wenn auch in der von Thoma gewählten Zusammenstellung etwas durchaus Eigenständiges liegt. Ikonographisch ungewöhnlich ist da eher die Version des Drachens mit nach vorne weit aufgerissenem Maul, die an Darstellungen des Höllenrachens erinnert. (**Abb. 122**) Thoma hat sich mit seinen

¹⁰⁵² Gedicht von Zuccalmaglio vor 1840, zit. in HAUFFEN 1918, S. 28.

¹⁰⁵³ Gedicht von Ottokar Kernstock von 1915, zit. in HAUFFEN 1918, S. 30-31.

¹⁰⁵⁴ Zum „Deutsches Gedenkblatt 1914“ vgl. ZEITLER-LEIPZIG 1914, S. 191-192, Abb. S. 189. Der auf dem Blatt wiedergegebene Kampf des Erzengels bezieht sich auf die Offenbarungen des Johannes. Hier wird der Drache als Ungeheuer mit sieben Häuptern und zehn Hörnern beschrieben, auf denen Kronen sitzen. Münch zeichnete nur drei Köpfe, denen er die jakobinische Mütze für Frankreich, die Zarenkrone für Russland und die „imperial state crown“ für Großbritannien aufsetzte.

¹⁰⁵⁵ Zur Michaels-Ikonographie vgl. ausführlichst SCHALLER 2006. Während sich die Darstellung des Heiligen bei Thoma von Bildgestaltung zu Bildgestaltung kaum wandelt, weist der Drache erhebliche formale Veränderungen auf.

Bildlösungen sehr bewusst innerhalb der christlichen Bildtradition gestellt, wohl nicht zuletzt um Kontinuität und eine ungebrochene Gültigkeit christlicher Bildformeln zu signalisieren.

6.3. „Der Abenteurer“ von Arnold Böcklin

1882 entstand „Der Abenteurer“ von Arnold Böcklin.¹⁰⁵⁶ Der Blick des Betrachters fällt auf eine offene Meereslandschaft, deren sandiges Ufer ein Rittersmann hoch zu Ross in einer Diagonalen von rechts kommend landeinwärts durchquert. Mensch und Tier nehmen dabei fast den gesamten mit 1,15 x 1,50 m formatierten Bildraum ein. **(Abb. 120)** In stolzer Haltung sitzt Böcklins „Abenteurer“ auf einem mit grünem Leder ausgeschlagenen Sattel, das herausgetriebene Metall seiner Schiffbrust lassen seinen Oberkörper geradezu aufgebläht erscheinen. Die Beine hat der vollgerüstete Recke dabei senkrecht in die Steigbügel gestemmt, was seine gestraffte Körperhaltung noch zusätzlich betont. Erhobenen Hauptes, den fast kahlgeschorenen Kopf im Halbprofil vom Betrachter weggewandt, blickt er konzentriert in die Ferne. Mit seiner Rechten hält er dabei einen mit Federn verzierten Topfhelm umfasst. Schild und Schwert, die er mit sich führt, hat er am Rücken befestigt. Seine auf dem Vorderziesel des Sattels ruhende Linke hält die Zügel seines Reittiers. Gerade in dem Zusammenspiel von Ross und Reiter offenbart das Gemälde eine ganz eigentümliche, rätselhafte Ambivalenz. Das Pferd bringt nur mühsam Schritt für Schritt sich selbst und seine Last durch den weichen, nachgiebigen Untergrund. Mit weit vorgerecktem Hals, aufgestellten Ohren und angstvoll vorquellenden Augäpfeln durchwatet es vorsichtig den mit verstreuten Knochen übersäten Sandstrand und droht dabei fast unter dem Gewicht des Reiters einzubrechen. Vor allem einem unmittelbar vor ihm liegender Menschenschädel gilt seine ganze glotzende Aufmerksamkeit. Die pralle Mittagssonne scheint auf beide herab, so dass der Totenschädel aus dem vom Reiter verursachten kurzen dunklen Schatten umso heller hervorleuchtet. Ein weiterer Umstand mag zudem die wankende Unsicherheit des Reittieres vergrößern. Die schlaff gehaltenen Zügel, die im Gegensatz zu der ansonsten gestrafften Körperhaltung des Ritters stehen, gewähren dem Reittier alle Freiheit, ja gar Zügellosigkeit, womit es nur schwer etwas anzufangen weiß. Sein Herr hingegen, mit dem zur Seite gewandten Blick den Horizont fixierend, scheint von den deutlichen Todeszeichen nichts wahrzunehmen. Seine geradezu ignorante Unerschrockenheit steht im Kontrast zur verängstigten und Unheil witternden Natur des Tieres.

Unwillkürlich werden bei Böcklins Gemälde Vergleiche wach mit monumentalen

¹⁰⁵⁶ Zum Gemälde Böcklins vgl. LEHR 1897, S. 29-30; MENDELSON 1901, S. 163; OSTINI 1913, S. 102-103; ESCHER 1917, S. 158; SCHMID 1922, S. 40; HOLL 1926, S. 550; BEENKEN 1944, S. 240; WISSMANN 1963, S. 31; KAT. BREMEN 1973, S. 38; SCHNEIDER 1974, S. 47ff; ANDREE 1977, Kat. Nr. 369, S. 441; TITTEL 1977, S. 104; POETTER 1978, S. 134; REBSAMEN 1980, S. 363-364; ZELGER 1982, S. 23; DECKER 1995, S. 108ff; KAT. AUSST. BONN 1997, S. 67; HERMAND 2011b, S. 114.

Reiterbildnissen oder Reiterstandbildern wie z. B. dem Bronzestandbild des Condottiere Bartolomeo Colleoni auf dem Campo die SS. Giovanni e Paolo in Venedig, das ab 1480 von Andrea del Verrocchio (1435-1488) gestaltet wurde.¹⁰⁵⁷ **(Abb. 121)** Seit der Antike ist das Reiterdenkmal dem Herrscher oder Feldherren vorbehalten und Sinnbild für Macht, Sieg und Triumph. Nahegelegt wird diese Assoziation durch die Bildperspektive. Böcklin hat den Horizont von Strand und Meeresspiegel sehr tief angesetzt. Beim Betrachter bewirkt dies eine optische Aufsicht auf den eisengestählten Ritter. Neben der Perspektive ist es die Isolierung des Reiters vor dem fast monochromen Hintergrund, die zudem zur Erzeugung einer damit verbundenen denkmalhaften Wirkung beitragen.¹⁰⁵⁸ Aber, muss sogleich einschränkend hinzugefügt werden: Böcklin erhebt zwar den Reiter ins Denkmalhafte, doch nur, um ihn mittels des wenig repräsentativen Reittieres seiner „Denkmalwürdigkeit“ wieder zu berauben. Der Abenteurer mimt zwar die von Standbildern und sonstigen heroischen Reiterbildnissen her bekannte triumphale Pose, doch ist er ein Triumphator, dem angesichts des zu Tode verängstigten Gauls, den er mit sich führt sein vermeintlich schon sicher geglaubter Triumph vorerst entzogen wird. Böcklin zeigt damit, wie schnell das Heroische ins Lächerliche verkehrt wird, wenn ihm die adäquate Plattform fehlt, auf der sich der Held zu gerieren hat.¹⁰⁵⁹

Grundsätzlich ist es so, dass der Ritter seinen Stand zunächst einzig dem Pferd verdankt. Zum Ritter wird er erst als berittener Kämpfer, der sich auf diese Weise vom Fußsoldaten abhebt. „Das Pferd machte den Ritter“, heißt es entsprechend in einer Abhandlung von Weber über das Rittertum von 1836.¹⁰⁶⁰ Einige Bildvergleiche sollen diese Böcklin'sche ironische Brechung zwischen Ross und Reiter verdeutlichen helfen. Bei Eugène Delacroix's (1798-1863) Temperabild „König Rodrigo“ von 1833 bilden Pferd und Reiter eine durch Verzweiflung und Verwundung festgefügte Einheit, die die bevorstehende Niederlage und den nahen

¹⁰⁵⁷ Den Vergleich mit Colleoni zieht bereits Escher, vgl. ESCHER 1917, S. 158. Zur Reiterstatue des Bartolomeo Colleoni vgl. JONG 1998, S. 87-88. De Jong weist darauf hin, dass der Florentiner Bildhauer die Tauglichkeit und den Erfolg Colleonis als Kriegsmann gerade in der vollkommenen Beherrschung des kräftigen Reittiers auszudrücken wusste. Zum Ritter als Reiter vgl. KRETZENBACHER 1966, S. 133.

¹⁰⁵⁸ Die denkmalhafte Wirkung im Gemälde Böcklins wurde bereits von Decker bemerkt und beschrieben, vgl. DECKER 1995, S. 111.

¹⁰⁵⁹ Auf die denkmalhafte Wirkung und ihre gleichzeitige ironische Brechung verweisen bereits ESCHER 1917; SCHNEIDER 1974, TITTEL 1977 und DECKER 1995. Schneider erkennt im Abenteurer deutliche ironische bis parodistische Züge, die aus der Differenz aus Ross und Reiter, aus dem „erschrockenen Blick“ des Pferdes und dem „hochgemut-himmelstürmenden Emporschauen“ des Reiters, zwischen der „labilen Gangart“ des Pferdes und der „selbstsicheren Sitzhaltung“ des Reiters resultieren. Schneider meint in Böcklins Abenteurer letztlich eine „Allegorie auf die alles beherrschende Machtstellung des Militärs im deutschen Reich“ und auf den „expansionslüsternen preußisch-deutschen Militarismus dieser Zeit“ zu sehen, vgl. SCHNEIDER 1974, S. 50. Tittel sieht in dem „unmotivierten Sich-in-Szene-Setzen“ eine ironische Note, als sei der „Stiernackige Held in falsche Kulissen geraten“. Trotz der Ironie sieht er im Abenteurer eine „Allegorie des Mutes“, vgl. TITTEL 1977, S. 104. Decker interpretiert die Diskrepanz zwischen Ross und Reiter wodurch der „aufgeputzte Prachtritter“ zur „komischen Figur“ wird, letztlich als Selbstparodie des Künstlers, wobei „das imaginierte Selbst zum Ironisch-Scheinhaften, zur Narretei“ wird, vgl. DECKER 1995, S. 111 und S. 124-125.

¹⁰⁶⁰ WEBER 1836, S. 108. Das mittelhochdeutsche Wort „riter“ bezeichnete einen Kämpfer zu Pferd.

Tod bereits erahnen lässt.¹⁰⁶¹ **(Abb. 122)** Das zu tiefst gepeinigtes Pferd stolpert erschöpft über das Schlachtfeld und blickt mit weit vorgestrecktem Hals und vorquellenden Augäpfeln auf einen am Boden liegenden Leichnam. Sein Halter ist der bereits schwer verwundete König der Westgoten, der sich mit allerletzter Kraft noch im Sattel zu halten vermag. Zepter und Krone liegen als Zeichen der Niederlage und des in naher Zukunft untergehenden Königreiches schon am Boden. In diesem Fall erfährt das Geängstigte des Tieres seine Kontinuität in der Haltung des zum Tode geweihten Reiters, der totenbleich und kraftlos, fast vornüberzufallen droht. Bei Franz von Stuck (1863-1928) hingegen harmonisieren Ross und Reiter in einer beängstigend emotionslosen Gleichgültigkeit miteinander. **(Abb. 123)** Stuck, womöglich von Böcklins Abenteuer beeinflusst, personifizierte auf diese Weise den Krieg, der in seiner erbarmungslosen Grausamkeit über alles menschliche Leben hinwegschreitet und seine Entsprechung in der massig wirkenden dunklen Gestalt des Rappen findet. Es ist dieses keineswegs leichtfüßige, sondern angestrengt beharrliche Durchwaten eines dichten, angeschwollenen Meeres aus am Boden zusammengekrümmten Menschenleibern vor blutrotem Himmel, das die Bildsituation besonders beklemmend wirken lässt. Trotz der auch hier tief gebeugten Haltung des Tieres wird diese jedoch keineswegs ins Parodistische verkehrt, vielmehr unterstreichen der vorgestreckte Hals und die schleppende Gangart des Pferdes das mühevollen und dennoch stetige Voranschreiten über sich windende oder bereits tote Körper.¹⁰⁶² Briton Rivière (1840-1920), der als Tiermaler in Großbritannien besonderen Ruhm genoss, und der gerade eine besondere Finesse dahingehend entwickelte, dass er die Gefühlsregungen von Mensch und Tier in eine starke emotionale Abhängigkeit zu setzen wusste, wählte eine mit dem Böcklin'schen Gemälde vergleichbare Komposition, in der Reiter und Tier als Gegensatzpaar fungieren. Das Gemälde „In Tue Manus Dominus“ stellt gerade das dissonante Verhältnis zwischen Mensch und Tier heraus. **(Abb. 124)** Pferd und Hunde, die den Ritter auf seinem Abenteuer begleiten, sind kaum in der Lage im Gegensatz zum Reiter ihre animalische Angst zu bändigen. Der Mensch beherrscht sie, weil er seine Zuversicht und seinen Mut aus seinem Gottvertrauen schöpft. Sein starker und unbeugsamer Gottesglaube lässt ihn sich über die animalische, von Trieben beherrschte Kreatur erheben. Mit weit vorgestrecktem Arm, sein Schwert als Kreuzeszeichen vor sich haltend, wagt es der christliche Ritter in den von Baumgeistern und anderen unheimlichen Geschöpfen verzauberten Wald furchtlos einzudringen.¹⁰⁶³

¹⁰⁶¹ König Roderich (spanisch Rodrigo) war der letzte König des westgotischen Königreiches auf der Iberischen Halbinsel, bevor es durch die Eroberung der Mauren unterging. Zum Temperabild Delacroixs, das er anlässlich eines Künstlerfestes im Jahr 1833 entwarf, vgl. HUVEAUX 1994, S. 250; KAT. AUSST. BONN, 1997, S. 149-150.

¹⁰⁶² Zu Stucks Gemälde vgl. VOSS 1973, S. 271-272. Voss verweist zudem zutreffend auf Albrecht Dürers „König Tod zu Pferde“ von 1505 und auf Alfred Rethels Holzschnitt „Auch ein Totentanz“, die für Stucks Komposition Pate gestanden haben könnten. Zu Rethels Holzschnitte „Auch ein Totentanz II“ und „Auch ein Totentanz VI“ von 1849 vgl. PONTEN 1911, S. 125 und S. 129.

¹⁰⁶³ Baum weist darauf hin, dass das Pferd wie kaum ein anderes Tier menschliche Eigenschaften und Verhaltensweisen zu verkörpern vermag. Ist das Verhältnis zwischen Pferd und Reiter gestört, erscheint, so Baum, entweder das Reittier oder der Reiter als unterlegen oder beide erfahren gar eine komische bis tragische Note, vgl. BAUM 1991, S. 87.

Doch was macht im Böcklin'schen Gemälde das Pferd aus dem Reiter? Das Pferd wittert den bedrohlich nahen Tod und in geradezu grotesker Weise ist es das Tier, das in Hamlet'scher Manier den Schädel nach dem Sinn dieses Unternehmens zu befragen scheint. Böcklins Abenteuer-Ritter zeigt sich davon gänzlich unberührt, ja geradezu unbekümmert und ist in diesem Moment trotz der sich andeutenden Todesgefahr keineswegs kampfbereit. Seinen Helm hat er abgesetzt und hält ihn mit der rechten Hand seitlich an sich gepresst. Das Schwert hängt hinten am Rücken und auch den Schild hat der Ritter nicht zur Verteidigung abgenommen. Einen äußerst wichtigen Aspekt zur Bildinterpretation lieferte Bernhard Decker mit dem Hinweis, dass bei der Darstellung des Pferdes ein direktes Zitat aus Dürers Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel“ vorliegt. **(Abb. 125 und Abb. 126)** Bedeutungsvollerweise zitiert Böcklin jedoch nicht das Pferd des unverdrossen voranschreitenden „miles christianus“, sondern das Pferd des mit ihm Schritt haltenden Todes samt des dazugehörigen am Boden liegenden Totenschädels.¹⁰⁶⁴ **(Abb. 133 und Abb. 127)** Böcklin hat also die Schindmähre des Todes dem unbeirrbareren Ritter, wenn man so will, „untergeschoben“. Dies berücksichtigend, ist es nicht weiter verwunderlich, dass Pferd und Reiter nicht recht miteinander harmonieren wollen. Es gibt noch eine viel spätere Rezeption des Dürer-Stichs von Theodor Baierl, die um 1920 entstand. Hier reitet ein ermatteter, niedergebeugter Ritter gleichfalls auf dem Pferd des Todes, diesmal noch in Begleitung des Dürer'schen Hundes. Doch damit noch nicht genug. Zudem kommt ihm Gevatter Tod höchst persönlich auf einem völlig ausgemergelten Rappen entgegen, die Sense geschultert.¹⁰⁶⁵ **(Abb. 128)** Das Bild vom reitenden Tod auf ausgezehrtem Klepper wiederum erinnert an ein anderes kleines Opus Dürers, nämlich eine Kohlezeichnung zu „König Tod zu Pferde“ aus dem Jahr 1505, das den Schriftzug „MEMENTO MEI“ trägt.¹⁰⁶⁶ **(Abb. 129)**

Trotz dieser unleugbaren Erschwernis scheint der Abenteurer dennoch an seiner Vision von zukünftigen Ruhmestaten festhalten zu wollen. So lässt Böcklin ihn so hoch zu Ross geradezu bildlich längst den „Boden unter den Füßen verlieren“ und im Vorgefühl künftigen Ruhmes förmlich in den „Wolken schweben“, die in einem Akt der „Selbst-Verhimmelung“ sein bares Haupt luftleicht umwehen. Er selbst ist ganz in die sehnsuchtsvolle Farbe Blau gekleidet: metallisch glänzend, stahlblau sein Harnisch, hellblau und weiß der Federschmuck an seinem Helm.¹⁰⁶⁷ Aufgrund des

¹⁰⁶⁴ Vgl. DECKER 1995, S. 115-118. Beenken liefert einen kurzen Vergleich mit Dürers Kupferstich ohne jedoch das unmittelbare Zitat zu sehen, vgl. BEENKEN 1944, S. 240. Wissmann erblickt im Abenteurer einen „Ritter trotz Tod und Teufel“, führt dies jedoch nicht näher aus, vgl. WISSMANN 1963, S. 31.

¹⁰⁶⁵ Zu dem Gemälde vgl. LOSSE 2000, S. 111-112.

¹⁰⁶⁶ Zu Dürers Zeichnung vgl. THEISSING 1978, S. 68-70, Abb. S. 69.

¹⁰⁶⁷ Auf die Farbe Blau sind bereits Rebsamen und Decker ausführlich eingegangen. Rebsamen betont die Farbe Blau als Farbe der Sehnsucht oder des Sehnsuchtsraumes, vgl. REBSAMEN 1980, S. 363-364. Decker deutet bei diesem „Ritt ins Blaue“ die Farbe Blau als Farbe der Illusionen und der Wunschträume, vgl. DECKER 1995, S. 113-114. Bei Schmid erzählt die „Figur des Abenteurers, der am einsamen Strande wie ein Reiterstandbild in die blaue Luft ragt, von kühnstem Wagemut“, vgl. SCHMID 1922, S. 40. In Metzler Lexikon der Symbole wird „Blau“ als die Farbe der Melancholie und des Todes, des Geheimnisvollen und des Göttlichen und Transzendenten, der Unendlichkeit sowie des Sehnsuchtsvollen benannt, vgl. METZLER LEXIKON 2008, S. 47. Straußenfedern am Helm weist

gebläuten Eisens korrespondiert sein Harnisch vorzüglich mit dem Blauton des Firmaments.¹⁰⁶⁸ Der Titel „Der Abenteurer“ stammt mit großer Wahrscheinlichkeit gar nicht von Böcklin selbst, doch vermag er den weiten Aktionsraum, in dem sich der Abenteurer bewegt und der durch die Primärfarbe Blau unterstrichen wird, sehr wohl sinnfällig wiederzugeben.¹⁰⁶⁹ Blau steht für die unendliche Weite, für das Ferne, das Unbegrenzte, so unendlich wie es Himmel und Wasser sind. Und auch das Wort „Abenteurer“ verweist auf etwas fern Liegendes und auf eine zeitliche Distanz. „Das aus dem französischen ‚aventure‘ oder dem italienischen ‚avventura‘ gebildete Wort ‚Abenteurer‘ oder ‚Ebenteue‘ drückt nach seiner Abstammung vom lateinischen ‚adventura‘ ursprünglich den Begriff vom Zukünftigen, von Dingen aus, die da kommen werden.“¹⁰⁷⁰ Der auf den Horizont gerichtete, Ausschau haltende Blick des Ritters auf das, was ihn in der Ferne erwarten mag, aber markiert gerade eine Zukunftsgerichtetheit, verweist auf eine Handlung, die noch vor ihm liegt und betont damit den Schwebezustand des Bildmoments. Überhaupt zeigt sich auch in der übrigen Farbgebung und Komposition die gleiche ironische Brechung wie bei Reiter und Pferd. Die zarten pastellenen, weißen bis ockerfarbenen und von hell- bis tiefblau reichenden Farbtöne von Sand, Wasser, Himmel sowie das Weiß der sich im Hintergrund emporhebenden Felseninsel und eines auf dem Wasser schwimmenden Kahns, dessen Segel sich auf dem blanken, bewegungslosen Wasser spiegelt, schaffen eine milde, friedliche, fast beschwingt anmutende Szenerie, in der trotz des Knochenteppichs keine recht bedrohliche Stimmung aufkommen will. Die Farbe Blau in ihren leuchtenden bis blassen Tonwerten nimmt den Dingen das Unheilvolle.

Welches Abenteuer aber erwartet den Reiter? Es gilt als mittlerweile erwiesen, dass Böcklin hier eine Szene aus Ariosts „Orlando Furioso“ aus dem 15. Gesang dargestellt hat. Der „Rasende Roland“ gehörte zur Lieblingslektüre Böcklins, aus der er immer wieder Motive für seine Bilder bezog.¹⁰⁷¹ Dabei fiel in diesem Fall die Wahl auf eine Episode aus den Abenteuern des englischen Herzogs Astolf, der an die Einmündung des Flusses Traian in den Nil gelangt und hier von einem Eremiten die

auf die Verknüpfung von Zierde und Tugend hin. So findet sich folgendes emblematische Sinnbild dazu: „Miscetur Decori Virtus“: „Der Federbusch bezieren thut/Den offenen Helm vnd Eysern Hut/Schöne gestalt eim Helden ziemt/Die zier der Tugendt nichts benimt.“, vgl. EMBLEMATA 1978, Sp. 1490.

¹⁰⁶⁸ Zur Eisenbläuung, einer Prozedur der Oxydation zum Schutz und zur Verzierung von Harnischen, vgl. REALLEXIKON KUNSTGESCHICHTE 1958, Bd. 4, Sp. 1104-1109.

¹⁰⁶⁹ Der Titel etablierte sich wohl mit dem Ausstellungskatalog zu Böcklins 70. Geburtstag von 1898 in Hamburg, vgl. DECKER 1995, S. 112. Angela Böcklin meint, dass ihr Mann seinen Gemälden nie einen Titel gab, sondern dies meist den Freunden oder Kunsthändlern überließ, vgl. RUNKEL 1910, S. 93.

¹⁰⁷⁰ Aufsatz in der Eleganten Welt vom 12.6.1806, zit. in ULLMANN/GOTTHARD 1927, S. 267.

¹⁰⁷¹ Der „Orlando Furioso“ von Ludovico Ariost wird vielfach von Künstlern des 19. Jahrhunderts rezipiert. Böcklin hat wiederholt Szenen daraus gewählt und künstlerisch verarbeitet: „Angelica von einem Dachen bewacht“ (1873), „Astolf reitet mit dem Haupte Orills“ (1874), „Ruggiero befreit Angelica aus den Klauen des Drachen“ (1880), „Der Abenteurer“ (1882), und „Der Kampf auf der Brücke“ (1882/1885), „Orlando furioso“ blieb unvollendet. Nach Frey zählte dieses Renaissanceepos zur Lieblingslektüre des Künstlers. „Aus den späteren Dichtern erkor er sich vorwiegend Epiker zu Lieblingen, den lustigen Boccaccio und den strahlenden Ariost, aus dem er mehr als ein Motiv erbeutete“, FREY 1903, S. 158.

Warnung erhält sofort umzukehren und sich an das sichere gegenüberliegende Ufer zu flüchten, da der Riese Caligorant sein Unwesen treibe und jeden Herannahenden verschlinge. Astolf aber entscheidet sich, ungeachtet des gut gemeinten Rates, sich dieser Herausforderung zu stellen: "Nimm, Vater, Dank für deinen Rat entgegen, / Antwortet ihm der kühne Rittersmann; / Gefahr nicht acht' ich um der Ehre wegen; / Mehr als das Leben hält sie mich in Bann. / Du lockst umsonst zum anderen Gestade; / Den Unhold suchen will ich nun gerade. / Durch Fliehen könnt' ich retten mir das Leben; / Doch Schmach ist schlimmer als der Tod für mich [...]"¹⁰⁷² Astolf reitet weiter und es gelingt ihm schließlich den menschenfressenden Riesen zu besiegen.¹⁰⁷³ Im Epos widmet Ariost auch mehrere Zeilen der Beschreibung des Pferdes, denn es ist kein gewöhnliches, sondern ein mit besonderen Kräften und Eigenschaften ausgestattetes Geschöpf. Das Ross mit Namen Rabicano, das sich nur aus Luft ernährt und „mit so leichten Tritten läuft und schreitet, / Dass keine Spur im Sand zu sehen wär“ und das sogar über das Meer trockenen Fußes zu fliehen vermag, schneller als Wind, Blitz und Pfeile, aber, hinterlässt bei Böcklin tiefe Hufabdrücke im Sand.¹⁰⁷⁴

Abweichend von der Ariost'schen Vorlage beruft sich Böcklin, wie zuvor bereits angemerkt, auf ein ganz anderes Reittier, nämlich das Pferd auf jenem berühmten Stich Dürers, auf dem der Tod reitet und das von dem Literaturhistoriker Erich Schmidt (1853-1913) im späten 19. Jahrhundert folgende Beschreibung erfährt: „Durch eine düstere waldige und felsige Landschaft, hoch oben im Hintergrund eine stattliche Burg, reitet Dürer's Ritter fürbaß auf seinem edlen laubgeschmückten Thier; mit treuen Augen schaut der zottige Jagdhund empor zu ihm, der von Kopf zu Fuß im stählernen Kleide, das Schwert quer an der Seite, die lange Lanze in der Faust, geradeaus blickt mit dem verächtlichen Mienenspiel hochgemuther Sicherheit, nicht nach rechts schielend, wo der bärtige Knochenmann, ringelnde Schlangen um den Hals und den gekrönten Schädel, ihm von seiner dünnen hinfälligen Mähre aus die Sanduhr zähnefletschend und entsetzlich äugelnd vorhalten will, nicht rückwärts, wo der Teufel als greuliche Bestie, mit einem Schweinsrüssel, Wolfsaugen, Eselsohren, Widderhörnern, einem krummen und spitzen Geweihzinken und Fledermausflügeln, einen Spieß in der Tatze, hart an des Ritters Roß drängt. Den schießt auch der gebleichte Todtenkopf da vorn auf dem Stein nicht. ‚Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?‘ scheint er getrost zu fragen, und daß er heil ans Ziel der Christenburg gelangt, ist über jeden Zweifel erhaben. [...] Das Siegreiche des Dürerschen Ritters wurde früh in deutenden Benennungen ausgedrückt: ‚Der Ritter trotz Tod und Teufel‘, ‚Der christliche Ritter‘.“¹⁰⁷⁵ Böcklin dürfte die gängigen Interpretationsansätze, die den Ritter zu einem „Ritter trotz Tod und Teufel“ werden ließen, gekannt haben. Auch der Böcklin'sche Ritter ignoriert gemäß der Vorlage bei Ariost sämtliche Warnungen, indem er trotz der angekündigten Gefahr unbeeindruckt weiterreitet. „Denn dieser

¹⁰⁷² ARIOST [1908], 15. Gesang, Vers 46-47.

¹⁰⁷³ Andrea Linnebach attestiert im Zusammenhang mit Böcklins Antikenrezeption ihm eine häufig „humoristisch-distanzierte Haltung“ zu seinen Helden und Kriegern, vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN/BERLIN1997, S. 208.

¹⁰⁷⁴ ARIOST [1908], 15. Gesang, Vers 40.

¹⁰⁷⁵ SCHMIDT 1890, S. 185. Zu Dürers Stich vgl. THEISSING 1978; ROGG 2002, S. 213ff.

Weg führt dich zum Tod gerade“ lauten die Worte des Eremiten, die er aber in den Wind schlägt.¹⁰⁷⁶ Und Böcklin steigert diese Trotzhaltung noch, indem er ihn auf die Dürer'sche Todesmähre setzt. Damit aber seine Unbeirrbarkeit für den Betrachter ins Tragik-Komische überspitzt, denn der Klepper, den er in seine stramme Haltung zu pressen und seinem eisernen Willen gefügig zu machen sucht, verweigert sich völlig der heldenhaften Pose des Ritters. Als besondere Böcklin'sche Ironie kann zudem gewertet werden, dass der Ritter just nachholt, was der stur vorwärtsstarrende Ritter bei Dürer gerade tunlichst vermeidet. Er schaut nach rechts, genau dahin wo der Tod im Dürer'schen Stich dem Ritter das Stundenglas vor Augen hält. Totenschädel, Knochen, die Todesmähre und nicht zuletzt die Blickrichtung des Ritters sind eine Fülle von im Gemälde verborgenen Memento mori Symbolen.

Auf eine Porträtähnlichkeit zwischen dem „Abenteurer“ und Böcklin haben bereits Decker und Zelger hingewiesen.¹⁰⁷⁷ Vergleicht man den Reiter mit einem Selbstbildnis von 1862 ist in der Tat eine Ähnlichkeit nicht abzusprechen.¹⁰⁷⁸ **(Abb. 128)** Die rötliche Haarfarbe des Ritters, der Bart, der stark gerundete markante Hinterkopf und das Profil sind charakteristisch, wenn auch der dichtere Bart, das fast kahl geschorene Haupthaar, und die Tatsache, dass Böcklin im Jahr 1882 bereits 55 Jahre alt war, einer Porträtgenauigkeit entgegenstehen. Die Annahme es hier aber mit einer Selbstidentifizierung zu tun zu haben, wird bestärkt, sobald man das Bild des „Heimkehrers“ hinzuzieht, das 1888, also sogar sechs Jahre nach dem „Abenteurer“ entstanden ist, zu einer Zeit als Böcklin in die Schweiz zurückkehrte.¹⁰⁷⁹ **(Abb. 130)** Mit dem dort abgebildeten Krieger in der Tracht des 16. Jahrhunderts, der nach langer Zeit in seine Heimat angelangt, sich zunächst nachdenklich am idyllischen von Buchen bestandenen Mühlwehr niederlässt, wollte sich, so der junge Otto Lasius (1866-1933), der von Böcklin zeitweise im Malen unterwiesen wurde und seine Erinnerungen an diese Zeit niederschrieb, der Künstler

¹⁰⁷⁶ ARIOST [1908], 15. Gesang, Vers 42. Gerade das außerordentlich Trotzige des Abenteurers ist schon immer in dem Bild als hervorstechendstes Merkmal erkannt und sogar karikiert worden. Für Escher beispielsweise ist der Abenteurer die „monumentalste Ausprägung unbändigen Eigenwillens und eiserner Trotzigkeit [...] er [...] drückt das Pferd beinahe zusammen und reckt sich über den Horizont hinaus; unbändiger Wille in Umriß und Ausdruck und Farbe.“, vgl. ESCHER 1917, S. 158. Dass Zeitgenossen diese kühne Unerbittlichkeit und uneinsichtige Trotzhaltung besonders prägnant empfunden haben müssen, verdeutlicht nicht zuletzt eine Karikatur von 1911 zur Kriegsgefahr in Deutschland, auf der Kaiser Wilhelm II. über die am Strandufer verstreuten Knochen entschlossen hinwegreitet, im Hintergrund ankert ein Kriegsschiff, vgl. Leserbriefe in KUNST UND UNTERRICHT 1974, Heft 26, S. 5 mit Abb.

¹⁰⁷⁷ Zum Abenteurer als einer „Selbstinterpretation des Künstlers“ vgl. ANDREE 1977, Kat. Nr. 369, S. 441; DECKER 1995, S. 114-115; ZELGER 1998, S. 23.

¹⁰⁷⁸ Dies ist Böcklins frühestes erhaltenes Selbstbildnis und entstand zu seiner Weimarer Zeit als Professor der dortigen Kunstschule, vgl. CHRIST/GEELHAAR 1990, Kat. Nr. 17, S. 64, Abb. S. 65.

¹⁰⁷⁹ Wohl lässt sich die Landschaft auch eindeutig als den oberhalb von Zürich gelegenen „Stockentobel“ identifizieren. Der Maler Otto Lasius spricht in seinem Tagebuch von einer an einem Bach gelegenen alten Sägemühle, in der Nähe eines Buchenwäldchens, vgl. LASIUS 1903, S. 82. Zum Gemälde vgl. MENDELSON 1901, S. 187; ESCHER 1917, S. 158-159; ANDREE 1977, Kat. Nr. 406, S. 477; REBSAMEN 1980, S. 359ff; KAT. AUSST. ZUERICH 1998, S. 287. Rebsamen stellte bereits im Kontext seiner Untersuchungen zu Böcklins Farbsymbolik einen Zusammenhang zwischen dem Heimkehrer und dem Abenteurer her, vgl. REBSAMEN 1980, S. 363-364.

in der Tat im wörtlichen Sinne „widergespiegelt“ wissen. "Der ergraute (sic!) Krieger, der in dem Bilde sinnend am Wasser sitzt, ist er selbst. Er war ja wieder einmal, nach langen Irrfahrten zurückgekehrt in sein geliebtes Heimatland".¹⁰⁸⁰ Der Kriegermann als Identifikationsfigur muss für Böcklin durchaus einen sehr persönlichen Bezug gehabt haben und bedeutsam gewesen sein. Die Vorstellung seinen Lebensunterhalt in Kriegsdiensten zu verdienen, war ihm zumal nicht gänzlich fremd, hatte er doch um 1855 aufgrund einer überaus schwierigen prekären Lage ernsthaft erwogen in die Armee des Königs von Neapel einzutreten.¹⁰⁸¹ Beide Bilder weisen eine auffällige Parallele auf. Hinter beiden Gestalten, die des „Abenteurers“ und die des „Heimkehrers“ zeichnet sich der wolkendurchzogene Himmel ab. Bei dem Heimkehrer ist es nicht unmittelbar das Himmelsblau, sondern die Spiegelung des Himmels auf der Wasseroberfläche des Beckens, auf der gleichfalls der Hinterkopf des sitzenden Kriegers erscheint.¹⁰⁸²

Der Himmel, entweder als klares Himmelsblau oder von weißen Wolken durchzogen, ist ein auffallend häufig vorkommendes Hintergrundmotiv bei Böcklins Selbstporträts, so beispielsweise bei seinem bereits erwähnten Selbstbildnis im Profil von 1861 (Kunstmuseum Basel), das den Künstler vor einem blauen Himmelsausschnitt zeigt, das rechts von einer Pfeilerarchitektur begrenzt wird.¹⁰⁸³ **(Abb. 128)** Auch auf seinem Selbstbildnis von 1873 (Hamburger Kunsthalle) bildet ein bewölkter blauer Himmel und ein Meeresufer mit einem weißen Sandstrand und einem dahinziehenden Vogelschwarm den Hintergrund, der zudem von Säulen und den Zweigen des immergrünen Lorbeers, dessen Blätter symbolisch für Ewigkeit,

¹⁰⁸⁰ LASIUS 1903, S. 82. Lasius beschreibt ihn als „ergrauten Krieger“, was auf einer fehlerhaften Erinnerung beruhen muss, denn das für Böcklin so signifikante rötliche Haar ist hier besonders leuchtend wiedergegeben.

¹⁰⁸¹ Vgl. Angela Böcklins Memoiren, zit. in RUNKEL 1910, S. 53. Viele Zeitgenossen sagten Böcklin eine militärische Haltung nach. Er erschien ihnen, so Frey, wie ein „schweizerischer Major“ oder ein „eidgenössischer Oberst“, vgl. FREY 1903, S. 27. Frey schildert Böcklin als wehrhafte Erscheinung. „Er strotzte von Kraft und Gesundheit und schritt fest und bolzengerade einher“, FREY 1903, S. 27 und er fügt hinzu: „Zwar würde er in Sturmhut und Eisenharnisch einen wehrhaften Kriegermann und gewaltmäÙigen Kämpen vorgestellt haben, aber zum Hünen fehlte ihm die Körperlänge. [...] Schulterbreite, Brustwölbung, Macht der Glieder und vor allem die ungewöhnlich stramme Haltung lieÙen ihn höher erscheinen als er wirklich war. Er ging nicht nur kerzengerade, er ging etwas zurückgebogen.“, FREY 1903, S. 28. Und seine Ehefrau Angela Böcklin bestätigt diesen Eindruck: „In der Tat machte mein Mann damals durch seine stramme aufrechte Haltung einen sehr militärischen Eindruck.“, zit. in RUNKEL 1910, S. 54, vgl. REBSAMEN 1980, S. 362-363.

¹⁰⁸² Floerke spricht im Zusammenhang mit dem Gemälde, dass es Böcklin vor allem um den Reiz der Spiegelung auf der Wasseroberfläche gegangen war: „Der Wasserspiegel und sein Reiz auf den Menschen. Immer stand er davor, sprach davon, und als er gefunden hatte, wie sich das ausdrücken lässt, die Gegensätze, die es thun (den Reiz auslösen), hat er das Bild gemalt: Mühle, stiller Hügel mit Buchenwald, eng und idyllisch, und er – der Landsknecht – schaut hinab in reicher Kriegertracht.“, FLOERKE 1902, S. 82. Lasius betont wiederum die Ferne und das Sehnsuchtsvolle, das mit dem ruhigen und tiefen Wasser ausgedrückt werden sollte: „Man muss das Gefühl bekommen, dass das Wasser, in dem sich die Wolken spiegeln, ruhig ist und tief, und dass es, öffnete man die Schleuse, hinunterstürzen und die Mühle treiben würde, welche jetzt rastet. Luft und Ferne muss in das Bild hineingebracht werden, damit Sehnsucht daraus spricht.“, LASIUS 1903, S. 82-83.

¹⁰⁸³ Zum Gemälde vgl. KAT. AUSST. BASEL/PARIS/MUENCHEN 2001, Kat. Nr. 18, S. 174.

Ruhm, Lebenskraft, Hoffnung und Unsterblichkeit stehen, vervollständigt wird.¹⁰⁸⁴

(Abb. 131) Sein Selbstporträt von 1879 (Hessisches Landesmuseum) zeigt den Künstler abermals in Kombination mit einem Himmelsausschnitt und einem Lorbeerbusch durchaus im Sinne einer Heroisierung der eigenen Person.¹⁰⁸⁵

(Abb. 132) Es ist naheliegend den Himmel im Kontext der Selbstbildnisse als Sinnbild für die persönliche Entgrenzung, für innere Freiheit und künstlerische Entfaltung zu verstehen, denn Himmel wie Wasser kennen nach menschlichem Augenmaß keine Beschränkung. Während die flüchtigen und wandelbaren Wolken den durch das unveränderlich wirkende, endlose blaue Firmament sowie den durch Lorbeer und Säule postulierten Ruhmes- und Ewigkeitsanspruch wieder in Frage zu stellen scheinen. In der Romantik, vorzugsweise der Dichtkunst, galten Wolken auch als Sinnbilder für das Phantasie- und Sehnsuchtsvolle und würden damit wiederum den künstlerischen Impetus seiner Selbstbildnisse unterstreichen.¹⁰⁸⁶

Böcklins Abenteurer tut genau das, was Ariost in seinen Versen besingt: er ignoriert die Hinweise auf den drohenden Tod und reitet auf Gottes Beihilfe hoffend der Gefahr entgegen. Der Todesgefahr zu begegnen, ist für Astolf sogar die eigentliche Antriebsfeder für sein Vorwärtsdrängen. Den Grund verrät er dem Alten. Fliehen würde für ihn Schande und Schmach bedeuten und „Schmach ist schlimmer als der Tod für mich“.¹⁰⁸⁷ Sein einziges Streben gilt der Vermehrung von Ruhm und Ehre und dies kann er nur erreichen, wenn er das Wagnis sucht: „Gefahr nicht acht‘ ich um der Ehre wegen“.¹⁰⁸⁸ Diesem Ziel ordnet er all sein Handeln unter. Ariost erzählt hier von einem Ritter, den sein eigener drohender Tod nicht anfigt und macht diesen Ritter damit zu einem der vielen Helden, die das Renaissance-Epos bevölkern. Und exakt diesen Moment wählte Böcklin zum Bildgegenstand: Nicht die Begegnung mit dem Riesen oder dessen spätere Bezwingung, sondern den Augenblick der Entscheidung, den Augenblick seines Entschlusses nicht umzukehren, sondern der Gefahr zu trotzen und voranzuschreiten. Im Hintergrund ist noch das Boot des Eremiten zu sehen, der im Gegensatz zu Astolf dabei ist, das Segel zu setzen, um dem gefährlichen Flussufer zu entkommen.

Auch Ariost arbeitet in seinem Epos mit Mitteln der ironischen Brechung, indem er immer wieder die dort beschriebene Ritterwelt und ihre Tugenden ad absurdum führt, ihre menschlichen Makel entlarvt und sie bis ins Groteske parodiert. Und doch ist es gerade Astolf, den er in einer Metaebene Zeuge der Unsterblichkeit des Künstlers werden lässt. Die Überwindung des Todes gelingt nur im künstlerischen Werk, für Ariost in der Dichtung, für Böcklin in der Malerei. Astolf holt auf dem Mond

¹⁰⁸⁴ Zum Gemälde vgl. KAT. AUSST. BASEL/PARIS/MUENCHEN 2001, Kat. Nr. 45, S. 234. Der Lorbeer im Hintergrund kommt beispielsweise auf Palma Vecchios Porträt eines Dichters vor, um 1520, Öl/Lw, 83 x 63 cm, National Gallery London, Inv. Nr. 636, das lange für ein Porträt Ariosts gehalten wurde, vgl. RYLANDS 1992, Kat. Nr. 58, S. 201-202.

¹⁰⁸⁵ Zum Gemälde vgl. KAT. AUSST. BASEL/PARIS/MUENCHEN 2001, Kat. Nr. 5, S. 256.

¹⁰⁸⁶ Zur Ewigkeits- und Todessymbolik in den Selbstbildnissen Böcklins vgl. HOLSTEN 1978, S. 38; BLOCHMANN 1991, S. 110-117; insbesondere MUEHLING 2004, S. 71. Zur Todesthematik in seinen Selbstbildnissen, insbesondere in seinem „Selbstbildnis mit fiedelndem Tod“ von 1872, vgl. EBERLE 1974, S. 49ff; ANDREE 1977, Kat. Nr. 259, S. 352-354; DECKER 1995, S. 115.

¹⁰⁸⁷ ARIOST [1908], 15. Gesang, Vers 47.

¹⁰⁸⁸ ARIOST [1908], 15. Gesang, Vers 46.

den Verstand Orlandos zurück und sieht bei dieser Gelegenheit den Parzen bei ihrer Arbeit zu. Hier gelangt Astolf abermals an einen Fluss, diesmal ist es der Fluss Lethe der Unterwelt – der womöglich als Gegenentwurf zum Fluss Traian gedeutet werden kann – auch hier trifft er wiederum als Gegenpart zum Eremiten einen alten Mann. Dieser Alte schüttet Tafeln mit eingetragenen Namen aus, die der Vergessenheit preisgegeben werden. Nur einige wenige Namen werden von Schwänen davongetragen und so vor dem Vergessen bewahrt. Eine Nymphe nämlich entnimmt den Schwanenschnäbeln die Namenstäfelchen und trägt sie zum Tempel der Unsterblichkeit, damit sie dort für alle Ewigkeit einen Platz finden.¹⁰⁸⁹ Kann es bloßer Zufall sein, dass Böcklin gerade diesem Helden, der bei Ariost in einer späteren Episode zum Zeugen des Nachruhs und der Unsterblichkeit des Künstlers wird, porträtähnliche Züge verlieh?

Der Tod ist im Leben eines Ritters ein beständiger unsichtbarer Gefährte, wie gerade die Todesthematik überhaupt mit dem Ritterstand und mit allen Kriegerkasten eng verbunden ist. Schon in der frühen Neuzeit bildete der Kriegermann als bestechendsten Charakterzug bezeichnenderweise den der Todesverachtung aus. Insbesondere im 15. Jahrhundert kam, ausgehend von der deutschen Mystik, das Bild des den Tod nicht beachtenden christlichen Streiters auf, der womöglich auch für Dürer und dessen Ausgestaltung seines „Ritters trotz Tod und Teufel“ von Einfluss wurde.¹⁰⁹⁰ Der Abenteurer hat die Zügel nicht angezogen, er lässt dem „Pferd des Todes“ freien Lauf, denn es ließe sich vermutlich genauso wenig führen, wie sich der Tod selbst dirigieren lässt. Indem er jedoch der Gefahr sehenden Auges entgegenreitet und sich ihr stellt, vermag er sich über die Schrecken des Todes hinwegzusetzen und ihm etwas von seiner Allmacht zu nehmen. Andernfalls hätte er den Rat des Eremiten befolgen und die Flucht antreten müssen. Die Folge wäre, dass es kaum mehr Heldentaten zu besingen gäbe. Genau dies aber unterscheidet den Menschen von der animalischen Kreatur und klingt bereits in dem zu Beginn erwähnten Gemälde von Briton Rivière an. Der Mensch ist imstande die eigene Todesangst zu beherrschen und sich bewusst für das Wagnis zu entscheiden, bei dem er entweder tragisch unter- oder aus dem er glorreich hervorgeht. Nun, bei Ariost nimmt die Geschichte ein gutes Ende. Astolf besiegt den Riesen und kann zur Bereicherung seines Ruhmes eine weitere Heldentat hinzufügen: „Und alles staunt und alles ehrt den Reiter / Und preist ihn hoch als auserles'nen Streiter.“¹⁰⁹¹

Eingedenk der Porträthaftigkeit des Abenteurers und der Rolle, die Astolf im Ariost'schen Epos spielt, muss noch eine weitere Bedeutungsebene für das Gemälde vermutet werden. Überträgt man die Wesensmerkmale und Bildsituation des Abenteurers nun auf den Künstler, würde dies auch für den schöpferischen Menschen bedeuten, trotz des Bewusstseins um die Allgegenwart des Todes forsch vorwärtzuschreiten und in seinem künstlerischen Streben nicht nachzulassen,

¹⁰⁸⁹ Vgl. ARIOST [1908], 35. Gesang, Vers 1-30. Zur Rolle des englischen Herzogs Astolf innerhalb des Epos vgl. KINDLERS LITERATURLEXIKON 1988, Bd. 1, S. 665.

¹⁰⁹⁰ Vgl. WEBER 1900, S. 20ff, insbesondere S. 32 und S. 37-38; THEISSING 1978, S. 36, S. 80-87.

¹⁰⁹¹ ARIOST [1908], 15. Gesang, Vers 62.

sondern vielmehr zu versuchen mit Mitteln der Kunst letztlich über den Tod zu triumphieren.¹⁰⁹² Dabei über Jahre verkannt und bekrittelt zu werden und womöglich sogar der Gefahr des Scheiterns ausgesetzt oder gar wie sein Abenteuerer der Lächerlichkeit preisgegeben zu sein, hat auch Böcklin in seinem künstlerischen Dasein zu Genüge erfahren müssen. Auf diesem Weg wird der Künstler noch dazu beständig mit der alles vernichtenden und relativierenden Kraft des Todes konfrontiert. Es ist der Tod, der dem menschlichen Handeln Grenzen setzt und das Erschaffene droht zunichte zu machen. Im Leben Böcklins hat der Tod eine große Rolle gespielt und immer wieder hat er sich wohl auch deshalb als Künstler mit der Todesthematik auseinandergesetzt.¹⁰⁹³ Um dieses beständige Ringen als Mensch und als Künstler angesichts der eigenen Endlichkeit wissend, kontrastieren in seinen Selbstporträts so oft Ruhmes- und Unsterblichkeits- mit Vergänglichkeitssymbolen. Auch „Der Abenteuerer“ muss im Kontext seiner Selbstbildnisse mit Vergänglichkeitsmetaphern und der fortwährenden Auseinandersetzung mit seinem Künstlertum gesehen werden. Der „Künstler-Ritter“ hat, sich über den Tod hinwegsetzend, dessen ungeachtet weiter zu streben nach Ruhm und Ehre, denn nur im Werk sprengt der Künstler seine ihm begrenzt zugemessene Zeit und vermag dem Tod ein Stück Ewigkeit abzutrotzen. Carlo Böcklin ließ seinem Vater nach dessen Tod hellstichtig die Inschrift „NON OMNIS MORIAR“ aufs Grab setzen, „nicht alles von mir wird sterben“.¹⁰⁹⁴

Eine gänzlich andere Lösung, subtiler aber nicht weniger treffend, hat Lovis Corinth in einer Darstellung mit Ruggiero und Knappe von 1914 gewählt. Das Wandgemälde gehörte zu einem 11-teiligen Gemäldezyklus zu Ariost, der für den Festsaal auf dem Rittergut Freienhagen in der Nähe von Oranienburg, dem Landsitz der Industriellenfamilie Katzenellenbogen, bestimmt war.¹⁰⁹⁵ Corinth dürfte bei diesem Ruggiero womöglich von Böcklins „Abenteurer“ inspiriert worden sein. Auch diese Szene ist am Meer lokalisiert und es herrscht hier vordergründig eine ähnlich freundlich-beschwingte Atmosphäre. Das Bild konzentriert sich auf einen Ritter, der in Begleitung eines Knappen, soeben von seinem Pferd abgestiegen sein muss und sich nun zum Kampf gegen das Meeresungeheuer rüstet. **(Abb. 133)** Der Bildausschnitt begrenzt eng die drei Figuren, ohne Platz zur Ausschmückung des

¹⁰⁹² Bereits Zelger vermutete im Abenteuerer „ein verkapptes Selbstbildnis des Künstlers [...], der allen Anfechtungen zum Trotz unbeirrt seinen Weg gegangen ist“, vgl. ZELGER 1982, S. 23. Wassily Kandinsky, für den Reiterfiguren bekanntlich eine große Rolle spielten, hat einmal über den künstlerischen Prozess sinnierend interessanterweise die Metapher des Künstlers als Reiter benutzt, auch wenn das Gleichnis durch den völlig anders gearteten Kontext der Bildaussage des „Abenteurers“ entgegensteht: „Das Pferd trägt den Reiter mit Kraft und Schnelligkeit. Der Reiter führt aber das Pferd. Das Talent bringt den Künstler auf große Höhen mit Kraft und Schnelligkeit. Der Künstler lenkt aber sein Talent“, zit. in KAT. AUSST. FREISING 2001, S. 99-100.

¹⁰⁹³ Böcklin hat sehr unter der hohen Sterblichkeit seiner Kinder gelitten. Nur drei von insgesamt 12 Kindern haben schließlich das Erwachsenenalter erreicht. Er selbst war einst dem Tode sehr nahe als er 1858 an Typhus erkrankte. Eine latente Gefahr stellten auch die in Italien immer wieder grassierenden Cholera-Epidemien dar. Schon seine erste Braut, Luise Schmid, starb nur wenige Monate nach ihrer Verlobung. Der Tod war im Leben Böcklins allgegenwärtig und auch in seinem Werk ist seine Omnipotenz in zahlreichen Gemälden spürbar.

¹⁰⁹⁴ Zit. in KAT. AUSST. BASEL/PARIS/MUENCHEN 2001, S. 358.

¹⁰⁹⁵ Ein Teil des Zyklus befindet sich nun in der Berlinischen Galerie. Zum Gemälde vgl. KAT. AUSST. PARIS/LEIPZIG/REGENSBURG 2008, S. 138; BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 618, S. 147, Abb. S. 652.

Umraums zu lassen. Der Held steht breitbeinig grobschlächtig, mit stupidem Gesichtsausdruck, dichten zusammengezogenen Augenbrauen, Sturmfrisur und roten Ohren, grimmig-entschlossen, den Nacken schildkrötenartig vorgereckt da, der Kopf ist zur Seite gedreht. Auch hier ein sich unbeirrbar zeigender „Abenteurer“. Pferd und Knappe stehen statuarisch vor dem hellblauen Horizont aus Wasser und Himmel, eingetaucht in warmes Sonnenlicht, still, in herrlich bunten Farben. Die pompöse Zier des Stechhelms, mit großen Federn und lang herabfallenden bunten Bändern, erhebt sich wie ein Blumenbukett in den Händen des jungen Knappen, dessen ebenmäßige Gesichtszüge sehr weiblich wirken. Das Gesicht des Kämpen hingegen ist verschattet, als würde die zu bezwingende Bestie bereits ihre drohende Silhouette über ihn werfen. Und das folgende mag nun eine augenzwinkernde Hommage an Böcklin sein.¹⁰⁹⁶ Der Augapfel des Tieres stiert angstgeweitet unter dem eisernen Rossharnisch hervor, ganz so, als würde es allein über die stechend durchdringende Fixierung und durch das hervorquellende schimmernde Weiß seiner großen glubschenden Pupille dem Betrachter alles Grauen übermitteln wollen, das jenseits des sommerlichen Farbrauschs, jenseits der sorglosen Buntheit der flatternden Bänder, jenseits des für den Betrachter verfügbaren Bildausschnitts auf sie wartet. Der schöne Knappe schielt hingegen nur aus den Augenwinkeln dezent zu der Seite, aus der das Bedrohliche sich naht und dem der Ritter bereits seine ganze konzentrierte und geballte Kampfbereitschaft zuwendet.

6.4 Der Ritter als Erlöser

"Ritterromane sind Schuld an einer eigenen und letzten Ritterklasse, an den irrenden oder fahrenden Rittern, die man besser die Unsinnigen genannt hätte. [...] Gekleidet in das grüne Kleid der Hoffnung, suchten sie Riesen und bezauberte Prinzessinnen auf, oder vermißte Ritter und den heiligen Graal, kämpften, um eine Dame zu befreuen, oder ihr Recht zu schaffen mit Ungeheuern, die kein Naturforscher noch auffinden konnte, und wallfahrteten nach Ländern, die noch auf keiner Karte stehen [...]", heißt es ein wenig prosaisch in einer Abhandlung über das Rittertum von 1822.¹⁰⁹⁷ Sinn und Zweck der Fahrten und steten Suche nach Abenteuern und Herausforderungen sind dabei, wie zuvor beim „Abenteurer“ von Böcklin gezeigt, die Mehrung von Ruhm und Ehre und die Vervollkommnung der eigenen Persönlichkeit. An den Gefahren und Hindernissen, die es zu bewältigen gilt, sollte der Ritter am Ende seiner Irrfahrt an Körper und Geist gestärkt und gereift hervorgehen. Die meisten Gemälde von fahrenden Rittern im 19. Jahrhundert geben keine Hinweise zu Grund und Ziel des Aufbruchs preis, sie thematisieren vielmehr den Weg, den einsamen Ritt durch das Land. Dabei fungiert die durch den fortgesetzten Ritt verkörperte Wanderschaft, das Auf-dem-Weg-Sein, als Metapher für das kontinuierliche menschliche Streben und für das Leben an sich als zu

¹⁰⁹⁶Das Gemälde war Ende des 19. Jahrhunderts bereits mehrfach publiziert worden und daher bekannt, vgl. ANDRE 1977, S. 441.

¹⁰⁹⁷WEBER 1836, S. 193-194.

bewältigender Lebensweg. Ein Sinnbild, das bereits der Bibel entstammt. Gestützt auf das Buch Hiob des Alten Testaments wurde das Leben des Menschen als eine Ritterschaft auf Erden angesehen.¹⁰⁹⁸ Im Humanismus wurde diese Metapher beispielsweise von Erasmus von Rotterdam (1466/69-1536) in seinem Handbuch des christlichen Streiters wieder aufgegriffen.¹⁰⁹⁹ In diesem übertragenen Verständnis als einen mit vielen Stolpersteinen übersäten Lebensweg, die überwunden werden müssen, sieht auch Heinrich Heine in Hinblick in seinen Erörterungen zur romantischen Kunst die ritterliche Aventure: „Anders ist es in der romantischen Kunst; da haben die Irrfahrten eines Ritters noch eine esoterische Bedeutung, sie deuten vielleicht auf die Irrfahrten des Lebens überhaupt; der Drache der überwunden wird, ist die Sünde [...]“¹¹⁰⁰

Einen solch fahrenden Ritter hat Hans Thoma mehrfach gemalt und wählte dafür als Perspektive, die Rückenansicht, der Moment erstarrt in einem stetigen Voranschreiten, in einem vom Fixpunkt des Betrachters aus gesehen, kontinuierlichen Sich-Entfernen. Der Blick des Betrachters fällt dabei auf die Kruppe des Pferdes und den in einer Diagonalen den Bildraum durchkreuzenden vollgerüsteten Reiter im langen Mantel, von dem sich zu beiden Seiten eine eher unspektakuläre, eintönige Hügellandschaft erstreckt. **(Abb. 134)** Auf diese Weise bietet sich der anonyme Ritter, einer romantischen Bildtradition folgend, dem Betrachter als Identifikationsfigur geradezu an. Entweder vermag man sich in den Reiter selbst hineinzusetzen oder sich als sein Gefolgsmann hinter ihm herreitend wähen.¹¹⁰¹ Die zurückhaltende, spärliche Vegetation und Monotonie des Landschaftsraums befördern den Eindruck von Dauer und Kontinuität einer ereignislosen, stetigen Vorwärtsbewegung. Der Reiter scheint schon seit langem auf diese Weise die Welt zu durchstreifen. Das Festgefügte, der harmonische Einklang zwischen Mensch und Tier und die bequeme, dennoch gestraffte Körperhaltung des Ritters auf dem Pferderücken, lassen auf Gewohnheit und Geübtheit des Reiters schließen. Seinen Blick hält er nach vorne auf den nur mit wenigen Blumen und Sträuchern am Rand markierten, sich dahinschlängelnden Weg gerichtet, nichts zieht seine Aufmerksamkeit davon ab, auch nicht die rechts über der Hügelkette bedrohlich stehende, gewaltige schwarze Wolkenmasse, die ein nahendes schweres

¹⁰⁹⁸ Vgl. Hiob 7,1. Zu den verschiedenen Auslegungen bzw. Überlieferungen des Bibeltextes im Sinne des Lebens als „Ritterschaft“, „Kampf“ oder „Kriegsdienst“ vgl. WEBER 1900, S. 18; THESAURUS PROVERBIORUM 1998, S. 302-303.

¹⁰⁹⁹ So appelliert er in seinem „Enchiridion militis christiani“, Handbüchlein eines christlichen Streiters an den Leser, unablässig wachsam zu sein vor äußeren wie inneren Feinden: „Vor allem sollst du dir stets vor Augen halten, daß das Leben der Menschen nichts anderes ist als ein fortwährender Kampf“, für den man gerüstet sein muss, ERASMUS VON ROTTERDAM [1961], S. 20. Eine der nützlichen Waffen für diesen fortwährenden Kampf ist ein Enchiridion, das er für den Leser gefertigt hat. Ein Enchiridion ist ein kleines Handschwert, das man immer mit sich führen sollte, um mit dem Schild des Glaubens stets vor plötzlichen Angriffen des Feindes gefeit zu sein, vgl. ERASMUS VON ROTTERDAM [1961], S. 33. Zum Leben als eine Ritterschaft vgl. WEBER 1900, S. 18-20. Zum Handbüchlein vgl. SCHMIDT 1890, S. 186-188; WEBER 1900, S. 27ff.

¹¹⁰⁰ HEINE 1971, Bd. 3, S. 367.

¹¹⁰¹ Thoma malte in dem Gemälde „Schwarzwaldlandschaft“ von 1884 und „Drohende Wolken“ von 1914 einen reitenden Mann, wenn auch keine Ritterfigur, gleichfalls in der Rückenansicht durch eine Landschaft reitend, vgl. KAT. AUSST. FREIBURG 1989, Kat. Nr. 74, S. 242; BUSSE 1935, Abb. S. 115, vgl. auch KAT. FRANKFURT 1972, Textband, S. 428.

Gewitter ankündigt.¹¹⁰²

Noch in seiner Ausbildungszeit in Karlsruhe in den 60er Jahren hatte Hans Thoma neben den Studienkollegen Ferdinand Keller (1842-1922) und Wilhelm Steinhausen (1846-1924) das Haus des seinerzeit dort ansässigen Landschafts- und Historienmalers Carl Friedrich Lessing häufiger frequentiert.¹¹⁰³ Lessing war seit 1858 Direktor der Karlsruher Galerie. Durchaus möglich, dass er damals schon die Anregung zu seinen späteren Reiter-Darstellungen erhielt, hatte Lessing mit seinem „Heimkehrenden Kreuzritter“ doch schon früh einen Typus der einsamen Rittergestalt geschaffen. Das Ritterthema taucht im Werk von Hans Thoma allerdings erst lange nach seiner im Herbst 1877 erfolgten Übersiedlung nach Frankfurt auf. Ausschlaggebend dürfte dafür die Berührung mit dem Werk Richard Wagners gewesen sein. 1882 besuchte Thoma zusammen mit dem Frankfurter Arzt und eingeschworenen Wagnerianer, Otto Eiser (1834-1898), die Bayreuther Festspiele.¹¹⁰⁴ Erst von da an wird der Ritter zum immer wiederkehrenden Sujet, mit dem er sich bis zu seinem Lebensende beschäftigen wird. Es entsteht 1885 „Der Ritter im Wald“, danach folgen 1889 „Der Hüter des Tales“ und das zuvor beschriebene Gemälde „Der einsame Ritt“. In Frankfurt hatte sich eine Gruppe gleichgesinnter Wagnerenthusiasten eingefunden, zu denen der Kaufmann Eduard Kuchler und der bereits erwähnte, mit Thoma befreundete Maler Wilhelm Steinhausen gehörten.¹¹⁰⁵ Häufige Gäste waren zudem Cosima Wagner mit ihrer ältesten Tochter Daniela von Bülow und deren späteren Ehemann Henry Thode, der 1889 Direktor des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt wurde.¹¹⁰⁶ Die Bekanntschaft zu Thode sollte für Thomas weiteren Werdegang von größter Bedeutung werden, war er doch über lange Jahre einer der wenigen unermüdlichen Verfechter und Befürworter seiner Kunst. An diesen Zusammenkünften partizipierte auch der Architekt und Bauunternehmer Simon Ravenstein (1844-1932), der Thoma zusammen mit Steinhausen bereits 1879 einen Auftrag zur Ausmalung eines Frankfurter Wohnhauses vermittelte und ihn schließlich 1882 den ersten bedeutenderen Auftrag erteilte, nämlich die Ausschmückung des Vestibüls seiner Villa im Gärtnerweg 10 mit Wandmalereien zu Szenen aus verschiedenen Wagneroperen, war seine zweite Frau doch Wagner-Interpretin mit Engagements an

¹¹⁰² Zu dem Gemälde vgl. KAT. FRANKFURT 1972, Textband S. 428-429; WEBER 1974, S. 77-83; KAT. AUSST. FRANKFURT 1978 S. 254-256; HELMOLT 1989, S. 19; KAT. AUSST. FREIBURG 1989, Kat. Nr. 96, S. 281-282; KAT. AUSST. MUENCHEN 1995b, Kat. Nr. 67, S. 172. In beiden letzteren Katalogen wird auf Einflüsse von Arnold Böcklin als auch von Richard Wagner verwiesen.

¹¹⁰³ Vgl. KAT. AUSST. KARLSRUHE 1980, S. 64.

¹¹⁰⁴ Otto Eiser war der Leibarzt Richard Wagners gewesen. Ida Müller, die Witwe des verstorbenen Malers Victor Müller, hatte seinerzeit Eiser mit Werken von Thoma bekannt gemacht, der bald darauf den Künstler in seinem Atelier aufsuchte, vgl. KAT. AUSST. FREIBURG 1989, S. 72. Eiser veröffentlichte zwei Aufsätze, einmal zu Wagners Beziehungen zu Schopenhauer und einmal zum Ring des Nibelungen. Bei Thoma orderte er 1876 fünf Bilder mit Motiven aus dem Opernzyklus, vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 317; SCHULTE-WUELWER 1980, S. 148; KAT. AUSST. FREIBURG 1989, S. 108.

¹¹⁰⁵ Seinen Anfang genommen hatte dies mit einem von Eiser 1876 gegründeten Wagner-Verein, wie sie damals im ganzen Land zwecks Unterstützung bei der Finanzierung des geplanten Festspielhauses gegründet worden waren, vgl. dazu KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 314.

¹¹⁰⁶ Thode war zwei Jahre lang Direktor am Städelschen Kunstinstitut, ab 1894 hatte er einen Lehrstuhl an der Universität zu Heidelberg inne.

verschiedenen Opernhäusern.¹¹⁰⁷ 1894 beauftragte Cosima Wagner den Maler mit dem Entwurf der Bühnenkostüme für die nächste Bayreuther Aufführung des Rings des Nibelungen. Zwei Jahre später wurden die hierzu entstandenen Entwürfe von Thode publiziert.¹¹⁰⁸ Zu diesem Zirkel gehörten somit wohlhabende und einflussreiche Personen, die auf ihre Weise versuchten den Maler zu unterstützen und zu fördern. In Anbetracht des regen Austauschs und der intensiven Auseinandersetzung mit Wagner in dieser Zeit, ist es naheliegend beim „Einsamen Ritt“ von Thoma einen Zusammenhang zu Wagners „Parsifal“ und der Gralssuche zu vermuten.¹¹⁰⁹

Thoma hat, wie so häufig in seinem Oeuvre, gleich mehrere Varianten desselben Motivs geschaffen.¹¹¹⁰ Eine zweite Fassung des „Einsamen Ritts“ entstand 1893 und zeigt nur geringfügige Änderungen in der Landschaft.¹¹¹¹ **(Abb. 135)** Es folgten 1893 eine Tachographie und 1924 ein Druck bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.¹¹¹² **(Abb. 136)** Auf diesen beiden Darstellungen hat Thoma die Landschaft modifiziert. Der Weg wird nun in der Ferne von Laubbäumen gesäumt. Ein Stahlstich des französischen Malers, Graphikers und Bildhauers Gustave Doré (1833-1883) zeigt eine vergleichbare Situation. **(Abb. 137)** Doré hatte Jahre zuvor die von Lord Alfred Tennyson (1809-1892) verfassten „Königsidyllen“, die sich um König Artus und seine legendäre Tafelrunde ranken, illustriert und ein Kapitel mit einem einsamen Ritter in Rückenansicht versehen, wobei hier der Reiter sehr viel kleiner aufgefasst ist und von den mächtigen den Wegrand säumenden Bäumen, die den weiteren Pfad fast zu versperren scheinen, förmlich verschluckt zu werden droht.¹¹¹³ Eine weitere graphische Arbeit von Thoma, eine Radierung von 1920, zeigt als Variante eine unmittelbar vor dem Ritter niedergehende Regenwand. **(Abb. 138)** Doch selbst der Niederschlag ändert nichts an der aufrechten und ruhigen Körperhaltung des Reiters. Nichts vermag seine innere Gefasstheit ins Wanken bringen zu können. Der Held setzt gleichmütig seinen Weg fort: „[...] es ist das Menschendasein in der erhabenen Ruhe des Raumes“, hatte Thoma in Bezug auf die Gestaltung des „Parsifal“ in der Malerei einst an Otto Eiser noch unter dem Eindruck seines ersten Besuchs der Bayreuther Festspiele geschrieben, bei dem er keiner anderen als der

¹¹⁰⁷ Vgl. THODE 1909, S. 194-197. Zu Thomas Beziehungen zum Wagner-Kreis und seinen Aufträgen vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 318; SCHULTE-WUELWER 1980, S. 147-148; KAT. AUSST. FREIBURG 1989, S. 108. Auch der spätere Auftrag aus dem Jahr 1890 zur Ausmalung des Musiksaals der Villa von Alfred Pringsheim in München dürfte Thoma aller Wahrscheinlichkeit dem Umstand zu verdanken haben, das Pringsheim ein Wagner-Liebhaber war, vgl. KAT. AUSST. FREIBURG 1989, S. 50. Zudem wurde Thoma Mitglied des Ehrenbeirats im Werdandibund, zu dem gleichfalls Henry Thode und Siegfried Wagner gehörten. Der 1907 in Berlin gegründete Bund, der seinen Namen nach der germanischen Norne (Schicksalsgöttin) erhielt, hatte zur Intention, nach dem Vorbild von Wagners Gesamtkunstwerk eine deutsche Nationalkultur befördern zu helfen. Zum Werdandibund vgl. PARR 1996; VELTZKE 2002, S. 180ff.

¹¹⁰⁸ Zu Thomas Kostümentwürfen vgl. THODE 1897; ferner KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 318.

¹¹⁰⁹ Zum Parzival-Mythos in Malerei und Literatur um die Jahrhundertwende vgl. HERMAND 1962, S. 521ff; GAGEL 1971, S. 105-107; KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 282-284; SCHULZE 1986, S. 555ff; KAT. AUSST. MUENCHEN 1995a, insbesondere S. 9ff, S. 87ff, 183ff.

¹¹¹⁰ Zu Thomas Motivwiederholungen vgl. KAT. AUSST. FREIBURG 1989, S. 75.

¹¹¹¹ Vgl. THODE 1909, Abb. S. 372; KAT. AUSST. FREIBURG 1989, Kat. Nr. 96, S. 281-282.

¹¹¹² Zur Tachographie vgl. TANNENBAUM 1920, Tafel 6.

¹¹¹³ Zu Gustave Dorés Stahlstichen vgl. POPITZ 1982, S. 53.

Uraufführung dieses zuletzt von Wagner verfassten Musikdramas beigewohnt hatte.¹¹¹⁴ Jahre nach seiner Auftragsarbeit für Eiser befasste sich Thoma erneut mit dem Parsifal-Stoff. Es entstanden Bilder von einsamen Reitern an einem Waldsee, die nun deutlicher mit der Opernhandlung in Verbindung gebracht werden können. 1897 ist das Gemälde „Der Ritt zur Gralsburg“ zu datieren. **(Abb. 139)** Es folgte 1904 „Träumerei an einem Schwarzwaldsee“. **(Abb. 148)** 1920 fertigte Thoma noch die Radierung „Parzival im Walde“ an.¹¹¹⁵ **(Abb 147)** Bei diesen Bildern nimmt Thoma Bezug auf den ersten Aufzug, zu dem folgende Beschreibung vorausgeschickt wird: „Wald, schattig und ernst, doch nicht düster“ und ausführlicher: „Felsiger Boden. Eine Lichtung in der Mitte. Links aufsteigend wird der Weg zur Gralsburg angenommen. Der Mitte des Hintergrundes zu senkt sich der Boden zu einem tiefer gelegenen Waldsee hinab.“¹¹¹⁶ Thoma aber versetzt die Handlung – wie sich dies von dem einen Titel ableiten lässt – kurzerhand in seine ihm vertraute und stets geliebte Schwarzwaldheimat. Es ist ein idyllisch gelegener, von hohen Tannen umsäumter Schwarzwaldsee, an dessen Ufer „Parsifal“ entlangreitet. Auf der ruhigen, spiegelblanken Wasseroberfläche zieht ein einsamer Schwan seine Bahnen. Wenig später wird es zu der ersten folgenschweren Begegnung mit den Gralsrittern kommen – folgenreich deshalb, weil hierauf der *erstmalige Zutritt zur Gralsburg erfolgt*.

In der ritterlichen Dichtung des Mittelalters ist der Wald stets der Ort der Aventure, der Gefahr, der Begegnung mit einem Herausforderer. Hier erfüllt sich das Schicksal des Helden und die Handlung nimmt zumeist einen Wendepunkt.¹¹¹⁷ Auch für „Parsifal“ führt der Wald eine schicksalshafte Wendung herbei, ein erstes Scheitern, das den Fortgang der Handlung bestimmt. Denn an diesem Waldsee wird „Parsifal“ aus Unwissenheit den majestätischen Vogel, der auf Thomas Bild noch so friedlich über den See gleitet, mit einem Pfeil durchbohren und sich damit versündigen, da er den Gralsbereich mit der Tötung einer unschuldigen Kreatur entweicht. In Wagners Parsifal-Entwurf für König Ludwig II. fasst der Komponist besagte Szene wie folgt zusammen: „Während der König [Anfortas] im heiligen See badet, kreist da ein wilder Schwan über seinem Haupte: plötzlich sinkt er, von einem Pfeile verwundet; man hört das Geschrei vom See her: allgemeine Entrüstung, wer wagt es im heiligen Bezirke ein Tier zu töten? – Der Schwan flattert näher und sinkt verblutend zu Boden. Parzival kommt mit dem Bogen in der Hand aus dem Walde vor [...]“¹¹¹⁸ Und Eduard Wechsler erläutert die tiefere Bewandnis dieser Szene in seiner 1898 erschienenen Publikation zum Heiligen Gral: „Selbstüchtig und der Liebe unkundig, schießt er den Schwan im heiligen Bezirk des Grals. Da vernimmt er zum ersten Male von der Liebespflicht gegen Mensch und Thier.“¹¹¹⁹

¹¹¹⁴ Brief von Hans Thoma an Otto Eiser, Frankfurt am Main 21. August 1882, zit. in BERINGER 1929, S. 194. Zu seinen Waldsee-Bildern vgl. FRIZ 1915, S. 110.

¹¹¹⁵ Die Platte wurde mehrfach überarbeitet, vgl. BERINGER 1991, Nr. 197, S. 58-59.

¹¹¹⁶ WAGNER 1879, S. 5.

¹¹¹⁷ Für Parsifal hat der Wald noch eine weitere Signifikanz, es ist der Ort an dem er in aller Abgeschiedenheit, fern von der höfischen Welt, behütet von seiner Mutter aufwächst.

¹¹¹⁸ WAGNER 1913, S. 137.

¹¹¹⁹ WECHSSLER 1898, S. S. 98.

Erst die Fähigkeit Liebe zu empfinden, befähigt den Menschen zum Mitleiden und zum Respekt gegenüber Gottes Geschöpfen. Pfeil und Bogen sieht man bei Thoma nicht. In dem Ölgemälde von 1904 führt „Parsifal“ lediglich eine Lanze mit sich, was aber in diesem Fall als Vorbedeutung auf die im letzten Akt erfolgende Erlösung aufgefasst werden muss. Die Lanze bzw. der Speer gehört zu den „Arma Christi“; ihr wurde bereits seit dem 5. Jahrhundert wundersame Kräfte nachgesagt, entsprechend wurde sie als heil- und schutzbringend verehrt. Und so wollte Wagner auch die mit Blut befleckte Lanze im „Parsifal“ mit der Lanze gleichgesetzt wissen, mit der Longinus Christus am Kreuz die Seitenwunde beibrachte. Mit ihr heilt „Parsifal“ die Wunde des Gralkönigs Amfortas, die er sich zugezogen hatte, als er seines Keuschheitsgelübdes vergessend, einst den Verführungskünsten Kundrins erlag.¹¹²⁰ „Die Speerwunde, und wohl noch eine andre – im Herzen, kennt der Arme [Anfortas] in seinen fürchterlichen Schmerzen keine andre Sehnsucht, als die zu sterben [...] aber der Gral gibt ihm immer nur das eine wieder, eben daß er nicht sterben kann [...] Der Gral ist nun, nach meiner Auffassung, die Trinkschale des Abendmahles, in welcher Joseph von Arimathia das Blut des Heilandes am Kreuze auffing. [...] er [Anfortas], mit derselben Wunde behaftet, die ihm der Speer eines Nebenbuhlers in einem leidenschaftlichen Liebesabenteuer geschlagen, - er muß zu seiner einzigen Labung sich nach dem Segen des Blutes sehnen, das einst aus der gleichen Speerwunde des Heilands floß, als dieser weltentsagend, welterlösend, weltleitend am Kreuz schmachtete!“, heißt es zusammenfassend bei Richard Wagner.¹¹²¹ „Parsifal“ wird den Gralkönig Amfortas schließlich mit Hilfe der Lanze von seiner ewigen Qual erlösen.

Der im Zentrum der Opernhandlung stehende Erlösungsgedanke, ist es dennoch nicht, was Hans Thoma am „Parsifal“ berührte und besonders fesselte. So notiert Thoma im August nach seinem Festspielbesuch weiter: „Die Erlösungsidee und wie sie sich erfüllt, ob philosophisch, menschlich oder durch den Sprung ins geheimnisvolle Reich des Glaubens macht mir [...] nicht besonders viel zu schaffen, und ich empfinde den Parsifal, das Kunstwerk, wie ich die Natur empfinde [...]“.¹¹²² Und setzt in seinem Schreiben an Eiser hinzu: „Auch das Märchen ist so ein Kunstwerk, und es ist gewiß kein Heruntersetzen des Wagnerchen Parsifal, daß ich ihn als ein wunderbares Märchen so recht eigentlich empfunden habe.“¹¹²³ Thoma

¹¹²⁰ Vgl. WAGNER 1913, S. 131 und S. 133-134. Zur Heilwirkung der heiligen Lanze vgl. NEUMANN 1977, S. 106-109; KAT. AUSST. MUENCHEN 1995a, S. 32ff. Zur Lanze als Triumph- und Siegeszeichen, vgl. NEUMANN 1977, S. 175ff.

¹¹²¹ WAGNER 1913, S. 6-7 (hier Anfortas geschrieben). Wagner war sowohl mit Wolfram von Eschenbachs „Parzival“ als auch mit Albrechts „Jüngerem Titurel“ vertraut und muss auch die von Robert de Boron verfasste „Erzählung von der Geschichte des Heiligen Gral“ gekannt haben, der den Gral erstmals mit Joseph von Arimathia in Verbindung brachte. Zu den von Richard Wagner genutzten literarischen Vorlagen vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1995a, S. 183, darin auch eine Übersicht über die verschiedenen Gralslegenden vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1995a, S. 9ff, zu Wolfram von Eschenbach und Albrecht insbesondere S. 13-16.

¹¹²² Brief von Hans Thoma an Otto Eiser vom 21. August 1882, zit. in BERINGER 1929, S. 194.

¹¹²³ Brief von Hans Thoma an Otto Eiser vom 21. August 1882, zit. in BERINGER 1929, S. 195, vgl. BIERBAUM 1904, S. 54. Henry Thode hat in der Gemäldebeschreibung des einsamen Ritts entsprechend eine „geheimnisumwitterte Märchenstimmung“, ein „lyrisches Stimmungsbild“ und den „Zauber

scheint im „Parsifal“ in erster Linie ein Sinnbild für die menschliche Suche erblickt zu haben und meint damit den Mythos in seiner für den Menschen zeitlosen Gültigkeit.¹¹²⁴ Daher zieht er den Vergleich mit der in Anbetracht des wiederkehrenden Naturkreislaufes Anspruch auf Ewigkeit erhebenden Natur und mit den Märchen, die sich über so viele Generationen in der mündlichen Überlieferung erhalten haben. Und noch ein weiteres Charakteristikum haben Märchen mit seinen Bildern gemeinsam. Märchen finden in einer unbestimmten Zeit und an einem unbestimmten Ort statt, die Märchenfiguren sind keine Individuen, sondern Stellvertreterfiguren.¹¹²⁵ Die Wege aber, die diese einsamen Reitergestalten bei Thoma beschreiten, stehen exemplarisch für viele mögliche Wege. Wald, See, Berg, Ritter werden zu Stellvertretersymbolen. Mit dieser nicht näher bestimmbar Verortung aber nähert sich Thoma einer Wesensart des Grals an, lässt sich doch die Gralsburg selbst genauso wenig auf einen bestimmten Ort fixieren. Kein Weg führt zu ihr und niemand vermag sie je zu finden, vielmehr zeigt sie sich dem Auserwählten, wenn die Zeit dafür gekommen ist, „zum Raum wird hier die Zeit“, heißt es entsprechend beim „Parsifal“.¹¹²⁶ Den Rittern, die durch abgelegene Hügel- oder Waldlandschaften ziehen, an stillen Seeufern vorbei, deren spiegelglatte Wasseroberfläche, ihre ungerührte Seelenstimmung wiederzugeben scheinen, haftet gleichfalls eine Zeitlosigkeit an. In einem ruhigen Gleichmaß durchstreifen sie eine diesseitige Welt und scheinen doch gleichsam aus ihr entrückt. Eine Sehnsucht nach einer inneren seelischen Balance, nach Gleichmut beim Beschreiten des eigenen Lebenspfades muss Thoma selbst in sich genährt haben, wenn er bekennt: „Ich kann nun mit Gewißheit sagen, daß Gott mich führt, und daß er durch dunkle Wege mich geführt, bis ich erkannt habe, wie eitel alles ist, was den meisten Menschen so wichtig scheint, und was auch mir so wichtig schien. – Nun hoffe ich, daß ein neues Leben für mich beginnt, daß ich die Welt überwinden lerne und ein höherer Geist mich leiten wird und ich Ruhe und Seligkeit finde, unabhängig von äußerlichen Zufälligkeiten.“¹¹²⁷

Die Einsamkeit ist für den ritterlichen Helden ein konstitutives Element seines Daseins. Es sind Bewährungsproben, denen er nur auf sich selbst gestellt begegnen kann. Es gilt zunächst die eigene Persönlichkeit zu vervollkommen und dies setzt Selbsterkenntnis voraus. Eine verminderte Reizflut von außen aber fördert die innere Einkehr. Bereits 1784 schrieb Johann Georg Zimmermann ein umfangreiches Plädoyer für die Einsamkeit, in der er die ideale Voraussetzung sah, um zu „erhabenen Vergnügungen des Umganges mit sich selbst“ zu finden und die einem allein „süße Ruhe“ und „stille Glückseligkeit“ bescheren könne.¹¹²⁸ Und er führt Größen der Geschichte und Kultur, Helden der vergangenen Jahrhunderte an, die in stiller Zurückgezogenheit und nicht im Menschentumult Großes geleistet hätten.

einer Märchenerfindung“ sehen wollen. Diesem Interpretationsansatz folgt auch die Beschreibung im. KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 256.

¹¹²⁴ Auf die Einsamkeit und das „fortwährende Unterwegssein“ als Leitmotive im Werk Thomas verweist bereits Hans H. Hofstätter, vgl. KAT. AUSST. FREIBURG 1989, S. 97; WEBER 1974, S. 77-83.

¹¹²⁵ Zur Charakteristik des Märchen vgl. BEST 1982, S. 303.

¹¹²⁶ WAGNER 1879, S. 20.

¹¹²⁷ Tagebucheintrag vom 2. Juni 1870, zit. in BERINGER 1929, S. 93.

¹¹²⁸ ZIMMERMANN 1784, S. 48.

„Geist und Herz werden in der Einsamkeit erweitert, belebet, geschärft und gestärkt. Philosophen, Dichter, Redner und Helden, die ihre Kenntnisse vermehren und sich erheben wollten über den gemeinen Ton, suchten und liebten darum immer die Einsamkeit.“¹¹²⁹ Die Einsamkeit wirkt stärkend auf Charakter und Geist und ist oftmals Vorbedingung für die Vollendung eines Helden, vorausgesetzt, es handelt sich um eine von ihm nicht passiv erduldet, sondern um eine ausdrücklich selbstgewählte Daseinsform. „Der Weg des Helden ist einsam, ernst, rau.“, heißt es abermals bei Gustav Roethe.¹¹³⁰ Roethe spricht gerade den Deutschen eine „Einsamkeitssucht“ zu und äußert sich im Zusammenhang mit Parzival: „Dieser echte eigne deutsche Mensch ist einsam, und er hat den Stolz der Einsamkeit: das gilt im Grunde für alle großen Deutschen [...]“¹¹³¹ Vereinzelung bedingt Größe, Größe bedingt Vereinzelung. Die Einsamkeit ist damit auch Ausdruck eines autarken und starken Charakters und gleichsam ein Akt der Nobilitierung und der Betonung der moralischen Überlegenheit. Der vereinzelte Starke, der auf sich gestellte Heros, aber wird in Anlehnung an den Genie- und Herrenmenschenkult Nietzeanischer Ausprägung zum Leitbild und Persönlichkeitsideal der Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts.¹¹³²

Die ritterliche Irrfahrt, die einsame Suche nach dem Gral, ist im Zusammenhang mit dem Parzival-Stoff das von Malern bevorzugte Motiv. Den meisten Bildern ist eine Reduktion auf drei Bildkomponenten eigen: die einsame Reitergestalt des Gralssuchers, der Wald, die Gralsburg, wobei diese entweder als unmittelbar greifbar oder als Sehnsuchtspunkt in der Ferne gezeigt wird. Ferdinand August Leeke (1859-1937), ein Schüler von Ludwig von Herterich (1856-1932) und Alexander von Liezen-Mayer (1839-1898) an der Münchener Kunstakademie, hatte gleichfalls Verbindungen zur Familie Wagner.¹¹³³ Er wurde nach dem Tod von Richard Wagner von dessen Sohn Siegfried (1869-1930) beauftragt Gouachen zu zehn Opernwerken seines Vaters zu schaffen. Der Bilderzyklus entstand etwa zwischen 1889 und 1898 und fand, im Kunstverlag Franz Hanfstaengel in München als Kunstdrucke vertrieben, eine nicht unerhebliche Verbreitung. Neben zahlreichen Darstellungen zur germanischen Mythologie, finden sich weitere Werke zu Wagner-Opern. Ein Gemälde von 1912 zeigt „Parsifal auf der Suche nach dem Heiligen Gral“.¹¹³⁴ **(Abb. 140)** Der Künstler hat hierfür eine liebliche frühlinghafte Blumenlandschaft mit blühenden Krokussen gewählt, durch die der Lanzen bewehrte junge Ritter reitet. Zu seiner Rechten fließt ein Bach, weit im Hintergrund sieht man ein mächtiges, in den Gipfeln von Schnee bedecktes Gebirgsmassiv, was

¹¹²⁹ ZIMMERMANN 1784, S. 106.

¹¹³⁰ ROETHE [1927], S. 101.

¹¹³¹ ROETHE [1927], S. 95.

¹¹³² Er ist der Antagonist zum „Herdenvieh“. Er geht unbeirrt seinen Weg und folgt seinem Willen ohne sich nach anderen umzusehen. Zum Kult der Einzelpersönlichkeit während der Gründerzeit vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1974, S. 220-221; SCHMIDT 1985, S. 135; BLOCHMANN 1991, S. 17-19. Gernentz sieht bereits in der mittelalterlichen Dichtung zum Parzival, das Kollektive zugunsten des nach ganz persönlichem Glück und Ehre Strebenden schwinden, vgl. GERNENTZ 1966, S. 631-632.

¹¹³³ Zu Leeke vgl. THIEME-BECKER 1928, Bd. 22, S. 543; BRUCKMANN'S LEXIKON 1982, Bd. 3, S. 32.

¹¹³⁴ Eine ganz ähnliche Komposition von Ferdinand Leeke beschreibt, betitelt mit „Thus it was that Parsifal began his pilgrimage“, den Beginn seiner Gralssuche. Sie ist als Illustration zu „The stories of Wagner's operas“ von J. Walker McSpadden, London 1922, zwischen S. 112 und 113 abgebildet.

recht genau der von Wagner vorgegebenen Bühnengestaltung entspricht.¹¹³⁵ Von der Gralsburg selbst ist auf dem Gemälde nichts zu entdecken, sie müsste sich rechter Hand außerhalb des Bildausschnitts befinden. Anzunehmen, dass Leeke die Landschaftsbeschreibung aus dem dritten und letzten Akt wiedergeben wollte. In dem von Wagner herausgegebenen Operntext wird einleitend zum 3. Aufzug das Gebiet um die Gralsburg mit folgenden Worten beschrieben: „Freie, anmuthige Frühlingsgegend mit nach dem Hintergrunde zu sanft ansteigender Blumenau. Den Vordergrund nimmt der Saum des Waldes ein, der sich nach rechts zu ausdehnt. Im Vordergrund, an der Waldseite, ein Quell. [...] Frühester Morgen.“¹¹³⁶ Bald schon wird „Parsifal“ ein weiteres Mal auf den Einsiedler Gurnemanz und die Sünderin Kundry stoßen und wird zur Gralsburg zurückfinden. Die Erlösung scheint ahnungsvoll nahe und die heitere, sonnige Landschaft bei Leeke die hoffnungsfrohe Stimmung eines bevorstehenden freudigen Finales in sich zu bergen. Wagner schilderte für König Ludwig II. die frohgemute Stimmung dieses „Karfreitagszaubers“ mit folgendem Wortlaut: „[...] das merken die Blumen auf der Aue, daß der Mensch sie heut' nicht zertritt, sondern, wie Gott der Menschen sich erbarmte, heut' auch ihrer schont: nun dankt denn alles, was blüht und bald stirbt; es ist der Unschuldstag der Natur.“¹¹³⁷

Bei Walter Einbeck (1890-1968), der ab 1919 an der Münchener Kunstakademie bei Franz von Stuck gelernt hatte, wirkt das Gemälde zu Parsifal wie auf einer Opernbühne aufgebaut, und zwar mit einem Proszenium, das durch den Protagonisten ausgefüllt wird, einem Mittelteil mit einer Waldlichtung, die einen Weg zur Gralsburg erkennen lässt und einem Schlusstableau, das die weit über der Welt gelegene von allem entrückte Gralsburg auf einem hohen Bergmassiv zeigt. **(Abb. 141)** Hermann Hendrich (1856-1931), der 1907 den völkisch-national ausgerichteten Werdandi-Bund gründete, dem auch Hans Thoma angehörte, hat die Gralsburg entgegen der Regieanweisung von Richard Wagner nicht auf einem Berg, sondern unmittelbar an den Waldsee gesetzt.¹¹³⁸ **(Abb. 142)** Parsifal erscheint davon abgesetzt als dunkle Silhouette am Seeufer. Bei Alexander Kirchner steht Parsifal hoch zu Ross im roten Mantel und blickt auch hier auf das bühnenartig erweiterte HintergrundszENARIO.¹¹³⁹ **(Abb. 143)** Das gleiche Schema, das zu beiden Seiten von Bäumen gesäumten freien Blicks auf den Montsalvat, findet sich in der Wandeldekoration, die für die Uraufführung des „Parsifal“ im Jahr 1882 verwendet wurde, vorgeprägt. **(Abb. 144)** Bei all den zuvor erwähnten Bildern führt Parsifal die Lanze mit sich, gleichsam Attribut seines zukünftigen Erlöseramtes und bei Einbeck, Hendrich, und Kirchner scheint die Gralsburg von den dunklen Bäumen umrahmt im Widerschein der Sonne golden hervor. Der Goldglanz verleiht ihr die Aura einer

¹¹³⁵ Im Mittelpunkt der dramaturgischen Inszenierung des „Parsifal“ steht ein schneebedecktes Gebirgsmassiv. Ulrike Kienzle hat das den Bühnenbildern zugrunde liegende, von Wagner entworfene Programm und seine Symbolik genauer untersucht, vgl. KAT. AUSST. BAYREUTH 2008, S. 17ff, insbesondere S. 18-19.

¹¹³⁶ WAGNER 1879, S. 49.

¹¹³⁷ WAGNER 1913, S. 149. Die violette Farbe der blühenden Krokusse könnte auf die liturgische Symbolik der Farbe für Buße, Umkehr sowie Neubeginn verweisen.

¹¹³⁸ Zum Gemälde Hendrichs vgl. KAT. AUSST. BAYREUTH 2008, Kat. Nr. 48.

¹¹³⁹ Zum Gemälde Kirchners vgl. KAT. AUSST. BAYREUTH 2008, Kat. Nr. 49.

sakralen Stätte. Die Architektur unterscheidet sich zwar im Detail auf den Bildern, doch ein einzelnes architektonisches Element taucht wiederholt auf. So weisen die Gralsburgen in allen vorgenannten Werken eine den Tempelbereich markierende, überkrönende Kuppel auf. Die Vorstellung eines der Gralsfeier geweihten überkuppelten Zentralbaus ging auf Wagner zurück, der hierbei Anleihen beim Dom von Siena nahm.¹¹⁴⁰ Seine Ideen wurden von dem noch jungen russischen Maler Paul von Joukowsky (1845-1912) umgesetzt und von den Brüdern Brückner für die Bühne adaptiert. Das Bühnenbild blieb für die darauffolgenden 50 Jahre unverändert und wirkte daher nachhaltig auf viele Künstler.¹¹⁴¹ Andachtsvoll verharret auf den zuletzt genannten Bildern der parsifalsche Gralssucher im Anblick des heiligen Tempels, gleichsam ein bergendes „Reliquiar“ des kostbaren Grals, der den Auserwählten Erlösung und ewiges Leben verspricht. Auf Thomas „Waldseebilder“ stellt die Gralsburg eine gleichfalls mit einer Kuppel versehene, golden schimmernde Anlage dar. Hier hat sie allerdings bei Weitem nicht die gleiche herausgehobene Stellung. Teils winzig klein ist die Gralsburg auf dem Gipfel des bewaldeten Berges auszumachen. Darin unterscheiden sich Thomas „Waldseebilder“ am ausdrücklichsten von den vorgenannten Beispielen.

Hans Thoma schuf noch andere Gralsbilder, in denen nicht die einzelne Reitergestalt, sondern der Gedanke der Gralsgemeinschaft betont wird. Das Gemälde „Die Gralsburg“ von 1899 zeigt die Gralsritter auf ihrem Rückweg zum Gralstempel, „[...] kein Weg führt zu ihm durch das Land und Niemand könnte ihn beschreiten, den er nicht selber möchte geleiten.“¹¹⁴² **(Abb. 145)** Ihre roten Mäntel sind Blickfänge in der sonst von jungem Grün dominierten bewaldeten Hügellandschaft. Und auf diesem Gemälde hat Thoma die Gralsburg sehr viel prominenter ins Bild gesetzt. In der nun schon bekannten Weise ragt sie in der Ferne auf einem imposanten Gebirgsmassiv unnahbar und vom Glanz der

¹¹⁴⁰ „Endlich sind sie [Gurnemanz und Parsifal] in einem mächtigen Saale angekommen, welcher nach oben in eine hochgewölbte Kuppel, durch die einzig das Licht hereindringt, sich verliert“, heißt es beschreibend bei Wagner, WAGNER 1879, S. 21. Sulpiz Boisserée, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts Quellenstudien betrieb, um die Architektur der Gralsburg rekonstruieren zu können, kommt zu dem Ergebnis, dass es sich dabei um einen Rundtempel mit 72 vorgebauten Kapellen und 36 Türmen handelt. „In der Mitte von diesem allen erhob sich ein Thurm an Weite und Höhe doppelt so gross als die übrigen. Sämtliche Thürme waren von edelm Gestein und Gold, die Dächer derselben waren, wie das Dach des Tempels, von rothem Golde mit Verzierungen von blauem Schmelzwerk.“, BOISSERÉE [1835], S. 330. Zur Entstehung der Burg gibt er den entsprechenden Passus aus dem „Jüngerem Titurel“ wieder: „König Titurel also wünschte dem immer noch in den Lüften schwebenden Gral einen würdigen Tempel zu erbauen, er liess zu dem Ende die Fläche des Berges, welcher ein Fels ganz von Onix war, eben und glänzend schleifen, und eines Morgens fand er durch die Wunderkraft des Grales den Grundriss darauf gezeichnet.“, BOISSERÉE [1835], S. 329. Die Ergebnisse seiner Studien hatten dennoch keine nachhaltige Wirkung auf die Gestaltung des Gralstempels in der Malerei, lediglich Edward von Steinle griff das von ihm beschriebene Konzept eines gotischen Zentralbaus für seinen Parsifal-Zyklus auf. Dazu ausführlichst KAT. AUSST. MUENCHEN 1995a, Kat. Nr. 4, S. 144-146 sowie Kat. Nr. 5, S. 147-151 und Kat. Nr. 14, S. 180; KAT. AUSST. BAYREUTH 2008, S. 14. Bei Thomas Gemälde „Die Gralsburg“ erscheint diese gleich einer Festung als ein lang gestreckter massiver Bau mit Wehrtürmen und Umfassungsmauer, aus deren Mitte sich ein Zentralbau mit riesiger Kuppel erhebt. Das Bergmassiv wirkt, wie im Jüngerem Titurel beschrieben, wie abgetragen.

¹¹⁴¹ Zu den Bühnenentwürfen und der Architektur der Gralsburg vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1995a, S. 190-193; KAT. AUSST. BAYREUTH 2008, S. 17ff.

¹¹⁴² WAGNER 1879, S. 20.

Morgensonne angestrahlt, hoch über dem von letzten Nebelschwaden durchzogenen Tal auf.¹¹⁴³ Gut möglich, dass sich Thoma bei diesem Gemälde durch Böcklins „Ausritt der maurischen Reiter“ von 1873 hat beeinflussen lassen, auf dem im Tross rotgewandete Reiter auf Schimmeln durch eine Landschaft ziehen, auch hier steigt im Hintergrund ihre Felsenburg auf.¹¹⁴⁴ In einer Radierung, die im „Zauberwald“ von 1917 publiziert wurde, wiederholt Thoma die weit in der Landschaft verstreuten Gralsritter, die nur einem Ziel zustreben, ihrer über der weiten Seen- und Waldlandschaft liegenden majestätischen Heimstätte.¹¹⁴⁵

Parsifal ist zunächst ein Unvollkommener, einer, der unwissend Schuld auf sich lädt.¹¹⁴⁶ Und gemäß den mittelalterlichen Vorlagen, muss er auch im Werk Wagners einen mühevollen Reife- und Wandlungsprozess durchlaufen, um sich des Grals würdig zu erweisen. Seine Unwissenheit wandelt sich erst mit der Befähigung zum Mitleiden in Wissen um. Er fühlt auf einmal das Leiden der Anderen. Amfortas Leiden werden zu seinen Leiden, sein Liebesbegehren aber wird bei ihm zu mitleidender, entsagungsvoller Liebe. „Wie der ‚reine Tor‘ durch Mitleid wissend, geht unser geistiges Streben zu einem Gral der brüderlichen Liebe, zu einem Übermenschentum, welches sich auf Selbstverleugnung gründet.“, so die erläuternden Worte von Hans Thoma aus denen Vorstellungen Wagners und Schopenhauers anklingen.¹¹⁴⁷ Durch Mitleid wird er wissend und innerlich geläutert und durch Mitleid wird er selbst erst befähigt zum Erlöseramt. Die Erlösung ist bei Wagner das zentrale Motiv, worauf die gesamte Opernhandlung zusteuert. Hierin sieht Wagner den Unterschied zwischen Mensch und Tier, nämlich, dass das Tier, wird es gequält, nur das „erlösungslose Leiden, ohne jeden höheren Zweck, mit der einzigen Befreiung durch den Tod“ kennt.¹¹⁴⁸ Beim Menschen aber erfährt das Leiden einen höheren Zweck und dieser liegt in der „Erweckung des Mitleidens im Menschen“. Im Mitleiden sieht Wagner die „Anlage zur Welterlösung“.¹¹⁴⁹ „Woran geht unsere ganze Zivilisation zu Grunde als an dem Mangel der Liebe? Das jugendliche Gemüth, dem sich mit wachsender Deutlichkeit die heutige Welt enthüllt, wie kann es sie lieben, da ihm Vorsicht und Misstrauen in der Berührung mit ihr einzig empfohlen zu werden nöthig erscheint? Gewiss dürfte es nur den einen Weg zu seiner richtigen Anleitung geben, auf welchem ihm nämlich die Lieblosigkeit der Welt als ihr Leiden verständlich würde: das ihm hierdurch erweckte Mitleiden

¹¹⁴³ Zum Gemälde Thomas vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1995a, Kat. Nr. 29, S. 206.

¹¹⁴⁴ Vgl. Arnold Böcklin, Ausritt der maurischen Reiter, 1873, Öl/Lw, 54.3 x 77.3 cm, Kunstmuseum Luzern.

¹¹⁴⁵ Gralsburg 1916, Radierung, 29,6 x 24,8 cm, vgl. THOMA/GRUN 1917, S. 11. Zu der Radierung gehört das von Frances Grun verfasste Gedicht „Zueignung“, vgl. S. 9-13. Vgl. BERINGER 1991, Kat. Nr. 197, S. 58-59.

¹¹⁴⁶ Parsifal macht sich mehrfach schuldig. Zuerst durch seinen plötzlichen Aufbruch, der den Tod seiner Mutter bewirkte, dann durch die Tötung des Schwans und zuletzt, dass er in der Gegenwart des Grals, nicht die erwartete Frage stellt. Wagner entschied sich in der endgültigen Fassung zu seinem Bühnenweihfestspiel für die Schreibweise „Parsifal“ nach der von Joseph Görres irrtümlich gemachten Ableitung vom Arabischen „Fal-Parsi“ übersetzt als „reiner Tor“, vgl. WECHSSLER 1898, S. 98; MERTENS 2003, S. 190.

¹¹⁴⁷ THOMA 1919, S. 134.

¹¹⁴⁸ WAGNER 1913, S. 3.

¹¹⁴⁹ WAGNER 1913, S. 3 und S. 4.

würde dann soviel heissen, als den Ursachen jenes Leidens der Welt, sonach dem Begehren der Leidenschaften, erkenntnissvoll sich zu entziehen, um das Leiden des Anderen selbst mindern und ablenken zu können. [...] Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich bethätigende Liebe, ist die erlösende christliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind.“, führt Wagner aus.¹¹⁵⁰ Wagner wurde in seinen Ideen maßgeblich von Arthur Schopenhauer (1788-1860) beeinflusst. :Schopenhauer ging gleichfalls davon aus, dass Mitleid die treibende Kraft zur Linderung des Leids der Welt sei, denn Dasein heißt Leiden und von diesem Leid kann nur das Mitleid, das da nämlich ist die „wahre und reine Liebe“ in der vollkommenen Negierung des eigenen Willens, erlösen. Im vierten Kapitel seiner Philosophischen Vorlesungen „Vom Zustande des Willens, in der Welt einer Erscheinung: oder vom Leiden des Daseyns“ formulierte Schopenhauer in Bezug auf die Fähigkeit zum Mitleiden: „Wenn man das Eigene im Anderen erkennt „...daß er nicht mehr den egoistischen Unterschied macht, zwischen der eignen Person und der fremden, sondern an den Leiden der andern Individuen eben so viel Antheil nimmt als an seinen eignen, und eben dadurch nun nicht mehr im höchsten Grade hülfreich ist, sondern sogar bereit ist, sein eigenes Individuum zu opfern, sobald mehrere Fremde dadurch zu retten sind, dann folgt von selbst, daß ein solcher Mensch, der in allen Wesen sich, sein innerstes und wahres Selbst erkennt, auch die endlosen Leiden alles Lebenden als die seinen betrachten muß und so den Schmerz der ganzen Welt sich zueignen muß.“¹¹⁵¹

Die Erlösung der Menschheit folgt im „Parsifal“ durch den mitleidenden Helden. Zunächst sieht sich der Held feindlichen Mächten gegenüber. Im „Parsifal“ ist es der Einflussbereich, d. h. Garten und Zauberschloss, von Klingsor. In diesem Garten erfährt Parsifal erstmals das Leiden der Anderen und wird durch Mitleid wissend. Klingsor hat damit keine Macht mehr über ihn.¹¹⁵² In entsagender und mitleidvoller Liebe vermag er zum Finale hin Kundry, die stellvertretend für die sündige Menschheit und Amfortas, der stellvertretend für die leidende Menschheit steht zu erlösen. Diese knappe Wiedergabe der Kernpunkte der Opernhandlung lässt aber an ein ganz anderes Kunstwerk denken. Am 16. April 1902 öffnete die 14. Ausstellung der Wiener Secession in dem eigens 1898 von Josef Maria Olbrich für Ausstellungen entworfenen Secessions-Gebäude ihre Pforten. Es war ein der Idee des Gesamtkunstwerks verpflichtetes Ausstellungskonzept das Architektur, Malerei und Skulptur miteinband und die verschiedenen Werke der Secessionsmitglieder in

¹¹⁵⁰ WAGNER 1881, S. 41.

¹¹⁵¹ SCHOPENHAUER 1913, S. 539 (Hervorhebung im Original). „Alle wahre und reine Liebe ist eigentlich Mitleid“, SCHOPENHAUER 1913, S. 534. Zum Einfluss Schopenhauers auf Wagner vgl. EISER 1878; FLOROS 1982, S. 19ff, insbesondere S. 23-24; MERTENS 2003, S. 192; VOSSKUEHLER 2004, S. 183ff.

¹¹⁵² Der Zauberer Klingsor, der sich, um in die Gralsgemeinschaft aufgenommen zu werden einst selbst entmannt hatte, da er sich nicht befähigt sah das strenge Keuschheitsgelübde aus reinem Glauben heraus einzuhalten, jedoch zurückgewiesen wurde, vermag keine Macht über Parsifal, der seinem Wesen nach rein und keusch bleibt, zu erringen. Die Lanze, die er gegen ihn schleudert, verharrt über ihm in der Luft. Parsifal schlägt mit der Lanze das Zeichen des Kreuzes und das Zauberschloss bricht mit Getöse zusammen.

diesem aufeinander abgestimmten Ambiente zu einer fulminanten Hommage an den Komponisten Ludwig van Beethoven vereinte. Ohne näher auf die Ausstellungsdetails eingehen zu wollen, ist in diesem Kontext der von Gustav Klimt (1862-1918) gestaltete Wandfries im linken Seitensaal von Belang, den man als Erstes durchlief bevor man den Hauptraum mit Max Klingers (1857-1920) thronender Beethovenskulptur betrat. Zur Erklärung der einzelnen Bilder des Frieses, der zwei Längswände und eine Schmalwand umfasste, lieferte Klimt folgende stichpunktartige Beschreibung im Katalogtext: „[Erste Langwand:] Die Sehnsucht nach dem Glück. Die Leiden der schwachen Menschheit. Die Bitten dieser an den wohlgerüsteten Starken als äußere, Mitleid und Ehrgeiz als innere treibende Kräfte, die ihn das Ringen nach dem Glück aufzunehmen bewegen. [Schmalwand:] Die feindlichen Gewalten. Der Gigant Typhoeus, gegen den selbst Götter vergebens kämpften, seine Töchter [...] Die Sehnsüchte und Wünsche der Menschen fliegen darüber hinweg. [Zweite Langwand:] Die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie. Die Künste führen uns in das ideale Reich hinüber, in dem allein wir reine Freude, reines Glück, reine Liebe finden können. Chor der Paradiesengel. ‚Freude schöner Götterfunken‘. ‚Diesen Kuß der ganzen Welt‘.“¹¹⁵³

Die schwache Menschheit, wird von ihren Leiden durch den wohlgerüsteten Starken, einem ganz in Gold gekleideten Ritter, erlöst.¹¹⁵⁴ (**Abb. 146**) Mitleid und Ehrgeiz sind dabei seine Antriebskräfte. Gegen die feindlichen Gewalten muss er streiten, um der Menschheit zu ihrem ersehnten Glück zu verhelfen, das sich nur durch die Kunst erfüllt. Klimt stützte sich dabei erwiesenermaßen auf eine Interpretation zu Beethovens Neunter Sinfonie, die auf einen 1846 von Richard Wagner verfassten Text für ein Programmheft zu einem Beethoven-Konzert in Dresden beruhte.¹¹⁵⁵ Wagner interpretiert darin Beethovens Musik mit einer von Schopenhauer stark beeinflussten Weltsicht, wie sie in allen seinen Opernwerken, in besonderem Maße im „Parsifal“, wiederzufinden ist. So ist es zu erklären, dass man im Zusammenhang mit dem Beethovenfries auf fast die gleichen Gedankenbilder wie im Operndrama stößt.¹¹⁵⁶ Während aber bei Wagners „Parsifal“ Mitleid und Entsagung zur Erlösung

¹¹⁵³ Gustav Klimt (nach dem Text des Kataloges), zit. in NEBEHAY 1969, S. 283. Zum Beethoven-Fries und dem „wohlgerüsteten Starken“, vgl. HEVESI 1906, S. 392-393; NEBEHAY 1969, S. 278ff; BISANZ-PRAKKEN 1977; HOFMANN 1983, S. 84ff; FRODL 1989; PARTSCH 1990, S. 151-161; FLIEDL 1989, S. 105ff; BISANZ-PRAKKEN 1992, S. 33ff; KOJA 2006; WEIDINGER 2007, S. 93ff und Kat. Nr. 153, S. 271-273; KAT. AUSST. NEW YORK 2007, S. 43-46 und S. 154-157; KAT. AUSST. WIEN 2011, S. 116ff; NATTER 2012, Kat. Nr. 141, S. 580-581.

¹¹⁵⁴ Laut Koja holte sich Klimt in Bezug auf das Äußere des „wohlgerüsteten Starken“ Anregungen aus der Sammlung des k. k. kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien. Als Vorlagen dienten ihm ein Reiterharnisch von Lorenz Helmschmid um 1485 und ein Helm mit einem bunten Stoffüberzug gleichfalls aus der Wiener Waffensammlung, vgl. STROBL 1984, S. 109; KOJA 2006, S. 98.

¹¹⁵⁵ Marian Bisanz-Prakken lieferte den entscheidenden Hinweis auf Wagners erläuternden Text, vgl. BISANZ-PRAKKEN 1977, S. 32-34; KOJA 2006, S. 93-94. Den Hinweis dazu hätte damals von dem angesehenen Direktor der Wiener Hofoper und international gefeierten Komponisten Gustav Mahler kommen können, der im Rahmen der Secessions-Ausstellung ein Konzert zu Beethovens Neunter Sinfonie dirigierte, vielleicht aber auch von Max Klinger oder Alfred Roller, vgl. BISANZ-PRAKKEN 1977, S. 38-39; BISANZ-PRAKKEN 1985, S. 534; PARTSCH 1990, S. 158; WEIDINGER 2007, S. 272-273.

¹¹⁵⁶ Zu den Parallelen bei Wagners Dramen vgl. WECHSSLER 1898, S. 90ff. Bereits von Peter Vergo wird im Zusammenhang mit dem Beethovenfries auf den Einfluss einer von der Philosophie Scho-

führen, entwirft Gustav Klimt gemäß Beethovens finalem Satz nach der von Friedrich Schiller stammenden Ode „An die Freude“, ein davon abweichendes Erlösungsszenario: Mitleid und Liebe stehen bei Klimt stattdessen im Mittelpunkt.¹¹⁵⁷

Bei beiden Konzepten kommt der Frau eine Schlüsselfunktion zu. Bei Wagners „Parsifal“ ist die Frau Gegenspielerin des Mannes, Versuchung seiner Tugend, Geschöpf und Werkzeug des Zauberers Klingsor, die die Gralsritter verführen und ihnen den Zugang zum Gral und damit zum ewigen Leben versperren soll. Auf den ritterlichen Helden wirkt sie geradezu schicksalhaft, wird doch erst durch sie sein Mitleid geweckt.¹¹⁵⁸ Kundry stellt, so die Erläuterung von Wechssler, die „sündige Menschheit, die fluchbeladene Welt“ dar, die der Erlösung harrt.¹¹⁵⁹ Bei Klimts Beethovenfries nimmt die Frau gleichfalls eine herausgehobene, jedoch nicht ganz so einseitig negativ besetzte Rolle ein, wenn auch, wie von Fliedl bereits zu Recht angemerkt, es sich bei den feindlichen Gewalten, die der Held bezwingen muss, mit Ausnahme des „Über-Drachen“ Typhoeus, um weibliche Gestalten handelt. So gilt es die Laster der Wollust und der Unmäßigkeit, aber auch Krankheit, Wahnsinn, Tod und Nagender Kummer in all ihren weiblichen Konfigurationen zu bekämpfen. Auch hier muss der Held die Frau zunächst überwinden, um zu einer höheren Seinsstufe zu gelangen, anders als in der Opernhandlung obsiegt aber am Ende der Eros. Die Schlusszene zeigt den Starken, nunmehr nicht mehr wohlgerüstet, in den Armen der Frau: „Diesen Kuß der ganzen Welt“.

Sowohl im Wandfries Klimts als auch im Opernwerk Wagners besitzt der Kuss eine entscheidende Signifikanz. Beim „Parsifal“ steht der Kuss nicht am Ende der Handlung, sondern zu Beginn des zweiten Akts, der Kuss ist hier nicht Erfüllung, sondern hat vielmehr auslösende Kraft: „Mit diesem Kuß ist eine furchtbare Veränderung in ihm vorgegangen: er fühlt nach seinem Herzen. Dort brennt ihn plötzlich die Wunde des Amfortas: er hört dessen Klagen aus seinem eigenen tiefsten Inneren aufsteigen.“ Der Kuss weckt bei Parsifal nicht körperliches Verlangen, sondern eine tiefe geistige Einsicht. Seine sich daran entzündende Liebe wandelt sich in enthaltsame, mitleidvolle Liebe. Parsifal entsagt der weltlichen um der göttlichen Liebe willen. Kundry, von ihm zurückgewiesen, verflucht ihn und Parsifal wird zum Umherirren verdammt: „Und flöh'st du von hier, und fändest alle Wege der Welt, den Weg, den du such'st, dess' Pfade sollst du nicht finden! Denn Pfad und Wege, die mir dich entführen, so – verwünsch' ich sie dir: Irre! Irre“.¹¹⁶⁰ Erst durch die Frau wird Parsifal zum irrenden Ritter, der sühnend Vergebung erlangt, um dann selbst vergeben und zum Schluss auch die Frau erlösen zu können: In der Schlusszene findet auch Kundry endlich Erlösung, doch während Amfortas' zuvor unheilbare Wunde geheilt wird, bedeutet es für Kundry am Ende

penhauers durchdrungenen Ideenwelt Wagners hingewiesen, vgl. KAT. AUSST. OTTAWA 2001, S. 27-29.

¹¹⁵⁷ So heißt es in dem Gedicht von Friedrich Schiller „An die Freude“: „Wer ein holdes Weib errungen, / Mische seinen Jubel ein! / Ja – wer auch nur eine Seele / Sein nennt auf dem Erdenrund! / Und wer's nie gekonnt, der stehle / Weinend sich aus diesem Bund!“, SCHILLER 1816, 2. Theil, S. 69.

¹¹⁵⁸ Vgl. DREBBER 1995, S. 164-165.

¹¹⁵⁹ WECHSSLER 1898, S. 100. Zur Rolle Kundrys im „Parsifal“ vgl. DREBBER 1995, S. 163ff.

¹¹⁶⁰ WAGNER 1879, S. 47.

den Tod und „entseelt vor Parsifal zu Boden zu sinken“¹¹⁶¹. Die Frau hat bei Wagner keinerlei weiteren Anteil am Erlösungswerk, Erlösung und ewiges Leben sind einzig dem Manne vorbestimmt.

Während Wagner beim „Parsifal“ die Entsagung in den Vordergrund rückt und diesem strengen Gebot am Ende die Frau opfert und damit dem Schopenhauer'schen Credo von der Verneinung des (triebhaften) Willens als Erlösung vom Leid der Welt folgt, kommt es beim „Beethovenfries“ zur Vereinigung von Frau und Mann. Hier wird mit dem Kuss auf die versöhnende und befriedende Liebe, gerade auch in ihrer erotischen Kraft verwiesen. Der Ritter gibt endlich seine eiserne Panzerung auf, die auch als Sinnbild der Sublimierung und des Triebverzichts verstanden werden kann. Er hat sich aus dieser zweiten stählernen Epidermis herausgeschält, um menschlich, nackt und verletzlich mit der Frau eins werden zu können. **(Abb. 147)** Umrahmt werden sie beidseits von einem dornigen Rosenstrauch und über ihren Köpfen werden sie von einer Sonnen- und einer Mondscheibe beschirmt, die das weibliche und männliche Prinzip verkörpern. Sein mächtiger Rücken bedeckt dabei den Körper der Frau und nimmt alles von ihr auf. Die Frau wird im wörtlichen Sinne übermannt, sie existiert mehr als Widerhall der männlichen Umarmung als in ihrer tatsächlichen physischen Präsenz, die nur durch den Haaransatz, die den Mann umschlingenden Arme und ihre linke Körperseite tatsächlich belegt wird. Erlöst der Starke in Analogie zu Parsifal und Kundry in diesem Schlussbild die Frau? Oder geht es hier womöglich nur um eine allein auf den Erlöser bezogene Erlösung gemäß dem bei „Parsifal“ fallenden Schlusssatz „Redemptio redemptor“, schließlich bedarf auch der Erlöser letztlich der Erlösung? Zumindest haben Hofmann und Fliedl nicht ganz zu Unrecht angezweifelt, dass dieser Kuss, wie es in der Ode „An die Freude“ heißt „Seid umschlungen Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt“, tatsächlich der ganzen Menschheit gilt.¹¹⁶² Hat dieser Erlöser doch vielmehr der Welt den Rücken zugekehrt.

Klimt betont mit seinem Schlussbild den Gegensatz von Mann und Frau, denn er beruft sich auf ein Sinnbild aus der Alchimie, das die Vereinigung der Gegensätze, die Vereinigung von König Sol mit Königin Luna, versinnbildlicht. Im „Rosengarten der Weisen“, dem „Rosarium Philosophorum“ aus dem 16. Jahrhundert findet sich die Illustration zu der „coniunctio“ von Mann und Frau, auch hier mit der dazugehörigen Sonnen- und Mondscheibe. **(Abb. 148)** Auf metaphysischer Ebene bedeutet aber die coniunctio, die Vereinigung der Gegensätze, die Verbindung von „männlicher kreativer Potenz“ mit „weiblicher Weisheit“ (Sofia) zur „reinen Liebe“, so dass es tatsächlich gar um die Erlösung des Künstlers selbst zu gehen scheint. Ist doch die coniunctio der von den Alchimisten aufgezeigte Weg, um Gold herzustellen und ganz aus Gold zeigt sich der Erlöser anfangs in ritterlicher Wehr und schließlich in einer Art ganz mit Gold ausgefüllten Mandorla. Die körperliche Verschmelzung

¹¹⁶¹ WAGNER 1879, S. 62. Der Ausschluss der Frau am Erlösungswerk bei Wagner wurde bereits von Drebber herausgearbeitet, vgl. DREBBER 1995, S. 179ff, insbesondere S. 181-182.

¹¹⁶² SCHILLER 1816, 2. Theil, S. 69. Hofmann äußerte Zweifel an dem menscheitserlösenden Kuss, vielmehr, so Hofmann, scheint der Kuss nur Auserwählten bestimmt, vgl. HOFMANN 1983, S. 88. Fliedl erblickt darin die Erlösung des Mannes durch die Frau, vgl. FLIEDL 1989, S. 108-109.

von Ritter und Frau erfolgt in einem gütigen umschlossenen Raum, abgeschirmt von der Welt. Sie ist nicht nur Liebesakt, sondern auch Schöpfungsakt.¹¹⁶³

Neben dem vordergründigen Thema zu Beethovens Neunter Sinfonie und explizit des auf Schillers Dichtung beruhenden Schlussakkords der „Ode an die Freude“, hat bereits Bisanz-Prakken darauf verwiesen, dass der Fries höchst wahrscheinlich zudem einen ganz persönlichen Bezug birgt.¹¹⁶⁴ Denn es ist ja die Kunst, die zu reiner Freude, reinem Glück, reiner Liebe führt. Wie daher bereits mehrfach in der Klimt-Literatur vermutet, mochte Klimt sich womöglich selbst in der Rolle eines erlösenden Künstler-Ritters gesehen haben, der zunächst den Kampf mit feindlichen Gewalten zu bestehen hat und zwar ganz konkreten Gewalten, sah er sich in dieser Zeit einer massiven Kritik gegenüber, die seit der Ausstellung seiner Entwürfe zu den für den Großen Festsaal der Wiener Universität vorgesehenen Deckengemälden, den so genannten „Fakultätsbildern“, ihn und seine Kunst aufs schärfste und bissigste verspottete und diffamierte. Eine solche Annahme, es hier mit einer versteckten Identifizierung des Künstlers mit dem wohlgerüsteten Starken zu tun zu haben, würde durch die *coniunctio*, der Vereinigung von (männlicher) Kreativität und (weiblicher) Weisheit, als Sinnbild des künstlerischen Schaffensprozesses gestützt werden.

Zur Darstellung der feindlichen Gewalten, gegen die der wohlgerüstete Starke anzugehen hat, wählte Klimt unter anderem ein besonders wüstes Ungeheuer: Typhoeus, der selbst die Götter auf dem Olymp in Angst und Schrecken versetzte. **(Abb. 149 und Abb. 150)** Das von Klimt ausgeführte pavianartige Ungetüm erinnert an den ägyptischen Gott Thot, der sowohl Affen- als auch Vogelgestalt annehmen konnte.¹¹⁶⁵ **(Abb. 164)** Klimt hat den verschiedensten Kulturbereichen sehr offen gegenüber gestanden und hat daraus immer wieder Anregungen für seine Kunst zu

¹¹⁶³ Die alchemistische Hochzeit oder die Vereinigung der Gegensätze dient der Herstellung von Gold. König Sol und Königin Luna vereinigen sich im Mercurialen Wasser. Die Vereinigung des männlichen und weiblichen Prinzips will die Rückführung zur ursprünglichen geschlechtlichen Einheit des Menschen, noch vor der Erschaffung Evas aus einer Rippe Adams, die den Menschen erst zweigeschlechtlich hat werden lassen. Zur Bedeutung der *coniunctio* in der Alchimie vgl. ABRAHAM 1998, S. 35-39. Auch die Rose spielt in der alchemistischen Symbolik eine Rolle vgl. ABRAHAM 1998, S. 173. Im Gedicht von Friedrich Schiller finden sich zu Rose und Sonne in folgenden Versen Entsprechungen: „Freude trinken alle Wesen / An den Brüsten der Natur, / Alle Guten alle Bösen / Folgen ihrer Rosen- spur [...]“ und „Froh, wie seine Sonnen fliegen / Durch des Himmels prächt'gen Plan, / Wandelt Brüder eure Bahn, / Freudig wie ein Held zum Siegen.“, SCHILLER 1816, 2. Theil, S. 70.

¹¹⁶⁴ Zu einer möglichen Identifikation Klimts mit dem Erlöser-Ritter vgl. BISANZ-PRAKKEN 1977, S. 36; BISANZ-PRAKKEN 1985, S. 537; FRODL 1989, S. 16; FLIEDL 1989, S. 110-111; HUEMER 2002, S. 150; KOJA 2006, S. 100-102; BISANZ-PRAKKEN 2010, S. 17.

¹¹⁶⁵ Zu Typhoeus vgl. GRANT/HAZEL 1993, S. 417-418. Bei genauerer Betrachtung hat Klimt hier ein Mischwesen dargestellt. Die Gesichtszüge entsprechen denen eines ausgewachsenen männlichen Orang-Utans mit den eng beieinander liegenden Knopfaugen und den darunterliegenden Nasenlöchern, die Kopf- und Körperform ist jedoch die eines Mantelpavians, der in der Realität aber einen schmalen langgezogenen Nasenrücken besitzt. Der Mantelpavian wurde im Alten Ägypten verehrt und verlieh dem Mondgott Thot seine Gestalt. In der christlichen Ikonographie gilt der Affe als Abbild des durch Laster und Sünde verdorbenen Menschen und wurde daher mit den Todsünden, mit Verdammnis und Tod in Verbindung gebracht. Zum Affen als christlichem Symbol vgl. BEIGBEDER 1998, S. 26-28; LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE 1990, Bd. 1, Sp. 76-79; HERDER LEXIKON SYMBOLE 1978, S. 11-12.

beziehen gewusst.¹¹⁶⁶ **(Abb. 163, Abb. 164, Abb. 165)** Typhoeus wurde einigen mythologischen Überlieferungen nach von Python aufgezogen und als grässliches Untier mit einem Leib aus züngelnden Schlangen beschrieben. Klimt hat recht naturgetreu für den schlangenartigen Unterleib die auffallende Zeichnung der Pythonschlange zu einem Knäuel aus vielfachen Windungen angeordnet. **(Abb. 151 und Abb. 152)** Auf einer antiken schwarzfigurigen Hydria mit einer Darstellung des Typhon ist bereits das stilisierte Hautmuster der Königspython zu finden. **(Abb. 165)** Überhaupt ist die Schlange und das Sich-Windende und Verschlungene bei den feindlichen Gewalten ein durchgängiges Motiv. Im Gefolge des schlangenartigen Ungeheuers finden sich noch die Gorgonen-Schwester, gleichfalls Schlangwesen, denen statt Haare Schlangen von ihren Häuptern wuchsen und die Klimt als goldene Verzierungen um ihr langes schwarzes Haar gewunden hat.¹¹⁶⁷ **(Abb. 159)** Der Schlange aber begegnet man erneut auf einem anderen, nachfolgend noch zu besprechenden Ritterbild Klimts.

Dem goldenen „Künstler-Ritter“ gelingt es, diese ungeheuren Feinde zu überwinden und den Weg frei zu machen, der in das ideale Reich führt. „Die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie. Die Künste führen uns in das ideale Reich hinüber, in dem allein wir reine Freude, reines Glück, reine Liebe finden können“, hieß es erläuternd im Katalogtext. **(Abb. 153)** Es dürfte sich wohl um Erato, eine der neun Musen handeln, die in dem Fries die Verbindung zum Reich der reinen Liebe und des reinen Glücks herstellt, wo der wohlgerüstete Starke zur erotischen Vereinigung mit der Frau findet. **(Abb. 154)** Bekanntlich sind die Musen die Schutzgöttinnen der schönen Künste, sowohl der Musik als auch der Literatur. Erato im Besonderen ist die Muse des Gesanges und der Liebeslyrik und wird für gewöhnlich mit einem Saiteninstrument, einer Kithara oder einem Barbiton dargestellt.¹¹⁶⁸ **(Abb. 155)** In ihr werden somit Musik, Poesie und Liebe bildhaft miteinander verknüpft. Tatsächlich scheint auch die finale Erlösung keineswegs im

¹¹⁶⁶ Vorzugsweise aus der antiken Welt, unter anderem der ägyptischen und auch der griechischen Vasen- bzw. Wandmalerei, sogar aus dem ostasiatischen Kulturbereich, beispielsweise der japanischen Kunst, machen sich Einflüsse in seinem Werk bemerkbar. Zum Einfluss der ägyptischen Kunst auf Klimt vgl. KAT. AUSST. OTTAWA 2001, S. 95 und S. 117. Zu den verschiedensten ikonographischen wie stilistischen Einflüssen im Beethovenfries vgl. BISANZ-PRAKKEN 1985, S. 539. Jaroslav Leshko verweist auf Einflüsse aus der mykenischen Kunst, die sich teils in den dekorativen Elementen vor allem in den Goldpartien des Beethovenfrieses niederschlagen, vgl. LESHKO 1969, S. 18 und S. 21.

¹¹⁶⁷ Die Überlieferungen sind widersprüchlich. Es soll sich demnach um ausgesprochen hässliche oder sehr schöne Frauen gehandelt haben, bei deren Anblick man jedoch unweigerlich zu Stein erstarrte. Zu den Gorgonen vgl. GRANT/HAZEL 1993, S. 163. Das Motiv der Gorgonen findet sich ähnlich in Klimts Allegorie der Jurisprudenz, vgl. BISANZ-PRAKKEN 1977, S. 46 und dürfte womöglich durch Franz von Stuck inspiriert worden sein, vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 2008, S. 123. Weit eher als von Stucks Gemälde „Die Sünde“ dürfte Klimt Anleihen bei seinem Gemälde „Der Mörder“ von 1891 genommen haben, auf dem Erinnyen mit Schlangenhaar zu sehen sind, vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 2008, Abb. S. 104. Stucks Einfluss auf Klimt ist in seiner „Pallas Athene“ von 1898 und in seinen „Wasserschlangen“ von 1904 am deutlichsten auszumachen. Zum Einfluss Stucks auf Klimt vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 2008, S. 120ff. Bisanz-Prakken führt die drei Gorgonen aufgrund der Körperhaltung auf drei nackte Frauengestalten auf einer Zeichnung von Jan Toorop, bezeichnet „Die Sphinx“ von 1893, zurück, vgl. WEIDINGER 2007, S. 108 mit Abb.

¹¹⁶⁸ Zur Muse Erato vgl. NEUER PAULY 1998, Bd. 4, Sp. 43. Die Leier spielende Muse kommt im Werk Klimts mehrfach vor, vgl. BISANZ-PRAKKEN 1977, S. 40; KAT. AUSST. WIEN 2011, S. 118-119.

Leben, sondern einzig und allein im idealen, vom Künstler geschaffenen, hermetisch abgeschlossenen Kunst-Raum zu existieren, eine Anschauung, die bereits Schopenhauer in seinen philosophischen Erörterungen vertreten hatte. Schopenhauer deutet in seiner Publikation „Die Welt als Wille und Vorstellung“ das „willensfreie Erkennen“, dessen man sich lediglich gegenüber der Schönheit der Natur, der Poesie oder der Musik befähigt sieht, als Möglichkeit, „das einzige reine Glück“ frei von Leiden zu erfahren und meint damit „[...] das einzige reine Glück [...], dem weder Leiden noch Bedürfnis vorhergeht, noch auch Reue, Leiden, Leere, Ueberdruß nothwendig folgt: nur kann dieses Glück nicht das ganze Leben füllen, sondern bloß Augenblicke desselben. – Was wir in der Poesie sehn, finden wir in der Musik wieder, in deren Melodie wir ja die allgemein ausgedrückte innerste Geschichte des sich selbst bewußten Willens, das geheimste Leben, Sehnen, Leiden und Freuen, das Ebben und Fluthen des menschlichen Herzens wiedererkannt haben.“¹¹⁶⁹ Und so mag in die Vorstellung einer „in der Poesie gestillten Sehnsucht nach Glück“, die Klimt mit der musizierenden Erato ins Bild setzte, dieser Schopenhauer'sche Gedanke des allein durch willensfreies Erkennen, in der Kunst erfahrbaren reinen Glücks in Verbindung mit dem übergeordneten Thema der Musik Beethovens Eingang gefunden haben, wenn auch einschränkend bemerkt werden muss, dass Schopenhauer von diesem reinen Glück gerade den Eros, als die eigentliche Ursache und Triebfeder des Leids, ausklammerte. Der Zustand der Loslösung vom beständiges Leid verursachenden Willen kann aber niemals, so Schopenhauer, von Dauer sein, sondern ist nur für eine begrenzte Zeit möglich. Will man dem reinen Glück und der reinen Liebe größere Dauer verleihen, – so scheint es Klimts Schlussapothese des Kusses suggerieren zu wollen – muss man diese in einen von der Außenwelt und allem Leiden abgeschotteten Kunstraum bannen.¹¹⁷⁰

Die Sehnsüchte und Wünsche der Menschen fliegen darüber hinweg. Das damit verbundene Motiv der schwebenden Frauengestalten rührt bereits aus der Romantik her.¹¹⁷¹ Moritz von Schwind, ein Landsmann Klimts, hat beispielsweise eine schwebende weibliche Geistererscheinung in seinem Ölgemälde „Der Erlkönig“ von ca. 1830 gemalt. Auch bei den Präraffaeliten taucht die schwebende Frauengestalt vielfach auf, so in den Bildnissen zu „Galahad“ von Arthur Hughes (1832-1915), der als Ritter der Tafelrunde hier gleichfalls golden gerüstet erscheint. **(Abb. 156)** Womöglich erhielt der niederländische Künstler Jan Toorop (1858-1928) von dort seine Anregungen zu seinen gleichfalls im Werk mehrfach vorkommenden schwebenden Frauengestalten. Toorop hatte sich von 1885 bis 1886 und erneut 1889 in England aufgehalten und stand in Kontakt zu einigen Präraffaeliten. Wie Marian Bisanz-Prakken in einigen zurückliegenden Publikationen sehr detailliert hat nachspüren können, übte Toorop stilistisch einen nicht unbeträchtlichen Einfluss auf

¹¹⁶⁹ Vgl. SCHOPENHAUER 1949, Bd. 1, Viertes Buch, S. 378. Zur Erlösung durch die Künste im Beethovenfries vgl. BISANZ-PRAKKEN 1977, S. 34-35; BISANZ-PRAKKEN 2010, S. 17; HUEMER 2002, S. 150. Zu Schopenhauer vgl. VOSSKUEHLER 2004, S. 115-117.

¹¹⁷⁰ Bereits Hofmann interpretierte den Bereich des Liebespaares als einen für sich hermetisch abgeschlossenen Bereich, als eine „kostbare Kunstglocke“, vgl. HOFMANN 1983, S. 88.

¹¹⁷¹ Aber auch in der Antike kommt dieses Motiv vor. Nike wurde häufig als schwebende Gestalt dargestellt. Zum Motiv der schwebenden Frauengestalten vgl. KAT. AUSST. WIEN 2011, S. 130-131.

Klimt aus.¹¹⁷² So ist beispielsweise das Element der aus den Rosenknospen emporsteigenden Schlangenlinie im Schlussbild des Kusses bei Toorops Gemälde „Die drei Bräute“ von 1893 zu finden. Möglich, dass zwischen beiden Künstlern eine gegenseitige Einflussnahme bestand, denn Toorops Ritter, den er um 1903 für das Interieur der ehemaligen Amsterdamer Börse schuf, ähnelt in seiner Reliefartigkeit wiederum an Klimts wohlgerüsteten Starken. **(Abb. 156)**

Noch einmal stellte Klimt, nur wenig später einen goldenen Ritter in monumentaler Vereinzelung dar, diesmal kampfbereit, das Visier geschlossen und beritten.¹¹⁷³ Er ist ganz in einen goldschimmernden blanken Harnisch gehüllt und auch der Pfad, dem er folgt ist gülden.¹¹⁷⁴ **(Abb. 157 und Abb. 158)** Wie vor allem in der Renaissance bei Reiterbildnissen üblich – erinnert sei an das um einiges früher zu datierende Fresko von Simone Martini (1284-1344) zu „Guidoriccio da Fogliano“ im Palazzo Pubblico in Siena oder das Reiterbild von „John Hawkwood“ im Dom Santa Maria del Fiore in Florenz von Paolo Uccello (1397-1475) – ist das Pferd in einer strengen Seitenansicht dargestellt.¹¹⁷⁵ Der Blumen übersäte Hintergrund lässt zudem an spätgotische Millefleurs-Wandteppiche denken, deren Tausendblumendekor in Glaskunst und Keramik noch bis ins 18. Jahrhundert verbreitet war. Ein französischer Wandteppich aus dem 15. Jahrhundert, der sich in der Grafschaft Somerset in Großbritannien befindet, zeigt einen gewappneten Ritter in Millefleur-Manier. **(Abb. 159)**

Klimts goldener Ritter von 1903 kann womöglich als Nachhall auf den Beethovenfries gewertet werden.¹¹⁷⁶ Ursprünglich trug das Gemälde als es im Frühjahr 1903 in der Secession ausgestellt wurde den Titel „Das Leben ist ein Kampf“. Unter diesem Titel erschien auch eine Abbildung in einer Sonderausgabe

¹¹⁷² Der Einfluss von Toorop auf Klimt war insbesondere im Zusammenhang mit dem Beethovenfries bereits vielfach von Zeitgenossen erkannt worden. Bisanz-Prakken ist erstmals ausführlichst den vielfachen stilistischen Anleihen und Verflechtungen nachgegangen, vgl. BISANZ-PRAKKEN 2006, S. 163ff; WEIDINGER 2007, 93ff.

¹¹⁷³ Zu dem Gemälde vgl. NOVOTNY/DOBAI 1967, Kat. Nr. 132, S. 331; STROBL 1984, S. 104-109; KAT. AUSST. OTTAWA 2001, S. 101; BISANZ-PRAKKEN 2006, Kat. Nr. 83, S. 180, WEIDINGER 2007, Nr. 165, S. 277; NATTER 2012, Kat. Nr. 155, S. 589-590; KAT. AUSST. WIEN 2012, S. 222. Strobl verweist auf ein durchaus mögliches Zitat von Dürers Stich „Ritter, Tod und Teufel“. Die Schlange würde in Klimts Gemälde die Stelle des Totenschädels einnehmen und zudem auf den mit Schlangen behängten Tod auf Dürers Stich hinweisen. Der Baumstumpf, der bei Dürer dem Totenschädel als Podest dient, kehrt bei Klimt in einer vertikalen Gliederung der Bildfläche gleich drei Mal wieder, vgl. STROBL 1984, S. 106.

¹¹⁷⁴ Bei dem Harnisch ließ sich Klimt erneut von Rüstungen aus der Rüstkammer des k. k. kunsthistorischen Hofmuseums in Wien inspirieren, vgl. STROBL 1984, S. 109. Der Helm entspricht mit einer geringfügigen Abweichung einem stoffbezogenen italienischen Schaller aus dem späten 15. Jahrhundert vgl. STROBL 1984, S. 109; WEIDINGER 2007, S. 277 mit Abb.

¹¹⁷⁵ Klimt bereiste von Ende April bis Anfang Mai 1899 zusammen mit Carl Moll und dessen Familie verschiedene italienische Städte, darunter Florenz, Genua, Verona und Venedig, vgl. KAT. AUSST. WIEN 2012, S. 219. Auf seiner Italienreise hätte er vielfältige Anregungen für seinen Reiter erhalten können. Die von Strobl geäußerte Annahme in Dürer die Inspirationsquelle für Pferd und Reiter zu sehen, kann gleichfalls nicht ausgeschlossen werden.

¹¹⁷⁶ Einen unmittelbaren Bezug zum Beethovenfries sieht auch Bisanz Prakken, vgl. BISANZ-PRAKKEN 2006, S. 180; KAT. AUSST. OTTAWA 2001, S. 101.

der von der Wiener Secession gegründeten Zeitschrift „Ver Sacrum“.¹¹⁷⁷ In der Beethovenausstellung aber war der vom Hauptraum abgehende, rechte Seitenraum unter anderem dem Aspekt des Kampfes und der männlichen Bewährung gewidmet, der wohl auf die von Wagner formulierten Worte „Ein im großartigen Sinne aufgefaßter Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt“ und „Diesem gewaltigen Feind gegenüber erkennen wir einen edlen Trotz, eine männliche Energie des Widerstandes [...]“ Bezug nahm und mit dem von Ferdinand Andri gestalteten Wandgemälde „Mannesmut und Kampfesfreude“ visualisiert wurde. Das Thema viriler Männlichkeit und ritterlicher Bewährung hat demnach Klimt auch noch nach Ende der 14. Secessionsausstellung beschäftigt. Die Bedrohung dieses berittenen „Wohlgerüsteten“ geht diesmal jedoch nicht von einer Vielzahl von Lastern und Angst einflößenden Gestalten aus, sondern von einer am Boden sich still und heimlich ins Bild schlängelnden gelben Schlange, die sich geradewegs auf den Reiter zubewegt.¹¹⁷⁸ **(Abb. 171)** Es ist keine offene Konfrontation, sondern eine fast unbemerkte, listige Annäherung. Klimt hatte das Motiv der sich ins Bild hineinschleichenden Schlange bereits wenige Jahre zuvor in seinem Gemälde „Nuda Veritas“ aufgegriffen.¹¹⁷⁹ **(Abb. 160)** Dort ist die Schlange im Begriff sich aus dem unteren Bildrand hinauf und um die Beine der im wörtlichen Sinne nackten Wahrheit zu winden. Die Allegorie in Gestalt einer frontal zum Betrachter stehenden nackten Frau mit einem Spiegel in der Hand verknüpfte Klimt mit einem Ausspruch Friedrich Schillers aus seinen Xenien: „Kannst du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk – mach es wenigen recht – vielen Gefallen ist schlimm“ und postuliert damit seine Kunst zu einer elitären Kunst für nur wenige Auserwählte und Kenner.¹¹⁸⁰ Im Zusammenhang mit der vehementen öffentlichen Kritik, der sich Klimt durch seine „Fakultätsbilder“ ausgesetzt sah, gab er in einem Interview der Wiener Morgen-Zeitung in leichter Abweichung von dem Schiller'schen Spruch zur Antwort: „Für mich entscheidet nicht, wie vielen es [meine Kunst] gefällt, sondern wem es gefällt.“¹¹⁸¹ Von der Aussage, dass seine Kunst nur wenigen gefallen müsse, reduziert sich damit das Urteil über die Wertigkeit seiner Kunst nochmals auf den vom Künstler eigens ausgesuchten Kreis von Personen, die ihm etwas bedeuten und deren Meinung er schätzt und billigt.

Jemandem den Spiegel vorhalten, meint, jemandem seine Fehler oder auch Fehleinschätzungen aufzeigen, die er in der Spiegelung seines Selbst besser zu erkennen vermag. Der Spiegel dient daher der (Selbst)-Erkenntnis wie (Selbst)-

¹¹⁷⁷ Vgl. VER SACRUM 1903, Sonderheft Nr. 3, Abb. S. 25.

¹¹⁷⁸ Dem Aussehen nach könnte es sich um eine Kreuzotter handeln, die gleichfalls zu den Giftschlangen zählt. Ursprünglich hatte Klimt eine dünne, hoch aufgerichtete Schlange vorgesehen, die er aber dann übermalte, vgl. VER SACRUM 1903, Sonderheft Nr. 3, Abb. S. 25; vgl. WEIDINGER 2007, Kat. Nr. 165, S. 277.

¹¹⁷⁹ Der Begriff der „Nuda Veritas“ stammt aus den Oden des Horaz. Zu Klimts Gemälde Nuda Veritas vgl. FLIEDL 1989, S. 65-66; KAT. AUSST. OTTAWA 2001, S. 93; HUEMER 2002, S. 148-149; WEIDINGER 2007, Kat. Nr. 131, S. 263; NATTER 2012, Kat. Nr. 119, S. 565-566.

¹¹⁸⁰ Den Hinweis auf den auf diese Weise von Klimt erhobenen elitären Anspruch geben bereits FLIEDL 1989, S. 65 und BISANZ-PRAKKEN 1984, S. 113 im Zusammenhang mit den Fakultätsbildern.

¹¹⁸¹ Gustav Klimt in der Wiener Morgen-Zeitung vom 22. März 1901, zit. in BREICHA 1978, S. 13.

Reflexion und ist zudem Symbol der Wahrheit und Klarheit.¹¹⁸² Gemeint ist der Betrachter, dem die Wahrheit den Spiegel mit der ihm zugekehrten Spiegelfläche hinhält. Sieh in den Spiegel und erkenne die Wahrheit. Die Wahrheit aber bezieht sich eingedenk der Schiller'schen Worte auf die künstlerische Tat und auf das Ergebnis seiner Tat, das Kunstwerk, und zwar des Kunstwerkes, das er genau vor sich hat. „Die nackte Wahrheit“ meint die pure, reine, unverstellte Wahrheit und erhebt damit einen Anspruch auf Absolutheit, der aber bei genauerer Betrachtung nicht aufrechterhalten werden kann. Denn was hier als Wahrheit postuliert wird „Vielen gefallen ist schlimm“ entpuppt sich als bloße Meinungsäußerung, die der Künstler angesichts der empirischen Erfahrung, dass seine Kunst vielen nicht gefällt in eine apodiktische Aussage mit Wahrheitsanspruch umwandelt. Entsprechend wenig half auch der metaphorische Spiegel. Der Betrachter vor die nackte Wahrheit gestellt und aufgefordert, sein Kunsturteil zu revidieren, reagiert nicht wunschgemäß, aber wie vom Künstler erwartet. Denn angesichts dieser nackten Wahrheit gab es einen Aufschrei der Empörung beim Wiener Publikum. Mit der negativen Reaktion aber hat die Öffentlichkeit seinerzeit den subjektiven Wahrheitsanspruch des Künstlers tatsächlich und letztlich wahrheitsgemäß untermauert.

In diesem Kontext wird die Wahrheit nicht nur von dem außerhalb des Bildraums stehenden Betrachter und seinem oft niederschmetternden Kunsturteil, sondern zusätzlich von einer ihr zu Füßen ins Bild kriechenden Schlange bedroht. Es ist eine Giftschlange mit funkelnden Augen, eine Viper, erkennbar an dem charakteristischen breiteren dreieckigen Kopf, die sich um die Beine der Veritas kräuselt und droht die Wahrheit ins Wanken zu bringen.¹¹⁸³ Im Märzheft von „Ver Sacrum“ aus dem Jahr 1898 hatte Klimt zuvor bereits eine Nuda Veritas veröffentlicht, die er als Pendant zu einer weiteren Illustration schuf, nämlich zu der Personifikation des Neides in Gestalt einer alten Frau mit einer Schlange um ihren Hals.¹¹⁸⁴ Der Neid aber gehört zweifelsfrei zu den den Künstlern gefährdenden menschlichen Gefühlsregungen. Bisanz-Prakken verweist in diesem Zusammenhang auf einen bedeutsamen Text wiederum von Arthur Schopenhauer, der den Neid, als Losung aller Mittelmäßigen dem Vortrefflichen gegenüber, als den

¹¹⁸² Zur Symbolik des Spiegels vgl. HERDER LEXIKON SYMBOLE 1978, S. 158-159.

¹¹⁸³ Die Wahrheit hat wenige Anhänger, vielmehr wird sie zumeist angefeindet und bedroht. Dies kommt sowohl in Redensarten als auch in emblematischen Bildern zum Ausdruck. Petrarca meinte, zwar könne die Wahrheit durch Lüge umgestoßen und zu Fall gebracht, aber niemals ausgelöscht werden, vgl. THESAURUS PROVERBIORUM 2001, Bd. 12, S. 334. Und wer die Wahrheit sagt, muss nicht selten mit Spott und Undank rechnen und zieht Hass auf sich, vgl. THESAURUS PROVERBIORUM 2001, Bd. 12, S. 336-337. Krug liefert den wichtigen Hinweis, dass Klimt die Ikonographie der nackten Wahrheit höchst wahrscheinlich bereits aus „Allegorien und Embleme“ bekannt war, hat er doch selbst dafür eine Reihe von Arbeiten angefertigt. In der 1882/1884 erschienenen Ausgabe finden sich zwei Darstellungen, die eine von Otto Seitz und die andere von Alfred Mießner, die die Wahrheit als nackte Frauengestalt mit Spiegel wiedergeben, vgl. KRUG 1997, S. 17, Abb. S. 37 und S. 38.

¹¹⁸⁴ Augenscheinlich hat Klimt die Attribute von Wahrheit (Spiegel) und Neid (Schlange) nun in einem Gemälde zusammengefasst. Diese Meinung äußerten bereits KRUG 1997, S. 17-18; HUEMER 2002, S. 148. Demnach muss die Schlange im Gemälde der „Nuda Veritas“ von 1899 gleichfalls in Beziehung zur Personifikation des Neides gesehen und als ein negatives und ein das künstlerische Selbstverständnis bedrohendes Symbol aufgefasst werden.

erbittertsten Feind des künstlerischen Genies schildert.¹¹⁸⁵ Sehr wahrscheinlich ist es daher, dass in der motivischen Analogie zum „Beethovenfries“ mit den schlangenartigen feindlichen Gewalten und der „Nuda Veritas“ mit der sie bedrohenden Viper, Klimt auch bei seinem „Goldenen Ritter“ an einen von giftigen Kritiken angefeindeten „Künstler-Ritter“ gedacht hat und der „goldene gerüstete Starke“ auf seinem Pferd durch den heimtückischen Angriff dieses gleichfalls in Schlangengestalt auf ihn lauenden Feindes in unmittelbarer Gefahr schwebt.¹¹⁸⁶

Der Datierung von 1897 zufolge, hat ein anderer Maler wohl im Kontext des von Wagner interpretierten Erlösungsgedankens bereits einige Jahre vor Klimts mit dem Beethovenfries einsetzender so genannter „goldener Periode“ und auch zeitlich noch vor Frank Dicksees (1853-1928) Gemälde „The Two Crowns“, (**Abb. 175**) mit dem er den triumphalen Einzug eines mittelalterlichen Herrschers darstellte, einen „goldenen Ritter“ geschaffen.¹¹⁸⁷ Albert Eduard Richard Guhr (1873-1956) hatte zunächst an der Kunstgewerbeschule in Dresden und anschließend an der „Königlich-Preussischen Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbe Museums Berlin“ studiert, auf ersterer erhielt er ab 1905 eine langjährige Professur für das Figurenmalen und -zeichnen.¹¹⁸⁸ Otto Dix wurde dort sein wohl berühmtester Schüler. Im Kunsthandel erschien mehrfach ein mit „Die triumphale Rückkehr“ betitelt und zudem signiertes und datiertes Gemälde Guhrs, das einen goldgewappneten Ritter zeigt.¹¹⁸⁹ (**Abb. 161**) Angetan mit diesem prächtigen Waffenrock hält er hoch zu Ross Einzug in eine Stadt. Ganz zweifellos soll das kostbare Material den Träger hier nobilitieren und auszeichnen. Eine

¹¹⁸⁵ Vgl. BISANZ-PRAKKE 1984, S. 114-115. „Der Neid“, so Schopenhauer, „ist die Seele des überall florirenden, stillschweigend und ohne Verabredung zusammenkommenden Bundes aller Mittelmäßigen gegen den einzelnen Ausgezeichneten, in jeder Gattung.“, SCHOPENHAUER 1862, S. 494. Und fährt an anderer Stelle fort: „Und sehn wir denn nicht [...] die großen Genien, sei es in der Poesie, oder der Philosophie, oder den Künsten, dastehn, wie vereinzelt Helden, welche allein gegen den Andrang eines Heereshaufens den verzweifelten Kampf aufrecht erhalten? Denn die Stumpfheit, Rohheit, Verkehrtheit, Albernheit und Brutalität der großen, großen Mehrheit des Geschlechts steht, in der Art und Kunst, ihrem Wirken ewig entgegen und bildet dadurch jenen feindlichen Heereshaufen, dem sie zuletzt doch unterliegen. Was auch solche einzelne Helden leisten mögen; es wird schwer erkannt [...]. Denn immer von Neuem wird gegen dasselbe das Falsche, das Platte, das Abgeschmackte zu Markte gebracht, und alles Dieses sagt jener großen Mehrheit besser zu, behauptet also meistens den Kampfplatz. Mag auch vor derselben der Kritiker stehn und schreien, wie Hamlet, wann er seiner nichtswürdigen Mutter die Bildnisse vorhält: ‚habt ihr Augen? Habt ihr Augen? - ach, sie haben keine!“, SCHOPENHAUER 1862, S. 504. Schopenhauer weiter: „Wann nämlich irgend eine neue und daher paradoxe Grundwahrheit in die Welt kommt; so wird man allgemein sich ihr hartnäckig und möglichst lange widersetzen, ja, sie noch dann leugnen, wann man schon wankt und fast überführt ist.“, SCHOPENHAUER 1862, S. 507.

¹¹⁸⁶ Eine mögliche Selbstidentifikation von Klimt mit dem goldenen Ritter wurde bereits verschiedentlich erwogen, vgl. STROBL 1984, S. 109; WEIDINGER 2007, S. 277; NATTER 2012, S. 590. Auch bei Kandinsky wurde die Figur des Ritters, in diesem Fall des kämpfenden Heiligen Georg, zum Sinnbild für den „Kampf um die wahre Kunst“, d. h. für Kandinsky um die abstrakte Kunst, vgl. SCHUSTER 1987, S. 20.

¹¹⁸⁷ Zu dem Gemälde vgl. DIBDIN 1905, S. 16-18, Abb. S. 11; KESTNER 1995, S. 109.

¹¹⁸⁸ Zu Guhr vgl. THIEME-BECKER 1922, Bd. 15, S. 263; STUMMANN-BOWERT 1988; GUENTHER 2005, S. 20 und S. 87-90; SAUR 2009, Bd. 65, S. 119-120.

¹¹⁸⁹ Das Gemälde, das im Kunsthandel bei Christies erschien, ist datiert und mit den Anfangsbuchstaben R. G. V. H. R. signiert. Die ersten beiden Buchstaben dürften für Richard Guhr stehen, die Bedeutung der drei anderen Buchstaben ist nicht bekannt, vgl. CHRISTIE'S 2003, S. 30.

unübersichtliche Menschenmenge säumt die Seiten dieser „via triumphalis“. Vom Erker eines Hauses flattern Fahnen in der Luft. In hingebungsvoller Adoration schauen die Menschen vom Straßenrand zu dem goldenen Ritter auf. Eine Frau mit Hut hält ergriffen die Hände wie zum Gebet gefaltet. Ein Mann muss geblendet von seiner Erscheinung seine Augen beschirmen. Das Licht der niedrig stehenden Sonne bricht sich Bahn durch eine dichte Quellwolke und erstrahlt genau hinter dem goldenen Gewappneten, so dass eine Gloriole aus gleißendem Sonnenlicht sein bares Haupt wie einen Heiligenschein umgibt. Währenddessen streckt er seine Hand aus und vollzieht einen Gruß- oder Segensgestus über die dichte Menge der Köpfe hinweg.¹¹⁹⁰ Die Straße, auf der der Ritter einzieht, führt geradewegs zu einem märchenhaft phantastischen Palast, wohl Ziel und Endpunkt seines Triumphzuges. Das Schweriner Schloss mit seiner kreisförmigen Anlage und den vielen Türmen hat für diese „Gralzburg“ Pate gestanden. Der Blick entspricht dabei dem tatsächlichen Blick von der Schlossstraße aus auf Schlossbrücke und Schloss. Guhr wurde in Schwerin geboren und hat wohl damit einen unübersehbaren Bezug zu seiner Heimatstadt herstellen wollen. Der Goldene Ritter aber, der die Hand segnend über die Menge hält ist niemand anderes als der Künstler selbst. Eine Porträtaufnahme von Guhr um das Jahr 1910 lässt daran keinen Zweifel. **(Abb. 162)**

Das Bildthema lässt zunächst an römische Triumphzüge denken, erinnert doch die Pose und Gestik des Ritters an das Reiterstandbild Marc Aurels. **(Abb. 163)** Bereits in der Antike war es Brauch, den außerordentlichen Sieg eines Feldherrn mit einem Triumphzug durch Rom, der vom Marsfeld bis zum Kapitol verlief, zu begehen.¹¹⁹¹ Der Titel von Guhrs Gemälde „Die triumphale Rückkehr“, bleibt jedoch einige Erklärungen schuldig. Rückkehr von wo? Und welcher Triumph wird hier gefeiert? In der Darstellung eine Anlehnung an den Gralsstoff zu vermuten, ist durchaus naheliegend, zumal Guhr ein wahrlich begeisterter Wagner-Anhänger war. Seine Wagner-Verehrung hatte etwas Maßloses und ließ ihn das bis dahin größte Wagner-Denkmal, eine Bronzestatue auf einem Sandsteinsockel mit einer Gesamthöhe von 12,5 m erschaffen, dessen Aufstellung im Jahr 1933 im Liebethaler Grund bei Graupa Guhr sogar selbst finanzierte.¹¹⁹² Wagner wird von Guhr hier als Gralsritter dargestellt. Ob Guhr sich in einer ebensolchen Rolle sah? Sein Haupt- und Lebenswerk aber waren 107 Gemälde zu Ehren Wagners. Die Bilder wurden im Krieg 1945 allesamt zerstört. In seinem letzten Lebensjahrzehnt widmete sich Guhr dem wenig dankbaren Versuch die zerstörten Werke zu wiederholen.¹¹⁹³

¹¹⁹⁰ Manche Bildelemente erinnern an einige spätere Verse in Karl Gustav Vollmoellers (1878-1948) „Parcival“: „Ich sah den Helden durch die Städte reiten – [...] / hinab die kühle Strasse der Platanen: / rings um ihn fielen Rosen, Anemonen / und winkten Wimpel und geschwellte Fahnen / und Frauen von Balkonen und Altanen / und Mädchen von Altanen und Balkonen. / Die steile Sonne schien mit weissem Feuer / ein Schein von mildem Ruhm floss ihm voraus / und hinter ihm, entfernt und ungeheuer, / stieg dunkler Rauch verschollener Abenteuer. / Das Volk in Trunkenheit von Haus zu Haus / rief schluchzend im Gebet um seinen Segen / ein Greis flocht zitternd ihm den Eichenkranz / ein Frühlingstaumel flog auf allen Wegen / und aller Wesen Liebe ihm entgegen [...]“, VOLLMOELLER 1903, S. 34-35.

¹¹⁹¹ Zum Triumphzug vgl. NEUE PAULY 2002, Bd. 12/1, Sp. 836-838.

¹¹⁹² Begonnen hatte Guhr mit dem Modell bereits 1912. Zum Wagner-Denkmal vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Liebethaler_Grund (1.4.2012).

¹¹⁹³ Vgl. GUENTHER 2005, S. 90.

Auf den ersten Blick denkt man bei dem Gegenstand, den der Ritter so prominent auf dem auffallend grünen Tuch an seiner Linken trägt, an seine mit Federn geschmückte Helmzier. Eine solche Annahme ist nahe liegend, denn einmal abgenommen, trägt der Ritter seinen Helm für gewöhnlich unter dem linken Arm oder in der Hand, die Zügel des Pferdes in seiner Rechten, zudem sind Material und Farbgebung mit seiner übrigen Rüstung identisch. Und doch verwirrt die Art und Weise der Präsentation einer bloßen Kopfbedeckung. Wie eine kostbare Reliquie ist der Gegenstand auf dem lang herabfallenden Tuch arrangiert und nicht nur mit Federn, sondern auch mit weißen Lilien geschmückt. Die weißen Lilien aber symbolisieren Reinheit und Unschuld und stehen in der christlichen Ikonographie sehr häufig in Zusammenhang mit der Verkündigung an Maria.¹¹⁹⁴ Sie können somit auf die Ankunft des Heilands verweisen. Nun hat in der Antike der Imperator auf seinem Triumphzug unter anderem stets seine Siegestrophäen zur Schau gestellt. Ein weltlicher Einzug will das hier aber allemal nicht sein. Dagegen sprechen die Lichtgloriole, die als Segnung interpretierbare Geste und nicht zuletzt die Lilien.

Nun ließe sich eine christliche Analogie herstellen, sobald man in dem Reiter einen Gralsbringer erblicken wollte, denn zwischen Christus und Parsifal bestand ideell eine enge Verbindung.¹¹⁹⁵ „Um schnell zum Ziele zu gelangen, vergleiche ich die beiden Erlösungshelden Christus und Parsifal auf Uebereinstimmung im Denken und Handeln. In erster Linie fällt auf, dass die beiden die Heiltätigkeit (Heilfähigkeit) gemeinsam haben.“¹¹⁹⁶ Und beide entziehen sich den Lockungen der Sinnenwelt. „Die erotische Kraft des reinen Menschen, symbolisch dargestellt im heiligen Speer, wird durch die Askese, durch den Entsagungswillen, umgewandelt zum heilenden Faktor, welcher [...] kranken Organismen Kraft und Gesundheit zu bringen vermag.“¹¹⁹⁷ Diese Verknüpfung war durch die in der Parsifal-Oper enthaltene enge Anlehnung an die Eucharistiefeyer und durch die Auslegung des Grals als Abendmahlsgefäß bereits vorgegeben und von den Zeitgenossen auch so interpretiert worden. So schreibt Wechssler dazu erläuternd: „Im Parsifal sehen wir Jesum Christum in neuer Gestalt auf Erden wiedererscheinen und sein vom Heidentum bedrohtes Reich neu aufrichten. Hier wie dort, in goldenem Schein verklärt, das Christenthum als die Religion der Liebe, einer Liebe, die nicht begehrt, sondern entsagt, nicht empfängt, sondern giebt, nicht die Lust, sondern das Leid zu theilen bereit ist.“, so die Interpretation von Wechssler.¹¹⁹⁸ Und fügt weiter hinzu: „Und mehr und mehr, indem wir Parsifal betrachten, wandelt er sich vor unsern Augen und steigt grösser und grösser empor. Das ist nicht mehr der Sohn der Wittve vom einsamen Walde, das ist Christus selber, wie er unter seine hilflose Gemeinde tritt und selber das allerheiligste Symbol der himmlischen Erlösung in Händen hochhält, während alle ringsum in Andacht auf die Kniee sinken.“¹¹⁹⁹ Einen

¹¹⁹⁴ Bei Erzengel Gabriel ist die Lilie Sinnbild der göttlichen Vollmacht. Zum Symbol der Lilie vgl. HERDER LEXIKON SYMBOLE 1978, S. 102; LEXIKON DER KUNST 1992, Bd. 4, S. 337-338.

¹¹⁹⁵ Vgl. SCHULZE 1986, S. 562-564.

¹¹⁹⁶ Guhr zit in STUMMANN-BOWERT 1998, S. 225.

¹¹⁹⁷ Guhr zit in STUMMANN-BOWERT 1998, S. 226.

¹¹⁹⁸ WECHSSLER 1898, S. 94.

¹¹⁹⁹ WECHSSLER 1898, S. 99.

weiteren Hinweis, es hier mit einem Gralsboten zu tun zu haben, liefert der herabfallende grüne Stoff, denn im „Parzival“ von Wolfram von Eschenbach wurde der Gral auf nichts anderem als auf einem grünen Seidentuch präsentiert.¹²⁰⁰

Als neuer Gralsritter hält Guhr Einzug in seine Heimatstadt. Guhr war Künstler und so dürfte er sein Erlösungswerk am Menschen wohl in der Kunst und mit Mitteln der Kunst gesehen haben. Stummann-Bowert vermutet jedenfalls in ihrer Publikation zu dem Künstler, dass Guhr sich in Analogie zu Wagner als Erlöser der Malerei verstanden und sich in der Rolle eines von ihm ausgeschickten Jüngers gesehen haben könnte, mit dem Ziel eine „arische Regeneration“ der Kunst einzuleiten.¹²⁰¹ Kunst hatte für Guhr zumindest in späterer Zeit einen quasi religiösen Stellenwert. Das Malen wurde bei ihm zu einem rituellen Akt, auf den er sich während einer 40-tägigen Fastenzeit gewissenhaft vorbereitete.¹²⁰² Im Fasten sah er einen überkommenen und zwischenzeitlich in Vergessenheit geratenen altgermanischen Ritus: „[...] wir sehen endlich beim Germanen, der durch Fasten im Waldesdunkel unter der Obhut der wissenden Wala zum Wölfling wurde und seinen Kampfgeist zum Berserkergeange steigerte, dasselbe Prinzip der ‚Wandlung‘ in Erscheinung treten [...]“.¹²⁰³ Guhr hat sich regelmäßig dem strengen Reglement des Fastens unterworfen, um an sich selbst diese „Wandlung“ zu vollziehen. Fasten war für ihn ein körperlicher wie geistiger Prozess der Selbstreinigung, um damit den „Kampf gegen die das gemeine Leben beherrschenden Triebgewalten“ aufnehmen zu können, oder mit anderen Worten die „Befreiung vom Zwang der niederziehenden Gewalten“ durch den Geist zu erreichen.¹²⁰⁴ Darin kommt ein bekannter „parsifalscher“ Zug zum Tragen, nämlich Triebsublimierung und Triebverzicht zum Zwecke der Läuterung. Durch die Wandlung aber sollte „ein neues Geschlecht entstehen, welches im eigenen Feuer gehärtet wurde und dessen Adel so recht eigentlich von Gottes Gnaden genannt werden muß“, so der Künstler.¹²⁰⁵ Guhr stand fraglos völkischem und ariosophischem Gedankengut nahe.

Allem Anschein nach scheitert er jedoch an seinem ehrgeizigen Erlösungsvorhaben, folgt man zumindest mit den Augen der Wegstrecke, die dieser „neue Gralsritter“ und menschheitserlösende „Künstler-Ritter“ noch vor sich hat, so entdeckt man beschirmt von seiner ausgestreckten Hand eine weitere Szene. Wie auf einem mittelalterlichen Tafelbild sind verschiedene Zeitebenen in einem Bild vereint. Und die Szene, die sich hier abspielt schenkt dem Betrachter einen Blick in die nahe

¹²⁰⁰ „[...] ûf einem grünen achmardî truoc si den wunsch von pardîs, bêde wurzeln unde rîs, daz was ein dinc, daz hiez der Grâl, erden wunsches überwal. [...] der grâl was von sölher art: wol muoser kiusche sîn bewart, die sîn ze rehte solde pflegn: die muose valsches sich bewegn. (Auf grünem Achmardî trug sie des Paradieses Glück, Wurzel und Sproß in einem. Das war ein Ding, das hieß *Der Grâl*, alles Glück, das man auf Erden wünschen kann, vermag ihn nicht zu fassen. [...] Der Grâl war aber von solcher Art: Er wollte reinen Herzens gehalten sein. Die, deren Recht und Amt es war, ihn zu bedienen, die durfte nichts von Falschheit an sich haben.)“, ESCHENBACH [1833], V. Buch, 235,20-30.

¹²⁰¹ Vgl. STUMMANN-BOWERT 1988, S. 17.

¹²⁰² Vgl. STUMMANN-BOWERT 1988, S. 17.

¹²⁰³ GUHR 1925, S. 3.

¹²⁰⁴ GUHR 1925, S. 3.

¹²⁰⁵ GUHR 1925, S. 8.

Zukunft. Der Ritter ist gestürzt und liegt am Boden, neben ihm harret sein Pferd und das grüne Tuch liegt ausgebreitet auf dem Asphalt. Wurde er von seinem hohen Ross gestoßen?

7 Vom Märchenprinzen zum Frauenräuber

Eine gewisse Wehmut nach etwas endgültig Verlorenem, das Sehnen nach der vollkommenen selbstlosen, reinen Liebe schwingt in vielen Kommentaren des frühen 19. Jahrhunderts mit, wenn das Mittelalter, als solch edle Gefühle noch möglich erschienen, gepriesen wird. So beklagt de la Garde im Zusammenhang mit den zur Zeit des Wiener Kongresses abgehaltenen Ritterspielen einen deutlichen moralischen Niedergang, aber vor allem bedauert er den Verlust der völligen Hingabe an eine edle Liebe: "Die letzten Spuren des Rittertums sind noch vor den letzten Einrichtungen des Feudalwesens verschwunden; unser Zeitalter, das im Kriege wie in der Liebe ganz positiv ist, läßt sich nicht mehr auf die sinnreichen, anmutigen Theorien des Mittelalters ein, diese Herzensbegeisterung, diese Erhebung der Gedanken, diese zarte Selbstverleugnung der Leidenschaft sind aus unseren Sitten verschwunden und haben einem ernsthaften und höflichen Egoismus Platz gemacht; man ist nicht mehr der Ritter einer Schönen, man behauptet nicht mehr mit der Lanze in der Faust die Überlegenheit ihrer Reize, man wagt sein Leben nicht mehr für eine von ihr gestickte Schärpe [...]. Indessen verdienen die ritterlichen Sitten doch, daß man ihr Abkommen bedauert. Diese so aufgefaßte und mit diesem Freimut bekannte Liebe war nicht bloß das Leben des Herzens, sondern auch der Herd großer Gedanken und edler Neigungen. Wie schön war es, uneigennütziges Mut und Verachtung des Lebens an den Tag zu legen, wenn man sich als einziges Ziel der Belohnung ein Wort oder ein Lächeln der geliebten Dame vorstellte."¹²⁰⁶ Der Historiker Wolfgang Menzel vermittelt in seiner Geschichte der Deutschen ebenfalls eine idealisierte Vorstellung der mittelalterlichen Minne und gibt ihr sogar den Status eines sakralen Dienstes: "Auch die Liebe oder Minne gewann durch den milden Geist des Christenthums lebendigen Einfluß auf das Heldenwesen. [...] Nächste Gott ward die Geliebte der Wahlspruch des christlichen Helden, sein Schutzgeist und der Gegenstand, für welchen er Held war."¹²⁰⁷ Liebe erfüllt sich allein in der Befriedigung, der erwählten Minneherrin zu Diensten zu sein. In seinem Bestreben die Gunst der Angebeteten zu erlangen und vor ihren Augen zu bestehen, ist der Ritter bis zum Äußersten zu jeder Heldentat bereit. Die Angebetete ist ihm Ansporn zum Erfolg und damit die eigentliche Antriebskraft für sein Heldentum. Das Liebesbegehren wandelt sich damit in Todesmut, Entschlossenheit und Tapferkeit. Ein solch romantisch verklärter Anspruch setzt beim Mann ein Höchstmaß an

¹²⁰⁶ GARDE 1914, S. 300-301. „Was mich“, sagte er [Prinz von Ligne], „in diesen Erinnerungen an die Ritterzeiten reizt, ist das Bild der Tapferkeit und der Geschicklichkeit, von der Liebe hervorgerufen. O, wie sehr verstanden sich unsere Vorfahren auf diese Leidenschaft, sie mischten in ihre Spiele, in ihre Gefechte, überall sie mit ein; nur damals war sie groß und edel, sie war die Schwester des Ruhmes. Bei uns ist die Liebe nur noch eine Angelegenheit des Vergnügens.“, GARDE 1914, S. 316.

¹²⁰⁷ MENZEL 1825, Bd. 1, S. 236.

charakterlicher Festigkeit voraus, die zum Ziel die sittliche Vervollkommnung hat. "Zu der ritterlichen Tugend gesellte sich ein neuer und sittsamerer Geist der Liebe, als einer begeisterten Huldigung für echte Weiblichkeit, die nun erst als der Gipfel der Menschheit verehrt wurde, und unter dem Bilde jungfräulicher Mütterlichkeit von der Religion selbst aufgestellt, alle Herzen das Geheimnis reiner Liebe ahnen ließ.", so August Wilhelm Schlegel in seiner Wiener Vorlesung von 1808.¹²⁰⁸

Während die Bilder von Moritz von Schwind und von Hans Thoma noch die reine und von den Romantikern geradezu als heilig gepriesene Ehrerbietung der Frau gegenüber ausstrahlen, wandelt sich der Ritter immer mehr vom minnenden und befreienden Helden zum brutalen Eroberer und Bezwingen. Neben den mythologisch verbrämten Befreiungsdarstellungen, wird der Frauenraub gegen Ende des Jahrhunderts ein besonders beliebtes Bildthema.¹²⁰⁹ Frauen werden von wilden Kentaurern, von germanischen Horden, von antiken Soldaten, von eingeborenen Stammeskriegern und nicht zuletzt von mittelalterlichen Rittern geraubt, mit Gewalt aufs Pferd gezogen, an den Haaren weggeschleppt oder mit eiserner Panzerhand gepackt. Diese Bilder leben geradezu von der Verleugnung jeglicher Sublimierung, im Gegenteil, den Trieben wird hier freier Lauf gelassen und der Ritter nimmt sich, was er will, mit dem Recht des Stärkeren. Geleitet von Gier und Eroberungswut wird die Unschuld des schwachen Geschlechts unumwunden angegangen.¹²¹⁰ Arnold Böcklin wendet sich mit viel Humor und Ironie diesen männlichen Begehrlichkeiten zu. Manche Darstellungen bedienen sich jedoch einer zunehmend aggressiveren Bildsprache.

Lovis Corinth, in dessen Werk der Akt ohnehin eine zentrale Bedeutung einnimmt und der oftmals mit einem geradezu voyeuristischen Blick auf das Schöne wie auch auf das Hässliche, sich als Maler alles Fleischlichen annahm, prallen, gemarterten, geschundenen Leibern, wülstigen, faltigen, toten wie lebendigen Körpern, denen von Jung und Alt, Mann und Frau, Mensch und Tier gleichermaßen, setzte sich mit dem Thema des Frauenraubs besonders intensiv auseinander. Ihn dürfte dabei insbesondere der durch die unterschiedliche Stofflichkeit hervorgerufene Kontrast von eisengestähltem männlichem Körper und ungeschützter nackter weiblicher Haut gereizt haben. Corinths Bilder gehen aber über die mythologisch motivierte Darstellung von weiblicher nackter Schutzbedürftigkeit und viriler panzerbewehrter Aggressivität weit hinaus und decken dabei die gesamte Bannbreite von starker erotischer Anziehung bis zu unverhohlener Gewalt zwischen beiden Geschlechtern ab.¹²¹¹ Damit wird auch einem Zeitphänomen Rechnung getragen. Letztlich deutet

¹²⁰⁸ A. W. SCHLEGEL [1966], Bd. 5, S. 24.

¹²⁰⁹ Bereits beim Ritterdrama des 18. Jahrhunderts waren der „Weiberraub“ oder der „Streit zweier Männer um eine Frau“ gängige Themen, vgl. BRAHM 1880, S. 156 und S. 157. Brahm zählt als mögliche Motive für die Verschleppung der Frau eine persönliche Feindschaft oder politische Gründe, meistens aber verschmähte Liebe auf.

¹²¹⁰ Zur Minne vgl. KAT. AUSST. GUESSING 1990, S. 21.

¹²¹¹ Die Gegenüberstellung von wehrhaftem Mann und nackter oder halbtentblöster Frau findet sich seit der Antike bei Perseus-Andromeda- oder Mars-Venus-Darstellungen etc. vor allem in der Renaissance- und Barockmalerei vorgeprägt. Im 19. Jahrhundert verliert der Bildgegenstand immer mehr den Bezug zu einer textlichen Quelle und reduziert sich auf den rein formalen Kontrast von weiblich-männlich, nackt-gewappnet, vgl. PANKAU 1983, S. 133ff.

sich in der zwischen den Geschlechtern teils unverblümt herrschenden Brutalität ein ganz real sich zuspitzender „Kampf der Geschlechter“ ab. Der Mann sieht sich in Zeiten, in denen die Frau mehr Rechte für sich einfordert und sich damit von der unmittelbaren Verfügungsgewalt des Mannes zu emanzipieren bestrebt ist, zunehmend genötigt, sich des beständigen Zugriffs auf sie zu versichern. Die Kluft zwischen den realen Zuständen und der durch die altradierten Befreiungsmythen noch verklärenden Vermittlung weiblicher Verhaltensmuster wie der völligen Hilflosigkeit und Passivität, des geduldigen Ausharrens und Wartens auf ihren männlichen Erretter, wird zusehends größer. Die Eroberung der Frau ist gegen Ende des Jahrhunderts kraftaufwändiger und mühseliger geworden. Die nachfolgenden Bilder zeigen die große Variationsbreite im Verhältnis zwischen Ritter und dem weiblichen Geschlecht.¹²¹²

7.1 Der Ritter auf Freiersfüßen bei Moritz von Schwind

Moritz von Schwinds (1804-1871) künstlerische Auseinandersetzung mit der ritterlichen Welt ist äußerst vielfältig.¹²¹³ Er schuf zahlreiche Lithographien, Zeichnungen und Aquarelle zur Ritterthematik, wie z. B. seine „Darstellungen aus dem Ritterleben“, die als Entwürfe für die Fresken auf Hohenschwangau dienten. Hinzu kommen seine Arbeiten für die Wartburg sowie eine Vielzahl von Ölgemälden. Bei genauerem Hinsehen führt Schwind dem Betrachter ein ums andere Mal ein zweideutiges Heldentum vor Augen, das nur mit einem nicht ganz ernst zu nehmenden Augenzwinkern aufgefasst werden kann.¹²¹⁴ Zwei seiner Gemälde, dem einen liegt eine Sage, dem anderen eine Ballade zugrunde, haben eine ritterliche Brautwerbung zum Gegenstand. Ausgangspunkt der beiden Erzählungen ist eine entgegengesetzte Liebes-Auffassung. Während die Sage einen glücklichen Ausgang nimmt, hat der Balladenstoff ein tragisches Ende. In dem einen Fall geht es um eine aufrichtige Liebe, der ein unüberwindlich erscheinendes Hindernis in den Weg gestellt wird, das jedoch unter Verzicht materieller Vorteile glücklich überwunden wird, so dass sich der Liebeswunsch erfüllt, in dem anderen Fall ist das Liebessehnen nur vorgetäuscht und Vorwand für die eigene materielle und eigennützige Bereicherung und der Übeltäter wird zu Fall gebracht.

Im Oktober des Jahres 1843 schreibt Moritz von Schwind (1804.1871) an den Malerkollegen Bonaventura Genelli (1798-1868): "Das größere jener Bilder, das ich eben zeichne, 5 Schuh hoch, 3 breit, ist komischer Natur. Gnomen haben über Nacht einen steilen Fels hinan einen Weg gebahnt und schlüpfen in ihre Höhle, während ein Rittersmann, dem sie den Gefallen getan, zur Burg hinaufreitet, wo ihn sei-

¹²¹² Das Thema Geschlechterkampf ist insbesondere nach 1890 bis zum Ersten Weltkrieg in der Malerei präsent gewesen, vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1995b, S. 9.

¹²¹³ Einen Überblick über Schwinds vielfältige Ritterdarstellungen liefert GROSS 2001, S. 10ff und S. 51ff.

¹²¹⁴ Bereits von Friedrich Gross als „unheldisch“ angemerkt, vgl. KAT. AUSST. KARLSRUHE/LEIPZIG 1997, S. 42.

ne Geliebte, der Preis des Wagestücks, empfängt."¹²¹⁵ Das Gemälde, über das Schwind in seinem Brief an Genelli spricht, ist der so genannte „Falkensteiner Ritt“.¹²¹⁶ (Abb. 164) Der Erzählhergang beruht auf einer Sage, die jeweils leicht abgewandelt in dem „Handbuch für Reisende am Rhein“ von 1818 und den „Sagen aus den Gegenden des Rheins und des Schwarzwaldes“ von 1829 beides herausgegeben von dem Großherzoglich-Badischen Hofrat und Historiograph Aloys Wilhelm Schreiber (1761-1841) sowie in Ludwig Bechsteins (1801-1860) „Deutsches Sagenbuch“ von 1853 Eingang gefunden hat.¹²¹⁷ Schwind selbst hatte zu diesem Zeitpunkt, als er mit der Ausfertigung des Bildes begann, bereits den Entschluss gefasst von Karlsruhe nach Frankfurt zu ziehen. Er tritt wenige Monate nach Fertigstellung des Gemäldes eine Professur für Historienmalerei am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt an.¹²¹⁸ Und in nur einiger Entfernung zu Frankfurt liegt die sagenumwobene Ruine Falkenstein, Ort des von Schwind bildlich umgesetzten ritterlichen Sagenstoffs, auf der einst ein Ritter Kuno von Sayn um die Tochter des Burgherrn warb.¹²¹⁹ Doch der gestrenge Vater wollte ihm seine Tochter nur unter der einen Bedingung zur Frau geben, dass er in einer Nacht aus der unwegsamen Felswand einen reitbaren Weg schaffe. Es gelang ihm zwar die gestellte Aufgabe zu erfüllen, doch einzig und allein mit Hilfe eines Erdmännleins, mit dem er einen Pakt schloss. Im Gegenzug musste der Ritter die Bergstollen schließen lassen, die Gruben und Schächte wieder zuschütten, die er auf der Suche nach Edelmetallen hatte ausheben lassen.¹²²⁰

In einer bunten Farbsymphonie aus hellen, klaren und davon abgesetzt dunklen, geheimnisvollen Farbtönen schildert Schwind den Höhepunkt dieser märchenhaften Rittersage: Den wundersamen, nur mit Hilfe der Berggnomen ermöglichten Ritt des Ritters Kuno von Sayn in steile schier unüberwindliche Höhen bis zum Sitz seiner Angebeteten, der Erbtochter von Falkenstein.¹²²¹ Und so ist auch das Bildformat von

¹²¹⁵ Brief von Moritz von Schwind an Bonaventura Genelli, Karlsruhe, 29. Oktober 1843, STOESSL [1924], S. 164. In einem Brief an Frau v. Frech fügt er hinzu „Im Augenblick mache ich ein Bild mit Zwergen [...] es geht wie geschmiert, vielleicht fällt's auch so aus.“, Brief von Moritz von Schwind an Frau v. Frech, Karlsruhe 17. Dezember 1843, STOESSL [1924], S. 165. „Das Bild mit den Gnomen wird auch fertig“, vermeldet Schwind wiederum einige Monate später an Genelli, Brief Moritz von Schwind an Bonaventura Genelli, Karlsruhe, 18. März 1844, STOESSL [1924], S. 170.

¹²¹⁶ Zu Beschreibung und Bildinterpretation von Schwinds so genanntem „Falkensteiner Ritt“ vgl. BUDAR 1898, S. 12; SCHWIND-MAPPE [1902], S. 1 ohne Paginierung; HAACK 1923, S. 77-78; KALKSCHMIDT 1943, S. 65; KAT. AUSST. MUENCHEN 1993a, Kat. Nr. 18 ohne Paginierung; KAT. AUSST. KARLSRUHE/LEIPZIG 1996, Kat. Nr. 244-248, S. 170-172; BOWRON 2000, Kat. Nr. 47, S. 124; GROSS 2001, S. 78 und S. 99-101.

¹²¹⁷ Zu den verschiedenen Ausgaben, vgl. GROSS 2001, S. 99.

¹²¹⁸ Sein Aufenthalt in Karlsruhe war ihm längst verleidet, vgl. KALKSCHMIDT 1943, S. 67-68. Im Mai 1843 war er das erste Mal nach Frankfurt gefahren, weil ihn eine frei werdende Professorenstelle am Städelschen Kunstinstitut interessierte. Im März 1844 wird er als Nachfolger von Philipp Veit auf dessen Professur für Historienmalerei berufen, vgl. KAT. AUSST. KARLSRUHE/LEIPZIG 1996, S. 14. Den „Falkensteiner Ritt“ kann er gegen März 1844 fertigstellen, vgl. GROSS 2001, S. 99. Das Gemälde war eine Auftragsarbeit für Gräfin Elise Ugarte. Die Wahl einer Sage aus dem Taunusgebiet und sein Umzug nach Frankfurt dürften daher eine rein zufällige Koinzidenz gewesen sein.

¹²¹⁹ Die Burg Falkenstein liegt nördlich von Königstein bzw. Kronberg im Taunus, nordwestlich von Frankfurt am Main, vgl. GROSS 2001, S. 99.

¹²²⁰ Vgl. SCHREIBER 1818, S. 488-491; SCHREIBER 1829, S. 5-10; BECHSTEIN 1853, S. 62-63.

¹²²¹ Die unwegsame Lage einer Burg führte im Volksglauben oft zu Sagen, die sich um den nur mit

Schwind angelegt, das mit 1,52 x 92 cm gleichsam mit dem ansteigenden Spannungsbogen der Geschichte in einem Hochformat den waghalsigen Aufstieg des Ritters nachvollzieht. Just in diesem Augenblick hat die Auserwählte den Rittersmann erblickt und zieht mit einer nach vorne drängenden Bewegung den Vater an der Hand zum Rand des Söllers, um ihm das Unfassbare zu zeigen. Das Erstaunen und die Überraschung sind dem dicht hinter ihr stehenden Vater ins Gesicht gezeichnet. So steht Ritter Kuno auf seinem edlen Reittier unmittelbar vor Erreichen seines Zieles. Ein Zwerg legt – sich dicht gegen die Burgmauer pressend – letzte Hand an das nächtliche Wagestück und schiebt mit einem Stock noch einen Gesteinsbrocken zurecht. Der Ritter aber hat – mit seiner nach hinten ausgestreckten rechten Hand schnell noch dem König der Zwerge für seinen Beistand dankend – bereits seinen Blick aufwärts, fest auf die unmittelbar vor ihm aufragende Umfassungsmauer der Burg und auf seine zukünftige Braut gerichtet, die, ganz in Rosa und mit Blau umwehmem Schleier himmlischen Lohn noch auf Erden verheißend, sich zu ihm hinabbeugt.¹²²² Bei Schreiber heißt es dazu: „Die Sonne warf kaum die ersten Strahlen in den Burghof, als der Ritter von Sayn auf einem stolzen Rothschimmel über die Zugbrücke sprengte. Den alten Burgherrn weckte das Getrappel und Gewieher des Rosses; er fuhr bestürzt auf und eilte ans Fenster, und sein erster Gedanke war, der Reiter, den er in seinem Hof erblickte, müsse durch die Luft gekommen seyn. Kuno bot ihm einen guten Morgen, und setzte lachend hinzu: Jetzt reitet sich's recht bequem zu Euch herauf, Herr von Falkenstein!“¹²²³ Und Bechstein beschreibt den Augenblick des wundersamen Auftauchens des Ritters folgendermaßen: „[...] und als die Sonne hinterm fernen Spessart heraufstieg, da ritt schon Kuno von Sayn den neuen Weg und ließ sein Horn erschallen, daß sich der Wächter auf dem Thurme des Falkenstein nicht wenig wunderte, und noch mehr der Falkensteiner, doch freute er sich auch ob des so lang ersehnten Weges, und hat sein Wort gehalten und die Liebenden vereinigt.“¹²²⁴ Und in der Tat baumelt auf Schwinds Gemälde seitlich am Schwertgehänge des Ritters das Horn, mit dem er laut Bechstein sein Kommen angekündigt hat und das erste Sonnenlicht taucht in der Ferne die Wolken in einen rötlichen Morgenschimmer.

Die Dynamik in der Bildkomposition wird überdies durch die Betonung von Gegensatzpaaren gesteigert. Würdevoll, in steifer Haltung, steigt der Ritter in gemessenem Schritt, das Pferd an straffen Zügeln haltend, die letzten Meter des

Hilfe übernatürlicher Kräfte zuwege gebrachten Bau rankten. „Viele an steilen Felsen hangende Burgen, und die Felsenwege sind nur gemacht mit Hülfe der Geister, und man muß diesen Glauben hier wenigstens verzeihlich finden.“, meint Hormayr beispielsweise in Hinblick auf die Rheinburgen, HORMAYR 1822, S. 548.

¹²²² So kann der Schleier als eine Andeutung auf den Brautschleier verstanden werden. Die Farbe Blau konnte in der mittelalterlichen Minne auch für Treue und Keuschheit stehen. Zur Symbolik der Farbe Blau, vgl. SCHUTH 1995, S. 158-159.

¹²²³ SCHREIBER 1818, S. 490-491. Der Text ist identisch mit der Ausgabe von 1829.

¹²²⁴ BECHSTEIN 1853, S. 63. Aus den beiden zitierten Passagen wird deutlich, dass der Text von Bechstein weit mehr mit der Schwind'schen Komposition übereinstimmt als der Text von Schreiber. Schreiber erwähnt eine Zugbrücke und dass der Burgherr den Ritter Kuno erst im Burghof erblickt, auch ist in dieser Sagenversion keine Rede von einem Horn, mit dem er sein Kommen ankündigt, daher muss vermutet werden, dass Schwind noch eine andere Quelle als diese bisher bekannten als Vorlage nutzte, die früher zu datieren wäre als das erst 1853 erschienene aber inhaltlich dem Gemälde näher stehende Sagenbuch von Bechstein.

Gesteinspfades empor. Beim Zwergenvolk währenddessen vollzieht sich entgegen aller eisernen Selbstdisziplin des gepanzerten Reiters der Abgang in einem übereilten und gedrängten Chaos. Purzelnd, sich an knorpeligem Wurzelwerk hinabhangend und aneinander festklammernd, gegenseitig ziehend und schubsend, bahnen sie sich eifrig den Weg zurück in ihr dunkles Reich. Von diesem Motiv beeinflusst zeigt sich Christian Jank (1833-1888) in einem unausgeführt gebliebenen Entwurf für die Tribünenarkaden am Ritterhaus von Neuschwanstein, ein Motiv, das nur allzu gut zu dem gleichfalls fast unzugänglich wirkenden Terrain des auf einem Fels über die Pöllatschlucht erbauten Schlosses gepasst haben würde.¹²²⁵

(Abb. 165) Hier klettert Zwergenvolk aus dem höhlenartig gestalteten Postament zu dem mit Rankenwerk verzierten Säulenschaft empor. Bei der Schwind'schen Ausführung ist die obere Bildhälfte in das erste strahlende Tageslicht getaucht, während die untere Bildhälfte nach wie vor in tiefem Schatten liegt. Mit der dem Sonnenstand des anbrechenden Morgens folgenden Lichtbarriere aber wird die Grenze von Ober- und Unterwelt, von Ritter- und Zwergenwelt angezeigt.¹²²⁶ Nur vereinzelt verirrte Sonnenstrahlen lassen hier und dort Fels- und Körperpartien aus dem Erddunkel hervorleuchten. Hier stehen sich helle Blau-, Weiß-, Gelbtöne und warme Braun-, Grüntöne, feste Burg und nachgiebiges Erdreich, die eiserne, den gesamten Körper umhüllende glatte ritterliche Panzerung und die nackten muskulösen Beine und Arme der unterirdischen kleinen Helfer, das Eingezwängte, zurückhaltend Gehemmte der höfischen Zivilisation und das ausgelassen-Ungehemmte, das Spontane und Triebhafte der Natur, die Kultiviertheit und Strenge der ritterlichen Oberwelt und das Elementare, Naturhafte der unterirdischen Höhlenwelt, mit seinen reichen, Jahr Millionen alten, im Verborgenen lagernden Bodenschätzen, dem Volksglauben nach, mystische Orte von Gnomen und Zwergen, gegenüber. Zum Teil hat sich jedoch die wild wachsende Natur auch in der Oberwelt ein Stück Raum zurückerobert und sich gar der starken Burgmauern bemächtigt. Ein gedrungener Baum besetzt mit seinem kräftigen Wurzeln einen Mauervorsprung. Efeu rankt zum Teil das Mauerwerk empor, auch Sinnbild für Freundschaft und Treue, weshalb es in der Antike gerne Brautpaaren als Geschenk überreicht wurde. Unterhalb der Baumwurzeln steht auf dem Mauerrand das Gegenstück zum natürlichen Wildwuchs in Form einer vereinzelt, im Topf kultivierten Agave. Scherzhaft genug, dass die Agave vom Griechischen abgeleitet, „König“, „Held“, „Edler“ meint und vom Künstler zur Rechten der Herzensdame platziert wurde. Mit ihren dicken lanzettförmigen und dornenbewehrten Blättern erscheint sie als Sinnbild der domestizierten Natur genauso unnahbar und eingepfercht in ihrem Topf wie der Ritter in seiner glatten und undurchdringlichen Eisenpanzerung.¹²²⁷

¹²²⁵ Zu Janks Entwurf vgl. HOJER 2003, S. 107-108; BIEHN 1970, S. 288-295, Abb. 56.

¹²²⁶ Zwerge und Gnome galten in den meisten von den Romantikern eifrig gesammelten Märchen und Sagen in der Regel als freundliche und gutmütige Wesen, dachte man sie sich nämlich dem Volksglauben nach, als dem Menschen meist wohl gesonnene und gerade in Zeiten höchster Bedrängnis als hilfsbereite Geister. Sie sind oftmals die Hüter unterirdischer Schätze. Zum Wesen der Zwerge vgl. SCHWARTZ o. J., S. 2-3 und S. 7 sowie S. 12-13.

¹²²⁷ Schwind verwendete das gleiche Motiv in der Feder- und Kreidezeichnung „Das Ständchen“ von ca. 1830, vgl. WEIGMANN 1906, S. 66; HAACK 1923, Abb. S. 23.

Ganz besondere Sorgfalt legte Schwind auf die Darstellung der ritterlichen Ausrüstung. In seinem auffälligen Prunkornat mit dem silbrig gleißenden Harnisch, dem Pfauenfederkranz und dem flatternden grün-roten Tuch als Helmzier ist er dem Anlass nach in gebührend festlicher Aufmachung zu seiner Brautfahrt aufgebrochen. Einige dazu existierende Vorstudien, insbesondere ein bereits sehr detailreiches Aquarell belegen, dass Schwind unterschiedliche Varianten erprobt hat, um sich erst in der Endfassung für einen spätgotischen Plattenharnisch zu entscheiden.¹²²⁸ Gerade aber durch das herausgearbeitete Eisen, durch die Form von Vorderflug, Arm- und Kniekacheln sowie Diechling wirkt das Äußere des Ritters besonders kantig und spitz und betont damit umso stärker den formalen Gegensatz zum Zwergenvolk. Auf den Vorstudien und Skizzen hingegen ist der Ritter noch mit einem Umhang bekleidet und auch unbehelmt gezeichnet. Seine Haltung entbehrt noch völlig der späteren Strenge und Stilisierung. **(Abb. 179)** Der auffällige Silberglanz der Rüstung in der Endfassung mag daher nicht zuletzt eine Anspielung auf den in der Sage erwähnten Grund für die aufs empfindlichste gestörte Ruhe des in ihren Berghöhlen lebenden Zwergenvolks sein, nämlich das emsige Suchen Kunos nach Silber und anderen Edelmetallen. Zudem könnte der hoch aufragende wippende Pfauenfederschmuck auf seinen mit dem Burgherrn geschlossenen Liebeshandel verweisen.¹²²⁹ Im Mittelalter war es Sitte – insbesondere im ritterlichen Minnedienst – die Verbindlichkeit eines gelobten Liebesdienstes mit einem feierlichen „Pfauenschwur“ bei einem festlichen Mahl zu bekräftigen, bei dem ein Pfau in vollem Federkleid gereicht wurde und von dessen Fleisch der schwörende Ritter kosten musste.¹²³⁰ Klüber erwähnt in diesem Zusammenhang, dass das Fleisch von Pfauen oder Fasanen daher sowohl die „Speise der Tapfern“ als auch die „Speise der Verliebten“ gewesen sei.¹²³¹ Diese Symbolik würde den Gemütszustand des Ritters auf Freiersfüßen auf das Trefflichste beschreiben. Auf dem vom Rittersmann mitgeführten Dreiecksschild prangt ein Leopard mit Doppelschweif als heraldisches Zeichen.¹²³² Schwind hat historisch durchaus korrekt das Wappen der Grafschaft Sayn wiedergegeben und bezeugt damit die große Akribie, mit der er bis ins Detail trotz oder gerade aufgrund des sagenhaften Stoffes weitgehend für historische Korrektheit Sorge trug.

Fast wie eine Fortführung des Schwind'schen Gemäldes mutet eine Zeichnung von Edward Jakob von Steinle (1810-1886) an. „Wer das Glück hat, führt die Braut heim“ ist der Titel des Blattes, das auf das Jahr 1863 datiert ist, somit etwa zwanzig Jahre später entstand.¹²³³ **(Abb. 166)** Der wie Schwind gleichfalls gebürtige Wiener kam nach einem Studium an der dortigen Akademie und einer Studienzeit in Rom, 1838

¹²²⁸ Zu den verschiedenen Vorstudien vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1993a, Nr. 18 ohne Paginierung; KAT. AUSST. KARLSRUHE/LEIPZIG 1996, Kat. Nr. 244-247, S. 170-171; GROSS 2001, S. 316-318. Zu möglichen Rüstungs-Studien Schwinds vgl. Hafner 1977, S. 185.

¹²²⁹ „[...] meine Tochter will ich Euch gern zum Ehegespons geben, ich verlange nur einen geringen Gegendienst. Schafft diese Felsenzacken in einer Nacht zum gang- und reitbarem Wege um – das ist mein Beding, und mein Bescheid!“, BECHSTEIN 1953, S. 62 (Hervorhebung im Original).

¹²³⁰ Vgl. REIMBOLD 1983, S. 47; GROSSE 2003, S. 203.

¹²³¹ CURNE DE SAINTE-PALAYE 1786, Bd. 1, S. 67.

¹²³² Vgl. LEXIKON DER HERALDIK 1985, S. 253-254.

¹²³³ Zu Steinles Zeichnung vgl. STEINLE 1910, Abb. Nr. 365.

nach München, zog allerdings bereits ein Jahr darauf nach Frankfurt, wo er schließlich 1850 einen Lehrstuhl am Städelschen Kunstinstitut erhielt. Hier in Frankfurt kreuzten sich 1844, also unmittelbar nach Fertigstellung des so genannten „Falkensteiner Ritts“, die Lebenswege beider Künstler. Aufgrund einiger Entsprechungen muss davon ausgegangen werden, dass Steinle die Schwind'sche Komposition sehr gut kannte. Denn auch bei Steinle trägt der Ritter einen Pfauenfederbusch als Helmkleinod und reitet auf einem Schimmel. Hoch oben auf einem Berggipfel erblickt man noch die von den Brautleuten hinter sich gelassene Burg. Der Titel lässt keine Zweifel. Der mit Glück gesegnete Ritter darf die Braut heimführen. Glück ist etwas vom Schicksal Gegebenes, kein Eigenverdienst und dennoch wird der mit Glück Beschenkte gegenüber anderen, die diese Vergünstigung nicht haben, vom Schicksal besonders ausgezeichnet. Die Braut, davon nichts ahnend, hält die Arme um ihren tapferen Helden geschlungen. Nur der Betrachter, der im Dickicht des Waldes und unmittelbar zu Füßen des Reittiers den Zwergenkönig mit seinem Gefolge entdecken kann, weiß um die Art und Weise, mit der der „Liebes-Lohn“ errungen wurde. Steinle skizziert in einer märchenhaften Waldlandschaft das vollendete Liebeswerben des „Glücksritters“. Nicht der Triumphzug des Recken ist Gegenstand seiner Zeichnung, sondern der stille Abgang, das romantische Liebesglück des Paares, das erwartungsvoll seiner Zukunft entgegenreitet.

Immer wieder wird in der Literatur im Zusammenhang mit dem „Falkensteiner Ritt“ wohl zu Recht eine Verbindung zu Schwinds ganz persönlicher Lebenssituation gesehen. Schwind hatte ungefähr zwei Jahre vor Vollendung des Gemäldes, im Februar 1842, seine eigene „Brautfahrt“ unternommen und Luise Sachs als zukünftige Ehefrau heimgeführt. Und auch er, Schwind, hatte wie Ritter Kuno, erst einige ernsthafte Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen, die nicht so sehr bei einem zukünftigen Schwiegervater als vielmehr bei der zukünftigen Schwiegermutter lagen, so dass er seine eigene Brautwerbung als ebensolche schwer zu bewältigende, steinige Wegstrecke zum erhofften Liebesglück angesehen haben dürfte: „Mit dem Mädle ist alles gut“, schreibt Schwind am 17. Dezember 1841 an die Damen Frech, „aber jetzt geht's mit der Mutter los, der ich wahrscheinlich zu arm bin. Plagt sich einer sein Leben durch, um sich dann sagen zu lassen, er habe kein sicheres Auskommen oder eigentlich Einkommen.“¹²³⁴ Aber nach endlich glücklich vollzogener Eheschließung, vermeldet er über sich selbst: „Dieser Mensch also, der so viel Unheil erlebt und angefangen hat ist also endlich untergebracht. Man spricht von den Beschwerden des Ehestandes, gut, was aber ein alter Junggesell für ein nichtsnutziges, ungehöriges, abgelegtes Ding ist, davon kann ich auch reden.“¹²³⁵ Die Hochzeitsreise ging damals unter anderem auch nach Hallstatt, wo sein Bruder im Bergwesen arbeitete. Sicherlich hatte er auf dieser Reise manche Anregung für

¹²³⁴ Brief Moritz von Schwind an die Damen Frech, Karlsruhe 17. Dezember 1841, STOESSL [1924], S. 137. Auf einen solchen Zusammenhang hingewiesen haben bereits KAT. AUSST. MUENCHEN 1993a, Nr. 18 ohne Paginierung; KAT. AUSST. KARLSRUHE/LEIPZIG 1996, Kat. Nr. 248, S. 171; GROSS 2001, S. 100; LOCHER 2005, S. 100

¹²³⁵ Brief von Moritz von Schwind an Therese von Frech vom 15. Februar 1842, STOESSL [1924], S. 140.

seine Arbeit an diesem Bild mitnehmen können.¹²³⁶

Mehr als zehn Jahre zuvor hatte sich Schwind bereits mit einer anderen Brautfahrt beschäftigt. „Ritter Kurts Brautfahrt“ wurde von ihm nach einer Ballade von Johann Wolfgang von Goethe 1830 während seiner ersten Münchener Zeit begonnen. Bis zur endgültigen Fertigstellung 1840 vergingen noch etliche Jahre.¹²³⁷ Das Gemälde wurde zerstört, ist aber durch verschiedene Vorzeichnungen Schwinds und durch einen 1847 gedruckten Stich aus der Hand des mit Schwind befreundeten Kupferstechers Julius Caesar Thäter (1804-1870) überliefert. **(Abb. 167)** Mit einem überwältigenden Detailreichtum hat sich Schwind auch hier eines Stoffes angenommen, der den Ritter trotz seiner Standesprivilegien an seine Grenzen geraten lässt und nun, da in diesem Fall keine außerordentliche Hilfe zu erwarten ist, scheitert. Seine Brautfahrt wird in bürgerlicher Verkehierung der mittelalterlichen Rechtspflege zum Gang in den Schuldturm.¹²³⁸ Denn von seinem hohen Burgberg gelangt der Ritter auf Freiersfüßen unaufhaltsam in die Niederungen städtischer Gerichtsbarkeit und so ist auch die Bildstruktur – im Kontrast zum „Falkensteiner Ritt“, auf dem es hoch hinaus geht nun in entgegengesetzter Leserichtung von oben nach unten – von Schwind konzipiert. Angelehnt an die kontinuierende Darstellungsweise mittelalterlicher Tafelmalerei werden zugleich mehrere Etappen der Handlung in einer chronologischen Abfolge geschildert.¹²³⁹ In der oberen Bildmitte verlässt der noch frohgemute Ritter die schon etwas heruntergekommene Burganlage, ganz offenkundiges Menetekel seiner prekären Finanzsituation, um mit einer vorteilhaften Heirat mit einem Mal all seine Geldsorgen los zu werden. Schon kurz darauf stellen sich ihm erste Hindernisse entgegen. Es kommt zur unangenehmen Begegnung mit einem Widersacher, der ihn zum Kampf auffordert, bald darauf kreuzt eine junge von ihm geschwängerte Magd, den Säugling im Arm, seinen Pfad. All diese Hindernisse weiß er erfolgreich aus dem Weg zu räumen. Seinen Ritt bergab fortsetzend, gelangt er endlich auf den Marktplatz. Doch nun überschlagen sich die Ereignisse. Beim Erwerb des Brautgeschenks wird er von seinen Gläubigern entdeckt. Hier nun vermag er sich seines Schicksals nicht mehr zu erwehren. In der bunten mit Ständen und Menschen angefüllten Marktszene kommt es links im Bild vor einem hölzernen Verkaufsstand zum dramatischen Höhepunkt der Verserzählung. Der hoch verschuldete Ritter wird von allen Seiten umstellt, zwei Wachtposten sind bereits alarmiert, es gibt kein Entrinnen mehr, während die Braut, die mit dem Brautvater just in diesem höchst peinlichen Moment hinzukommt, der Szene gewahr werdend ohnmächtig darnieder sinkt.

¹²³⁶ Auf mögliche künstlerische Anregungen während seiner Hochzeitsreise weist bereits Budar hin, vgl. BUDAR 1898, S. 12; BOWRON 2000, Kat. Nr. 47, S. 124.

¹²³⁷ Das Gemälde wurde 1931 bei einem Brand während einer Ausstellung im Münchener Glaspalast zerstört. Zu Beschreibung und Bildinterpretation des Gemäldes vgl. ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE [1891], Bd. 33, S. 457-458; SCHWIND-MAPPE [1902], S. 1 ohne Paginierung; WEIGMANN 1906, S. XXVI-XXVII, Abb. S. 154-155; HAACK 1923, S. 62-70; KALKSCHMIDT 1943, S. 54-59; POMMERANZ-LIEDTKE 1974, S. 18-19; KAT. AUSST. KARLSRUHE/LEIPZIG 1996, S. 36-41 und Kat. Nr. 143-150, S. 141-143; GROSS 2001, S. 77-78.

¹²³⁸ Zu der für einen Ritter sich nicht ziemenden bürgerlichen Tugend der Sparsamkeit vgl. KAT. AUSST. GUESSING 1990, S. 20.

¹²³⁹ Darauf verweist bereits Gross mehrfach, vgl. KAT. AUSST. KARLSRUHE/LEIPZIG 1996, S. 40-41 und S. 142 und GROSS 2001, S. 78.

Das kompositorische Gegengewicht zu dieser dicht gedrängten Personengruppe um den Ritter auf Freiersfüßen, der einzig und allein durch einen auffälligen immens hohen Federschmuck am Hut daraus hervorsticht, bildet eine um einen Brunnen versammelte Menschenmenge. Über dem Brunnenbecken erhebt sich auf einer hohen Säule eine Rolandsfigur und überragt die gesamte Szenerie. **(Abb. 168)** Mit unverkennbar Schwind'scher Ironie hat der Maler dem ritterlichen Schurken seinen gleichrangigen Antagonisten eben auf jene Brunnensäule in einer steil nach oben gerichteten Diagonale wie einen Himmelsrächer gegenüber gestellt. Der wahre, edle Rittersmann ist nicht aus Fleisch und Blut, sondern aus Stein. Mit geschlossenem Visier und erhobenem Schwert sorgt er für Recht und Ordnung und vor allem für Gerechtigkeit.¹²⁴⁰ Er steht für die städtische Gerichtbarkeit, jenseits einer feudalistisch geprägten aufgrund fehlender Kontrollinstanzen häufig der reinen Willkür ausgesetzten Rechtsprechung. In diesem von einem Roland als Rechtssymbol beschirmten Bereich aber haben sich – wie nicht selten auf Schwinds Gemälden – niemand anderes versammelt als der Künstler selbst, zusammen mit Freunden und Verwandten.¹²⁴¹

Schwind steht als Assistenzfigur zusammen mit seinen beiden Brüdern im Bildhintergrund. Nicht unweit davon haben sich die Maler Peter von Cornelius und Julius Schnorr von Carolsfeld aus seiner frühen Münchener Zeit hinzugesellt. Mit Ersterem verband ihn ein dankbares Schüler-Lehrer-Verhältnis mit Letzerem wohl eine langjährige innige Freundschaft. Weiter in der rechten Bildhälfte verteilt, teils als Einzelfigur, teils in Grüppchen zusammenstehend, sind die meisten seiner Wiener Freunde aus seiner Studienzeit in den 20er Jahren wiedergegeben. Da ist der Lyriker Nikolaus Lenau eigentlich Niembsch Edler v. Strehlenau (1802-1850) zu sehen. Lenau war von bürgerlicher Herkunft, sein Großvater wurde 1820 geadelt und damit erhielten auch dessen männliche Nachfahren den Adelstitel. Anastasius Grün, eigentlich Anton Alexander Graf v. Auersperg (1806-1876), kritisierte früh in seinen „Spaziergänge eines Wiener Poeten“ von 1831 die Metternich-Regierung und wurde später zum Abgeordneten der Frankfurter Nationalversammlung gewählt. Franz Grillparzer (1791-1872) war der Sohn eines Wiener Advokaten und wurde ein berühmter mit Ehrungen überhäufte Dichter und Dramatiker. Eduard v. Bauernfeld (1802-1890) war Dramatiker und Schriftsteller und gleichfalls ein Kritiker der politischen Verhältnisse im Vormärz, was sich in seinen Dramen oftmals niederschlug. Bauernfeld verfasste eine „Denkschrift gegen die Zensur“, die im Übrigen auch von Grillparzer unterschrieben wurde, wenn er sich auch als loyaler Patriot ausgab, so litt Grillparzer genauso unter den damaligen scharfen

¹²⁴⁰ Zur Rolandsfigur vgl. HEINZELMANN 1829. Heinzelmann spricht von Gerichtssäulen, die sich zu meist auf Marktplätzen oder vor Rathäusern befanden. Seiner Meinung nach; und damit dürfte er einen Aspekt des Forschungsstandes des frühen 19. Jahrhunderts ausdrücken, gehen die Rolandsäulen auf den heldenhaften Recken Roland, den Paladin Karls des Großen zurück und waren Sinnbilder der freien Gerichtsbarkeit.

¹²⁴¹ Die Rolandssäule und die Porträts der Freunde und Familienangehörigen kamen erst zu einem viel späteren Zeitpunkt hinzu. Zu den vorhandenen Vorstudien vgl. KAT. AUSST. KARLSRUHE/LEIPZIG 1996, Kat. Nr. 143-150, S. 140-143; GROSS 2001, S. 203. Als Zeichen der freien städtischen Gerichtsbarkeit bereits bei Haack erwähnt, vgl. HAACK 1923, S. 65.

Zensurbestimmungen.¹²⁴² Bauernfelds Wahl in die Frankfurter Nationalversammlung konnte er aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr annehmen. Sowohl Bauernfeld als auch Lenau hatte Schwind bereits aus Schulzeiten her gekannt. Ernst Maria Johann Karl Freiherr v. Feuchtersleben (1806-1849) war Dichter, Philosoph und Arzt und Franz v. Schober (1796-1882), seine Familie wurde erst 1801 in den Adelsstand erhoben, war gleichfalls Dichter. Somit waren mit nur wenigen Ausnahmen fast alle wie Schwind selbst von Adel. Aufgrund der strengen Zensur unter Metternich mussten sie allerdings oftmals unter einem Pseudonym ihre Werke veröffentlichen. Und sie alle verkehrten in den 20er Jahren in Wiens berühmtem „Silbernem Kaffeehaus“ in der Plankengasse, das von Ignaz Neuner betrieben wurde. Hier traf sich die Wiener Avantgarde: Künstler, Schriftsteller und Musiker des Wiener Vormärz.¹²⁴³ Dies sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Schwind und seine Freunde in ihrer politischen Einstellung konservativ bis gemäßigt liberal und allesamt Anhänger der Monarchie waren. So äußerte sich Schwind unumwunden kritisch gegenüber den Anhängern der Märzrevolution.¹²⁴⁴ Überraschen mögen hingegen die frappierenden Parallelen in einigen Lebensläufen. Nicht wenige von ihnen hatten früh den Vater verloren und infolgedessen Zeiten der äußerst bedrückenden finanziellen Not und gar Armut erlebt. Ist es nur Zufall, dass Schwind diesen Freundeskreis ausgerechnet in einem Gemälde vereint, dessen Thema um Geldnot, Prasserei und Schuldenmachen kreist?¹²⁴⁵

Ritter Kurt hat sich mit seiner unsittlichen Lebensführung, mit Buhlerei und Prunksucht über die Grenzen des Anstands hinweggesetzt. Diese Normübertretung muss ihn nach bürgerlichen Maßstäben an seinem Vorhaben, seinen wohl kalkulierten und der persönlichen Bereicherung dienenden Heiratsabsichten, scheitern lassen. Dem feudalistischen Standesdünkel, einhergehend mit Verschwendungssucht, Prasserei und Maßlosigkeit, die aus der einst ritterlichen Tugend der „milte“, der Freigebigkeit hervorgegangen sein mögen, wird die bürgerliche Welt als eine positive, beschauliche Idylle, mit bürgerlichen Werten wie Biederkeit, Bescheidenheit, Sparsamkeit und Fleiß entgegengesetzt. Schwind hat diese bürgerliche Idylle im Bild der gotischen Kleinstadt sehr liebevoll und mit einem für das Auge kaum zu bewältigenden Detailreichtum veranschaulicht, was manch Kritiker, darunter der König von Württemberg, wie Schwind brieflich erwähnt wohl

¹²⁴² Zu Bauernfeld vgl. KILLY-LITERATURLEXIKON 1988, Bd. 1, S.345-346. Zu Grillparzer vgl. KILLY LITERATURLEXIKON 1989, Bd. 4, S 346-351, insbesondere S. 348.

¹²⁴³ Zum Kaffeehaus Neuner vgl. WITZMANN 1987, S. 327.

¹²⁴⁴ Zu Schwinds konservativer politischer Einstellung vgl. KAT. AUSST. KARLSRUHE/LEIPZIG 1996, S. 28 und S. 46-47; DINGERDISSEN 2008, S. 48.

¹²⁴⁵ Moritz von Schwinds Familie zog nach dem frühen Tod des Vaters mittellos zu der Großmutter in die Wiener Vorstadt. Franz Grillparzer war nach dem Tod des Vaters für den Unterhalt seiner Familie mitverantwortlich, vgl. OBERMAIER 1987, S. 426. Als Lenaus Vater starb war er nur fünf Jahre alt, seine Mutter litt trotz erneuter Heirat zeitlebens unter Geldnot. Als junger Mann wurde er von seinen Großeltern finanziell unterstützt, zu denen er jedoch ein angespanntes Verhältnis hatte, vgl. BECK-MANNAGETTA 1987, S. 429ff. Franz v. Schober war sechs Jahre alt als sein Vater verstarb. Die Familie verlor den größten Teil ihres Vermögens. Zu den Biographien der einzelnen im Gemälde dargestellten Personen vgl. ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE [1875-1912].

seinerzeit mit der Bezeichnung „altdeutsch“ bekrittelt.¹²⁴⁶ Denn seit Wackenroders und Tiecks glühender Schwärmerei für Nürnberg mit seinen mächtigen Wehrtürmen, den verwinkelten Gässchen und der Butzenscheibenromantik, wurde die mittelalterliche Stadt zum Topos eines idealen Ortes und eines harmonischen Gesellschaftsgefüges, mit dem man geschäftiges und rechtschaffenes Kaufmannsstreben, fleißiges und geschicktes Handwerk und ernsthaften und redlichen Kunstgeist verband.¹²⁴⁷ Mit der Wahl und Adaption des Stoffes verrät Schwind den Blick des Spätromantikers und des bereits weitgehend verbürgerlichten niederen Adels, dessen Lebensweise und Wertekanon sich nicht wesentlich von der Weltsicht und Lebensführung des Bürgertums unterschieden. In der politischen Anschauung konservativ und monarchisch eingestellt, war das Gros beider Stände auf Bestandserhaltung bedacht.

Neben dem Falkensteiner Ritt wurde auch dem Bild zu Ritter Kurts Brautfahrt von Schwind in einem Brief an Franz v. Schober eine eindeutig humorige Absicht attestiert: „Ich halte es insofern für gut, als es gewiß den Eindruck eines Lustspiels macht und neu ist. Einzelnes könnte studierter sein“, so Schwind an Schober.¹²⁴⁸ Eine so heitere und fröhlich-beschwingte Adaption literarischer Stoffe gelang kaum einem anderen Maler der Spätromantik als Moritz von Schwind und gemahnt an die gerade im Süddeutschen – den österreichischen Raum mit eingeschlossen – so intensiv aufblühende Ritterbegeisterung mit ihren dort schon früh sich etablierenden

¹²⁴⁶ „Der König [König von Württemberg] kommt, bleibt auch stehen, sieht es eine Weile an und fragt, was es darstellt. Nachdem ihm Antwort geworden, sagt er: Altdeutsch! Dreht sich herum und geht ohne ein Wort weiter zu erwähnen davon. Die Leute wollen das Deutsche in der Kunst nicht anerkennen, weil sie dann auch Deutschland und einen deutschen Kaiser anerkennen müßten“, so Schwind, zit. in HAACK 1923, S. 69. Altdeutsch aber bedeutete damals unter anderem eine Hinwendung zur deutschen Kunst und ihren Wurzeln und schloss auch eine politische Komponente mit ein. Zum Begriff des „Altdeutschen“ vgl. BRUNSIEK 1994, S. 19ff, insbesondere S. 24ff, S. 28-30 und S. 32. Schwind scheint in politischer Hinsicht der „großdeutschen Lösung“ nachzuhängen mit einem österreichischen Kaiser an der Spitze. Obwohl ganz offensichtlich für eine deutsche Einheit einstehend, war er von einer liberalen Gesinnung weit entfernt. Im Gegenteil, die demokratischen Bestrebungen im Vormärz lehnte er strikt ab. Gerade in der Zeit nach der Märzrevolution machte sich bei Schwind eine vehemente Politikverdrossenheit breit. Im Juni 1848 schreibt Moritz von Schwind an Julius Thäter „In den Stubenvoll, überhaupt ins Wirtshaus gehe ich gar nicht mehr, ich kann das politische Geschwätz nicht aushalten“, zit. in Windegg 1919, S. 96. Und am 9. Dezember 1848 heißt es in einem Brief an Julius Thäter: „So sehr ich mir das politische Teufelszeug vom Leibe halte, so fängt es doch an, mich zu belästigen“, zit. in WINDEGG 1919, S. 96. Weite Kreise des Bürgertums sowie des Adels hatten seit der Französischen Revolution geradezu eine Phobie gegen demokratisches Gedankengut entwickelt, fürchteten sie doch ähnliche eskalierende Zustände wie zur Zeit der Jakobinerherrschaft in Frankreich.

¹²⁴⁷ „Nürnberg! [...] Wie gerne durchwanderte ich deine krummen Gassen; mit welcher kindlichen Liebe betrachtete ich deine altväterischen Häuser und Kirchen, denen die feste Spur von unsrer alten vaterländischen Kunst eingedrückt ist!“, zit. in LIPPUNER 1965, S. 41. Zur Nürnberg-Rezeption vgl. LIPPUNER 1965, S. 41ff; JOHANEK 1992, S. 89-91 und S. 84ff, insbesondere S. 88-90, hier der Verweis auf Grillparzers Drama „König Ottokars Glück und Ende“ mit König Rudolf als dem Vertreter eines neuen bürgerlichen Zeitalters als Gegenentwurf zur alten Feudalordnung, vgl. S. 86-87.

¹²⁴⁸ Brief von Moritz von Schwind an Franz v. Schober, München, 27. November 1830, STOESSL [1924], S. 67. Und in einem anderem Brief an Bonaventura Genelli schreibt Schwind: „Ich zeichne in der dritten Woche an ‚Ritter Kurts Brautfahrt‘, die gestochen werden soll. Es macht mir Vergnügen, diese Arbeit wieder durchzunehmen. In seiner Art ist das Ding gut [...]“, Brief von Moritz von Schwind an Bonaventura Genelli, Karlsruhe, 18. März 1844, STOESSL [1924], S. 170.

Ritterbünden und Rittervereinen und ihrem humoristischen, teils persiflierenden Umgang mit der Welt der alten Haudegen und mittelalterlichen Recken. Es ist gerade das „komische“ und „Lustspiel“-Element, das Schwind als das eigentliche Hauptanliegen dieser beiden Werke aufgefasst wissen will. War ihm doch auch im Privatleben der humorvolle Umgang mit dem Rittertum ein ganz wesentlicher und selbstverständlicher Zug. In seiner Wiener Studienzeit wurde Schwind 1821 Mitglied einer Lesegesellschaft, in der man unter anderem das Nibelungenlied las. Nach diesem Heldenepos redete man sich untereinander mit den Namen von einzelnen darin vorkommenden Figuren an. Schwind erhielt innerhalb dieses Kreises den Beinamen „Giselher das Kind“.¹²⁴⁹ Und in seiner Münchner Zeit von 1827 bis 1840 verkehrte er mit dem närrischen Ritterenthusiasten Ludwig von Schwanthaler und hatte Zutritt zu dessen legendärer „Humpenburg“.¹²⁵⁰

7.2 Ritterliche Minne bei Hans Thoma

Rastende Krieger, entweder als Einzelfigur oder gar als ein ganzes Kriegslager, finden sich immer wieder als Motiv in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Als Ruheplatz dient meist der Schatten hoher Bäume oder eine Wasserquelle. Insbesondere die Quelle oder der Bachlauf ist ein Ort der Erquickung und der Ruhe. Seit der Antike ist Wasser dem Erschöpften Labsal und stärkendes Elixier. Hier kommt der umherziehende Held wieder zu Kräften. Und seit der Antike wird das erfrischende und lebensspendende Nass als Frau in Gestalt von Quell- oder Flussnympfen personifiziert, die man sich stets als junge schöne Mädchen in langen Gewändern dachte. Nympfen lebten aber auch in Grotten, in Bergen, auf weiten Fluren und in Wäldern oder konnten einem einzelnen Baum zugeordnet werden.¹²⁵¹ Das Werk von Hans Thoma weist eine ganze Reihe von Bildern mit dem Gegensatzpaar von Ritter und Nymphe auf. Bei einigen dieser Darstellungen muss von einem autobiographischen Bezug ausgegangen werden.

Ein Ölbild von 1894 zeigt einen Rittersmann, der sich erschöpft auf einen Stein niedergesetzt hat. **(Abb. 169)** Sein gleichfalls erschöpftes Pferd, das mit herabhängendem Hals müde neben ihm steht, hält er noch an den Zügeln fest. Seinen Helm hat er auf den Boden abgestellt. Er selbst hat die Augen geschlossen, womöglich ist er vor Erschöpfung in Schlaf gesunken. Eine junge Frau in einem langen faltenreichen, mehrfach gerafften, antikisierenden Gewand steht direkt neben ihm und beugt sich leicht über ihn, als ob sie über den Schlafenden wachen würde.¹²⁵² Ritter und Nymphe sind von einer weiten Heidelandschaft umgeben. Wie

¹²⁴⁹ Zur Wiener Lesegesellschaft vgl. SCHULTE-WUELWER 1980, S. 64; STRACK 1992, S. 290; GROSS 2001, S. 11 und S. 57.

¹²⁵⁰ Vgl. BUDAR 1898, S. 13; ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE [1891], Bd. 33, S. 454.

¹²⁵¹ Zu Nympfen vgl. NEUE PAULY 2000, Bd. 8, Sp. 1071-1072. Die Quelle ist unter anderem ein Symbol für Leben, Heilung, Erneuerung und Reinigung. Zur Symbolik der Quelle vgl. METZLER LEXIKON 2008, S. 284-286; KAT. AUSST. FREIBURG 1989, S. 101.

¹²⁵² Zu Thomas Nympfenbildern vgl. FRIZ 1915, S. 108-109; WEBER 1974, S. 80; KAT. AUSST.

ein Teppich bedeckt dichtes Heidekraut den Boden, von dem die junge Frau einen kleinen Strauß gepflückt hat und den sie nun in ihrer rechten Hand hält. Der Titel des Bildes „Der Erika-Ritter“ verweist dabei zum einen auf die recht anspruchslose Blütenpflanze, zum anderen ist Erika auch ein Frauenname, so dass der Ritter sowohl unmittelbar in Bezug zum Heidekraut als auch zur Frauengestalt gestellt wird. Um die Jahrhundertmitte erfreute sich das Heidemotiv in der Malerei zunehmender Beliebtheit.¹²⁵³ Ausgehend von seinem Vorbild, der Lüneburger Heide, hatten einige Garten- und Kunsthistoriker für eine intensivere Berücksichtigung des Heidekrauts bei der Gestaltung von Privatgärten plädiert und damit für dessen ansteigende Popularität gesorgt. Den Befürwortern ging es dabei hauptsächlich um die Gestaltung von Gärten mit landschaftstypischer Bepflanzung und einem Heimatbezug. Denn schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte man hier Zeugnisse aus vorgeschichtlicher Zeit entdeckt und die Region zum Kerngebiet frühgermanischer Besiedlung erklärt, den Heidebewohnern aber begann man die Aura eines noch unverdorbenen Volkes mit noch originären germanischen Wurzeln zu verleihen. Mit der Heide verband man daher im Allgemeinen Bodenständigkeit, Heimatverbundenheit, ungekünstelte Natürlichkeit und Naturbelassenheit. Thoma hat eine fast identische Situation bereits Jahre zuvor, nämlich 1885, in einem Gemälde dargestellt. Hier befinden sich allerdings Ritter und junge Frau in einer Waldlichtung, rechts und links umrahmt von Nadelbäumen. Aber auch hier neigt sich die Nymphe, ein Sträußchen in Händen haltend, über den erschöpften Ritter, der auf einem Stein ruht. **(Abb. 170)** Der Held darf sich nach Streit und Kampf hier getrost ausruhen, die Waldnymphe, so scheint es, wird sich schon seiner annehmen. Auch der Wald stand im Ruf eine charakteristisch deutsche Landschaft zu präsentieren, eine Vorstellung, die eng mit dem germanischen Baumkultus verwoben war und vor allem auf die von Tacitus herrührenden Berichte über die heiligen Eichenhaine und das undurchdringliche Dickicht der germanischen Urwälder zurückging, die den Römern in der Varusschlacht zum tödlichen Verhängnis wurden, ein Umstand, der vor allem im Kontext der Freiheitskriege eine nationalistisch eingefärbte Interpretation erfuhr.¹²⁵⁴

Nymphe und Ritter sind noch auf weiteren Werken des Malers anzutreffen. Die Frau auch hier im antikisierenden Gewand liegt bei einer Komposition von 1889 hingestreckt an einem Bachlauf, ein kleiner Putto ist ihr zur Seite gestellt. **(Abb. 171)** Diese kleinen Liebes-, oder Frühlingsboten finden sich sehr häufig im Oeuvre von Thoma, zumeist als Begleiter der Göttin Flora. Im Zusammenhang mit der Nymphe dürften sie Liebesgenien verkörpern und darauf verweisen, dass Nymphen trotz ihrer göttlichen oder halbgöttlichen Abstammung sehr häufig in Liebe zu einem Menschen entbrannt sind und ihnen in der antiken Mythologie immer wieder Liebesabenteuer angedichtet wurden. So kann die Quelle nach Metzler auch ein Sinnbild für

FRANKFURT 1978, S. 256-257; LOSSE 2000, S. 109-111.

¹²⁵³ Von der Gartenkunst aus trat das Heidemotiv dann seinen kommerziellen Siegeszug in vielerlei Bereichen an, beginnend bei Kunstdrucken und Fotografien, bis hin zu den so genannten Heideromanen und der Heideepik etc. Die Zusammenfassung zur Popularisierung des Heidemotivs folgt hauptsächlich GROENING/SCHNEIDER 2001, S. 135ff.

¹²⁵⁴ Zum Topos des deutschen Waldes, vgl. SCHAMA 1996, S. 118ff; LEHMANN 2001, S. 187ff, insbesondere S. 188.

Schicksalsbestimmung und Sehnsucht und ein Ort der erotischen Begegnung sein.¹²⁵⁵ Etwas abseits steht ein Rittersmann und betrachtet ruhig die sich ihm präsentierende idyllische Szene am Bachlauf. Auch in diesem Fall hat die Frauengestalt Blumen gesammelt und hält einen kleinen Strauß in Händen, einige Blüten birgt sie in der Falte ihres Gewandes. 1911 entstand eine Radierung, bei der Thoma die Vorderszene wiederholte, den Hintergrund jedoch veränderte. Ritter und Bachnymphe werden im Hintergrund von einem dichten Laubwald gerahmt, aus dem eine mächtige Burg hervorragt.¹²⁵⁶ **(Abb. 172)** Thoma bindet seit den 70er Jahren in seinen Bildern, wohl unter dem Einfluss von Arnold Böcklin, dem er erstmals 1870 begegnet war, antikisierende Motive gerne in heimatliche Landschaften ein.¹²⁵⁷ Mit seinen Wald- und Heideszenarien zeigt er auch hier „Heimatidyllen“, in denen sich aus der antiken Mythologie entnommene Gestalten tummeln.

Das Motiv der am Bachlauf ruhenden oder schlafenden Nymphe stammt jedenfalls aus der Antike und wurde sodann von Renaissance-Künstlern wie Giorgione, Tizian oder Veronese und vielen anderen aufgegriffen, weiterentwickelt und immer wieder variiert. Ein Gemälde von Palma il Vecchio (um 1480-1528) widmet sich diesem Bildtyp und zeigt eine ähnlich in einer weiten Landschaft gelagerte Venus mit Cupido.¹²⁵⁸ **(Abb. 173)** Und in einem Gemälde von Lucas Cranach d. J. (1515-1586) ruht die Quellnymphe an einer gleichsam bassinartigen Wasserstelle. **(Abb. 174)** Häufig wurde der weiblichen Liegefigur eine männliche Gestalt beigeordnet, entweder ein Bacchant oder Satyr, der die Schöne im Schlummer überrascht. Viele Gemälde zeigen aber auch die liegende Venus in Verbindung mit dem Kriegsgott Mars, womit hier also bereits die Kombination von Frau, Putto und wehrhaft Gerüstetem vorgebildet wäre. Trotz dieser ganz zweifelsfreien ikonographischen Anleihe bei der Renaissance-Malerei, wirken die Kompositionen von Thoma vielmehr wie märchenhafte Neuschöpfungen, ein Potpourri aus Haus- und Kindermärchen, vermischt mit alten Sagen und mythologischen Erzählungen. Es haftet ihnen etwas Kindlich-Naives an. Fast glaubt man ein Thoma'sches Ritteridyll vor Augen zu haben, wenn man der romantisierenden Beschreibung des Kulturhistorikers Jakob von Falke (1825-1897) aus seiner Publikation „Die ritterliche Gesellschaft im Zeitalter des Frauencultus“ von 1862 folgt: „Was wundern wir uns, wenn der Ritter den Duft in sich sog, wenn er aus dem Zauberbecher trank, die Phantasie berauschte und im Denken und Dichten, im Leben und in Thaten zugleich schwärmte!“ Ist es uns heute doch, wenn wir uns, selbst ohne Liebe und ohne Haß, in jene ferne Zeit versenken, als schauten wir über eine reiche, schöne Landschaft im lichten Sonnenglanz, als stiege nicht geschichtliche Wahrheit, sondern die alte Märchenwelt vor uns auf, jene ‚Mondbeglänzte Zaubernacht, Die den Sinn gefangen hält!‘ Und doch ist das Ritterthum eine Wahrheit, diese Verbindung von Ideen und

¹²⁵⁵ Vgl. METZLER LEXIKON 2008, S. 285. Man denke in diesem Zusammenhang z. B. an Rhea Silvia und Mars, die sich an einer Quelle begegneten.

¹²⁵⁶ Eine Abbildung bei Tannenbaum zeigt die Radierung in einem früheren Zustand, der Ritter noch nicht dunkel schraffiert, vgl. TANNENBAUM 1920, Abb. Tafel 85, BERINGER 1991, Kat. Nr. 104, S. 30.

¹²⁵⁷ Vgl. KAT. AUSST. FREIBURG 1989, S. 74; LOSSE 2000, S. 110.

¹²⁵⁸ Zu Palma il Vecchio vgl. RYLANDS 1992, Kat. Nr. 86, S. 229-230. Giorgione dürfte als Erster das Thema auf Venus und Amor übertragen haben, vgl. KAT. AUSST. KOELN/MUENCHEN/ANTWERPEN 2000, S. 57 ff, insbesondere S. 59.

Thaten, von Religion und Heldenthum, von Poesie und Leben, von Frauenliebe und Waffenh Handwerk.¹²⁵⁹

Ein solch romantisch verklärtes Ritterideal muss Thoma bei seinen Bildern vorgeschwebt sein, denn seine Ritter sind weitaus mehr sanfte Märchenprinzen als ungestüme Krieger. Nie sieht man seine ritterlichen Helden einen Kampf bestreiten. Die Kämpfe sind stets vollbracht, der Drache liegt erlegt am Boden. Zumeist sieht man sie nur so dasitzen, erschöpft und etwas eingesunken, den Kopf geneigt, ein wenig kraftlos oder sie schauen verträumt den Spielereien der kleinen Amoretten zu.¹²⁶⁰ Und diesmal ist es gleich eine ganze Schar von kleinen geflügelten Liebesgenien, die auf dem mit „Märchen“ titulierten Ölbild von 1904 die am Ufer des Baches sitzende Frauengestalt umschwirren. Etwas unglücklich unproportioniert wirkt der im Hintergrund stehende gerüstete Ritter. **(Abb. 175)** Thoma beschreibt diese Komposition bereits 1893 in einem Brief an Henry Thode und bestätigt mit seiner Bilderläuterung den Eindruck einer Vermischung unterschiedlichster Quellen, indem er aus dem Märchen stammende Begriffe wie „Ritter“ und „Fee“ als auch aus der Mythologie stammende Eigennamen wie „Nymphe“ und „Amor“ gleichermaßen verwendet: „Ein zweites Bild ist ein Märchen. – ‚Der verwunderte Ritter‘: eine Fee in lila Gewand windet einen großen Kranz von Vergißmeinnicht. – Die Blümchen tragen ihr kleine Putten zu, die sie auf der Wiese abpflücken. – Ein goldbrauner Bach fließt vorbei, an dem die Vergißmeinnicht blühen. Hohes Weidengebüsch schließt das Bild; noch weiter hinten bis in den Rahmen hinauf ist dunkler Tannenwald, zwischen den Stämmen hindurch leuchten kleine Stellen roter Abendhimmel. Auf der Mitte der Wiese hinter der Nymphe steht der verwunderte Ritter mit seiner Lanze, an letzterer zieht ein kleiner Amor und möchte ihn so zu der Fee hin bewegen [...].“¹²⁶¹ Bei Thode ist das Bild auf 1904 datiert. Sehr gut möglich, dass es sich hierbei, wie bei Thoma so oft üblich, um eine zweite spätere Fassung desselben Motivs handelt. Die Bildbeschreibung jedenfalls passt auf das Gemälde. Deutliche Analogien weist die Komposition mit bereits bei Giorgione, Tizian oder Palma il Vecchio vorhandenen Bildfindungen auf. Thoma muss von diesem Renaissance-Motiv zu seinen Ritter-Nymphen-Bildern angeregt worden sein. So zeigt ein Gemälde von Tizian eine ähnlich gestaltete Bildanlage mit einem mit einer Lanze bewaffneten Krieger, der etwas abseits auf eine in einer idyllischen Landschaft lagernde Frau mit Putto blickt. **(Abb. 176)** Ein Gemälde, Palma il Vecchio zugeschrieben, greift gleichfalls das Muster auf. Bei dem stehenden Mann mit Lanze und der auf dem Boden sitzenden Frauengestalt mit zwei davon etwas entfernt spielenden Kindern dürfte es sich um eine Darstellung von Mars und Rhea Silvia handeln, die der Sage nach, sich an einem heiligen Hain, als sie Wasser schöpfen wollte, begegneten. **(Abb. 177)** Die Königstochter gebar dem Gott zwei Söhne, nämlich Remus und Romulus, letzterer der sagenumwobene Begründer

¹²⁵⁹ FALKE [1862], S. 16. Bereits Friz betont das Märchenhafte in Thomas Nymphenbildern, vgl. FRIZ 1915, S. 108-109; WEBER 1974, S. 80; KAT. AUSST. FREIBURG 1989, S. 74.

¹²⁶⁰ Das nicht-kämpferische Element wurde bereits angemerkt in KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 256.

¹²⁶¹ Brief von Hans Thoma an Henry Thode, Frankfurt am Main 26. März 1893, zit. in BERINGER 1928, S. 65.

Roms.¹²⁶²

All diese bisher genannten Bildvarianten bei Thoma weisen ein identisches Motiv auf, das der blumenpflückenden Frau, die für den Ritter ihr Sträußchen oder gar einen Blumenkranz bereithält. Nicht auszuschließen ist, dass sich Thoma in dem Wald- und Heidebild von 1885 bzw. 1894 mit dem Rittersmann identifizierte.¹²⁶³ Physiognomische Ähnlichkeiten, wie der dichte dunkle Vollbart und die ovale Kopfform sind fraglos vorhanden, wenn es sich auch nicht um eine porträtgenaue Darstellung handelt.¹²⁶⁴ **(Abb. 186)** Thoma dürfte mit der Rittergestalt vor allem ein Männlichkeitsideal, das Ideal eines starken, mutigen und edelgesinnten Charakters verbunden haben.¹²⁶⁵ Die Gesichtszüge der Frau wirken hingegen idealisiert und lassen keine Merkmale seiner Frau Cella erkennen.¹²⁶⁶ Das Blumenpflücken jedoch war eine Handlung, die er unmittelbar mit seiner Frau verband, denn als Blumen- und Stilllebenmalerin besorgte sie sich für ihre Blumenstücke stets ihren „Malgegenstand“ gerne direkt aus der Natur. So könnten die Bilder mit Ritter und Blumen darbringender Nympe durchaus als Allegorien auf seine Liebe zu seiner Frau Cella interpretiert werden. Das griechische Wort für Nympe *νύμφη* hatte die ursprüngliche Bedeutung von „Braut“.¹²⁶⁷ Im 19. Jahrhundert war das Bild der mit Blumen und Kränzen beschäftigten Frau geläufig und unterstrich ihre Rolle durch Blumen und ihr blumenartiges Wesen, das harte Dasein des Mannes zu schmücken und zu verschönern und auf diese Weise der Bürde, die er zu tragen hat, etwas von ihrer Schwere zu nehmen, eine Vorstellung, die mit dem vom Kampf im Sinne des vom Lebenskampf ermüdeten Ritters passen würde.¹²⁶⁸ Nach dem Tod seiner Frau jedenfalls greift er in Gedanken an sie bezeichnenderweise genau dieses Motiv auf. Und er spricht in einem in Erinnerung an sie verfassten Gedicht von ihr und von ihren Blumen als ihm einst zugehörig: Für mich schien mit dem Tod meiner Cella alles dahin zu sein. Die Freude an der Arbeit war dahin. [...] Im kommenden Frühling erweckten mir die Blumen nur schmerzliche Erinnerungen. [...] Der Drang zur Tätigkeit fing an sich zu regen. Ich mußte Ausdruck finden für meinen Schmerz, eine Form dafür, zu sagen wie ich leide. So entstand auch ein Gedicht „Klage“ [...]:¹²⁶⁹

¹²⁶² Die Signatur „Jacobus Palma“ wurde 1923 als nicht original angezweifelt, vgl. RYLANDS 1992, Kat. Nr. A53, S. 293.

¹²⁶³ Dass ihm eine Selbstidentifikation mit der Gestalt des Ritters keineswegs fremd war, belegt überdies eine Briefstelle. Thoma verspricht darin Eduard zur Nedden bezeichnenderweise „kein geharnischter, sondern ein recht sanfter Ritter zu sein“, Brief von Hans Thoma an Eduard zur Nedden, Karlsruhe 12. Februar 1905, zit. in BERINGER 1929, S. 289.

¹²⁶⁴ Verschiedene Porträtaufnahmen des Künstlers in GUGELER/STROBL 2008, S. 127-128.

¹²⁶⁵ Thoma hatte ein sehr konservatives Rollenverständnis von Mann und Frau, zu dem das Bild des Frauen beschützenden starken und edlen Ritters sehr gut passen will. So schreibt er an seine spätere Verlobte: „Heute ist unser Verlobungstag! Bist Du Dir auch voll dessen bewußt, was das heißt? [...] Von nun an bin ich Dein Herr! [...] Nun sollst Du einen starken Mann kennen lernen [...]“, zit. in GRUN 1957, S. 60.

¹²⁶⁶ Womöglich aber hat Thoma auf dem Flora-Gemälde von 1882 der Göttin des Frühlings die Gesichtszüge seiner Frau verliehen, vgl. KAT. AUSST. FREIBURG 1989, Kat. Nr. 69, S. 232, Abb. S. 233.

¹²⁶⁷ Zur Nympe vgl. GRANT/HAZEL 1993, S. 296.

¹²⁶⁸ Zur Verschönerung und Erheiterung des harten Daseins durch die Frau vgl. KAT. AUSST. MÜNSTER 1995, S. 22 und S. 41ff.

¹²⁶⁹ THOMA 1919, S. 104.

„Als Blumen du gepflückt in der Wiese am Waldrande
 Und deine schönen Hände kaum faßten den Feldstrauß,
 Da kehrtest du leuchtenden Auges zu mir zurück;
 Liebe strahlt aus deinen Blicken, du Sonnenkind,
 Geworden im Zauber des Jahres, wie deine Blumen.

Flora stand vor mir, die strahlende Göttin,
 Sie setzte am schatt'gen Waldrand zur Seite sich mir,
 Durch Ordnen der Blumen farbige Pracht noch zu erhöhen.
 Mein warst du, Sonnige, mein deine Blumen, [...]“¹²⁷⁰

Der Tod seiner Frau im Jahr 1901 traf den Künstler zutiefst. Es ist daher nur allzu verständlich, dass er, als er einige Zeit danach in einer jungen Frau die Gesichtszüge seiner verstorbenen Frau wiederfand, sich zu ihr besonders hingezogen fühlte und als sie seine Gefühle zu erwidern schien an einen späten Neubeginn glaubte. Thoma jedenfalls sah in der Begegnung mit Frances Grun (1876-1946), er, der ohnehin in allem, was ihm im Leben widerfuhr an eine göttliche Fügung glaubte, eine Schicksalsbestimmung. Für ihn war die Liebe zu dieser Frau geradezu zwingend. Jeder, auch Dritte, die seine Frau Cella gekannt hatten, bestätigten die verblüffende Ähnlichkeit zwischen beiden. Thoma selbst bekannte ihr einst: „Du bist das Ebenbild meiner verstorbenen Cella, so war sie in ihrer Jugend, - als ich dich sah, war ich im Traum verloren – mußte ich im Traum verloren leben, - und ich weiß nun auch, daß Du mich lieben mußt, - noch einmal ist alle Phantasie und Seelenleben in mir aufgeflammt – eine drohende Flamme – .“¹²⁷¹

Zu einer ersten Begegnung mit Frances Grun war es bereits 1892 gekommen. Ihr Bruder, James Grun, damals am Frankfurter Konservatorium, hatte mit Mitschülern den Einfall, dem nunmehr bereits bekannten Meister ihre Musik vorzuspielen. Thoma erzählte seinem langjährigen Wegbegleiter und Freund Henry Thode brieflich davon: „[...] da nähern sich mir junge Musiker – ganz junge Menschen – Schüler vom Konservatorium – sie kommen voll Vertrauen, teilen mir mit, was sie geschaffen, spielen mir ihre Lieder, lesen mir ihre Gedichte, weihen mich in alles ein, was ihre törichten jungen Herzen in dichterischer Begeisterung erfüllt.“¹²⁷² Wenig später folgte der Besuch von zwei Schwestern des einen Studenten. Schon damals weckte Frances seine besondere Aufmerksamkeit, schrieb sie doch als junges Mädchen bereits Gedichte. „Vor ein paar Tagen waren die zwei Schwestern dieser jungen Künstler bei uns, beide Schülerinnen am Konservatorium, fast noch Kinder, – die jüngste las uns ihre Gedichte vor, die ich ganz merkwürdig fand, großartig, phantastisch, wie Bilder aus der Offenbarung Johannes.“¹²⁷³ Sie sehen sich erst wieder in den Jahren 1903 und 1905. Vor allem die Begegnung im Frühjahr 1905 wird für beide entscheidend. Agathe, Thomas Schwester, hatte die ursprünglich aus

¹²⁷⁰ THOMA 1919, S. 104.

¹²⁷¹ Brief von Hans Thoma an Frances Grun, Karlsruhe 7. April 1905, zit. in GRUN 1957 S. 56.

¹²⁷² Brief von Hans Thoma an Henry Thode, Weihnachtsabend 1892, zit. in BERINGER 1928, S. 53.

¹²⁷³ Brief von Hans Thoma an Henry Thode, Weihnachtsabend 1892, zit. in BERINGER 1928, S. 53.

Deutschland stammende, aber in London sich niedergelassene Familie, die einige Jahre zuvor wieder nach Deutschland übergesiedelt war, nach Karlsruhe eingeladen, wo Thoma inzwischen Direktor der dortigen Galerie geworden war. Eleanor, Frances ältere Schwester, bemerkt dazu: „Hans Thoma, innerlich vereinsamt und entmutigt, faßte eine tiefe Neigung zu Frances, die mit ihrer sonnigeren Natur eine erstaunliche Ähnlichkeit mit Cella Thoma hatte.“¹²⁷⁴ Es kommt am 19. Mai 1905 zur Verlobung. Hans Thoma ist sechsundsechzig, Frances Grun neunundzwanzig. Im Rückblick hält Frances fest: „Mit Willen Dein eigen‘ steht auf dem Brautring, den Hans Thoma mir am Morgen gab, als wir uns verlobten. [...] Ehe er sich mit mir verlobte, trug der Meister den Ring jahrelang am kleinen Finger der rechten Hand und hat sich damit auch auf seinem Selbstporträt 1899 abgebildet.“¹²⁷⁵

Der große Altersunterschied wird der Grund der baldigen Auflösung ihres Verlöbnisses sein: „Nach vielen Briefen, nach Sturm und Leid kam der endgültige Entschluß, der irdischen Verbindung zu entsagen. Den Brautring aber sollte ich behalten, – sein Spruch sollte gelten, wie Hans Thoma mir in einem Brief aus Karlsruhe am 28. Juni 1905 schrieb: ‚Mit Willen Dein eigen‘.“¹²⁷⁶ Zwölf Jahre lang sollten sie sich nicht mehr sehen. Was blieb ist der etwas bittere Schmerz des Verzichts, eine tiefe Zuneigung und eine immerwährende Freundschaft sowie ein fast 20 Jahre dauernder Briefwechsel, der einen beständigen künstlerischen Austausch miteinschloss.¹²⁷⁷ Der „Zauberwald“, ein Bild- und Gedichtband, aber wird das Manifest ihrer Liebe werden. Mit der Veröffentlichung dieses Buchprojektes feierten Grun und Thoma das Jubiläum ihrer ersten Begegnung. „Die Herausgabe unseres langgeplanten gemeinsamen Buches ‚Zauberwald. Bilder von Hans Thoma. Gedichte von Frances Grun‘ war für diese Feier geplant. Wegen Arbeitermangels erschien aber das Buch, bei Wüsten und Co. Frankfurt am Main verlegt, erst im Jahre 1918. Sämtliche Gedichte im Zauberwald bildeten einen Teil meiner Korrespondenz mit Hans Thoma. Im gegenseitigen Wechselspiel waren Bilder und Gedichte entstanden, indem ich zu den Bildern des Freundes dichtete und er Bilder zu meinen Gedichten zeichnete, radierte und malte.“, so Grun.¹²⁷⁸

Auf der Illustration der Titeleite begegnet man den Figuren wieder, die man aus so vielen anderen Werken von Thoma kennt: Rehe, geflügelte Liebesgenien, tanzende und musizierende Frauengestalten. **(Abb. 178)** Zudem wird der Wald noch von allerlei weiterem Getier bevölkert. Eine Eule sitzt verborgen in einer Baumhöhle, ein Eichhörnchen ist den Baumstamm emporgeklettert, zwischen Moosgeflecht und Wurzelgestrüpp hat sich eine Maus versteckt. Umgeben von hohen Bäumen,

¹²⁷⁴ Eleanor Grun zit in GRUN 1957, S. 9.

¹²⁷⁵ GRUN 1957, S. 57.

¹²⁷⁶ GRUN 1957, S. 65.

¹²⁷⁷ Laut Kreuzburg dauerte ihre Korrespondenz von 1905 bis zum Tode von Hans Thoma, vgl. GRUN 1957, S. 10-11 und S. 18. Dazu auch GUGELER/STROBL 2008, S. 105.

¹²⁷⁸ GRUN 1957, S. 81. Kriegsbedingt verzögerte sich der Druck: Brief von Hans Thoma an Frances Grun, Karlsruhe 5. Dezember 1917. „Liebe Frances! Der Druck für das Titelblatt gefällt mir ganz gut. – Daß das Buch vor Weihnachten nicht herauskommt, nimmt mich nicht wunder, es ist überall Papiermangel und Arbeitermangel.“, zit. in GRUN 1957, S. 82-83, vgl. GUGELER/STROBL 2008, 106. Druck auf 1917 datiert.

Farnwedeln und Waldpilzen sitzt – wie einst Orpheus – inmitten dieser Tiere der Künstler, in der Hand einen Polyeder und einen Zirkel. Eine Zaubergestalt, riesengroß, überragt diese idyllische Szenerie und lässt dichten Rauch aus einer Pfeife entströmen, der sich zu einem seltsamen Gewirr aus Fäden verknäult, aus dem die Lettern für den Titel „Zauberwald“ Gestalt annehmen. Der Künstler ist aber niemand anderes als Thoma selbst, der damit beschäftigt ist, unter Zuhilfenahme des Zirkels die Seitenkante des Polyeders auszumessen. Das gleichmäßige Vieleck ist eine Figur aus der Geometrie und wesentliches Hilfsmittel in der Lehre der Perspektive zur Darstellung dreidimensionaler Objekte auf einer Bildfläche und verweist damit auf die Bildende Kunst. Es weckt sogleich Assoziationen mit Dürers „Melencolia“, die gleichfalls mit einem Zirkel in der Hand ausgestattet ist. Und auch auf diesem Kupferstich findet sich zu ihren Füßen ein großes, wenn auch unregelmäßiges Vieleck.¹²⁷⁹ Nach Platons Weltentstehungsphilosophie „Timaios“ besteht die Welt aus Körpern, deren kleinste Einheit das Dreieck darstellt. Die Körper sind nicht statisch, sondern veränderlich und je nachdem, welche Verbindung sie eingehen, können sie in ein anderes Element übergehen. Platon nennt insgesamt fünf sich aus den geometrischen Grundelementen des regelmäßigen Dreiecks ergebende kosmische „Formen“. Während das Tetraeder für Feuer, das Oktaeder für Luft, das Ikosaeder für Wasser und das Hexaeder für Erde steht, bedeutet der fünfte Körper, das Dodekaeder, das Vieleck also, das der Maler Hans Thoma vor sich auf den Knien hält, die Einheit des gesamten Kosmos.¹²⁸⁰

(Abb. 179) Thoma muss die kosmologische Lehre Platons vom die Welt gestaltenden Polyeder gekannt haben, hat er doch in einer Algraphie die Weltentstehung mit einer Gottesgestalt dargestellt, die dabei ist aus einem Vieleck die Welt zu formen. **(Abb. 180)** Die im Titel enthaltenen Worte „Es werde Licht“ sind die ersten von Gott ausgesprochenen Worte, mit denen der erste Tag der Schöpfungsgeschichte beginnt.¹²⁸¹

Mit diesen beiden Utensilien in Händen aber tritt der Künstler selbst als schöpferisches Wesen, als Weltgestalter, als „divino artista“ auf.¹²⁸² Mit seiner ihm gemäßen Schöpferkraft lässt er eine neue, ganze eigene bildhafte Welt entstehen. „[...] und wenn auch nur ich male“, schreibt Thoma an Frances Grun, „Du wirkst in mir, ich bin nicht allein. Du mußt mir schaffen helfen in der tiefsten Werkstatt, im Ursprung alles Kunstschaffens.“¹²⁸³ Der Topos des Künstlers als Weltenschöpfer, seine Muse ihm zur Seite gestellt, kommt im „Zauberwald“ an zahlreichen Stellen vor. Als „Du Schaffensmächt'ger“ wird Thoma in seiner Funktion als Künstler immer wieder in den Gedichten angesprochen.¹²⁸⁴ Und so erscheint auch sein Antlitz

¹²⁷⁹ Vgl. Albrecht Dürer (1471-1528), Melencolia I, 1514, Kupferstich, 24 x 18,7 cm, Graphische Sammlung des Städel Museums Frankfurt am Main. Zum Polyeder in Dürers „Melencolia“ vgl. SCHUSTER 1991, S. 190-191; KLIBANSKY/PANOFKY/SAXL 1990, S. 462-463. Zur Melencolia-Darstellung als Verweis auf den künstlerischen Schöpfergeist und ihre neuplatonische Verwurzelung vgl. RAUPP 1984, S. 227-228.

¹²⁸⁰ Vgl. PLATON [1952], S. 64-65.

¹²⁸¹ Zu der Darstellung vgl. PAULI 1919, Abb. S. 26.

¹²⁸² Zum Topos des Künstlers als Weltenschöpfer vgl. LIEBENWEIN-KRAEMER 1977, S. 235-239, insbesondere S. 237; EBERLE 1980, S. 58ff; SCHUSTER 1991, S. 183-184.

¹²⁸³ Brief von Hans Thoma an Frances Grun, 24. April 1905, zit. in GRUN 1957, S. 57.

¹²⁸⁴ Und in dem Gedicht „Der Künstler“ ist der Künstler zwar das Werkzeug Gottes, und doch zugleich

übergroß, wodans- oder gottgleich, am Himmelsfirmament bereits auf dem Buchdeckel.¹²⁸⁵ In seinem Bannkreis steht die junge Frau.¹²⁸⁶ **(Abb. 181)** „Zu diesem Gedicht [Der Berggeist] machte mir Hans Thoma 1905 eine wunderbare Tuschzeichnung. [...] Am Bach das träumende Mädchen, – im Hintergrund der Eichenhain, – am Himmel im Wolkengebilde des aufziehenden Gewitters das ungeheuere Haupt des nahenden Gottes schon sichtbar, von fahlem Blitz erhellt. Wie ergriff mich dieses Bild, als der geliebte Freund es mir sandte! Wie deutlich spiegelt sich unser Verhältnis zueinander darin ab. Der Meister mit der ganzen wuchtenden Übermacht seines Genies im Verhältnis zu dem träumenden Mädchen am Bach, das von ihm (gleich einer Braut Indras) die zündende Gabe des Schmerzes empfängt.“¹²⁸⁷ Auch dies, ein Bild von der Frau als Nymphe an einer Quelle. Der Mann aber ist hier zur transzendentalen Überfigur geworden. Er hat sich in ein gottgleiches Wesen verwandelt und gehört nun der dem Irdischen entgegenstehenden himmlischen Sphäre des künstlerisch Schöpferischen an. Die Vorstellung des genialen Künstlers als Erschaffer gottgleicher Welten, kommt bereits bei Leonardo da Vinci in „Das Buch von der Malerei“ vor, worin er anmerkt. „Will der Maler Schönheiten erblicken, die ihn zur Liebe bewegen, so ist er Herr darüber, sie in's Dasein zu rufen, und will er Dinge sehen, ungeheuerlich, zum Erschrecken, oder drollig und zum Lachen, oder aber zum Erbarmen, so ist er darüber Herr und Gott“.¹²⁸⁸

Der Künstler nimmt dabei seinem mannigfaltigen, wandelbaren Schöpfergeist gemäß, beständig wechselnde Gestalten an. So wird er selbst gar zum Zauberwald,

Schöpfer und wie Gott allsehend: „Ein Werkzeug Gottes, / Den Menschen ein lebendiges Wahrzeichen, / Daß Er, der Herr, / Von Ewigkeit zu Ewigkeit regiert, / Ist der Künstler, / Der schaffende, allsehende und umgestaltende! [...]“, THOMA/GRUN 1917, S. 92.

¹²⁸⁵ Grun selbst sieht in einem „lebensgroße[n] Brustbild von Wodan mit grauem Stahlhelm und Harnisch“ von 1919 Thoma wiedergegeben, GRUN 1957, S. 87. „Dieses Wodansbild hatte ich besonders gern, weil es eine vollständige Porträtähnlichkeit mit dem Künstler im Alter zeigte“, GRUN 1957, S. 87. Thoma identifiziert sich mit dem „Bergkönig“ oder „Berggreis“, der auf manchen Radierungen als übermächtige Himmelsgestalt erscheint. Diese Bildidee geht auf ein Naturerlebnis zurück, das er in einem Brief an Grun schildert. „Vielleicht bin ich jetzt der Bergkönig, der Berggreis, die schweifende Phantasie, die auch noch das Unzulänglichste erreichen kann, die mit dem Adler kreist, ja mit den Wolken schwebt, die sich mit den Felsen stürzt [...]. Der Berggreis mit dem weißen Bart, den man aber nie sieht und kennt, – der vielleicht als sichtbarer Körper matt und schwach in einer Hütte liegt mit gebrochenem Herzen.“, Brief von Hans Thoma an Frances Grun, St. Moritz, 9. August 1905, zit in GRUN 1957, S. 71. „Fortan nannte ich den geliebten Meister ‚Berggeist‘ und ‚Bergkönig‘ und schrieb ihm ein Gedicht (‚Der Berggeist‘).“, GRUN 1957, S. 71, vgl. auch das Vorwort von Walter Kreuzburg in GRUN 1957, S. 12. Wodan selbst wurde als „Der Alte vom Berge“ bezeichnet, so dass zwischen Berggeist bzw. -greis und Wodan eine enge Verbindung besteht und beide Gestalten miteinander verschmelzen, vgl. RADEMACHER 1934, S. 64. Das Bild des Buchcovers taucht als Illustration zu dem Gedicht „Die Gabe“ auf S. 31 erneut auf. Eine ganz ähnliche Komposition mit der jungen am Bachufer liegenden Frau und dem übergroß am Firmament erscheinenden Antlitz des „Berggreises“ erscheint auf einem weiteren Blatt, vgl. THOMA/GRUN 1917, S. 15.

¹²⁸⁶ „Du Schaffensmächt'ger! Zagend und entzückt / Steh ich im Bannkreis deines Zauberwesens“, aus „Zueignung“, THOMA/GRUN 1917, S. 9.

¹²⁸⁷ GRUN 1957, S. 64.

¹²⁸⁸ DA VINCI [1882], Kapitel 13 „Wie der Maler Herr ist über Leute aller Art und über alle Dinge“, S. 15-16.

unendlich und geheimnisvoll, in dem die Frau sich verliert und ihm darin wiederbegegnet. Hier steht sie ihm nun als ein kleines Mädchen mit einer großen Puppe im Arm zur Seite und beobachtet ihn bei seiner Tätigkeit. **(Abb. 194)** Es ist davon auszugehen, dass Thoma in der Kindergestalt Frances darstellen wollte. Bei ihrer ersten Begegnung, und der Zauberwald sollte ja schließlich, so Grun, auf das Jubiläum ihrer allerersten Bekanntschaft im Jahr 1892 anspielen, war Frances wie es Thoma in dem Brief an Thode ausdrückt „fast ein Kind“. Bei den Griechen und Römern aber und später auch in der christlichen Ikonographie wird die Seele als kleinere Gestalt des jeweiligen Menschen wiedergegeben, so dass auch hier die Seelengestalt Gruns gemeint sein kann. Im darunter stehenden Text heißt es: „Die Geister, die im Zauberwald der Erde walten / sind der Menschenseel unsterbliches Gestalten / der Seele Geister spielen mit den Dingen [...] die Seele gibt Form und Namen allen Dingen“. Für Thoma kann die Seele jegliche Form annehmen, ihrem Wesen nach besteht sie aber aus Liebe, eine Vorstellung die gleichfalls an Platon gemahnt, meinte dieser doch, dass die menschliche Seele unsterblich sei und in einer Art Seelenwanderung in immer neue Körper eingehe. In einem Brief an Frances teilt Thoma ihr seine Empfindungen und Gedanken mit und äußert den Wunsch, sie möge seine Seelenbraut werden. „Ich bin alt und grau, aber meine Seele ist ein Kind, sie ist ein Jüngling, sie ist alles, sie ist göttlich, sie ist das Wesen, das besteht im Wechsel der Erscheinungen, – und ihr tiefstes Wesen ist Liebe. Frances, hast Du das Heldenherz, die Braut meiner Seele zu sein? Es wird Dir nicht leicht sein, Du wunschfrohes Kind, – doch wenn Du kannst, so führe ich Dich zu lichten Höhen; weit unter uns das Weltgetriebe, – zu einem seligen Schauen in die Abgründe der Ewigkeit, woraus die Liebe stammt.“¹²⁸⁹ Frances als seine Seelenbraut in Kindergestalt steht ihm zur Seite, sie ruft er an, damit er als Künstler schöpferisch tätig sein kann und sie beide in eine andere, von ihm neu geschaffene Welt der Kunst in ewiger allem Irdischen enthobener Liebe zueinanderfinden.

Auf der bereits zuvor beschriebenen Titelseite ist Hans Thoma dabei eine Kante des Polyeders auszumessen. **(Abb. 194)** Nach der von Leonhard Euler (1707-1783), unter anderem Professor für Mathematik an der Akademie der Wissenschaften in Berlin, entwickelten mathematischen Formel, ergibt das Verhältnis der Anzahl aller Ecken, zur Anzahl der Seiten und der Anzahl der Kanten bei einem Polyeder, die in der Gleichung durch $e + f - k = 2$ ausgedrückt wird, stets das Ergebnis 2. In diesem „Eulerschen Polyedersatz“ steckt gleichsam ein metaphysisches Gleichnis, das sich in Relation zu der Beziehung von Künstler und Muse setzen lässt. Die Zahl zwei kann sowohl für die enge Vertrautheit und harmonische Zweisamkeit zwischen zwei Menschen stehen als auch den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen ihnen betonen und somit auf die tragische nicht zur Einheit gelangte Beziehung zwischen Maler und Dichterin hindeuten.¹²⁹⁰ In diesem Dualismus aber liegt auch ein besonderes Charakteristikum von Gruns Gedichten. Grun hat viele ihrer Gedichte analog zur Brautmystik des Hohenliedes aufgebaut.¹²⁹¹ Es sind mitunter Dialoge zwischen Braut und Bräutigam, zwischen sponsa und sponsus. Auf diese Weise

¹²⁸⁹ Brief von Hans Thoma an Frances Grun, 25. April 1905, zit. in GRUN 1957, S. 57.

¹²⁹⁰ Zur Symbolik der Zahl Zwei vgl. ENDRES/SCHIMMEL 1985, S. 61-71.

¹²⁹¹ Zum „Hoheslied“ vgl. LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE 1990, Bd. 2, Sp. 308-311.

aber wird ihre unerfüllt gebliebene Liebe zu einer „Seelen-Liebe“ stilisiert, wie sie auch in dem allerersten darin aufgeführten Gedicht titulierte wird. Der diesseitigen Welt entrückt, erfährt ihre „Seelen-Liebe“ geradezu eine religiöse Verklärung: „Seelenbraut, du heilig zarte“, heißt es darin.¹²⁹² Ihre Liebe hat den Bezug zum Irdischen verloren, sie ist vollkommen und rein. Alle Erdschwere fällt von ihr ab. Es ist nunmehr eine körperlose, ätherische Liebe zwischen zwei verwandten Seelen. „Hier in dieser erdenfernen, / Wunderreichen Welt der Wonne“ hat ihre Liebe Anspruch auf Ewigkeit.¹²⁹³ „Selig ist, wer ihrer teilhaft, / Denn sie währet ewiglich.“¹²⁹⁴ In einem Brief an Grun beschreibt Thoma mit eigenen Worten diese tief empfundene Verbundenheit, eine Art Seelenverwandtschaft, zu Frances: „Hier in der heiligen Natur kommt Zuversicht über mich, und wenn ich an Dich denke, so wird es in mir wie frommes Gebet, – ich darf dich lieben mit einer Liebe, die weit über das Irdische von Jung und Alt hinausgeht...Haben wir nicht schon alles, was wir wünschen? Ruhe und Gelassenheit kommt über mich; wenn die Zeit es uns versagen will, uns anzugehören, gehören wir uns nicht schon jetzt ganz und voll an – rein und heilig – als freie Menschen, frei von den Qualen der Alltäglichkeit?“¹²⁹⁵ Der mögliche Verweis auf Platons philosophische Lehre, ist in diesem Zusammenhang insofern erneut von Relevanz, als gerade in einem von der Nachwelt interpretierten Verständnis der Platon'schen Ethik der Eros in seinem sinnlichen Begehren negiert und auf eine geistig-seelische Ebene transponiert wird.

In diesem Kontext nun begegnet man erneut dem Bild von Ritter und Nymphe. Thoma griff somit bei dieser Gelegenheit auf eine lang zurückliegende Bildformel zurück, die aber jetzt unter ganz anderen Vorzeichen steht. Der Maler widmete dieses Bild Frances Grun. Er gab es ihr zum Geschenk anlässlich ihres Jahrestages. Bald 25 Jahre kannten sie sich schon. 1917 sollte mit der Herausgabe des „Zauberwaldes“ dieses Jubiläum gewürdigt werden. "Unter anderem schickte mir der Meister die Radierung ‚Ritter und Quellennympe‘. Er sandte sie mir 1915, als ich schrieb, daß wir eigentlich unsere zehnjährige Freundschaft in diesem Jahr feiern sollten (in Gedanken von 1905 ausgehend). Aber Thoma schickte mir dieses Quellennymphenbild mit den Jahreszahlen 1892-1915, mich daran erinnernd, daß er mich seit 1892 kenne und daß wir im Jahre 1917 unsere 25-jährige Freundschaft feiern könnten“¹²⁹⁶. Eine junge Frau sitzt an einer Quelle, den Rücken hat sie dem Betrachter zugekehrt, das lange Haar fällt ihr über die Schultern. Diesmal verbleibt sie in der Anonymität. Der Ritter sitzt etwas erhöht neben ihr. **(Abb. 182)** Er ist sichtlich gealtert. Müde vom Kampf hält er den Kopf niedergebeugt. In seiner niedergeschlagenen Haltung ähnelt er dem Ritter aus einer Radierung, die einen heiligen Georg nach dem Drachenkampf zeigt. Der vom Kampf erschöpfte Ritter hat sich mit gebrochener Lanze auf den toten Leib des Untiers niedergesetzt.¹²⁹⁷

¹²⁹² Aus „Seelen-Liebe“, THOMA/GRUN 1917, S. 5.

¹²⁹³ Aus „Seelen-Liebe“, THOMA/GRUN 1917, S. 5.

¹²⁹⁴ Aus „Seelen-Liebe“, THOMA/GRUN 1917, S. 6.

¹²⁹⁵ Brief von Hans Thoma an Frances Grun, 24. April 1905, zit. in GRUN 1957, S. 56.

¹²⁹⁶ GRUN 1957, S. 81.

¹²⁹⁷ Vgl. BERINGER 1991, Kat. Nr. 174, S. 52. Ein Blatt in dem Buch „Federspiele“ von ca. 1900 zeigt eine fast identische Komposition seitenverkehrt, hier rechts und links von der sitzenden Rittergestalt

(Abb. 183) Der Ritter an der Quelle hält hingegen sein gezogenes Schwert noch in Händen, die Spitze der Klinge ist in den Boden gestemmt. Ein geflügelter Liebesgenius spielt mit seinem zur Seite gelegten Helm, ein weiterer sitzt auf dem Sattel des im Hintergrund grasenden Pferdes. In der rechten Hand hält die Quellnymphe einen Krug, den sie mit dem aus dem Bach hervorsprudelnden Wasser füllt. Gleich wird sie den Krug mit dem wohltuenden Inhalt dem erschöpften Ritter reichen.

In dem von Grun verfassten dazugehörigen Gedicht heißt es auszugsweise:

„Leise rauscht mit klarer Welle,
Lieblich hell die Wiesenquelle,
Strömt hervor aus grünem Gras.
Veilchen und Vergißmeinnicht.
Blüh'n mit feuchtem Angesicht,
Wo die Nympe, Wasser schöpfend,
Zu des Ritters Füßen saß.

Nympe:

Komm, ruh aus von Kampf und Streiten!
Laß den Helm zur Erde gleiten.
Labe dich am kühlen Naß!
Sieh, dein Roß im Gras dort stehn!
Kleine Frühlingsgeister gehn
Freundlich um mit Roß und Reiter,
Freuen sich ohn Unterlaß

Komm, wie halten Feierstunde!
Lieblich stehn mit uns im Bunde
Friede, ach und Sonnenluft!
Will mit Liedern dich erfreun,
Blumen dir zu Füßen streun,
Will mit reiner Liebe scheuchen
Jeden Schmerz aus deiner Brust“¹²⁹⁸

Eine immer wiederkehrende Metapher in Gruns Liebeslyrik ist die Quelle. Das ist der Ort, an den die Braut ihren Bräutigam führen wird. „Werd' ich Dich an Quellen führen, / Die dem Born des Heils entströmen.“ heißt es.¹²⁹⁹ Das Wasser ist ein eindringliches Symbol ihrer reichen, überquellenden und unversiegbaren Liebe. „Nie versiegen Quellenlieder, / Nie versiegt die Lieb' zu dir!“ Vergißmeinnicht wachsen

noch Blumen sowie ein beigefügtes Gedicht betitelt „Heldenthum“, vgl. THOMA/THODE [ca. 1900], S. 27, Abb. S. 26.

¹²⁹⁸ Aus „Ruhe bei der Quellnymphe“, THOMA/GRUN 1917, S. 77-81. Thoma hat die Platte weiter bearbeitet. Es gibt unterschiedliche Varianten, bei denen das Pferd dunkel schraffiert ist und das Haar der Nympe hüftlang herabfällt sowie ein kleiner Vogel sich auf der Satteltasche niedergelassen hat, vgl. BERINGER 1991, Nr. 170, S. 50-51 mit Abb. Nr. 599.

¹²⁹⁹ Aus „Seelen-Liebe“, THOMA/GRUN 1917, S. 6.

am Quellenrand und erinnern gleichfalls an ihre ewig wählende Liebe.¹³⁰⁰ Die blanke Wasseroberfläche wird gar zum Widerschein ihrer reinen Liebe. „Im klaren Strom – blick ich hinab – / Seh ich dein Antlitz, wolkenhell umsäumt“.¹³⁰¹ Im Spiegel des klaren Stroms erblickt sie sein Antlitz, wie sie überhaupt in der von Gott geschaffenen Natur und durch die Natur die fortwählende Nähe zu ihrem Bräutigam erfährt, den sie nicht nur im Quellwasser, sondern auch im Sonnenstrahl und im Wald spürt. „Ich spüre dich / In jedem Hauch des Waldes, / In jedem Sonnenstrahl“.¹³⁰²

Aus den Lebenserinnerungen Gruns geht unmissverständlich hervor, dass Gedichte und Radierungen, wenn auch wohl keinesfalls alle, sondern nur ausgesuchte, Bezug auf sie beide und ihre Verbindung nahmen. Thoma selbst schreibt an Frances, dass ihm ihre Gedichte gefallen, dass sie aber sehr viel über ihre Beziehung preisgeben würden: „Deine Gedichte sind schön, wenn sie für mein Gefühl oft viel Persönliches haben.“¹³⁰³ Das im Zauberwald enthaltene Bild Ritter und Quellennympe, das Thoma ihr zum Jahrestag zum Geschenk machte, hat somit zweifellos einen sehr intimen Gehalt. „Trennen uns auch weite Wege, Bei mir bist du ewiglich.“, meint der Ritter zur Nympe.¹³⁰⁴ In der Nympe erkannte sich Grun selbst und im Ritter den Maler Hans Thoma wieder. Das Eisenkleid ist aber zugleich Sinnbild seines zurückgedrängten Herzensbegehrens, von dem durch die Panzerung nichts nach außen durchzudringen vermag. Dieser Ritter huldigt der hohen Minne, dem entsagungsvollen Frauendienst, der sich in der sakralisierten Anbetung der als unerreichbar geltenden hohen Minnedame genügt. Frieden und Erfüllung finden sie im Schopenhauer'schen Sinne allein im Reich der Kunst. „Alles sehnt sich nach Frieden – ich auch“, schreibt Thoma, „ich möchte so gerne den Frieden des Herzens haben, – den kann aber die Welt nicht geben; – das Herz ist ein gar ungestümes, begehrlisches Ding. [...] Doch liegt der ‚Zauberwald‘ so ganz im Reiche der Kunst, in dem wir uns gefunden haben und Frieden finden konnten.“¹³⁰⁵ Dieser Ritter ist sichtbar gealtert und im Gegensatz zu seinen frühen Bildern wendet sich diesmal die Nympe nicht dem Helden zu. Sie reicht ihm weder Blumen zu seiner Erheiterung noch Wasser zu seiner Erfrischung. Beide verharren, die Köpfe tief nach unten geneigt, in einer unüberbrückbar erscheinenden räumlichen Distanz zueinander. Auch diese Ritter-Nymphen-Darstellung von Thoma ist als Liebesallegorie zu verstehen, die jedoch in der Isoliertheit der weiblichen und männlichen Gestalt auf die nicht zu überwindende Kluft zwischen Thoma und Grun und ihre letztlich unerfüllt gebliebene Liebe verweist.

¹³⁰⁰ Aus „Ruhe bei der Quellennympe“, THOMA/GRUN 1917, S. 78. Thoma hat einst ein Foto von sich geschickt mit dem Vers „Die Augen haben einsam mich gemacht und arm an Worten. Sonst wär als Widmung Dir nun hier der schönste Vers geworden: Doch nicht zum Ohre ja, zum Auge spricht Blau Blümelein: Vergißmeinnicht!“, GRUN 1957, S. 17.

¹³⁰¹ Aus „Zueignung“, THOMA/GRUN 1917, S. 13.

¹³⁰² Aus „Zueignung“, THOMA/GRUN 1917, S. 13.

¹³⁰³ GRUN 1957, S. 83.

¹³⁰⁴ GRUN/THOMA 1917, S. 81.

¹³⁰⁵ GRUN 1957, S. 83. Zur „Seelenliebe“ zwischen Thoma und Grun vgl. auch das Vorwort von Walter Kreuzburg in GRUN 1957, S. 14-15

Eine letzte Ritterdarstellung soll aus dem Zauberwald herausgegriffen werden. Mit „Liebesdienst“ ist sie titulierte. **(Abb. 184)** Dem Liebesdienst gegenüber seiner Herzensdame kommt der Ritter mit dem Behüten ihres Schatzes nach: „Wache, o Ritter mein! [...] Hüte den Schatz!“ Das, was es zu hüten gilt, liegt verborgen in der Schatztruhe, die mit herzförmigen Schlössern verschlossen ist. Der Ritter steht hier erneut ganz im Liebesdienst seiner Minneherrin. Wie eine Standarte hält er einen sich an der Spitze verzweigenden Stab hoch, aus dem ein Blütenkelch hervorgeht.¹³⁰⁶ Aus der Blüte erhebt sich das Antlitz der Angebeteten. Beringer liefert den Hinweis, dass es sich bei der dort abgebildeten Blüte um eine „Nigella damascena“ handelt, einer einjährigen Pflanze aus der Familie der Hahnenfußgewächse. Thoma hat die Kapsel Frucht und den charakteristischen weit verzweigten Haarkranz naturgetreu wiedergegeben. Für diese Pflanze kursieren im Volksmund auch die Bezeichnungen „Gretel im Grünen“ oder „Gretel in den Stauden“ oder „Jungfer im Grünen“, auf die die erste Gedichtzeile Bezug nimmt. Diese Namensgebungen sind wiederum eine Anspielung auf eine Sage, in der die reiche Bauerstochter Gretel ihrer Liebe zum armen Hans entsagen musste. Die Liebenden verwandeln sich daraufhin in Blüten.¹³⁰⁷ Die Blüte ist demnach gleichfalls als Sinnbild des Liebesverzichts zwischen Thoma und Grun zu verstehen. Das Motiv des aus einem Blütenkelch entspringenden weiblichen Torsos aber dürfte Thoma womöglich dem Kontext der römischen Sepulkralkunst entlehnt haben. Der im 19. Jahrhundert äußerst populäre Historiker Johann Jakob Bachofen (1815-1887) macht im Zusammenhang mit römischer Gräbersymbolik darauf aufmerksam und führt einige Beispiele dafür an.¹³⁰⁸ **(Abb. 185)** Was mag aber wohl in der Truhe sein? „Hell in der Truhe liegt. Was ich gesponnen“ In früheren Zeiten wurde in solchen Truhen die Aussteuer der Braut verwahrt. Die Wolle, die die weibliche Gestalt dabei ist zu verarbeiten, musste zuvor zu einem Faden gesponnen werden. Ihre Aussteuer, „was ich gesponnen“, mag daher vielleicht mehr im übertragenen Sinne aus den von ihr selbst gesponnenen Stoffen, im Sinne von ihr selbst ersonnenen Dingen bestehen und damit eine Anspielung auf Gruns Dichtkunst sein, die sie dem Ritter in die Obhut gegeben hat.

Gretel im Grünen reiht
Faden an Faden.
Wache, o Ritter mein!
Wache im Sonnenschein!
Hüte den Schatz!

Hell in der Truhe liegt,
Was ich gesponnen.
Wache, o Ritter mein!

¹³⁰⁶ Gut möglich, dass sich Thoma bei dem Motiv der sich verästelnden Lanzenspitze aus der christlichen Ikonographie zur heiligen Lanze als „arbor vitae“, Lebensbaum, bedient hat. Zum Motiv der Lanze und einem möglichen Zusammenhang mit dem Lebensbaum vgl. NEUMANN 1977, S. 88-89.

¹³⁰⁷ Vgl. BERINGER 1991, Nr. 165, S. 48-49. Zur „Nigella damascena“ vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Jungfer_im_Grünen (14.2012).

¹³⁰⁸ Vgl. BACHOFEN [1890], S. 221 (postum erschienen). Zu Bachofen vgl. KILLY LITERATURLEXIKON 1988, Bd. 1, S. 279-281.

Wache im Sonnenschein!
Hüte den Schatz.¹³⁰⁹

„Der Geist der romantischen Liebe (Minne) ist dieser: durch die Bande der Natur des Charakters an das Weib gezogen, glaubt der Mann in der himmlischen Gestalt seinen Himmel zu finden; des Weibes kindliche Einfalt ist ihm die Kindheit einer höheren Welt. Er legt hinter die schöne Hülle das Ziel von all seinem Sehnen, seine ganze Unendlichkeit. Daher die Anbetung, mit der er vor der Geliebten kniet. Ihr Rosenantlitz erscheint ihm in Verklärung, aus ihren Augen leuchtet ihm der Himmel mächtig hervor. Jedes leise Zeichen der Huld ist ihm Segen aus der Höhe, jede zarte Rede ist ihm hohe Offenbarung. [...] Religion und Minne sind es, für die der Helden Kraft rang und strebte; Religiosität, Minne und Tapferkeit machen den Geist der Ritterwelt aus.“, so beschreibt der Dichter und Germanist Ludwig Uhland (1787-1862) das Wesen des ritterlichen Minnedienstes.¹³¹⁰ Ganz im Geiste einer romantisch verklärten Auffassung der Minne stehen die Ritterdarstellungen Thomas. In diesen Bildern lebt die keusche, hehre, gedankenreine Ritterwelt wieder auf. Thoma hat mit seinen Bildern und Frances mit ihren Gedichten sich ein kleines Denkmal ihrer ewigen Liebe geschaffen, die keinen Platz im realen Leben, dafür in einer von Maler wie Dichterin geschaffenen Phantasiewelt der Kunst gefunden hat. Die Kunst ist ihnen zur Zufluchtsstätte geworden. In diesem sehr persönlichen Buch der Liebe stehen Ritter und Frau dieses Mal stellvertretend für die unerfüllte Minne – nicht Wirklichkeit, aber fast wie ein von Thoma stets so sehr geliebtes Märchen.

7.3 Der Ritter als Befreier

Mit zwei Versionen zu „Ruggiero und Angelica“, wendet sich Arnold Böcklin noch vor dem „Abenteurer“ seinem Lieblingsdichter Ariost zu. Das frühere der beiden Gemälde „Angelica von einem Drachen bewacht“ entstand bereits 1873.¹³¹¹ **(Abb. 186)** Angelica ist an einem Baum gefesselt. Der Drache hält mit seinem massigen, mit einem Dornenkamm gespickten Leib sein Opfer gefangen, wobei sich sein langer in Blau und Grüntönen schillernder Drachenschwanz um Baum und Frau windet, so dass Angelica gleich zweifach gefesselt erscheint. Über den Besitzanspruch kann es keinen Zweifel geben: diese Beute gehört ihm. Doch werden die Besitzverhältnisse vom Maler sogleich in Frage gestellt. Ein Ritter in schwarz-goldener Montur und mit einem leuchtend roten Umhang sprengt aus dem linken Bildhintergrund heran. In noch weiterer Ferne haben sich Gewitterwolken zusammengezogen und bilden eine fast schwarze unheilverkündende Wand hinter seinem Rücken. Ein mit den Augenhöhlen nach links gedrehter menschlicher

¹³⁰⁹ Aus „Liebesdienst“, THOMA/GRUN 1917, S. 61.

¹³¹⁰ UHLAND [1980], S. 401.

¹³¹¹ Zum Gemälde Böcklins vgl. HAMANN 1914, S. 196; ESCHER 1917, S. 158; KLEINEBERG 1971, S. 162; JUST 1921, S. 10; ANDREE 1977, Kat. Nr. 278, S. 367-368; KAT. AUSST. BASEL 1977, Kat. Nr. 130, S. 193; KAT. AUSST. ZUERICH/MUENCHEN/BERLIN 1998, S. 188-189; KAT. AUSST. BASEL/PARIS/MUENCHEN 2001, Kat. Nr. 48, S. 240; BERTULEIT 2004, S. 102; MERCIER 2008.

Totenschädel liegt ihm zu Füßen und entlarvt die harmlos wirkende Statik der Vorderszene, auf die er zureitet als trügerisch. Angelica hat den Kopf in Richtung des Reiters gewandt, dabei muss sie ihren Körper etwas nach hinten überstrecken, um an dem Baumstamm vorbeischaun zu können. Sie scheint erwartungsvoll, keineswegs aber verängstigt dem Reiter entgegenzusehen. Ihre Körperhaltung geht dabei mit der des Ritters synchron. Auch er muss sich ein wenig seitlich nach hinten neigen, um am Hals seines Reittieres vorbei, einen unverstellten Blick auf die fast nackte Schöne werfen zu können. Frau und Drache blicken gleichermaßen auf den sich nähernden Reiter. Die Komposition ist so angeordnet, dass auch der Betrachter als Dritter im Bunde der Blickrichtung beider folgt und sich somit alle drei Blicke auf den Ritter fokussieren. Auf diese Weise schafft Böcklin perspektivisch eine Distanz zum Reiter, der ganz in den Hintergrund des Bildes geschoben, als Eindringling und Störenfried empfunden wird, der die Ausgangssituation zu verändern droht. Damit stellt Böcklin aber nicht nur eine räumliche Distanz zum Ritter her, sondern bereits eine Distanz zu seinem zukünftigen Handeln.

Eine ganz ähnliche Perspektive hat Sir Frank Dicksee (1853-1928) für sein Gemälde „Chivalry“ von 1885 gewählt, nur dass sich im Hintergrund bereits ein tödlicher Zweikampf entsponnen hat.¹³¹² **(Abb. 209)** Bemerkenswerterweise nicht zwischen Ritter und Drache, sondern zwischen zwei gegnerischen Rittern. Der eine liegt bereits besiegt am Boden, der andere ist gerade dabei den letzten tödlichen Stoß mit der Lanze gegen ihn auszuführen, während die Frau aus ihrer zu Passivität und bloßem Zuschauen verurteilten Lage heraus nichts anderes bleibt, als den Ausgang des Duells abzuwarten. Bei Böcklin steht der Kampf zwischen den Rivalen noch aus. Noch beäugt das Untier aus nach oben verdrehten Augenwinkeln lethargisch, leicht ungläubig den heransprengenden Reiter, unschlüssig, ob es sich von seiner faulen und allzu befriedigenden Lage lösen soll, um seine Beute zu verteidigen. Farblich gibt es zwischen beiden Konkurrenten Übereinstimmungen. Sowohl die Helmbekrönung des Reiters als auch die Kammoberfläche um die Austritte der spitzen Stacheln des Drachen haben die gleiche Farbe, ein auffälliges, bis ins Türkisene changierendes kräftiges Blau.

Im Gegensatz zu seinem Gemälde „Der Abenteurer“ hält sich Böcklin hier kaum an die Ariost'sche Vorlage. Die Handlung, die eigentlich an einer Felsküste der Hebriden (Ebudae) angesiedelt ist, versetzt Böcklin schlicht in eine etwas karge und flache italienisch wirkende Felslandschaft. Angelica ist nicht etwa wie üblich an einen Felsen gekettet, sondern an einem Baum gefesselt, das Meeresungeheuer, die Orca marina, ist ein Drache, das Pferd Ruggieros nicht geflügelt, sondern ein gewöhnliches Reittier. Die wesentlichste Veränderung erfährt der Hauptprotagonist, der sich nicht aus den Lüften als fliegende Heldengestalt der schönen Gefangenen nähert, sondern zum schlichten Reitersmann wird. Die schwarze Wolkenmasse hinter Ruggiero mag da noch eine Reminiszenz an den sehr häufig sowohl bei Ruggiero- als auch bei Perseus-Darstellungen zu findenden dichten Wolkenkranz sein, aus dem sich der Held herausschält, um sich vom Himmel herab auf das Meeresungeheuer zu stürzen. Bei einem Kupferstich von Cornelis Cort (1533-1578)

¹³¹² Zu dem Gemälde vgl. KESTNER 1995, S. 105-106.

nach einer Zeichnung Tizians zum Ariost Epos wurde genau auf dieses dramaturgische Mittel zurückgegriffen. Ruggiero eilt auf seinem geflügelten Pferd von Gewitterwolken umgeben erdwärts.¹³¹³ **(Abb. 187)** Ganz offensichtlich hat Böcklin hier die Ikonographie des Ruggiero-Angelica-Epos mit Motiven aus dem Perseus-Andromeda-Mythos bzw. mit Elementen aus der Heiligenlegende um die Befreiung der Prinzessin von Lybia durch den heiligen Georg angereichert. Eine Holzschnitt-Illustration zu Ovids Metamorphosen, 1522 von Jacomo da Leco herausgegeben und von Nicolo degli Agostini in Prosa übertragen, zeigt eine seltene Darstellung der am Baum gefesselten Andromeda. Zur Linken ist Perseus mit seinen Flügelschuhen im Kampf mit dem Meeresungeheuer Ketos begriffen.¹³¹⁴ **(Abb. 188)** Die größte Übereinstimmung in Haltung sowie in Bewegung und Drapierung des Kleiderstoffes aber hat Böcklins Angelica mit einem anderen Andromeda-Gemälde, nämlich dem von Piero di Cosimo (1462-1521) von ca. 1515, der gleichfalls einen Baumstumpf anstelle eines Felsens wählte.¹³¹⁵ **(Abb. 203)** Angelicas Befreier, mit angehobener Lanze auf einem Pferd sitzend, entspricht ikonographisch weder Ruggiero- noch Perseus-Darstellungen, sondern vielmehr Darstellungen zum heiligen Georg.¹³¹⁶ Doch erst im Barockzeitalter entwickelt sich das Reiterbildnis mit der frontalen Sicht auf das Reittier, das die bis dahin übliche seitliche Perspektive auf das Pferd ablöst. **(Abb. 189)** Die Durchmischung unterschiedlicher Erzählstoffe ist aufgrund des ähnlichen Handlungsablaufs auch in früheren Jahrhunderten keine Seltenheit, wie überhaupt die gegenseitige Beeinflussung und Durchmischung antiker und christlicher Motive nichts Ungewöhnliches ist. Im 19. Jahrhundert werden die ikonographischen Versatzstücke generell austauschbar.¹³¹⁷ Es bleiben die Befreiung der Frau und der Kampf als fest verankerte Urtopoi bestehen. Eindeutige Unterscheidungsmerkmale gibt es keine mehr.

Beim zweiten Gemälde „Ruggiero befreit Angelica aus den Klauen des Drachen“, das einige Jahre später, 1880, entstand, ist die blutige Tat bereits vollbracht.¹³¹⁸ **(Abb. 190)** Der Drache liegt niedergestreckt am Boden. Ruggiero ist gerade im Begriff der nackten Angelica ein langes karmesinrotes Tuch umzulegen während sich der gesamte Himmel mit dicken Wolken zuzieht. Nur noch stellenweise kann sich ein helles Himmelsblau durchsetzen. Angelica scheint über ihre soeben erfolgte Befreiung wenig erbaut zu sein. Im Gegenteil, sie schlägt sich die Hand vor den Mund, ihren Kopf hält sie abgewandt, ihre Augen sind nach oben verdreht, ihr Körper ist ein wenig in sich zusammengesunken und nach vorne gekrümmt. Ihre

¹³¹³ Zu Tizians Zeichnung und Cornelis Cort Kupferstich vgl. FREEDMAN 2001, S. 34-38.

¹³¹⁴ Zu Perseus-Andromeda-Darstellungen vgl. FREEDMAN 2001, S. 29-34; REINHARDT 1995. Reinhardt nennt ein frühes Beispiel, ein Grisaillemedaillon von Luca Signorelli, auf dem Perseus auf einem ungeflügelten Pferd kämpft, vgl. REINHARDT 1995, S. 201.

¹³¹⁵ Zu dem Gemälde Piero di Cosimos vgl. GERONIMUS .2006, S. 108f, dort auch weitere Illustrationen aus verschiedenen Ausgaben der Metamorphosen mit der an einem Baum gefesselten Andromeda, vgl. S. 112-113.

¹³¹⁶ Der Drachenkampf kam erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts auf. Zur Ikonographie des Heiligen Georg vgl. VOLBACH 1917, S. 38ff; KAT. AUSST. FREISING 2001, S. 78ff.

¹³¹⁷ Bereits von Reinhardt ausgeführt, vgl. REINHARDT 1995, S. 206.

¹³¹⁸ Das Gemälde gilt als verschollen. Zur Bildbeschreibung bzw. Bildinterpretation vgl. MENDELSON 1901, S. 162-163; HAMANN 1914, S. 195; ESCHER 1917, S. 158; KLEINEBERG 1971, S. 163-164; ANDREE 1977, Kat. Nr. 351, S. 426; BERTULEIT 2004, 99-101.

Gestik und ihre Mimik scheinen nur eines auszudrücken, dass sie über das neue, ihr zugestoßene Unglück mit ihrem Schicksal hadert. Ihr für den Betrachter zunächst unverständlich erscheinender, keineswegs erleichtert, sondern vielmehr verzagt wirkender Gesichtsausdruck, klärt sich schnell auf, zieht man das Epos Ariosts heran und erfährt den weiteren Verlauf der Handlung. Tatsächlich zeigt sich Angelica kaum dankbar über ihre Errettung. Sie wird sogar, wie von Ariost geschildert, nach ihrer Befreiung so schnell wie möglich versuchen, ihrem Retter zu entkommen. Diese rapide Flucht ist jedoch nicht ganz unbegründet. Ruggiero steuert nach vollendeter Heldentat sein geflügeltes Pferd sehr zielbewusst auf einen lieblichen Hain zu und ist schon dabei sich sämtlicher Rüstungsteile und Waffen zu entledigen, um den Lohn für all seine Mühen einzufordern, als es Angelica im letzten Augenblick gelingt, sich ihm mittels eines Zauberrings zu entziehen. Ein Moment, den beispielsweise der italienische Barockmaler Cecco Bravo (1601-1661) in einem Gemälde festhielt. **(Abb. 214)**

„Hier stieg der glüh'nde Reiter aus dem Bügel,
Nach stümschem Ritt; zum Rasen hin er drang;
Er liess den Gaul jetzt einziehn seine Flügel,
Nur den nicht, der sie immer höher schwang.
Am Boden hielt er kaum sich noch in Zügel,
Ein andres zu besteigen; doch umschlang
Die Rüstung ihn: sie gilt es abzulegen,
Denn Schranken setzt sie seinem Wunsch entgegen.“¹³¹⁹

In dem Ariost'schen Werk ist Angelica die schönste Frau der Welt und ihr wird von verschiedenen Rittern unablässig nachgestellt. Sie ist daher beständig auf der Flucht. Als christlicher Ritter wird auch Orlando verbotener Weise von Liebe zu der schönen Heidin entfach, die schließlich sämtliche ritterliche Anwärter verschmähend sich ihrerseits in den einfachen maurischen Fußsoldaten Medor verliebt. Der Hauptprotagonist, der dem Epos den Titel gab, Orlando, ein Paladin Karls des Großen, verliert, von glühender Eifersucht gepackt, über seine Zurückweisung und verschmähten Gefühle gar seinen Verstand und verfällt dem Wahnsinn und der Raserei.¹³²⁰ Bezeichnenderweise wird der „Liebestaumel“ bei Ariost, wie kann es anders sein, durch einen Drachen verkörpert, den der Ritter diesmal jedoch nicht zu bezwingen vermag. Allein der Stolz wird diesen Drachen schließlich doch noch zu Fall bringen. Es wird die Aufgabe von Astolf sein, des Helden also, dem Böcklin in seinem „Abenteurer“ ein Denkmal gesetzt hat, den abhanden gekommenen Verstand seines Freundes auf dem Mond wieder zu beschaffen. Bei Ariost werden die Handlungen dieser Helden nicht immer von untadeligen Motiven geleitet. Sie begehen Verfehlungen, vernachlässigen ihre eigentlichen Pflichten, erleben Niederlagen und alles im Namen der wütenden, rasenden Liebe. Und gerade diese bei Ariost bereits angelegte Ironie setzt Böcklin kongenial in seiner Malerei um.

¹³¹⁹ ARIOST [1908], 10. Gesang, Vers 114.

¹³²⁰ Das letzte Gemälde zu Ariost, das Böcklin schuf, aber nicht mehr vollenden konnte, thematisierte gerade die Raserei Orlandos, vgl. ANDREE 1977, Kat. Nr. 469, S. 532.

Zu ihren Füßen liegt nun der geköpft Drache. Auch dies entspricht keineswegs der Vorlage, denn Ruggiero war nicht imstande gewesen das Untier zu töten, viel zu hart und undurchdringlich erwies sich die Haut des Meeresungeheuers. Er hat es lediglich mit Hilfe eines Zauberlichts geblendet, um mit seiner Schönen entfliehen zu können. Aus dem Maul des zum übrigen Drachenleib sehr klein wirkenden und vom Ritter jedoch hier sauber abgetrennten Krokodilsschädels sickert Blut heraus und sein noch im Tod offen stehendes Auge schielt nach oben, als würde er den Verlauf der Episode weiter verfolgen wollen.¹³²¹ Auf diese ironisierend wirkende Augenführung des toten Drachen, ist in der Literatur schon vielfach hingewiesen worden. Mit seinem fast amüsiert-belustigten Ausdruck, wohl wissend um die nicht sehr ehrenwerten ritterlichen Absichten, liegt dem Bild ein unverkennbar Böcklin'scher humoristischer Zug zugrunde. Der Kopf des Ritters und der blutige Rumpf stehen dabei in einer parallelen leicht diagonalen Kompositionslinie zueinander in Bezug, während er mit dem Kopf des Untiers sogar auf der gleichen vertikalen Bildachse zu liegen kommt. Böcklin hat auch hier mittels der Farbe bei dem ansonsten nur von wenigen Farbkontrasten dominierten Bild wie bei seinem früheren Angelica-Gemälde optische Übereinstimmungen zwischen Ritter und Drache geschaffen. Hier deckt sich das starke Rot seines Federbusches nun mit dem Blutrot des abgetrennten Drachenhalses und des Blutstrahls, der daraus hervorschießt. Beide Rottöne erfahren durch die herabfallende Stoffbahn des Umhanges eine farbliche Überleitung.

Es ist keinesfalls ein abstoßendes oder gar angsteinflößendes Ungeheuer und dies obwohl doch zu seiner Leibspeise Jungfrauen gehören. Vergleicht man das Tier beispielsweise mit Böcklins Drachen aus „Drache in einer Felsenschlucht“ von 1870, der aus der Spalte eines Felsmassivs in einer sehr engen und rauen Schlucht im Gotthard herauskriecht, wird es offensichtlich, wie harmlos und verniedlichend der Drache mittels der bunten Farbgebung und dem fast hündisch-treu dreinblickenden Blick wirkt.¹³²² Unterstützt wird dieser Eindruck anhand der Perspektive, die die Szene aus der Untersicht beleuchtet.¹³²³ Mit dem weit nach unten gesetzten Horizont ist es nämlich die „Drachensperspektive“, aus der der Betrachter den weiteren Handlungsverlauf zu beurteilen hat. Böcklin nimmt damit eine Wertverschiebung vor, indem er sich – ähnlich wie auf dem vorangegangenen Gemälde – auf die Seite des Drachens stellt. Die Handlung des Ritters erscheint im Gegenzug fragwürdig. In seiner schwarzen Kluft, das Gesicht verschattet und daher fast unkenntlich, nur sein dichter Schnauzer ist zu sehen, wirkt er in der Tat um

¹³²¹ Zur Darstellung des Drachens betrieb Böcklin Studien an einem aus Ägypten stammenden und präparierten Krokodil, vgl. RUNKEL/BOECKLIN 1909, S. 111.

¹³²² Zu Böcklins „Drache in einer Felsenschlucht“ vgl. KAT. AUSST. BASEL/PARIS/MUENCHEN 2001, Kat. Nr. 36, S. 214. Zum Drachensmotiv im Werk Böcklins vgl. KLEINEBERG 1971, S. 162-164. Kleineberg sieht in dem Gemälde zu Ruggiero und Angelica eine Verbindung zu Böcklins damaliger Beschäftigung mit dem Werk Richard Wagners, vgl. KLEINEBERG 1971, S. 164. Für die Bayreuther Festspiele von 1876 hatte er für die Aufführung von „Siegfried“ einen Drachen entworfen. Nach seinen Entwürfen wurde in England eine Attrappe angefertigt, in Stücke zerlegt und nach Deutschland verschifft. Das Ganze wurde ein Desaster, da ein Teil der auf verschiedenen Schiffen verteilten Fracht nicht rechtzeitig zur Aufführung ankam. Zu der misslungenen Aufführung, vgl. TUMASONIS 1986, S. 89-90.

¹³²³ Auf die tief angesetzte Horizontlinie macht bereits ANDREE 1977, Kat. Nr. 351, S. 426 aufmerksam.

einiges bedrohlicher.¹³²⁴ Und auch seine raumgreifende und dominante Körperhaltung unterstützt diesen Eindruck. Mit einem großen seitlichen Ausfallschritt, den Oberkörper etwas schräg zur Seite geneigt und dabei in Siegerpose mit dem einen Fuß auf den auswärts gerichteten Drachenflügel tretend, beansprucht er den größten Teil des Bildraumes. Der tote Drachenleib, der sich noch um die Beine der Frau schlängelt, ist ein letztes Indiz für den alten, soeben verwirkten Besitzanspruch. Hier hat sie nunmehr ein ganz anderer fest im Griff.¹³²⁵ Dabei wirkt die schwarze ritterliche Eisenfaust um ihr schmales weißes Handgelenk wie ein Ersatz für die sonst dargestellten schmiedeeisernen Ketten. Zuvor noch in den Klauen des Drachen nun in den Fängen des Ritters. Der Befreiungsakt wird damit zur Farce. Schon Ovid hat in seinen Metamorphosen aus dem wahren Verhältnis zwischen Frau und Ritter und dessen Beweggründe keinen Hehl gemacht. Andromeda ist schlichtweg die „Belohnung“ des Helden, sie ist sein „Preis“.¹³²⁶

„Wie er sie unten erblickte, [...]

Fest an die Klippen, die harten gebunden – er hätte für Marmor-
Werk sie gehalten, doch rührte ein leichter Wind ihr die Haare,
Und es rannen die Tränen, die heißen – da fängt er nichtsahnend
Feuer und staunt: ergriffen vom Bilde der herrlichen Schönheit [...].

Weilend beginnt er: ‚Oh du – du verdienst nicht solcherlei Ketten,
Sondern ganz andere, wie sie um sehndend Verliebte sich schlingen, [...].‘¹³²⁷

„Und zu den Eltern gewandt sagt Perseus: ‚Rettet mein Mut sie vom Tod, so wird sie die Meine, das biet ich!‘ [...].“¹³²⁸

[...]

„Es schreitet gelöst von den Ketten Sie, die Jungfrau, für die er’s getan, und sie, die

¹³²⁴ Vgl. REINHARDT 1995, S. 210.

¹³²⁵ Nicht ganz zufällig scheint auch bei der Darstellung „Angelica bewacht von einem Drachen“ die spitze Lanze des Ritters nicht auf den Drachen, sondern in Richtung Angelicas zu zielen. Auch dies dürfte eine versteckte sexuelle Anspielung sein. Sigmund Freud (1856-1939) zumindest sah in den Waffen, die entwicklungsgeschichtlich eine Verlängerung des Arms und damit eine waffentechnische Erweiterung des männlichen Zugriffs bedeuten, ein Phallussymbol. Im Kontext der Traumsymbolik meinte Freud überdies, dass „scharfe Waffen, lange und starre Objekte wie Baumstämme und Stöcke“ auf das männliche Genitale bezogen werden können, vgl. FREUD 1911, S. 42. In der Psychoanalyse werden unter Einfluss von Freuds Traumdeutung beispielsweise auch von Eckart von Sydow längliche und scharfe Waffen als Phallussymbole interpretiert, vgl. NEUMANN 1977, S. 52. Neumann macht zudem darauf aufmerksam, dass das Wort „Arm“ und das lateinische Wort „arma“ für Waffe auf denselben indogermanischen Wortstamm zurückgehen und die Waffe der Funktionserweiterung des menschlichen Armes dient, vgl. NEUMANN 1980, S. 204-205. Und Neumann verweist darauf, dass es in einigen außereuropäischen Kulturen Brauch war durch das „magische“ Zielen mit der Lanze auf einen Feind, sich seiner zu bemächtigen. Auch im Alten Testament finden sich entsprechende Textstellen, wonach das Zielen mittels der Lanze auf einen feindlichen Adressaten als ein visualisierter Akt der Unterwerfung gedeutet werden kann, vgl. NEUMANN 1977, S. 170-171.

¹³²⁶ Munich bespricht in ihrer Publikation zum Motiv der Andromeda in der viktorianischen Kunst und Literatur ausführlichst die Rolle der Frau als Trophäe und Preis und ihre gesellschaftsrelevanten Implikationen, vgl. MUNICH 1989, S. 14ff, S. 24ff und S. 30ff.

¹³²⁷ OVID 1986, 4. Buch, Vers 672-679.

¹³²⁸ OVID 1986, 4. Buch, Vers 703.

Belohnung.“¹³²⁹

Fraglos ist Angelica auch für Ruggiero die gerechtfertigte Belohnung für seinen lebensbedrohlichen Einsatz ihr das Leben zu retten. Ein in tatsächliche Zuneigung und Zärtlichkeit mündender Befreiungsakt wurde von Franz von Stuck im Jahr 1913 gemalt. **(Abb. 191)** Auch hier handelt es sich um einen Drachentöter, um welchen wird nicht näher bezeichnet.¹³³⁰ Der abgeschlagene Kopf des Drachen liegt bereits auf dem Boden. Doch diesmal scheint die Zuneigung beider echt zu sein und auf Gegenseitigkeit zu beruhen. Die Frau schmiegt sich dankbar und Schutz suchend an ihren Erretter, der ritterliche Held hält sie zärtlich umfassen, nicht ohne auch hier zu versäumen, mit dem auf dem toten Drachenleib aufgesetzten linken Bein seinen rechtmäßigen Sieg zu demonstrieren. Schon Adolph Freiherr von Knigge (1752-1796) meinte im fünften Kapitel des zweiten Bandes seines erstmals 1788 erschienenen Buches „Über den Umgang mit Menschen“ speziell zum „Umgang mit Frauenzimmern“, dass die Bereitschaft der Frau sich vom Manne beschützen zu lassen eine naturgegebene Veranlagung sei: „Das Gefühl der Schutzbedürftigkeit und die Ueberzeugung, daß der Mann ein Wesen seyn müsse, das fähig sey, diesen Schutz zu verleyhn, ist von der Natur auch denen Frauen eingepflanzt, die Stärke und Entschlossenheit genug haben, sich selbst zu schützen. Desfalls fühlen auch weichgeschaffne Damen eine Art von Widerwillen gegen äusserst schwächliche, gebrechliche Männer.“, so Freyherr Aolph von Knigge.¹³³¹

Es waren zwei englische Künstler, die den Befreiungsakt in ein Raubmotiv umwandeln und den Drachen durch einen ritterlichen Rivalen ersetzen, damit aber auch ein Spiegelbild der ganz realen gesellschaftlichen Konventionen schufen. Ein Ritter hat eine Frau in seine Gewalt gebracht und nackt an einen Baum gefesselt, ein weiterer Ritter eilt ihr zu Hilfe und befreit sie von dem Schurken. Bleibt zu hoffen, dass dieser nun in edlerer Absicht handelt. Sicher kann sie sich dessen nicht sein. Sie bleibt Beute: Beute von Rittern oder von Drachen. Der Kampf in dem bereits erwähnten Gemälde von Frank Dicksee **(Abb. 192)** und in dem 1870 von Johan Everett Millais (1829-1896) geschaffenen Gemälde „The Knight Errant“ ist zwischen den beiden Rittern längst entbrannt. **(Abb. 193)** Millais sorgte damals mit dieser Darstellung bei den englischen Kunstkritikern für großes Aufsehen und für viel Empörung. So glaubte man in der Weibsperson ein liederliches Frauenzimmer zu erkennen, zudem war man über die untrüglichen Anzeichen einer Vergewaltigung irritiert, liegen doch in der Tat zu Füßen der auch hier an einem Baum Gefesselten verstreut weibliche Kleidungsstücke. Ein sich von hinten nähernder Ritter ist gerade im Begriff ihre Fesseln mit seinem Schwert zu durchtrennen.¹³³² Rechts im Hintergrund erkennt man zur Hälfte den bereits am Boden niedergestreckten, toten

¹³²⁹ OVID 1986, 4. Buch, Vers 739.

¹³³⁰ Zu dem Gemälde vgl. VOSS 1973, Kat. Nr. 430/79, Abb. S. 195.

¹³³¹ KNIGGE 1796, Bd. 2, S. 100.

¹³³² Nachdem sich das Bild nicht verkaufen ließ, änderte Millais die Kopfhaltung der Frau. Zuvor den Kopf dem Ritter zugewandt, wendet sie sich in der endgültigen Version verschämt von ihm ab. Zum Gemälde und zur zeitgenössischen Kritik vgl. MUNICH 1989, S. 16-18; KESTNER 1995, S. 105-106; SMITH 1996, S. 147ff; KAT. AUSST. LONDON/MUENCHEN/TOKIO 2001, Kat. Nr. 12, S. 70.

Körper des Rivalen, der seine unehrenhaften Absichten mit dem Leben bezahlen musste.¹³³³

Der Schutz des weiblichen Geschlechts und die Verteidigung der Schwachen und Wehrlosen waren ganz wesentliche ritterliche Verpflichtungen. „Vermöge dieser Gesetze hatten die Wittwen, Waisen und alle die, welche über ungerechte Unterdrückungen seufzten, das Recht, den Schutz eines Ritters sich zu erlehen und zu ihrer Vertheidigung nicht nur die Hülfe seines Arms, sondern auch die Aufopferung seines Bluts und Lebens zu verlangen. Sich dieser Pflicht entziehen, hieß eine geheiligte Schuld unbezahlt lassen und sich für den ganzen Rest seiner Tage ehrlos machen.“, heißt es klar und deutlich formuliert bei Klüber nach La Curne de Sainte-Palaye.¹³³⁴ Im 19. Jahrhundert hatte sich daran nichts Wesentliches geändert. Nach wie vor gehörte es zur Verpflichtung eines Mannes der Frau Schutz zu gewähren, seine eigene Ehre hing sogar von der gewissenhaften und pflichtgetreuen Erfüllung dieser Aufgabe unmittelbar ab. In diesem Zusammenhang sind einige Veröffentlichungen von Interesse, die ein für das 19. Jahrhundert geradezu symptomatisches Phänomen zum Gegenstand haben, das zwar seit 1851 im preußischen Strafgesetzbuch fixiert und somit juristisch geahndet werden konnte, dennoch im großen Umfange gesellschaftliche Anerkennung genoss: das Duellwesen.¹³³⁵ Ute Frevert verweist in ihrer Publikation zur „Geschlechter-Differenz in der Moderne“ darauf, dass das weibliche Geschlecht, das für seine eigene Verteidigung viel zu schwach sei, vor allem aus dem Grunde vom Manne beschützt werden musste, dass es nämlich andernfalls hilflos der Aggression der männlichen Geschlechtsgenossen ausgesetzt wäre. Es war somit die hoheitsvolle Aufgabe des Mannes, die Frau vor anderen Männern, d.h. potentiellen Gefährdern der weiblichen Ehre, zu schützen und dies tat der moderne Gentleman-Ritter mit der Waffe. Weibliche Ehre, so Frevert, konnte demnach nicht von der Frau selbst, sondern nur vom Manne verteidigt werden. Frevert betont auch, dass, sollte es dennoch je zu einer tatsächlichen Ehrverletzung bei der Frau kommen, diese im Gegensatz zu der des Mannes nicht wieder hergestellt werden könne. Einmal entehrt für immer entehrt. Die ritterliche Schutzfunktion, so Frevert, habe daher stets präventiven Charakter. Dass es dennoch in den meisten Fällen auch nach einem bereits erfolgten Ehrverstoß zum Ehrenkampf zwischen „Ritter“ und Aggressor gekommen sei, läge so Frevert daran, dass der Mann, durch die erfahrene Demütigung durch die unter seinem Schutz stehende entehrte Frau und den Angriff auf sein Besitzrecht sich genötigt sah, seine eigene verletzte Ehre in den Augen der Gesellschaft wieder herzustellen und dadurch sich selbst zu rehabilitieren.¹³³⁶

¹³³³ Wobei hier auch der urzeitliche von Darwin beschriebene Topos vom Kampf zwischen zwei Rivalen um die Frau mithineinspielt, vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1995b, S. 34-35. Auch Huizinga sieht mit dem Errettungsakt unleugbar ein sexuelles Motiv verbunden, vgl. HUIZINGA 1952, S. 76.

¹³³⁴ CURNE DE SAINTE-PALAYE 1786, Bd. 1, S. 38.

¹³³⁵ Frevert verweist ferner darauf, dass es in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts unterschiedliche Bewertungs- und Qualitätskriterien für Ehre gab. Das Duell als Form der Ehrverteidigung, zumeist von einer adelig-bürgerlichen Oberschicht ausgeübt, wurde im preußischen Strafgesetzbuch als besonderes Delikt behandelt und damit eine Sonderstellung zuerkannt, vgl. FREVERT 1995, S. 171-172.

¹³³⁶ Vgl. dazu FREVERT 1995, S. 216-217.

Satisfaktionsfähig, das heißt das Recht haben eine Ehrenkränkung gemäß ritterlichen Gebräuchen mit der Waffe auszutragen, war nur ein „Mann von Ehre“. „Als solcher gilt jeder Ehrenmann von ritterlicher Denk- und Handlungsweise, der vermöge seiner Lebensstellung, Erziehung, Studien oder Geburt befähigt und berechtigt ist, in der guten Gesellschaft zu verkehren.“, so die Definition im Ehrenbrevier von Gustav Ristow (1860-1916), ehemals K. und K. Oberstleutnant im Infanterieregiment Freiherr von Reinländer Nr. 24 und ein ausdrücklicher Befürworter des Duellwesens.¹³³⁷ Diese Waffenehre verliert jedoch derjenige, der sich unritterlicher, ehrenrühriger Handlungen schuldig macht und beispielsweise wie unter Punkt 10 von Ristow aufgeführt „die unter seinem Schutze stehende Dame nicht beschützt“. ¹³³⁸ Die persönliche Ehre des Mannes war unmittelbar an den Ruf der Frau gekoppelt. Nicht allzu überraschend mag nach den vorangegangenen Erörterungen sein, dass Beleidigungen gegenüber weiblichen Familienangehörigen, der Frau, Mutter oder Schwester, wodurch folglich die gesamte Familienehre bedroht war, nach Ristow dem „vierten Grad“ entsprachen und damit zu den „äußersten und schwersten“ Beleidigungen überhaupt zählten.¹³³⁹ Wurde Schwester, Mutter oder Ehefrau beleidigt, war auch die männliche Ehre so tief verletzt, dass dies sofortige Satisfaktion verlangte. Diese Vorstellungen von Ehre fußten auf einem überkommenen Ritterlichkeitsverständnis und verweisen auf alt hergebrachte Normen, denen sich auch ein moderner „Gentleman“ verpflichtet fühlte. So kamen vor allem seit den 80er Jahren vermehrt Ehrbreviere und Duellratgeber auf den Markt, die hier Hilfestellung im Falle einer Ehrverletzung boten.

Der Befreiungsmythos hatte so gesehen nichts von seiner zeitaktuellen und gesellschaftsrelevanten Brisanz verloren. Vielleicht rührt daher die außerordentliche Beliebtheit dieses Motivs im 19. Jahrhundert her. Die unmittelbare Wechselbeziehung zwischen Mythos und gesellschaftlicher Realität wird anhand einer Illustration im Cornhill Magazine von 1877 besonders evident. Es zeigt eine analoge Komposition zu dem Gemälde „Chivalry“ von Frank Dicksee, nun aber frei von jeder historischen Einkleidung. Statt mit dem Schwert wird der Widersacher mit dem Gewehr zur Strecke gebracht. **(Abb. 194)** Ritter und moderner Gentleman werden zu austauschbaren Synonymen. Der Drache wird zum Sinnbild für die auf das Weibliche, insbesondere auf die weibliche Ehre beständig lauende Gefahr und kann daher in dem einen oder anderen Fall auch durch die Getalt eines unehrenhaften Ritters ersetzt werden. Der ehrenhafte Ritter aber agiert als Beschützer der Frau, der sie vor jeglichem unerlaubtem Zugriff zu bewahren sucht, vorausgesetzt, die Frau verfügt nach wie vor über ihr wichtigstes Gut, ihre sexuelle

¹³³⁷ RISTOW 1909, S. 1. Ristow sieht den Ehrenmann vor allem durch den Offizier verkörpert. „Als Gentleman [...] wird derjenige angesehen, welchem ein Offizierskorps nach Prüfung und Erwägung seines Rufes in Beziehung auf Charakter, privates und geselliges Leben, Wahl des Umganges, Sitten, Takt und Bildung die Würdigkeit zum [...] Offizier zuerkennen würde [...]“, RISTOW 1909, S. 2.

¹³³⁸ RISTOW 1909, S. 4.

¹³³⁹ Vgl. RISTOW 1909, S. 30. Dazu auch FREVERT 1995, S. 178-179. Die Ehrverletzung der Frau wurde im revidierten Entwurf von 1833 zur preußischen Strafrechtsordnung als mittelbare Ehrbeleidigung des Ehemannes ausgelegt, vgl. FREVERT 1995, S. 193.

Integrität, schließlich handelt es sich auch bei den Befreiungsmythen stets nur um Jungfrauen.¹³⁴⁰ Mit einer besonderen Drastik und einem unverhohlenen Sarkasmus nimmt Adolphe Willette (1857-1926), französischer Karikaturist, Illustrator und Maler, den Befreiungsmythos aufs Korn und deutet ihn als Freizeitsport um. **(Abb. 195)** Die Frau nackt an einen Pfahl gebunden, dient dem modernen Frauenbefreier und Sportsmann als Köder. Vom Frischfleisch angelockt, macht der neuzeitliche Perseus im Safaridress nicht mit Lanze aber mit Flinte bisher ganz erfolgreich – denn die Frau ist nach wie vor am Leben – Jagd auf die aus dem Fluss aufsteigenden, in der Tat Drachen nicht unähnlich wirkenden Krokodile.

Auch Corinth hat sich mit der Thematik des Drachentöters befasst. So fertigte er 1914 für den bereits erwähnten Bilderzyklus zu Ariost für die Villa Katzenellenbogen gleichfalls eine Angelica.¹³⁴¹ Corinth hat sich dabei recht genau an die literarische Vorlage gehalten. **(Abb. 196)** Angelica hat sich auf einem Felsvorsprung am Meeresufer im Typus der kauern Venus niedergekniet, ein antikes Motiv, das ursprünglich Aphrodite beim Baden vorstellt, und auf das beispielsweise auch der Barockmaler Cecco Bravo für ein Angelica-Ruggiero-Gemälde zurückgriff. **(Abb. 197)** Dicke Eisenketten hängen von ihren Handgelenken herab. Den einen Arm flehentlich gen Himmel gestreckt, blickt sie mit angstgeweiteten Augen nach oben. Der Mund ist zu einem Hilfeschrei weit geöffnet, Tränen rinnen ihr über die Wangen. Von ihrem Retter ist auf diesem Bildausschnitt noch nichts zu sehen, aber ihr himmelwärts gerichteter Blick und die Kopfwendung des Drachen verraten, dass ihr Befreier sich bereits naht. Corinth hat Angelica der gängigen Bildtradition folgend – anders als bei Böcklin – als Frau dargestellt, die ihre Fassung verloren hat, voller Angst fleht sie um ihre Errettung. Auf diese Weise beschreibt sie Ariost gegen Ende der Kampfhandlung. Ihre Angst rührt Ruggiero. Als es ihm nicht gelingt die Haut der Bestie mit dem Stahl seines Schwertes zu durchdringen, greift er zu einer allerletzten List und blendet das Ungeheuer:

„Da fleht die Jungfrau, doch ein End zu machen:
 ‚O mäh‘ an harten Schuppen dich nicht mehr,
 Binde mich los rasch, eh‘ es kann erwachen, -
 Um Gott!‘ So rief sie weinend zu ihm her.
 ‚O lass mich nicht in garst‘gen Fisches Rachen;
 Nimm mich mit dir und wirf mich dann ins Meer!‘
 Gerührt von ihrer Angst, löst er die Bande
 Der Jungfrau, führt sie weg sodann vom Strande.“¹³⁴²

Mit dem nachfolgend zu besprechenden um 1900 entstandenen großformatigen Perseus- und Andromeda-Gemälde, schuf Corinth hingegen einen ganz anderen Frauentypus. **(Abb. 198)** In seiner Selbstbiographie gesteht der Maler, dass ihm diese Komposition einige Mühe bereitete und dass er, unzufrieden mit dem Resultat, das zunächst mit vielen Figuren angelegte Gemälde kurzerhand durch zwei

¹³⁴⁰ Zur weiblichen Sittenreinheit vgl. FREVERT 1995, S. 218-221.

¹³⁴¹ Zu dem Wandbild vgl. KAT. AUSST. KOELN 1976, S. 30-31; CORINTH 1979, S. 200.

¹³⁴² ARIOST [1908], 10. Gesang, Vers 111.

beherzte Leinwandschnitte auf die beiden Hauptprotagonisten der mythologischen Erzählung reduzierte, die er im Kern nämlich für gelungen hielt und so das Gemälde noch rettete. Später habe er es für eines seiner besten Werke gehalten.¹³⁴³ Andromeda nimmt damit die Bildmitte ein und steht, den Körper in einer leichten Schrägstellung nach rechts zum Betrachter gedreht, während ihr Kopf nach links gewandt ist. Perseus befindet sich zu ihrer Rechten unmittelbar hinter ihr und reicht ihr – ähnlich wie auf dem Böcklin-Gemälde von 1880 – einen weiten Umhang.¹³⁴⁴ Corinth wählt den Moment, bei dem der Erzählung nach der Held seine Schöne von den Fesseln löst und sie vom Felsen herabführt. Der Bildtypus, bei dem der Held Andromeda hilfreich die Hand reicht, geht wohl auf eine Bilderfindung des Malers Nikias von Athen zurück.¹³⁴⁵ Ein späterer Nachklang des durch Plinius nur schriftlich überlieferten Gemäldes dürfte das Fresko in der Casa dei Dioscuri in Pompeji sein, das bereits 1828/1829 ausgegraben wurde.¹³⁴⁶ **(Abb. 217)** Perseus hat das Meeresungeheuer Ketos besiegt und hilft Andromeda vom Felsen herabzusteigen. Corinth imitiert diese höfliche Geste, verändert jedoch grundlegend die Situation. Zwar hängen an ihrem Arm tatsächlich noch einige übrig gebliebene Kettenglieder herab, die von ihren Eisenfesseln stammen, doch steht Andromeda keineswegs auf einem Felsvorsprung oder einem Gesteinsbrocken. Als Plattform nutzt sie nichts anderes als den Leib des verendeten Tieres, das rücklings ausgestreckt, die schmutzig-weiße Bauchunterseite nach oben gekehrt und die Pranken mit den scharfen Krallen in die Luft gereckt, auf dem Boden liegt. Der Drachenkopf selbst liegt außerhalb des Bildrandes, auch er ein Opfer des resoluten Schnitts. Von dem antiken Motiv bleibt jedoch die galante, fürsorgliche Geste des Lebensretters gegenüber seiner Eroberung, die sich auch in der von Peter Paul Rubens gemalten Befreiung Andromedas wiederfindet und die von Sigrid Bertuleit zu Recht als Vorbild für die Ausgangskonzeption des Corinth'schen Werkes angesehen wird.¹³⁴⁷ 1916 entstand eine zweite Fassung. **(Abb. 216)**

¹³⁴³ „Das nächste Bild war Perseus und Andromeda. Es wurde eines meiner schwierigsten Bilder. Projektiert war es auf die Breite von drei Metern mit Pferden und Pagen, sowie einem ganzen Drachen und Amoretten. Rechts aus den Berghöhlen treten Frauen mit Schmuckgegenständen. Da es aber mich nicht befriedigen konnte und ich an der Schwierigkeit meiner Aufgabe fast verzweifelte, schnitt ich es eines schönen Tages auf ein solches Minimum herunter, daß nur die beiden Hauptfiguren blieben, links deutete ich anstatt des Pferdes eine See an und rechts die Schnauze des Drachens und Berge ohne Figuren. Ich war insofern nicht befriedigt, weil ich das Bild nicht in meinem ursprünglichen Entwurf beibehalten hatte, was mein Hauptprinzip war, aber allmählich befreundete ich mich doch damit und heute gilt es als eines meiner besten Bilder.“, CORINTH 1926, S. 119, vgl. auch CORINTH 1979, S. 65. Es entstand 1916 eine zweite Fassung, vgl. BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 677, S. 155, Abb. S. 687.

¹³⁴⁴ Zum Gemälde Corinths vgl. BIERMANN 1913, S. 58-59; HAHN 1970, S. 88, ferner S. 142-144; BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 208, S. 85, Abb. S. 413; KAT. SCHWEINFURT 2000, S. 59; BERTULEIT 2004; LOTT-RESCHKE 2004, S. 13-15.

¹³⁴⁵ Zum antiken Motiv der Herabführung Andromedas vom Felsen vgl. SCHAUBURG 1960, S. 69ff; REINHARDT 1995, S. 198-199.

¹³⁴⁶ König Ludwig I. von Bayern ließ eine Kopie des Wohnhauses durch Friedrich von Gärtner (1792-1847) als Anschauungsobjekt, das so genannte „Pompeianum“ in Aschaffenburg, erbauen.

¹³⁴⁷ Corinth unzufrieden mit dem Fortgang seiner Arbeit, entschied sich bis auf die Hauptpersonen die bis dahin angefertigte Komposition zu verwerfen und beschnitt die Leinwand. Von den ursprünglich angelegten 3 m verblieben nur nur 1,60 m. Zur Beschneidung der Leinwand und zum Malprozess vgl. BERTULEIT 2004, S. 16-17 und S. 26-28. Bertuleit liefert den wichtigen Hinweis, dass die ursprüngliche Komposition auf das Gemälde „Perseus befreit Andromeda“ von Peter Paul Rubens aus dem

Corinth hat, was bei Böcklin bereits anklang, es hier noch überspitzter formuliert: der Sieg über den Drachen bedeutet zwangsläufig die physische Inbesitznahme der Frau, die nun dank der Rettung in die Verfügungsgewalt des Mannes gerät, es sei denn der Ritter verschmäht die Siegesgabe, da er schon anderweitig - faktisch oder in Herzenstreue - gebunden ist. In diesem Sinne bietet das erlegte Ungeheuer wie auf einem Präsentierteller die Frau als Substitut an. Frau und Drache bilden damit eine Einheit von Sockel und Statue. Im Gegensatz zu der Frau, verbleibt der Mann bezeichnenderweise in der Anonymität. Der Ritter, am ganzen Körper gepanzert, fixiert seine Trophäe durch das noch geschlossene Visier seines Helmes, das schnauzig spitz mit seinen ausgestanzten Nasenlöchern ähnlich animalisch und merkwürdig urweltlich wirkt wie ein Drachenkopf. Auch wenn ihr nicht nach dem Leben getrachtet wird, so doch nach einer körperlichen Dominanz. Zur Bekräftigung dieses unleugbar auch sexuell konnotierten Anspruchs, steckt das ritterliche Schwert noch im Fleisch des erlegten Tieres, durch dessen Tod erst dem ritterlichen Helden der Zugriff auf die dem Drachen entrissene „Beute“ ermöglicht wird.¹³⁴⁸ Der mit Immanuel Kant (1724-1804) befreundete Schriftsteller Theodor Gottlieb von Hippel (1741-1796) erklärte in seiner Publikation „Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber“ die Herrschaft des Mannes über das Weib historisch gerade mit der Inbesitznahme der Waffe und seines ständigen Umgangs mit dieser. Erst nachdem der Mann Gewalt über Waffen erhalten habe, habe er auch Gewalt über die Frau erlangt: „Die Waffen, welche die Männer bei jenen Umständen führen mussten, und welche sie fast nie aus den Händen liessen, während die Weiber für das Hausbedürfniss ihrer Männer und Kinder besorgt waren, gaben diesen ein entscheidendes Übergewicht über jene, welche, weil sie mit Waffen nicht umzugehen wussten, sich vor ihnen fürchteten. Sie erschrakten vor Gefahren, welche die Männer, mehr damit bekannt, verachteten. An Körper und Seele war ihnen der Mann, wenn ich so sagen darf, unter der Hand überlegen geworden; und da er sich im ausschliessenden Besitze der Schutz- und Trutzwaffen befand, so vertheidigte er nicht bloss seine Person, sondern auch sein Eigenthum, wozu er seine Familie und in derselben sein Weib rechnete, das er jetzt als durchaus von ihm abhängig ansah.“¹³⁴⁹ Und fügt an anderer Stelle summierend hinzu: „Das Schwert gab dem männlichen Geschlechte Machtvortheile über das weibliche [...]“¹³⁵⁰ Des Ritters Schwert steckt also noch im Drachenbauch und als ob es noch einer weiteren Bestätigung seines Triumphes bedürfen würde, führt der Ritter mit dem Aufsetzen des Fußes auf dem Drachenleib den seit der Antike geltenden

Jahr 1620/22, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz zurückgeht. Wie bei dem Gemälde von Rubens ausgeführt, hatte Corinth ursprünglich eine Anlage mit Pferden, Pagen und Amoretten sowie einer Felsenhöhle vorgesehen, ein Interpretationsansatz, dem, bei aller Berechtigung für das ursprüngliche Bildkonzept, aufgrund der veränderten Komposition hier nicht weiter nachgegangen wird.

¹³⁴⁸ Zur Bedeutung des ritterlichen Schwertes vgl. KAT. AUSST. GUESSING 1990, S. 216-217. Die Waffe wurde im 19. Jahrhundert gerne als „Zierde des Mannes“ gepriesen. Das Waffentragen wurde zunehmend ein fester Bestandteil der öffentlichen Zurschaustellung und Demonstration männlicher Potenz, vgl. PROEVE 1998, S. 113.

¹³⁴⁹ HIPPEL 1792, S. 99-100.

¹³⁵⁰ HIPPEL 1792, S. 122.

Siegesgestus über einen überwundenen Feind aus.¹³⁵¹ Durch die von Corinth vorgenommene Beschneidung der Leinwand ist diese symbolische Geste an den Rand gedrängt worden. Mit einer etwas übertrieben, fast komisch wirkenden Theatralik, hält der Ritter ihr das Tuch hin und überlässt der Frau auf diese Weise großmütig die gesamte Bildmitte, so dass bei genauerer Betrachtung sein eigener Triumph dabei ein wenig untergeht. Mit dieser Akzentverschiebung jedoch stiftet Corinth nun die allergrößte Verwirrung. Der Sieg erscheint keineswegs mehr so eindeutig wie zunächst angenommen, denn auch das Stehen auf dem Drachen kann als triumphale Geste interpretiert werden.

Die Befreite jedenfalls scheint diesen Moment besonders auszukosten. Das Einzige, was dem Ritter jetzt noch hätte Gegenwehr bieten können und hätte überwunden werden müssen, ihre Tugend, scheint der Dame längst verlustigt gegangen zu sein.¹³⁵² Falke meinte noch, die Frau dürfe den ritterlichen Mann durchaus beherrschen, solange sie dabei tugendsam sei: „Drei Dinge waren es, die das Leben des Ritters erfüllten: die Religion, die Liebe und das Waffenwerk. Gott und die Frau herrschten über ihn und gaben seinen Thaten ein Ziel.“¹³⁵³ „Es ist aber durchaus die Anforderung aller, wenigstens in Deutschland, daß die Frauen, denen der Ritter seinen Dienst widmen will, gute, reine, tugendhafte, edle Frauen seien.“¹³⁵⁴ Bei Corinth zeigt sie sich frei von Scham, unbeschwert und selbstbewusst mit hochgestecktem Haar, akkurat rund gezupften Augenbrauen und leuchtend rot geschminktem Mund. Mit viel zu kurzen Beinen und einem ausladenden Becken entspricht sie dabei – wie immer wieder bei Bildbesprechungen zutreffend angemerkt – keineswegs dem klassischen Schönheitsideal. Gerade aber die von ihr selbstbewusst zur Schau getragene Pose verrät, dass sie längst die zweideutige Situation durchschaut hat. Drache oder Ritter sind ihre Alternativen. Sie scheint zu wissen, auf welches Ungeheuer sie sich einlassen wird und damit umgehen zu können.¹³⁵⁵ Der als „letzter Präraffaelit“ bezeichnete englische Maler Frank Cadogan

¹³⁵¹ Zur Herkunft dieses Triumphmotivs vgl. NEUMANN 1980, S. 173-174.

¹³⁵² Weibliche Scham und Schamhaftigkeit, gekoppelt an sexuelle Enthaltensamkeit und dem Jungfräulichkeitsgebot vor Antritt der Ehe, gehörten zu den Grundfesten der Mädchenerziehung und dienten der Festigung überkommener patriarchalischer Herrschaftsstrukturen. Schamlosigkeit bei der Frau wurde deshalb gesellschaftlich besonders scharf verurteilt, richtete sie sich doch letztlich gegen etablierte, herrschaftsstabilisierende Regeln, vgl. HAARBUSCH 1985, S. 243; FREVERT 1995, S. 188. So meint Johann Eduard Erdmann in seinen Psychologischen Briefen von 1882: „[...] so ist es begreiflich [...], dass man von dem Manne vor Allem Muth verlangt, von der Frau besonders keusche Schamhaftigkeit. Das Gräulichste, was es giebt, ist ein feiger Mann und ein freches Weib.“, ERDMANN 1882, S. 84, vgl. HAARBUSCH 1985, S. 221ff, insbesondere S. 227. Der nicht von wenigen männlichen Zeitgenossen anerkannte und gerühmte Sexualanthropologe Otto Weininger (1880-1903) war hingegen der Meinung, die Frau könne ihres Schamgefühls gar nicht verlustig gehen, da sie ihrem Wesen nach gar kein solches besitzt. Er sprach der Frau nicht nur logisches Denkvermögen, Willensstärke und vieles andere ab, sondern begriff das Weib als rein sexuelles Wesen ohne Persönlichkeit, ohne Seele, ganz und gar durchtrieben, amoralisch und schamlos, vgl. WEININGER [1903], S. 258-259, 269. Zu Otto Weininger vgl. NITZSCHKE 1984, S. 12ff.

¹³⁵³ FALKE [1862], S. 19.

¹³⁵⁴ FALKE [1862], S. 73.

¹³⁵⁵ Munich verweist bereits darauf, dass die Frau in den Befreiungsmythen faktisch kaum eine Wahl hat. Ihre Alternativen erschöpfen sich in gefressen werden oder heiraten, vgl. MUNICH 1989, S. 25-27, S. 33.

Cowper (1877-1958) zeigt bei seiner „La Belle Dame sans Merci“, die Männer betörende Femme fatale, deren tödlichen Verstrickungen der Mann ausweglos verfallen ist, ein Bildstoff, der vor allem in der viktorianischen Malerei bei den Präraffaeliten sehr beliebt war, eine in diesem Kontext, nebenbei bemerkt, beachtenswerte Variante. Hier dominiert die Frau nicht über den toten Drachen, sondern „thront“ über den zu ihren Füßen hingestreckten toten Körper des Ritters.¹³⁵⁶

In der von Corinth viele Jahre nach seinem Ölgemälde erstellten Radierung ist der Kontrast zwischen Ritter und Frau noch stärker herausgearbeitet.¹³⁵⁷ **(Abb. 199)** Eine etwas schlecht proportionierte Hundsgugel – den Namen hat die Kopfbedeckung von dem spitz zulaufenden an eine Hundeschnauze gemahnenden Visier – verweist noch eindringlicher auf sein ihm Pate stehendes Naturvorbild: hündisch, unterwürfig, ist der Ritter auf der Radierung sogar ein wenig kleiner geraten und steht nicht mehr auf gleicher Augenhöhe mit ihr. Der Umhang ist stark vereinfacht und dient einzig als monochromer Hintergrund, um das Inkarnat ihres nackten Körpers noch plastischer hervortreten zu lassen. Mit dem zu lang geratenen Oberkörper, den zu kurzen Beinen, dem kantigen Becken wirkt ihr Körper geradezu disproportioniert. Zieht man noch Friedrich Bouterweks Äußerungen über die hohe Minne des Mittelalters hinzu, springt Corinths fast sarkastisch anmutende „Überhöhung“ der Frau umso eklatanter ins Auge. Bouterwek schreibt zu Beginn des Jahrhunderts begeistert: "Eine Schwärmerei, den Griechen so unbekannt, wie das christliche Credo, bildete die Huldigung, mit der sich der alte Deutsche schon in seinen Eichenwäldern den Frauen nahte [...]. Nicht nur die Damen ehren, sondern ihnen als höheren Wesen dienen; sie im Traum der Liebe als Engel bewundern; ihnen überall den Rang vor den Männern einräumen; in ihre Tugend nicht weniger als in ihre Reize verliebt seyn; kniend ihnen, wie dem Lehnsherrn, Treue zu schwören; sein ganzes Glück in ihre Hände zu legen; ihnen blindlings gehorchen; auf ihren Wink dem Tode in allen Elementen triumphierend entgegengehen; das ist Rittergeist und mehr oder weniger Geist aller neueren Poesie."¹³⁵⁸

Die durch die Komposition Corinths vermittelte, mit vielen Mythen um die Befreiung einer Jungfrau verbundene, archaische und überzeitliche Überlieferung findet eine verblüffende, phänotypische Parallele in einer altorientalischen Darstellung aus dem vorderasiatischen Kulturraum. Ein syrisches Rollsiegel aus dem 18. Jahrhundert v. Chr. zeigt die Begegnung des Wettergottes mit einer weiblichen Gottheit. **(Abb. 200)** Ihre Vereinigung kann nur erfolgen, nachdem der Wettergott zuvor die Schlange besiegt und getötet hat. Die erlegte Schlange in Händen haltend und mit weiteren Attributen ausgestattet, so Stierhörner und einen Stier mit sich führend, ist es die in diesem Fall auf dem Stier stehende Göttin, die sich entschleiert und sich ihm

¹³⁵⁶ Vgl. Frank Cadogan Cowper (1877-1958) La Belle Dame Sans Merci, 1926, Aquarell, Privatsammlung.

¹³⁵⁷ Vgl. KAT. AUSST. NEW YORK 1992, Kat. Nr. 52, S. 140; KAT. AUSST. BARMEN 2004, Kat. Nr. 164, S.

184.

¹³⁵⁸ BOUTERWEK 1801, Bd. 1, S. 26-27.

darbietet.¹³⁵⁹ Auch die christliche Ikonographie kennt das Motiv der auf einem Drachen stehenden Frau. Die Heilige Margareta wird aufgrund der Legende, nach der sie ein Drache verschlingen wollte, dargestellt, wie sie dem zerborstenen Drachenleib entsteigt. Von Dürer gibt es eine fragmentarische Zeichnung, die vermutlich die Heilige wiedergibt.¹³⁶⁰ **(Abb. 201)** Motivgeschichtlich betrachtet ist der Drache schon seit Urzeiten der Feind der Frau. Ihre Verfolgung durch den Drachen geht auf die Offenbarung des Johannes zurück, worin es heißt: „Und es erschien ein großes Zeichen am Himmel: ein Weib, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen. Und sie war schwanger. [...] Und der Drache trat vor das Weib, die gebären sollte, auf daß, wenn sie geboren hätte, er ihr Kind fräße. [...] Und da der Drache sah, daß er geworfen war auf die Erde, verfolgte er das Weib, die das Knäblein geboren hatte. Und es wurden dem Weibe gegeben die zwei Flügel des großen Adlers, daß sie in die Wüste flöge an ihren Ort, wo sie ernährt würde eine Zeit [...] Und der Drache ward zornig über das Weib und ging hin zu streiten wider die übrigen von ihrem Geschlecht [...]“.¹³⁶¹ Der Drache verfolgt die Frau, um ihr Neugeborenes zu töten. Da ihm dies nicht gelingt, stellt er ihr ewig nach und verfolgt insbesondere die gebärfähige Jungfrau. Aus der Beschreibung des apokalyptischen Weibes bei Johannes entwickelte sich im Zuge der Gegenreformation der barocke Bildtyp der „Siegerin über die Schlange“. Es ist nun die auf die Schlange oder auf den Drachen tretende Gottesmutter, die mit Hilfe Christus das Welten Übel besiegt.¹³⁶² Dies zugrunde legend, könnte für Corinth Bildfindung nur eine antithetische Deutung der christlichen Bildtradition im Sinne von Andromeda als einer „Anti-Maria“ oder von Andromeda als einer „neuen Eva“, im Sinne der ewigen Verführerin des Mannes, zulässig sein. Sehr viel wahrscheinlicher und plausibler als die christliche Bildtradition dürfte ein Werk Arnold Böcklins Einfluss auf die Komposition genommen haben. Womöglich kannte Corinth die Venusdarstellung Böcklins, bei der die Schaum geborene Göttin in seinem Gemälde „Venus Anadyomene“ von 1872 nicht auf einer Muschel steht, sondern auf einem Meeresungeheuer und beidseits von einem langen Schleier umfangen wird. **(Abb. 202)** Es ist durchaus möglich, dass Corinth sich von dieser Darstellung zu seiner ungewöhnlichen Bildlösung hat inspirieren lassen.¹³⁶³ Dennoch bleibt Corinth dem Betrachter letztlich die Antwort schuldig, wer hier nun den eigentlichen Sieg davonträgt – formal gesehen, läuft es auf ein Remis hinaus.

¹³⁵⁹ Zum Rollsiegel vgl. KAT. AUSST. FREISING 2001, S. 20. Zu den Ursprüngen des Befreiungsmythos vgl. REINHARDT 1995, S. 193.

¹³⁶⁰ Zur Heiligen Margareta vgl. LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE 1990, Bd. 7, Sp. 494-500. Bertuleit verweist bereits auf ein Gemälde Tizians „Die hl. Margareta entsteigt dem geborstenen Drachen“, um 1550/152, Prado Madrid, vgl. BERTULEIT 2004, S. 23.

¹³⁶¹ Die Offenbarung des Johannes 12, 1-18.

¹³⁶² Zum Apokalyptischen Weib vgl. LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE 1990, Bd. 1, Sp. 145-150. Zum Typus der Maria als Siegerin über die Schlange vgl. LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE 1990, Bd. 2, Sp. 342. Zum Sinnbild des Drachen allgemein vgl. METZLER LEXIKON 2008, S. 68-69.

¹³⁶³ Das Gemälde war bereits 1892 und 1894 veröffentlicht worden, vgl. ANDREE 1977, Kat. Nr. 280, S. 369.

7.4 Der Ritter als Eroberer

1910 stellt sich der Maler Lovis Corinth in einem Selbstporträt als „Der Sieger“ dar.¹³⁶⁴ (**Abb. 203**) Dem Sieger aber gebührt rechtmäßig der Siegespreis und diesen Preis, die Frau in ihrer sexuellen Verfügbarkeit mit entblößter Brust und pikanterweise seine eigene Frau, hält er bereits fest im Arm.¹³⁶⁵ Sie, mit ihrer Rolle als Spenderin des „Turnierdanks“ durchaus einverstanden, hält lächelnd den güldenen Siegeskranz in Händen, bereit ihn gleich einer Viktoria oder Fama ihrem tapferen Ritter zu überreichen.¹³⁶⁶ Ihr Kopf ist dabei ein wenig zurückgeworfen und geneigt. Gelassen lehnt sie sich zurück, weiß sie sich doch von ihm und seiner eisengestählten Brust aufgefangen. Ikonographisch geht dieses Doppelporträt des Künstlers mit Künstlergattin auf Mars-Venus-Darstellungen zurück. Bereits in der Antike findet sich dieser Typus vorgebildet wie in dem Fresko in der Casa di Marte e Venere in Pompeji. (**Abb. 225**) Paris Bordone (1500-1571) schuf um 1560 eine Allegorie mit Venus und Mars, eines von insgesamt sechs Bildern, die vermutlich zur Ausstattung des Fugger Palais in Augsburg gehörten. Das Gemälde gelangte Ende des 18. Jahrhunderts nach Wien ans Kunsthistorische Museum. Eine dieser Auftragsarbeiten zeigt den gerüsteten Mars mit Venus im Arm. (**Abb. 204**) Beide werden von einer Viktoria mit einem Myrtenkranz bekrönt, während Amor ihnen einen Korb angefüllt mit Rosenzweigen hält.¹³⁶⁷ Das Werk Bordones zeigt in der Umarmung der Figuren und in der Berührung ihrer Hände eine ähnlich zärtliche Intimität wie das Gemälde Corinths. Gerade diese im Gemälde Corinths so hervorstechende, unausgesprochene Übereinkunft zwischen beiden, geht in der Radierung, die er wie für seine Andromeda ebenfalls in den 20er Jahren anfertigte, zugunsten einer vereinfachten, plakativen Kontrastierung zwischen Mann und Frau verloren.¹³⁶⁸ (**Abb. 205**) Paolo Veronese (1528-1588) griff in Anlehnung an die antike Bildtradition gleichfalls das Thema von Mars und Venus auf. Er gestaltete es

¹³⁶⁴ Zu dem Gemälde vgl. BIERMANN 1913, S. 94; ROGOFF 1989, S. 37; UHR 1990, S. 173-175; BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 414, S. 117, Abb. S. 535; KAT. AUSST. MUENCHEN/BERLIN 1996, S. 41; BIRÓ 2000, S. 45-46; LOTT-RESCHKE 2004, 15-19, insbesondere S. 17-18; BERTULEIT 2004, S. 115; KAT. AUSST. BARMEN 2004, S. 276.

¹³⁶⁵ Rembrandt mag hier indirekt die Anregung geliefert haben, bemerkte Corinth doch in seiner Schrift „Der Akt in der bildenden Kunst“, dass Rembrandt, den er besonders schätzte und als großes Vorbild verehrte, des Öfteren seine Frau Saskia als Akt gemalt habe, vgl. Corinth, zit. in ENGLERT 1995, S. 97.

¹³⁶⁶ „So nannte man die Belohnungen, welche von dem anwesenden Frauenzimmer denen, die sich im Turnier besonders hervorgethan hatten, ausgetheilt wurden. Sie waren dem Werth nach sehr verschieden, und bestanden meistens in Ringen, Kränzen, goldenen Ketten und Schwerdern“, so Klübers Anmerkung zum Turnierdank, CURNE DE SAINTE-PALAYE 1786, Bd. 1, S. 28.

¹³⁶⁷ Auftraggeber und Bestimmungsort des Gemäldes sind nicht gesichert. Zu dem Gemälde vgl. KAT. AUSST. PARIS 1993, Kat. Nr. 180, S. 536-537; KAT. AUSST. KOELN/MUENCHEN/ANTWERPEN 2000, Kat. Nr. 46, S. 326. Wie bei dem Lebensalter-Gemälde von Anthonis van Dyck (siehe **Abb. 78** im Abbildungsteil) kehrt hier das Motiv der gesammelten Rosenblüten, die die Frau dem Manne darreicht wieder, das wohl als Sinnbild der Fruchtbarkeit zu verstehen ist.

¹³⁶⁸ Zu Corinths Radierung vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1987a, S. 222; KAT. AUSST. NEW YORK 1992, Kat. Nr. 61, S. 158; KAT. AUSST. BARMEN 2004, Kat. Nr. 234, S. 276. Corinth schuf noch eine andere Radierung, die sich stärker an das Bild anlehnt, vgl. SCHWARZ 1985, S. 358, Abb. 173.

als Familienidyll, bei dem Mars und Venus auf den zu ihren Füßen mit einem Hündchen spielenden Amor, der in mancher Überlieferung als ihr beider Sohn galt, herabschauen. **(Abb 206)** Peter Paul Rubens (1577-1640) zeigt in einem Gemälde um 1635 gleichfalls den gewappneten Kriegsgott, die Göttin der Liebe fest im Arm haltend. **(Abb. 207)** Das Gegensätzliche trifft aufeinander: üppiges Frauenfleisch kontrastiert mit dem blanken Metall der Rüstung, männliche Stärke und Wagemut mit weiblicher Schönheit und Anmut.¹³⁶⁹

Im Gemälde „Der Sieger“ haben beide den Blick offen und direkt auf den Betrachter gerichtet und unterstreichen damit ihr inniges Einverständnis. Nicht ohne Stolz scheint seine Frau ausdrücken zu wollen: du hast mich verdient - der Preis ist dein! In Corinths Erörterung zum Akt in der bildenden Kunst hat der Künstler gemeint, dass die Schönheit der Frau stets „die Begehrlichkeit der Männer zu den größten Taten begeistert“ habe.¹³⁷⁰ Mit dieser Äußerung traf er einen elementaren Grundsatz des ritterlichen Minnedienstes, der besagt: "Den Frauen aber zu dienen, auf ihr Geheiß und in ihrem Namen große Thaten zu vollbringen, sie zu Schutzgottheiten oder Heiligen zu wählen, unter ihren Farben zu siegen und zu sterben, dazu trieb die göttliche Erscheinung der Schönheit, Milde, Liebe in den Frauen noch immer, wie in uralter Zeit, und diese Schmiegsamkeit unter das zarte Joch sanfter, zur Demuth und Gottesfurcht erzogener Weiber trug das allermeiste zur Entwilderung der Sitten, zum Gedeihen eines schönen Geistes der Bildung und Menschlichkeit bey. Die Gunst der Frauen war Sporn, Regel und Lohn der ritterlichen Ehrenthaten [...]."¹³⁷¹ Die Minneherrin spornt den Ritter zu Höchstleistungen an. Er will in ihren Augen bestehen. Und Corinth tut einiges, um seiner um 23 Jahre jüngeren Frau zu imponieren. Er ist mittlerweile eine anerkannte Größe in der Berliner Kunstszene, seine Bilder erregen Aufsehen, man spricht über ihn, er unterhält erfolgreich eine Privatschule, stellt seine Werke in verschiedenen großen Städten aus. Und erst kürzlich war er zudem zum Präsidenten der Berliner Secession gewählt worden und befand sich damit auf dem Gipfel seiner Karriere. In der Tat waren dies siegreiche Zeiten. Lott-Reschke führt sehr anschaulich aus, mit wieviel Ehrgeiz, mit welchem taktischem Feingefühl und nötigem Spürsinn für den richtigen Moment, er seine Karriere voranzutreiben wusste. „Alles was ich in diesem Leben errungen habe, danke ich zuerst meinen Eltern, die mich erzeugten und dann mir selbst, nur mir selbst. Ich habe im Leben übergenuß Fauststöße erhalten, mehreren noch ausgewichen und auch einige zurückgegeben.“¹³⁷² Während sie Freude ausstrahlt und gelöst wirkt, ist sein Blick ernst. Ganz den starken Mann mimend, steht er felsenfest und ihr Halt bietend, mit der Lanze in der Hand da. Er ist sich seiner Verantwortung und seiner Rolle als ritterlicher Held, als Beschützer der Frau sehr wohl bewusst: ein Ritter, der auszieht in den Kampf für Frauendank und Frauenlob.

Gerade Corinth aber hat sich mit einigen Bildern auch der Kehrseite dieses hohen

¹³⁶⁹ Zum Venus-Mars-Thema in der Bildenden Kunst, vgl. KAT. AUSST. KOELN/MUENCHEN/ANTWERPEN 2000, S. 320ff.

¹³⁷⁰ Das Turnier, bei dem der Ritter bemüht war sich für seine Herzensdame hervorzutun, besaß eine starke erotische Komponente. Zum „Heldentum aus Liebe“ vgl. HUIZINGA 1952, S. 75ff.

¹³⁷¹ MENZEL 1825, Bd. 2, S. 379:

¹³⁷² CORINTH 1926, S. 167.

ritterlichen Anspruchs der Frauenverehrung gewidmet. Der Frauenraub ist bei ihm und überhaupt in der Malerei um die Jahrhundertwende ein häufig anzutreffendes Sujet. Slevogt hat sich wiederholt mit dem Thema des Frauenraubs auseinandergesetzt, ein Stoff, mit dem sich auch Böcklin, Stuck und andere beschäftigten, meist in antik-mythologischer Verbrämung. Die räuberische Verschleppung der Frau ist in vielen Kulturen ein Urtopos. Der Naturforscher Charles Robert Darwin (1809-1882) beschreibt in dem 20. Kapitel des zweiten Bandes seines Buches über menschliche Zuchtwahl, dass es bei wilden Volksstämmen Sitte war Mädchen gleich als Kinder zu verloben, um sie früh dem Besitzstand eines Mannes zuzuweisen. Auf diese Art sollte verhindert werden, dass sich mehrere Männer um eine Frau stritten und damit ihre für die Jagd etc. überlebenswichtigen Kräfte vergeudet wurden und wiederum manche keinen Geschlechtspartner fänden. Dennoch, so Darwin, konnte diese Vorgehensweise den Raub von besonders attraktiven Frauen nicht verhindern: „Es wird aber nicht verhindern, dass die anziehenderen Frauen später von den kraftvolleren Männern ihren Ehegatten gestohlen oder mit Gewalt entführt werden; und dies ereignet sich häufig in Australien, Amerika und anderen Theilen der Welt. Diese selben Folgen in Bezug auf geschlechtliche Zuchtwahl werden in einer gewissen Ausdehnung eintreten, wenn die Frauen fast ausschliesslich als Slaven oder Lastthiere geschätzt werden, wie es der Fall bei den meisten Wilden ist.“¹³⁷³ Und weiter heißt es: „Sie [die Männer] werden ohne Zweifel ihre Weibchen nach ihren besten Kräften gegen Feinde aller Arten vertheidigt und werden wahrscheinlich um ihre Subsistenz ebenso wie um die ihrer Nachkommen gejagt haben. Die kraftvollsten und fähigsten Männer werden im Kampfe um's Leben und um das Erhalten anziehender Frauen den besten Erfolg gehabt haben“.¹³⁷⁴ Bereits in der Antike wurde das Sujet mit dem Raub der Sabinerinnen oder der Entführung Persephones durch Hades, oder dem Raub von Phoibe und Hilaeira durch Kastor und Polydeukes in Plastik und Malerei behandelt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erhielt das Thema aus Biologie, Soziologie und aus neuesten Erkenntnissen der Evolutionslehre gar seine wissenschaftliche Fundamentierung.

Der Philosophiehistoriker Johann Eduard Erdmann (1805-1892) meint unter Berufung auf keinen geringeren als Jean Jacques Rousseau, dass es eine Körperbewegung gäbe, die der Frau gar nicht gut stünde, nämlich das schnelle Laufen und Erdmann fügt dem hinzu, dass dies auch für alle ausholenden Armbewegungen gälte, wie sie insbesondere beim Ringen und Fechten erforderlich seien und begründet dies: „Sie sind bei einer Frau unschön, weil es nicht schön von ihr ist, wenn sie vor uns flieht oder gegen uns kämpft. Sie ist dazu bestimmt, sich einholen zu lassen und sich zu ergeben.“¹³⁷⁵ Ein Ölbild von Lovis Corinth aus dem Jahr 1911 zeigt eine nackte junge Frau, die sich gemäß dieser Anstandsregel hat einholen lassen und sich nun in der Gewalt eines Ritters befindet. (**Abb. 208**) Ihr glattes blondes Haar fällt fast bis zu den Knien herab. Besitzergreifend hat der Ritter

¹³⁷³ DARWIN 1871, Bd. 2, S. 322.

¹³⁷⁴ DARWIN 1871, Bd. 2, S. 323. Zu Darwin und zum Thema Kampf um die Frau vgl. KAT. AUSST. MÜNCHEN 1995b, S. 34-35; BERTULEIT 2004, 94-98.

¹³⁷⁵ ERDMANN 1882, S. 83.

den Arm um sie gelegt, während sie versucht ihre Scham mit der einen Hand zu bedecken und ihn mit der anderen, wenn auch nur mit wenig Nachdruck, allem Anschein nach hat sie sich bereits in ihr Schicksal gefügt, abzuwehren. Eine Feuersbrunst in der Ferne zeugt noch von der vorausgegangenen Gewalt, die zuvor noch gewütet hat, von kriegerischen Auseinandersetzungen oder gar Brandschatzung und Plünderung.¹³⁷⁶ Die Frau ist sein Raubgut, seine „Kriegsbeute“, so der Titel des Gemäldes. Genauso wie Waffen, Schmuck u. a. dem Eroberer der materiellen Bereicherung dienen, so dient die Frau ihm der sexuellen. In diesem Fall ist der Ritter als Raubritter, als Plünderer und Frauenschänder ausgewiesen. Frauen als Kriegsbeute zu betrachten, hat gleichfalls eine lange Tradition, man denke nur an die Ilias von Homer, in der Frauen unter den tapfersten Kriegerern als Belohnung verteilt wurden und dieses hin und her Geschachere letztlich den Anstoß zum Streit zwischen Agamemnon und Achilleus gab.

Es folgen weitere Frauenraubdarstellungen, allesamt kleinere, graphische Arbeiten aus dem Jahr 1914. Ein Blatt zeigt eine am Boden kniende Frau, die Arme sind zur Abwehr erhoben, das Gesicht angstverzerrt. Doch diesmal offeriert der Ritter ihr keine Zufluchtsmöglichkeit, vielmehr ist er die eigentliche Ursache ihrer Angst. **(Abb. 209)** Mit der rechten Hand hat er sie an der Schulter gepackt und sein Schwert gegen sie erhoben. Ein Entkommen scheint hier wenig aussichtsreich. Corinth hat das Gesicht des Ritters so schraffiert, dass sich daraus eine unkenntliche schwarze Masse ergibt.¹³⁷⁷ Damit ist er genauso gesichtslos wie sein Pferd, das im Hintergrund geduldig darauf wartet, dass sein Herr erneut aufsitzt, um sich mit seiner Beute auf und davon zu machen. Die volle Panzerung des Tieres aber, mit Rosstirn, Mähnen- und Brustpanzer sowie Schabracke sind ein sicherer Hinweis dafür, dass es sich hierbei um ein Schlachtross handelt. Mit diesem Pferd ist der Ritter in den Krieg gezogen und auf einem Kriegs- und Beutezug muss er auf diesen „Schatz“ gestoßen sein. Vermummung bzw. Unkenntlichkeit von Ross und Reiter verstärken nur die Bedrohung, die von diesem Ritter ausgeht. Gleichfalls unehrenhafte Absichten darf man einem Ritter auf einem anderen Blatt unterstellen. **(Abb. 210)** Auf dieser Darstellung scheint der Ritter leicht erhöht zu sitzen, direkt daneben, ihm zu Füßen, kauert eine Frau. Mit der einen Hand hält er ihren Oberarm umfasst, mit der anderen hat er ihr unter das Kinn gegriffen und versucht ihr Gesicht zu sich heranzuziehen. Der Oberkörper der Frau verharrt in dieser gestreckten diagonalen Aufwärtslinie. Die Arme hat sie trotz dieser unbequemen Lage hinter ihrem Rücken verschränkt, eine Körperhaltung, die nur einen Rückschluss zulässt, nämlich, dass die Arme der Frau hinter ihrem Rücken gefesselt sein müssen. Sie kann nichts anderes tun, als sich diesen Berührungen widerstandslos zu ergeben. Das aggressiv Bedrohliche ist im Vergleich zum vorgenannten Blatt auf dieser Darstellung ein wenig zurückgenommen. Der Ritter hat seinen Helm abgenommen

¹³⁷⁶ Zum Gemälde vgl. KAT. DUESSELDORF 1968, S. 23-24, Abb. 17; KAT. FRANKFURT 1972, S. 374; KAT. AUSST. MUENCHEN 1987a, S. 222; BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 478, S. 126, Abb. S. 571; KAT. AUSST. PARIS/LEIPZIG/REGENSBURG 2008, S. 124. Zum Thema Frauenraub bei Corinth vgl. HAHN 1970, S. 145-147; KAT. AUSST. NEW YORK 1992, Kat. Nr. 62, S. 160; BIRÓ 2000, S. 43-48; BERTULEIT 2004, S. 95-96.

¹³⁷⁷ Eine allgemeine Verbreitung des Motivs des unkenntlichen, anonymen Ritters konstatiert Mueck für die Zeit nach 1890, vgl. MUECK 1988, S. 240.

und gibt sich damit der Frau zu erkennen. Dass die Situation nicht immer eindeutig ausgelegt werden kann und eine Unterscheidung zwischen Zwang und Freiwilligkeit mitunter nur schwer zu treffen ist, belegt ein weiteres gleichfalls mit „Frauenraub“ betiteltes Blatt, auf dem wiederum ein Ritter und eine unbekleidete Frau abgebildet sind. **(Abb. 211)** Beide stehen, der Ritter hat die Frau umfasst. Mit seiner eisenbehandschuhten Hand liebkost er ihr die Brust, doch diesmal erwidert sie seine Avancen. Mit dem Rücken hat sie sich an ihn geschmiegt und ihren linken Arm um seinen Hals gelegt, fast scheint es, als würde sie seinen Kopf zu sich zu einem Kuss herabziehen. Ihrer beider Gesichter sind sich schon sehr nahe. Die Liebkosung steht im starken Kontrast zur stofflichen Ungleichheit, denn der Ritter bleibt in seiner eisengestählten Kleidung letztlich unnahbar.¹³⁷⁸ Wie auf dem ersten Blatt, ist auch hier der Kopf eines im Hintergrund stehenden gepanzerten Streitrosses zu sehen. Das Entstehungsjahr dieser vorgenannten Blätter von 1914 lässt durchaus aufhorchen, möglich, dass es sich um Anspielungen auf eine aufgrund des Krieges aggressions- und gewalterfüllte Zeit handelt und Corinth zur Paraphrasierung einer gärenden Gewaltbereitschaft eine historische Einkleidung wählte.

Vielleicht hat sich Corinth bei seinem Gemälde „Kriegsbeute“ von 1911 von einem Werk seines Malerkollegen Max Slevogt aus dem Jahre 1894 anregen lassen. Slevogt und Corinth kannten sich noch aus ihrer gemeinsamen Münchener Zeit, hatten sich doch beide mit weiteren Künstlern in jenem Jahr zur „Freie Vereinigung“ zusammengeschlossen. Slevogt hatte von 1885 bis 1889 bei Johann Caspar Herterich und Wilhelm von Diez an der Akademie der Schönen Künste studiert, blieb auch einstweilen dort ansässig, bevor er dann die Kunststadt an der Isar verließ, um 1901 wie Corinth nach Berlin zu ziehen. 1902 gehörte er wie sein Malerkollege dem Vorstand der Berliner Secession an. Das Gemälde „Frau Aventure“ gehört demnach noch in seine Münchener Zeit.¹³⁷⁹ **(Abb. 229)** Der Titel, unter dem das Gemälde 1901 in der Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie zu sehen war, irritiert und gab daher bereits Anlass zu unterschiedlichen Interpretationsansätzen, deren Skala von Verführung bis zu Vergewaltigung reicht.¹³⁸⁰ Der Begriff „Aventure“ beschreibt in der mittelalterlichen Dichtung zunächst den Zweikampf, bei dem sich der Held zu bewähren hat und dann die abenteuerliche Erzählung, in der die vom Helden zu bestehenden Abenteuer beschrieben werden. „Frau Aventure“ ist eine davon abgeleitete literarische Figur des Hochmittelalters. Sie ist die Personifikation, die Verkörperung der „Aventure“, lateinisch „adventura“ und bei Wolfram von Eschenbachs „Parzival“ tritt sie als die eigentliche Erzählerin der Heldengeschichte auf, während der Dichter lediglich vorgibt, die Vermittlerrolle zwischen ihr und dem

¹³⁷⁸ Nicht unerwähnt bleiben sollte in diesem Zusammenhang, dass weibliche Nacktheit keineswegs immer als Zeichen einer exponierten Verletzlichkeit und erhöhten Hilflosigkeit zu deuten ist. Sie kann auch die Frau in ihrer Rolle als Verführerin herausstellen und damit vielmehr Zeichen ihrer Macht und sexuellen Potenz sein, von der sich nicht wenige männliche Zeitgenossen im 19. Jahrhundert verunsichert fühlten, diese bisweilen sogar zu fürchten schienen. Nicht von ungefähr gehört das Sujet der männerbetörenden und gar männervernichtenden „Femme fatale“ oder der „Belle Dame sans Merci“ zu den beliebtesten Topoi des späten 19. Jahrhunderts, vgl. SCHMIDT-NIEMEYER 2000, S. 100-102

¹³⁷⁹ Zu dem Gemälde vgl. IMIELA 1968 S. 31; KAT. FRANKFURT 1972, S. 374; KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 257-258; GUESE/IMIOLA 1992, S. 15-16; PAAS 1999, S. 58; KAT. AUSST. MUENCHEN 1995b, S. 87, Kat. Nr. 21, Abb. S. 86; KAT. FRANKFURT 2011, S. 177.

¹³⁸⁰ Dort Kat. Nr. 41a, vgl. KAT. DARMSTADT 1901, S. 25.

Leser zu übernehmen.¹³⁸¹ Wie ein fahrender Ritter durchzieht auch sie die Lande und verlangt Einlass an des Dichters Tür: „ich will inz herze hin zuo dir“ und „ich will dir nu von wunder sagen“.¹³⁸² Damit verleiht ihr der Dichter eine aktive, die Erzählung in Gang setzende Rolle. Frau Aventure übernimmt hier die Führung und Initiative. Ist dies auch die Rolle, die Slevogt seiner „Frau Aventure“ zgedacht hat?

Bei genauerer Betrachtung des Gemäldes dürfte es sich jedoch sehr wahrscheinlich um eine Variante des von Slevogt später erneut thematisierten Frauenraubs handeln.¹³⁸³ Ein aufgebäumter nackter Frauenkörper, lagert im starken Arm eines Ritters. Ihren Kopf hat sie dabei weit nach hinten gebogen, wodurch ihr aufgelöstes langes Haar in scheinbarer sexueller Zügellosigkeit in einem blonden Schwall herabfällt. Und doch hält sie die Arme schützend vor ihrer Brust verschränkt, so dass der Rittersmann gezwungen ist, sie mit dem harten Griff seiner metallenen behandschuhten rechten Hand gewaltsam wegzuziehen. Frau Aventure, das Gestalt angenommene Abenteuer, in diesem Fall weniger im Sinne der personifizierten Erzählung als mehr im Sinne der ritterlichen Erprobung, will schließlich bewältigt und bezwungen werden. Die Spannung zwischen schwer zu deutender echter oder vermeintlicher Gegenwehr bietet womöglich dem männlichen Abenteuerer nur einen erhöhten sexuellen Anreiz. Die unterschwellige Gewaltsamkeit wird durch die Hell-Dunkel-Kontrastierung und bewegte Bildkomposition unterstützt. Zwei sich kreuzende Diagonale unterteilen die Bildfläche. Die eine führt von dem der Körperbalance wegen vorgestreckten Bein des Ritters bis hin zu seinem Kopf, die andere verläuft von Haar und Gesicht der Frau bis zu seinem senkrecht von oben herabgeführten Panzerarm. Dabei stehen sich auch hier wieder die Gegensätze von verletzlichem, hellem Fleisch des ungeschützten Frauenkörpers und der gepanzerte, dunkel glänzende Körper des Mannes, ihr offen daliegendes Gesicht und sein maskiertes, vom Helm halb beschirmtes in der Anonymität verharrendes Gesicht, das lediglich die bärtige Kinnpartie freigibt, gegenüber. Umrahmt wird die Gewaltszene im unteren Bildteil rechts und links von je einer Pflanze. Es handelt sich rechts um ein Liliengewächs und links um den Blütenstängel einer Kamille. Die Lilie ist in der christlichen Ikonographie ein Zeichen der Keuschheit, Jungfräulichkeit, Unschuld und Tugendhaftigkeit.¹³⁸⁴ Die Kamille wird als Heilpflanze verwendet. Sie soll die Abwehrkräfte steigern, eignet sich zur Behandlung seelischer und körperlicher Schmerzen und wird speziell bei Frauenleiden eingesetzt. Sie empfiehlt

¹³⁸¹ Zur literarischen Figur der Frau Aventure vgl. GRIMM 1842; REALLEXIKON LITERATURGESCHICHTE 1958, Bd. 1, S. 126-127.

¹³⁸² „Tuot ûf.‘ wem? wer sît ir? ‚ich will inz herze din zuo dir.‘ sô gert ir zengem rûme. ‚waz denne, belibe ich kûme? min dringen soltu selten klagn: ich wil dir nu von wunder sagen.‘ jâ sît irz, frou âventiure? (‚Macht auf!‘ Wem? Wer seid Ihr? ‚Ich will zu dir in dein Herz.‘ Da wo Ihr hinwollt, ist es aber eng. ‚Was, denn zu wenig Platz für mich! Das kommt doch wahrhaftig nicht oft vor, daß ich mich aufdränge und dir so zum Jammern Anlaß gebe. Ich will dir jetzt von wunderbaren Dingen reden.‘ Ja so, Ihr seid es, Frau Aventure!)“, ESCHENBACH [1833], 9. Buch, 433,1-10, vgl. GRIMM 1842, S. 8.

¹³⁸³ Slevogt malte 1905 einen Frauenraub. Hier ist der Räuber ein „Wilder“ als Vertreter eines primitiven Naturvolkes, vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1995b, Kat. Nr. 32, S. 108; PAAS 1999, Kat. Nr. 14, S. 56-59.

¹³⁸⁴ Zur Lilie vgl. HERDER LEXIKON SYMBOLE 1978, S. 102; LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE 1990, Bd. 3, Sp. 100-102.

sich auch als Wundsalbe, da sie eine schmerzstillende Wirkung hat.¹³⁸⁵ Die Pflanzen drücken in ihrer Symbolsprache deutlicher aus, nach was genau dort getrachtet und was versucht wird mit schonungslos eisernem Griff gebrochen zu werden, als es der wahrscheinlich von Slevogt selbst gewählte und wohl bewusst irreführende Bildtitel tut.¹³⁸⁶

Auf einem anderen Gemälde hat sich Slevogt in einem geradezu schwankhaften Ton, dem eine grotesk-komische Note anhaftet, sich des Themas des Geschlechterkampfes angenommen. Dem narrativen Element sowie der Ausführung des körperlichen Akts hat der Künstler in diesem Werk besonders viel Platz eingeräumt. „Der Ritter und die Frauen“ entstand 1903 und wurde 1904 im Berliner Kunstsalon ausgestellt.¹³⁸⁷ **(Abb. 212)** Slevogt behandelt den Bildraum wie eine Bühne.¹³⁸⁸ Im Theater wird eine Posse gespielt. Der Vorhang geht auf und es erscheinen fünf Frauenfiguren. Die Hauptrolle besetzt ein Mann im Ritterkostüm. Die Handlung ist kurz wiedergegeben: Ein Geharnischter ist – ob gezielt oder versehentlich weiß man nicht genau – in ein Haremszelt geraten. Die Haremsdamen mühen sich ab, ihn festzuhalten und der Ritter müht sich ab, sie abzuschütteln. Soweit die Handlung. Mit der Frage nach dem Warum, wird das Bild zur Ansichtssache und man darf vermuten, dass die Ansicht in dem einen oder anderen Fall von einem geschlechtsspezifischen Blickwinkel abhängt.

Von unschätzbarem Wert ist dabei eine Bildbesprechung und der Kommentar eines Kunstkritikers, der nebenbei Licht auf die Sichtweise der potentiellen männlichen Käuferschicht werfen dürfte, wenn er mit Lobeshymnen nicht sparend schreibt: „Dieses Bild stellt einen Geharnischten dar, der sich dem Liebesverlangen von vier schönen Haremsdamen mit Gewalt entziehen will. [...] Er will nichts von dieser wilden Liebe und schüttelt die zärtlichen Mädchen rauh ab. Eine hat sich ihm von hinten an den Hals gehängt. [...] Die Allerschönste aber in einen orange-farbenen, vorn offenen Kaftan gekleidet, ist von dem Gewaltmenschen beiseite geschleudert worden, rücklings über ein langes, dunkelviolettes Kissen gestürzt und ballt nun in ohnmächtiger Wut ihre hübschen Fäuste.“¹³⁸⁹ Und weiter heißt es: „Ein leidenschaftliches, aufgeregtes Bild, dabei von der vornehmsten äußeren Haltung. Wie ein unerschütterlicher Felsen wird die bläulich schillernde Stahlgestalt, von den leuchtenden Frauenleibern und den farbenglühenden Stoffen umwogt. Die mächtige Bewegung des Ritters, seine ungeheure Silhouette gibt dem Bilde Ruhe und Größe.“¹³⁹⁰ Das abschließende Fazit des Kritikers lautet: „So etwas vollbringt nur ein großer Künstler, ein Mensch voller Phantasie und Nerven, mit ebenso starker

¹³⁸⁵ Zur Heilwirkung der Kamille vgl. SCHARNAGL 2005, S. 163-164.

¹³⁸⁶ Vgl. KAT. FRANKFURT 1972, S. 374; KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 257.

¹³⁸⁷ Bei Voll wird das Gemälde unter dem Titel „Der Ritter und die Mädchen“ geführt, VOLL 1912, Abb. 56.

¹³⁸⁸ Scheffler bemerkt zu Recht einen „opernhafte[n] Zug“, vgl. SCHEFFLER 1940, S. 54. Einen solchen Eindruck bestätigt auch Imiela, wenn er in diesem Zusammenhang von „Schauspieler-Rollenbildnissen“ spricht, vgl. IMIELA 1968, S. 104.

¹³⁸⁹ KUNST FÜR ALLE 1904, Bd. 9, S. 241.

¹³⁹⁰ Zu dem Gemälde vgl. KUNST FÜR ALLE 1904, Bd. 9, S. 241; SCHEFFLER 1940, S. 53-54; IMIELA 1968 S. 103-104.

Gestaltungskraft wie außerordentlichem Können begabt.“¹³⁹¹ Ein solch enthusiastischer Tenor wirkt mit Hinblick auf das Bildthema auf den heutigen Betrachter eher befremdlich.

Der sittlich integre Ritter hat ganz offensichtlich Mühe sich der geballten Frauenmacht, die ihm unangenehm penetrant zu Leibe rückt, zu erwehren und versucht sie ärgerlich abzuschütteln. Zum Teil liegen die Frauen bereits hingeschleudert am Boden. Der damalige männliche Adressat vermag gerade in den verschiedenen Posen und den teils gewagten Verrenkungen, der sich am Boden windenden Damen die besondere Attraktivität des Gemäldes gesehen zu haben. Die in der vorgenannten Bildbesprechung geäußerte Interpretation, es hierbei mit liebeshungrigen Haremsdamen zu tun zu haben, die nun danach trachten, des glücklich eingefangenen Ritters habhaft zu werden, darf aber durchaus in Frage gestellt werden. Das verzweifelte Festhalten der Frauen, könnte genauso gut dazu bestimmt sein, den dreisten Eindringling dingfest zu machen.¹³⁹² Auch „Frau Aventure“ löste unterschiedlichste Assoziationen aus. Es gibt Indizien dafür, dass Slevogt um solche dehnbaren Interpretationsräume wohl wissend, diese geradezu provozierte.

Das Eindringen in einen Harem war streng verboten und wurde in orientalischen Ländern mit dem Tode bestraft. Viele Künstler, fasziniert von der sich ihnen hier eröffnenden exotisch-sinnlichen Welt, erlagen gerade diesem Reiz des Verbotenen und den damit verbundenen erotischen Phantasien aus 1000 und einer Nacht und der Vorstellung von einer beständigen sexuellen Verfügbarkeit der Frau. Jean-Léon Gérôme (1824-1904), der in den 50er Jahren sowohl die Türkei als auch Ägypten bereiste, wandte sich vielfach dem orientalischen Genre und hier insbesondere dem Thema des Harems zu. 1850 schuf er beispielsweise das Bild von einem „Griechischen Interieur“ und 1885 „Das große Bad von Bursa“, 1863 entstand Ingres „Türkisches Bad“, das gleichfalls den weiblichen Akt in den vielfältigsten Posen ins Zentrum rückt. Mit der 1868 erfolgten Entdeckung Trojas durch Heinrich Schliemann (1822-1890) und der 1869 erfolgten Eröffnung des Suezkanals wuchs das Interesse für den Orient zusehends. Slevogt greift zu einem recht späten Zeitpunkt diese Modeströmung auf und versetzt sie mittels der Figur des Ritters in die längst vergangene Epoche der Kreuzzüge. Die übertriebene Klischeehaftigkeit, die einer gewissen Komik nicht entbehrt, mag dabei ein vom Künstler gezielt eingesetztes Mittel sein.¹³⁹³ In drei Vorentwürfen hatte Slevogt als Eindringling jedenfalls einen Orientalen mit Turban vorgesehen und sich erst in der Endfassung für die Figur des Ritters entschieden.¹³⁹⁴ **(Abb. 213)** Mit dem Rittersmann in seiner Panzerung aber hat er den Kontrast von wehrhafter Männlichkeit und wehrloser Weiblichkeit um ein Vielfaches verstärkt. Gerade aus dem verzweifelten Versuch der Frauen, sich an der glatten stählernen Panzerung festzuklammern und dabei doch an dem glatten Metall

¹³⁹¹ KUNST FÜR ALLE 1904, Bd. 9, S. 241.

¹³⁹² Zu Haremsdarstellungen bei Gérôme vgl. ACKERMAN 2000, S. 144ff.

¹³⁹³ Zu Ironie und Witz in Slevogts Werk vgl. PAAS 1999, S. 56.

¹³⁹⁴ Imiela verweist auf fünf Skizzen, zwei zeigen womöglich bereits einen Ritter, die drei dem Gemälde formal am nächsten stehenden Skizzen zeigen einen Orientalen mit Turban, vgl. IMIELA 1968, Anm. Nr. 4, S. 381.

abzurutschen, bezieht das Bild seine besondere Würze und Drastik. Der Ritter als Kriegsmann ausgewiesen, vermag zudem eine weitaus potentere, wehrhaftere und bedrohlichere Erscheinung darzustellen, so dass sich erst aus seiner ganz offensichtlich großen Mühe, sich von den Frauen loszueisen und seinen Weg freizukämpfen, die eigentlich komische Note im Bild ergibt. Einer, der sonst auf dem Schlachtfeld unter widrigsten Bedingungen seinen Mann steht, hat nun seine liebe Not mit den Frauenzimmern. Trotz der zahlenmäßigen weiblichen Übermacht werden die Kräfteverhältnisse nicht wirklich in Frage gestellt, vielmehr steigert der Maler das teils erotische bis latent gewaltsame Spannungsverhältnis zwischen dem Ritter und den Frauen, indem er mittels ihrer Überzahl ein wenig nachhilft und den Frauen eine scheinbare Chance einräumt. Von den Zeitgenossen wurde die der Szene zugrunde liegende Komik wohl nicht gesehen. Slevogt scheint sich aber mit der späteren Wahl der Ritterfigur zumindest der Akzentverschiebung sehr wohl bewusst gewesen zu sein. 1914 unternahm Slevogt eine Ägyptenreise, womit nicht zuletzt sein persönliches Interesse am Orient belegt wird. Seine während dieser Reise angefertigten sehr stimmungsvollen und in Farbe und Duktus kraftvollen Skizzen und Bildern von Alltagsszenen und Landschaften aber sind bezeichnenderweise frei von aller Klischeehaftigkeit.

Die Eroberung, auch die gewaltsame, war im 19. Jahrhundert durchaus positiv besetzt, wurden doch im Zeitalter des Imperialismus ganze Länder gewaltsam eingenommen, okkupiert und dem eigenen Territorium einverleibt. Eroberung war Bestätigung der eigenen Stärke, Demonstration von Macht und Dominanz. Der Eroberungswille war eine positiv konnotierte männliche Charaktereigenschaft, in der sich virile Durchsetzungskraft und Willensstärke zugleich manifestierte.¹³⁹⁵ Die Rüstung galt dabei als Symbol der körperlichen Überlegenheit und vor allem der Unverwundbarkeit ihres Trägers.¹³⁹⁶ In den Frauenraubbildern dominiert entsprechend der Mann. Er nimmt, raubt, mal mit mehr, mal mit weniger Gewalt, die Frau ist Opfer und widersetzt sich, mal mit mehr, mal mit weniger Vehemenz. Opfer- und Täterrolle sind in der Regel klar umrissen und folgen nur ihrer naturgesetzlichen Vorbestimmung, das Ganze verknüpft mit unterschwelliger Erotik. Die Machtverhältnisse zwischen Mann und Frau sind hier, gerade auch nach den damals jüngsten evolutionstheoretischen Erkenntnissen, noch wohl geordnet. Sozialgeschichtlich sah es ein wenig anders aus, waren es doch auch Zeiten des Frauenkämpfertums, des Kampfes um das Wahlrecht, um mehr rechtliche Freiheit und auch um das so lange vorenthaltene Recht auf Bildung, ein Kampf, bei dem die Frau nun in Zonen, die bisher ausschließlich dem Mann vorbehalten waren,

¹³⁹⁵ Richard Hamann und Jost Hermand haben Charakteristika in der Malerei einer von Männlichkeitsidealen dominierten Gesellschaft der Gründerzeit eingehend analysiert, vgl. HAMANN/HERMANN 1965, insbesondere, S. 88.

¹³⁹⁶ Die Rüstung besitzt ganz spezifische Eigenschaften. An der starken Panzerung und undurchdringlichen Oberfläche der Rüstung prallt alles ab. Nichts vermag von außen nach innen, wie auch nichts von innen nach außen zu dringen. Schilling und Frevert weisen darauf hin, dass jegliche Art der Uniformierung nicht nur eine Außenwirkung hat. Die mit der Rüstung verbundenen Eigenschaften wie Undurchdringlichkeit und Härte wirken auch unmittelbar auf den Träger selbst. Wie sein Körper mittels der Rüstung gestählt wird, werden auch sein Mut und seine Entschlossenheit gestählt, vgl. SCHILLING 2002, S. 196; FREVERT 2003, S. 290-292.

vorzudringen bestrebt war.¹³⁹⁷ Die Anfänge der Frauenbewegung in Deutschland gingen dabei Hand in Hand mit der sozialistischen Bewegung und der Arbeiterbewegung. August Bebel (1840-1913) forderte bereits 1875 das Wahlrecht für die Frau, das dann erst 1919 kam.¹³⁹⁸ Innerhalb der Frauenbewegung und der Sozialdemokratie wurden auch Fragen zur sexuellen Autonomie der Frau erstmals ein breiterer Raum zugestanden. Die Sozialdemokratin Johanna Elberskirchen appellierte in ihrer 1897 publizierten Erörterung „Sozialdemokratie und sexuelle Anarchie“ an die Parteigenossen sich vom sexuellen Kapitalismus der Bourgeoisie zu distanzieren und nicht wie diese die Frau zu unterdrücken und auszubeuten, sondern ihr den gebührenden Respekt entgegenzubringen, nur das wäre eines Sozialdemokraten würdig. Und erklärte das Ziel der Frauenbewegung mit den folgenden Worten: „Wogegen richtet sich im letzten Grunde der Kampf des Weibes, die Frauenbewegung? Gegen nichts anderes als gegen sexuelle Knechtung, gegen sexuellen Kapitalismus, gegen sexuelle Anarchie! Die tiefsten Wurzeln der Frauenfrage liegen im Sexus! Und die Frauenfrage erhält ihre endgültige, ihre radikale Lösung nur durch [...] die radikale Umwandlung der krankhaften priapischen Anschauung des Mannes vom Weibe, als *sexus sequior* und *instrumentum voluptatis* in die gesunde natürliche Anschauung: Gleichwertigkeit der geschlechtlichen Persönlichkeit des Weibes mit der männlichen – Vollwertigkeit der menschlichen Persönlichkeit des Weibes [...]“¹³⁹⁹ Die Frau beginnt sich in vielen Bereichen selbst zu befreien. Sie muss auf keinen Befreier mehr warten.

Die weiblichen Emanzipationsbestrebungen führen letztlich zur Verunsicherung im männlichen Verhaltenskodex. Etikette war ein wichtiges Instrumentarium im Umgang mit dem anderen Geschlecht. Höflichkeit, Benimmformeln, feste Verhaltensregeln innerhalb der Gesellschaft orientierten sich nach wie vor an überkommene höfisch-ritterliche Kodizes. Ist ritterliches Betragen der Frau gegenüber noch zeitgemäß und von der Frau überhaupt noch gewünscht? Anfang des 20. Jahrhunderts stellt sich Georg Foerster die Frage, inwiefern im Zuge der Frauenemanzipation die zunehmende weibliche Selbstbestimmung überhaupt noch mit einem ritterlichem Verhalten des Mannes der Frau gegenüber in Einklang zu bringen sei, wobei er sich keineswegs blind gegenüber einem in der Vergangenheit nur allzu häufig damit einhergegangenen Missbrauch stellt: „Es gibt leider manche junge Männer, die meinen, sie könnten ihre junge Männlichkeit nicht besser einweihen und beweisen als dadurch, daß sie irgendwo ein Weib verführen oder mißbrauchen und sich dann einbilden, sie hätten den Ritterschlag der Mannheit erhalten. In Wirklichkeit beweisen sie nur, daß sie Schwächlinge sind [...] Wer einst nach dem Adel des

¹³⁹⁷ Umso bedeutungsvoller wird das Militär als männlich dominierter Rückzugsort, von dem die Frau nach wie vor ausgeschlossen bleibt und daher tradierte Geschlechterrollen sowie virile Tugenden nicht in Frage gestellt werden. Der Mann findet hier altbekannte und verlässliche Strukturen vor, vgl. SCHILLING 1998, S. 137; SCHILLING 2002 S. 208-210.

¹³⁹⁸ Zur Frauenbewegung im Kaiserreich vgl. SALEWSKI 2011, S. 109ff. Das Bürgerliche Gesetzbuch von 1900 wies trotz einer nicht ausdrücklich fixierten Vormundschaft des Mannes über der Frau, eine weitgehende Rechtslosigkeit der Frau ihrem Ehemann gegenüber auf. Die Frau nahm seinen Namen an, er bestimmte über den Wohnort, durfte ihre Korrespondenz öffnen und war der Verwalter ihres Vermögens. Zum Bürgerlichen Gesetzbuch von 1900 vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1995b, S. 304-305.

¹³⁹⁹ ELBERSKIRCHEN [1897], S. 74-75.

wahren Ritters strebte, der mußte geloben, sich dem Schutz der Schwachen und Unterdrückten zu weihen und mußte diese Gesinnung vor allem der Frau gegenüber zum Ausdruck bringen.¹⁴⁰⁰

Foerster sieht daher in der Tat die altbewährten ritterlichen Umgangsformen gefährdet: „Mit dem Wachstum weiblicher Konkurrenz in allen Berufen ist in manchen der betroffenen Männerkreise neuerdings das Gerede aufgekommen, daß die Frau, welche heute mit dem Verlangen nach der vollen Gleichberechtigung in die Männerberufe eindringe, nun auch aufhören solle, auf Grund ihres Geschlechtes irgendwelche exzeptionelle Rücksichten zu verlangen: die berufstätige Frau stehe außerhalb der Ritterlichkeit des Mannes, diese Ritterlichkeit sei nur ein Äquivalent für die Frau, die ihre Geschlechtsfunktionen erfülle. Wie stellt sich die Frauenbewegung dazu? Es scheint, daß sich bei vielen tapferen und selbständigen Frauen eine gewisse gereizte Stimmung gegenüber allen Beweisen männlicher Ritterlichkeit und Galanterie herausgebildet hat – durchaus verständlich, wenn man bedenkt, wieviel Herrenmoral und wieviel tiefinnere Nichtachtung der weiblichen Persönlichkeit sich oft mit solchen Äußerlichkeiten verbindet.“¹⁴⁰¹ Foerster kommt trotz des häufig fehlgeleiteten Verhaltens des Mannes, zu dem bemerkenswerten Schluss, dass ritterliches Betragen, dennoch eine Zukunft habe: „[...] wenn der Mann nicht um des Weibes willen ritterlich sein will, so sei er es um seiner selbst willen! Und wenn die Frau die Ritterlichkeit für ihre eigene Person nicht mehr nötig zu haben glaubt, so begrüße und feiere sie dieselbe um des Mannes willen, der ohne diese Dienstbarkeit als Mann und als Mensch verkümmern muß!“¹⁴⁰² Ritterlichkeit als Mittel der Emanzipation des Mannes? Das Subjekt „Ritter“, das in seinem ritterlichen Verhalten ja nur durch ein „Objekt“ Bestätigung erfährt, war, nun da dieses Objekt für die unmittelbare Ansprache und Selbstbestätigung immer weniger zur Verfügung stand, in seiner Ritterlichkeit auf den reinen Selbstzweck reduziert. Trotz Foersterns gut gemeintem Ansatz, war ein solches Modell in der Rückblende nicht überlebensfähig.

7.5 Der Ritter als Verteidiger

Das 19. Jahrhundert und frühe 20. Jahrhundert war eine bellizistische Ära, mit Kriegen, Revolutionen und politischen Unruhen aller Art. Gerade der Krieg war in den Augen vieler etwas tatsächlich Unumgängliches und nicht nur das, nicht zuletzt untermauert von darwinistischem Gedankengut, wurde Krieg zunehmend zum festen und gar notwendigen Bestandteil des Daseins deklariert und glaubt man den zahlreichen Kommentaren vertraten nicht wenige Zeitgenossen im 19. Jahrhundert die Meinung, dass der Krieg sogar außerordentliche Vorzüge besaß. So konnte Krieg die Tugend- und Charakterbildung befördern. Der Gefahr von Selbstsucht,

¹⁴⁰⁰ FOERSTER 1909, S. 193.

¹⁴⁰¹ FOERSTER 1909, S. 144-145.

¹⁴⁰² FOERSTER 1909, S. 149.

Materialismus und Verweichlichung konnte mittels Krieg entschieden entgegengewirkt werden. Dem Historiker Heinrich von Treitschke (1834-1896) dient der Krieg nach außen hin in erster Linie dem Staat als notwendiges Mittel der Selbstbehauptung und dem Erhalt der Volkssouveränität, nach innen hin aber übt er eine geradezu versittlichende Funktion aus. Erst durch den Krieg, so Treitschke, wird die Charakterstärke eines Volkes gefördert: „Der Krieg ist nicht bloß eine praktische, sondern auch eine theoretische Nothwendigkeit, eine Forderung der politischen Logik. Mit dem Begriffe des Staats ist der Begriff des Krieges schon gegeben, denn das Wesen des Staats liegt in der Macht. Der Staat ist das zu einer souveränen Macht organisirte Volk, und sein erster Beruf - die Selbstbehauptung, der Schutz gegen äußere und innere Feinde.“ Und Treitschke weiter: „Jedes Volk - zu allermeist das fein gebildete - läuft Gefahr in langer Friedenszeit der Selbstsucht zu verfallen. Einem solchen Geschlechte gereicht es zum Segen, wenn ihm das Schicksal einen großen und gerechten Krieg sendet.“¹⁴⁰³ Ähnlich äußerte sich der ehemalige Generalfeldmarschall und Abgeordnete im Reichstag, Helmuth Graf von Moltke (1800-1891), in einem Brief aus dem Jahr 1880: „Der ewige Friede ist ein Traum, und nicht einmal ein schöner, und der Krieg ein Glied in Gottes Weltordnung. In ihm entfalten sich die edelsten Tugenden des Menschen, Muth und Entsagung, Pflichttreue und Opferwilligkeit mit Einsetzung des Lebens. Ohne den Krieg würde die Welt im Materialismus versumpfen.“¹⁴⁰⁴

Es mag zunächst erstaunen, wie ungebrochen stark Vorstellungen des ehrenvollen ritterlichen Mann-zu-Mann-Kampfes den öffentlichen Diskurs um Krieg und Wehrbereitschaft bestimmten. In einem Festbüchlein von 1863 wurde der Verlauf der Leipziger Völkerschlacht wie ein mittelalterlicher Ritterkampf beschrieben: „Es entspann sich sofort ein ritterlicher Kampf mit blanker Waffe und Geschütz. Bei Magdeborn und auf den Höhen von Wachau und Liebertwolkwitz wüthete das Gefecht hinüber und herüber ohne Entscheidung. Da blinkten die Lanzen der Uhlanen, da klorrten die Säbel der Husaren, da rasselten die Geharnischten im tapfern Anprall gegen einander. Der Feldmarschall sowie die übrigen Führer griffen wiederholt im Getümmel zum Schwerte; auf der andern Seite stürmte der König von Neapel in das Gedränge der Kämpfer. Seine hohe, ritterliche Gestalt, seine glänzende, halb orientalische Kleidung, vor Allem sein kühner Reitermuth machten ihn überall kenntlich.“¹⁴⁰⁵ Die darin gepriesene ritterliche Kampfweise behielt bis weit ins 20. Jahrhundert hinein ihre Gültigkeit und war weiterhin höchstes Richtmaß zur Bewertung soldatischen Verhaltens und dies ungeachtet modernster Kriegswaffen, angefangen bei Panzern, U-Booten und großkalibrigen Feldgeschützen bis zu

¹⁴⁰³ TREITSCHKE 1871, S. 533 und S. 536. Und Thomas Mann schrieb zum Ersten Weltkrieg: „Krieg! Es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheure Hoffnung. [...] Was die Dichter begeisterte, war der Krieg an sich selbst, als Heimsuchung, als sittliche Not. Es war der nie erhörte, der gewaltige und schwärmerische Zusammenschluß der Nation in der Bereitschaft zu tiefster Prüfung [...]“, MANN [1914]. Zum Kriegerischen in der damaligen Zeit vgl. HAMANN/HERMAND 1965, S. 156ff; MAYER 1984, S. 301-303; SCHILLING 2002, S. 230-231. Zu Sozialdarwinismus und Krieg vgl. KOCH 1973, S. 100ff; MAYER 1984, S. 278-286.

¹⁴⁰⁴ Brief Graf von Moltke an Geheimrath Bluntschli, Berlin 11. Dezember 1880, MOLTKE 1892, Bd 5, S. 194.

¹⁴⁰⁵ LANGENBECK 1863, S. 44.

erstmalig im Ersten Weltkrieg eingesetzten Bomben und Maschinengewehren. Krieg wurde nach wie vor nach mittelalterlichen Kriterien bewertet und damit den Kriegshandlungen eine scheinbar gerechtere, versittlichere und humanere Note verliehen.

Kaiser Wilhelm II. richtete in seiner Thronrede, gehalten am 4. August 1914 im Weißen Saal des königlichen Schlosses vor den Abgeordneten des Reichstags, in der er den Kriegseintritt Deutschlands erklärte, die Aufforderung an die in den Krieg ziehenden Soldaten „[n]ach dem Beispiel [der] Väter fest und getreu, ernst und ritterlich, demütig vor Gott und kampfesfroh vor dem Feinde“, zu sein.¹⁴⁰⁶ Denn was der gefährlichen Ausbildung einer knechtischen Gesinnung entgegenwirkt und damit elementare Voraussetzung für einen rückhaltlosen Einsatz fürs Vaterland ist, ist gerade das durch den Krieg hervorgerufene und für tapferes Handeln unabdingbar notwendige persönliche Ehrempfinden eines jeden Soldaten, „ein starkes Gefühl ritterlicher und persönlicher Ehre“, so der Historiker Heinrich von Treitschke (1834-1896). „Diese Empfindung“, so heißt es bei Treitschke weiter „die sich in dem Wesen des miles romanus der Legion ebenso ausspricht wie in der chevaleresken Sitte des Mittelalters und in dem stolzen militärischen Selbstbewußtsein des modernen Heeres, ist kein Vorurteil, sie ist im Wesen des Heeres gegeben und als ein Segen zu betrachten. Es muß eine solche Kriegerlehre geben; ein tapferer Mann, der sich zu unbedingtem Gehorsam verpflichtet hat, würde sich innerlich unwürdig fühlen, wenn er nicht die Gewißheit hätte: ich bin jeden Augenblick bereit mein Leben zu opfern, darum muß ich den Schild meiner Ehre stets blank erhalten.“¹⁴⁰⁷ Mehr noch, es lag im Festhalten bzw. in der Reaktivierung dieser alten Ehrvorstellungen und anachronistisch anmutenden Traditionen geradezu ein politisches Kalkül: „In einer solchen Zeit ist es geradezu geboten, sogar vergessene Traditionen wieder zurückzurufen und auch im Kleinen das Kleinste noch festzuhalten, was geeignet ist, die Nation über ihre eigenste Wesenheit zu orientieren. Je schroffer die modernen Kriegsmaschinen unterschieden sind von den alten Waffen, um so mehr ist es angezeigt, die nationale Rhythmik in allem Kriegerischen zu betonen und selbst längst vergessene Gebräuche wieder einzuführen, alte Griffe, Grenadiermützen, Namen und Symbole, damit jene Rhythmik nicht zerrissen, sondern in die neuen

¹⁴⁰⁶ Thronrede Kaiser Wilhelm II. vor den Abgeordneten des Reichstags, Eröffnungssitzung im Weißen Saal des Königlichen Schlosses zu Berlin am Dienstag, den 4. August 1914, THRONREDE 1914. Der Rittersinn hat sich insbesondere im Offizierskorps lebendig erhalten. So merkt Hans Delbrück an, dass nach dem Dreißigjährigen Krieg mit der Schaffung einer stehenden Armee unter den preußischen Königen „jene Idee der Gefolgschaft, die sich in der Rittertreue erhalten hat, wieder belebt wird im Offizierskorps. Der Ritter des Mittelalters steht zu seinem Herrn [...] in einem Treuverhältnis. Er hat sich persönlich diesem Herrscher oder Grafen gewidmet, ganz so wie die Gefolgsmänner um Armin in der Teutoburger Schlacht. Diese Idee lebt fort und bildet sich nun in einer ganz neuen Form aus im Offizierskorps [...]“, DELBRUECK 1914, S. 15: Zum innerhalb des Offizierskorps fortdauernden Rittersinn vgl. GAGEL 1971, S. 124-125; MAYER 1984, S. 303.

¹⁴⁰⁷ TREITSCHKE 1915, S. 72 (Hervorhebung im Original). Heinrich von Treitschke formuliert damit eine Änderung im soldatischen Verhalten, die bereits im Zuge der Befreiungskriege gefordert wurde. Aus einem reinen Befehlsempfänger wird der leidenschaftliche Patriot, für den die Landesverteidigung gar zur Herzenssache wird. Wie beim mittelalterlichen Ritter wird dem Soldaten ein Ehrempfinden zuerkannt, durch das er sich selbst zu unabdingbarer Treue und Opferbereitschaft verpflichtet fühlt, vgl. STRUCK 1997, S. 99.

Verhältnisse in erweiterter Gestalt und vermehrter Aktionskraft hinüber gerettet werde. Je rücksichtsloser die Wirkung der modernen Geschosse eine Auflösung der kämpfenden Massen gebietet, um so sorgfältiger ist alles das zu pflegen, was den Geist des rhythmischen Zusammenhaltes lebendig erhält: Zeremonien, Paraden, Attacken geschlossener Reitermassen, ritterliche Kameradschaft, Tradition der Regimenter usw. Nicht die alten Formen selbst sollen bleiben, sondern die Kraft, welche sie schuf, damit dieselbe Kraft auch die neuen Formen für die neuen Verhältnisse aus sich hervorgehen lassen kann [...].“, heißt es in einer Publikation von 1904.¹⁴⁰⁸ Symbole, althergebrachte Rituale und eine altbewährte Formensprache halfen der Aufrechterhaltung der soldatischen Moral und der Disziplinierung, sie lieferten dem Einzelnen Identifikationsmöglichkeiten und schufen zugleich das für den Kriegseinsatz unverzichtbare und überaus bedeutsame Gemeinschaftsgefühl.

Diese Symbole blieben aber keineswegs nur dem militärischen Bereich vorbehalten, sondern griffen auch in das zivile Alltagsleben über. Mit jedem gewonnenen Krieg stieg das Renommee des Militärs konstant an. Der Militärangehörige genoss gegen Ende des Jahrhunderts eine fast unanfechtbare Sonderstellung innerhalb der Gesellschaft.¹⁴⁰⁹ Die Folge war eine weitreichende Infiltration der Zivilgesellschaft mit militaristischen und kraftstrotzenden Symbolen und Metaphern. Nur so ist es erklärlich, dass die Ritterfigur in dieser Zeit geradezu inflationär gebraucht wurde. Sie wurde zum festen Bestandteil des Alltagslebens und zum Massen-Werbeträger und konnte gleichermaßen werbend für Kriegsanleihen als auch für Friedenskomitees, sowohl für Kakao als auch für Mundwasser eingesetzt werden.¹⁴¹⁰ Nicht zuletzt fand ganz beiläufig auch eine Militarisierung der Alltagssprache statt. In einer Zeit, in der man sich als Gemeinde rüstet, um Gäste zu empfangen, in der es gilt, mit eiserner Hand durchzugreifen, offenbart sich, wie sehr Vorstellungen von Kampf und Aggression die Sprache und das Denken des Normalbürgers gegen Ende des Jahrhunderts bestimmten. „Der Fremde, der nach Berlin kommt, wird zuerst und vor Allem den Eindruck des Kriegerischen, des Soldatischen erhalten. [...] Was wir geworden, das sind wir durch Krieg geworden.“, schreibt 1885 der Journalist und Schriftsteller Julius Rodenberg (1831-1914).¹⁴¹¹ Und aus dem Munde des Malers Lovis Corinth hört es sich nicht wenig anders an, wenn er nicht frei von Stolz des Berlin der Vorkriegszeit und seiner historischen Wurzeln gedenkt: „Vor dem großen Weltkriege wimmelte Berlin voller geschäftiger Leute und Militärs. Berühmt war von jeher der rege Eifer und der energische Fleiß, womit jeder Kaufmann, Künstler und Handwerker seinen Geschäften oblag. [...] Mut und Tapferkeit und Siegesbewußtsein impfte er [König Friedrich Wilhelm I.] bis in den letzten Gemeinen ein und der Unteroffizierstand und der Offizierstand sind für einige Zeiten bewunderungswürdig und mustergültig geblieben.“¹⁴¹²

¹⁴⁰⁸ [FUCHS] 1904, S. 74 (Hervorhebung im Original).

¹⁴⁰⁹ Zur gesellschaftlichen Stellung des Militärs im Vorfeld des Ersten Weltkrieges vgl. GOERTEMAKER 1986, S. 314ff; WERNER 1985, S. 45.

¹⁴¹⁰ Zur Ritterfigur und ihren vielfältigen Einsatzmöglichkeiten, insbesondere für Werbe- und Propagandazwecke vgl. GAGEL 1971, S. 101ff, S. 115ff; MUECK 1988, S. 240-241.

¹⁴¹¹ RODENBERG 1885, S. 135-136.

¹⁴¹² CORINTH 1926, S. 137.

Lovis Corinth sah sich nicht nur als Künstler, sondern nahm auch seine Verantwortung als Staatsbürger ernst. Er war, wie er selbst von sich behauptete, Preuße, Patriot und Monarchist: „Ich fühle mich als Preuße und kaiserlicher Deutscher.“, äußerte er einmal über sich.¹⁴¹³ Wie jeder wehrfähige Mann nahm auch er immer mal wieder an verpflichtenden Landwehrübungen teil.¹⁴¹⁴ Dem Zeitgeschehen konnte er sich so wenig wie jeder andere in diesen bewegten Zeiten entziehen. Im Gegenteil, mit der allergrößten Anteilnahme verfolgte er das politische Geschehen und war aufrichtig um Zukunft und Wohlergehen des Vaterlandes besorgt.¹⁴¹⁵ Und auch sein Oeuvre blieb davon letztlich nicht unberührt. Für sein Ölgemälde „Im Schutze der Waffen“ von 1915 wählte Corinth ein völlig zeitgemäßes Sinnbild, wenn er die gesamte Bildfläche mit der Figur eines gewappneten Ritters ausfüllte. **(Abb. 214)** Ein Ritter steht aufrecht da, den gestählten Körper frontal zum Betrachter, den Kopf im Profil nach rechts gewandt, mit der linken Hand hält er eine Lanze umfasst. Den rechten Arm hingegen hat er wie bei den noch zu besprechenden Selbstporträts von Corinth in Rüstung als Zeichen einer selbstbewusst herausfordernden und aggressiven Verteidigungsbereitschaft in die Seite gestemmt.¹⁴¹⁶ Eine nackte Frau hat sich Hilfe suchend zu ihm geflüchtet und kniet neben ihm. Den Oberkörper in einer diagonalen Seitwärtsverrenkung ist sie ganz in Bewegung, im Drehmoment begriffen. Den rechten Arm hat sie dabei rücklings zu ihm hingestreckt und berührt mit ihrer Hand seinen linken Arm. Ihr Mund ist offen wie zu einem Hilferuf geformt. Im nächsten Augenblick wird sie – oder sie hat es soeben getan – sich zu ihrem Beschützer hinwenden, um zu ihm aufzusehen und ihn um Hilfe anzuflehen. Gerade jetzt aber gehen ihre beiden Blicke in dieselbe Richtung. Während sein Blick grimmige Entschlossenheit verrät, starrt sie, die Augen vor Angst geweitet, auf etwas, was für den Betrachter außerhalb des Bildfeldes liegt. Dort lauert ganz offensichtlich eine so große Gefahr, dass sich die Frau veranlasst sah, Schutz bei dem Gerüsteten zu suchen. Im sprichwörtlichen Sinne kann das Bild der hilflosen und in grenzenloser Furcht dargestellten Frau als die personifizierte „nackte Angst“ aufgefasst werden.

Die Darstellung wird von Gegensatzpaaren dominiert: der bildbeherrschenden, aufrechten Gestalt des Mannes steht die an den Rand gedrängte, kauernde und teils abgeschnittene Frauengestalt gegenüber, ihre Nacktheit und Schutzlosigkeit kontrastiert mit seinem ganz und gar gewappneten Körper, das helle Inkarnat ihres Körpers hebt sich von den dunklen, grau-schwarzen Tönen seiner kriegerischen Erscheinung ab. Seine Körpersprache vermittelt Standfestigkeit und Ruhe, seine Mimik wirkt grimmig-erzürnt und doch zugleich beherrscht und unerschrocken und im Vergleich zur Frau emotionsarm. So schreibt der Pädagoge und Turnlehrer

¹⁴¹³ CORINTH 1926, S. 140.

¹⁴¹⁴ „Vor Ostern 1888 ging ich wieder nach Königsberg. [...] Im September wurde ich wieder zu einer Landwehrübung eingezogen“, CORINTH 1926, S. 107.

¹⁴¹⁵ Zu Corinths Haltung während des Ersten Weltkrieges vgl. BUSSMANN 1985, S. 35-36; KROPMANN 2008, S. 101-102.

¹⁴¹⁶ Zum Gemälde vgl. HAHN 1970, S. 150; HOLSTEN 1976, S. 25; UHR 1990, S. 237; BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 656, S. 152, Abb. S. 676; KAT. AUSST. MUENCHEN/BERLIN 1996, S. 222; OSMOND 2006, S. 26-28; KAT. AUSST. PARIS/LEIPZIG/REGENSBURG 2008, S. 143.

Johann Christoph Friedrich GutsMuths (1759-1839) bereits zu Beginn des Jahrhunderts: „[...] von Personen, die in einem bequemen, weichlichen Körper stecken, [...] von Kränklichen und Schwachen läßt sich gewöhnlich keine heroische Liebe fürs Vaterland, keine Aufopferung fürs allgemeine Beste und zur Hülfe des Nebenmenschen, kein männlicher Muth, keine unerschütterliche Wahrheitsliebe, kein hohes Emporstreben zu edelmüthigen Thaten erwarten.“¹⁴¹⁷ Der starke, gestählte Ritter aber ist geradezu prädestiniert, heldenmütig sowohl dem Vaterland als auch seinem Nächsten zu Hilfe zu kommen.

Der Titel „Im Schutze der Waffen“ verweist auf die Schutzzone, die der Ritter zu gewähren vermag. „Eine Welt von Feinden will dem jungen Deutschen Reich in des Wortes deutlichstem Sinne das Ende bereiten. Wer wagt es, als erster über diesen jungen Siegfried das Halfter zu werfen? Der Erste, den er mit seinen Fäusten packt, dessen letztes Stündlein hat geschlagen.“, äußert sich Corinth nicht wenig schwülstig zur Kriegslage und fügt hinzu „Jeder Deutsche fühlt sich als spezieller Schützer des vaterländischen Herdes.“¹⁴¹⁸ Auf dem Bild „Im Schutze der Waffen“ ist es die ritterliche Gestalt, die stellvertretend die Funktion des Beschützers des vaterländischen Herdes übernommen hat. Es ist einzig und allein, dies betont unmissverständlich der Bildtitel, seiner unverrückbaren und unerschrockenen, vollgewappneten Präsenz zu verdanken, dass unter seinem Schirm den Hilfe Suchenden nichts geschieht. Waffengewalt und Wehrbereitschaft bewahren vor feindlichen Übergriffen und garantieren Schutz und Frieden, eine Vorstellung, die auch von vielen Werbeplakaten zur Zeichnung von Kriegsanleihen vermittelt wurde.¹⁴¹⁹ Gerade diese Blätter bedienten sich vielfach der dekorativen Gestalt des Ritters um in einer Heroisierung und Ästhetisierung des Krieges nicht zuletzt durch Verbannung der Kriegsschrecken und in der Ausklammerung seiner Gräuel für dessen Fortgang zu sorgen.¹⁴²⁰ Auf einem Blatt beispielsweise wirbt der stilisierte Kopf eines Ritters mit Helm und Federbusch für die Zeichnung von Kriegsanleihen. **(Abb. 215)** Und auf einem anderen Blatt mir einer gepanzerten Faust ist zu lesen: „Das ist der Weg zum Frieden - die Feinde wollen es so!“ **(Abb. 216)** Wer den Frieden will, so die vereinfachte Aussage und vielfach öffentlich bekundete Meinung, muss zunächst für den Krieg bereit sein. Und so sprach auch Kaiser Wilhelm II. im Vorfeld des Ersten Weltkrieges anlässlich einer in Forcheim bei Karlsruhe abgehaltenen Parade des 14. Armeekorps am 11. September 1909: „Wir Deutsche sind ein waffenfreudiges Volk und tragen unsere Rüstung leicht und gern, weil wir wissen, daß sie uns den Frieden bewahrt und erhält [...]“¹⁴²¹ Und der Schriftsteller und Journalist Julius Rodenberg (1831-1914) bemerkt diesbezüglich: „Was wir

¹⁴¹⁷ GUTSMUTHS 1804, S. 61 (Hervorhebung im Original).

¹⁴¹⁸ CORINTH 1926, S. 127.

¹⁴¹⁹ Auf den Aspekt „Frieden durch Krieg“ verweist bereits Holsten, vgl. HOLSTEN 1976, S. 25.

¹⁴²⁰ Während des Ersten Weltkrieges fand zunächst in Österreich dann auch in Deutschland die Idee der so genannten „Wehrmänner in Eisen“ oder „Nagelmänner“ Verbreitung. Sie wurden überall von Gemeinden oder karitativen Einrichtungen aufgestellt, um zu Spenden für Kriegerwitwen und Waisen zu animieren. Gegen eine Mindestspende durfte man einen Nagel in diese Holzfiguren in Form von Rittern, Soldaten und anderen Symbolen schlagen, vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Wehrmann_in_Eisen (1.4.2012).

¹⁴²¹ Rede Kaiser Wilhelm II. am 11.9.1909 in Karlsruhe, zit. in KRIEGER [1913], S. 171.

geworden, das sind wir durch Krieg geworden. Krieg predigt hier Alles; aber jenen Krieg, dessen höchster und letzter Preis der Frieden, das Glück und die Freiheit des Vaterlandes ist.“¹⁴²² Eingedenk der Zeitumstände lässt sich die Frau auf dem Gemälde in einer allegorischen Überhöhung als personifizierte deutsche Nation oder als „Borussia“ deuten, die von dem vollgerüsteten Kriegsmann gegen die anrennenden Feinde verteidigt wird, gab Corinth doch dem Gemälde den Untertitel „Erinnerung an den Überfall in Memel“ und verwies damit auf den Einfall der Russen im März 1915 in die nordöstlichste Stadt seiner Heimat Ostpreußen, deren Bewohner teils nach Sibirien verschleppt wurden. Nur wenig später konnten die russischen Truppen aus Memel wieder vertrieben werden.¹⁴²³ An den gerüsteten und gewappneten Ritter aber knüpft sich die Hoffnung aller Hilfesuchenden in der Stunde der höchsten Gefahr nach Schutz und Sicherheit.¹⁴²⁴

Unter dem einschneidenden Eindruck vom Fortgang des Ersten Weltkrieges schuf Corinth im selben Jahr die Lithographie „Held und Kriegsfurie“, die die Bezeichnung trägt „Erinnerung an große Zeit 1915“. (**Abb. 217**) Die Drucke wurden dem „Roten Kreuz“ als Spendenanreiz zur Verfügung gestellt, das dieses gegen eine Geldspende als Prämie verteilte.¹⁴²⁵ Ähnlich wie auf Corinths Ölgemälde ist auch auf diesem Blatt ein Rittersmann zu sehen, breitbeinig, nicht ganz so frontal wiedergegeben, gleichfalls mit einer Lanze bewaffnet, den Kopf halb nach links gewandt. Eine Frauengestalt schwebt über ihm walkürenartig mit entblößtem Oberkörper und geflügeltem Helm, den rechten Arm drohend erhoben, den Mund zu einem gellenden Kriegsschrei geöffnet. Zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges notierte Corinth: „Bangigkeit war wohl in den Herzen, als die ersten Siegesfanfaren die deutschen Lande durchtönten. Kein leichtsinniger Übermut schwellte da des Deutschen Brust. Nein! wie wir in banger Hoffnung von unseren Kameraden, denen das Glück zu teil wurde, gegen den Feind zu gehen, Sieg und Abwehr erhofften, so waren wir auf alles gefaßt, auch auf den Abgrund und Ruin. [...] Mit Todesmut würden alle Deutschen das frivole Spiel unserer Feinde abwehren. Nun hat aber das Geschick es anders gefügt. Der furor teutonicus bewies den Gegnern, daß sie nicht ungestraft unser friedliches Leben stören sollten.“¹⁴²⁶ Dieser „furor teutonicus“, die personifizierte teutonische Rache, hier in Gestalt einer Kriegsfurie, eines antiken weiblichen Rachegeists, scheint in dieser Lithographie mit kraftvoll ausgestrecktem

¹⁴²² RODENBERG 1885, S. 135. Und Friedrich Nietzsche schrieb im ersten Teil von „Also sprach Zarathustra“ unter dem Kapitel „Vom Krieg und Kriegsvolke“: „Ihr sollt den Frieden lieben als Mittel zu neuen Kriegen. Und den kurzen Frieden mehr als den langen. Euch rate ich nicht zur Arbeit, sondern zum Kampfe. Euch rate ich nicht zum Frieden, sondern zum Siege. Eure Arbeit sei ein Kampf, euer Friede sei ein Sieg! [...] Ich sage euch: der gute Krieg ist es, der jede Sache heiligt. Der Krieg und der Mut haben mehr große Dinge getan, als die Nächstenliebe.“, NIETZSCHE 1930, Bd. 1, S. 326.

¹⁴²³ Vgl. CORINTH 1979, S. 351; UHR 1990, S. 237.

¹⁴²⁴ Bereits Holsten verweist auf eine weitere Deutungsebene. Er interpretiert den Ritter als „schützende nationale Wehrkraft“ und die Frau als „bedrohte Heimat“ bzw. als „bedrohten Frieden“, vgl. HOLSTEN 1976, S. 25.

¹⁴²⁵ Eine Abbildung wurde 1915 in „Der Welt-Spiegel“, die illustrierte Halb-Wochenschrift des Berliner Tageblatts, abgedruckt, vgl. WELT-SPIEGEL, Jg. 1915, Nr. 101, S. 8. Zur Lithographie vgl. SCHWARZ 1985, Kat. Nr. 190, S. 120. Insgesamt fertigten acht verschiedene Künstler Drucke für das Rote Kreuz an.

¹⁴²⁶ CORINTH 1926, S. 125.

Arm und geballter Wut über den Feind hinwegfegen zu wollen.¹⁴²⁷ Die Furien sind in der antiken Mythologie zwar auf Rache aus, jagen jedoch stets nur denjenigen nach, die Unrecht getan haben und ungestraft davonzukommen drohen. Sie sorgen so für ausgleichende Gerechtigkeit und für die Wiederherstellung der alten Ordnung. In ihrem Rachedurst und ihrem unumstößlichen Gerechtigkeitsinn aber sind sie erbarmungslos und zeigen niemals Nachsicht oder Gnade.¹⁴²⁸ Eine Elfenbeinstatuee des so genannten „Furienmeisters“ aus dem Kunsthistorischen Museum Wien zeigt den von Corinth verwendeten Typus der barbusigen Frau mit zum Schrei weit geöffneten Mund und emphatisch ausgestrecktem Arm. **(Abb. 218)** Der teutonische Rachegeist ist als schützender und hilfreicher Genius gleichsam schwebend über den kriegsbereiten Ritter dargestellt, der hier wohl als Stellvertreter des deutschen Soldatenhelden fungiert, bereit, sich zusammen mit ihm ins Gefecht zu stürzen, um die Feinde des Vaterlandes ein für alle Mal davonzujagen.

Ein weiteres Gemälde, ein Jahr früher als „Im Schutz der Waffen“ und somit zu Kriegsbeginn entstanden, erinnert an den Druck „Frauenraub“ aus demselben Jahr und macht auch auf den ersten Blick den Eindruck, eine weitere Arbeit zu diesem Thema zu sein. Wie auf jener Darstellung steht ein Ritter wiederum breitbeinig da. Hoch über seinem Kopf schwingt er ein Schwert, zum tödlichen Schlag ausholend, den Mund dabei weit geöffnet, scheint er einen gewaltigen Kampfschrei ausstoßen. Rechts von ihm kniet eine nackte Frau. Die erhobenen Arme scheint sie zur Abwehr erhoben und den Kopf angstvoll ihm zugewandt, um Schonung zu erleben.¹⁴²⁹ **(Abb. 219)** Ganz offensichtlich hat Corinth bei diesem Blatt ein großes Vorbild bemüht und sich formal an das Fresko der Anghiari-Schlacht, die zwischen dem Florentiner Söldnerheer und dem der Mailänder im Jahr 1440 entbrannte, angelehnt. Kernpunkt der virtuos ineinander verwobenen Komposition aus Kriegern und Pferden, war der Kampf um die Fahne, von der nur ein Stück der Fahnenstange im Zentrum des Schlachtgetümmels sichtbar ist und die Kriegsgegner aneinander bindet. Ursprünglich war die Komposition von Leonardo da Vinci als Fresko für die Sala del Gran Consiglio im Palazzo Vecchio, dem Regierungssitz der Republik Florenz, vorgesehen. Michelangelo sollte das Pendant, die siegreiche Schlacht bei Cascina ausführen.¹⁴³⁰ Die Fresken haben sich nicht erhalten und wurden womöglich nie vollendet. Der Nachwelt wurden jedoch zunächst die Kartons überliefert und diese sind von zahlreichen Künstlern kopiert worden, unter anderem auch von Rembrandt und Rubens.¹⁴³¹ **(Abb. 242)** Die Übereinstimmung der Rittergestalt bei Corinth mit dem berittenen Krieger im oberen Bildteil ist augenfällig. **(Abb. 241)** Sie entspricht der Figur des italienischen Condottiere Niccolò Piccinino

¹⁴²⁷ Auf dem Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig zeigt ein Relief an der Außenseite das Schlachtfeld über das Kriegsfurien hinwegfegen, vgl. NIPPERDEY 1976, S. 165.

¹⁴²⁸ Zu den antiken Furien vgl. GRANT/HAZEL 1993, S. 154-155.

¹⁴²⁹ Zu dem Gemälde vgl. HAHN 1970, S. 150; BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 619, S. 147, Abb. S. 652. Auch Franz von Stuck hat 1914 infolge des Kriegsausbruchs ein Gemälde mit dem Titel „Feinde ringsum“ geschaffen, das einen eingekreisten mit bloßem Schwert gewappneten jungen Krieger zeigte. Das Gemälde gilt als verschollen, vgl. KAT. AUSST. FREISING 2001, S. 135.n

¹⁴³⁰ Zu Leonardos „Anghiarischlacht“ vgl. PIEL, 1989, S. 83ff.

¹⁴³¹ Die Kartons haben sich gleichfalls nicht erhalten, überliefert ist ein wohl noch aus der Hand Leonardo da Vincis stammende Studie in Öl.

(um 1380-1444), der im Dienste des Herzogs von Mailand stand und damit zu der in dieser Schlacht unterlegenen Partei gehörte, die den Kampf um die Fahne verlieren sollte. Der Verlust der Fahne hat unmittelbaren Einfluss auf den Ausgang einer Schlacht und bedeutet oftmals die Niederlage. So kann der Kampf um die Fahne ganz allgemein als Metapher für das Ringen um den Sieg gewertet werden.

An den unzähligen Fahneneiden, die Kaiser Wilhelm II. abnahm, lässt sich der Stellenwert, den man an dieses symbolträchtige Stück Stoff knüpfte, deutlich ermessen. Auch in seinen zahlreichen Reden hob er häufig die Symbolkraft der Fahne hervor. Unter anderem richtete er in seiner Ansprache vom 2. Juli 1900 anlässlich des so genannten „Boxeraufstandes“ in Nordchina folgende Worte an das erste Expeditionskorps: „Die deutsche Fahne ist beleidigt und dem Deutschen Reiche Hohn gesprochen worden. Das verlangt exemplarische Bestrafung und Rache“ und setzt hinzu „Die Fahnen, die hier über euch wehen, gehen zum erstenmal ins Feuer; daß ihr Mir dieselben rein und fleckenlos und ohne Makel zurückbringt!“¹⁴³² Und an anderer Stelle heißt es: „Bewährt die alte preußische Tüchtigkeit, zeigt euch als Christen im freudigen Ertragen von Leiden, möge Ehre und Ruhm euren Fahnen und Waffen folgen [...]“¹⁴³³ Und Corinth selbst bemerkt anlässlich der Mobilmachung 1914: „Wir haben die Erhebung des Deutschen Reiches gegen ganz Europa erlebt, und diejenigen, welche dieses mit erleben durften, haben ein Faktum gesehen, das die Heroenschilderungen der antiken Welt weit hinter sich ließ. Das Vertrauen auf den Kaiser, auf die Führerschaft des Militärs und endlich das absolute Vertrauen auf den Sieg waren so unerschütterlich und in den zu den Fahnen sich drängenden Freiwilligen so felsenfest, daß die zu diesem heiligen Krieg Auserwählten als die glücklichsten Sterblichen von jedermann angesehen wurden.“¹⁴³⁴ Legt man das unverkennbare Zitat der Anghiarischlacht dem Gemälde Corinths zugrunde, muss auch bei dieser Darstellung davon ausgegangen werden, es mit einer versteckten zeitgeschichtlichen Allegorie zu tun zu haben, wenn auch keine genaueren Rückschlüsse möglich sind, ob hier der Ritter als Aggressor und Angreifer gegenüber einer – ähnlich wie bei dem Gemälde „Im Schutze der Waffen - Erinnerung an den Überfall in Memel“ – „Germania“ oder einer „Borussia“ gemeint sein könnte.

Den fünften Teil seiner Selbstbiographie widmete Corinth ganz der Phase des Ersten Weltkrieges und gab ihm die Überschrift „Vae victis“, ein Ausspruch des gallischen Heerführers Brennus, der um 387 v. Chr. Rom eroberte und ausplünderte und die mit „Wehe den Besiegten“ übersetzt, auf das grauenvolle Schicksal derjenigen verweist, die unterliegen und nun mit dem schlimmsten Rachefeldzug der Sieger zu rechnen haben, damit aber auch auf die ärgsten Befürchtungen verweist, die Corinth selbst für die vaterländische Zukunft hegte. In Corinths Memoiren lässt sich exakt verfolgen, wie seine zu Kriegsbeginn von großer Euphorie getragene

¹⁴³² Ansprache an das erste Expeditionskorps für China vom 2. Juli 1900, zit. in PENZLER [1904], 2. Teil, S. 205 und 207.

¹⁴³³ Ansprache bei der Verabschiedung des nach China abgehenden Expeditionskorps in Bremerhaven vom 27. Juli 1900, zit. in PENZLER [1904], 2. Teil, S. 210.

¹⁴³⁴ CORINTH 1926, S. 127.

zwar angespannte, doch auch siegesgewisse Erwartungshaltung mit Fortschreiten der Kriegshandlungen nach und nach in Bangigkeit, gar Siegeszweifel umschlug und schließlich in völlige Resignation und Niedergeschlagenheit mündete. „Noch wird um den Siegeslorbeer gerungen und die erbitterten Kämpfer sammeln all ihre Kräfte, den Sieg von einem gütigen Geschick erlangen zu können.“, heißt es darin.¹⁴³⁵ Doch bald schon schwindet jede Hoffnung und Zuversicht. Als das Ende spürbar herannaht, notiert er: „HEUTE ist der 17. Oktober 1918. Ich habe leider keine Hoffnung auf eine bessere Situation Deutschlands. [...] Die Feinde werden über kurz oder lang in Deutschland eindringen.“¹⁴³⁶ Und als die lähmende Ungewissheit über den Kriegsausgang nunmehr zur absoluten Gewissheit wurde und die Kriegsniederlage unumwunden feststand, vermerkt er: „Die Zukunft ist schwarz, schrecklich. Vor lauter Feinden ist kein Ausblick. Und doch fühle ich mich noch als Preuße und erhoffe von diesem Staate noch die einzige, wenn auch noch so kleine Rettung. [...] Wird Deutschland von der Landkarte gestrichen? [...] Das Werk Bismarcks und der Hohenzollern hat aufgehört zu leben – Tot? Mit Stolz tot? Eine Welt von Feinden hat uns endlich besiegt!“¹⁴³⁷

Die von ihm aufgeworfene Frage „Tot? Mit Stolz tot?“, beantwortet Corinth selbst in einem Ölgemälde von 1918, betitelt mit „Rüstungsteile im Atelier“. ¹⁴³⁸ **(Abb. 220)** Der Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes lässt nur eine Auslegung zu und der Inhalt der Darstellung ist vielsagend. Die ritterliche Waffe, die Lanze, lehnt nutzlos gegen ein Möbelstück. Rüstungsteile liegen verstreut am Boden. Wie Innereien klaffen die Riemen daraus hervor, die einst die Einzelteile des Harnischs zusammenhielten. Beine, Arme sind wie bei kanonenzerfetzten Leibern auseinandergerissen, das Visier ist gänzlich demoliert, somit ist die Ritterrüstung völlig unbrauchbar geworden.¹⁴³⁹ Hier liegt kein toter Rittersmann, der seinen ehrenwerten Tod auf dem Schlachtfeld gefunden hat, wie ihn der Künstler beispielsweise einige Jahre zuvor in dem Ölgemälde „Liegender in Rüstung“ entworfen hatte. **(Abb. 221)** Vielleicht wurde Corinth bei dieser Bildfindung von dem ehemals Velázquez zugeschriebenen Gemälde eines toten Kriegers beeinflusst.¹⁴⁴⁰ **(Abb. 222)** Die gleiche Position, des in einer Diagonalen hingestreckten Körpers in Rüstung, wiederholte Corinth zudem in dem Zyklus von Radierungen zum Leben des Götz von Berlichingen.¹⁴⁴¹ **(Abb. 223)**

¹⁴³⁵ CORINTH 1926, S. 126.

¹⁴³⁶ CORINTH 1926, S. 135-136.

¹⁴³⁷ CORINTH 1926, S. 138-139.

¹⁴³⁸ Zu Corinths Gemälde vgl. HAUSENSTEIN 1921, S. 15-16; HAHN 1970, S. 152; BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 727, S. 162, Abb. S. 717; KAT. AUSST. MUENCHEN/BERLIN 1996, Kat. Nr. 125, S. 236; LOTT-RESCHKE 2004, S. 24-26; KAT. AUSST. BARMEN 2004, S. 179; OTTEN 2009, S. 76.

¹⁴³⁹ Menzel hatte im Rahmen seiner Rüstkammerphantasien bereits 1866 gleichfalls am Boden verstreut liegende Harnischteile gemalt, vgl. KAT. AUSST. WIEN 1985, Kat. Nr. 113, S. 178.

¹⁴⁴⁰ Zu Corinths Gemälde „Liegender in Rüstung“ vgl. Berend-Corinth 1992, Kat. Nr. 495, S. 129, Abb. S. 582. Der tote Krieger kam Anfang des 19. Jahrhunderts nach Frankreich, als Werk von Velázquez. 1865 kaufte die National Gallery das Bild, vgl. Kat. London 1986, Kat. Nr. 741, S. 148-149; Kat. Ausst. Muenchen 1987a, S. 222. Édouard Manet (1832-1883) hat sich gleichfalls von diesem Bild zu seinem „Toten Torero“ anregen lassen.

¹⁴⁴¹ Das Blatt wird als „Toter Ritter mit weinenden Putten“ bezeichnet. Es zeigt Ritter Götz umgeben von Putten, die vielmehr den Moment beweinen dürften, als er auf dem Schlachtfeld getroffen und

"Es ist schrecklich und furchtbar traurig. Nach dem Kriege wird der Friede kommen, aber mit der Ruhe des Grabes."¹⁴⁴² Und an anderer Stelle „[...] ich sehe nur einen Zusammenbruch, das ist: 'Finis Germaniae' "¹⁴⁴³ Und Corinth malt seine „Finis Germaniae“. Mit der Kriegsniederlage hat der kraftstrotzende ritterliche Krieger, der als Beschützer und Verteidiger der Frau galt, die in dem einen oder anderen der vorangegangenen Blätter sicherlich zugleich als Sinnbild der deutschen Nation oder Preußens zu deuten ist, seine Glaubwürdigkeit verloren. Aber Corinth malt diesmal keinen tot hingestreckten Ritter, vielmehr versagt er dem ritterlichen Kämpfen aufs Entschiedenste den heldenhaften Tod. Nur die Rüstung liegt ausrangiert auf seinem Berliner Atelierboden. Er verweist sie damit zurück auf den ihr angestammten Platz, nämlich in das Atelier, in die Werkstatt und den Arbeitsraum des Künstlers. Mit dem Bildtitel deckt er schonungslos ihre wahre Funktion auf, einst Waffenschmuck eines ritterlichen Helden, ist sie nun zu einem anachronistisch anmutenden kostümhaften Überrest degradiert worden, blechernes Requisit und Arbeitsmittel. So muss denn Corinths im Verlauf des Weltkrieges entstandene Bildproduktion zur Ritterrüstung nicht nur in einem zeitgeschichtlich-politischen Kontext, sondern auch in einem persönlich-menschlichen gesehen werden. Denn mit seinem letzten Bild vermittelt er ein Sinnbild der Zerstörung der einst von ihm selbst gehegten Träume von Heldentum. Es war einst der Glaube an Stärke und Unbesiegbarkeit, Ehre und Ruhm, der die Rüstung auf so vielen seiner Bilder Leben einhauchte. Die leere, nunmehr leblose Hülse entlarvt den einstigen Glauben als Irrglauben, als Mythos. Gerade die Heldenpose in Form der ritterlichen Kostümierung war eine Attitüde gewesen, auf die Corinth bis dahin immer wieder gerne und ohne Scheu zurückgriff. Wie groß der persönliche Bezug zur Rüstung gewesen sein muss, ist daran zu ermessen, dass die dem Ölgemälde weitgehend entsprechende Radierung „Atelierwinkel“ Bestandteil des 1919 entstandenen Zyklus von Radierungen „Bei den Corinthern“ wurde.¹⁴⁴⁴ **(Abb. 244)** Neben sehr familiären Darstellungen, die sonst ausnahmslos Corinths Familie, seine Frau, seine Kinder, seine Schwiegermutter im privaten Rahmen zeigen, ist auch das Bild der derangierten Rüstung darunter, als wäre sie ein Familienmitglied, dem ein Platz innerhalb der Familienchronik gebührt. Sicherlich aber wollte Corinth auf diese Weise die Erinnerung an etwas einst überaus Geschätztes festhalten. „Wie gesagt, es war mir sehr mieß. Als wenn ich den Todeskampf eines geliebten Wesens mitmachte, nun ist das alte – geliebte Deutschland tot, und man muß umlernen, da man nicht ewig trauern muß.“¹⁴⁴⁵

seine Hand zerschossen wurde als seinen Tod, geht doch der Zyklus nach dieser Episode weiter und enthält erst am Schluss eine Todesallegorie mit Totenschädel sowie ein Blatt zum sterbenden Berlichingen, vgl. MUELLER 1960, Kat. Nr. 528, S. 22.

¹⁴⁴² CORINTH 1926, S. 137.

¹⁴⁴³ CORINTH 1926, S. 162.

¹⁴⁴⁴ Zu der Folge von 14 Radierungen betitelt „Bei den Corinthern“ von 1919 vgl. SCHWARZ 1985, Kat. Nr. 380, S. 198-201. Darunter der Sohn im Ruderboot, die Tochter beim Frühstück, die Schwiegermutter im Lehnstuhl, die Gattin des Künstlers mit Zigarette etc. Vgl. auch BUSSMANN 1985, S. 42; KAT. AUSST. NEW YORK 1992, Kat. Nr. 25, S. 92; KAT. AUSST. BARMEN 2004, Kat. Nr. 159, S. 179.

¹⁴⁴⁵ Brief von Lovis Corinth vom 15. November 1918 an Dr. Karl Schwarz, zit. in CORINTH 1979, S. 246.

8 Der Künstler in Harnisch

Der Begriff der Ritterlichkeit befreit sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts von seinem exklusiven standesspezifischen Bezug und wird zu einer nicht nur dem Adel vorbehaltenen, sondern auf alle Bürger anwendbare Ehrbezeichnung. So stellt bereits Jahn in seiner Schrift zum „Deutschen Volksthum“ diesbezüglich fest: „Das Ritterthum im edlern Sinne ist jetzt ein Gemeingut des Volks und nicht einer nachstammenden Zucht und geweihten Zunft.“¹⁴⁴⁶ Ritterliches Betragen gehört, gefördert durch die fortgesetzt kriegerischen Auseinandersetzungen, zu den gängigen gesellschaftlichen Vorstellungs- und Denkmustern im soziokulturellen Rollenverständnis eines Mannes. Das Wort „ritterlich“ etabliert sich zunehmend im allgemeinen Sprachgebrauch, wobei es sich zum einen auf das äußere Erscheinungsbild als auch auf die inneren Werte, sowohl auf den Charakter als auch auf die Geisteshaltung des Mannes beziehen konnte. So beschreibt z. B. die Malerin Louise Seidler (1786-1866) bei ihrer ersten Begegnung mit Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) in Rom im Jahr 1817 den Malerkollegen mit den Worten: „Er war von schlanker Figur; sein Gang und seine Bewegungen waren leicht; sein ganzes Wesen erschien einnehmend und ritterlich [...]“.¹⁴⁴⁷

Gerade Künstler haben schon in früheren Jahrhunderten die zeitweise strengen Standesschranken gesprengt und sind im Rollenporträt oder Stellvertreterporträt in andere Kostümierungen geschlüpft. Dabei haben sie auch die standesgebundene Rüstung als bis dahin im Porträt nur Herrschern wie Feldherren vorbehaltenes Kriegskostüm – und ansonsten nur noch bei Ritterheiligen vorzufinden – für sich beansprucht. Zu den prominentesten Beispielen von Künstlerselbstdarstellungen in Rüstung zählt sicherlich das Bildnis Giorgiones (um 1477-1510) als David, ein Bild, das Lovis Corinths besondere Aufmerksamkeit beim Besuch des Herzoglichen Museums zu Braunschweig erregte und das mit dem aus dem dunklen Bildhintergrund hervorleuchtenden Inkarnat und dem fixierenden Blick des Malers noch auf den heutigen Betrachter eine unverminderte Anziehungskraft ausübt.¹⁴⁴⁸ Hervorzuheben sind fraglos auch die Selbstbildnisse Rembrandts mit Harnischteilen, wie Sturmhaube oder Halsberge, die vor allem zwischen den Jahren 1620 und 1630 entstanden sind.¹⁴⁴⁹ Im 19. Jahrhundert dürfte eines der frühesten Selbstporträts in Rüstung von dem englischen Maler und Bildhauer George Frederick Watts (1817-1904) stammen. Der damals noch recht junge Künstler, selbst von bürgerlicher

¹⁴⁴⁶ JAHN 1833, S. 265.

¹⁴⁴⁷ Louise Seidler, zit. in KAT. AUSST. LEIPZIG/BREMEN 1994, S. 19.

¹⁴⁴⁸ Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgione (um 1477-1510), Selbstbildnis, 1508, Öl/Lw, 52 x 43 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (Inv. Nr. GG 454). „Zuerst fiel mir ein ‚Giorgione‘ auf, ein südländischer Mann im Harnisch. [...] Das Bild in Braunschweig stellt einen ritterlichen Jüngling dar, welches aller Wahrscheinlichkeit durch den auf den Beschauer scharf gerichteten Blick sich als Selbstporträt dokumentiert, jenes frühverstorbenen Genies, vor dem selbst der große Tizian bei seinen Lebzeiten die Segel streichen mußte.“, Corinth über „Das Herzogliche Museum zu Braunschweig“, zit. in ENGLERT 1995, S. 125. Zum Gemälde vgl. KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1980, S. 38-42. Zum Künstlerselbstbildnis in Ritterrüstung vgl. HOLSTEN 1978, S. 86-87.

¹⁴⁴⁹ Zu Rembrandts Selbstbildnissen vgl. ERPEL 1967; PAECHT 1991, S. 65ff; WETERING 1999, S. 8ff.

Herkunft, wurde in späteren Jahren ein angesehener Porträtist der viktorianischen Gesellschaft. In seinem Spätwerk konzentrierte er sich dann vor allem auf mythologische und symbolistische Sujets und schuf eine Reihe von Ritterbildern, darunter das damals in Großbritannien sich großer Beliebtheit erfreuende Gemälde „Sir Galahad“ von 1862.¹⁴⁵⁰ Sein Selbstbildnis in Rüstung entstand im Winter 1844/1845 während seines Italiaufenthaltes im Hause von Lord Holland.¹⁴⁵¹ Lord Holland war englischer Minister in Florenz gewesen. Man erwartete, dass er seiner Stellung gemäß gewissen gesellschaftlichen Verpflichtungen nachkam. So führte er ein großzügiges, offenes, gastfreundliches Haus, in das auch zu aufwändigen Maskenfesten geladen wurde. Wohl nach einem solchen Ereignis hatte ein Gast sein Ritterkostüm in dem Raum deponiert, den der Künstler als Atelier nutzte. Watts ergriff die Gelegenheit sich der herrenlosen Rüstung zu bemächtigen, um sich nicht ganz unbeeinflusst von der italienischen Porträtkunst der Renaissance in ritterlicher Pose zu porträtieren.¹⁴⁵² **(Abb. 224)** Er greift auf vertraute Bildformeln zurück, die auf zahlreichen Männerbildnissen in Harnisch von Savoldo, Bronzino oder Tintoretto etc. anzutreffen sind. **(Abb. 225)** Womöglich hat er sich aber auch vom legendären Ruf der in Florenz allgegenwärtigen Condottieri anregen lassen. Viele Jahrzehnte später, noch 1883 nämlich, malte Watts mit dem Gemälde „Il Condottiere“ das Bildnis eines solchen Söldnerführers, die in den italienischen Stadtstaaten Florenz, Venedig oder Genua, in der Anfangszeit zumeist von ausländischer Herkunft, dennoch ein hohes Ansehen genossen, oblag ihnen doch die so bedeutende Aufgabe für die militärische Verteidigung zu sorgen. Gustave Courbets (1819-1877) Selbstporträt mit Ritterhelm ist nicht datiert, dürfte aber sehr wahrscheinlich um 1857 entstanden sein. **(Abb. 226)** Denselben Helm verwendete der Künstler bei einer Darstellung des Sängers Louis Gueymard (1822-1880) in seiner Hauptrolle in der Oper „Robert der Teufel“ von Giacomo Meyerbeer (1791-1864).¹⁴⁵³ Ein im Bildhintergrund Würfel spielender Soldat trägt gleichfalls eine solche Beckenhaube. Courbet hat sich entsprechende Requisiten für seine Gemälde zumeist bei einem Kostümverleiher ausgesucht.¹⁴⁵⁴ Sehr wahrscheinlich ist daher die Annahme, dass sein Selbstbildnis in einem unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang mit dem Gemälde von Louis Gueymard steht und schon während oder kurz nach dessen Fertigstellung entstand.¹⁴⁵⁵ Das hochgeklappte Visier lässt den Blick frei auf das

¹⁴⁵⁰ Laut Board hing die Reproduktion des Gemäldes in vielen Kindergärten und Schulen. Zu dem Gemälde „Sir Galahad“ vgl. BOARD 1992, S. 132ff.

¹⁴⁵¹ Watts hielt sich von 1843 bis 1847 in Italien auf. Zu seinem Selbstbildnis in Rüstung vgl. CHAPMAN 1945, S. 27; BRYANT 2004, S. 54, Kat. Nr. 8, Abb. S. 55; GOULD 2004, S. 13. Bryant weist darauf, dass Watts das Gemälde seinen Gastgebern zum Geschenk machte. Es existiert dazu auch eine Studie in Wasserfarbe, die 1999 im Kunsthandel erschien, vgl. BRYANT 2004, S. 54.

¹⁴⁵² Wie auf so vielen Renaissanceporträts zeigt sich der Künstler neben einem geöffneten Fenster, das einen Ausblick auf eine Landschaft gewährt. Um seinem Gastgeber eine Art Dank oder Reverenz zu erweisen – so Bryant – hatte Watts wohl für den Hintergrund des Gemäldes den Ausblick gewählt, den man vom Landhaus der Hollands in Careggi hatte, vgl. BRYANT 2004, S. 54, Abb. S. 55.

¹⁴⁵³ Das Gemälde ist gleichfalls undatiert. Theophile Silvestre beschreibt es 1856 bei einem Besuch von Courbets Atelier, im Jahr darauf wird es bereits ausgestellt, vgl. KAT. AUSST. PARIS 1977, S. 146, Kat. Nr. 54.

¹⁴⁵⁴ Vgl. KAT. AUSST. PARIS 1977, S. 147.

¹⁴⁵⁵ Seine Selbstporträts haben meist stark autobiographische Bezüge. Über die Hintergründe, die zur Entstehung seines Selbstbildnisses mit Helm geführt haben mögen, ist jedoch nichts Näheres bekannt, vgl. FORGES 1973, S. 43 .

junge Gesicht des Malers, der den Betrachter nachdenklich fixiert. Ein Fensterkreuz wird auf der polierten Oberfläche des Metalls reflektiert, ein Kunstgriff, der bereits bei Jan van Eyck auf dem Gemälde „Madonna des Joris van der Paele“ von 1436 zu finden ist. Dort spiegeln sich gleich mehrfach die Sakralfenster auf der glänzenden Helmbedeckung des Heiligen Georg.¹⁴⁵⁶ In diesem Zusammenhang sei auch noch auf das Selbstbildnis Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) als Assistenzfigur innerhalb des 1854 entstandenen Gemäldes „Jeanne d'Arc bei der Krönung Karls VII. in der Kathedrale von Reims“ verwiesen. Ingres selbst stellte sich als Ritter im Gefolge des Königs dar.¹⁴⁵⁷

Eine besonders ausgiebige Art der Beschäftigung von Künstlern mit der Ritterfigur, wie sie vor allem aus Ritterbünden, Künstlerfesten und sonstigen lockeren Geselligkeiten her bekannt ist, war eine humoristische. Und so mag es wenig überraschen, wenn im Umfeld von Künstlervereinigungen – bei denen der ungezwungene, teils heiter-freundschaftliche, mitunter aber gerade aus der Reibung völlig konträrer Charaktere resultierende, teils leicht neckend-spöttische Umgang miteinander im Vordergrund stand – sich diese scherzhafte Aneignung dann auch in der Zeichenkunst und folgerichtig in der Karikatur niederschlug.¹⁴⁵⁸ Beim beliebten Tarockspiel, während des ausgelassenen Beisammenseins bei einem Glas Wein oder einer Maß Bier ist mit einem raschen Griff zum Zeichenstift spontan eine Karikatur zu Papier gebracht. Die Allotria in München und der Malkasten in Düsseldorf bildeten wichtige Zentren des regelmäßigen sozialen Umgangs zwischen Künstlern. In diesem Kontext stehen auch die folgenden Arbeiten. Friedrich August von Kaulbach (1850-1920), selbst von Beginn an Mitglied der Allotria und ein eifriger Karikaturist, karikierte für eine Ausgabe der Kneipzeitung von 1877 den Maler, Bildhauer, Architekt und Kunstgewerbler Lorenz Gedon (1844-1883) vollgerüstet als „Lorenz, der Prächtige“. **(Abb. 227)** Der vielseitig begabte Gedon hatte neben Franz von Lenbach 1873 die Künstlervereinigung ins Leben gerufen. Er hatte sich insbesondere als Innendekorateur einen Namen gemacht und auch die Innenausstattung der Vereinsräume entworfen.¹⁴⁵⁹ Als zudem phantasievoller Arrangeur von Festdekorationen machte er sich über viele Jahre in der „Allotria“ fast unentbehrlich. Kaulbachs Karikatur zeigt den Künstler, der sich auf dem Gebiet des Kunstgewerbes wie auch der Architektur, insbesondere der Renaissance

¹⁴⁵⁶ Jan van Eyck (um 1390-1441), Madonna des Joris van der Paele, 1436, Öl/Holz, 141 x 176,5 cm (mit Rahmen), Groeningemuseum Brügge (Inv. Nr. O.161), vgl. HARBISON 1991, S. 48ff, Abb. S. 56.

¹⁴⁵⁷ Vgl. KAT. AUSST. LOUISVILLE 1983, S. 104.

¹⁴⁵⁸ Es sei ferner auf eine Karikatur des vielseitig begabten Zeichners, Schriftstellers, Musikers und Komponisten Franz Graf von Pocci (1807-1875) und des nicht minder talentierten Lyrikers, Dramatikers und Mineralogen Franz Ritter von Kobell (1803-1882) als Don Quijote und Sancho Pansa verwiesen, auf der beider Köpfe durch Stiefmütterchen ersetzt sind, vgl. GOEPFERT 1999, Abb. S. 81. Mehrfach hat auch Philipp Veit (1793-1877) Karikaturen gefertigt. Sich selbst hat er schwer gerüstet als Drachentöter karikiert. Von seinem Malerschüler Augustin Gustav Lasinsky als Knappe assistiert, steht er, mit zum Kampf bereitem Schwert vor einem Haus, in dem sich das Untier verkrochen hat. In großen Lettern wird das Etablissement als „Felsenkeller“, eine in Wiesbaden bekannte Gastwirtschaft, ausgewiesen, die im Wirtshausschild einen Lindwurm trägt. Dies mag ihn zu dieser quijotesquen Mission wider den „tierischen Durst“, veranlasst haben. Suhr datiert die Karikatur in die 50er Jahre, vgl. SUHR 1985, S. 108.

¹⁴⁵⁹ Zu Lorenz Gedon vgl. BACHMEIER 1988, zu den Festen in der Allotria insbesondere S. 107ff.

verschrieben hatte, in einer betont dünkelfhaften Pose nicht als Lorenzo de Medici, genannt il Magnifico, der Prächtige, sondern als Lorenz Gedon, der Prächtige. Die Schnecke auf dem Ritterhelm ist eine Anspielung auf seinen Kneipnamen „Schnecken-Trotte“, womit wiederum seine Vorliebe für Voluten aufs Korn genommen wurde.¹⁴⁶⁰ Das Thema der Volute setzt Kaulbach konsequent in vielfältigsten Windungen und Verschlingungen in den „geschneckelten Haaren“, im Kragen und in den übertriebenen Auswölbungen der Ritterrüstung um.¹⁴⁶¹

Der Zeichner und Maler Adolf Hengeler (1863-1927) fertigte zum fünfzigsten Geburtstag des Münchener Architekten Gabriel Ritter von Seidl (1848-1913) eine Karikatur an, die gleichfalls in der Kneipzeitung, die traditionell übervoll war mit scherzhaften Gedichten und sonstigen humorigen Ergüssen, abgedruckt wurde. Hengeler, der ein geübter Zeichner und Graphiker war und über viele Jahre für die „Fliegenden Blätter“ arbeitete und an die 5000 Zeichnungen dafür lieferte, karikiert den berühmten Architekten und Erbauer des Münchener Künstlerhauses, dem Sitz der Allotria nach 1900, in Anspielung auf seinen Namen als Erzengel „St. Gabi“ mit Lanze, Schwert, Schild, übergroßen Flügeln, Heiligenschein und seinem markanten Oberlippenbart.¹⁴⁶² **(Abb. 228)**

Neben einer anekdotischen Adaption des Themas, sind gegen Ende des Jahrhunderts Künstler vielfach in das Ritterkostüm geschlüpft und haben sich darin selbst porträtiert, um damit ein sehr viel ernsthafteres Anliegen zu verbinden. Gründe für ihre „Wehrhaftmachung“ lagen nicht nur in einer allgemein militanter gewordenen Zeit, sondern insbesondere in einem veränderten Kunstmarkt. Mit dem Aufkommen von Massenmedien war der Künstler einem bis dahin ungekannten Maße der Kritik und dem Urteil einer breiten Öffentlichkeit ausgesetzt. Eine moderne journalistische Berichterstattung begann meinungsbildend auf die Leserschaft zu wirken und direkten Einfluss auf Geschmack und Publikumsgunst auszuüben, damit aber über den persönlichen Erfolg oder Misserfolg eines Künstlers zu entscheiden. Künstler waren dadurch einem spürbar stärkeren Konkurrenzkampf ausgesetzt, was nicht zuletzt auch innerhalb der Künstlerschaft zu Neid und Missgunst führen konnte.¹⁴⁶³ Gerade in der beginnenden Secessionsbewegung zeigt sich immer wieder die Reibung zwischen den etablierten Künstlern und der nächsten jungen aufstrebenden Künstlergeneration. Die biographischen Bekenntnisse Lovis Corinth und Wilhelm Trübners lassen zumindest vermuten, dass nicht wenige Künstler ihre Umwelt als feindselig empfunden haben. Der einzelne Künstler reagiert darauf auf

¹⁴⁶⁰ Zur Karikatur vgl. GRASSINGER 1990, S. 45; GEDON 1994, S. 150. Es existiert in einem Skizzenbuch von Kaulbach eine weitere Karikatur Gedons in Ritterrüstung vgl. ZIMMERMANN 1980, Kat. Nr. 1097, Abb. S. 215.

¹⁴⁶¹ Friedrich August von Kaulbach trat bereits 1873 der Allotria bei. Zu den Allotria-Karikaturen Kaulbachs vgl. ZIMMERMANN 1980, Kat. Nr. 1085-1104, S. 214-216.

¹⁴⁶² Vgl. WOLF 1925, S. 166 mit Abb.

¹⁴⁶³ Künstler standen vor neuen Herausforderungen: Auftragsarbeiten sind die Ausnahme, es herrscht eine völlig freie Themenwahl, der einzelne Auftraggeber wird durch einen unüberschaubaren anonymen Kunstmarkt ersetzt, handwerkliche Perfektion genügt nicht mehr, die Herausbildung einer individuellen Handschrift wird erwartet. Zum Verhältnis zwischen Künstler und Publikum vgl. WALTER 1983, S. 18 ff; MYLARCH 1994, S. 271ff; BAETSCHMANN 1997, S. 165ff. Zum Einfluss der Kunstkritik vgl. GROSSMANN 1994, S. 125ff.

vielfältige Weise, eine Art von Respons, in einer ohnehin von militaristischen Posen geprägten Alltagswelt, in der es sich durchzusetzen gilt, ist das Anlegen einer Panzerung, die Schutz verspricht, die aber zugleich für einen Angriff taugt. Die Rüstung wird zur Bildformel, die symbolisch für die Auseinandersetzung des Künstlers mit einer veränderten gesellschaftlichen und kunstpolitischen Situation steht, die ihn in seiner Stellung zu anderen, zum Publikum, zu den Malerkollegen positioniert und in seinem Selbstbehauptungswillen stärkt. Aber weit darüber hinaus wird die Rüstung nun auch zur Spiegelfläche seiner ganz persönlichen Befindlichkeit.

Angesichts des anhaltenden Misserfolgs äußerte Louis Eysen (1843-1899) in einigen Briefen an den Malerkollegen Hans Thoma den Wunsch, dieser möge weniger passiv auf diese ungerechtfertigte Situation reagieren, sondern kämpferischer für seine Kunst eintreten: „Über ihre alle umfassende gleiche Liebe und Duldsamkeit bin ich entzückt, bin ich dann doch selbst mit eingeschlossen. Eigentlich würde es mich doch auch freuen, manchmal, wenn Sie wollten, Ihr Schwert zu schwingen wie Wagner, der ja daneben auch ein großer Musiker sein soll.“¹⁴⁶⁴ Er fordert ihn wiederholt dazu auf und schließt sich mit ein, schlagkräftiger „mit dem Schwert in der Hand“ ihrer beider Ansichten zu verteidigen: „Es wäre mir sehr leid, wenn meine Sachen allen gefielen. Allein sie sollen allen verständlich gemacht werden können, wie das auch mit den Ihren der Fall sein kann. [...] Deshalb wäre es gut gewesen, wir hätten unsere Ansichten und das, was wir wollten, auf jede Art verteidigt, zu jeder Zeit schnell und kräftig mit dem Schwert in der Hand wie Caravaggio.“¹⁴⁶⁵ Hans Thoma hatte über 20 Jahre mit mangelnder Anerkennung zu kämpfen, doch muss er Eysens Ansinnen als völlig abwegig von sich gewiesen haben, behauptete er doch von sich selbst, dass er keine Kämpfernatur sei: „[...] ich nehme wohl einmal einen Anlauf und brülle; – aber gleich darauf kommt das lähmende Gefühl über mich: wozu der Lärm? – Es geht ja doch alles seinen Gang, und die Bäume wachsen nicht in den Himmel und Gottes Mühlen mahlen langsam [...] und hundert andere Sprichwörter fallen mir ein, an denen ich so reich bin wie weiland Sancho Pansa, mit dem ich mich von jeher verwandt gefühlt habe [...]“¹⁴⁶⁶ Die kämpferisch-ritterliche Attitüde weist also Thoma von sich, er identifiziert sich eher mit dem gemütvollen Sancho Pansa als mit dem gleichfalls erfolglos gegen Windmühlen anrennenden Don Quijote und doch meint er in einem für ihn so charakteristischen unerschütterlichen Gottvertrauen für die Zukunft prophezeien zu können, denn innere Kämpfe hatte er wohl doch zu bestehen: „Die Zeit kommt doch noch, wo mein Kämpfen und Leiden für die Kunst mit Erfolg gekrönt wird; dieser

¹⁴⁶⁴ Brief von Louis Eysen, Meran 22. Dezember 1879 an Hans Thoma, zit. in VOGEL 2009, S. 114.

¹⁴⁶⁵ Brief von Louis Eysen, Meran 21. Dezember 1886, an Hans Thoma, zit. in VOGEL 2009, S. 173. In einem weiteren Brief bemerkt Eysen bitter: „Ihre letzten Mitteilungen lassen mich mit erstaunender Klarheit erkennen (zum wievielten Male?) mit welchen unleidlichen Widerwärtigkeiten Sie zu kämpfen gezwungen sind. [...] Wir leben doch in einer Zeit, in welcher zur Bildung des Geschmacks so viel geschieht, in einer Zeit, die die äußere Erscheinung des Lebens in jeder Beziehung verschönert, die auch Geld hat, um ihre vielen Bedürfnisse zu befriedigen, die auch nicht kargt mit ihren Mitteln – und doch nicht imstande ist, das aufrichtige Bestreben einer eigentümlichen Künstlernatur zu würdigen.“, Brief von Louis Eysen, Meran 2. Mai 1881 an Hans Thoma, zit. in VOGEL 2009, S. 139.

¹⁴⁶⁶ Brief von Hans Thoma an Henry Thode vom März 1906, zit. in BERINGER 1928, S. 256.

Glaube steht bei mir fester als je und er macht mich riesenstark.“¹⁴⁶⁷

Bei Thomas letzten Worten wird deutlich, dass der Künstler es nicht immer nur mit äußeren Gegnern zu tun, sondern die schwersten Kämpfe mit sich selbst auszutragen hat. In einem Zeitungsartikel von 1929 über den Maler Max Feldbauer (1869-1948), der ab 1908 sich der Berliner Secession anschloss, heißt es: „Bayrisch sieht er aus; er kommt auf der Straße steil wie ein Turm daher. Er ist auch bayrisch grob, sehr grob und deshalb nicht wenig gefürchtet von denen, die ihm verquer in den Weg laufen. Dazu ein großer Zwischenrufer im Streit. Wer seine Bilder kennt, weiß, was es mit dieser derben, polternden Art auf sich hat: sie ist Waffe und Panzer eines sehr feinfühligem Mannes.“¹⁴⁶⁸ Feldbauers derbe, laute Art, Charaktereigenschaften, die auf manchen Zeitgenossen erst einmal einschüchternd wirken, sind ihm – so der Zeitungsartikel – „Waffe und Panzer“ zugleich. Wem seine Kunst jedoch vertraut ist, dem offenbart sich sein wahres Wesen. Ist der Zeitungskommentar als Indiz zu werten, dass die Künstlernatur in besonderem Maße eines seelischen Rüstzeugs bedarf? Die meisten Selbstporträts in Rüstung zeugen jedenfalls von einer Doppelfunktion der eisernen Gewandung. Sie ist Wehr und Abwehr zugleich, wobei der weiche Kern der Künstlerpersönlichkeit oftmals erst nach genauerem Hinsehen hinter der eisenharten Schale zum Vorschein kommt und vor allem eines kaschiert, was in den Kommentaren von Thoma bereits anklang, das wankende Selbstvertrauen, die nagenden Selbstzweifel, das stetige Ringen des Künstlers mit sich selbst. So sagte Corinth von sich: „Kämpfen müssen wir wohl alle um die Kunst, denn ein Künstler, welcher etwas erreichen will, muß mit seiner Kunst ringen wie Jakob mit dem Engel.“¹⁴⁶⁹ Für Corinth war das Ringen mit sich selbst ein ganz zentrales Thema im Leben, das er offen in seiner Biographie anspricht. Neben seinen biographischen Aufzeichnungen und Schriften, ist es seine Malerei, explizit seine Selbstporträts, die einiges von der Empfindsamkeit des Menschen verraten. In regelmäßigen Abständen, fast immer zu seinem Geburtstag, führte Corinth eine akribische seelische wie körperliche Bestandsaufnahme durch. In einem Akt unbarmherzigen Sezieren, ja mit einer unverhohlenen Geradheit und Drastik, geben seine Selbstbildnisse – gleichsam Dokumente seiner momentanen physischen wie psychischen Verfasstheit – seine seelischen Nöte preis.¹⁴⁷⁰

¹⁴⁶⁷ Tagebucheintrag vom 13. März 1869, zit. in BERINGER 1929, S. 89-90. Und an anderer Stelle heißt es: „Diese vielen Widerwärtigkeiten und Kränkungen, die ich seit Jahren zu bestehen habe, zeigen mir nur immer klarer, daß Gott mich diesen Weg gehen heißt, und daß er mich in dieser Zeit des Unglaubens zu seiner Erkenntnis führt.“, Tagebucheintrag vom 22. Dezember 1872, zit. in BERINGER 1929, S. 114. Zu Thomas anhaltendem Misserfolg vgl. KAT. AUSST. FREIBURG 1989, S. 72.

¹⁴⁶⁸ Adolf Schinnerer in den Münchner Neuesten Nachrichten vom 12.2.1929, zit. in DUERR 1989, S. 124-125. Max Feldbauer war Schüler an der Münchener Akademie bei Ludwig Herterich. Er war unter anderem als Graphiker für die von Georg Hirth (1841-1916) 1896 verlegte Zeitschrift „Jugend - Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben“ tätig und Mitbegründer der Künstlergruppe „Die Scholle“. Zu seinem Oeuvre gehören überwiegend Pferde- und Militärdarstellungen.

¹⁴⁶⁹ Corinth „Über deutsche Malerei“, zit. in ENGLERT 1995, S. 154.

¹⁴⁷⁰ Zu Corinths Selbstbildnissen als Form einer kontinuierlichen Selbstbefragung und -analyse vgl. ZDENEK 1985, S. 64; VERSCHRAGEN 1996, S. 123-124; STUECKELBERGER 1996, S. 149-151; MUEHLING 2004, S. 72-73. Bereits Holsten weist darauf hin, dass die Rüstung häufig Schutzfunktion hat und dem Bedürfnis nach „Stärke, Panzerung und Unbesiegbarkeit“ sowie dem Wunsch nach „Kompensation persönlicher Krisen“ entgegenkommt, vgl. HOLSTEN 1978, S. 87.

Anselm Feuerbach (1829-1880) schrieb 1845 an seine Eltern, kaum, dass er sein Kunststudium an der Düsseldorfer Akademie begonnen hatte: „Ich fühle jetzt erst, was es heißt, ein Maler sein, ein ewiges Ringen und Kämpfen nach dem Ideal. – Ich werde wohl nie ganz das erreichen, nach was ist (sic!) strebe, immer werde ich unvollkommen bleiben [...]. Ein rechter Maler wird der glücklichste aller Menschen, aber auch zuzeiten der unglücklichste sein; [...] ich glaube, ein Maler muß fest in den Bügeln sitzen, sonst hält er das gewaltige Turnier mit der Kunst nicht aus; ich auch werde manchen Stoß und manchen Hieb bekommen, aber Mut und Geduld und Vernunft, so kann's ja nicht fehlen; es ist ein beständiges Wogen, Momente der tiefsten Demut, aber auch Momente des Gefühles innerer Kraft.“¹⁴⁷¹ Auch Hans von Marées wusste um das „große Turnier mit der Kunst“. Er empfand in ganz besonderem Maße seine Kunst als das Produkt eines inneren Kampfes. So teilte er seinem langjährigen Mäzen Konrad Fiedler schriftlich mit: „Aber der Hauptfeind des eigenen Glückes steckt in mir selbst; das kann ich nicht verhehlen. Empfänglich, empfindlich und reizbar habe ich in den letzten Jahren immer auf und niedergeschwankt zwischen Begeisterung, Selbstvertrauen, Ueberzeugung, Schwarzsehen und gar Verzweiflung.“¹⁴⁷² Und in einer anderen Briefstelle bekannte Marées: „Ich habe aber das eigene Geschick, dass eine jede künstlerische Phase bei mir mit dem grössten körperlichen Unbehagen, ja oft mit Schmerzen verbunden ist [...].“¹⁴⁷³ Der künstlerische Schöpfungsakt wird als ein kämpferischer gleichermaßen empfunden, etwas was einem nicht zufällt, sondern häufig erst in einer ungeheuren Kraftanstrengung hervorgebracht wird und den Künstler oftmals an seine physischen wie psychischen Grenzen geraten lässt.

Die Rüstung kann dabei als Stütze auf der Suche nach einem inneren Halt und als Schutzpanzer gegen äußere Anfeindungen dienen. Künstler rüsten sich, und zwar mit Mitteln ihrer Kunst. Es sind zum Teil Kampfansagen, Zeichen eines unverdrossenen Festhaltens an der eigenen Person, der eigenen Leistung, sämtlichen Rückschlägen, Zurückweisungen und Kritik zum Trotz. Man malt sich in Rüstung, die Hand am Degen- oder Schwertknauf, bereit metaphorisch zum Schlag auszuholen. Ein großes Stück Selbstinszenierung wie Selbstreflexion stecken dabei in den nachfolgenden Bildern. Mit der Rolle des Ritters verrät der Künstler auch immer etwas vom Blick auf sich selbst. Dabei lassen Selbst- und Fremdwahrnehmung die Divergenz zwischen Wunschdenken und Wirklichkeit erkennen, ein meist schmaler Grat, auf dem der Künstler zwischen Niederlage und Sieg pendelt.¹⁴⁷⁴ Konrad Fiedler bezeichnete Hans von Marées als tragisch Gescheiterten, er selbst inszenierte sich als Sieger. Lovis Corinth war ein Sieger. Ruhm, Erfolg, Ehrungen und Aufträge wurden ihm zuteil. Der Sieg war doch nur von kurzer Dauer. Erschüttert von einem plötzlichen Schlaganfall, verlor er einen

¹⁴⁷¹ Brief von Anselm Feuerbach an seine Eltern, Düsseldorf 1845, zit. in UHDE-BERNAYS 1920, S. 33.

¹⁴⁷² Brief Hans von Marées an Konrad Fiedler, Rom 14. Juni 1870, MARÉES 1923, S. 34-35.

¹⁴⁷³ Brief Hans von Marées an Konrad Fiedler, Berlin 18. Juli 1871, MARÉES 1923, S. 48.

¹⁴⁷⁴ Bereits Blochmann weist darauf hin, dass sich im Selbstbildnis oftmals „Realität mit Fiktion“, „objektive Wirklichkeit mit subjektivem Wunschdenken“ miteinander vermischen, davon unabhängig vermittelt der Künstler im Selbstporträt seiner Umwelt stets eine „Vorstellung von sich“, vgl. BLOCHMANN 1991 S. 22.

Großteil seiner siegesgewissen Zuversicht. Wilhelm Trübner sah sich selbst als gescheitert, allerdings nicht selbstverschuldet. Fast hätte er den Malerberuf aufgegeben, bevor er doch noch eine späte Wiedergutmachung erfuhr. Otilie Roederstein musste kämpfen, um als Frau überhaupt den Malerberuf ergreifen zu können. Ihr Sieg war ihr Künstlertum.

8.1 Hans von Marées als Drachentöter

1880 schuf der Künstler ein in der Marées-Literatur vielzitiertes Miniaturbild, ein Ölgemälde, das einen gerüsteten Reiter zeigt, der gerade in Begriff ist, mit einer Lanze einen sich bereits am Boden windenden Drachen zu töten.¹⁴⁷⁵ Ikonographisch entspricht die Komposition damit dem Schema des Drachen tötenden Heiligen Georg.¹⁴⁷⁶ Dem „Ritterheiligen“ aber verlieh der Maler seine eigenen Gesichtszüge.¹⁴⁷⁷ **(Abb. 229)** Im Glanz der untergehenden Sonne zeigt sich Hans von Marées (1837-1887), der Drachentöter, in einer goldschimmernden Rüstung, umweht von einem dunkelroten Mantel, auf einem kräftigen Schimmel mit rotem Sattel und rotem Zaumzeug.¹⁴⁷⁸ Er blickt mit gesenkten Augen auf den sich am Boden seltsam krümmenden Drachen. In ruhiger, ja gefasster Konzentration, vollzieht er mit Bedacht und im Bewusstsein der Endgültigkeit dieser Handlung, den entscheidenden Todesstoß. Die Gründe, die zur Entstehung des Bildes führten, sind hinlänglich bekannt, hat doch Marées dem Gemälde, das für seinen langjährigen Kunstmäzen, Konrad Fiedler (1841-1895), bestimmt war, noch einen ausführlichen Brief mitgeliefert. In unmissverständlichen Worten reagierte Marées damit auf ein für ihn als kränkend empfundenenes Schreiben seines Gönners, in dem dieser seine Bitte um höhere Zuwendungen abwies.¹⁴⁷⁹ Marées' Reaktion – nicht frei von Pathetik –

¹⁴⁷⁵ Zum Drachentöter vgl. KAT. BERLIN 1976, S. 250-251; GERLACH-LAXNER 1980, S. 173-174; DOMM 1989, S. 53; BLOCHMANN 1991, S. 10-12; F. SCHMIDT 2003, S. 88-92; WESENBERG 2008, S. 120-121.

¹⁴⁷⁶ Lanze, Schimmel, Tötung des Drachen sind mit der Heiligenlegende übereinstimmende Elemente. Zur Ikonographie des Heiligen vgl. LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE 1990, Bd. 6, S. 366ff.

¹⁴⁷⁷ Von dem Architekten, Bildhauer und Maler Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) gibt es ein Porträt, wahrscheinlich aus der Hand Carlo Pellegrinis, das ihn als Heiligen Georg oder auch womöglich als David zeigt, vgl. GALLAVOTTI 2003, S. 200 mit Abb. Der österreichische Künstler Franz Reiter, der an der Münchener Kunstakademie studierte, führte für die Pfarrkirche St. Georg in Milbertshofen ein Deckengemälde zu Szenen aus dem Leben des Heiligen aus. Hinter der Darstellung des mit siedendem Öl gemarterten Heiligen aber verbarg sich sein Selbstporträt. Das Deckengemälde wurde von Reiter 1916 fertig gestellt, in späteren Jahren aber abgeschlagen, vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT HOECHST 2000, S. 29-31. Die Entwürfe hierzu befinden sich im Vorarlberg Museum in Bregenz.

¹⁴⁷⁸ Die Farben Rot und Weiß sind die Farben des Heiligen Georg, dessen Emblem ein rotes Kreuz auf weißem Grund ist, vgl. KAT. AUSST. FREISING 2001, S. 39. Traditionell wurden Schimmel von Fürsten oder Heerführern geritten, um in einer Schlacht weithin sichtbar zu sein, vgl. KAT. AUSST. FREISING 2001, S. 84.

¹⁴⁷⁹ So hatte Marées bereits auf andere als kränkend empfundene Situationen mit einer Art „Kampfgebaren“ reagiert und dies auch künstlerisch verarbeitet. In einem Brief an Fiedler erklärt er sein Gemälde „Die Lebensalter“ als das sichtbare Ergebnis seiner inneren Kämpfe und seiner Selbstüberwindung nach einer tiefen persönlichen Krise: „Als ich Florenz verließ, als Mensch tief gekränkt, als Künstler schwer beleidigt, ging vieles in mir vor. Nach langem Kampf war das Bild [...] das Resultat

erfolgte prompt: „Die Antwort auf Ihren letzten Brief habe ich in einer Erlegung des Drachen niedergelegt: ein Miniaturbild, aber ich glaube, kein schlechtes. Kurz: Eines steht fest, Menschen können mich nicht mehr aus meinem Standpunkt herausdrängen. Klar und unerschrocken sehe ich der Zukunft entgegen. Wenn ich auch selber darüber zu Grunde gehe, ohne einige wohlthätige Spuren wird meine Existenz nicht bleiben.“¹⁴⁸⁰ Und er fügt im nächsten Absatz nicht minder bedeutungsschwer hinzu: „In Ihren Unglauben an die Menschen kann ich durchaus nicht einstimmen [...] Aus wahrhafter Liebe zu meiner Kunst unterwerfe ich mich dieser Erniedrigung, voll Vertrauen darauf, auch aus dieser Prüfung siegreich hervorzugehen. Feige, das glauben Sie mir, werde ich mich nicht aus dem Kampf zurückziehen.“¹⁴⁸¹ Fritz Boehle malte noch um 1910 einen Heiligen Georg, dem die Analogie zu dem Bild des von ihm tief verehrten Malerkollegen nicht abzusprechen ist.¹⁴⁸² (**Abb. 230**)

Mit dem erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts aufgekommenen Motiv des Drachenkampfes wird der Heilige Georg mit Betonung auf seine außerordentliche Tapferkeit zum Sinnbild des idealen Ritters. Vor allem der Adel erblickte in ihm über Jahrhunderte als dem ehemals hochdekorierten Heerführer von edler Herkunft und aufgrund der Legende um die Befreiung der Königstochter eine standesgemäße Identifikationsfigur.¹⁴⁸³ Hans von Marées, dürfte gerade dieser aristokratische und auch kriegerische Aspekt in der Heiligenvita angesprochen haben, legte er doch mehrfach in Briefstellen einen gewissen elitären Standesdünkel und eine ritterliche Attitüde an den Tag.¹⁴⁸⁴ Von Bedeutung für die Interpretation von Marées' Drachentöter dürfte die sich mit den Jahrhunderten verändernden Motivstränge sein, die dem Ritterheiligen eine facettenreiche Symbolik verleihen. Der einstige Offizier,

meiner Selbstüberwindung.“, Brief Hans von Marées an Konrad Fiedler, Rom 3. Juli 1880, MARÉES 1923, S. 187. Malerei ist bei Marées somit nicht zuletzt auch ein Mittel zur Verarbeitung von Traumata: „[...] die wahre Produktion ist die Quintessenz des Erlebten und Erfahrenen.“, so Marées, Brief Hans von Marées an Konrad Fiedler, Rom 14. Juni 1870, MARÉES 1923, S. 35. Zu dem komplexen Charakter Marées vgl. BOEHM 1987, S. 146; BLUM 2005, S. 297.

¹⁴⁸⁰ Brief Hans von Marées an Konrad Fiedler vom 3. Juli 1880, MARÉES 1923, S. 188. In einem Brief an die Malerin Melanie Tauber erteilt Marées ihr den folgenden Rat, den er sich auch zu seiner eigenen Devise gemacht hat: „Handle, lebe Deiner Ueberzeugung treu, sollte auch Deine Person darüber zu Grunde gehen. So und nicht anders sind alle Menschenwerke entstanden, die das Leben, die Welt auch nach dem Hingange ihrer Schöpfer schliesslich zusammenhalten.“, Brief Hans von Marées an Melanie Tauber, Rom um Juni 1877, MARÉES 1923, S. 134.

¹⁴⁸¹ Brief Hans von Marées an Konrad Fiedler, Rom 3. Juli 1880, MARÉES 1923, S. 188.

¹⁴⁸² Zum Einfluss Marées auf Boehle vgl. BOCK 1998, S. 63-64.

¹⁴⁸³ Es gab eine Reihe von Herrschern, die sich mit dem Heiligen identifizierten. In diesem Zusammenhang sei auf die Porträts Kaiser Maximilians in Gestalt des Heiligen Georg verwiesen, so z. B. in einem Kupferstich von Daniel Hopfer, vgl. DEUHLER 1983, S. 139ff. Rubens schuf ein Gemälde von König Karl I. den heiligen Georg und seine Frau die Prinzessin darstellend, vgl. KAT. AUSST. FREISING 2001, S. 82. Zum Heiligen Georg als Identifikationsfigur des Adels vgl. KAT. AUSST. FREISING 2001, S. 77 und S. 111.

¹⁴⁸⁴ Seine Briefe an Melanie Tauber, in denen er ihr seine Liebe erklärte, unterschrieb Marées als „Ihr getreuer Ritter Hans“. Hier sah sich Marées in der Rolle des minnenden Ritters, der sich voll Ehrerbietung an die Angebetete richtet. Zu einer Verlobung kam es nicht, vgl. Brief Hans von Marées an Melanie Tauber, Rom Juni 1877 und Brief Hans von Marées an Melanie Tauber, Rom Juni 1877, MARÉES 1923, S. 130-133 und S. 133-135, vgl. DOMM 1989, S. 52; MEIER-GRAEFE 1910, Bd. 1, S. 512-513.

der in römischen Diensten stand, wird zunächst für seinen Glauben grausam gemartert und erleidet den Märtyrertod.¹⁴⁸⁵ Auf das Motiv der Selbstaufopferung, in diesem Fall des alle Opfer bringenden Künstlers, der seinem festen Glauben an seine Kunst alles andere unterordnet, nimmt Marées mit den Worten Bezug „Menschen können mich nicht mehr aus meinem Standpunkt herausdrängen [...] Wenn ich auch selber darüber zugrundegehe.“ Der Künstler glaubt an sich und an seine Kunst und weicht von diesem eingeschlagenen und einmal als richtig erkannten Wege nicht mehr ab. Einem Märtyrer gleich opfert er sein Leben, wenn nötig auch Freundschaften, den hehren Zielen der Kunst.

Aller Wahrscheinlichkeit nach geht das Drachentötungsmotiv auf eine seltene, aber für die weitere Ikonographie entscheidende Darstellung aus dem 4. Jahrhundert zurück, die den berittenen Heiligen zeigt, der nach antikem Vorbild den am Boden liegenden Kaiser Diokletian überwindet.¹⁴⁸⁶ Der bis dahin als Märtyrer charakterisierte Heilige Georg wird bei dieser frühen Darstellung erstmals als Tyrannenbezwinger und Rächer stilisiert und vollzieht damit ikonographisch eine Wandlung vom Opfer zum Sieger während sein Verfolger und Marterknecht von ihm im Triumphgalopp überwunden wird.¹⁴⁸⁷ Diese Darstellung fand zwar keinerlei Nachfolge, eröffnete aber jetzt die Möglichkeit den Heiligen im Typus des Überwinders des Bösen im Kampf mit dem Drachen darzustellen, der sich als fester Topos etablieren sollte.

Mit der Vollführung des tödlichen Lanzenstiches wendet sich Marées an alle Philister, die ihn in seinem Streben verkennen und dabei explizit an seinen langjährigen Gönner, der die undankbare Rolle eines „neuen Diokletian“ stellvertretend einzunehmen hat. Und dieser Drache, der in einer seltsamen Verrenkung seine weißliche Bauchpartie nach oben gekehrt hat, bietet dem Ritter seine verletzbarste Stelle an. Er trifft ihn mit seinem Lanzenstoß mitten ins Herz.¹⁴⁸⁸ Die Botschaft wurde verstanden. Konrad Fiedler war in der Tat spürbar und zutiefst getroffen: „[...] ich kann mir nicht verhehlen, dass durch Ihren letzten Brief unser persönliches Verhältniss unrettbar zerstört ist. [...] Was ich dabei empfinde, geht mich allein an.“¹⁴⁸⁹ Nun dürften Marées die unterschiedlichen Nuancen in der

¹⁴⁸⁵ Vgl. MAISURADZE 2007, S. 96.

¹⁴⁸⁶ Diesen seit der Antike gängigen Typus des siegreichen Reiters hat auch Marées in weiteren Zeichnungen und auf Malkarton betitelt mit „Der Sieger“ verwendet, der über einen am Boden liegenden Gegner hinwegsprengt. Zu diesen Darstellungen vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1987c, S. 259; KAT. AUSST. MUENCHEN 1987d, Kat. Nr. 90-92, S. 57-58. Die Verwandtschaft zum Heiligen Georg von 1881 bzw. 1885 ist augenfällig, vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1987c, S. 280-282; KAT. AUSST. MUENCHEN 1987d, Kat. Nr. 62-63, S. 259.

¹⁴⁸⁷ Vgl. MAISURADZE 2007, S. 97. Zum Reitermotiv im Typus des Victor vgl. KAT. AUSST. FREISING 2001, S. 50 und S. 79.

¹⁴⁸⁸ Der Lanzenstich ins Herz entspricht durchaus der Georgs-Ikonographie, vgl. KAT. AUSST. FREISING 2001, S. 38

¹⁴⁸⁹ Brief von Konrad Fiedler an Hans von Marées, Crostewitz 9. Juli 1880, MARÉES 1923, S. 189-190. 1864 hatte Graf von Schack Marées einen Aufenthalt in Italien finanziert. Zusammen mit Lenbach ging Marées unter anderem nach Rom und begegnete dort erstmals seinem langjährigen Mäzen, Konrad Fiedler, der sofort von seinem Talent überzeugt war und vorschlug, ihn weiter finanziell zu unterstützen. Trotz der erfolgten Missstimmung kam Fiedler seinen zugesagten Verpflichtungen weiter nach und unterstützte Marées bis zu seinem Tode. Man merkt dem fortgeführten Schriftverkehr

ikonographischen Wandlung beim Heiligen Georg von der Opfer- zur Siegerrolle nicht entgangen sein, hat er sich doch besonders intensiv gerade mit diesem Ritterheiligen auseinandergesetzt.¹⁴⁹⁰ Im selben Jahr noch arbeitete er an einem großformatigen Triptychon mit den Heiligen St. Georg, St. Martin und St. Hubertus, von dem er ab 1885 sogar eine zweite Fassung in Angriff nahm.¹⁴⁹¹ Analog zur ambiguen Ikonographie des Heiligen bezieht er auf sich die Rolle des Opfers und die des Siegers gleichermaßen: „Aus wahrhafter Liebe zu meiner Kunst unterwerfe ich mich dieser Erniedrigung, voll Vertrauen darauf, auch aus dieser Prüfung siegreich hervorzugehen.“, heißt es in der bereits zitierten Briefstelle.¹⁴⁹²

Nun bedeutete Kampf für Hans von Marées schlechterdings ein Lebensprinzip, das folglich einen großen Bestandteil in seinem eigenen Leben ausmachte und vor allem auch ein Bestandteil seines künstlerischen Schaffens wurde.¹⁴⁹³ Marées hatte zunächst bei dem Berliner auf Pferdegenres spezialisierten Künstler Carl Steffek (1813-1890) gelernt und so stehen am Beginn seiner Künstlerlaufbahn bezeichnenderweise Pferde- und Soldatenbilder.¹⁴⁹⁴ In einem Brief an Konrad Fiedler bekennt er über sich: „Vor allen Dingen aber sehe ich ein, dass ich zu den, man kann eben nicht sagen, bevorzugten Naturen gehöre, deren Dasein ein ewiger Kampf mit sich oder anderen ist, sie mögen sich stellen, wie sie wollen.“¹⁴⁹⁵ Und in einem von Marées' nicht abgesandten Briefentwurf heißt es ähnlich: „Indessen der stete Kampf ist auch das, was die Kräfte erhält und stählt und zu der Aussicht berechtigt, das Wünschenswerthe bis zu einem gewissen Grade zu verdienen. Das Wünschenswerthe bleibt immer am Ende seiner Laufbahn das Bewusstsein haben zu können, seiner Aufgabe als Mann nachgekommen zu sein.“¹⁴⁹⁶ Für seine

eine bleibende Kluft zwischen ihnen und ein vorsichtiges Formulieren und Abwägen der Worte an, das ihr Verhältnis von da an bestimmen sollte. Zu dem Verhältnis Marées zu Fiedler vgl. DECKER 1967; BOEHM 1987, S. 145ff; BLOCHMANN 1991, S. 10-12.

¹⁴⁹⁰ Zu Marées verschiedenen Georgsbildern vgl. F. SCHMIDT 2003, S. 84ff. Lenz spricht sogar von einer Identifizierung des Künstlers mit dem Heiligen, vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN 1987c, S. 259.

¹⁴⁹¹ Von der ersten Fassung, an der er bereits 1880 zu arbeiten begann, ist lediglich die Tafel zum Heiligen Georg erhalten geblieben, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin (Inv. Nr. 1242), die zweite Fassung mit allen drei Tafeln befindet sich in der Neuen Pinakothek in München (Inv. Nr. 7856-7858), vgl. KAT. MUENCHEN 1967, S. 59-60; KAT. BERLIN 1976, S. 251; KAT. KARLSRUHE 1978, Kat. Nr. 2549, S. 401; GERLACH-LAXNER 1980, S. 178-179.

¹⁴⁹² Schmidt betont die mit dem Heiligen verbundene moralische Anforderung an den Künstler, vgl. F. SCHMIDT 2003, S. 90. Zum Künstler als Märtyrer vgl. LIEBENWEIN-KRAEMER 1977, S. 231ff, speziell zu Marées S. 324-325.

¹⁴⁹³ Marées absolvierte 1855 in Koblenz seine einjährige Militärdienstzeit. Er sah es als seine Pflicht an am Deutsch-Französischen Krieg von 1870 teilzunehmen, tatsächlich wurde er nur für äußerst kurze Zeit eingezogen, vgl. SEITTER 1993, S. 50. Auf die in vielen Briefstellen offenkundige streng militaristische Haltung und eine verinnerlichte Doktrin des immerfort Kämpferischen, was den nicht zuletzt von Darwin beeinflussten Zeitgeist widerspiegelt, haben Schmidt, Blum u. a. bereits aufmerksam gemacht, vgl. BLOCHMANN 1991, S. 47-48; F. SCHMIDT 2003, S. 91 und S. 108-109; BLUM 2005, S. 284-286; BLUM 2008, S. 18-19 und S. 20.

¹⁴⁹⁴ Zu Marées Reiterbild vgl. SEITTER 1993, S. 43ff.

¹⁴⁹⁵ Brief Hans von Marées an Konrad Fiedler, S. Francesco, 24. September 1875, MARÉES 1923, S. 99.

¹⁴⁹⁶ Brief Hans von Marées an Konrad Fiedler, Rom Mitte Januar 1878 [nicht abgesandtes Fragment], MARÉES 1923, S. 144. „Je mehr man einsieht, dass es unumgänglich nothwendig ist, trotz aller Leiden und Widerwärtigkeiten den Kopf oben zu behalten, je mehr sollte man eine solche Einsicht mit

eigene Auffassung einzustehen und sich selbst treu bleiben, unbeeindruckt von allen Hindernissen, die sich einem in den Weg stellen und Anfeindungen, galt ihm als das Wichtigste im Leben, dafür sollte man als ein Mensch mit Selbstachtung unbedingt kämpfen. Diesen Standpunkt gilt es bis in letzte Konsequenz zu vertreten und sei es, dass man sogar daran zerbricht. „Meinem Lebensprogramm werde ich treu bleiben und wenn ich auch, wie die Leute es nennen, darüber zu Grunde gehen sollte, so geschieht es mit der Fahne im Arm. [...] Und wenn ich mich nicht täusche, so hat mir doch ein unablässiger Kampf auch einige praktische Einsicht erworben. Meine Ziele sind keine gemeinen und erstrecken sich vielleicht über meine eigene unzulängliche Person heraus.“¹⁴⁹⁷

Nach der Eskalation ist es nicht nur Fiedler, der seine Betroffenheit eingestehen muss, auch Marées bekennt sich zu seiner eigenen Verletztheit. Die ritterliche Rüstung ist ihm hierbei allemal Schutzhülle seiner empfindsamen Künstlerseele, was er sich trotz seines Bekenntnisses zur Wehrhaftigkeit auch eingesteht: „Ist es auch durchaus nothwendig, dass ich mich mit einer harten Kruste umhülle, so bin ich deshalb doch von wahrer, kräftiger Theilnahme erfüllt. Ich sehe es wohl ein, dass ich gerade denjenigen, die ich werthschätze, nicht immer zum bequemsten bin. Ich gelte für einen aggressiven Menschen; wenn man jedoch meine inneren Narben sähe, so würde man zugestehen müssen, dass ich mich auch zu enthalten weiss.“¹⁴⁹⁸ In dem Bild als Drachentöter drückt sich ein persönlicher Protest aus. Der Angriff auf die eigene Kunst und auf die eigene Person wird mit der ritterlichen Wehr beantwortet. Die Rüstung wird ihm dabei zum Zeichen seines Aufbegehrens und seiner Rebellion.¹⁴⁹⁹ Seine Antwort auf Fiedlers Brief ist ein Lanzenstoß mit Pinsel und Farbe ausgeführt, der sich gegen denjenigen richtet, der ihn in seiner Wertigkeit als Künstler anzuzweifeln wagte.¹⁵⁰⁰

Freilich, Konrad Fiedler sah ihn in einem anderen Lichte. So kann er nicht umhin an ihm eine wesentliche Charakterschwäche zu bemerken. Marées, der sich stets scheute seine Bilder der Öffentlichkeit zu präsentieren und nur wenigen Auserwählten gestattete sein Atelier zu betreten, vermochte es nicht - das für einen Künstler doch so höchst Fatale - ein Kunstwerk zum Abschluss zu bringen. Wenn er hin und wieder seinem Mäzen ein Gemälde zukommen ließ, so doch nur, um in einem nächsten Schreiben die Rücksendung zu fordern, da das Bild noch einiger kleinerer Überarbeitungen bedürfe, bevor es für vollendet gelten könne. In den Augen Fiedlers scheiterte Marées an der unüberbrückbaren Kluft zwischen seinen hohen allzu ehrgeizigen Ansprüchen, die er an sich und an sein Werk stellte und

dem freudigen Willen zum Kampfe unterstützen.“, heißt es noch an anderer Stelle, Brief von Hans von Marées an Konrad Fiedler, Rom 23. Dezember 1877, MARÉES 1923, S. 141-142.

¹⁴⁹⁷ Brief Hans von Marées an Konrad Fiedler, Rom 23. Dezember 1877, MARÉES 1923, S. 141-142.

¹⁴⁹⁸ Brief Hans von Marées an Konrad Fiedler, Rom 24. Dezember 1881, MARÉES 1923, S. 200.

¹⁴⁹⁹ Bereits Rohrandt weist im Zusammenhang mit den nachfolgenden Selbstbildnissen Wilhelm Trübners in Ritterrüstung darauf hin, dass die Rüstung am Ende des 19. Jahrhunderts eine „Ausdrucksform des Protestes und der Tatkraft“ gewesen sei, ROHRANDT 1972, S. 196.

¹⁵⁰⁰ Das Motiv des Künstlers als die „wahren Georgs-Ritter“ im Kampfe gegen das Philistertum hatte bereits Eichendorff in einem Gedicht behandelt, das er dem Künstler Carl Herrmann anlässlich seines 50. Geburtstages in einem Gedichtband überreichte, vgl. SCHEYER 1965, S. 167.

seinen begrenzten Kräften. „Und nun begann für ihn der eigentliche tragische Konflikt, der Kampf seines dem höchsten Ziele zugewendeten Wollens gegen die Unzulänglichkeit seiner Kräfte. Diesen inneren Feind sollte er niemals überwinden.“, so Fiedler.¹⁵⁰¹ Und er kommt zu dem niederschmetternden Resümee: „In seiner Werkstatt fand man sich umgeben von den Zeugnissen eines unablässigen Ringens [...]. Und doch stand man keinem vollen Gelingen gegenüber. Kein einziges zu überzeugender Klarheit gebrachtes Werk war vorhanden.“¹⁵⁰² Und ergänzt an anderer Stelle: „[...] immer und immer wieder hatten sie [die Freunde Marées'] es erleben müssen, dass die herrlichsten Werke gerade durch die Arbeit, die ihnen die letzte Vollendung hätte geben sollen, wieder in Frage gestellt worden waren.“¹⁵⁰³ Fiedler war davon überzeugt, dass Marées, was seine ehrgeizig gesteckten Ziele anbelangt, einer unglücklichen Selbsttäuschung erlag. Hierauf sei es erlaubt mit den Worten des Künstlers zu antworten: „Das Urtheil über mein künstlerisches Gebahren wird sich mit der Zeit jedenfalls abklären; dessen bedarf ich zu einem gedeihlichen Dasein ganz und gar nicht [...]“¹⁵⁰⁴

8.2 Wilhelm Trübner in Rüstung

Von Heinrich Wilhelm Trübner (1851-1917) existieren drei Selbstbildnisse in Rüstung. Trübner war ein begeisterter Militarist gewesen, fasziniert von Pferden und Waffen. Schon in seiner frühen Jugend wurde er besonders vom Glanz der Uniformen in Bann gezogen. „In jener Zeit“, so berichtet er in seiner Autobiographie, „erregten die militärischen Bilder mein ganzes Interesse und das Kolorieren der Uniformen bildete meine Lieblingsbeschäftigung.“¹⁵⁰⁵ In Karlsruhe war er der schlagenden Verbindung „Humpen“, der späteren „Suevia“ beigetreten, und mit 24 Jahren diente er dort als Einjähriger im 3. Badischen Dragonerregiment. So bemerkt sein erster Biograph, Georg Fuchs: „[...] allein die kurze Dienstzeit genügte, seinem Wesen dauernd eine gewisse militärische Haltung aufzuprägen [...]“¹⁵⁰⁶ Ein Selbstbildnis von 1875, das während seiner Karlsruher Dienstzeit entstand, zeigt ihn als jungen Mann in der schwarzen Dragoneruniform vor der Staffelei die Malerpalette haltend und verbindet damit seine beiden Leidenschaften miteinander. „Das Reiten und den Säbel führen gefiel mir bald ebensogut, wie vor der Staffelei zu

¹⁵⁰¹ FIEDLER 1889, S. 21. Vgl. WESENBERG 2008, S. 120.

¹⁵⁰² FIEDLER 1889, S. 2.

¹⁵⁰³ FIEDLER 1889, S. 3.

¹⁵⁰⁴ Brief Hans von Marées an Konrad Fiedler, Rom 24. Dezember 1881, MARÉES 1923, S. 199.

¹⁵⁰⁵ TRUEBNER [1907], S. 6.

¹⁵⁰⁶ FUCHS 1908, S. 20. Und auch Rohrandt meinte, „Der Zug des Soldatischen, des Kämpferischen, ist ein bestimmendes Moment im Persönlichkeitsbild Trübners“, ROHRANDT 1972, S. 91, vgl. überdies S. 92. Zu Trübners Vorliebe für militärische Sujets vgl. FRESE 2004. Trübner nahm jahrelang Fechtunterricht, unter anderem bei dem pensionierten Universitätsfechtlehrer Fehn, vgl. TRUEBNER [1907], S. 34-35. Der Militärschriftsteller und Fechtlehrer Gustav Ristow bescheinigt gerade der Fechtkunst, da sie auf den „Grundsätzen der Ritterlichkeit“ beruht, insbesondere „ritterlich-moralische Tugenden“ zu wecken und zu entwickeln, vgl. Ristow 1909, S. XXXV.

stehen und Bilder zu malen“, gesteht er in seinen Erinnerungen.¹⁵⁰⁷ Hier offenbart sich seine Doppelnatur als Künstler und als Kriegsmann, eine Wesensart, an der er zeit seines Lebens festhielt und die gegen Ende des Jahrhunderts sogar zum allgemeinen Topos wird.¹⁵⁰⁸ „Mein Streben war auch, einmal beides zu vereinigen, soweit sich dies mit Hilfe der Malerei erreichen läßt [...]“, fügt er in seinen selbstbiographischen Notizen hinzu.¹⁵⁰⁹ In einem zeitlich noch früheren Selbstporträt, das bereits 1871 entstand, stellt sich Trübner ganze 20 Jahre jung in Brustpanzer und mit Barrett dar. **(Abb. 231)** In leichter Untersicht, den Körper zwar frontal, doch den Kopf zur Seite gedreht, hat er sich im Dreiviertelprofil dem Betrachter zugewandt. Der Blick ist ernst, taxierend, die Haltung selbstbewusst, ein wenig herausfordernd. Ein roter Wams und ein schwarzer Mantel mit Pelzkragen vervollständigen das vornehme historische Kostüm. Mit der linken Hand hält er einen schwarzen Hut mit weißem Federschmuck vor die Brust, die Rechte ist keck in die Taille gestützt.

Das Bild steht in der Tradition holländischer Porträtkunst, fühlt man sich doch sogleich an die zahlreichen Bildnisse mit Harnischteilen erinnert, die in der Werkstatt eines Rembrandt (1606-1669) entstanden sind.¹⁵¹⁰ So lassen sich ein frühes Selbstporträt des Meisters mit Halsberge um 1629¹⁵¹¹ sowie ein Selbstbildnis seines Schülers Carel Fabritius (1622-1654) mit Brustplatte heranzuführen.¹⁵¹² Die größte Übereinstimmung in Bezug auf Lichtführung und Kopfhaltung hat das Porträt Trübners mit dem vermutlichen Selbstbildnis eines weiteren Rembrandt-Schülers, Isaac de Jouderville (1612/13-1645/48), der ab ca. 1628 bei Rembrandt in Leiden in die Lehre ging und dann zusammen mit ihm 1631 nach Amsterdam zog.¹⁵¹³ **(Abb. 232)** Von Beginn seiner Künstlerlaufbahn an hatte Trübner den Privatunterricht dem Massenunterricht an der Akademie vorgezogen und sich nach einem Lehrer-Schüler-Verhältnis „wie es in großen Kunstzeiten üblich war“ geseht und wie er ihn sich sicherlich auch für einen Werkstattbetrieb bei einem Meister wie

¹⁵⁰⁷ TRUEBNER [1907], S. 24.

¹⁵⁰⁸ Diese Doppelnatur offenbart sich auch in seinen kunsttheoretischen Schriften. Zur Darlegung seiner Standpunkte benutzt Trübner auffällig oft einen militaristischen Wortschatz und seine Metaphern entnimmt er häufig dem militärischen Bereich. Der kriegerische und zugleich künstlerisch begradete Deutsche wird im späten 19. Jahrhundert vielfach zu einer Idealgestalt stilisiert, denn er vereinigt in sich Sensibilität und Härte: „Der Deutsche streitet und singt. Und am schönsten ist es, wenn diese Doppelthätigkeit des deutschen Geistes sich ganz wörtlich offenbart. Nikolaus Manuel, einer der interessantesten und vielseitigsten Künstlertypen des 16. Jahrhunderts, welcher den Pinsel und das Schwert gleich gut zu führen wußte; Ben Jonson [...]; Theodor Körner [...] – das sind herzerfreuende Beispiele deutscher Kriegs- und Kunsttüchtigkeit.“, LANGBEHN 1890, S. 206. Und Thomas Mann äußert sich später im Kontext des Ersten Weltkrieges: „Mir wenigstens schien von jeher, daß es der schlechteste Künstler nicht sei, der sich im Bilde des Soldaten wiedererkenne“, MANN [1914], S. 530.

¹⁵⁰⁹ TRUEBNER [1907], S. 24.

¹⁵¹⁰ Zu Trübners Porträtkunst vgl. KUESTER 2001, S. 51-52.

¹⁵¹¹ Rembrandt van Rijn (1606-1669), Selbstbildnis mit Halsberge, um 1629, Öl/Holz, 38,2 x 31 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

¹⁵¹² Carel Fabritius (1622-1654), Selbstbildnis, 1654, Öl/Lw, 70,5 x 61,5 cm, National Gallery London.

¹⁵¹³ Zu Rembrandts Schülern Fabritius und Jouderville vgl. KAT. AUSST. DEN HAAG 1992, S. 144-149 und S. 192-197. Rembrandt hat sich wie kein anderer Künstler immer wieder im Rollenporträt in unterschiedlichen Posen, Kostümen und mit verschiedensten Requisiten dargestellt, vgl. ERPEL 1967; DE WINKEL 1999, S. 60ff.

Rembrandt dachte.¹⁵¹⁴ Und in der Tat werden die nachfolgenden Erörterungen zeigen, dass das Selbstporträt Trübners den Charakter eines „Gesellenstücks“ hat, mit dem der angehende junge Künstler seine Könnerschaft unter Beweis stellen möchte. Das private Studium bei einem selbstgewählten Meister sah Trübner jedenfalls als die „allein richtige Methode“ an, fügte sich aber zunächst dem Diktat seiner Eltern und bewarb sich fürs Erste an der Karlsruher Kunstakademie, um bald schon nach München zu wechseln.¹⁵¹⁵ Nach mehreren Monaten in der Malklasse von Alexander von Wagner (1838-1904), gelang es ihm schließlich doch seinem Wunsch entsprechend, für einige Zeit Unterricht bei Hans Canon (1829-1885) in Stuttgart zu erhalten. Im Herbst 1869 wird er sein Privatschüler und wird von ihm – wie er in seinen Erinnerungen sicherlich nicht ohne Stolz anmerkt – „wie einen Sohn“ in seine Familie aufgenommen.¹⁵¹⁶ Gerade seine hohe Kunstfertigkeit in der Bildnismalerei hatte es ihm angetan. So urteilt er über seinen Lehrer: „Die Köpfe, also gerade das, was ich lernen wollte, waren immer mit größter Meisterschaft und seltenem Können nach der Natur gemalt, alles übrige des Bildes war mehr mit Hilfe eines umfangreichen künstlerischen Wissens hergestellt in einer manchmal übertrieben barocken und schematischen Art [...]“¹⁵¹⁷ Im Herbst 1870 kehrt Trübner an die Münchener Kunstakademie zurück und tritt dort in die Klasse von Wilhelm von Diez (1839-1907) ein. Mit Diez hatte er nun einen Lehrer, der sich ganz dem historisierenden Genre des 30-jährigen Krieges und dem Porträt in historischer Staffage verschrieben und nicht nur tatkräftig an vielen Münchener Künstlerfesten mitgewirkt hat, sondern in dessen Werk das Rittersujet einen beachtlichen Anteil ausmacht. Trübner mag daher sicherlich unter dem Einfluss einer Canon'schen Porträtkunst in altmeisterlicher Manier und unter dem thematischen Einfluss eines Diez gestanden haben, als er sich dafür entschied, sich selbst im historischen Kostüm darzustellen.¹⁵¹⁸

Das Entstehungsjahr – 1871 – ist jedenfalls für Trübner ein ganz entscheidendes Jahr. In jenem Jahr begegnet er erstmals Wilhelm Leibl (1844-1900), der ihn in seinem Talent vorbehaltlos bestärkt und ihm sogar rät, dem Akademiebetrieb den Rücken zu kehren, um sich im Selbststudium zu vervollkommen. In seiner Biographie hält er die erste Begegnung mit dem von ihm tief verehrten Maler während eines Sommeraufenthaltes zusammen mit Carl Schuch und Albert Lang in Bernried fest: „Bei dieser Besichtigung ging er [Leibl] direkt auf meine Arbeiten los und zeichnete mich sofort mit den größten Lobeserhebungen aus. Er empfahl mir aufs dringendste, gleich aus der Akademie auszutreten und mit meinen Freunden Lang und Schuch ein gemeinsames Atelier zu beziehen, betonend, daß ich ja mehr

¹⁵¹⁴ TRUEBNER [1907], S. 11. Zur Kritik am Akademiebetrieb vgl. TRUEBNER [1907], S. 145ff.

¹⁵¹⁵ Vgl. TRUEBNER [1907], S. 10-11.

¹⁵¹⁶ Vgl. TRUEBNER [1907], S. 12.

¹⁵¹⁷ TRUEBNER [1907], S. 13. Trübner arbeitete im Winter 1869 auf 1870 im Atelier von Canon. „Hier erhielt ich einen privaten Unterricht im Zeichnen und Malen, wie er nur von einem Meister ersten Ranges erteilt werden kann.“, TRUEBNER [1907], S. 12. Auch in seiner späteren kunsttheoretischen Schrift „Das Kunstverständnis von heute“ räumt er der Porträtmalerei einen sehr hohen Rang ein: „Das Köpfemalen ist gewissermaßen der Parademarsch des Künstlers; es zeigt dessen Können und Leistungsfähigkeit am sichersten.“, [TRUEBNER] 1892, S. 41.

¹⁵¹⁸ Auf den Einfluss seiner verschiedenen Lehrer auf sein Werk wurde bereits mehrfach aufmerksam gemacht, vgl. ROHRANDT 1972, S. 167-168; HEILMANN 1994, S. 11ff; KUESTER 2001, S. 52.

könnte wie meine Lehrer und jede Art von Korrektur mir nur hinderlich wäre. Mein Mut wurde dadurch mächtig gehoben und meine Schaffenskraft aufs äußerste angespornt.“¹⁵¹⁹ Das Selbstbildnis muss kurz darauf entstanden sein. Es drückt dieses Selbstbewusstsein und diese Zuversicht aus, am Beginn einer illustren Künstlerkarriere zu stehen.

Trübners Gesicht wird in rembrandtesker Clair-obscur-Malerei von einer außerhalb des Bildfeldes liegenden Lichtquelle grell angestrahlt. Das gesamte Gesichtsfeld wird auf diese Weise in helle und dunkle Partien durchmodelliert, was seinen Gesichtszügen höchste Dramatik verleiht.¹⁵²⁰ Dabei fällt ein Schlagschatten auf seine rechte Gesichtshälfte, was das beobachtende Künstlerauge mit dem Weiß seiner Pupille aufleuchten lässt und in geradezu aufdringlicher Intensität das eigene Spiegelbild zu befragen und damit den Betrachter zu durchdringen scheint. Uhde-Bernays, der Trübner noch persönlich kannte, stellt gerade die hellen Augen als ein besonders auffälliges Merkmal bei ihm heraus: „Von den Augen, deren Ruhe zugleich etwas Ergreifendes und Erregendes innewohnte, ging die merkwürdigste Kraft aus: ihr forschender Blick konnte die Pupillen zu winziger Kleinheit zusammenziehen, aus der sich eine Schärfe der Beobachtung herausbohrte, die schmerzhaft, manchmal sogar unerträglich wirkte.“¹⁵²¹ Die in diesem frühen Selbstporträt unübersehbare Betonung des seine Umwelt fixierenden Künstlerauges korreliert mit seinen später schriftlich niedergelegten Kunstanschauungen. Trübner sah in der individuellen Erfassung der Dinge, die sich jedoch nicht in der bloßen Beobachtung und reinen Wiedergabe erschöpfen, sondern vielmehr aus einem subjektiven Wahrnehmungsprozess hervorgehen sollte, um in den eigentlichen Schöpfungsakt des Malens zu münden, um dann zu einem ganz eigenen individuellen künstlerischen Ausdruck hinzufinden, das „reinkünstlerische“ Prinzip vertreten und darin das Kennzeichen einer wahrhaft großen Kunst. Nur dieses „selbständig individualisierende Sehen“ führt zu einer reifen und vollendeten Kunst, die die individuelle Handschrift des Künstlers trägt und sich dabei überzeugend von der zwar handwerklich geschickten „akademischen populären“ Malerei mit ihrer konventionellen Naturnachahmung unterscheidet. Die naturgetreue Abbildung der Natur überlässt Trübner hingegen vorzugsweise den Fotografen.¹⁵²²

Eine geistige und auch formale Verwandtschaft dürfte Trübners Porträt mit Federhut jedoch mit dem Selbstbildnis eines ganz anderen Künstlers haben, nämlich dem von Anselm Feuerbach (1829-1880), der sehr früh schicksalsbestimmend auf seine Karriere eingewirkt hat. **(Abb. 233)** Es zeigt den von Trübner gleichfalls hoch verehrten Malerfreund, der, damals nur unwesentlich jünger, ebenfalls mit einem Federbaret ausstaffiert, sich regelrecht in Szene zu setzen wußte. Die hoch

¹⁵¹⁹ TRUEBNER [1907], S. 16, vgl. ROSENHAGEN 1909, S. 33.

¹⁵²⁰ Beringer unterteilt im Vorwort des Ausstellungskataloges zum 60. Geburtstag von Trübner das Oeuvre des Künstlers in drei Perioden ein und charakterisiert die erste, die er von 1872 bis 1876 ansetzt durch eine für das Frühwerk charakteristische tonig gedämpfte Farbwahl und „bestimmt geführte Lichtprobleme mit Clairobcurwirkungen“, was für sein 1871 entstandenes Selbstbildnis bereits zutreffend wäre, BERINGER 1911, S. 6.

¹⁵²¹ UHDE-BERNAYS 1947, S. 464.

¹⁵²² Zur Fotografie vgl. TRUEBNER [1907], S. 87-90.

aufgeschwungenen Augenbrauen und die leichte Untersicht lassen auch hier den herablassend abschätzigen Blick des jungen Menschen erkennen, der sich der Welt siegesgewiss und kühn entgegenstellt. Feuerbach schreibt über das Bild an seine Eltern: „[...] es ist ganz van Dyckisch aufgefaßt, sehr von oben herab mit dem schwarzen Hut (sic!) in schwarzem Samtrock mit weitgeschlitzten Ärmeln, wie ich mir ihn nächsten Sommer machen lasse [...] der Kerl steht verdammt vornehm da, etwas hintenüber gebeugt, mit übereinandergeschlagenen Armen, er sieht sich so einmal die Welt an, um ihr dann den Rücken zu kehren. Ich habe gefunden, daß sich mein Kopf von oben herab bei weitem am besten macht.“¹⁵²³ Trübner dürfte das Bild noch aus seiner Heidelberger Zeit gekannt haben, denn er verkehrte regelmäßig im Hause Feuerbachs und besuchte recht häufig dessen Stiefmutter, Henriette Feuerbach, solange diese in Heidelberg wohnte, dabei konnte er einen Großteil der Werke des von ihm schon damals bewunderten Künstlers studieren.¹⁵²⁴ Den Beginn seiner Malerkarriere hatte Trübner ausschließlich ihm zu verdanken. Der Vater nämlich, der seiner Künstlerlaufbahn zunächst sehr skeptisch gegenüber gestanden hatte, änderte seine Meinung erst, nachdem Anselm Feuerbach Trübners Begabung erkannt und seine künstlerische Ambitionen unterstützend, den Eltern dringend empfahl ihn auf die Karlsruher Akademie zu schicken.¹⁵²⁵ Trübner muss sein Urteil äußerst hoch eingeschätzt haben, zählte er doch Feuerbach neben Canon, Leibl und Thoma zu den führenden zeitgenössischen deutschen Künstlern. „So waren mir gleich zu Anfang meiner Künstlerlaufbahn die vier größten Köpfe des Jahrhunderts: Feuerbach, Canon, Leibl und Thoma zu Führern und Leitsternen geworden.“, äußert er sich in seinen Erinnerungen.¹⁵²⁶ Nach den deutlichen Lobesworten durch Leibl während seines Aufenthalts in Bernried scheint die erste Einschätzung seines Talentes durch Feuerbach nun eine weitere wichtige Bestätigung gefunden zu haben. Sein Porträt könnte somit als Probe seines Könnens wie gleichsam als ein Zitat und eine Art Reverenz gedeutet werden, mit der er Feuerbach, der am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn Pate gestanden und hierfür den entscheidenden Anstoß gegeben hat, seinen Dank aussprechen und ihm signalisieren wollte, dass er sich nicht in ihm getäuscht habe.¹⁵²⁷

Trübners künstlerischer Erfolg blieb jedoch zunächst aus. Der Maler resümiert daher

¹⁵²³ KERN/UHDE 1911, Bd. 1, S. 158. Den schwarzen Hut hat Feuerbach in der Endfassung in ein rotes Barett abgeändert, vgl. BRATKE/SCHIMPF 1980, S. 26-37; ECKER 1991, Kat. Nr. 36, S. 73-74. Feuerbach hat sich gerade in seiner Jugendzeit mit Vorliebe in historischer Kostümierung dargestellt, vgl. BLOCHMANN 1991, S. 170 und S. 182-184. Zu dem bei van Dyck häufig vorkommenden Blick auf den Porträtierten aus der Untersicht als Überlegenheits- und Würdeformel vgl. RAUPP 1984, S. 98-99.

¹⁵²⁴ „Solange die Mutter Feuerbachs in Heidelberg ansässig war, solange kam auch ihr Sohn mit Beginn jeden Sommers dahin, wodurch sich mir alljährlich während meiner Herbstferien die Gelegenheit bot, die meisten Bilder Feuerbachs der Reihe nach in der Wohnung seiner Mutter bewundern zu können [...]“, heißt es in seinen Erinnerungen, TRUEBNER [1907], S. 7, vgl. BERINGER 1917, S. XIII.

¹⁵²⁵ Vgl. TRUEBNER [1907], S. 7, vgl. ROSENHAGEN 1909, S. 25.

¹⁵²⁶ TRUEBNER [1907], S. 20. Und zu Feuerbach fügt er an anderer Stelle hinzu: „Sein Schicksal ist aber das im 19. Jahrhundert allgemein übliche gewesen für die Meister von bleibender Bedeutung: Soweit ich die Ehre habe, individuell begabte Künstler zu kennen, haben alle ähnliches leiden und ausstehen müssen wie Feuerbach.“, TRUEBNER [1907], S. 8. Zu Feuerbach und seiner Verkennung als Künstler vgl. BLOCHMANN 1991, S. 167ff.

¹⁵²⁷ Zu dieser Schlussfolgerung, allerdings ganz allgemein auf die Stoffwahl bei Trübner bezogen, die als „versteckte Huldigung an Feuerbach“ gelten könne, kommt auch Bahns, vgl. BAHNS 1994, S. 24.

nach Jahren der persönlichen und künstlerischen Krise in Bezug auf das Verhältnis von Talent und Karriere: „Aus den Leistungen junger Talente auf das spätere Reüssieren zu schließen ist deshalb so schwierig, weil die zum Erfolg führenden Eigenschaften: ausdauernder Fleiß, Willenskraft und künstlerische Intelligenz aus den vorgelegten Arbeiten der Kunstjünger nicht zu ersehen sind. Manuelle Geschicklichkeit bei der künstlerischen Darstellung wird meistens für das auffallendste Zeichen des Talenten gehalten, trotzdem versagen die in solcher Weise veranlagten Talente in den späteren ausschlaggebenden Jahren immer, wenn die oben angeführten Gewalten fehlen.“¹⁵²⁸ So kann er nicht umhin mit einem großen Quantum an Resignation in seinen Erinnerungen zu bemerken, dass alle seine Bemühungen über einen langen Zeitraum hinweg vergeblich waren und dies, „[...] obgleich alle die Bilder von mir, die jetzt in deutschen Galerien hängen, damals schon längst gemalt waren.“¹⁵²⁹ Die Ursache hierfür sieht er in einem vom Laienurteil abhängigen Kunstmarkt sowie in der Missgunst der Malerkollegen: „Dieselbe Sorte von Kollegen, die einem in dem ersten Vorwärtsdrängen durch Nichtanerkennung irre zu machen und zu schädigen suchten, bemühen sich immer, die spätere Tätigkeit auch als minderwertig zu erklären, dagegen bezeichnen sie mit einem Mal die erste Periode als hervorragend, um die unterdessen trotz eifrigster Bekämpfung errungenen Erfolge wenigstens auf ein möglichst kleines Gebiet einzuengen. Das irreführende Urteil, das so oft von einzelnen, ihr Kunstverständnis mißbrauchenden Künstlern ausgeht, übt seine vernichtende Wirkung besonders in den Fällen aus, wenn die öffentliche Kritik sich von diesem dem Neid entfloßenem Gifte anstecken läßt, und dann das kunstliebende Publikum ebenfalls damit infiziert.“¹⁵³⁰ Erst nach einer langen Phase der Enttäuschung und der starken Selbstzweifel, die ihn fast bewegt hätten, den Malerberuf an den Nagel zu hängen und in das Verlagsgeschäft seines Onkels einzusteigen – nur der plötzliche Tod seines Onkels hatten dies letztlich verhindert – erfährt Trübner die lang ersehnte öffentliche Anerkennung.

Und erst jetzt wieder schlüpft Trübner als gereifter Mann mit ca. 48 Jahren erneut in ein ritterliches Kostüm, um sich selbst zu porträtieren.¹⁵³¹ Es entstehen um 1898 zwei Gemälde in Halbfigur, die ihn in voller Wehr zeigen. (**Abb. 234 und Abb. 235**) In nur wenigen Nuancen unterscheiden sich die beiden Porträts voneinander. Das eine Gemälde zeigt ihn mit leicht gedrehtem Körper im Dreiviertelprofil vor einem schlichten Hintergrund, der in der Farbpalette von dunkleren Braun- bis Grünwerten in hellere Gelb- und Ockertöne übergeht. (**Abb. 258**) Sein Blick ist auf den

¹⁵²⁸ TRUEBNER [1907], S. 208.

¹⁵²⁹ TRUEBNER [1907], S. 29

¹⁵³⁰ TRUEBNER [1907], S. 25-26. Trübner resümiert: „Die Schuld lag also nicht an mir, sondern an dem Verhängnis, daß das Kunstverständnis jener Zeit auf einer allzu niedrigen Stufe stand.“, TRUEBNER, [1907], S. 29. Auch, wenn Trübner mit seinen autobiographischen Schriften und mit der versuchten direkten Einflussnahme auf Kunsthistoriker, eine sehr gezielte Imagepflege betrieb, so nährte er doch auch zeitlebens den Topos des verkannten Künstlers, vgl. RUHMER 1984, S. 22-26; URSPRUNG 1994, S. 54-56; SCHNEIDER 1994, S. 57. Zum Topos des verkannten Künstlers vgl. BLOCHMANN 1991, S. 18-21.

¹⁵³¹ Seine Selbstbildnisse sind während seiner Frankfurter Zeit entstanden und dürften daher auch Ausdruck seines wiedergewonnenen Selbstvertrauens sein. Zu den Selbstporträts vgl. Uhde-Bernays 1948, S. 276-277; ROHRANDT 1972, S. 196; HOLSTEN 1978, S. 86; CAESAR 2001, S. 24-25.

Betrachter gerichtet, die linke Hand ruht auf den Schwertknauf. Mit dem akkurat gestutzten blonden Oberlippenbart, dem seitlich gescheitelten Haar und der militärisch korrekten Haltung, wirkt er fremd in der Rüstung und erinnert mehr an einen preußischen Offizier, als an einen ritterlichen Haudegen. So urteilt auch Benno Ruettenauer über ihn: „Dieser Maler, der mehr Maler ist und notwendiger Maler ist als die meisten heute, sieht aus wie ein höherer Offizier, Major oder Oberst.“¹⁵³² Die Strenge, die von dem Porträt ausgeht, rührt insbesondere aus der Symmetrie der Rüstung mit dem rechts und links spitz abstehenden Brechrand, der der Abwehr von Hieben und Stößen dient sowie der steifen, aufrechten Körperhaltung her. Licht fällt seitlich von links auf die Gesichtshälfte und auf den Oberarm und wird vom Metall der Rüstung an einzelnen Stellen gleißend reflektiert. Der restliche Oberkörper und seine rechte Schwerthand verbleiben im Schatten. Das zweite Porträt wiederholt Motiv und Komposition mit wenigen Abweichungen. Der Hintergrund ist fast monochrom in dunklen Brauntönen gehalten. Vor allem hat sich die Körperhaltung verändert. Trübner zeigt sich nun fast en face, sein Kopf ist frontal zum Betrachter gewandt. **(Abb. 259)** Die Lichtregie ist hier genau entgegengesetzt ausgeführt. Von links wird nun Trübners Figur beleuchtet. Auch hier zeichnen ihn die gerade Haltung und der direkte unverstellte Blickkontakt mit dem Betrachter aus. Einen entscheidenden Unterschied gibt es allerdings zwischen den beiden Werken, nämlich im Malduktus. Vor allem das Gesicht ist in dieser Variante mit einzelnen, nebeneinander gesetzten, mehrfarbigen pastosen Pinselstrichen herausgearbeitet, die eine fleckenhaft-impressionistische Auflösung der Gesichtsfäche bewirken. Detailgenau ist die Rüstung wiedergegeben. Die Spitze des Turnierhakens blinkt bedrohlich scharf hervor. Mit dem Selbstbildnis im Harnisch benutzt Trübner hier ein tradiertes und geläufiges Schema des Herrscherporträts, wie es im 16. und 17. Jahrhundert zahllos vorkommt, aber noch im 19. Jahrhundert in Adelskreisen nach wie vor Gültigkeit besaß, so hatte beispielsweise Prinz Albert von Sachsen-Coburg-Gotha sich 1844 von Robert Thorburn in Ritterrüstung porträtieren lassen.¹⁵³³ **(Abb. 236)**

Wenn Uhde-Bernays ihn in wenig schmeichelhaftem bis mitunter boshafem Unterton mit den Worten beschreibt: „Trübners kleine, untersetzte Gestalt, die mit hart an den Leib gehaltenen Ellenbogen einwärts gehend daherkam, neigte zur Körperfülle, und der viereckige Schädel mit dem sorgfältig frisierten braunen Haar ruhte fast unvermittelt auf der Schultermauer“, ist in der geraden akkuraten Haltung nichts von all dem zu spüren. So heißt es in der Beschreibung Uhde-Bernays weiter: „Das Unglück wollte, daß Trübner seine körperlichen Mängel sehr wohl kannte und sich wie ein Enterbter dagegen wehrte.“¹⁵³⁴ Der Blick ruht ernst und

¹⁵³² RUETTENAUER 1905, S. 48. Corinth erwähnt zudem in seinem Aufsatz zu Trübner, dass er sich stets besonders gerühmt habe, „daß seine Gestalt in einer echten schlanken Ritterrüstung Raum hätte“, Corinth, zit. in ENGLERT 1995, S. 77.

¹⁵³³ Von ihm ist bekannt, dass er größten Wert auf eine ritterliche Lebensführung legte. Mit seiner Gemahlin, der englischen Königin Victoria, setzte in England ein wahres „Ritter-Revival“ ein. So soll sie sich ein solches Porträt ausdrücklich gewünscht haben und bekam es von ihrem Gatten 1844 anlässlich ihres Geburtstages geschenkt. Zu Alberts chevalreskem Image, vgl. MANCOFF 1990, S. 115-116; MANCOFF 1995, S. 43-47, insbesondere S. 46.

¹⁵³⁴ UHDE-BERNAYS 1947, S. 463. Zu dem ausgesprochen gespannten Verhältnis zwischen dem

undurchdringlich, ohne Anzeichen einer Emotion auf den Betrachter. Dass Trübner trotz der hier zur Schau gestellten Haltung des Unberührbaren, die langen Jahre der künstlerischen Verkennung und der ausbleibenden Honneurs jedoch niemals verwand, das bezeugen immer wieder Kommentare von Zeitgenossen, denen sein zunehmend verbittertes Wesen, sein kleinliches Gezeter und menschlich peinlich berührendes Aufzählen all der Ungerechtigkeiten, die ihm widerfahren waren, nicht entgingen. Es blieb – so von vielen konstatiert – eine nie verheilte Kränkung zurück. Mit einem distanzierten, kalt analytischen Blick, ja fast indifferent im Ausdruck, zeigt sich Trübner hier. Die diszipliniert wirkende, soldateske Haltung sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihm die Rüstung nicht minder auch der Bemäntelung einer ganz persönlichen Lebensenttäuschung und seiner eigenen Verletzlichkeit dient und dass unter der Panzerhülle wohl unverheilte Wunden klaffen.

Erst sein Wegzug aus München ermöglichte Trübner einen Neubeginn. In Frankfurt am Main, einer jungen und aufstrebenden Finanzmetropole mit einer wohlhabenden und durchaus kunstinteressierten Käuferschicht, findet er endlich eine wohlwollende Aufnahme. Privat wie beruflich bedeutete Frankfurt für Trübner nun den lang ersehnten Wendepunkt in seinem Leben.¹⁵³⁵ Er wird mit der vorübergehenden Leitung einer Lehrklasse am Städelschen Kunstinstitut betraut, mit seinem neu gefassten Mut eröffnet er erfolgreich eine private Malschule, eine seiner Schülerinnen wird seine Frau, seine Werke werden ausgestellt, es folgen Ehrungen und Titulaturen. 1898 wird ihm der Königlich Preussische Professorentitel verliehen und 1903 wird er schließlich – als krönender Abschluss seiner Frankfurter Jahre – an die Akademie nach Karlsruhe berufen, der Akademie, an der er selbst noch am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn seinen ersten Unterricht genommen hatte. „Frankfurt wirkte auf meine künstlerische Tätigkeit äußerst förderlich. Das Wohlwollen meiner dortigen Kollegen machte mich wieder unternehmungsfroh und die neue persönliche Umgebung übte, wie frische Streu auf ein ermüdetes Pferd, eine belebende Wirkung auf mich aus.“¹⁵³⁶ Mit dem Erfolg ist auch sein Kampfgeist wieder erwacht. Es erscheint 1898 seine Schrift „Die Verwirrung der Kunstbegriffe“: „Im nahen Kronberg malte ich Landschaften und schrieb dort 1897 eine Broschüre: ‚Die Verwirrung der Kunstbegriffe‘, die im Jahre 1899 in zweiter Auflage erschienen ist.“, so Trübner in seinen Erinnerungen.¹⁵³⁷ Trübner führt in seinen autobiographischen Notizen zwei Gründe für das Abfassen dieser Abhandlung an. Zum einen erblickt er in ihr eine Art „Kampfschrift“, mit deren Hilfe er sich nun gegen

Kunstkritiker und dem Maler vgl. HEILMANN 1994, S. 17. Trübner selbst sieht Porträtähnlichkeit als keinen zwingenden Grund für ein großes Kunstwerk an und betont: „Ein Porträt, welches nicht ganz ähnlich ist, kann dennoch ein großes und sehr wertvolles Kunstwerk sein, weil das Gegenständliche des Porträts, nämlich die Ähnlichkeit, bereits eine Mischung ist nach der Seite des laienhaften Lockreizes hin. [...] Hatte das Porträt jedoch seinen Schwerpunkt in der künstlerischen Darstellungsweise und guten Malerei, so wird dasselbe nach hundert Jahren ausschließlich als Kunstwerk geachtet, denn niemand kann dann mehr die Ähnlichkeit in Frage stellen und bezweifeln. Die unkünstlerischen Anforderungen werden somit von der alles ausgleichenden Zeit beiseite geschoben.“, TRUEBNER [1907], S. 162-163.

¹⁵³⁵ Zu Trübners Jahre in Frankfurt vgl. ROHRANDT 2001, S. 11ff.

¹⁵³⁶ TRUEBNER [1907], S. 39-40. Zu seiner Frankfurter Zeit vgl. TRUEBNER [1907], S. 39-43.

¹⁵³⁷ TRUEBNER [1907], S. 40.

die über Jahre hinweg erduldeten Anfeindungen und Verleumdungen endlich schriftlich zur Wehr setzen konnte. Dies war ihm ein außerordentliches Bedürfnis. Trübner erklärt: „Wenn man künstlerisch so vielfach ungerecht behandelt und in seinem Streben so heftig bekämpft worden ist, so fühlt man das Bedürfnis, auch von Zeit zu Zeit ins feindliche Lager hinüberzuschießen.“¹⁵³⁸ Zum anderen aber sieht er darin ein Mittel der Aufklärung. Er möchte das Kunstpublikum sensibilisieren, seine Urteilskraft schärfen und seine Augen öffnen für die wahre große Kunst. Dabei sieht er sich selbst in der Rolle des Aufklärers: „Es mußte auch endlich einmal ausgesprochen werden, wie es sich in der Kunst mit dem Geiste und der Schönheit verhält, was nur akademische Kunst und was gar nur Kunststück ist, was im Werte als vorübergehend und was als bleibend angesehen werden darf. Die Mehrzahl unserer Künstler hatte ja kein Interesse an der Aufklärung, im Gegenteil, sie sahen es lieber, wenn möglichst viel Dunkelheit über all diesen Fragen schwebte und wenn die Kunstbegriffe immer mehr ins Laienhafte umgemodelt wurden. Ich selbst aber fühlte mich veranlaßt, für die Aufklärung zu arbeiten [...]“¹⁵³⁹

Er hatte schon Jahre zuvor noch in München dem Kunstbetrieb den Kampf angesagt. So war seine bereits 1892 erschienene Broschüre „Das Kunstverständnis von heute“ ebenfalls eine Art Abrechnung gewesen. Trübner kommentiert selbst in seinen Erinnerungen: „Wie jeder Kampfbereite immer gern sich dahin begibt, wo die Gegner am dichtesten beisammen stehen, so zog es auch mich wieder nach München, um die Offensive aufs neue zu ergreifen.“¹⁵⁴⁰ Trübner schlug zu – zunächst in Form von Sprache ohne sich jedoch zunächst zu erkennen zu geben – die Publikation erschien damals anonym. Die Veröffentlichung fällt jedoch nicht von ungefähr in dasselbe Jahr wie die Gründung der Münchener Secession. Trübner gehörte 1892 zu den 96 Gründungsmitgliedern. Die Abspaltung von der Münchener Künstlergenossenschaft war eine folgerichtige Konsequenz aus der über lange Jahre gerade für junge Künstler unbefriedigend gebliebenen Situation mit ihren geringen Wirkungs- und Ausstellungsmöglichkeiten und der sich dadurch angestauten allgemeinen Unzufriedenheit. Trübner belässt es nicht allein dabei. Zusammen mit Corinth und einigen anderen Malerkollegen rief er wenig später die Freie Vereinigung ins Leben, was ihm die Ächtung der übrigen Secessionsmitglieder einbrachte. Die Kunstwelt wird von Trübner gleich einleitend zu seinen biographischen Notizen und Erinnerungen als Kampfplatz geschildert, auf dem man sich ordentlich zur Wehr setzen muss, will man nicht unterliegen: „[...] obwohl auch heute noch die Künstlerlaufbahn meistens mit recht schweren, wenn auch nicht mehr wie damals mit dem Dolch auszufechtenden Kämpfen verbunden ist. In den meisten Fällen dürfte es ja erheblich leichter fallen, mit dem Degen in der Hand die Angriffe der Widersacher zu parieren, als der unsichtbaren Kampfweise unserer

¹⁵³⁸ TRUEBNER [1907], S. 40. Zu Trübners Veröffentlichungen im Kontext der allgemeinen Secessionswirren, vgl. URSPRUNG 1994 S. 55.

¹⁵³⁹ TRUEBNER [1907], S. 40.

¹⁵⁴⁰ TRUEBNER [1907], S. 35. Zu den Münchener Secessionsquerelen vgl. CORINTH 1926, S. 108-112; ROHRANDT 1972, S. 136-141; ROHRANDT 2001, S. 12. Zur Secessionsbewegung in München vgl. HARZENETTER 1992.

Zeitgenossen gegenüber standzuhalten.“¹⁵⁴¹

Seine zweite, fünf Jahre später erfolgte Veröffentlichung aber erschien unter seinem Namen. Nun sah er wohl den Augenblick für gekommen, auch mit seiner Person für den in seiner Kernaussage von seinem früheren Text nicht wesentlich abweichenden Inhalt einzustehen und sich zu seinen dort ausgeführten Erörterungen zur aktuellen Situation im Kunstbetrieb zu bekennen. Zeitgleich zu dieser schriftlich fixierten Bekenntenschaft stellt er sich dem Betrachter in Ritterrüstung dar, kampfbereit, um jeglichen Anfeindungen entgegenzutreten. Wohl überlegt war sicherlich seine Entscheidung, sich gerade mit diesem Werk 1899 auf der ersten Berliner Secessionsausstellung zu präsentieren, denn sein Selbstporträt in Rüstung wurde von Trübner regelrecht als Akt des Aufbegehrens inszeniert.¹⁵⁴² Uhde-Bernays hat als Erster darauf hingewiesen, dass Trübner, der eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit mit Ulrich von Hutten aufwies, sich auch gerne mit ihm identifizierte und ihm „in Wort und Schrift nacheiferte“.¹⁵⁴³ **(Abb. 58)** Gerade Hutten war für seine Streitlust und vor allem dafür bekannt, nicht nur das Wort zu ergreifen, sondern auch tatkräftig von seinem Schwert Gebrauch zu machen. So trägt Trübner auf den Gemälden eine deutsche Turnierrüstung des 16. Jahrhunderts, dem Hutten'schen Zeitalter, und scheint auch in der Veröffentlichung seiner Streitschriften dem historischen Vorbild zu folgen. Seine beiden Selbstporträts müssen fraglos in unmittelbarem Zusammenhang mit seinen Publikationen gesehen werden. Die Bilder sind eine visualisierte Umsetzung seiner beiden Streitschriften und mögen auf diese Weise nochmals nachdrücklich seine vehemente Kritik und seinen verbalen Angriff auf den Kunstbetrieb verdeutlichen. Trübners Hand ruht auf dem Knauf seines Schwertes, bereit es auch zu ziehen, falls es erforderlich sein sollte.¹⁵⁴⁴ So gerüstet

¹⁵⁴¹ TRUEBNER [1907], S. 4. Und davon hat Trübner in der Tat etwas verstanden, war er in München doch Mitglied in einem Fechtverein gewesen, vgl. BERINGER 1917, S. XXVI.

¹⁵⁴² Trübner präsentierte in Berlin sein Selbstporträt in leichter Dreivierteldrehung, vgl. KAT. BERLIN 1899, Abb. Nr. 4 ohne Paginierung. Da beide Versionen zur selben Zeit entstanden, könnte man vermuten, dass eines der Bilder in Familienbesitz bleiben sollte. Nicht zuletzt könnte seine Entscheidung sein Porträt in der Berliner Secessionsausstellung zu zeigen, auch als Fehdehandschuh Richtung München verstanden werden.

¹⁵⁴³ UHDE-BERNAYS 1948, S. 276. So machte sich Trübner Huttens Wahlspruch „Jacta est alea“, sinngemäß zu übersetzen mit „Ich hab's gewagt“ gerne zu eigen, den er neben anderen Sprüchen öfters zu zitieren pflegte, vgl. UHDE-BERNAYS 1948, S. 277. Dieser Spruch wurde zumeist als Bildnisunterschrift bei Porträts verwandt, die Hutten fast ausnahmslos in Rüstung, meist ähnlich wie bei Trübners Bildnis, mit der Hand am Schwertknauf zeigen, vgl. NETTNER-REINSEL 1988, S. 127. Zur Identifikation Trübners mit Hutten vgl. CAESAR 2001, S. 24-25. Caesar betont dabei zu Recht den Zusammenhang mit den Secessionsbewegungen und interpretiert sein Selbstbildnis als „Kampfansage“, die der „verstaubten Akademiekunst und dem offiziellen wilhelminischen Kunstbetrieb“ galt. Ein anderer nicht unwesentlicher Aspekt, den Caesar anführt, bezieht sich darauf, dass Trübner mit Verweis auf den Nationalhelden Hutten sich so auch als „deutscher Künstler“ präsentiert und den Vorwürfen, vom französischen Impressionismus abzuhängen, entgegenzutreten versucht, CAESAR 2001, S. 24 und S. 25.

¹⁵⁴⁴ Zu der historischen Bedeutung des Schwertes, insbesondere als ein Symbol der Rechtsprechung, äußert der Schriftsteller, Theologe und Philologe Johann Georg Schilling (1759-1838) folgendes: „Man konnte keinen Eid schwören, keinen Vertrag rechtskräftig machen, ohne ein Schwert zu haben, denn der Deutsche legte bey solchen Gelegenheiten seine Hand ans Schwert. Alles konnte er im Nothfall als Pfand hingeben, aber sein Schwert nicht, weil das Schwert allgemein angenom-

stellt er sich seinen Gegnern und bietet allen Paroli, den Laien, den Kunstkritikern, den Malerkollegen.

Nicht unbeachtet bleiben sollte in diesem Zusammenhang die Publikation „Rembrandt als Erzieher“ von Julius Langbehn (1851-1907) und die darin enthaltenen Äußerungen zum deutschen Künstler. Langbehns Schrift, die 1890 – also zwei Jahre vor Trübners erster Publikation – gleichfalls zunächst anonym erschienen war, wurde, wenn auch schon damals kontrovers diskutiert, ungemein erfolgreich. Sie erreichte innerhalb von zwei Jahren die 40. und bis 1938 sogar die 90. Auflage.¹⁵⁴⁵ So heißt es dort zum Stichwort „Individualismus“: „Individualismus ist die Wurzel aller Kunst [...]“.¹⁵⁴⁶ Gerade hierin meint Langbehn sei der Deutsche begnadet und damit befähigt sich auf künstlerisch-geistigem Gebiet in besonderem Maße hervorzutun. So glaubt er in den Deutschen das „künstlerisch bedeutendste“ Volk zu erkennen. Die Erziehung zum Individualismus sei daher eine der Hauptaufgaben auf geistigem Gebiet, dem sich das deutsche Volk zu widmen habe.¹⁵⁴⁷ Ein Blick in die Vergangenheit, weist einem dabei den richtigen Weg in die Zukunft, denn es sind die „Herosen des Geistes“, die „Ahnen des Volks“, die dazu bestimmt seien einem auf diesem Wege zu begleiten und als „Erzieher ihres Volkes“ zu fungieren, allen voran Rembrandt als der individuellste unter den Künstlern.¹⁵⁴⁸ Langbehn fordert dazu auf, sich dem Credo der Individualität uneingeschränkt zu beugen und nur seiner „eigenen hohen inneren Bestimmung“ zu folgen: „Vor der Rücksicht auf die eigene geistige Persönlichkeit, den eigenen künstlerischen Charakter, die besondere angeborene Künstlerseele müssen demnach dem Künstler alle anderen Rücksichten zurückstehen.“¹⁵⁴⁹ Er ermutigt den Künstler sich für den Weg der Individualität zu entscheiden, auch wenn er sich damit gegen die aktuellen Modeströme stellt: „Nicht Das, was der Markt und die herrschenden Zeitströmungen von ihm verlangen, soll der Künstler schaffen, sondern Das, wozu ihn sein innerstes Herz treibt; [...] darauf beruht sein künstlerisches Seelenheil.“¹⁵⁵⁰ Individualität ist für Langbehn das wichtigste künstlerische Kriterium: „Künstler ist nur, wer geistig auf eigenen Füßen steht [...]“.¹⁵⁵¹ Rembrandt sei in seinen Augen nicht nur aufgrund seiner malerischen Fähigkeiten, sondern insbesondere aufgrund seiner charakterlichen Vorzüge für die Rolle des „Erziehers des deutschen Volkes“ geradezu prädestiniert. Er entwirft von ihm das Bild „des Ritters vom Geiste“: „[...] solche Eigenschaften geben dem niederländischen Malerfürsten das Recht, als ein Hauptvertreter des deutschen Geistes und ein Haupterzieher des deutschen Volkes

mener Charakter eines freyen deutschen Mannes war, wodurch er sich vom Slaven unterschied.“, SCHILLING 1787, S. 13.

¹⁵⁴⁵ Die einseitige und zumeist abstruse Argumentationsführung mit teils chauvinistischen Inhalten von Langbehns Schrift stieß schon seinerzeit auf heftige Kritik. Die beachtliche Auflagenhöhe jedoch lässt keinen Zweifel daran, dass Langbehn damit den Nerv seiner Zeit getroffen hatte. So gab es auch innerhalb des Bildungsbürgertums viele begeisterte Anhänger. Zur Rezeption von Langbehns Schrift vgl. NISSEN 1926, S. 106ff; PANKAU 1983, S. 118ff; KILLY 1990, Bd. 7, S. 137-138.

¹⁵⁴⁶ LANGBEHN 1890, S. 3.

¹⁵⁴⁷ Vgl. LANGBEHN 1890, S. 3-4.

¹⁵⁴⁸ Vgl. LANGBEHN 1890, S. 6.

¹⁵⁴⁹ LANGBEHN 1890, S. 11. Zu Rembrandt vgl. LANGBEHN 1890, S. 9.

¹⁵⁵⁰ LANGBEHN 1890, S. 14.

¹⁵⁵¹ LANGBEHN 1890, S. 15.

zu gelten. [...] Wer seine Augen auf die strahlende Rüstung dieses Ritters vom Geiste heftet, wird sicherlich keine falschen Bahnen wandeln.“¹⁵⁵²

Langbehn stand dem Leibl-Kreise nahe, zumindest zu Hans Thoma pflegte er eine Zeit lang freundschaftlichen Kontakt.¹⁵⁵³ Ob Trübner jedoch hier Anregungen fand und Ideen in Teilen übernahm oder Langbehns Veröffentlichung womöglich nur initialzündend für seine eigene Schreibtätigkeit wirkte oder die Übereinstimmungen zwischen beiden Schriften rein zufälliger Natur und lediglich dem Zeitgeist geschuldet sind, kann letztlich nicht entschieden werden.¹⁵⁵⁴ Individualität ist jedenfalls auch für Trübner – wie im Übrigen auch für Corinth – der entscheidende Maßstab, an dem sich die wahre Künstlernatur zu messen hat. Der reinkünstlerisch arbeitende Künstler muss zwingend – so Trübner – eine starke Individualität besitzen: „Reinkünstlerisches Schaffen muß zugleich die höchste individuelle Selbständigkeit in der Darstellung aufweisen, wie dasjenige der alten Meister selbst, während das altmeisterlich genannte dagegen immer auf äußerlicher Nachahmung sowie auf vollständiger Individualitätslosigkeit in der Darstellungskunst beruht.“¹⁵⁵⁵ Sehr gut möglich, dass Trübner sich von Langbehns für Rembrandt vorbehaltener Metapher des „Ritters vom Geiste“ für seine eigene Selbstdarstellung in Ritterrüstung hat inspirieren lassen, zählte er doch Rembrandt neben Franz Hals, Velázquez, Rubens und anderen zu den bedeutendsten Vertretern des reinkünstlerischen Prinzips.¹⁵⁵⁶ Wenn dies auch letztlich nicht weiter belegt werden kann, so ist eines doch gewiss: Trübner sah sich – wie im vorangegangenen Zitat deutlich wurde – selbst in der Rolle des Aufklärers und Erziehers der deutschen Nation in Sachen Kunst. Zudem greift Trübner in seiner 1898 erschienenen „Verwirrung der Kunstbegriffe“ gleichfalls die Metapher des Ritters auf, um seine kunsttheoretische Position darzulegen. Die reinkünstlerische Malerei wird in der Regel vom Laien verkannt und völlig übergangen, hingegen weiß die populäre Kunst zwar kurzfristig Erfolge zu verzeichnen, wird jedoch von der Nachwelt als unbedeutend entlarvt und gerät in Vergessenheit.¹⁵⁵⁷ Beide Seiten sind jedoch gleichfalls zum Scheitern verurteilt, sollten sie versuchen ihre „Defizite“ wett machen zu wollen, um in Nachahmung eines reinkünstlerischen Prinzips die zwar akademisch einwandfreie und populäre aber sonst schlichtweg unbedeutende Kunst

¹⁵⁵² LANGBEHN 1890, S. 27

¹⁵⁵³ Zu Langbehns Bekanntschaft mit Hans Thoma vgl. NISSEN 1926, S. 69ff; DOMM 1989, S. 140-143 und Anm. Nr. 443.

¹⁵⁵⁴ Vieles an Langbehns Erörterungen über Kunst deckt sich mit Aussagen von Trübner, einiges nicht. Bei folgenden Punkten stimmen ihre Meinungen überein: Individualität als Maßstab der künstlerischen Persönlichkeit, Topos des verkannten Künstlers und Schonung des sensiblen Künstlergenies vor Angriffen durch die unwissende Masse, Kritik an einer marktorientierten Kunst und Treue gegenüber den eigenen künstlerischen Prinzipien, Kritik an Orientierung deutscher Maler an ausländischer Kunst, Vernachlässigung des Malgegenstandes zugunsten der künstlerischen Ausführung u.a.

¹⁵⁵⁵ TRUEBNER 1900, S. 33.

¹⁵⁵⁶ „Nur in den Niederlanden und in Spanien erhielt sich eine selbständig künstlerische Denkungsweise, wodurch sich in diesen Ländern auch eine höchste künstlerische Blüte entfalten konnte.“, so TRUEBNER 1900, S. 71.

¹⁵⁵⁷ Trübner möchte die Missstände im zeitgenössischen Kunstbetrieb offenlegen. Vor allem prangert er immer wieder an, dass die Kunst der einzige Bereich sei, bei dem der „Fachmann“ das Urteilsrecht aus der Hand gebe, um die Qualitätsfindung dem Nicht-Fachmann (Laien) zu überlassen.

aufzuwerten oder bei dem unbeachteten aber reinkünstlerischen Werk mit einem möglichst interessanten Malgegenstand die Gunst des Publikums gewinnen zu wollen. Und an dieser Stelle fährt Trübner wie folgt fort: „Zwischen dem unberechtigten Mißerfolg der letzteren und dem durchaus berechtigten der ersteren ist aber ein Unterschied wie zwischen dem Leben eines Märtyrers und dem eines Don Quixotte, was freilich nicht ausschließt, daß von Bauern auch ein Don Quixotte eine Zeit lang für einen wahren Ritter gehalten werden kann.“¹⁵⁵⁸

Trübner greift an dieser Stelle eine Metapher auf, bei der er dem Ritter als Vertreter der „echten“, Kunst, „Don Quixotte“ als „Möchtegern-Ritter“ und Vertreter der „falschen“, der jeweiligen Modeströmung unterworfenen Kunst entgegensetzt. Trübner aber lässt mit seinen Selbstdarstellungen beim Betrachter keine Zweifel aufkommen, dass er als wahrer Ritter und Vertreter der „echten Malerei“ und des reinkünstlerischen Prinzips zu gelten habe. „Don Quixotte“ wird nur in den Augen des ungeschulten und mit Effekten schnell zufriedengestellten Laienpublikums irrtümlich für einen wahren Ritter gehalten. Der echte Ritter aber, der allen Verspottungen zum Trotz auch noch undankenswerterweise in die leidvolle Rolle des verkannten Märtyrers gedrängt wird, tritt für die eigne individuelle künstlerische Handschrift ein und ist bereit, sie gegen andere zu verteidigen. Trübner verteidigt in Rüstung seine eigene Kunst, seinen eigenen kunsttheoretischen Standpunkt und die wahre große Kunst schlechthin. Er erhebt damit an das Kunstpublikum gerichtet für alle sichtbar den Anspruch reinkünstlerische Kunst zu schaffen, das heißt nach seiner eigenen Definition die Kunst von bleibendem Wert, die die Zeit und vor allem das zeitgenössische Kunsturteil überdauern wird. Fast militärstrategisch mutet es an, wenn Trübner nachdem ihm endlich der Erfolg beschieden ist, in kurzem zeitlichem Abstand zunächst in Wort und dann in Bild, all diejenigen Konter zu geben sucht, die er für seine langjährige Erfolglosigkeit in der Verantwortung sieht.¹⁵⁵⁹ Julius Langbehn, der den Topos des wehrhaften Künstlers und des künstlerischen Kriegers verfißt, findet Worte, die fast wie ein Widerhall von Trübners ganz persönlicher ritterlicher Kampfansage anmuten: Besonders passend sind die folgenden Passagen: „Individualität will gegen die Welt vertheidigt sein, eben weil sie selbst eine Welt in sich ist [...]“¹⁵⁶⁰ „Aber [...] auch hier heißt es, die Hand stets am Schwert haben, um gegenüber fremder Anmaßung die eigene

¹⁵⁵⁸ TRUEBNER 1900, S. 24. Eine Zusammenfassung seiner kunsttheoretischen Darlegungen liefert GEISSLER 1963, S. 123ff.

¹⁵⁵⁹ Der Ritter wehrt sich gegen Kritik an seiner Kunst und gegen persönliche Anfeindungen, die ihn in seinem Selbstverständnis als Künstler treffen. Dass Trübner Kunst als Mittel zur Erlangung von Anerkennung und Respekt ansieht und als eine Art „Waffe“ verstanden wissen will, von der man Gebrauch machen könne, um seine Interessen zu wahren, geht aus einem Satz, hervor, den Trübner in einem anderen Zusammenhang gebrauchte. Sich zum Verkauf seiner Gemälde äußernd, bemerkt er: „Weil ich einsah, daß die Bilder die Waffen sind, mit denen man sich allein Geltung verschaffen kann, so wollte ich mich dieser Wehr nicht ohne Not entäußern.“, TRUEBNER [1907], S. 38. Kunst als eine Art „militärstrategisches“ Mittel zur Erreichung bestimmter Ziele einzusetzen, war eine damals durchaus verbreitete Auffassung, die auch die Kunstpolitik Kaiser Wilhelms II. auf ähnliche Weise erkennen lässt: „Das Theater ist auch eine Meiner Waffen“, Kaiser Wilhelm II., zit. in GRUBE 1913, S. 330.

¹⁵⁶⁰ LANGBEHN 1890, S. 199.

individuelle Entwicklung zu sichern [...].¹⁵⁶¹ Und das hat Trübner mit seinen Selbstbildnissen in Ritterrüstung getan.

8.3 Lovis Corinth in Rüstung

Die Rüstung in ihrer Stofflichkeit hat auch Lovis Corinth (1858-1925) schon früh fasziniert. Er begründet sogar seine anfängliche Motivation Maler zu werden mit seinem Wunsch Historienbilder zu schaffen, wobei es ihm gerade die Kostüme besonders angetan hatten: „Solche Bilder wollte ich malen: Harnische, wallende Mäntel, sammtene Draperien. [...] Das waren meine Motive.“¹⁵⁶² Später erwarb Corinth eine eigene Rüstung, die auf zahlreichen Gemälden, insbesondere auf einigen Selbstbildnissen auftauchen sollte.¹⁵⁶³ Die Rüstung ist in seinem Oeuvre aber weit mehr als bloßes Kostüm oder Requisit. Sie ist ihm Mittel der Selbstdarstellung und wird ihm zum Ausdrucksträger seiner eigenen seelischen wie körperlichen Befindlichkeit.¹⁵⁶⁴ Circa zwölf Jahre nach Trübners Selbstporträt in Rüstung entstand 1911 Corinths Selbstporträt als Fahnenträger.¹⁵⁶⁵ (**Abb. 237**) Hier zeigt er sich in einer theatralischen Feldherrenpose, herausfordernd den Arm in die Seite gestützt. Mit der rechten hat er eine Fahnenstange geschultert, mit der linken,

¹⁵⁶¹ LANGBEHN 1890, S. 204. Langbehn bezieht in dieser Passage seine Worte auf die Sicherung des nationalen Friedens, nur ein „wehrhafter Friede“ sichert die freie Entwicklung eines Volkes, zu der auch die künstlerische gehört.

¹⁵⁶² CORINTH 1926, S. 68. Der Anblick des Historienbildes „Die Übergabe der Marienburg“ des Akademieschleiers Rosenfelder hatte ihn derart beeindruckt.

¹⁵⁶³ Zum Kauf einer Rüstung vgl. CORINTH 1979, S. 402, Abb. Nr. 164, S. 556 ; OSTEN 1955, S. 98. Das Werkverzeichnis gibt den Hinweis, dass die Rüstung Corinths zusammengesetzt war. Dr. Sven Lünen, Militaria-Sammlung des Deutschen Historischen Museums Berlin, bestätigt dies. Brustpanzer und Schulterpartien gehören nicht zusammen, auch Beintaschen und Armkacheln könnten Nachbildungen aus dem 19. Jahrhundert sein.

¹⁵⁶⁴ Verschragen ist in einem Aufsatz den Aspekten des Freimaurertums und dessen Einflüsse auf Leben und Werk Corinths nachgegangen. Corinth war bereits 1890 in Königsberg der Freimaurerloge „Emanuel“ beigetreten und war in München Gründungsmitglied der Loge „In Treue fest“, vgl. VERSCHRAGEN 1996, S. 126. Ritterliches Ideengut und Wertvorstellungen, die noch von Verbindungen zu den Tempelrittern herrühren können und die oftmals in Riten integriert wurden, hatte es in Freimaurerlogen von Beginn an gegeben. Verschragen beschreibt die Vorgehensweise einer Kapitelgradinitiation des Schwedischen Systems, bei der eine Rüstung im Mittelpunkt des Ritus steht, vgl. VERSCHRAGEN 1996, S. 130. Er vermutet eine Verinnerlichung solcher, aus der Freimaurerei stammenden Ideen bei Corinth, die für einige Bildfindungen entscheidend gewesen sein könnten.

¹⁵⁶⁵ Es hatte zwischen Corinth und Trübner immer wieder über die Rüstung Berührungspunkte gegeben. Corinth hatte während ihrer Münchener Zeit sich Rüstungen bei Trübner ausgeliehen und schon damals seine umfangreiche Sammlung bewundert. Er schätzt seinen älteren Künstlerkollegen und verfasste sogar einen Artikel über Trübner, in dem es heißt: „Ich könnte mich fast rühmen, sein Schüler gewesen zu sein, wenn ein Verhältnis so genannt wird, daß der Ältere dem Jüngeren Ratschläge aus seinen reichen Erfahrungen freigebig mitteilt und diese von dem Jüngeren pietätvoll befolgt werden.“, CORINTH 1913, S. 452. Beide hatten 1894 die Freie Vereinigung mitbegründet und waren infolgedessen den Repressalien durch die übrigen Secessionsmitglieder ausgesetzt gewesen, was sie sicherlich näher zusammenbrachte. Möglich, dass sich Corinth bei seinen Selbstdarstellungen in Rüstung von den früheren Bildnissen Trübners in Rüstung hat inspirieren lassen, vgl. BERTULEIT 2004, S. 111-112; CAESAR 2001, S. 24.

der in die Hüfte gestemmt Hand, hält er die Enden des Fahnentuchs zusammengerafft.¹⁵⁶⁶ Auf dem sich hinter ihm ausbreitenden Tuch sind ein blauer züngelnder Drache, der von einer Lanze durchbohrt wird und ein rotes Herz zu erkennen. Ob dies womöglich als Hinweis auf das Motiv des Drachenkampfes und als Signet des Triumphes zum Ruhme einer Herzensdame gedeutet werden soll, kann nur vermutet werden.¹⁵⁶⁷ Mit ein wenig vorgerecktem Kinn und leicht aufgeworfener Unterlippe, blickt er fast herablassend auf den Betrachter. Diese provokativ wirkende Art wird durch die leichte perspektivische Untersicht noch unterstützt. Unerschrockenheit und Siegesgewissheit strahlt er aus. Wer mag da noch angreifen?¹⁵⁶⁸ Mit dem aufgestützten Arm entschied sich Corinth für einen Gestus, den es schon in der Porträtmalerei der Renaissance gab und der dann vielfach in der niederländischen Porträtkunst des 17. Jahrhunderts vor allem bei Offizieren und Feldherren auftaucht.¹⁵⁶⁹ Auch das Ganzfigurenporträt als Fahnenträger ist eine vom holländischen Schützenbildnis abgeleitete Bildformel, die sich nach 1600 zu einem eigenständigen Sujet entwickelte.¹⁵⁷⁰ Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte Corinth trotz der Fülle von möglichen Vorlagen zu diesem Sujet mit seiner Selbstdarstellung auf den „Fahnenträger“ von Rembrandt verweisen wollen, den er tief verehrte und der ihm ein besonderes Vorbild war, zumal die Darstellung lange für ein Selbstbildnis gehalten worden war.¹⁵⁷¹

(Abb. 238)

Wie sein Malerkollege Trübner musste auch Corinth lange um Anerkennung ringen. Wenn für Trübner der Wendepunkt mit seinem Wechsel von München nach Frankfurt eingeläutet wurde, so kam er für Corinth mit seiner Orientierung von München nach Berlin.¹⁵⁷² Der wirtschaftliche Aufschwung der aufstrebenden jungen

¹⁵⁶⁶ Für den Gestus gibt es einen nachvollziehbaren Grund. Im Verhältnis zur Größe des Tuchs waren die Fahnenstangen sehr kurz, daher musste der Stoff zusammengerafft werden, damit er nicht mit dem Boden in Berührung kam, vgl. ROGG 2002, S. 114.

¹⁵⁶⁷ Der Drachentöter Georg wurde nach einer Vision aus dem ersten Kreuzzug auch als Bannerträger des Heeres, als Fähnrich, um den man sich im Kampf schart, dargestellt, vgl. KAT. AUSST. FREISING 2001, S. 80.

¹⁵⁶⁸ Zu dem Gemälde vgl. BIERMANN 1913, S. 94; OSTEN 1955, S. 98; HAHN 1970, S. 148; BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 496, S. 129, Abb. S. 583; KAT. AUSST. MUENCHEN/BERLIN 1996, Kat. Nr. 92, S. 198; STUECKELBERGER 1996, S. 159. Hervorzuheben ist der Beitrag von Lott-Reschke, die bereits eine Vielzahl von ganz wesentlichen Aspekten zu den Selbstbildnissen Corinths in Rüstung herausgearbeitet hat. Zu dem Bildnis als Fahnenträger vgl. LOTT-RESCHKE 2004, S. 19-22.

¹⁵⁶⁹ Das Repräsentationsporträt der Renaissance mit seitlich aufgestütztem Arm lässt sich wohl bis zu Darstellungen der karolingischen Buchmalerei zurückverfolgen, vgl. KUSCHE 1991, S. 16ff, insbesondere S. 22. Vor allem aber dominiert der Gestus in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und dort insbesondere bei Porträts von Fahnenträgern der Schützengilden, vgl. SPICER 1993, S. 84ff, insbesondere S. 90-100.

¹⁵⁷⁰ Vgl. ROGG 1998, S. 109. Neben den holländischen Schützenbildern, die für die Gildenhäuser bestimmt waren und auf denen auch immer der Fahnenträger seinen ihm angestammten Platz einnahm, bestellten nach 1600 zunehmend Privatleute Einzelporträts der Schützenmitglieder, vgl. KAT. AUSST. LONDON/DEN HAAG 2007, Kat. Nr. 33, S. 148 und Kat. Nr. 64, S. 220.

¹⁵⁷¹ Vgl. LOTT-RESCHKE 2004, S. 20; BERGER 2000, S. 282-284; STUECKELBERGER 1996, S. 156-160. Zu Rembrandts Fahnenträger vgl. KAT. AUSST. BERLIN/AMSTERDAM/LONDON 1991, Kat. Nr. 26, S. 200-203.

¹⁵⁷² Auf Anraten von Walter Leistikow hatte er zunächst ein möbliertes Zimmer gemietet. „Schon seitdem mit der Münchner Künstlerschaft keine Versöhnung zu erzielen möglich war, hatte ich Blicke

Reichshauptstadt, viele einflussreiche Persönlichkeiten und Fazilitäten eine Privatschule zu gründen – das alles machte die Stadt, so Corinth, für junge Künstler attraktiv.¹⁵⁷³ Hier gelang ihm endlich der Durchbruch. Das Jahr 1911 wird zum Kulminationspunkt seiner bisherigen Laufbahn, künstlerisch, privat wie gesellschaftlich kann er auf eine ganze Reihe von Erfolgen in seinem Leben zurückblicken und fürs Erste eine positive Bilanz ziehen. Und das Jahr 1911 wird für ihn ein besonders bewegtes Jahr: Corinth steigert nochmals seine Bildproduktion, er ist fast ständig unterwegs, es sind Vorträge zu halten und Ausstellungen vorzubereiten, gleich in drei Städten werden seine Bilder gezeigt, in Berlin, Leipzig und Düsseldorf. Corinth strotzt nur so vor Tatkraft, Energie und Schaffensdrang. Gleich zu Jahresbeginn, am 10. Januar, war er infolge einer Verkettung von Umständen innerhalb der Künstlerschaft zum 1. Vorsitzenden der Berliner Secession gewählt worden, was neben der außerordentlichen Reputation auch vielfältigste Pflichten mit sich brachte.¹⁵⁷⁴ Corinth weiß um das Zwiespältige von Ruhm und Ehre, auch wenn er zeit seines Lebens gesellschaftlicher Anerkennung nicht abgeneigt war. „Dem Kühnen gehört die Welt, ein Grundsatz, der durchaus zu empfehlen ist. [...] Der Künstler wird durch Titel und Würden bedeutungsvoller; nichtsdestoweniger sind Titel und Ehren eitel Rauch und Schall.“, so sein Kommentar.¹⁵⁷⁵

Auf seinem Selbstbildnis demonstriert er mit Gestik und Haltung Kampfesmut sowie Entschlossenheit und doch trägt er auf dem Bildnis keinerlei Waffen. Es fehlen das ritterliche Schwert oder die Lanze, stattdessen präsentiert sich Corinth mit Fahne. Ganz augenscheinlich möchte er niemanden unmittelbar angreifen oder sich gar vor jemanden verteidigen, vielmehr deklariert Corinth damit einen Führungsanspruch. Lott-Reschke hat bereits auf diesen besonderen Umstand hingewiesen und in diesem Kontext die Rolle des Fähnrichs betont, der inmitten des Kampfgetümmels dafür zu sorgen hat, dass das Heer eine Einheit bildet und zusammenhält. Er ist den Mitstreitern im unübersichtlichen Gewühl der Schlacht Orientierungspunkt und moralische Stütze und daher militärstrategisch von größter Bedeutung. Nur den Tapfersten und Stärksten wurde die Fahne anvertraut, denn mit dem Verlust der Fahne droht der Kampfeswillen der gesamten Truppe hinwegzubrechen.¹⁵⁷⁶ Die

nach Berlin zur Übersiedlung hinübergeworfen.“, vgl. CORINTH 1926, S. 118. Im Jahre 1901 siedelte Corinth endgültig nach Berlin um, vgl. CORINTH 1979, S. 340. Angehende junge Künstler bekamen in München nur schwer Gelegenheit sich zu profilieren, zu stark wurde die Kunstszene von Franz von Lenbach dominiert. Zur Rolle von München als Kunststadt im 19. und 20. Jahrhundert vgl. SCHUSTER 1987, insbesondere S. 15-17.

¹⁵⁷³ Vgl. CORINTH 1926, S. 106 und S. 118.

¹⁵⁷⁴ Corinth hat sich mit viel Ehrgeiz aber auch mit entsprechendem Glück diese Position erkämpfen können. In einem Brief an Dr. Carl Graeser schreibt er: „Ich bin jetzt in den Vorstand der (Berliner) Secession reingekommen. Die einzige Ehre, die ich seit meiner Malzeit erlangt habe, und das ist auch noch so so. Es herrscht hier ebenso Kampf wie überall“, Brief vom 21. Januar 1902 an Dr. Carl Graeser in Neapel, zit. in CORINTH 1979, S. 68. Zu Corinths sehr ambitionierter Karriere vgl. LOTT-RESCHKE 2004, S. 15-17; KOJA 2009, S. 21-22.

¹⁵⁷⁵ CORINTH 1926, S. 169.

¹⁵⁷⁶ Vgl. LOTT-RESCHKE 2004, S. 20. Ihre außerordentliche Bedeutung und Symbolkraft rührt daher, dass sie ursprünglich – bei den Germanen dürfte es ein blutgetränkter Lappen gewesen sein – die Unversehrtheit des Heerführers anzeigte. Das Senken der Fahne konnte den Tod oder die Gefangennahme des Heerführers und somit faktisch die Führungslosigkeit des Heeres signalisieren. Der

Fahne kann über Sieg oder Niederlage entscheiden. Im Gegensatz zu Trübner, der seinen persönlichen Kampf ganz alleine auszufechten hat, stellt sich Corinth somit an die Spitze einer Einheit, hinter ihm keine Armee, wohl aber die unsichtbaren Secessionsmitglieder, die keineswegs eine harmonische Gemeinschaft, sondern einen Zusammenschluss unterschiedlicher, äußerst heterogener Persönlichkeiten bildeten, die es zusammenzuhalten galt. 1910 war es zu Kontroversen unter den Künstlern gekommen, was, wie so oft, zu einer Abspaltung führte. Vor allem die expressionistischen Maler fühlten sich in diesem Fall von der Secession ungenügend in ihren Interessen vertreten und gründeten eine „Neue Secession“. Nach dem überdies noch folgenden Ausschluss von Emil Nolde legten Max Liebermann (1847-1935), der damals den Vorsitz hatte, zusammen mit allen anderen Vorstandsmitgliedern – mit Ausnahme von Corinth – ihre Ämter nieder. Für Corinth bedeutete dies nun vorübergehend den Vorsitz.¹⁵⁷⁷

Mit stolz geschwellter, panzergestählter Brust ob seines Erfolges – so scheint es – zeigt sich Corinth in seinem Selbstporträt von 1911. Von Zweifeln oder Unsicherheit ist ihm nichts anzumerken. Und dies, obwohl er noch aus seiner Zeit an der Königsberger Kunstakademie sehr gut wissen musste, wie fragil Führungspositionen sein können, und welchen ständigen Anfeindungen man an vorderster Front ausgesetzt ist.¹⁵⁷⁸ Denn damals, noch unerfahren und jung an Jahren, hatte er

Soldat mußte dies als Zeichen der Niederlage werten. Die Folgen waren der Verlust der Einheit des Kampfverbandes und ein Hinwegbrechen des Kampfgeistes. Das Schicksal der Fahne konnte somit über den unmittelbaren Ausgang einer Schlacht entscheiden, so dass ein Niedersenken oder gar der Verlust der Fahne unter allen Umständen verhindert werden musste. Zur Bedeutung der Fahne in der Kriegsführung vgl. NEUMANN 1977, S. 158-159; NEUMANN 1980, S. 199; HAGEMANN 2002, S. 467-468. Rogg weist darauf hin, dass aus diesen Gründen an den Fähnrich stets besonders hohe Anforderungen an Charakter und Fähigkeiten gestellt worden sind, vgl. ROGG 1998, S. 109. Der besondere Stellenwert der Fahne wird auch aus einem königlichen Erlass nach den Befreiungskriegen ersichtlich. Nach einem Kabinettschreiben vom 17.11.1813 entschied König Friedrich Wilhelm III., dass die in den Feldzügen mitgeführten Fahnen „an einem heiligen Ort aufzubewahren seien“. Man stellte sie in Kirchen auf, zit. in KUNZE 1939, S. 84.

¹⁵⁷⁷ 1913 erfolgte erneut eine Abspaltung, bei der schließlich Liebermann und der Galerist Paul Cassirer (1871-1926) sowie an die 40 weitere Künstler aus der Secession austraten. Die einstigen Mitglieder wollten der verbliebenen „Rumpfsecession“ das Führen des Namens „Berliner Secession“ streitig machen und so kam es sogar zu einem Prozess, der nach einer Berufung schließlich mit einem Vergleich endete. „Noch immer [1914] bohrte unser Feind Cassirer weiter. Seine Absicht war, uns die Firma ‚Berliner Sezession‘ zu nehmen. Doch einen Prozeß gegen uns hatte er bereits verloren. Er legte Berufung ein. Dieser Prozeß drohte gefährlicher zu werden. [...] Kurz und gut, es kam zu einem Vergleich. [...] So hatten wir denn diesen Krieg zu Ende geführt, und ich darf wohl sagen glänzend bestanden.“, CORINTH 1926, S. 156. Corinth hat den Vorsitz bis zur Hauptversammlung im Dezember 1912 inne, bei der dann Paul Cassirer zum neuen Präsidenten gewählt wird. Eine Mitgliedschaft im Vorstand lehnt er ab. 1915 übernimmt Corinth erneut die Präsidentschaft und behält den Vorsitz bis an sein Lebensende, vgl. CORINTH 1979, S. 349 und 351.

¹⁵⁷⁸ Schon während seiner Ausbildungszeit hatte er die Intrigen unter dem Lehrpersonal miterlebt: „Ich hatte zufällig in der kleinen Akademie zu Königsberg genügend Gelegenheit, den Kampf ums Dasein bei den Lehrern untereinander zu erleben.“, CORINTH 1926, S. 91. Eine Konsequenz dieser Querelen war, dass Corinth als Schüler des angefeindeten Akademielehrers Otto Günther an die Münchener Kunstakademie wechseln musste, so dass er 1880 zunächst bei Defregger, später bei Loeffz Unterricht nahm. Auch in München erlebte Corinth weitere Auseinandersetzungen innerhalb der Künstlerschaft. Corinth hatte sich zuerst der Münchener Secession angeschlossen, sich dann aber mit einigen weiteren Kollegen, darunter Wilhelm Trübner, zur „Freien Vereinigung“ zusammen-

sogleich negative Erfahrungen mit der Bekleidung eines Amtes machen müssen. In seinen Lebenserinnerungen ist darüber zu lesen: „Als ein Komiteemitglied gewählt werden sollte, fiel die Wahl auf mich. Stolz und Eitelkeit waren es besonders, daß ich, nachdem ich mich auf das ernsthafteste versicherte, es stecke keine Ulkerei dahinter, die Wahl annahm. Kaum zwei Monate in der Malschule und schon diesen Vertrauensposten! Das blähte mir die Brust. Leider war aber auf Seiten meiner Mitschüler das Vertrauen weniger ernst. Ich hörte und fühlte bald, daß meine Stellung in jeder Beziehung erschüttert sei.“¹⁵⁷⁹ Corinth war Intrigen sein Leben lang begegnet. Nicht von ungefähr widmete er in seiner Selbstbiographie ein ganzes Kapitel, betitelt mit „Intrigen und Betrachtungen“, den Machenschaften im Kunstbetrieb. Gleich zu Beginn dieses Kapitels führt er folgende recht darwinistisch anmutende Überlegungen zum Künstlerdasein aus: „Je größer die Individualität eines Künstlers ist, desto größerem Mißverständnis ist er von Seiten des Publikums ausgesetzt. Der Kampf ums Dasein zwingt den Künstler, sein Bestes zu bringen, und so ist der Wettlauf auf das Äußerste angespannt. Um ihn herum mögen seine Kollegen, selbst seine Freunde hinsinken, wenn er nur als Stärkster obsiegt. Solange bei diesem Kampfe nur die Stärke des Siegers ausschlaggebend wird, wird niemand zu bedauern sein, denn es ist das Schicksal des Schwächeren, dem Starken zu unterliegen. [...] Neid und Mißgunst werden mit allen Mittelchen angewendet, um den Gegner rücksichtslos zu Fall zu bringen. Es ist bekannt, daß unter den Künstlern aller Systeme die größten Machenschaften im Schwange sind und die größten Intrigen gesponnen werden. Dieses Strebertum wird von der Welt streng verurteilt – verurteilt, wenn der Ränkesüchtige sich verspekuliert hat. Dagegen wird er bewundert, wenn er im Kampfe Sieger bleibt und seine Gegner überwunden hat.“¹⁵⁸⁰ Sich selbst nahm er von diesen Ränkespielen stets aus. Was er auch immer in seinem Leben erreichen mochte, sah er doch als sein Eigenverdienst an: „Niemals habe ich intriguiert, um durch andere hoch zu kommen, sondern durch mich selbst wollte ich vorwärts, eine Stellung sollte errungen werden, wenn ich auch Gegner an die Wand quetschen mußte. Ich konnte alles, weil ich es wollte.“¹⁵⁸¹ Aus allen secessionistischen Wirrnissen war Corinth nun in der Tat letztlich als Sieger hervorgegangen. Selbstbewusst, geradezu gebieterisch, manifestiert Corinth mit seiner Selbstdarstellung seinen ganz persönlichen Triumph und bekennt sich zu seiner uneingeschränkten Führungsrolle. Hier stehe ich, standfest und entschlossen, mir könnt ihr getrost folgen, scheint er an Außenstehende vermitteln zu wollen.

Nur etwa elf Monate nach seiner Wahl zum Vorsitzenden, es ist Anfang Dezember, sollte sich jedoch für ihn alles ändern. Corinth erleidet einen Schlaganfall: „Im Dezember 1911 hatte ich einen Krankheitsanfall auszuhalten, der mich dem Tode nahe brachte. [...] Das ganze Leben strich an mir vorbei, ein Leben, welches doch

getan und damit den Unmut der Malerkollegen hervorgerufen, die sie nun von der Secession ausgeschlossen und ächteten. „Die Welt war groß, und die Hauptsache war die Tat.“, ist sein abschließender, nüchtern ausfallender Kommentar zu diesem sicherlich nicht unproblematischen Kapitel seines Lebens, CORINTH 1926, S. 112.

¹⁵⁷⁹ CORINTH 1926, S. 84.

¹⁵⁸⁰ CORINTH 1926, S. 89.

¹⁵⁸¹ CORINTH 1926, S. 168.

wertvoller erschien jetzt im alleinigen Ringen, als in Jugend und Kraft. Es zwang mir Rechenschaft ab.“¹⁵⁸² Zum Teil körperliche Beschwerden, Depressionen und Selbstzweifel werden den Künstler von nun an besonders intensiv in seinem kreativen Schaffensprozess begleiten: „Der Künstler ist leicht – und ich selbst bin es in hohem Maße – zu schweren Depressionen geneigt. [...] In der Tat war ich, ich kann wohl sagen seit meiner Kindheit, von schwerster Melancholie heimgesucht. Es ist kein Tag vergangen, an welchem ich es nicht besser fand, aus diesem Leben zu verscheiden.“¹⁵⁸³ Und in der nachfolgenden Notiz bekennt er: „[...] dazu kommt ein Wüten gegen mich und meine Arbeiten.“¹⁵⁸⁴ Monate nach seinem Schlaganfall, im Jahr 1912, entstand eine Radierung: es ist wiederum ein Selbstbildnis in ritterlicher Aufmachung. Das Blatt zeigt Corinth mit aufgestütztem Unterarm wohl an einem Tisch sitzend, in seiner rechten Hand hält er ein Mal- oder Schreibutensil. Das Visier ist nach oben geklappt. Mit dem forschenden Blick auf seine eigene Person, scheint er den Betrachter aus seinen weit geöffneten Augen geradezu durchdringend zu fixieren.¹⁵⁸⁵ **(Abb. 239)** Das Bild weist kompositorisch Übereinstimmungen mit einem Selbstbildnis Rembrandts auf, gleichfalls eine Radierung, die den Künstler an einem Tisch sitzend mit Hut zeigt. Vor ihm liegen ein Buch und darauf aufgestapelt ein Konvolut von Blättern. Im Begriff sein Selbstbildnis auf Papier zu bannen, führt seine rechte Hand den Zeichenstift.¹⁵⁸⁶ Seine verschlossene Mimik und sein gerader nach vorne gerichteter Blick verraten etwas von der Konzentration, mit der er dabei zu Werke geht. **(Abb. 240)** Bei Corinth folgen Jahre der exzessiven und akribischen Selbstbeobachtung und Selbstanalyse, die – gerade auch darin eifert er seinem großen Vorbild Rembrandt nach – zur Entstehung vieler weiterer Selbstbildnisse führen. Während dieser schwierigen Lebensphase wird ihm insbesondere eine Identifikationsfigur zunehmend wichtig: Götz von Berlichingen (1480-1562). „Dann wieder die Wucht des ‚Götz‘, mit dem er sich innerlich offenbar verwandt fühlte“, schreibt seine Frau, Charlotte Berend-Corinth.¹⁵⁸⁷ Gerade aber dieses kleine Selbstbildnis von Corinth scheint für ein später entstandenes Gemälde zu Götz von Berlichingen Pate gestanden zu haben.

Corinth beschäftigte sich intensiv mit der Biographie des schwäbischen Reichsritters. 1920 erschien bei Fritz Gurlitt „Das Leben des Götz von Berlichingen, von ihm selbst erzählt“ in einem von Corinth angefertigten Zyklus von 15 Lithographien.¹⁵⁸⁸ Fast könnte man von einer Analogie sprechen, wenn Corinth im

¹⁵⁸² CORINTH 1926, S. 123. Zum Wendepunkt in Corinths Leben vgl. BUSSMANN 1985, S. 35-39; MUEHLING 2004, S. 69-73; KOJA 2009, S. 34-42; BAEZNER 2009, S. 108-110.

¹⁵⁸³ CORINTH 1926, S. 171.

¹⁵⁸⁴ CORINTH 1926, S. 172-173.

¹⁵⁸⁵ Stückelberger stellt bereits einen Bezug zu Rembrandt her, allerdings zu seinem Selbstbildnis mit Sturmhaube von 1634, vgl. STUECKELBERGER 1996, S. 160. Zu der Radierung vgl. auch LOTT-RESCHKE 2004, S. 23.

¹⁵⁸⁶ Zu Rembrandts Selbstbildnis vgl. ERPEL 1967, S. 175-177, Abb. S. 51-53; PAECHT 1991, S. 72; BERGER 2000, S. 395-402. Zum Einfluss Rembrandts auf die Selbstbildnisse Corinths vgl. STUECKELBERGER 1996, S. 156-160.

¹⁵⁸⁷ Berend-Corinth, zit. in ENGLERT 1995, S. 228.

¹⁵⁸⁸ Es gab zwei unterschiedliche Zyklen zum Götz von Berlichingen. Zum einen einen Zyklus von 27 Radierungen, gedruckt 1919 bei Steinthal bzw. Fritz Gurlitt in Berlin, vgl. MUELLER 1960, Kat. Nr. 512-538, S. 21-23. Zum anderen einen Zyklus von 15 Lithographien datiert 1919 und erschienen 1920 bei

selben Jahr 14 Radierungen mit biographischen Bezügen zu seiner eigenen Familie mit dem Titel „Bei den Corinthern“ vollendete.¹⁵⁸⁹ Bereits 1917 aber war ein Ölgemälde zu Götz von Berlichingen entstanden. **(Abb. 241)** Es zeigt den alten Haudegen nicht aktiv, kämpferisch, inmitten des Schlachtgetümmels, sondern bei einer für ihn eher unerwarteten Beschäftigung. Vergleichbar mit Corinth's kleinem graphischem Selbstbildnis von 1912 sitzt Götz vollgerüstet an einem Tisch und schreibt.¹⁵⁹⁰ Seine „eiserne Hand“, die ihm so sehr Auszeichnung und Attribut seines eisernen Willens war, liegt dabei auf dem Tisch, während er mit seiner linken Hand mühsam seine Memoiren zu Papier bringt.¹⁵⁹¹ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) hatte auf der Grundlage seiner 1731 erschienenen Lebenserinnerungen das Drama „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand“ verfasst, das auf den Bühnenbrettern seinerzeit für so viel Furore sorgte und wegweisend für eine Erneuerung beim Theaterkostüm wurde. Von seinem Sohn Thomas erfährt man, dass Corinth dem einstigen kein Kampfgewühl scheuenden Raubein, das er in die Atmosphäre seines Berliner Ateliers versetzte, einen modernen Stahlfederhalter an die Hand gab und nicht irgendeinen, sondern seinen eigenen.¹⁵⁹² Mit der Hinzufügung seines eigenen Schreibutensils verlieh er dem Bild eine sehr persönliche Note. Dass Götz von Berlichingen ihm viel bedeutete, ist damit offenkundig. Seine Bedeutung kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang daher eine Fotografie aus dem Entstehungsjahr, die Corinth vor dem vollendeten Ölgemälde zeigt. **(Abb. 263)** Aufschlussreich deshalb, weil Corinth hier einen ikonographischen Topos nachstellt, nämlich den des Künstlerselbstbildnisses vor der Staffelei. Corinth steht vor seinem fertig gestellten und bereits gerahmten Werk, mit Malpalette und Pinsel in der Hand, die Rolle des schöpferisch tätigen Künstlers einnehmend. Das Porträt, an dem der Künstler dabei arbeitet, aber stellt in der Regel eine Hommage, entweder im Sinne eines Freundschaftsbekennnisses oder einer besonderen Ehrerbietung an den Porträtierten, dar. Um diese Ikonographie wohl wissend, hat sich Corinth vor dem vollendeten Gemälde geradezu als lebendes Bild inszeniert und sich damit zu dem hohen Stellenwert, den er der Person Götz von Berlichingen zumaß, bekannt.

Innerhalb seines bei Gurlitt erschienenen „Zyklus zum Leben des Götz von Berlichingen von ihm selbst erzählt“, der als Motivation und Quelle für die Anfertigung der Lithographien die von Götz eigenhändig verfassten Memoiren ausdrücklich benennt und hervorhebt, wiederholt er in einem der Blätter die Komposition seines Ölgemäldes von 1917. Auch hier wird der Ritter an einem Tisch bei der Niederschrift seiner Lebenserinnerungen wiedergegeben, die eiserne Hand prominent auf der Tischplatte platziert. **(Abb. 242)** Der handschriftliche Vermerk

Fritz Gurlitt in Berlin, vgl. Vgl. SCHWARZ 1985, S. 208ff, Abb. Nr. L399ff; KAT. AUSST. BARMEN 2004, Kat. Nr. 176a-o, S. 187-202. Die Blätter waren nicht identisch.

¹⁵⁸⁹ Vgl. SCHWARZ 1985, S. 198, Abb. Nr. 380ff. Nur der Zyklus mit den 15 Lithographien enthält als drittes Blatt den Ritter Götz am Tisch sitzend und schreibend.

¹⁵⁹⁰ Zwei Jahre zuvor, 1915, hat ihm derselbe Alte für ein anderes Ritterbild „Alter Mann in Ritterrüstung“ bereits Modell gestanden, vgl. BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 654, S. 152, Abb. S. 674.

¹⁵⁹¹ Zum Gemälde vgl. BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 725, S. 162, Abb. S. 716; KAT. AUSST. MÜNCHEN/BERLIN 1996, Kat. Nr. 122, S. 234; LOTT-RESCHKE 2004, S. 23-24.

¹⁵⁹² Vgl. CORINTH 1979, S. 352 und S. 396.

„Dass ich ein wunderbarlicher junger Knab gewest [...]“ läutet die Beschreibung seines bewegten Lebens ein.¹⁵⁹³ Es gibt jedoch eine entscheidende Veränderung gegenüber dem Ölgemälde. Im Hintergrund ist keine Atelierwand mit Skizzen oder Bildern mehr zu sehen, sondern wie auf dem Rembrandt'schen Selbstbildnis ein Fenster. Corinth selbst hat wie sein ritterliches Vorbild über Jahrzehnte an der Abfassung seiner eigenen Memoiren gesessen, gerade hieraus rührt nicht zuletzt die wiederholte Identifikation mit der historischen Gestalt des Götz.¹⁵⁹⁴ Damit hinterließ er einen sowohl umfangreichen malerischen wie literarischen Nachlass, der autobiographische Notizen, kunsttheoretische Erörterungen und ganz persönliche Gedanken zu gesellschaftlichen wie politischen Ereignissen umfasst. „Schreibe, damit deine Kunst nicht in Vergessenheit gerät“, lautete eine seiner Devisen. Bereits mit 34 Jahren hatte er sich das erste Mal an eine Aufzeichnung seiner Lebenserinnerungen gewagt und seitdem fortwährend Notizen gemacht, Daten und Fakten gesammelt und Tagebuch geführt.¹⁵⁹⁵ Die vier Bilder in ihrer formalen Verquickung verschränken thematisch zwei für Corinth bedeutsame Tätigkeitsbereiche: das Malen und das Schreiben. Das Schreiben war für ihn eine ebenso elementare Ausdrucksform wie das Malen und Rembrandt als auch von Berlichingen waren ihm auf diesen unterschiedlichen Feldern besondere Vorbilder gewesen, bedeutete doch das Schreiben – wie seine Selbstbildnisse – eine fortgesetzte Auseinandersetzung mit der eigenen Person nur mit anderen Mitteln.¹⁵⁹⁶

Die in diesen Jahren erfolgte intensive Auseinandersetzung mit der historischen Gestalt des Götz von Berlichingen, die gerade auch in Abhängigkeit zu seinem Schlaganfall gesehen werden muss, ist bei näherer Betrachtung nur allzu verständlich, litt Corinth doch danach an einer Beeinträchtigung seiner linken Hand. Seine Frau Charlotte betonte immer wieder „Corinth war nie auch nur eine Spur gelähmt. Er behielt vom Schlaganfall 1912 eine etwas schwerfällige linke Hand zurück. Bis zum letzten Bilde [...] malte er im Stehen und hielt in der linken Hand die Palette. Diese linke Hand war unbeholfen in kleinen Bewegungen, wie Tuben aufdrehen, den Kragenknopf durchziehen, dennoch aber hatte er keinerlei persönliche Bedienung nötig. Nur ab und zu ein wenig unsere Hilfe für diese kleinen Verrichtungen.“¹⁵⁹⁷ Corinth selbst schildert sein körperliches Befinden weitaus

¹⁵⁹³ Corinth hat der Lithographie folgenden Satz hinzugefügt „Dass ich ein wunderbarlicher junger KNAB gewest und mich dermassen in meiner Kindheit erzeiget und gehalten.“, vgl. SCHWARZ 1985, S. 210, Nr. L 399, III.

¹⁵⁹⁴ Corinth zitiert in diesem Zusammenhang Benvenuto Cellini und nennt zwei Motive für seinen Wunsch eine Lebensbeschreibung zu verfassen: „[...] denn erstens ist es zu meinem eignen Vergnügen, da ich gerade viel Zeit und nichts Besseres zu tun habe, und zweitens hoffe ich, wenn diese Blätter etwa vor die Augen eines sich interessierenden Publikums kämen, dasselbe doch vielleicht neugierig wäre, meine Erlebnisse im Zusammenhang von soviel freilich höchstens mittelmäßiger Künstler im zuende gehenden 19. Jahrhundert in verschiedenen Stadien kennenzulernen; denn es ist ja nicht allein das Leben der Menschen, was uns interessant ist, sondern auch ihre Zeitverhältnisse...“, Lovis Corinth, zit. in CORINTH 1979, S. 40. Vgl. KAT. AUSST. BARMEN 2004, S. 187.

¹⁵⁹⁵ Ein erster Versuch erfolgte bereits im Juli 1858. Die biographischen Aufzeichnungen blieben fragmentarisch, vgl. CORINTH 1979, S. 40. Die Veröffentlichung seiner Selbstbiographie sollte erst posthum erfolgen.

¹⁵⁹⁶ Zu Corinths Schreibleidenschaft vgl. ENGLERT 1995, S. 7.

¹⁵⁹⁷ Berend-Corinth, zit. in ENGLERT 1995, S. 240.

dramatischer: „Krankheiten, eine linksseitige Lähmung, wie ein ungeheures Zittern der rechten Hand, durch Anstrengung mit der Nadel verstärkt und durch frühere Exzesse von Alkohol hervorgerufen, verhinderten schon eine handwerkliche kalligraphische Mache in meinen Arbeiten.“¹⁵⁹⁸ Bei dem späteren Götz-Gemälde, wird Berlichingens Gebrechen von Corinth geradezu betont. **(Abb. 267)** Der tapfere Ritter ließ sich nachdem seine rechte Hand bei einem Gefecht vor Landshut zerschossen worden war eine künstliche in Form eines Eisenhandschuhs anfertigen. Demonstrativ, für den Betrachter gut sichtbar, liegen beide Hände auf dem Tisch, sowohl seine linke als auch seine rechte Hand mit ihrer Eisenprothese. Götz von Berlichingen hatte sein eigenes körperliches Defizit gar zu einem Symbol der Stärke, Zähigkeit und Unbeugsamkeit machen können.¹⁵⁹⁹ So heißt es bei Johann Michael Heinrich Döring (1789-1862) in seiner „Historie vom Ritter Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand“: „Und so wurde Götz [...] allen Kriegsleuten ein gar schönes Exempel, aus welchem sie lernen können Muth und Tapferkeit und Treu und Glauben, so dem ächten deutschen Manne ziemen.“¹⁶⁰⁰ Die Rüstung bzw. ein Teil der Rüstung wurde ihm im positiven Sinne zum Hilfsmittel. Die Eisenprothese garantierte ihm seine fortgesetzte Wehrhaftigkeit. Im Götz hätte Corinth jedenfalls eine Identifikationsfigur finden können, die ihm eine Art des Umgangs mit einem körperlichen Leiden aufzeigen konnte und womöglich die Handhabe mit der eigenen Lebenssituation tatsächlich erleichtern half. Dass Corinth für die Wahrung von Kontenance und Disziplin schon sehr viel früher die ritterliche Panzerung als Symbol entdeckte, bezeugt ein Gemälde von 1891 zum Tode Kaiser Friedrich III., dem Vater des nachfolgenden Kaiser Wilhelm II. Das Bild ist zerstört, so dass sich nur noch anhand einer Bleistiftzeichnung, wohl ein Vorentwurf, etwas vom Bildinhalt erahnen lässt. Es zeigt den Kaiser vollgerüstet, bereits dem Tode nahe, in den Armen eines Todesgenius.¹⁶⁰¹ **(Abb. 264)** Der Titel ist programmatisch gewählt. Er lautet „Lerne Leiden ohne zu klagen“.¹⁶⁰² Ein Zitat, das der bereits schwer erkrankte Monarch wohl an seinen Sohn gerichtet haben soll, der von Geburt an mit einer Behinderung des linken Armes zurechtkommen musste. Die Rüstung verleiht Halt und erzwingt geradezu Haltung, indem sie im Gegensatz zu dem nahenden Tod und dem damit einhergehenden physischen Verfall ihre feste, unverbiegbare Form bewahrt.

Ein weiteres Mal zeigt sich Corinth in einem Selbstbildnis mit Rüstung, diesmal nicht als Fahnen-, sondern als Lanzenträger.¹⁶⁰³ **(Abb. 243)** Das Gemälde entsteht 1914 zu Beginn des Ersten Weltkrieges. Neben einem Weltkrieg herrschte allerdings schon seit vielen Jahren ein fortgesetzter Kunstkrieg.¹⁶⁰⁴ Die deutschen

¹⁵⁹⁸ CORINTH 1926, S. 168. Zeitgenossen wiederum berichten in der Tat von einem Zittern der rechten Hand, das aber erstaunlicherweise, sobald Corinth zu malen anfang, vollkommen verschwand.

¹⁵⁹⁹ Vgl. KAT. AUSST. KOELN 1976, Kat. Nr. 60, S. 65.

¹⁶⁰⁰ DOERING 1840, S. 67.

¹⁶⁰¹ Holstein interpretiert die Selbstdarstellung in Ritterrüstung als einen Ausdruck zum einen der Selbstüberhöhung und zum anderen der Kompensation persönlicher Schwächen und Krisen. Bei Corinth sei seiner Ansicht nach das Bedürfnis nach „Stärke, Panzerung und Unbesiegbarkeit“ besonders offensichtlich, vgl. HOLSTEN 1978, S. 87.

¹⁶⁰² Vgl. CORINTH 1979, S. 386, Abb. S. 444.

¹⁶⁰³ Zu dem Gemälde vgl. UHR 1990, S. 217; BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 621, S. 147, Abb. S.

653.

¹⁶⁰⁴ „Lange genug hat unsere geliebte Kunst sich speisen lassen von den Abwässern falscher Pari-

Emanzipationsversuche sich von einer französischen Vormachtstellung im Politischen, Literarischen und Gesellschaftlichen, wie dem französischen Sprach- oder Modediktat freizumachen, reichen bis ins 18. Jahrhundert zurück. Um die Wende zum 20. Jahrhundert findet dieses Konkurrenzverhalten nicht unwesentlich noch belastet von den zurückliegenden kriegerischen Auseinandersetzungen seine Fortsetzung in einer Debatte um eine Vorrangstellung in der Malerei, die bei der ohnehin aufgeheizten Stimmung im Vorfeld des Ersten Weltkrieges besonders vehement und nationallastig geführt wird. Die Pro-deutsche-Kunstfraktion empfand eine ungerechtfertigte Dominanz der französischen Kunst und wollte die deutsche Kunst gleichberechtigt an ihre Seite stellen oder sah diese gar als überlegen an. Es bildeten sich unversöhnliche Fronten zwischen Befürwortern des einen oder anderen Lagers, die ihren vorläufigen Höhepunkt in dem schriftlich fixierten Protest deutscher Künstler von 1911 fand.¹⁶⁰⁵ So kommentiert Corinth selbst die Situation folgendermaßen: „Vor unserem großen Krieg war die deutsche Malerei auf der denkbar tiefsten Stufe. Trotz all unserer besten Vorbilder, welche wir sowohl an unseren deutschen Vorfahren, wie auch an allen alten Meistern und ausländischen Künstlern zum Studium hatten, hatte leider in der Welt die Sucht grassiert, nicht nach den besten Vorbildern zu studieren, sondern eine exotische wilde Männer-Naivität direkt zu imitieren und zu posieren.[...] Es war also einige Jahre früher ein Krieg zwischen den Künstlern ausgebrochen, welcher wohl mit dem heutigen Kriege eine gewisse Ähnlichkeit hatte. [...] Wir waren in Gefahr, alles charakteristisch Deutsche in unserer Kunst zu verlieren. [...] Wie gesagt, die Gefahr war eine internationale Kunst, die unsere deutsche überflügeln sollte.“¹⁶⁰⁶

Louis Corinth vertritt zwar mit Nachdruck die prodeutsche Seite, will aber nicht die Beschränkung ausländischer Kunst auf dem deutschen Kunstmarkt oder gar ihren Boykott, sondern vielmehr sich dem freien Wettbewerb stellen. Der deutsche Künstler soll einen internationalen Vergleich nicht scheuen, sondern sich an anderen messen lassen und er soll, so das Ziel, das Corinth sich für die Zukunft ersehnt, in diesem Wettbewerb schließlich als der Bessere bestehen. Nur ein Nachahmen erfolgreicher Modeströme hält er für einen Künstler für völlig unzulässig. Ein Künstler müsse sich vielmehr auf seine kulturellen Wurzeln besinnen und sich auf seine

ser Modernität und sich dabei gründlich verirrt.“, so die Worte von Benedikt Momme Nissen (1870-1943), selbst Maler und Autor sowie langjähriger Sekretär von Julius Langbehn, NISSEN 1914, S. 4 (Hervorhebung im Original). Welche seltsamen Blüten diese mitunter chauvinistisch und hochemotional geführte Kunstdebatte treiben konnte, bezeugt ein Zeitungsartikel aus dem Jahr 1880, in dem sich Künstler, Lehrer der Berliner Kunstakademie, unter ihnen Anton von Werner, dem Vorwurf der „Vaterlandslosigkeit“ ausgesetzt sahen, die skandalöserweise in ihrem Unterricht auf der Verwendung von französischem Zeichenpapier bestanden hatten, : „[...] Männer, welche das Palladium der deutschen Kunst hochzuhalten berufen sind, welchen die Erziehung der kommenden Generation deutscher Künstler und Kunstverständiger anvertraut ist, das französische Papier verlangt und zum ausschließlichen Gebrauch der Schüler angeordnet haben!“, empört sich der Schreiberling, Papier-Zeitung, Nr. 51 vom 16. Dezember 1880, zit. in VON WERNER 1913, S. 273.

¹⁶⁰⁵ Zu der von Carl Vinnen geäußerten Kritik einer Überfremdung des deutschen Kunstmarkts mit französischer Malerei und zu der von ihm initiierten Veröffentlichung der Schrift „Protest deutscher Künstler“ im April 1911, den Debatten im Vorfeld und den nachfolgenden Reaktionen vgl. NIERHOFF 2002, S. 148ff.

¹⁶⁰⁶ Corinth 1926, S. 130-131. Zum Kunststreit vgl. NIERHOFF 2002, S. 48ff.

eigene individuelle Ausdrucksstärke konzentrieren: „In München gab es vor einem Jahre etwa eine antifranzösische Strömung. [...] Durch diese Proteste können nur Schwächlinge in der Kunst gewinnen. Wir sollen die Wahrheit eingestehen: daß wir viel aus der französischen Malerei zu lernen haben, und daß diese vielleicht noch beträchtliche Zeit unser Vorbild bleiben wird. Aber für das Talent ist keine sklavische Imitation vonnöten, sondern ein strenges Studium und die Erkenntnis, warum jene Ausländer das Übergewicht bekommen haben. Wenn das von allen erkannt ist, so bin ich überzeugt, daß wir uns bald rühmen können, in gleichem Werte deutsche Kunst zu zeigen.“¹⁶⁰⁷

Corinth selbst verstand sich aber nicht nur als ein Vertreter, sondern insbesondere auch als ein Verteidiger der deutschen Kunst: „Ich habe gesprochen, geschrieben und bin eingetreten für die deutsche Kunst und war vor dem Weltkriege überzeugt, daß die deutsche Kunst an Vortrefflichkeit der französischen den Rang bestimmt ablaufen wird, nur gehört Selbstvertrauen und Selbständigkeit dazu.“, bekennt er in seiner Selbstbiographie.¹⁶⁰⁸ Er ergänzt zu diesem Aspekt: „Gerne möchte ich den deutschen Maler überzeugen, daß er vor keinem Künstler Europas sich zu beugen braucht [...]“ und fordert an anderer Stelle „Auch in der Kunst wollen wir auf unsere Machtstellung pochen.“¹⁶⁰⁹ Zeitgleich zum Entstehungsjahr des Bildes, also im Jahr 1914, hält Corinth vor der Freien Studentenschaft in Berlin einen „Kampfvortrag“ und bezieht darin Stellung zu aktuellen Kunstfragen.¹⁶¹⁰ „Ich habe in einem Vortrag der deutschen Jugend gepredigt, daß wir in der Kunst nur dann den Weg zum Heile deutscher Kunst betreten, den unsere Alvorderen uns gewiesen haben. Wir wollen der Welt zeigen, daß heute deutsche Kunst an der Spitze der Welt marschiert. Fort mit der gallisch-slawischen Nachäfferei unserer letzten Malereiperiode! Der ‚fürchterliche Ernst‘, von dem ich so oft schon, seit Jahren, als jene falsche Kunst noch grassierte, sprach, daß er uns nötig sei – jetzt wollen wir ihn pflegen, auf daß wir das fremde Joch abschütteln und eine eigne deutsche Kunst diktieren“.¹⁶¹¹ Mit anderen Künstlern der Zeit und vor allem auch mit Wilhelm Trübner teilte Corinth demnach die Ansicht von einer bestehenden, viel zu großen Abhängigkeit deutscher Künstler vom Ausland.¹⁶¹² Die meisten Künstler jedoch, meint sein Malerkollege Trübner, können sich dieser Versuchung kaum widersetzen: „Nur Wenigen das heißt

¹⁶⁰⁷ Corinth, zit. in ENGLERT 1995, S. 77-78.

¹⁶⁰⁸ CORINTH 1926, S. 158.

¹⁶⁰⁹ Corinth „Der Genius der deutschen Malerei“, zit. in ENGLERT 1995, S. 135.

¹⁶¹⁰ Corinth selbst verweist auf eine Notiz, die am 30. Januar 1914 am darauffolgenden Tag im Lokalanzeiger erschienen ist: Da heißt es unter anderem: „Im Grunde war der Vortrag ein höchst persönlicher Kampfvortrag gegen die Ausländerei in der heutigen Kunst, gegen die übertriebene Nachäfferei des Französischen in der Kunst.“, Corinth „Über deutsche Malerei“, zit. in ENGLERT 1995, S. 153, vgl. KAT. AUSST. PARIS/LEIPZIG/REGENSBURG 2008, S. 70.

¹⁶¹¹ CORINTH 1926, S. 129.

¹⁶¹² So meint beispielsweise Trübner zu dieser seiner Meinung nach besonders verhängnisvollen Entwicklung: „Der Auslandskultus in der bildenden Kunst ist leider eine stets sich wiederholende Erscheinung in Deutschland, die sich zum Schaden deutscher Kunst genau ebenso in der Renaissancezeit nach Dürer und Holbein abgespielt hat.“, TRUEBNER [1907], S. 39. Und schiebt an anderer Stelle: „Die Irrlehre von der Unübertrefflichkeit der französischen Kunst hat bei der den Deutschen eigentümlichen Vorliebe für alles Ausländische schon allzusehr überhand genommen“, TRUEBNER 1916, Zeitungsartikel vom 21. Januar 1916.

nur den zu Führern Geborenen gelingt es die ausländischen Einflüsse geistig selbständig zu verarbeiten, die andern, denen das nicht möglich ist, tun deshalb besser, ihren eigenen großen Führern zu folgen, anstatt auf eigene Faust künstlerisch wertlose, nur sich an das Äußerliche haltende Nachahmungen nach fremden Mustern herzustellen.“¹⁶¹³

In seinem letzten Selbstbildnis im Harnisch steht Corinth wiederum gerüstet und diesmal mit einer Lanze in der Hand allem Anschein nach in seinem eigenen Atelier vor einigen Leinwänden.¹⁶¹⁴ Auf dem Bild im Hintergrund sind grob die Umrise eines Mannes mit Schnauzer und schwarzem Hut zu erkennen. Hierbei könnte es sich etwas schematisiert um das einige Jahre zuvor entstandene Selbstporträt mit Hut handeln. **(Abb. 269)** Ein Selbstbildnis, das Corinth im Frühjahr 1911 begonnen aber nicht vollendet hatte und erst nach seinem Schlaganfall fertigstellte.¹⁶¹⁵ Auf der linken Leinwand ist das Brustbild eines Mannes im Profil und in rotem Waffenrock zu erkennen, wohl die Galauniform eines Offiziers des Kürassierregiments der Gardes du Corps, man kann Epauletten und einen Gürtel identifizieren.¹⁶¹⁶ Seine Pose als gepanzerter Ritter mit den hinter ihm aufgestellten Leinwänden und mit der Lanze in der Hand, lässt den naheliegenden Schluss zu, dass er sich vor seine eigene Kunst stellt, um sie zu verteidigen.¹⁶¹⁷ Corinth bricht hier, seinen zeitgleichen Äußerungen nach zu urteilen, im bildhaften Sinne eine Lanze für die deutsche Kunst im

¹⁶¹³ TRUEBNER [1907], S. 28-29. Gerade in Trübner aber sah Corinth einen Vertreter einer wahrhaft deutschen Kunst: „Mir liegt nur daran, zu zeigen, daß wir in unserer deutschen Kunst einen Mann haben, der alles Ruhmes würdig ist. Sobald ich auf dieses Thema ‚Deutsche Kunst‘ komme, führe ich stets an, daß wir in Trübner eine Säule haben, an der sich deutsche Künstler stützen können. [...] Zwei Künstler sind für mich bereits spezifisch Deutsche, der eine ist Wilhelm Trübner und der andere ist Walter Leistikow.“, Corinth, zit. in ENGLERT 1995, S. 77-78.

¹⁶¹⁴ Zu dem Gemälde vgl. HOLSTEN 1978, S. 87; BUSSMANN 1985, S. 42; LOTT-RESCHKE 2004, S. 22-23; KAT. AUSST. PARIS/LEIPZIG/REGENSBURG 2008, S. 70.

¹⁶¹⁵ Vgl. BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 486, S. 128, Abb. S. 577. Oder es ist womöglich im Hintergrund sein Selbstbildnis in Hut und Mantel von 1913 zu sehen, vgl. KAT. AUSST. KARLSRUHE 1967, Nr. 53.

¹⁶¹⁶ Eine genauere Identifizierung des Bildes war nicht möglich. Im Jahr 1917 malte Corinth Rittmeister Hütz in Uniform, jedoch einer grauen, vgl. das Gemälde „Der Schwarze Husar“, BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 693, S. 158, Abb. S. 699.

¹⁶¹⁷ Sein Selbstbildnis mit Lanze ist ähnlich wie bei Trübners Selbstbildnissen eine bildlich gefasste Demonstration. Hier vertritt jemand seinen eigenen Standpunkt und seine ureigenste individuelle Kunst. Auch Marées hat sich – wie von Blum erörtert – nicht als ritterlicher Fahnenträger aber als Stabträger mit Standarte als Verfechter seiner eigenen Kunst in Szene gesetzt. Zu Recht erkennt Blum im Stab ein Symbol der Beharrlichkeit und des Durchhaltevermögens, vgl. BLUM 2008, S. 15. Marées selbst erklärt in einem Brief an Fiedler, Beharrlichkeit sei die männlichste aller Tugenden und erhebt diese zum Credo seines Künstlertums, denn Beharrlichkeit an den Tag zu legen, bedeutet, dass niemand ihn von seinem eingeschlagenen Weg als Künstler abbringen kann: „Was die Vergangenheit anbelangt, so suche ich die Uebel derselben zu vergessen; was Gegenwart und Zukunft betrifft, gedenke ich mit *Beharrlichkeit auszuhalten*. Damit wäre eigentlich Alles gesagt.“, Brief Hans von Marées an Adolf Hildebrand, Rom 21. November 1868, MARÉES 1923, S. 22 (Hervorhebung im Original). In einigen Briefstellen umschreibt er diese elementare Charaktereigenschaft auch metaphorisch mit „bei der Stange bleiben“. Textstellen sind u. a.: „[...] ich darf nicht von der Stange lassen [...]“, Brief Hans von Marées an Konrad Fiedler, Berlin 18. Juli 1871, MARÉES 1923, S. 48; „[...] dass Du bei der Stange bleibst: lasse Dich nur nicht irre machen.“, Brief Hans von Marées an Adolf Hildebrand, Dresden Juni 1872, MARÉES 1923, S. 56.

Allgemeinen und für seine eigene Kunst im Besonderen.¹⁶¹⁸ Bald schon nach seinem 1914 gehaltenen Vortrag wird sich aber seine Einstellung ändern. Er sieht sich von nun an nicht mehr in der Verantwortung für das Fortkommen einer deutschen Kunst einzustehen, vielmehr fühlt sich Corinth mehr denn je nur sich selbst und seinem eigenen Werk verpflichtet. In sein Tagebuch notiert er: „Meine bewußte Überzeugung war, deutsche Kunst auf eine höchste Stufe zu bringen. Ich hatte gesehen, was die französischen Künstler heute leisten, das könnten wir noch weit eher. Ich sprach vor unserer Jugend, ich kann sagen mit Erfolg. [...] Da kam der Krieg von 1914. Dieser Krieg hob alles auf, da habe ich resigniert an der ‚deutschen Kunst!‘ Wohlverstanden, aber nicht an mir. Zuerst glaubte ich zum Nutzen für Deutschland zu wirken, aber die sozialdemokratische Lage schien mir nicht günstig. Individualität blühte nicht. [...] Ich stehe meinen Mann und ich werde noch so manche Arbeiten schaffen, die die Welt staunen machen soll.“¹⁶¹⁹

Künstlerisches Schaffen aber bedeutet für ihn in erster Linie individuelles Schaffen. Und auch Deutsch sein bzw. malen, bedeutet für Corinth individuell zu sein und eine persönliche Handschrift zu entwickeln.¹⁶²⁰ Die künstlerische Persönlichkeit stellt er allem voran. Denn allein die Ausbildung der eigenen Individualität bewahrt den Künstler vor der geistlosen Nachäfferei, in der er ein besonderes Übel in der zeitgenössischen deutschen Kunst erblickt. Mit diesem Selbstbewusstsein seine eigene Persönlichkeit so ausgebildet zu haben, dass seine Malerei unverwechselbar geworden ist, präsentiert er sich in seinem Selbstbildnis als lanzenbewaffneter Ritter vor seinen Leinwänden, gleichsam Proben seiner höchst individuellen Kunst.¹⁶²¹ Das Bestmögliche von sich abzuverlangen war stets sein Lebensmotto, wenn ihm auch spät die Einsicht kam, dass dies nie aus Eitelkeit geschehen sollte, sondern nur im Dienste der Sache. „Wer aber im Leben ehrgeizig ist und eine Rolle spielen will: – Halt! Da liegt bereits der Hase im Pfeffer. Wer hat dir als strebsamen Künstler geraten, eine Rolle spielen zu wollen? Mit aller Kraft ringe nach dem Höchsten, meinewegen drücke deine Nebenbuhler rücksichtslos kraft deiner größeren Stärke an die Wand, daß sie nicht mehr jappen können, aber niemals um kleinliche Eitelkeiten, wie du sagst, z. B. ‚eine Rolle spielen wollen‘, damit du unter hohlen Affen der größte Afferich wirst.“¹⁶²² Mögen diese Worte eine gewisse Abgeklärtheit vermitteln, die Corinth mit fortgeschrittenem Alter und angesichts einiger Schicksalsschläge nun an den Tag legt, so klingt daraus ebenso hervor, dass es eine Zeit gegeben haben muss, in der Corinth durchaus eine Rolle hat spielen wollen. Seine Selbstbildnisse lassen zumindest diesen Schluss zu. Nicht zuletzt seinem großen Vorbild Rembrandt nacheifernd, wusste Corinth mit Hilfe der Rüstung hierfür die vielfältigsten Identifikationsmöglichkeiten für sich zu nutzen.

¹⁶¹⁸ Zur Lanze als Heereszeichen vgl. NEUMANN 1977, S. 158ff.

¹⁶¹⁹ Tagebucheintrag vom 11. Januar 1923, CORINTH 1926, S. 163.

¹⁶²⁰ Zur Bedeutung von „deutsch“ bei Corinth vgl. ENGLERT 1995, S. 25.

¹⁶²¹ Dass auch Trübner mit seinem Bezug auf Hutten sich in seinem Selbstbildnis vermutlich als Vertreter einer deutschen Kunst profilieren wollte, darauf verweist bereits Caesar, vgl. CAESAR 2001, S. 24.

¹⁶²² CORINTH 1926, S. 90. Zu Corinths Rollenselbstbildnissen als Mittel der Selbstinszenierung vgl. STUECKELBERGER 1996, S. 149-151.

8.4 Otilie Wilhelmine Roederstein als Jeanne d'Arc

Die Malerin Otilie Wilhelmine Roederstein (1859-1937) wurde in Zürich geboren, doch stammten ihre Eltern aus dem Rheinland. Mit etwa siebzehn Jahren nahm sie zunächst Privatunterricht bei dem Schweizer Porträtmaler Eduard Pfyffer (1836-1899). Drei Jahre später, 1879, ging sie zur Weiterbildung nach Berlin und lernte eine Zeit lang im Atelier von Karl Gussow (1843-1907) bis sie 1882 ihre Ausbildung in Paris fortsetzte. Dort trat sie in das Damenatelier der beiden Maler Jean Jacques Henner (1829-1905) und Emile Auguste Carolus Duran (1837-1917) ein. 1891 ließ sie sich schließlich in Frankfurt am Main nieder.¹⁶²³ Rök weist in ihrer Monographie zu Leben und Werk Roedersteins darauf hin, wie schwierig die Situation für Frauen im 19. Jahrhundert war, die den Berufsweg der Malerin einschlugen. Es gab nur geringe Ausbildungsmöglichkeiten, die staatlichen Kunstakademien mit Ausnahme der kunstgewerblich orientierten Kunstschulen, nahmen zu dieser Zeit keine Frauen auf, man musste auf private Schulen ausweichen, hinzu kamen gesellschaftliche Ressentiments, mit denen man nicht nur von außen, sondern auch innerhalb der eigenen Familie konfrontiert wurde und die überwunden werden mussten.¹⁶²⁴ Für Künstler war es schon schwierig sich im allgemeinen Kunstbetrieb durchzusetzen, für Künstlerinnen um ein Vielfaches schwieriger.

Etliche Jahre vor dem Selbstbildnis Trübners in Rüstung entstand 1885 von Otilie Wilhelmine Roederstein ein Bildnis ihrer Schülerin Madeleine Smith (1864-1940) vor der Staffelei. **(Abb. 244)** Roederstein hält die Schülerin mit Farbpalette und Pinsel in der Hand inmitten des Malprozesses fest.¹⁶²⁵ Das Gemälde, an dem sie gerade arbeitet zeigt das Porträt ihrer Lehrerin, Otilie Roederstein, in Ritterrüstung. Für einen Augenblick hat sie inne gehalten, um ihren klaren offenen Blick dem Betrachter zuzuwenden. Der Topos des Künstlers vor der Staffelei hat eine lange Tradition.¹⁶²⁶ Roederstein folgt jedoch nur scheinbar dem gängigen Schema, um dann die Positionen von malendem Subjekt und gemaltem Objekt zu vertauschen. Denn das traditionelle Schema sieht ein Selbstbildnis des Malers vor der Staffelei vor, während das Gemälde auf der Staffelei in der Regel eine Huldigung an eine dritte Person darstellt. Es verweist meist auf einen einflussreichen Mäzen oder einen

¹⁶²³ Zu Lebensweg und Künstlerlaufbahn vgl. ROEDERSTEIN 1929; KERN 1930; ROEK 1999.

¹⁶²⁴ Die Kunstgewerbeschulen boten Frauen einen freien Zugang. Zur Ausbildungssituation von Malerinnen im 19. Jahrhundert, vgl. ROEK 1999, S. 19 und S. 24.

¹⁶²⁵ Es gibt noch ein weiteres Schülerinnenporträt vor der Staffelei, nämlich ein Bildnis ihrer ehemaligen Schülerin Hanna Bekker vom Rath aus dem Jahr 1937, vgl. ROEK 1999, S. 109, Abb. Nr. 50. Zu dem Bildnis von Madeleine Smith vgl. ROEK 1999, S. 107-109. Es ist nicht auszuschließen, dass Smith tatsächlich ein solches Porträt von ihrer Lehrerin angefertigt haben könnte. Zumindest porträtierte Roederstein auch den Maler Norbert Schrödl vor der Staffelei. Nach Rök ist das Bild im Bild tatsächlich ein Werk aus der Hand Schrödls, vgl. ROEK 1999, S. 106-107.

¹⁶²⁶ Eines der frühesten literarisch überlieferten Künstlerinnenselbstbildnisse, das für alle nachfolgenden Künstlerinnenselbstdarstellungen von rezeptiver Bedeutung wurde, geht auf Bocaccios „De claris mulieribus“ zurück. Boccaccio erwähnt die seinerzeit berühmte Malerin Marcia, die sich mit Hilfe eines Spiegels selbst porträtiert habe, vgl. SCHWEIKHART 1992, S. 118.

wichtigen Auftraggeber oder es gibt das Abbild eines Familienangehörigen, des Vaters, der Ehefrau oder der Tochter etc. wieder oder im Falle eines Freundschaftsbildes eines engen Freundes. In Verkehrung dieses Schemas hat sich Otilie Roederstein nicht vor der Staffelei stehend, sondern als Werk ihrer Schülerin wiedergegeben. Das Bild im Bild hat in diesem Fall eine Doppelfunktion: es stellt zum einen ihr Selbstporträt dar und zum anderen die autarke Arbeit ihrer Schülerin Madeleine Smith und verweist damit zugleich auf ihre Rolle als Malerin als auch auf ihre Tätigkeit als Lehrerin.¹⁶²⁷

Roedersteins eigenwillige und höchst vielschichtige Komposition aber geht darüber noch weit hinaus. Das Bild ist zugleich eine Reverenz an eine, wenn man so will, „künstlerische Wegbereiterin“, an die erste namentlich bekannte Schweizer Malerin: Anna Waser. Ein frühes Selbstbildnis der Anna Waser (1678-1714) vor einer Staffelei, zeigt formal und vor allem konzeptionell große Übereinstimmungen mit dem Gemälde Roedersteins. **(Abb. 245)** Davon abgesehen verbindet beide Frauen ihre Herkunft. Beide stammen sie aus Zürich. Es sind nur sehr wenige Bilder der Anna Waser überliefert, doch muss ihr das Selbstbildnis von 1691 bekannt gewesen sein, gelangte es doch 1854 aus einer Privatsammlung in ihre Heimatstadt.¹⁶²⁸ So verweist sie mit einer Inschrift auf dem Gemälde, zu Recht nicht frei von Stolz, dass sie ihr Bildnis mit nur 12 Jahren geschaffen habe. Waser war in ihrer Zeit eine Ausnahmeerscheinung und wurde sogar als Hofmalerin an den Hof von Graf Wilhelm Moritz von Solms-Braunfels (1651-1720) auf Schloss Braunfels an der Lahn berufen, ein für eine Frau in der damaligen Zeit außergewöhnliches Angebot.¹⁶²⁹ Für Roederstein muss die Züricher Künstlerin mit ihrem frühen und sehr selbstbewussten Bekenntnis zum Malerberuf ein besonderes Vorbild gewesen sein, sagte Roederstein doch über sich selbst aus, dass auch für sie bereits mit neun Jahren fest gestanden habe, dass sie unbedingt Künstlerin werden wolle. „Früh zeigte ich Neigung zum Zeichnen und Malen und war lebhaft angeregt, als wir drei Schwestern von dem damals in Zürich bekannten Maler Pfyffer porträtiert wurden. Ich war neun Jahre alt, als ich ihm bei den Sitzungen sagte, ich wollte auch Malerin werden.“¹⁶³⁰

Das Selbstbildnis der Anna Waser zeigt sie beim Anfertigen eines Porträts. Das bereits fertige Gemälde steht auf der Staffelei. Den Blick frontal auf den Betrachter gerichtet, hat sich die noch so junge Künstlerin mit dem Pinsel in der erhobenen Hand, Utensil und Signet ihrer künstlerischen Ambitionen und ihres früh entwickelten Anspruchs auf Anerkennung, verewigt. Auf der Leinwand ist ein männliches Konterfei abgebildet. Es handelt sich der Überlieferung nach um niemand anderen als um ihren ersten Lehrer in Zürich, Johann Sulzer. Roederstein greift dieses Bildkonzept auf und fügt ihm noch eine weitere Bedeutungsebene hinzu, denn sie malt nicht sich, sondern ihre eigene Schülerin, die wiederum im Begriff ist ihre

¹⁶²⁷ Zum Bildnis auf der Staffelei vgl. GOHR 1975, S. 44-48. Weitere Beispiele bei ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 86ff.

¹⁶²⁸ Das Bild stammt aus der Sammlung des Obersten Johann Kaspar Keller zum Mohrenkopf und befindet sich jetzt im Kunsthhaus Zürich, vgl. KLEMM 1992, S. 6 und S. 31.

¹⁶²⁹ Zu Anna Waser vgl. THIEME-BECKER 1942, Bd. 35, S. 170; SELLO 1988, S. 32, Abb. S. 33.

¹⁶³⁰ Zit. in KERN 1930, S. 70.

Lehrerin zu porträtieren.¹⁶³¹ Und diese Kompositionsweise lässt sogleich an ein weiteres Malerinnen-Selbstbildnis denken. Sofonisba Anguissola (um 1527-ca. 1623) porträtierte 1559 ihren Lehrer Bernardino Campi (1522-1591) vor der Staffelei, in diesem Fall war es die Schülerin, die den Lehrer malt, der im Begriff ist das Bildnis seiner Schülerin anzufertigen. **(Abb. 246)** Mit dem sicherlich nicht zufälligen Verweis auf das Bildkonzept der einen oder anderen Künstlerin, dürfte auch der Wunsch nach einer Art Selbstvergewisserung verbunden gewesen sein. In einer nach wie vor männlich dominierten und nicht minder von Vorurteilen gegenüber weiblichen Künstlern behafteten Berufswelt, müssen Roederstein so berühmte Vorgängerinnen Bestätigung und Ermutigung zugleich bedeutet haben.

Eine Fotografie, die Otilie Roederstein in der identischen Rüstung zeigt, bestätigt das Vorhandensein eines authentischen Harnischs. **(Abb. 272)** Der Anlass für die Kostümierung ist nicht bekannt. Rök verweist darauf, dass es in Damenateliers gleichfalls die allgemein üblichen Künstlerfeste gab, zu denen man sich verkleidete. So ist eine Fotografie aus dem Damenatelier von Karl Gussow überliefert, die anlässlich eines Kostümfestes entstand, an dem auch Otilie Roederstein teilnahm, bei dieser Gelegenheit Friedrich Schiller verkörpernd. Weitere Damen sind auf der Fotografie gleichfalls in Männerverkleidung zu sehen. Welchen privaten oder offiziellen Anlass es für ihre ritterliche Kostümierung auch immer gegeben haben mag oder ob überhaupt ein solcher Anlass vorlag, ist nicht weiter von Belang, ausschlaggebend und auch bezeichnend für ihre Persönlichkeit ist, dass sie sich gerade für die Rüstung als Kostüm für ihr Selbstporträt als Bild im Bild entschied. Roederstein zeigt sich hier in einem schmucklosen Plattenharnisch, eine Lanze zu ihrer Seite.¹⁶³² **(Abb. 247)**

Otilie Roederstein verweist immer wieder darauf, dass sie sich mit ihrem Berufswunsch gegen die Vorstellungen ihrer Eltern und hauptsächlich gegen den Willen ihrer Mutter hatte durchsetzen müssen. So bemerkt sie in einer eigenhändig verfassten Kurzbiographie im Rückblick auf die Anfänge ihrer Künstlerkarriere: „[...] trotz der starken Abneigung meiner Mutter gegen solche Tätigkeit“, habe sie sich dennoch für diesen Berufsweg entschieden.¹⁶³³ Und vor ihrem Weggang aus Zürich nach Berlin resümiert sie: „[...] und nach harten Kämpfen erlaubten mir meine Eltern, in Berlin ein Atelier zu besuchen. Ich wohnte dort bei meiner Schwester und liess mich in das damals sehr bekannte Atelier des Malers [Carl] Gussow aufnehmen.“¹⁶³⁴

¹⁶³¹ Zum Selbstporträt von Sofonisba Anguissola, vgl. SCHWEIKHART 1992, S. 122; CHENEY/FAXON/RUSSO 2000, S. 54; WITTMANN 2005, S. 64. Zu Recht unterstreicht Wittmann das Ungewöhnliche dieses Porträts, das auf den ersten Blick vorgibt das Selbstporträt eines anderen Künstlers zu sein.

¹⁶³² In ihrer sehr schlichten, ruhigen Haltung erinnert das Bild an das Ganzfigurenbildnis des Gaston de Foix, Herzog von Nemours, gemalt von Philippe de Champaigne (1602-1674) oder Werkstatt, das auf ein Gemälde Giorgiones zurückgeht. Das Gemälde gelangte unter Louis-Philippe nach Versailles und hing ab 1856 in einem der Ausstellungssäle des dortigen Museums. Zum Gemälde vgl. KAT. VERSAILLES 1995, Kat. Nr. 846, S. 150.

¹⁶³³ ROEDERSTEIN 1929, S. 82. Die Mutter hätte sie wohl „lieber auf dem Friedhof gewusst“ als sie den Beruf einer Malerin ergreifen zu lassen, zit. in ROEK 1999, S. 18.

¹⁶³⁴ ROEDERSTEIN 1929, S. 83. Erst die Heirat ihrer Schwester und ihr Wegzug nach Berlin hatte ihr schließlich die Möglichkeit eröffnet in Berlin weiteren Malunterricht zu nehmen, vgl. ROEK 1999, S. 25.

So schlüpft sie bei ihrem Selbstbildnis in eine Ritterrüstung und fordert sogleich Assoziationen mit der wohl berühmtesten weiblichen Heldin in Rüstung heraus, mit der historisch verbürgten Figur der Jeanne d'Arc.¹⁶³⁵ 1855 hatte Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) das Historiengemälde „Jeanne d'Arc bei der Krönung Karls VII. in der Kathedrale von Reims“ erstmals auf der Pariser Weltausstellung gezeigt. **(Abb. 248)** Das Porträt der Jungfrau von Orléans, die mit einer Hand eine Fahnenstange umfassend, mit der anderen Halt am Altar suchend, den Blick in religiöser Verzückung aufwärtsgewandt dasteht, blieb in der herausgehobenen Monumentalisierung und Sakralisierung dieser historischen Frauengestalt ohne bedeutendere Nachfolge.¹⁶³⁶ In der Figur der jungfräulichen Freiheitskämpferin vermochte Roederstein vielleicht ein Symbol des eigenen Widerstandes gegen überkommene gesellschaftliche Normen, gegen ihr Elternhaus und gegen die allgemeinen Vorurteile ihrer männlichen Kollegen gesehen haben. Die Rüstung versinnbildlicht jedenfalls ihre Bereitschaft, sich gegen all diese Hemmnisse zur Wehr zu setzen und für ein selbstbestimmtes Leben – wie sie es selbst formuliert – zu kämpfen. Ihre Beharrlichkeit, an ihrem Berufswunsch Malerin zu werden festzuhalten, ihre Widerstandskraft und ihr Mut zeichnen sie und viele ihrer Weggefährtinnen aus. Auch in diesem Fall steht daher die Ritterrüstung für den Kampf um die Positionierung der eigenen Person im Widerstreit mit der Außenwelt.

Mit Madeleine Smith verband Otilie Roederstein weit mehr als nur ein distanzierendes „Schülerinnen-Lehrerinnen-Verhältnis“. Otilie war mit ihr und vor allem mit ihrer Schwester Jeanne, die im Hintergrund des Bildes auf dem Stuhl sitzend in ein Buch vertieft dargestellt ist, über viele Jahre eng befreundet und verkehrte während ihrer Pariser Studienzeit regelmäßig im Hause Smith in Nogent-sur-Marne. Somit ist das Gemälde zu guter Letzt auch ein Freundschaftsbildnis. Es schildert drei Frauen in einem Raum, in ihrem eigenen, abgeschlossenen Kosmos bei Arbeit und geistiger Tätigkeit, selbstbewusst in ihrer Autonomie als Künstlerinnen und als Frauen, die intellektuelle Herausforderungen suchen und sich diesen stellen. Ein auch noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts keineswegs selbstverständliches Unterfangen, bedenkt man, dass noch zu Beginn des Jahrhunderts allein das Lesen als eine für eine Frau völlig inadäquate Beschäftigung erschienen war.¹⁶³⁷ Eine Fotografie zeigt fünf Jahre später die drei jungen Frauen nochmals vereint. Ungezwungen und fröhlich schauen sie in die Kamera. **(Abb. 249)** Wilhelmine Otilie Roederstein hat jeweils eine Hand auf eine der beiden Freundinnen gelegt - eine kameradschaftliche, geradezu herzliche und vertraute Geste, der eine tiefe emotionale und seelische Verbundenheit inne zu wohnen scheint und die die Deutung des Gemäldes von 1885 als ein Freundschaftsbild bestätigen dürfte.

¹⁶³⁵ Auf eine mögliche Identifizierung mit Jeanne d'Arc verweist bereits Roek, vgl. ROEK 1999, S. 108.

¹⁶³⁶ Zum Gemälde von Ingres vgl. KAT. AUSST. ROUEN 2003, S. 51-56.

¹⁶³⁷ Zur schädigenden Wirkung von Lektüre oder sonstiger geistiger Tätigkeit auf die Frau vgl. KAT. AUSST. MUENSTER 1995, S. 239ff, insbesondere S. 239-242 und S. 271-273. Nicht nur beruflich auch privat beschritt Otilie Roederstein selbstbewusst für die damalige Zeit eigenständige Wege, war sie doch über viele Jahrzehnte mit Elisabeth Hermine Winterhalter (1856-1952) liiert, der ersten deutschen Chirurgin.

9 Künstlerkinder gerüstet

In der Kindheit, so vermitteln dies die im 19. Jahrhundert so zahlreich vorkommenden Anekdoten, Legenden oder Biographien zu herausgehobenen Persönlichkeiten, offenbart sich bereits wer zukünftig Großes leisten wird. In Lebensbeschreibungen wird meist nicht versäumt, die charakterliche wie körperliche Entwicklung der betreffenden Person bis in ihre Kindheit zurückzuverfolgen, lassen sich doch im kindlichen Wesen bereits Anzeichen der späteren außergewöhnlichen Veranlagungen entdecken. Die Biographen erwecken damit oftmals, sehr bewusst den Eindruck einer Vorbestimmung. In der Kindheit liegt somit bereits der Keim für zukünftigen Ruhm und für spätere überragende Leistungen und Heldentaten verborgen, der sich dann im Mannesalter zur vollen Blüte ausbildet. So berichtet Rudolf Marggraff über Kaiser Maximilian: „Frühzeitig suchte er seinen Körper abzuhärten; ermüdende gemeinschaftliche Spiele mit andern Knaben, Schleudern, Bogenschießen, Wettlaufen und Ringen waren seine Lust; als Jüngling übte er sich auf Jagden und in allerlei ritterlichen Spielen zu Fuß und zu Pferde. So kam es, daß er später die größten Beschwerisse, alle Speisen und jede Witterung ertragen konnte, und kein Turnier, kein Renn- und Stechspiel ohne Preis verließ.“¹⁶³⁸

Gerade das Rittertum galt als vorbildhaft, erzog es doch in der Meinung des 19. Jahrhunderts die Jungen früh zu Tapferkeit, Treue, Pflichtbewusstsein und zur Ausbildung eines starken Ehrgefühls.¹⁶³⁹ Denn mit Vollendung des 7. Lebensjahres musste ein Knabe die elterliche Burg verlassen, um als Page einem fremden Ritter, meist dem Lehnsherrn, zu dienen.¹⁶⁴⁰ In einem Gemälde, das von Carl Friedrich

¹⁶³⁸ MARGGRAFF 1840, S. 110. Zu Kaiser Maximilian und seinen Kinderspielen vgl. ferner auch BUESCHING 1823b, Bd. 1, S. 8. Und auch bei dem Historiker Carl Philipp Conz ist in seiner Geschichte des Ritterwesens zu lesen: „Bewahrung seiner Ehre, in Beobachtung der Treue, Keuschheit und Gerechtigkeit, so wie auch Handhabung der Gerechtigkeit und Vertheidigung bedrängter Unschuld war ihr vornehmstes Gesetz. Zu diesem Zweck war eben das schätzbarste Mittel Tapferkeit. Früh ward der junge Edelmann in dieser geübt. Schon die Kinderspiele des Knaben zweckten darauf ab.“, CONZ 1786, S. 39.

¹⁶³⁹ Und dies entsprach unter anderem dem von der Militärführung geforderten Tugendkanon. So sagte Graf Helmuth v. Moltke in seiner Rede in der Reichstagssitzung vom 16. Februar 1874: „Man hat gesagt, der Schulmeister habe unsere Schlachten gewonnen. Das bloße Wissen erhebt den Menschen noch nicht auf den Standpunkt, wo er bereit ist, das Leben einzusetzen für eine Idee, für Pflichterfüllung, für Ehre und Vaterland; dazu gehört die ganze Erziehung des Menschen. Nicht der Schulmeister, sondern der Erzieher, der Militärstand, hat unsere Schlachten gewonnen, welcher jetzt bald sechzig Jahrgänge der Nation erzogen hat zu körperlicher Rüstigkeit und geistiger Frische, zur Ordnung und Pünktlichkeit, zu Treue und Gehorsam, zu Vaterlandsliebe und Mannhaftigkeit.“, zit. in EVERS [1916], S. 28.

¹⁶⁴⁰ „Schon bei der Geburt eines Kindes äußerte sich, wenn es ein Knabe war, des Ritters Sorge für seinen künftigen Waffenruhm. [...] Bis zu dem genannten Jahre [7. Jahr] ward er als Kind behandelt, das noch keines Unterrichts fähig war. Was er von seinen Wärterinnen hörte, waren Volkssagen und Märchen, die in seine Seele den Keim des Abenteuerlichen und Wunderbaren legten und ihm dadurch die Ritterschaft von der anziehendsten Seite darstellten. Im 7. Jahre kam er unter die Aufsicht der Männer. Er ward Edelknabe. Daheim durfte er nun nicht länger bleiben. Gewöhnlich ward er an den Hof eines Fürsten oder auch wohl zu einem Ritter gesandt, dem er als Edelknabe diente und der gewissermaßen Vaterstelle an ihm vertrat. [...] Anstand, Gehorsam, Achtung des weiblichen

Hampe (1772-1848) im Jahr 1817, also kurz nach den Napoleonischen Kriegen, geschaffen wurde, wird die erste kindliche Berührung mit der Erwachsenenwelt des Krieges, eingebettet in eine rührselige altdeutsche Burgszene, gezeigt.¹⁶⁴¹

(Abb. 250) Eine Mutter sitzt mit zwei ihrer Kinder auf einer steinernen Bank vor einem hohen mit einem heiligen Georg reich verzierten Maßwerkfenster und beobachtet ihren ältesten Sohn dabei, wie er mit dem väterlichen Schwert hantiert. Der Kontrast zwischen der Mutter, die die beiden jüngeren Geschwister in ihrer Obhut hält und dem breitbeinig und sehr eigenwillig auf eigenen Füßen stehenden kleinen Mann, der sich damit abmüht, das ihn an Körperlänge um einiges übertreffende Schwert aus der Scheide zu ziehen, könnte kaum größer sein. Ein alter Mann, vielleicht Verwandter oder Diener, steht dabei und verfolgt aufmerksam die ersten Versuche des Knaben, der nun als Stammhalter der Familie in die Fußstapfen des den untrüglichen Hinweisen im Bild zufolge viel zu früh verstorbenen Vaters treten und beginnen muss sich im Kriegshandwerk zu üben.¹⁶⁴²

In den ersten Lebensjahren wurden die Knaben vor allem spielerisch auf ihr späteres Dasein als Kriegsmann vorbereitet. Jakob Kaiserer bemerkt in seiner „Geschichte des Ritterwesens im Mittelalter“ von 1804 anerkennend: „Sogar die Spiele, welche man den Zöglingen in den Erholungsstunden erlaubte, waren so beschaffen, daß sie zu ihrem Unterrichte dienen mußten. Die ihrem Alter so natürliche Neigung, alles, was sie Erwachsene thun sehen, selbst nachzuahmen, trieb sie an, gleich diesen, Steine und Pfeile zu schleudern, oder einen Weg oder Ort zu vertheidigen, den andere einzunehmen suchten. Sie verwandelten ihre Mützen in Sturmhauben oder Helme, und machten einander die Einnahme eines Platzes streitig. Sie erhielten einen Vorgeschmack an den verschiedenen Arten der Turniergefechte, und fingen an, sich unter den edeln Übungen eines Waffenträgers oder Ritters zu bilden.“¹⁶⁴³ Und Hans Delbrück zitiert in seiner Geschichte der Kriegskunst von 1907 eine Textstelle aus „Willehalm“ von Wolfram von Eschenbach, in der kindliche Waffenspiele auf dem Vorplatz der Burg geschildert werden: „Da sah man zwischen dem Palas und den Linden die edlen Kinder mit Speeren auf die Schilde tjestieren, dort zu zweien, hier zu vieren, hier in wuchtigem Ansturm aneinander rennen, dort mit Knütteln kämpfen.“¹⁶⁴⁴ Ritterliche Waffenspiele aber

Geschlechts und Ehrfurcht für den Stand eines Ritters wurden ihm als Hauptpflichten eingeschärft. [...] Körpergewandtheit und die darauf hinwirkenden Waffenübungen nahmen einen nicht geringen Theil seiner Zeit in Anspruch.“, MEYER'S CONVERSATIONS-LEXIKON 1850, Bd. 5, S. 1308-1309 (Heraushebung im Original). Zur Kindheit im Mittelalter vgl. TUCHMAN 1980, S. 56ff.

¹⁶⁴¹ Vgl. BOERSCH-SUPAN 1988b, S. 40-41. Carl Friedrich Hampe gehört der Frühromantik an und malte historisierende Genrebilder mit mittelalterlichen Sujets, in denen ein auf christliche Werte basierendes Rittertum ganz im Fouqué'schen Geiste idealisiert wurde, das wie von Börsch-Supan formuliert „aristokratische Züge“ trug und gerade deshalb wohl auch so wohlwollend vom preußischen Hof aufgenommen wurde. König Friedrich Wilhelm III. erwarb einige Gemälde Hampes, vgl. KAT. AUSST. BERLIN 1990, S. 32; THIEME-BECKER 1922, Bd. 15, S. 571-572.

¹⁶⁴² Der Blick aus dem geöffneten Fenster fällt zunächst auf einen angrenzenden Kirchhof mit einigen Grabkreuzen. Friedhof und Witwentracht der Frau verweisen auf den frühen Tod des Vaters. Zur Bildanalyse vgl. BOERSCH-SUPAN 1988b, S. 290.

¹⁶⁴³ KAISERER 1804, S. 6.

¹⁶⁴⁴ Zit. in DELBRUECK 1907, S. 258. Windrädchen in Lanzenform und Turnier-Steckenpferde gehörten zwischen 1470 und 1530 zum Kriegsspielzeug für Knaben, mit denen sie die Erwachsenen-Turniere nachahmten, vgl. WUETHRICH 1981, S. 279ff.

waren im 19. Jahrhundert nach wie vor gefragt und bei den heranwachsenden Knaben äußerst populär. Von Prinz Albert, dem späteren englischen Prinzgemahl, weiß man, dass er als Kind leidenschaftlich gerne Ritter spielte und bei einer solchen Gelegenheit, die Eroberung einer alten Turmruine so ernsthaft betrieb, dass er seinem Mitstreiter, Arthur Mensdorff, versehentlich mit seinem Schwert verletzte und darüber untröstlich war.¹⁶⁴⁵

Bei dem späteren Dichter Adam Oehlenschläger befand man, dass es ihm ganz im Gegenteil „an ritterlichen Uebungen gebrach“.¹⁶⁴⁶ Und so erhielt er als Knabe neben Tanz- und Gesangs- auch Fechtunterricht. In seiner Selbstbiographie erinnert er sich an diese Kindheitstage zurück: „Es freute mich sehr den Waffengebrauch von ihm [dem Fechtmeister] zu lernen. Doch liebte ich mehr das Hauen, als das Stechen. Es schien mir heroischer, großmüthiger, offner, weniger grausam; das Stechen kam mir hämisch und meuchelmörderisch vor.“¹⁶⁴⁷ Der Autor Ludwig Steub (1812-1888) schildert in seinem Roman „Deutsche Träume“ ausführlich die Kindheit des Protagonisten Jörg, der sich am liebsten in einen verwitterten Turm, einem Überbleibsel der alten, einst an den Garten des elterlichen Hauses angrenzenden Stadtmauer, zurückzog, um dort ungestört in Geschichtsbüchern, Ritterromanen oder Reisebeschreibungen von exotischen Ländern zu schmökern und sich seinen Tagträumen hinzugeben.¹⁶⁴⁸ Aus diesen Tagträumereien wird er jedoch bald von einigen Spielkameraden herausgerissen, mit denen er zusammen nicht nur den Garten, sondern die umliegenden Wiesen und Wälder in eine ritterliche Märchenwelt voller Fantasiegestalten, mit Heerscharen von Kreuzrittern, Sarazenen und Drachen verwandelt und im kindlichen Spiel endlich die von ihm ersehnten ritterlichen Heldentaten vollbringen kann. Vor allem sein Vetter Heinz, der auf einem benachbarten Schloss aufwächst, tut sich hierin hervor und weiß die ritterliche Schar dazu zu bewegen, sich stets verwegeneren Herausforderungen zu stellen. So werden die Spiele mit der Zeit immer aufwändiger und ausgefallener und erfordern Requisiten, ausgefeilte Spielanordnungen, ganze Schlachtpläne und natürlich eine Vielzahl von Mitspielern: „Da wurden unter den Bürgerskindern die wehrhaften ausgehoben und mächtige Schlachten geschlagen auf den roncalischen Gefilden vor der Stadt, ja selbst unter den Fenstern des Pfarrhofs. Wenn der Tapfere dann auf der nahen Flur seine Schaaren musterte, so sagte er ihnen, der Kampf gehe um das heilige Grab, er sei Richard Löwenherz von England, Jörg stelle Ludwig den Heiligen von Frankreich vor und des Försters Kunz nenne sich Tankred von Apulien. Darauf schwenkte er streitlustig das Banner und führte seine Reisigen mit gewaltigem Kriegsgeschrei gegen den Sultan Saladin und seine Sarazenen und Mohren, in welchen man leichtlich die muthige Jugend der Vorstadt erkennen

¹⁶⁴⁵ Vgl. MANCOFF [1983], S. 239-240 und Anm. Nr. 14, S. 616. Und Malten erwähnt in der Beschreibung des Rittersaal-Kabinetts auf Stolzenfels, dass auch Friedrich Wilhelm IV. als Kind mit Waffen gespielt habe: „An der Wand gegen die Thür des Rittersaals befinden sich [...] zwei gekrümmte Sarazenen-Dolche und mehrere andre Waffen, unter andern auch die, womit Friedrich Wilhelm IV. als Kind gespielt“, MALTEN 1844, S. 91.

¹⁶⁴⁶ OEHLenschläGER 1829, Bd. 1, S. 60.

¹⁶⁴⁷ OEHLenschläGER 1829, Bd. 1, S. 60.

¹⁶⁴⁸ STEUB 1858, Bd. 1, S. 2-3:

konnte.“¹⁶⁴⁹ Seine Ritterübungen aus Kinderzeit bilden in dem Roman die feste Basis für seinen späteren vaterländischen Einsatz und seinen unumstößlichen Patriotismus. Der Autor lässt keinen Zweifel an der charakterfestigenden Wirkung von Ritterspielen.

Auch der spätere äußerst erfolgreiche Schriftsteller und Historiker Felix Dahn (1834-1912) liebte das „Ritterspielen“. Er verschlang alle Arten von Geschichtsbüchern, insbesondere die Passagen über Kriege, Schlachten und Fehden, doch das, was er las und in der Phantasie nacherlebte genügte ihm bald nicht mehr, „Leben wollte ich diese Geschichte, diese Kämpfe zumal“, bekennt er.¹⁶⁵⁰ Er bezeichnet die Ritterspiele seiner Kindheit als seine glücklichsten Erinnerungen, Erinnerungen, die sogar später in seine Romane mit eingeflossen sind: „Dieses ‚Ritterspielen‘ [...] war die größte Freude meiner Knabenzeit: – ja vielleicht die größte, reinste [...] meines Lebens.“¹⁶⁵¹ Zwischen seinem siebten bis sechzehnten Lebensjahr brachte er die meiste freie Zeit mit „Kampfspielen“ und später mit „Waffenübungen jeder Art“ zu.¹⁶⁵² Dass das Nachspielen bedeutender Schlachten und Kriege aufgrund des Ehrgeizes einzelner Mitspieler dabei oftmals einen geschichtsverfälschenden Verlauf nehmen konnte, musste in Kauf genommen werden: „Das ‚Ritterspielen‘ von uns sechs – aber wenn ich auch nur Einen Gegner hatte, konnte es losgehen! – bestand nun darin, daß wir, was wir gemeinsam in der Klasse an Geschichte (selten genug an Sage) kennen gelernt, oder was Einer von uns an solchen Stoffen zu Hause gelesen und was für uns brauchbar schien, darstellten, richtiger gesagt, in Worten und Werken darlebten: – nach einer kurzen Angabe des Stoffes und des Ganges der Handlung für die nicht schon damit Vertrauten: dramatisches Reden, Verhandlungen und als deren unvermeidliches Ergebnis: Kämpfe! – Dabei kam aber freilich zuweilen das höchst Drollige vor, daß der Ausgang der Schlacht im Garten ganz anders gerieth, als er nach Beckers Weltgeschichte sich hätte gestalten sollen.“¹⁶⁵³ Eine Lithographie aus dem Zyklus „Kinderbelustigungen“ nach Moritz von Schwind zeigt eine Horde von Kindern bei ihrem Ritter-Spiel. Gerade bringen sie einen Gefangenen herbei und führen ihn ihrem Gebieter vor. **(Abb. 251)**

Die im Atelier spielenden Kinder des Malers Jakob Götzenberger (1802-1866), ein Schüler von Peter von Cornelius und späterer badischer Hofmaler sowie von 1845 bis 1847 Galeriedirektor in Mannheim, werden gleichfalls von ihrem Vater beim ritterlichen Streitspiel verewigt. Götzenberger hat im Herbst 1845 geheiratet, im Dezember 1846 war er Vater eines Sohnes, so dass unter der Voraussetzung die porträtierten Kinder seien vier bis fünf Jahre alt, das Bild um 1850 entstanden sein dürfte.¹⁶⁵⁴ **(Abb. 252)** Während der Sohn des Künstlers mit einem Helm – das Visier

¹⁶⁴⁹ STEUB 1858, Bd. 1, S. 9-10.

¹⁶⁵⁰ DAHN 1890, S. 92 (Hervorhebung im Original).

¹⁶⁵¹ DAHN 1890, S. 82-83. „Hier bin ich am Meisten ich selbst [...] gerade deßhalb haben meine Balladen und meine Romane, zum Theil auch meine Dramen [...] die größte Aehnlichkeit mit den damaligen ‚Ritterspielen‘.“, DAHN 1890, S. 83.

¹⁶⁵² DAHN 1890, S. 82.

¹⁶⁵³ DAHN 1890, S. 108; vgl. KELLERMANN/FALKENBERG 1981, S. 119.

¹⁶⁵⁴ Zu Götzenberger vgl. THIEME-BECKER 1921, Bd. 14, S. 327; LOHMEYER 1935, S. 407ff; SAUR 2008, Bd. 57, S. 128-130. Bei den Beschreibungen von Ritterspielen werden Mädchen nur geduldet,

nach beendetem Kampf nach oben geschoben – und Schild versehen sowie mit einem Säbel bewaffnet der auf dem Boden liegenden Gliederpuppe in triumphaler Pose auf den Leib tritt, steht die Schwester gemäß der klassischen Rollenverteilung unmittelbar hinter dem „ritterlichen Helden“ und hält ihm gleich einer Fama den Arm mit der Siegeswaffe. Auch der Sohn des Malers Eugen Spiro (1874-1972), Peter Spiro, berichtet in seinen Erinnerungen, dass er als Kind in den zwanziger Jahren mit seinem älteren französischen Cousin Balthasar Klossowski, dem späteren Maler Balthus, mit seiner Ritterburg spielte: „Gelegentlich spielte Balthus mit mir in meinem Kinderzimmer mit der von ihm geerbten, aber schon etwas ramponierten Burg, die aber noch eine funktionierende Zugbrücke hatte, und mit meinen Bleisoldaten – womit spielen preußische Jungen denn wohl sonst?“¹⁶⁵⁵

Waffen- und Kriegsspiele als Heranführung an ein vorbildhaft geltendes Männlichkeitsbild und als Einübung von aggressiven Verhaltensmustern waren ein fester Bestandteil der Kinderstuben, und zwar adeliger wie bürgerlicher gleichermaßen.¹⁶⁵⁶ Die Illustrationen von Johann Michael Voltz (1784-1858) zeigen das zeit- und geschlechtstypische Spielverhalten zwischen Jungen und Mädchen, entsprach dies doch dem Erziehungsschema einer durch und durch patriarchalischen und in besonderem Maße militärisch geprägten Gesellschaft. Im Kinderzimmer für Knaben galoppiert ein Junge ausgerüstet mit Schwert und Peitsche schwungvoll auf seinem Schaukelpferd. **(Abb. 253)** Neben anderem Spielgerät wartet unter der Fensterbank auch eine Feldkanone auf ihren Einsatz beim Kriegsspiel.¹⁶⁵⁷ In dem bürgerlichen Kinderzimmer für Mädchen hingegen spielt eines der Mädchen mit der liebevoll ausgestatteten Puppenküche. **(Abb. 254)** Die kleinen Puppenmütter verfügen über allerhand Ausstattung für ihre Puppenkinder, so auch über Wiege und Puppenwagen und bereiten sich auf diese Weise auf ihre spätere Rolle als Mutter und Ehefrau vor.

Es gab eine Reihe von Überlegungen, wie gerade im Kindesalter der Sinn für vaterländische Geschichte und das Interesse für große historische Figuren geweckt werden könne, um damit schon frühzeitig den Nährboden für spätere Vaterlandsliebe und Opferbereitschaft zu legen. Neben speziell für Kinder geschriebenen Geschichtswerken, waren vor allem die Bilderbögen aufgrund ihres abwechslungsreichen Inhalts, ihrer hohen Auflage und ihres niedrigen Preises ein probates Mittel um die Jugend zu erreichen. Sie vermittelten auf anschaulich-dekorative Art pädagogische Lehrinhalte und dienten damit sowohl der Belehrung als auch der Unterhaltung. Dank neuer Reproduktionstechniken erreichten die Bilderbögen beachtliche Auflagenhöhen und hielten vor allem zwischen 1860 und 1870 als „Massenmedium des täglichen Gebrauchs“ Einzug in bürgerliche Wohn-

wenn sie zerrissene Kleidungsstücke der Jungen flickten oder sie verköstigten. War ihnen erlaubt mitzuspielen, dann waren sie bestenfalls als Raubbeute vorgesehen oder mussten als Gefangene dienen, die es mit knabenhafter Tapferkeit wieder zu befreien galt.

¹⁶⁵⁵ SPIRO 2010, S. 33.

¹⁶⁵⁶ Zu Kriegsspielen vgl. WEBER-KELLERMANN/FALKENBERG 1981, S. 328-329.

¹⁶⁵⁷ Vgl. ferner WEBER-KELLERMANN 1991, S. 25-27. Im Heft für Knaben widmet sich auch ein Blatt dem Thema „Das militärische Spiel“, wobei hier die Knaben nicht Ritter spielen, sondern beim Exerzieren in ganz uneinheitlichen Uniformen abgebildet sind.

und speziell Kinderstuben.¹⁶⁵⁸ Eine wichtige Rolle bei der Vermittlung von Werten und Verhaltensregeln spielt damals wie heute die Schule. Bereits Fichte hatte im Vorfeld der Befreiungskriege durch Erziehungsreformen den patriotischen Geist bei der Jugend zu wecken versucht. In seinen „Reden an die deutsche Nation“ plädierte er für eine Erneuerung der Erziehung des Einzelnen als Voraussetzung für ein späteres verantwortungsvolles und vaterländisch sittliches Handeln. Offiziell war eine auf patriotisches Verhalten und vor allem auf körperliche Wehrtüchtigung der Jugend ausgerichtete Schulerziehung in der damaligen Zeit weder angestrebt noch erwünscht, viel zu groß war nach den Erfahrungen der Französischen Revolution die Befürchtung, hierdurch das nur schlummernde revolutionäre Potential der Bevölkerung zu wecken. Davon weiß Wilhelm von Kugelgen (1802-1820), der in jungen Jahren von der noch nach den Befreiungskriegen anhaltenden nationalpatriotischen Welle erfasst wurde und vor allem von der Turnbewegung fasziniert war, in seinen Lebenserinnerungen zu berichten. Er beklagte damals in einem Schulaufsatz wehmütig das Fehlen einer Kindererziehung wie im Mittelalter, die die Zöglinge nicht nur geistig, sondern in besonderem Maße körperlich förderte: „Unter anderem erinnere ich mich, daß ich so weit gegangen war, zu sagen, daß, während man in jenen tüchtigen Zeiten schon zehnjährige Knaben in Eisen gehüllt und in Kampfspielen gehärtet habe – wie die zahlreichen noch vorhandenen Kinderharnische bekundeten –, man heutzutage der Jugend die Turnplätze verweigere, um möglichst marklose Weichlinge zu erziehen.“¹⁶⁵⁹ Für seine Ausführungen erhielt er damals von seinem Lehrer einen Verweis. Während Kugelgen um 1818 noch eine harsche Rüge einstecken musste, war es 1871 geradezu die Aufgabe der Schüler am Koblenzer Gymnasium angesichts der Kriegslage in einem Schulaufsatz aktuelle Möglichkeiten zur Durchführung von Kreuzzügen zu erörtern.¹⁶⁶⁰ Ritterlicher Geist, vor allem in seiner martialischen Form, war jetzt gefragter denn je.

Vorzugsweise im Geschichts- und Deutschunterricht sollte die Schullektüre nachahmenswerte Identifikationsfiguren liefern, wobei es unter den Pädagogen durchaus unterschiedliche Meinungen über den Grad der Einflussnahme gab, den Schulen auf die patriotische Erziehung ihrer Zöglinge ausüben sollten. 1877 empfiehlt der Pädagoge H. Kühne zur Vermittlung von Tugendwerten die Behandlung von Sagen im Schulunterricht. In einer eigenhändigen Adaption des Nibelungenstoffes für 12- bis 14-jährige Schüler, heißt es einleitend: „Die unsern

¹⁶⁵⁸ Nach 1850 richtete sich das Angebot zunehmend an Kinder und Jugendliche, vgl. DETTMER 1976, S. 5. Der Münchener Bilderbogen gab gegen Ende der 60er Jahre spezielle „Jugendblätter“ heraus, vgl. EICHLER 1974, S. 9. Speziell zu ritterlichen Themen hat es die Münchener Bilderbogen Nr. 13 „Der Ritter Georg und sein Kampf mit dem Drachen“, Nr. 15 „Städte und Burgen“, Nr. 16 „Ritterleben“ oder Nr. 27 „Bilder aus dem Mittelalter“ gegeben, vgl. EICHLER 1974, S. 92-93. Auch Moritz von Schwind schuf zahlreiche Darstellungen für Bilderbögen. Im „Ritterspiegel“ z. B. beschreibt der Künstler die prägenden Stationen im Leben eines Ritters. Es ist eine Folge aus 6 Blättern, die bei Josef Trentsensky in Wien 1822/23 als „Bilder für die Jugend“ herausgegeben wurden. Die Lithographien sind wie folgt aufgeteilt: „Im Waffen-Saal“, „Die Jagd“, „Der Abschied“, „Die Schlacht“, „Der Ritterschlag“ und „Das Turnier“, vgl. WEIGMANN 1906, S. 6-7; KAT. AUSST. KARLSRUHE/LEIPZIG 1996, Kat. Nr. 14-15, S. 97-98.

¹⁶⁵⁹ VON KUEGELGEN [1983], S. 289.

¹⁶⁶⁰ Vgl. CRAMER 1978, S. 45.

Vorfahren nachgerühmten Tugenden müssen unsern Kindern durch den deutschen Sagenstoff bestimmt und anschaulich eingepägt, die Schüler müssen dadurch nicht nur ethisch erregt und patriotisch durchwärmt, sie müssen vor dem Spiegel der Vorfahren zu Tüchtigkeit und Charakterfestigkeit erzogen werden.“¹⁶⁶¹ Der Pädagoge W. Wilmanns äußerte sich was die Aufgabe der Schule als einer Art „Anstalt zur Nationalerziehung“ anbelangt 1875 gleichfalls im Zusammenhang mit dem Nibelungenlied im Schulunterricht verhaltener: „Der Knabe, namentlich in den Jahren, die wir als die Flegeljahre zu bezeichnen pflegen, in denen er sich seiner Kraft anfängt bewußt zu werden und reckenhafter Übermuth ihn erfüllt, freut sich an den gewaltigen Äußerungen eines trotzigen Sinnes, an den Ausbrüchen einer unbändigen Kraft, an der kühnen Todesverachtung oder Todesfreude, die mit gleicher Rücksichtslosigkeit gegen sich und andere verfährt – ob es nothwendig sei, diese Gesinnung künstlich zu nähren, darüber könnte man doch verschiedener Ansicht sein.“¹⁶⁶² Der Publizist Jeannot Emil Freiherr von Grotthuß (1865-1920) indessen sieht es trotz seiner eindeutig konservativen bis nationalistischen Gesinnung keineswegs als Aufgabe der Schule an, den Kindern militaristische Verhaltensweisen und staatsfördernde Tugenden zu vermitteln. Anlass zu seiner Kritik bot eine in der „Neuen Pädagogischen Zeitung“ von 1905 abgedruckte Anleitung zu einem Festspiel, das Lehrer anlässlich des Geburtstages von Kaiser Wilhelm II. mit Schülern der Unterstufe vorbereiten und in der Schule zur Aufführung bringen könnten. Das Festspiel „Heil dem Kaiser“ ist für sechs Knaben und drei Mädchen vorgesehen. Vier Schüler sollen Helm und Säbel tragen, einer mit einer Fahne und Trommel und ein anderer mit einer Flinte ausgestattet sein und unter anderem folgende Worte sprechen: „Mit Helm und Säbel, Fahn', Gewehr und Trommel / Gerüstet, wünschen wir dem Kaiser „Heil!“ [...] „Meine Flinte will ich laden / Mit Bleikugeln und mit Schrot! / Tu' dem Feind dann vielen Schaden, / Schieß' die ganzen Kerle tot!“¹⁶⁶³ Grotthuß kommentiert hierzu: „Und das kindische Säbelgerassel und Flintengeknatter, unvermittelt neben widerlich süßlicher Sentimentalität! Als ob die Knaben nicht ohndas, schon aus bloßem Nachahmungstrieb, Soldaten spielten. Ihnen bramarbasierenden Mordpatriotismus einzupflegen, ist nicht Aufgabe der Schule.“¹⁶⁶⁴ Als zeittypisch

¹⁶⁶¹ H. Kühne, zit. in EHRISMANN 1975, S. 230. Und in seiner Einführung zum Nibelungenlied in „Deutsche Heldensagen. Der Schuljugend erzählt“ heißt es zu den vorbildhaften germanischen Ahnen: „Im deutschen Gemüthe lebte eine besondere Art von Muth; es däuchte dem Germanen höher, der Gefahr zu trotzen, als sie klug vermeiden. Er hatte nicht nur Freude am Kampf, Krieg war ihm die männlichste Arbeit, die Erinnerung daran war ihm begeisternde Poesie. [...] Nur wer sich im Kampf bewährt hatte, konnte auf Geltung hoffen.“, KUEHNE 1877, S. 82. Zur schulischen Erziehung von 1750 bis 1880 in Deutschland vgl. FLITNER 1957. Zur vaterländischen Erziehung in den Schulen von 1871 bis 1918 vgl. LOEHER/WULF 1998.

¹⁶⁶² W. Wilmanns, zit. in EHRISMANN 1975, S. 231.

¹⁶⁶³ Zit. in GROTHUSS 1909, S. 107-108 (Hervorhebung im Original). Zu Grotthuß vgl. NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1966, Bd. 7, S. 171.

¹⁶⁶⁴ GROTHUSS 1909, S. 109. Ludwig Gurlitt merkt in seinen politisch-pädagogischen Betrachtungen an, dass es keinesfalls an Geschichtswerken mangle die „von edelstem nationalem Geist durchweht“ seien und auch nicht an Abhandlungen, die die „Kardinalfragen, wie Vaterlandsliebe, Liebe zum Herrscherhaus und religiöser Sinn auf den Schulen zu vermitteln seien“, eingehend erörtern würden, doch hätten sich diese Bemühungen in der Vergangenheit nicht bewährt. Seiner Meinung nach habe man die falschen Mittel gewählt, denn Vaterlandsliebe ließe sich nicht wie jeden anderen Unterrichtsstoff lehren und lernen, sondern müsse auf natürliche Weise in jedem Einzelnen aufkeimen. Das be-

muss daher eine Fotografie von Max Slevogt (1868-1932) angesehen werden, die ihn im Alter von etwa vier Jahren als „Soldat en miniature“ quasi Gewehr bei Fuß zeigt. **(Abb. 255)** Slevogts Vater war der bayerische Hauptmann Friedrich Ritter von Slevogt (1832-1870), der durch besondere Tapferkeit im Krieg in den Adelsstand erhoben worden war.¹⁶⁶⁵ Auch Slevogts älterer Bruder schlug die Militärlaufbahn ein. Slevogt ist auf dieser Fotografie in der Montur eines bayerischen Infanteristen mit Gewehr, Raupenhelm und Tornister zu sehen.

9.1 Thomas Corinth in Rüstung

Von Thomas Corinth existiert keine Fotografie wohl aber ein Gemälde aus der Hand seines Vaters, auf dem er ebenfalls in einer Uniform zu sehen ist **(Abb. 256)** Thomas steckt in einem silbernen Kürass mit goldenen Schulterbügeln und trägt den dazugehörigen Adlerhelm und einen dazu nicht ganz so passenden gestreiften Pullover.¹⁶⁶⁶ Der Kürass, ein Bestandteil der preussischen Paradeuniform der Offiziere des berittenen Kürassier-Regiments, ist ein Überbleibsel des ehemals ritterlichen Harnischs und zeugt von der nach wie vor starken ideellen Indoktrinierung ritterlicher Werte im preußischen Heer.¹⁶⁶⁷ Thomas hatte den Brustpanzer zu Weihnachten 1911 geschenkt bekommen – es ist ausgerechnet das Weihnachtsfest an dem sein Vater kurz zuvor seinen Schlaganfall erlitten hatte. Der damals Siebenjährige präsentierte sich darin am Krankenbett und Corinth malte ihn

ständige Erinnern an vergangene vaterländische Ereignisse und ruhmvolle Taten, die fortwährenden Gedächtnisfeiern würden die Schüler nur ermüden und abstumpfen und das Gegenteil bewirken, vgl. Gurlitt 1902, S. 12-17 und S. 103-104.

¹⁶⁶⁵ Beim Deutschen Krieg von 1866 hatte er zwei bereits verloren gegangene Geschütze zurückerobert. Slevogts Vater stirbt während des Deutsch-Französischen Krieges 1870 infolge einer Verwundung. Die Eheleute hatten sich bereits ein Jahr nach der Geburt von Max getrennt, Max Slevogt wuchs daher bei seiner Mutter auf, vgl. KAT. AUSST. WUPPERTAL/BERLIN 2005, S. 181, Foto S. 181.

¹⁶⁶⁶ Zum Gemälde vgl. OSTEN 1955, S. 162; BEREND-CORINTH 1992, Kat. Nr. 518, S. 132, Abb. S. 596.

¹⁶⁶⁷ Die Kürassiere bestanden zum Großteil aus Mitgliedern des Hochadels, wie überhaupt Führungspositionen in Militär, Verwaltung und beim diplomatischen Corps weiterhin fest in adliger Hand waren. Ihnen unterstanden hierarchisch die übrigen Verbände. Zu einer fortgesetzten Dominanz des Adels und einer nach wie vor gültigen ritterlichen Gesinnung im Heer vgl. GAGEL 1971, S. 124. Hierbei handelt es sich um die Paradeuniform des Garde-Kürassier-Regiments, eines berittenen Verbandes innerhalb der Preußischen Armee, die aus einem weißmetallenen Kürass bestand, vgl. <http://www.kuerassierregimenter.de/> (1.4.2012). Der Kürass war ein verbliebenes, nunmehr anachronistisch anmutendes Zugeständnis an das ehemals ritterliche Vorbild. Bereits Joseph von Eichendorff äußerte sich wenig erbaut über diese Entwicklung in der militärischen Bekleidung: „Auch hier gibt schon das Kostüm, das niemals willkürlich oder zufällig ist, ein charakteristisches Signalelement dieses neuen Ritters. Die Eisenrüstung war ihm allmählich zum Kürass, der Kürass zum bloßen Brustharnisch und dieser endlich gar zu einem handbreiten Blechschildchen zusammengeschrumpft, das er gleichsam zum Andenken an die entschwundene Rüstung wie etwa jetzt der Orden zweiter Klasse, dicht unter dem Halse trug [...]“, EICHENDORFF [1856/7], S. 73. Auch in der bayerischen Armee hatte es noch bis 1876 Kürassier-Regimenter gegeben. Der 9 kg schwere Stahlharnisch wurde jedoch zunehmend hinderlich und schließlich abgeschafft, vgl. MUELLER 1899, S. 121 und S. 519.

im folgenden Jahr in dieser Aufmachung.¹⁶⁶⁸ Dreizehn Jahre später porträtierte Corinth seinen Sohn erneut gewappnet, diesmal angetan mit einer Ritterrüstung. Das Porträt, das 1925 entstand, gehört zu den letzten Bildern im Oeuvre des Malers.¹⁶⁶⁹ **(Abb. 257)** Sein Sohn weiß noch: „Am Sonntag, den 3. Mai 1925, saß ich meinem Vater in einer Ritterrüstung Modell. Dies war im großen Oberlichtatelier. Wie ich jetzt aus einem Tagebuch feststellte, wurde das Bild in einer Sitzung von dreieinhalb Stunden gemalt. Als wir uns das vollendete Bild ansahen, sagte Corinth zu mir: ‚Ich wollte, daß der Säbel in deiner Hand auf dem Bild wie ein Blitzstrahl leuchtet.‘“¹⁶⁷⁰

Das Gesicht ist vom Helm teilweise verschattet und undeutlich. Auch die Rüstung ist nicht wie bei seinen Selbstporträts in ihrer glänzenden metallenen Schärfe herausgearbeitet. Trotz der mit weißer Farbe aufgetragenen Glanzpunkte bleibt die Oberfläche dumpf und matt. Corinth wählte hier einen blau-grauen, teils mit kurzen schwarzen und schmutzig weißen Pinselstrichen durchsetzten Farbauftrag, der kaum eine Unterscheidung zwischen dem Bildhintergrund und der das ganze Bildformat einnehmenden menschlichen Gestalt ermöglicht, so dass sich der Körper in diesem kontrastlosen Übergang zum Hintergrund hin beinahe zu entmaterialisieren scheint.¹⁶⁷¹ Nur das Inkarnat des jungen Gesichts hebt sich deutlich davon ab. Diesem malerischen Effekt steht Corinths eigene, zuvor zitierte Intention entgegen, dass der Säbel „wie ein Blitzstrahl“ leuchten solle. Es muss der Bemerkung nach aber für Corinth wichtig gewesen sein, dass die Waffe in der Hand seines Sohnes, Gefahr und Wehrbereitschaft symbolisierend, wie ein Blitzstrahl in den Händen eines wütenden Gottes jederzeit auf den Feind herabfahren könne. Es ist im Übrigen dieselbe Haltung wie auf dem früheren Bildnis in preußischer Offiziersuniform. Thomas hält auf beiden Gemälden den blanken Säbel angriffsbereit mit der Klinge nach oben gerichtet. Die nach oben gerichtete Waffe, traditionell ein Schwert, kommt als Symbol der „strafenden Gerechtigkeit“ häufig bei Rolandstatuen oder auch bei Judith-Darstellungen vor und geht auf Darstellungen der Justitia zurück, die wiederum auf antike Darstellungen der Nemesis, der gerechten Vergeltung, zurückzuführen sind. Sehr häufig ist diese Schwerthaltung auch bei Herrscherdarstellungen mit Bezug auf die von ihm ausgeübte richterliche Gewalt als Sinnbild eines gerechten Herrschers zu finden. Das Jugendbildnis Karls V. eines unbekanntenen Meisters aus der Porträtsammlung von Schloss Ambras zeigt den

¹⁶⁶⁸ Vgl. CORINTH 1979, S. 348; GRISEBACH 1991, Lot 9.

¹⁶⁶⁹ Corinth porträtierte mehrfach seinen Sohn, vgl. KAT. AUSST. MUENCHEN/BERLIN 1996, Kat. Nr. 185, S. 312. Zur Bildbeschreibung und -interpretation vgl. auch HAHN 1970, S. 152; LOTT-RESCHKE 2004, S. 27.

¹⁶⁷⁰ Mitteilung von Thomas Corinth vom 2. Mai 1957, zit. in BEREND-CORINTH 1992, S. 227.

¹⁶⁷¹ Die genannten Merkmale sind nicht auf dieses Bild beschränkt, sondern können auf weiteren Werken aus den 20er Jahren beobachtet werden, so dass sie als charakteristisch für Corinths Spätstil betrachtet werden. Thomas Deecke stellt auch bei Corinths Zeichenstil in seinen letzten Lebensjahren eine Veränderung in der Porträtgestaltung fest. Auch hier beginnt die Physiognomie weitgehend zu verschwimmen und droht sich aufzulösen. Deecke erklärt diese Veränderung mit der Ausbildung eines Altersstils, für den weniger physische Gründe infolge des Schlaganfalls relevant seien als vielmehr psychologische, vgl. DEECKE 1973, S. 87, S. 105, S. 159..

jungen Thronanwärter auf diese Weise mit erhobenem Schwert.¹⁶⁷² (**Abb. 258**)

Das Zögerliche, wenig Konturierte in Corinths Porträt seines Sohnes – eine Malweise, die für seinen Spätstil kennzeichnend ist – kommt jedoch nicht nur maltechnisch zum Ausdruck, sondern setzt sich in der Charakterisierung des jungen Mannes fort. Trotz der bedrohlich aufgerichteten Hieb- und Stichwaffe, die mit ihrer spitzen Klinge nach oben weist, wirkt der Porträtierte unsicher, fast verängstigt. Hervorgerufen wird dieser Eindruck zum einen durch die übergroß aus dem vom Helm verschatteten Bereich hervorleuchtenden Augen und zum anderen durch die gesamte passive Haltung. Es überrascht zunächst, dass Corinth seinen Sohn nicht in derselben herrisch-herausfordernden, stehenden Pose wie auf den meisten seiner Selbstporträts im Harnisch, sondern sitzend gemalt hat. Das repräsentative Sitzporträt ist zwar seit der Renaissance eine gängige Variante in der Bildnismalerei, ungewöhnlich ist diese Position jedoch im Zusammenhang mit der Rüstung, wirkt sie doch für einen zum Kampf Gerüsteten zunächst wenig passend und ist daher bei Feldherren- oder Herrscherporträts sehr selten zu finden. Das Bildnis Alessandro de Medicis von Giorgio Vasari ist eine solche Ausnahme und gibt den Porträtierten in ganzer Figur, vollgerüstet mit Lanze, auf einem Stuhl sitzend von der Seite her wieder. (**Abb. 259**) Und auch in einem allegorischen Bild Parmigianinos (1503-1540) ist Karl V. mit Rüstung, Schwert und Lanze sitzend dargestellt.¹⁶⁷³ Die sitzende Haltung nimmt der wehrhaften Gestalt des jungen Ritters jedoch fraglos ihre Aggressivität. Thomas hat entsprechend – den Eindruck von Passivität noch verstärkend – die Hände förmlich in den Schoß gelegt.

Das Gemälde „Thomas in Rüstung“ hatte Corinth nur etwa zweieinhalb Monate vor seinem Tod fertiggestellt. Zu seinen letzten Werken gehörte unter anderem noch ein weiteres Porträt seines Sohnes, ein Ecce Homo und ein Selbstbildnis.¹⁶⁷⁴ Charlotte Berend-Corinth überrascht gerade die Beschäftigung mit dem Selbstbildnis umso mehr als er damit seinen seit vielen Jahren fest etablierten Rhythmus durchbrach, mit dem er sich stets zu seinem Geburtstag am 21. Juli als eine Art physische und psychische „Bestandsaufnahme“ und „Bilanzierens“ porträtierte und sieht darin keinen Zufall.¹⁶⁷⁵ Mag es nun Zufall oder auch Eingebung gewesen sein, die ihn veranlassten sich in den letzten Monaten vor seinem Tod gleich in zwei Gemälden nochmals besonders intensiv mit dem Konterfei seines Sohnes, mit seinem eigenen und wenn man so will zudem noch mit einem Bildnis Christi zu beschäftigen. Der Gedanke an den Tod war fraglos bei Corinth seit seinem Schlaganfall im Jahr 1911

¹⁶⁷² Das erhobene Schwert findet sich auf vielen Rolandstatuen, auf Judith-Bildnissen sowie auf Kaiser- oder Kurfürstenbildnissen mit Reichsinsignien. Bei der Mehrzahl der Porträts von Herrschern mit erhobenem Schwert handelt es sich allerdings um Standporträts. Ein späteres Porträt Karls V., gleichfalls mit nach oben gerichtetem Schwert, malte Tizian. Das Original gilt als verschollen. Rubens fertigte davon eine Kopie an und Giovanni Britto stach es. Zum Bildnis Karls V. vgl. WETHEY 1987, S. 13-14; KUSCHE 1991, S. 22; FREEDMAN 1995, S. 118ff. Zu Judith-Bildnissen im 16. und 17. Jahrhundert, vgl. KIEHN 2000, S. 64-65. Zum Schwert bei Rolandstatuen vgl. GRAPE 1990, S. 21-23.

¹⁶⁷³ Zum Gemälde Vasaris, vgl. KAT. AUSST. AREZZO 2011, S. 64.

¹⁶⁷⁴ Vgl. Berend-Corinth, zit. in ENGLERT 1995, S. 179. Zudem gehörte zu seinen letzten Gemälden noch ein „Kaffeesservice auf dem Balkon“, ein „Blühender Garten aus Westend“ und „Frau Imperia“.

¹⁶⁷⁵ Vgl. Berend-Corinth, zit. in ENGLERT 1995, S. 179. Corinth nahm in seiner Berliner Zeit die Gewohnheit an, jeweils zu seinem Geburtstag am 21. Juli ein Selbstporträt zu fertigen.

stets präsent und geht man die vorhandenen Aufzeichnungen und biographischen Dokumente durch, so ist eines gewiss: Corinth war stets um die Zukunft seiner Kinder besorgt gewesen und schon früh versuchte er seinen Sohn auf die Unbill des Lebens vorzubereiten. Thomas berichtet aus seinen Erinnerungen: „Es geschah manchmal, als ich noch winzig war, daß mein Vater mich sonntags morgens in sein Zimmer ins Bett nahm, um mit mir zu schwatzen. ‚Nun, Thomas‘, sagte er, bald kommst Du in die Schule, um etwas Ordentliches zu lernen, und um dich mit den andern Jungens anzufreunden. Aber was würdest du tun, wenn Dir ein Junge Dein Frühstück wegnehmen will? Dann mußt Du ihn verhauen. Du mußt es machen wie ich als ich ein Junge war. Da habe ich mich viel mit den andern herumgekeilt; Du mußt immer mit den stärkeren Jungen zu balgen anfangen, so wie ich damals, dann wirst Du dadurch selber kräftiger.“¹⁶⁷⁶ Corinth lag viel daran, seinen Sohn wehrhaft zu wissen.

Nun, etwa fünfzehn Jahre nach dieser sonntäglichen Ermahnung des Vaters an den Sohn, ist Thomas zu einem jungen Mann herangereift. Im Herbst, am 13. Oktober 1920, hatte er seinen Geburtstag gefeiert, er war nun zwanzig Jahre alt und würde schon bald, in nur noch wenigen Monaten die Volljährigkeit erreichen. Corinth malt seinen Sohn nun in derselben Rüstung, in der er sich selbst über so viele Jahre hinweg immer wieder porträtiert hat. Er überantwortet ihm quasi formell Rüstung und Waffen, derer er sich während entscheidender Lebensjahre selbst bedient hat, ein metaphorischer Gestus, der umso bedeutungsschwerer wiegt, als er noch kurz vor seinem Tod seinem Sohn damit etwas zu vermitteln suchte.¹⁶⁷⁷ Fast könnte man von einer bildlich vorgezogenen Schwertleite sprechen. Ursprünglich markierte die Schwertleite symbolisch den Übergang vom Jüngling zum Mann. Mit diesem Zeremoniell, das auf germanische Wurzeln zurückgeht, wurde dem Jüngling feierlich das Schwert überreicht, er erlangte damit seine volle Mündigkeit und wurde in die Gemeinschaft der waffenfähigen Männer aufgenommen.¹⁶⁷⁸ So mag Corinth vor allem von der Sorge um die Zukunft seines Sohnes erfüllt gewesen sein, als er ihm nur wenige Monate vor Erreichen seiner Volljährigkeit auf diesem Porträt mit Rüstung und Waffe ausstattete. Und doch ist dem Gemälde eine verhaltene, fast resignative Ängstlichkeit nicht abzusprechen. Vielleicht ist in das Gemälde unbewusst, weit mehr von Corinths eigener durch Schicksalsschläge getrübe Lebenserfahrung, wohl wissend um Beschwernisse und Niederlagen, die das Leben mit sich bringen kann und um die Schwierigkeiten, die sich gleich zu Beginn des Erwachsenenlebens einstellen können, mit eingeflossen als beabsichtigt. In seiner Selbstbiographie notierte er auf sein Leben zurückblickend: „Im Januar [1889] starb

¹⁶⁷⁶ Persönliche Erinnerung von Thomas Corinth um 1910, CORINTH 1979, S. 137.

¹⁶⁷⁷ Lott-Reschke sieht die Übergabe der Rüstung als eine Art „Vermächtnis“ an den Sohn, vgl. LOTT-RESCHKE, 2004, S. 27. Und Hahn beschreibt dies als „väterlichen Segen“, den er dem Sohn mitgibt, vgl. HAHN 1970, S. 152. Verschragen sieht dies gleichfalls als „geistiges Vermächtnis“, interpretiert dies aber im Zusammenhang mit den Riten von Freimaurerlogen, in denen der Sohn eines Meisters vor seiner Volljährigkeit als „Lehrling“ aufgenommen werden konnte, vgl. VERSCHRAGEN 1996, S. 130.

¹⁶⁷⁸ Vgl. KAT. AUSST. SPEYER 2003, S. 22-23. Die Schwertleite wird im Laufe des 14. Jahrhunderts vom Ritterschlag abgelöst. Die moderne Variante wäre nach Einführung der allgemeinen Wehrpflicht in der Zeit der Befreiungskriege der Wehrdienst. Hagemann bemerkt, dass der Wehrdienst den Stellenwert eines modernen männlichen Initiationsritus innehatte, den jeder junge wehrfähige Mann durchlaufen musste, vgl. HAGEMANN 1998a, S. 27.

er [mein Vater], und ich mußte mich nun als einzelner Mensch versuchen durch's Leben zu schlagen.“¹⁶⁷⁹ Eine gewisse Besorgnis und Beunruhigung kann man daher den Worten Corinth aus einem Brief an seine Frau entnehmen, wenn er nun an die Zukunft seines eigenen Sohnes denkt und die Befürchtung äußert: „Thomas ist doch klug und Schulbildung hat er auch. Mir hilft er überall, und dennoch zweifle ich, ob alles so kommt, wie man wünscht [...] das ist alles. Deshalb tun wir unser Bestes und wir geben uns auch redliche Mühe.“¹⁶⁸⁰ Sie als Eltern haben alles getan, es liegt nicht mehr in ihrer Hand. Die Kinder müssen nun ihren eigenen Weg finden und auf eigenen Füßen stehen. Seine aufrichtigsten Wünsche für die Zukunft hat Corinth nochmals zuletzt in dem Porträt „Thomas in Ritterrüstung“ seinem Sohn versucht in Form von Schwert und Rüstung mit auf den Weg zu geben, den Wunsch ihn bildhaft gesprochen verteidigungsfähig, stets geschützt und gegen alle zukünftigen Widrigkeiten gewappnet zu sehen.

9.2 Jörg Trübner in Rüstung

Wilhelm Trübner verheiratete sich recht spät – er war bereits 50 Jahre alt. Wie im Übrigen auch Corinth und Thoma ehelichte er eine seiner Malschülerinnen, die etwa halb so alte Alice Auerbach (1875-1916).¹⁶⁸¹ Bereits zwei Jahre später, im Mai 1902, wurde sein von ihm „abgöttisch geliebter“ Sohn Jörg geboren.¹⁶⁸² Als einen besonderen Segen muss Trübner sein spätes Vaterglück empfunden haben. Ganzfigurig zeigt er seinen Sohn mit nunmehr zwölf Jahren vor einem Vorhang in glänzendem Waffenschmuck stehend. Die auf Hochglanz polierte Rüstung, so scheint es, ist auf den Jungen genau zugeschnitten. Über der Rüstung trägt er einen weißen Spitzenkragen und eine diagonal gebundene rote Schärpe. Seine linke Hand ruht auf dem Degenknäuf, in seiner Linken befindet sich ein Feldherrenstab, den Mund hält er leicht geöffnet, sein Blick ist nicht auf den Betrachter gerichtet, sondern gleitet seitlich an ihm vorbei. Der Helm mit geschlossenem Visier ist auf den Boden zu seiner Rechten platziert. Außergewöhnlich ist das Format des Gemäldes von 1,71 x 1,10 m, das den halbwüchsigen Knaben in Lebensgröße zeigt.¹⁶⁸³ (**Abb. 260**)

Sowohl das lebensgroße Format und die ganzfigurige Darstellungsweise, als auch die Körperhaltung, die Bekleidung und das dekorative Arrangement sind tradierte Elemente einer ursprünglich dem Herrscher- bzw. Feldherrenporträt vorbehaltenen

¹⁶⁷⁹ CORINTH 1926, S. 107. Corinth selbst hatte ein sehr inniges Verhältnis zu seinem eigenen Vater, Franz Heinrich Corinth, gehabt.

¹⁶⁸⁰ Brief vom 25. August 1922 von Lovis Corinth an Charlotte, zit. in CORINTH 1979, S. 293.

¹⁶⁸¹ Vgl. KAT. AUSST. HEIDELBERG 1994, S. 61.

¹⁶⁸² Vgl. UHDE-BERNAYS 1948, S. 275.

¹⁶⁸³ Der so genannte „Schottenjunge“ von 1894 zeigt eine vergleichbare kompositorische Anlage. Ein Junge im Schottenkostüm steht ganzfigurig, weiße Handschuhe in der rechten Hand, auf einem gemusterten Teppich, vor einem reich mit Figuren versehenen Wandteppich. Sogar die Blickführung des Porträtierten ist identisch. Aufgrund der großen physiognomischen Übereinstimmungen dürfte es sich hier um ein früheres Porträt Jörg Trübners handeln, vgl. ROSENHAGEN 1909, S. 56, Abb. S. 79, Nr. 74.

ikonographie, wie sie gehäuft auf Bildnissen des 16. oder 17. Jahrhunderts zu finden sind. Stellvertretend für viele weitere Darstellungen sei hier auf einen Holzschnitt mit dem Ganzfigurenporträt des Prinzen Moritz von Oranien verwiesen. **(Abb. 261)** Trübner verwendet somit beim Bildnis seines Sohnes eine ganze Reihe von herrschaftlichen Würdeinsignien wie Schwert, Schärpe, Spitzenkragen, Feldherrenstab, Rüstung und Vorhang. Häufig bediente er sich bei der Ausschmückung seiner Gemälde mit Stoffen, Vorhängen, Teppichen, Gobelins oder Rüstungen etc. aus seinen reichhaltigen Sammlungen.¹⁶⁸⁴ Es ist daher zu vermuten, dass es sich bei den zusammengestellten Requisiten – Teppich, Vorhang und Rüstung – dieser ansonsten sehr schlicht gehaltenen Komposition, gleichfalls um Sammlungsstücke handelt. Außer dem gelben Vorhang, der in reichen Falten bis auf einen mit einem geometrischen Muster durchwirkten roten Teppich herabfällt, gibt es nichts, was von dem Blick auf den Jungen ablenkt. Die gesamte Konzentration gilt seiner Person: einem Zwölfjährigen in Ritterrüstung.

Unverkennbar sind hier insbesondere Einflüsse spanischer und niederländischer Porträtmalerei des späten 16. und 17. Jahrhunderts miteingeflossen.¹⁶⁸⁵ Trübner hat sich vor allem an Infantenbildnissen angelehnt, wie sie von den von ihm so hoch geschätzten, an Königshöfen tätigen Malern wie Diego Velázquez (1599-1660) oder Anthonis van Dyck (1599-1641) zahlreich angefertigt worden waren. In seinen kunsttheoretischen Schriften vertrat Trübner das „rein koloristische Prinzip“, „[...] denn alle Schönheit“, so Trübner, „muss in der höchsten koloristischen Darstellungsweise liegen, nicht in der Naturschönheit.“¹⁶⁸⁶ Für diese Malweise – so Trübner – stehen in der Malerei auf der bisher höchsten erreichbaren Stufe unter anderem Malerpersönlichkeiten wie Rubens, Rembrandt, Tizian, Paolo Veronese und insbesondere eben auch Velázquez, den er immer wieder als herausragendes Beispiel anführt.¹⁶⁸⁷ In den 90er Jahren hatte Trübner seine in der Anfangszeit noch tonig gehaltene Farbpalette deutlich aufgehellt. Der seitdem beibehaltene helle Farbauftrag ist auch für das Porträt seines Sohnes charakteristisch, bei dem außer dem Schwarz für die Teile der Rüstung, vor allem leuchtendhelle Gelb- und Rottöne dominieren.

Man merkt der Komposition an, dass der Maler alles bis auf das kleinste Detail – die perfekt sitzende Rüstung, ihre gleißend-helle metallene Oberfläche, der gesteierte mit Spitze besetzte weiße Kragen, das kunstvoll in Schlingen geknüpft Wehrgehänge, die Verzierung der ins Auge fallenden breiten roten Schärpe, deren Farbton mit dem Stab und den Zierbändern des Schwertgehänges abgestimmt ist – aufs Sorgfältigste ausgewählt und mit der allergrößten Akkuratess und einem geübten Auge für die Beschaffenheit der unterschiedlichen Materialien wiedergegeben hat. Dies alles macht nicht den Eindruck eines spontanen Porträts von einem verkleideten Jungen,

¹⁶⁸⁴ Rohrandt verweist darauf, dass Trübner in den 80er und 90er Jahren insbesondere seine Sammlung an Stoffen und Möbeln ausgebaut hat und die erworbenen Gegenstände häufig in seinen Kompositionen verwendete, vgl. ROHRANDT 1972, S. 103. Zu Trübners Nachlass unter dem sich Gobelins, Teppiche und Gemälde befanden vgl. TRUEBNER 1918.

¹⁶⁸⁵ Zur Veränderung der Farbpalette im Werk Trübners vgl. BERINGER 1911, S. 6.

¹⁶⁸⁶ [TRUEBNER] 1892, S. 8.

¹⁶⁸⁷ TRUEBNER 1907, S. 154-156.

der sich einen „Faschingsspaß“ erlaubt, so wie bei dem Porträt des achtjährigen Thomas Corinth, der mit Kürass und Helm zwar sehr wohl eine recht originalgetreue Nachbildung der preußischen Kürassieruniform in Kindergröße besaß, aber den Brustpanzer eher zwanglos über einen weiß-blau gestreiften Pullover trug. Alles ist hier perfekt in Szene gesetzt. Trübner muss entsprechende Infanten- bzw. Herrscherporträts sehr gründlich studiert haben. Große formale Übereinstimmungen besitzt das Bildnis Jörgs insbesondere mit einem Ganzfigurenporträt von Infante Balthasar Carlos (1629-1646), dem Sohn König Philipp IV. von Spanien. Lange Zeit galt es als ein Gemälde von Velázquez und als ein Werk des spanischen Künstlers erwarb es auch König Wilhelm I. 1821 für das Mauritshuis in Den Haag.¹⁶⁸⁸ **(Abb. 262)** Trübner bereiste 1874 zusammen mit dem befreundeten Maler Carl Schuch (1846-1903) Belgien und die Niederlande und hätte somit Gelegenheit gehabt, bei seiner Tour durch die dortigen Gemäldegalerien gerade dieses oder ähnliche Ganzfigurenporträts zu sehen. Bewusst greift Trübner auf kunstgeschichtliche Traditionen zurück und überträgt Elemente des herrschaftlichen Repräsentationsporträts auf seinen eigenen Sohn, um ihn auf diese Weise zu nobilitieren und mit seinem Porträt in Rüstung förmlich in den Rang eines Königssohns zu erheben.¹⁶⁸⁹

Keineswegs zufällig dürfte Trübner den Zeitpunkt gewählt haben, um seinen Sohn in einer so wehrhaften Pose darzustellen. Es ist das Jahr 1914. Mit Beginn des Ersten Weltkrieges entstand also dieses Gemälde. Und womöglich liegen darin weitaus mehr väterliche Hoffnungen und Ansprüche verborgen, als sie von dem Zwölfjährigen selbst ausgegangen sein mögen. Hatte sich doch der in jüngeren Jahren kriegsbegeisterte Trübner danach gesehnt an einem Feldzug teilzunehmen und war doch diese Hoffnung bitter enttäuscht worden. In seinen Erinnerungen schreibt er: "Im Sommer 1890 (sic!) brach der große Krieg aus, ich sah die württembergischen Truppen ausmarschieren, sah die Verwundeten und Gefangenen zurückkommen, von denen ich auch welche malte, sah als Schlachtenbummler das Bild der Zerstörung in dem eingenommenen Straßburg und hoffte auch recht bald noch auf meine Einberufung zum militärischen Dienst, zu dem mein zweitältester Bruder Nikolaus bereits herangezogen war. Als die Zeit auch für mich herankam, April 1871, wurde gerade am Tage vorher die Mobilmachungsorder aufgehoben und der Friede in Versailles abgeschlossen. So zog ich es vor, von dem Rechte des Einjährigen Gebrauch zu machen und mich noch drei Jahre zurückstellen zu lassen, weil ich nach den Kriegsjahren 1864, 1866 und 1870 schließen durfte, daß wenigstens alle drei bis vier Jahre ein neuer Krieg ausbrechen und sich somit mein

¹⁶⁸⁸ Ehemals Velázquez, nun Juan Bautista Martínez del Mazo zugeschrieben, vermutlich aus der Werkstatt nach einem verschollenen Original, seit 1948 Leihgabe im Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. SK-G-1362, vgl. BUVELOT 2004, Kat. Nr. 298, S. 291.

¹⁶⁸⁹ Dies gilt aber auch maßgeblich für seine Selbstporträts in Rüstung als auch für sein Selbstporträt zu Pferd von 1901. Traditionsgemäß waren Reiterdarstellungen über Jahrhunderte Herrschern und Feldherren vorbehalten. Mit seinem Selbstbildnis hoch zu Ross reiht er sich in diese lange Tradition von Herrscherdarstellungen ein, vgl. hierzu CAESAR 2001, S. 25-26. Der englische Maler George Stubbs (1724-1806) hatte sich bereits 1782 auf einem eleganten Schimmel porträtiert, vgl. BONAFoux 1985, S. 85.

Dienstjahr mit dem nächsten Kriegsjahr wohl vereinigen lassen würde.“¹⁶⁹⁰ Ob er nun, da ein neuer Krieg bevorstand, das, was ihm selbst verwehrt geblieben war, nun für seinen Sohn in einigen Jahren, wenn er die Wehrfähigkeit erlangte, erhoffte? Zumindest zeigt er ihn im Bild, wenn auch in einer wenig kriegstauglichen, sondern vielmehr in der ästhetisierten Form einer ritterlichen Aufmachung, gerüstet und wehrbereit zur Verteidigung des Vaterlandes. Die väterlichen Ambitionen scheinen jedoch noch sehr viel weiter zu reichen. Feldherrenstab und herrschaftliche Würdeformeln stellen einen für die Zukunft symbolisch reklamierten Führungsanspruch dar. Dass Ritterlichkeit in allen Kreisen, sowohl beim Bürgertum als auch beim Adel, ganz selbstverständlich zum männlichen Tugendkanon gehörte und vor allem in Hinblick auf die Anforderungen, die dem Stammhalter eines Herrscherhauses bei seinen zukünftigen Aufgaben abverlangt werden könnten, nach wie vor Gültigkeit besaß, geht aus den Worten Kaiser Wilhelms II. anlässlich der Taufe des Erbgroßherzogs von Sachsen-Weimar hervor, bei der er in seiner Eigenschaft als Pate zugegen war. Dabei beschwor er das Bild des bereitzuhaltenden Schwertes herauf, wenn es einmal um die Wahrung der vaterländischen Interessen gehen sollte: „Ein Erbgroßherzog ist da, fühlen wir voll mit. Möge der junge Herr, der in dem Lande geboren ist, aus dem die Wartburg grüßt, vorbildlich sein in ritterlicher Tugend, wie seine Vorfahren und Ahnen, und sein Schwert bereit halten für des Reiches Herrlichkeit.“¹⁶⁹¹ Aus dem Bild des ritterlich gerüsteten Sohnes Jörg jedenfalls, spricht nicht nur der ganze überbordende Vaterstolz Trübners auf den zukünftigen Stammhalter. Auf ihm dürften zudem des Vaters eigene recht präventiv wirkenden Hoffnungen und ungestillter Ehrgeiz auf eine glanzvolle Zukunft ruhen.

9.3 Marion und Gabriele Lenbach in Rüstung

Es ist durchaus auffällig, dass just die beiden Maler, die die Rüstung so intensiv zu Zwecken der Selbstdarstellung nutzten auch ihre einzigen Söhne im ritterlichen Habit porträtierten. Sowohl für Corinth als auch für Trübner war die Ritterrüstung von größter Signifikanz, war sie doch weitaus mehr als ein bloßes Requisit im Atelier oder ein waffentechnisches Kuriosum. Sie war für sie auch Symbol für Kämpfertum und Durchhaltewillen. Dieses Mittel der Selbstdarstellung und Selbstheroisierung gaben sie jeweils an ihre Söhne weiter. In beiden Fällen ist es der einzige männliche Nachkomme, der Stammhalter, dem sie dieses Erbe vermachen. Franz von Lenbach durchbrach dieses geschlechtsspezifische Schema, indem er seine Töchter in Rüstungen porträtierte. Lenbach selbst hatte im Gegensatz zu seinen beiden vorgenannten Malerkollegen keine Söhne. Er verwöhnte jedoch seine Töchter, vergötterte sie geradezu und schuf unzählige Porträts von ihnen. „Für meine

¹⁶⁹⁰ TRUEBNER [1907], S. 14.

¹⁶⁹¹ Rede Kaiser Wilhelm II am 25. Oktober 1912 zur Taufe des Erbgroßherzogs Karl August von Sachsen-Weimar in Weimar, zit. in KRIEGER [1913], 4. Teil, S. 326.

Mädeln“, so Lenbach „ist jeder Tag ein Festtag.“¹⁶⁹² 1902 entstand sowohl ein Gemälde von seiner Tochter Marion, als auch von seiner Tochter Gabriele in eine Rüstung gekleidet. Marion war die älteste der Töchter und stammte aus der ersten Ehe mit Magdalena Gräfin Moltke. Zu diesem Zeitpunkt war Marion bereits zehn Jahre alt. **(Abb. 263)** Gabriele, die jüngste Tochter aus zweiter Ehe mit Freifrau von Hornstein, war, als ihr Vater sie in einer Rüstung malte, erst drei.¹⁶⁹³ **(Abb. 297)**

Gerade ihn, der sich in seinem Oeuvre so sehr der Malerei der Renaissance verpflichtet sah, dürfte in diesem Fall die Freude an der historischen Kostümierung und an ihren besonderen malerischen Qualitäten angezogen haben, hatte doch das Porträt in Rüstung gerade in der Renaissance eine besondere Blütezeit gehabt. Vor allem aber hatte ihn ganz offensichtlich der Gegensatz zwischen den hübschen, blonden, jungen Mädchen und der typisch männlich konnotierten Rüstung gereizt. Lenbach setzt bewusst diesen Kontrast zwischen der mädchenhaften Zartheit und der virilen Härte der ritterlichen Kriegsbekleidung in Szene und weiß um die besonders reizvolle Wirkung dieses Gegensatzpaares. Das Gemälde eines schottischen Künstlers mit dem Titel „I wonder who lived in there“ verfolgt eine vergleichbare effektheischende Absicht, bleibt jedoch in seiner Bildfindung der Konventionalität einer streng eingehaltenen Rollenverteilung verhaftet. Ein niedliches blondes Lockenköpfchen betrachtet andächtig einen Ritterhelm. In Denkerpose, das Kinn auf die Hand gestützt, scheint es über Sinn und Zweck des merkwürdigen Gegenstandes gewissenhaft zu grübeln und davon ebenso erstaunt wie gleichermaßen fasziniert zu sein. **(Abb. 296)** Ihre aber für später zuge dachte Rolle der Frau, die in passiver Ehrfurcht den durch das Rüstungsteil stellvertretend für den Mann verkörperten Eigenschaften wie Mut, Kampfbereitschaft, Tatkraft oder Durchsetzungsvermögen Bewunderung zu zollen hat, wird hier geradezu herausgestellt. Bei Lenbach hingegen werden die Töchter selbst zu kleinen kämpferischen Jeanne d’Arcs stilisiert und zeigen sich in ihrem kriegerischen Outfit recht unbekümmert und selbstbewusst.¹⁶⁹⁴

Trotz des französischen Historienstoffes hatte die Schiller’sche Dramenbearbeitung der „Jungfrau von Orleans“ im späten 19. Jahrhundert nochmals einen immensen

¹⁶⁹² „Für meine Mädeln ist jeder Tag ein Festtag, sie lernen nur, was sein muß – und dürfen immer spielen. Ich habe meine Kinder sehr lieb, und ich plage mich, damit sie es einmal gut haben.“, zit. in BARANOW 1986, S. 44.

¹⁶⁹³ Magdalena Gräfin Moltke wurde 1887 die erste Frau Lenbachs, 1892 wurde Marion geboren, die nach der Scheidung im Jahr 1896 dem Vater zugesprochen wurde, die 1895 geborene Erika, von der Lenbach vermutete, dass sie nicht sein leibliches Kind war, kam zur Mutter. Gleich nach der Scheidung heiratete Lenbach 1896 die Freiin von Hornstein. 1899 brachte sie die dritte Tochter Lenbachs, Gabriele, zur Welt.

¹⁶⁹⁴ Eine weitere Frauenfigur in Rüstung wäre z. B. Bradamante aus Ariosts Orlando furioso, die sich in eine Rüstung hüllte, um ihren Geliebten Ruggiero zu suchen. Literarische Figuren von Frauen in Rüstungen hatten durchaus einen wahren historischen Hintergrund. So wird überliefert, dass vor allem während des dritten Kreuzzuges Frauen mit Rüstungen angetan an den Kriegshandlungen teilnahmen, vgl. HIESTAND 1985, S. 66. Und auch während der Befreiungskriege kam es immer mal wieder zur Entdeckung von Frauen, die heimlich als Männer verkleidet in den Krieg gezogen waren. Berühmt wurde Eleonore Prochaska, die im Lützowschen Freikorps mit gekämpft und tödlich verletzt worden war, vgl. SCHILLING 1998, S. 128; REDER 1998, S. 238-241.

Erfolg infolge der Bühnenbearbeitung durch das Meininger Hoftheater zu verzeichnen. Die Jungfrau von Orléans gehörte seit 1887 zu den beliebtesten Stücken im Repertoire der Truppe.¹⁶⁹⁵ Den Erfolg verdankte das Theaterensemble vor allem der damals blutjungen Schauspielerin Amanda Lindner, die ihre Rolle als Jungfrau überzeugend und mit der nötigen Naivität und jugendlichen Frische darbot.¹⁶⁹⁶ Von einer unmittelbaren thematischen Anregung hierdurch ist jedoch eher nicht auszugehen, entstanden die Porträts der beiden Töchter viele Jahre nach der Erstaufführung, auch wenn Lenbach das Meininger Theater und ihre damals meist ausverkauften Vorstellungen mit ihrer neuartigen und für entsprechendes Furore sorgenden Aufführungspraxis recht gut gekannt haben muss, hatte er doch Herzog Georg von Meiningen porträtiert und verkehrte persönlich mit ihm und dessen zweiter Frau, der Schauspielerin Ellen Franz.¹⁶⁹⁷

Beide Mädchen sind in ähnlichen Posen wiedergegeben. Den linken Arm in die Taille gestützt, das Schwert mit der Spitze nach untenweisend, auf den Boden gestellt. Während Gabriele zur Seite schaut, blickt Marion den Betrachter direkt an. Beide Porträts fasste Lenbach in Öl. Von Marion entstand ein großformatigeres Ölgemälde in tonigem Duktus, von Gabriele ein kleines Bildchen mit einem etwas helleren Farbauftrag. Vor allem das rote Unterkleid schimmert hervor und schenkt dem Bild einen lebhaften Akzent, während die nicht weiter ausgeführten Konturen der Beinpartie dem Bild etwas Unvollendetes und Skizzenhaftes verleihen.¹⁶⁹⁸ Die Darstellung der Mädchen erinnert was ihre Pose anbelangt an ganzfigurige Herrschaftsporträts des 17. Jahrhunderts wie z. B. von van Dyck oder an die lässige Eleganz englischer Porträtkunst des 18. Jahrhunderts. Vor allem Sir Joshua Reynolds (1723-1792) hat eine Vielzahl von Kinderbildnissen geschaffen, darunter einige Knabenbilder, die sich in ähnlicher Haltung auf einen Stock stützen und den Arm in die Seite gestemmt haben.¹⁶⁹⁹ **(Abb. 264)**

Es existiert eine ganze Folge von Fotografien, die sowohl das vorbereitende Anlegen des Harnischs als auch das Posieren der beiden Mädchen dokumentieren. Mehrere Fotografien zeigen, wie Gabriele von ihrer Mutter Lolo eingekleidet wird. **(Abb. 298 und Abb. 299)** Den Fotos nach zu urteilen, lässt die Dreijährige auch

¹⁶⁹⁵ Die Jungfrau von Orléans wurde 1887 in Berlin als letzte der vom Meininger Theater inszenierten Dramen von Schiller aufgeführt. Zur Jungfrau von Orléans vgl. HAHM 1970, S. 89-90. In den Aufführungen der Meininger hatte es auch Kinderrollen gegeben als Pagen etc. Die erfolgreichen Aufführungen des Meininger Theaters waren häufig für Künstler höchst inspirierend: „Viele Kollegen skizzierten vom Parkett aus, andere wußten sich Eingang zur Bühne zu verschaffen, um hinter den Kulissen die Kostüme aus der Nähe studieren zu können.“, berichtet der Historienmaler Anton von Werner (1843-1915), VON WERNER 1913, S. 102.

¹⁶⁹⁶ Vgl. ALLERS 1890, ohne Paginierung; HAHM 1970, S. 89.

¹⁶⁹⁷ Freifrau von Heldburg, die von ihrem Mann nach der Eheschließung in den Adelsstand erhoben wurde, veranstaltete auf der für sie restaurierten und umgebauten Heldburg gesellige Zusammenkünfte, zu denen auch Johannes Brahms, Max Reger und Franz von Lenbach manches Mal geladen waren, vgl. M. SCHMIDT 2003, S. 97.

¹⁶⁹⁸ Zu den Mädchenporträts vgl. MEHL 1980, Kat. Nr. 366, S. 179; BARANOW 1986, S. 152, Abb. S. 153 und KAT. MUENCHEN 1987b, Kat. Nr. 197, S. 358 und Kat. Nr. 198, S. 359.

¹⁶⁹⁹ Laut Gedon fuhr Lenbach immer mal wieder nach London, um die großen Kunstsammlungen aufzusuchen, schwärmte er doch besonders für Reynolds und Gainsborough, vgl. GEDON 2011, S. 248.

alles geduldig über sich ergehen. Und das, obwohl ihre Mutter sie als einen kleinen Wildfang charakterisiert: „Gabriele beschäftigte ihn [Lenbach] als Anregung ganz genug. Sie war so unbändig, daß sie die Fremden entsetzte – nur nicht ihren Vater. Für ihn war alles, jede Frechheit, erquickend. Mit ihm war sie ein Herz und eine Seele. Jeder Wunsch wurde ihr erfüllt. Sie fühlte sich riesenstark mit dem Rückhalt an ihrem Vater [...].“¹⁷⁰⁰ Und in der Tat erforscht sie auf der Fotografie auch ganz keck und lebhaft in ihrer ritterlichen Montur ihre unmittelbare Umgebung. Lenbach nutzte ausgiebig die Fotografie als Hilfsmittel für seine Porträtkunst. Von seinen Modellen ließ er in der Regel zu allererst ganze Fotoserien anfertigen, die ihm als Vorlage für seine späteren Porträts dienten.¹⁷⁰¹ Auf diese Weise entstanden mehrere Aufnahmen, die die Fotografierten unter verschiedenen Belichtungssituationen und in unterschiedlichen Posen zeigen, dessen Wirkung er dann eingehend studieren konnte. Von Marion in Rüstung gibt es gleichfalls ein sehr modern wirkendes „Fotoshooting“, das sie auf verschiedenen, aufeinanderfolgenden Aufnahmen mit nur sehr geringen Abweichungen bereits in der später auf das Ölgemälde übertragenen Haltung zeigt. **(Abb. 293, Abb. 294 und Abb. 295)**

Kinderrüstungen waren im 19. Jahrhundert recht populär und gehörten zu den gängigen Geschenken auf den Gabentischen. Dass sie durchaus in entsprechender „Kinderkonfektionsgröße“ hergestellt wurden, bezeugen erhaltene Einzelexemplare, die immer mal wieder auf Auktionen auftauchen.¹⁷⁰² Für Gabriele gab es eine Spielzeugrüstung aus Pappmaché, die zum Teil im künstlerischen Nachlass der Städtischen Galerie im Lenbach-Haus nach wie vor erhalten ist.¹⁷⁰³ Auf dem Gemälde ließ Lenbach allerdings das gesamte Armzeug und den Harnischkragen weg, womöglich um einen lebendigeren Farbkontrast zum roten Kleidungsstück zu erzielen. Auch vereinfachte er das Dekor von Brustpanzer und Beintaschen. Den Fotos nach zu urteilen muss hingegen Marion, was für ein Kind, noch dazu ein Mädchen, ungewöhnlich war, gleich zwei Rüstungen besessen haben, eine mehr improvisierte Variante aus Einzelteilen zusammengesetzt **(Abb. 293 und Abb. 294)**,

¹⁷⁰⁰ Aus den Tagebüchern Lolo von Lenbachs, zit. in WICHMANN 1973, S. 326.

¹⁷⁰¹ Sowohl Lenbach als auch Stuck nutzten die Fotografie als Hilfsmittel bei der Anfertigung von Gemälden. Im Archiv der Städtischen Galerie im Lenbach-Haus existieren noch heute über 5000 Glasnegative. Lenbach nutzte Fotovergrößerungen und in Einzelfällen bediente er sich wohl auch der in Paris um 1865 entwickelten Methode der „Photopointure“. Zu dieser Arbeitsweise vgl. KAT. AUSST. ESSEN 1969; KAT. AUSST. MUENCHEN 1970, S. 75ff und S. 94ff; WICHMANN 1973, S. 181ff; KAT. AUSST. MUENCHEN 2004, S. 179ff.

¹⁷⁰² So z. B. in einer Auktion von Sotheby's vom 6. November 1992, vgl. SOTHEBY'S 1992, S. 7. Felix Dahn beispielsweise besaß für seine Ritterspiele eine besonders umfangreiche und geradezu opulente Ausstattung, die sich von Weihnachtsfest zu Weihnachtsfest kontinuierlich vervollständigte. Nicht nur, dass er in Besitz von Helm, Brust-, Rückenbrünne, Schild und Bein- wie Armschienen war, wobei er letztere beim Spiel meist wegließ, lösten sich doch beständig die Riemen, er durfte auch noch ein Schwert aus Stahl und zwei Turnierlanzen sein Eigen nennen. Alles war „streng geschichtlich und dabei zugleich mit echt künstlerischem Sinn für das Malerische angefertigt.“, DAHN 1890, S. 115, zur Ausstattung vgl. S. 114ff.

¹⁷⁰³ Vgl. BOELLER 2009, S. 108; KAT. MUENCHEN 1987b, S. 359; BARANOW 1986, Kat. Nr. 198, S. 359. Mehl verweist überdies auf Lenbachs große Sammelleidenschaft und seine Vorliebe für historische Kostüme, unter anderem habe sich in seinem Nachlass einst eine heute als verschollen geltende Ritterrüstung befunden, vgl. MEHL 1980, S. 179. Auch die Rüstung von Marion gilt als verschollen, so die freundliche Auskunft von Dr. Karin Althaus, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

mit der ihr Vater sie auch auf dem Ölgemälde porträtierte sowie eine für ihre Statur passgenauere Rüstung, zu sehen auf einer weiteren Fotografie, auf der sie auch etwas älter erscheint. Vermutlich wurde die zweite Rüstung zu einem späteren Zeitpunkt angeschafft, als dann auch die weitere Aufnahme entstanden ist. **(Abb. 295)** Auf den ersten Blick wirken die Harnische recht ähnlich, weisen aber bei genauerer Betrachtung deutliche Unterschiede auf.¹⁷⁰⁴ Vielfach fanden Kinderrüstungen wie einleitend beschrieben zum Spielen oder für Kostümfeste Verwendung. Gerade in Künstlerkreisen war es durchaus üblich anlässlich von Geburtstagen oder zu sonstigen Festivitäten zu Kinderkostümfesten einzuladen. Auch die Tochter des gleichfalls in München ansässigen und erfolgverwöhnten Malers Franz von Stuck wurde von ihrem Vater mehrfach in den verschiedensten Kostümen abgebildet.¹⁷⁰⁵ Künstlerfeste, Kostümbälle und Maskeraden waren seit den 40er Jahren in München ohnedies eine in Künstlerkreisen wiederkehrende und willkommene Abwechslung, die aufgrund des Erfindungsreichtums der Arrangeure und der Prachtentfaltung eine hohe gesellschaftliche Reputation genossen. Das Spiel mit der Verkleidung, das Schlüpfen in andere Rollen, das Drapieren von Stoffen und das Hantieren mit Accessoires jeglicher Art, wurden ausgiebig betrieben sowohl zu offiziellen Anlässen als auch in der ganz privaten Sphäre des eigenen Hauses. Bei Lenbachs war es wohl Lolo, die diesbezüglich gerne für Abwechslung sorgte und durch allerlei Kostümierungen ihrem Mann auch in künstlerischer Hinsicht beständig Anregungen bot.¹⁷⁰⁶

Franz von Lenbach, der selbst aus einfachen bürgerlichen Verhältnissen stammte, sein Vater war Stadtmaurermeister gewesen, genoss es im gesellschaftlichen Mittelpunkt zu stehen, er rühmte sich seiner vielen Bekannten, Förderer und Auftraggeber aus Adelskreisen, ging dort ein und aus und legte wohl früh einen besonderen Ehrgeiz an den Tag auch in Adelskreise einzuheiraten, was ihm gleich

¹⁷⁰⁴ Baranow bemerkt zu Recht, dass Marions Rüstung zusammengesetzt zu sein und nicht recht zu passen scheint, vgl. Baranow 1986, S. 358. Das Beinzeug auf den Fotos Abb. Nr. 293 und 294, Imitation oder Original des 16. Jahrhunderts, ist das eines Erwachsenen und ist deshalb für das Mädchen viel zu groß. Der Brustpanzer stammt hingegen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Helm und Schwebescheiben sind frei erfunden. Das Beinzeug scheint mit dem auf der Fotografie Abb. Nr. 295 identisch zu sein. Das wiederum würde dafür sprechen, dass Marion auf dieser Fotografie um einiges älter und entsprechend hineingewachsen ist. Der Brustpanzer auf diesem Foto stammt aus dem 16. Jahrhundert, ein Imitat sind der Helm und das Schwert, die sich an Formen des späten 16. Jahrhunderts orientieren, während Schulterpanzerung, Armkacheln und Schwebescheiben auch hier reine Fantasieprodukte sind. Für die vorstehenden Anmerkungen zu Marions Rüstung gilt der Dank Dr. Sven Lüken, Militaria-Sammlung des Deutschen Museums Berlin.

¹⁷⁰⁵ Baranow erwähnt, dass Lenbach 1882 und 1883 in seinem Atelier jeweils ein Maskenfest veranstaltet hat, vgl. BARANOW 1986, S. 30. Auch Franz von Stuck gefiel es, sich selbst und immer wieder auch seine Tochter Mary in den verschiedensten Kostümen zu porträtieren. Unter anderem schlüpfte sie in das Kostüm eines Toreros. Eine Fotoserie zeigt sie zusammen mit ihrer Freundin Hedda Kaulbach (1900-1992), Tochter des Malers Friedrich August von Kaulbach, in den verschiedensten Posen. Das Kostüm war für ein Kindermaskenfest in der Stuck'schen Villa im Jahr 1907 bestimmt. Es entstanden hierzu zwei Kompositionen, die Mary einmal sitzend und einmal stehend zeigen. Auch der Stierkampf ist ein typisch männliches Betätigungsfeld, das im reizvollen Kontrast zum Mädchenbildnis steht. Zu Mary als Torero vgl. VOSS 1973, Kat. Nr. 316/590, 317/591, 318/592 und 319/593, S. 292; KAT. AUSST. MUENCHEN 1996, S. 102-103 und S. 169-170; RAFF 2007, S. 48-51.

¹⁷⁰⁶ Vgl. GEDON 2011, S. 268 und S.283.

zwei Mal gelang. Seiner gesamten Lebensführung legte er wahrhaft aristokratische Maßstäbe zugrunde, wie es sich für einen Malerfürsten der Zeit gebührte. Das mit aller Finesse und mit dem allergrößtem Prunk geführte Lenbach Haus, ein von Gabriel von Seidl (1848-1918) errichteter Palazzo im Neorenaissance-Stil in der Maximiliansvorstadt, nahe der Propyläen, gehörte zu Münchens gesellschaftlich angesagtesten Adressen, war doch selbst Bismarck, von dem er allein an die 80 Porträts schuf, hier einst zu Gast.¹⁷⁰⁷ 1882 war Lenbach mit der Verleihung des Verdienstordens der Bayerischen Krone gar in den Rang eines Ritters erhoben worden.¹⁷⁰⁸ Was wäre da standesgemäßer als auch seine Töchter in kleine Ritter zu verwandeln? Auch wenn die Idee zur Anfertigung der Porträts womöglich nur aus einer spontanen, spielerischen Laune heraus entstand, so hat er doch seine Töchter ganz offenkundig stets mit dem allergrößten Vaterstolz in Szene gesetzt. Die ritterlich-kämpferische Attitüde der Mädchen unterstreicht nur ihr schon früh entwickeltes Selbstbewusstsein und den großzügigen Freiraum, den man ihnen im Elternhause zubilligte. Lenbach scheint sogar über alle Maßen die Herausbildung von Eigenständigkeit und eines starken Selbstbehauptungswillens bei seinen Töchtern geradezu herausgefordert zu haben. „Wehr dich nur, Putzele“, spornete er stets seine Allerjüngste an, wenn es mal wieder darum ging ihren eigenen Willen durchzusetzen.¹⁷⁰⁹

¹⁷⁰⁷ Zu seinen zahlreichen Bismarck-Porträts vgl. KAT. MUENCHEN 2004, S. 149ff.

¹⁷⁰⁸ Vgl. BLOCHMANN 1991, S. 13.

¹⁷⁰⁹ Zit. in WICHMANN 1973, S. 326. Lolo Lenbach berichtet in ihrem Tagebuch davon, dass Lenbach sämtliche Ungezogenheiten seiner Tochter Gabriele durchgehen ließ und sie sogar darin noch bestärkte, vgl. GEDON 2011, S. 288.

VERWENDETE LITERATUR

ABRAHAM 1998

Abraham, Lyndy: A Dictionary of Alchemical Imagery. Cambridge 1998.

ACKERMAN 2000

Ackerman, Gerald M.: Jean-Leon Gérôme. Monographie révisée. Catalogue raisonné mis à jour. Paris 2000. (=Les Orientalistes, Vol. 4).

ADELUNG 1798

Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Leipzig 1798².

ALDRICH 1994

Aldrich, Megan: Gothic revival. London 1994.

ALEWYN 1955

Alewyn, Richard: Das weltliche Fest des Barock. Versuch einer Morphologie. In: Festschrift der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen zu Ehren des Herrn Ministerpräsidenten Karl Arnold anlässlich des fünfjährigen Bestehens der Arbeitsgemeinschaft für Forschung am 4. Mai 1955. Köln, Opladen 1955, S. 2-22.

ALEWYN 1985

Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München 1985².

ALEXIS 1905

Alexis, Willibald [eigent. Wilhelm Haering]: Erinnerungen, hrsg. von Max Ewert. Berlin 1905.

ALLERS 1890

Allers, C[hristian] W[ilhelm]: Die Meininger. Leipzig 1890.

ALLGEMEINE BAUZEITUNG 1858

Allgemeine Bauzeitung. Österreichische Vierteljahresschrift für den öffentlichen Baudienst, gegr. von Christ. Friedr. Ludwig Förster, Jg. 23, 1858, S. 153-155.

ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE [1875-1912]

Allgemeine Deutsche Biographie. 56 Bde. Berlin 1967-1971. [Neudruck der 1. Auflage von 1875-1912].

ALLOTRIA 1959

Allotria. Ein halbes Jahrhundert Münchner Kulturgeschichte: erlebt mit der Künstlergesellschaft Allotria. München 1959.

ANDREE 1977

Andree, Rolf: Arnold Böcklin. Die Gemälde. München 1977.

ANDREE 1979

Andree, Rolf: Die Düsseldorfer Malerschule. Katalog bearbeitet von Rolf Andree. In: Die Düsseldorfer Malerschule. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 13.5.-8.7.1979 und der Mathildenhöhe Darmstadt 22.7.-9.9.1979, hrsg. von Wend von Kalnein. Düsseldorf 1979.

ANGERMEYER-DEUBNER 1988

Angermeyer-Deubner, Marlene: Hans Thoma – ein "Kämpfer für Deutsche Kunst"? Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Hans Thomas. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 25, 1988, S. 160-187.

ANSTRUTHER 1963

Anstruther, Ian: The knight and the umbrella: an account of the Eglinton tournament 1839. Lon-

don 1963.

von ARETIN 1810

Aretin, Joh[ann] Christ[oph] Freyherr von: Literärisches Handbuch für die baierische Geschichte und alle ihre Zweige. 1. Theil: Literatur der Staatsgeschichte. München 1810.

ARIOST [1908]

Ariosto, Ludovico: Der Rasende Roland übersetzt und eingeleitet von Alfons Kissner. 2 Bde. München 1908. [Erstausgabe 1516].

ARNDT 1810

Arndt, E[rnst] M[oritz]: Einleitung zu historischen Karakterschilderungen. Berlin 1810.

[ARNDT] 1813

o. A. [Arndt, Ernst Moritz]: Geist der Zeit. Zweiter Theil. London 1813. [Zweite veränderte Auflage].

[ARNDT] [ca. 1813]

o. A. [Arndt, Ernst Moritz]: Etwas über Landsturm und Landwehr, dessen Nutzen und Vortheil, und der glücklichen Aussicht in die Zukunft. o. J. [ca. 1813].

ARNDT 1813

Arndt, Ernst Moritz: Katechismus für den teutschen Kriegs- und Wehrmann, worin gelehrt wird, wie ein christlicher Wehrmann seyn und mit Gott in den Streit gehen soll. o.O. 1813.

ARNDT 1814a

Arndt E[rnst] M[oritz]: Ueber Sitte, Mode und Kleidertracht. Ein Wort aus der Zeit. Frankfurt am Main 1814.

ARNDT 1814b

Arndt, E[rnst] M[oritz]: Entwurf einer teutschen Gesellschaft. Frankfurt am Main 1814.

ARNDT 1815a

Arndt, E[rnst] M[oritz] (Hrsg.): Fantasien für ein künftiges Teutschland. Frankfurt am Main 1815.

ARNDT 1815b

Arndt, Ernst Moritz: Lob teutscher Helden. Köln 1815

ARNDT [1815]

Arndt, Ernst Moritz: Über den deutschen Studentenstaat. Köln 1921 [Neudruck von 1815].

ARNDT 1858

Arndt, E[rnst] M[oritz]: Meine Wanderungen und Wandelungen mit dem Reichsfreiherrn Heinrich Karl Friedrich von Stein. Berlin 1858.

ARNOLD 2012

Arnold, Beate C.: Gesamtkunstwerk Barkenhoff – Idylle und Wandel. In: Heinrich Vogeler: Künstler, Träumer, Visionär. Katalog zur Ausstellung in Worpswede Barkenhoff, Große Kunstschau, Haus im Schluh, Worpsweder Kunsthalle 26.5.-30.9.2012, hrsg. von Sabine Schlenker und Beate C. Arnold. München 2012, S. 58-75.

ARNOLD 1981

Arnold, Klaus: Das „finstere“ Mittelalter. Zur Genese und Phänomenologie eines Fehlurteils. In: Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte, Bd. 32, 1981, S. 287-300.

ASCHER 1815

Ascher, Saul: Die Germanomanie. Skizze zu einem Zeitgemälde. Berlin 1815.

ASEMISSEN / SCHWEIKHART 1994

Asemissen, Hermann Ulrich / Schweikhart, Gunter: Malerei als Thema der Malerei. Berlin 1994. (=Acta humaniora).

ATHENAEUM [1798]

Fragmente. In: Athenäum [1798-1800], hrsg. von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Erster Band, Zweytes Stück, S. 179-322. Stuttgart 1960. [Fotomechanischer Nachdruck von 1798-1800].

AUBERT 1911

Aubert, Andreas: Patriotische Bilder von Kaspar Friedrich aus dem Jahre 1814. In: Kunst und Künstler, Bd. 9, 1911, S. 609-615.

AUBERT 1915

Aubert, Andreas: Caspar David Friedrich. „Gott, Freiheit, Vaterland“. Aus dem Nachlaß des Verfassers, hrsg. im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft von G[uido] J[oseph] Kern. Berlin 1915.

von der AUE 1825

Aue, Kurt von der: Das Ritterthum und die Ritter-Orden oder historisch-kritische Darstellung der Entstehung des Ritterthums und vollständige Beschreibung aller bestehenden Ritterorden für Freunde der Geschichte alter und neuer Zeit. Merseburg 1825.

von AUFSESS 1869

Freiherr von u. zu Aufsess, [Hans]: Das germanische Museum und seine nationalen Ziele. Denkschrift zur Erläuterung des dem norddeutschen Bundesrath vorliegenden Haupt'schen Gutachtens über dieses Museum von dessen Gründer und Ehrenvorstand Dr. j. & ph. Freiherrn von u. zu Aufsess. Lindau 1869.

AUKTIONSKATALOG AMSLER & RUTHARDT 1913

Katalog der Kunst-Auktion Amsler & Ruthardt: Aquarellen, Ölstudien, Handzeichnungen bedeutender Künstler meist des XIX. Jahrhunderts aus altem Berliner Privatbesitz. Versteigerung zu Berlin Dienstag den 28. bis Freitag den 31. Oktober 1913. Katalog XCVI. Berlin 1913.

BACHMEIER 1988

Bachmeier, Doris: Lorenz Gedon 1844-1883: Leben und Werk. (Univ. Diss. München 1988) München 1988.

BACHOFEN [1890]

Bachofen, Johann Jakob: Gesammelte Werke, hrsg. von Emanuel Kienzle, Karl Meuli und Karl Scheffold. Bd. 7: Römische Grablampen nebst einigen andern Grabdenkmälern vorzugsweise eigener Sammlung vorgelegt und mit Ausführungen zu einzelnen Teilen der römischen Gräbersymbolik begleitet von J. J. Bachofen. [Basel 1890]. Basel, Stuttgart 1958.

BACKES 1960

Backes, Magnus: Burgen und Residenzen am Rhein. Frankfurt am Main 1960.

BADER 2000

Bader, Erich: Ein Besuch auf der Burg Nanstein über der Sickingenstadt Landstuhl. Landstuhl 2000.

BADER 1955

Bader, Karl Siegfried: Der Reichsfreiherr Joseph von Lassberg. Gestalt und Werk. In: Joseph von Lassberg. Mittler und Sammler. Aufsätze zu seinem 100. Todestag, hrsg. von Karl Siegfried Bader. Stuttgart 1955, S. 11-64.

BAEDEKER 1912

Baedeker, Diedrich: Alfred Krupp und die Entwicklung der Gußstahlfabrik zu Essen. Mit einer Beschreibung der heutigen Krupp'schen Werke. Essen 1912².

BAETSCHMANN 1997

Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln 1997.

BAEZNER 2009

Bäzner, Hansjörg: Lovis Corinth's Schlaganfall und seine Folgen. In: Lovis Corinth. Ein Fest der Malerei. Katalog zur Ausstellung im Belvedere Wien 25.3.-19.7.2009, hrsg. von Agnes Husslein-Arco; Stephan Koja. Wien, München u. a. 2009, S. 101-119.

BAHNS 1994

Bahns, Jörn: „Das Begebenheitliche“. Mythologische, literarische, historische und religiöse Themen im Werk Wilhelm Trübners. In Wilhelm Trübner 1851-1917. Katalog zur Ausstellung im Kurpfälzischen Museum Heidelberg 10.12.1994-19.2.1995 und in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 10.3.-21.5.1995, hrsg. von Jörn Bahns. Heidelberg 1994, S. 21-35.

BALOGH 1991

Balogh, László: Eduard von Grützner 1846-1925. Ein Münchner Genremaler der Gründerzeit. Monographie und kritisches Verzeichnis seiner Ölgemälde, Ölstudien und Ölskizzen. Mainburg 1991.

von BARANOW 1986

Baranow, Sonja von: Franz von Lenbach. Leben und Werk. Köln 1986.

BARNES u. a. 2004

Barnes, Susan J. / de Poorter, Nora / Millar, Oliver / Vey, Horst: Van Dyck. A complete Catalogue of the Paintings. New Haven, London 2004.

BARTH 1971

Barth, Suse: Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert. Ikonographische Studien. (Univ. Diss. München 1970) Bamberg 1971.

BARTMANN 1984

Bartmann, Dominik: Berlin offiziell – Kunst und Kunstpolitik unter Wilhelm II. In: Berlin um 1900. Katalog zur Ausstellung in der Berlinischen Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste 9.9.-28.10.1984. Berlin 1984, S. 183-201.

BAU- UND KUNSTDENKMAELER SACHSEN 1923

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler in Sachsen. Unter Mitwirkung des Sächsischen Altertumsvereins, hrsg. von dem Sächsischen Ministerium des Innern. Heft 41: Amtshauptmannschaft Meißen-Land, bearbeitet von Cornelius Gurlitt. Dresden 1923.

BAUM 1991

Baum, Marlene: Das Pferd als Symbol. Zur kulturellen Bedeutung einer Symbiose. Frankfurt am Main 1991.

BAUMGARTNER 1987

Baumgartner, Georg: Schloß Hohenschwangau. Eine Untersuchung zum Schloßbau der Romantik. (Univ. Diss. München 1977) München 1987.

BAUR 1979

Baur, Otto (Hrsg.): Fritz von Wille, der Maler der Eifel. Eine Veröffentlichung des Kreises Daun in Verbindung mit einer Fritz von Wille-Ausstellung im Kreishaus Daun. Daun 1979.

BECHSTEIN 1853

Bechstein, Ludwig: Deutsches Sagenbuch. Mit sechzehn Holzschnitten nach Zeichnungen von A. Ehrhardt. Leipzig 1853.

BECK-MANNAGETTA 1987

Beck-Mannagetta, Christian: Nikolaus Lenau. In: Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848. 109. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien

17.12.1987-126.1988, S. 429-431. Wien 1987.

BEENKEN 1944

Beenken, Hermann: Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst. München 1944.

BEHLER 1983

Behler, Ernst: Gesellschaftskritische Motive in der romantischen Zuwendung zum Mittelalter. In: Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur, hrsg. von James F. Poag und Gerhild Scholz-Williams. Königstein 1983, S. 47-60.

BEIGBEDER 1998

Beigbeder, Oliver: Lexikon der Symbole: Schlüsselbegriffe zur Bildwelt der romanischen Kunst. Würzburg 1998.

BENZ 1956

Benz, Richard: Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung. Stuttgart 1956.

BEREND-CORINTH 1992

Lovis Corinth: Die Gemälde. Werkverzeichnis verfaßt von Charlotte Berend-Corinth, neu bearbeitet von Béatrice Hernad. München 1992².

BERGAU 1871

Bergau, R.: Das Ordenshaupthaus Marienburg in Preußen. Vortrag, gehalten zu Danzig am 24. März 1868. Berlin 1871.

BERGER 2000

Berger, Harry: Fictions of the pose. Rembrandt against the Italian Renaissance. Stanford 2000.

BERINGER 1911

Beringer, Joseph August: Wilhelm Trübner. Ausstellung anlässlich des 60. Geburtstages des Meisters im Badischen Kunstverein Karlsruhe 2.2.-2.3.1911. Karlsruhe 1911.

BERINGER 1915

Beringer, Jos[eph] Aug[ust]: Moritz von Schwinds Karlsruher Zeit. Ein Beitrag zur badischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, hrsg. von der Badischen Historischen Kommission, Neue Folge, Bd. XXX. Heidelberg 1915, S. 137-200.

BERINGER 1916

Beringer, Jos[eph] Aug[ust]: Hans Thoma: Griffelkunst. [Verzeichnis seiner graphischen Werke]. Frankfurt am Main 1916.

BERINGER 1917

Beringer, Jos[eph] Aug[ust]: Trübner. Des Meisters Gemälde in 450 Abbildungen. Stuttgart, Berlin 1917. (=Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. 26).

BERINGER 1928

Beringer, Jos[eph] Aug[ust] (Hrsg.): Hans Thoma: Briefwechsel mit Henry Thode, Leipzig 1928.

BERINGER 1929

Beringer, Jos[eph] Aug[ust] (Hrsg.): Hans Thoma. Aus achtzig Lebensjahren. Ein Lebensbild aus Briefen und Tagebüchern gestaltet von Jos. Aug. Beringer. Leipzig 1929.

BERINGER 1991

Beringer, J. T.: Hans Thoma. Radierungen. The complete etchings. San Francisco 1991².

BERGK [1799]

Bergk, J[ohann] A[dam]: Die Kunst, Bücher zu lesen. Nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller. Berlin 1971. [Unveränderter Nachdruck Jena 1799].

BERNSTEIN 1988

Bernstein, Eckhard: Ulrich von Hutten mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Eckhard Bernstein. Reinbeck bei Hamburg 1998.

von BERNSTORFF 1899

Bernstorff, Gräfin Elisa von: Ein Bild aus der Zeit von 1789 bis 1835. Aus ihren Aufzeichnungen. Bd. 2. Berlin 1899⁴.

BERTULEIT 2004

Bertuleit, Sigrid: Lovis Corinth. Der Sieger: Zum Gemälde „Perseus und Andromeda“ 1900. Katalog zur Ausstellung im Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 21.3.-18.7.2004. Schweinfurt 2004.

BESCHREIBUNG 1833

Beschreibung des ersten Theresien-Volksfestes zu Bamberg. Gefeiert zu Ehren und unter dem besonderen Schutze Ihrer Majestät der regierenden Königin Therese von Bayern. Vom 8. bis 12. Julius 1833. Bamberg 1833.

BESSELDT 1814

Besseltdt, Karl: Von dem Verhältniß altdeutscher Dichtungen zur volksthümlichen Erziehung. Letzte Vorlesung über das Nibelungen Lied, gehalten zu Königsberg in Preußen. Königsberg 1814.

BEST 1982

Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. 78.-89. Tsd. überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main 1982.

BETHGE [1904]

Bethge, Hans: Worpsswede. [Hans am Ende, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Carl Vinnen, Heinrich Vogeler]. Berlin o. J. [1904]. (=Die Kunst, Sammlung illustrierter Monographien, hrsg. von Richard Muther, Bd. 32).

BEUTLER 1943

Von deutscher Baukunst: Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach. Seine Entstehung und Wirkung. München 1943.

BIALOSTOCKI 1977

Bialostocki, Jan: Vom heroischen Grabmal zum Bauernbegräbnis. Todesmotive in der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts. Mainz 1977. (=Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Bd. 5).

BIDLINGMAIER 1994

Bidlingmaier, Rolf: Schloß Lichtenstein. Die Baugeschichte eines romantischen Symbols. In: Reutlinger Geschichtsblätter, Bd. 33, 1994, S. 113-152.

BIEBER 1979

Bieber, Dietrich: Peter Janssen als Historienmaler: Zur Düsseldorfer Malerei des späten 19. Jahrhunderts. 2 Teile. (Univ. Diss. Köln 1977) Bonn 1979.

BIEHN 1970

Biehn, Heinz: Residenzen der Romantik. München 1970.

BIEHN 1975

Biehn, Heinz: Schloßbauten der Romantik in Hessen und der Historismus. In: Historismus und Schloßbau, hrsg. von Renate Wagner-Rieger und Walter Krause. München 1975, S. 103-118. (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 28).

BIERBAUM 1904

Bierbaum, Otto Julius: Hans Thoma. Berlin 1904. (=Die Kunst, hrsg. von Richard Muther, 27).

BIERBRAUER 2005

Bierbrauer, Peter: Karl Ferdinand von Stumm-Halberg in seiner Epoche. In: Neunkircher Stadtbuch, hrsg. von Rainer Knauf. Neunkirchen 2005, S. 119-126.

BIERENDE 2000

Bierende, Edgar: Die hohe Kunst der Bilderfindung – Carl Friedrich Lessing, ein Maler zwischen Akademie- und Naturstudium. In: Carl Friedrich Lessing. Romantiker und Rebell. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 14.5.-30.7.2000 und im Landesmuseum Oldenburg 24.8.-22.10.2000, hrsg. von Martina Sitt. Bremen 2000, S. 21-28.

BIERMANN 1913

Biermann, Georg: Lovis Corinth. Bielefeld und Leipzig 1913. (=Künstler-Monographien, hrsg. von H. Knackfuß).

BIESING 1997

Biesing, Winfried: Das Schloss Drachenburg und der Burghof im Wandel der Zeit, hrsg. vom Heimatverein Siebengebirge e. V. Königswinter. Königswinter 1997.

BIRÓ 2000

Biró, Christine: Zwischen Fiktion und Wirklichkeit: Zur Bedeutung weiblicher Identität in den Bildern Lovis Corinth. Herbolzheim 2000.

BISANZ-PRAKKEN 1977

Bisanz-Prakken, Marian: Gustav Klimt: Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung. Salzburg 1977.

BISANZ-PRAKKEN 1984

Bisanz-Prakken, Marian: Programmatik und subjektive Aussage im Werk von Gustav Klimt. In: Wien 1870-1930. Traum und Wirklichkeit, hrsg. vom Historischen Museum der Stadt Wien. Salzburg, Wien 1984.

BISANZ-PRAKKEN 1985

Bisanz-Prakken, Marian: Der Beethovenfries von Gustav Klimt in der XIV. Ausstellung der Wiener Secession (1902). In: Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930. Katalog zur 93. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien 28.3.-6.10.1985, S. 528-543.

BISANZ-PRAKKEN 1992

Gustav Klimt. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich 11.9.-13.12.1992, hrsg. von Toni Stooss und Christoph Oswald. Stuttgart 1992.

BISANZ-PRAKKEN 2006

Bisanz-Prakken, Marian: Toorop / Klimt. In: Toorop in Wenen: Inspiratie voor Klimt. Catalogus bij de Tentoonstelling Germeentemuseum Den Haag 7.10.2006-7.1.2007. Zwolle, Waanders 2006, S. 163-180.

BISANZ-PRAKKEN 2010

Bisanz-Prakken, Marian: Der Beethovenfries. In: Gustav Klimt. Beethovenfries. Zeichnungen. Ausstellung in der Stadthalle Balingen 10.7.-26.9.2010, hrsg. von Annette Vogel. München 2010, S. 9-19.

BISCHOFF / MEYER 1897

Bischoff, Eugen / Meyer, Franz Sales (Hrsg.): Die Festdekoration in Wort und Bild. Leipzig 1897.

BISCHOFF 1977

Bischoff, Ulrich: Denkmäler der Befreiungskriege in Deutschland 1813-1815. 2 Teile. (Univ. Diss. Berlin 1977) Berlin 1977.

BISCHOFF 1997

Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Ernst Ferdinand Oehme 1797-1855. Ein Landschaftsmaler der Romantik.

Ausstellung der Gemäldegalerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden unter Mitarbeit des Kupferstich-Kabinetts zum 200. Geburtstag des Künstlers in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Albertinum 21.4.-29.6.1997 und dem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus 20.7.-7.9.1997. Dresden 1997.

BLINN 1987

Blinn, Hans: Erstes Volksfest im Rhein-Baiern gefeyert auf der Horstau bey Landau am 13. October MDCCCXXII, hrsg. vom Elwetriche-Verein 1982 e.V. Landau 1987.

BLOCHMANN 1991

Blochmann, Georg M.: Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit: Marées, Lenbach, Böcklin, Makart, Feuerbach. (Univ. Diss. Köln 1986) Münster 1991.

BLUM 2005

Blum, Gerd: Hans von Marées. Autobiographische Malerei zwischen Mythos und Moderne. München, Berlin 2005.

BLUM 2008

Blum, Gerd: Hans von Marées: Der Maler als Modell. Werk und Wirkung zwischen Moltke und Duchamp. In: Hans von Marées. Ausstellung im Von-der-Heydt-Museum 8.6.-14.9.2008, hrsg. von Gerhard Finckh und Nicole Hartje-Grave. Wuppertal 2008, S. 10-25.

BOARD 1992

Board, Marilynn Lincoln: Art's Moral Mission: Reading G. F. Watts's Sir Galahad. In: The Arthurian revival: essays on form, tradition and transformation, edited by Debra N. Mancoff: New York u. a. 1992, S. 132-154.

BOCK 1998

Bock, Robert Mario: Fritz Boehle. Das malerische Werk. Mit Werkverzeichnis. (Univ. Diss. Frankfurt am Main 1997) Weimar 1998.

BOEHEIM [1890]

Boeheim, Wendelin: Handbuch der Waffenkunde. Das Waffenwesen in seiner historischen Entwicklung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Graz 1966. [unveränderter Abdruck der 1890 im Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, erschienenen Ausgabe].

BOEHM 1987

Boehm, Gottfried: „Sehen lernen ist Alles“: Conrad Fiedler und Hans von Marées. In: Hans von Marées. Katalog zur Ausstellung in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung München 11.11.1987-21.2.1988, hrsg. von Christian Lenz. München 1987, S. 145-150.

BOEHN o. J.

Boehn, Max von: Biedermeier. Deutschland von 1815-1847. Berlin o. J.

BOEHN [1919]

Boehn, Max von: Modespiegel. Berlin, Braunschweig, Hamburg o. J. [1919].

BOELCKE 1956

Boelcke, Willi: Krupp und die Hohenzollern. Aus der Korrespondenz der Familie Krupp 1850-1916. Berlin 1956.

BOELCKE 1970

Boelcke, Willi A. (Hrsg.): Krupp und die Hohenzollern in Dokumenten. Krupp-Korrespondenz mit Kaisern, Kabinettschefs und Ministern 1850-1918. Frankfurt am Main 1970.

BOELLER 2009

Böller, Susanne: Franz von Lenbach – Malerfürst und Seelenmaler. In: Künstlerfürsten: Liebermann,

Lenbach, Stuck. Katalog zur Ausstellung im Max Liebermann Haus 4.4.-5.7.2009, hrsg. von der Stiftung Brandenburger Tor. Berlin 2009, S. 105-109.

BOERNER 1968

Nachgelassene Zeichnungen von Alfred Rethel 1816-1859 bei C. G. Boerner. Düsseldorf 1968.

BOERSCH-SUPAN 1987

Börsch-Supan, Helmut: Caspar David Friedrich. München 1987⁴.

BOERSCH-SUPAN 1988a

Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées: 1760-1870. München 1988.

BOERSCH-SUPAN 1988b

Börsch-Supan, Helmut: Carl Friedrich Hampe: „Mittelalterliche Szene“. Eine Neuerwerbung für den Schinkel-Pavillon. In: Museumsjournal. Berichte aus Museen, Schlössern und Sammlungen in Berlin und Potsdam, Bd. 4, 1988, S. 38-41.

BOERSCH-SUPAN / JAEHNIG 1973

Börsch-Supan, Helmut / Jähmig, Karl Wilhelm: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München 1973.

BOISSERÉE [1835]

Boisserée, Sulpiz: Ueber die Beschreibung des Tempels des heiligen Grales in dem Heldengedicht: Titirel Kap. III. München 1834.

BOLLENBECK 1979

Bollenbeck, Georg: Das ‚Volksbuch‘ als Projektionsformel. Zur Entstehung und Wirkung eines Konventionsbegriffes. In: Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions „Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts“, hrsg. von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück und Ulrich Müller. Stuttgart 1979, S. 141-171.

BONAFoux 1985

Bonafoux, Pascal: Der Maler im Selbstbildnis. Genf 1985.

BOOCKMANN 1972

Boockmann, Hartmut: Das ehemalige Deutschordensschloss Marienburg 1772-1945. Die Geschichte eines politischen Denkmals. In: Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert. Göttingen 1972, S. 100-162.

BOOCKMANN 1982

Boockmann, Hartmut: Die Marienburg im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main, Berlin 1982.

BORDONE 1990

Bordone, Renato: Waffensammlungen, Rüstungen, Ritter. Erträumtes Mittelalter – Geschichtliches Mittelalter. In: Ritter-Rüstungen: Der eiserne Gast – ein mittelalterliches Phänomen, hrsg. von Dario Lanzardo. München 1990, S. 11-17.

BORNHEIM 1964

Bornheim, Werner, gen. Schilling: Rheinische Höhenburgen. 3 Bde. Neuss 1964.

BOTHE 1979

Bothe, Rolf: Burg Hohenzollern. Von der mittelalterlichen Burg zum national-dynastischen Denkmal im 19. Jahrhundert. Berlin 1979.

BOTT 1975

Bott, Gerhard: Wilhelm von Harnier 1800-1838. Ein Maler und Zeichner des frühen Realismus. Darmstadt 1975.

BOTT 1986

Bott, Gerhard: Kronprinz Ludwig in altdeutscher Tracht in Rom. In: "Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...": Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I., hrsg. von Claus Grimm. München 1986, S. 171-184. (=Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 9).

BOUTERWEK 1801-1802

Bouterwek, Friedrich: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Bd. 1 und Bd. 2. Göttingen 1801-1802.

BOWRON 2000

Bowron, Edgar-Peters (Hrsg.): Romantiker, Realisten, Revolutionäre: Meisterwerke des 19. Jahrhunderts aus dem Museum der bildenden Künste Leipzig. München u. a. 2000.

BRAHM 1880

Brahm, Otto: Das deutsche Ritterdrama des Achtzehnten Jahrhunderts. Studien über Joseph August von Törring, seine Vorgänger und Nachfolger. Strassburg 1880. (=Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker, hrsg. von Bernhard Ten Brink u. a., Bd. 40).

BRANDES [1892]

Brandes, G[eorg]: Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Vorlesungen, gehalten an der Kopenhagener Universität von G. Brandes. Uebersetzt und eingeleitet von Adolf Strodtmann. Bd. 2: Die romantische Schule in Deutschland. Leipzig o. J. [1892].

BRANDT 1992

Brandt, Hartwig: Republikanismus im Vormärz. Eine Skizze. In: 175 Jahre Wartburgfest. 18. Oktober 1817 - 18. Oktober 1992. Studien zur politischen Bedeutung und zum Zeithintergrund der Wartburgfeier, hrsg. von Klaus Malettke. Heidelberg 1992, S. 121-152. (=Darstellungen und Quellen zur Geschichte der deutschen Einheitsbewegung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert, Bd. 14).

BRATKE / SCHIMPF 1980

Bratke, Elke / Schimpf, Hans: Anselm Feuerbach 1829-1880, hrsg. Landesbildstelle Rheinland-Pfalz im Auftrag des Kultusministeriums in Zusammenarbeit mit dem Verein „Feuerbachhaus Speyer“ e.V. Speyer 1980. Koblenz 1980. (=Kunst und Künstler in Rheinland-Pfalz, Bd. 8).

BRAUN 1985

Braun, Gerd: Seebenstein – Die Biedermannsburg der Wildensteiner Ritter auf blauer Erde. In: Burgen und Schlösser. Zeitschrift der Deutschen Burgenvereinigung e.V. für Burgenkunde und Denkmalpflege, Jg. 26, Heft 1, 1985, S. 38-53.

BRAUN 1987

Braun, Gerd: Einhundert Jahre „Walhalla des Rheinlandes“. Zur Baugeschichte der Drachenburg bei Königswinter. In: Burgen und Schlösser. Zeitschrift der Deutschen Burgenvereinigung e.V. für Burgenkunde und Denkmalpflege, Jg. 28, Heft 1, 1987, S. 81-94.

BRAUN 1873/74

Braun, Karl: Deutsche Studentenbilder und Mordgeschichten aus dem tollen Jahre Neunzehn. In: Westermann's Jahrbuch der Illustrierten Deutschen Monatshefte. Ein Familienbuch für das gesammte geistige Leben der Gegenwart, Bd. 35, October 1873-März 1874, S. 33ff., 134ff., 254ff., 355ff., 478ff.

BREICHA 1978

Breicha, Otto (Hrsg.): Gustav Klimt: Die goldene Pforte. Werk – Wesen – Wirkung. Bilder und Schriften zu Leben und Werk. Salzburg 1978.

BREITINGER [1740]

Breitinger, Johann Jakob: Critische Dichtkunst worinnen die poetische Mählerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird. Mit einer Vorrede eingeführet von Johann Jacob Bodemer. Stuttgart 1966. [Faksimiledruck nach der Ausgabe Zürich 1740].

BRESSLER [1949]

Breßler, Hans-Günther: Der Spätromantiker A. A. L. Follen in psychiatrischer Schau. Grundzüge einer unveröffentlichten Pathographie. Basel o. J. [1949]. (=Sonderabdruck aus der Schweizerischen Medizinischen Wochenschrift, Jg. 70, Nr. 37, 1949).

[BREWER] 1819

o. Autor [Brewer, Johann Paul]: Urkundliche Widerlegung der von dem ehemaligen Adel der Lande Jülich, Kleve, Berg und Mark dem Fürsten Staatskanzler überreichten Denkschrift. Von einem Rheinpreußen. Rhenanien 1819.

BRINGEMEIER 1974

Bringemeier, Martha: Priester- und Gelehrtenkleidung: Tunika, Sutane, Schaubе, Talar. Ein Beitrag zur geistesgeschichtlichen Kostümforschung. Münster 1974.

BRINKER-GABLER 1979

Brinker-Gabler, Gisela: Wissenschaftlich-poetische Mittelalterrezeption in der Romantik. In: Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch, hrsg. von Ernst Ribbat. Königstein im Taunus 1979, S. 80-97.

BROENNER 1991

Brönner, Wolfgang: Die Villa Cahn in Bonn-Plittersdorf. Ein „Deutsches Haus“ am Rhein. Geschichte, Architektur, Ausstattung, Kunstsammlung. (Univ. Diss. Bonn 1991) Köln 1991. (=Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Bd. 31).

BROENNER 2001

Brönner, Wolfgang: Gedanken zur Rheinromantik. In: Preußische Facetten. Rheinromantik und Antike: Zeugnisse des Wirkens Friedrich Wilhelms IV. an Mittelrhein und Mosel, hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz. Regensburg 2001, S. 9-22.

BRUCKMANN'S LEXIKON 1981-1983

Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst: Münchner Maler im 19. Jahrhundert. 4 Bde. München 1981-1983.

BRUECKMANN 1984

Brückmann, Remigius: Politische Karikaturen des Vormärz. Ausstellung im Badischen Kunstverein e.V. 21.3.-23.4.1984. Karlsruhe 1984.

BRUEGGEMANN 1958

Brüggemann, Werner: Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik. Münster 1958. (=Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Reihe 2, Bd. 7).

BRUNNER 1949

Brunner, Otto: Adeliges Landleben und europäischer Geist. Leben und Werk Wolf Helmhards von Hohberg 1612-1688. Salzburg 1949.

BRUNSIEK 1994

Brunsiek, Sigrun: Auf dem Weg der alten Kunst. Der "altdeutsche Stil" in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts. (Univ. Diss. Münster 1992) Marburg 1994.

BRYANT 2004

Bryant, Barbara. GF Watts portraits: fame & beauty in Victorian society. London 2004.

BUCH FUER ALLE 1887

Das Buch für Alle. Illustrierte Familien-Zeitung. Chronik der Gegenwart, Jg. 22, Heft 22, 1887.

BUCHHOLZ 1909

Buchholz, Arend: Die Geschichte der Familie Lessing, herausgegeben von Carl Robert Lessing. 2

Bde. Berlin 1909.

BUDAR 1898

Budar, Wladimir: Moritz von Schwind. Ein deutsch-österreichischer Künstler. Brünn 1898.

von BUELOW [1930]

Bülow, Bernhard Fürst von: Denkwürdigkeiten, hrsg. von Franz von Stockhammern. 4 Bde. Bd 1. Berlin o. J. [1930].

BUESCHEL 2006

Büschel, Hubertus: Untertanenliebe. Der Kult um deutsche Monarchen 1770-1830. Göttingen 2006. (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 220).

BUESCHING 1823a

Büsching, [Johann Gustav Gottlieb]: Das Schlos der deutschen Ritter zu Marienburg. Berlin 1823.

BUESCHING 1823b

Büsching, [Johann Gustav Gottlieb]: Ritterzeit und Ritterwesen. Vorlesungen gehalten und hrsg. von Büsching. 2 Bde. Leipzig 1823.

BUETTNER 1983

Büttner, Frank: Der Streit um die Neudeutsche religiös-patriotische Kunst. In: Aurora, Bd. 43, 1983, S. 55-76.

BURKE 1773

Burke, Edmund: Burkes philosophische Untersuchungen über den Ursprung unsrer Begriffe vom Erhabnen und Schönen. Nach der fünften englischen Ausgabe. Riga 1773.

BURKE 1985

Burke, Peter: Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit, hrsg. und mit einem Vorwort von Rudolf Schenda. München 1985.

BUSHART 1989

Bushart, Bruno: Zu Hans Thoma. In: Hans Thoma 1839-1924. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Schweinfurt 1989, S. 9-23.

BUESSER 1988

Büsser, Fritz: Hutten in Zürich. In: Ulrich von Hutten: Ritter, Humanist, Publizist 1488-1523. Katalog zur Ausstellung des Landes Hessen anläßlich des 500. Geburtstages in Schlüchtern 3.7.-11.9.1988, bearbeitet von Peter Laub. Kassel 1988, S. 337-343.

BUETTNER 1980

Büttner, Frank: Peter Cornelius: Fresken und Freskenprojekte. 2 Bde. Bd. 1. Wiesbaden 1980.

BUSSE 1935

Busse, Hermann Eris: Hans Thoma: Leben und Werk. Berlin 1935.

BUSSMANN 1985

Bussmann, Georg: Lovis Corinth Carmencita. Malerei an der Kante. Frankfurt am Main 1985.

von BUTTLAR 1989

Buttlar, Adrian von: Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik. Köln 1989.

BUTZ 1906

Butz, Philipp: Der Ritter von der Bettenburg. Erinnerung an Christian von Truchseß, den Förderer deutscher Dichter. Heidelberg 1906.

BUVELOT 2004

Buvelot, Quentin (Hrsg.): Portraits in the Mauritshuis 1430-1790. Zwolle 2004.

CAESAR 2001

Caesar, Claudia C.: Ein verkannter Künstler arriviert – Wilhelm Trübners Selbstdarstellung in seiner Frankfurter Zeit. In: Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896-1903. Katalog zur Ausstellung anlässlich seines 150. Geburtstages im Museum Regionaler Kunst Haus Giersch 1.4.-29.7.2001. Frankfurt am Main 2001, S. 21-27.

CAROVÉ 1816

Carové, F[riedrich] W[ilhelm]: Ansichten der Kunst des deutschen Mittelalters. In: Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst auf das Jahr 1816, mit Kupfern. Köln 1816, S. 43-95.

CAROVÉ 1817

Carové, Friedr[ich] Wilh[elm]: Rede gehalten am 19ten October 1817 zu denen, auf der Wartburg versammelten, deutschen Burschen. Eisenach 1817.

CARUS [1926]

Carus, C[arl] G[ustav]: Reisen und Briefe. Ausgewählt von Dr. Eckart von Sydow. 2. Teil. Leipzig o. J. [1926].

CASTELLANI ZAHIR 1993

Castellani Zahir, Elisabeth: Die Wiederherstellung von Schloss Vaduz 1904 bis 1914. Burgdenkmalpflege zwischen Historismus und Moderne. 2 Bde. (Univ. Diss. Basel) Vaduz 1993.

CEPL-KAUFMANN / JOHANNING 2003

Cepl-Kaufmann, Gertrude / Johanning, Antje: Mythos Rhein. Zur Kulturgeschichte eines Stromes. Darmstadt 2003.

CHAPMAN 1945

Chapman, Ronald: The laurel and the thorn: a study of G. F. Watts. London 1945.

CHAUDONNERET 1980

Chaudonneret, Marie-Claude: Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour. Paris 1980.

CHENEY / FAXON / RUSSO 2000

Cheney, Liana De Girolami / Faxon, Alicia Craig / Russo, Kathleen Lucey: Self-portraits by women painters. Aldershot 2000.

CHRIST / GEELHAAR 1990

Christ, Dorothea / Geelhaar, Christian: Arnold Böcklin. Die Gemälde im Kunstmuseum Basel. Basel 1990.

CHRISTE'S 2003

19th Century European Art including Orientalist Pictures. Christie's South Kensington. Auction 18 June 2003. London 2003.

CHRONICA 1884

Chronica de rebus Malkastaniensibus. Das ist Beschreybung Derer fürnehmsten und Denkwürdigsten Begebnüß und Geschichten, so sich in denen letzten decenniis des lauffenden saeculi under denen praven Gesellen des Künstler-Vereynes "Malkasten" allhier, nach und nach zu Land und Wasser, arrivret und zutragen haben. Düsseldorf 1884.

CLARK 1975

Clark, Kenneth: The Gothic Revival: an essay in the history of taste. New York 1975².

CLAUDON 1980

Claudon, Francis: Lexikon der Romantik. Köln 1980.

COBURGISCHES TASCHENBUCH 1821

Riemann: Briefe über die Rosenau. In: Coburgisches Taschenbuch. Coburg 1821.

COLONNA [1883]

Colonna, Francesco: Le songe de Poliphile ou Hynérotomachie. Bd. 2. Genève [Genf] 1971. [Nachdruck der Ausgabe Paris 1883].

CONZ 1786

Conz, Karl Philipp: Ueber den Geist und die Geschichte des Ritterwesens vorzüglich in Rücksicht auf Deutschland. Gotha 1786.

CORINTH 1913

Corinth, Lovis: Wilhelm Trübner. In: Kunst und Künstler, Jg. 11, 1913, S. 452-463.

CORINTH 1926

Corinth, Lovis: Selbstbiographie. Leipzig 1926.

CORINTH 1979

Corinth, Thomas: Lovis Corinth. Eine Dokumentation zusammengestellt und erläutert von Thomas Corinth. Tübingen 1979.

CRAMER 1978

Cramer, Thomas: Mittelalter in der Lyrik der Wilhelminischen Zeit. In: Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Karl Otto Conrady und Helmut Schanze. Tübingen 1978, S. 35-61.

CRETTAZ-STÜERZEL 2003

Crettaz-Stürzel, Elisabeth: Burgenrenaissance zwischen Spiel und Politik rund um Schloss Vaduz. Die Burg als Ort von Inszenierungen. In: Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. Forschungen und Berichte zu Schlössern, Gärten, Burgen und Klöstern in Thüringen, Bd. 6, (für das Jahr 2002) 2003, S. 149-160.

la CURNE DE SAINTE-PALAYE 1786

La Curne de Sainte-Palaye, Jean Baptiste de: Das Ritterwesen des Mittelalters nach seiner politischen und militärischen Verfassung. Aus dem Französischen mit Anmerkungen, Zusätzen und Vorrede von D. Johann Ludwig Klüber. 3 Bde. Nürnberg 1786-1791.

CYRUS 1985

Cyrus, Hannelore: Von erlaubter und unerlaubter Frauenart, um Freiheit zu kämpfen – Freiheitskämpferinnen im 19. Jahrhundert und die Freie Hansestadt Bremen. In: Grenzgängerinnen. Revolutionäre Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Weibliche Wirklichkeit und männliche Phantasien, hrsg. von Helga Grubitzsch, Hannelore Cyrus und Elke Haabusch. Düsseldorf 1985, S. 19-69.

CZYGAN 1909

Czygan, Paul: Zur Geschichte der Tagesliteratur während der Freiheitskriege. 2 Bde. Bd. 2. Leipzig 1909.

DAELEN 1886

Daelen, E[duard]: Ein Sommerfest im „Malkasten“ zu Düsseldorf. In: Über Land und Meer. Allgemeine Illustrierte Zeitung, Bd. 56, Nr. 44, 1886, S. 963.

DAELEN 1898

Daelen, Eduard: Aus der Geschichte des Künstlervereins "Malkasten". Zur Jubelfeier seines fünfzigjährigen Bestehens 1848-1898. Düsseldorf 1898.

DAHL 1832.

Dahl, J[ohann] K[onrad]: Die Burgen Rheinstein und Reichenstein mit der Klemenskirche am Rhein. Historische Schilderung von J. K. Dahl. Mainz 1832.

DAHNS 1890

Dahn, Felix: Erinnerungen. Erstes Buch: Bis zur Universität (1834-1850). Mit dem Bildnis des Verfassers. Leipzig 1890³.

DANN 1978

Dann, Otto: Gruppenbildung und gesellschaftliche Organisierung in der Epoche der deutschen Romantik. In: Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium, hrsg. von Richard Brinkmann. Sonderband der Deutschen Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart 1978, S. 115-131.

DARSTELLUNGEN [1818]

Darstellungen aus den Ritterzeiten. Leipzig o. J. [circa 1818].

DARWIN 1871

Darwin, Charles: Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl. Aus dem Englischen übersetzt von J. Victor Carus. 2 Bde. Stuttgart 1871.

DAUBER 1985

Dauber, Reinhard: Aachener Villenarchitektur. Die Villa als Bauaufgabe des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Recklinghausen 1985.

DECKER 1995

Decker, Bernhard: Böcklins Seitenblick auf Dürer. In: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich. Bd. 2. Zürich 1995, S. 108-125.

DECKER 1967

Decker, Elisabeth: Zur künstlerischen Beziehung zwischen Hans von Marées, Konrad Fiedler und Adolf Hildebrand: Eine Untersuchung über die Zusammenhänge von Kunsttheorie und Kunstwerk. (Univ. Diss. Basel 1966) Dudweiler 1967.

DEECKE 1973

Deecke, Thomas: Die Zeichnungen von Lovis Corinth. Studien zur Stilentwicklung. (Univ. Diss. Berlin 1973) Berlin 1973.

DEHIO 1961

Dehio, Ludwig: Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Ein Baukünstler der Romantik. München, Berlin 1961.

DELBRUECK 1907

Delbrück, Hans: Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte. Teil 3: Das Mittelalter. Berlin 1907.

DENEKE 1966

Deneke, Bernward: Beiträge zur Geschichte nationaler Tendenzen in der Mode von 1770-1815. Eine Studie zur deutschen Volkstracht von 1814/15 mit besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse in Frankfurt. In: Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main, Bd. 12, 1966, S. 211-252.

DENEKE 1986

Deneke, Bernward: Kronprinz Ludwig und der altdeutsche Rock. In: "Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...": Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I. München 1986, S. 153-169. (=Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 9).

DENEKEN 1810

Deneken, Arnold Gerhard: Bemerkungen eines Reisenden über die Bettenburg im Landgerichte Hofheim. In: Neue fränkisch-würzburgische Chronik, Nr. 5, 1810, Sp. 365-368, Sp. 381-384 u. Sp. 396-400.

DETTMER 1976

Dettmer, Hermann: Bilderwelt der kleinen Leute. Bilderbogen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ausstellung im Drostenhof Wolbeck 20.6.-3.10.1976 / Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Münster 1976.

DEUHLER 1983

Deuchler, Florens: Maximilian I. und die Kaiserviten Suetons. Ein spätmittelalterliches Herrscherprofil in antiken und christlichen Spiegelungen. In: Von Angesicht zu Angesicht. Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Bern 1983, S. 129-149.

DEWALD 2005

Dewald, Markus (Hrsg.): Der Festzug der Württemberger von 1841. Ostfildern 2005.

DIBDIN 1905

Dibdin, E. Rimbault: Frank Dicksee, R. A.: His Life and Work. In: The Christmas Art Annual. The Christmas number of the Art Journal, London 1905.

DICKEL 1991

Dickel, Hans: Caspar David Friedrich in seiner Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier. Weinheim 1991. (=Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, hrsg. von Manfred Fath, Bd. 3).

DIEFFENBACH o. J.

Dieffenbach, Johann Philipp: Memorabilia aus meinem Leben, auch Tagebuch genannt. o. O. und o. J.

DIEFFENBACH [1823]

Dieffenbach, Johann Philipp: Das Leben des Malers Karl Fohr erstmalig gedruckt 1823. Mit einer Vorrede von Paul F. Schmidt, hrsg. von Rudolf Schrey. Frankfurt 1918. [Erstmalig gedruckt 1823].

DIETZ 1895

Dietz, Ed[uard]: Die Deutsche Burschenschaft in Heidelberg. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Deutscher Universitäten. Heidelberg 1895.

DILICH [1598]

Dilich, Wilhelm: Ritterspiele anno 1596. Als Nachdruck hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Broszinski und Gunter Schweikhart. Kassel 1986. [Nachdruck der Ausgabe Cassel 1598].

DINGERDISSEN 2008

Dingerdissen, Ulf: Moritz von Schwind und seine „Rückkehr des Grafen von Gleichen“. Eine romantische Stellungnahme zur Ehe. Saarbrücken 2008.

de DINO 1909

Duchesse de Dino: Chronique de 1831 à 1862. Publié avec des annotations et un index biographique par la Princesse Radziwill. Bd. 3: 1841-1850. Paris 1909.

DIRKMANN 1993

Dirkmann, Sigrid: Carl Philipp Fohr 1795-1818. Frankfurt 1993.

DITTSCHIED 1987

Dittscheid, Hans-Christoph: Kassel-Wilhelmshöhe und die Krise des Schloßbaues am Ende des Ancien Régime. Worms 1987.

DOERING 1840

Doering, [Heinrich] (Hrsg.): Historie vom Ritter Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand, hrsg. von Doering. Erfurt 1840.

DOETSCH 2006

Dötsch, Anja: Die Löwenburg im Schlosspark Kassel-Wilhelmshöhe. Eine künstliche Ruine des späten 18. Jahrhunderts. 2 Bde. Regensburg 2006.

DOHME [1850]

Beschreibung der Burg Stolzenfels, eingel. und bearbeitet von Georg Poensgen. Berlin 1930. [Neudruck der von Robert Dohme im Jahr 1850 verfaßten Schrift].

DOLGNER 1993

Dolgener, Dieter: Historismus. Deutsche Baukunst 1815-1900. Leipzig 1993.

DOLLINGER 1985

Dollinger, Heinz: Das Leitbild des Bürgerkönigtums in der europäischen Monarchie des 19. Jahrhunderts. In: Hof, Kultur und Politik im 19. Jahrhundert. Akten des 18. Deutsch-französischen Historikerkolloquiums Darmstadt vom 27.-30.9.1982, hrsg. von Karl Ferdinand Werner. Bonn 1985, S. 325-364.

DOMM 1989

Domm, Anne-S.: Der "klassische" Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts. (Univ. Diss. Tübingen 1987) München 1989.

DOYÉ 2001

Doyé, Werner M.: Arminius. In: Deutsche Erinnerungsorte. 3 Bde. Bd. 3, hrsg. von Etienne François und Hagen Schulze. München 2001, S. 587-602.

DREBBER 1995

Drebber, Matthias: Verführung und Erlösung. Studie zum Mythos des Weiblichen bei Richard Wagner, Heinrich Heine und Charles Baudelaire. (TU Diss Berlin 1995). Berlin 1995.

DUEDING 1984

Düding, Dieter: Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808-1847). Bedeutung und Funktion der Turner- und Sängervereine für die deutsche Nationalbewegung. München 1984.

DUEDING 1987

Düding, Dieter: Deutsche Nationalfeste im 19. Jahrhundert. Erscheinungsbild und politische Funktion. In: Archiv für Kulturgeschichte, hrsg. von Egon Boshof, Bd. 69, 1987, S. 371-388.

DUEDING 1992

Düding, Dieter: Antisemitismus als Parteidoktrin. Die ersten antisemitischen Parteien in Deutschland (1879-1894). In: Nation, Nationalismus, Postnation. Beiträge zur Identitätsfindung der Deutschen im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Harm Klüeting. Köln, Weimar 1992, S. 59-70.

DUEHR 1972

Dühr, Albrecht (Hrsg.): Ernst Moritz Arndt: Briefe. Bd. 1. Darmstadt 1972. (=Texte zur Forschung, Bd. 8).

DUELMEN / JACOB 1993

Dülmen, Richard van / Jacob, Joachim (Hrsg.): Stumm in Neunkirchen: Unternehmerherrschaft und Arbeiterleben im 19. Jahrhundert. Bilder und Skizzen aus einer Industriegemeinde. St. Ingbert 1993.

DUERR 1989

Dürr, Bernd: Leo Putz, Max Feldbauer und der Kreis der „Scholle“ und „Jugend“ in Dachau um 1900. Ausstellung in der Sparkasse Dachau 6.10.-10.11.1989. Dachau 1989.

DUESSELDORFER MONATSHEFTE 1847-1861

Düsseldorfer Monatshefte. 14 Bde. Düsseldorf 1847-1861.!

EBERLE 1974

Eberle, Matthias: Ein Kunstwerk und sein Gebrauch III. Über Arnold Böcklins „Selbstbildnis mit fiedelndem Tod“. In: Kunst und Unterricht. Zeitschrift für alle Bereiche der ästhetischen Erziehung, Heft 24, April 1974, S. 49-52.

EBERLE 1980

Eberle, Matthias: Individuum und Landschaft: zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei. Gießen 1980.

EBERLEIN 1924

Eberlein, Kurt Karl (Hrsg.): Caspar David Friedrich. Bekenntnisse. Leipzig 1924.

EBERLEIN 1940

Eberlein, Kurt Karl: Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst. Bielefeld u. a. 1940.

EBHARDT 1925

Ebhardt, Bodo: Deutsche Burgen als Zeugen deutscher Geschichte. Berlin 1925.

ECKER 1991

Ecker, Jürgen: Anselm Feuerbach: Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien. München 1991.

EGGERT 1975

Eggert, Klaus: Der sogenannte ‚Historismus‘ und die romantischen Schlösser in Österreich. In: Historismus und Schloßbau, hrsg. von Renate Wagner-Rieger und Walter Krause. München 1975, S. 55-82. (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 28).

EHRISMANN 1975

Ehrismann, Otfrid: Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenlieds von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. (Univ. Habil. Schr. Uni Gießen 1972) München 1975. (=Münchener Germanistische Beiträge, hrsg. von Werner Betz und Hermann Kunisch, Bd. 14).

EHRISMANN 2002

Ehrismann, Otfrid: Nibelungenlied. Epoche, Werk, Wirkung. München 2002². (=Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).

EICHBERG 1978

Eichberg, Henning: Leistung, Spannung, Geschwindigkeit. Sport und Tanz im gesellschaftlichen Wandel des 18./19. Jahrhunderts. Stuttgart 1978. (=Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik, Bd. 12).

EICHENDORFF 1815

Eichendorff, Joseph Freiherr von: Ahnung und Gegenwart. Ein Roman. Mit einem Vorwort von de La Motte Fouqué. Nürnberg 1815.

EICHENDORFF [1978]

Eichendorff, Joseph Freiherr von: Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften, hrsg. von Gerhart Baumann. 4 Bde. Bd. 2: Romane, Novellen, Märchen, Erlebtes. Halle und Heidelberg. Stuttgart 1978³. [Neuausgabe]

EICHENDORFF [1979]

Eichendorff, Josef [Freiherr von]: Schriften zur Revolution: Das Schloß Dürande, Robert und Guiscard, Der Adel und die Revolution [1856/7] und andere, hrsg. und kommentiert von Klaus Lindemann. Paderborn u. a. 1979.

EICHENDORFF [1993]

Eichendorff Joseph [Freiherr] von: Sämtliche Werke. Bd. 1, 1. Teilband: Gedichte, hrsg. von Harry Fröhlich und Ursula Regener. Tübingen 1993. [Neuausgabe].

EIMER 1963

Eimer, Gerhard: Caspar David Friedrich und die Gotik. Analysen und Deutungsversuche aus Stockholmer Vorlesungen. Mit einem Nachtrag zum patriotischen Kunstprogramm des Freiherrn vom Stein. Hamburg 1963.

EIMER 1987

Eimer, Gerhard: Quellen zur politischen Ikonographie der Romantik: Steins Turmbau in Nassau. Frankfurt am Main 1987. (=Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, Bd. 2).

EICHLER 1977

Eichler, Inge: Die Cervarafeste der deutschen Künstler in Rom. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 31, 1977, S. 81-114.

EICHLER 1974

Eichler, Ulrike: Münchener Bilderbogen, hrsg. vom Historischen Verein von Oberbayern. München 1974. (=Oberbayerisches Archiv, Bd. 99).

EILERS 1856-1860

Eilers, Gerd: Meine Wanderung durchs Leben. Ein Beitrag zur innern Geschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 6 Theile. Leipzig 1856-1860.

EIMER 1963

Eimer, Gerhard: Caspar David Friedrich und die Gotik. Analysen und Deutungsversuche aus Stockholmer Vorlesungen. Mit einem Nachtrag zum patriotischen Kunstprogramm des Freiherrn vom Stein. Hamburg 1963.

von EINEM 1938

Einem, Herbert von: Caspar David Friedrich. Berlin 1938.

von EINEM 1941

Einem, Herbert von: Ein unveröffentlichter Brief des Peter Cornelius aus Rom. In: Deutschland-Italien. Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden. Festschrift für Wilhelm Waetzoldt zu seinem 60. Geburtstag 21. Februar 1940. Berlin 1941, S. 308-314.

EISER 1878

Eiser, Otto: Andeutungen über Wagners Beziehung zu Schopenhauer und zur Grundidee des Christenthums. Als Einleitung zur Lesung des Wagnerschen Parsifal vorgetragen am 5. Vereins-Abend des Richard-Wagner-Vereins zu Frankfurt a. M., den 29. April 1878. Chemnitz 1878. [Separatabdruck aus den Bayreuther Blättern].

EISOLD 2000

Eisold, Norbert: Das Dessau-Wörlitzer Gartenreich. Der Traum von der Vernunft. Rostock 2000.

ELBERSKIRCHEN [1897]

Elberskirchen Johanna: Sozialdemokratie und sexuelle Anarchie. Beginnende Selbstzersetzung der Sozialdemokratie? [1897]. In: Frauen und Sexualmoral, hrsg. von Marielouise Janssen-Jurreit. Frankfurt am Main 1986, S. 71-77.

ELIAS 2002

Elias, Norbert: Gesammelte Schriften, hrsg. im Auftrag der Norbert Elias Stichting Amsterdam, bearbeitet von Claudia Opitz. Bd. 2: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft. Frankfurt am Main 2002.

EMBLEMATA 1967

Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Stuttgart 1967.

EMBLEMATA 1978

Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Sonderausgabe. Stuttgart 1978.

EMMRICH 1989

Emmrich, Irma: Carl Blechen – Zeit und Werk. München 1989.

ENDRES / SCHIMMEL 1985

Endres, Franz Carl / Schimmel, Annemarie: Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich. Köln 1985².

ENDRULAT 1878

Endrulat, Bernhard: Ein Kaiserfest im „Malkasten“ zu Düsseldorf mit dem Festspiel von Carl Hoff und 11 in Holzschnitt ausgeführten Originalzeichnungen. Düsseldorf 1878.

ENGLERT 1995

Englert, Kerstin (Hrsg.): Lovis Corinth: Gesammelte Schriften / Charlotte Berend-Corinth: Mein Leben mit Lovis Corinth. Berlin 1995.

ERASMUS VON ROTTERDAM [1961]

Erasmus von Rotterdam: Enchiridion. Handbüchlein eines christlichen Streiters, hrsg. von Werner Welzig. Graz, Köln 1961.

ERCK / SCHNEIDER 1997

Erck, Alfred / Schneider, Hannelore: Georg II. von Sachsen-Meiningen. Ein Leben zwischen ererbter Macht und künstlerischer Freiheit. Meiningen 1997.

ERDMANN 1882

Erdmann, Johann Eduard: Psychologische Briefe. Leipzig 1882⁶.

ERLAY 1972

Erlay, David: Worpsswede – Bremen – Moskau: der Weg des Heinrich Vogeler. Bremen 1972.

ERLAY 1981

Erlay, David: Vogeler, ein Maler und seine Zeit. Fischerhude 1981.

ERPEL 1967

Erpel, Fritz: Die Selbstbildnisse Rembrandts. Wien, München 1967.

ESCHENBACH [1833]

Eschenbach, Wolfram von: Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung von Peter Knecht, Einführung zum Text von Bernd Schirok. Berlin 1998. [Erstausgabe 1833].

ESCHER 1917

Escher, Konrad: Kunst, Krieg und Krieger. Zur Geschichte der Kriegsdarstellungen. Zürich, Leipzig 1917.

EV. PFARRKONFERENZ 1896

Freiherr von Stumm-Halberg und die evangelischen Geistlichen im Saargebiet. Ein Beitrag zur Zeitgeschichte, hrsg. im Auftrage der Saarbrücker evangelischen Pfarrkonferenz. Göttingen 1896.

EVA 1999

Eva, Rose: Mansel Lewis. In: Mansel Lewis & Hubert Herkomer. Wales – England – Bavaria. Katalog

zur Ausstellung im Neuen Stadtmuseum Landsberg am Lech 1.7.-29.9.1999, hrsg. von Hartfrid Neunzert. Landsberg am Lech 1999, S. 11-16. (=Kunstgeschichtliches aus Landsberg am Lech, Nr. 22).

EVERS [1916]

Evers, Edwin: Das preußische und deutsche Heer. Teil II. Leipzig, Berlin o. J. [1916]. (=Quellensammlung für den geschichtlichen Unterricht an höheren Schulen).

EVERS 1986

Evers, Hans Gerhard: Ludwig II. von Bayern. Theaterfürst – König – Bauherr. Gedanken zum Selbstverständnis, hrsg. von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, bearbeitet von Klaus Eggert. München 1986.

von FALKE [1862]

Falke, Jakob [von]: Die ritterliche Gesellschaft im Zeitalter des Frauencultus. Berlin o. J. [1862]

von FALKE 1880

Falke, Jakob von: Geschichte des modernen Geschmacks. Leipzig 1880².

von FALKE 1897

Falke, Jacob von: Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung. Wien 1897⁶.

FASTERT 2000

Fastert, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts. (Univ. Diss. Kiel 1998) München, Berlin 2000.

FEES-BUCHECKER 1999

Fees-Buchecker, Werner: Auszeichnungen und Würden für Herkomer. In: Mansel Lewis & Hubert Herkomer. Wales – England – Bavaria. Katalog zur Ausstellung im Neuen Stadtmuseum Landsberg am Lech 1.7.-29.9.1999. Landsberg am Lech 1999, S. 185-190, hrsg. von Hartfrid Neunzert. (=Kunstgeschichtliches aus Landsberg am Lech, Nr. 22).

FEIST 1986

Feist, Peter H.: Geschichte der deutschen Kunst 1760-1848. Leipzig 1986.

FELDHAHN 1998

Feldhahn, Ulrich: Schloß Landsberg bei Meiningen – ein Schloßbau der Romantik in Thüringen. In: Burgen und Schlösser, Jg. 38, Heft 3, 1998, S. 170-179.

FEULNER 1930

Feulner, Adolf: Sammlung Eduard v. Grützner München, eingel. von Adolf Feulner. München 1930.

FICHTE 1915

Fichtes Reden an die deutsche Nation, eingel. von Rudolf Eucken. Leipzig 1915.

FIEDLER 1889

Fiedler, Conrad: Hans von Marées. Seinem Andenken gewidmet. München 1889.

FIEGE 1977

Feige, Gertrud: Caspar David Friedrich in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1977.

FISCHBACH 1897

Fischbach, Friedrich von: Theater- und Wohnungs-Decoration. In: Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innen-Decoration, Bd. 8, 1897, S. 29-30.

FITTBOKEN 1922

Fittbogen, Gottfried: Der Prozeß gegen Adolf Ludwig Follen. Ein Beitrag zur Geschichte der Demagogenverfolgungen. Mit Benutzung der Akten des Geheimen Staatsarchivs. In: Deutsche Revue, Jg. 47,

Heft 4, 1922, S. 34-43.

FITTBOKEN 1926

Fittbogen, Gottfried: Briefe aus dem Lager der Unbedingten. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte, Bd. 27, 1926, S. 362-386.

FLACKE 1998

Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama. Begleitband zur Ausstellung im Deutschen Historischen Museum Berlin 20.3.-9.6.1998, hrsg. von Monika Flacke. München, Berlin 1998.

FLECK / ROEDER 2000

Fleck, Udo / Röder, Bernd: „Sich über die bürgerliche Welt erheben“. In: Weinschlösser an Mosel, Saar und Ruwer, hrsg. von Udo Fleck und Bernd Röder. Trier 2000, S. 9-37.

FLECKENSTEIN 1985

Fleckenstein, Josef: Das Turnier als höfisches Fest im hochmittelalterlichen Deutschland. In: Das ritterliche Turnier im Mittelalter, hrsg. von Josef Fleckenstein. Göttingen 1985, S. 229-256.

FLECKENSTEIN 2002

Fleckenstein, Josef: Rittertum und ritterliche Welt. Berlin 2002.

FLIEDL 1989

Fliedl, Gottfried: Gustav Klimt 1862-1918. Die Welt in weiblicher Gestalt. Köln 1989.

FLITNER 1957

Flitner, Andreas: Die politische Erziehung in Deutschland. Geschichte und Probleme 1750-1880. Tübingen 1957.

FLOERKE 1902

Floerke, Gustav: Zehn Jahre mit Böcklin. Aufzeichnungen und Entwürfe. 2. vermehrte Auflage. München 1902.

FLOROS 1982

Floros, Constantin: Studien zur Parsifal-Rezeption. In: Musik-Konzepte: die Reihe über Komponisten, Bd. 25, 1982, S. 14-57.

FOERSTER 1861

Förster, Fr[iedrich]: Geschichte der Befreiungs-Kriege 1813, 1814, 1815. Bd. 3: Von Elba nach St. Helena. Berlin 1861.

FOERSTER 1909

Foerster, Fr. W.: Lebensführung. Ein Buch für junge Menschen. Berlin 1909.

FOERSTER 1846

Förster, L[ui]se] (Hrsg.): Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's. Dresden 1846.

FOLLEN 1819

Follen, Adolf Ludwig: Freye Stimmen frischer Jugend. Jena 1819.

FOLLEN 1823

Follen, A[dolf] L[udwig]: Harfen-Grüße aus Deutschland und der Schweiz. Nebst Kupfern, und Musik von Kreuzer, Nägeli und andern. Zürich 1823.

de FORGES 1973

De Forges, Marie-Thérèse: Autoportraits de Courbet. Paris 1973. (=Les dossiers du département des peintures, 6).

FOUQUÉ 1819

Etwas über den deutschen Adel über Ritter-Sinn und Militair-Ehre in Briefen von Friedrich Baron de la Motte Fouqué und Friedrich Perthes in Hamburg. Nebst Beilagen aus Möser's, F. L. von Haller's und Rehberg's Schriften. Hamburg 1819.

FOUQUÉ 1840

Fouqué, Friedrich de La Motte: Lebensgeschichte des Baron Friedrich de la Motte Fouqué aufgezeichnet durch ihn selbst. Halle 1840.

FOUQUET-PLUEMACHER 1987

Fouquet-Plümacher, Doris: Jede neue Idee kann einen Weltbrand anzünden: Georg Andreas Reimer und die preussische Zensur während der Restauration. Frankfurt am Main 1987.

FRANKE [ca. 1920]

Franke, Willibald (Hrsg.): Moritz v. Schwinds Zeichnungen. In Auswahl herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Willibald Franke. Berlin o. J. [ca. 1920].

FRANZBACH 1991

Franzbach, Martin: Cervantes. Stuttgart 1991.

FREEDMAN 1995

Freedman, Luba: Titian's Portraits through Aretino's Lens. Pennsylvania State University 1995.

FREEDMAN 2001

Freedman, Luba: The Poesia: Ovid, Ariosto, and Titian on 'The Heroic Liberation of the Maiden'. In: Wege zum Mythos. Hrsg. von Luba Freedman und Gerlinde Huber-Rebenick. Berlin 2001 (=Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beiheft III).

FRENZEL 1988a

Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 7. verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart 1988.

FRENZEL 1988b

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 3. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 1988.

FRENZEL 1850

Frenzel, F. A.: Der Führer durch das Historische Museum zu Dresden, mit Bezug auf Turnier- und Ritterwesen und die Künste des Mittelalters. Leipzig 1850.

FRESE 2004

Frese, Annette: Wilhelm Trübner (1851-1917). Heidelberg 2004. (=Kunstwerk des Monats Nr. 231, hrsg. vom Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg).

FREUD 1911

Freud, Sigm[und]: Über den Traum. Wiesbaden 1911².

FREVERT 1995

Frevert, Ute: „Mann und Weib, und Weib und Mann“. Geschlechter-Differenzen in der Moderne. München 1995.

FREVERT 1997

Frevert, Ute: Das jakobinische Modell. Allgemeine Wehrpflicht und Nationsbildung in Preußen-Deutschland. In: Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von Ute Frevert. Stuttgart 1997, S. 17-47. (=Industrielle Welt, Bd. 58).

FREVERT 2001

Die kasernierte Nation. Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland. München 2001.

FREVERT 2003

Frevert, Ute: Männer in Uniform. Habitus und Signalzeichen im 19. und 20. Jahrhundert. In: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. von Claudia Benthien und Inge Stephan. Köln 2003, S. 277-295.

FREY 1903

Frey, Adolf: Arnold Böcklin. Nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde. Stuttgart und Berlin 1903.

FREYDAL 1880-82

Freydal. Des Kaisers Maximilian I. Turniere und Mummereien. Herausgegeben mit allerhöchster Genehmigung seiner Majestät des Kaisers Franz Joseph I. unter der Leitung des K. K. Oberstkämmerers, Feldzeugmeisters Franz Grafen Folliot de Crenneville von Quirin von Leitner. Wien 1880-1882.

v. FREYDORF [1896]

Freydorf, A[berta] v.: Etwas vom Jubiläums-Festzug Karlsruhe 1896. Plaudereien von A. v. Freydrorf. Mannheim o. J. [1896].

FREYTAG 1888

Freytag, Gustav: Bilder aus der deutschen Vergangenheit. In: Gesammelte Werke. Bd. 17. Leipzig 1888.

FRIED 2002

Fried, Michael: Menzel's Realism. Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin. New Haven, London 2002.

FRIEDEL 2009

Friedel, Helmut (Hrsg.): Vom Spätmittelalter bis zur neuen Sachlichkeit: die Gemälde im Lenbachhaus München. München 2009.

FRIEDEL / HOBERG 2008

Friedel, Helmut / Hoberg, Annegret (Hrsg.): Kandinsky: Das druckgraphische Werk. Katalog anlässlich der Ausstellung im Lenbachhaus München 25.1.2008-22.2.2009 und im Kunstmuseum Bonn 2.4.-12.7.2009. Köln 2008.

[FRIEDLAENDER / GISEKE] 1848

o. A. [Friedländer, Max und Giseke, Robert]: Das Wartburgfest der deutschen Studenten in der Pfingstwoche des Jahres 1848. Leipzig 1848.

FRIES [1970]

Fries, Jakob Friedrich: Sämtliche Schriften. Nach den Ausg. letzter Hand zusammengest., einged. und mit einem Fries-Lexikon versehen von Gert König und Lutz Geldsetzer. Bd. 10: Abteilung 2: Schriften zur angewandten Philosophie I: Philosophische Rechtslehre, Ethik, Politik, Religionslehre, Ästhetik. Bd. 2: Handbuch der praktischen Philosophie oder der philosophischen Zwecklehre. Teil 1: Ethik oder die Lehren der Lebensweisheit. Bd. 1: Die allgemeinen Lehren der Lebensweisheit und die Tugendlehre (1818). Aalen 1970.

FRIMMEL 1882

Frimmel, Theodor: Briefe Karl Friedrich Lessings, mitgeteilt von Dr. Theodor Frimmel. In: Zeitschrift für Bildende Kunst 17, 1882, S. 224-228.

FRIZ 1915

Friz, J.: Zum Sehen geboren. Hans Thoma der Mensch und der Künstler. Mit zahlreichen, zum Teil noch unveröffentlichten Radierungen des Meisters. Stuttgart 1915.

FRODL 1989

Frodl, Gerbert: Der Beethovenfries von Gustav Klimt. Salzburg 1989².

FROEBEL 1890

Fröbel, Julius: Ein Lebenslauf. Aufzeichnungen, Erinnerungen und Bekenntnisse. Stuttgart 1890.

[FUCHS] 1904

[Fuchs, Georg]: Der Kaiser, die Kultur und die Kunst. Betrachtungen über die Zukunft des Deutschen Volkes aus den Papieren eines Unverantwortlichen. München, Leipzig 1904.

FUCHS 1908

Fuchs, Georg: Wilhelm Trübner und sein Werk. München und Leipzig 1908.

FUCHS 1999

Fuchs, Monique: Die Hohkönigsburg – Beispiel einer Restaurierung um 1900. In: Burgenromantik und Burgenrestaurierung um 1900. Der Architekt und Burgenforscher Bodo Ebhardt in seiner Zeit. [Ausstellungskatalog] Braubach 1999, S. 48-67. (=Veröffentlichungen der Deutschen Burgenvereinigung e.V., Reihe B, Bd. 7).

von FUEHRICH 1826

Führich, Joseph von: Das Vater Unser in 9 Blättern, gezeichnet und radirt von Joseph Führich und mit einem ausführl. Texte begleitet von Anton Müller. Prag 1826.

von FUEHRICH 1857

Führich, Joseph von: Das Vater Unser. In neun Blättern gezeichnet von Joseph Führich. In Stahl gestochen von J. Sonnenleiter. Mit einem ausführlichen Texte begleitet von Anton Müller. Regensburg 1857.

von FUEHRICH 1875

Führich, Joseph Ritter von: Lebensskizze. Zusammengestellt aus dessen im Jahrgange 1844 des Almanachs „Libussa“ erschienener Selbstbiographie und den wichtigsten von Freundeshand gesammelten bis zur Gegenwart reichenden Daten. Wien & Pest 1875.

von FUEHRICH [1909]

Führich, Joseph Ritter von: Genovefa. Fünfzehn Blätter, erfunden und radirt von J. Führich. Mit erläuterndem Text von Ludwig Tieck mit einem Begleitwort von Hans Nolden. M. Gladbach o. J. [1909].

GAERTNER 1988

Gärtner, Hannelore: Georg Friedrich Kersting. Leipzig 1988.

GAGEL 1971

Gagel, Hanna: Studien zur Motivgeschichte des deutschen Plakats 1900-1914. (Univ. Diss. Berlin) Berlin 1971.

GAGEL 1979

Gagel, Hanna: Die Düsseldorfer Malerschule in der politischen Situation des Vormärz und 1848. In: Die Düsseldorfer Malerschule. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 13.5.-8.7.1979 und der Mathildenhöhe Darmstadt 22.7.-9.9.1979, hrsg. von Wend von Kalnein. Düsseldorf 1979, S. 68-85.

GAIER / WEIDHASE 1998

Gaier, Ulrich / Weidhase, Helmut: Joseph Freiherr von Laßberg (1770-1855). Imaginierte Lebensformen des Mittelalters. Marbach am Neckar 1998. (=Marbacher Magazin, Sonderheft 82).

GALLAVOTTI CAVALLERO 2003

Gallavotti Cavallero, Daniela (Hrsg.): Bernini e la pittura. Rom 2003.

GALLE 2002

Galle, Maja: Der Erzengel Michael in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. (Univ. Diss. München 2001) München 2002.

GAMBER 1985

Gamber, Ortwin: Ritterspiele und Turnierrüstung im Spätmittelalter. In: Das ritterliche Turnier im Mittelalter, hrsg. von Josef Fleckenstein. Göttingen 1985, S. 513-531.

de la GARDE 1914

Garde, Aug[ust Louis Charles] de la: Gemälde des Wiener Kongresses 1814-1815. Erinnerungen, Feste, Sittenschilderungen, Anekdoten eingel. und erläutert von Gustav Gugitz. Bd. 1. München 1914².

GARNERUS 1973

Garnerus, Hartwig: Der Zeichner und Maler Wilhelm von Harnier (1800-1836). (Univ. Diss. München 1972) München 1973.

GEBHARDT 2004

Gebhardt, Volker: Das Deutsche in der deutschen Kunst. Köln 2004.

GEDENKBUCH 1872

Gedenkbuch der vierhundertjährigen Geburtstagsfeier Albrecht Dürer's in Nürnberg am 21. Mai 1871. Zum Besten der Albrechtdürerhaus-Stiftung hrsg. vom Festcomité. Nürnberg 1872.

GEDON 1994

Gedon, Brigitte: Lorenz Gedon. Die Kunst des Schönen. München 1994.

GEDON 2011

Gedon, Brigitte: Franz von Lenbach. Die Suche nach dem Spiegel. München 2011.

GEISMEIER 1973

Geismeyer, Willi: Caspar David Friedrich. Wien, München 1973.

GEISSLER 1963

Geissler, Joachim: Die Kunsttheorien von Adolf Hildebrand, Wilhelm Trübner und Max Liebermann. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstliteratur in Deutschland. (Univ. Diss. Heidelberg 1963) Heidelberg 1963.

GELLER 1958

Geller, Hans (Hrsg.): Joseph Führich: Das Gebeth des Herrn. Neun Bleistiftzeichnungen zum Vater-unser. Berlin 1958

GELLER 1961

Geller, Hans: Carl Ludwig Kaaz. Landschaftsmaler und Freund Goethes 1773-1810. Ein Beitrag zur Erforschung der deutschen Malerei zur Goethe-Zeit. Berlin 1961.

GENTRY 1977

Gentry, Francis G.: Mittelalterfeiern im 19. Jahrhundert. In: Deutsche Feiern, hrsg. von Rheinhold Grimm und Jost Hermand . Wiesbaden 1977 S. 9-24. (=Athenaion Literaturwissenschaft, 5).

[GENTZ] [1813]

o. Autor [Gentz, Friedrich zugeschrieben]: An die Deutschen Fürsten. An die Deutsche Nation. Aus dem Russischen Lager. o. O. o. J. [1813].

GERLACH-LAXNER 1980

Gerlach-Laxner, Uta: Hans von Marées. Katalog seiner Gemälde. München 1980. (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 28).

von GERMERSHEIM 1988

Germersheim, Barbara Edle von: Unternehmervillen der Kaiserzeit (1871-1914). Zitate traditioneller Architektur durch Träger des industriellen Fortschritts. (Univ. Diss Bochum 1987) München 1988.

GERNENTZ 1966

Gernentz, Hans Joachim: Der Ritter in seinem Verhältnis zur Gesellschaft im "Parzival" Wolframs von Eschenbach. In: Weimarer Beiträge, Heft 4, Bd. 12, 1966, S. 623-651.

GERONIMUS 2006

Geronimus, Dennis: Piero di Cosimo: Visions beautiful and strange. New Haven, London 2006.

GESCHICHTE DER BURG LANDSTUHL 1877

Geschichte der Burg Landstuhl, vom Beginn bis zum Verfall. Kaiserslautern 1877.

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR 1993

Saalfeld, Lerke von / Kreidt, Dietrich / Rothe, Friedrich: Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München 1993².

GILLENBERG 2003

Gillenberg, Heinz: Karl-Ferdinand von Stumm-Halberg. Ein Industriellenleben (1836-1901). Neunkirchen 2003. (=Neunkircher Hefte, Nr. 15).

GLASEWALD [1799]

Glasewald, E[phraim] W[olfgang]: Beschreibung des Gartens zu Machern mit besonderer Rücksicht auf die in demselben befindlichen Holzarten. Machern 1975. [Nachdruck der Ausgabe Berlin 1799].

GOEPFERT 1999

Goepfert, Günter: Franz von Pocci. Vom Zeremonienmeister zum „Kasperlgrafen“. Lebens- und Schaffenswege eines universellen Talents. Dachau 1999.

GOERRES [1819]

Görres, Josef: Politische Schriften (1817-1822): Teutschland und die Revolution [1819], hrsg. von Günther Wohlers. Köln 1929. (Gesammelte Schriften. Bd. 13).

GOERRES 1822

Görres, Joseph: In Sachen der Rheinprovinzen, und in eigener Angelegenheit. Stuttgart 1822.

GOERTEMAKER 1986

Görtemaker, Manfred: Deutschland im 19. Jahrhundert. Entwicklungslinien. Bonn 1986. (=Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 203).

GOETTSCHE 1998

Göttsch, Silke: „Der Soldat, der Soldat ist der erste Mann im Staat...“. Männerbilder in volkstümlichen Soldatenliedern 1855-1875. In: MannBilder. Ein Lese- und Quellenbuch zur historischen Männerforschung, hrsg. von Wolfgang Schmale. Berlin 1998, S. 131-154 (=Innovationen, Bd. 4).

GOFFEN 1997

Goffen, Rona: Titian's Women. New Haven, London 1997.

GOHR 1975

Gohr, Siegfried: Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert: Zum Bildtyp des Hommage. Köln 1975.

GOULD 2004

Gould, Veronica Franklin: G. F. Watts: the last great Victorian. New Haven, London 2004.

GRAB 1974

Grab, Walter: Harro Harring. Revolutionsdichter und Odysseus der Freiheit. In: Demokratisch-revolutionäre Literatur in Deutschland: Vormärz, hrsg. von Gert Mattenklott und Klaus R. Scherpe. Kronberg im Taunus 1974. (=Literatur im historischen Prozeß, Bd. 3/2).

GRAB / FRIESEL 1970

Grab, Walter / Friesel, Uwe: Noch ist Deutschland nicht verloren. Eine historisch-politische Analyse unterdrückter Lyrik von der Französischen Revolution bis zur Reichsgründung. München 1970.

GRAF 1979

Graf, Dieter: Die Fresken von Schloß Heltorf. In: Die Düsseldorfer Malerschule. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 13.5.-8.7.1979 und der Mathildenhöhe Darmstadt 22.7.-9.9.1979, hrsg. von Wend von Kalnein. Düsseldorf 1979, S. 112-120.

GRAF 1993

Graf, Gerhard: Gottesbild und Politik: eine Studie zur Frömmigkeit in Preußen während der Befreiungskriege 1813-1815. Göttingen 1993. (=Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte, hrsg. von Adolf Martin Ritter, Bd. 52).

GRANIER 1913a

Granier, Herman (Hrsg.): Hohenzollernbriefe aus den Freiheitskriegen 1813-1815. Leipzig 1913.

GRANIER 1913b

Granier, Herman: Das Feldzugstagebuch des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen aus dem Jahre 1813. In: Hohenzollern-Jahrbuch. Forschungen und Abbildungen zur Geschichte der Hohenzollern in Brandenburg-Preußen, hrsg. von Paul Seidel, Jg. 17, 1913, S. 96-104.

GRANT / HAZEL 1993

Grant, Michael / John Hazel: Lexikon der antiken Mythen und Gestalten. München 1993⁹.

GRAPE 1990

Grape, Wolfgang: Roland. Die ältesten Standbilder als Wegbereiter der Neuzeit. Hürtgenwald 1990.

GRASSINGER 1990

Grassinger, Peter: Münchner Feste und die Allotria. Ein Jahrhundert Kulturgeschichte nacherzählt und festgehalten von Peter Grassinger. Dachau 1990.

GRATIANUS 1844

Gratianus, M. C[arl] C[hristian]: Die Ritterburg Lichtenstein, Landsitz Sr. Erlaucht des Grav Wilhelm von Wirtemberg. Vergangenheit und Gegenwart. Tübingen 1844.

GRAUL 1911

Graul, Richard: Deutsche Kunst in Wort und Farbe. Leipzig 1911.

GRAUS 1975

Graus, František: Lebendige Vergangenheit. Überlieferungen im Mittelalter und in den Vorstellungen vom Mittelalter. Köln, Wien 1975.

GRAVE 2001

Grave, Johannes: Ein verschollenes Frühwerk von Caspar Scheuren nach Ludwig Uhlands Gedicht „Die Vätergruft“. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. LXII, 2001, S. 343-348.

GRAVE 2012

Grave, Johannes: Caspar David Friedrich. München u. a. 2012.

GREISENEGGER-GEORGILA 1996

Greisenegger-Georgila, Vana: Die Bühne als lebende Historienmalerei. In: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Ausstellung im Künstlerhaus und der Akademie der Bildenden Künste in Wien 13.8.1996-6.1.1997, hrsg. von Hermann Fillitz. Wien u. a. 1996, S. 275-283.

GRESCHAT 1986

Greschat, Martin: Krieg und Kriegsbereitschaft im deutschen Protestantismus. In: Bereit zum Krieg: Kriegsmentalität im wilhelminischen Deutschland 1890-1914, hrsg. von Jost Dülffer und Karl Holl.

Göttingen 1986, S. 33-55.

GRIEWANK 1952

Griewank, Karl: Die politische Bedeutung der Burschenschaft in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jg. 2, Heft 4, 1952/53, S. 27-35.

von GRIMM 1866

Grimm, A[ugust] Th[eodor] von: Alexandra Feodorowna, Kaiserin von Russland. 2 Bde. Leipzig 1866.

GRIMM 1842

Grimm, Jacob: Frau Aventure klopft an Beneckes Thür. Berlin 1842.

GRIMM [1854-1971]

Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. 33 Bde. München 1984. [Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1854-1971].

GRISEBACH 1991

Auktionskatalog der Villa Gisebach. 21. Kunstauktion. Ausgewählte Kunstwerke. Berlin am 29.11.1991. Berlin 1991.

GROENING / SCHNEIDER 2001

Gröning, Gert / Schneider, Uwe: Nationale und regionale Tendenzen in der Gartenarchitektur Deutschlands nach 1900: Das Beispiel des Heidemotivs. In: Gartenkultur und nationale Identität. Strategien nationaler und regionaler Identitätsstiftung in der deutschen Gartenkultur. Hrsg. von Gert Gröning und Uwe Schneider. Worms 2001, S. 135-145.

GROSS 2001

Gross, Friedrich: Erzähl- und bunte Gedankenbilder bei Moritz von Schwind (1804-1871). Universale Textarbeit seiner Kunst in Beleglisten. Mit Einführungssessay. Lüneburg 2001.

GROSSBERGER 1924

Grossberger, Herbert: Carl Philipp Fohr. Heidelberg 1924.

GROSSE 2003

Grosse, Fritz: Image der Macht. Das Bild hinter den Bildern bei Ottheinrich von der Pfalz (1502-1559). (Univ. Diss. Halle-Wittenberg 2002) Petersberg 2003.

GROSSE 1986

Grosse, Siegfried: Überblick über die Rezeption der deutschen Literatur des Mittelalters im 19. Jahrhundert. In: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium, hrsg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986, S. 377-391. (=Germanistische-Symposien-Berichtsbände, 6).

GROSSMANN 1984

Grossmann, Joachim: Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786-1850. (Univ. Diss. Essen 1992) Berlin 1994.

GROTE 1938

Grote, Ludwig: Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik. Berlin 1938 (=Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, 31).

GROTE 1941

Grote, Ludwig: Ein romantisches Nibelungenlied. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 8, 1941, S. 99-112.

GROTE [1944]

Grote, Ludwig: Das Antlitz eines Jugendbundes. Zeichnungen von Carl Philipp Fohr. Berlin o. J. [1944].

GROTTHUSS 1909

Grotthuß, Jeannot Emil Freiherr v.: Aus deutscher Dämmerung. Schattenbilder einer Übergangskultur. Stuttgart 1909⁵.

GRUBE 1913

Grube, Max: Der Kaiser und die Kunst. Theater, Dichtung und Musik. In: Unser Kaiser. Fünfundzwanzig Jahre der Regierung Kaiser Wilhelms II. 1888-1913, bearbeitet von Adolf v. Achenbach u. a. Berlin u. a. 1913, S. 321-330.

GRUETTER 1986

Grütter, Tina: Melancholie und Abgrund: Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich. Ein Beitrag zum Symboldenken der Frühromantik. Berlin 1986.

GRUETZNER 1922

Grützner, Eduard von: Eine Selbstbiographie mit 136 Abbildungen, hrsg. von Hugo Schmidt. München 1922.

GRUMMT 2001

Grummt, Christina: Adolph Menzel – Zwischen Kunst und Konvention. Die Allegorie in der Adressenkunst des 19. Jahrhunderts. (Univ. Diss Berlin 1999) Berlin 2001.

GRUN 1957

Grun, Frances: Hans Thoma und Frances Grun. Lebenserinnerungen von Frances Grun, hrsg. von Walter Kreuzburg. Frankfurt 1957.

GRUNDMANN 1958

Grundmann, Günther: Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik. München 1958².

GUENTHER 2005

Günther, Rolf: Traumdunkel. Der Symbolismus in Sachsen 1870-1920. Ausstellung in den Städtischen Kunstsammlungen Freital, Schlos Burgk 4.9.-25.10.2005. Dresden 2005.

GUGELER / STROBL 2008

Gugeler, Michaela / Strobl, Andreas: Hans Thoma 1839-1924. Der verstörende Griff nach der Welt. Werke aus dem Nachlass. Frankfurt am Main 2008.

GUHR 1925

Guhr, Richard: Das Problem der Wandlung. Eine Ergänzung zu Richard Wagners „Heldentum und Christentum“. Als Manuskript gedruckt. Dresden 1925.

GUNDELFINGER 1907

Gundelfinger, Friedrich: Ein Aufsatz Schellings. In: Preußische Jahrbücher, Bd. 130, Heft II, Dezember 1907, S. 201-208.

GURLITT 188

Gurlitt, Cornelius: Im Bürgerhause. Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungsausstattung. Dresden 1888.

GUTSMUTHS 1804

GutsMuths, J[ohann] C[hristoph] F[riedrich]: Gymnastik für die Jugend, enthaltend eine praktische Anweisung zu Leibesübungen. Ein Beytrag zur nöthigsten Verbesserung der körperlichen Erziehung. Schnepfenthal 1804. [2. durchaus umgearb. und stark vermehrte Ausgabe].

GUTSMUTHS [1817]

GutsMuths, Joh[ann] Chr[istoph] Fried[rich]: Turnbuch für die Söhne des Vaterlandes. Wiesbaden 1973. [Unveränderter Neudruck der Ausgaben von 1817 und 1818].

HAACK 1923

Haack, Friedrich: Moritz von Schwind. Bielefeld, Leipzig 1923⁵. (=Künstler-Monographien, Nr. 31).

HAAKE 1920

Haake, Paul: Johann Peter Friedrich Ancillon und Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. München, Berlin 1920.

HAARBUSCH 1985

Haarbusch, Elke: Der Zauberstab der Macht: „Frau bleiben“. Strategien zur Verschleierung von Männerherrschaft und Geschlechterkampf im 19. Jahrhundert. In: Grenzgängerinnen. Revolutionäre Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Weibliche Wirklichkeit und männliche Phantasien, hrsg. von Helga Grubitzsch, Hannelore Cyrus und Elke Haarbusch. Düsseldorf 1985, S. 221-255.

HABERLAND 2003

Haberland, Irene: Das Stolzenfels-Album von Caspar Scheuren. Koblenz 2003. (=Schriften der Rheinischen Landesbibliothek, Bd. 3).

HABERLAND 2005

Haberland, Irene: Aquarelle von Caspar Scheuren (1810-1887). Die „Binger Mappe“. Begleitpublikation zur Ausstellung im Historischen Museum am Strom - Hildegard von Bingen. Bingen 2005 (=Binger Museumshefte, Bd. 5).

HACKER 1966

Hacker, Rupert (Hrsg.): Ludwig II. von Bayern in Augenzeugenberichten. Düsseldorf 1966.

von HACKLAENDER 1846

Hackländer, Friedrich Wilhelm von: Das Caroussel welches am 27. Oktober 1846 aus Veranlassung der hohen Vermaehlung Seiner Königlichen Hoheit des Kronprinzen Karl von Württemberg mit Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Grossfürstin Olga Nikolajéwna in Stuttgart abgehalten wurde. Ihrer Kaiserlichen Hoheit der Frau Kronprinzessin Olga Nikolajéwna ehrfurchtsvoll gewidmet von den Theilnehmern des Caroussel's. Stuttgart 1846.

HAFNER 1977

Hafner, Georg Michael: Ikonographische Studien zum Werk Moritz von Schwind. (Univ. Diss. München 1976) München 1977.

HAGEMANN 1998a

Hagemann, Karen: Venus und Mars. Reflexionen zu einer Geschlechtergeschichte von Militär und Krieg. In: Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel, hrsg. von Karen Hagemann und Ralf Pröve. Frankfurt am Main 1998, S. 13-48.

HAGEMANN 1998b

Hagemann, Karen: Der "Bürger" als "Nationalkrieger". Entwürfe von Militär, Nation und Männlichkeit in der Zeit der Freiheitskriege. In: Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel, hrsg. von Karen Hagemann und Ralf Pröve. Frankfurt am Main 1998, S. 74-102.

HAGEMANN 2002

Hagemann, Karen: „Männlicher Muth und Teutsche Ehre“: Nation, Militär und Geschlecht zur Zeit der Antinapoleonischen Kriege Preußens. (Techn. Univ. Diss. Berlin 2000) Paderborn, München u. a. 2002. (=Krieg in der Geschichte, Bd. 8).

von der HAGEN 1807

Hagen, Friedrich Heinrich von der (Hrsg.): Der Nibelungen Lied. Berlin 1807.

HAHM 1970

Hahm, Thomas: Die Gastspiele des Meininger Hoftheaters im Urteil der Zeitgenossen unter besonde-

rer Berücksichtigung der Gastspiele in Berlin und Wien. (Univ. Diss. Köln 1970) Köln 1970.

HAHN 1970

Hahn, Peter: Das literarische Figurenbild bei Lovis Corinth. (Univ. Diss. Tübingen 1970) Tübingen 1970.

HALLIER 1891

Hallier, Ernst: Grundzüge der Landschaftlichen Gartenkunst, eine Aesthetik der Landschaftsgärtnerei, den Gärtnern und Gartenfreunden gewidmet. Leipzig 1891.

HAMANN 1914

Hamann, Richard: Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Leipzig, Berlin 1914. (=Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 448/449).

HAMANN / HERMAND 1965

Hamann, Richard / Hermand Jost: Gründerzeit. Berlin 1965. (=Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd. 1).

HANDBUCH DER PREUSSISCHEN GESCHICHTE 1992

Handbuch der preussischen Geschichte. Bd. 2: Das 19. Jahrhundert und große Themen der Geschichte Preußens; hrsg. von Otto Büsch. Berlin u. a. 1992.

HANSEN 1970

Hansen, Hans Jürgen (Hrsg.): Das pompöse Zeitalter. Zwischen Biedermeier und Jugendstil. Kunst, Architektur und Kunsthandwerk in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Oldenburg, Hamburg 1970.

HANSEN 1976

Hansen, Walter: Die Ritter. Pfaffenhofen 1976.

HANSMANN 2011

Hansmann, Doris: Künstlerkolonie Worpswede. München u. a. 2011.

HARBISON 1991

Harbison, Craig: Jan van Eyck: the play of realism. London 1991.

HARDENBERG / SCHILLING 1925

Hardenberg, Kuno Graf von / Schilling, Edmund: Karl Philipp Fohr. Leben und Werk eines deutschen Malers der Romantik. Freiburg 1925.

HARDENBERG 1971

Hardenberg, Theo: Gerühmte – geschmähte Burg: Schloß Drachenburg bei Königswinter. In: Rheinische Heimatpflege, Neue Folge, Jg. 8, 1971, S. 265-292.

HARDTWIG 1992a

Hardtwig, Wolfgang: Die Lebensführungsart der jugendlichen Bildungsschicht 1750-1819. In: Studentische Burschenschaften und bürgerliche Umwälzung. Zum 175. Jahrestag des Wartburgfestes, hrsg. von Helmut Asmus. Berlin 1992, S. 36-53.

HARDTWIG 1992b

Hardtwig, Wolfgang: Zivilisierung und Politisierung. Die studentische Reformbewegung 1750-1818. In: 175 Jahre Wartburgfest. 18. Oktober 1817 - 18. Oktober 1992. Studien zur politischen Bedeutung und zum Zeithintergrund der Wartburgfeier, hrsg. von Klaus Malettke. Heidelberg 1992, S. 31-60. (=Darstellungen und Quellen zur Geschichte der deutschen Einheitsbewegung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert, Bd. 14).

HARDTWIG 1994

Hardtwig, Wolfgang: Studentische Mentalität – Politische Jugendbewegung – Nationalismus. Die

Anfänge der deutschen Burschenschaft. In: Nationalismus und Bürgerkultur in Deutschland 1500-1914. Ausgewählte Aufsätze. Göttingen 1994, S. 108-148.

HARRING 1828

Harring, Harro: Rhonghar Jarr. Fahrten eins Friesen in Dänemark, Ungarn, Holland, Frankreich, Griechenland, Italien und der Schweiz. 4 Bde. München 1828.

HARRING 1831

Harring, Harro: Die Schwarzen von Giessen, oder der Deutsche Bund. Eine Novelle. 2 Bde. Leipzig 1831.

HARTAU 1987

Hartau, Johannes: Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur. Berlin 1987.

HARTEN 1974

Harten, Ulrike: Die Bühnenbilder K. F. Schinkels 1798-1834. (Univ. Diss. Kiel) Kiel 1974.

HARTIG 1999

Hartig, Sylvia: Schloß Lichtenstein – ein Eigendenkmal des Grafen Wilhelm von Württemberg. Erste Forschungsergebnisse zu den Privatgemächern des Palas. In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes, Heft 2, 1999, S. 98-106.

HARTMANN 1981

Hartmann, Günter: Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik. Worms 1981.

HARTMANN 1976a

Hartmann, Wolfgang: Der historische Festzug: seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert. München 1976.

HARTMANN 1976b

Hartmann, Wolfgang: Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer. Ein Künstlerfest der Spätromantik und sein Anspruch. Nürnberg 1976. (=Renaissance Vorträge. Eine Schriftenreihe der Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg, Bd. 6).

HARZENETTER 1992

Harzenetter, Markus: Zur Münchner Secession. Genese, Ursachen und Zielsetzungen dieser intentionell neuartigen Münchner Künstlervereinigung. (Univ. Diss. Bamberg 1992) München 1992.

HARZMANN 1930

Harzmann, Friedrich: Burschenschaftliche Dichtung von der Frühzeit bis auf unsere Tage. Eine Auslese. Heidelberg 1930. (=Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und der deutschen Einheitsbewegung, hrsg. von Herman Haupt, Bd. 12).

HASENCLEVER 2005

Hasenclever, Catharina: Gotisches Mittelalter und Gottesgnadentum in den Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV. Herrschaftslegitimierung zwischen Revolution und Restauration. Berlin 2005. (=Quellen und Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte, Bd. 30).

HATTENHAUER 1984

Hattenhauer, Hans: Deutsche Nationalsymbole. Zeichen und Bedeutung. München 1984.

HAUFF 1830

Hauff, Wilhelm: Sämtliche Schriften: Lichtenstein. 9 Bdch. Stuttgart 1830.

HAUFFEN 1918

Hauffen, Adolf: Geschichte des deutschen Michel. Prag 1918.

HAUPT 1907

Haupt, Herman: Karl Follen und die Gießener Schwarzen. Beiträge zur Geschichte der politischen Geheimbünde und der Verfassungs-Entwicklung der alten Burschenschaft in den Jahren 1815-1819. Giessen 1907.

HAUPT 1910a

Haupt, Herman: Die Jenaische Burschenschaft von der Zeit ihrer Gründung bis zum Wartburgfeste. Ihre Verfassungsentwicklung und ihre inneren Kämpfe. Heidelberg 1910, S. 18-113. (=Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und der deutschen Einheitsbewegung, hrsg. von Herman Haupt, Bd. 1).

HAUPT 1910b

Haupt, Herman: Verfassungsurkunde der Jenaischen Burschenschaft vom 12. Juni 1815. Heidelberg 1910, S. 118-161. (=Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und der deutschen Einheitsbewegung, hrsg. von Herman Haupt, Bd. 1).

HAUPT 1912

Haupt, Herman: Heinrich Karl Hofmann, ein süddeutscher Vorkämpfer des deutschen Einheitsgedankens. Heidelberg 1912, S. 327-404. (=Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und der deutschen Einheitsbewegung, hrsg. von Herman Haupt, Bd. 3).

HAUPT 1921

Haupt, Herman: Karl Follen. In: Hundert Jahre deutscher Burschenschaft: burschenschaftliche Lebensläufe. Heidelberg 1921, S. 25-38. (=Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und der deutschen Einheitsbewegung, hrsg. von Herman Haupt, Bd. 7).

HAUPT / SCHNEIDER [1990]

Haupt, Herman / Schneider, Hans (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Gießener Urburschenschaft. Festgabe zum 80. Stiftungs-Feste der Gießener Burschenschaft Germania. Heidelberg 1990. (=Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und der deutschen Einheitsbewegung, hrsg. von Paul Wentzcke, Beihefte 2). [Neudruck der Ausgabe Frankfurt am Main 1927 aus Anlaß der 175-Jahrfeier der Deutschen Burschenschaft].

HAUS 1971

Haus, Andreas: Ernst ist das Leben – Heiter ist die Kunst. Graphik zu Künstlerfesten des 19. Jahrhunderts. Berlin 1971.

HAUS 1987

Haus, Andreas: Gesellschaft, Geselligkeit, Künstlerfest. Franz von Lenbach und die Münchner "Allotria". In: Franz von Lenbach 1836-1904. Katalog zur Ausstellung im Lenbachhaus München 14.12.1986-3.5.1987. München 1987, S. 99-116.

HAUSENSTEIN 1921

Von Corinth und über Corinth. Ein Künstlerbuch von Lovis Corinth und Wilhelm Hausenstein. Leipzig 1921.

HEER 1931

Heer, Georg: Deutsche Burschenschaft (D.B.). In: Das Akademische Deutschland. 4 Bde, Bd 2: Die deutschen Hochschulen und ihre akademischen Bürger. Berlin 1931, S. 303-319.

HEGEL [1818/19]

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über Rechtsphilosophie 1818-1831. Bd. 1: Naturrecht und Staatswissenschaft nach der Vorlesungsnachschrift von C. G. Homeyer 1818/19. Dritter Theil: Die Sittlichkeit. Stuttgart 1973. (=Edition und Kommentar in sechs Bänden von Karl-Heinz Ilting).

HEIDELOFF 1849

ideloff, Carl: Der kleine Altdeutsche (Gothe) oder Grundzüge des altdeutschen Baustyles. Zum Handgebrauch für Architekten und Steinmetzen, besonders für technische Lehranstalten. Nürnberg 1849.

HEIDER 1970

Heider, Getrud: Carl Blechen. Leipzig 1970.

HEILBORN 1927

Heilborn, Ernst: Zwischen zwei Revolutionen. Der Geist der Schinkelzeit 1789-1848. Berlin 1927.

HEILMANN 1994

Heilmann, Christoph: Wilhelm Trübner – Frühe Jahre in München. In: Wilhelm Trübner 1851-1917. Katalog zur Ausstellung im Kurpfälzischen Museum Heidelberg 10.12.1994-19.2.1995 und in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 10.3.-21.5.1995, hrsg. von Jörn Bahns. Heidelberg 1994, S. 11-19.

HEINE 1971

Heine, Heinrich: Sämtliche Schriften. Bd. 3: Romantische Schule, hrsg. von Karl Pörnbacher. München 1971.

HEINE 1978

Heine, Heinrich: Ludwig Börne. Eine Denkschrift und kleinere politische Schriften, bearbeitet von Helmut Koopmann. Hamburg 1978. (Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. 11).

HEINZELMANN 1829

Heinzelmann, W.: Über die Rolandsäulen in den Städten des nördlichen Deutschlands und vormaligen Sachsenlandes. In: Deutsche Alterthümer oder Archiv für alte und mittlere Geschichte, Geographie und Alterthümer insonderheit der germanischen Völkerstämme, Bd. 3, 1829, S. 116-122.

HELBING 1918

Waffen des XVI. bis XIX. Jahrhunderts, Uniformen und militärische Ausrüstungs-Gegenstände, Kanonenmodelle etc. Sammlungen Professor Louis Braun, Professor Pius Messerschmidt. Versteigerung in der Galerie Helbing in München, 15. und 16. März 1918.

HELLWIG 1938

Hellwig, Fritz von: Karl Ferdinand Freiherr von Stumm-Halberg, 1836-1901. Kaiserslautern 1938. (=Sonderabdruck aus Deutscher Westen – Deutsches Reich. Saarpfälzische Lebensbilder, Bd. 1).

HELMOLT 1989

Helmolt, Christa von: Hans Thoma – Spiegelbilder. Stuttgart 1989.

HENKER 1986

Henker, Michael: "Auf daß die Baiern recht oft an ihr Vaterland denken". Historische Elemente in Festzügen im Bayern König Ludwigs I. In: "Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...": Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I. München 1986, S. 497-519. (=Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 9).

HERDER [1889]

Herder, Johann Gottfried von: Denkmal Ulrichs von Hutten. Nach dem ersten Drucke im „Teutschen Merkur vom Jahre 1776“, hrsg. von Walther Schimmelbusch. Kreuznach [1889].

HERDER [1891]

Herder, Johann Gottfried: Sämtliche Werke. Bd. 5: Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beytrag zu vielen Beyträgen des Jahrhunderts: 1774, hrsg. von Bernhard Suphan. Berlin 1891. [Nachdruck].

HERDER [1879]

Herder, Johann Gottfried: Herders Werke nach den besten Quellen rev. Ausgabe. Bd. 9, Theil 1: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, hrsg. und mit Anmerkungen begleitet von Heinrich Düntzer. Berlin o. J. [1879].

HERDER LEXIKON SYMBOLE 1978

Herder Lexikon Symbole. Freiburg im Breisgau 1978⁹.

HERKOMER 1988

Sir Hubert von Herkomer. Zum hundertjährigen Jubiläum seines Landsberger Muttertums. Landsberg am Lech 1988. (=Sonderband der Reihe Kunstgeschichtliches aus Landsberg am Lech, Nr. 5).

HERMAND 1962

Herman, Jost: Gralsmotive um die Jahrhundertwende. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 36, 1962, S. 521-453.

HERMAND 1979

Herman, Jost: Das offene Geheimnis. Caspar David Friedrichs nationale Trauerarbeit. In: Sieben Arten an Deutschland zu leiden. Königstein im Taunus 1979, S. 1-42.

HERMAND 2011a

Herman, Jost: Caspar David Friedrichs christgermanische Denkbilder im Umkreis der Befreiungskriegsthematik (1806-1835). In: Politische Denkbilder: von Caspar David Friedrich bis Neo Rauch. Köln u. a. 2011, S. 14-34.

HERMAND 2011b

Herman, Jost: Der gründerzeitliche Übermensch. Arnold Böcklin: Der Abenteurer (1882). In: Politische Denkbilder: von Caspar David Friedrich bis Neo Rauch. Köln u. a. 2011, S. 103-117.

HERRMANN 1929

Herrmann, Alfred: Die Stimmung der Rheinländer gegenüber Preußen 1814/16. In: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein. Festschrift zum 75jährigen Jubiläum, Heft 115, 1929, S. 366-394.

HERZ 1984

Henriette Herz in Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen, hrsg. von Rainer Schmitz. Frankfurt am Main 1984.

HERZ 2000

Herz, Rudolf: Gesammelte Fotografien und fotografierte Erinnerungen. Eine Geschichte des Fotoalbums an Beispielen aus dem Krupp-Archiv. In: Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, hrsg. von Klaus Tenfelde. Vorwort von Berthold Beitz. München 2000², S. 241-276.

HEUTGER 2004

Heutger, Nicolaus: Die Ritterorden im Heiligen Land: Die Hospitäler und Ordensgemeinschaften. In: Die Kreuzzüge. Kein Krieg ist heilig. Katalog-Handbuch zur Ausstellung im Diözesanmuseum Mainz 2.4.-30.7.2004, hrsg. von Hans-Jürgen Kotzur. Mainz 2004, S. 137-153.

HEVESI 1906

Hevesi, Ludwig: Acht Jahre Sezession (März 1897-Juni 1905): Kritik – Polemik – Chronik. Wien 1906.

HEYDENREICH 1961

Heydenreich, Bernhard: Ritterorden und Rittergesellschaften. Ihre Entwicklung vom späten Mittelalter bis zur Neuzeit. (Univ. Diss. Würzburg 1961) Würzburg 1961.

HIESTAND 1985

Hiestand, Rudolf: Der Kreuzfahrer und sein islamisches Gegenüber. In: Das Ritterbild in Mittelalter und Renaissance, hrsg. vom Forschungsinstitut für Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf 1985, S. 51-68. (=Studia humaniora, Bd. 1).

HINRICHS 2011

Hinrichs, Nina: Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus. Kiel 2011. (=Schleswig-Holsteinische

Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 20).

HINZ 1968

Hinz, Sigrid: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. München 1968.

HIPPEL 1792

Hippel, Theod. Gottlieb: Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber. Berlin 1792.

HIRSCHFELD [1779-1780]

Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: Theorie der Gartenkunst. 5 Bde in 2 Bden. Mit einem Vorwort von Hans Foramitti. Hildesheim u. a. 1985. [2. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1779-1780].

HIRTH 1886

Hirth, Georg: Das Deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance, des Barock-, Rococo- und Zopfstils. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege. München, Leipzig 1886³.

HOCH 1985

Hoch, Karl-Ludwig: Caspar David Friedrich – unbekannte Dokumente seines Lebens. Dresden 1985.

HOCH 1986

Hoch, Karl-Ludwig: Caspar David Friedrich, Ernst Moritz Arndt und die sogenannte Demagogenverfolgung. In: Bruckmanns Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst, Jg. XLIV, 1986, S. 72-75.

HODANN / KOCH 1917

Hodann, Max / Koch, Walther (Hrsg.): Die Urburschenschaft als Jugendbewegung. In zeitgenössischen Berichten zur Jahrhundertfeier des Wartburgfestes. Jena 1917.

HOEYNG 1994

Höyng, Peter: „... und mußte dem Geist des Zeitalters nahe bleiben.“ Studie zur Darstellung des Historischen auf dem Theater am Ende des 18. Jahrhunderts. (Univ. Diss. Wisconsin/Madison 1994) Ann Arbor, Mich. 1994.

HOFFMEISTER 1978

Hoffmeister, Gerhart: Deutsche und europäische Romantik. Stuttgart 1978.

HOFFMEISTER 1949

Hoffmeister, Johannes: Der Abschied. Eine dichtungskundliche Studie. Hameln 1949.

HOFMANN 1974

Hofmann, Werner (Hrsg.): Caspar David Friedrich 1774-1840. München 1974.

HOFMANN 1983

Hofmann, Werner: Gesamtkunstwerk Wien. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Bern 1983, S. 84-92.

HOFMANN 1991

Hofmann, Werner: Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München 1991³.

HOFMANN 2000

Hofmann, Werner: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit. München 2000.

HOFSTAETTER 1974

Hofstätter, Hans H.: Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk. München 1974.

HOJER 2003

Hojer, Gerhard: Neuschwanstein, Wartburg und die Opernbühne Richard Wagners. In: Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. Forschungen und Berichte zu Schlössern, Gärten, Burgen

und Klöstern in Thüringen, Bd. 6, 2003 (für das Jahr 2002), S. 107-114.

HOLL 1926

Holl, Karl: Der Wandel des deutschen Lebensgefühls im Spiegel der deutschen Kunst seit der Reichsgründung. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 4, 1926, S. 548-563.

HOLLAND 1921

Holland, Hyazinth: Lebenserinnerungen eines 90jähr. Altmünchenerers, hrsg. von A. Dreyer. München 1921.

HOLSTEN 1976

Holsten, Siegmars: Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1980. Ikonologische und ideologiekritische Studien. München 1976.

HOLSTEN 1978

Holsten, Siegmars: Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen. Zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 16.6.-27.8.1978. Hamburg 1978.

HONEGGER 1991

Honegger, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter: Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850. Frankfurt am Main, New York 1991.

von HORMAYR 1822

Hormayr, Joseph Freiherr von: Die Ritterburgen. In: Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, Bd. 13, 1822, S. 537-540 und S. 547-549.

HORNER 1819

Horner, Johann Jakob: Lebensbeschreibung des Schweizerischen Reformators Ulrich Zwingli. Mit acht Kupferblättern und einer Nachahmung seiner Handschrift. Zürich 1819. (=Der Zürcherischen Jugend zum Andenken der im Jahre 1519 begonnenen Glaubensverbesserung auf das Neujahr 1819 übergeben von der Gesellschaft auf der Chorherrenstube. Ein und vierzigstes Neujahrsblatt).

HOWOLDT 2006

Howoldt, Jenns: Verschlüsselte Botschaften – Patriotische Bilder. In: Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik. Katalog zur Ausstellung im Museum Folkwang Essen 5.5.-20.8.2006, Hamburger Kunsthalle 7.10.2006-28.1.2007. München 2006, S. 58-65.

HUBATSCH 1975

Hubatsch, Walther: Stein-Studien. Die preußischen Reformen des Reichsfreiherrn Karl vom Stein zwischen Revolution und Restauration. Köln, Berlin 1975.

HUEBENER 1968

Hübener, Gustav: Theorie der Romantik. In: Begriffsbestimmung der Romantik, hrsg. von Helmut Prang. Darmstadt 1986, S. 216-242. (=Wege der Forschung, 150).

HUEMER 2002

Huemer, Christian: Gustav Klimt – "Prophet der Moderne". Marketing und Kult im Secessionismus. In: Gustav Klimt. Landschaften, hrsg. von Stephan Koja. München 2002, S. 145-159.

HUETT 1995

Hütt, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869. Leipzig 1995

HUETTEL 1996

Hüttel, Richard: Ritter im Landschaftsgarten. In: Architektur im Spannungsfeld zwischen Klassizismus und Romantik. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar, Bd. 42, Heft 2/3, 1996, S. 145-153.

HUIZINGA 1952

Huizinga, J[ohan]: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Stuttgart 1952⁶.

HULDIGUNGS-FEST 1840

Das Huldigungs-Fest zu Ehren Seiner Majestät des Königs Friedrich Wilhelms IV. und Ihrer Majestät der Königin Elisabeth veranstaltet von der Ritterschaft der Provinz Brandenburg in dem Königlichen Opernhause zu Berlin am 18. October 1840. Berlin 1840.

HUMFREY 2007

Humfrey, Peter: Titian. The Complete Paintings. [Ghent] 2007.

HUNDT 1981

Hundt, Walter: Bei Heinrich Vogeler in Worpsswede. Erinnerungen. Mit einem Nachwort von Bernd Stenzig. [Lilienthal] 1981.

de HUVEAUX 1994

Huveaux, Alain Daguerre de: Delacroix. Das Gesamtwerk. Stuttgart, Zürich 1994.

IBBEKEN 1970

Ibbeken, Rudolf: Preußen 1807-1813: Staat und Volk als Idee und in Wirklichkeit. Darstellung und Dokumentation. Köln 1970.

ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1846

Illustrierte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle wesentl. Zeitereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart, öffentl. und gesellschaftl. Leben, Wissenschaft und Kunst. Bd. 6, Nr. 151, 23. Mai 1846.

ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1852

Illustrierte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle wesentl. Zeitereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart, öffentl. und gesellschaftl. Leben, Wissenschaft und Kunst. Bd. 19, Nr. 477, 21. August 1852.

ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1889

Illustrierte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle wesentl. Zeitereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart, öffentl. und gesellschaftl. Leben, Wissenschaft und Kunst. Bd. 92, Nr. 2399, 22. Juni 1889.

ILSE [1860]

Ilse, Leopold Friedrich: Geschichte der politischen Untersuchungen, welche durch die neben der Bundesversammlung errichteten Commissionen, der Central-Untersuchungs-Commission zu Mainz und der Bundes-Central-Behörde zu Frankfurt in den Jahren 1819 bis 1827 und 1833 bis 1842 geführt sind. Hildesheim 1975. [Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Frankfurt am Main 1860].

IMIELA 1968

Imiela, Hans-Jürgen: Max Slevogt. Karlsruhe 1968.

IMMERMANN 1835

Immermann, Karl Leberecht: Karl Immermann's Schriften. Bd. 1: Gedichte. Düsseldorf 1835. [Gedichte in sechs Büchern 1816-1833].

IMMERMANN 1865

Immermann, Karl Leberecht: Die Epigonen. Familien-Memoiren in neun Büchern, hrsg. von Karl Immermann. 2 Bde. Berlin 1865.

IZENBERG 1979

Izenberg, Gerald N.: Die "Aristokratisierung" der bürgerlichen Kultur. In: Legitimationskrisen des deutschen Adels 1200-1900, hrsg. von Peter Uwe Hohendahl und Paul Michael Lützel. Stuttgart 1979,

S. 233-244.

JACKSON 1985

Jackson, William Henry: Das Turnier in der deutschen Dichtung des Mittelalters. In: Das ritterliche Turnier im Mittelalter, hrsg. von Josef Fleckenstein. Göttingen 1985, S. 257-295.

JAEGER 1971

Jäger, Hans-Wolf: Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz. Stuttgart 1971.

JAEHNS 1872

Jähns, Max: Ross und Reiter in Leben und Sprache, Glauben und Geschichte der Deutschen. Eine kulturhistorische Monografie. 2 Bde. Leipzig 1872.

JAHN 1813

Friedrich Ludwig Jahn: Deutsches Volksthum. Leipzig 1813.

JAHN 1816

Jahn, Friedrich Ludwig: Die Deutsche Turnkunst zur Einrichtung der Turnplätze dargestellt von Friedrich Ludwig Jahn und Ernst Eiselen. Berlin 1816.

JAHN 1833

Jahn, Friedrich Ludwig: Merke zum Deutschen Volksthum. Hildburghausen 1833.

JASKULSKI 1909

Jaskulski, Kornel: Der Symbolismus Böcklins. In: Jahresbericht des k. k. I. Staatsgymnasiums in Czernowitz. Veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1908/1909 von Karl Wolf. Czernowitz 1909.

JASPERT 2003

Jaspert, Nikolas: Die Kreuzzüge. Darmstadt 2003.

JASPERT 2004

Jaspert, Nikolas: Ein Polymythos: Die Kreuzzüge. In: Mythen in der Geschichte, hrsg. von Helmut Altrichter, Klaus Herbers und Helmut Neuhaus. Freiburg im Breisgau 2004, S. 203-235.

JEISMANN 1992

Jeismann, Michael: Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792-1918. Stuttgart 1992 (=Sprache und Geschichte, Bd. 19).

JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973

Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid: Die Historienbilder Carl Friedrich Lessings. (Univ. Diss. Köln 1972). Köln 1973.

JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1979a

Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid: Die Düsseldorfer Historienmalerei 1826 bis 1860. In: Die Düsseldorfer Malerschule. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 13.5.-8.7.1979 und der Mathildenhöhe Darmstadt 22.7.-9.9.1979, hrsg. von Wend von Kalnein. Düsseldorf 1979, S. 98-111.

JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1979b

Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid: Profane Historienmalerei. Die großen Bilderzyklen. In: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. 5 Bde. 3. Bd.: Malerei, hrsg. von Eduard Trier und Willy Weyers. Düsseldorf 1979, S. 145-190.

JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1979c

Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid: Die profane Historienmalerei 1826-1860. In: Die Düsseldorfer Malerschule. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 13.5.-8.7.1979 und der Mathildenhöhe Darmstadt 22.7.-9.9.1979, hrsg. von Wend von Kalnein. Düsseldorf 1979, S. 98-111.

JENSEN 1968

Jensen, Jens Christian: Carl Philipp Fohr in Heidelberg und im Neckartal. Karlsruhe 1968.

JENSEN 1999

Jensen, Jens Christian: Caspar David Friedrich. Leben und Werk. Köln 1999. (Überarbeitete Neuauflage).

JESSEN 2007

Jessen, Olaf: Entfesselt Bellona! Die Preußische Heeresreform im Schatten Napoleons (1806-1813). In: Napoleon: Trikolore und Kaiseradler über Rhein und Weser. Katalog zur Ausstellung des Preußen-Museums Nordrhein-Westfalen an seinen beiden Standorten Wesel 11.2.-9.4.2007 und Minden 6.5.-1.7.2007, hrsg. von Veit Veltzke. Köln 2007, S. 441-464.

JEUTHE 1910

Jeuthe, Lothar: Friedrich de la Motte Fouqué als Erzähler. (Univ. Diss. Breslau 1909) Breslau 1910. (=Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, 21).

JOERISSEN 1983

Joerißen, Peter: Lebenstreppe und Lebensalterspiel im 16. Jahrhundert. In: Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter. Eine Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland, Rheinisches Museumsamt, Brauweiler in Zusammenarbeit mit dem Städtischen Museum Haus Koekkoek, Kleve. Köln 1983. (=Schriften des Rheinischen Museumsamtes, Nr. 23).

JOHANEK 1992

Johaneke, Peter: Mittelalterliche Stadt und bürgerliches Geschichtsbild im 19. Jahrhundert. In: Die Deutschen und ihr Mittelalter: Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter, hrsg. von Gerd Althoff. Darmstadt 1992.

de JONG 1998

Jong, Jan L. de: Portraits of Condottieri. In: Modelling the individual: biography and portrait in the Renaissance, edited by Karl Enekel, Betsy de Jong-Crane and Peter Liebregts. Amsterdam 1998, S. 75-91.

JORDAN 1846

Jordan, Wilhelm: Schaum. Dichtungen. Leipzig 1846.

JUSTI 1932

Justi, Ludwig: Von Runge bis Thoma. Deutsche Malkunst im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Gang durch die National-Galerie. Berlin 1932.

KAISER 1961

Kaiser, Gerhard: Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation. Wiesbaden 1961. (=Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Bd. 24).

KAISER 1953

Kaiser, Konrad: Patriotische Kunst aus der Zeit der Volkserhebung. Zu der vom 15.05.-15.07.1953 veranstalteten Ausstellung, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste. Berlin 1953.

KAISERER 1804

Kaiserer, Jakob: Geschichte des Ritterwesens im Mittelalter, nach seinem ganzen Umfange bearbeitet, und mit den nöthigen erläuternden Kupfern versehen. Wien 1804.

KALKSCHMIDT 1943

Kalkschmidt, Eugen: Moritz von Schwind. Der Mann und das Werk. München 1943.

KAMPERS 1916

Kampers, Franz: Das Lichtland der Seelen und der heilige Gral. Köln 1916.

KANDER 1933

Kander, Lotte: Die deutsche Ruinenpoesie des 18. Jahrhunderts bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts. (Univ. Diss. Heidelberg 1933) Wertheim am Main 1933.

KANDINSKY 1952

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Bern 1952¹⁰.

KAPPE-HARDENBERG 1989

Kappe-Hardenberg, Siegfried: Das Leben für die Freiheit: Die Deutsche Erhebung 1813. 36 Dokumente der Freiheitskriege in Faksimiledrucken. Aufrufe, Erlasse, Flugschriften, Lieder und Zeitungen. Landsberg 1989.

KASTNER 1992

Kastner, Dieter: Der Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf. Zur Errichtung des Vereinsarchivs. In: Rheinische Heimatpflege, Neue Folge, Jg. 29, Heft 1, 1992, S. 108-113.

KAT. BERLIN 1899

Katalog der deutschen Kunstausstellung der „Berliner Secession“. Berlin 1899.

KAT. BERLIN 1955

Katalog der National-Galerie Berlin. Adolph Menzel Zeichnungen. Verzeichnis und Erläuterungen von Werner Schmidt. Berlin 1955.

KAT. BERLIN 1971

Katalog deutsche Zeichnungen und Aquarelle des 19. und 20. Jahrhunderts. Staatliche Museen zu Berlin. Neuerwerbungen der Sammlung der Zeichnungen 1945-1970, bearbeitet von Gottfried Riemann. Kupferstichkabinett Sept.-Dez. 1971. Berlin 1971.

KAT. BERLIN 1976

Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, bearbeitet von Barbara Dieterich. Berlin 1976.

KAT. BONN 1968

Das Rheinische Landesmuseum Bonn. Aus der Arbeit des Museums: Ankäufe. 2, 1968.

KAT. BONN 1977

Rheinisches Landesmuseum Bonn. Auswahlkatalog 4: Kunst und Kunsthandwerk. Mittelalter und Neuzeit. Köln 1977 (= Kunst und Altertum am Rhein, Nr. 69).

KAT. BONN 1982

Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900, bearbeitet von Fritz Goldkuhle, Ingeborg Krueger und Hans M. Schmidt. Köln 1982.

KAT. BREMEN 1973

Katalog der Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen, bearbeitet von Gerhard Gerkens und Ursula Heiderich. Bremen 1973.

KAT. DARMSTADT 1901

Hauptkatalog. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt. Darmstadt 1901.

KAT. DRESDEN 1897

Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung Dresden 1897. Dresden 1897³.

KAT. DUESSELDORF 1965

Handzeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts. Aus den Beständen des Kupferstichkabinetts im Kunstmuseum Düsseldorf Dez. 1965-Jan. 1966. Düsseldorf 1965.

KAT. DUESSELDORF 1968

Die Gemälde des 19. Jahrhunderts mit Ausnahme der Düsseldorfer Schule, bearbeitet von Rolf Andree. Düsseldorf 1968. (=Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Malerei, Bd 1).

KAT. DUESSELDORF 1969

Die Düsseldorfer Malerschule, bearbeitet von Irene Markowitz. Düsseldorf 1969. (=Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Malerei, Bd. 2).

KAT. DUESSELDORF 1980

Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts. Düsseldorfer Malerschule bearbeitet von Ute Rickelmeier. Düsseldorf 1980. (=Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf. Bd. 3, Teil 1).

KAT. FRANKFURT 1972

Die Gemälde des 19. Jahrhunderts. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, hrsg. von Ernst Holzinger. 2 Bde. Frankfurt am Main 1972.

KAT. FRANKFURT 2011

Kunst der Moderne 1800-1945 im Städel Museum, hrsg. von Felix Krämer und Max Hollein. Ostfildern 2011.

KAT. KARLSRUHE 1978

Die deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe Kupferstichkabinett, bearbeitet von Rudolf Theilmann und Edith Ammann. Karlsruhe 1978.

KAT. LONDON 1986

National Gallery Catalogues: The 17th and 18th century Italian Schools, by Michael Levey. London 1986.

KAT. MANNHEIM 1993

Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim. Bd. 4: Nazarenische Zeichenkunst, bearbeitet von Pia Müller-Tamm. Berlin 1993.

KAT. MUENCHEN 1967

Meisterwerke der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Neue Pinakothek und Staatsgalerie München. München 1967.

KAT. MUENCHEN 1986

Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. München 1986².

KAT. SCHWEINFURT 2000

Museum Georg Schäfer Schweinfurt. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken. Schweinfurt 2000.

KAT. VERSAILLES 1995

Musée National du Château de Versailles. Les peintures. Vol. 1, par Claire Constans. Paris 1995.

KAT. WEIMAR 1994

Kunstsammlungen zu Weimar. Schloßmuseum Gemäldegalerie. München 1994.

KAT. AUSST. AREZZO 2011

Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore. „Istudio, diligenza et amorevole fatica“. Esposizione Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea 3.9.-11.12.2011, a cura di Alessandro Cecchi. Milano 2011.

KAT. AUSST. AUGSBURG 1994

"Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel". Augsburger Patrizier und ihre Feste zwischen Mittelalter und Neuzeit. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums in Augsburg, Zeughaus 23.1.-27.3.1994, hrsg. von Pia Maria Grüber. München 1994.

KAT. AUSST. BADEN-BADEN 1972

Hans Makart. Triumph einer schönen Epoche. Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 23.6.-17.9.1972. Baden-Baden 1972.

KAT. AUSST. BARMEN 2004

Lovis Corinth (1858-1925). Aus der Graphischen Sammlung des Von der Heydt-Museums. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Barmen 1.2.-14.3.2004, hrsg. von Sabine Fehlemann. Wuppertal 2004.

KAT. AUSST. BARMEN 2005

Hans Thoma (1839-1924), Max Liebermann (1847-1935), Max Slevogt (1868-1932). Aus der Graphischen Sammlung des Von der Heydt-Museums. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Barmen 12.6.-31.7.2005, hrsg. von Sabine Fehlemann. Wuppertal 2005.

KAT. AUSST. BASEL 1977

Arnold Böcklin 1827-1901. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken. Ausstellung zum 150. Geburtstag. Kunstmuseum Basel und Basler Kunstverein 11.6.-11.9.1977. Basel 1977.

KAT. AUSST. BASEL 1982

Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett 20.11.1982-16.1.1983. Basel 1982.

KAT. AUSST. BASEL / PARIS / MUENCHEN 2001

Arnold Böcklin. Eine Retrospektive. Ausstellung im Kunstmuseum Basel 19.5.-26.8.2001, im Musée d'Orsay Paris 1.10.2001-15.1.2002, in der Neuen Pinakothek München 14.2.-26.5.2002. Basel 2001.

KAT. AUSST. BAYREUTH 2008

Wer ist der Graf? Geschichte und Wirkung eines Mythos. Katalog zur Ausstellung des Richard-Wagner-Museums und der Bayreuther Festspiele im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth 20.7.-31.8.2008, hrsg. vom Richard-Wagner-Museum Bayreuth. München 2008.

KAT. AUSST. BERLIN 1971

Dürers Gloria. Kunst, Kultur, Konsum. Ausstellung der Kunstbibliothek Staatlicher Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 24.9.-28.11.1971. Berlin 1971.

KAT. AUSST. BERLIN 1974

Aspekte der Gründerzeit. Ausstellung in der Akademie der Künste 8.9.-24.11.1974. Berlin 1974.

KAT. AUSST. BERLIN 1978

Bretter, die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten von Eckhart Berckenhagen und Gretel Wagner. Ausstellung in der Kunstbibliothek Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1978.

KAT. AUSST. BERLIN / BONN / KIEL 1978

Zeichnungen und Aquarelle deutscher Meister 1750 bis 1900. Aus den Sammlungen der Stiftung Pommern, Kiel. Ausstellung im Schloß Charlottenburg in Berlin 16.9.-31.10.1978, im Hause der Landesvertretung Schleswig-Holstein in Bonn, 15.1.-28.2.1979, im Schloß Rantzaubau in Kiel 17.3.-29.4.1979. Berlin 1978.

KAT. AUSST. BERLIN 1980

Adolph Menzel. Gemälde, Zeichnungen. Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin-Ost, hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin (DDR). Berlin 1980.

KAT. AUSST. BERLIN 1983

Theodor Hosemann. Illustrator, Graphiker, Maler des Berliner Biedermeier. Katalog zur Ausstellung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz mit Beständen der Sammlung Wilfried Göpel 1.6.-23.7.1983. Wiesbaden 1983.

KAT. AUSST. BERLIN 1984

Friedrich Gilly 1772-1800 und die Privatgesellschaft Junger Architekten. Eine Ausstellung im Rahmen der Internationalen Bauausstellung Berlin 1987, Berichtsjahr 1984, 21.9.-4.11.1984. Berlin 1984.

KAT. AUSST. BERLIN 1990

Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus. Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin 31.8.-4.11.1990, hrsg. von Peter-Klaus Schuster. München 1990.

KAT. AUSST. BERLIN 1993

Anton von Werner. Geschichte in Bildern. Ausstellung des Berlin Museums und des Deutschen Historischen Museums Berlin 7.5.-27.7.1993, hrsg. von Dominik Bartmann. München 1993.

KAT. AUSST. BERLIN 1994

Ahnung und Gegenwart. Zeichnungen und Aquarelle der deutschen Romantik im Berliner Kupferstichkabinett. Katalog zur Ausstellung im Berliner Kupferstichkabinett 29.10.1994-29.1.1995 und von Mai bis Juni 1995 im Ausstellungszentrum Gut Altenkamp, Papenburg-Aschendorf, bearbeitet von Gottfried Riemann. Berlin 1994.

KAT. AUSST. BERLIN / TUEBINGEN 1994

Der frühe Kandinsky 1900-1910. Katalog anlässlich der Ausstellung im Brücke-Museum Berlin 1.9.-27.11.1994 und in der Kunsthalle Tübingen 3.12.1994-26.2.1995, hrsg. von Magdalena M. Moeller. München 1994.

KAT. AUSST. BERLIN 1996

Marianne und Germania 1789-1889: Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – Eine Revue. Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH im Rahmen der 46. Berliner Festwochen 1996 im Martin-Gropius-Bau Berlin 15.9.1996-5.1.1997, hrsg. von Marie-Louise von Plessen. Berlin 1996.

KAT. AUSST. BERLIN u. a. 1997

Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit. Katalog der Ausstellung im Musée d'Orsay Paris 15.4.-28.7.1996, in der National Gallery of Art Washington 15.9.1996-5.1.1997 und in der Nationalgalerie im Alten Museum Berlin 7.2.-11.5.1997, hrsg. von Claude Keisch und Marie Ursula Riemann-Reyher. Köln 1996.

KAT. AUSST. BERLIN / NUERNBERG 2010

Die Burg. Wissenschaftlicher Begleitband zu den Ausstellungen "Burg und Herrschaft" im Deutschen Historischen Museum Berlin 25.6.-24.10.2010 und „Mythos Burg“ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 8.7.-7.11.2010, hrsg. von G. Ulrich Großman. Dresden 2010.

KAT. AUSST. BERLIN / AMSTERDAM / LONDON 1991

Rembrandt Der Meister und seine Werkstatt Bd. 1: Gemälde, Katalog zur Ausstellung in der Gemäldegalerie SMPK im Alten Museum 12.9.-10.11.1991, im Rijksmuseum Amsterdam 4.12.1991-1.3.1992 und in der National Gallery London 26.3.-24.5.1992. München

KAT. AUSST. BONN 1982

Heinrich Vogeler. Vom Romantiker zum Revolutionär. Ölbilder, Zeichnungen, Grafik, Dokumente von 1895-1924. Katalog zur Ausstellung im Bonner Kunstverein 23.6.-1.8.1982. Bonn 1982.

KAT. AUSST. BONN 1997

Die Kunsthalle Bremen zu Gast in Bonn. Meisterwerke aus sechs Jahrhunderten. Katalog zur Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshaller der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 10.10.1997-11.1.1998. Bonn 1997.

KAT. AUSST. BONN 1998

Feste zur Ehre und zum Vergnügen: Künstlerfeste des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung des Stadtmuseums Bonn in Verbindung mit dem Künstler-Verein Malkasten Düsseldorf aus Anlaß der Gründung des KVM im Revolutionsjahr 1848 vor 150 Jahren im Ernst-Moritz-Arndt-Haus, 11.12.1998-10.3.1999, hrsg. von Ingrid Bodsch und bearbeitet von Sabine Schroyen.

Bonn 1998.

KAT. AUSST. BOSTON / TOLEDO 1993

The age of Rubens. Katalog zur Ausstellung im Museum of Fine Arts Boston 22.9.1993-2.1.1994 und im Toledo Museum of Art 2.2.-24.4.1994, hrsg. Von Peter C. Sutton. Boston 1993.

KAT. AUSST. BOURG-EN-BRESSE 1971

Le Style Troubadour. Catalogue, exposition organisée par la ville de Bourg-en-Bresse, Musée de l'Ain 26.6.-4.10.1971. Bourg-en-Bresse 1971.

KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 1980

Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs. Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 3.7.-14.9.1980. Braunschweig 1980.

KAT. AUSST. DARMSTADT 1977

A. Böcklin 1827-1901. Ausstellung zum 150. Geburtstag veranstaltet vom Magistrat der Stadt Darmstadt, Mathildenhöhe 23.10.-11.12.1977. Darmstadt 1977.

KAT. AUSST. DARMSTADT 1995

Carl Philipp Fohr. Romantik, Landschaft und Historie. Katalog der Zeichnungen und Aquarelle im Hessischen Landesmuseum Darmstadt und Gemälde aus Privatbesitz anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt 17.12.1995-3.3.1996 und im Haus der Kunst München 25.4.-20.7.1997. Heidelberg 1995.

KAT. AUSST. DEN HAAG 1992

The Hoogsteder Exhibition of Rembrandt's Academy. Catalogus van de tentoonstelling gehouden in galerie Hoogsteder & Hoogsteder, The Hague 4.2.-2.5.1992, Paul Huys Janssen, Werner Sumowski. Zwolle 1992.

KAT. AUSST. DORTMUND 1990

Caspar David Friedrich. Winterlandschaften. Katalog anlässlich der Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund 16.6.-29.7.1990 und der Tagung 27.7.-29.7.1990, hrsg. von Kurt Wettengl. [Heidelberg] 1990.

KAT. AUSST. DRESDEN 1974

Caspar David Friedrich und sein Kreis. Ausstellung im Albertinum 24.11.1974-16.2.1975. Ministerium für Kultur der DDR. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Dresden 1974.

KAT. AUSST. DUESSELDORF 1976

The Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert. Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 4.4.-16.5.1976. Düsseldorf 1976.

KAT. AUSST. DUESSELDORF 2011

Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1918. Bd. 2: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918. Katalog zur Ausstellung im Museum Kunstpalast Düsseldorf 24.9.2011-22.1.2012, hrsg. von Bettina Baumgärtel. Düsseldorf 2011.

KAT. AUSST. ESSEN 1969

Fotografische Bildnisstudien zu Gemälden von Lenbach und Stuck. Ausstellung im Museum Folkwang Essen 16.1.-16.2.1969. Essen 1969.

KAT. AUSST. ESSEN 1992

Metropole London: Macht und Glanz einer Weltstadt 1800-1840. Ausstellung der Kulturstiftung Ruhr in der Villa Hügel Essen 6.6.-8.11.1992. Recklinghausen 1992.

KAT. AUSST. FRANKFURT 1968

Karl Philipp Fohr 1795-1818. Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 21.6.-11.8.1968. Frankfurt 1968.

KAT. AUSST. FRANKFURT 1978

100 Jahre Historisches Museum Frankfurt am Main 1878-1978. 3 Ausstellungen zum Jubiläum: Trophäe oder Leichenstein?: Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewußtseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt. Frankfurt 1978. (=Kleine Schriften des Historischen Museums, Bd. 12).

KAT. AUSST. FRANKFURT 1998

1848 Aufbruch zur Freiheit. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums und der Schirn-Kunsthalle Frankfurt zum 150jährigen Jubiläum der Revolution von 1848/49. Schirn-Kunsthalle Frankfurt 18.5.-18.9.1998, hrsg. von Lothar Gall. Berlin 1998.

KAT. AUSST. FRANKFURT-HOECHST 2000

Franz Reiter (1875-1918): Maler der Münchner Schule. Ausstellung des Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz und der Gemeinde Höchst in Höchst 11.3.-19.3.2000. Bregenz 2000.

KAT. AUSST. FREIBURG 1989

Hans Thoma: Lebensbilder. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag. Katalog zur Ausstellung im Augustinermuseum Freiburg im Breisgau 2.10.-3.12.1989. Königstein im Taunus 1989.

KAT. AUSST. FREISING 2001

Sanct Georg. Der Ritter mit dem Drachen. Ausstellung im Diözesanmuseum Freising 20.5.-21.10.2001. Freising 2001.

KAT. AUSST. GENUA 1997

Van Dyck a Genova: Grande pittura e collezionismo. Esposizione Genova, Palazzo Ducale 22.3.-13.7.1997, a cura di Susan J. Barnes, Piero Boccardo. Genova 1997.

KAT. AUSST. GUESSING 1990

Die Ritter. Burgenländische Landesausstellung Burg Güssing 4.5.-28.10.1990. Eisenstadt 1990. (=Burgenländische Forschungen, Sonderband 8).

KAT. AUSST. HAMBACH 1998

Das Hambacher Schloß – ein Fest für die Freiheit. Katalog anlässlich der Ausstellung Das Hambacher Schloß – ein Fest für die Freiheit, Hambach, Neustadt, hrsg. von Meinrad M. Grewenig. Ostfildern-Ruit 1998.

KAT. AUSST. HAMBURG 1982

Menzel – der Beobachter. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 22.5.-25.7.1982, hrsg. von Werner Hofmann. München 1982.

KAT. AUSST. HEIDELBERG 1968

Carl Phillip Fohr 1795-1818. Skizzenbuch der Neckargegend. Badisches Skizzenbuch. Ausstellung ergänzt durch die Werke des Künstlers im Besitz des Kurpfälzischen Museums. Katalog der Ausstellung im Kurpfälzischen Museum Heidelberg 6.10.-24.11.1968. Heidelberg 1968.

KAT. AUSST. HEIDELBERG 1995

Carl Philipp Fohr und seine Künstlerfreunde in Rom. Ausstellung zum 200. Geburtstag des Heidelberger Künstlers im Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg 6.8.-1.10.1995. Heidelberg 1995.

KAT. AUSST. KARLSRUHE 1967

Lovis Corinth: Das Portrait. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ausstellung im Badischen Kunstverein Karlsruhe 4.6.-3.9.1967. Karlsruhe 1967.

KAT. AUSST. KARLSRUHE 1980

Carl Friedrich Lessing 1808-1880. Handzeichnungen aus dem Cincinnati Art Museum, Ohio/USA. Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 6.9.-2.11.1980. Karlsruhe 1980.

KAT. AUSST. KARLSRUHE 1989

Hans Thoma 1839-1924. Zum 150. Geburtstag. Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 1.7.-15.10.1989. Karlsruhe 1989.

KAT. AUSST. KARLSRUHE / LEIPZIG 1996

Moritz von Schwind: Meister der Spätromantik. Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 12.10.1996-6.1.1997 und im Museum der bildenden Künste Leipzig 27.2.-20.4.1997. Ostfildern-Ruit 1996.

KAT. AUSST. KOELN 1976

Lovis Corinth. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Zyklen. Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Kunsthalle Köln 10.1.-21.3.1976. Köln 1976.

KAT. AUSST. KOELN 1987

Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet. Eine Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln 30.10.1987-10.1.1988 u. a., hrsg. von Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert. Milano 1987.

KAT. AUSST. KOELN 1995

Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler. Katalog zur Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln 28.10.1995-28.1.1996, hrsg. von Hiltrud Kier und Frank Günter Zehnder. Köln 1995.

KAT. AUSST. KOELN / MUENCHEN / ANTWERPEN 2000

Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel. Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum Köln 14.10.2000-7.1.2001, Alte Pinakothek München 1.2.-2.4.2001, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 20.5.-15.8.2001, hrsg. von Ekkehard Mai. Köln 2000.

KAT. AUSST. LEIPZIG / BREMEN 1994

Julius Schnorr von Carolsfeld 1794-1872. Katalog zur Ausstellung im Museum der bildenden Künste Leipzig 26.3.-23.5.1994 und in der Kunsthalle Bremen 5.6.-31.7.1994, hrsg. von Herwig Guratzsch. Leipzig 1994.

KAT. AUSST. LONDON / MUENCHEN / AMSTERDAM 1998

Der Symbolismus in England 1860-1910. Katalog zur Ausstellung in der Tate Gallery London 16.10.1997-4.1.1998, im Haus der Kunst München 1.2.-26.4.1998 und im Van Gogh Museum Amsterdam 15.5.-30.8.1998, hrsg. von Andrew Wilton. Ostfildern 1998.

KAT. AUSST. LONDON / MUENCHEN / TOKIO 2001

Prüderie und Leidenschaft. Der Akt in viktorianischer Zeit. Ausstellung Tate Gallery London 1.11.2001-27.1.2002, Haus der Kunst München 1.3.-2.6.2002 u. a., hrsg. von Alison Smith. Ostfildern-Ruit 2001.

KAT. AUSST. LONDON / DEN HAAG 2007

Holländer im Porträt: Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals. Katalog zur Ausstellung in The National Gallery, London 27.6.-16.9.2007 und in Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag 13.10.2007-13.01.2008. Stuttgart 2007.

KAT. AUSST. LOUISVILLE 1983

Ingres. The pursuit of perfection: the art of J.-A.-D. Ingres. Exhibition at The J. B. Speed Art Museum Louisville, Kentucky 6.12.1983-29.1.1984 and The Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas 3.3.-6.5.1984, edited by Debra Edelstein. Louisville 1983.

KAT. AUSST. MAINZ 2004

Die Kreuzzüge. Kein Krieg ist heilig. Katalog-Handbuch zur Ausstellung im Diözesanmuseum Mainz 2.4.-30.7.2004, hrsg. von Hans-Jürgen Kotzur. Mainz 2004.

KAT. AUSST. MUENCHEN 1970

Malerei nach Fotografie: von der Camera obscura bis zur Pop Art. Eine Dokumentation. Ausstellung im Münchner Stadtmuseum 8.9.-8.11.1970. München 1970.

KAT. AUSST. MUENCHEN 1985

Deutsche Romantiker. Bildthemen der Zeit von 1800-1850. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 14.6.-1.9.1985. München 1985.

KAT. AUSST. MUENCHEN 1986

"Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...": Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 25.8.-9.11.1986, hrsg. von Johannes Erichsen und Michael Henker. München 1986. (=Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 8).

KAT. AUSST. MUENCHEN 1987a

Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang. Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst München 5.12.1987-14.2.1988, hrsg. von Wolfgang Storch. München 1987.

KAT. AUSST. MUENCHEN 1987b

Franz von Lenbach 1836-1904. Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus 14.12.1986-3.5.1987. München 1987.

KAT. AUSST. MUENCHEN 1987c

Hans von Marées. Katalog zur Ausstellung in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung München 11.11.1987-21.2.1988, hrsg. von Christian Lenz. München 1987.

KAT. AUSST. MUENCHEN 1987d

Hans von Marées. Zeichnungen. Eigener Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung München 11.11.1987-14.2.1988. München 1987.

KAT. AUSST. MUENCHEN 1993a

Ideal und Natur: Aquarelle und Zeichnungen im Lenbachhaus 1780-1850. Zur Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München 26.5.-3.10.1993, hrsg. von Helmut Friedel. München 1993.

KAT. AUSST. MUENCHEN 1993b

Franz Marc. Kräfte der Natur: Werke 1912-1915. Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie Moderner Kunst München 2.12.1993-13.2.1994 und im Westfälischen Landesmuseum Münster 6.3.1994-15.5.1994, hrsg. von Erich Franz im Auftrag des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe. Münster 1994.

KAT. AUSST. MUENCHEN 1995a

Der Gral. Artusromantik in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München 25.10.1995-21.1.1996, hrsg. von Reinhold Baumstark und Michael Koch. Köln 1995.

KAT. AUSST. MUENCHEN 1995b

Barbara Eschenburg: Der Kampf der Geschlechter: der neue Mythos in der Kunst 1850-1930. Publikation anlässlich der Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München 8.3.-7.5.1995, hrsg. von Helmut Friedel. Köln 1995.

KAT. AUSST. MUENCHEN 1996

Franz von Stuck und die Photographie: Inszenierung und Dokumentation. Katalog anlässlich der Ausstellung im Museum Villa Stuck, München 9.5.-7.7.1996, hrsg. von Jo-Anne Birnie Danzker u. a. München 1996.

KAT. AUSST. MUENCHEN / BERLIN 1996

Lovis Corinth. Retrospektive. Katalog zur Ausstellung im Haus der Kunst München 4.5.-21.7.1996, Nationalgalerie im Alten Museum, Staatliche Museen zu Berlin 2.8.-20.10.1996 u. a., hrsg. von Peter-

Klaus Schuster, Christoph Vitali und Barbara Butts. München 1996.

KAT. AUSST. MUENCHEN 2004

Lenbach. Sonnenbilder und Porträts. Katalog zur Ausstellung in der Neuen Pinakothek und Schack-Galerie 6.5.-8.8.2004, hrsg. von Reinhold Baumstark. München 2004.

KAT. AUSST. MUENCHEN 2008

Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei. Katalog zur Ausstellung im Museum Villa Stuck 4.12.2008-15.3.2009, hrsg. von Margot Th. Brandlhuber und Michael Buhrs. München 2008.

KAT. AUSST. MUENSTER 1995

Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren: Die Sicht der Frau in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier. Katalog zur Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 19.11.1995-11.2.1996, Hildegard Westhoff-Krummacher. Münster 1995.

KAT. AUSST. NEW YORK / HOUSTON 1990

Adolph Menzel 1815-1905. Master Drawings from East Berlin. Catalog of the exhibition held at the Frick Collection New York 11.9.-18.11.1990, Museum of Fine Arts Houston 1.12.1990-27.1.1991. Alexandria 1990.

KAT. AUSST. NEW YORK 1992

Lovis Corinth 1858-1925. Druckgraphik, Zeichnungen, Aquarelle aus dem Nachlass des Künstlers, Bayerische Landesbank Girozentrale, New York. New York 1992.

KAT. AUSST. NEW YORK 2007

Gustav Klimt. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections. Catalogue published with the exhibition at Neue Galerie New York 18.10.2007-30.6.2008, edited by Renée Price. München, Berlin u. a. 2007.

KAT: AUSST. NUERNBERG 2010

Mythos Burg. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 8.7.-7.11.2010. Dresden 2010.

KAT. AUSST. OTTAWA 2001

Gustav Klimt: Modernism in the Making. Exhibition National Gallery of Canada, Ottawa 15.6.-16.9.2001, ed. by Colin B. Bailey. New York 2001.

KAT. AUSST. PARIS 1977

Gustave Courbet 1819-1877. Grand Palais Paris 30.9.1977-2.1.1978. Paris 1977.

KAT. AUSST. PARIS 1993

Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise. Grand Palais 9.5.-14.6.1993. Paris 1993.

KAT. AUSST. PARIS / LEIPZIG / REGENSBURG 2008

Lovis Corinth und die Geburt der Moderne. Katalog zur Ausstellung im Musée d'Orsay Paris 1.4.-22.6.2008, im Museum der bildenden Künste Leipzig 11.7.-19.10.2008 und im Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg 9.11.2008-15.2.2009, hrsg. von Ulrike Lorenz, Marie-Amélie zu Salm-Salm und Hans-Werner Schmidt. Bielefeld, Leipzig 2008.

KAT. AUSST. PASSAU 1998

Ritterburg und Fürstenschloß. Begleitbände zur Ausstellung im Oberhausmuseum Passau. 2 Bde. Bd. 1: Geschichte, hrsg. von Herbert W. Wurster, Herbert und Richard Loibl. Passau 1998.

KAT. AUSST. PRUEM / BITBURG 2006

Fritz von Wille 1860-1941. Von Düsseldorf in die Eifel. Ausstellung im 65. Todesjahr. Ausstellung im Haus des Gastes Prüm 27.8-1.10.2006 und Fritz-von-Wille-Museum im Haus Beda Bitburg 12.11.-17.12.2006. Düsseldorf 2006.

KAT. AUSST. ROM 1995

Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano. Palazzo delle Esposizioni 22.3.-22.5.1995. Rom 1995.

KAT. AUSST. ROUEN 2003

Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'Histoire 1820-1920. Rouen, musée des Beaux-Arts 30.5.-1.9.2003. Paris 2003.

KAT. AUSST. SCHALLABURG 1996

Kaisertum Österreich 1804-1848. Ausstellung Schallaburg 27.4.-27.10.1996. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums. Bad Vöslau 1996.

KAT. AUSST. SPEYER 2003

Die Ritter. Geschichte, Kultur, Alltagsleben. Begleitbuch zur Ausstellung im Historischen Museum der Pfalz, Speyer 30.3.-16.10.2003. Stuttgart 2003.

KAT. AUSST. STAINZ 1982

Erzherzog Johann von Österreich. Katalog der Landesausstellung auf Schloss Stainz 8.5.-31.10.1982, hrsg. von Grete Klingenstein. 2 Bde. Stainz 1982.

KAT. AUSST. STUTTGART 1977

Die Zeit der Stauer. Geschichte, Kunst, Kultur. Katalog der Ausstellung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart im Alten Schloss 26.3.-5.6.1977. 4 Bde. Stuttgart 1977.

KAT. AUSST. WASHINGTON 1991

Van Dyck - paintings. Catalogue of the Exhibition National Gallery of Washington 11.11.1990-24.2.1991, Arthur K. Wheelock, Susan J. Barnes, Julius S. Held. London 1991.

KAT. AUSST. WIEN 1985

Adolph von Menzel 1815-1905: Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen aus der Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, Deutsche Demokratische Republik. Ausstellung in der Graphischen Sammlung Albertina in Wien vom 28.2.-8.4.1985. Wien 1985.

KAT. AUSST. WIEN 2011

Gustav Klimt/Josef Hoffmann: Pioniere der Moderne. Katalog anlässlich der Ausstellung im Belvedere Wien 25.10.2011-4.3.2012, hrsg. von Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger. Wien, München u. a. 2011.

KAT. AUSST. WIEN 2012

Klimt persönlich: Bilder, Briefe, Einblicke, Publikation anlässlich der Jubiläumsausstellung zum 150. Geburtstag von Gustav Klimt im Leopold Museum Wien 24.2.-27.8.2012, hrsg. von Tobias G. Natter, Franz Smola und Peter Weinhäupl. Wien 2012.

KAT. AUSST. WORPSWEDE 1972

Heinrich Vogeler 1872-1942. Gedenkausstellung 1972 Worpsweder Kunsthalle und Haus im Schluh 27.5.-17.9.1972. Worpswede 1972.

KAT. AUSST. WUPPERTAL / BERLIN 2005

Max Slevogt. Die Berliner Jahre. Katalog zur Ausstellung im Von der Heydt-Museum Wuppertal 6.3.-22.5.2005 und der Stiftung Brandenburger Tor Berlin im Max Liebermann Haus 4.6.-4.9.2005, hrsg. von Sabine Fehlemann, bearbeitet von Nicole Hartje. Köln 2005.

KAT. AUSST. ZUERICH 1998

Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat 1848-1900. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich und im Musée d'art et d'histoire Genf, hrsg. von Christian Klemm. Zürich 1998.

KAT. AUSST. ZUERICH / MUENCHEN / BERLIN 1997

Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich 3.10.1997-18.1.1998, im Haus der Kunst München 5.2.1998-3.5.1998 und in der

Nationalgalerie Berlin 20.5.-10.8.1998. Bern 1997, S. 203-211.

KAUPA 2012

Kaupa, Ninja: Märchen und Minne – Aufbruch als Künstler. In: Heinrich Vogeler: Künstler, Träumer, Visionär. Kat. zur Ausstellung in Worpswede Barkenhoff, Große Kunstschau, Haus im Schluh, Worpsweder Kunsthalle 26.5.-30.9.2012, hrsg. von Sabine Schlenker und Beate C. Arnold. München 2012, S. 18-57. München 2012.

KEEN 1987

Keen, Maurice: Das Rittertum. München, Zürich 1987.

KEISCH 1978

Keisch, Claude: Abschied, Reise, Heimkehr: eine Motivgruppe zwischen Empfindsamkeit und Biedermeier. Ausstellung in der Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin 3.5.-18.6.1978. Berlin 1978.

KELLER 1912

Keller, Ludwig: Hie Barbara! Hie St. Georg! Ein Festspiel aus den Tagen Maximilians I. Zum 100jährigen Jubiläum der Firma Fried. Krupp in Essen von Ludwig Keller. Düsseldorf 1912.

KERMANN 1992

Kermann, Joachim: Harro Harring, die Burschenschaften und das Hambacher Fest. Das Burschenschaftsmotiv in seinem Drama „Der Deutsche Mai“. In: Studentische Burschenschaften und bürgerliche Umwälzung. Zum 175. Jahrestag des Wartburgfestes, hrsg. von Helmut Asmus. Berlin 1992, S. 197-217.

KERN 1930

Kern, Elga (Hrsg.): Führende Frauen Europas. Neue Folge. In fünfundzwanzig Selbstschilderungen hrsg. und eingel. von Elga Kern. München 1930.

KERN 1911

Kern, G[uido] J[osef]: Karl Blechen. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1911.

KERN / UHDE 1911

Kern, Guido Josef / Uhde-Bernays, Hermann (Hrsg.): Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. 2 Bde. Berlin 1911.

KERSSEN 1975

Kerssen, Ludger: Das Interesse am Mittelalter im deutschen Nationaldenkmal. Berlin, New York 1975. (=Arbeiten zur Frühmittelalterforschung, Bd. 8).

KESSLER-AURISCH 1987

Kessler-Aurisch, Helga: Mittelalterliche Elemente in der Damenmode zwischen Biedermeier und Jugendstil. In: Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen- und Kostümkunde, Heft 1, 1987, S. 139-158.

KESTNER 1995

Kestner, Joseph Aloysius: Masculinities in Victorian painting. Cambridge 1995.

KIEHN 2001

Kiehn, Alice: Der Judith-Stoff in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. (Univ. Diss. Kiel 2000). Kiel 2001.

KIESER 1818

Kieser, D[ietrich] G.: Das Wartburgfest am 18. October 1817 in seiner Entstehung, Ausführung und Folgen. Nach Actenstücken und Augenzeugnissen. Jena 1818.

KIETZELL 1973

Kietzell, Ernst von: Louis Braun und seine Familie auf Wernfels (1882-1918). In: Aus der Spalter

Heimat: Heimatkundliche Hefte, hrsg. vom Heimatverein Spalter Land, 12. Folge, 1973, S. 79ff.

KIEWAT 2006

Kiewat, Rainer: Die Burg Sponeck bei Jechtingen. Kenzingen 2006. (=Die Burgen, Schlösser und Festungen in Baden).

KILLISCH 1843

Killisch, Julius: Reden Seiner Majestät des Königs Friedrich Wilhelm des Vierten seit seiner Thronbesteigung. Gesammelt und mit einem Vorworte, so wie mit historischen Einleitungen versehen von Julius Killisch. Berlin 1843.

KILLY LITERATURLEXIKON 1988-1992

Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache, hrsg. von Walther Killy. 12 Bde. München 1989-1992.

KINDLERS LITERATURLEXIKON 1988-1992

Kindlers neues Literaturlexikon, hrsg. von Walter Jens. 17 Bde. München 1988-1992.

KIRFEL 1979

Kirfel, Alfred: Fritz von Wille. In: Fritz von Wille, der Maler der Eifel. Eine Veröffentlichung des Kreises Daun in Verbindung mit einer Fritz von Wille-Ausstellung im Kreishaus Daun. Daun 1979, S. 28ff.

KIRSCH 1991

Kirsch, Hans-Christian: Worpswede. Die Geschichte einer deutschen Künstler-Kolonie. München 1991².

KITLITSCHKA 1975

Kitlitschka, Werner: Aspekte der Burg- und Schloßbauten des Historismus. In: Historismus und Schloßbau, hrsg. von Renate Wagner-Rieger und Walter Krause. München 1975, S. 49-54. (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 28).

KLEIN 1912

Klein, Rudolf: Fritz Boehle. Mit 54 Originalreproduktionen und 1 Gravure. Berlin 1912.

KLEINEBERG 1971

Kleineberg, Günther: Die Entwicklung der Naturpersonifizierung im Werk Arnold Böcklins (1827-1901). Studien zur Ikonographie und Motivid in der Kunst des 19. Jahrhunderts. (Univ. Diss. Göttingen 1971) Göttingen 1971.

KLEINMANNS 2003

Kleinmanns, Joachim: Die Burg als Bühne – zum Wandel denkmalpflegerischer Konzepte im 19. und 20. Jahrhundert. In: Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. Forschungen und Berichte zu Schlössern, Gärten, Burgen und Klöstern in Thüringen, Bd. 6, (für das Jahr 2002) 2003, S. 77-82.

KLEIST 1961

Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe, hrsg. von Helmut Sembder. 2 Bde. Bd. 2. München 1961.

KLEMM 1992

Klemm, Christian: Kunsthaus Zürich. Zürich 1992.

KLESSMANN 1969

Klessmann, Eckart: Die Welt der Romantik. München 1969.

KLIBANSKY / PANOFSKY / SAXL 1990

Klibansky, Raymond / Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst. Frankfurt am Main 1990.

KLUCKHOHN 1924

Kluckhohn, Paul: Die deutsche Romantik. Bielefeld, Leipzig 1924.

KLUEPFEL [1849]

Klüpfel, Karl: Geschichte und Beschreibung der Universität Tübingen. In 2 Abteilungen. Abteilung 2. Aalen 1977. [Neudruck der Ausgabe Tübingen 1849].

KLUGE 1993

Kluge, Hans Joachim: Caspar David Friedrich. Entwürfe für Grabmäler und Denkmäler. Berlin 1993.

KNAPP 1990

Knapp, Heinrich: Das Schloss Marienburg in Preussen. Quellen und Materialien zur Baugeschichte nach 1456. (Univ. Diss. Berlin 1987) Lüneburg 1990.

KNIGGE 1796

Knigge, Adolph Freyherr: Ueber den Umgang mit Menschen. 3 Bde. 5. verb. u. verm. Auflage. Hannover 1796.

KNOEPFLI 1975

Knoepfli, Albert: Zum Schloßbau des 19. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Schweiz. In: Historismus und Schloßbau, hrsg. von Renate Wagner-Rieger und Walter Krause. München 1975, S. 154-178. (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 28).

von KOBELL [1884]

Kobell, Luise von: Franz von Kobell. Eine Lebensskizze. München o. J. [1884].

von KOBELL 1900

Kobell, Louise von: Farben und Feste. Kulturhistorische Studie. München 1900.

KOCH 1941

Koch, Carl: Die Zeichnungen Hans Baldung Grien's. Berlin 1941.

KOCH 1973

Koch, Hannsjoachim: Der Sozialdarwinismus: Seine Genese und sein Einfluß auf das imperialistische Denken. München 1973.

KOELBEL 1960

Kölbel, Gerhard: über die Einsamkeit. Vom Ursprung, Gestaltwandel und Sinn des Einsamkeitserlebnis. München, Basel 1960.

Chr. G. KOERNER [1813]

Körner, Christian Gottfried: Deutschlands Hoffnungen. Leipzig 1813. In: Das Leben für die Freiheit. Die Deutsche Erhebung 1813. 36 Dokumente der Freiheitskriege in Faksimiledrucken. Aufrufe, Erlasse, Flugschriften, Lieder und Zeitungen, hrsg. von Siegfried Kappe-Hardenberg. [Berg] 1989, S. 133-146.

KOERNER 1936

Körner, Josef (Hrsg.): Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. 3 Bde. Bd. 1. Brünn u. a. 1936.

KOERNER [1813]

Körner, Theodor: Joseph Heyderich, oder Deutsche Treue. Eine wahre Anekdote, als Drama in einem Aufzuge. 1813. In: Körners sämtliche Werke in vier Bänden. Bd. 3. Stuttgart o. J. [1893]. (=Cotta'sche Bibliothek der Weltliteratur, Reihe 1).

KOERNER 1815

Körner, Theodor: Gedichte. Erster Theil. Wien 1815.

KOETSCHAU 1929

Koetschau, Karl: Alfred Rethels Kunst vor dem Hintergrund der Historienmalerei seiner Zeit. Düsseldorf 1929. (=Schriften des Städtischen Kunstmuseums zu Düsseldorf, 4).

KOJA 2006

Koja, Stephan (Hrsg.): Gustav Klimt. Der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst. München u. a. 2006.

KOJA 2009

Koja, Stephan: „...mit der Kunst ringen wie Jakob mit dem Engel“. Die „Malerpranke“ des Lovis Corinth. In: Lovis Corinth. Ein Fest der Malerei. Katalog zur Ausstellung im Belvedere Wien 25.3.-19.7.2009, hrsg. von Agnes Husslein-Arco und Stephan Koja. Wien, München u. a. 2009, S. 11-57.

KOKKELINK / LEMKE-KOKKELINK 1998

Kokkelink, Günther / Lemke-Kokkelink, Monika: Baukunst in Norddeutschland. Architektur und Kunsthandwerk der Hannoverschen Schule 1850-1900. Hannover 1998.

KOKOSCHKA 1971

Kokoschka, Oskar: Mein Leben. München 1971.

KOSCH 1913

Kosch, Wilhelm: Das deutsche Theater und Drama im 19. Jahrhundert mit einem Ausblick auf die Folgezeit. Leipzig 1913.

KOSCH 1960

Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. 2 Bde. Klagenfurt, Wien 1960.

KOTZDE 1906

Hans Thoma: ein Buch seiner Kunst, mit einer Einleitung von Wilhelm Kotzde-Kottenrodt, hrsg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege. Mainz 1906.

KOTZEBUE [1814]

Kotzebue, August von: Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg oder die neue Ritterzeit. Eine komische Oper in einem Aufzug. o. O. [Augsburg, Leipzig] o. J. [1814].

KOZIELEK 1977

Kozielek, Gerard (Hrsg.): Mittelalterrezeption. Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in der Romantik. Tübingen 1977.

KOZIELEK 1986

Kozielek, Gerard: Ideologische Aspekte der Mittelalter-Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium, hrsg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986, S. 119-132. (=Germanistische-Symposien-Berichtsbände, 6).

KRANEPUHL 1992

Kranepuhl, Peter: Die rechtsphilosophischen Auffassungen von Jacob Friedrich Fries und ihr Einfluß auf die Burschenschaftsbewegung. In: Studentische Burschenschaften und bürgerliche Umwälzung. Zum 175. Jahrestag des Wartburgfestes, hrsg. von Helmut Asmus. Berlin 1992, S. 80-92.

KRETZENBACHER 1966

Kretzenbacher, Leopold: Ringreiten, Rolandspiel und Kufenstechen. Sportliches Reiterbrauchtum von heute als Erbe aus abendländischer Kulturgeschichte. Klagenfurt 1966. (=Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten, Bd. 20).

KREUTZ 1984

Kreutz, Wilhelm: Die Deutschen und Ulrich von Hutten. Rezeption von Autor und Werk seit dem 16. Jahrhundert. (Univ. Diss. Mannheim 1982) München 1984.

KREUTZ 1988

Kreutz, Wilhelm: Der „Huttenkult“ im 19. Jahrhundert. In: Ulrich von Hutten. Ritter, Humanist, Publizist 1488-1523. Katalog zur Ausstellung des Landes Hessen anlässlich des 500. Geburtstages in Schlüchtern 3.7.-11.9.1988, bearbeitet von Peter Laub. Kassel 1988, S. 347-358.

KRIEGER [1913]

Krieger, Bogdan: Die Reden Kaiser Wilhelms II. Vierter Teil: 1906-1912, ges. und hrsg. von Bogdan Krieger. Leipzig o. J. [1913].

KROHN 1982

Krohn, Rüdiger: Die Wirklichkeit der Legende. Widersprüchliches zur sogenannten Mittelalter-„Begeisterung“ der Romantik. In: Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions „Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts“, hrsg. von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller und Ulrich Müller. Göppingen 1982, S. 1-29.

KROLL 1990

Kroll, Frank-Lothar: Friedrich Wilhelm IV. und das Staatsdenken der Deutschen Romantik. (Univ. Diss Köln 1987) Berlin 1990. (=Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 72).

KROPMANN 2008

Kropmanns, Peter: Lovis Corinth. Ein Künstlerleben. Ostfildern 2008.

KRUEGER 2002

Krüger, Jürgen: Der Rhein und die Romantik. In: Der Geist der Romantik in der Architektur. Gebaute Träume am Mittelrhein. Ausstellung des Landesmuseums Koblenz, Festung Ehrenbreitstein 3.7.-17.11.2002. Regensburg 2002, S. 13-27.

KRUG [1813]

Krug: an meine Zuhörer und die Studirenden in Leipzig überhaupt. Vom Professor Krug d. Z. Mitglied des sächsischen Banners. Nebst einigen Kriegsliedern für eben dieses Banner. Leipzig 1813. In: Das Leben für die Freiheit. Die Deutsche Erhebung 1813. 36 Dokumente der Freiheitskriege in Faksimiledrucken. Aufrufe, Erlasse, Flugschriften, Lieder und Zeitungen, hrsg. von Siegfried Kappe-Hardenberg. Landsberg 1989, S. 117-132.

KRUG 1997

Krug, Hansjörg: Gustav Klimt: „Nuda Veritas“/1899. In: Nuda Veritas Rediviva: Ein Bild Gustav Klimts und seine Geschichte. Wien u. a. 1997. (=Mimundus, Wissenschaftliche Reihe des Österreichischen TheaterMuseums, hrsg. von Oskar Pausch, Bd. 8).

KRUMEICH 1989

Krumeich, Gerd: Der Rhein als strategische Grenze. In: Franzosen und Deutsche am Rhein: 1789 - 1918 - 1945, hrsg. von Peter Hüttenberger und Hansgeorg Molitor. Essen 1989, S. 67-79.

KRUPP 1885

Ueber das Durchschlagen von Panzerplatten. Als Manuskript gedruckt, hrsg. Etablissement Fried. Krupp. Essen 1885.

KRUPP 1912

Krupp 1812-1912. Zum 100jährigen Bestehen der Firma Krupp und der Gusstahlfabrik zu Essen, hrsg auf den hundertsten Geburtstag Alfred Krupps. Jena 1912.

von KUEGELGEN [1983]

Kügelgen, Wilhelm von: Jugenderinnerungen eines alten Mannes. Wuppertal 1983. [1. Taschenbuchausgabe].

KUEHL 2002

Kühl, Henriette: ...groß und herrlich wie...ein Koloss, eine Pyramide, ein Dom zu Köln. Politische

Denkmäler 1813-1848. In: Der Geist der Romantik in der Architektur. Gebaute Träume am Mittelrhein. Ausstellung des Landesmuseums Koblenz, Festung Ehrenbreitstein 3.7.-17.11.2002. Regensburg 2002., S. 73-83.

KUEHNE 1877

Kühne, H[einrich]: Deutsche Heldensagen. Der Schuljugend erzählt. Köln 1877.

KUEHNEL 1991

Kühnel, Jürgen: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“: stoffgeschichtliche Grundlagen, dramaturgische Konzeption, szenische Realisierung. Siegen 1991. (=Forum Siegen Beiträge, 4).

KUESTER 1989

Küster, Bernd: Das Barkenhoff-Buch. [Lilienthal] 1989.

KUESTER 1992

Küster, Bernd: Zum Frühwerk Heinrich Vogelers. In: Träume, Wege, Irrwege: Nachdenken über Heinrich Vogeler, zusammengestellt von Ernstheinrich Meyer-Stiens. Worpswede 1992, S. 59-70.

KUESTER 2001

Küster, Katharina: Wilhelm Trübner als Porträtist. In: Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896-1903. Katalog zur Ausstellung anlässlich seines 150. Geburtstages im Museum Regionaler Kunst Haus Giersch 1.4.-29.7.2001. Frankfurt am Main 2001, S. 51-57.

KUHLMANN-HODICK 1993

Kuhlmann-Hodick, Petra: Das Kunstgeschichtsbild. Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. (Univ. Diss. Bonn 1989) Frankfurt am Main u. a. 1993. (=Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, 163).

KUNST FUER ALLE 1890/91

Vermischte Nachrichten. In: Kunst für Alle, Jg. 6, 1890/91, S. 287-288.

KUNST FUER ALLE 1904

Aus den Berliner Kunstsalons. In: Kunst für Alle, Jg. XIX, 9. Bd., 1904, S. 238-245.

KUNST UND UNTERRICHT

Kunst und Unterricht. Zeitschrift für alle Bereiche der ästhetischen Erziehung, Heft 26, August 1974.

KUNZE 1939

Kunze, Gotthard: Die religiöse und nationale Volksstimmung in Preußen während der Freiheitskriege 1813-1815. (Univ. Diss Breslau 1939) Breslau 1939.

KURZMANN 1985

Kurzmann, Gerhard: Kaiser Maximilian I. und das Kriegswesen der österreichischen Länder und des Reiches. Wien 1985.

KUSCHE 1991

Kusche, Maria: „Der christliche Ritter und seine Dame“ – das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur. Zur Entstehung, Entwicklung und Bedeutung des weltlichen Bildnisses von der karolingischen Buchmalerei über die Augsburger Schule bis zu Seisenegger, Tizian, Anthonis Mor und der spanischen Hofmalerschule des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Bruckmanns Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst, Jg. XLIX, 1991, S. 4-35.

de LAGARDE 1925

Lagarde, Paul de: deutscher Glaube, deutsches Vaterland, deutsche Bildung. Das Wesentliche aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Friedrich Daab. Jena 1925.

LAMMEL 1993

Lammel, Gisold: Adolph Menzel und seine Kreise. Dresden, Basel 1993.

LAMMEL 1995

Lammel, Gisold: Preussens Künstlerrepublik von Blechen bis Liebermann. Berliner Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin 1995.

LAMMEL 1997

Lammel, Gisold: Zwischen Legende und Wahrheit – Bilderfolgen zur brandenburgisch-preußischen Geschichte. Münster 1997.

LANDAU 1832

Landau, G[eorg]: Die hessischen Ritterburgen und ihre Besitzer. 4 Bde. Bd 1. Cassel 1832.

LANG 2002

Lang, Susanne: Räucherburgen. In: Mythos, Metapher, Motiv. Untersuchungen zum Bild der Burg seit 1500, hrsg. von Heiko Laß. Alfeld/Leine 2002, S. 245-269.

LANGBEHN 1890

Langbehn, [August Julius]: Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. Leipzig 1890²³.

LANGENBECK 1863

Langenbeck, W. (Hrsg.): Festbüchlein zum Achtzehnten October. Barmen 1863. (=Programmata ad historiam regni Berussici, Vol. III.).

LANGER 1992

Langer, Brigitte: Das Münchner Künstleratelier des Historismus. (Univ. Diss. München 1990) Dachau 1992.

LANKHEIT 1953

Lankheit, Klaus: Nibelungen-Illustrationen der Romantik. Zur Säkularisierung christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 7, 1953, S. 95-112.

LASIUS 1903

Lasius, Maria Lina (Hrsg.): Arnold Böcklin. Aus den Tagebüchern von Otto Lasius (1884-1889). Berlin 1903.

LAUBE 1990

Laube, Robert: „...und Waffen uns am treuesten verbrüdern“. Sozialimperialismus, soziale Realität und ein Ritterspiel im Jahre 1912. In: Vergessene Zeiten – Mittelalter im Ruhrgebiet. Katalog zur Ausstellung im Ruhrlandmuseum Essen 26.9.1990-6.1.1991, hrsg. von Ferdinand Seibt. 2 Bde. Essen 1990, S. 329-336.

LAUFER 1987

Lauer, Ulrike: Wie die Humpenburg zu ihrem Namen kam – oder August von Kotzebue und die neue Ritterzeit in München. In: Biedermeiers Glück und Ende ...die gestörte Idylle 1815-1848. Katalog zur Ausstellung im Münchener Stadtmuseum 10.5.-30.9.1987, hrsg. von Hans Ottomeyer. München 1987.

von LEBER 1856

Leber, Friedrich Otto von: Archäologische Beschreibung einiger Ritterburgen und Schlossruinen im Kreise unter dem Wienerwald. In: Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. 1, 1856, S. 168-182.

LEHMANN 2001

Lehmann, Albrecht: Der deutsche Wald. In: Deutsche Erinnerungsorte. 3 Bde. Bd. 3, hrsg. von Etienne François und Hagen Schulze. München 2001, S. 187-200.

LEHRS 1897

Lehrs, Max: Arnold Böcklin. Ein Leitfaden zum Verständnis seiner Kunst. München 1897.

LEIPNER 1973

Leipner, Kurt: Zur Geschichte der deutschen Turnbewegung. Stuttgart 1973.

LEMPERTZ 1996

Alte Kunst – Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen. Lempertz Auktion 735 vom 23. November 1996. Köln 1996.

LEONHARDT 2002

Leonhardt, Holger: Wiederaufbau von Burgen und Denkmalebewusstsein. Von der Burgenromantik zur Denkmalpflege. In: Der Geist der Romantik in der Architektur. Gebaute Träume am Mittelrhein. Ausstellung des Landesmuseums Koblenz, Festung Ehrenbreitstein 3.7.-17.11.2002. Regensburg 2002, S. 155-163.

LESHKO 1969

Leshko, Jaroslav: Klimt, Kokoschka und die mykenischen Funde. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Heft 13, 1969, S. 16-40.

LEUGERS 1986

Leugers August-Hermann: Einstellungen zu Krieg und Frieden im deutschen Katholizismus vor 1914. In: Bereit zum Krieg: Kriegsmentalität im wilhelminischen Deutschland 1890-1914, hrsg. von Jost Dülffer und Karl Holl. Göttingen 1986, S. 56-73.

LEUSCHNER 1979

Leuschner, Vera: Der Landschafts- und Historienmaler Carl Friedrich Lessing (1808-80). In: Die Düsseldorfer Malerschule. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 13.5.-8.7.1979 und der Mathildenhöhe Darmstadt 22.7.-9.9.1979, hrsg. von Wend von Kalnein. Düsseldorf 1979, S. 86-97.

LEUSCHNER 1982

Leuschner, Vera: Carl Friedrich Lessing 1808-1880. Die Handzeichnungen. 2 Bde. (Univ. Diss Göttingen 1978) Köln 1982.

LEVI D'ANCONA 1977

Levi d'Ancona, Mirella: The Garden of the Renaissance: botanical symbolism in Italian painting. Firenze 1977. (=Arte e Archeologia. Studi e Documenti, 10).

LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE 1990

Lexikon der christlichen Ikonographie. 8 Bde. Sonderausgabe. Freiburg im Breisgau 1990.

LEXIKON DER DUESSELDORFER MALERSCHULE 1997-1998

Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819-1918. 3 Bde. München 1997-1998.

LEXIKON DER HERALDIK 1985

Oswald, Gert: Lexikon der Heraldik. Mannheim u. a. 1985.

LEXIKON DER KUNST 1987-1994

Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. 7 Bde. Leipzig 1987-1994.

LEY 1981

Ley, Andreas: Die Villa als Burg. Ein Beitrag zur Architektur des Historismus im südlichen Bayern 1842-1968. (Techn. Univ. Diss München 1978) München 1981.

LEYENDECKER 1979

Leyendecker, Angelika: Schloss Drachenburg. (Univ. Diss. Bonn 1979) Köln 1979.

LICHTENSTERN 1999

Lichtenstern, Anton: Landsberg und Hubert von Herkomer. In: Mansel Lewis & Hubert Herkomer. Wales – England – Bavaria. Katalog zur Ausstellung im Neuen Stadtmuseum Landsberg am Lech

1.7.-29.9.1999, hrsg. von Hartfrid Neunzert. Landsberg am Lech 1999, S. 29-50. (=Kunstgeschichtliches aus Landsberg am Lech, Nr. 22).

LIEB 1982

Lieb, Norbert: München. Die Geschichte seiner Kunst. München 1982³.

LIEBENWEIN-KRAEMER 1977

Liebenwein-Krämer, Renate: Säkularisierung und Sakralisierung: Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts. 2 Bde. (Univ. Diss. Frankfurt am Main 1977) Frankfurt am Main 1977.

LIEBOLDT 1841

Lieboldt, W[ilhelm] Alex.: Wilhelm Kunst und seine bisherigen Beziehungen zur deutschen Schaubühne. Königsberg 1841.

LINDEN 1968

Linden, Walther: Umwertung der deutschen Romantik. In: Begriffsbestimmung der Romantik, hrsg. von Helmut Prang. Darmstadt 1968, S. 243-275. (=Wege der Forschung, 150).

LIPPUNER 1965

Lippuner, Heinz: Wackernroder/Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Aesthetik. Zürich 1965.

LIST 1922

List, Stephan: Die Münchener Romantik und die Gesellschaft von den drei Schilden. München 1922. (=Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, hrsg. von dem Historischen Vereine von Oberbayern, Bd. 63).

LOCHER 2005

Locher, Hubert: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Darmstadt 2005.

LOEHER / WULF 1998

Löher, Jochen / Wulf, Rüdiger: Furchtbar dräute der Erbfeind! Vaterländische Erziehung in den Schulen des Kaiserreichs 1871-1918. Dortmund 1998. (=Schriftenreihe des Westfälischen Schulmuseums, Bd. 3).

LOHMEYER 1878

Lohmeyer, Julius: Künstlerfestspiele: Albrecht Dürer; Die Malerhöhle; Titiano Vecello. Mit Titel- und Ornamentenzeichnungen von Ludw. Burger, Ferd. Luthmer. Berlin 1878.

LOHMEYER 1935

Lohmeyer, Karl: Heidelberger Maler der Romantik. Heidelberg 1935.

LOHSE 1978

Lohse, Gerhart: Held und Heldentum. Ein Beitrag zur Persönlichkeit und Wirkungsgeschichte des Berliner Germanisten Gustav Roethe (1859-1926). In: Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Karl Otto Conrady und Helmut Schanze. Tübingen 1978, S. 399-423.

LOSSE 1992

Losse, Michael: Das Schloß zu Sinzig. Zur Geschichte eines bürgerlichen Schloßbaues im Rheinland des 19. Jahrhunderts. In: Rheinische Heimatpflege, Neue Folge, Jg. 29, Heft 1, 1992, S. 19-27.

LOSSE 1993

Losse, Michael: Familienwohnhaus Puricelli – Das Schloß in Lieser an der Mosel. In: Burgen und Schlösser, Jg. 34, Heft 1, 1993, S. 99-106.

LOSSE 1996

Losse, Michael: Der "Börsenritter" im "lauschigen Butzenschreiben-Erker". Anmerkungen zur realen und ideellen Inbesitznahme mittelalterlicher Burgen durch Bürgerliche im Eifel-Mosel-Gebiet (1815-1918). In: Eifel-Jahrbuch, 1996, S. 16-38.

LOSSE 1998

Losse, Michael: "...die stolzen Zeugen der ruhmreichen Vergangenheit". Anmerkungen zur Rezeption von Burgen und Schlössern an der Lahn und in deren Nebentälern (ca. 1815-1930). In: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, Bd. 103, 1998, S. 39-70.

LOSSE 1999

Losse, Michael: Architekten und Burgen zwischen 1890 und 1930. Beispiele aus der preußischen Rheinprovinz. In: Burgenromantik und Burgenrestaurierung um 1900. Der Architekt und Burgenforscher Bodo Ehardt in seiner Zeit. Braubach 1999, S. 187-193. (=Veröffentlichungen der Deutschen Burgenvereinigung, Reihe B, Bd. 7).

LOSSE 1997

Losse, Vera: „Frühling ist seine Kunst“. Heinrich Vogelers Position im Jugendstil. In: Heinrich Vogeler und der Jugendstil. Ausstellung im Haus im Schluh, Worpswede 12.12.1997-24.5.1998, Museum Künstlerkolonie Darmstadt 20.6.-6.9.1998, Gustav-Lübcke-Museum Stadt Hamm 25.10.1998-11.1.1999, hrsg. von der Barkenhoff-Stiftung Worpswede, Cornelia Baumann und Vera Losse. Köln 1997, S. 17-27.

LOSSE 2000

Losse, Vera: Ich sah leibhaftig den schlafenden Pan. Themen aus Mythos, Märchen und Volkspoesie im deutschen Symbolismus. In: SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920. Katalog zur Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt 26.2.-30.4.2000, hrsg. von Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds. München u. a. 2000, S. 109-129.

LOTT-RESCHKE 2004

Lott-Reschke, Dagmar: Ritter Lovis – Tugendheld und Freiheitskämpfer. Zu Corinths Selbstbildnissen im historischen Kostüm. In: Ich, Lovis Corinth. Die Selbstbildnisse. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 19.11.2004-6.2.2005. Hamburg 2004, S 11-29.

LOTTES 1984

Lottes, Wolfgang: Wie ein goldener Traum: die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten. München 1984.

LUDEN 1825

Luden, Heinrich: Geschichte des teutschen Volkes. Bd. 1. Gotha 1825.

LUEDERS 1854

Lüders, Gustav Adolph: Johann Hus. Cüstrin 1854.

LURZ 1985

Lurz, Meinhold: Kriegerdenkmäler in Deutschland: Befreiungskriege. 2 Bde. Heidelberg 1985.

LUYS 1992

Luys, Karin: Die Anfänge der deutschen Nationalbewegung von 1815 bis 1819. (Univ. Diss Münster 1990) Münster 1992.

MAERKER 1974

Märker, Peter: Geschichte als Natur. Untersuchungen zur Entwicklungsvorstellung bei Caspar David Friedrich. (Univ. Diss. Kiel 1974) Kiel 1974.

MAERKER 1976

Märker, Peter: Caspar David Friedrich zur Zeit der Restauration. Zum Verhältnis von Naturbegriff und geschichtlicher Stellung. In: Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar

David Friedrich. Gießen 1976, S. 43-72. (=Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst – und Kulturwissenschaften, Bd. 6).

MAHLER-WERFEL 1960

Mahler-Werfel, Alma: Mein Leben. Frankfurt am Main 1960.

MAI 1979

Mai, Ekkehart: Die Düsseldorfer Malerschule und die Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Die Düsseldorfer Malerschule. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 13.5.-8.7.1979 und der Mathildenhöhe Darmstadt 22.7.-9.9.1979, hrsg. von Wend von Kalnein. Düsseldorf 1979, S. 19-40.

MAI 2004

Mai, Ekkehard: Hermann Freihold Plüddemann: Maler und Illustrator zwischen Spätromantik und Historismus (1809-1868). Ein Werkverzeichnis. Köln u. a. 2004.

MAISURADZE 2007

Maisuradze, Giorgi: Der heilige Georg – ein Held christlicher politischer Theologie. In: Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzügen und heiligen Kriegerern, hrsg. von Sigrid Weigel. München 2007, S. 95-99.

MALTEN 1844

Malten, H[einrich] M.: Schloß Stolzenfels am Rheine. Frankfurt am Main 1844.

MANCOFF [1983]

Mancoff, Debra N.: The Arthurian revival in Victorian painting. (Ph. D. Northwestern University 1982). 2 Bde. [Ann Arbor: University Microfilms International 1983].

MANCOFF 1990

Mancoff, Debra N.: The Arthurian revival in Victorian Art. New York, London 1990.

MANCOFF 1992

Mancoff, Debra: The Arthurian revival: essays on form, tradition, and transformation. New York, London 1992.

MANCOFF 1995

Mancoff, Debra: The Return of King Arthur: the legend through Victorian eyes. New York 1995.

MANN [1914]

Mann, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. 13 Bde. Bd. 13: Nachträge. Für den Tag und die Stunde. Gedanken im Krieg [1914]. Frankfurt am Main 1974.

MANNSDORF 1831

Mannsdorf, I. D. F.: Aktenmäßiger Bericht über den geheimen deutschen Bund und das Turnwesen nebst einleitenden Bemerkungen über die frühern geheimen Verbindungen. Leipzig 1831. (=Geschichte der geheimen Verbindungen der neuesten Zeit, Erstes Heft).

MANRIQUE [1991]

Coplas que hizo don Jorge Manrique a la muerte del maestro de Santiago don Rodrigo Manrique su padre. Edición crítica con un estudio de su transmisión textual por Vicente Beltrán. Barcelona 1991.

von MARÉES 1923

Marées, Hans von: Briefe. München 1923.

MARGGRAFF 1840

Marggraff, Rudolf: Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer in Nürnberg: ein Gedenkbuch für die Teilnehmer und Freunde des Maskenzugs der Künstler in München am 17. Februar und 2. März 1840 von Rudolf Marggraff. Nürnberg 1840.

MARIENBURG [1965]

Schloß Marienburg in Preußen. Das Ansichtenwerk von Friedrich Gilly und Friedrich Frick. In Lieferungen erschienen von 1799 bis 1803, neu hrsg. von Wilhelm Salewski. Düsseldorf 1965.

MARKOWITZ 1979

Markowitz, Irene: Rheinische Maler im 19. Jahrhundert. In: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. 5 Bde. 3. Bd.: Malerei, hrsg. von Eduard Trier und Willy Weyers. Düsseldorf 1979, S. 43-144.

MAYER 1984

Mayer, Arno: Adelsmacht und Bürgertum. Die Krise der europäischen Gesellschaft 1848-1914. München 1984.

MEHL 1980

Mehl, Sonja: Franz von Lenbach in der Städtischen Galerie im Lenbach-Haus München. München 1980. (=Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 25).

MEHRING 1965

Mehring, Franz: Zur deutschen Geschichte von der Zeit der Französischen Revolution bis zum Vormärz (1789 bis 1847). Berlin 1965. (=Franz Mehring Gesammelte Schriften, Bd. 6).

MEIER-GRAEFE 1910

Hans von Marées: Sein Leben und sein Werk. 3 Bde. Bd. 1. München und Leipzig 1910.

MEINECKE 1891

Meinecke, Friedrich: Die Deutschen Gesellschaften und der Hoffmannsche Bund. Ein Beitrag zur Geschichte der politischen Bewegungen in Deutschland im Zeitalter der Befreiungskriege. Stuttgart 1891.

MEINERS 1797

Meiners, C[hristoph]. Lebensbeschreibungen berühmter Männer aus den Zeiten der Wiederherstellung der Wissenschaften. Bd. 3: Ueber das Leben und die Verdienste Ulrichs von Hutten. Zürich 1797.

MENDELSON 1901

Mendelsohn, Henri: Böcklin. Berlin 1901

MENZEL 1825

Menzel, Wolfgang: Geschichte der Deutschen. Für die reifere Jugend und zum Selbstunterricht faßlich beschrieben. 3 Bde. Zürich 1825-27.

MERCIER 2008

Mercier, Pauline: Arnold Böcklin: Angelika, von einem Drachen bewacht (1873). Zwischen Heldenepos und Burleske. (Univ. Heidelberg Magisterarbeit) Heidelberg 2008. [unveröffentlicht].

MERTENS 2003

Mertens, Volker: Der Gral: Mythos und Literatur. Stuttgart 2003.

MESSER 1986

Messer, Thomas M.: „Der Irrende Ritter“. In: Oskar Kokoschka. Symposium abgehalten von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien vom 3. bis 7. März 1986 anläßlich des 100. Geburtstages des Künstlers. Salzburg, Wien 1986, S. 183-186.

METKEN 1992

Metken, Sigrid: Tristan und Isolde. Alma Mahlers Doppelrolle als Geliebte und Puppe. In: Oskar Kokoschka und Alma Mahler: Die Puppe. Epilog einer Passion. Ausstellung in der Städtischen Galerie im Städel 6.8.-18.10.1992. Frankfurt am Main 1992.

METZLER LEXIKON 2008

Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart 2008.

MEYER 1817

[Meyer, Johann Heinrich]: Neu-deutsche reiligios-patriotische Kunst. In: Johann Wolfgang Goethe: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden, Heft 2, Stuttgart 1817, S. 7-62.

MEYER 1985

Meyer, Werner: Turniergesellschaften. Bemerkungen zur sozialgeschichtlichen Bedeutung der Turniere im Spätmittelalter. In: Das ritterliche Turnier im Mittelalter, hrsg. von Josef Fleckenstein. Göttingen 1985, S. 500-512.

MEYER'S CONVERSATIONS-LEXIKON 1840-1852

Das große Conversations-Lexikon für die gebildeten Stände. In Verbindung mit Staatsmännern, Gelehrten, Künstlern und Technikern, hrsg. von J. Meyer. Bde. Hildburghausen 1840-1852.

MEYERS KONVERSATIONS-LEXIKON³1874-1878

Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens. Dritte gänzlich umgearbeitete Auflage. 15 Bde. Leipzig 1874-1878.

MEYER-MARIL 2006

Meyer-Maril, Edina: Der „friedliche Kreuzritter“ Kaiser Wilhelm II. – Die Kreuzfahrerrezeption in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. In: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte XXXIV, 2006, S. 75-97.

MILLER 1982

Miller, Norbert: William Beckfords Verwandlung von Fonthill. In: Daidalos, 4, 1982, S. 33-53.

MITTLMEIER 1977

Mittlmeier, Werner: Die Neue Pinakothek in München 1843-1854. Planung, Baugeschichte und Fresken. München 1977.

MOEBIUS 1974

Möbius, Friedrich: Die Eichen in Caspar David Friedrichs Gemälde „Abtei im Eichwald“ (1809). Dichtungsgeschichtliche Voraussetzungen und assoziativer Gehalt. In: Caspar David Friedrich. Bildende Kunst zwischen der Französischen Revolution von 1789 und der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848. 1. Greifswalder Romantik-Konferenz anlässlich der Caspar-David-Friedrich-Ehrung in der Deutschen Demokratischen Republik. Greifswald 1974, S. 37-44. (=Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Sonderband).

MOECKL 1985

Möckl, Karl: Hof und Hofgesellschaft in Bayern in der Prinzregentenzeit. In: Hof, Kultur und Politik im 19. Jahrhundert. Akten des 18. Deutsch-französischen Historikerkolloquiums Darmstadt vom 27.-30.9.1982, hrsg. von Karl Ferdinand Werner. Bonn 1985, S. 183-235.

MOELLER 1922

Moeller, Bertha: Die Wiederentdeckung des Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Vorromantik. (Univ. Diss. Köln) Köln 1922.

MOELLER 1995

Möller, Heino R.: Carl Blechen. Romantische Malerei und Ironie. Weimar 1995. (=Art in Science - Science in Art, Bd. 4).

MOISY 1984

Moisy, Sigrid von: Von der Aufklärung zur Romantik. Geistige Strömungen in München. Regensburg 1984.

MOJANA 1989

Mojana, Marina: Valentin de Boulogne. Milano 1989.

MOLTKE 1892

Moltke, Helmuth von: Gesammelte Schriften und Denkwürdigkeiten des General-Feldmarschalls Grafen Helmuth von Moltke. Bd. 5: Briefe, zweite Sammlung, und Erinnerungen. Berlin 1892.

MOSER 1967

Moser, Hugo: Sage und Märchen in der deutschen Romantik. In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive, hrsg. von Hans Steffen. Göttingen 1967, S. 253-276.

MOSSE 1993

Mosse, George L.: Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben. Aus dem Amerikanischen von Udo Rennert. [New York 1990] Stuttgart 1993.

MUECK 1981

Mück, Hans-Dieter: Die durch das Mittelalter gestärkte Gegenwart oder der unaufhaltsame Aufstieg des Johannes Schrott zum Cotta-Autor. In: De poeticis medii aevi quaestiones. Käte Hamburger zum 85. Geburtstag, hrsg. von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück und Ulrich Müller. Göppingen 1981, S. 241-302.

MUECK 1988

Mück, Hans-Dieter: Popularisierung des Mittelalters auf Propaganda-Ansichtspostkarten der Gründerzeit (1870-1918). In: Mittelalter-Rezeption III. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposiums: Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen, hrsg. von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller und Ulrich Müller. Göppingen 1988, S. 231-247.

MUEHLING 2004

Mühling, Matthias: Krankheit und Genie. Muster der Künstlerselbstdarstellungen in der Moderne. In: Ich, Lovis Corinth. Die Selbstbildnisse. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 19.11.2004-6.2.2005. Hamburg 2004, S. 68-75.

MUELLER 1910

Müller, Heinrich: Der letzte Kampf der Reichsritterschaft um ihre Selbständigkeit (1790-1815). Berlin 1910.

MUELLER 1960

Mueller, Heinrich: Die späte Graphik von Lovis Corinth. Hamburg 1960.

MUELLER 2000

Müller, Jörg Jochen: Germanistik und antifeudale Opposition 1806-1819. In: Germanistik und deutsche Nation 1806-1848. Zur Konstitution bürgerlichen Bewusstseins, hrsg. von Jörg Jochen Müller, Stuttgart u. a. 2000, S. 45-83.

MUELLER 1899

Müller, Karl: Die Organisation, Bekleidung, Ausrüstung und Bewaffnung der Königlich Bayerischen Armee von 1806 bis 1906. Textband. München 1899

von MUELLER 1926

Müller, Karl Alexander von: Görres in Straßburg 1819/20. Eine Episode aus dem Beginn der Demagogenverfolgungen. Berlin und Leipzig 1926.

MUELLER VON KOENIGSWINTER 1854

Müller von Königswinter, Wolfgang: Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren. Kunstgeschichtliche Briefe. Leipzig 1854.

MUENCH 1822

Münch, Ernst (Hrsg.): Des teutschen Ritters Ulrich von Hutten auserlesene Werke, uebersetzt und

herausgegeben von Ernst Münch. 1. Theil: Klagschrift Herrn Ulrichs von Hutten, Ritters, gekrönten Poeten, und Orators an alle Fürsten, Edeln und Bürger teutscher Nation, jedes Standes und Ranges. Leipzig 1822, S. 83-97.

MUENCH 1836

Münch, Ernst: Erinnerungen, Lebensbilder und Studien aus den ersten sieben und dreißig Jahren eines teutschen Gelehrten, mit Rückblicken auf das öffentliche, politische, intellektuelle und sittliche Leben von 1815 bis 1835 in der Schweiz, in Teutschland und den Niederlanden. Bd. 1. Karlsruhe 1836.

MUENCH 1873

Münch, Friedrich (Hrsg.): Erinnerungen aus Deutschlands trübster Zeit: dargestellt in den Lebensbildern von Karl Follen, Paul Follen und Friedrich Münch. St. Louis 1873.

MUNICH 1989

Munich, Adrienne Auslander: *Andromeda's Chains. Gender and Interpretation in Victorian Literature and Art*. New York, Oxford 1989.

MURR [1890]

Murr, Josef: *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*. Groningen 1969. [Nachdruck der Ausgabe von 1890].

MYERS 1957

Myers, Bernard S.: *Malerei des Expressionismus: eine Generation im Aufbruch*. Köln 1957.

MYLARCH 1994

Mylarch, Elisabeth: *Akademiekritik und moderne Kunstbewegung in Deutschland um 1900. Zum Verständnis der ideengeschichtlichen, kulturideologischen und kunstmarktpolitischen Implikationen des Kunsturteils über moderne Malerei in den Kunst- und Kulturzeitschriften *Gesellschaft, Kunstwart* und *Freie Bühne**. (Univ. Diss. Tübingen 1993) Frankfurt am Main 1994.

NABBE 1987

Nabbe, Hildegard: *Von romantischer Kunstandacht zur nationalen Kunsterziehung: Die Politisierung eines ästhetischen Begriffs um die Jahrhundertwende*. In: *Echoes and Influences of German Romanticism. Essays in Honour of Hans Eichner*, hrsg. von Michael S. Batts, Anthony W. Riley und Heinz Wetzel. New York, Bern u. a. 1987, S. 225-241.

NATTER 2012

Natter, Tobias G. (Hrsg.): *Gustav Klimt. Sämtliche Gemälde*. Köln 2012.

NEBEHAY 1969

Nebehay, Christian M. (Hrsg.): *Gustav Klimt. Dokumentation*. Wien 1969.

NEIDHARDT 1976

Neidhardt, Hans Joachim: *Die Malerei der Romantik in Dresden*. Leipzig 1976.

NEIDHARDT 1998

Neidhardt, Hans Joachim: *Nostalgie und Symbolik im Werk Ernst Ferdinand Oehmes*. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum 1998*, S. 133-138. (VIII. Greifswalder Romantikkonferenz: Wirklichkeit und Wunschbild aus Anlaß des 525. Geburtstags von Albrecht Dürer (1471-1528). Referate der interdisziplinären Tagung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 3. und 4. Oktober 1996).

[NEIGEBBAUR] 1843

o. A. [Neigebaur, Johann Daniel Ferdinand]: *Die aristokratischen Umtriebe zur Verständigung über die historisch begründete Gliederung der Gesellschaft*. Leipzig 1843.

NEYSTERS 2000

Neysters, Silvia: *Lessing in Düsseldorf*. In: *Carl Friedrich Lessing. Romantiker und Rebell. Katalog zur*

Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf 14.5.-30.7.2000 und im Landesmuseum Oldenburg 24.8.-22.10.2000, hrsg. von Martina Sitt. Bremen 2000, S. 39-46.

NETTNER-REINSEL 1988

Nettner-Reinsel, Renate: Die zeitgenössischen Bildnisse Ulrichs von Hutten. In: Ulrich von Hutten. Ritter, Humanist, Publizist 1488-1523. Katalog zur Ausstellung des Landes Hessen anlässlich des 500. Geburtstages, bearbeitet von Peter Laub. Ausst. in Schüchtern 3.7.-11.9.1988. Kassel 1988, S. 119-135.

NEUE DEUTSCHE BIOGRAPHIE 1953-2010

Neue Deutsche Biographie. Erschienen 24 Bde. Berlin 1953-2010.

NEUE PAULY 1996-2003

Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hrsg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider. 16 Bde. Stuttgart, Weimar 1996-2003.

NEUMANN 1977

Neumann, Eckhard: Wesensmerkmale der Lanzensymbolik. (Techn. Univ. Diss. Berlin 1977) Berlin 1977.

NEUMANN 1980

Neumann, Eckhard: Herrschafts- und Sexuelsymbolik. Grundlagen einer alternativen Symbolforschung. Stuttgart 1980

NIEDZIELLA [1853]

Niedziella, Petra (Hrsg.): Burg Schwaneck und Meister Schwanthaler: zwei historisch-romantische Original-Novellen von Ludwig Ritter von Schwanthaler und Friedrich Wilhelm Bruckbräu. München 1995. [Nachdruck der Ausgabe Augsburg 1853].

NIEHR 2002

Niehr, Klaus: Die Burg: historisches und ästhetisches Exempel bei Friedrich Schlegel. In: Mythos, Metapher, Motiv. Untersuchungen zum Bild der Burg seit 1500, hrsg. von Heiko Laß. Alfeld/Leine 2002, S. 119-131.

NIERHOFF 2002

Nierhoff, Barbara: Der Künstlerstreit 1911 – eine Chronologie. In: Van Gogh: Felder. Das Mohnfeld und der Künstlerstreit. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bremen 19.10.2002-26.1.2003, hrsg. von Wulf Herzogenrath und Dorothee Hansen. Bremen 2002, S. 148-153.

NIETZSCHE 1930

Nietzsche, Friedrich: Werke in zwei Bänden. Ausgewählt und eingeleitet von August Messer. Leipzig 1930.

NIPPERDEY 1972

Nipperdey, Thomas: Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte historischer Forschung in Deutschland. Göttingen 1972, S. 1-44.

NIPPERDEY 1976

Nipperdey, Thomas: Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte. Göttingen 1976. (=Kritische Studien zu Geschichtswissenschaft, Bd. 18).

NISSEN 1914

Nissen, Benedikt Momme: Der Krieg und die deutsche Kunst: den kunstliebenden Deutschen beider Kaiserreiche gewidmet von Momme Nissen. Freiburg im Breisgau 1914.

NISSEN 1926

Nissen, Benedikt Momme: Der Rembrandtdeutsche Julius Langbehn. Von seinem Freunde Benedikt

Momme Nissen. Freiburg im Breisgau 1926.

NITZSCHKE 1984

Nitzschke, Bernd: Männerrängste, Männerwünsche. München 1984.

NOAKES 2004

Noakes, Aubrey: John William Waterhouse. London 2004.

NOESSELT 1836

Noesselt, Friedrich: Lehrbuch der Weltgeschichte für Töchterschulen und zum Privatunterricht heranwachsender Mädchen. Dritter Theil. Fünfte, verbesserte und stark vermehrte Auflage. Mit 1 Kupfer. Breslau 1836.

NOLTENIUS 2000

Noltenius, Rena: Heinrich Vogeler 1872-1942. Die Gemälde – Ein Werkkatalog. (Univ. Diss. Tübingen 1984) Weimar 2000.

NOVALIS [1799]

Novalis: Die Christenheit oder Europa. Bonn 1947. [Nachdruck der Erstveröffentlichung von 1799].

NOVALIS 1907

Novalis: Schriften. Bd. 2: Fragmente vermischten Inhalts, hrsg. von J[akob] Minor. Jena 1907.

NOVOTNY / DOBAI 1967

Novotny, Fritz / Dobai, Johannes. Gustav Klimt. Salzburg 1967.

OBERMAIER 1987

Obermaier, Walter: Franz Grillparzer. In: Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848. 109. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien 17.12.1987-126.1988, S. 425-428. Wien 1987.

OEHLENSCHLAEGER 1829

Oehenschläger, Adam: Adam Oehenschlägers' Schriften. Zum erstenmale gesammelt als Ausgabe letzter Hand. Selbstbiographie. 2 Bde. Breslau 1829.

OELWEIN 1999

Oelwein, Cornelia: Hubert von Herkomer – ein Portraitist von europäischem Rang. In: Mansel Lewis & Hubert Herkomer. Wales – England – Bavaria. Katalog zur Ausstellung im Neuen Stadtmuseum Landsberg am Lech 1.7.-29.9.1999, hrsg. von Hartfrid Neunzert. Landsberg am Lech 1999, S. 77-105. (=Kunstgeschichtliches aus Landsberg am Lech, Nr. 22).

OSMOND 2006

Osmond, Jonathan: Politische Symbolik in der deutschen Kunst. In: APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament, Nr. 20, 2006, hrsg. von der Bundeszentrale für Politische Bildung, S. 22-30.

von der OSTEN 1955

Osten, Gert von der: Lovis Corinth. München 1955.

von OSTINI 1910

Ostini, Fritz von: Thoma. Bielefeld, Leipzig 1910 (=Künstler-Monographien, Nr. 46).

von OSTINI 1913

Ostini, Fritz von: Böcklin. Mit 107 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen usw., darunter sechs farbigen Einschaltbildern. Bielefeld, Leipzig 1913. (=Künstler-Monographien, Bd. 70).

OSWALD 1985

Oswald, Gert: Lexikon der Heraldik. Mannheim u. a. 1985.

OTTE 1986

Otte, Wolf-Dieter: Zur Ikonographie der Landschaft in Reisebeschreibungen und Ansichtswerken. In: Die Kunst der Illustration: deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung im Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel vom 12.11.1986-22.3.1987. Weinheim 1986, S. 79-93.

OTTEN 2009

Otten, Dietrun: Die Gemälde des Belvedere. In: Lovis Corinth. Ein Fest der Malerei. Katalog zur Ausstellung im Belvedere Wien 25.3.-19.7.2009, hrsg. von Agnes Husslein-Arco; Stephan Kojka. Wien, München u. a. 2009, S. 59-97.

OTTEN 1970

Otten, Frank: Ludwig Michael Schwanthaler 1802-1848: ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern. Monographie und Werkverzeichnis. München 1970.

OVID 1960

Ovidius Naso, Publius: Fasti. Festkalender Roms. Lateinisch-deutsch, ed. Wolfgang Gerlach Castiglioni. München 1960.

OVID 1986

Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Epos in 15 Büchern. Übersetzt und hrsg. von Hermann Breitenbach. Mit einer Einleitung von L. P. Wilkinson. Stuttgart 1989. [Reclam-Ausgabe].

PAAS 1999

Paas, Sigrun: Max Slevogt: Gemälde 1889-1931. Niedersächsische Landesgalerie Hannover, hrsg. von Heide Grape-Albers. Hannover 1999 (= GalerieHandBuch, 4).

PAECHT 1991

Pächt, Otto: Rembrandt, hrsg. von Edwin Lachnit. München 1991.

PAETOW 1929

Paetow, Karl: Klassizismus und Romantik auf Wilhelmshöhe. (Univ. Diss. Leipzig 1929) Kassel 1929.

PAGENSTECHER [1913]

Pagenstecher, Carl Heinrich Alexander: Als Student und Burschenschaftler in Heidelberg von 1816 bis 1819. Teil 1 der Lebenserinnerungen von Carl Heinrich Alexander Pagenstecher, hrsg. von Alexander Pagenstecher. Leipzig o. J. [1913].

PANKAU 1983

Pankau, Johannes Günter: Wege zurück. Zur Entwicklungsgeschichte restaurativen Denkens im Kaiserreich. Eine Untersuchung kulturkritischer und deutschkundlicher Ideologiebildung. (Univ. Diss. Freiburg 1982) Frankfurt am Main 1983.

PARET 1996

Paret, Peter: Betrachtungen über deutsche Kunst und Künstler im Ersten Weltkrieg. In: Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg, hrsg. von Wolfgang J. Mommsen. München 1996, S. 155-170. (=Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 34).

PARR1996

Parr, Rolf: Der „Werdandi-Bund“. In: Handbuch zur „Völkischen Bewegung“ 1871-1928, hrsg. von Uwe Puschner, Walter Schmitz und Justus H. Ulbricht. München u. a. 1996.

PARTSCH 1990

Partsch, Susanna: Klimt: Leben und Werk. München 1990.

PAUL 1985

Paul, Arno: Das Meininger Hoftheater und der Historismus. In: Hof, Kultur und Politik im 19. Jahrhundert. Akten des 18. Deutsch-französischen Historikerkolloquiums Darmstadt vom 27.-30.9.1982, hrsg.

von Karl Ferdinand Werner. Bonn 1985, S. 313-323.

PAULI 1919

Pauli, Gustav: Hans Thoma zu seinem achtzigsten Geburtstag. In: Kunst und Künstler. Monatsschrift für Bildende Kunst und Kunstgewerbe, Jg. XVIII, Heft I, 1919, S. 26-32.

PAULUS 2003

Paulus, Helmut-Eberhard: Burgenromantik und Theaterwelt – zur Verifizierung von Geschichte durch bildhaftes Bauen. Einführung zum Herbstsymposion der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten am 8. November 2002 auf der Wartburg bei Eisenach. In: Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. Forschungen und Berichte zu Schlössern, Gärten, Burgen und Klöstern in Thüringen, Bd. 6, (für das Jahr 2002) 2003, S. 77-82.

PELGER 1987

Pelger, Hans: Der Streit um die Veröffentlichung der Johannes Huß-Biographie des Georg Lommel 1839/40. Eine kommentierte Dokumentation. In: Jan Hus und die Hussiten in europäischen Aspekten. Vorträge von František Šmahel, Ferdinand Seibt u. a. gehalten anlässlich des Kolloquiums im Studienzentrum Karl-Marx-Haus Trier am 22. September 1986. Mit einer kommentierten Dokumentation von Hans Pelger im Anhang. Trier 1987, S. 117-175. (=Schriften aus dem Karl-Marx-Haus Trier, 36).

PENZLER [1897]

Penzler, Joh[anne]s: Die Reden Kaiser Wilhelms II. in den Jahren 1888-1895, ges. und hrsg. von Johs. Penzler. Leipzig o. J. [1897]

PENZLER [1904]

Penzler, Johs.: Die Reden Kaiser Wilhelms II: in den Jahren 1896-1900. 2. Teil. Gesammelt und herausgegeben von Johs. Penzler. Leipzig o. J. [1904]

PERL 1990

Perl, Gerhard: Tacitus: Germania: lateinisch und deutsch. (Univ. Diss. Berlin 1990) Berlin 1990. (=Griechische und lateinische Quellen zur Frühgeschichte Mitteleuropas bis zur Mitte des 1. Jahrtausends u. Z., hrsg. von Joachim Herrmann, Teil 2).

PETERS 2006

Peters, Ursula: Deutsche Gemütlichkeit als Exportartikel. In: KulturGUT. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums, Heft 8, 2006, S. 6-9.

PETERS 2010

Peters, Ursula: Ritter-Mohn: Pokal der „Wildensteiner Ritterschaft zur blauen Erde“. Erinnerung an Ritterbünde des langen 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In: KulturGUT. Aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseums, Heft 26, 2010, S. 10-16.

PETZET 1972

Petzet, Heinrich Wiegand: Von Worpsswede nach Moskau. Heinrich Vogeler: Ein Künstler zwischen den Zeiten. Köln 1972.

PETZET 1976

Petzet, Heinrich Wiegand: Heinrich Vogeler. Zeichnungen. Köln 1976.

PICHLER 1914

Pichler, Caroline: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben 1769-1843, hrsg. von Emil Karl Blümml. Bd. 2. München 1914.

PIEL 1989

Piel, Friedrich: Die Tavola Doria – Modello Leonardos zur „Anghiarischlacht“. In: Bruckmanns Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst, Jg. XLVII, 1989, S. 83-97.

PIETSCH 1891

Pietsch, Ludwig: Verein Berliner Künstler, gegr. 19. Mai 1841. Festschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens, 19. Mai 1891. Berlin 1891.

PLATON 1952

Platons Timaios oder Die Schrift über die Natur, übersetzt und erläutert von Richard Kapferer in Zusammenarbeit mit Anton Fingerle. Stuttgart 1952.

POCCI 1840

Pocci, Franz: Gesellschaft für deutsche Alterthumskunde von den drei Schilden zu München. In: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte. Historischer Verein von Oberbayern. München 1840, Bd. 2, S. 425-429.

POCCI 1928

Pocci, Franz (Hrsg.): Justinus Kerner und sein Münchener Freundeskreis. Eine Sammlung von Briefen, hrsg. von Franz Pocci (Enkel). Leipzig 1928.

POCHAT 1986

Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986.

POETTER 1978

Poetter, Jochen: Studien zum Mythos im Werke Arnold Böcklins. (Univ. Diss. München 1978) [München] 1978.

POINTNER 1992

Pointner, Alfred: Vater Rhein. Der personifizierte Fluß. In: Mythos Rhein. Ein Fluß – Bild und Bedeutung. Katalog zur Ausstellung im Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein 12.6.-16.8.1992, hrsg. von Richard W. Gassen und Bernhard Holeczek. Ludwigshafen 1992, S. 225-239.

POMMERANZ-LIEDTKE 1974

Pommeranz-Liedtke, Gerhard: Moritz von Schwind. Maler und Poet. Wien, München 1974.

PONTEN 1911

Ponten, Josef: Alfred Rethel: Des Meisters Werke in 300 Abbildungen. Stuttgart, Leipzig 1911. (=Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. 17).

POPITZ 1982

Popitz, Klaus: Von den Rittern des Mittelalters. In: Von Odysseus bis Felix Krull. Gestalten der Weltliteratur in der Buchillustration des 19. und 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung der Kunstbibliothek Berlin mit Museum für Architektur, Modebild und Grafik-Design, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, hrsg. von Klaus Popitz. Berlin 1982, S. 47-56.

PORTMANN-TINGUELY 1989

Portmann-Tinguely, Albert: Romantik und Krieg: Eine Untersuchung zum Bild des Krieges bei deutschen Romantikern und "Freiheitssängern": Adam Müller, Joseph Görres, Friedrich Schlegel, Achim von Arnim, Max von Schenkendorf und Theodor Körner. (Univ. Diss. Freiburg 1985) Freiburg 1989. (=Historische Schriften der Universität Freiburg, Bd. 12).

PRESS 1988

Press, Volker: Franz von Sickingen, Wortführer des Adels, Vorkämpfer der Reformation und Freund Huttens. In: Ulrich von Hutten: Ritter, Humanist, Publizist 1488-1523. Katalog zur Ausstellung des Landes Hessen anlässlich des 500. Geburtstages in Schlüchtern 3.7.-11.9.1988, bearbeitet von Peter Laub. Kassel 1988, S. 293-305.

PRIESDORFF 1937-1942

Priesdorff, Kurt von (Hrsg.): Soldatisches Führertum. 10 Bde. Hamburg 1937-1942.

PRITZKULEIT 1991

Pritzkeleit, Sabine: Die Wiederentdeckung des Ritters durch den Bürger: chivalry in englischen Geschichtswerken und Romanen 1770-1830. (Univ. Diss. Bochum 1989) Trier 1991.

PROELSS 1887

Pröllß, Robert: Das herzoglich Meiningen'sche Hoftheater, seine Entwicklung, seine Bestrebungen und die Bedeutung seiner Gastspiele. Ein Führer durch das Repertoire der Meiningen. Leipzig 1887.

PROEVE 1998

Pröve, Ralf: "Der Mann des Mannes". "Civile" Ordnungsformationen, Staatsbürgerschaft und Männlichkeit im Vormärz. In: Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel, hrsg. von Karen Hagemann und Ralf Pröve. Frankfurt am Main 1998, S. 103-120.

PUECKLER-MUSKAU [1834]

Pückler-Muskau: Andeutungen über Landschaftsgärtnerei, verbunden mit der Beschreibung ihrer praktischen Anwendung in Muskau. Vom Fürsten von Pückler-Muskau. Stuttgart 1996. [Faksimile der Ausgabe Stuttgart 1834].

PUETTMANN 1839

Püttmann, H.: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereines im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte. Leipzig 1839.

PUETZ 2002

Pütz, Frank: Die Burg im Nationalsozialismus. Burgenrezeption in der deutschen Architektur zwischen 1933 und 1945. In: Mythos, Metapher, Motiv. Untersuchungen zum Bild der Burg seit 1500, hrsg. von Heiko Laß. Alfeld/Leine 2002, S. 43-66.

PUETZ 2003

Pütz, Frank: Die NS-Ordensburg Vogelsang. In: Burgen und Schlösser, Jg. 44, Heft 1, 2003, S. 24-35.

QUINCKE 1908

Quincke, Wolfgang: Handbuch der Kostümkunde. Leipzig 1908³.

RACZYNSKI 1836

Raczynski, Athanasius: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Aus dem Französischen übersetzt von Friedr[ich] Heinr[ich] von der Hagen. 1. Bd: Düsseldorf und das Rheinland. Berlin 1836.

RADEMACHER 1934

Rademacher, Carl: Wodan - St. Michael - Der Deutsche Michel. Köln 1934.

RADZIEWSKY 1983

Radziewsky, Elke von: Kunstkritik im Vormärz. Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule. Bochum 1983. (=Bochumer Studien zur Publizistik und Kommunikationswissenschaft, Bd. 36).

RAFF 2007

Raff, Thomas: Modell und Maler. Mary Stuck und ihr Vater. 19. Jahresausstellung Franz von Stuck Geburtshaus Tettenweis Juli 2007 bis Juli 2008. Tettenweis 2007.

RAMBECK / GRASSINGER 2000

Rambeck, Brigitta / Grassinger, Peter: 100 Jahre Münchner Künstlerhaus 1900 – 2000, hrsg. vom Münchner Künstlerhaus-Verein. München 2000.

RANKE 1986

Ranke, Winfried: Franz von Lenbach: der Münchner Malerfürst. Köln 1986.

RASSEM 1963

Rassem, M.: Der Student als Ritter. Eine Skizze nach Eichendorff. In: Studium Generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden, Jg. 16, Heft 5, 1963, S. 274-297.

RATHKE 1975

Rathke, Ursula: Ein Sanssouci am Rhein. Bemerkungen zur Entwicklung der preußischen Burgenromantik am Rhein. In: Historismus und Schloßbau, hrsg. von Renate Wagner-Rieger und Walter Krause. München 1975, S. 87-102. (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 28).

RATHKE 1979

Rathke, Ursula: Preußische Burgenromantik. München 1979.

RATHKE 1982

Rathke, Ursula: Die Rolle Friedrich Wilhelms IV. von Preußen bei der Vollendung des Kölner Doms (Teil I). In: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, 47. Folge, 1982, S. 127-160.

RATHKE 1983

Rathke, Ursula: Die Rolle Friedrich Wilhelms IV. von Preußen bei der Vollendung des Kölner Doms (Teil II). In: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins, 48. Folge, 1983, S. 27-68.

RAUMER 1823-1825

Raumer, Friedrich von: Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit. 6 Bde. Leipzig 1823-1825.

RAUMER / BAUMANN 1938

Raumer, Kurt von / Baumann, Kurt: Deutscher Westen – Deutsches Reich. Saarpfälzische Lebensbilder. Bd 1, hrsg. im Auftrag der Pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften. Kaiserslautern 1938.

RAUPP 1984

Raupp, Hans-Joachim: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. (Univ. Diss. Bonn 1979) Hildesheim u. a. 1984.

RAUSCHNICK 1831

Rauschnick, Gottfried Peter: Geschichte des deutschen Adels. 4 Bde. Dresden 1831.

RAVE 1940

Rave, P[aul] O[rwin]: Karl Blechen. Leben, Würdigungen, Werk. Berlin 1940. (=Denkmäler deutscher Kunst).

REALLEXIKON KUNSTGESCHICHTE 1937-2003

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. 9 Bde. Stuttgart 1937-2003.

REALLEXIKON LITERATURGESCHICHTE 1958-1984

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammer. 4 Bde. Berlin 1958-1984.

REBSAMEN 1980

Rebsamen, Hanspeter: Farbe im Sinnbild. Arnold Böcklins "Heimkehr", 1887. In: Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag. Zürich 1980, S. 359-368. (=Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, 4).

REDER 1998

Reder, Dirk Alexander: "...aus reiner Liebe für Gott, für den König und das Vaterland". Die "patriotischen Frauenvereine" in den Freiheitskriegen von 1813-1815. In: Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel, hrsg. von Karen Hagemann und Ralf Pröve. Frankfurt am Main 1998, S. 199-222.

REDER 2003

Reder, Dirk Alexander: Nationale Bewegung und patriotische Frauenvereine in Deutschland. In: Patriotismus und Nationsbildung am Ende des Heiligen Römischen Reiches, hrsg. von Otto Dann, Miroslar Hroch und Johannes Kroll. Köln 2003, S. 99-121. (=Kölner Beiträge zur Nationsforschung, Bd. 9).

REGNET 1885

Regnet, Carl Albert: Burg Schwanegg bei München und Umgebung. In: Über Land und Meer. Allgemeine Illustrierte Zeitung, Bd. 53, Jg. 27, No. 6, 1885, S. 128-130.

REIBISCH 1842

Reibisch, Friedrich Martin von: Der Rittersaal. Eine Geschichte des Ritterthums, seines Entstehens und Fortgangs, seiner Gebräuche und Sitten. Artistisch erläutert von Friedrich Martin von Reibisch; historisch beleuchtet von Dr. Franz Kottenkamp. Stuttgart 1842.

REIMANN 1839

Reimann, Friedrich August: Deutsche Volksfeste im neunzehnten Jahrhundert. Geschichte ihrer Entstehung und Beschreibung ihrer Feier. Weimar 1839.

REIMBOLD 1983

Reibold, Ernst Thomas: Der Pfau. Mythologie und Symbolik. München 1983.

REINHARDT 1995

Reinhardt, Udo: Andromeda und Angelica. Zum Motiv Königstochter-Held-Ungeheuer in der literarischen und bildlichen Tradition des Abendlandes. Aus: Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der Antike Mythos in Text und Bild, hrsg. von Hermann Walter und Hans-Jürgen Horn. Internationales Symposium der Werner Reimers-Stiftung Bad Homburg v. d. H. 22.-25.4.1991. Berlin 1995, S. 193-213. (= Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beihefte I).

REISENLEITNER 1992

Reisenleitner, Markus: Die Produktion historischen Sinnes: Mittelalterrezeption im deutschsprachigen historischen Trivialroman vor 1848. (Univ. Diss. Wien 1990) Frankfurt am Main u. a. 1992.

REISS 1966

Reiss, Hans: Politisches Denken in der deutschen Romantik. Bern 1966.

RETEMEYER 1995

Retemeyer, Kerstin: Vom Turnier zur Parodie: spätmittelalterliche Ritterspiele in Sachsen als theatrale Ereignisse. (Univ. Diss. Berlin 1993) Berlin 1995.

REUTER 1975

Reuter, Hans Georg: Die Lehre vom Ritterstand: zum Ritterbegriff in Historiographie und Dichtung vom 11. bis zum 13. Jahrhundert. Köln 1975.

RHEINISCHER MERKUR 1814a

Rheinischer Merkur, Nr. 38, vom 6. April 1814.

RHEINISCHER MERKUR 1814b

Rheinischer Merkur, Nr. 83 vom 7. July 1814.

RHEINISCHER MERKUR 1815

Rheinischer Merkur, Nr. 263 vom 4. July 1815.

RHEINSTEIN 1837

Rheinstein. Erinnerungsblätter für Alle, welche die Burg besuchen. Enthaltend die Geschichte und Beschreibung der Burg, so wie eine genaue Beschreibung der Kunstschatze und Alterthümer, welche sie enthält. Koblenz 1837.

RICHTER 1975

Richter, Dieter: "Ritterliche Dichtung". Die Ritter und die Ahnengalerie des deutschen Bürgertums. In: Literatur im Feudalismus. Stuttgart 1975, S. 9-39. (=Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften, Bd. 5).

RICHTER / ZAENKER 1988

Richter, Wolfgang / Zänker, Jürgen: Der Bürgertraum vom Adelsschloss: aristokratische Bauformen im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg 1988.

RIEHL 1883

Riehl, Berthold: Sanct Michael und Sanct Georg in der bildenden Kunst. (Univ. Diss. [München] 1883) München 1883.

RILKE [1902]

Rilke, Rainer Maria: Heinrich Vogeler. Mit einem Nachwort von Bernd Stenzig. Bremen 2003. [Nach einem Essay aus dem zweiten Heinrich-Vogeler-Sonderheft von „Deutsche Kunst und Dekoration“, 1902]

RILKE 1910

Rilke, Rainer Maria: Worpswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler. Bielefeld, Leipzig 1910. (=Künstler-Monographien, Nr. 64).

RILKE 1931

Rilke, Rainer Maria: Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 bis 1922, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1931.

RINGSEIS 1886

Ringseis, Emilie: Erinnerungen des Dr. Johann Nepomuk v. Ringseis, gesammelt, ergänzt und hrsg. von Emilie Ringseis. Bd. 1. Regensburg 1886.

RISTOW 1909

Ristow, Gustav: Ehrenkodex. Wien 1909.

ROBSON-SCOTT 1965

Robson-Scott, W[illiam] D.: The literary background of the Gothic Revival in Germany: a chapter in the history of taste. Oxford 1965.

ROCHOLL 1921

Rocholl, Theodor: Ein Malerleben. Erinnerungen von Theodor Rocholl. Berlin 1921.

ROCHOLZ 1831

Rocholz (Hrsg.) [d. i. Johann Daniel Ferdinand Neigebaur]: Die Ergebnisse der Untersuchung in Bezug auf den Bund der Unbedingten oder der Schwarzen und die andern geheimen politischen Verbindungen in Deutschland bis zur Errichtung der Mainzer Commission Leipzig 1831. (=Geschichte der geheimen Verbindungen der neuesten Zeit, Zweites Heft).

v. ROCHOW 1908

Rochow, Caroline v.: Vom Leben am preußischen Hofe 1815-1852. Aufzeichnungen von Caroline v. Rochow geb. v. d. Marwitz und Marie de la Motte-Fouqué, bearbeitet von Luise v. d. Marwitz. Berlin 1908.

RODE 1928

Rode, August: Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz, neu bearbeitet und hrsg. von L. Grote. Dessau 1928.

RODENBERG 1885

Rodenberg, Julius: Bilder aus dem Berliner Leben. Berlin 1885.

ROEDER 2000

Röder, Bernd: Ein Wohn- und Kellereigebäude in den Formen einer Burg – Schloß Saarfels bei Serzig. In: Weinschlösser an Mosel, Saar und Ruwer, hrsg. von Udo Fleck und Bernd Röder. Trier 2000, S. 277-301.

ROEDERSTEIN 1929

Roederstein, O[ttilie] W[ilhelmine]: Mein Lebenslauf. In: Schweizer Frauen der Tat 1855-1885. Zürich 1929.

ROEHL 2001

Röhl, John C. G.: Wilhelm II. Der Aufbau der Persönlichen Monarchie 1888-1900. München 2001.

ROEK 1999

Rök, Barbara: Ottilie W. Roederstein (1859-1937). Eine Künstlerin zwischen Tradition und Moderne. (Univ. Diss. Marburg 1997) Marburg 1999.

ROEMER 1990

Römer, Christof: Patriotische Flugblätter 1800-1815 und ihr Umfeld. Braunschweig 1990.

ROEMER 1996

Römer, Christof: Die Bildwelt des Patriotismus und die Ikonographie seiner Helden in Deutschland (1806-1815). In: Volk – Nation – Vaterland, hrsg. von Ulrich Herrmann. Hamburg 1996, S. 369-389.

ROETHE [1927]

Roethe, Gustav: Deutsche Reden. Leipzig o. J. [1927].

ROGALLA VON BIEBERSTEIN 1998

Rogalla von Bieberstein, Johannes: Adels herrschaft und Adelskultur in Deutschland. Limburg 1998. [3. überarbeitete und wesentlich erweiterte Auflage].

ROGG 2002

Rogg, Matthias: Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten. Ein Stand in der Kunst des 16. Jahrhunderts. (Univ. Diss. Freiburg 1998) Paderborn, München u. a. 2002. (=Krieg in der Geschichte, Bd. 5).

ROGOFF 1989

Rogoff, Irit: Er selbst - Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne. In: Blick-Wechsel: Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, hrsg. von Ines Lindner und Sigrid Schade. Berlin 1989, S. 21-40.

ROHRANDT 1972

Rohrandt, Klaus: Wilhelm Trübner 1851-1917. Kritischer und beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik. Biographie und Studien zum Werk. (Bd. 1: Univ. Diss. Kiel) o. O. 1972.

ROHRANDT 2001

Rohrandt, Klaus: Wilhelm Trübner – Die Frankfurter Jahre 1896-1903. In: Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896-1903. Katalog zur Ausstellung anlässlich seines 150. Geburtstages im Museum Regionaler Kunst Haus Giersch 1.4.-29.7.2001. Frankfurt am Main 2001, S. 11-19.

ROSENHAGEN 1909

Rosenhagen, Hans: Wilhelm Trübner. Bielefeld und Leipzig 1909. (=Künstler-Monographien, Bd. 98).

ROTERS 1963

Roters, Eberhard: Wassily Kandinsky und die Gestalt des Blauen Reiters. In: Jahrbuch der Berliner Museen. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. Neue Folge. Bd. 5, 1963, S. 201-226.

ROTHKIRCH 1990

Rothkirch, Malve Gräfin: Der "Romantiker" auf dem Preußenthron: Porträt König Friedrich Wilhelm IV. Düsseldorf 1990.

ROUSSEAU [1755]

Rousseau, Jean-Jacques: Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes. Montmorency 1990. [Fax-similé d'un exemplaire de l'édition de 1755 annoté par l'auteur].

RUECKERT 1851

Rückert, Friedrich: Gedichte von Friedrich Rückert. Auswahl des Verfassers. Erster Theil. Frankfurt am Main 1851.

RUETTENAUER 1905

Ruettenauer, Benno: Der Kampf um den Stil. Aussichten und Rückblicke. Strassburg 1905.

RUHMER 1984

Ruhmer, Eberhard: Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei. Rosenheim 1984.

RUHMER 1986

Ruhmer, Eberhard: Deutsche Buchillustration im 19. Jahrhundert. In: Die Kunst der Illustration. Ausstellung im Zeughaus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 12.11.1986-22.3.1987. Weinheim 1986, S. 11-28.

RUNKEL 1910

Runkel, Ferdinand (Hrsg.): Böcklin Memoiren. Tagebuchblätter von Böcklins Gattin Angela. Mit dem gesamten brieflichen Nachlaß herausgegeben von Ferdinand Runkel. Berlin 1910.

RUNKEL / BOECKLIN 1909

Runkel, Ferdinand und Böcklin, Carlo (Hrsg.): Neben meiner Kunst. Flugstudien, Briefe und Persönliches von und über Arnold Böcklin. Berlin 1909.

RUSSELL 1828

Russell, John A[dvocate]: Tour in Germany, and some of the southern provinces of the Austrian Empire. Edinburgh 1828.

RYLANDS 1992

Rylands, Philip: Palma Vecchio. Cambridge 1992. (=Cambridge Studies in the History of Art).

SABLONIER 1985

Sablonier, Roger: Rittertum, Adel und Kriegswesen im Spätmittelalter. In: Das ritterliche Turnier im Mittelalter, hrsg. von Josef Fleckenstein. Göttingen 1985, S. 532-567.

SACHS 1971

Sachs, Hannelore: Sammler und Mäzene. Zur Entwicklung des Kunstsammelns von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1971.

SALEWSKI 2011

Salewski, Michael: „Bewegte Frauen“ im Kaiserreich. In: Das Deutsche Kaiserreich 1890-1914, hrsg. von Bernd Heidenreich und Sönke Neitzel. Paderborn 2011, S. 109-124.

SAUER / WERTH 1971

Sauer, Klaus / Werth, German: Lorbeer und Palme. Patriotismus in deutschen Festspielen. München 1971.

SAUR 2005-2009

Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Erschienen 65 Bde. München, Leipzig 2005-2009.

von SCHACK 1889

Schack, Adolf Friedrich Graf von: Meine Gemäldesammlung. Stuttgart 1889⁵.

SCHAEFKE 2001

Schäfke, Werner: RheinRomantik. Bonn 2001.

SCHALLER 2006

Schaller, Andrea: Der Erzengel Michael im frühen Mittelalter. Ikonographie und Verehrung eines Heiligen ohne Vita. Bern 2006. (=Vestigia Bibliae, Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs Hamburg, Bd. 26/27).

SCHALL 1995

Schall, Petra: Schwind und die Wartburg. Bilder eines Spätromantikers. Leipzig 1995.

SCHAMA 1996

Schama, Simon: Der Traum von der Wildnis: Natur als Imagination. München 1996.

SCHARNAGL 2005

Scharnagl, Hermann: Klosterheilkunde. Praxis, Rezepte, Kultur. Köln 2005.

SCHAUENBURG 1960

Schauenburg, Konrad: Perseus in der Kunst des Altertums. Bonn 1960 (=Antiquitas, Reihe 3: Abhandlungen zur Vor- und Frühgeschichte, zur Klassischen und Provinzial-Römischen Archäologie).

SCHEFFLER 1940

Scheffler, Karl: Max Slevogt. Berlin 1940.

SCHEIGER 1856

Scheiger, Joseph: Drei Persönlichkeiten des Sebensteiner Ritterbundes auf blauer Erde. In: Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, Bd. 1, Wien 1856, S. 228-236.

von SCHENKENDORF 1815

Schenkendorf, Max von: Gedichte. Stuttgart und Tübingen 1815.

von SCHENKENDORF 1871

Schenkendorf, Max von: Gedichte. Mit einem Lebensabriß und Erläuterungen, hrsg. von A. Hagen. Stuttgart 1871.

SCHEUREN 2010

Scheuren, Elmar: Mythos Drachenfels. In: Schloss Drachenburg. Historistische Burgenromantik am Rhein, hrsg. von der Nordrhein-WestfalenStiftung. Berlin, München 2010, S. 15-33.

SCHEYER 1965

Scheyer, Ernst: Schlesische Malerei der Biedermeierzeit. Frankfurt am Main 1965. (=Bau und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens, Reihe C, Bd.2).

SCHILLER 1816

Schiller, Friedrich: Sämmtliche Werke: Schillers Gedichte. Zweiter Theil. Vollständige mit Nachträgen vermehrte Ausgabe. Karlsruhe 1816. (=Sammlung der vorzüglichsten deutschen Klassiker, Bd. 57).

SCHILLER 1998

Schiller, René: „Edelleute müssen Güther haben, Bürger müssen die Elle gebrauchen“ Friderizianische Adelsschutzpolitik und die Folgen. In: Agrarische Verfassung und politische Struktur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte Preußens 1700-1918, hrsg. von Wolfgang Neugebauer und Ralf Pröve. Berlin 1998, S. 257-286. (= Innovationen, Bd. 7).

SCHILLING 1787

Schilling, J[ohann] G[eorg]: Berthold von Urach. Eine wahre, deutsche, tragische Rittergeschichte aus

den Zeiten des Mittelalters; mit Szenen aus der Geschichte Heinrichs des Vierten und Fünften. Nebst einer vorläufigen Abhandlung über das Ritterwesen des Mittelalters in Deutschland. Mit zwey Kupfern. Erster Theil. Leipzig 1787.

SCHILLING 1998

Schilling, René: Die soziale Konstruktion heroischer Männlichkeit im 19. Jahrhundert. Das Beispiel Theodor Körner. In: Landsknechte, Soldatenfrauen und Nationalkrieger. Militär, Krieg und Geschlechterordnung im historischen Wandel, hrsg. von Karen Hagemann und Ralf Pröve. Frankfurt am Main 1998, S. 121-144.

SCHILLING 2002

Schilling, René: "Kriegshelden". Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813-1945. Paderborn u. a. 2002.

SCHILLING 2010

Schilling, René: Das letzte Heil liegt im Schwerte. In: Damals, Nr. 3, 2010, S. 32-37.

SCHIMMER 1851

Schimmer, Karl August: Geschichte der Wildensteiner Ritterschaft zur blauen Erde auf Burg Sebenstein. Aus Original-Urkunden und Documenten. Mit dem vollständigen Ritter-Verzeichnisse und einer Ansicht der alten Burg Sebenstein. Wien 1851.

A. W. SCHLEGEL [1964]

Schlegel, August Wilhelm: Kritische Schriften und Briefe. Bd. 3: Geschichte der klassischen Literatur. Stuttgart 1964.

A. W. SCHLEGEL [1965]

Schlegel, August Wilhelm: Kritische Schriften und Briefe, Bd. 4: Geschichte der romantischen Literatur. Stuttgart 1965.

A. W. SCHLEGEL [1966]

Schlegel, August Wilhelm: Kritische Schriften und Briefe, Bd. 5: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. [Vorlesung gehalten 1808 in Wien]. Erster Teil. Stuttgart 1966.

F. SCHLEGEL [1803]

Schlegel, Friedrich: Reise nach Frankreich. In: Europa. Eine Zeitschrift, hrsg. von Friedrich Schlegel. 2 Bde. Bd. 1. Stuttgart 1963. [Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Frankfurt am Main 1803-1805].

F. SCHLEGEL 1811

Schlegel, Friedrich: Ueber die neuere Geschichte: Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1810. Wien 1811.

F. SCHLEGEL [1924]

Schlegel, Friedrich: Brief über den Roman. In: Gespräch über die Poesie. Köln 1924. [Druck der Kölner Presse].

F. SCHLEGEL [1946]

Schlegel, Friedrich: Grundzüge der gotischen Baukunst. Auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich. In den Jahren 1804 bis 1805. In: Vom romantischen Geist. Ausgewählte Aufsätze. Wedel in Holstein 1946.

F. SCHLEGEL [1961]

Schlegel, Friedrich: Geschichte der alten und neuen Literatur [Vorlesungen], hrsg. und eingel. von Hans Eichner. München, Paderborn u. a. 1961. (=Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 6).

F. SCHLEGEL [1966]

Schlegel, Friedrich: Studien zur Geschichte und Politik, hrsg. von Ernst Behler. München u. a. 1966

(=Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 7).

F. SCHLEGEL [1971]

Schlegel, Friedrich: Philosophie der Geschichte: [In achtzehn Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1828], hrsg. und eingel. von Jean-Jacques Anstett. Paderborn u. a. 1971. (=Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 9).

SCHMETTAU 1861

Schmettau, Hermann von: Friedrich Wilhelm IV. König von Preußen. Ein geschichtliches Lebensbild dem deutschen Volke gewidmet. Berlin 1861.

SCHMID 1934

Schmid, Bernhard: Die Wiederherstellung der Marienburg, hrsg. vom Verein für die Herstellung und Ausschmückung der Marienburg. Königsberg 1934.

SCHMID 1979

Schmid, Christoph: Die Mittelalterrezeption des 18. Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Romantik. Frankfurt am Main 1979. (=Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 19).

SCHMID 1986

Schmid, Emanuel: Die Feierlichkeiten anlässlich der Grundsteinlegung zur Walhalla 1830. In: Fest in Regensburg. Von der Reformation bis in die Gegenwart. Regensburg 1986, S. 443-459.

SCHMID 1922

Schmid, Heinrich Alfred: Arnold Böcklin. München 1922².

SCHMID 1875

Schmid, Ulrich Rudolf: Das Wesen der Burschenschaft auf geschichtlichem Grunde und mit Hilfe vieler Originalbeiträge für alle Gebildete. Jena 1875.

SCHMIDT 1986

Schmidt, Diether: „Bitte mit dem Weltkrieg aufzuhören, ich möchte arbeiten!“. Oskar Kokoschka in Dresden 1916 bis 1923. In: Bruckmanns Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst, Jg. XLIV, 1986, S. 125-134.

SCHMIDT 1890

Schmidt, Erich: Der christliche Ritter. Ein Ideal des sechzehnten Jahrhunderts. In: Deutsche Rundschau. Halbmonatshefte, Bd. 64, 1890, S. 184-210.

F. SCHMIDT 2003

Schmidt, Frank: Fresken malen ohne Wände: Zur Funktion, Genese und Bedeutung der Triptychen Hans von Marées. (Univ. Diss. München 2001) Weimar 2003.

SCHMIDT 1992

Schmidt, Hans M.: Burgenromantik im Rheinland und zum Einfluss englischer Architektur im 19. Jahrhundert. In: Vom Zauber des Rheins ergriffen... Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert. Katalog zur Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn 10.9.-27.11.1992 und Mittelrhein-Museum Koblenz 10.9.-25.10.1992. München 1992, S. 307-318.

SCHMIDT 1985

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Bd 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs. Darmstadt 1985.

M. SCHMIDT 2003

Schmidt, Michael: Die Veste Heldburg, der spätmantische Historismus und König Ludwig II. von Bayern. In: Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. Forschungen und Berichte zu Schlössern, Gärten, Burgen und Klöstern in Thüringen, Bd. 6 für das Jahr 2002, 2003, S. 88-106.

SCHMIDT 1955

Schmidt, Werner: Adolph Menzel. Zeichnungen. Verzeichnis und Erläuterungen zur Ausstellung von Werner Schmidt, hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin. Berlin 1955.

SCHMIDT-NIEMEYER 2000

Schmidt-Niemeyer, Andrea: „Nur wer der Minne Macht versagt...“ Macht versus Lust oder die Unmöglichkeit der Liebe. In: Gold macht Lust. Richard Wagners Welt in Bildern. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 22.10.2000-18.02.2001, hrsg. von Manfred Fath. Mannheim 2000, S. 100-103.

SCHMIED 1999

Schmied, Wieland: Caspar David Friedrich. Zyklus, Zeit und Ewigkeit. München 1999.

SCHMITT [1944]

Schmitt, Otto: Die Ruine Eldena im Werk von Caspar David Friedrich. Berlin o. J. [1944]. (=Der Kunstbrief, Nr. 25).

SCHMITZ 1986

Schmitz, Walter: „...Daß der teutsche Styl das ganze Leben der Teutschen umfassen möge“. Die „Gesellschaft für Deutsche Altertumskunde von den Drei Schilden“: Ihre Vorgeschichte in Franken und ihr Wirken in München. In: "Vorwärts, vorwärts sollst du schauen...": Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I. München 1986, S. 419-439. (=Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 9).

SCHNAASE 1872

Schnaase, Carl: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Bd. 3: Entstehung und Ausbildung des gothischen Styls. Düsseldorf 1872².

von SCHNEIDER 1939

Schneider, Arthur von: Briefwechsel Hans Thoma – Conrad Fiedler. Karlsruhe 1939.

SCHNEIDER 2002

Schneider, Eva Maria: Herkunft und Verbreitungsformen der "Deutschen Nationaltracht der Befreiungskriege" als Ausdruck politischer Gesinnung. (Univ. Diss Bonn 2001) 2002. (Online-Ressource).

SCHNEIDER 1909

Schneider, Ferdinand Josef: Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts. Prag 1909.

SCHNEIDER 1920

Schneider, Franz: Die Anfänge der „Deutschen Gesellschaft“ zu Heidelberg (1814). Heidelberg 1920, S. 82-87. (=Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und der deutschen Einheitsbewegung, hrsg. von Hermann Haupt, Bd. 5).

SCHNEIDER 1913

Schneider, Georg: Festlichkeiten am Kaiserhofe. In: Unser Kaiser. Fünfundzwanzig Jahre der Regierung Kaiser Wilhelms II. 1888-1913. Berlin u. a. 1913, S. 381-399.

SCHNEIDER 1994

Schneider, Jutta: „Bilder sind die Waffen, mit denen man sich allein Geltung verschaffen kann.“ In: Wilhelm Trübner 1851-1917. Katalog zur Ausstellung im Kurpfälzischen Museum Heidelberg 10.12.1994-19.2.1995 und in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 10.3.-21.5.1995, hrsg. von Jörn Bahns. Heidelberg 1994, S. 57-62.

SCHNEIDER 1974

Schneider, Norbert: Ein Kunstwerk und sein Gebrauch IV. Über Arnold Böcklins „Der Abenteurer“. In: Kunst und Unterricht. Zeitschrift für alle Bereiche der ästhetischen Erziehung, Heft 25, Juni 1974, S. 47-52.

SCHNITZER 1999

Schnitzer, Claudia: Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit. (Univ. Diss. Marburg 1995) Tübingen 1999.

SCHNOELLER 1985

Schnöller, Martin: Malerfürsten im 19. Jahrhundert: Hans Makarts Atelier in Wien, die Villen von Franz Lenbach und Franz Stuck in München. In: Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, hrsg. von Eduard Hüttinger. Zürich 1985, S. 195-218.

SCHOCH 1975

Schoch, Rainer: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1975. (=Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 23).

SCHOPENHAUER 1862

Schopenhauer, Arthur: Ueber Urtheil, Kritik, Beifall und Ruhm. In: Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften. 2 Bde. Bd. 2. Berlin 1862, S. 486-512.

SCHOPENHAUER 1913

Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke, hrsg. von Paul Deussen, Bd. 10: Arthur Schopenhauers handschriftlicher Nachlaß. Philosophische Vorlesungen. Zweite Hälfte: Metaphysik der Natur, des Schönen und der Sitten. München 1913.

SCHOPENHAUER 1949

Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. Bd. 2: Die Welt als Wille und Vorstellung. Nach der ersten, von Julius Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe, neu bearbeitet und herausgegeben von Arthur Hübscher. Wiesbaden 1949.

SCHRADER 1985

Schrader, Ludwig: Don Quijote: Der fahrende Ritter zwischen Ideal und Wirklichkeit. In: Das Ritterbild in Mittelalter und Renaissance, hrsg. vom Forschungsinstitut für Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf 1985, S. 149-173. (=Studia humaniora, Bd. 1).

von SCHRECKENSTEIN 1886

Schreckenstein, Karl H[einrich] Freiherr Roth von: Die Ritterwürde und der Ritterstand. Freiburg 1886.

SCHREIBER 1818

Schreiber, Aloys: Handbuch für Reisende am Rhein von Schafhausen bis Holland, in die schönsten anliegenden Gegenden und an die dortigen Heilquellen. Von Aloys Schreiber, Großherzogl. Badischem Hofrathe und Historiographen. Dritte, von neuem sehr verbesserte und bedeutend vermehrte Auflage. Mit zwey Karten, gezeichnet vom Professor Brühl. Heidelberg 1818.

SCHREIBER 1829

Schreiber, Aloys: Sagen aus den Gegenden des Rheins und des Schwarzwaldes, gesammelt von Aloys Schreiber. Heidelberg 1829.

SCHREIBER 1964

Schreiber, Georg: Die Bayerischen Orden und Ehrenzeichen, hrsg. und eingel. von Alexander Freiherr von Reitzenstein. München 1964.

SCHREY 1914

Schrey, Rudolf: Das graphische Werk Fritz Boehles 1892-1912. Beschreibendes Verzeichnis hrsg. von Rudolf Schrey. Frankfurt am Main 1914.

SCHROEDER 1965

Schröder, Willi: Der Anteil der Turner und Burschenschaftler am Kampf um die Lösung der nationalen Frage in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Körperkultur. (Habilitationsschrift Univ. Jena 1965). Jena 1965.

SCHROEDER 1966

Schröder, Willi: Politische Ansichten und Aktionen der „Unbedingten“ in der Burschenschaft. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, Jg. 15, Heft 2, 1966, S. 223-246.

SCHROTT 1963

Schrott, Ludwig: Biedermeier in München. Dokumente einer schöpferischen Zeit. München 1963.

SCHUELER 1842

Schüler, Karl: Das Pantheon der Deutschen, die Walhalla mit ihren Genossen, als ein Catalog zum Handgebrauche. Mit einem Stahlstiche Walhalla's nebst einer kurzen Beschreibung ihrer Umgebung. Nürnberg 1842.

SCHUESSLER 1951

Schüßler, Luise: Die Worpsweder Malerei um 1900 und ihre entwicklungsgeschichtliche Stellung. (Univ. Diss. Marburg 1951) Marburg 1951.

SCHULTE-WUELWER 1980

Schulte-Wülwer, Ulrich: Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Gießen 1980.

SCHULTZ 1968

Schultz, Franz: "Romantik" und "romantisch" als Terminologien. In: Begriffsbestimmung der Romantik, hrsg. von Helmut Prang. Darmstadt 1968, S. 93-111. (=Wege der Forschung, 150).

SCHULZE 1987

Schulze, Ulrich: Ruinen gegen den konservativen Geist. Ein Bildmotiv bei Caspar David Friedrich. Worms 1987.

SCHULZE 1986

Schulze, Ursula: Stationen der Parzival-Rezeption. Strukturveränderung und ihre Folgen. In: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium, hrsg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986, S. 555-580. (=Germanistische-Symposien Berichtsbände, Bd. 6).

SCHUSTER 1987

Schuster, Peter-Klaus: München – das Verhängnis einer Kunststadt. In: Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“, hrsg. von Peter-Klaus Schuster. München 1987, 12-36.

SCHUSTER 1991

Schuster, Peter-Klaus: Melencolia I. Dürers Denkbild. 2 Bde. (Univ. Diss. Göttingen 1975) Berlin 1991.

SCHUTH 1995

Schuth, Dietmar: Die Farbe Blau. Versuch einer Charakteristik. (Univ. Diss. Heidelberg 1995) Münster 1995.

SCHWARTZ o. J.

Schwartz, Hubertus: Elfen und Zwerge. Sammlung gemeinnütziger Vorträge, hrsg. vom Deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag, Nr. 124. Prag o. J.

SCHWARZ 1985

Schwarz, Karl: Das Graphische Werk von Lovis Corinth. San Francisco 1985.

SCHWARZ 1996

Schwarz, Mario: Architektur im 19. Jahrhundert. In: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. Ausstellung im Künstlerhaus und der Akademie der Bildenden Künste in Wien 13.8.1996-6.1.1997, hrsg. von Hermann Fillitz. Wien u. a. 1996, S. 127-135.

SCHWEIKHART 1992

Schweikhart, Gunter: Boccaccios *De claris mulieribus* und die Selbstdarstellungen von Malerinnen im 16. Jahrhundert. In: *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, hrsg. von Matthias Winner. Weinheim 1992, S. 113-127.

SCHWIND-MAPPE [1902]

Zweite Schwind Mappe, hrsg. vom Kunstwart. München o. J. [1902].

SCHYMA 1990

Schyma, Angelika: Schloß Drachenburg in Königswinter, hrsg. vom Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz. Köln 1990. (=Rheinische Kunststätten, Heft 357).

SEARS 1986

Sears, Elizabeth: *The ages of man: medieval interpretations of the life cycle*. Princeton New Jersey 1986.

SEIBERT 1982

Seibert, Peter: Eine Landschaft und das Mittelalter. Mittelalterrezeption am Beispiel des Siebengebirges. In: *Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions „Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts“*, hrsg. von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller und Ulrich Müller. Göppingen 1982, S. 143-167.

SEIBICKE 1985

Seibicke, Christa Elisabeth: *Friedrich Baron de la Motte Fouqué: Krise und Verfall der Spätromantik im Spiegel seiner historisierenden Ritterromane*. (Univ. Diss. München 1982) München 1985.

SEIDEL 1913

Seidel, Paul: *Der Kaiser und die Kunst. Bildende Kunst*. In: *Unser Kaiser. Fünfundzwanzig Jahre der Regierung Kaiser Wilhelms II. 1888-1913*. Berlin u. a. 1913, S. 295-320.

SEITTER 1993

Seitter, Walter: *Hans von Marées. Ein anderer Philosoph*. Graz, Wien 1993.

SELLO 1988

Sello, Gottfried: *Malerinnen aus fünf Jahrhunderten*. Hamburg 1988.

SEMPER 1860

Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Bd. 1: *Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. Frankfurt am Main 1860.

SENGLE 1952

Sengle, Friedrich: *Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos*. Stuttgart 1952.

SEPP 1903

Sepp, Joh[ann] Nep[omuk]: *Ludwig Augustus, König von Bayern und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste*. Regensburg 1903.

[SEPP] 1848

o. Autor [Sepp, Johann Nepomuk]: *Joseph von Görres. Eine Skizze seines Lebens. Der Ertrag ist zur Errichtung seines Denkmals im Cölnner Dome bestimmt*. Regensburg 1848².

SIBERRY 1999

Siberry, Elizabeth: *Das Bild der Kreuzzüge im 19. und 20. Jahrhundert*. In: *Illustrierte Geschichte der Kreuzzüge*, hrsg. von Jonathan Riley-Smith. Frankfurt, New York 1999, S. 418-441.

SIEBENMORGEN 1986

Siebenmorgen, Harald: Louis Braun (1836-1916). Panoramen von Krieg und Frieden aus dem Deutschen Kaiserreich. Katalog zur Ausstellung im Hallisch-Fränkischen Museum 8.10.-14.12.1986. Schwäbisch-Hall 1986.

SIMROCK 1870

Simrock, K[arl]: Walther von der Vogelweide, hrsg, geordnet und erläutert von Karl Simrock. Bonn 1870.

SIMSON 1989

Simson, Jutta von: Wie man die Helden anzog – Ein Beitrag zum „Kostümstreit“ im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 43, Heft 2, 1989, S. 47-63.

SMITH 1996

Smith, Alison: The Victorian Nude: sexuality, morality and art. Manchester, New York 1996.

SOMMERHAGE 1988

Sommerhage, Klaus: Deutsche Romantik: Literatur und Malerei 1796-1830. Köln 1988.

SONDER-AUSGABE 1912

Zur Hundertjahrfeier der Firma Krupp 1812-1912. Sonder-Ausgabe der Kruppschen Mitteilungen. Essen 1912.

SOTHEBY'S 1992

Waffen und Rüstungen: 15.-19. Jahrhundert. Auktionskatalog. Sotheby's Auktion vom 6.11.1992. Zürich 1992.

SOTHEBY'S 1998

Deutsche und Österreichische Malerei und Zeichnungen nach 1800. Sotheby's München. Versteigerung Dienstag 8. Dezember 1998. München 1998.

SPEVACK 1996

Spevack, Edmund: August Adolf Ludwig Follen (1794-1855): political radicalism and literary romanticism in Germany and Switzerland. In: The Germanic Review, Vol. 71, No. 1, 1996, S. 3-22.

SPICER 1993

Spicer, Joaneath: The Renaissance elbow. In: a cultural history of gesture: from antiquity to the present day, edited by Jan Bremmer and Herman Roodenburg. Cambridge 1993, S. 84-128.

SPIEL 1965

Spiel, Hilde (Hrsg.): Der Wiener Kongreß in Augenzeugenberichten, hrsg. und eingel. von Hilde Spiel. Düsseldorf 1965.

SPIELMANN 2003

Spielmann, Heinz: Oskar Kokoschka. Leben und Werk. Köln 2003.

SPIRO 2010

Spiro, Peter: Nur uns gibt es nicht wieder. Erinnerungen an meinen Vater Eugen Spiro, meine Vettern Balthus und Pierre Klossowski, die Zwanziger Jahre und das Exil. Mit autobiographischen Texten von Eugen Spiro, einem Nachwort von Hartmut Zelinsky. Köln 2010.

SSYMANK 1931

Ssymank, Paul: Geschichtlicher Überblick über deutsches Hochschulwesen und deutsches Studententum. In: Das Akademische Deutschland. 4 Bde, Bd 2. Berlin 1931, S. 1-44.

STADTARCHIV KOELN 1929

Das alte Kölner Hänneshen-Theater. Eine neue Gabe für Freunde rheinischer Volkskunst mit 6 Bil-

dern. Köln 1929. [Kölner Stadtarchiv Ei 216].

de STAËL-HOLSTEIN [1813]

Staël-Holstein, Anne Louise Germaine Baronin von: Deutschland. Aus dem Französischen übersetzt. 2 Bde. Leipzig, Wien o. J. [1893]. [Erstausgabe 1813].

STATHER 1994

Stather, Martin: Die Kunstpolitik Wilhelms II. (Univ. Diss. Heidelberg 1988) Konstanz 1994.

STAUDINGER 1986

Staudinger, Ulrike: Die Eröffnung der Reitschule des Fürsten von Thurn und Taxis 1832. In: Feste in Regensburg: von der Reformation bis in die Gegenwart, hrsg. von Karl Möseneder. Regensburg 1986, S. 460-464.

STEIGER 1966

Steiger, Günter: Ideale und Irrtümer eines deutschen Studentenlebens. Das „Selbstbekenntnis“ des Studenten Anton Haupt aus Wismar über seine Jenaer Burschenschaftszeit (1817-1819) und die gegen ihn 1820 in Bonn geführten Untersuchungen. Jena 1966. (=Jenaer Reden und Schriften).

STEIGER 1967

Steiger, Günter: Aufbruch. Urburschenschaft und Wartburgfest. Leipzig u. a. 1967.

von den STEINEN 1967

Steinen, Wolfram von den: Menschen im Mittelalter. Gesammelte Forschungen, Betrachtungen, Bilder. Bern, München 1967.

STEINITZ 1975

Steinitz, Wolfgang: Bayern und der romantische Schloßbau in Salzburg. In: Historismus und Schloßbau, hrsg. von Renate Wagner-Rieger und Walter Krause. München 1975, S. 129-136. (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 28).

STEINLE 1910

Steinle, Alphons M. von (Hrsg.): Edward von Steinle. Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen. Kempten, München 1910.

STEKL 1975

Stekl, Hannes: Schlösser als Machtsymbole: wirtschafts- und sozialgeschichtliche Aspekte historischer Schloßbauten. In: Historismus und Schloßbau, hrsg. von Renate Wagner-Rieger und Walter Krause. München 1975, S. 187-194. (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 28).

STENZIG 1989

Stenzig, Bernd: Worpswede – Moskau: Das Werk von Heinrich Vogeler. Katalog zur Ausstellung im Barkenhoff und in der Worpsweder Kunsthalle 29.7.-8.11.1989. [Lilienthal] 1989².

STEUB 1858

Steub, Ludwig: Deutsche Träume. Roman. 3 Bde. Braunschweig 1858.

STIELER 1886

Stieler, Karl: Aus Fremde und Heimat. Vermischte Aufsätze von Karl Stieler. Stuttgart 1886.

STOESSL [1924]

Stoessl, Otto (Hrsg.): Moritz von Schwind: Briefe, herausgegeben und erläutert von Otto Stoessl. Leipzig o. J. [1924].

STOLPE 1955

Stolpe, Heinz: Die Auffassung des jungen Herder vom Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung. Weimar 1955.

STORCH 1992

Storch, Wolfgang: Rheingold. In: Mythos Rhein. Ein Fluß – Bild und Bedeutung. Katalog zur Ausstellung im Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein 12.6.-16.8.1992, hrsg. von Richard W. Gasen und Bernhard Holeczek. Ludwigshafen 1992, S. 243-262.

STRACK 1992

Strack, Doris: Poetisierung und Politisierung des Rheinstroms bei Schwind. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1992, S. 255-293.

STRICH 1949

Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit: ein Vergleich. Bern 1949⁴.

STROBL 1984

Strobl, Alice: Der Goldene Ritter by Gustav Klimt. In: Art at Auction. The Year of Sotheby's. London 1984, S. 104-109.

STRONG 1991

Strong, Roy: Feste der Renaissance 1450-1650: Kunst als Instrument der Macht. Freiburg, Würzburg 1991.

STRUCK 1997

Struck, Wolfgang: Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration. Tübingen 1997 (=Studien zur deutschen Literatur, Bd. 143).

STUECKELBERGER 1996

Stückelberger, Johannes: Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900. (Univ. Diss. Basel 1992) München 1996.

STUMMANN-BOWERT 1988

Stummann-Bowert, Ruth: Ein Leben für Richard Wagner: Richard Guhr. Maler und Bildhauer 1873-1956. Fritzlar 1988.

SUHR 1984

Suhr, Norbert: Wilhelm Lindenschmit d. Ä. (1806-1848): Gemälde und Zeichnungen. In: Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte, Jg. 79/80, 1984/1985, S. 1-35.

SUHR 1985

Suhr, Norbert: Christian Lotsch, Philipp Veit und Eduard von Steinle. Zur Künstlerkarikatur des 19. Jahrhunderts. (Univ. Diss. Mainz 1978) Worms 1985.

SUMOWSKI 1970

Sumowski, Werner: Caspar David Friedrich-Studien. (Univ. Habil. Schr. Stuttgart) Wiesbaden 1970.

SUTTER 2012

Sutter, Christiane: Die Kreuzfahrerrezeption in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. (Univ. Diss. Karlsruhe). Berlin 2012. (=Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte).

TANNENBAUM 1920

Tannenbaum, Herbert (Hrsg.): Hans Thomas Graphische Kunst. Dresden 1920.

TAVERNIER 2002

Tavernier, Ludwig: Bilder vom Rhein. In: Der Geist der Romantik in der Architektur. Gebaute Träume am Mittelrhein. Ausstellung des Landesmuseums Koblenz, Festung Ehrenbreitstein 3.7.-17.11.2002. Regensburg 2002, S. 131-142.

TAYLOR 1998

Taylor, Robert: The castles of the Rhine: recreating the Middle Ages in modern Germany. Waterloo 1998.

TENFELDE 2000

Tenfelde, Klaus: Geschichte und Fotografie bei Krupp. In: Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, hrsg. von Klaus Tenfelde. Vorwort von Berthold Beitz. München 2000², S. 305-320.

TENFELDE 2005

Tenfelde, Klaus: „Krupp bleibt doch Krupp“. Ein Jahrhundertfest – Das Jubiläum der Firma Fried. Krupp AG in Essen 1912. Essen 2005.

TESDORPF 1895

Tesdorpf, W.: Die Wiederherstellung der Marienburg. Vortrag gehalten in der Königl. Deutschen Gesellschaft zu Königsberg i. Pr. am 28. Februar 1895. Königsberg 1895.

THEISS 1968

Theiss, Winfried: Exemplarische Allegorik. Untersuchungen zu einem literarhistorischen Phänomen bei Hans Sachs. München 1968.

THEISSING 1973

Theissing, Heinrich: Romantika und Realistika: zum Phänomen des Künstlerfestes im 19. Jahrhundert. In: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, anlässlich der zweihundertsten Wiederkehr der Gründung der Kurfürstlichen Akademie in Düsseldorf im Jahre 1793, hrsg. von Eduard Trier und Paul Böhringer. Düsseldorf 1973, S. 185-202.

THEISSING 1978

Theissing, Heinrich: Dürers Ritter, Tod und Teufel. Sinnbild und Bildsinn. Berlin 1978.

THESAURUS PROVERBIORUM 1995-2002

Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters, begründet von Samuel Singer. Erschienen 13 Bde. Berlin, New York 1995-2002.

THEWELEIT 1980

Theweleit, Klaus: Männerphantasien. 2 Bde. Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper Geschichte. [1987]. Bd. 2: Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors. [1982]. (Univ. Diss. Freiburg im Breisgau). Reinbek bei Hamburg 1980.

THIEME-BECKER 1907-1950

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. 37 Bde. Leipzig 1907-1950.

THODE 1897

Thode, Henry: Hans Thoma's Kostümentwürfe zu Richard Wagner's Ring des Nibelungen. Mit einer Einleitung von Henry Thode. Leipzig 1897.

THODE 1903/1904

Thode, Henry: Hans Thoma: Betrachtungen über die Gesetzmässigkeit seines Stiles. In: Die Kunst, Bd. 9, 1903/1904, S. 297-310.

THODE 1909

Thode, Henry: Thoma. Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen. Stuttgart 1909. (=Klassiker der Kunst, Bd. 15).

THOMA 1906

Hans Thoma. Immerwährender Bilderkalender. Zugleich Rheinländischer Hausfreund 1906. Düsseldorf 1906. (=Jahresgabe 1905 des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein).

THOMA 1909

Thoma, Hans: Im Herbst des Lebens. Gesammelte Erinnerungsblätter von Hans Thoma. München 1909.

THOMA 1914

Hans Thoma: Festkalender, hrsg. von der Literarischen Vereinigung des Berliner Lehrervereins. Leipzig 1914.

THOMA 1917

Thoma, Hans: Die zwischen Zeit und Ewigkeit unsicher flatternde Seele. Jena 1917.

THOMA 1919

Thoma, Hans: Im Winter des Lebens. Aus acht Jahrzehnten gesammelte Erinnerungen. Jena 1919.

THOMA 1924

Thoma, Hans: Phantasie und Märchenwelt von Hans Thoma. Leipzig, Berlin 1924.

THOMA / GRUN 1917

Thoma, Hans und Grun, Franz: Zauberwald. Bilder von Hans Thoma, Gedichte von Franz Grun. Frankfurt am Main 1917.

THOMA / THODE [ca. 1900]

Thoma, Hans / Thode, Henry: Federspiele, 2. Aufl., Frankfurt a. M., o. J. [ca. 1900].

THRONREDE 1914

Verhandlungen des Reichstags. Dreizehnte Legislaturperiode. Zweite Session. 1914. Eröffnungssitzung im Weißen Saale des Königlichen Schlosses zu Berlin am Dienstag, den 4. August 1914. Thronrede Kaiser Wilhelms II. vor den Abgeordneten des Reichstags. Berlin 1914.

TIECK 1803

Tieck, Ludwig (Hrsg.): Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter, neu bearbeitet und herausgegeben von Lud[ewig] Tieck mit Kupfern. Berlin 1803.

TIECK 1819

Tieck, Ludwig: William Lovell. Bd. 1. Wien 1819.

TIECK [1852]

Tieck, Ludwig: Kritische Schriften. Zum ersten Male gesammelt und mit einer Vorrede hrsg. von Ludwig Tieck. Bd. 4: Bemerkungen, Einfälle und Grillen über das Deutsche Theater, auf einer Reise in den Monaten Mai und Juni des Jahres 1825. Berlin u. a. 1974. (=Dramaturgische Blätter. Zum ersten Male vollständig gesammelt von Ludwig Tieck, Zweiter Theil). [Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1848-1852].

TIETZE 1908

Tietze, Hans: Die Sammlung des Schlosses Grafenegg. Wien 1908. (=Österreichische Kunsttopographie, Politischer Bezirk Krems, Beiheft zum Bd. 1).

TITTEL 1977

Tittel, Lutz (Hrsg.): Arnold Böcklin. Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt am Main 1977.

TITTEL 1979

Tittel, Lutz: Das Niederwalddenkmal 1871-1883. Hildesheim 1979

TORNOW 1977

Tornow, Ingo: Das Münchner Vereinswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit einem Ausblick auf die zweite Jahrhunderthälfte. (Univ. Diss. München 1976) München 1977.

TRAUTMANN 1858

Trautmann, Franz: Ludwig Schwanthalers Reliquien. München 1858.

von TREITSCHKE 1871

Treitschke, Heinrich von: Historische und Politische Aufsätze. Leipzig 1871.

von TREITSCHKE 1915

Treitschke, Heinrich von: Deutsche Politik. Gedanken von Heinrich von Treitschke. In: Tat-Bücher für Feldpost, Heft 9. Jena 1915.

von TREITSCHKE 1935

Treitschke, Heinrich von: Deutsche Kämpfe. Die schönsten kleineren Schriften, hrsg. von Heinrich Heffter. Leipzig 1935.

TROST 1973

Trost, Brigitte: Domenico Quaglio 1787-1837. Monographie und Werkverzeichnis. (Univ. Diss. München 1970) München 1973. (=Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 6).

[TRUEBNER] 1892

o. A. [Trübner]: Das Kunstverständnis von Heute. München 1892.

TRUEBNER 1900

Trübner, Wilhelm: Die Verwirrung der Kunstbegriffe. Betrachtungen von Wilhelm Trübner. Frankfurt am Main 1900².

TRUEBNER [1907]

Trübner, Wilhelm: Personalien und Prinzipien. Berlin o. J. [1907].

TRUEBNER 1916

Trübner, Wilhelm: Der Krieg und die Kunst. In: Frankfurter Zeitung und Handelsblatt, Erstes Morgenblatt, Nr. 20, Jg. 60, Freitag, 21. Januar 1916.

TRUEBNER 1918

Nachlass Wilhelm Trübner. 1 Teil: Eigene Gemälde, Arbeiten seiner Gattin Alice, Werke aus dem Freundeskreise. 2. Teil: Gemälde alter Meister, Gobelins, antike Teppiche und Möbel. Versteigerung Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus 4. und 5. Juni 1918. Berlin 1918.

TRUNZ 1965

Trunz, Erich: Der deutsche Späthumanismus um 1600 als Standeskultur. In: Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche, hrsg. von Richard Alewyn. Köln, Berlin 1965, S. 147-181.

TUCHMAN 1980

Tuchman, Barbara W[ertheim]: Der ferne Spiegel: Das dramatische 14. Jahrhundert. Düsseldorf 1980.

TUEMMERS 1992

Tümmers, Horst Johannes: Die Patriotische Rheinromantik. In: Vom Zauber des Rheins ergriffen... Zur Entdeckung der Rheinlandschaft vom 17. bis 19. Jahrhundert. Katalog zur Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn 10.9.-27.11.1992 und Mittelrhein-Museum Koblenz 10.9.-25.10.1992. München 1992, S. 91-106.

TUMASONIS 1986

Tumasonis, Elizabeth: Böcklin and Wagner: The Dragon Slain. In: Bruckmanns Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst, Jg. XLIV, 1986, S. 87-91.

von UECHTRITZ 1839

Uechtritz, Friedrich von: Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben. Bd. 1. Düsseldorf 1839.

UHDE-BERNAYS 1920

Uhde-Bernays, Hermann: Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. In einer Auswahl von Hermann Uhde-Bernays. Mit biographischen Einführungen und Wiedergaben seiner Hauptwerke. München 1920.

UHDE-BERNAYS 1947

Uhde-Bernays, Hermann: Im Lichte der Freiheit. Erinnerungen aus den Jahren 1880 bis 1893. Frankfurt am Main 1947.

UHDE-BERNAYS 1948

Uhde-Bernays, Hermann: Mittler und Meister. Aufsätze und Studien. München 1948.

UHLAND 1912

Uhlands Briefwechsel. 2. Teil: 1816-1833, hrsg. von Julius Hartmann. Stuttgart, Berlin 1912. (=Veröffentlichungen des Schwäbischen Schillervereins).

UHLAND 1963

Uhland, Ludwig: Dichtungen, Briefe, Reden. Eine Auswahl, hrsg. von Walter P. H. Scheffler. Stuttgart 1963.

UHLAND [1980]

Uhland, Ludwig: Werke. 4 Bde. Bd. 2: Sämtliche Dramen und Dramenfragmente, dichterische Prosa, ausgewählte Briefe, hrsg. von Hartmut Fröschle und Walter Scheffler. München 1980. [Nach den Ausg. letzter Hand, den Erstdruck und Handschrift mit Anmerkungen herausgegeben].

UHR 1990

Uhr, Horst: Lovis Corinth. Berkeley, Los Angeles 1990.

ULLMANN / GOTTHARD 1927

Ullmann, Richard / Gotthard, Helene: Geschichte des Begriffs "Romantisch" in Deutschland: vom 1. Aufkommen des Wortes bis ins 3. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Berlin 1927.

ULLMANN 1968

Ullmann, Richard: Der Begriff "Romantisch". In: Begriffsbestimmung der Romantik, hrsg. von Helmut Prang. Darmstadt 1968, S. 145-158. (=Wege der Forschung, 150).

ULSAMER 1964

Ulsamer, Willi (Hrsg.): 100 Jahre Landkreis Schwabach (1862-1962). Ein Heimatbuch. Im Auftrage des Landkreises. Schwabach 1964.

UNTERSUCHUNGEN [1788]

Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch dieselbe hervorgebracht werden sollen. Mit einer Einführung von Hanno-Walter Kruft. Nördlingen 1986. [Faksimile-Neudruck der Ausgabe Leipzig 1788].

URSPRUNG 1994

Ursprung, Philip: „Wenn die Kollegen vor Neid glotzen...“. Wilhelm Trübner und die Kunstkritik der Jahrhundertwende. In: Wilhelm Trübner 1851-1917. Katalog zur Ausstellung im Kurpfälzischen Museum Heidelberg 10.12.1994-19.2.1995 und in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 10.3.-21.5.1995, hrsg. von Jörn Bahns. Heidelberg 1994, S. 51-56.

VATERLAENDISCHE GEDICHTE 1813

Vaterländische Gedichte vom Jahr Achtzehnhundert dreyzehn. Frühling. Von Franz Passow, Carl Bessedt und Ehrenfried Blochmann. Taschenbuch für das Jahr 1814. Königsberg 1813.

VATERLAENDISCHES LIEDERBUCH [1840]

Vaterländisches Liederbuch. Bd. 1: 70 Kriegs-, Helden- und Vaterlandslieder mit beigedruckten Melo-

dien. Wesel o. J. [1840].

VAUGHAN 2004

Vaughan, William: Caspar David Friedrich. London 2004.

VELTZKE 2002

Veltzke, Veit: Der Mythos des Erlösers: Richard Wagners Traumwelten und die deutsche Gesellschaft 1871-1918. Stuttgart 2002.

VER SACRUM 1903

Ver Sacrum. Die Wiener Secession und die Ausstellung in St. Louis. Jg. 6, Sonderheft 3, 1903.

VERSCHRAGEN 1996

Verschragen, Jeroen Leo: Lovis Corinth als „Vertrauter Salomonis“: Zur freimaurerischen Ritualisierung seiner Selbstporträts. In: Bruckmanns Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst, Jg. LIV, 1996, S. 123-135.

VIETTA 1994

Vietta, Silvio: Vom Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie: Wilhelm Heinrich Wackenroder und seine Rezeptionsgeschichte. In: Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik, hrsg. von Silvio Vietta. Stuttgart, Weimar 1994, S. 140-162.

VIGNAU-WILBERG 2011

Vignau-Wilberg, Peter: Die Lukasbrüder um Johann Friedrich Overbeck und die Erneuerung der Freskomalerei in Rom: Die Wand- und Deckengemälde in der Casa Bartholdy (1816/17) und im Tasso-Raum des Casino Massimo (1819-1829). München 2011.

da VINCI [1882]

da Vinci, Leonardo: Das Buch von der Malerei. Deutsche Ausgabe nach dem Codex Vaticanus 1270, übersetzt von Heinrich Ludwig. Wien 1882. (=Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. von R. Eitelberger v. Edelberg, Bd. 18).

VOCELKA 1976

Vocelka, Karl: Habsburgische Hochzeiten 1550-1600. Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest. Graz 1976.

VOGEL 2006

Vogel, Gerd-Helge: Patriotische Gesinnung und antinapoleonische Haltung im Werk von Caspar David Friedrich. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2006, S. 91-122.

VOGEL 1997

Vogel, Jakob: Nationen im Gleichschritt. Der Kult der „Nation in Waffen“ in Deutschland und Frankreich 1871-1914. Göttingen 1997. (=Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 118).

VOGEL 2009

Vogel, Wilhelm Dieter (Hrsg.): Louis Eysen: Briefe an Wilhelm Steinhausen, Hans Thoma und an seine Familie. Übertragen, geordnet und hrsg. von Wilhelm Dieter Vogel. Frankfurt am Main 2009.

VOGELER [1899]

Vogeler, Heinrich: DIR. Gedichte. Mit Vignetten des Autors und einem Nachwort von Heinrich W. Petzet. Frankfurt am Main 1973. [Faksimile der Ausgabe Berlin 1899].

VOGELER 1952

Vogeler, Heinrich: Erinnerungen, hrsg. von Erich Weinert. Berlin 1952.

[VOIGT] 1823

o. A. [Voigt, Johannes]: Heinrich von Plauen, der Führer durch das Ordenshaus Marienburg in Preußen. Danzig 1823.

VOIGT 1982

Voigt, Jürgen: Ritter, Harlekin und Henker. Der junge Heine als romantischer Patriot und als Jude: ein Versuch. (Univ. Diss. Bonn 1981) Frankfurt am Main u. a. 1982.

VOLBACH 1917

Volbach, Wolfgang Fritz: Der hlg. Georg. Bildliche Darstellung in Süddeutschland mit Berücksichtigung der norddeutschen Typen bis zur Renaissance. Strassburg 1917. (=Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 199).

VOLL 1912

Voll, Karl: Max Slevogt. 96 Reproduktionen nach seinen Gemälden mit einem Vorwort von Karl Voll. München, Leipzig 1912.

VOLLMOELLER 1903

Vollmoeller: Parcival, Die fruehen Gaerten. Berlin 1903.

VOLTZ [um 1823]

Voltz, Johann Michael: Zwoelf Blaetter: Kinder-Bilder zur Unterhaltung und mündlichen Belehrung. 1. Heft für Knaben. 2. Heft für Mädchen. Hanau 1984. [Nachdruck der Ausgabe Nürnberg um 1823].

VOSS 1973

Voss, Heinrich: Franz von Stuck 1863-1923. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus. München 1973. (=Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 1).

VOSSKUEHLER 2004

Voßkübler, Friedrich: Kunst als Mythos der Moderne. Kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin, Adorno und Cacciari. Mit Werkinterpretationsentwürfen zur bildenden Kunst, Musik und Literatur. Würzburg 2004.

WACKENRODER 1910

Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Werke und Briefe. Bd. 1: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, hrsg. von Friedrich von der Leyen. Jena 1910.

WACKERNAGEL 1885

Wackernagel, Rudolf: Wilhelm Wackernagel: Jugendjahre 1806-1833. Dargestellt von Rudolf Wackernagel. Mit zwei Bildnissen in Lichtdruck. Basel 1885.

WAGENSEIL 1823

C[hristian] J[akob] Wagenseil: Ulrich von Hutten nach seinem Leben, seinem Charakter und seinen Schriften geschildert. Nürnberg 1823.

WAGLER 1891

Wagler, Paul: Die Eiche in alter und neuer Zeit. Eine mythologisch-kulturgeschichtliche Studie. II. Teil. Berlin 1891. (=Berliner Studien für Classische Philologie und Archaeologie, Bd. 13).

WAGNER [1931]

Professor Ferdinand Wagners Nachlaß. Aus Münchner Künstler Ateliers. München o. J. [1931].

WAGNER 1879

Wagner, Richard: Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Mainz 1879.

WAGNER 1881

Wagner, Richard: Religion und Kunst nebst einem Nachtrage „Was nützt diese Erkenntnis?“. Beigabe für die Abonnenten des Jahrganges 1881 der „Bayreuther Blätter“. Bayreuth 1881.

WAGNER 1913

Richard Wagner über Parsifal. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und

Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Edwin Lindner. Leipzig 1913.

WAGNER 2010

Wagner, Tania: Ein Hochsitz deutscher Kunst: Gemäldeprogramm und Ausstattung von Schloss Drachenburg. In: Schloss Drachenburg. Historistische Burgenromantik am Rhein, hrsg. von der Nordrhein-WestfalenStiftung. Berlin, München 2010, S. 84-109.

WAGNER-RIEGER 1962

Wagner-Rieger, R[enate]: Die Baugeschichte der Franzensburg in Laxenburg. In: Romantische Glasmalerei in Laxenburg. 54. Wechseiausstellung der Österreichischen Galerie zu den Wiener Festwochen Mai bis August 1962. Wien 1962, S. 9-22.

WAGNER-RIEGER 1975

Wagner-Rieger, Renate: Romantik und Historismus. In: Historismus und Schloßbau, hrsg. von Renate Wagner-Rieger und Walter Krause. München 1975, S. 11-18. (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 28).

WALBRACH [1927]

Walbrach, Carl: Der Gießener Ehrensiegel. Beiträge zur Geschichte der teutschen Sammtschulen seit dem Freiheitskriege 1813. Teutschland 1818. Neu hrsg. und mit einer Einführung versehen von Carl Walbrach. Heidelberg 1990. (=Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und der deutschen Einheitsbewegung, hrsg. von Paul Wentzcke, Beihefte 1-6). [Neudruck der Ausgabe Frankfurt am Main 1927 aus Anlaß der 175-Jahrfeier der Deutschen Burschenschaft].

WALTER 1983

Walter, Adeline: Die Einsamkeit des Künstlers als Bildthema 1770-1900. (Univ. Diss. Frankfurt 1979) Hofheim 1983.

WALZER 1967

Walzer, Albert: Das Herz: Das Herz im christlichen Glauben. Eine Monographie in Einzeldarstellungen. Biberach an der Riss 1967.

WANG 1975

Wang, Andreas: Der Miles Christianus im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition: ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit. (Univ. Diss. Hamburg 1974) Bern, Frankfurt am Main 1975.

WAPPENSCHMIDT 1982

Wappenschmidt, Heinz-Toni: Rathäuser im rheinisch-westfälischen Industriegebiet: die Bildprogramme in Krefeld, Bochum und Elberfeld. In: Das Rathaus im Kaiserreich. Kunstpolitische Aspekte einer Bauaufgabe des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Ekkehard Mai, Jürgen Paul und Stephan Waetzoldt. Berlin 1982, S. 261-299. (=Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich, Bd. 4).

WAPPENSCHMIDT 1984

Wappenschmidt, Heinz-Toni: Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert: zum Problem von Schein und Sein. München 1984.

WEBER 1991

Weber, Ernst: Lyrik der Befreiungskriege (1812-1815). Gesellschaftspolitische Meinungs- und Willensbildung durch Literatur. Stuttgart 1991.

WEBER 1996

Weber, Ernst: Zwischen Emanzipation und Disziplinierung. Zur meinungs- und willensbildenden Funktion politischer Lyrik in Zeitungen zur Zeit der Befreiungskriege. In: Volk – Nation – Vaterland, hrsg. von Ulrich Herrmann. Hamburg 1996, S. 325-352.

WEBER 1974

Weber, Irma Gerda: Die Themenkreise im Schaffen Hans Thomas. (Univ. Diss. Halle-Wittenberg 1974). Halle 1974.

WEBER 1836

Weber, Karl Julius: Das Ritter-Wesen und die Templer, Johanniter und Marianer oder Deutsch-Ordens-Ritter insbesondere. 3 Bde. Stuttgart 1836-1837².

WEBER 1900

Weber, Paul: Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Strassburg 1900 (=Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 23).

WEBER-KELLERMANN 1991

Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Kinderstube. Frankfurt am Main 1991.

WEBER-KELLERMANN / FALKENBERG 1981

Weber-Kellermann, Ingeborg / Falkenberg, Regine (Hrsg.): Was wir gespielt haben: Erinnerungen an die Kinderzeit. Frankfurt am Main 1981.

WEBER-WOELK 1995

Weber-Woelk, Ursula: „Flora la belle Rommaine“: Studien zur Ikonographie der Göttin Flora im 17. Jahrhundert. (Univ. Diss. Köln 1995) Köln 1995.

WECHSSLER 1898

Wechssler, Eduard: Die Sage vom Heiligen Gral in ihrer Entwicklung bis auf Richard Wagners Parsifal. Halle 1898.

WEFELS 1959

Wefels, Herbert: Heinrich Vogeler und der Jugendstil. 2 Bde. (Univ. Diss. Göttingen 1960) Göttingen 1959.

WEGELER 1881

Wegeler, Jul[ius]: Lahneck und Oberlahnstein: ein Beitrag zur Specialgeschichte der Rheinlande. Trier 1881.

WEHLER 1996

Wehler, Hans-Ulrich: Nationalismus, Nation und Nationalstaat in Deutschland seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert. In: Ulrich Hermann: Volk – Nation – Vaterland. Hamburg 1996, S. 269-277.

WEIDINGER 2007

Weidinger, Alfred (Hrsg.): Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes. München, Berlin u. a. 2007.

WEIDMANN 1832

Weidmann, Franz Carl: Der Rittergau im Parke zu Lachsenburg. Geschildert von F. C. Weidmann. In: Beiträge zur Landeskunde Österreichs unter der Enns, Bd. 2, 1832, S. 278-314.

WEIDMANN 1834

Weidmann, Franz Carl: Der Rittergau im Parke zu Lachsenburg. Geschildert von F. C. Weidmann. In: Beiträge zur Landeskunde Österreichs unter der Enns, Bd. 4, 1834, S. 131-155.

WEIGEL/LUKAN/PEYFUSS 1983

Weigel, Hans / Lukan, Walter / Peyfuss, Max D.: Jeder Schuss ein Russ - jeder Stoss ein Franzos. Literarische und graphische Kriegspropaganda in Deutschland und Österreich. 1914-1918. Wien 1983.

WEIGMANN 1906

Weigmann, Otto: Schwind: Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen. Stuttgart, Leipzig 1906. (=Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Bd. 9).

WEINER 1923

Weiner, Christoph.: Die Sickinger Burg „Nannstein“ zu Landstuhl. Landstuhl 1923.

WEININGER [1903]

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. München 1980. [Nachdruck der Ausgabe Wien 1903].

WEISS 2010

Weiss, Stefan: Ein Mann will nach oben – Stephan von Sarter. In: Schloss Drachenburg. Historische Burgenromantik am Rhein, hrsg. von der Nordrhein-WestfalenStiftung. Berlin, München 2010, S. 35-47.

WEITZ 1978

Weitz, Hans.-J[oaachim] (Hrsg.): Sulpiz Boisserée: Tagebücher 1808-1854. 5 Bde. Bd. 1. Darmstadt 1978.

WELT-SPIEGEL 1915

Der Welt-Spiegel. Illustrierte Halb-Wochenschrift des Berliner Tageblatt, Jg. 1915, Nr. 101 von Sonntag, den 19. Dezember 1915.

WELTGE-WORTMANN 1987

Weltge-Wortmann, Sigrid: Die ersten Maler in Worpswede. Eine Biographie des Künstlerdorfes und der Maler Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler und Paula Modersohn-Becker. Worpswede 1987. [Erweiterte Ausgabe].

WENTZCKE 1919

Wentzcke, Paul: Geschichte der Deutschen Burschenschaft. Bd. 1: Vor- und Frühzeit bis zu den Karlsbader Beschlüssen. Heidelberg 1919. (=Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und deutschen Einheitsbewegung, hrsg. von Herman Haupt, Bd. 6).

WENTZCKE 1920

Wentzcke, Paul: Ein Schüler Hegels aus der Frühzeit der Burschenschaft: Gustav Asverus in Heidelberg, Berlin und Jena. Heidelberg 1920, S. 93-132. (=Quellen und Darstellungen zur Geschichte der Burschenschaft und deutschen Einheitsbewegung, hrsg. von Herman Haupt, Bd. 5).

von WERNER 1913

Werner, Anton von: Erlebnisse und Eindrücke 1870-1890. Berlin 1913.

WERNER 2000

Werner, Dorothe: Schloß Lieser an der Mosel. In: Weinschlösser an Mosel, Saar und Ruwer, hrsg. von Udo Fleck und Bernd Röder. Trier 2000, S. 181-223.

WERNER 1985

Werner, Karl Ferdinand: Fürst und Hof im 19. Jahrhundert: Abgesang oder Spätblüte? In: Hof, Kultur und Politik im 19. Jahrhundert. Akten des 18. Deutsch-französischen Historikerkolloquiums Darmstadt vom 27.-30.9.1982, hrsg. von Karl Ferdinand Werner. Bonn 1985, S. 1-53.

WERNER 1813

Werner, Zacharias: Kriegslied für die zum heiligen Kriege verbündeten deutschen Heere. Frankfurt am Main 1813.

WESENBERG 2008

Wesenberg, Angelika: Flucht in Rollen. Zum Selbstverständnis des Malers Hans von Marées. In: Im Tempel der Kunst: die Künstlermythen der Deutschen. Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin in der Alten Nationalgalerie 1.10.2008-13.1.2009., hrsg. von Bernhard Maaz. Berlin

2008, S. 120-121.

WETERING 1999

Wetering, Ernst van de: Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts. In: Rembrandts Selbstbildnisse. Katalog zur Ausstellung in der National Gallery London 9.6.-5.9.1999 und dem Königlichen Gemäldekabinett Mauritshuis, den Haag, 25.9.1999-9.1.2000. Stuttgart 1999, S. 8-37.

WETHEY 1987

Wethey, Harold E.: Titian and his drawings. With reference to Giorgione and some close contemporaries. Princeton 1987.

WICHMANN 1973

Wichmann, Siegfried: Franz von Lenbach und seine Zeit. Köln 1973.

WIELAND 1967

Wieland, Christoph Martin: Werke. Bd. 3: Briefe an einen jungen Dichter. Dritter Brief, hrsg. von Fritz Martini und Hans Werner Seiffert, bearbeitet von Fritz Martini und Reinhard Döhl. München 1967.

WILKEN 1807

Wilken, Friedrich: Geschichte der Kreuzzüge nach morgenländischen und abendländischen Berichten. Erster Theil: Gründung des Königreichs Jerusalem. Leipzig 1807.

WINDEGG 1919

Windegg, Walther Eggert (Hrsg.): Künstlers Erdewallen. Briefe von Moritz v. Schwind. München 1919².

de WINKEL 1999

Winkel, Marieke de: Das Kostüm in Rembrandts Selbstporträts. In: Rembrandts Selbstbildnisse. Katalog zur Ausstellung in der National Gallery London 9.6.-5.9.1999 und dem Königlichen Gemäldekabinett Mauritshuis, den Haag, 25.9.1999-9.1.2000. Stuttgart 1999, S. 58-74.

WIRTH 1846

Wirth, Johann Georg August: Die Geschichte der Deutschen. Bd. 1. Stuttgart 1846.

WIRTH 1862

Wirth, Max: Deutsche Geschichte von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart. Bd. 1: Deutsche Geschichte im Zeitalter germanischer Staatenbildung. Frankfurt a. M. 1862.

WISSMANN 1963

Wissmann, Jürgen: Arnold Böcklin und das Nachleben seiner Malerei. Studien zur Kunst der Jahrhundertwende. (Univ. Diss Münster 1968) Münster 1963.

WITTMANN 2005

Wittmann, Barbara: Sofonisba Anguissola. In: Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen. Stuttgart 2005, S. 64.

WITZMANN 1987

Witzmann, Reingard: Das Wiener Kaffeehaus im Biedermeier oder von der „Eröffnung des irdischen Paradieses“. In: Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848. 109. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien 17.12.1987-126.1988. Wien 1987, S. 325-331.

von WOERNDE 1914

Wörndle, Heinrich von: Josef Führich's Werke nebst dokumentarischen Beiträgen und Bibliographie. Wien 1914.

WOERNER 1981

Wörner, Friedrich J.: Burgen, Schlösser und Bauwerke der Hohenzollern in 900 Jahren. Geschichte

und Baukultur einer Dynastie. Moers 1981.

WOLF 1925

Wolf, Georg Jacob: Münchner Künstlerfeste. Münchner Künstlerchroniken. München 1925.

WUELFING / BRUNS / PARR 1991

Wülfing, Wulf / Bruns, Karin / Parr, Rolf: Historische Mythologie der Deutschen 1798-1918. München 1991.

WUENSCHHEL 1992

Wünschel, Hans Jürgen: Die Wacht am Rhein. Ein Fluß als Politikum. In: Mythos Rhein. Ein Fluß – Bild und Bedeutung. Katalog zur Ausstellung im Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein 12.6.-16.8.1992, hrsg. von Richard W. Gassen und Bernhard Holeczek. Ludwigshafen 1992, S. 297-320.

WUETHRICH 1981

Wüthrich, Lucas: Windrädchenlanze und Steckenpferd. Kinderturnier und Kampfspielzeug um 1500. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 38, 1981, S. 279-289.

ZADOW 1980

Zadow, Mario: Karl Friedrich Schinkel. Berlin 1980.

ZAHIR 1993

Zahir, Elisabeth Castellani: Die Wiederherstellung von Schloss Vaduz 1904-1914. Burgendenkmalpflege zwischen Historismus und Moderne. 2 Bde. (Univ. Diss. Basel 1992) Vaduz u. a. 1993.

ZDENEK 1985

Zdenek, Felix (Hrsg.): Lovis Corinth 1858-1925. Katalog zur Ausstellung im Museum Folkwang Essen 10.11.1985-12.1.1986 und der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 24.1.-30.3.1986. Köln 1985.

ZEDLER [1732-54]

Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste. Graz 1996. [2. vollständiger photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Halle und Leipzig 1732-54].

ZEHNDER 1999

Zehnder, Frank Günter (Hrsg.): 100 Bilder und Objekte. Archäologie und Kunst im Rheinischen Landesmuseum Bonn. Köln 1999.

ZEITLER-LEIPZIG 1914/15

Zeitler-Leipzig, Julius: Künstlerische Kriegs-Gedenkblätter. In: Kunstgewerbeblatt. Neue Folge, Jg. 26, Heft 10, 1914/15.

ZELGER 1973

Zelger, Franz: Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert. Zürich, Freiburg im Breisgau 1973.

ZELGER 1982

Zelger, Franz: Arnold Böcklin 1827-1901. Einführung und Bilderläuterung von Franz Zelger. Glattbrugg 1982.

ZEMPLIN 1838

Zemplin, A[ugust]: Fürstenstein in der Vergangenheit und Gegenwart: ein Beitrag zur vaterländischen Geschichte und ein Wegweiser für Besucher. Breslau 1838.

ZEUNE 1836

Zeune, August: Ueber Erdkundliches im Nibelungenliede. In: Germania, 1836, S. 99-106.

ZIMMER 1971

Zimmer, Hasko: Auf dem Altar des Vaterlandes. Religion und Patriotismus in der deutschen Kriegsliteratur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1971.

ZIMMERMANN 1784

Zimmermann, Johann Georg: Ueber die Einsamkeit. Erster Theil. Leipzig 1784.

ZIMMERMANN 1989

Zimmermann, Reinhard: Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form. (Univ. Diss. Marburg 1984) Wiesbaden 1989.

ZIMMERMANN 2000

Zimmermann, Reinhard: Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft: Caspar David Friedrichs „Gedanken“ in den Bilderpaaren. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Neue Folge, Bd. 42, 2000, S. 187-257.

ZIMMERMANN 1980

Zimmermanns, Klaus: Friedrich August von Kaulbach 1850-1920. Monographie und Werkverzeichnis. München 1980.

ZINK 1982

Zink, Jochen: Zur Vollendung des Kölner und des Speyerer Doms. Mittelalterrezeption und frühe deutsche Denkmalpflege. In: Mittelalter-Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposiums „Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts“, hrsg. von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller und Ulrich Müller. Göppingen 1982, S. 169-193.

ZOEGE VON MANTEUFFEL 1925

Zoege von Manteuffel, Kurt: Handzeichnungen eines vergessenen Deutschrömers. In: Der Kunstwanderer, 1925, S. 136-139.

ZOTZ 1985

Zotz, Thomas: Adel, Bürgertum und Turniere in deutschen Städten vom 13. bis 15. Jahrhundert. In: Das ritterliche Turnier im Mittelalter, hrsg. von Josef Fleckenstein. Göttingen 1985, S. 450-499.

ZUCHOLD 1997

Zuchold, Gerd-H.: Friedrich Wilhelm IV. und das deutsche Mittelalter: Die Nibelungen. Die deutsche Heldensage als Bedeutungsträger staatshistorischen Denkens des Monarchen. In: Der verkannte Monarch. Friedrich Wilhelm IV. in seiner Zeit, hrsg. von Peter Krüger und Julius H. Schoeps. Potsdam 1997, S. 159-180.

ZYKAN 1969

Zykan, Josef: Laxenburg. Wien, München 1969.



Abb. 1
 Karikatur
 Der Deutsche, um 1850
 (Vom Steinzeitmenschen über den Ritter zum Gelehrten)
 Kreide-Lithographie auf Papier, 21,9 x 25,8 cm (Blatt)
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum,
 Graphische Sammlung (Inv. Nr. HB16916)



Abb. 2
 Karikatur (anonym)
 Das neue Deutschland, um 1815
 Kolorierte Radierung, 15,3 x 24,8 cm
 Braunschweig, Braunschweigisches Landesmuseum (Inv. Nr. LMB 28569)
 Repro © Braunschweigisches Landesmuseum/A. Pröhle



Abb. 3
 Johann Friedrich Frick (1774-1850)
 nach Friedrich Gilly (1772-1800)
 Korridor vor dem Kapitel-Saal im
 Hochmeisterpalast der Marienburg, 1799-1803
 Aus: Schloß Marienburg in Preußen,
 das Ansichtenwerk von Friedrich Gilly und
 Friedrich Frick, Düsseldorf [1965], Tafel IX



Abb. 4
 Eingangstür vom Kreuzgang in den Kapitelsaal
 Fotografie der Marienburger Schlossbau-Verwaltung
 von den Wiederherstellungsarbeiten an der Burg,
 Fotoband 1882-1895
 Aus: Hartmut Boockmann, Die Marienburg im
 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1982, Abb. 47



Abb. 5
 Karl Bschor (unbekannt-um 1836))
 Laxenburg, um 1825
 Burgverlies in der Franzensburg mit
 mechanischer Ritterfigur
 Lithographie, 39,6 x 28,5 cm
 Wien (A), Bildarchiv und Graphiksammlung der
 Österreichischen Nationalbibliothek
 (Inv. Nr. Pk 1812,54)
 Foto ÖNB/Wien 12970203



Abb. 6
 Caspar Scheuren (1810-1887)
 Eingang zum Schloss Stolzenfels, im Vordergrund
 drei Reiter, 1842
 Aquarell und Feder, Deckweiß, 11,8 x 16,5 cm
 Stolzenfels-Album, Blatt 34
 Koblenz, Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz
 Foto dilibri Rheinland-Pfalz (www.dilibri.de)

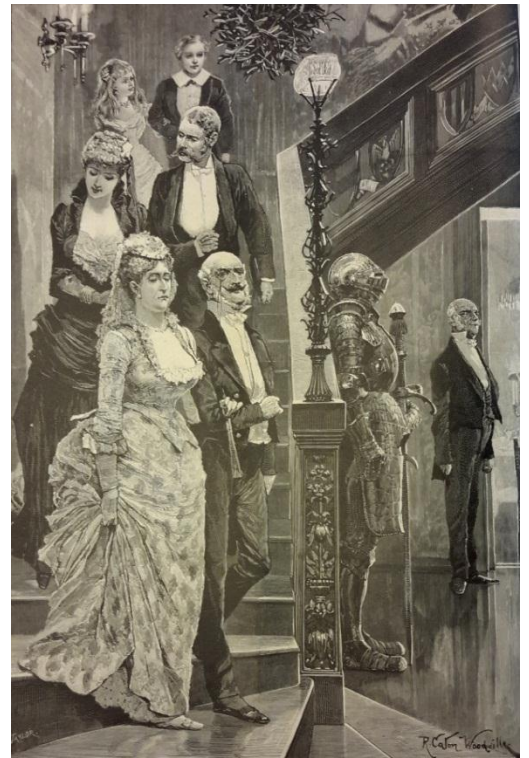


Abb. 8
 Richard Caton Woodville d. J. (1856-1927)
 Drei Generationen, 1887
 Holzstich
 Aus: Das Buch für Alle, Illustrierte Familien-
 Zeitung, Chronik der Gegenwart, 22. Jg.,
 Heft 22, 1887, S. 508



Abb. 7
 Moritz von Schwind (1804-1871)
 Der Vater Rhein, die Fidel Volkers spielend, um 1865
 Öl auf Leinwand, 33,6 x 63,7 cm
 München, Sammlung Schack
 (Inv. Nr. 11581)
 Foto Bayerische Staatsgemälde-
 sammlungen, Sammlung online,
 CC BY-SA 4.0



Abb. 9
 Hochzeitszug 1201
 Kolorierte Postkarte nach dem Wandgemälde im Treppenhaus von Schloss Drachenburg bei
 Königswinter,
 Königswinter, Archiv des Heimatvereins Siebengebirge im Siebengebirgsmuseum
 Digitalisat Archiv des Heimatvereins Siebengebirge

Abb. 10
 Burg Schwanegg bei
 München und Umgebung
 nach einer Skizze von Georg Haid
 Aus: Land und Meer,
 Allgemeine Illustrierte Zeitung,
 Bd. 53, Nr. 6, 1885, S. 128

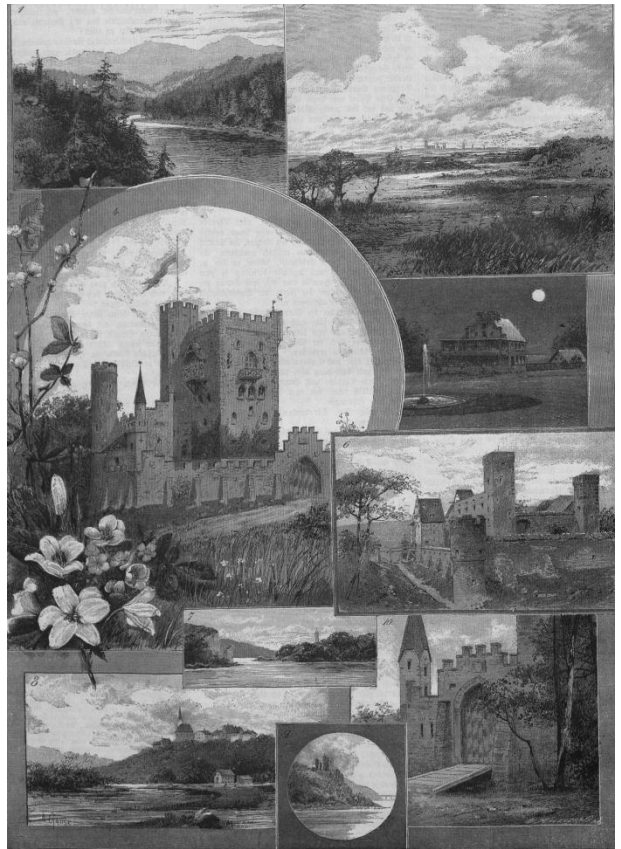


Abb. 11
 Louis Braun (1836-1916)
 Dorfschmiede zur Zeit des 30-jährigen Krieges
 mit Burg Wernfels im Hintergrund, nach 1882
 Technik und Maße unbekannt
 Standort unbekannt
 Aus: 100 Jahre Landkreis Schwabach
 (1862-1962), Ein Heimatbuch, hrsg. von Willi
 Ulsamer, Schwabach 1964, S. 636

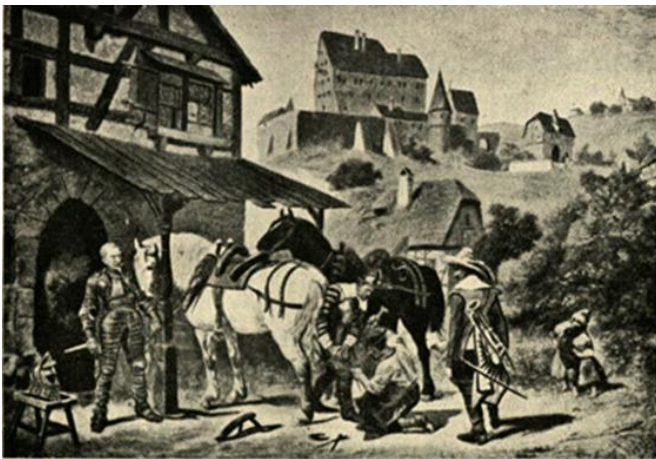


Abb. 12
 Ferdinand Wagner (1847-1927)
 Selbstporträt in Ritterrüstung, 1904
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt
 Privatsammlung
 Aus: Ausst. Kat. Ritterburg und
 Fürstenschloß, Passau 1998,
 Bd. 1, S. 133



Abb. 13
 Fritz von Wille (1860-1941) vom Altan
 seiner Burg in Kerpen schauend
 Fotografie
 Aus: Otto Baur, Fritz von Wille,
 der Maler der Eifel, Daun 1979, S. 13



Abb. 14
 Johann Michael Voltz (1784-1858)
 Das große Karussell, nach Art der Turnire aus alter Ritterzeit gehalten den
 23. November 1814 beim Wiener Kongress
 Radierung, aquarelliert, 18,3 x 25,3 (Platte)
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum,
 Graphische Sammlung (Inv. Nr. HB 28392)
 Foto Germanisches Nationalmuseum
 Nürnberg / Monika Runge



Abb. 15
 Adolph von Menzel (1815-1905)
 Einzug der Ritter beim Fest
 „Die Magie der weißen Rose“, 1854
 Festblatt zum Fest der weißen Rose
 in Potsdam im Jahr 1829
 Aquarell, Gouache und Bleistift auf
 Papier, 44,5 x 56,9 cm
 Sankt Petersburg (Rus), Ermitage
 (Inv. Nr. OP-13675)
 © The State Hermitage Museum,
 Foto Vadimir Terebenin



Abb. 16
 Adolph von Menzel (1815-1905)
 Einzug mit blankem Schwert, 1854
 Festblatt zum Fest der weißen Rose
 in Potsdam im Jahr 1829
 Aquarell, Gouache und Bleistift
 auf Papier, 44,5 x 56,9 cm
 Sankt Petersburg (Rus), Ermitage
 (Inv. Nr. OP-13676)
 © The State Hermitage Museum,
 Foto Vadimir Terebenin



Abb. 17
Theodor Hosemann (1807-1875)
Das Heer der Reaktion, 1848
Flugblatt
Federlithographie, 17 x 32 cm
Berlin, Kunstbibliothek der Staatlichen
Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz
Aus: Ausst. Kat. Theodor Hosemann,
Berlin 1983, S. 75, Abb. 26



Abb. 18
Karikatur (anonym)
Ritterliche Belustigungen von
Ehemals und Heute, 1847
Aus: Düsseldorfer Monatshefte,
1847, Bd. 1, S. 104

Das Publikum: „Bravo, da capo!“



Abb. 19
Joseph Rössert (1808-1876)
nach J. G. Leonhard Dorst (1809-1952)
Preisdiplom vom Theresienvolksfest
in Bamberg, 1841
Lithographie, blau, Schreibrschrift,
Lacksiegel, 43,5 x 54,5 cm
Bamberg, Historisches Museum
(Inv. Nr. F 351)
Foto © Museen der Stadt Bamberg



Abb. 20
Heinrich Jakob Fried (1802-1870)
nach Johann Gottfried Gerhardt (1772-1838)
Erstes Volksfest im Rhein-Baiern
gefeyert auf der Horstau bey Landau
am 13. October MDCCCXXII, 1822
Radierung nach einer Zeichnung
von J. G. Gerhardt, 43 x 26 cm
Speyer, Historisches Museum der Pfalz
(Inv. Nr. HM_0_08179)
© Historisches Museum der Pfalz
Speyer 2018, Foto Peter Haag-Kirchner



Abb. 21
 Festspiel „Hie Barbara! Hie Sankt Georg!“
 Bertha und Gustav Krupp von Bohlen und Halbach mit Sohn Alfried
 als Gräfin und Graf von Helfenstein und Sohn, 1914
 Kolorierte Fotografie, 23,5 x 37,5 cm
 Aus: „Festspiel aus Anlaß der Hundertjahrfeier der Firma Krupp auf dem Hügel“
 Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, historisches Archiv Krupp



Abb. 22
 „Hie Barbara! Hie St. Georg!“, 1912
 Ein Festspiel aus den Tagen Maximilians I.
 Zum 100jährigen Jubiläum der Firma Krupp
 in Essen, Seite 10 aus dem Textbuch
 Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung,
 historisches Archiv Krupp



Abb. 23
 Festspiel „Hie Barbara! Hie St. Georg!“
 Gustav Krupp von Bohlen und Halbach als
 Graf von Helfenstein, 1914
 Fotografie, 27,2 x 22,5 cm
 Aus: „Festspiel aus Anlaß der Hundertjahrfeier
 der Firma Krupp auf dem Hügel“
 Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung,
 historisches Archiv Krupp

Abb. 24
 Heimkehr der Kreuzfahrer
 Malkasten, 1886
 Aus: Über Land und Meer,
 Allgemeine Illustrierte Zeitung,
 Bd. 56, Nr. 44, 1886, S. 956

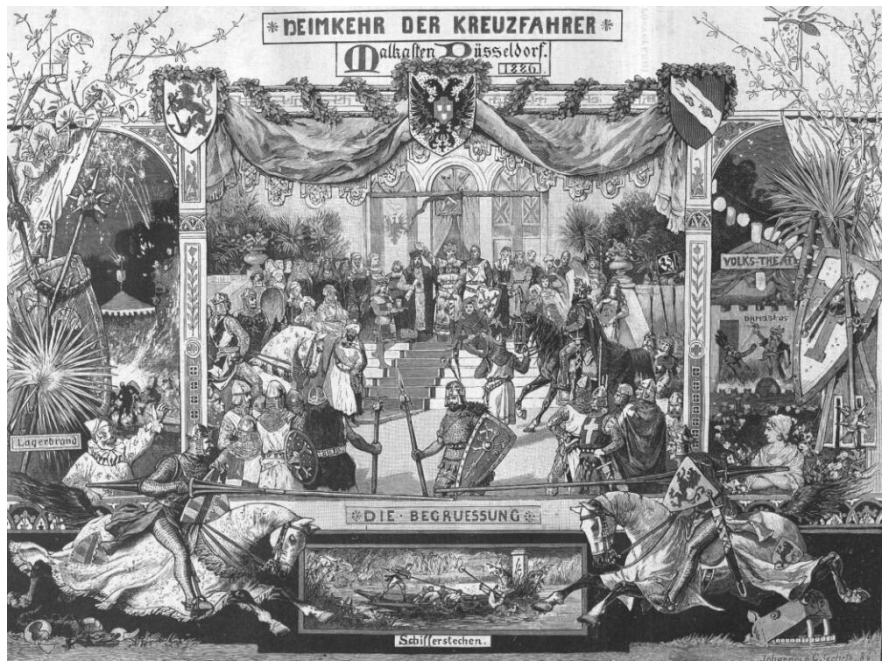


Abb. 25
 Hugo Ungewitter (1869-nach 1920)
 Turnier aus dem Gartenfest
 vom 8. Juli 1886
 Aus: Eduard Daelen, Aus der Geschichte
 des Künstlervereins „Malkasten“,
 Düsseldorf 1898, Abb. nach S. 78



Abb. 26
 Friedrich August von Kaulbach (1850-1920)
 Das Turnier, 1876
 Künstlerfest „Kaiser Karl V.“
 Aus: Kneip-Zeitung der Allotria vom 8. Februar 1879



Abb. 27
 Adolph Schmitz (1825-1894)
 Patron des Spiels
 Aus: Chronica de rebus
 Malcasta niensibus VIII,
 Hauptstück, Spalte 169

Abb. 28

Carl Teufel (1845-1912) [Fotograf]

Ateliers Münchner Künstler

Künstleratelier Ferdinand Wagner (1847-1927),
1885/1915

Marburg, Bildarchiv Foto Marburg (Inv. Nr. fm121856)

Foto © Bildarchiv Foto Marburg / Carl Teufel,

www.fotomarburg.de



Abb. 30

Max Emanuel Ainmiller (1807-1870)

und Moritz von Schwind (1804-1871)

zugeschrieben

Die Humpenburg von Schwanthaler, 1852

Öl auf Leinwand, 40 x 28 cm

Standort unbekannt

Aus: Georg Jacob Wolf, Münchner

Künstlerfeste, Münchner Künstlerchroniken,

München 1925, S. 13



Abb. 29

Carl Teufel (1845-1912) [Fotograf]

Ateliers Münchner Künstler

Künstleratelier Louis Braun

(1836-1916), 1889/1932

Marburg, Bildarchiv Foto Marburg

(Inv. Nr. fm121570)

Foto © Bildarchiv Foto Marburg

/ Carl Teufel,

www.fotomarburg.de

Abb. 31
 Ritterrüstung aus dem Atelier von Lovis Corinth
 Fotografie um 1965
 Aus: Thomas Corinth, Lovis Corinth,
 Eine Dokumentation,
 Tübingen 1979, S. 556, Abb. 164



Abb. 32
 Werkstatt für die Herstellung von Waffen-Kopien in der
 Marienburg
 Fotografie der Marienburger Schlossbau-Verwaltung,
 Fotoband von 1904
 Aus: Hartmut Boockmann, Die Marienburg
 im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main
 1982, Abb. 57



Abb. 33
 Adolph von Menzel (1815-1905)
 Rüstungen, 1866
 „Rüstkammerphantasien“
 Gouache über Bleistift auf Papier,
 43,9 x 56,7 cm (Bild)
 Privatsammlung [ehemals Wien, Albertina]
 Aus: Michael Fried, Menzel's Realism,
 New Haven, London 2002, Abb. S. 55

Abb. 34
 Adolph von Menzel (1815-1905)
 Geburtstagsgruß an Dr. Wilhelm Puhmann, 2. April 1862
 Federzeichnung in roter Tinte, 22,2 x 28,2 cm
 Berlin, Nationalgalerie (Inv. Nr. D III 5225)
 Aus: Amsler & Ruthardt Kunstantiquariat,
 Katalog XCVI, Versteigerung zu Berlin
 den 28. bis 31. Oktober 1913, S. 42, Kat. Nr. 388

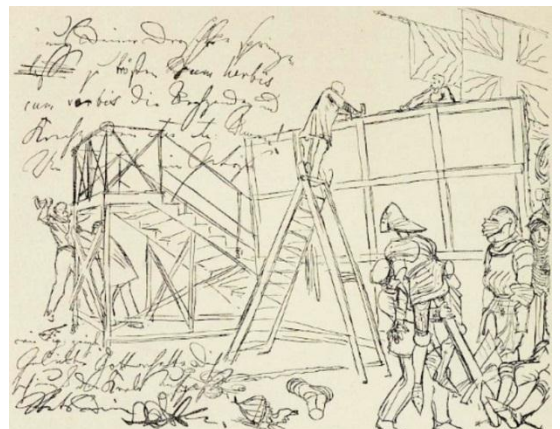




Abb. 35
 Unbekannter Künstler
 Der Ritterschlag gelegentlich des Dürerfestes
 im Münchener Hoftheater, 1840
 Aus: Georg Jacob Wolf, Münchner Künstler-
 feste, Münchner Künstlerchroniken,
 München 1925, S. 41



Abb. 36
 Ludwig Raders (1868-1899)
 Einladungskarte, 1895
 Zur fünfundzwanzigjährigen Jubiläumsfeier
 des Herrn Professor Ritter Wilhelm Diez
 Aus: Georg Jacob Wolf, Münchner Künstlerfeste,
 Münchner Künstlerchroniken,
 München 1925, S. 177



Abb. 37
 Wilhelm von Kaulbach (1804-1874)
 Ein Künstlerfest, wobei das Standbild
 König Ludwigs I. bekrönt wird,
 Entwurf für ein Wandgemälde an der
 Außenfassade der Neuen Pinakothek
 in München, 1852
 Öl auf Leinwand, 74,5 x 179 cm
 München, Neue Pinakothek (Inv. Nr. WAF 415)
 Foto Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
 Sammlung online, CC BY-SA 4.0



Abb. 38
 Johann Jacob Eberhardt (1820-1889) [Fotograf]
 Hans Freiherr von und zu Aufseß (1801-1872)
 im spätmittelalterlichen Ritterharnisch
 Fotografie, 1864
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
 Foto Germanisches Nationalmuseum Nürnberg



Abb. 39
 Ludwig von Schwanthaler (1802-1848)
 Auszug der Humpenburger Ritter zu Pferd, 1826
 Feder über Blei, 54 x 77,8 cm
 München, Stadtmuseum (Inv. Nr. G-S4)
 Foto Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde



Abb. 40
 Ludwig von Schwanthaler (1802-1848)
 Das Wappen der Humpenauer
 Federzeichnung, 13,1 x 10,6 cm
 München, Stadtmuseum, Sammlung Graphik/Gemälde
 (Inv. Nr. G-S85)
 Aus: Frank Otten, Ludwig Michael Schwanthaler,
 Monographie und Werkverzeichnis,
 München 1970, Kat Nr. 337



Abb. 41
 Titelblatt des Wappenbuches des
 Ritterbundes auf blauer Erde
 Ausschnitt
 Wien (A), Niederösterreichische Landes-
 bibliothek, Topographische Sammlung,
 Karton „Wildensteiner Ritterschaft auf
 blauer Erde ob Seebenstein“,
 Fasz. „Wappen und Verwandtes“, Nr. 97



Abb. 42
 Johann Caspar Herterich (1843-1905)
 Ritterschlag des Georgiritterordens in der Alten Hofkapelle der Münchener Residenz, 1880
 Gouache auf Papier, 100 x 79 cm
 Herrenchiemsee, Neues Schloss,
 Ludwig II. Museum (Inv. Nr. LIIMus. 22)
 © Bayerische Schlösserverwaltung,
 Foto Rainer Herrmann

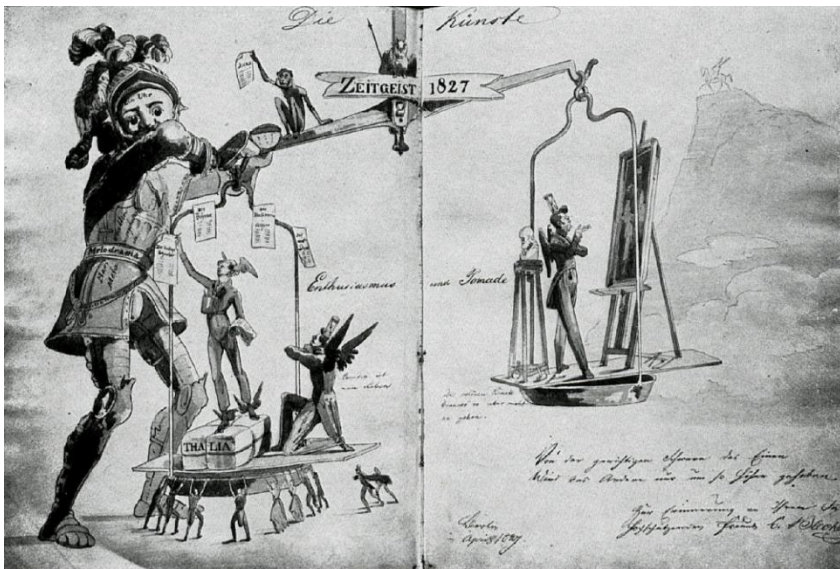


Abb. 43
 Karl Blechen (1798-1840)
 Die Künste. Zeitgeist, 1827
 Feder und Pinsel mit Tusche
 auf Papier, 27,7 x 42 cm (Blatt)
 gezeichnet in das Album von
 Ludwig Leopold Müller mit Widmung
 Kriegsverlust, ehemals Berlin,
 Nationalgalerie, Kupferstichkabinett
 Aus: P.O. Rave, Karl Blechen,
 Berlin 1840, S. 196, Nr. 475



Abb. 44
 Kaiser Wilhelm II. (1859-1941)
 Nach einem Entwurf Sr. Majestät des Kaisers und König
 zu dem Theaterstück "Der Eisenzahn"
 von Joseph von Lauff, um 1900
 Aquarell, Bleistift und Tusche auf Papier, 25 x 26 cm
 Köln, Universität, Theaterwissenschaftliche Sammlung
 Digitalisat Theaterwissenschaftliche Sammlung,
 Universität zu Köln



Abb. 45
 Carl Philipp Fohr (1795-1818)
 Versammlung von Heidelberger Freunden, 1816
 Feder, Tusche über Bleistift auf Papier, 17 x 23 cm
 Klebebände Issel 1821, Bd. II, Blatt 24, Nr. 33
 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Inv. Nr. HZ 1250 recto)
 © Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Foto Wolfgang Fuhrmannek



Abb. 46
 Carl Philipp Fohr (1795-1818)
 Adolf Ludwig Follen in ritterlicher
 Rüstung, 1816
 Bleistift auf Papier, 32,4 x 21,7 cm
 Klebebände Issel 1821, Bd. II,
 Blatt 26, Nr. 35
 Darmstadt, Hessisches Landes-
 museum (Inv. Nr. HZ 1252)
 © Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Foto Wolfgang Fuhrmannek



Abb. 47
 Carl Philipp Fohr (1795-1818)
 Adolf Ludwig Follen als Kreuzritter, 1816
 Feder, Tusche über Bleistift auf Papier, 22 x 14 cm
 Klebebände Issel 1821, Bd. II, Blatt 27, Nr. 36
 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Inv. Nr. HZ 1253)
 © Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Foto Wolfgang Fuhrmannek

Abb. 48
 Pestsäule
 Alexander von Freiburg, 1719
 Gelber Sandstein
 Freiburg, vor der West-
 Fassade des
 Münsters





Abb. 49
 Carl Philipp Fohr (1795-1818)
 Adolf Ludwig Follen im Harnisch, 1816
 Feder/Tusche, Pinsel/Tusche über Bleistift auf
 Papier, 33,6 x 25,5 cm
 Heidelberg, Kurpfälzisches Museum
 (Inv. Nr. Z 255)
 © Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg



Abb. 50
 Julius Benno Hübner (1806-1882)
 Wilhelm Wackernagel als „Giselher, das Kind“, 1822
 Bleistift auf Papier, 10,3 x 7,8 cm
 Basel (CH), Kunstmuseum, Kupferstichkabinett
 (Inv. Nr. 1867.46)
 Foto Kunstmuseum Basel



Abb. 51
 Wilhelm von Harnier (1800-1838)
 Ehrentraut mit Helm, um 1819
 Bleistift laviert auf Papier, 34,1 x 22,4 cm
 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum
 (Inv. Nr. HZ-7320)
 © Hessisches Landesmuseum Darmstadt,
 Foto Wolfgang Fuhrmannek



Abb. 52
 Wilhelm von Harnier (1800-1838)
 Bildnis eines Unbekannten mit Ritterhelm, um 1819
 Bleistift auf Papier, 33,4 x 22 cm
 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum
 (Inv. Nr. HZ-7321)
 © Hessisches Landesmuseum Darmstadt,
 Foto Wolfgang Fuhrmannek

Abb. 53
 Carl Philipp Fohr (1795-1818)
 Fohr und sein Freund Simon
 auf Follens Stube, 1816
 Feder, Tusche über Bleistift auf Papier,
 20,1 x 24,5 cm
 Frankfurt am Main, Städel Museum
 (Inv. Nr. 957)
 Aus: Jens Christian Jensen,
 Carl Philipp Fohr in Heidelberg und
 im Neckartal, Karlsruhe 1968, S. 79, Abb. 36



Abb. 54
 Caspar David Friedrich (1774-1840)
 Huttens Grab, 1823
 Öl auf Leinwand, 93 x 73 cm
 Weimar, Staatliche Kunstsammlungen (Inv. Nr. G690)
 Foto Klassik Stiftung Weimar

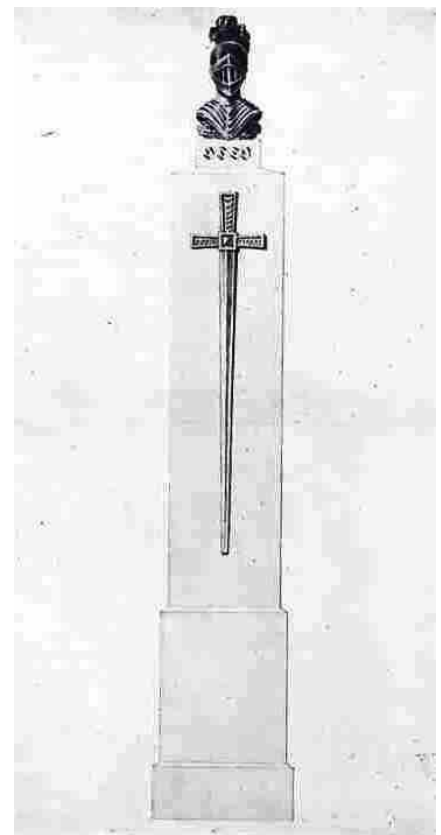


Abb. 55
 Caspar David Friedrich (1774-1840)
 Entwurf für ein Kriegerdenkmal, um 1815
 Feder in Schwarz und Aquarell über
 Bleistift auf Velin, 53,3 x 36,8 cm
 Mannheim, Städtische Kunsthalle
 (Inv. Nr. G 447)



Abb. 56 und 57
 Caspar David Friedrich
 Hutten's Grab, 1823
 Vergrößerte Ausschnitte
 Foto Klassik Stiftung Weimar



Abb. 58
 Bildnis Ulrich von Hutten, 1590
 Huldrichus Huttenus Eques
 Holzschnitt, 10,3 x 8 cm (Bild)
 Aus: Nikolaus Reusner, Icones sive imagines
 virorum literis illustrium, Straßburg 1590
 Bretten, Museum im Melanchthonhaus, Graphische Sammlung
 Foto Museum im Melanchthonhaus, museum-digital, CC BY-NC-SA

Abb. 59
 Deutschordensritter und Landwehrmann, um 1821
 Glasmalerei aus dem Großen Remter in der Marienburg
 Aus: Hartmut Bockmann, Die Marienburg im 19. Jahr-
 hundert, Frankfurt am Main 1982, Abb. Nr. 27 und 28

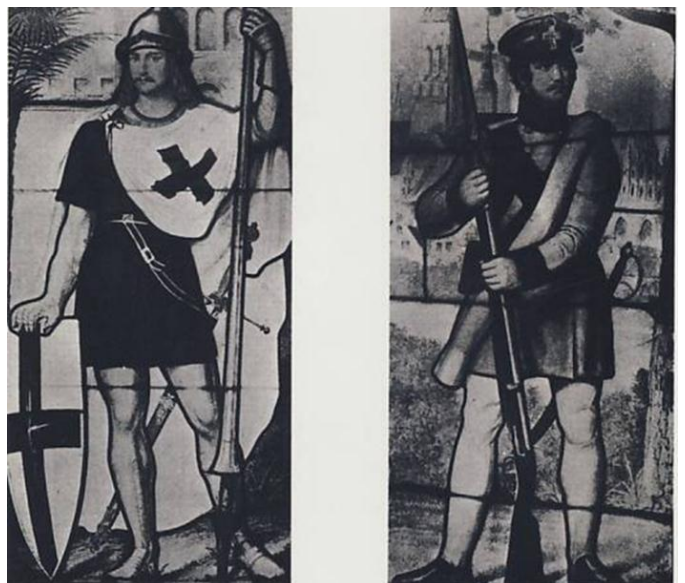
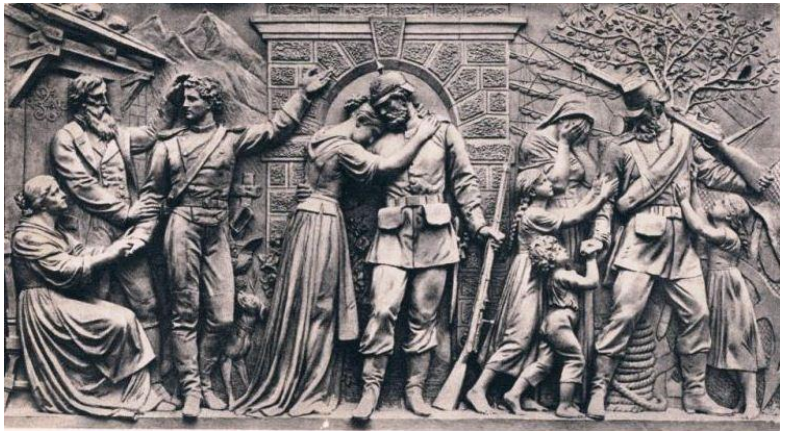


Abb. 60
Johannes Schilling (1828-1910)
Niederwalddenkmal, Seitenrelief
1871/77-1883
Der Abschied
Historische Postkarte, 1914
Verlag Ludwig Feist Mainz, Nr. 145



ABSCHIED. Relief am Nationaldenkmal auf dem Niederwald.

Abb. 61
Johannes Schilling (1828-1910)
Niederwalddenkmal, Seitenrelief
1871/77-1883
Die Heimkehr
Historische Postkarte, 1914
Verlag Ludwig Feist Mainz, Nr. 146



HEIMKEHR. Relief am Nationaldenkmal auf dem Niederwald.

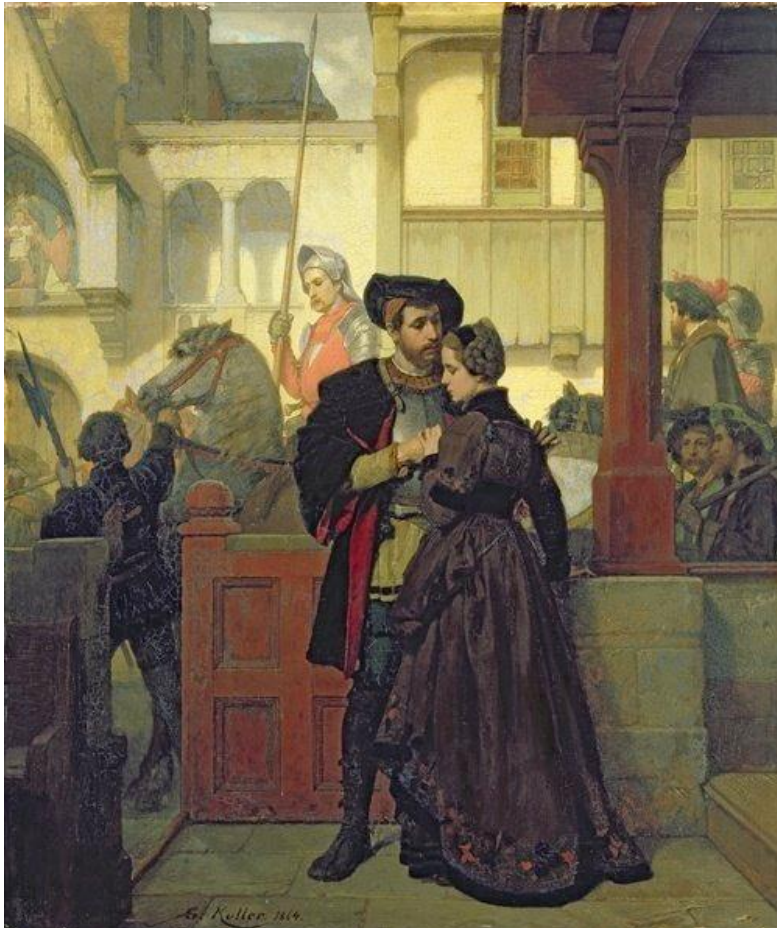


Abb. 62
Wilhelm Koller (1829-1884)
Abschied, 1864
Öl auf Holz, 67 x 56 cm
Hamburg, Kunsthalle
(Inv. Nr. 3029)
Foto Wikimedia Commons,
CC BY-SA 3.0



Abb. 63
 Ludwig Brüls (1803-1882)
 Aus der Zeit der Kreuzzüge:
 Der Abschied des Kreuzritters, 1840
 Öl auf Leinwand, 73,5 x 60,5 cm
 Aus: Auktionskatalog Lempertz, Kunst Auktion 735
 Köln 23.11.1996, S. 84, Lot 1431, Tafel XLIV



Abb. 64
 Ludwig Brüls (1803-1882)
 Aus der Zeit der Kreuzzüge:
 Die Rückkehr des Kreuzritters, 1841
 Öl auf Leinwand, 74 x 61,5 cm
 Aus: Auktionskatalog Lempertz, Kunst Auktion 735,
 Köln 23.11.1996, S. 84, Lot 1431, Tafel XLV



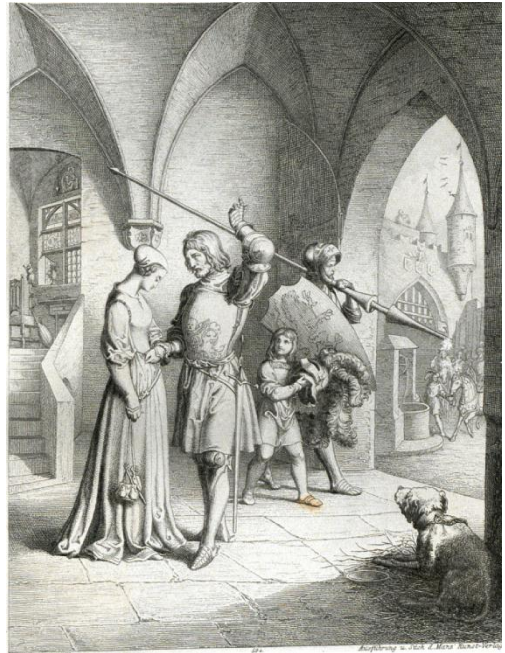
Abb. 65
 Ferdinand Friedrich Wilhelm Weiss (1814-1878)
 Die Heimkehr, 1837
 Öl auf Leinwand, 93 x 78 cm
 Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu
 Berlin Preußischer Kulturbesitz (Inv. Nr. W.S. 254)
 © Alte Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin,
 Foto Andres Kilger, SMB-digital, CC BY-NC-SA



Abb. 66
 Moritz von Schwind (1804-1871)
 Darstellungen aus dem Ritterleben
 Rückkehr des als Pilger verkleideten Ritters,
 1834-1836
 Aquarell 14,8 x 11 cm
 Entwurf für die Fresken in Schloss Hohenschwangau
 Aus: Otto Weigmann, Schwind, Des Meisters
 Werke in 1265 Abbildungen, Stuttgart und
 Leipzig 1906, S. 132



Abb. 67
Joseph von Führich (1800-1876)
Das Vater Unser, Dein Wille geschehe, 1826
Aus: Das Vater Unser, in 9 Blättern gezeichnet und
radiert von J. Führich, Text von Anton Müller, Prag
1926, 1. Auflage
Dresden, Sächsische Landes-, Staats- und
Universitätsbibliothek
Foto © SLUB Dresden 40.4.1130



Das Vater Unser.
5. Dein Wille geschehe.

Abb. 68
Joseph von Führich (1800-1876) und
Johannes Sonnenleiter (1825-1907)
Das Vater Unser, 5. Dein Wille geschehe, 1857
Stahlstich
Aus: Das Vater Unser, in 9 Blättern
gezeichnet von Joseph Führich, in Stahl
gestochen von J. Sonnenleiter,
Text von Anton Müller,
Regensburg 1857, 3. Auflage



Abb. 69
Joseph von Führich (1800-1876)
Das Gebeth des Herrn, Dein Wille geschehe, um 1824
Aus: Hans Geller (Hrsg.), Joseph Führich,
Das Gebeth des Herrn, Neun Bleistiftzeichnungen
zum Vaterunser, Berlin 1958



Abb. 70
Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872)
zugeschrieben
Abschied eines Ritters von einer Frau, 1828
Bleistift auf Velin, 29,3 x 13,5 cm
Mannheim, Kunsthalle (Inv. Nr. G 1993)



Abb. 71

Wilhelm Lindenschmit d. Ä. (1806-1848)

Ludwig der Fromme nimmt in Meiningen Abschied von seiner Gemahlin, 1839

Karton für ein Wandbild im Speisesaal von Schloss Landsberg in Meiningen

Kohle, graubraun laviert auf braunem Papier auf Leinwand, 174,5 x 193 cm

Mainz, GDKE/Landesmuseum (Inv. Nr. 538)

Aus: Norbert Suhr, Wilhelm Lindenschmit d. Ä., Gemälde und Zeichnungen,

In: Mainzer Zeitschrift, Jg. 79/80, 1984/1985, S. 25, Abb. 23



Abb. 72

Unbekannter Fotograf

Abschied, 1914/1918

Postkarte, Erster Weltkrieg, Druckort Wien

Wien (A), Österreichische Nationalbibliothek,

Graphiksammlung

(Inv. Nr. KS 16320252)

Österreichische Photographische Gesellschaft

Foto ÖNB/Wien14671581



Abb. 73
 Theodor von Deschwanden (1826-1861)
 Winkelrieds Abschied, 1860/61
 Öl auf Leinwand, 155 x 108 cm
 Stans (CH), Nidwaldner Museum
 Dauerleihgabe Historischer Verein Nidwalden
 (Inv. Nr. NM 2447)
 Foto Christian Hartmann



Abb. 74
 Moritz von Schwind (1804-1871)
 Zwingli's Abschied von Frau und Kindern, 1836
 Kupferstich
 Aus: Friedrich Noesselt, Lehrbuch der Welt-
 geschichte für Töchter Schulen und zum
 Privatunterricht heranwachsender Mädchen,
 Bd. 3, Breslau 1836, 5. Auflage



Abb. 75
 Franz Hegi (1774-1850) nach
 Georg Ludwig Vogel (1788-1879)
 Zwingli's Abschied, 1819
 Radierung, 26,6 x 21 cm (Blatt)
 Aus: Johann Jakob Horner, Lebens-
 beschreibung des Schweizerischen
 Reformators Ulrich Zwingli, Zürich 1819
 Zürich (CH), Zentralbibliothek, Graphische Sammlung
 und Fotoarchiv (Inv. Nr. ZB00000793)



Abb. 76
 Georg Ludwig Vogel (1788-1879)
 Zwingli's Abschied beim Auszug zur Schlacht bei Kappel, 1838
 Öl auf Leinwand, 91 x 121 cm
 Zürich (CH), Kunsthaus
 (Inv. Nr. 2218)
 Depositum des Zwingli-Vereins, 1949
 Foto Kunsthaus Zürich



Abb. 77
 Arnold Böcklin (1827-1901)
 Vita somnium breve
 [Das Leben ein kurzer Traum], 1888
 Öl auf Mahagonholz, 180 x 114,5 cm
 Basel (CH), Kunstmuseum (Inv. Nr. 112)
 Foto Kunstmuseum Basel, Sammlung online

Abb. 78
 Anthonis van Dyck (1599-1641)
 Die vier Lebensalter, um 1625
 Öl auf Leinwand, 115,5 x 167,7 cm
 Vicenza (I), Museo Civico d'Arte e Storia,
 Pinacoteca di Palazzo Chiericati (Inv. Nr. A228)
 Foto Musei Civici Vicenza –
 Museo Civico di Palazzo Chiericati



Abb. 79
 Tizian, eigentlich
 Tiziano Vecellio (um 1488-1576)
 Die drei Lebensalter, 1512-1514
 Öl auf Leinwand, 90 x 150,7 cm
 Edinburgh (GB), Scottish National Gallery
 (Inv. Nr. NGL 068.46)
 Bridgewater Collection Loan



Abb. 80
 Jörg Breu d. J. (1510-1547)
 Die neun Lebensalter des Mannes, 1540
 Holzschnitt
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum,
 Graphische Sammlung (Inv. Nr. H 765)



Abb. 81
 Fritz Boehle (1873-1916)
 Die vier Lebensalter, um 1907
 Tempera auf Leinwand, 177 x 124 cm
 Frankfurt am Main, Städel Museum (Inv. Nr. SG 181)
 Foto © Städel Museum - ARTOTHEK

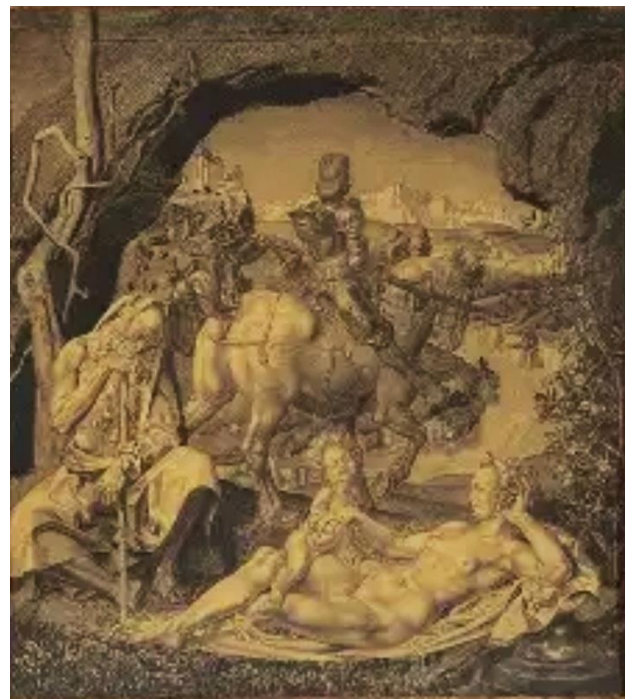


Abb. 82
 Theodor Baierl (1881-1932)
 Die drei Lebensalter, 1924
 Mittelteil eines Triptychons
 Bleistift auf Papier und Karton, 72 x 65,5 cm
 London (GB), Peter Nahum at
 The Leicester Galleries
 Foto Peter Nahum, Archive & Image Library



Abb. 83
 Unbekannter Künstler
 Holzschnitt, 1499
 Aus: Francesco Colonna, Le songe de Poliphile ou Hypnérotomachie, Bd. 2, Genève 1971,
 [Nachdruck der Ausgabe Paris 1883, Erstausgabe 1499 anonym erschienen]

Abb. 84
Heinrich Vogeler (1872-1942)
Abschied, um 1897
Öl auf Leinwand, 90 x 78 cm
Privatsammlung
Foto Wikimedia Commons,
CC BY-SA 3.0



Abb. 85
Carl Eeg [Fotograf]
Heinrich Vogeler und Martha Schröder
Fotografie, 1898
Worpswede, Archiv der Barkenhoff-Stiftung
Foto © Worpsweder Archiv der
Barkenhoff-Stiftung Worpswede



Abb. 86
Wassily Kandinsky (1866-1944)
Abschied (Große Fassung), 1903
Farbholzschnitt auf Bütten,
30,3 x 29,5 cm (Blatt), Zweiter Zustand
München, Gabriele-Münter-Stiftung in der
Städtischen Galerie im Lenbachhaus
(Inv. Nr. GMS 215)
Aus: Kandinsky, Das druckgrafische Werk,
Köln 2008, S. 89, Kat. Nr. 7.3

Abb. 87
Heinrich Vogeler (1872-1942)
Heimkehr, 1898
Öl auf Leinwand, 90 x 78 cm
Privatsammlung
Foto Wikimedia Commons,
CC BY-SA 3.0

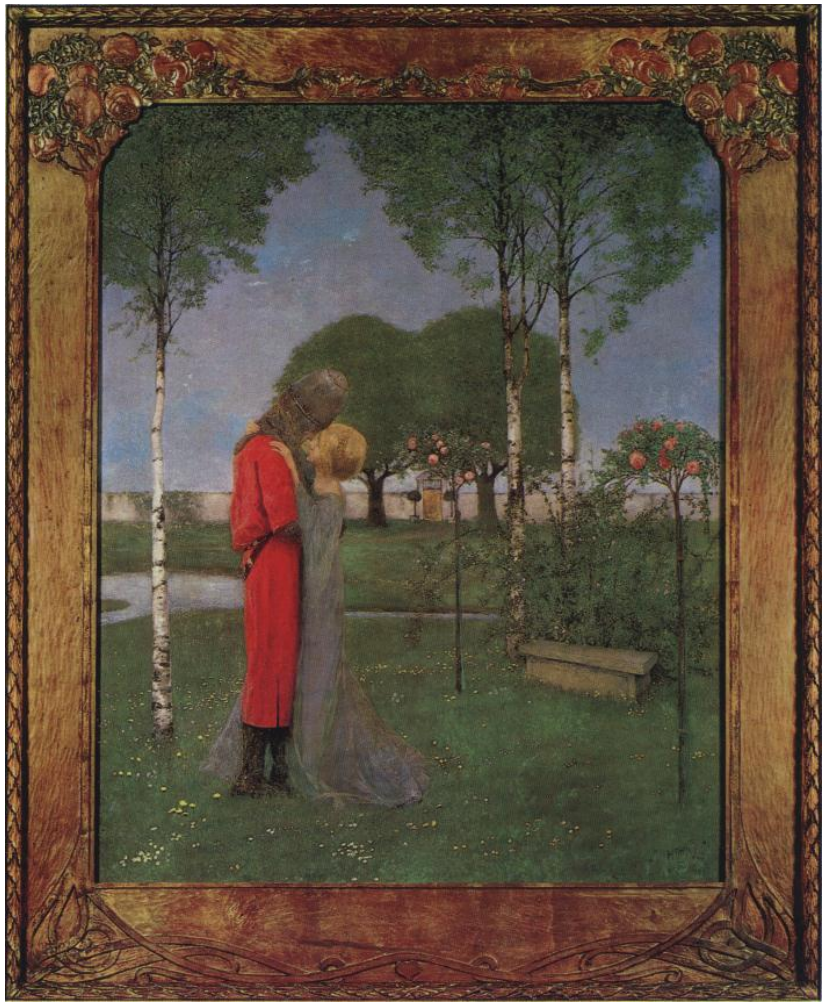


Abb. 88
Robert Engels (1866-1926)
Le Passant, 1898
Farblithographie
erschienen bei L'Estampe Moderne
Foto Wikimedia Commons,
CC BY-SA 3.0



Abb. 89
Heinrich Vogeler (1872-1942)
Der Drachentöter, 1902
Federzeichnung
Standort unbekannt
Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0

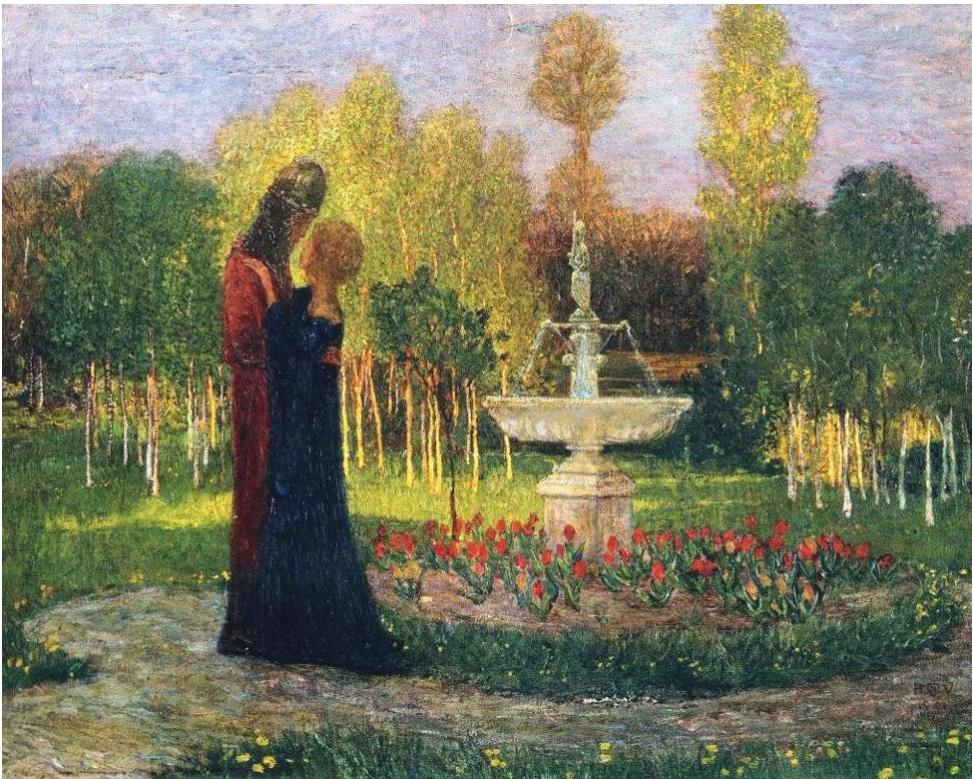


Abb. 90
 Heinrich Vogeler (1872-1942)
 Liebespaar, 1901
 Öl auf Leinwand, 53 x 68 cm
 Bremen, Kunsthalle Bremen (Inv. Nr. 1352-1998/6)
 © Kunsthalle Bremen, Foto Lars Lohrisch

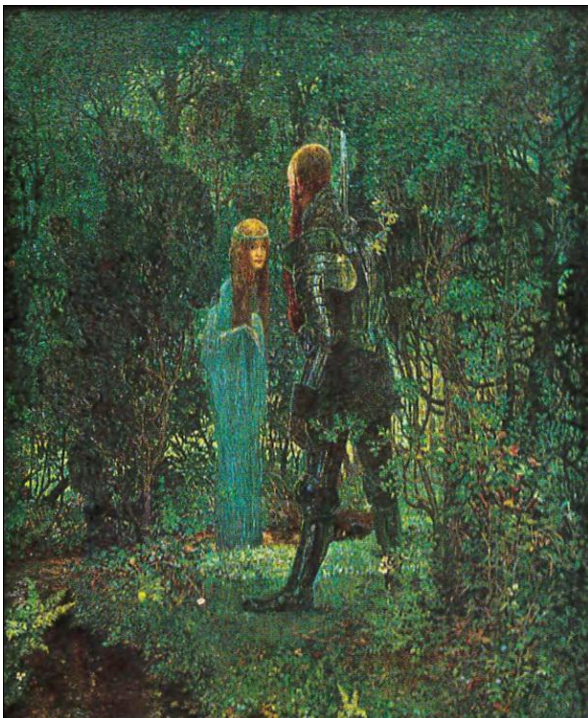


Abb. 91
 Heinrich Vogeler (1872-1942)
 Melusinenmärchen, 1901
 Öl auf Leinwand, 107 x 90 cm
 Privatsammlung
 Aus: Heinrich Vogeler und der Jugendstil,
 Köln 1997, S. 40, Abb. 16



Abb. 92
 John William Waterhouse (1849-1917)
 La Belle Dame sans Merci, 1893
 Öl auf Leinwand, 112 x 81 cm
 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum
 (Inv. Nr. GK-1164)
 © Hessisches Landesmuseum Darmstadt,
 Foto Wolfgang Fuhrmannek



Abb. 93
 Heinrich Vogeler (1872-1942)
 Am Heiderand, 1900
 Öl auf Leinwand, 87,5 x 72 cm
 Privatsammlung
 Aus: Heinrich Vogeler, Künstler, Träumer, Visionär,
 München 2012, S. 47, Kat. Nr. 21



Abb. 94
 Heinrich Vogeler (1872-1942)
 Mühle im Teufelsmoor, um 1901
 Öl auf Leinwand, 73 x 55,5 cm
 Privatsammlung
 Aus: Heinrich Vogeler, Künstler, Träumer,
 Visionär, München 2012, S. 46, Kat. Nr. 20

Abb. 95
 Oskar Kokoschka (1886-1980)
 Der irrende Ritter, 1915
 Öl auf Leinwand, 89,5 x 180 cm
 New York (USA), Salomon R.
 Guggenheim Museum
 Estate of Karl Nierendorf,
 by purchase 48.1172.380



Abb. 96
 Adolph Menzel (1815-1905)
 Zwei gefallene Soldaten auf Stroh gelagert, 1866
 Leichenkammer zu Königinhof 21. Juli 1866
 Bleistift, Aquarell auf Papier, 18 x 27,2 cm
 Berlin, Kupferstichkabinett
 (Inv. Nr. SZ Menzel N1740)
 © Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen
 zu Berlin Preußischer Kulturbesitz,
 Foto Jörg P. Anders
 SMB-digital, CC BY-NC-SA





Abb. 97
 Ernst Ferdinand Oehme (1797-1855)
 Schloss Scharfenberg bei Nacht, 1827
 Öl auf Leinwand, 59,5 x 83 cm
 Berlin, Alte Nationalgalerie (Inv. Nr. NG 17/57)
 © Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin
 Preußischer Kulturbesitz, Foto Andres Kilger
 SMB-digital, CC BY-NC-SA



Abb. 98
 Carl Ludwig Kaaz (1773-1810)
 Mondscheinlandschaft mit heimkehrendem Ritter,
 um 1810
 Aquarell und Weißhöhlungen auf Bütten,
 26,1 x 36,8 cm
 Weimar, Staatliche Kunstsammlungen
 (Inv. Nr. KK1485)
 Foto Klassik Stiftung Weimar



Abb. 99
 Domenico Quaglio (1787-1837)
 Die Vautsburg am Mittelrhein, 1819
 Öl auf Kupfer, 63,5 x 49 cm
 München, Städtische Galerie im Lenbachhaus
 (Inv. Nr. G 4093)
 Foto Städtische Galerie im Lenbachhaus und
 Kunstbau München, CC BY-SA 4.0



Abb. 100
 Carl Friedrich Lessing (1808-1880)
 Das Felsenschloss oder Ritterburg, 1828
 Öl auf Leinwand, 138 x 194 cm.
 Berlin, Alte Nationalgalerie (Inv. Nr. W.S. 133)
 © Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin
 Preußischer Kulturbesitz, Foto Andres Kilger
 SMB-digital, CC BY-NC-SA

Abb. 101
 Carl Albert Eugen Schaeffer (1780-1866)
 Kreuzfahrers Abendgebet, 1829
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt
 Privatsammlung

Aus: Ernst Scheyer, Schlesische Malerei der Biedermeierzeit, Frankfurt am Main 1965, S. 192, Abb. 65





Abb. 102
 Heinrich Adam (1787-1862)
 Heimkehrender Ritter, 1844
 Öl auf Leinwand, 41 x 57 cm
 Aus: Auktionskatalog, Deutsche und Österreichische
 Malerei und Zeichnungen nach 1800, Sotheby's
 München 8.12.1998, S. 30, Lot 54

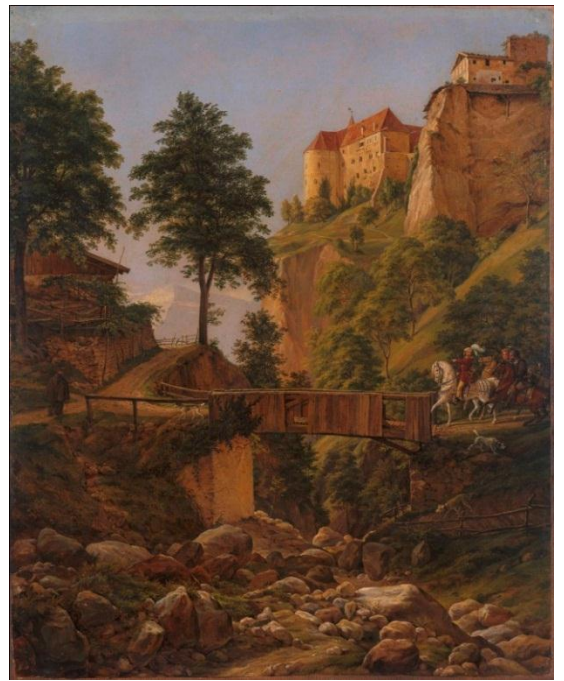


Abb. 103
 Wilhelm von Harnier (1800-1838)
 Reiter in altdeutscher Tracht vor der Burg
 Tirol, 1837
 Öl auf Papier, 35,7 x 29 cm
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
 (Inv. Nr. Gm1862)



Abb. 104
 Walter Crane (1845-1915)
 Der weiße Ritter, 1870
 Aquarell, 45,7 x 61 cm
 Privatsammlung
 Aus: Ausst. Kat. Der Symbolismus in England,
 München 1998, S. 133, Kat. Nr. 29



Abb. 105
 Wassily Kandinsky (1866-1944)
 Im Walde, 1904
 Öl, Deckfarbe? auf Mahagoni, 26 x 19,8 cm
 München, Städtische Galerie im
 Lenbachhaus (Inv. Nr. G 12771)
 Foto Städtische Galerie im Lenbachhaus
 und Kunstbau München, CC BY-SA 4.0



Abb. 106
 Fritz Boehle (1873-1916)
 Ritter mit Landschaft, 1909
 Steindruck, 62 x 75 cm
 Verlag J. P. Schneider jr, Frankfurt am Main
 Aus: Rudolf Schrey, Das graphische Werk Fritz Boehles
 1892-1912, Frankfurt am Main 1914, Abb. S. 71



Abb. 107
 Albrecht Dürer (1471-1528)
 Der Reiter, 1498
 Feder in Braun, Aquarell, 40 x 32,4 cm
 Wien (A), Albertina (Inv. Nr. 3067)
 Foto © Albertina, Wien

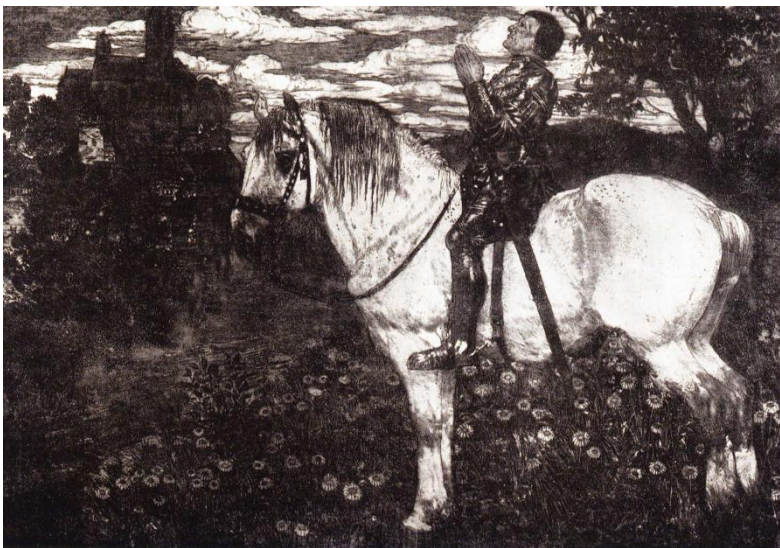


Abb. 108
 Fritz Boehle (1873-1916)
 Betender Ritter, 1893
 Radierung auf Kupfer, 49,6 x 64,6 (Platte)
 Aus: Rudolf Klein, Fritz Boehle, Mit 54
 Originalreproduktionen und 1 Gravure,
 Berlin 1912, Abb. S. 12



Abb. 109
 Hans Baldung Grien (um 1484-1545)
 Rüstungsstudie
 Zu Pferde sitzender Ritter im Feld-
 harnisch, 1515
 Silberstiftzeichnung, 27,3 x 19,7 cm
 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
 Aus: Carl Koch, Die Zeichnungen Hans
 Baldung Grien's, Berlin 1941, Abb. 933



Abb. 110
 Karl Friedrich Lessing (1808-1880)
 Heimkehrender Kreuzritter, 1835
 Öl auf Leinwand, 64 x 66 cm
 Bonn, LVR-LandesMuseum
 (Inv. Nr. 67.283)
 Foto © LVR-LandesMuseum Bonn /
 Jürgen Vogel



Abb. 113
 Hermann Stilke (1803-1860)
 Stich nach dem Ölgemälde
 Kreuzfahrer auf der Wacht, 1834
 Aus: Athanasius Raczyński, Geschichte
 der neueren deutschen Kunst, Bd. 1,
 Berlin 1836, S. 183



Abb. 111
 Carl Friedrich Lessing (1808-1880)
 Kreuzritters Wacht in der Wüste, 1834/35
 Feder in Dunkelgrau, aquarelliert in Grau und Blau
 über Bleistift und Rötel, 48,1 x 63 cm
 Düsseldorf, Kunstpalast, Graphische Sammlung
 (Inv. Nr. K1921-268)
 Foto © Kunstpalast - ARTOTHEK



Abb. 112
 Carl Friedrich Lessing (1808-1880)
 Ein Kreuzritter auf der Wacht im Gebirge, 1836
 Öl auf Leinwand, 19,6 x 27,1 cm
 Frankfurt am Main, Städel Museum (Inv. Nr. 1675)
 Foto © Städel Museum - ARTOTHEK



Abb. 114
 Karl Blechen (1798-1840)
 Der Sturm, 1826
 Sepia, Feder laviert auf Papier, 50,5 x 64,5 cm
 Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
 Preußischer Kulturbesitz
 (Inv. Nr. Blechen Akad. 174)
 Aus: Peter-Klaus Schuster, Carl Blechen,
 Zwischen Romantik und Realismus,
 Berlin 1990, Abb. 32

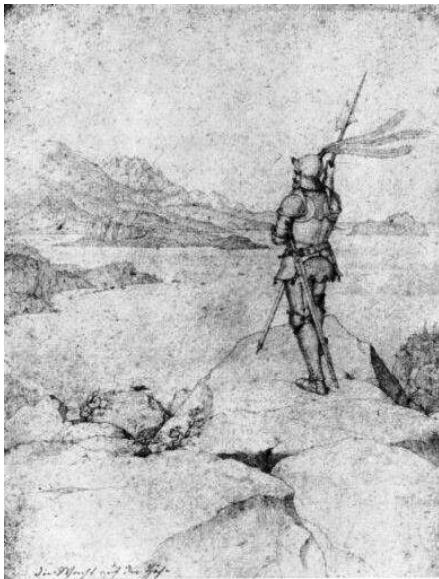


Abb. 116
Angelo Jank (1868-1940)
Die eiserne Wehr, 1902
Farblithographie, 76 x 55 cm
Foto Auktionshaus
Mehlis Plauen

Abb. 115
Carl Georg Christian
Schumacher (1797-1869)
Die Wacht auf der Höhe, o. J.
Graphit auf gelbgrauem Papier,
30,8 x 22,6 cm
Dresden, Kupferstich-Kabinett,
Staatliche Kunstsammlungen
Dresden (Inv. Nr. C 1924-18),
vermisst
Foto SKD

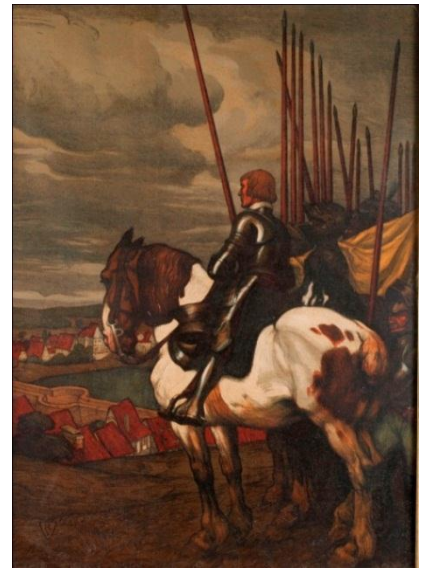


Abb. 117
Hans Thoma (1839-1924)
Der Hüter des Tales, 1893
Öl auf Pappe auf Holz, 99 x 75 cm
Dresden, Albertinum, Galerie Neue
Meister (Inv. Nr. 2486)
© Albertinum, Galerie Neue Meister,
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Foto Hans-Peter Klut



Abb. 119
Albrecht Dürer (1471-1528)
Der Paumgartner-Altar, nach 1497
Stephan Paumgartner als hl. Georg,
linker Seitenflügel
Öl auf Holz, 156,8 x 60,6 cm
München, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 701)
Foto Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Sammlung online, CC BY-SA 4.0



Abb. 118
Hans Thoma (1839-1924)
Der Hüter des Tales II, 1898
Algraphie, blauer Tondruck
auf Büttchen, 54 x 42,5 cm (Blatt)
Wuppertal, Von der Heydt-
Museum, Graphische Sammlung
(Inv. Nr. KK 1947/73)
Foto Von der Heydt-Museum
Wuppertal



Abb. 120
 Hans Thoma (1839-1924)
 Der Heilige Michael, 1901
 Tondruck, 48,8 x 35 cm
 Aus: Die Kunst, Bd. 9, 1903/04, S. 296
 (dort irrtümlich als Hl. Georg betitelt)

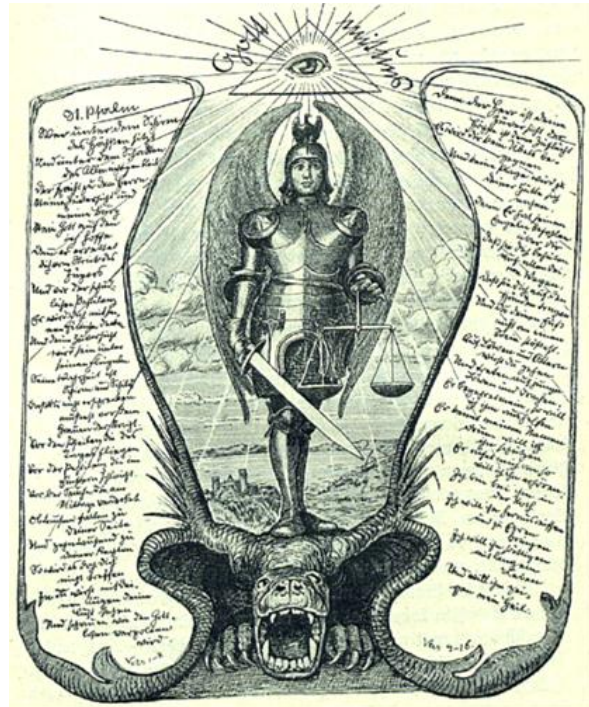


Abb. 122
 Hans Thoma (1839-1924)
 „Gott mit uns“
 Der Heilige Michael mit dem erlegten Drachen, 1915
 Aus: J. Friz, Zum Sehn geboren, Hans Thoma
 der Mensch und Künstler, Stuttgart 1915, Abb. S. 183



Abb. 121
 Hans Thoma (1839-1924)
 September, 1914
 Nach seinem Karlsruher Wandbild von 1907
 Aus: Hans Thoma, Festkalender, Leipzig 1914, Tafel 9



Abb. 123
 Hans Thoma (1839-1924)
 Schwert segnen, 1914
 Kriegskarte gezeichnet zum
 Besten der Nationalstiftung
 und des Roten Kreuzes
 Karlsruhe, Galerie Moos



Abb. 124
 Hans Thoma (1839-1924)
 St Michael, 1914
 Kriegskarte



Abb. 125
 Franz Stassen (1869-1949)
 Der Deutsche Kampf, 1914
 Kriegskarte
 Verlag Hermann A. Wiechmann,
 Goslar, Nr. 2036

Abb. 128
Arnold Böcklin (1827-1901)
Selbstbildnis, 1862
Öl auf Mahagoni, 39,5 x 31 cm
Basel (CH), Kunstmuseum
(Inv. Nr. 957)
Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung,
Bundesamt für Kultur, Bern 1918
Foto Kunstmuseum Basel, Sammlung online

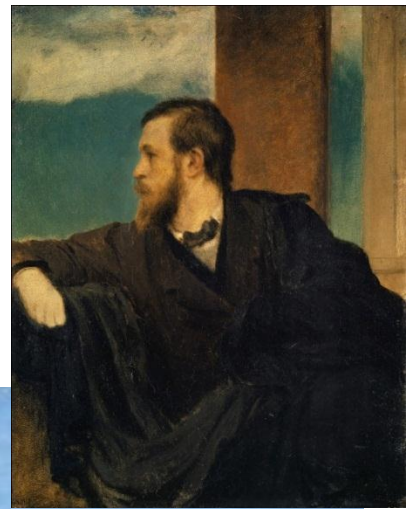


Abb. 126
Arnold Böcklin (1827-1901)
Der Abenteurer, 1882
Tempera auf Leinwand, 116 x 150,5 cm
Bremen, Kunsthalle (Inv. Nr. 19-1885/99)
© Kunsthalle Bremen, Foto Lars Lohrisch

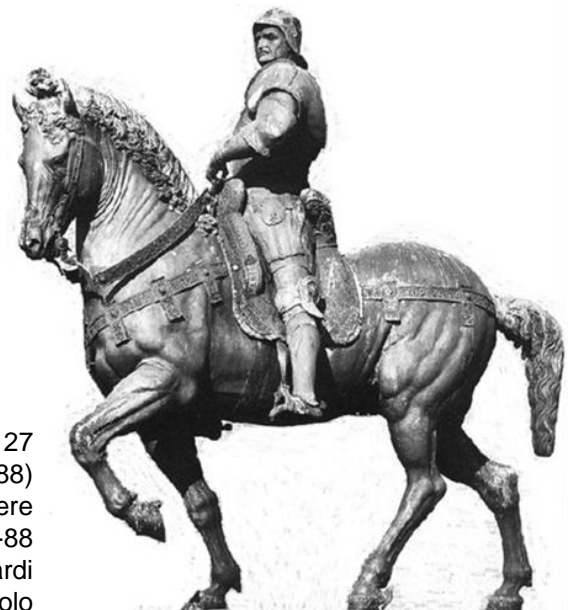


Abb. 127
Andrea del Verrocchio (1435-1488)
Reiterstatue des Condottiere
Bartolomeo Colleoni, 1480-88
Bronzeguss durch Alessandro Leopardi
Venedig (I), Campo SS. Giovanni e Paolo



Abb. 129
Eugène Delacroix (1798-1863)
König Rodrigo, 1833
Tempera auf Papier auf Leinwand, 192 x 95 cm
Bremen, Kunsthalle (Inv. Nr. 178-1914/3)
© Kunsthalle Bremen, Foto Karen Blindow



Abb. 130
Franz von Stuck (1863-1928)
Der Krieg, 1894
Öl auf Leinwand, 245,5 x 271 cm
München, Neue Pinakothek (Inv. Nr. 7941)
Foto Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Sammlung online, CC BY-SA 4.0



Abb. 131
Briton Rivière (1840-1920)
In Manus Tuas, Domine, 1879
Öl auf Leinwand,
147,7 x 217,6 cm
Manchester (GB), Art Gallery
(Inv. Nr. 1902.14)
Foto courtesy of Manchester
Art Gallery



Abb. 132
 Arnold Böcklin (1827-1901)
 Der Abenteurer, 1882
 Ausschnitt von Abb. 127



Abb. 133
 Albrecht Dürer (1471-1528)
 Ritter, Tod und Teufel, 1513
 Vergrößert Ausschnitt von
 Abb. 135

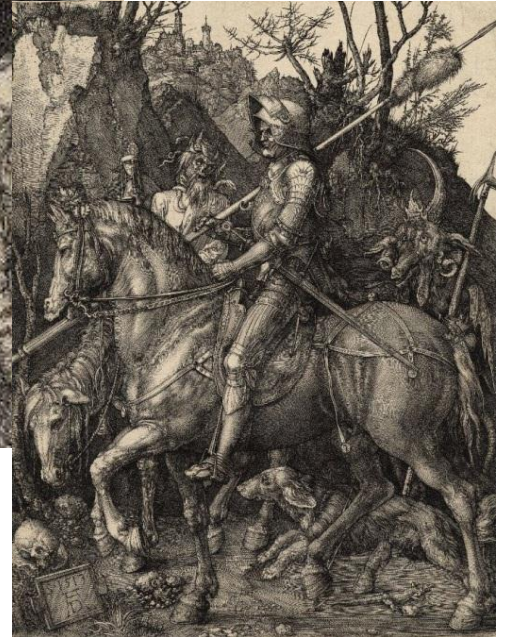


Abb. 134

Albrecht Dürer (1471-1528)
 Ritter, Tod und Teufel, 1513
 Kupferstich, 24,7 x 18,8 cm
 London (GB), British Museum
 (Inv. Nr. 1910,0212.307)

Foto The British Museum, Collection online,
 CC BY-NC-SA 4.0



Abb. 135
 Theodor Baierl (1881-1932)
 Der Ritter und der Tod, um 1920
 Öl auf Holz, 71 x 64,5 cm
 Privatsammlung
 Aus: Ausst. Kat. SeelenReich, München 2000,
 S. 122, Kat. Nr. 60



Abb. 136
 Albrecht Dürer (1471-1528)
 König Tod zu Pferde, 1505
 Kohlezeichnung, 21,1 x 26,5 cm
 London (GB), British Museum
 (Inv. Nr. 1895,0915.971)
 Foto The British Museum, Collection online,
 CC BY-NC-SA 4.0



Abb. 137
 Arnold Böcklin (1827-1901)
 Die Heimkehr, 1887
 Öl auf Leinwand, 78,5 x 100 cm
 Privatsammlung
 Foto Wikimedia Commons,
 CC BY-SA 3.0



Identisch mit Abb. 126
 Arnold Böcklin (1827-1901)
 Der Abenteurer, 1882
 Ausschnitt



Abb. 138
 Arnold Böcklin (1827-1901)
 Selbstbildnis, 1873
 Öl auf Leinwand, 61 x 48,9 cm
 Hamburg, Kunsthalle (Inv. Nr. 1484)
 Foto Wikimedia Commons,
 CC BY-SA 3.0

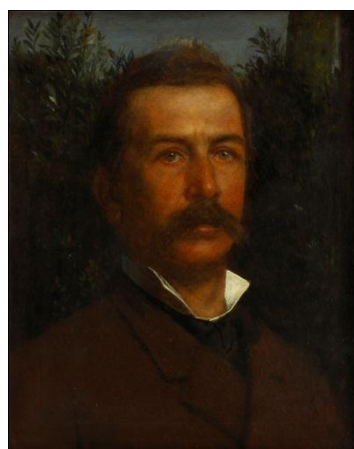


Abb. 139
 Arnold Böcklin (1827-1901)
 Selbstbildnis, um 1879
 Öl auf Leinwand, 54 x 43 cm
 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Inv. Nr. GK-487)
 © Hessisches Landesmuseum Darmstadt,
 Foto Wolfgang Fuhrmanek



Identisch mit Abb. 128
 Arnold Böcklin (1827-1901)
 Selbstbildnis, 1862

Abb. 140
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Ruggiero und Knappe, 1914
 Öl auf Leinwand, 227 x 273 cm
 Wandschmuck der Villa
 Katzenellenbogen, Teil eines Zyklus
 Berlin, Berlinische Galerie,
 Landesmuseum für Moderne
 Kunst, Fotografie und Architektur
 (Inv. Nr. BG-M-2302/80-5/6)
 Foto Kai-Annett Becker /
 Berlinische Galerie





Abb. 141
 Hans Thoma (1839-1924)
 Einsamer Ritt, 1889
 Öl auf Leinwand, 74,1 x 62,4 cm
 Frankfurt am Main, Städel Museum (Inv. Nr. SG 938)
 Aus: Ausst. Kat. Hans Thoma, „Lieblingmaler des deutschen Volkes“, Frankfurt am Main 2013, Abb. S. 97



Abb. 142
 Hans Thoma (1839-1924)
 Einsamer Ritt, 1893
 Öl auf Karton, 75,5 x 62 cm
 Privatbesitz
 Aus: Ausst. Kat. Hans Thoma, Lebensbilder, Königstein im Taunus 1989, Abb. S. 281



Abb. 143
 Hans Thoma (1839-1924)
 Ritter, 1924
 Druck Breitkopf & Härtel Leipzig, 1924, Nr. 15
 Aus: Phantasie und Märchenwelt von Hans Thoma, Leipzig, Berlin 1924, S. 15



Abb. 144
 Gustave Doré (1833-1883)
 Stahlstich
 Aus: Königsidyllen (Idylls of the King) nach Lord Alfred Tennyson, englische Fassung, London 1868
 Illustration zum Kapitel Lancelot und Elaine

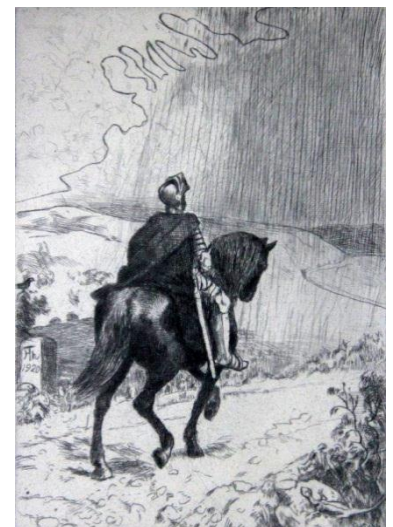


Abb. 145
 Hans Thoma (1839-1924)
 Einsamer Reiter, 1920
 Radierung, 17,5 x 12,2 cm
 Aus: J. T. Beringer, Hans Thoma, Radierungen, San Francisco 1991, S. 85, Kat. Nr. 282, Abb. 282(3)



Abb. 146
 Hans Thoma (1839-1924)
 Der Ritt zur Gralsburg, 1897
 Öl auf Papier auf Leinwand, 111 x 121 cm
 Dresden, Albertinum, Galerie Neue Meister
 (Inv. Nr. 2836)
 © Albertinum, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunst-
 sammlungen/ Dresden, Foto Elke Estel

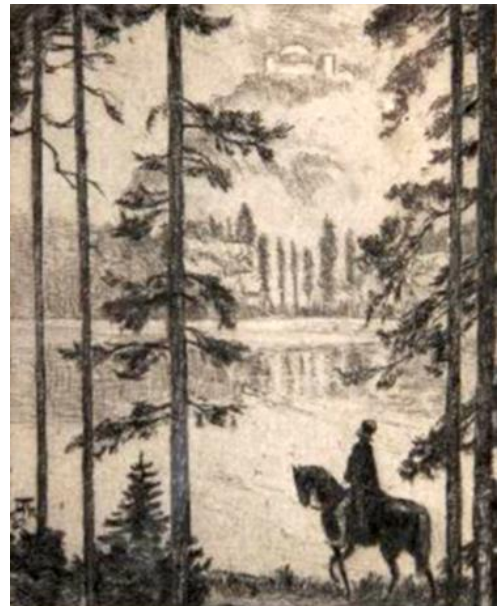


Abb. 147
 Hans Thoma (1839-1924)
 Parzival im Walde, 1920
 Radierung, 14,6 x 11,9 cm (Platte)
 Aus: J. T. Beringer, Hans Thoma,
 Radierungen, San Francisco 1991,
 S. 79, Kat. Nr. 261, Abb. 261(1)



H. Thoma Träumerei an einem Schwarzwaldsee

Abb. 148
 Hans Thoma (1839-1924)
 Träumerei an einem Schwarzwaldsee, 1904
 Öl auf Leinwand, 158 x 132 cm
 Standort unbekannt
 Historische Postkarte nach dem Gemälde
 Verlag F. Bruckmann München
 Bruckmanns Bildkarte Nr. 47



Abb. 149
 Ferdinand August Leeke (1859-1927)
 Parsifal auf der Suche nach dem
 Heiligen Gral, 1912
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt
 Privatsammlung
 Foto The Athenaeum, public domain



Abb. 150
 Walter Einbeck (1890-1968)
 Parsifal, vor 1924
 Standort unbekannt
 Historische Postkarte nach dem Gemälde
 F. Bruckmann München



Abb. 151
 Hermann Hendrich (1854-1931)
 Parsifal reitet zur Gralsburg, o.J.
 Öl auf Holz, Maße unbekannt
 Standort unbekannt
 Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0



Abb. 152
 Alexander Kirchner (1867-1939?)
 Parzival im Anblick der Gralsburg, 1929
 Öl auf Leinwand, 160 x 130 cm
 Büren, Kreismuseum Wewelsburg (Inv. Nr. 4372)
 Foto © KreisMuseum Wewelsburg



Abb. 153
 Wandeldekoration der Uraufführung des Parsifal
 in Bayreuth, 1882
 Der Weg zur Gralsburg, 1. Aufzug
 Bayreuth, Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung
 Aus: Der Gral, Artusromantik in der Kunst des
 19. Jahrhunderts, München 1995, S. 92, Abb. 4



Abb. 154
 Hans Thoma (1839-1924)
 Die Gralsburg, 1899
 Öl auf Leinwand, 132 x 160 cm
 Lindberg, Schloss Oberzieselau
 Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0



Abb. 155
Gustav Klimt (1862-1918)
Beethovenfries, 1901 -1902 [Der wohlgerüstete Starke]
Kaseinfarben, Stuckauflagen, Applikationen aus
verschiedenen Materialien, Goldauflagen auf Mörtel
Linke Langwand, 215 x 276 cm, Ausschnitt
Wien (A), Österreichische Galerie Belvedere
(Inv. Nr. 5987/3)
Foto © Belvedere, Wien



Abb. 157
Gustav Klimt (1862-1918)
Beethovenfries, 1901-1902 [Umarmung]
Rechte Langwand, 215 x 481 cm, Ausschnitt
Wien (A), Österreichische Galerie Belvedere
(Inv. Nr. 5987/8)
Foto © Belvedere, Wien



Abb. 156
Jan Toorop (1858-1928)
Die Vergangenheit, 1902/03
Kacheltableau, 300 x 240 cm
Ausschnitt
Amsterdam (NL), Beurs van Berlage
Grand Café (ehemalige Amsterdamer Börse)
Foto Wikimedia Commons,
CC BY-SA 3.0

Abb. 158
Coniunctio sive Coitus (Vereinigung von
Sol und Luna bzw. König und Königin)
Holzschnitt
Aus: Rosarium Philosophorum, secunda pars
alchimiae de lapide philosophico vero modo
preparando, Frankfurt am Main 1550
Foto Wikimedia Commons. CC BY-SA 3.0





Abb. 159 und Abb. 160
 Gustav Klimt (1862-1918)
 Beethovenfries, 1901 -1902 [Die feindlichen Gewalten:
 Die drei Gorgonen und der Gigant Typhoeus]
 Kaseinfarben, Stuckauflagen, Applikationen aus
 verschiedenen Materialien, Goldauflagen auf Mörtel
 Stirnwand, 215 x 314 cm
 Ausschnitt
 Wien (A), Österreichische Galerie Belvedere
 (Inv. Nr. 5987/5-6)
 Foto © Belvedere, Wien

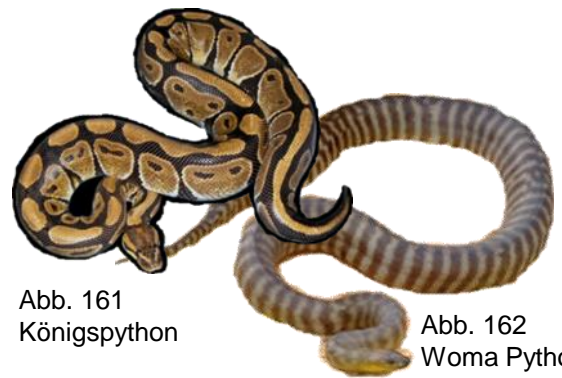


Abb. 161
 Königspython

Abb. 162
 Woma Python

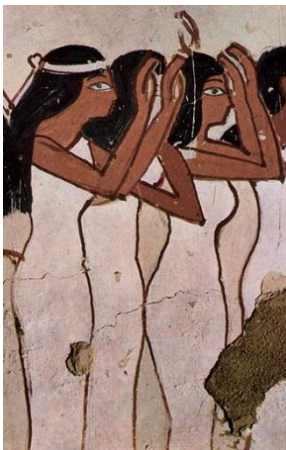


Abb. 163
 Begräbnisszene mit
 Klagefrauen, um
 1422 v. Chr., Ausschnitt
 Tal der Könige (EGY),
 Grabkammer des Horem-
 hab
 Foto Wikimedia Commons,
 CC BY-SA 3.0



Abb. 164
 Gott Thot in Gestalt eines Pavians
 Statuette, Ägyptisch, Spätzeit
 Serpentin, 16,5 x 8,8 x 8,3 cm
 Berlin, Ägyptisches Museum
 (Inv. Nr. ÄM 4438)
 © Ägyptisches Museum und
 Papyrussammlung der Staatlichen
 Museen zu Berlin Preußischer
 Kulturbesitz, Foto Jürgen Liepe,
 SMB-digital, CC BY-NC-SA



Abb. 165
 Typhon
 Schwarzfigurige, chalkidische Hydria,
 540-530 v. Chr.
 Höhe 46 cm, Ausschnitt
 München, Staatliche Antikensammlung
 (Inv. Nr. 596)
 Foto Wikimedia Commons,
 CC BY-SA 3.0



Abb.167
Gustav Klimt (1862-1918)
Beethovenfries
Ausschnitt



Abb. 166
Gustav Klimt (1862-1918)
Beethovenfries, 1901-1902
[Die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie]
Kaseinfarben, Stuckauflagen, Applikationen aus
verschiedenen Materialien, Goldauflagen auf Mörtel
Rechte Langwand, 215 x 516 cm
Wien (A) Österreichische Galerie Belvedere (Inv. Nr. 5987/7)
Foto © Belvedere, Wien



Abb. 168
Attische, weißgrundige Schale
Muse zwei Kitharen stimmend,
470-460 v. Chr.
Ausschnitt
Paris (F), Musée du Louvre,
Antikensammlung (Inv. Nr. CA 482)
Foto Wikimedia Commons,
CC BY-SA 3.0



Abb. 169
Arthur Hughes (1832-1915)
Sir Galahad, The Quest of the
Holy Grail, 1870
Öl auf Leinwand, 113 x 167,6 cm
Liverpool (GB), Walker Art Gallery
(Inv. Nr. 2936)
Presented to the Walker Art Gallery
by Mrs Alexander M Sygne in 1925

Abb. 170
 Gustav Klimt (1862-1918)
 Das Leben ist ein Kampf
 [Der goldene Ritter], 1903
 Öl, Tempera und Blattgold auf Leinwand,
 100 x 100 cm
 Nagoya (Japan), Aichi Prefectural
 Museum of Art
 Foto © Aichi Prefectural Museum of Art,
 Nr. FO19900002000, public domain



Abb. 171
 Gustav Klimt (1862-1918)
 Das Leben ist ein Kampf, 1903
 Vergrößerter Ausschnitt



Abb. 172
 Guillaume Desremaux (1468-1483)
 Ritter mit dem Wappen von Jean de Daillon,
 Seigneur du Lude, 1477-81
 Tournai Millefleur-Tapisserie, 357 x 292 cm
 Grafschaft Somerset (GB),
 The Montacute House (Inv. Nr. 598106)
 Foto © National Trust / Simon Harris
 www.nationaltrust.org.uk

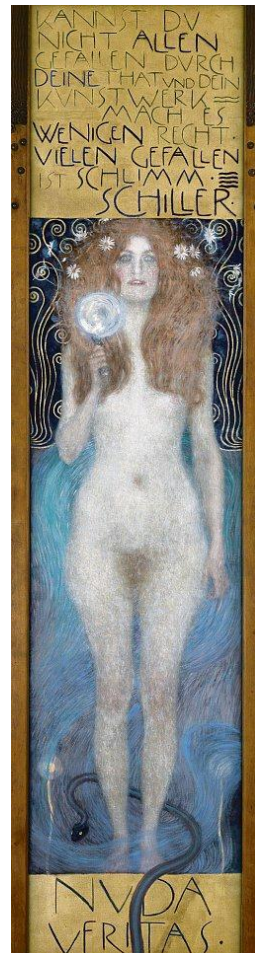


Abb. 173
 Gustav Klimt (1862-1918)
 Nuda Veritas, 1899
 Öl auf Leinwand, 252 x 56 cm
 Wien (A), Österreichisches Theatermuseum
 (Inv. Nr. O 3556)
 Foto KHM-Museumsverband



Abb. 174
 Albert Eduard Richard Guhr (1873-1956)
 Die triumphale Rückkehr, 1897
 Tempera, Aquarell und Blattgold auf Papier auf Holz,
 40,6 x 24,8 cm
 Privatsammlung
 Aus: 19th Century European Art including Orientalist
 Pictures, Christie's South Kensington, Auktion
 London 18. Juni 2003, S. 30, Lot 71



Abb. 176
 Fotograf unbekannt
 Porträt Richard Guhr (1873-1956)
 Fotografie, um 1910
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
 Foto Germanisches Nationalmuseum Nürnberg,
 Deutsches Kunstarchiv, NL Guhr, Richard, I,A-3 (0002a)



Abb. 175
 Sir Frank (Francis Bernard) Dicksee (1853-1928)
 The Two Crowns, 1900
 Öl auf Leinwand, 23,11 x 18,23 cm
 London (GB), The Tate Gallery (Inv. Nr. NO1839)
 Foto Tate Gallery, Collection online,
 CC-BY-NC-ND 3.0

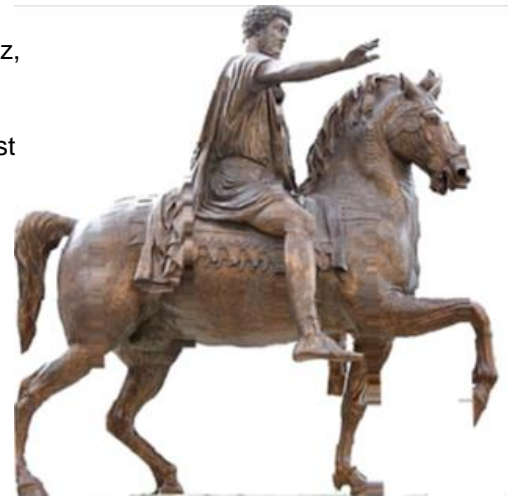


Abb. 177
 Reiterstandbild Marc Aurels, 161-180 n. Chr.
 Bronze
 Rom (I), Kapitol
 Kopie nach dem Original
 im Kapitولينischen Museum
 (Inv. Nr. MC 3247)



Abb. 178
 Moritz von Schwind (1804-1871)
 Der Falkensteiner Ritt, 1843/44
 Öl auf Leinwand, 152 x 94 cm
 Leipzig, Museum der bildenden Künste (Inv. Nr. G 528)

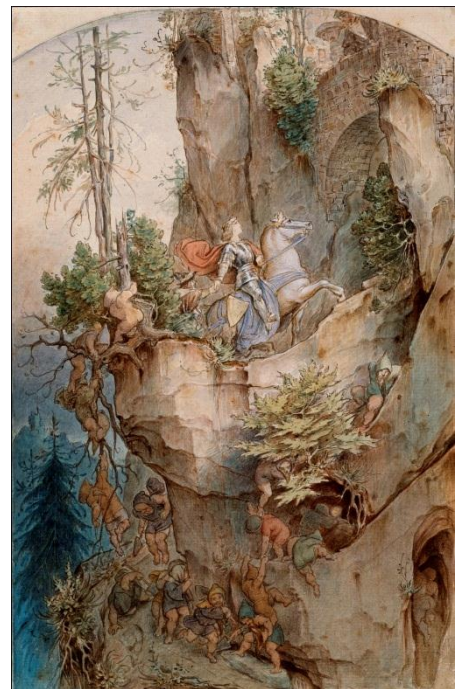


Abb. 179
 Moritz von Schwind (1804-1871)
 Gesamtentwurf, um 1843
 Aquarell, Feder in Braun über Bleistift
 auf Papier, 36,6 x 24,3 cm
 München, Städtische Galerie im
 Lenbachhaus, Graphische Sammlung
 (Inv. Nr. G2159)
 Foto Städtische Galerie im Lenbachhaus
 und Kunstbau München



Abb. 180
 Christian Jank (1833-1888)
 Tribünenarkaden (Arkadenbögen) des Ritterhauses von
 Neuschwanstein [Entwurf], 1870
 Ausschnitt
 Lavierte Federzeichnung, 52,2 x 40,6 cm
 München, Wittelsbacher Ausgleichsfonds (Inv. Nr. B VIII 166)
 Foto © Wittelsbacher Ausgleichsfonds München

Abb. 181
 Edward von Steinle (1810-1886)
 Wer das Glück hat, führt die Braut heim, 1863
 Kreidezeichnung auf gelblichem Tonpapier,
 blau laviert, weiß gehöht, 70 x 47 cm
 Frankfurt am Main, Städel Museum,
 Graphische Sammlung (Inv. Nr. Z 7231)
 Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0
 nach einem Lichtdruck erschienen bei
 F.A.C. Prestel, Frankfurt am Main



Abb. 182
 Moritz von Schwind (1804-1871)
 Ritter Kurts Brautfahrt, 1840
 Öl auf Leinwand, 125 x 108 cm
 Karlsruhe, Kunsthalle
 zerstört
 Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0



Abb. 183
 Moritz von Schwind (1804-1871)
 Ritter Kurts Brautfahrt, 1840
 Vergrößerter Ausschnitt

WIEDERSACHERWEIBER. SCHULDEN. ACH KEIN RITTER WIRD SIE LOS. 'RITTERKURT'S BRAUTFAHRT' BALLADE VON GOETHE

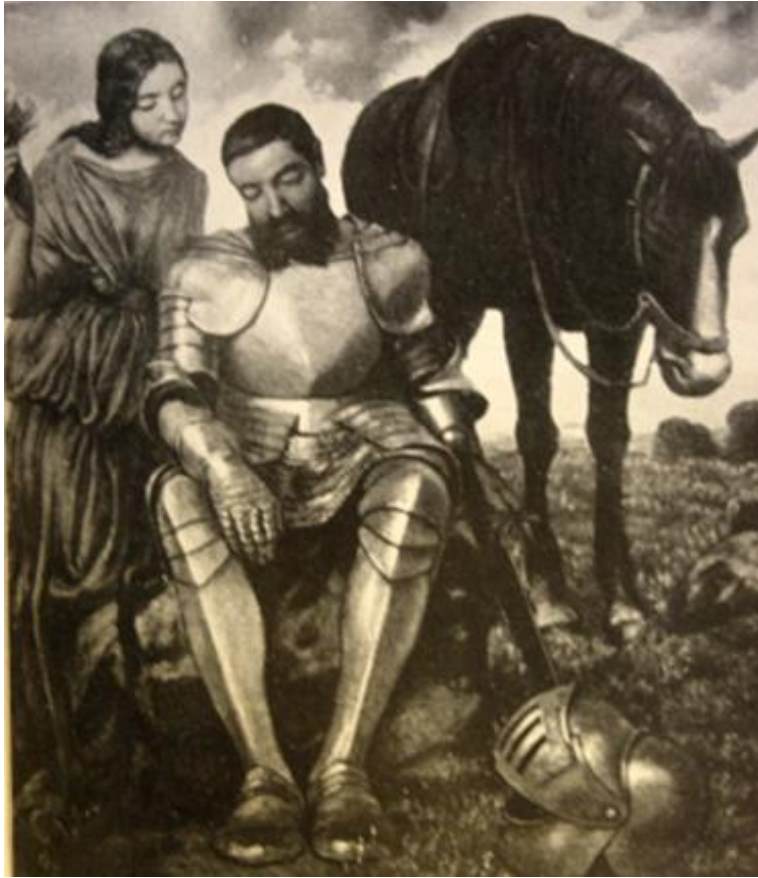


Abb. 184
Hans Thoma (1839-1924)
Erikaritter, 1894
Öl auf Malkarton, 76 x 67 cm
Standort unbekannt
Aus: Henry Thode, Thoma, Des Meisters
Gemälde in 874 Abbildungen,
Stuttgart 1909, S. 379



Abb. 186
Schmid-Schalch [Fotograf]
Hans Thoma, Sommer 1876
Fotografie
Aus: Michaela Gugeler / Andreas
Strobl, Hans Thoma, Frankfurt am
Main 2008, S. 127



Abb. 185
Hans Thoma (1839-1924)
Ritter im Wald, 1885
Öl auf Malkarton, 72 x 54 cm
Standort unbekannt
Aus: Henry Thode, Thoma,
Des Meisters Gemälde in
874 Abbildungen,
Stuttgart 1909, S. 232



Abb. 187
 Hans Thoma (1839-1924)
 Ritter und Nympe, 1889
 Öl auf Papier und Leinwand, 53 x 38,5 cm
 Privatsammlung
 Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0



Abb. 188
 Hans Thoma (1839-1924)
 Ritter und Nympe, 1911
 Radierung, 24,9 x 19,2 cm
 Aus: Herbert Tannenbaum (Hrsg.), Hans Thomas
 Graphische Kunst, Dresden 1920, S. 85

Abb. 189
 Jacopo Palma il Vecchio, eigentlich
 Jacopo d'Antonio Negretti (1480-1528)
 Venus und Cupido in einer
 Landschaft, um 1515
 Öl auf Leinwand, 88,9 x 167 cm
 Pasadena (USA), Norton Simon
 Art Foundation (Inv. Nr. M.1996.1.P)
 Gift of Jennifer Jones Simon



Abb. 190
 Lucas Cranach d. J. (1515-1586), Werkstatt
 Ruhende Quellnympe, 1550
 Öl auf Leinwand, 71,5 x 122 cm
 Oslo (NOR), Nationalmuseum für Kunst,
 Architektur und Design (Inv. Nr. NG.M.00522)
 Foto Nasjonalmuseet Oslo,
 The Fine Art Collections, CC-BY-NC





Abb. 191
 Hans Thoma (1839-1924)
 Märchen, 1904
 Öl auf Malkarton,
 66 x 83 cm
 Standort unbekannt
 Aus: Henry Thode, Thoma,
 Des Meisters Gemälde
 in 874 Abbildungen,
 Stuttgart 1909, S. 450



Abb. 192
 Tizian, eigentlich Tiziano Vecellio (1488/90-1576)
 zugeschrieben
 Ländliche Idylle mit Mutter, Kind und Halbardier,
 um 1505-10
 Öl auf Leinwand, 45,9x 44,2 cm
 Cambridge Massachusetts (USA), Harvard Art
 Museums, Fogg Museum
 Kate, Maurice R. and Melvin Seiden Special
 Purchase Fund in honor of Konrad Oberhuber and
 Sydney Freedberg, Richard Norton Memorial Fund,
 and Richard Norton Fund, 2007.106



Abb. 193
 Jacopo Palma il Vecchio, eigentlich
 Jacopo d'Antonio Negretti (um 1480-1528)
 Allegorie, um 1510-15
 Öl auf Holz übertragen auf Leinwand,
 141,9 x 157,5 cm
 Philadelphia (USA), Philadelphia Museum of Art
 Purchased with the W.P. Wilstach Fund,
 W1922-1-2

Abb. 194
 Hans Thoma (1839-1924)
 Zauberwald, 1917
 Titelseite
 Radierung

Aus: Zauberwald, Bilder von Hans Thoma,
 Gedichte von Franzes Grun,
 Frankfurt am Main 1917, S. 3

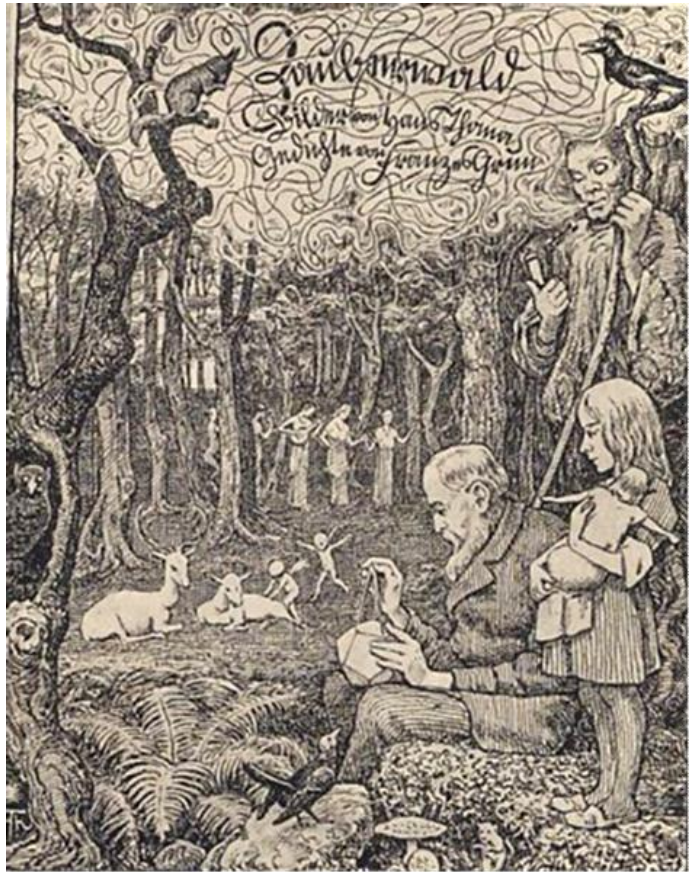


Abb. 195
 Ein Pentagondodekaeder,
 einer der fünf platonischen
 oder kosmischen Körper

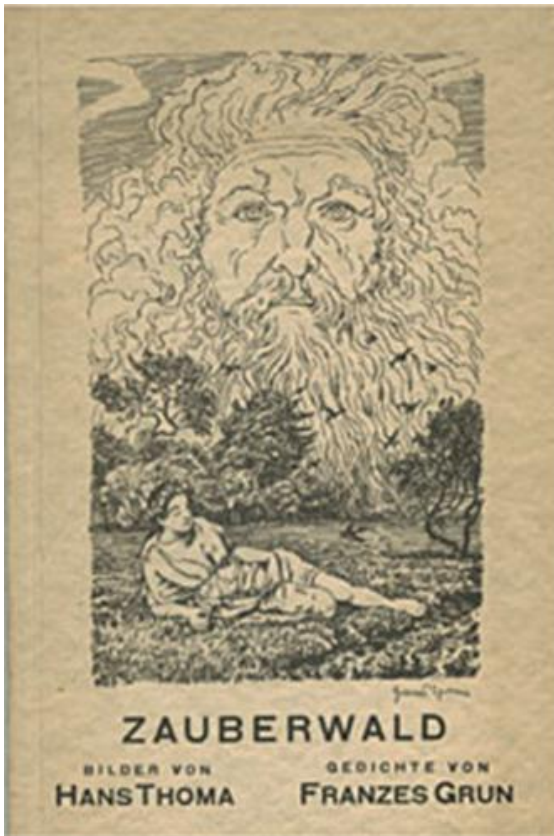


Abb. 197
 Hans Thoma (1839-1924)
 Gestaltung Frontdeckel
 Zauberwald, Bilder von Hans Thoma,
 Gedichte von Franzes Grun, Frankfurt am Main 1917

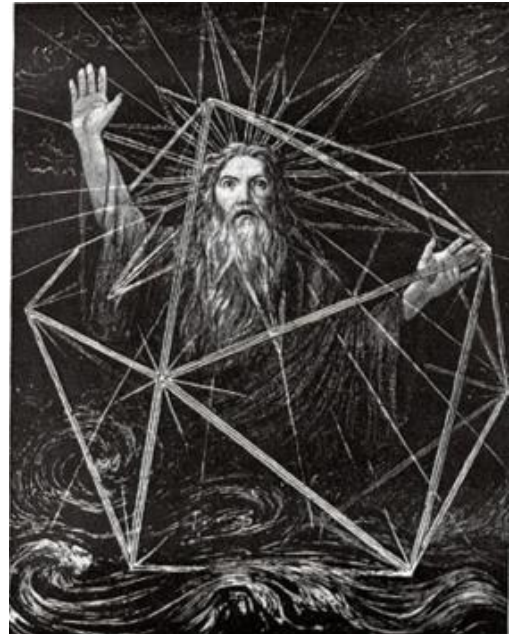


Abb. 196
 Hans Thoma (1839-1924)
 Es werde Licht, 1903
 Algraphie
 Aus: Kunst und Künstler, Jg. XIII,
 Heft 1, 1919, S. 26



Abb. 198
 Hans Thoma (1839-1924)
 Ruhe bei der Quellnymphe, 1892-1915
 Radierung
 Aus: Zauberwald, Bilder von Hans Thoma,
 Gedichte von Franzes Grun, Frankfurt am Main
 1917, S. 79
 Vgl. J. T. Beringer , Hans Thoma, Radierungen,
 San Francisco 1991, S. 50-51, Kat. Nr. 170



Abb. 199
 Hans Thoma (1839-1924)
 Müder Held, 1917
 Radierung, 24,2 x 18,5 cm (Blatt)
 Aus: J. T. Beringer , Hans Thoma,
 Radierungen, San Francisco 1991,
 S. 52, Kat. Nr. 174, Abb. 603



Abb. 200
 Hans Thoma (1839-1924)
 Liebesdienst, 1915
 Radierung
 Aus: Zauberwald, Bilder von Hans Thoma,
 Gedichte von Franzes Grun,
 Frankfurt am Main 1917, S. 59
 Vgl. J. T. Beringer , Hans Thoma, Radierungen,
 San Francisco 1991, S. 48-49, Kat. Nr. 165



Abb. 201
 Frauengestalten in Blütenkelchen
 Aus: Johann Jakob Bachofen, Die Unsterblich-
 keitslehre der orphischen Theologie, Römische
 Grablampen, Basel 1958, Tafel J



Abb. 202
 Arnold Böcklin (1827-1901)
 Angelica von einem Drachen bewacht, 1873
 Tempera auf Holz, 46 x 37 cm
 Berlin, Alte Nationalgalerie (Inv. Nr. A I 753)
 © Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin
 Preußischer Kulturbesitz, Foto Andres Kilger
 SMB-digital, CC BY-NC-SA



Abb. 203
 Piero di Cosimo (1461/1462-1521)
 Perseus befreit Andromeda, 1510-13
 Ausschnitt
 Öl auf Leinwand, 71 x 123 cm
 Florenz (I), Galleria degli Uffizi
 Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0



Abb. 204
 Cornelis Cort (1533-1578)
 Ruggiero befreit Angelica, 1565
 Kupferstich nach einer Zeichnung von Tizian,
 31,2 x 40,5 cm
 New York (USA), Metropolitan Museum of Art
 Foto The METcollection, CCO 1.0



Abb. 206
 Peter Paul Rubens (1577-1640) zugeschrieben
 König Sigismund Wasa III. zu Pferd, um 1624
 Öl auf Leinwand, Maße 226 x 184 cm
 Stockholm (S), Nationalmuseum (Inv. Nr. NMGrh 2012)
 Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0



Abb. 205
 Perseus und Andromeda, 1522
 Holzschnitt

Aus: Tutti gli Libri de Ouidio Metamorphoseos
 tradotti dal litteral in verso vulgar con le sue
 Allegorie in prosa, Venedig 1522
 Wien (A), Österreichische Nationalbibliothek
 (Inv. Nr. MF1968NEU MIK)
 Digitalisat ÖNB/Wien AC10176040



Abb. 207
Arnold Böcklin (1827-1901)
Ruggiero befreit Angelica aus den
Klauen des Drachen, um 1880
Öl auf Leinwand, 82,5 x 55 cm
Düsseldorf, Kunstmuseum
Verschollen
Foto Wikimedia Commons,
CC BY-SA 3.0



Abb. 208
Franz von Stuck (1863-1928)
Der Drachentöter, 1913
Öl auf Holz, 135 x 126 cm
Privatsammlung
Foto Jack Kilgore Gallery, New York



Abb. 209
Francis Bernard (Frank) Dicksee (1853-1928)
Chivalry, 1885
Öl auf Leinwand, 182,7x 136,6 cm
Privatsammlung
Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0

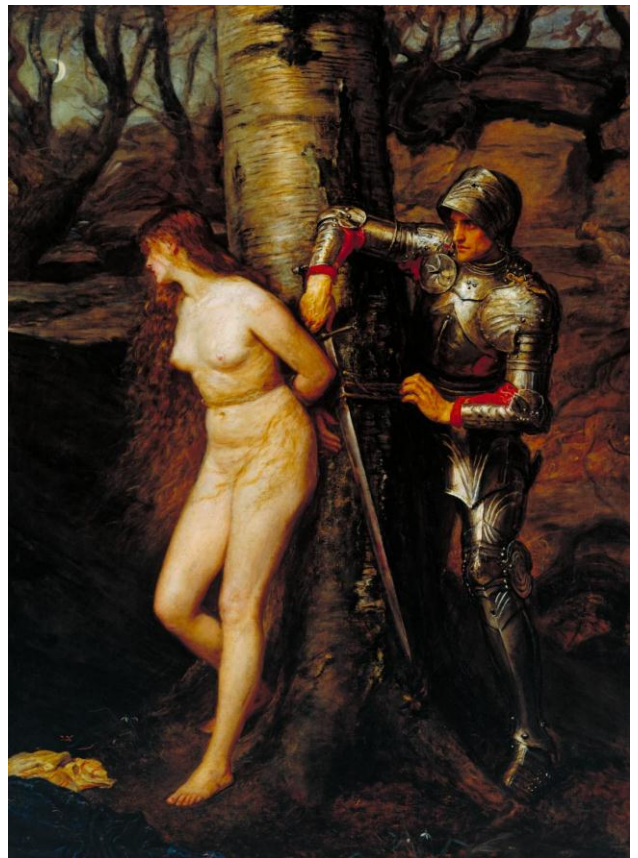


Abb. 210
Sir John Everett Millais (1829-1896)
The Knight Errant, 1870
Öl auf Leinwand, 184,1 x 135,3 cm
London (GB), The Tate Gallery (Inv. Nr. NO1508)
Foto Tate Gallery, Collection online,
CC-BY-NC-ND 3.0



Abb. 211
Francis Bernard (Frank) Dicksee? (1853-1928)
I made all haste to get away, 1877
Aus: The Cornhill Magazine, Vol. XXXV, 1877,
Ausgabe 205, S. 1



Abb. 212
Adolphe Willette (1857-1926)
Krokodiljagd in den Kolonien
Karikatur
Aus: Klaus Theweleit, Männerphantasien,
Bd.1, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 193



Abb. 213

Lovis Corinth (1858-1925)

Angelica mit Drachen, 1914

Öl auf Leinwand, 227 x 209 cm

Wandschmuck der Villa Katzenellenbogen, Teil eines Zyklus

Berlin, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur (Inv. Nr. BG-M 2302/80-6/6)

Foto Kai-Annett Becker / Berlinische Galerie

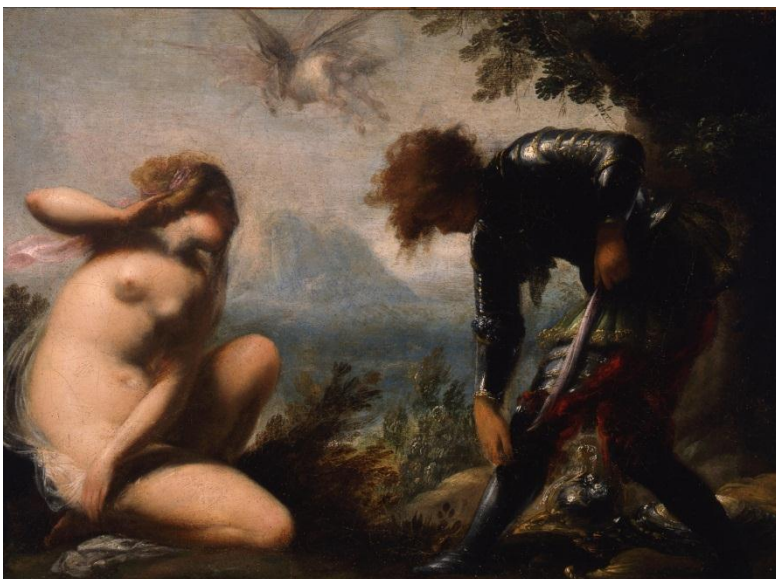


Abb. 214

Cecco Bravo (1601-1661)

Angelica und Ruggiero, um 1660

Öl auf Leinwand, 32,4 x 44,5 cm

Chicago (USA), The David und Alfred Smart Museum of Art (Inv. Nr. 1973.42),

The University of Chicago, Gift of the Samuel H. Kress Foundation

Foto © 2019 courtesy of The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago



Abb. 215
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Perseus und Andromeda, 1900
 Öl auf Leinwand, 200 x 159,5 cm
 Schweinfurt, Museum Georg Schäfer
 (Inv. Nr. MGS 5206)
 Aus: Ausst. Kat. Lovis Corinth und die Geburt der
 Moderne, Bielefeld, Leipzig 2008, Abb. S. 103



Abb. 216
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Perseus und Andromeda, 1916 (2. Fassung)
 Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm
 Privatbesitz
 Aus: Lovis Corinth, Die Gemälde, Werkver-
 zeichnis verfaßt von Charlotte Berend-Corinth,
 München 1992, S. 687



Abb. 217
 Perseus befreit Andromeda, 62-79 n. Chr.
 Fresko aus der Casa dei Dioscuri, Pompeji
 Neapel (I), Museo Archeologico Nazionale di Napoli
 (Inv. Nr. 8998)
 Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0



Abb. 218
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Perseus und Andromeda, 1920
 Kaltnadelradierung, 71,2 x 52,1 cm (Blatt)
 Wuppertal, Von der Heydt-Museum,
 Graphische Sammlung (Inv. Nr. KK 1957/235)

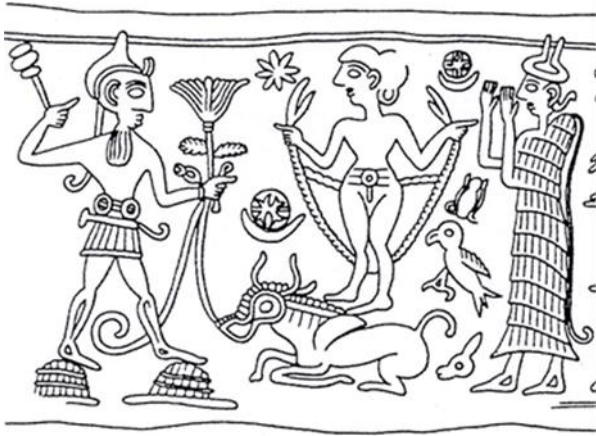


Abb. 219
 Rollsiegel, 18. Jh. v. Chr.
 Altsyrisch
 Aus: Ausst. Kat. Sanct Georg, Der Ritter mit
 dem Drachen, Freising 2001, S. 19, Abb. 22



Abb. 220
 Albrecht Dürer (1471-1528)
 Nackte Frau auf einem Drachen, um 1497
 Fragment
 Silberstift auf grau-rot grundiertem Papier,
 18,7 x 18,4 cm
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum,
 Graphische Sammlung (Inv. Nr. Hz5479)



Abb. 221
 Arnold Böcklin (1827-1901)
 Venus Anadyomene, 1872
 Öl auf Holz, 59,1 x 45,7 cm
 St. Louis (USA), The Saint Louis Art Museum
 Museum Purchase and funds given by
 Mr. and Mrs. Lester A. Crancer Jr.,
 Mr. and Mrs. Stephen F. Brauer,
 Mr. and Mrs. Lawrence E. Langsam,
 an Anonymous Friend, and
 Mr. And Mrs. Christian B. Peper, 45:1993



Abb. 222
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Der Sieger, 1910
 Öl auf Leinwand, 138 x 110 cm
 Verbleib unbekannt
 Aus: Georg Biermann, Lovis Corinth,
 Bielefeld, Leipzig 1913, S. 65, Abb. 69



Abb. 223
 Paris Paschalius Bordon, gen. Bordone (1500-1571)
 Venus, Mars und Amor von Viktoria gekrönt, um 1560
 Öl auf Leinwand, 115,5 x 174,5 cm
 Wien (A), Kunsthistorisches Museum,
 Gemäldegalerie (Inv. Nr. 120)
 Foto KHM-Museumsverband



Abb. 224
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Der Sieger, 1921/22
 Kaltnadelradierung, 64,4 x 32,9 cm (Blatt)
 Wuppertal, Von der Heydt Museum,
 Graphische Sammlung (Inv. Nr. KK 2001/78)



Abb. 225
 Mars und Venus, 1. Jh. n. Chr.
 Fresko aus der Casa de Venere e
 Marte, Pompeji
 Neapel (I), Museo Archeologico
 Nazionale di Napoli (Inv. Nr. 9248)
 Foto Wikimedia Commons,
 CC BY-SA 3.0



Abb. 226
 Paolo Veronese (1528-1588)
 Mars, Venus und Cupido, um 1580
 Öl auf Leinwand, 165,2 x 126,5 cm
 Edinburgh (GB), Scottish National
 Gallery (Inv. Nr. NG 339)
 National Galleries of Scotland, purchased by the Royal
 Institution 1859, transferred to the National Gallery of
 Scotland 1867, Foto Antonia Reeve



Abb. 227
 Peter Paul Rubens (1577-1640)
 Mars und Venus, 1632/35
 Öl auf Leinwand, 133 x 142 cm
 Genua (I), Musei di Strada Nuova,
 Palazzo Bianco (Inv. Nr. PB 160)
 Foto © Musei di Strada Nuova,
 Genova



Abb. 228
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Frauenraub (Kriegsbeute), 1911
 Öl auf Leinwand, 90 x 69,8 cm
 Düsseldorf, Stiftung Museum Kunst Palast
 (Inv. Nr. M 4480)
 Foto © Kunstpalast, Horst Kolberg, ARTOTHEK

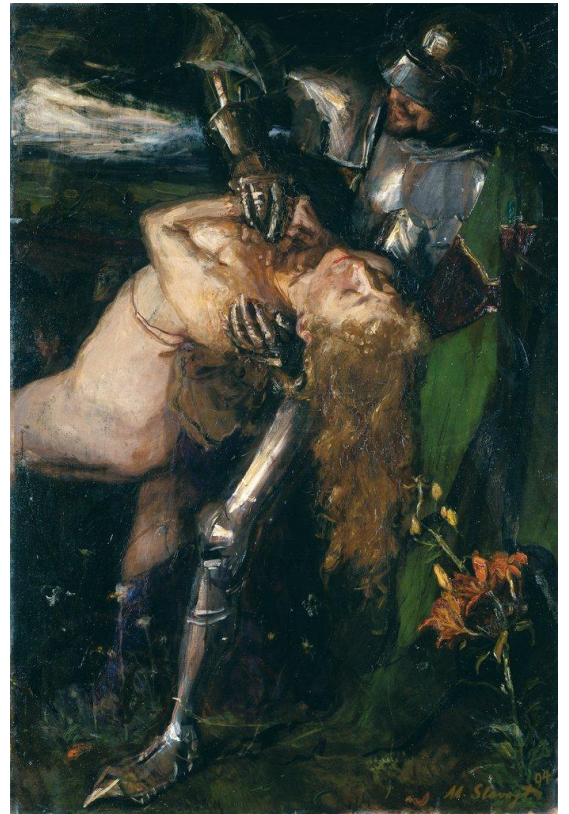


Abb. 229
 Max Slevogt (1868-1932)
 Frau Aventure, 1894
 Öl auf Leinwand, 128 x 86 cm
 Frankfurt am Main, Städel Museum
 (Inv. Nr. SG 68)
 Aus: Kunst der Moderne 1800-1945 im Städel
 Museum, Ostfildern 2011, S. 177



Abb. 230
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Frauenraub, 1914
 Radierung, 27 x 19,8 cm (Platte)
 Verlag Fritz Gurlitt, Berlin
 Aus: Karl Schwarz, Das graphische Werk
 von Lovis Corinth, San Francisco 1985,
 S. 358, Abb. 174



Abb. 231
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Frauenraub (Versöhnung?), 1914
 Radierung, 17,5 x 23,8 cm (Platte)
 Verlag Fritz Gurlitt, Berlin
 Aus: Karl Schwarz, Das graphische Werk
 von Lovis Corinth, Berlin 1917, Tafel XXX,
 Abb. 175

Abb. 232
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Frauenraub, 1914
 Radierung, 25 x 20 cm (Platte)
 Verlag Fritz Gurlitt, Berlin
 Aus: Karl Schwarz, Das graphische Werk
 von Lovis Corinth, Berlin 1917,
 Tafel XXVI, Abb. 176



Abb. 233
 Max Slevogt (1868-1932)
 Der Ritter und die Frauen, 1903
 Öl auf Leinwand, 160,5 x 205 cm
 Dresden, Albertinum, Galerie Neue Meister (Inv. Nr. 2544)
 © Albertinum, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
 Foto Elke Estel / Hans-Peter Klut

Abb. 234
 Max Slevogt (1868-1932)
 Skizze zu Der Ritter und die Frauen, 1903
 Feder auf Papier, 12,5 x 19,9 cm
 Mainz, GDKE/Landesmuseum, Slevogt-Archiv,
 Graphischer Nachlass (Inv. Nr. SL NL 2015/65)





Abb. 235
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Im Schutz der Waffen, 1915
 Öltempera auf Leinwand, 200 x 120 cm
 Lüneburg, Ostpreußisches Landesmuseum
 (Inv. Nr. 8056/88)
 Foto © Ostpreußisches Landesmuseum, Lüneburg



Abb. 236
 Heinrich Lefler (1863-1919)
 Zeichnet 5 1/2 % dritte Kriegs-Anleihe
 Aufruf zur Zeichnung der 3. Kriegs-Anleihe
 (Österreich), 1915/16
 Lithographie, 63 x 94,5 cm
 Wien, Österreichische Nationalbibliothek,
 Graphiksammlung (Inv. Nr. KS 16305115)
 Foto ÖNB/Wien 14664188



Abb. 238
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Held und Kriegsfurie, 1914
 Erinnerung an grosse Zeit 1915
 Radierung, 21 x 7 cm (Platte)
 Foto Auktionshaus Mehlig Plauen



Abb. 239
 Sog. Furienmeister (Salzburg 17. Jh.)
 Furie, um 1610/20
 Elfenbeinstatue, 37,4 x 25,4 x 25 cm
 Ausschnitt
 Wien (A), Kunsthistorisches Museum,
 Kunstammer (Inv. Nr. KK 3727)
 Foto KHM-Museumsverband

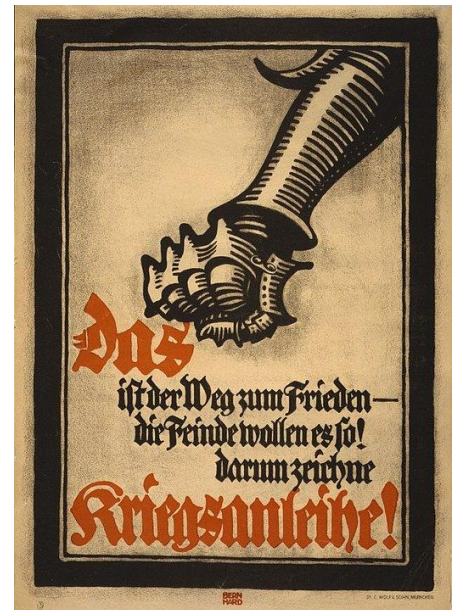


Abb. 237
 Lucian Bernhard (1883-1972)
 Das ist der Weg zum Frieden – die Feinde wollen es so! darum zeichne Kriegs-anleihe!
 Kriegs-anleihe (Deutschland), 1914
 Lithographie, 87 x 57 cm
 Washington (USA), Library of Congress,
 Prints & Photographs Division
 Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0



Abb. 240
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Ritter und nacktes Weib, 1914
 Öl auf Leinwand, 90 x 74 cm
 Standort unbekannt
 Aus: Lovis Corinth, Die Gemälde,
 Werkverzeichnis verfaßt von
 Charlotte Berend-Corinth,
 München 1992, S. 652, Abb. 619



Abb. 241
 Leonardo da Vinci (1452-1519)
 zugeschrieben
 Tavola Doria, 1503/04
 Ausschnitt
 Öl auf Pappelholz, 85 x 115 cm
 Privatsammlung
 Aus: Bruckmanns Pantheon,
 Internationale Jahreszeitschrift für
 Kunst, Jg. XLVII, 1989, S. 92



Abb. 242
 Peter Paul Rubens (1577-1614)
 Die Anghiari-Schlacht
 Kopie nach Leonardo da Vinci, ca. 1603
 Kreide, Feder, laviert, 45,3 x 63,6
 Paris (F), Musée du Louvre,
 Département des Arts Graphiques (Inv. Nr. 20271)
 © RMN-Grand Palais, Foto Michel Urtado



Abb. 243
Lovis Corinth (1858-1925)
Rüstungsteile im Atelier, 1918
Öl auf Leinwand, 97 x 82 cm
Berlin, Neue Nationalgalerie (Inv. Nr. NG 7/92)
© Nationalgalerie der Staatlichen Museen
zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Foto Jörg Anders
SMB-digital, CC BY-NC-SA



Abb. 244
Lovis Corinth (1858-1925)
Atelierwinkel, 1919
Radierung auf Bütten, 44,3 x 36,2 cm (Blatt)
Blatt 7 von 14 Blättern aus der Mappe „Bei den
Corinthern“, Verlag E. A. Seemann Leipzig 1920
Halle (Saale), Kunstmuseum Moritzburg
Foto Kulturstiftung Sachsen-Anhalt,
Kunstmuseum Moritzburg, CC BY-NC-SA



Abb. 245
Lovis Corinth (1858-1925)
Liegender in Rüstung, 1911
Öl auf Leinwand, 42 x 78,5 cm
Privatsammlung
Aus: Lovis Corinth, Die Gemälde,
Werkverzeichnis verfaßt von Charlotte
Berend-Corinth, München 1992,
S. 582, Abb. 495



Abb. 246
Unbekannter Künstler
(ehemals Velázquez zugeschrieben)
Ein toter Krieger, 17. Jahrhundert
Öl auf Leinwand, 104,8 x 167 cm
London (GB), National Gallery (Inv. Nr. NG 741)
Foto The National Gallery London,
Online Collection, CC BY-NC-ND 4.0



Abb. 247
Lovis Corinth (1858-1925)
Toter Ritter mit weinenden Putten, 1921/22
Kaltnadelradierung, 34 x 24,6 cm (Blatt)
Aus: Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der
eisernen Hand, Verlag Erich Steinthal Berlin 1921/22
Frankfurt am Main, Goethe-Haus (Inv. Nr. III-15560-003)
Foto Frankfurter Goethe-Haus/Freies Deutsches Hochstift,
Museum digital, CC BY-NC SA



Abb. 248
George Frederick Watts (1817-1904)
Selbstbildnis, 1845
Öl auf Leinwand, 86,4 x 66 cm
Privatsammlung
Aus: Barbara Bryant, GF Watts
Portraits, London 2004, Abb. S. 55



Abb. 249
Jacopo Robusti, gen. Tintoretto (1518-1594)
Bildnis eines Mannes in goldverziertem
Harnisch, um 1555/56
Öl auf Leinwand, 115 x 99 cm
Wien (A), Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 24)
Foto KHM-Museumsverband



Abb. 250
Gustave Courbet (1819-1877)
Selbstbildnis mit Helm, um 1857
Öl auf Leinwand, 56 x 46 cm
Privatsammlung
Aus: Siegmund Holsten, Das Bild
des Künstlers, Hamburg 1978,
S. 87, Abb. 166

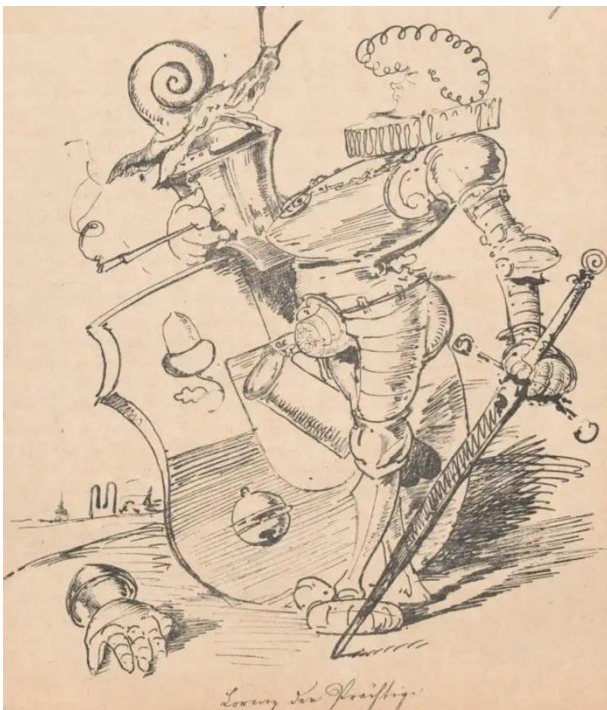


Abb. 251
Friedrich August von Kaulbach (1850-1920)
Lorenz Gedon als „Lorenz, der Prachtige“, 1877
Karikatur
Kneipzeitung der Allotria vom 8. Dezember 1877,
[Bd. 19]



Abb. 252
Adolf Hengeler (1863-1927)
Gabriel Seidl als Erzengel „St. Gabi“, 1898
Karikatur
Kneipzeitung der Allotria von 1898
Aus: Georg Jacob Wolf, Münchner
Künstlerfeste, Münchner Künstlerchroniken,
München 1925, S. 166



Abb. 253
Hans von Marées (1837-1887)
Drachentöter, 1880
Tempera und Öl auf Holz, 65 x 45 cm
Berlin, Alte Nationalgalerie (Inv. Nr. A I 024)
© Nationalgalerie der Staatlichen Museen
zu Berlin Preußischer Kulturbesitz,
Foto Andres Kilger
SMB-digital, CC BY-NC-SA

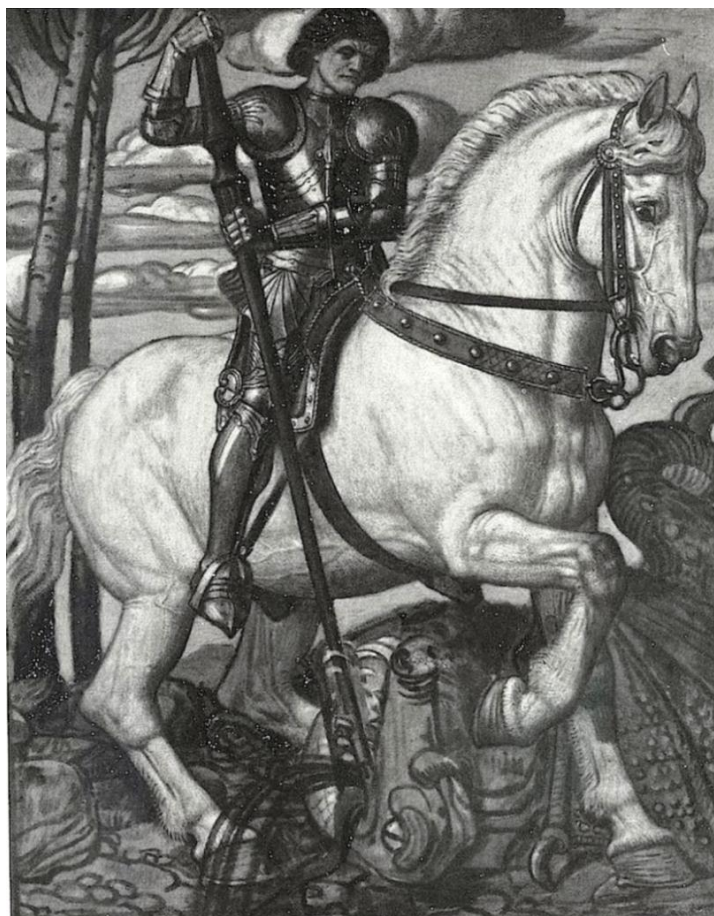


Abb. 254
Fritz Boehle (1873-1916)
Der heilige Georg tötet den Drachen, um 1910
Temperagemälde auf Malpappe, 82 x 64 cm
Aus: Fritz Boehle Nachlass, Katalog
Auktion Nr. 67, Versteigerung am 11. Mai 1918
durch die Kunsthandlungen F.A.C. Prestel
und J. P. Schneider jun.,
Frankfurt am Main 1918, Abb. 263



Abb. 255
Wilhelm Trübner (1851-1917)
Selbstporträt mit Brustpanzer und Barett, 1871
Öl auf Leinwand, 82 x 69 cm
Heidelberg, Kurpfälzisches Museum (Inv. Nr. G 475)
© Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg



Abb. 256
Isaac de Jouderville (1612/13-1645/48)
Brustbild eines jungen Mannes, 1631-35
Öl auf Leinwand, 48 x 37 cm
Dublin (IRL), National Gallery of Ireland
(Inv. Nr. NGL.433)
Foto © National Gallery of Ireland



Abb. 257
Anselm Feuerbach (1829-1880)
Selbstporträt mit Federbarett, 1847
Öl auf Leinwand, 106,8 x 73,5 cm
Basel (CH), Kunstmuseum
Schenkung der Prof. J.J. Bachofen-Burckhardt-
Stiftung 2015 (Inv. Nr. 1214)
Foto Kunstmuseum Basel, Sammlung online

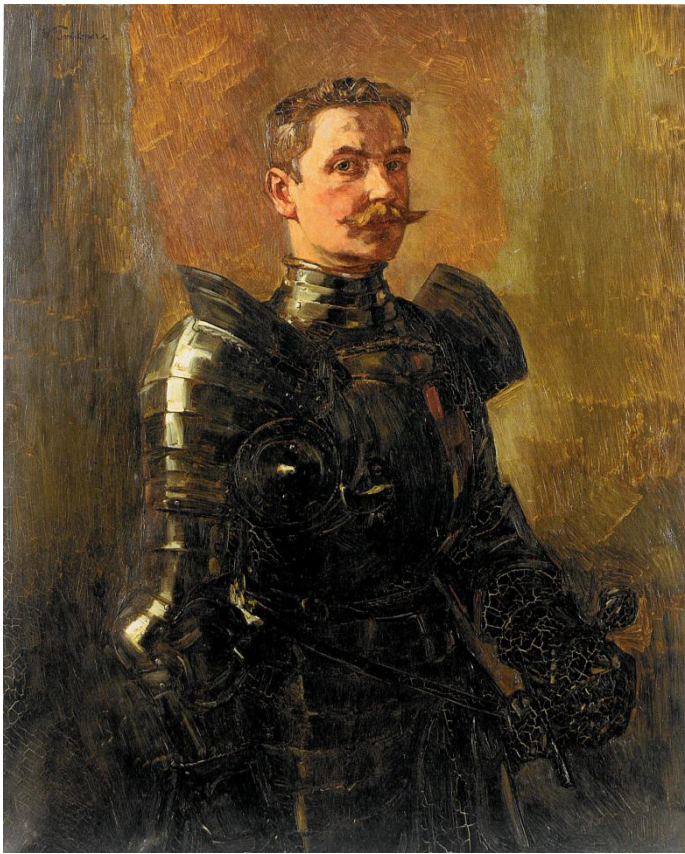


Abb. 258
Wilhelm Trübner (1851-1917)
Selbstbildnis in Rüstung, um 1898
Öl auf Leinwand, 103 x 84 cm
Privatsammlung
Aus: Wilhelm Trübner, Die Frankfurter
Jahre 1896-190, Frankfurt am Main 2001,
S. 130, Abb. 31

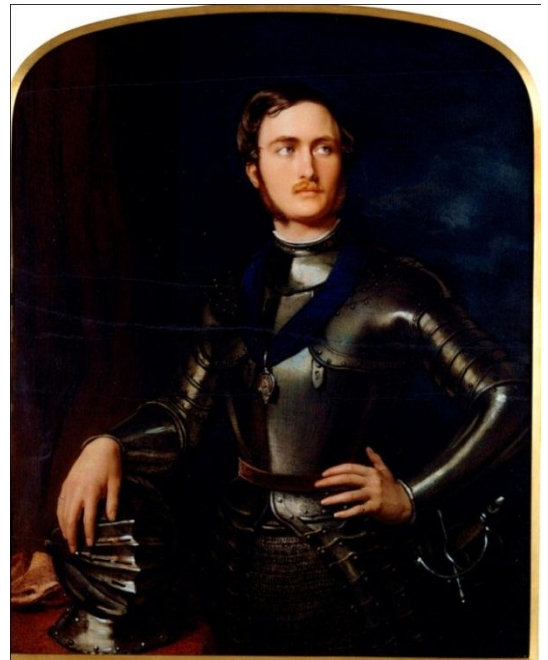


Abb. 260
Robert Thorburn (1818-1885)
Prinz Albert, 1844
Aquarell auf Elfenbein, 29 x 23,5 cm
London (GB), The Royal Collection,
Her Majesty Queen Elisabeth II
(Inv. Nr. RCIN 421665)
Foto Royal Collection Trust / © Her Majesty
Queen Elizabeth II 2018



Abb. 259
Wilhelm Trübner (1851-1917)
Selbstbildnis in Rüstung, um 1898
Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm
Privatsammlung
Aus: Richard Graul, Deutsche Kunst in Wort und
Farbe, Leipzig 1911, Abb. nach S. 60



Abb. 261
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Selbstporträt als Fahnenenträger, 1911
 Öl auf Leinwand, 146 x 130 cm
 Posnań (POL), Museum Narodowe (Inv. Nr. MNP Mo 905)
 Foto Museum Narodowe



Abb. 263
 Unbekannter Fotograf
 Lovis Corinth vor dem Gemälde „Götz von Berlichingen“
 Fotografie, Berlin 1917
 Aus: Lovis Corinth, Eine Dokumentation zusammengestellt
 und erläutert von Thomas Corinth, Tübingen 1979, S. 512, Abb. 111



Abb. 262
 Rembrandt van Rijn (1606-1669)
 Der Fahnenenträger, ca. 1637
 Öl auf Leinwand, 118,8 x 96,8 cm
 Paris (F), Privatsammlung
 Aus: Ausst. Kat. Rembrandt,
 Der Meister und seine Werkstatt,
 Berlin/Amsterdam/ London 1991,
 Kat. Nr. 26



Abb. 264
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Lerne Leiden ohne zu Klagen, 1891
 Bleistiftstudie
 Aus: Lovis Corinth, Eine Dokumentation
 zusammengestellt und erläutert von
 Thomas Corinth, Tübingen 1979,
 S. 444, Abb. 25



Abb. 265
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Der Ritter, 1912
 Kaltnadelradierung , 18,1 x 14 cm (Platte)
 Aus: Karl Schwarz, Das graphische Werk
 von Lovis Corinth, Berlin 1917, Tafel XVII, Abb. 86



Abb. 266
 Rembrandt van Rijn (1606-1669)
 Selbstbildnis zeichnend am Fenster, 1648
 Kaltnadelradierung, 15,9 x 13,6 cm (Blatt)
 Wien (A), Albertina (Inv. Nr. DG 1926/24)
 Foto © Albertina, Wien

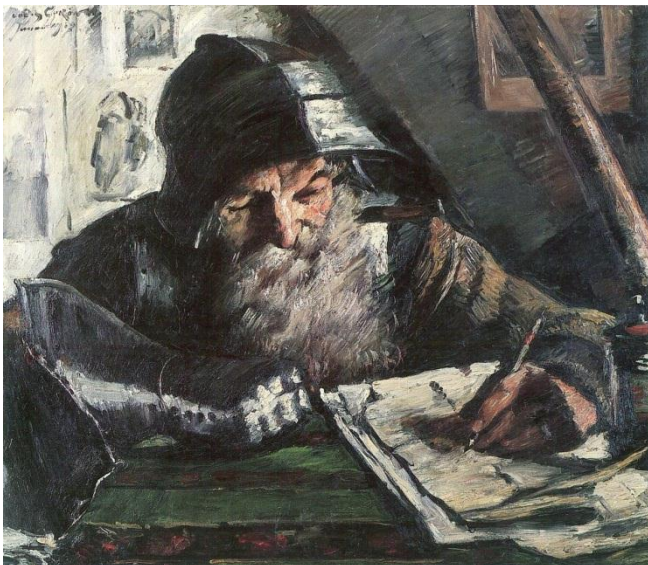


Abb. 267
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Götz von Berlichingen, 1917
 Öl auf Leinwand, 85 x 100 cm
 Dortmund, Museum am Ostwall (Inv. Nr. A27/57)
 Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0

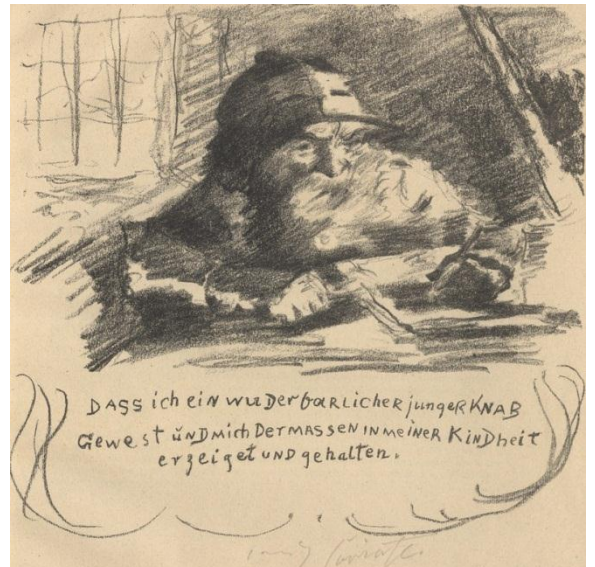


Abb. 268
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Götz von Berlichingen schreibend am Tisch, 1919
 Kreidelithographie, 45,9 x 38,8 cm (Blatt)
 Das Leben des Goetz von Berlichingen,
 von ihm selbst erzählt, Verlag Fritz Gurlitt, Berlin 1920
 Frankfurt am Main, Goethe-Haus
 (Inv. Nr. III-1459-003)
 Foto Frankfurter Goethe-Haus/Freies Deutsches
 Hochstift, museum digital, CC BY-NC SA

Abb. 269
Lovis Corinth (1858-1925)
Selbstbildnis mit schwarzem Hut und
Stock, 1911
Öl auf Leinwand, 110 x 90 cm
St. Gallen (CH), Kunstmuseum
(Inv. Nr. G 1955.1)
Ernst Schürpf-Stiftung, erworben 1955
Foto Sebastian Stadler 2013



Abb. 270
Lovis Corinth (1858-1925)
Selbstbildnis im Harnisch, 1914
Öl auf Leinwand, 100 x 85 cm
Hamburg, Kunsthalle (Inv. Nr. 1964)
Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0



Abb. 271
 Otilie Wilhelmine Roederstein (1859-1937)
 Madeleine Smith vor der Staffelei, 1885
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt
 Standort unbekannt
 Aus: Barbara Rök, Otilie W. Roederstein,
 Marburg 1999, S. 108, Abb. 48

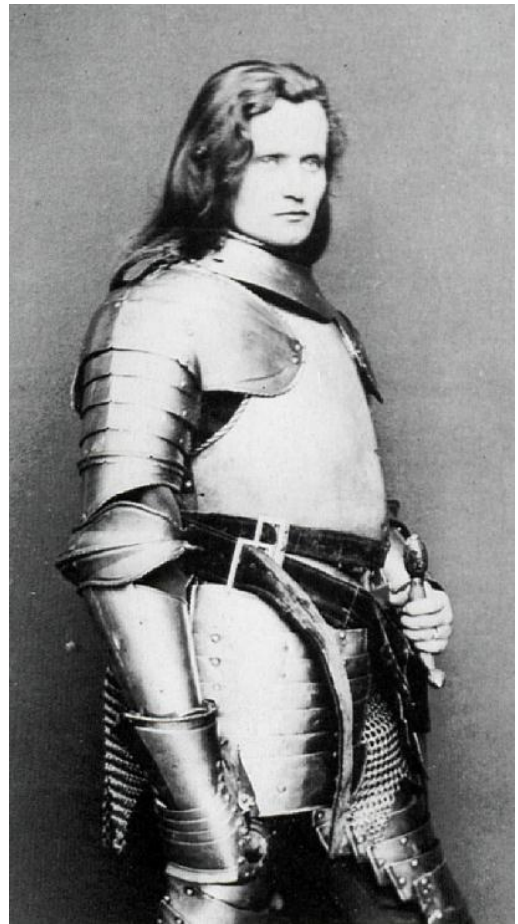


Abb. 272
 Unbekannter Fotograf
 Otilie Wilhelmine Roederstein als Jeanne d'Arc
 Fotografie um 1885
 Aus: Barbara Rök, Otilie W. Roederstein,
 Marburg 1999, S. 109, Abb. 49



Abb. 273
 Anna Waser (1678-1714)
 Selbstbildnis im 12. Jahr, wie sie das Bildnis ihres
 Lehrers Johannes Sulzer malt, 1691
 Öl auf Leinwand, 83 x 68 cm
 Zürich (CH), Kunsthaus (Inv. Nr. 212)
 Kellersche Sammlung, 1854
 Foto Kunsthaus Zürich



Abb. 274
 Sofonisba Anguissola (ca. 1527/1531-ca. 1623)
 Bernardino Campi malt das Porträt der Sofonisba
 Anguissola, 1550-60
 Öl auf Leinwand, 108 x 109 cm
 Siena (I), La Pinacoteca Nazionale (Inv. Nr. 497)
 Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0



Abb. 275
Ottilie Wilhelmine Roederstein (1859-1937)
Selbstbildnis der Malerin als Bild im Bild
Ausschnitt



Abb. 276
Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867)
Jeanne d'Arc bei der Krönung Karls VII.
in der Kathedrale von Reims, 1854
Ausschnitt
Öl auf Leinwand, 240 x 178 cm
Paris, Musée du Louvre (Inv. Nr. MI 667)
Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0



Abb. 277
O. W. Roederstein mit Madeleine (l.)
und Jeanne Smith (sitzend) in Nogent-sur-Marne
Fotografie, um 1890
Aus: Barbara Rök, Ottillie W. Roederstein,
Marburg 1999, S. 37



Abb. 278
 Carl Friedrich Hampe (1772-1849)
 Altdeutsche Szene, 1817
 Öl auf Leinwand, 41 x 29 cm
 Berlin, Stiftung Schlösser und Gärten Preußischer
 Kulturbesitz, Schinkel-Pavillon Charlottenburg
 (Inv. Nr. F0021365)
 © bpk / Stiftung Preussische Schlösser und Gärten
 Berlin-Brandenburg, Foto Wolfgang Pfauder



Abb. 279
 Moritz von Schwind (1804-1871)
 Klassische Helden, 1827
 Blatt Nr. 3 aus dem Zyklus „Kinderbelustigungen“
 erschienen bei Trentsensky Wien
 Lithographie, 23,9 x 34,8 cm
 Wien (A), Wien-Museum (Inv. Nr. 79.861/5)
 Foto @ Wien Museum, www.wienmuseum.at



Abb. 280
 Jakob Götzenberger (1802-1866)
 Die Kinder Götzenbergers im Atelier, um 1850
 Öl auf Leinwand, 70 x 80 cm
 Verbleib unbekannt
 Aus: Karl Lohmeyer, Heidelberger Maler der Romantik,
 Heidelberg 1935, Abb. 319, S. 412



Abb. 281
 Johann Michael Voltz (1784-1858)
 Das Spielzimmer für Knaben, um 1823
 Aus: Zwölf Blaetter, Kinder-Bilder zur
 Unterhaltung und mündlichen Belehrung,
 Heft 1, Nürnberg um 1823



Abb. 282
 Johann Michael Voltz (1784-1858)
 Das Spielzimmer für Mädchen, um 1823
 Aus: Zwölf Blaetter, Kinder-Bilder zur
 Unterhaltung und mündlichen Belehrung,
 Heft 2, Nürnberg um 1823



Abb. 283
 Der Maler Max Slevogt (1868-1932)
 im Alter von etwa vier Jahren
 Fotografie, um 1872
 Aus: Ausst. Kat. Max Slevogt,
 Die Berliner Jahre, Köln 2005, S. 181



Abb. 284
 Lovis Corinth (1858-1925)
 Thomas in Rüstung, 1912
 Öl auf Leinwand, 99,7 x 49,3 cm
 Aus: Katalog, Villa Grisebach
 Auktionen Nr. 21, Ausgewählte Kunstwerke,
 Berlin 29.11.1991, Lot Nr. 9



Abb. 285
Lovis Corinth (1858-1925)
Thomas in Rüstung, 1925
Öl auf Leinwand, 100 x 75 cm
Essen, Folkwang Museum
(Inv. Nr. G 309)
Foto Folkwang Museum,
Sammlung online



Abb. 286
Unbekannter Künstler
Karl V. (1500-1558) im Alter von 12 Jahren, 1512
Öl auf Holz, 60 x 42,5 cm
Innsbruck (A), Schloss Ambras
(Inv. Nr. GG 5618)
Foto KHM-Museumsverband



Abb. 287
Giorgio Vasari (1511-1574)
Alessandro de Medici, um 1534
Öl auf Pappelholz, 157 x 114 cm
Florenz (I), Galleria degli Uffizi
Foto Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0



Abb. 288
 Wilhelm Trübner (1851-1917)
 Jörg Trübner in Rüstung, 1914
 Öl auf Leinwand, 171 x 110,4 cm
 Heidelberg, Kurpfälzisches Museum
 (Inv. Nr. G 1921)
 © Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg



Abb. 290
 Juan Bautista Martinez del Mazo (1612-1667)
 zugeschrieben
 Porträt des Infanten Balthasar Carlos,
 um 1639-45
 Öl auf Leinwand, 148,8 x 113,2 cm
 Amsterdam (NL), Rijksmuseum
 (Inv. Nr. SK-C-1362)
 Foto Rijksmuseum Amsterdam



Abb. 289
 Unbekannt, vermutl. Deutschland
 Bildnis des Prinzen Moritz von Oranien, um 1600
 Holzschnitt, koloriert auf Papier, 30,3 x 18,5 cm
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum,
 Graphische Sammlung (Inv. Nr. P942a)



Abb. 291
 Franz von Lenbach (1836-1904)
 Marion Lenbach in Ritterrüstung, 1902
 Öl auf Leinwand, 149 x 103,5 cm
 München, Städtische Galerie im Lenbachhaus
 (Inv. Nr. L 295)
 Foto Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau
 München, CC BY-SA 4.0



Abb. 292
 Sir Joshua Reynolds (1723-1792)
 George Capel, Viscount Malden
 and Lady Elizabeth Capel, 1768
 Ausschnitt
 Öl auf Leinwand, 181,6 x 145,4 cm
 New York (USA), The Metropolitan
 Museum of Art (Inv. Nr. 48181)
 Foto The METcollection, CCO 1.0



Abb. 293 und Abb. 294
 Marion Lenbach in Rüstung, 1902
 Fotografie
 München, Städtische Galerie im
 Lenbachhaus (Inv. Nr. 297 1)
 Foto Lenbach Glasnegativ-Archiv der
 Städtischen Galerie im Lenbachhaus



Abb. 295
 Marion Lenbach in Rüstung
 Fotografie
 München, Städtische Galerie im
 Lenbachhaus (Inv. Nr. 2839)
 Foto Lenbach Glasnegativ-Archiv der
 Städtischen Galerie im Lenbachhaus



Abb. 296
 Joseph Noël Paton (1821-1901)
 I wonder who lived in there, 1867
 Öl auf Leinwand, 61 x 72,5 cm
 London (GB), Privatsammlung
 Foto WikiGallery.org, public domain

Abb. 297
 Franz von Lenbach (1836-1904)
 Gabriele Lenbach in Ritterrüstung, 1902
 Öl auf Pappe, 91 x 72 cm
 Köln, Neven DuMont Lenbach-Familienarchiv
 Aus: Sonja von Baranow, Franz von Lenbach,
 Köln 1986, S. 153, Abb. 43



Abb. 298 und Abb. 299
 Gabriele Lenbach in Rüstung, 1902
 Fotografie
 München, Städtische Galerie im Lenbachhaus
 (Inv. Nrn. 2927 und 3078)
 Foto Lenbach Glasnegativ-Archiv der
 Städtischen Galerie im Lenbachhaus