

Das Bild des Pferdes im Wandel der Zeit

Peter Thein

Mythos und Symbol

Es beginnt natürlich im Paläolithikum, vor ca. 20.000 Jahren, in den Höhlen von Südfrankreich und Nordspanien und endet in einer Gegenwart, die nur noch selten an die darstellerischen Qualitäten unserer vorzeitlichen Ahnen heranreicht. Dazwischen liegen die Jahrtausende mannigfaltiger, von wechselnden Symbolen, Mythen, gesellschaftlichen Entwicklungen, sozialen Umstrukturierungen und sich wandelnden Naturbegriffen geprägter Auseinandersetzungen im Leben des Menschen mit dem Pferd sowie dessen Würdigung in der Kunst. Formal schließt sich der Kreis der naturhaften, unverfälschten Wiedergabe des beobachteten Pferdes durch die frühen Jäger, in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in der das Pferd um seiner selbst Willen, in nuancierter Wiedergabe individueller Eigenschaften zum interessanten Sujet im Rahmen der aufblühenden Tiermalerei wird.

Dazwischen liegen einige Jahrtausende symbolhafter, instrumentalisierender Verwendung und Darstellung innerhalb der verschiedenen, erwähnenswerten Stilepochen. Den jeweiligen Machtverhältnissen entsprechend benutzte man das Pferd symbolhaft als weltanschaulich geprägten Besitz des Menschen, vor allem der herrschenden Klassen. In diesem Sinn als dargestellter und abgebildeter Beleg der Macht reicht es von der Antike bis in die Neuzeit.

Die Grundlage formal qualitätsvoller Wiedergabe liegt im genauen Beobachten und Sehen – handwerkliches Können vorausgesetzt. Dazu muss sich die Absicht gesellen, dem Geschauten und Dargestellten anspruchsvoll gerecht zu werden und zu können – individuelle Sichtweisen eingeschlossen. Die ca. 20.000 Jahre alten Abbildungen in den Höhlen von Cosquer, Chauvet und Lascaux lassen Rückschlüsse auf diese Fähigkeiten der Vorzeitmaler zu (Abb. 1). Die Menschen jener Zeit lagen wohl ein Leben lang als scharfsichtige Jäger auf beobachtender Lauer ihrer Jagdbeute, zu der die ganzjährig bejagten Wildpferde zählten (*Baumeister und Steppan 2005*), um diese zu erforschen und zu erlegen. Nur daraus konnte Jagdglück entstehen. Um dies zu begünstigen, wurden Zeichen und Formen an und um die dargestellten Tiere gemalt, die sowohl Symbolcharakter als auch Beschwörungselemente tragen. Wie bei allen Beschwörungsmagien hat wohl auch hier die Darstellung des Tieres – des Pferdes – in symbolträchtiger Form dazu gedient, es dadurch in Besitz nehmen und so vermeintlich leichter zur Beute machen zu können (*Chauvet et al. 1995, Clottes und Courtin 1995*).

Der Weg des Pferdes als Nahrungsmittel in dieser Zeit über das später domestizierte Vieh zum Reit- Kampf- und Lebensgefährten über Tausende von Jahren bis in die Gegenwart, ohne welches die Welt mit ihren fortwährenden Auseinandersetzungen, Kriegen, Eroberungszügen, großen Wanderungen der Völker eine ganz andere Entwicklung genommen

hätte, ist einzigartig. Über all diese rationalen, häufig brutalen bis vernichtenden Nutzungspraktiken des Pferdes durch den Menschen zieht sich seit den Beschwörungsformeln des Paläolithikums als roter Faden die Anbetung, Mystifizierung und Symbolik des Pferdes in Religionen, Riten, darstellender Kunst, Literatur und Psychologie bis in unsere Tage. Gründe dafür mögen in den imaginären Eigenschaften und Erscheinungsformen des Pferdes mit seinen vielfältigen Nutzungs- und Verwendungszwecken sowie seiner Ausstrahlung auf den Menschen liegen. Mit seiner Domestikation vor etwa 7.000 Jahren und dem später erfolgenden Wechsel des Menschen vom bespannten Wagen auf den Rücken des Pferdes erhöhte er sich in vielfacher Weise. Dies wird unter anderem zur erträumten körperlichen Verschmelzung von Reiter und Pferd, zur Figur des Zentauren führen – die Kraft des Pferdes in einer Erscheinung vereint mit dem Verstand des Reiters – der uns in Mythologie, Bild und Literatur seit der Antike begleitet. Desgleichen der himmelstürmende Pegasos, das Flügelross mit seiner Wiedergabe in allen Kunstformen. Auch hierin, wie in vielen anderen Mythen, ist das Pferd Symbol für das Numinose. Es erscheint zunächst als Gott in Rossgestalt und wird später zum göttlichen Attribut. Es war über Jahrtausende ein heiliges Tier und es war Opfer als Ausdruck und Inhalt von Riten des Natur- und Götterglaubens. Über Feuer, Wasser



Abb. 1 Pferd mit Beschwörungsinsignien und Wurf Pfeilen aus der Höhle von Lascaux, 17.000 bis 16.000 v. Chr.

und Wind wurde es mit den entsprechenden Göttern in ursächliche Verbindung gebracht und in vorchristlicher Zeit sogar als Gotterscheinung gesehen. Alle diese Überhöhungen begründeten und begründeten seine einmalige Stellung vor allen anderen Tieren und bis heute stützt und unterhält dies die unbewusste wie bewusste Beziehung des Pferdes zu den unterschiedlichsten menschlichen Befindlichkeiten (*Baum 1991*).

Pferdedarstellung in vorchristlicher Zeit

Mit der Wandlung der nomadischen Jäger- und Sammlerkulturen um etwa 7.000 v. Chr. in die Sesshaftigkeit der Ackerbauern begann die Domestikation verschiedener Tiere und deren wirtschaftliche Nutzung in Herden- wie Individualhaltung zur Fleisch- Milch- und Wollgewinnung usw.. Verbindliche Abbildungen aus dieser Nutzungsperiode des Pferdes sind m. E. nicht verfügbar. Erst mit der Erfindung des Streitwagens, etwa 2.500 v. Chr., in erster Linie in Ägypten, im vorderen Orient und Assyrien, dem heutigen Irak, sind uns repräsentative Darstellungen, wie die Alabasterreliefs der Gespan-

ne König Asurbanipals überliefert. Mit der Entwicklung dieser Wagen, meist zwei- oder auch vierspännig gefahren, die zu Jagd- und Kriegszwecken verwendet wurden und in der Hand der herrschenden Klasse verblieben, entwickelte sich das Pferd zum Attribut der Herrscher (*Baum 1991, Johns 2006, Imhof 2010*). Wunderbare Schmuck- und Ziergegenstände aus verschiedenen Materialien der jeweiligen Epochen, Terrakotta, Bronze und immer wieder Gold, häufig als Grabbeigaben geborgen, konfrontieren uns mit der vorchristlichen Nutzung der Wagenpferde vor unterschiedlichen Gefährten und vergegenwärtigen die außerordentliche Wertschätzung, mit der man dem Pferd begegnete sowie die Kunstfertigkeit in der Wiedergabe des Tieres und der Beherrschung der verschiedenen Materialien und Handwerke.

Repräsentativ für die Zeit um 1400–1300 v. Chr. sind die mit Pferden und Gespannmotiven bemalten mykenischen und griechischen Gebrauchsgegenstände. Wer kennt sie nicht, die wunderbar filigranen, idealisiert dargestellten Pferde auf Amphoren, Wasserkrügen und Weingefäßen, dazu die Münzen und Medaillen aus Edelmetallen mit Reitern und Quadriegen in vollendeter Form und Verarbeitung dieser Epoche der Antike? Sie sind ein Maßstab für die Kultur dieser Zeit und die großartige Rolle, die dem Pferd zukam (Abb.2).



Abb. 2 Tetrachme Phillips II. Reiter mit Siegespalme, ca. 323 v. Chr., Mazedonien

Etwa um diese Zeit vollzieht sich der Wandel des Pferdes vom Zug- zum Reittier, womit sich auch völlig neue Möglichkeiten in Kunst und Politik eröffnen. Allerdings stammt die wohl älteste Abbildung eines Reiters von einer Terrakottafigur aus Mesopotamien in der Zeit um 2000 bis 1600 v. Chr. (*Johns 2006*). In Griechenland ist dieser Wandel im Gebrauch des Pferdes ab 1000 v. Chr. belegt. Seit dieser Zeit entsteht dort um das Pferd herum eine Vielzahl hippatischer Aktivitäten sowohl in der darstellenden wie in der beschreibenden Kunst.

Nun entstand eine regelrechte Reiterkultur. Das Pferd im antiken Griechenland besaß den Charakter des Statussymbols. Wer sich ein Pferd leisten konnte, gehörte zur Klasse der Ritter, der „hippeis“ (Reiter), der zweithöchsten der vier Bevölkerungsschichten. Angehörige dieser Klasse waren als Reiter zum Wehrdienst verpflichtet und hatten Zugang zu den höchsten Ämtern im Staat (*Imhof 2009*).

In dieser Epoche entstanden die edelsten Pferdedarstellungen der griechischen Antike; im Parthenonfries finden sie ihren Höhepunkt (Abb.3). *Buschor* (1948) schreibt dazu: „Das Pferd

ist durch den Parthenon geadelt, ja geheiligt. Die neue Gestalt, die es hier empfangt, ist nicht nur eine Befreiung von lästig gewordenem Formengerüst, Überführung in wohlklingendes Kurvensystem, Aufbrechen einer schwellenden Körperlichkeit, Eintauchen in Raum und Licht, Verstärkung des Seelenlebens, Aufspürung bestimmter Rassen und Zuchtungsarten, Angleichung an einzelne Modelle. Die neue Gestalt geht vielmehr weit über alles hinaus, wendet sich durchaus nicht vor allem der Erscheinung sondern dem Wesen zu...“ . Pheidias, der Freund des Perikles, wird als der führende Meister dieser genialen Schöpfung, die alle bisherigen Relief- und Rundplastiken übertrifft, genannt. Schon hier drückt sich auch aus, dass die Gestaltungskraft einzelner beteiligter Meister ein und dasselbe Pferd erkennbar unterschiedlich darstellt. Dies zieht sich von dem im Parthenon gelungenen Durchbruch hin zu einem neuen Pferdebild bis in die Malerei des 19. Jahrhunderts. Nicht nur die Ausdrucksstärke der Reliefs des 160 m langen Frieses im Parthenon mit seinen geschätzten 300 Pferden in unterschiedlicher Fußfolge imponiert (*Guillot 1927*), sondern auch die sicht- und fassbar enge Ross-Reiterbeziehung, die Bindung an das Pferd, die über die verinnerlichte, das Wesen der Pferde erspürende Plastik auch die ideelle Bindung des Menschen an das mythische Tier dokumentiert, das der Nutzung durch den Fahrer und Reiter ja vorausgegangen war.



Abb. 3 Reitergruppe vom Westfries des Parthenon, Akropolis, Athen, ca. 435 v. Chr.

Über die inhaltliche Fülle dieser Reliefs hinaus ist zu erkennen, dass die Meister des Frieses erstmals die Positionierung der Gliedmaßen der dargestellten Pferde im Galopp erfasst hatten. Die Pferde werden im versammelten Galopp mit kontrapostisch bewegtem Reiter bei untertretender Hinterhand im korrekten Bewegungsablauf erkannt und erfasst (*Imhof 2009*). Unverständlicherweise ging dieses Wissen in der Pferdedarstellung, insbesondere der Malerei, bis 1878 wieder verloren, denn bis zu diesem Zeitpunkt werden Pferde im Galopp – wie auch schon in der Zeit vor dem Parthenon – schaukelpferdartig mit geschlossenen, nach vorne und hinten weit ausgestreckten Gliedmaßen dargestellt. 1878 veröffentlichte der Kalifornier Eadward Muybridge seine Sequenzaufnahmen des „Horse in Motion“ und beendete damit die hasenartige Fortbewegung galoppierender Pferde in der Malerei (*Pickeral 2006*).

In die römische Antike reichen die nicht weniger berühmten vier vergoldeten Pferde von San Marco in Venedig (Abb.4). Sagenumwoben sind bis heute deren Alter und Herkunft. In diesem Zusammenhang wird auch immer wieder der Meister aus Athen, Pheidias, der Schöpfer der Pferde des Parthenon, als Künstler genannt, ebenso wie Lysippos, der Bildhauer Alexander des Großen um 300 v. Chr.. Bestätigt scheinen alle

Untersuchungen und Mutmaßungen dazu seit dem 12. Jahrhundert bis heute nicht wirklich zu sein. Fest steht wohl nur, dass diese geheimnisvollen Pferde wegen ihrer außerordentlichen Qualität, über die Jahrhunderte eine von vielen Autoren beschriebene, auch hochpolitische Vergangenheit haben – von Königen verehrt und an Könige verschenkt, von Griechenland und/oder Rom in das oströmische Reich nach Konstantinopel verbracht, dort den Startplatz des Hippodroms zierend, um dann unter weitgehend unklaren Umständen Venedig erreicht zu haben, um dessen schönste Kirche, San Marco, zu krönen (Olivetti 1982). Welch anderem Tier wäre eine solche Referenz erwiesen worden?

Auf einem anderen Kontinent, Asien, entwickelte sich aus den lang gehegten Traditionen der Opferbeigabe Ende der vorchristlichen Zeit eine bemerkenswerte Pferdekultur. Kein anderes antikes Volk hat in seinen Gräbern so zahlreiche Belege seiner kriegerischen Lebensweise hinterlassen wie die skythischen Reiternomaden. Seit etwa 1000 v. Chr. verbreitete dieses verwegene, nomadisierende Reitervolk Angst und Schrecken vom Baikalsee bis nach Ägypten. Herodot beschreibt, welche Unruhe diese harten, unempfindlichen Reiter auf ihren ausdauernden Pferden über ganz Vorderasien brachten. Vor allem im südrussischen Steppenraum, dem



Abb. 4 Die Pferde von San Marco, Venedig, vermutlich griechischen Ursprungs, ca. 300 v. Chr.

Rückzugsgebiet der Skythen, legen die prunkvoll ausgestatteten Gräber, Kurgane, der aristokratischen Oberschicht Zeugnis von der überragenden Handwerkskunst vor allem der Goldschmiede dieses Volkes und der Verehrung des Pferdes in dieser Kultur ab.

Als Grabbeigaben wurden laut Herodot nach dem Tod eines Königs nach einer einwöchigen Leichenumfahrt von Stamm zu Stamm „eine der Frauen des Königs, sein Mundschenk, Koch, Leibwächter, Pferde knecht, seine Reitpferde und Erstlinge allen Viehs getötet und im freien Raum des Königsgrabes beigesetzt. Dazu wertvolle irdische Güter, wie Goldschmuck, goldenes Tafelgeschirr, Prunkgewänder usw. ...“. Diese Grabbeigaben sollten dem Toten eine behagliche Grabwohnstätte ermöglichen und dazu dienen, dass er im Jenseits nichts vermisse, was ihm im Leben Freude bereitet habe. Die gut erhaltenen Pferdemumien aus den Kurganen belegen die durch geduldige Züchtung immer weiter verbesserte Qualität der Pferde, die die Lebens- und Überlebensgrundlage dieses Reitervolkes waren – zugleich Nahrung, Last- und Reittier wie kultisch verehrtes Wesen. Davon zeugen die überaus kunstvollen, liebevoll realistischen Pferdedarstellungen aus den

großen Königsgräbern zusammen mit den geopfertem Pferden und diesen mitgegebenen, prachtvollen Geschirren und mannigfachen Schutz- und Zierteilen (Tripett 1978, Sembach und von Haeseler 1984). Dieses in seiner Zeit gefürchtete, brutal gegen alle Feinde vorgehende Reitervolk, hinterließ die subtilsten, filigranen Pferde- und Reiterkleinodien, die die Menschheit kennt! (Abb.5) Dieses Bild des Pferdes bleibt als Beweis menschlicher Kulturgeschichte. So werden die Grabkammern zu Zeitzeugen des Lebens.

Eine weitere asiatische Kultur der Pferdeverehrung entsteht im China der Han-Dynastie im Zeitraum von 206 v. Chr. bis 222 n. Chr. und der sich anschließenden Tang-Dynastie. Hier ist es die Plastik, die sich in Typ und Auffassung vom Pferd deutlich von europäischen Traditionen absetzt. Die Ton- und Terrakottareiter – in der Han-Dynastie meist ungesattelt und unglasiert (Abb.6), danach bunt glasierte Pferde und Reiter auf Sätteln mit hohen Sattelbäumen – imponieren durch eine von der europäischen Sichtweise sehr unterschiedlichen Auffassung von Ross und Reiter. Auch hier gilt das Pferd als göttliches Wesen, die meisten der noch heute gut erhaltenen Exponate waren Grabbeigaben, die auch schon in der griechischen Antike eine große Bedeutung hatten. Nicht selten wurden auch in China Pferd und Pfleger dem hohen Toten beigege-



Abb. 5 Skythen. Goldene Schmuckplatte, 400 v. Chr.

ben. Die berühmteste Grabbeigabe dieser Epoche ist sicher die Terrakotta-Armee des ersten chinesischen Kaisers Qin Sh huángdi aus der Zeit um 260 bis 210 v. Chr. bei Xian. Sie umfasst unvorstellbare, nahezu lebensgroße Tonplastiken von 7.278 Soldaten mit 600 Pferden!

Pferdedarstellung in christlicher Zeit

Mittelalter und Ritterzeit

In der bisher skizzierten Zeit der Antike war die Pferdedarstellung dominiert von Relief und Plastik. Beide bleiben im Mittelalter noch tonangebend, dazu gesellt sich später, vor allem in religiösem Zusammenhang, das Pferd auch in der Buchmalerei und -illustration. Zu dieser Zeit hatte sich in allen Pferdehaltenden Völkern und Kulturen die kultisch-kosmische Symbolik des Pferdes in Verbindung mit seinen ideellen und praktischen Werten für den Menschen im Rossopfer manifestiert. Mit dem Christentum ändert sich dies und es tritt im Mittelalter ein Wandel in Symbolik und Kultur ein. Dieser Bedeutungswandel besteht in der Änderung vom einst göttlichen Ross zum Götterross, wie das in Wotans achtbeinigem Wun-

derpferd „Sleipnir“ subsummiert ist (Baum 1991). Mayer (1937) bescheinigt dem Christentum, dass es sowohl den Untergang der im Hellenismus bis zur Kunst entwickelten Reiterei zu verantworten hat, wie auch den Qualitätsverlust in der darstellenden Kunst: „... als die letzten Reste der nach griechischer Art geformten Kunst sich aus den frühchristlichen Arbeiten verloren hatten und die Elemente einer für Italien landfremden Darstellungsweise von Norden über die Alpen drangen, als die Werte des frühen Mittelalters einen Sturz in künstlerische Niederungen anzeigten, den wir am besten im Lateran-Museum zu Rom nur mit Schrecken betrachten können, da verlor auch die Reiterei das künstlerische Wesen vollends...“. In dieser Zeit änderte sich die Taktik der Kämpfe; die massierte Formation mit schweren Rüstungen auf schweren Pferden vertraute nun der Wucht des komplexen Aufpralls vor der Wendigkeit des Einzelreiters – von Reiten im klassischen Sinn kann nicht mehr die Rede sein. Entsprechend ist auch die figürliche Darstellung der Pferde dieser Zeit, vorwiegend mit religiösem Bezug wie St. Martin, dem Mantelteiler, St. Georg, dem Drachentöter, apokalyptischen Reitern oder Begleitern der Heiligen Drei Könige. Insgesamt bleibt das



Abb. 6 Reiter z. Zt. der Han-Dynastie, China, 100 Jahre vor bis 100 nach Chr.

Pferd in der Skulptur und monumentalen Plastik der Diener des auf ihm sitzenden Herrschers. Diese Zeit hat nicht viel zum Bild des Pferdes beigetragen. Bedeutende Beispiele plastischer Pferd-Reiterdarstellungen vom 9. bis 13. Jahrhundert sind die Bronzestatue Karls des Großen und der berühmte Bamberger Reiter (1225-1237) (Abb.7), auf einem ganz und gar nicht mehr stolzen Pferd, in Sitz und Haltung wie in einem Lehnstuhl. Auch in dieser Plastik ist die geistig-spirituelle Wiedergabe eines frommen Königs bis heute ungeklärter Identität, möglicherweise Friedrich II., auf einem friedlichen Pferd und damit die Präsentation imperialer Hoheit wichtiger als der figürliche Wahrheitsgehalt.

Trotz aller augenscheinlich formalen Abstriche wird das Pferd auch im Mittelalter als Repräsentant der Mächtigen verstanden und dargestellt. Dazu zählt nun die christliche Kirche mit ihren politischen, religiösen und eindeutig weltlichen Machtansprüchen. In der christlichen Ikonographie wird das Pferd damit sogar zum Symbol der Ecclesia Triumphans – auch Christus wird in der Apokalypse in der Gestalt des Siegers auf einem Schimmel dargestellt und die Päpste und Bischöfe konkurrieren mit den weltlichen Herrschern um Macht, Besitz und den Steigbügeldienst (Baum 1991).

Das kriegerische Mittelalter mit seiner Unzahl von Reiter-schlachten, Ritterturnieren, Kreuzzügen und Machtkämpfen sperrt das unentbehrliche Pferd in der höfischen Kunst aber nahezu aus. Auftraggeber bleibt die Kirche und entsprechend sind die zumeist stilisierten Pferdedarstellungen im biblischen Kontext (Schmalenbach 2002).

Renaissance und Barock

In der Epoche ab 1400 beginnt in der darstellenden Kunst der Weg zurück von der stilisierten Darstellung hin zu wahrheitsgetreuer, formal- anatomischer Wiedergabe des Pferdes. Dies ähnelt der naturalistischen Darstellung in der Antike und drückt sich zunächst in antikisierenden Reiterstandbildern aus. Bekanntestes Beispiel ist das 1446–1450 entstandene, erste freiplastische, auf einem Platz aufgestellte, monumentale Reiterdenkmal der Neuzeit des Donatella Gattamelata vor dessen Grabeskirche in Padua. Es knüpft an die antike Tradition sowie an Vorbilder wie das Denkmal des Marc Aurel in Rom an. Ein weiteres Reiterdenkmal, diesmal ohne Grabesbezug,



Abb. 7 Bamberger Reiter, Deutschland, 1225 bis 1237

ist das des verdienten Patriziers und Finanziers Colleoni. Es wurde 1481 nach einem Entwurf Verrocchios geschaffen und in Venedig vor der Scuola die San Marco aufgestellt (Imhof 2010). Typisch für diese Zeit sind die majestätisch schreitenden, kalibrigen, z. T. sogar mächtigen Rosse, immer in verhaltener Bewegung und erstarter Pose.

Diese Auffassung wird Gegenstand der verschiedenen europäischen Malschulen, in denen das Pferd pointiert in verschiedenen Schulfiguren als Repräsentant der feudalen Macht seiner Reiter – Kaiser, Könige, Fürsten – abgebildet wird. Das Pferd wird darin in kunstvoll ausgeführter, adressierter, zur Pose erstarrten Form, gewissermaßen zum Thron von Kaiser und Königen. Hand in Hand damit entstehen die verschiedenen Reitschulen dieser Zeit, die oft mit brutalen Methoden die figürlichen Grundlagen für diese Bilder liefern. Porträts dieser Art werden in der Regel als Statussymbol des jeweiligen Herren verstanden und in Auftrag gegeben. In der Figur des scheinbar mühelos auf dem posierenden, meist levadiierenden Rosse sitzenden Reiters hat er die Macht in der Hand. In

der so dargestellten Beherrschung von Kraft und Ungestüm seines Reittieres präsentiert er symbolhaft seinen gesamten feudalen Herrschaftsanspruch. Dabei muss das Pferd noch elegant und gelöst, mit prächtiger Ausstaffierung veredelt, dargestellt werden, um so den Eindruck von Überlegenheit und Reichtum des jeweiligen Reiters zu verstärken. Mit dieser demonstrierten Einheit zwischen dem Mann, der das Pferd in seinem Sinn unterordnet und mit seinem Verstand die Natur des stärkeren Wesens dominiert, war eine über Jahrtausende gültige, ideelle Verbindung geschaffen, die die Geschichte in Bewegung hielt und Kultur ermöglichte und verbreitete (Baum 1991). Dies spiegelt sich besonders in den Darstellungen des 15. bis 17. Jahrhunderts wider. Das Pferd wurde in erster Linie als Vehikel menschlicher, insbesondere männlicher Macht, ja Allmacht, dargestellt und verstanden. Dass dieser totale Herrschaftsanspruch, begonnen mit dem Ideal der gelungenen Symbiose von menschlichem Geist und equiner Kraft, bis zum Ende des 2. Weltkrieges zu einer schamlosen Ausnutzung der Kreatur Pferd führte, lässt an der präformierten geistigen Überlegenheit der „Weltenbeherrscher“ allerdings berechtigte Zweifel zu (Thein 2009).



Abb. 8 Velázquez, Diego Rodrigues de Silva. Graf Herzog Olivares zu Pferd. Spanien 1634-1638

Repräsentative Bilder dieser Zeit, die die Herrscher in der Pose lockerer, unanfechtbarer Kontrolle ihrer vor Kraft strotzenden, imponierenden Hengste zeigen, sind von malerischer Delikatesse und starker Ausstrahlung. Genannt seien die weltberühmten Bilder des spanischen Königshauses von Diego Velázquez (Abb.8) und Francisco de Goya, die Bilder von Peter Paul Rubens, z. B. die Reiterbildnisse des Herzogs von Lerma und Philipps des IV. von Spanien, die Porträts Karls des I., König von England von Antonius van Dyck usw.. Sie entsprechen sich in Manier und Pose. Die durchwegs meisterhaft gemalten Pferde werden der Glorifizierung der höfischen Kultur und der dargestellten Personen untergeordnet, um die Symbolkraft der Darstellung zu erhöhen (Baum 1991, Harrison 2000, Pickeral 2007).

Ein für die italienische Renaissance exemplarisches Pferd – ohne höfische Attribute – ist der Entwurf einer überlebensgroßen Pferdeplastik von Leonardo da Vinci. Für diese, die er nie vollendete, erhielt er Anfang 1480 einen Auftrag von Ludovico Sforza, Herzog von Mailand, als Konzept für ein Reiter-

standbild seines Vaters Francesco Sforza. Siebzehn Jahre lang arbeitete Leonardo daran, ohne es zu vollenden. 1999 wurde die nachgebaute Skulptur von 7,30m Höhe in Mailand enthüllt – ein später Tribut an einen genialen Künstler und sein geniales Pferd.

Neben den repräsentativen Reiterportraits und opulenten Schlachtengemälden jener Zeit, sowohl der deutschen wie maßgebend der holländischen Malschulen, eröffnete die neu entwickelte Kunst des Buchdrucks, der Druckgraphik weitere Möglichkeiten der bildlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Pferd. Einen Höhepunkt dieser Graphikkunst stellt Ruinis 1598 erstmals veröffentlichtes Anatomiebuch des Pferdes dar, welches auch den unglaublichen Fortschritt jener Zeit in forschender und deskriptiver Wissenschaft um das Pferd überzeugend belegt (Thein 2009) (Abb.9).

Mit Albrecht Dürer (1471–1528) und seinen Künstlerfreunden wurden die Inhalte der italienischen Renaissance auch nördlich der Alpen etabliert. Ihre Graphiken zeugen noch heute von der Kunst der Pferdedarstellung unterschiedlichster Inhalte.



Abb. 9 Carlo Ruini, Anatomia del Cavallo. Holzschnitt. Die Muskeln des Pferdes. Italien, 1618

Über das Reiterporträt und die Schlachtenmalerei dieser Epochen hinaus weisen die berühmten Gemälde auf ein weiteres Faktum hin: Die grandiose Kultur um das Pferd und für das Pferd bezüglich der Architektur in Stall- und Anlagenbau, Handwerkskunst der Kutschen- und Geschirrbauer, der Sattler und Plattner, der Zeichner und Graphiker im Buchdruck usw. usf.. Dazu kommt seit dem 16. Jahrhundert das umfassende Wissen um die Anatomie, Physiologie, Krankheiten und Medizin des Pferdes, sowie Haltung, Pflege, Zucht und Ausbildung sowohl in Ländern des Okzident wie Orient. Phantastische, meist mehrsprachige Bücher mit höchst kunstvollen Bebildern legen bis heute ein beredtes Zeugnis davon ab (Thein 2009).

Eine Wende hin zum entsymbolisierten Pferdebild als eigenständigem Genre findet in der schon erwähnten holländischen Malerei ab dem beginnenden 17. Jahrhundert statt. Man spricht hier vom „holländischen goldenen Zeitalter der Malerei“, geprägt von Namen wie Pieter von Laer (1592–1642), Philips Wouwerman (1619–1668) und vielen

anderen mehr. Diese Maler beherrschten meist nicht nur die reine Pferdema­lerei, sondern waren auch Landschaftsmaler von einer neuen Qualität. Pferde spielen in diesen Bildern in ganz unterschiedlichem Milieu und differ­enten Darstellungen ihrer jeweiligen Lebensumstände und Nutzungsformen eine wichtige Rolle (*Daparc und Buvelot 2009*). Anknüpfend an die neue Sicht der Pferdedarstellung nahm sich ein ungeheuer produktiver und vielfältiger Meister der Zeichnung und Druckgraphik, Johann Elias Ridinger (1698–1767), in Augsburg des Themas Tierdarstellung, insbesondere des Pferdes an. Er begann als Maler und Vergolder, um dann „nach seinem natürlichen Triebe“ vor allem auch Pferde nach der Natur zu zeichnen und zu malen. Er folgte akribisch der Pferdema­lerei und wurde mit seinen Darstellungen der Pferderassen, Pferde der verschiedenen Länder und Kontinente zum berühmtesten Tierdarsteller seiner Zeit (Abb. 10).



Abb. 10 Johann Elias Ridinger (1698–1767). Nach. Divani von der rechten Seite gesehen. Divani ist das Pferd, welches der Großwesir und andere Wesire in ihrer Staatskleidung zu reiten pflegen. Undatiert

Eine besondere Rolle spielte in höfischer Erziehung wie Malerei im 18. Jahrhundert die schulmäßige Reitausbildung. Erlernen und gekonnte Ausübung der Schulen auf und über der Erde waren Gegenstand von Erziehungs- und Ausbildungsliteratur des Adels und fanden speziell in der Druckgraphik auch von J. E. Ridinger prominente Berücksichtigung. Als Direktor der Augsburger Malerakademie hinterließ er ein eminentes graphisches Werk und bereitete den Weg für die Pferdema­lerei des 18. und 19. Jahrhunderts. Es ist der Weg in die fast private Umwelt der Pferde, in ihr eigenes, autonomes Dasein, wo sie ihrer Schönheit und unterschiedlichen Gestalten, Bewegungs- wie Verhaltensweisen wegen beobachtet und in romantisierend gemalte Umgebungen und Situationen hineingestellt werden. Auch diese neue Darstellungsform ist Ausdruck einer sich wandelnden Gesellschaft – von der feudalen Struktur hin zum herrschenden Bürgertum. Bis zu diesem Zeitpunkt – speziell der Renaissance und des Barock – waren die Bilder in der Regel dem porträtierten Reiter gewidmet, das Pferd notwendiger Zusatz. Im ausgehenden 18. und dem beginnenden 19. Jahrhundert und seiner neuen Auffassung der Tiermalerei wird sich diese Gewichtung umkehren – zuerst das Pferd, dann der Reiter.

Das Bild des Pferdes im 18. und 19. Jahrhundert

Je anachronistischer die Monarchien in dieser Zeit werden, umso mehr verschwindet das Pferd als symbolisiert darge-

stellter Thron der Herrschenden. Es erscheint nun mehr und mehr als elegantes Ross des gut situierten Bürgers und Edelmannes. So lässt sich wieder einmal an der Pferdedarstellung der kulturelle Wandel der Gesellschaft ablesen. Daraus entstehen Pferdebilder, die das gesellschaftliche Leben der sich ändernden Klassengesellschaft möglichst natur- und detailgetreu wiedergeben: Das Pferd im Reit- und Rennsport, bei Parforcejagden, Kutschfahrten und, zunächst noch von großer Bedeutung, in großen Mengen, aber auch solitär, in der Schlachtenmalerei. Dies vor allem aus der Zeit der Napoleonischen Eroberungszüge in Afrika und Europa, welche über die französische Malschule für den aufkommenden „Orientalismus“ durch die bestechend schönen arabischen Pferde und deren forcierten Einsatz in der Pferdezucht und Malerei Pate standen. Voraussetzung für die Kunst, die individuellen Eigenheiten eines Pferdes in Exterieur und Interieur – also auch das



Abb. 11 George Stubbs (1724–1806). Stutenherde unter einem Eichenbaum, 1773

Wesen – wahrheitsgetreu über Zeichenstift und Palette wiederzugeben, war genauestes anatomisches Wissen. Das konnte nur über intensive Studien erlangt werden. Als einer der ersten neuzeitlichen Meister dieses Genres gilt der Engländer George Stubbs (1724–1806). Er studierte, ganz in der Tradition eines Leonardo da Vinci und eines Carlo Ruini, von 1758 bis 1759, zurückgezogen in einem Cottage lebend, die Anatomie an Schlacht­pferden. Daraus entstand 1766 seine Veröffentlichung „The anatomy of the horse“, eine der bemerkenswertesten Publikationen zu diesem Thema (*McCunn und Ottoway 1976*). In der Folge wurde Stubbs der berühmteste Pferdema­ler Englands und wohl auch des 18. Jahrhunderts. Er beförderte durch seine Studien nicht nur die wissenschaftliche Erforschung des Pferdes, sondern er erhob mit seiner unglaublich eleganten und detailgetreuen Malerei die bis dahin unterrepräsentierte Tiermalerei zumindest in, wenn nicht über den Rang der bis dahin geschätzten Porträt- und Historienmalerei (*Warner and Blake 2004*). Stubbs' zum Teil monumentale Pferdebilder gehören zum Besten, was es auf diesem Gebiet weltweit gibt (Abb.11). Dank seiner profunden Anatomiekenntnisse gelang es ihm in sehr sensibler Farbgebung, das kleinste Detail im Exterieur seiner Pferde ebenso wie deren Bewegungsabläufe, ja Stimmungen perfekt malerisch darzustellen und auszudrücken. Trotz dieser exorbitanten Lebensleistung wurde er zu Lebzeiten nicht gebührend anerkannt, um so größer ist nun sein Ruhm postum – Schicksal vieler Genies.

Die Malerei von Klassizismus und Romantik um 1800 ist bestimmt vom Werden eines neuen Naturgefühls (*Hamann*

1925). Als deutscher Pferdemaier tritt der Frankfurter Johann Georg Pforr (1745–1798) in Erscheinung, der – noch weitgehend von der holländischen Schule beeinflusst – zeitlebens der Pferdemaiererei treu bleibt. Pforr war, wie viele der nun folgenden, maßgeblichen Maler, ein Leben lang stark beeinflusst von seiner persönlichen Leidenschaft für Pferde. In seinem Fall, der als Sohn eines Gutsverwalters die landwirtschaftliche Arbeit ebenso wie die Fakturmalerie in der Kasseler Porzellanmanufaktur beherrschte, erkennbar auch daran, dass er schon früh ein kleines handschriftliches Werk mit dem Titel „Erkänntniß des Pferde Alders aus den Zähnen“ verfasste. Pforr wird bald zum geachteten Mitglied und Maler der Frankfurter Gesellschaft. An seinen Pferdebildern ist nun auch der Wandel der meist noch recht barocken Pferdetyphen seiner holländischen Vorbilder hin zu leichten, rassigeren Campagnepferden zu beobachten, die er in meisterhafter Form, ele-



Abb. 12 Johann Georg Pforr (1745–1798) Der Schimmelhengst. Undatiert



Abb. 13 Carle Vernet (1758–1836). Mameluck au combat, undatiert

gant und flüssig in ihren jeweiligen Lebens- und Verwendungsarten für die Gesellschaft konterfeite (Lorenz 2012)(Abb.12).

Die folgende Epoche des naturalistischen Klassizismus und romantischen Naturalismus bis in die deutsche Biedermeier- und Gründerzeit bescherte der Tiermalerei, unter ihr insbesondere der Pferdemaiererei, in Deutschland einen bis dahin nicht gekannten Stellenwert und vor allem eine künstlerische Weiterentwicklung. Noch unter dem Einfluss der französischen Schule – hier sind besonders die malenden Pferde- liebhaber und -spezialisten, die auch berühmte und passionierte Reiter waren, zu nennen: Carle Vernet (1758–1836) (Abb.13), sein Sohn Horace (1783–1863) und Théodore

Gericault (1791–1824), der auch Napoleons Schimmel „Tamerlan“ gemalt hatte (Abb.14). Gericault trennte sich völlig von bis dahin gültigen Klischees in der Auffassung und Darstellung des Pferdes und nahm eine herausragende Stellung unter seinen malenden Zeitgenossen ein. Er starb einen frühen Reitertod (Aimé-Azam 1967, Brunner et al. 2009). Ein gewaltiges graphisches Werk von Pferdeabbildungen, das sich im Besitz des französischen Staates befindet, hinterlässt auch Victor Adam (1801–1870). Er nahm vor allem die Darstellung arabischer Pferde und das Flair des Orients in seine Bilder auf und wurde so zu einem typischen Repräsentanten des „Orientalismus“ der napoleonischen Zeit. Napoleon, der im Rahmen seiner kriegerischen Unternehmungen in Ägypten ein Faible für das arabische Pferd entwickelt hatte, importierte Pferde aus dem Orient nach Frankreich und ritt auf seinen zahlreichen Feldzügen danach nur noch Araber –



Abb. 14 Theodore Gericault (1791–1824). Napoleons Araberhengst „Tamerlan“, 1810–1820

vorzugsweise Schimmel. Davon zeugen Bilder auf seinem berühmten Schimmelhengst „Marengo“ wie das des Malers Jacques- Louis David (1748–1825), das Napoleon beim Überschreiten des St. Bernhard-Passes zeigt. (Abb.15). In Haltung und heroisierender Darstellung ist die Ähnlichkeit mit dem antiken, griechischen Relief um 300 v. Chr., welches Alexander den Großen auf seinem Hengst „Bukephalos“ zeigt, auffallend.

Die Faszination, die von den arabischen Pferden ausging, übertrug sich aus der Hippologie in die Malerei und so wurde dieses edle Pferd zum bevorzugten Objekt einer liebevollen, bewegten Malerei und Graphik von höchster Qualität.

Diese Tradition setzt sich fort im naturalistischen Klassizismus und der Restaurationszeit, in der auch die deutsche Pferdemaiererei einen ungeahnten Aufschwung in bisher nicht gekannter Qualität erreicht. Repräsentanten dieser Zeit sind die Münchner, Berliner und Kronberger Malschulen, die eine Reihe exzellenter Pferdemaier hervorbringen und die Malerei schließlich in den Impressionismus überführen.

Als dominanter Repräsentant der Münchner Schule muss Albrecht Adam (1786–1862) gelten, der eine ganze Maler- dynastie mit seinen Söhnen, Enkeln und Urenkeln sowie wei-

teren Schülern begründete, wie Johann Friedrich Voltz (1817–1886), dessen und Franz Adams Schüler Heinrich Lang (1838–1891) u. a.. Ähnliches gilt für die Berliner Schule, für Franz Krüger (1797–1857), den „Pferdekrüger“ mit seinen wichtigsten Schülern Carl Steffek, dessen Schüler Max Liebermann, Theodor Schloepke, Karl Georg Koch und anderen mehr.

Albrecht Adam beginnt seine autodidaktisch begründete Malerlaufbahn, die ihn bis zum Präsidenten des Münchner Kunstvereins führt, als jugendlicher Bewunderer und Zeichner bayerischer und französischer Soldaten und deren Pferden in seiner fränkischen Heimat. Dadurch wird er früh zu hochgradigen Militärs und Adeligen als der Porträtist von Pferden vermittelt. 1809 nimmt er als Stallmeister des Grafen Froberg an der Schlacht um Abensberg teil, die er später in einem großen Gemälde festhält. Hier findet seine frühe Begegnung mit Napoleon statt (v. Hase-Schmundt 1981). Sein frei gewähltes Umfeld sind – wie bei Franz Krüger – die Stallungen. Hinzu kommen bei Adam noch die Schlachtfelder. Auf Grund seines früh entstandenen Rufes als ausge-



Abb. 15 Jaques-Louis David (1748–1825). Napoleon überschreitet den Großen St. Bernhard, 1801

zeichneter Pferde- und Schlachtenmaler begleitet er Eugène Beauharnais, den Prinzen von Leuchtenberg und Stiefsohn Napoleons, auf dessen hoffnungslos gescheitertem Kriegszug nach Russland. In seinen bis Ende 1812, als er den Rückzug in die bayerische Heimat allein antritt, geschilderten Erfahrungen „Aus dem Leben eines Schlachtenmalers“ (1921), die Adam für spätere Gemälde in vielen Aquarellskizzen festhält, können wir nachlesen, wie er mit den geschundenen Pferden mitfühlte:

„Infolge solcher Märsche entstand ein neuer Verlust an Pferden. Ganze Kolonnen von Hunderten dieser armen Tiere musste man in erbärmlichstem Zustand nachführen, mit Löchern im Widerrist oder Rücken, mit Werk zugestopft, aus denen der Eiter in Strömen herabfloss. Bis auf das Gerippe abgemagert, waren sie ein Bild des Jammers und des Elends. So sah es schon Mitte Juli um die Armee aus!“ Aus diesen Erlebnissen heraus entstand in München (1827–1832) das malerische Prachtwerk „Voyage pittoresque et militaire“ in

Zusammenarbeit mit seinem Sohn Benno (1812–1892), in dem er diese Pferde auch realistisch abbildet (Holland 1915). Weitere Münchner Schlachtenmaler, von denen Peter Hess (1792–1871), der ebenfalls 1813–1815 im Gefolge des Fürsten Wrede an den napoleonischen Kriegen teilnahm, Adam wohl in Hinsicht auf Komposition und Wiedergabe der Szenerie überflügelte, jedoch „im Vergleich zu Adam menschlich weniger ansprechend war“, bringt diese Zeit hervor (Oldenburg 1983). Dieses menschlich Ansprechende macht auch Adams bis dahin nicht gekannte Qualität der Pferdeporträts aus – er wird sich als einziger der vielen Münchner Pferdema-ler zum echten Pferdeporträtisten entwickeln (Uhde-Bernays 1983) (Abb.16). Adams Lehrer an der Akademie in München war Wilhelm von Kobell (1766–1855), einer der besten Pferde- und Schlachtenmaler dieser Zeit. Er geht allerdings einen völlig anderen Weg der Darstellung und Positionierung seiner Figuren, einschließlich der Pferde als Adam. Hamann (1925) attestiert ihm eine Neuauffassung der Landschaft als Bühne „mit einer Kleinmeisteri, sauberen Figurenmalerei und klassizistischer Kühle, sozusagen als Architekten der Malerei.“



Abb. 16 Albrecht Adam (1786–1862) Der Araberhengst des Alexander, Herzog von Württemberg, 1829

Adams Pferdema-lerie dagegen ist aus einer inneren Beziehung zum Pferd gewachsen. Sie schildert das naturhafte Dasein ohne jede Verbesserung. Seine Bilder sind durchaus, wie auch die Bilder Franz Krügers, eine Malerei für Pferdesachverständige. Adam äußert auch gegenüber den Darstellungen der Pferde bei Kobell Unverständnis. Er meint: „Wie er die Pferde sieht, weiß ich nicht – ich sehe sie anders“ (Oldenburg 1983, Uhde-Bernays 1983). Damit drückt er aus, dass das Abbilden allein nicht genügt, um wirkliche, lebendige Inhalte malerisch darstellen zu können, es muss darüber hinaus das Pferd vom Maler erkannt und verstanden werden. Dies ist ein individueller Vorgang, zu dem Neigung, Gefühl und Verbindung zum Objekt die entscheidende Rolle spielen. Das gleiche Pferd, von unterschiedlichen Malern dargestellt, wird somit nie dasselbe sein. Dies spiegelt sich auch in dem bekannten Phänomen, dass die Beurteilung der Qualität von Pferdebildern durch Kunsthistoriker und Hippologen durchaus unterschiedlich sein kann. Der Geschmack des Publikums allein ist nie Maßstab für Kunst.

Albrecht Adams Auftraggeber waren sich einig in der Qualität ihrer durch ihren bevorzugten Maler dargestellten Pferde, die in Pferdegalerien, Jagdbildern, Reiterporträts, Rennen – der gesamten Palette möglicher Nutzungen – vom österreichi-

schen Kaiserhaus genauso geschätzt wurden, wie von den ungarischen Adelshäusern, dem Bayerischen und Württembergischen Königshaus und den feudalen, wie großbürgerlichen Gestütsbesitzern und diversen Reitinstituten. Adam reiste per Kutsche – er nahm an allen österreichisch-italienischen Kriegen als Schlachtenmaler teil – durch viele Länder und Provinzen Europas, speziell der k. und k. Monarchie, um als der begehrte Pferdeporträtist ein bisher nicht da gewesenes Werk zu schaffen und zu hinterlassen. Viele der großen Bilder entstanden in Gemeinschaft mit seinen Söhnen Benno (1812–1852), und Franz (1815–1886). Benno begleitete ihn schon als 15-Jähriger auf seinen Reisen zu den mecklenburgischen feudalen Pferdezüchtern und Gestütsbesitzern, wo er, in Adams Briefen nachzulesen, mehr Interesse am Reiten als am Malen hatte. Bennos Sohn Emil (1843–1924) übernahm als führender Reiter- und speziell Vollblutmaler seiner Zeit die Tradition des Großvaters und vervollkommnete zusammen mit seinem Sohn Richard Benno (1873–1937) die bewährten technischen Rezepte seiner Familie. Emil Adam verfeinerte mit seiner eleganten Arbeitsmethode die Malerei zur akribisch genauen, maßstabgetreuen Pferdedarstellung, speziell aller



Abb. 17 Emil Adam (1843–1924). Jagdreiter des Böhmisches Adels – möglicherweise Graf Georg Larisch, 1883

großen Rennpferde, sowohl der k. u. k. Monarchie als auch Englands und Frankreichs vor Ort. Darüber hinaus legen Jagdbilder, Reiterporträts und Stallinterieurs Zeugnis von beider Meisterschaft ab (Abb.17).

Mehr Ortstreue als sein Zeitgenosse Albrecht Adam hatte der Berliner Franz Krüger, der sein Berliner Umfeld selten verließ, in erster Linie, um seinen Aufträgen am Hof des Zaren in St. Petersburg Folge zu leisten. Er trug seinen Namen „Pferdekrüger“ zu Recht, hatte er sich doch ganz der Malerei der edlen Pferde der Feudalgesellschaft, Rittmeister, Rennstallbesitzer und Reiter verschrieben. *Hamann* (1925) bezeichnet ihn als den umfassendsten der Berliner Maler und bescheinigt ihm, dass man in seinen Reiterporträts oft das Gefühl hat, dass das Pferd mit mehr Leben ausgestattet ist als der Reiter. Wie für Albrecht Adam und seine Pferde malenden Söhne auch, war für Franz Krüger, den Virtuosen des Menschen- und Pferdeporträts von europäischem Rang (Stfg. Preuß. Kulturbesitz 2007), die Grundlage allen Malens die Zeichnung. (Abb.18) Ebenfalls wie Albrecht Adam und der Berliner Zeitgenosse Adolph Menzel, blieb Krüger ein Autodidakt (*Küster et al.* 2006), dessen Ethos in der künstlerischen Abspiegelung der ihn umgebenden Welt erfüllt wurde und dessen Ehrgeiz es war, darin technisch perfekt zu sein. So spezialisiert er sich auf

die Darstellung der Pferde und des Militärs, die beide im Berlin jener Jahre immer in Gemeinschaft anzutreffen waren. Er verbrachte seine Zeit bei seinen Studienobjekten, den Pferden, denen er sich nahe und verpflichtet fühlte und tummelte sich als vorzüglicher Reiter selbst gerne und mit viel Leidenschaft auf Sportplätzen, Jagdvergnügungen und Manöverfeldern. So entwickelte er, ganz entgegen der akademischen Lehre, im praktischen Umgang mit Pferden seine bestechende Meisterschaft im Fach der Porträtmalerei (*Küster et al.* 2006).

Der bekannteste Schüler Franz Krügers war, neben Theodor Schloepke, der auch bei Carle Vernet in Frankreich gelernt hatte und dann Hofmaler des Großfürsten Franz II. von Mecklenburg und Schwerin geworden war, Carl Steffeck (1818–1890), der Krügers Werk am getreuesten fortführte und später zum Direktor der Malakademie in Königsberg berufen wurde. Sein bedeutendster Schüler wiederum war Max Liebermann. Lassen wir diesen über seinen Lehrer berichten, da damit alles, was die Pferdemalerei Steffecks anbelangt, treffend geschildert wird (*Küster et al.* 2006):



Abb. 18 Franz Krüger (1797–1857). Eine der seltenen Aquarellstudien „Gesattelter Schimmel“, undatiert

„Nicht, was Steffeck tat, oder wo seine künstlerischen Vorlieben lagen, war wichtig, sondern wie er es tat. Jovial und selbstbewusst praktizierte Steffeck mit einer gewissen Nonchalance, aber ohne großen Ehrgeiz, die Malerei. Und mit dieser überzeugenden, weil gelebten Einheit seiner Mentalität und seiner künstlerischen Haltung vermochte er seinen Schülern wahrscheinlich sehr viel näher zu kommen, als mit seiner bedingungslosen Liebe zum Pferd. Außer Franz Krüger verstand wohl keiner ein Pferd so gut wie Carl Steffeck. Bevor er den Gaul malte, ließ er ihn in dem kleinen Garten hinter seinem Atelier vorreiten – ach, wie oft und gern hab ich's getan –, um seine Gangart kennen zu lernen. Mit wunderbarer Sicherheit und photographischer Treue wusste er sie nachher wiederzugeben“ (Abb.19).

„Zeichnet, was ihr seht!“ war Steffecks oberster Lehrsatz. Wie in Nachfolge Franz Krügers kaum anders zu erwarten, hielt er es mit der Anatomie sehr genau und war stolz, wenn die in Mode kommende Fotografie verwegene Fußstellungen bestätigen konnte, die er aus dem Kopf – und aus seiner großen Kenntnis – seinen Pferdedarstellungen verlieh. Auch von seinen Schülern forderte er in erster Linie strikte Ergebenheit vor der Natur, verlangte anatomische Genauigkeit und eine Sicherheit in der Formgebung, die den Studienobjekten gemäß war. Steffecks

künstlerischer Anspruch erfüllte sich voll und ganz in der Ausführung solch eleganter Pferdeportraits, mit denen er sein Künstlertum zur Schau stellte und feiern ließ und damit ein Spezialgebiet beherrschte, in welchem er in Berlin keine wirkliche Konkurrenz zu fürchten brauchte (Küster et al. 2006).

1878 weilt auch Emil Adam in Berlin und bei Carl Steffek. Studien auf der Rennbahn in Hoppegarten werden angefertigt und somit auch die Verbindung zwischen der Münchner und der Berliner Pferdemalesschule gepflegt – unter Einbeziehung der französischen um Carle Vernet und seinen Sohn Horace. Als Direktor der Akademie in Königsberg hat Steffek später viele der Hengste in Trakehnen porträtiert, ebenso wie der berühmte Pferdemalet der Düsseldorfer Schule, Emil Volkens (1831–1905), der zunächst sein malerisches Handwerk bei Franz Adam in München erlernt hatte. Weitere Pferdemalet sind zu nennen wie Carl Georg Koch (1857–1931), Schüler seines Vaters Carl Koch und der Ber-



Abb. 19 Carl Steffek (1818-1890). Vor dem Austritt. Undatiert

liner Akademie, sowie Heinrich Sperling (1844–1924). Diese Maler dokumentierten zu ihrer Zeit getreu die Erfolge der sich wandelnden Pferdezucht mit dem Ziel der Züchtung edler, leistungsstarker Remonten für Heer und Kavallerie. Es beginnt die Zeit, in der wegen der zunehmenden wirtschaftlichen Bedeutung der Pferdezucht Staatsgestüte, Privatgestüte von Vollblut wie Warmblut, Zuchtverbände und Züchtervereinigungen ihre wertvollen Pferde von den bekannten Malern der Zeit porträtiert lassen, ebenso wie die verschiedenen Pferderassen Gegenstand dieser hippologisch geprägten Malerei wurden. Damit wird das Pferdeporträt über seine malerische Qualität hinaus neben der Fotografie zum hippologischen Dokument.

Über die beginnende Änderung der Auffassung der Tiermalerei in den Jahren der Gründerzeit von 1830–1880 schreibt Hamann (1925): „Ein Tierstück wie in den 30-er Jahren mit genauer Beachtung der Rasse, des Alters, der Individualität der Tiere gibt es nicht mehr, trotzdem es noch bedeutende Tiermaler gibt...“. In diese Kategorie gehört der Münchner Pferdemalet Ludwig Hartmann (1835–1902), der, ebenfalls als Autodidakt, nun nicht mehr die edlen, viel Blut führenden Reit-, Jagd- und Chargenpferde malt, sondern sich liebevoll des bis dahin kaum beachteten Arbeitspferdes der Bauern und der Schiffstredler in seinem bevorzugten Wirkungsbereich zwischen Lech und Inn annimmt. Sein Biograph Richard Braungart (1927) schreibt von ihm: „Kein jüngerer Künstler wäre imstande, die formale und farbige Erscheinung eines

Pferdes mit einer solchen, die Photographie an Treue und Wahrheit weit übertreffenden Genauigkeit wiederzugeben, wie es Hartmann gekonnt hat...“. Hartmanns Verdienst bis heute bleibt, dass er in unverwechselbarer Manier, beeinflusst durch die Schule von Barbizon, seinen Arbeitspferden liebevoll und detailgenau in zwangloser Natürlichkeit und Wahrheit ein bleibendes Denkmal gesetzt hat.

Das Bild des Pferdes im 20./ 21. Jahrhundert

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird das von Hartmann thematisierte Bild des Pferdes im bäuerlichen Arbeitsalltag bewusster Gegenstand der nun einsetzenden Plainair-Freilichtmalerei der verschiedenen Malschulen Deutschlands, in denen die Tiermalerei zu einem bevorzugten Lehrstoff wird. Von der detailverliebten Feinheit der äußerlichen, individuellen Erscheinung der abgebildeten Pferde, wie sie die Realisten



Abb. 20 Otto Dill (1884-1957). Studien auf der Rennbahn. Undatiert

pflegten, kommt man nun mehr und mehr ab. Der malerische Weg führt in das eher Robuste, das Dekorative gewinnt die Oberhand (Hamann 1925). Exemplarisch dafür kann der Frankfurter Adolf Schreyer (1828–1899) genannt werden, dessen Bilder arabischer und walachischer Pferde diese immer in dramatischen Szenen und Bewegungen zu damit erzählten Geschichten vorführen. Die anatomisch korrekte Malerei bleibt Grundlage des neuen Pferdebildes, die ästhetisch-individuelle Bedeutung wird hinter die Schilderung der Lebenssituation gestellt. Das Pferd wird in dieser Malauffassung gewissermaßen auf eine andere Ebene gebracht – nicht mehr bewundernswürdiges, edles Statussymbol, sondern mitarbeitender und mitleidender Weggefährte der anspruchslosen bäuerlichen Gesellschaft. Es geht um die unpräzise, dennoch zum Teil sehr idyllische Darstellung dieser neuen Wirklichkeit, die Mensch, Tier und Natur als eine Einheit versteht und auch so darstellen möchte. Mit dieser Auffassung wird der Schritt in den Impressionismus vollzogen.

Zum Protagonisten und Meister dieser neuen Art der Malerei wird Heinrich von Zügel (1850–1941) mit seinen Malschulen in München/Dachau und Wörth am Rhein. Er selbst bleibt der überlegene Maler der Schafe – er stammt aus einer Familie von Schäfern – und Rinder, das Pferd kommt in seiner Malerei nur gelegentlich vor. Schüler wie Otto Dill (1878–1957), Otto Strützel (1855–1930), Eugen Osswald (1879–1960) und Julius Paul Junghanns (1878–1958) widmen sich der Pferdemalet dafür um so mehr, wobei Otto Strützel als der Überle-

gene sowohl der Tier- als auch der Landschaftsmalerei angesehen wird. Otto Dill teilt sich seine zeichnerischen und male- rischen Ambitionen – er gilt als der direkte impressionistische Nachfolger Zügels – zwischen Pferden und Raubkatzen. Jung- hanns dagegen verharrt in weniger impressionistischer Manier in der Darstellung einer stimmungsvollen Wiedergabe des in die Arbeitswelt der Landbevölkerung integrierten Pferdes (Küster et al. 2006, Ludwig 1990, Weber 1992). Besonders fruchtbar ist die Dachauer Malschule, aus der eine Vielzahl bedeutender Maler dieses Aufbruchs in den Impressionismus hervorgegangen ist. Vor allem hervorzuheben ist Otto Dill als Maler der Konzentration auf die Bewegtheit des sinnlichen Ein- drucks, dem er in jeder Form seine Malerei anpasste (Küster et al. 2006). Schon als junger Mann verbrachte Dill ab 1920 viel Zeit auf dem Rennplatz Hassloch seiner Heimat Neustadt/Pfalz, gefördert durch den Stallbesitzer Baron von Schilgen. Von 1948 an studierte er in München bei Heinrich von Zügel, zu dessen bedeutendstem Schüler er wurde.



Abb. 21 Otto Strützel (1855-1930). Dösender Dunkelbrauner, 1910

1914–1916 diente er freiwillig bei der Kavallerie des 1. Königlich Bayerischen Reiterregiments – wieder ein Künstler und Pferdema-ler, der auch in seinem privaten Leben immer die Nähe der Pferde suchte und nutzte. Dill entwickelte die Mal-weise v. Zügels weiter, er skizzierte vor der Natur die Bewe-gung seiner Pferde in dynamischem Fluss, ohne noch auf anatomisch korrekte Darstellung zu achten. Dies gibt seinen Pferdebildern einen unverwechselbaren Esprit (Weber 1992, Küster et al. 2006, Thein 2009) Er porträtierte Pferde nun in einer völlig neuen Art ohne jede Statik, meist nicht allein, son-derm mit Reitern, Fahrern oder Führern an der Hand, immer aber im Schwung (Abb.20). Ähnliches gilt für seinen berühm-ten Zeitgenossen Max Liebermann (1847–1935), ebenfalls begeisterter Reiter und Schüler von Steffek, der Pferde malte, vergleichbar wie Dill, nur nicht so schwungvoll und einprä-gsam – nie ohne Einbeziehung des Menschen. Otto Strützels Tier- und Pferdebilder dagegen schildern in einer vom Licht dominierten Landschaft eher lyrische Motive aus dem bäuer-lichen Alltag, dem aufeinander Angewiesensein von Arbeits-pferd und arbeitendem Menschen. Er zeigt die Schönheit dieser Gemeinschaft in vollendet impressionistischer Manier in allen seinen Bildern, verbunden mit einer erkennbaren Natur-verehrung und hoher malerischer Disziplin (Ludwig 1990, Küster et al. 2006) (Abb.21).

Einen parallelen Weg der impressionistischen Pferdedarstel-lung beschritt Wilhelm Trübner (1851–1917), der in Frankfurt eine private Malschule betrieb. Hier entwickelte er eine ande-

re, nämlich stark strukturierte, sorgfältig porträtierende Mal-weise seiner Pferde und Reiter. Er befindet sich auf einer Stu-fe mit weiteren Protagonisten des deutschen Impressionismus der Tiermalerei wie Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slev-ogt u. a. (Küster et al. 2006).

In diese Zeit der friedlichen, ja idyllischen Auseinandersetzung der malenden Zunft mit ihren bevorzugten Tieren fällt 1914 der erste Weltkrieg. Er verwandelt Mensch und Tier in eine anonyme Masse, die vernichtet werden muss. Hier steht nun auch das Pferd das erste Mal nicht mehr den alten, fast kava-liersmäßigen Waffen gegenüber, sondern modernsten Mas-senvernichtungsmitteln wie automatischen Waffen, Senfgas und chemischen Giften. An der Westfront werden Mensch und Pferd, gleichermaßen mit Gasmasken ausgerüstet, in diese verabscheuungswürdigen Auseinandersetzungen geschickt. Die Realität bricht auf dramatische Weise wieder einmal über Mensch und Pferd gemeinsam herein.



Abb. 22 Franz Marc (1880-1916). Die roten Pferde, 1910

Franz Marc (1880–1916), der als Protagonist unter den sich weiter entwickelnden Malern des Impressionismus das Pferd als eines seiner Leitmotive auf dem Weg in den Expressio-nismus wählte, starb 1916 auf einem Patrouillenritt an der Westfront. Er hatte seine ersten Begegnungen mit dem Pferd 1899, als er als Einjährig-Freiwilliger seinen Militärdienst in Lagerlechfeld bei Augsburg abdiene. Hier wurde sein Beschluss, Maler zu werden, gefestigt und das Pferd verließ ihn in seinem kurzen Malerleben nie (Moeller 1989). Auch August Macke (1887–1914), der enge Beziehungen zu der Gruppe der „Blauen Reiter“ mit Marc und Kandinsky pflegte, fiel schon 1914 zu Beginn dieses Krieges.

Marc's malerische Idee gleicht einer sich vom Impressio-nismus deutlich absetzenden Philosophie. Während dieser die sichtbaren Dinge nur in adaptiver Form verändern und wiedergeben möchte, geht die Malerei eines Franz Marc davon aus, dass seine Arbeit nicht die Kunst meint, die allein der Wiedergabe des Sichtbaren dient. Mit seiner Auffassung und Wiedergabe z.B. seiner Pferde und anderer Tiere möch-te er hinter die Erscheinung der Wirklichkeit und der Dinge blicken und dies dann mit seinen eigenen Ausdrucksmög-lichkeiten formal wiedergeben (Abb.22). Wie gut ihm das gelun-gen ist, ist wohl allgemein bekannt. Im „Blauen Reiter“ ist die-se Kunstbetrachtung sublimiert. Marc war ein durchaus ana-tomischer Perfektionist, er betrieb eine eigene Zeichen- und Malschule, in der besonders Wert auf das anatomisch kor-rekte Arbeiten gelegt wurde. Unter seinen Vorbildern war

unter anderen auch Heinrich v. Zügel und er pflegte enge Kontakte mit den Tiermalern der Dachauer Künstlerkolonie. Das Tier und dessen Darstellung im genannten Sinne in seinem eigenen Lebensrhythmus wird sein zentrales Thema. Hierbei verlangt er geistigen Anspruch an seine Kunst, den er bei den Impressionisten vermisst; dazu gehört, Kunst aus einem tieferen Verhältnis zur Natur zu schöpfen, nicht nur die passive Abschilderung des Lebens (Moeller 1989). Marc's Weg ist der von der Erscheinungsform zur Wesensform. Am besten lassen wir ihn dies mit seinen eigenen Worten wieder-

einmalig sein. Mit ihm ist eine malerische Entwicklung voll ungeahnter Möglichkeiten Opfer eines sinnlosen Krieges geworden.

Schon wenige Jahre später erschüttert ein noch viel schlimmerer Krieg die Welt. Wieder werden Pferde zu Millionen missbraucht und sinnlos geopfert (Piekalkiewicz 1976, Thein 2009). Wie gering erscheinen doch die grausam anmutenden Opferrituale der Vorzeit im Vergleich zu den „Heldentaten“ der Neuzeit! Nach diesem verheerenden



Abb. 23 Marino Marini (1901–1980) Pferd mit Reiter, Feder und Tusche, 1950



Abb. 25 Fritz Koenig (*1924). Reiter, Kohle, 1989



Abb. 24 Marino Marini (1901–1980). Kleiner Reiter, Bronze



Abb. 26 Fritz Koenig (*1924). Kleiner Rossmensch, Bronze, 1990

geben (Moeller 1989): „Können wir uns ein Bild machen, wie wohl Tiere uns und die Natur sehen? Gibt es für Künstler eine geheimnisvollere Idee als die Vorstellung, wie sich wohl die Natur in dem Auge eines Tieres spiegelt? Wie sieht ein Pferd die Welt oder ein Adler, ein Reh oder ein Hund? Wie armseilig, ja seelenlos ist unsere Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unseren Augen zugehört statt uns in die Seele des Tieres zu versenken, um dessen Bild zu erraten.“

Marc's intellektuelle Sicht- und Malweise, seine Empfindsamkeit und seine Liebe zu seinen Tieren dürften in der Malerei

Krieg, in dem der „Kamerad Pferd“ des Soldaten noch einen letzten großen Auftritt hatte, wie auch die heroisierenden, monumentalen Reiterbilder dieser Zeit vermitteln wollen, wird das Pferd mehr und mehr von der sprunghaft sich entwickelnden Motorisierung in Verkehr und Landwirtschaft verdrängt. In den 1950er-Jahren gibt es Prognosen, die dieses einmalige Tier nur noch in zoologischen Gärten überleben sehen wollen. Wo kein Objekt, da auch keine Kunst. Nur noch vereinzelt widmen sich in dieser Zeit Künstler dem Thema Pferd. Dies sind in erwähnenswerten Maßstab fast ausschließlich Bildhauer. Zu nennen sind Edwin Scharff

(1887–1955) und Hans Wimmer (1907–1992). Für beide sind Pferde Themen ihrer Arbeit. Sie bevorzugten die Darstellung des Pferdes in seiner ureigensten, unverfälschten Form sowohl in der Zeichnung wie in ihren Plastiken. Besonders für Hans Wimmer, der auch wieder begeisterter Reiter war, sind die alten Pferdedarstellungen in der Bildhauerei auch seine eigenen. Besonders repräsentiert wird das durch seine großen Pferdeplastiken auf öffentlichen Plätzen, vor allem seiner niederbayerischen Heimat, aber auch durch das einzige bedeutende Reiterdenkmal der Nachkriegszeit, das des Kaiser Ludwig dem Bayer im Alten Hof in München (*Rudloff und Seufert 1991*).

Einen anderen Weg gehen Marino Marini (1901–1980), der aus der Toskana kommt, und Fritz Koenig (1924) aus Ganslberg bei Landshut. Im zeichnerischen und plastischen Oeuvre von beiden spielt das Pferd eine große, allerdings gegensätzliche Rolle. Marini beschäftigt sich mit dem Reiter, der nicht wirklich einer ist, sondern ein sich irgendwie am Sturz hindernder Mensch auf einem Pferd. Dies gleicht dem immerwährenden Symbol des Pegasos, der seinen Reiter Bellerophon entthront (Abb. 23 und 24). Marinis Reiter ist somit eine unzeitgemäße, tragische Figur, seine Pferde und Reiter bezeichnen den Übergang zu einer neuen Epoche, die unter gewandelten Vorzeichen die Kunst der Gegenwart bestimmt (*Rudloff und Seufert 1999*). Fritz Koenigs Reiter dagegen verschmelzen mit ihrem Pferd (Abb. 25), er hält sich damit an die Symbolik des Zentauren. In seinem zeichnerischen und plastischen Werk wird dieser zum Mischwesen und Rossmenschen (Abb. 26). Ein Künstler wie Koenig, zeitlebens vom Pferd besessen, vom Wunsch beseelt, selbst Pferd zu sein, der sich seinen Traum von der eigenen Araberherde auch als erfolgreicher Züchter verwirklichen konnte und mit seinem Hengst ungesattelt durch die Hügellandschaft seines Ganslbergs streifte, kommt der Realisierung des Traumes vom „Mischwesen“ – der Metamorphose von Mensch und Pferd, dem Rossmenschen – immer näher (*Thein 1980, 1984, 1993, 2009*). Rossmenschen wie Reiter beziehen besonders in den Arbeiten seiner späten Jahre eine besondere Position (*Baumstark 2005*). Koenig zog aus dem engen, täglichen Zusammenleben mit seinen Hengsten, Stuten und Fohlen prägende, ja lebensbestimmende Eindrücke, denen er im Moment des Erlebens ihre formale Fixierung geben kann, schreibend gezeichnet in durchgehenden Konturen. Die Bindung an das Pferd ebenso wie die Verbindung zwischen Ross und Reiter sind in seinem Leben und Werk, ebenso wie Liebe und Tod bei Pferd und Mensch, Inhalt und Bestimmung (*Rudloff und Seufert 1991, Thein 2009*). Bei beiden Künstlern – Marini wie Koenig – die auch persönlichen Kontakt hatten, wird das Pferd in Auffassung und formaler Wiedergabe auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck menschlicher Befindlichkeit.

Aus dem Konglomerat von Mystik, Symbolik, Politik und Identifikationsthematik speisen sich Bild und Abbild des Pferdes seit der Vorzeit. Dies reicht über die Antike, das Mittelalter, Renaissance und Barock bis zu den verschiedenen Natur- und Pferdeauffassungen im 18./19. Jahrhundert, um im ausgehenden 19. Jahrhundert wieder zur Vernachlässigung formaler Aussage im beginnenden Expressionismus den Weg zurück vom Abbild zum Sinnbild des Pferdes zu suchen. Dies wirkt bis in die gegenwärtige Verarbeitung des Themas Pferd

in Plastik, Zeichnung und Malerei der bedeutenden Künstler. Daneben ist eine zunehmende Trivialisierung bis hin zur sentimental Verkitschung des Pferdebildes durch selbsternannte Spezialisten zu beobachten, die damit exklusiv den Geschmack des breiten oder eines bestimmten Publikums bedienen möchten oder müssen.

Beeinflusst wurde diese Entwicklung auch durch die Rolle der Frau, die im ausgehenden 20. Jahrhundert die Herrschaft über Pferd und Pferdeställe übernahm und den Mann aus dieser angestammten Domäne verdrängte (*Baum 1991*).

Aus dieser Art der Pferdemaalerei ragt in Deutschland ein Künstler heraus, dessen ganzes Leben dem Pferd gewidmet ist – Klaus Philipp (*1932). Ausgebildet als Bereiter, Jockey, später Leiter der berittenen Polizei und Student der Freien Kunstschule Stuttgart, ausgezeichnet mit dem Reiterkreuz in Gold, widmet sich Philipp seit 30 Jahren seiner Leidenschaft – dem Pferd in der Malerei. In der Tradition eines Emil Adam und Emil Volkers und der Manier eines Eugen Osswald, ausgestattet mit der Fachkenntnis vom und der Sensibilität für das Pferd geben seine Bilder immer treffend das porträtierte Wesen wieder in In- und Exterieur, in Ruhe und Bewegung. Dies trifft besonders für seine Vollblüter zu (Abb. 27).

Seit der Übernahme des Pferdes durch die Frau dominiert das Sentiment in den Reitställen. Die klassische „horsemanship“, das mit dem Pferd traditionell verbundene Kavaliertum, das in der Kunst um das Pferd nicht wegzudenken ist und in dem sich eine gute gesellschaftliche Qualität aus-



Abb. 27 Klaus Phillip (*1932). In schönem Licht, 2001

drückte, gibt es nicht mehr, das Pferd in seiner klassischen Bestimmung ebenfalls nicht. Geblieben sind vor allem das Streichelobjekt und der Sportgefährte, leider auch allzu häufig – gerade in der „großen Reiterei“ – auch das Sportgerät. Die Kultur, die über Jahrtausende durch das Pferd erhalten wurde, ist Vergangenheit. Dennoch, seit der Menschwerdung haben Wandel und Gang den Verstand des Menschen sowie seine Lebens- und Kulturformen ständig geändert, das Pferd an seiner Seite hat all dem widerstanden. Sein Bild in uns bleibt das uralte und gleiche – unabhängig davon, wie sein Abbild auch sein mag.

Bildnachweise

- Abb. 1, 3, 7, 8, 22, 24: Wikipedia
Abb. 2, 6, 9, 10, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26: Sammlung Thein
Abb. 4 Olivetti (1982)
Abb. 5 Sembach und v. Haeseler (1984)
Abb. 11 Warner und Blake (2004)
Abb. 12 Kunsthaus Bühler, Stuttgart
Abb. 14 Pickeral (2007)
Abb. 15 Harrison (2000)
Abb. 23 Steingraber (1995)
Abb. 27 Philipp Kalender 2001, Matthaes Verlag

Literatur

- Adam A.* (1921) Aus dem Leben eines Schlachtenmalers. Hrsg. H. Holland, Callwey Verlag, München
Aimé-Azam D. (1967) Géricault und seine Zeit. Verlag Georg D. W. Callwey, München
Baum M. (1991) Das Pferd als Symbol. Geist und Psyche. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt/ M.
Baumeister R. und Steppan K. (2005) Vom Beutetier zum Gefährten. Die Archäologie des Pferdes. Hrsgb. Verein für Altertumskunde und Heimatpflege e.V. Bad Buchau am Federsee. Vebu Druck und Medien GmbH, Bad Schussenried
Baumstark R. (2005) Kentauromachie. Fritz Koenig. Zeichnungen. Hrsgb. Baumstark, Passavia Druckerei GmbH, Passau
Braungart R. (1921) Der Münchner Landschafts- und Pferdemaal Ludwig Hartmann, 1835-1902. Bayerland Verlag, München
Brunner M., Holthuis G., Mann S. und Stach G. K. (2009) Géricault, Delacroix, Daumier und Zeitgenossen. Michael Imhof Verlag GmbH, Petersberg
Buschor E. (1948) Pferde des Pheidias. Münchner Verlag Bruckmann
Chauvet J. M., Brunel Dechamps E. und Hillaire C. (1995) Grotte Chauvet bei Vallon Pont-d'Arc. Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen
Clottes J. und Courtin J. (1995) Grotte Coquet. Eine im Meer versunkene Bilderhöhle. Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen
Duparc F. und Burelot Q. (2009) Philips Wouwerman 1819–1668. Museumslandschaft Hessen Kassel. Hirmer Verlag München.
Guillot L. (1927) Le Cheval Dans L'art. Le Goupy, Paris
Hamann R. (1925) Die Deutsche Malerei. Vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Druck und Verlag B. G. Teubner, Berlin und Leipzig.
Harrison L. (2000) Pferde in Kunst, Fotografie und Literatur. Benedikt Taschen Verlag, Köln
Hase-Schmundt von U. (1981) Albrecht Adam und seine Familie. Zur Geschichte einer Münchner Künstlerdynastie im 19. und 20. Jahrhundert. Universitätsdruck und Verlag, Wolf & Sohn, München. Münchner Stadtmuseum
Henninges von J. (1985) Hauptbeschälerbuch Trakehnen 1732–1945. Selbstverlag des Herausgebers, Braunschweig.
Holland H. (1915) Schlachtenmaler Albrecht Adam und seine Familie. Hrsg. Allgemein. Vereinig. christl. Kunst, München
Johns C. (2006) Horses. History, Myth, Art. The British Museum Press, London
Küster B., Schad B., Brandt O., Bergmann S., Beichte U. und Walentowitz S. (2006) TierARTen. Das Tier in Kunst und Kulturgeschichte. Hrsg. B. Küster. Bd. 23, Katalog des Landesmuseums für Kunst, Oldenburg. Donat Verlag, Bremen
Lorenz T. M. (2012) In: Johann Georg Pforr, 1745–1798. Galerie Jörg Schumacher, Frankfurt/M. (Hrsg.) Strand Media GmbH, Frankfurt /M.
Ludwig H. G. (1990) Otto Strützel. Ein Münchner Impressionist. Hirmer Verlag, München
Mayer A. (1937) Das neue Reiterbuch, Reitkunst und Reitkultur in Vergangenheit und Gegenwart. Verlag R. Lutz Nachfolger O. Schramm, Stuttgart
Mc Cunn J. C. und Ottoway C. W. (1976) The anatomy of the horse by George Stubbs. Dover Publ. Inc., New York
Möller M. M. (1989) Franz Marc. Zeichnungen und Aquarelle. Verlag Gerd Hatje und die Autorin, Stuttgart
Oldenburg R. (1983) Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert 1. Teil: Die Epoche Max Josefs und Ludwigs I. Neu herausgegeben von Eberhard Ruhmer. Verlag F. Bruckmann KG, München
Olivetti und Kunstbuch Berlin (Hrsg.) (1982) Die Pferde von San Marco präsentiert von Olivetti (Hrsgb.) im Martin Gropiusbau Berlin Verlag Fröhlich & Kaitmann, Berlin
Pickeral T. (2007) Das Pferd. 30 000 Jahre Pferd in der Kunst. Du Mont Verlag, Köln
Piekalkiewicz J. (1976) Pferd und Reiter im II. Weltkrieg. Südwestverlag, München
Rudolff M. und Seufert A. (1991) Roß und Reiter in der Skulptur des 20. Jahrhunderts. Verlag H.M. Hauschild GmbH, Bremen
Schmalenbach W. (2002) Kleiner Galopp durch die Kunstgeschichte. Du Mont Verlag, Köln
Sembach K. J. und von Haeseler G. (1984) Gold der Skythen. Staatl. Antikensammlung und Glyptothek, München. Grebner Druck. Aschheim, München
Steingraber E. (Hrsg.) (1995) Marino Marini. Aus der Sammlung Marina Marini .Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Kunsthaus Wien. Hirmer Verlag, München
Stiftung Preußischer Kulturbesitz (2007) Der Maler Franz Krüger 1797–1857. Deutscher Kunstverlag, München, Berlin
Thein P. (1980) Königs Reich der Pferde. Arabische Pferde 3, 215-218
Thein P. (1984) Fritz Koenig, Horses and Arts. Arabian Horse World 25, 391-396
Thein P. (1993) Der "König". Anlass für eine Rückschau. Bayerns Pferde – Zucht und Sport 16-21
Thein P. (2009) Alle meine Pferde. Blick in eine Sammlung. Hrsg. P. Thein, Eigenverlag, Grafik und Druck GmbH, München
Tripelt F. (1978) Die Frühzeit des Menschen. Die ersten Reitervölker. Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, Reinbeck b. Hamburg.
Uhde-Bernays H. (1983) Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. 2. Teil: 1850–1900. Neu herausgegeben von Eberhard Ruhmer. Verlag F. Bruckmann KG, München
Warner M. und Blake R. (2004) Stubbs and the Horses. Yale University Press, New Haven and London
Weber W. (1992) Otto Dill. Leben und Werk. Hrsg. Manfred Vetter. Verlag und Druckerei Meiningen GmbH, Neustadt an der Weinstraße

Prof. Dr. Dr. habil. Peter Thein
Lindenstraße 2
85250 Altomünster