

Renate Prochno-Schinkel

ROSS UND REITER – SYMBOLE DER MACHT

Politische Ikonographie im Wandel
von der Französischen Revolution bis heute

DEUTSCHER VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT · BERLIN

Gedruckt mit Unterstützung

Ernst von Siemens Kunststiftung

Förderverein zur wissenschaftlichen Forschung an der Paris Lodron Universität Salzburg

Österreichische Forschungsgemeinschaft

Abteilung Kunstgeschichte an der Paris Lodron Universität Salzburg

Freunde der Kunstgeschichte – Verein an der Universität Salzburg



Deutscher Verein für
Kunstwissenschaft e.V.



Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft e.V. wird unterstützt
durch die Kulturstiftung der Länder

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft · Berlin

Alle Rechte vorbehalten.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Redaktion: Wolfgang Augustyn · München

Layout, Satz und Bildbearbeitung: Jan Hawemann · Berlin

Einband: Alexander Burgold · Berlin

Covergestaltung unter Verwendung der Abbildungen: Josef Lax, Rossebändiger,
entworfen 1882, gegossen 1898–1901, Bronze, Wien, Aufgang zum Parlament
(vgl. Abb. 39) sowie Mario Rutelli, Anita Garibaldi, 1929, Bronze, Rom, Gianicolo,
Piazzale Anita Garibaldi (vgl. Abb. 65)

Gesetzt aus der Source Serif 4

auf 135 g/m² Magno Satin

Printed in Germany · ISBN 978-3-87157-265-4

Inhalt

Vorwort und Dank	7
1 Einleitung – Zur Ideologie der Reiterbilder und zu ihren Metamorphosen	9
2 Ein Blick in die Forschung	23
3 Die Vorgeschichte bis zur Französischen Revolution	25
3.1 Das Reiterstandbild im Absolutismus	25
3.2 Das Reiterstandbild in konstitutionellen Monarchien	37
3.2.1 England, Schottland, Irland	37
3.2.2 Die Niederlande	42
4 Die Umbruchzeit	45
4.1 Neue Formen des Reiterbildes in England	45
4.2 Friedrich II. der Große: Denkmalspläne einer Übergangszeit	48
5 Der Einschnitt der Amerikanischen Revolution	53
5.1 Denkmäler für George Washington	54
5.1.1 Das Reiterstandbild von 1783	54
5.1.2 Das Standbild Houdons für Washington: Cincinnatus	57
5.1.3 Gemalte Bildnisse Washingtons: Die Rückkehr des Reiters	59
5.1.4 Immer wieder Cincinnatus	66
6 Nach der Französischen Revolution	71
6.1 Napoleon am Großen St. Bernhard	71
6.2 Nach den Freiheitskriegen in Europa	74
6.3 Die Restauration und Reiterbilder	76
6.3.1 Die Vernunftbilder des Herzogs von Oldenburg	76
6.3.2 Friedrich II. der Große: Denkmalspläne im Umbruch	77
6.3.3 Neobarocke Rossebändiger	80
6.3.4 Reiterstandbilder auf Kaiserforen	84
6.3.5 England führt seine Traditionen weiter	86
6.3.6 Die Niederlande: Zurückhaltung	87
6.3.7 Reiterstandbilder für George Washington	88
6.3.8 Gegenprobe: Reiterstandbilder in der Schweiz	91

7	Frauen und ihre Reiterbilder	95
8	Reiterbilder im 20. und 21. Jahrhundert	111
8.1	Reiterstandbilder in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus	111
8.2	Nach dem Zweiten Weltkrieg	117
8.3	Das Auto als Nachfolger des Pferds.....	129
9	Zusammenfassung	145
	Literaturverzeichnis	151
	Namensregister	156
	Abbildungsnachweis.....	160

Vorwort und Dank

Die Arbeit an diesem Thema begann 1996 in Form eines Vortrags mit dem Titel »Recycling a Portrait Pattern – Equestrian Portraits and Revolutions«, gehalten an der University of Victoria, Melbourne, Australien. Das Thema ließ mich nicht mehr los, und so folgten weitere Bearbeitungen, wobei das Manuskript immer umfangreicher wurde, bis es schließlich den Umfang eines Buchs erreicht hatte. Die Universität Salzburg gewährte im Sommersemester 2018 ein Forschungsfreisemester, sodass die Arbeit weiter voranschreiten konnte. Beim Zustandekommen des Buchs habe ich sehr viel Unterstützung erhalten. Alessandra Vitale bereitete das Abbildungsverzeichnis vor. Johanna Strasser erstellte das Register. Sie und David Hobel Leitner halfen immer wieder bei Computerproblemen jedweder Art. Gerd Giesler las eine erste Fassung, und er begleitete das Entstehen des Buchs mit etlichen fruchtbaren Hinweisen. Für den stetigen konstruktiven Austausch über das Thema danke ich ihm von Herzen. Wolfgang Augustyn las ebenfalls das Manuskript und steuerte weitere Anregungen bei. Er schlug die Studie dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft als Jahresgabe vor. Dafür und für seine tatkräftige Unterstützung bei der Beschaffung von Druckkostenzuschüssen bin ich ihm besonders dankbar. Hans-Robert Cram nahm das Buch in das Programm des Deutschen Verlags für Kunstwissenschaft auf, und Merle Ziegler führte einfühlend das Lektorat durch. Beiden danke ich für ihre Geduld und Sorgfalt. Eckhard Schinkel unterstützte mich all die Jahre über in schwierigen Phasen. Zahlreiche Museen und private Sammler erließen die Reproduktionsgebühren und stellten auch Abbildungen gratis zur Verfügung. Besonderer Dank gilt allen Institutionen, die den Druck finanziell unterstützten. Es sind die Ernst von Siemens Kunststiftung, der Förderverein zur wissenschaftlichen Forschung an der Paris Lodron Universität Salzburg, die Freunde der Kunstgeschichte – Verein an der Universität Salzburg, die dortige Abteilung Kunstgeschichte, und die Österreichische Forschungsgemeinschaft. Erst mit ihrer Unterstützung konnte das vorliegende Buch gedruckt werden.

Das Thema der Reiterbilder erscheint unerschöpflich. Bei der Lektüre mag man deshalb einige Werke im Text und als Abbildung vermissen. Aber der Zahl der Illustrationen und dem Umfang des Textes waren Grenzen gesetzt. Auch ging es mir nicht um eine – unmögliche – Enzyklopädie der Reiterbilder, sondern um das Herausarbeiten bestimmter Entwicklungslinien und ihrer Begründungen.

Mein Großvater Paul Prochno war ein Pferdenarr. Seinem Andenken und dem meiner Großmutter Anna Prochno geb. Winkler ist dieses Buch gewidmet.

1 Einleitung

Zur Ideologie der Reiterbilder und zu ihren Metamorphosen

Reiterbilder drücken einen komplexen Inhalt in einer auf den ersten Blick einfachen Form aus. Diese Form ist immer wieder neu gestaltet worden, wenn sich ihr Inhalt wandelte. Seit der Antike gelten Skulpturen von Reiterbildern im öffentlichen Raum als politische Symbole. Deshalb waren und sind sie bis heute Zeugnisse eines bestimmten Verständnisses von Führung, insbesondere Staatsführung.

John Pope-Hennessy beendete 1958 seine Abhandlung über das Reiterstandbild mit dem Satz: »[...] the history of the equestrian monument in the Renaissance is the whole history of the equestrian monument.«¹ Damit meinte er, dass in der Epoche der Renaissance diejenigen Formeln geprägt wurden, die in der Folgezeit immer und immer wieder aufgegriffen und variiert wurden, jedoch keine echten Neuprägungen mehr zu verzeichnen waren.

Aber die Geschichte des Reiterstandbildes ging nicht mit der Renaissance zu Ende. Sie wurde vielmehr auch danach, in der Französischen Revolution, im 19. Jahrhundert und bis in unsere Tage hinein weitergeschrieben. Sie betrifft sowohl gemalte als auch skulptierte Reiterbilder und auch den Nachfolger des Pferdes, das Auto. Dieser Geschichte des Reiterbildes nach der Revolution ist die folgende Abhandlung gewidmet.

Die Renaissancegestalt des Reiterstandbildes, die Pope-Hennessy im Auge hatte, war ideologisch ausgerichtet, denn sie war der Inbegriff des Fürsten und seiner Macht. Daneben trat die Ehrung von Condottieri, gedungenen Heerführern, durch solche Denkmäler. Nach der Französischen Revolution war es deshalb unmöglich geworden, sie in dieser Form beizubehalten. Aber die Form erwies sich als adaptionsfähig. Tatsächlich konnte man mit dem Wechsel von Regierungsformen und Regierenden speziell das Reiterdenkmal umprägen und den neuen Bedürfnissen, den neuen politischen Bedingungen, anpassen.

Was sollten die neuen Denkmäler kommunizieren, welche Assoziationen wollte man mit ihnen hervorrufen? Wie drückte sich in ihnen das veränderte Staatsverständnis aus? Die Antworten erklären, warum immer noch, bis in die jüngste Gegenwart hinein, Reiterdenkmäler errichtet werden, obwohl längst Auto, Eisenbahn und Flugzeug die üblichen Fortbewegungsmittel sind. Darum spielt auch das Auto und sein Lenker beziehungsweise seine Lenkerin in dieser Geschichte eine Rolle.

Die Geschichte der Reiterbilder, das heißt ihre Entstehung, ihr Sturz und manchmal ihr friedlicher Abbau sowie ihre Wiedererrichtung, zeugt von etlichen Uminterpretationen, die den Geschichtsläufen folgen. Herrscherbilder – und eben auch Reiterbilder – waren und sind Identifikationsbilder. Sie sind Dokumente eines wie auch immer gearteten Gemeinns. Die Geschichte des Reiterbildes ist nur verständlich, wenn man seine Ideologie kennt. Beides sei deshalb kurz zusammengefasst.

.....

1 Pope-Hennessy 1958, S. 72.

»Das Denkmal wird als ein in der Öffentlichkeit errichtetes Werk definiert, das an vorbildliche Personen oder Ereignisse erinnert und daraus einen Anspruch seiner Urheber und einen Appell an die Gesellschaft ableiten soll.«² Diese Definition trifft für die zu behandelnde Zeit zu, da es auf eine Verbindung zwischen Geehrtem und Rezipienten zielt und auch einen Anspruch auf Dauer impliziert.³

Das absolutistische Reiterbild entwickelte sich aus Reiterstandbildern für Fürsten auf öffentlichen Plätzen und aus gemalten und skulptierten Grabmonumenten für Condottieri, die in Kirchen oder auf dem angrenzenden Friedhof ihren Platz hatten. Beide Traditionen verbanden sich seit circa der Mitte des 14. Jahrhunderts.

Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts emanzipierte sich das Reiterbild vollends von dem Funeralzusammenhang. Es blieb Herrschern und Feldherren vorbehalten, da sie die Staatsgewalt innehatten beziehungsweise den militärischen Oberbefehl führten. Umgekehrt verzichteten katholische Kurfürsten und Bischöfe sowie die protestantischen freien Reichsstädte auf das Reiterbild. Auch in der Adelsrepublik Venedig war nach dem Reiterbild des Gattamelata in Padua und dem des Bartolomeo Colleoni,⁴ das er aus eigenen Mitteln finanziert hatte, kein weiteres mehr errichtet worden.

Das Reiterbild wurde zu einer öffentlichen Demonstration der dynastischen und zugleich individuellen Autorität und war eine der beliebtesten Formen des Herrscherporträts. Als Reiter verdeutlichte der Herrscher seine politische Macht, sei sie real oder lediglich Anspruch. Insofern konnte ein Reiterbild auch eine Forderung oder Hoffnung ausdrücken. Gleichzeitig repräsentierte ein Reiterbild das Potenzial eines Fürsten, seine Ansprüche tatkräftig zu behaupten. Die Fähigkeit, ein Pferd zu beherrschen, wurde mit der Fähigkeit gleichgesetzt, ein Volk zu regieren. Die Lehrbücher zur Reitkunst⁵ betonten durchweg in ihrem theoretischen Vorspann dieses Faktum, und sie waren Pflichtlektüre aller Aristokraten. Deshalb konnte das Reiterbildnis wie kein anderes das Selbstverständnis vor allem eines absolutistischen Fürsten ausdrücken. Staat und Person fielen oft genug in eins. Das Reiterstandbild wurde so zum Inbegriff der öffentlichen Demonstration der herrscherlichen Autorität.⁶

Die Lehrbücher der Neuzeit fußten letztendlich auf Xenophons Werken zur Reitkunst und zum Reiteroberst. Er formulierte:

»Guten Willens werden die Untergebenen natürlich schon allein dadurch, daß sich der Befehlshaber gegen sie fürsorglich betrügt und dafür sorgt, daß sie Brot haben und sicher abziehen und wohlbewacht ausruhen können. Auf den Feldzügen muß er beweisen, daß er für

.....

2 Bloch 1977, S. 25.

3 Bloch 1977, S. 25 u. S. 30, benannte den Anspruch auf zeitlose Allgemeingültigkeit als Grund dafür, dass diese Definition heute nicht mehr gelten kann.

4 Donatello (1386–1466): Gattamelata, 1453. Padua, Piazza del Santo. – Andrea del Verrocchio (1435–1488): Bartolomeo Colleoni, 1480–1488, gegossen 1496. Venedig, Campo Santi Giovanni e Paolo.

5 Camins 1981, S. 40–46 gibt einen Überblick der wichtigsten Traktate. Xenophon: *Peri Hippiké* (*De Re Equestri*); Federigo Grisone: *Gli Ordini di Cavalcare*, 1550; Cesare Fiaschi: *Trattato dell'Imbrigliare, Maneggiare et Ferrare Cavalli*, 1556; Giovanni Battista Pignatelli, der nur in Abschriften überliefert wurde wie zum Beispiel von Solomon La Broue: *Preceptes*, 1593; Antoine de Pluvinel: *Le Manège Royale*, 1623; William Cavendish, Duke of Newcastle: *Méthode et invention nouvelle de dresser les chevaux*, 1658; François Robichon de la Guérinière: *L'École de Cavalerie*, 1731. Zu Grisone, Pluvinel, William Cavendish und ihrem direkten Niederschlag in Reiterdarstellungen siehe auch Liedtke 1989, S. 21–23.

6 Janson 1967, 83.

[...] all die anderen Bedürfnisse sorgt. [...] Am wenigsten aber werden sie [die Untergebenen, RPS] den Befehlshaber geringachten – um es kurz zu sagen –, wenn er alles, was er von den Leuten verlangt, besser machen kann als sie. [...] Wenn die Leute ferner auch sehen, daß er Entschlußkraft besitzt und es so einzurichten versteht, daß sie dem Feind gegenüber im Vorteil bleiben, wenn sie obendrein dann noch die Erfahrung machen, daß er sie weder ohne Grund noch ohne der Götter Willen, auch nicht gegen die Opferzeichen, an den Feind führt, so macht das alles die Untergebenen gehorsamer.«⁷

Zugleich betonte Xenophon die moralischen Tugenden des Befehlshabers, vor allem des athenischen: er sollte »alle übertreffen, sowohl durch Verehrung der Götter als auch durch Erfahrung im Kriegswesen«⁸ und »große Besonnenheit« zeigen.⁹ »Er muß, wie gesagt, tüchtig sein und mit kluger Mäßigung zu handeln verstehen«¹⁰ und wachsam sein.

In einem der Embleme aus Andrea Alciatis Emblemsammlung von 1531 bündigt ein Reiter ein steigendes Pferd.¹¹ Laut Erklärung wird das Pferd nur denjenigen Reiter tragen, der es mit fester und entschiedener Hand lenkt.¹² Diego Lopez kommentierte dieses Emblem ausführlich in seinem einflussreichen Traktat »Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato« von 1615 und parallelisierte den Reiter mit dem Herrscher, das Pferd mit dem Volk. Schon zuvor hatte Giovanni Piero Valeriano in seinen »Hieroglyphica« von 1556 das Pferd als Herrschaftssymbol gedeutet.¹³ Francesco Sansovino spitzte das in einem Traktat über die Geschichte der Ritterorden weiter zu. Der Ritter muss sein Pferd, das das Volk bedeutet (»Il cavallo significa il popolo«), in Frieden und in Gerechtigkeit halten und ohne Gewalt auszuüben, damit er sich in der Schlacht darauf verlassen kann.¹⁴ Dies ist letztlich eine Paraphrase Xenophons. Laut Sansovino ist das Sporengeben ein Ansporn des Herrschers für das Volk, »a vivere honestamente, & caminar per la via della virtù.«¹⁵ Reiten und Regieren meinten dasselbe. Deshalb war das Reiterstandbild Inbegriff des Regierens, des Herrschens, und im Sinne von Beherrschen auch des Zähmens des Volkes.

Beinahe zeitgleich fasste der Genueser Bischof Gabriele Paleotti 1582 in einem Diskurs über den Gebrauch von Kunst das Wesen des Reiterstandbildes in Worte und spitzte Xenophon zu: »Die Statue dient den Fürsten nicht allein zum eigentlichen Herrscherabzeichen, das seine absolute Autorität repräsentiert, sondern darüber hinaus zur Ausübung seines Herrscheramtes, denn es ruft bei den Untertanen eine ähnliche Wirkung hervor wie die

.....

- 7 Xenophon ed. 1962, S. 122f.
- 8 Xenophon ed. 1962, S. 124.
- 9 Xenophon ed. 1962, S. 125.
- 10 Xenophon ed. 1962, S. 126.
- 11 Andrea Alciati: *Emblematum Liber*, Antwerpen 1531, Emblem XXXV »In adulari nescientum« (»Wer nicht zu schmeicheln versteht«). Liedtke 1989, S. 42f. verweist hierauf, ebenso Erben 1996, S. 342.
- 12 Raulff 2015, S. 249 zur doppelten Metapher dieses Bildes, da »metaphorein« »tragen, anderswohin tragen« bedeutet: »Unter allen historischen Akteuren, die fähig waren, solche Transportleistungen zu übernehmen, bot sich das Pferd als eigentümliches Doppeltalent an. [...] Das Pferd konnte nicht nur menschliche und andere Lasten tragen, sondern auch abstrakte Zeichen und Symbole.«
- 13 Hierzu Erben 1996, S. 342 mit weiteren Beispielen aus der Emblemik.
- 14 Francesco Sansovino: *Della Origine de' Cavalieri etc.*, Venedig ²1583, fol 5r–v der zweiten, überarbeiteten Ausgabe Venedig 1570. Die erste Fassung erschien in Venedig 1566. Diese Angaben nach Erben 1996, S. 354, Anm. 180.
- 15 Ebd., S. 342.

Bilder in den Herzen der anderen, insofern es ihre Erinnerung an die Herrscherautorität erneuert und in ihnen neue Neigung erweckt, ihren Fürsten Ehrfurcht und Gehorsam zu zollen.«¹⁶ Der Fürst erhielt seine Legitimation folglich nicht nur von Gott, sondern auch durch einen Herrschaftsvertrag vom Volk.¹⁷

Diesen Bildwerken wohnte eine Kraft inne, die Paleotti ansprach. Der Anblick des Reiterbildes erweckt beziehungsweise bestätigt in den Untertanen eine Haltung der Loyalität gegenüber ihrem Fürsten. In manchen Fällen mag dies eher Wunschenken als Tatsache gewesen sein. Die Wirkmacht, die diesen Bildern aber hierin zugesprochen ist, entspricht dem, was Horst Bredekamp als Bildakt-Theorie formuliert hat.¹⁸ Dabei »geht es um die Latenz des Bildes, im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen.«¹⁹ Die Betrachter – beziehungsweise in Bezug auf das Reiterbild laut Paleotti die Untertanen – werden durch das Bildwerk in ihrem Empfinden, Denken und Handeln so beeinflusst, dass eine Wechselwirkung zwischen Bild und Rezipient zustande kommt. Dies bezeichnet Bredekamp als Bildakt.²⁰ Damit soll das Bildwerk im Bildakt genau das erzeugen, was es repräsentiert: die Herrschaft des Fürsten über das Volk, den Schutz des Fürsten für seine Schutzbefohlenen, und umgekehrt die Treue des Volks zum Fürsten, also Gefolgschaft und Gehorsam. Die dichte Symbolik dieser Bildwerke offenbart sich auch dann, wenn sie gestürzt werden.

Allerdings ist das Reiterstandbild selbst kein Rechtsakt. Aus diesem Grund wird im Folgenden die Theorie des Bildakts, die bildwissenschaftlich ausgerichtet ist, nicht angewendet. Stattdessen dienen staatstheoretische Überlegungen als Grundlage der folgenden Interpretationen, denn das Reiterstandbild ist die Repräsentation einer Beziehung, die in solchen Theorien formuliert wurde.

Paleotti machte deutlich, dass diese Bildwerke auch moralische Ansprüche darstellen, wie die Autorität des Staatslenkers, den Schutz, den er bietet, und den eingeforderten Gehorsam ihm gegenüber. Mit ihnen verband sich beispielhaft die klassische Doktrin der Kunsttheorie des *delectare, docere, movere* – des Erfreuens, Belehrens und Bewegens.

Herrschaft funktioniert als eine wechselseitige Beziehung. Die Art der Beziehung prägte das Aussehen, den Wandel der Reiterbilder. Je nachdem, wie sich diese politische Beziehung gestaltete, ließen sich Herrscher darstellen oder andere Auftraggeber deren Reiterbilder gestalten. Max Weber stellte fest, dass »in jedem autoritären Pflichtverhältnis faktisch ein gewisses Minimum von eigenem Interesse des Gehorchenden daran, daß er gehorcht, normalerweise eine unentbehrliche Triebfeder des Gehorsams« ist.²¹ Umgekehrt waren Herrscher auf ein »Minimum an Zustimmung seitens der Beherrschten« angewiesen.²² Das sorgte dafür, dass diese Denkmalsform wie kaum eine andere Emotionen hervorrief.

.....
16 Paleotti 1582, Übersetzung des Zitats aus Buch II, Kapitel 18 von Keller 1971, S. 4.

17 Podlech 1984, S. 515.

18 Diese Theorie dargelegt zum Beispiel in Bredekamp 2010. Schon zuvor analysierte Herfried Münkler 1994, wie verschiedene politische Begriffe wie etwa der »innere Frieden«, »Feindbilder« und auch weitere in der Kunst dargestellt werden und wie sie ihren abstrakten Inhalt veranschaulichen.

19 Bredekamp 2010, S. 52.

20 Bredekamp 2010, S. 52. – Die verschiedenen Wissenschaften definieren »Bildakt« beziehungsweise »Bildhandeln« unterschiedlich. Hierauf einzugehen würde den Rahmen dieser Studie sprengen.

21 Weber 1980, S. 542. Der Hinweis hierauf bei Warnke 2016, S. 228.

22 Warnke 2016, S. 228.

Über die Darstellung eines Individuums auf einem Pferd hinaus waren solche Denkmäler auch Darstellung von Tugenden, die ein Staat, eine Nation als die eigenen erkannte und mit denen man sich identifizierte. In den Reiterbildern spricht sich ein jeweils ganz bestimmtes Verständnis von Gemeinsinn aus, das nicht unbedingt die soziale und politische Realität widerspiegelt, wohl aber einen Anspruch. Solche Werke konnten eine Kohärenz wenn nicht unbedingt herstellen, so doch darstellen.

Wenn der Landesherr ohne die Zustimmung von Landständen oder Parlamenten unumschränkt das Recht gestalten konnte, hatte er die Gesetzgebungshoheit als Inbegriff der absoluten Souveränität erlangt.²³ Mit dem Anspruch dieser absoluten Gesetzeshoheit ging zwingend der Tugendanspruch der Gerechtigkeit des Herrschers einher. Zog der Herrscher Judikative und Legislative an sich, musste er die Kardinaltugend der Gerechtigkeit verkörpern. Sie war Grundlage für Frieden und Einigkeit.²⁴ Entsprechend wurden diese Tugenden in seine Darstellungen integriert, sei die vollkommene Souveränität nun tatsächlich erreicht oder nur als Ideologie im staatsrechtlichen Diskurs formuliert. Für Jacques-Bénigne Bossuet waren Könige als Repräsentanten der Majestät Gottes dazu bestimmt, den göttlichen Willen auszuführen und schon deshalb geheiligt.²⁵ So war es auch nicht nur in Nachfolge der Antike, sondern auch in christlicher Sicht angemessen, solche Reiterbilder zu vergolden.

Das Reiterbild kann Autorität ausdrücken, aber auch – nach der Französischen Revolution – in neuer Gestalt zum Sinnbild von Freiheit werden. Ebenso kann es dem Geehrten ein Ansporn sein, die dem Reiter vor Augen gestellten Fähigkeiten und Tugenden tatsächlich zu erwerben.²⁶ In der Person des Reiters, des Herrschers, waren zunächst Individuen als Oberhaupt eines Staats dargestellt. Mochten sie auch idealisiert sein, so waren sie doch vornehmlich als Individuen gemeint. Im Zeitalter des Absolutismus aber gewann die Idee des Staates, die im Herrscher ihr Zentrum findet, die Oberhand, und der jeweilige Reiter war vor allem als Ideal des Herrschers verewigt.²⁷ In diesem Sinne sind sie Staatsporträts par excellence.²⁸

In kleinen Stadtstaaten mochten die Fürsten und gedungenen Heerführer, die Condottieri, denen nach ihrem Tod Reiterdenkmäler errichtet wurden, noch jedem persönlich vor Augen stehen. In großen Staaten kam dem Denkmal eine weitere wichtige Aufgabe zu, denn es vergegenwärtigte den Geehrten, den man selbst nicht persönlich kannte, es machte ihn präsent. Es schlug eine Brücke von einer abstrakten Person und ihren Verdiensten, ihrer glückbringenden Regierung, zum Individuum vor dem Denkmal. Deren Qualitäten wurden im Denkmal unmittelbar wahrnehmbar und damit spürbar. Emotionen wie Vaterlandsliebe,

.....

23 Siehe hierzu Podlech 1984, S. 515, der Jean Bodin, Cardin le Bret und Jacques-Bénigne Bossuet referiert.

24 Zitzlsperger 2002 referiert hierzu im Kapitel »Justitia als bedeutendste Herrschertugend« entsprechende Staatstheoretiker, bes. S. 142–145.

25 Jacques-Bénigne Bossuet: *Politique tirée des propres paroles de l'écriture sainte*, 1709, hrsg. v. Jacques Le Brun, Genf 1967, S. 66: »[...] sacrés par leur charge, comme étant les représentants de la majesté divine, députés par sa providence à l'exécution de ses desseins.« zit. n. Podlech 1984, S. 515; siehe auch ebd., S. 532.

26 Warnke 2016, S. 229f. mit Beispielen von Porträts aus der Kunstgeschichte und der Literatur der Renaissance und Antike. Ähnlich wie in der Panegyrik kann dies als monitorische Funktion verstanden werden.

27 Zu dieser Auffassung des Porträts am Beispiel der Papstporträts Berninis siehe Zitzlsperger 2002.

28 Die grundlegende Studie hierzu ist Jenkins 1947. Seit ihr wird der Begriff des Staatsporträts auf das Herrscherbildnis bezogen.



1a und **1b** Marc Aurel, 165 n. Chr. Bronze, ursprünglich vergoldet. Kopie auf dem Kapitol; das Original Rom, Kapitolinische Museen

Loyalität, staatsbürgerliche Verpflichtungen hatten hier ein konkretes Gegenüber. Wenn diese Denkmäler Werte und Normen in verständliche Formen übersetzten, konnten sie zu Symbolen der einenden Kräfte eines Gemeinwesens werden, zu Nationalsymbolen.

Das Vorbild der Reiterstandbilder, skulptiert oder gemalt, war letztlich Konstantin der Große, eben der Kaiser, dem Christus den Sieg über seinen heidnischen Gegner Maxentius geschenkt hatte, und der das Christentum als Religion anerkannt hatte. Die antike Bronzefigur in Rom, ursprünglich vergoldet, galt als Konstantin²⁹ und damit als Urbild des christlichen Herrschers, der Macht und Glauben siegreich behauptet.³⁰ Seit dem späten 12. Jahrhundert wurde das antike römische Reiterstandbild auch mit anderen Personen in Verbindung gebracht; die heutige Identifizierung als Marc Aurel konnte sich erst gegen 1600 durchsetzen. (Abb. 1a und b)

Abgesehen davon, wurden fiktive Bildnisse römischer Kaiser zu Pferde gemalt und gestochen.³¹ Außerdem hatte das Bild des hl. Georg seinen Anteil an der Vorstellung des idealen Ritters beziehungsweise Reiters,³² war dieser Heilige doch ethisches Vorbild der Aristokratie.³³

29 Accardo/Baumstark/Hommes 2000.

30 Sie war ursprünglich vor dem Lateran aufgestellt, um die Beziehung zwischen Papsttum und Kaisertum zu versinnbildlichen.

31 Zehn solcher Porträts von Giulio Romano in der Sammlung der Gonzaga in Mantua und in der Galerie Charles I. von England, von denen noch zwei in Hampton Court erhalten sind. Eine weitere sechsteilige Serie in der Sammlung des Herzogs Aerschot auf Schloss Beaumont sah Frans Floris 1613. Siehe hierzu Glück 1933, S. 29. Siehe auch Polleroß 2018, S. 82f. zur ikonographischen Anpassung dieser Zyklen an die Habsburger.

32 Hierbei ist anzumerken, dass im üblichen Kanon der Überblickswerke das bronzene Standbild des hl. Georg auf dem Prager Hradschin, vermutlich als Brunnenfigur konzipiert, von 1373 keine Beachtung findet. Zu diesem Bildwerk Marosi 1999. Das Original von Georg und Martin von Cluj heute in Prag, Národní Galerie. Auf dem Hradschin selbst steht eine ergänzte Kopie.

33 Die Ikonographie des Bellerophon und Pegasus hingegen nahm wesentlich weniger Ein-

Auch dem Material Bronze wurde eine bestimmte Bedeutung zugeschrieben. Es galt als unvergänglich, und zudem haftete ihm die Aura des Antiken an. Deshalb war Bronze und daneben auch Marmor dasjenige Material, das großen Themen wie Herrscherbildern angemessen war.³⁴

Das Reiterdenkmal kam ab der Renaissance dem Landesherrn zu und wurde entsprechend am Sitz seiner Macht, das heißt in Residenzstädten oder vor Regierungsgebäuden, errichtet. Der Ort der Aufstellung war so wichtig wie das Monument selbst, oft wurde das Zentrum eines Platzes gewählt. Das orientierte sich an antiken Vorbildern und literarischen Quellen, in denen der Kaiser als Mittelpunkt solcher Anlagen überliefert worden war.³⁵ Das Reiterstandbild Konstantins beziehungsweise Marc Aurels wechselte 1546 von seinem Platz vor dem Lateran unter Papst Paul III. (reg. 1534–1549) auf das von Michelangelo neugestaltete Kapitol, das heißt den Platz, den Senatoren- und Konservatorenpalast sowie Palazzo Nuovo umschließen.³⁶ Der vielstrahlige Stern in der Pflasterung, gemeint als Sonne, macht den damals noch als ersten christlichen Kaiser Konstantin verstandenen Reiter zum Zentrum des Universums.³⁷ Ob auf den *Places royales* Frankreichs oder später vor dem Berliner Schloss oder am Deutschen Eck bei Koblenz: die emotional-moralische Wirkung entfaltet sich umso stärker, je intensiver das Denkmal in seine Umgebung eingebunden ist.

Alle diese Ingredienzien waren für die politische Bedeutung und damit für die Symbolkraft dieses Denkmaltypus bestimmend. Über Jahrhunderte hatten sie sich in das öffentliche Bewusstsein eingegraben, hatten die Vorstellung der Repräsentation, der buchstäblichen Vergegenwärtigung nicht nur eines Individuums, sondern der Staatsmacht an sich geprägt. Wenn die Person eines Herrschers mit dem Staat in eins fiel, konnte auch die Denkmalsform nicht davon getrennt werden. Die Darstellung des Herrschers trug individuelle Züge und war zugleich allgemein als Darstellung des Staates gedacht, der in dessen Person kulminierte. Wurde die Staatsform revolutioniert, wurde der Herrscher gestürzt, mussten auch die Denkmäler gestürzt werden, wie es am Ende des 18. Jahrhunderts in den Kolonien und in ganz Europa geschah.

Leere Plätze ohne ein Zentrum: andauernde Leere hätte ein Versagen der neuen Staatsform bedeutet. Sie wäre nicht fähig, das entstandene Vakuum mit neuem Sinn zu füllen. Das Fehlen der gestürzten Denkmäler, von denen vielleicht noch der Sockel zurückgeblieben war, hätte immer die alte Staatsform im Gedächtnis gehalten, sei es als Befreiung von ihr, sei es irgendwann als nostalgische Erinnerung. So mussten unbedingt die alten Denkmäler ersetzt werden, um die Vergangenheit vergangen sein zu lassen – zumindest eine Zeitlang, bis die nächste Revolution heraufzog und sich erneut an den alten Formen bediente und sie für ihre Zwecke adaptierte.

.....
fluss auf die Reiterbilder, abgesehen von ihrem Auftreten in der Emblematik. Offenbar war dieser Mythos zu wenig mit dem des Herrschers verbunden.

34 Lehmann 2016, S. 147 mit Behandlung französischer Quellen des 17. Jahrhunderts, ebenso S. 152 zum Unterschied von Bronze und Marmor in ihren unterschiedlichen ästhetischen Wirkungen nach damaliger Auffassung.

35 Lehmann 2016, S. 148; sie nennt die »*Silvae*« des Publius Papinius Statius als vermutlich einflussreichstes literarisches Werk. Lehmann 2016, S. 148f. zu den antiken juristischen Implikationen, die mit Kaiserbildern verbunden waren, und ihrer Übertragung auf die Verhältnisse unter Ludwig XIV.

36 Zur Ikonologie des Kapitols siehe Saxl 1984.

37 Diese Ikonographie griffen Ludwig XIV. beziehungsweise Bernini auf. Hierzu Zitzlsperger 2002, S. 137–141, der auch die Verbindung mit den christologischen Vorläufern des Sonnenkönigs herausarbeitet.

Deshalb ist es für neue Regierungsformen essenziell, sich ebenfalls in symbolhafter Verdichtung öffentlich darzustellen. Der Anspruch eines neuen Aufbruchs muss sich klar von der Vergangenheit absetzen. Genau dieses Absetzen wird am deutlichsten im Vergleich mit den eigentlich abgeschafften Formen. Was auf den ersten Blick paradox erscheint, hat eine zwingende Logik: Gerade das Umbilden der alten Formen zeigt die neue Bedeutung. Die Vertrautheit mit der Symbolik der gestürzten Denkmäler ermöglicht es, die neuen zu lesen und zu verstehen.³⁸ So überträgt sich deren Zweck, nämlich die Einigkeit eines Staats zu beschwören und ihrer Regierung den gebotenen Respekt zu erweisen, auf die neuen Denkmalsformen. Sie sollten eine einende Kraft sein, Ausdruck des Willens zur Einung, zur Solidarität mit dem Herrscher oder der Regierung auffordern. Das alles war im Absolutismus zum Zwang zur Herrschertreue geworden. Dieses Joch sollte nun durch freiwillige Loyalität ersetzt werden. Die Zeiten, die mit Pferden und Reitkunst ungleich vertrauter waren, verstanden auch kleinste Nuancen. Als das Auto das Pferd ablöste, gingen diese Kenntnisse weitgehend verloren. Das Verständnis des Lenkens und Beherrschens aber blieb und ließ sich daher nochmals übertragen, diesmal auf das Auto.

Begriffe wie Absolutismus, Demokratie, Individuum werden zunehmend diskutiert und immer stärker ausdifferenziert.³⁹ Trotzdem werden sie im Folgenden verwendet, um – vielleicht manchmal etwas plakativ – Ideale zu kennzeichnen, denen die Denkmäler genügen sollten. Methodisch ist es gerechtfertigt, weil die Ideale, nicht aber die Realität die Richtschnur der Kunst auch in der Epoche nach der Französischen Revolution waren, eben nicht nur der absolutistischen Herrscherpropaganda, wie es Podlech zusammenfasste.⁴⁰

Die Vorstellung des Herrschers als alleiniger Repräsentant des Staates war der Grund, warum das Reiterbildnis, wie es in der Renaissance ausgebildet worden war, in der Zeit des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges und vor allem im Zuge der Französischen Revolution ein vorläufiges Ende fand. Die alten Reiterdenkmäler wurden zwar zum größten Teil während der Französischen Revolution gestürzt, aber im kulturellen Gedächtnis blieben sie lebendig. Sie sind ein Beispiel dafür, dass eine altbewährte Formel nicht endgültig über Bord geworfen, sondern adaptiert und den neuen Verhältnissen angepasst wurde. In bewusster Absetzung von der als absolutistisch konnotierten Form präsentierte sich eine neue, demokratische Formel als Innovation, selbst wenn sie es nicht wirklich war.

Entscheidend war, dass sich mit der neuen Formel grundsätzlich andere Emotionen und Assoziationen verbanden als mit dem absolutistisch geprägten Reiterdenkmal.⁴¹ Die neue Form des Reiterbildes war genial einfach: Der demokratische Anführer stieg vom hohen Ross und führte das Pferd am Zügel. So war die Bodenständigkeit, die Gleichheit mit dem Volk, hergestellt. Die Eintracht zwischen Pferd und Rosseführer stand für die Eintracht zwischen Regierenden und Volk. Eine temperamentvolle, quasi barocke Version der Rossebän-

.....
38 Dies gilt auch für eine Sonderform des Bildersturzes, nämlich die Karikatur. Dietmar Peil untersuchte 1993 Karikaturen von Ross und Reiter als Metapher von Macht beziehungsweise gebrochener Macht ab der Bismarck-Zeit bis in die frühen 1980er Jahre.

39 Zitzlsperger 2002 geht auf diese Diskussionen ein und nennt kurz relevante Literatur: zum Begriff des Individuums S. 12, bes. Anm. 15; zum Begriff des Absolutismus S. 15, bes. Anm. 20. Siehe auch ebd., S. 143.

40 Podlech 1984, S. 514–520 u. S. 521.

41 Hier kommen auch Rituale ins Spiel, die an diesen Denkmälern stattfanden – seien es die Zeremonien der Einweihung, regelmäßig wiederkehrende Kranzniederlegungen, Paraden vor dem Denkmal, Gedenkfeiern, Dankesgebete, Blumenspenden und Wallfahrten. Diese verdienen eine eigene Untersuchung.



2 Castor und Pollux (Dioskuren), 2.-3. Jh. Marmor. Rom, Piazza del Campidoglio, am Aufgang zum Kapitol

diger, wo der Reiter das ungestüme Tier und dessen wilde geballte Kraft hatte zähmen müssen, kam dafür nicht in Frage, denn sie hätte zu stark an die barock-absolutistischen Reiter erinnert. Die Fähigkeit, einen Staat zu lenken, drückte sich jetzt durch das unangestrengte Zügeln und vor allem das Fehlen der Gewaltausübung aus.⁴²

Die neue Form konnte sich ebenfalls auf ein antikes Vorbild berufen, denn die Bildfindung des »Reiterbildes zu Fuß« war – wieder einmal – durch die Antike vorgebildet. Apelles hatte König Antigonos, der sich unter den Diadochen Alexanders des Großen durchgesetzt hatte, beritten und ein anderes Mal mit dem Pferd am Zügel gemalt,⁴³ aber diese Werke sind nicht erhalten. Überdauert hat jedoch das antike Vorbild dieser Darstellungsform der Demokraten: Die Dioskuren, Castor und Pollux, stehen ruhig und gelassen neben ihren Pferden auf der Piazza del Campidoglio am Kapitol.⁴⁴ Die Zwillinge galten als Verteidiger der Freiheit, retteten sie doch Helena vor Achill. Deshalb waren sie die idealen Vorbilder in Staaten, die sich als demokratisch verstanden. (Abb. 2)

42 Vorgebildet war das schon in der Kunstreiterei, wenn die Pferde ihr »Ballett« aufführten und der Reiter danebenstand und die Tiere anleitete. Raulff 2015, S. 156 zum »Pferdeballett«. Zur Verdeutlichung siehe beispielsweise das Gemälde von Johann Georg Hamilton (1672–1737): Masgalan, Apfelschimmel in der Piaffe, um 1725. Öl auf Kupfer, 47 × 52 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. Hier führt ein Reiter den Schimmel am Zügel; das Pferd führt die Piaffe vor. Die Spanische Hofreitschule, Wien, pflegt noch solche Pferdeballette.

43 Plinius: Naturkunde, Buch XXXV, § 98: »Er schuf auch den Neoptolemos, wie er zu Pferd gegen die Perser »kämpfte«, [...] den Antigonos, wie er im Harnisch sein Pferd führt. Die bedeutenderen Kunstverständigen bevorzugten von allen seinen Werken denselben zu Pferde sitzenden König [...]«.

44 Zu den Gruppen Haskell/Penny 1981, S. 136; Liedtke 1989, Nr. 12.

Das Absteigen war außerdem ein Demutsgestus, der in der christlichen Allegorese vorbildet war. Er galt als Gegensatz zur Superbia (Hochmut, Stolz), die hoch zu Ross die Humilitas (Demut) angreift.⁴⁵ So verflochten sich in dieser Form mehrere Traditionstränge miteinander.

Waren die Reiterbilder des Barock häufig vergoldet – eine Anspielung auf die Antike, auf den Herrscher als sonnengleiches Zentrum des Universums, und auf seine Rolle als Werkzeug Gottes – so war diese Form der Apotheose nach der Französischen Revolution nicht mehr möglich. Trotzdem war auch die »demokratische« Variante eine nobilitierende Form, stand sie doch in der Tradition sowohl der Antike als auch in der der aristokratischen Jagdporträts. Letztere hatten sich im Lauf des 17. und 18. Jahrhunderts in parlamentarisch regierten Ländern und in konstitutionellen Monarchien die Patrizier und der Adel angeeignet. Schon deshalb konnte die »demokratische« Variante als Gegenbild zu absolutistischen Entwürfen verstanden werden.

In Demokratien ist das Volk der Souverän. Deshalb mussten hier die neuen Reiterdenkmäler eine Individualisierung vermeiden. Jetzt wurde der Reiter beziehungsweise Rosseführer zur Verkörperung der neuen freiheitlichen Tugenden an sich. In der Skulptur ist er in keinem Fall als wiedererkennbares Individuum, als Porträt, charakterisiert, denn das Volk konnte nicht mehr durch eine Person – den Herrscher – repräsentiert werden. Es konnte nur durch sich selbst repräsentiert werden.⁴⁶ In der Malerei hingegen ist der abgestiegene Reiter immer als eine bestimmte Person identifiziert. Hier blieb die Porträtfunktion als Wiedergabe eines Individuums bestimmend. Das lässt sich beispielsweise bei George Washingtons Porträts und Reiterbildnissen nachverfolgen.

Erst mit erstarkendem Neo-Absolutismus ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kehrte das althergebrachte Reiterbild mit dem identifizierbaren Herrscher auf dem Pferderücken zurück. Gleichzeitig wurden auch andere Denkmaltypen immer dramatischer, neo-barocker. Das entsprach der Wiederaufnahme eines zunehmend konservativ-autoritären Herrschaftsverständnisses, wonach die Einheit der Staatsgewalt im Monarchen als Repräsentant des Volks darstellbar war, selbst wenn dessen Macht durch eine Verfassung beschränkt wurde.⁴⁷ Damit war die Wiedergeburt des althergebrachten Reiterbildes legitimiert.

Das Muster der Rosseführer ließ sich je nach politischer Intention oder nach Temperament und sozialem Rang des Dargestellten abwandeln.⁴⁸ Auch für das restaurative Reiterbild existierte ein Modell, denn auf der Piazza del Quirinale in Rom bändigen ein zweites Mal Rosseführer ihre diesmal wesentlich temperamentvolleren Pferde. Dieses Paar war seit circa 1800 ebenfalls vor allem als Castor und Pollux, als die Dioskuren, bekannt.⁴⁹ Die Skulpturen

.....
45 Die Strafe folgt auf dem Fuß, wie schon die Psychomachia des Prudentius zeigt, wo Superbia in eine Grube stürzt. Traeger 1970, S. 118, Anm. 43 mit Verweis auf die Bekehrung des Saulus. Sein Sturz vom Pferd war der Sturz der Superbia.

46 Podlech 1984, S. 521 mit entsprechenden Zitaten von Jean-Jacques Rousseau: *Du contrat social*, 1762.

47 Podlech 1984, S. 531–541 zur staatstheoretischen Diskussion des Vormärz.

48 Zur Wirkungsgeschichte der Gruppe am Quirinal siehe Ladendorf 1958, S. 44 u. S. 107, Anm. 38, wo er berühmte barocke beziehungsweise barockisierende Rossebändiger-Gruppen auflistet.

49 Zuvor war die Gruppe auch als Achilles, Rossebändiger, Alexander und Bucephalus, und als Pferde des Diomedes bekannt. Der Obelisk zwischen ihnen wurde erst 1786 unter Pius VI. errichtet. Haskell/Penny 1981, Nr. 3.

3 Castor und Pollux (Dioskuren), Marmor, Höhe der Figuren 560 cm. Rom, Piazza del Quirinale



galten lange als Werke von Phidias und Praxiteles.⁵⁰ Die verlorenen Pferdekörper, außer den erhaltenen antiken Köpfen, wurden 1589–1591 hinzurestauriert.⁵¹ (Abb. 3)

Das Werk »Mirabilia Urbis Romae« deutete die Gruppe am Quirinal als zwei Seher namens Praxiteles und Fidia,⁵² die unter Tiberius nach Rom kamen. Als Anerkennung ihrer seherischen Gaben verlangten und erhielten sie das Denkmal. Sie selbst und ihre Pferde waren nackt (gemeint ist hier ungesattelt), weil sie die »nackte Wahrheit« verkündeten. Die Pferde stampfen mit den Hufen auf die Erde, das heißt

»auf die mächtigen Fürsten dieser Welt, die über die Menschen dieser Welt gebieten. Es wird ein sehr mächtiger König kommen, der die Pferde besteigen, das heißt die Macht der Fürsten dieser Welt übersteigen wird. In diesem [Sinne] zählen die halbnackten [Männer], die neben den Pferden stehen, mit erhobenen Armen und gekrümmten Fingern auf, was die Zukunft bringen sollte.«

50 Koch 2004, S. 245. Ebd., S. 262 verweist sie auf Alberti: De Statua, § 13 und § 16, der dieses vermeintliche Werk des Phidias heranzieht, um bildhauerische Verfahren und »natura« zu veranschaulichen. – Bober/Rubinstein 1986, Nr. 125; Nesselrath 1988, S. 196–199. Zu den Umsetzungen und Umgestaltung der Gruppe siehe Haskell/Penny 1981, S. 136–141.

51 Der Stich von Antonio Lafreri (Antoine Lafréry): Speculum Romanae Magnificentiae, Rom 1575, zeigt ein Pferd der angeblichen Phidias-Gruppe mit einem Ziegelunterbau als Ersatz des Pferdekörpers. Am anderen Pferd ist deutlich die Bruchlinie am Hals erkennbar.

52 Zu diesen Namen siehe Mirabilia Urbis Romae, ed. 2014, S. 84, Anm. 4.

Diese Gesten der »Rossebändiger«, ihr Aufzählen als Ausweis ihrer prophetischen Weisheit, war eine Interpretation, die sich in den folgenden Jahrhunderten neben weiteren behauptete.⁵³ Deshalb wurde während der politischen Restauration des 19. Jahrhunderts diese lebhafteste Gruppe am Quirinal in neobarocker Fassung zum Modell eines Herrschers, der auch ungebärdige Untertanen bezwingen kann.

Solche Darstellungen standen nun wieder für die Werte, die ein Staat, eine Gesellschaft, als gemeinsame Grundlage anerkannte. Solche Werte verkörperte aber nicht nur ein politischer Anführer – jetzt wieder hoch zu Ross –, sondern genauso verkörperten andere Menschen sie. So wurde das Reiterbild im Zuge der Aufklärung ab dem späten 18. Jahrhundert immer mehr zum oft vielfigurigen Monument eines Staates, das Gefühle von Patriotismus und vaterländischer Verbundenheit evozierte.⁵⁴ Jetzt wurden Denkmäler aufgrund des Verdienstes um den Staat, um das Gemeinwesen möglich, und damit nicht nur für Militärs, sondern auch für Personen aus Kultur und Wissenschaft, auch für Künstler und für Wohltäter. Es ging nicht mehr allein um Herrschafts- und Machtansprüche, sondern auch um die Würdigung individueller, anderer Leistungen, die unter der Herrschaft des Fürsten möglich waren. So erhielten nun solche Persönlichkeiten ihren Platz an den Sockeln von Reitermonumenten, wenn auch »nur« als Begleitpersonen.

Ab dem späten 19. Jahrhundert verbanden sich immer öfter konkrete Ereignisse mit der Errichtung von Denkmälern, wie zum Beispiel Siege und Staatsgründungen. In Deutschland spielte hierbei die kleindeutsche Reichsgründung von 1866/71 eine wichtige Rolle. Trotzdem sollten gerade Reiterdenkmäler auch weiterhin für allgemeinere Werte stehen, wie Freiheit, gleichzeitig auch für Autorität, Wahrung der Rechtssicherheit, Frieden und andere Werte. Das gilt für skulptierte, gegossene und gemalte Reiterbilder gleichermaßen. Aufgrund der Tradition des Reitermotivs und der politischen Rolle der Dargestellten besaßen auch diese Gemälde und Skulpturen offiziellen Charakter. Die monarchische Autorität, die nach der gescheiterten Revolution von 1848/49 gestärkt war, wurde in der Darstellung des Reiterbildes erneut durch natürliche und moralische Überlegenheit begründet.

Es ist evident, dass Staatsoberhäuptern und Regierenden eine symbolische Funktion zukommt, die sich von ihrer tatsächlichen Macht unterscheiden kann. Auch Republiken brauchen Symbole nationaler Einheit, wie es ein Monarch für ein Reich sein kann. Die Queen steht für England beziehungsweise das Vereinigte Königreich,⁵⁵ Napoleon steht für Frankreich – aber wer steht für das Deutsche Reich und nach dessen Ende für die Bundesrepublik Deutschland und die Deutsche Demokratische Republik, also gleich zwei deutsche Staaten? In der Bundesrepublik wurden weiterhin Reiterbilder geschaffen, nicht aber in der DDR. Doch selbst der sozialistische Staat zerstörte alte Reiterbilder nicht, sondern restaurierte sogar einige oder stellte sie neu auf, wie den Goldenen Reiter in Dresden, den Magdeburger Reiter als Replik auf dem Markt, Friedrich den Großen auf dem Boulevard »Unter den Linden« in Berlin.

.....
53 Mirabilia Urbis Romae, ed. 2014, das Zitat S. 84, siehe auch S. 86. Haskell/Penny 1981, S. 136; sie beziehen sich auf Valentini, Roberto/Zucchetti, Giuseppe: Codice Topografico della Città di Roma, 4 Bde., Rom 1940–53, hier Bd. 3, S. 30, im Weiteren auch S. 93, 130f., 193f.

54 Hierzu Bloch/Grzimek 1978, Sp. 99 anhand des Reiterdenkmals für Friedrich II. den Großen.

55 Bagehot 1961, S. 40.

1978 verkündeten Peter Bloch und Waldemar Grzimek das »Ende das Denkmals«. ⁵⁶ Sie stellten fest: »Die Kraft des sittlichen Helden, der als einzelner und eins mit seiner Gesellschaft in Gegenwart und Zukunft zu wirken vermag, ist offenbar erschöpft. Eine sich wandelnde Weltordnung kann durch das Individuum nicht mehr gespiegelt werden. Auch das barocke Pathos des ›lauten Helden‹ nützt sich ab. Die Inflation der Denkmäler bewirkt Beliebigkeit.« ⁵⁷ Das Ende des Denkmals sahen sie mit dem Ende des Historismus: »Das Ende eines verbindlichen Menschenbildes stellte Funktion und Form des Denkmals außer Kraft und setzte die formalen Mittel frei. Es entstand ›reine‹ Kunst [...]. Spätestens seit 1918 gibt es in Deutschland das Denkmal nicht mehr [...] allenfalls Mahnmale einer kollektiven Geschichte [...]«. ⁵⁸

Damit unterschätzten sie aber die Lebenskraft des Reiterdenkmals. Warum bewies das Reiterbild eine solche Überlebensfähigkeit? Es lebte fort, weil es immer wieder uminterpretiert wurde. Bis zum heutigen Tag entstehen neue Reiterbilder. Zugleich wurde deren Ikonographie auf das Lenken eines Autos übertragen. Aus diesem Wandel ergibt sich die Frage, welche Züge eines Reiterbildes die unterschiedlichen Bedeutungen ausdrücken. Wie sind sie zu lesen? In welcher Weise werden Formen, die politisch nicht mehr gültig sind, im Sinne einer Aktualisierung abgewandelt?

Reiterbilder machen nicht unbedingt Geschichte anschaulich, aber sie machen ein Verständnis von Machtausübung, von Moralvorstellungen, von Staatsverständnis anschaulich. Sie sind Werke, die trotz aller Bedeutungsschwankungen und trotz aller Umgestaltungen immer noch konkrete politische Bedeutung in sich tragen. Es sei erlaubt, ein Zitat, das Fritz Saxl auf das Kapitol prägte, auf die Reiterbilder zu wenden: »Sie entstehen und entfalten sich in der Welt der Antike; sie verblassen mit dem Aufstieg des Christentums, aber häufig nur, um in christlicher Zeit später wieder aufzutreten, bereichert – im Guten oder Bösen – mit neuen Ideen und neuen Kräften.« ⁵⁹

Mit dieser Prämisse versteht sich die folgende Studie als Beitrag zur politischen Ikonographie. Sie untersucht anhand ausgewählter Beispiele diese Dynamiken. Bevor diese Entwicklung nachgezeichnet wird, soll ein kurzer Blick auf den Gang der Forschung weiter in das Thema einführen.

.....
56 Bloch/Grzimek 1978, Sp. 290, Bloch 1977 schon im Jahr zuvor.

57 Bloch/Grzimek 1978, Sp. 290.

58 Bloch/Grzimek 1978, Sp. 292.

59 Saxl 1984, S. 104.