

Das Eiserne Kreuz – heute das Logo der Bundeswehr – wird im Nachfolgerlass von 1982 zum Traditionserlass der Bundeswehr von 1965 „als nationales Erkennungszeichen und als Sinnbild für Tapferkeit, Freiheitsliebe und *Ritterlichkeit*“¹ bezeichnet. Doch nicht nur das Militär ist an einem seit dem Mittelalter überlieferten vorgeblichen Tugendbild orientiert, auch aus den modernen Medien reitet uns ein ritterlicher Held entgegen. Welche mehr oder weniger bewusst akzentuierten Zusammenhänge gibt es trotz der großen historischen Distanzen zwischen dem Rittertum des Mittelalters und den neuzeitlichen Rückgriffen? In diesem Kommentar zu *mythischen Kämpferfiguren der Moderne* konzentriere ich mich auf Ritterdarstellungen in der Hochkunst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, die als Teil der Aufrüstung zum Ersten Weltkrieg anzusprechen sind, eben jenem Krieg, der die darauf folgenden in ihrer Härte und Grausamkeit prägen sollte.

Bereits um die Jahrhundertwende ist in der deutschen Malerei die männliche Figur häufig in Ritterrüstung zu betrachten. Damit wird immer wieder von neuem eine Vorstellung des Kriegers als Tugendhelden und immer noch mitzudenkendem *Miles christianus* evoziert. Deutlich nimmt Hans Thoma sowohl mit dem Ölgemälde *Der Wächter vor dem Liebesgarten* (Abb. 1) von 1890 als auch dem *Einsamen Ritt* von 1889² den Wertekanon des christlichen Ritters auf. Seit dem 11. Jahrhundert lassen sich unfreie Ministerialen (Dienstmänner) neben adeligen Vasallen nachweisen, deren angesehener Waffendienst zu Pferde ihnen die Möglichkeit sozialen Aufstiegs eröffnete. Die Bezeichnung des *Miles* oder Ritters benannte das Gemeinsame der standesrechtlich unterschiedlichen Schichten von Ministerialität und Adel am Hofe, und die sozialen Unterschiede wurden durch eine gemeinsame Ethik für die berittenen Kämpfer überlagert. Überhöht wurde diese Dienstfunktion dann durch die aus Frankreich stammende *Chevalier*-Konzeption im Minnedienst der Ritter der höfischen Kultur.³ Die Vorstellung des christlichen Kämpfers bezieht sich auf das Neue Testament, 2. Tim. 2, 3–5:

„Arbeite als ein guter Streiter Christi. Kein Soldat Gottes lässt sich in weltliche Geschäfte ein, damit er dem gefällt, für den er sich bewährt. Und so jemand auch kämpft, wird er doch nicht gekrönt, er kämpfe denn recht.“⁴

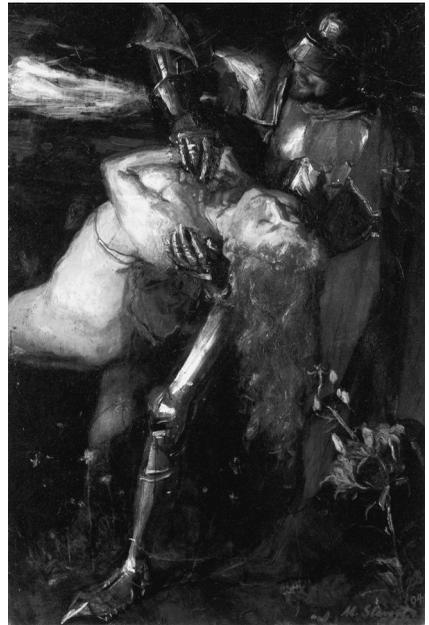
Aus diesen Sätzen wurde nicht nur die vergeistigte Dienerschaft für Gott den Herrn abgeleitet, sondern auch der militärische Kampf für das Christentum auf Erden, formiert in der christlichen Ritterschaft, die Kreuzzüge bestritt und sich auf Beutezügen nach Konstantinopel und Jerusalem blutigste Schlachten gegen die „Ungläubigen“ lieferte. Die im Bibeltext, wenn auch ausgesprochen vorsichtig, auf Geistliches beschränkte Aufgabe des kriegerischen Streiters, wurde auf den kämpfenden Ritter im Krieg und im weltlichen Leben übertragen. Er sollte sich verpflichten, sich für *Humilitas* (Demut) und *Misericordia* (Barmherzigkeit) einzusetzen und dem Minnedienst an der hehren, nie zu erreichenden Frouwe



1 Hans Thoma,
Der Wächter vor
dem Liebesgarten,
1890, Öl auf Pap-
pe, 75,5 × 61,3 cm,
Nationalgalerie,
Staatliche Museen
zu Berlin.

nachzukommen. Als die soziale Stellung der Ritter längst an Bedeutung verloren hatte, setzte sich die Faszination an dem in der Romanliteratur des 12. Jahrhunderts geprägten männlichen, gewappneten und angeblich tugendhaften Kämpfertum mit unterschiedlichen Konjunkturen fort. Es genügte, das Bild eines Mannes in vollständiger Rüstung aufzurufen, so z. B. in der die Bilderproduktion selbst wiederum prägenden *Iconologia* des Cesare Ripa, um an den *Miles christianus* zu erinnern. In der Ausgabe Ripas von 1603 erscheint er unter dem Titel *Dispregio del mondo* (Verachtung der Welt) und hält in seiner linken Hand einen Palmenzweig, in der rechten eine Lanze, während sein rechter Fuß eine Krone und ein Zepter zertritt. Die *Subscriptio* mahnt dazu, dass es gälte, die irdischen Reichtümer, Ehre und Herrlichkeit des vergänglichen Lebens gering zu achten, um die Güter des ewigen Lebens zu erlangen.⁵ Zwar wird bei Ripa das Geschlechterverhältnis überhaupt nicht erwähnt, doch ist dieser Ausschluss charakteristisch. Die mit dem Bild des Ritters eng verbundenen Tugenden des ehrenhaften Kampfes und der sexuellen Enthaltensamkeit, Eigenschaften des einsamen Helden schlechthin, prägen die Ritterromantik bis in die Gegenwart, wohingegen die Pflicht zu Barmherzigkeit und Nächstenliebe sich vorzugsweise im aggressiven Schutz des Vaterlandes erfüllt.

Seit den 1880er Jahren, einer Zeit immer stärkerer Militarisierung im neu gegründeten Deutschen Kaiserreich, malte der konservative Thoma gerüstete männliche Gestalten, seien es Georgsfiguren, einsame Reiter in der Landschaft, Hüter des Tales und gepanzerte Wächter mit geschlossenem oder geöffnetem Visier vor Liebesgärten.⁶ 1890 erscheinen geharnischte Ritter als Georg und als Tugend- und Schloßwächter des Innenraums im Wandfries des Musikzimmers der Villa Pringsheim in München.⁷ Als *Wächter vor dem Liebesgarten* (Abb. 1), in dessen Mauern die beiden Geschlechter mit Kindern ein sittsames Beieinander am Lebensbrunnen vorführen, betont dieser *knight in shining armor* den Schutz der Privatheit des Familienlebens, der nach bürgerlichen Maßstäben einzig erlaubten Form der Liebe zwischen Mann und Frau. Die den edlen Ritter gefährdenden Verlockungen werden in einem anderen Gemälde von Thoma gerade durch die Abwehr des männlichen Wunsches verführt zu werden überdeutlich. Das Visier geschlossen und die Lanze kämpferisch aufgepflanzt, stellt sich der *Wächter vor dem Liebesgarten* (1895)⁸ einem nackten Jüngling entgegen, der ihm einen Apfel anbietet. Die Andeutung lustbesetzter Gestik wird konfrontiert mit der Haltung im Kontrapost eines vollständig gepanzerten Körpers. Und Max Slevogt wagt zwar 1894 in einem Gemälde das dem Ritter nicht gemäße sexuelle Begehren zu thematisieren, aber der Titel enthält keinen Hinweis auf die durchaus mögliche Lesart des Bildes als Vergewaltigung durch den Ritter, sondern benennt die Frau als Verführende: *Frau Aventure* (Abb. 2). Außerdem kann der sich anbietenden Bildbetrachtung als Lustszene durch die Mehrdeutigkeit jeglicher Bildformel,



2 Max Slevogt, *Frau Aventure*, 1894, Öl auf Leinwand, 128 × 86 cm, Städtisches Kunstinsitut und Städtische Galerie.

hier der Geste der Eisenhand, entgegengewirkt werden und zugleich die ritterliche Tugendhaftigkeit erhalten bleiben.

Auch der auf dem Gemälde *Einsamer Ritt* von 1889⁹ von den BetrachterInnen einsam in die dunkle Landschaft wegretende Ritter im Harnisch kann als Projektionsfläche vielfältiger Assoziationen zum Rittertum dienen. Das Bild unterscheidet sich deutlich von den lieblich verspielten Szenerien mittelalterlicher Ritterfiguren mit schönen Frauen auf der Wiese anderer Thomabilder. Hier reitet der einsame Held auf steinigem Weg dem Unwetter entgegen und gibt sich nicht mit Frauen ab. Die dunkle Wetterstimmung ist das Kunstmittel, das F. C. Delius für den bürgerlichen Roman in der Studie *Der Held und sein Wetter* analysierte. Auch Thomas Einsamer reitet erhabenen und behelmtens Hauptes der Kulmination im Gewitter, spricht dem lauernden Tod¹⁰, entgegen. Thomas Ritterbild muss sowohl mit der zeitgenössischen Wagner-Kenntnis¹¹, die sich insbesondere in seinem *Ritt zur Gralsburg* von 1897¹² äußert, in Zusammenhang gebracht werden, als auch mit der damaligen Rezeption des Dürer'schen Reiters.¹³ Wie Hans Schwerte zu dem erst um 1800 als *Ritter, Tod und Teufel* betitelten berühmten Meisterstich von 1513 darlegte, wurde in der deutschen Romantik aus dem christlichen Soldaten, der in den Tod reitet, der deutsche Ritter, der über Tod und Teufel siegt, und die Interpretation des Blattes von christlicher Todeserwartung hin zur Repräsentation nationalen Kämpfertums verschoben. Franz Kugler, Professor für Kunstgeschichte in Berlin, betonte 1836 explizit die Maskulinität dieses Kämpfers und sprach von der „Kraft männlichen Willens“, die das Blatt ausstrahle. Laut Schwerte war mit der Verschiebung der Akzente der „Ritter, Tod und Teufel“-Mythos [...] vorbereitet, die (nationale) Ideologie reisiger Weltausfahrt und trotzigen Weltausgriffes angelegt.¹⁴ Nach der Reichsgründung wurde der Dürer'sche Reiter zu dem „Sinnbild“ sorgend entsagender und einsamer kämpferischer Heroik, das Nietzsche 1872 in der *Geburt der Tragödie* auf den Philosophen Schopenhauer anwendet und das zugleich in eine Schilderung eingebunden ist, die sich in leichter Abwandlung auch auf das Männerbild des *Einsamen Rittes* von Hans Thoma übertragen lässt. Nietzsche beantwortet seine eigene klagende Frage nach einer tröstlichen Zukunftserwartung in der „Verödung und Ermattung der jetzigen Cultur“ selbst so:

„Da möchte sich ein trostlos Vereinsamer kein besseres Symbol wählen können, als den Ritter mit Tod und Teufel, wie ihn Dürer uns gezeichnet hat, den geharnischten Ritter mit dem erzenen, harten Blicke, der seinen *Schreckensweg*, unbeirrt durch seine grausen Gefährten, und doch *hoffnungslos*, allein mit Roß und Hund zu nehmen weiß. Ein solch Dürer'scher Ritter war unser Schopenhauer; ihm fehlte jede Hoffnung, aber er wollte die Wahrheit.“¹⁵

Die Ritterrüstung war das einzige Kostüm, auf das auch die Maler nach dem Ende der Historienmalerei nicht verzichten mochten, schreibt Viktoria Schmid-Linsenhoff über die Faszination dieses Männlichkeitsbildes.¹⁶ Die Gründe dieser Faszination sind meines Erachtens darin zu suchen, dass es zwar jegliche Form von kriegerischer Gewalt zulässt, aber zugleich Tugendhaftigkeit signalisiert und damit eine immer von neuem taugliche Rolle für die Verbreitung hegemonialer,

unbesiegbarer, maskuliner Macht zur Verfügung stellt. Die eiserne Verkleidung erlaubte, sich der Ausnahmesituation des Künstlertums zu versichern, sich von der zivilen Norm zu unterscheiden und das Weibliche sogar auszuschließen. Dorthe Bischoff hat in einer Studie über Autorschaft und Männlichkeit vor dem Ersten Weltkrieg, in der Franz Marc eine pointierte Stellung einnimmt, eine Vorstellung von „Männlichkeit, herausgearbeitet, die sich selbst gebiert als gestählter, empfindungsloser Maschinenkörper“.¹⁷

Je wahrscheinlicher der Krieg wird, umso deutlicher wird die Rolle des heroischen, jedoch staatstragenden, zwangsläufig also wehrhaften Künstlers betont. Insbesondere der Maler Lovis Corinth, der sich gegenüber der Avantgarde auf die Tradition und nicht auf deren Destruktion berief, malte sich bis zu Kriegsbeginn 1914 des Öfteren in Ritterrüstung.¹⁸ In seinem Selbstporträt von 1911¹⁹ legt er die Rüstung an und versucht sich an einem Tugendideal großer deutscher Vergangenheit zu orientieren, das schon 100 Jahre vor ihm der Romantiker Carl Philipp Fohr in den Porträts seines Freundes Adolf August Ludwig Follen²⁰ für ähnliche Rückgriffe nutzte. Galten 1816 jedoch altdeutsche Tracht und Rüstung in Studentenzirkeln als Camouflage antimonarchistischer Gesinnung, so war im Kaiserreich kurz vor dem Ersten Weltkrieg das Bild des Kämpfers in Ritterrüstung ein in der Öffentlichkeit weit verbreitetes Symbol für nationale Kriegsbereitschaft. Es begegnete in Gemälden, Grafiken, auf Denkmälern und auch im Reliefschmuck öffentlicher Gebäude.²¹ In einer Rede vor deutschen Studenten forderte Corinth im Januar 1914 denn auch die ritterlichen Tugenden der Vorkriegszeit: nationale Gesinnung, Selbständigkeit des Individuums und Selbstzucht.²² Seine Bilder spiegeln zum einen diesen militärischen Habitus, zum anderen geht er in Anlehnung an Rembrandt'sche Inszenierungen geradezu spielerisch mit dem Ritterkostüm um und erprobt die Kunst seiner Malerei an der Wiedergabe des Metalls im Unterschied zu anderer Stofflichkeit und nackter Weiblichkeit. 1910 behandelte er das damit in die Debatte gebrachte Thema Geschlechterverhältnis anspielungsreich, als er sich als Sieger hinter der halb entblößten Frau vor ihm darstellte. Er präsentiert die junge Frau, wie sie sich lächelnd an ihn schmiegt, in seine Körpersilhouette einfügt und ihm den goldenen Siegerkranz als Viktoria reicht oder – in anderer Lesart – diesen als seine Gattin vorzeigt²³

Innerhalb des breit gefächerten Diskurses von militärischer Schutzmacht und Angriffslust von 1914/15 setzt der Wiener Künstler Oskar Kokoschka in seinem Selbstbildnis als *Irrender Ritter* (Abb. 3) einen ungewöhnlichen Akzent. Obwohl freiwillig in den Krieg gezogen, stellt er sich zwar im Panzer aber nicht aufrecht stehend dar, sondern liegend oder im Raume taumelnd, verwandt dem Bildschema der Bekehrung Pauli. Viele Interpretationsversuche zu diesem Bild beziehen sich auf seine damalige Situation im Kriegsdienst (vor oder nach seiner schweren Verwundung im Felde) und auch auf das gelöste Liebesverhältnis zu Alma Mahler²⁴, die rechts im Bilde im Melancholiegestus wie im Sumpf liegend dargestellt ist. Keine Interpretation geht bis jetzt der Herkunft des Titels nach. Soweit ich ermitteln konnte, verbreitete sich diese Formulierung durch die Tieck'sche Übersetzung des Don Quijote, des *caballero andante* als *irrender* im Sinne von *fabren-*



3 Oskar Kokoschka, *Der irrende Ritter (Selbstbildnis)*, 1914/15, Öl auf Leinwand, ca. 35 x 71 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2002.

der Ritter. In der Forschung wird vermutet, dass Tieck, beeinflusst durch die französische Übertragung und die dort verwendete Formulierung „chevalier errant“, auf die Übersetzung irrrender Ritter gekommen sei, da es im Altfranzösischen für *errer* zwei Wortbedeutungen gibt, *auf Reisen ziehen* und *irren*.²⁵ Zweifelsohne hat sich jedoch im Deutschen, wenn jemals beide Bedeutungen mitklangen, im Laufe der letzten beiden Jahrhunderte die Bedeutung von irren im Sinne von herumirren oder verwirrt sein verstärkt, denn in modernen Bearbeitungen der Tieck'schen Quijote-Übersetzung wurde der irrende Ritter nicht weiter übernommen, sondern durch den „fahrenden“ ersetzt.

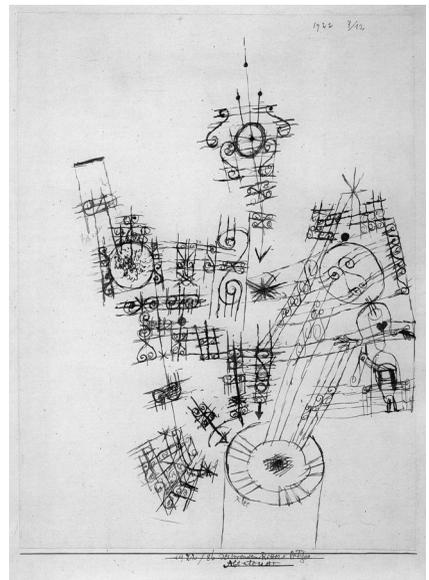
Es liegt nahe anzunehmen, dass Kokoschka von Cervantes nicht nur den Titel entlehnt, sondern auch an die Erzählung erinnert, in welcher Don Quijote, von seiner Angebeteten verschmäht, um zum vollendeten Ritter zu werden, seine Buße und Klage am Fuße und auf dem Gipfel eines hohen Felsens „in seinen schwerwütigen Unsinnigkeiten“²⁶ vollzieht.

Deutlich wird, wie Kokoschkas getroffen erscheinender Ritter das zeitgenössische militärische Heldenbild uminterpretiert und anzweifelt. Der Kämpfer liegt am Boden und seine große Leidenschaft zu der Geliebten wird ganz in der Tradition seines Gemäldes der *Windsbraut* als eine Entzweiung repräsentiert.²⁷ Der Künstler ist kein fahrender Ritter, sondern ein verirrter. Vergleichen wir dieses Gemälde mit dem gleichen Titels *Knight errant*²⁸ des englischen Prärafaeliten John Everett Millais von 1870 aus der Tate Gallery, das den ritterlichen Helden darstellt, der die Frau aus ihren Fesseln befreit oder erlöst so wie Perseus Andromeda oder Georg die Königstochter, sehen wir bei Kokoschka auch die neu einsetzenden Kommentare zum Geschlechterkampf innerhalb des Diskurses zur ritterlichen Schutzmacht der Männer. Sein Ritter hat sich vom weiblichen Ge-

schlecht entfernt und eben das ist angesichts der aktuellen Kriegslage bedenkenswert. Der von Kokoschka selbst gewählte Kriegsdienst als Reaktion auf die unglückliche Liebe zu Alma bewog den Künstler nicht, sich zum heroischen Kämpfer zu stilisieren, vielmehr hinterlässt er den Eindruck ungeschützt und verwundbar zu sein. Kokoschka greift damit zwar auf das ebenfalls mit dem Ritter konnotierte Bild der Einsamkeit zurück, verherrlicht aber nicht mehr die Heroik männlichen Kämpfertums. So wird auch die Rolle des Ritters als Beschützer der Frauen, der Heimat u. s. w. in Frage gestellt.²⁹

Möglicherweise versucht Paul Klee mit seiner Federzeichnung *Des irrenden Ritters letztes Abenteuer* (Abb. 4) von 1922 sowohl Kokoschkas *irrendem Ritter* zu antworten, als auch die deutsche Ritterwerbung für den Krieg ironisch ad absurdum zu führen. In einem Gewirr von Kringeln wie „schmiedeeiserne Musikzeichen“³⁰ gehen von dem rechten Auge und der rechten Hand der einzigen Figur mit großem Kopf und Herz auf der rechten Seite des Blattes Striche wie Strahlen oder Ströme aus, die zu dem Brunnentrog in der Bildmitte führen. Anklänge an das letzte Kapitel des unvollendeten Romans *Die Kronenwächter* von Achim von Arnim³¹ sind möglich, denn hier verblutet der versehentlich von seinem Zwilingsbruder tödlich verletzte, als Maler lebende, edle Ritter Anton während eines großen Festes mit Musik am Brunnen. Mit dem Tod am oder gar dem wenig ehrenvollen Fall in den Brunnen kann Klee den Ritter als romantische Fiktion zeichnen, das Sterben aufzeigen und den deutschen Militarismus karikieren³².

Die Dekonstruktion des militärischen Ideals durch die Wirklichkeit des Krieges wird für Lovis Corinth in der Gegenüberstellung seiner vor und nach dem



4 Paul Klee, Des irrenden Ritters letztes Abenteuer, 1922, Feder mit Tusche auf Papier, 28,6 × 21,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Krieg entstandenen Arbeiten deutlich. 1918 malt er als Kommentar zum Ersten Weltkrieg die Ritterrüstung³³ in Teilen am Boden liegend und gegen den Betrachter gewendet. Sie ist zerstückelt; der Kampf wird in dieser Komposition als Niederlage im wahrsten Sinne des Wortes inszeniert.

In der Hochkunst der Weimarer Republik taucht der Ritter kaum noch auf, wird aber als zentrale Figur auf Kriegerdenkmälern populär und ist als Zeichen kämpferischer Männlichkeit weiterhin im republikfeindlichen Bürgertum präsent. So wie einst Nietzsche Schopenhauer zum Ritter und Übermenschen erklärt hatte, verklärt nun Ernst Bertram aus dem George-Kreis 1918 Nietzsche: „auch Nietzsche ist uns nun ‘ein solcher Dürerscher Ritter’ [...] gleich Schopenhauer und Luthers freiem Christenmenschen ‘niemandem untertan’, zieht er furchtlos zur Stunde eines gefährlichen Zwieliichts seine Straße, im Geleit der Dämonen [...] Oben erglänzt die Burg einer gotischen Romantik, von der Gewissen ihn harten Abschied nehmen ließ [...] Aber der Pfad, der böse Pfad durch den Engpass zweier Zeiten hindurch, erdunkelt in der Nacht eines künftigen Schicksals. Wohin er

führt, wo er endet? Aber führt er überhaupt, endet er überhaupt? ‘Dennoch –’³⁴ Besonders mit dem „Dennoch“ war den konservativen, männlichen Führungseliten in Deutschland eine Identifikationsmöglichkeit geboten, sich gegen die entmilitarisierte Republik zu rüsten. In der Auseinandersetzung mit der neuen Freikörperkultur (Abb. 5) galt es nun, die Ritterrüstung zu verinnerlichen und sich einen „Körperpanzer“³⁵ anzutrainieren.



5 Buchtitel zu Hans Surén: Deutsche Gymnastik, Oldenburg 1925.

- 1 Der Bundesminister der Verteidigung: Richtlinien zum Traditionsverständnis und zur Traditionspflege in der Bundeswehr. Bonn, 20. September 1982, Fü S I 3 – Az 35-08-07.
- 2 Hans Thoma: *Der Wächter vor dem Liebesgarten*, 1890, und ders.: *Einsamer Ritt*, 1889. In: *Der Kampf der Geschlechter* (Ausst.-Kat.), Lenbachhaus, München 1995, Kat. Nr. 66, S. 171 und Kat. Nr. 67, S. 173.

- 3 Gert Kaiser: *Der Ritter in der Literatur des hohen Mittelalters*. In: *Das Ritterbild in Mittelalter und Renaissance*. Hg. vom Forschungsinstitut für Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf 1985 (Studia humaniora, 1) S. 37–49.
- 4 Nach Relektüre der Vulgata überarbeitete Fassung der Übersetzung Luthers.
- 5 Cesare Ripa: *Verachtung der Welt*. Aus: Cesare Ripas „Iconologia“, deutsche Ausgabe 1669; abgebildet in: Andreas

- Wang: Der „Miles christianus“ im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition (Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung, 1/1975), Abb. 5.
- 6 Henry Thode: Thoma. Des Meisters Gemälde. Stuttgart und Leipzig 1909, S. 227–451.
- 7 Ebd., S. 328 und 331. Zum Musiksaal als Zentrum des Familienlebens im Hause Pringsheim und Thomas Manns Qualifizierung der Malerei dort als „unsäglich schön!“ vgl. Walter und Inge Jens: Kattias Mutter. Das außerordentliche Leben der Hedwig Pringsheim. Reinbek bei Hamburg 2005, S. 79f.
- 8 Wie Anm. 6, S. 394.
- 9 S. Anm. 2.
- 10 F.C. Delius: Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus. München 1971, S. 129ff.
- 11 Vgl. Jens Malte Fischer: Singende Reken und blitzende Schwerter. Die Mitteleuropäer neben und nach Wagner – ein Überblick. In: Mittelalterrezeption. Hg. von Peter Wapnewski Stuttgart 1986, S. 511–530.
- 12 Wie Anm. 6, S. 404.
- 13 Albrecht Dürer: *Ritter, Tod und Teufel*. In: The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer. Hg. von Walter L. Strauss, 2. Aufl. New York 1973, S. 151, Nr. 72.
- 14 Hans Schwerte: Faust und das Faustische, ein Kapitel deutscher Ideologie. Stuttgart 1962, S. 258 und 260. Schwerte alias Hans Schneider, war ein linksliberaler Literaturwissenschaftler der ersten Stunde und leitete im NS als hoher Funktionär der SS beim Ahnenerbe u. a. die Dienststelle Germanischer Wissenschaftseinsatz in Holland, der Verfolgung entzog er sich durch die Annahme der anderen Identität (vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23.4.2005, S. 48).
- 15 Schwerte (wie Anm. 14), S. 261.
- 16 Vgl. Viktoria Schmidt Linsenhoff: Anonyme Ritter, lyrisch, sinnlich, militant. In: 100 Jahre Historisches Museum Frankfurt am Main 1878–1978. Drei Ausstellungen zum Jubiläum. Frankfurt 1978, S. I/252–I/261.
- 17 Doerte Bischoff: „*Dieses auf die Spitze getriebene Mannestum*“. *Kriegsrhetorik und Autorschaft um 1914*. In: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Hg. von Kathrin-Hoffmann-Curtius und Silke Wenk. Marburg 1996, S. 60–72, hier: S. 66. Zur Erneuerungsbewegung im Zeichen des Mannes s.a. Albrecht Koschorke: *Die Männer und die Moderne*. In: Der Blick vom Wolkenkratzer. Hg. von Wolfgang Asholt und Walter Fährnders. Amsterdam/Atlanta 2000 (Critical Studies, 14), S. 141–162. Zum Ritterideal der Künstler des Blauen Reiters schreibt Kathrin Heinz in diesem Heft.
- 18 Vgl. Horst Uhr: Lovis Corinth. Berkeley – Los Angeles – Oxford 1990, Fig. 106 und 130. Selbstportraits im Harnisch malt auch Wilhelm Trübner; vgl. Schmidt Linsenhoff (wie Anm. 16), S. I/252.
- 19 Lovis Corinth: *Selbstporträt als Fahnenträger*. In: Lovis Corinth (Ausst.-Kat.), Haus der Kunst München/Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. München/New York 1996, S. 199f., Kat. Nr. 92.
- 20 Carl Philipp Fohr: *Adolf August Ludwig Follen in ritterlicher Rüstung*. In: Carl Philipp Fohr, Romantik-Landschaft und Historie (Ausst.-Kat.), Hessisches Landesmuseum Darmstadt und Haus der Kunst München. Bearbeitet von Peter Märker. Darmstadt 1995, S. 322, Kat. Nr. 332. Karl Philipp Fohr: *Adolf August Ludwig Follen im Harnisch*. In: Karl Philipp Fohr (Ausst.-Kat.), Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt 1968, T. 33.
- 21 Zur Präsenz des Ritters im öffentlichen Raum der österreichischen Monarchie vgl. Irene Nierhaus: Arch⁶. Raum, Architektur, Geschlecht. Wien 1999, insbes. S. 143–179.

- 22 Lovis Corinth: Vortrag über deutsche Malerei: Ein Vortrag für die Freie Studentenschaft in Berlin. In: Ders. Gesammelte Schriften. Berlin 1920, S. 97–111.
- 23 Abgebildet in: Georg Biermann: Lovis Corinth, Bielefeld 1913 (Künstler-Monografien 107), Abb. 69. 1915 stellt er in seinem Gemälde *Im Schutz der Waffen* das paternalistische Schutzdenken des Militärs gegenüber der Weiblichkeit, der Heimat, der Zivilbevölkerung heraus, und transportiert zugleich die Vorstellung von der Unnahbarkeit und sexuellen Enthaltensamkeit der Krieger; abgebildet in Ausst.-Kat. Lovis Corinth 1996 (vgl. Anm. 19), S. 222, Kat. Nr. 110.
- 24 Vgl. Elfriede Wiltschnigg: *Der „irrende Ritter“*. Oskar Kokoschka, seine Beziehung zu Alma Mahler und der erste Weltkrieg. In: Krieg, Medizin und Politik – Der erste Weltkrieg und die österreichische Moderne. Hg. von Helmut Konrad (Studien zur Moderne 10). Wien 2000, S. 373–391.
- 25 Vgl. Bernhard König: *Der irrende Ritter und sein Stallmeister*. Zwei Anmerkungen zu Tiecks Übersetzung des Don Quijote. In: Romanistisches Jahrbuch, Bd. 12, 1961, S. 343–351, hier: S. 346ff. Außerdem Ludwig Schrader: *Don Quijote: Der fahrende Ritter zwischen Ideal und Wirklichkeit*. In: Das Ritterbild in Mittelalter und Renaissance. Hg. vom Forschungsinstitut für Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf 1985 (Studia humaniora, 1), S. 149–173.
- 26 Cervantes: Don Quixote. Nach der Übertragung von Ludwig Tieck. München 1956, S. 117–124.
- 27 Zur Thematisierung der Geschlechterdifferenz im Gemälde *Windsbraut* s. Kathrin Hoffmann-Curtius: *Frauenbilder Oskar Kokoschkas*. In: Frauen – Bilder, Männer – Mythen. Hg. von Ilsebill Barta u. a. Berlin 1987, S.148–178, hier: S. 161ff.
- 28 John Everett Millais: *The Knight Errant*, 1870. Öl auf Leinwand, The Tate Millbank, SWP1P 4RG.
- 29 Seine später gemalte Kriegskritik *Soldaten einander mit Kreuzen bekämpfend* von 1917 stützt diese Interpretation; abgebildet in: Oskar Kokoschka. Das Frühwerk, Zeichnungen & Aquarelle, 1897–1917 (Ausst.-Kat.), Graphische Sammlung der Albertina, Wien 1994, S. 220.
- 30 Paul Klee. Die Sammlung Berggruen (Ausst.-Kat.), Kunsthalle Tübingen. Stuttgart 1988, S. 166.
- 31 <http://gutenberg.spiegel.de/arnim/kronen/kronen27.htm>; 12. 11. 2004.
- 32 Zu Klees distanzierter Haltung zum damaligen Krieg im Unterschied zu Franz Marc s. O. K. Werckmeister: *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*. Chicago/London 1989, Kap. 2 u. 3.
- 33 Lovis Corinth: *Rüstungsteile im Atelier* (1918) (wie Anm. 19), S. 239, Kat. Nr. 125.
- 34 Zitiert nach Schwerte (s. Anm. 14), S. 271.
- 35 Vgl. Klaus Theweleit: *Männerphantasien*. Frankfurt am Main 1978, Bd. 2, S. 165–260. Neuerdings zum Panzer der „kalten persona“ Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte*, Frankfurt am Main 1994, S. 53, 69, 85, 89 u. 202ff.