

MARIA SCHRÖDER

# Die Beinsättel des 13. bis 17. Jahrhunderts

Reitzeuge als Sinnbilder ritterlich-höfischer Ideale



NEUE FORSCHUNGEN ZUR DEUTSCHEN KUNST XV · 2024

In Museen weltweit werden Sättel und Sattelfragmente des 13. bis 17. Jahrhunderts aufbewahrt, die durch prächtige oberflächendeckende Beinarbeiten faszinieren. Kunstvolle Schnitzereien und Gravuren in Knochen, Geweih und Elfenbein verleihen ihnen helle, glänzende Oberflächen, die in einer Vielzahl vorbildhafte Liebeswerbungen und Ritter zeigen. Ausgestellt werden die Werke in der Regel zusammen mit Waffen und Rüstungen aus Leder und Metall. Im Vergleich zu diesen scheinen sie angesichts ihres Dekors viel zu empfindlich, um tatsächlich als Reitsitze gebraucht worden zu sein. Doch zu welchem Zweck wurden sie dann gefertigt?

Auf Grundlage umfassender Objektstudien und zeitgenössischer Text- und Bildquellen ermittelt Maria Schröder die ursprüngliche Bedeutung und Funktion der Beinsättel. Insbesondere der höfische Roman ist hier eine Schlüsselquelle. Literarische Beschreibungen von Beinsätteln und ihre realen Entsprechungen werden analysiert. Die Erforschung der historischen Reitzeuge liefert umfassende Befunde nicht zuletzt, weil das Pferd in der damaligen Gesellschaft von beispielloser Bedeutung war.

Die Beinsättel erweisen sich als Repräsentationsmedien der aristokratischen und später auch der bürgerlichen Elite. Durch die Verbindung von kunsthistorischen, historischen und literaturwissenschaftlichen Ansätzen ist das Buch für die Elfenbeinforschung, die frühe Sachkultur und die Materialsemantik von herausragendem Interesse.

MARIA SCHRÖDER, geb. 1988, studierte Europäische Kunstgeschichte an der Universität Leipzig. 2015 erhielt sie den Forschungspreis Angewandte Kunst des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München. Sie forscht zu spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bein- und Elfenbeinarbeiten.



DEUTSCHER VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
BERLIN

MARIA SCHRÖDER

Die Beinsättel des 13. bis 17. Jahrhunderts

*Reitzeuge als Sinnbilder ritterlich-höfischer Ideale*

NEUE FORSCHUNGEN ZUR DEUTSCHEN KUNST XV

Im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft

begründet von

RÜDIGER BECKSMANN

herausgegeben von

WOLFGANG AUGUSTYN und UWE GAST

MARIA SCHRÖDER

# Die Beinsättel des 13. bis 17. Jahrhunderts

Reitzeuge als Sinnbilder ritterlich-höfischer Ideale

DEUTSCHER VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

BERLIN 2024

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 521770030

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung  
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

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



Deutscher Verein für  
Kunstwissenschaft e.V.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND veröffentlicht.  
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial.  
Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (jeweils gekennzeichnet mit Quellenangabe)  
wie zum Beispiel Abbildungen, Fotos und Textauszüge, erfordert gegebenenfalls  
weitere Nutzungsgenehmigungen durch die jeweiligen Rechteinhaber\*innen.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

URN: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1418-0  
DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1418>  
e-ISBN: 978-3-98501-264-0

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

2024 Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft · Berlin

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.  
Redaktion: Wolfgang Augustyn · München / Uwe Gast · Freiburg  
Bildbearbeitung und Satz: M&S Hawemann · Berlin  
Coverabbildung: Trivulzio-Sattel, vgl. Kat. Nr. 22, © New York, Metropolitan Museum of Art;  
Rückseite: Detail der rechten Sattelaufgabe, Foto: Autorin  
Gesetzt aus der Stempel Garamond 10.5' / 8.5'  
auf 135 g/m<sup>2</sup> Magno Satin  
Druck und Verarbeitung: Beltz Grafische Betriebe · Bad Langensalza  
Printed in Germany · ISBN 978-3-87157-267-8

# Inhalt

Vorwort und Dank. . . . .	7	3.2 Anwendungsgebiete von Beinen im Spätmittelalter. . . . .	55
Allgemeine Abkürzungen. . . . .	9	3.3 Beinverarbeitung im Spätmittelalter . . . . .	57
Einführung . . . . .	11	3.4 Zur ideellen Bedeutung der beinernen Materialien . . . . .	61
Wissenschaftlicher Erkenntnisstand . . . . .	12	4. Der Beinsattel im Spiegel urkundlicher, bildlicher und literarischer Quellen des 12. bis 18. Jahrhunderts . . . . .	63
Methodisches und inhaltliches Vorgehen . . . . .	14	4.1 Der Beinsattel in spätmittelalterlichen und neuzeitlichen Bestandsverzeichnissen, Zunft- und Rechnungsakten. . . . .	63
1. Mit verziertem Bein belegte Sättel des 13. bis 19. Jahrhunderts. Eine einleitende Betrachtung der erhaltenen Realien. . . . .	17	4.1.1 <i>Zum Vorkommen und zur Bedeutung des Beinsattels im modernen Sammelwesen</i> . . . . .	63
1.1 Zu den allgemeinen Kennzeichen der Beinsättel . . . . .	17	4.1.2 <i>Beinerne Sättel in Zunft- und Rechnungsakten des 14. bis 16. Jahrhunderts.</i> . . . . .	67
1.2 Die Sattelbögen des 13. und 14. Jahrhunderts . . . . .	20	4.2 Der Beinsattel in bildlichen Quellen des 15. Jahrhunderts. . . . .	69
1.3 Die Beinsättel des 15. Jahrhunderts . . . . .	22	4.2.1 <i>Die Anbetung der Heiligen Drei Könige von Tommaso di Giovanni, genannt Masaccio</i> . . . . .	69
1.4 Die Beinsättel des 16. Jahrhunderts . . . . .	26	4.2.2 <i>Zur Kreuztragung Christi eines anonymen deutschen Künstlers und zu Bernat Martorells Darstellungen des Martyriums des heiligen Georg</i> . . . . .	71
1.5 Die Beinsättel des 17. Jahrhunderts . . . . .	28	4.2.3 <i>Die Figurenkarte des Enten-Königs im Stuttgarter Kartenspiel</i> . . . . .	74
1.6 Die Nachbildungen des 19. Jahrhunderts. . . . .	29	4.3 Der Beinsattel in der höfischen Epik des Hoch- und Spätmittelalters . . . . .	75
2. Schnitzereien minnender Paare und Drachen- kämpfer im Dienste aristokratischer Selbst- darstellung. Die Bildprogramme der Beinsättel des 15. Jahrhunderts . . . . .	33	4.3.1 <i>Der Beinsattel in den chansons de geste, romans antiques und romans courtois.</i> . . . . .	77
2.1 Zur Lesart und zu den Gestaltungsprinzipien der Bildprogramme. . . . .	33	4.3.2 <i>Der Beinsattel in der höfischen Epik des niederländisch-deutschen Sprachraumes</i> . . . . .	82
2.2 Die Liebe in Stationen – Darstellungen höfischer Liebeswerbung . . . . .	37	Resümee und Ausblick. . . . .	90
2.3 Zu den zwei Varianten des Liebesgesprächs . . . . .	39	Anmerkungen . . . . .	96
2.4 Der heilige Georg – ein ritterlicher Drachen- töter . . . . .	43		
2.5 Ein Blick zurück: Die Kampfdarstellungen der Sattelbögen des 13. und 14. Jahrhunderts. . . . .	48		
3. Elfenbein, Knochen und Hirschhorn. Die Bedeutung und Verwendung von Bein im Spätmittelalter . . . . .	53		
3.1 Knochen oder Elfenbein? Zur materiellen Wahrnehmung der Beinsättel in historischen Quellen des Spätmittelalters. . . . .	55		

<b>Objektkatalog</b> . . . . .	129		
<b>A. Die Sattelbögen des 13. und 14. Jahrhunderts</b> . . . . .	129		
Kat. Nr. 1, Carrand-Sattelbogen in Paris, Musée du Louvre . . . . .	129		
Kat. Nr. 2, Possenti-Sattelbogen in Paris, Musée du Louvre . . . . .	131		
<b>B. Die Beinsättel des 15. Jahrhunderts</b> . . . . .	133		
Kat. Nr. 3, Hohenzollern-Sattel in Berlin, Deutsches Historisches Museum . . . . .	133		
Kat. Nr. 4, Monbijou-Sattel in Berlin, Deutsches Historisches Museum . . . . .	135		
Kat. Nr. 5, Palagi-Sattel in Bologna, Museo Civico Medievale . . . . .	138		
Kat. Nr. 6, Körmend-Sattel in Boston, Museum of Fine Arts . . . . .	140		
Kat. Nr. 7, Welfen-Sattel in Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum . . . . .	143		
Kat. Nr. 8, Jankovich-Sattel in Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum . . . . .	147		
Kat. Nr. 9, Battyány-Sattel in Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum . . . . .	150		
Kat. Nr. 10, Rhédey-Sattel in Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum . . . . .	152		
Kat. Nr. 11, Harding-Sattel in Chicago, Art Institute . . . . .	155		
Kat. Nr. 12, Bardini-Sattel in Florenz, Museo Bardini . . . . .	157		
Kat. Nr. 13, Medici-Bocksattel in Florenz, Museo Nazionale del Bargello . . . . .	159		
Kat. Nr. 14, Medici-Krippensattel in Florenz, Museo Nazionale del Bargello . . . . .	163		
Kat. Nr. 15, Montgomerie-Sattel in Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum . . . . .	166		
Kat. Nr. 16, Borromeo-Sattel auf Isola Bella (Stresa), Museo Borromeo . . . . .	168		
Kat. Nr. 17, Tower-Sattel in London, Royal Armouries, Tower of London, White Tower . . . . .	171		
Kat. Nr. 18, Meyrick-Sattel in London, Wallace Collection . . . . .	173		
Kat. Nr. 19, Nieuwerkerke-Sattel in London, Wallace Collection . . . . .	177		
Kat. Nr. 20, Este-Krippensattel in Modena, Galleria Estense . . . . .	179		
Kat. Nr. 21, Thill-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art . . . . .	183		
Kat. Nr. 22, Trivulzio-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art . . . . .	185		
Kat. Nr. 23, Tratzberg-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art . . . . .	189		
		Kat. Nr. 24, Possenti-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art . . . . .	192
		Kat. Nr. 25, Habsburg-Sattel in Wien, Kunsthisto- risches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer . . . . .	196
		Kat. Nr. 26, Ambras-Krippensattel in Wien, Kunst- historisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer . . . . .	200
		Kat. Nr. 27, Gries-Sattel, Verbleib unbekannt . . . . .	203
		<b>C. Die Beinsättel des 16. Jahrhunderts</b> . . . . .	204
		Kat. Nr. 28, Bureus-Sattel in Stockholm, Livrustkammaren . . . . .	204
		Kat. Nr. 29, Gonzaga-Sattel, Verbleib unbekannt . . . . .	206
		<b>D. Die Beinsättel des 17. Jahrhunderts</b> . . . . .	208
		Kat. Nr. 30, Talleyrand-Périgord-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art . . . . .	208
		Kat. Nr. 31, Wasa-Sattel in Stockholm, Livrustkammaren . . . . .	210
		<b>E. Die Sattelnachbildungen des 19. Jahrhunderts</b> . . . . .	213
		Kat. Nr. 32, Juste-Gipssattel in London, Wallace Collection . . . . .	213
		Kat. Nr. 33, Bardac-Elfenbeinfragment in New York, Metropolitan Museum of Art . . . . .	214
		Kat. Nr. 34, Soltykoff-Holzsattel in Paris, Musée de l'Armée . . . . .	216
		Kat. Nr. 35, Lechenperg-Beinsattel in Riggisberg, Abegg-Stiftung . . . . .	217
		Kat. Nr. 36, Peuker-Holzsattel, Verbleib unbekannt . . . . .	219
		Kat. Nr. 37, Botterell-Gipssattel, Verbleib unbekannt . . . . .	220
		<b>Glossar mit schematischer Zeichnung eines Bock- und Krippensattels</b> . . . . .	223
		<b>Bildteil</b> . . . . .	225
		Tafeln der Beinsättel . . . . .	227
		Vergleichsabbildungen . . . . .	355
		<b>Verzeichnis der abgekürzt zitierten Quellen und Literatur</b> . . . . .	399
		Quellenwerke . . . . .	399
		Literatur . . . . .	406
		<b>Register</b> . . . . .	448
		<b>Bildnachweis</b> . . . . .	457

# Vorwort und Dank

Die vorliegende Studie wurde am 18. Juni 2021 an der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Regionalwissenschaften der Universität Leipzig als Dissertationsschrift eingereicht und am 22. November 2021 verteidigt. Für die Veröffentlichung wurde sie geringfügig überarbeitet und um aktuelle Literatur ergänzt.

Seit dem Beginn des Kunstgeschichtsstudiums war ich fasziniert von mittelalterlichen Beinschnitzereien. Durch Evelin Wetter (Riggisberg/Leipzig) stieß ich auf die zunächst sonderbar anmutenden Beinsättel. Seither ließen mich diese Objekte nicht mehr los. Ich widmete ihrer Erforschung meine Masterarbeit von 2014 und darauf aufbauend die Dissertation. Mein herzlichster Dank gilt daher zuallererst Evelin Wetter, die sowohl meine Masterarbeit als auch die anschließende Dissertation mit großem Engagement betreute. Ihr regelmäßig stattfindendes Kolloquium bietet ein offenes und zugleich sicheres Gesprächsumfeld, in dem aktuelle Forschungserkenntnisse sowie Fragen und Probleme diskutiert werden können. Zu tiefstem Dank verpflichtet bin ich des Weiteren Nadja Horsch (Leipzig), die für beide Qualifikationsarbeiten das Zweitgutachten zu übernehmen bereit war.

Für die Analyse der Beinsättel war ihre Originalautopsie in den internationalen Museen grundlegende Voraussetzung. Es bedurfte demnach zahlreicher Forschungsreisen, die mir dankenswerterweise durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) in Form eines zweimonatigen Kurzstipendiums für Doktoranden ermöglicht wurden. Zum anderen danke ich den Museen, die mir den Zugang zu den Beinsätteln gewährten – mehr noch, mich herzlich willkommen hießen und mir mit Fachdiskussionen, Einsicht in die Objektakten und Objektabbildungen halfen. In diesem Zusammenhang gilt ein besonderer Dank Mária Verő (ehemals am Magyar Nemzeti Múzeum in Budapest), die selbst zu den Beinsätteln forscht. Weiterhin sind in Anerkennung ihrer wertvollen Unterstützung namentlich zu nennen: Sven Lüken und Antje Liebers (Deutsches Historisches Museum Berlin), Courtney Harris (Museum of Fine Arts Boston), Regine Marth und Ursel Gaßner (Herzog Anton Ullrich-Museum Braunschweig), Jonathan James Tavares (Art Institute of Chicago), Antonella Nesi

(Bardini Museum Florenz), Ilaria Ciseri und Benedetta Cantini (Museo Nazionale del Bargello Florenz), Ed Johnson (Glasgow Museums Resource Centre), Serena Sogno und Francesca Mazzara (Palazzo Borromeo auf Isola Bella/Stresa), Karen Watts, Bridget Clifford, Suzanne Dalewicz-Kitto und Chris Smith (Royal Armouries London/Leeds), Tobias Capwell (Wallace Collection London), Davide Gasparotto und Federico Fischetti (Galleria Estense Modena), Stuart W. Pyhrr, Donald J. LaRocca und Christine Brennan (Metropolitan Museum of Art New York), Matthias Pfaffenbichler und Christa Angermann (ehemals am Kunsthistorischen Museum Wien), Sofia Nestor (Livrustkammaren Stockholm), Evelin Wetter und Catherine Depierraz (Abegg-Stiftung Riggisberg) sowie Anna Botterell (Bath).

Das uneingeschränkte, umfassende Forschen wäre mir darüber hinaus ohne das zweieinhalbjährige Sächsische Landesstipendium am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München nicht möglich gewesen. Für die wunderbare Betreuung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte danke ich Iris Lauterbach. Für das abschließende Korrekturlesen der Dissertation danke ich zuvörderst Hannes Fahnbauer (Köln), der sich trotz der Arbeit an der eigenen Dissertation die Zeit nahm, um den gesamten Fließtext aufmerksam zu lesen. Ferner leisteten mir Patricia Strohmaier (Köln), Regine Flechtner (München), Vivian Schlebusch und Frank Stoltzki (Leipzig) wertvolle Dienste, in dem sie Teile der Arbeit berichtigten.

Für die Aufnahme der Studie in die Reihe »Neue Forschungen zur deutschen Kunst« und das abschließende sehr gründliche Lektorat samt hilfreicher Tipps gebührt den Herausgebern Wolfgang Augustyn und Uwe Gast mein herzlichster Dank. Die unkomplizierte und zuvorkommende Zusammenarbeit mit dem Deutschen Verlag für Kunstwissenschaft, namentlich mit Hans-Robert Cram, Merle Ziegler und Ben Bauer, war mir ein großes Vergnügen. Finanziert und somit ermöglicht wurde die Veröffentlichung in Print und Open Access durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) und die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Abschließend danke ich meinen Freunden und meiner Familie. Interessiert haben sie die jahrelange Entstehung der Forschungsarbeit verfolgt und waren mir moralischer Beistand. Nicht allein in der nervenaufreibenden letzten Phase der Ausarbeitung und später der Publikation unterstützte mich verständnisvoll mein Partner Torsten Richter. Er gestaltete die Grafiken zu den Beisätteln im Glossar und begleitete mich auf Forschungsreisen. Er sowie meine Eltern hielten mir im Zuge der Veröffentlichung den Rücken frei, sodass ich mich dem Vorhaben bis zum Schluss mit Sorgfalt widmen konnte. Ihnen ist dieses Buch in liebevoller Dankbarkeit gewidmet.

Leipzig, im August 2024

## Allgemeine Abkürzungen

Anm.	Anmerkung	Kat. Priv.	Katalog der Privatsammlung
Aufl.	Auflage	Kat. Nr.	Katalognummer
Bd.	Band	Lk	Lukasevangelium
Bde.	Bände	Mk	Markusevangelium
d.h.	das heißt	Mt	Matthäusevangelium
dt.	deutsch	Nr.	Nummer
Ebd.	ebenda	niederl.	niederländisch
et al.	und andere	o.A.	ohne Autor
Fn.	Fußnote	o.g.	oben genannt
gest.	gestorben	o.J.	ohne Jahr
H.	Heft	o.O.	ohne Ort
Hg.	Herausgeber	o.S.	ohne Seite
hg.	herausgegeben	r	recto
Inv. Nr.	Inventarnummer	Red.	Redaktion
Joh	Johannesevangelium	S.	Seite
Kap.	Kapitel	u.a.	unter anderem
Kat.	Katalog	v	verso
Kat. Aukt.	Katalog der Auktion	vgl.	vergleiche
Kat. Ausst.	Katalog der Ausstellung	URL	Uniform Resource Locator



# Einführung

*»Von einem Ende zum andern aus Elfenbein, war er [der Sattel]  
umschlossen von einer Einfassung aus Gold,  
und obwohl er vier Knäufe hatte,  
zierte jeden von ihnen ein Edelstein, leuchtend wie ein Stern.*

*Viele altvergangene und verborgene Dinge  
waren dort in wunderbaren Formen geschnitzt:  
die Hochzeit Merkurs in Gegenwart der Götter,  
die Eheschließung, die Fülle der Hochzeitsgeschenke.*

*Kein Plätzchen ist dort leer oder ohne Schnitzerei,  
der Sattel enthält mehr, als menschliche Fassungskraft aufnehmen kann.  
Vulkan hatte ihn ganz allein gebildet, aber als er all das betrachtete,  
konnte er kaum glauben, daß seine Hände fähig gewesen sein sollten,  
dies zu vollbringen.«<sup>1</sup>*

Mit diesen Worten wird im hochmittelalterlichen Streitgedicht *De Phillide et Flora* der Reitsitz der Prinzessin Flora beschrieben. Auf ihm reitet Flora zum Hof Amors, um Hilfestellung bei ihrem Disput mit der Prinzessin Phyllis darüber, ob ein Ritter oder ein Kleriker der bessere Liebhaber sei, zu erbitten. Der prachtvolle Dekor in Verbindung mit der göttlichen Abstammung lassen den Sattel als eine freie Erfindung des anonymen Dichters erscheinen. In Museen Europas und Amerikas sind jedoch zwei Sattelbögen aus Elfenbein und 29 Sättel mit einem oberflächendeckenden Dekor aus Knochen und Hirschhorn erhalten, die aufwendig mit Figurenszenen geschnitzt oder graviert sind sowie partielle Vergoldungen und Bemalungen aufweisen. Mit Ausnahme der zwei Sattelbögen des 13. und 14. sowie von vier Sätteln des 16. und 17. Jahrhunderts entstammen die Werke dem 15. Jahrhundert. Zahlreiche Liebespaare beim Musizieren, im Gespräch und bei anderen Lustbarkeiten sind auf den Sätteln des 15. Jahrhunderts abgebildet. Mit diesen Minneschnitzereien ergibt sich eine weitere Parallele zu Floras mit amourösen Darstellungen gestalteten Reitsitz. Die literarische Sattelbeschreibung erscheint auf diese Weise nicht mehr derart fantastisch wie anfangs angenommen, sondern knüpft an die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Sachkultur an.

Die in Anlehnung an die Analysen der ungarischen Kunsthistoriker János Eisler und Mária Verő fortan als »Beinsättel«<sup>2</sup> bezeichneten Werke sind in Mittel- und Südeuropa zu

verorten. Im Unterschied zu Floras Reitsitz weisen sie eine Grundkonstruktion aus Holz auf. Lediglich ihre Oberseiten sind flächendeckend mit dünnen Beinplatten und -leisten belegt. Hierdurch entsteht der irrtümliche Eindruck, die Beinsättel seien aus massivem Bein gearbeitet. Umso mehr heben sie sich von anderen Sätteln und Rüstzeugen des 15. bis 17. Jahrhunderts aus Leder und Metall ab, in deren Kontext sie mehrfach der Öffentlichkeit präsentiert werden.<sup>3</sup> Während die Sättel und Rüstzeuge aus Leder und Metall eine hohe Robustheit und Widerstandsfähigkeit vermitteln, wirken die Beinsättel zerbrechlich und somit als Reitsitze ungeeignet. Des Weiteren würden die figurenreichen Schnitzereien der Beinsättel wesentlich durch einen Reiter verdeckt. Auf diese Weise entstehen Zweifel an der Funktion der Beinsättel als Reitsitze, wie ihre Gebrauchsform den Betrachtenden suggeriert. Es kommen Fragen nach dem Sinn und Wirkungsbereich der Beinsättel auf, die nicht oder unzureichend beantwortet sind.

Vor diesem Hintergrund bedarf es einer umfassenden Untersuchung, die sich den Beinsätteln in ihrer materiellen Bedingtheit und Ausformung zuwendet und eine grundlegende Quellenforschung betreibt. Die vorliegende Studie nimmt sich dieser Aufgabe an und fragt nach der Bedeutung und Funktion der Beinsättel in ihrer Entstehungszeit mit dem Ziel, sie als kulturelles Zeitphänomen an den spätmittelalterlichen und neuzeitlichen Höfen Europas greifbar zu machen. Denn durch das Streitgedicht *De Phillide et Flora* sind die ursprünglichen Eigentümer der Objekte in der ersten Riege des Adels zu vermuten, was durch Zuweisungen erhaltener Werke an die römisch-deutschen Könige Wenzel IV. (1361–1419) und Albrecht II. (1397–1439), an den böhmischen König Ladislaus Postumus (1440–1457) und an den norditalienischen Herzog Ercole I. d’Este (1431–1505) bekräftigt wird.<sup>4</sup>

Im Fokus der vorliegenden Untersuchung werden die Realien selbst stehen, wobei bedingt durch den Überlieferungsbestand die Beinsättel des 15. Jahrhunderts die größte Beachtung finden. In die Untersuchung werden aber auch alle anderen bekannten Objekte einbezogen, um das temporäre Vorkommen der Beinsättel im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit erfassen und deuten zu können. Urkundliche Quellen – wie Bestandsverzeichnisse, Rechnungs- und

Zunftakten städtischer Sattler – sowie Bildzeugnisse der höfischen und städtischen Oberschicht dienen als Forschungsgrundlage.<sup>5</sup> Ferner sind literarische Beinsattelerwähnungen und -beschreibungen eingehender zu analysieren, obgleich sie zumeist auf das 12. und 13. Jahrhundert zurückgehen und damit vor den ersten bekannten Realien entstanden. Wie eingangs angedeutet, knüpfen die literarischen Beinsattelbeschreibungen augenfällig an die damalige Sachkultur an. Ihnen wird aus diesem Grund bei der Beantwortung der gestellten Forschungsfragen eine Schlüsselrolle zugemessen. Mit den Beinsätteln beschreitet die Untersuchung damit ein Forschungsfeld der Angewandten Kunst, das kunsthistorische, historische und literaturwissenschaftliche Quellen und Untersuchungen einbezieht.

## WISSENSCHAFTLICHER ERKENNTNISSTAND

Trotz ihrer unzweifelhaften Relevanz blieben die Beinsättel bislang nahezu unbeachtet. In den wenigen Studien zu den typologisch als eine Objektgruppe fassbaren Werken wurden bereits Fragen nach ihrer Verwendung, Herkunft und der Bedeutung ihrer Ikonografie gestellt und diskutiert. Diese wurden jedoch fast unter ausschließlicher Beachtung der Beinsättel des 15. Jahrhunderts und nicht auf Basis von ausführlichen Objekt- und Quellenanalysen beantwortet, was zu Fehlinterpretationen führte.

Die *Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister* im Glaspalast zu München präsentierte der Öffentlichkeit 1876 drei Beinsättel des 15. Jahrhunderts als Zeugnisse der Meisterschaft des mittelalterlichen Handwerks.<sup>6</sup> Zielte die Ausstellung auf eine Rekonstruktion des nationalen Kunsthandwerks ab, nahm die wissenschaftliche Erforschung der Beinsättel erst einige Jahre später mit den Kunsthistorikern Émile Molinier und Julius von Schlosser 1883 beziehungsweise 1894 ihren Anfang.<sup>7</sup> Der von Julius von Schlosser veröffentlichte Artikel *Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters* gilt noch immer als Grundlagenwerk zur Objektgruppe. In ihm werden 21 der 25 bekannten Beinsättel des 15. Jahrhunderts, ein Sattelbogen (Kat. Nr. 1) und ein geschnitzter Holzsattel (Kat. Nr. 34) vorgestellt. Seither sind primär Einzelanalysen in musealen Ausstellungs- und Bestandskatalogen, die vorrangig die hauseigenen Objekte besprechen,<sup>8</sup> oder kürzere Überblicksarbeiten zu den Beinsätteln erschienen.<sup>9</sup> Der Aufarbeitungs- und Bekanntheitsgrad der Beinsättel steht demnach in direkter Abhängigkeit zur Ausstellungs- und Publikationstätigkeit der jeweiligen Museen. Einige Werke – wie der Harding-, Bardini- und Borromeo-Sattel (Kat. Nr. 11, 12 und 16) – sind so nahezu unbekannt, während andere – wie der Jankovich- und Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 8 und 22) – wiederholt in Publikationen vorgestellt werden. Die bündigen

Einzelbetrachtungen in den Katalogen begünstigen eine individuelle Wahrnehmung der Objekte. Jedoch gelingt es durch dieses Vorgehen kaum, die erarbeiteten Erkenntnisse in einen größeren Gesamtzusammenhang zu stellen, wodurch Thesen zur Verwendung der Beinsättel zumeist aus den früheren Überblicksarbeiten unkritisch wiederholt wurden.

Auf diese Weise und vermutlich aufgrund ihrer legendenhaften Züge verbreitete sich die auf den Historiker Géza Nagy zurückgehende Annahme, dass die Beinsättel am Hof Kaiser Sigismunds von Luxemburg (1368–1437) in Ofen (Buda) entstanden und als Mitgliedsgeschenke des 1408 gegründeten Drachenordens verwendet worden seien.<sup>10</sup> In seinem Artikel von 1910 deutete Géza Nagy einen auf der linken Sattelwange des Jankovich-Sattels befindlichen Drachen, der seinen Schwanz um seinen Hals windet, als Symbol des Drachenordens (Abb. 8.4). Daraufhin und im Hinblick auf die ungarische Provenienz des Sattels zog er eine Verwendung des Werkes und allgemein der Beinsättel des 15. Jahrhunderts im Zeremoniell des Drachenordens in Betracht. Der Kunsthistoriker Henrik Horváth nahm diese Deutung in seiner 1937 veröffentlichten Monografie zu Kaiser Sigismund auf.<sup>11</sup> Seither bestimmte sie die Studien zu den Beinsätteln,<sup>12</sup> wenngleich es an historischen Belegen fehlt, was bereits 1970 der Kunsthistoriker István Genthon kritisierte.<sup>13</sup> Zudem verdeutlichte János Eisler in seinen beiden Artikeln von 1977 und 1979, dass die Schnitzereien der Beinsättel eine variierende Stilistik aufweisen, sodass sie nicht an einem Ort gefertigt worden sein können.<sup>14</sup> Er plädierte für eine Fertigung der Objekte in Tirol, Ofen (Buda) und in der Embriachi-Werkstatt in Venedig. Einzelne Werke könnten demnach am Ofener Hof hergestellt und genutzt worden sein, was Mária Verő 2006 ebenfalls annahm.<sup>15</sup> Jedoch bezweifelte sie eine Nutzung der Beinsättel im Zeremoniell des Drachenordens. Hinsichtlich einer Aufrechterhaltung der Annahme ist ferner festzuhalten, dass bei der Mehrzahl der Beinsättel des 15. Jahrhunderts Motiv- und Stilanalysen ausstehen. Zumal dem Drachen auf dem Jankovich-Sattel das zweite Kennzeichen des Drachenordens-abzeichens, das Kreuz auf dem Rücken, fehlt.<sup>16</sup>

Eine höhere Aufmerksamkeit ist so einer zweiten Deutung zum ursprünglichen Gebrauch der Beinsättel zu schenken, die zuerst von Émile Molinier und Julius von Schlosser aufgeworfen wurde. Auf Grundlage der aufwendigen Ausschmückung der Beinsättel vertraten die beiden Kunsthistoriker wie später die Spezialisten für gotisches Elfenbein Raymond Koechlin und Danielle Gaborit-Chopin, die Auffassung, die Beinsättel seien als Elemente höfischer Prunkentfaltung zu festlichen Gelegenheiten verwendet worden, wobei sie vor allem Paradeumzüge in Erwägung zogen.<sup>17</sup> Während Julius von Schlosser 1894 noch die Mehrzahl der Beinsättel in Deutschland und drei Objekte in Ita-

lien verortet,<sup>18</sup> weist er fünf Jahre später in seinem Artikel zu den Embriachi in Venedig alle Objekte der Familienwerkstatt zu.<sup>19</sup> In der nachfolgenden Embriachi-Forschung fand dieser Befund keinen Anklang, und auch János Eisler, der sich 1979 eingehend mit den Analysen von Schlosser auseinandersetzte, entdeckte lediglich bei zwei Beinsätteln (Kat. Nr. 6 und 22) Parallelen zu den Knochenschnitzereien der Embriachi.<sup>20</sup> Eine Lokalisierung der Beinsättel in den norditalienischen und süddeutschen Raum wurde hingegen von Danielle Gaborit-Chopin und dem Historiker Sir Guy Francis Laking unterstützt.<sup>21</sup>

Anhand dieser norditalienischen Zuordnungen und der zahlreichen Minnedarstellungen auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts entwickelten die drei Kunsthistorikerinnen Giovanna Paolozzi Strozzi, Benedetta Chiesi und Virág Somogyvári die These von Émile Molinier und Julius von Schlosser weiter und plädierten für eine Nutzung der Beinsättel im Rahmen des italienischen Hochzeitsritus, genauer gesagt bei der feierlichen Überführung der Braut vom Elternhaus ins Haus des Bräutigams, genannt *domunctio*.<sup>22</sup> Schriftliche Überlieferungen, die diese Annahme oder eine Verwendung der Beinsättel zu anderen festlichen Anlässen stützen, konnten nicht vorgelegt werden. Bekannt war durch Éva Kovács nur ein einziger Rechnungsbeleg vom 24. Januar 1397, der die Fertigung von Sätteln mit bebilderten, elfenbeinernen Sattelbögen zur Befreiung von Johann Ohnfurcht (1371–1419) aus der Gefangenschaft des Sultans des Osmanischen Reiches Bayezid I. (um 1360–1403) quittiert.<sup>23</sup> Auf Anlass seines Vaters, des burgundischen Herzogs Philipps II. des Kühnen (1342–1404), wurden sie zusammen mit Reitzeugen und Pferden dem Sultan zum Geschenk gemacht.<sup>24</sup> In der Geschichts- und Kunstwissenschaft wird also mit dem höfischen Geschenkverkehr sowie Parade- und Hochzeitsumzügen der mögliche Anwendungskontext der Beinsättel umrissen. Ob die überlieferten Beinsättel aber überhaupt als Reitsitze nutzbar waren, wurde nicht untersucht. Zudem ist offen, warum sie verstärkt aus dem 15. Jahrhundert überliefert sind und in dieser Zeit anscheinend eine Blütezeit erlebten.

Ein wesentlicher Indikator, um der Bedeutung der Werke auf den Grund zu gehen, ist ihre Ikonografie, der in den Arbeiten von Julius von Schlosser, János Eisler, Mária Verő, Virág Somogyvári und Robyn Radway eine erhöhte Aufmerksamkeit zukommt. In ihren Arbeiten werden die erstaunlichen Motivübereinstimmungen zwischen den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts aufgezeigt, die dazu veranlassten, deren Schnitzereien in Einzelszenen aufzugliedern und getrennt voneinander zu deuten.<sup>25</sup> Robyn Radway rückt 2009 in ihrer kunstwissenschaftlichen Bachelorarbeit die Darstellungen des heiligen Georg in den Vordergrund.<sup>26</sup> Mária Verő charakterisiert die Schnitzereien als bildliche Zitate der höfischen Literatur, wie beispielsweise den im 13. Jahr-

hundert von Guillaume de Lorris und Jean de Meun verfassten *Roman de la Rose*.<sup>27</sup> Virág Somogyvári sieht in ihrer Diplomarbeit von 2016 dagegen im Gedicht *Der wälsche* (auch *welsche*) *Gast* von Thomasîn von Zerclaere (um 1186–nach 1238) eine bedeutende literarische Quelle für die Darstellungen der drei Budapester Beinsättel (Kat. Nr. 8–10).<sup>28</sup> In ihrer ein Jahr später verfassten Masterarbeit betont sie zudem die ikonografischen Parallelen zu mittelalterlichen Hochzeits- und Minnekästchen, um die von ihr vertretene These der Anwendung der Beinsättel im Hochzeitsritus zu stärken.<sup>29</sup>

Lediglich in Einzelanalysen wurde bislang der Versuch unternommen, die Bildprogramme der Beinsättel als Narrationen zu lesen. Die auf dem Monbijou- und Rhédey-Sattel (Kat. Nr. 4 und 10) gezeigten höfischen Paare wurden auf diese Weise als komplementäre Darstellungen einer richtigen und falschen beziehungsweise reinen und unreinen Liebe interpretiert.<sup>30</sup> Die Historikerin Karen Watts las die auf dem Tower-Sattel (Kat. Nr. 17) wiedergegebenen Drachendarstellungen und ein Tatzenkreuz als Symbole des heiligen Georgs und des Drachenordens.<sup>31</sup> Der Archivar Giovanni Ferrari-Moreni beschrieb überzeugend die enge persönliche Verbindung zwischen den profanen, christlichen und mythologischen Figurenszenen des Este-Sattels (Kat. Nr. 20) und seinem ursprünglichen Eigentümer Ercole I. d'Este.<sup>32</sup> Die Interpretationen von Ferrari-Moreni bildeten in der von der Verfasserin 2014 an der Universität Leipzig eingereichten Masterarbeit eine wesentliche Grundlage für die ikonografischen Analysen von drei Beinsätteln des 15. Jahrhunderts in Wien, Modena und Florenz (Kat. Nr. 14, 20 und 26).<sup>33</sup> Die in ihrer Sattelform von den übrigen Beinsätteln der Zeit abweichenden und aus diesem Grund diskutierten drei Krippensättel wurden in der Abschlussarbeit vergleichenden stofflichen, motivischen und stilistischen Analysen unterzogen, wobei sich herausstellte, dass der Este- und Medici-Sattel höchstwahrscheinlich in einer norditalienischen Werkstatt entstanden, während es sich bei dem Ambras-Sattel in Wien um eine böhmische oder österreichische Arbeit handelt, die für den König Ladislaus Postumus gefertigt worden sein könnte. Dennoch zeigen alle drei Sättel mit einer graduellen Liebeswerbung ein prominentes Bildthema der Minne-Ikonografie, dessen einzelne Phasen, wie ein weiterführender Artikel von 2019 zum Medici-Sattel verdeutlicht, sich an den in Heldenepen und höfischen Romanen vermittelten Liebesidealen orientieren.<sup>34</sup>

Die Ikonografie der Beinsättel nimmt damit auf zwei mittelalterliche Literaturgattungen Bezug, in denen Beinsättel des Öfteren als Reitsitze erwähnt werden. Einzelne dieser literarischen Werke – wie Chrétien de Troyes' *Erec et Enide* und Hartmann von Aues *Erec* – wurden bereits von Julius von Schlosser angeführt und dienten ihm als auch Danielle

Gaborit-Chopin und Virág Somogyvári als Existenzbeweise der Realien.<sup>35</sup> Nur Robyn Radway hinterfragte aufbauend auf einem Artikel der Kunsthistorikerin C. Jean Campbell die gegenseitige Bedingtheit von Literatur und erhaltenen Realien.<sup>36</sup> Ihr Forschungsinteresse lag aber in der Zusammenführung der bisherigen wissenschaftlichen Erkenntnisse, weshalb sie keine Quellenanalysen vornahm und die für die vorliegenden Untersuchungen so wichtige Frage offenließ.

## METHODISCHES UND INHALTLICHES VORGEHEN

Die bedeutsamste Informationsquelle zur Erforschung der Bedeutung und Funktion der Beinsättel in ihrer Entstehungszeit sind die Objekte selbst. Bevor schriftliche und bildliche Quellen herangezogen werden, sind aus diesem Grund die ersten drei der insgesamt vier Kapitel umfassenden Untersuchung den erhaltenen Beinsätteln gewidmet. Der Objektkatalog im Anhang, der sowohl eine gute Übersicht und einen unmittelbaren Zugang zum bearbeiteten Objektbestand gewährleistet als auch zur Entlastung des Fließtextes und des Anmerkungsapparates die zentralen Daten der Werke, Zustandsbeschreibungen sowie Provenienz-, Motiv- und Stilanalysen bereithält, bildet die Basis vorliegender Erörterungen. Mit Rückverweisen werden daher die aus dem Objektkatalog gewonnenen Erkenntnisse als Argumente im Fließtext angeführt.

Das erste Kapitel bietet einen einleitenden Überblick zum Überlieferungsbestand, da in der historischen und kunsthistorischen Forschung noch kein Objektkorpus zu den Beinsätteln vorliegt, das neben den mittelalterlichen Objekten die Werke des 16. und 17. Jahrhunderts umfasst und in das die Nachbildungen des 19. Jahrhunderts von den Originalen abgegrenzt werden. Zunächst werden allgemeine Kennzeichen der Beinsättel, wie ihr materieller und technischer Aufbau, besprochen. In diesem Zusammenhang bieten sich Gegenüberstellungen mit zeitgenössischen Sätteln ohne Beinauflagen an, die Schlussfolgerungen zur Funktionalität der Beinsättel als Reitsitze erlauben. Aus dem Spätmittelalter sind allerdings nur wenige Sättel ohne Beinauflagen erhalten, und diese sind zumeist kaum untersucht. Aus diesem Grund werden Zunftakten und Fachkunden zum Sattlerhandwerk, die über die Machart von Sätteln Aufschluss geben, ergänzend herangezogen. Im Anschluss bieten vier chronologisch nach den Jahrhunderten der Entstehung der Beinsättel und Sattelbögen gegliederte Unterkapitel weiterführende Informationen zur Sattelform, den Bildprogrammen und zur Verortung der Objekte. Die Beinsättel unterscheiden sich in den genannten Aspekten teils wesentlich voneinander, wodurch sich eine Entwick-

lung des Objekttypus vom 13. bis zum 17. Jahrhundert abzeichnet. Umso eindrücklicher heben sich die sechs Beinsattelnachbildungen des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 32–37), die am Ende des Kapitels vorgestellt werden, von den Originalen ab. Irritierende Verwechslungen dürften damit der Vergangenheit angehören.

Ausgehend von der Anzahl überlieferter Werke könnten die Beinsättel ab dem 13. Jahrhundert erste Verbreitung, im 15. Jahrhundert eine Blütezeit und ab dem 16. Jahrhundert ihren Niedergang gefunden haben. Um das Aufkommen und wechselvolle Vorkommen der Werke zu erklären, liegt im zweiten und dritten Kapitel das Hauptaugenmerk auf den spätmittelalterlichen Objekten. Besonders charakteristisch für die Beinsättel des 15. Jahrhunderts sind ihre Minneschnitzereien. Die Minne-Ikonografie entwickelte sich auf Basis der Minneliteratur an den europäischen Höfen ab Ende des 12. Jahrhunderts. Bemerkenswerterweise ist diese aber nicht auf den zwei Sattelbögen des 13. und 14. Jahrhunderts (Kat. Nr. 1 und 2) abgebildet. Zwischen dem verstärkten Auftreten der Beinsättel im 15. Jahrhundert und ihrer Motivik könnte folglich eine Beziehung bestehen, die es im zweiten Kapitel zu erklären gilt.

Mit der graduellen Liebeswerbung, dem Liebesgespräch und dem Drachenkampf des heiligen Georg – einem zwar christlichen, aber insbesondere im Spätmittelalter in der ritterlich-höfischen Sphäre verankerten Motiv – werden drei Bildthemen erörtert, die in den Objektbeschreibungen im Katalog wiederholt vorkommen und kennzeichnend für die Bildprogramme der Beinsättel des 15. Jahrhunderts sind. Bei einigen Beinsätteln sind die Bildthemen in ein größeres Figurenprogramm eingebettet, während sich auf anderen das gesamte Bildprogramm in ihrer Wiedergabe erschöpft. Diese variierenden Darstellungskontexte werden in den Analysen berücksichtigt, da die Figurenschnitzereien der Beinsättel in der Untersuchung als assoziative Narrationen begriffen werden. Die Inschriften der Liebesgesprächsszenen, die auf Banderolen die gezeigten höfischen Männer und Frauen umgeben und miteinander verbinden, bestimmen unter anderem wesentlich die Lesart der Beinschnitzereien. Derartigen Darstellungs- und Erzählstrategien wird noch vor den inhaltlichen Bildanalysen spezielle Beachtung geschenkt, denn nicht allein Motivinhalte, sondern auch ihre Platzierung erlauben Rückschlüsse auf die zeitgenössische Anwendung und Rezeption der Beinsättel. Hilfestellung bei der Einordnung der eigenen Beobachtungen geben Vergleiche mit spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reitsitzen ohne Beinauflagen mitsamt ihrem oftmals partiellen Dekor.<sup>37</sup> In den ikonografischen Analysen sind aber vor allem Parallelen zu zeitgenössischen Bildteppichen, Grafiken, Waffen und Rüstzeugen zu bemerken, weshalb Bildvergleiche zu den unterschiedlichen Objektgattungen in die Untersuchungen einbezogen werden. Vor dem Hin-

tergrund eines von der höfischen und städtischen Oberschicht forcierten Ritter- und Georgskultes und einer Verunglimpfung der Minne-Ikonografie im bürgerlichen Mittelstand im 15. Jahrhundert ermöglichen die Analysen wertvolle Erkenntnisse zur Wirkmacht der Beinsättel und zu Repräsentationsformen der herrschenden Elite. Inwieweit sich die Bildintentionen der Schnitzereien der Beinsättel des 15. Jahrhunderts von jenen der beiden älteren Sattelbögen aus dem 13. und 14. Jahrhundert unterscheiden und ob mit den veränderten Bildthemen eine Umdeutung der Realien einherging, wird zum Abschluss des zweiten Kapitels durch eingehende ikonografische Untersuchungen der Beinschnitzereien der beiden Sattelbögen beleuchtet.

Ausdruck von Gebrauch und sozialem Umfeld mittelalterlichen Kunsthandwerks ist neben deren Motivik auch deren Materialität. Aus diesem Grund werden im dritten Kapitel die für Reitsitze ungewöhnlichen und das Erscheinungsbild der Beinsättel bestimmenden Beinauflagen auf ihre ehemalige Materialesemantik hin untersucht. In der historischen und kunsthistorischen Forschung wird teils irrtümlich angenommen, dass die Beinsättel mit Elfenbein belegt sind.<sup>38</sup> Dies veranlasst zu der Frage, ob die aus Knochen und Hirschhorn gefertigten Verzierungen der Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts aufgrund ihrer hellen bis weißen Farbe und harten glänzenden Oberfläche bereits in ihrer Entstehungszeit mit Elfenbein assoziiert wurden. Von Interesse ist des Weiteren, welches Ansehen Elfenbein, Knochen und Hirschhorn besaßen und ob Bedeutungsunterschiede zwischen den Materialien existierten, die ihre Verwendung beeinflussten. Mithilfe zeitgenössischer Quellen und anderer gotischer Bearbeiten wie Spiegelkapseln, Kästchen und Armbrüste werden daher die Anwendungsbereiche der Materialien im Spätmittelalter rekonstruiert und soweit möglich ihre Bezugsquellen sowie die Käuferschaft der beinernen Produkte beleuchtet. Außerdem wird durch die Auswertung städtischer Zunftakten das beinverarbeitende Handwerk vorgestellt, bevor zuletzt die ideelle Bedeutung der Materialien anhand von exegetischen Schriften, frühchristlichen Naturlehren und literarischen Texten erörtert wird.

Im vierten Kapitel werden schließlich hochmittelalterliche bis frühneuzeitliche Beinsattelerwähnungen in urkundlichen und literarischen Quellen sowie bildliche Beinsatteldarstellungen in Malereien des 15. Jahrhunderts mit dem Ziel analysiert, die zuvor erarbeiteten Erkenntnisse zur ehemaligen Bedeutung und Funktion der Beinsättel zu überprüfen und zu erweitern. Hierbei ist jeder Quellenart ein Unterkapitel gewidmet. Auf Basis der Provenienz und Verortung der Beinsättel empfahl sich bei den Quellenrecherchen ein sehr weitläufiger geografischer Forschungsradius auf West-, Mittel- und Südeuropa. Angesichts dieses großflächigen Untersuchungsraumes erheben die dargeleg-

ten Quellen keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie vermitteln allerdings einen umfassenden Einblick in die Quellenlage zu den Beinsätteln.

Besondere Aufmerksamkeit fanden bei den urkundlichen Quellenrecherchen profane Bestandsverzeichnisse und Rechnungsakten der höfischen und städtischen Oberschicht als mögliche Auftraggeber sowie städtische Zunftakten der Sattler als mögliche Erbauer der Beinsättel.<sup>39</sup> Insbesondere Bestandsverzeichnisse vermögen es, die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Sachkultur und abhängig von ihrem strukturellen Aufbau ihre Aufbewahrungssituation nachzuzeichnen, woran sich wertvolle Erkenntnisse zur spezifischen Bedeutung der Realien ergeben. Zu berücksichtigen ist hierbei, dass die Entwicklung des Inventarwesens eng mit der Entwicklung des modernen Sammelwesens verknüpft war, weshalb profane Schatz-, Kunst- und Rüstkammerverzeichnisse vermehrt erst ab dem 15. Jahrhundert aufkommen. Es überrascht daher kaum, dass die ersten Beinsattelerwähnungen in Inventaren dieser Zeit zu finden sind.<sup>40</sup> Indessen berichten Rechnungs- und Zunftakten bereits seit dem 14. Jahrhundert von Beinsätteln und geben unmittelbar über die Auftrags- und Entstehungskontexte der Realien Auskunft.<sup>41</sup> Diese Quellenfunde miteinander verbindend, setzt das Kapitel an der heutigen musealen Aufbewahrungs- und Präsentationssituation der Beinsättel an und rekonstruiert zeitlich absteigend deren Vorkommen und Bedeutung bis in ihre Entstehungszeit.

Nachfolgend werden vier christliche und eine profane Malerei des 15. Jahrhunderts mit bildlichen Beinsatteldarstellungen geistesgeschichtlich-ikonologischen Analysen unterzogen.<sup>42</sup> Unter weitgehender Beibehaltung tradierter Darstellungsmuster wurden die Bildfiguren christlicher Malereien ab dem 15. Jahrhundert in zeitgemäßer Mode wiedergegeben und auch die dargestellte Sachkultur und Architektur wurde der Alltagswelt angepasst. Durch dieses Vorgehen sind prachtvolle spätmittelalterliche Reitzeuge und Sättel in ritterlich-höfischen wie christlichen Malereien der Zeit sichtbar. Die im Rahmen der Untersuchungen eher zufällig gesichteten bildlichen Quellen zeigen, wie sich herausstellen wird, zwar weder reale Beinsättel noch authentische Anwendungskontexte, allerdings bilden sie die Realien in typischen Funktionszusammenhängen ab, die rekonstruiert werden.

Im dritten Teil des Kapitels werden schließlich literarische Quellen mit Beinsattelerwähnungen beziehungsweise -beschreibungen erörtert. In höfischen Romanen, Antikenromanen und Heldenepen, aber auch in Vaganten- und Minnedichtungen<sup>43</sup> lassen sich Beinsättel finden. Angesichts der schier unüberschaubaren Anzahl der Erwähnungen, die auf Grundlage der Studien von Alwin Schultz, Friedrich Bangert, Adolf Kitze und Otto Söhring zusammengetragen wurden,<sup>44</sup> müssen sich die Untersuchungen

auf eine Auswahl beschränken. Aufgrund starker thematischer Bezüge zwischen den Beinschnitzereien der Beinsättel des 15. Jahrhunderts und den »Großepen« werden diese und hier allen voran höfische Romane thematisiert. Unter Beachtung der Entwicklung und Verbreitung der Heldenepen, Antiken- und höfischen Romane in Europa ausgehend von Frankreich und England vom 12. bis ins 16. Jahrhundert bilden 19 altfranzösische Erzählungen den Anfang.<sup>45</sup> Danach werden exemplarisch fünf mittelhochdeutsche und mittelniederländische Übertragungen und zwei von der altfranzösischen Dichtung geprägte, aber als eigenständig geltende mittelhochdeutsche Erzählungen in den Blick genommen – mit der Intention, jeweils die Bedeutung und Funktion der Beinsättel in den Erzählungen zu ermitteln.<sup>46</sup> Bereits vorliegende literaturwissenschaftliche Publikationen zu Figuren-, Realien- und Kunstbeschreibungen sind dabei richtungsweisend.<sup>47</sup> Es gilt den Einfluss der höfischen Literatur auf die spätmittelalterliche Lebenswelt zu analysieren, um die gegenseitige Bedingtheit von literarischen und realen Beinsätteln zu ergründen.<sup>48</sup>

Gewählt wurde zur Beantwortung der Forschungsfragen also ein methodenkombinierender Zugang, wobei durch die getrennte Analyse der Beinsättel und der zu den Realien ermittelten Quellen den jeweiligen Überlieferungen Raum für ausführliche quellenkritische Untersuchungen zugestanden wird. Im Idealfall führt dieses Verfahren nicht ausschließlich zu auf mehrfachem Weg geprüften Erkenntnissen, sondern die Beinsättel und insgesamt Reitzeuge werden in den Horizont der historischen, kunsthistorischen und literaturwissenschaftlichen Disziplin gerückt. Innerhalb der Kunstgeschichte wurde die Erforschung gotischer Beinschnitzereien in den letzten Jahren durch das *Gothic Ivories Project* des Courtauld Institute of Art in London maßgeblich gefördert.<sup>49</sup> Die vorliegende Untersuchung hat von der äußerst wertvollen Objektdatenbank des Londoner Projekts und der mit ihm zunehmenden Bedeutung des Forschungsbereiches sehr profitiert. Indem nun eine weitgehend unbekannte Objektgruppe erstmals umfassend monografisch bearbeitet wird, soll diese Entwicklung gestärkt und bereichert werden.

# 1. Mit verziertem Bein belegte Sättel des 13. bis 19. Jahrhunderts. Eine einleitende Betrachtung der erhaltenen Realien

Zusammen mit sechs Beinsattelnachbildungen des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 32 bis 37) sind derzeit 37 Objekte bekannt, die typologisch zu den Beinsätteln gezählt und im vorliegenden Kapitel einleitend vorgestellt werden. Mit ihren abgebildeten Oberflächenauflagen aus Bein grenzen sich die Beinsättel von Reitsitzen unter anderem des osteuropäischen und asiatischen Raumes ab, die partiell und insbesondere an den Sattelaußenrändern über dekorlose Beinauflagen verfügen.<sup>50</sup> Der Einsatz von Bein bei der Herstellung von Reitsitzen war demnach nicht grundlegend ungewöhnlich. Erst die detailreichen Verzierungen der Beinauflagen und ihr Umfang machen die Beinsättel zu einzigartigen Objekten des mitteleuropäischen Handwerks des 13. bis 17. Jahrhunderts. Die Mehrzahl der Beinsättel befindet sich in musealen Sammlungen. Von vier Objekten ist der Aufbewahrungsort unbekannt, darunter von zwei Beinsätteln des 15. und 16. Jahrhunderts (Kat. Nr. 27 und 29) und von zwei Sattelnachbildungen des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 36 und 37). Als Eigentum von Privatsammlungen wurden sie zuletzt im 19. bis 21. Jahrhundert erwähnt, bevor sie auf Auktionen verkauft wurden. Mit 25 Objekten entstammt der Hauptteil der erhaltenen Realien dem 15. Jahrhundert (Kat. Nr. 3 bis 27). Zwei Sattelfragmente, genauer gesagt zwei Sattelbögen im Musée du Louvre in Paris (Kat. Nr. 1 und 2), datieren ins 13. und 14. Jahrhundert. Dem 16. und 17. Jahrhundert können jeweils zwei Beinsättel zugeordnet werden (Kat. Nr. 28–31). Die Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts gleichen sich vor allem in ihrem materiellen und technischen Aufbau. Diese die Beinsättel einenden Eigenschaften werden im folgenden Text zuerst dargelegt, bevor Spezifika in der Sattelform, Motivik und Stilistik erörtert und die Originale von den Sattelnachbildungen abgegrenzt werden.

## 1.1 ZU DEN ALLGEMEINEN KENNZEICHEN DER BEINSÄTTEL

Den Beinsätteln des 15. bis 17. Jahrhunderts sind Auflagen aus Knochen und Hirschhorn gemein, die mit Hilfe von beinernen Stiften und Klebemitteln auf die Oberflächen der Sattelgestelle, den sogenannten Sattelbäumen, appliziert

sind. Für die flächendeckenden Beinauflagen wurden vorrangig großformatige Knochenplatten benutzt.<sup>51</sup> Dazu kamen zum einen Beinleisten, wahrscheinlich aus Hirschhorn, zur Anwendung, die eine Nut aufweisen, mit deren Hilfe sie auf den Außenrand der Sättel aufgeschoben sind. Zum anderen handelt es sich um schmale flache oder gedrechselte Beinleisten aus Knochen am Sattelvorderbogen und an der Längsachse, welche die Satteloberfläche optisch gliedern und auf die Knochenplatten appliziert sind oder diese umrahmen.<sup>52</sup> Die Beinauflagen bedecken bei drei Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 14, 22 und 25) die gesamte Satteloberseite. Die übrigen Beinsättel besitzen ferner Leder- oder Stoffauflagen. Bei den Beinsätteln des 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 30 und 31) bilden die Stoffauflagen im Sitzbereich eine Sitzpolsterung für den Reiter aus. Beim Hohenzollern-Sattel des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 3) sind rote Samtauflagen an den Stegen und Wangen auszumachen, die nicht zur ursprünglichen Ausstattung gehören. Denn für gewöhnlich sind es bei den Beinsätteln des 15. und 16. Jahrhunderts Lederauflagen, die an den Stegen, Wangen und der Unterseite des Sattelknaufes sowie partiell an den Sattelaufgaben und im Sitzbereich aufgebracht wurden. Bei den genannten Sattelpartien handelt es sich um stark gewölbte, kleinteilige oder schwer zugängliche Stellen des Sattels, woraus zu schließen ist, dass weniger funktionale und vielmehr handwerkliche Beweggründe den Einsatz von Leder motiviert haben könnten. Die Lederauflagen bilden mit ihrer braunen bis schwarzen Farbgebung einen wirkungsvollen Kontrast zu den weißen bis gelblichen Beinauflagen. Nicht auszuschließen ist daher, dass zugleich ästhetische Interessen ihre Anwendung legitimierten.

Die Sattelbäume der Beinsättel sind aus Holz gefertigt, worin sie sich nicht von spätmittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Reitsitzen ohne Beinauflagen unterscheiden, wie beispielhaft zwei Sättel in Ingolstadt und Leeds zeigen (Abb. 1–4).<sup>53</sup> Einer von 1502 erhaltenen Lübecker Zunftrolle für Sattler ist zu entnehmen, dass für die Fertigung der Sattelbäume trockenes Holz verwendet wurde.<sup>54</sup> Die Holzgestelle wurden aber nicht immer von den Sattlern selbst hergestellt. In der Lübecker Zunftrolle wird von *bomhouwern* berichtet, die sich auf diese Arbeit spezialisierten.<sup>55</sup> In der Regel wurden die Sattelbäume aus mehreren Werkstücken

zusammengesetzt. Die Nahtstellen zwischen den einzelnen Holzelementen wurden mit schmalen Darmsaiten verschlossen.<sup>56</sup> Aus wie vielen Einzelteilen die Sattelbäume der Beinsättel bestehen, ist im Einzelnen nicht nachvollziehbar.<sup>57</sup> Durch Materialverluste ist beim Bureus-Sattel des 16. Jahrhunderts (Kat. Nr. 28) ein verhältnismäßig kleinteiliger Aufbau des Sattelbaumes erkennbar. Oftmals wurden die Sattelhinterbögen an einen Mittelteil angesetzt, wie sich von den Sattelaufgaben lösende Hinterbögen bei mehreren Beinsätteln (Kat. Nr. 6, 11, 20 und 30) verraten.

Die Bein-, Stoff- und Lederauflagen der Beinsättel wurden nicht direkt am Holz des Sattelbaums fixiert. Der Sattelbaum besitzt einen ihn rundum umfassenden Bezug vorzugsweise aus unbehandelter Tierhaut. In der Fachkunde wird in diesem Zusammenhang von einem ›behüteten Sattelbaum‹ gesprochen,<sup>58</sup> der auch für zeitgenössische Reitsitze ohne Beinauflagen charakteristisch ist. In der Lübecker Zunftrolle wird stattdessen von Leinwand berichtet, das mit großer Sorgfalt auf den Sattelbaum aufzubringen war.<sup>59</sup> Am Sattel ohne Beinauflagen in Leeds wurde beides, Leinwand und Tierhaut, zusammen benutzt (Abb. 3 und 4). Beim Este- und Bureus-Beinsattel (Kat. Nr. 20 und 28) findet sich als Behütung ein faserartiges Material, bei dem es sich um Pflanzenfasern oder um getrocknete Tiersehnen handelt, die mittels Leim filzartig aufgebracht wurden.<sup>60</sup> Lokale Gegebenheiten, welche die Materialwahl beeinflussten und dem Sattlerhandwerk ein örtliches Gepräge verliehen haben könnten, lassen sich aufgrund der marginalen Quellen- und Forschungslage zum spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Sattlerhandwerk und deren Erzeugnissen nicht feststellen. Mit einer hölzernen Grundkonstruktion belegt mit faserartigem Material und/oder Rohhaut, zeigen spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Schilde einen verwandten Materialaufbau.<sup>61</sup> Durch moderne Rekonstruktionen dieser Schilde konnte herausgestellt werden, dass die Rohhautbespannung und Faserauflagen den Objekten eine immense Stabilität verliehen, was sie zu einem sicheren Abwehrschutz vor Pfeilen und Bolzen machte.<sup>62</sup> Demnach konnten die Beinsättel, wie andere zeitgenössische Sättel, hohen mechanischen Kräften standhalten.

Auf der Sattelunterseite der Beinsättel als auch anderer zeitgenössischer Reitsitze wurden dazu Blätter aus Birkenrinde aufgebracht (Abb. 17,5 und 2).<sup>63</sup> Diese schützten die Sättel vor Feuchtigkeit, Pilzen oder Schädlingen, denn die Rinde der Birke ist wasserabweisend und wirkt antibakteriell.<sup>64</sup> Die Beinsättel besitzen also eine mit zeitgenössischen Reitsitzen übereinstimmende, zweckmäßige Grundkonstruktion, die effektiv äußerlichen Kräften und Einflüssen standhalten konnte, was für eine Anwendung als Reitsitze grundlegend ist. Die oberflächendeckenden Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn beeinflussten die hohe Widerstandsfähigkeit der Beinsättel sicherlich negativ. Aber

grundsätzlich handelt es sich bei diesen um harte, zug- und druckfeste Naturmaterialien, die durch ihr Kollagengehalt eine gewisse Elastizität aufweisen. Tendenziell waren sie so nicht für den Bau von Sätteln ungeeignet, weshalb sie partiell ebenso bei zeitgenössischen osteuropäischen und asiatischen Reitsitzen Verwendung fanden.<sup>65</sup>

Nicht weniger bedeutend als ein zweckmäßiger Materialaufbau sind für den Bau von Reitsitzen technische Einrichtungen zur Anbringung von Bauchgurt, Steigbügel, Sattelskissen und weiteren Sattelzeugs. Analog zu zeitgenössischen Reitsitzen weisen die Beinsättel zumeist mehrere Bohrlöcher und ein bis zwei längliche Riemenöffnungen auf, welche die Sattelbäume auf beiden Seiten durchdringen und achsensymmetrisch angeordnet sind. Die Riemenöffnungen dienen der Befestigung der Steigbügel, wie an einem Rennsattel des späten 15. Jahrhunderts in Wien (Abb. 5) erkennbar, dessen Sattelzeug erhalten geblieben ist.<sup>66</sup> Ein langer Lederriemen, an dessen Enden die Steigbügel mit Metallschnallen fixiert sind, ist hier von oben durch zwei gegenüberliegende Riemenöffnungen durch den Sattelbaum geführt. Eine Malerei des Nürnberger Sattlers *Michel Halp Mair* von 1505 im ersten Mendelschen Hausbuch zeigt ebenfalls zwei Sättel mit jeweils einer Riemenöffnung pro Sattelseite zur Aufnahme der Steigbügel (Abb. 6).<sup>67</sup> Die Steigbügelriemen sind in der Abbildung aber anscheinend von der Unterseite der Sättel durch die Riemenöffnungen gezogen, was auf unterschiedliche Gurtungstechniken schließen lässt.

An dem Wiener Rennsattel sind ferner zwei Übergurte am vorderen Sattelbogen und an den Sattelaufgaben sichtbar, die in der Art eines doppelten Sattelgurtes um den Bauch des Reittieres gelegt werden, um den Sattel auf dem Reittier zu fixieren.<sup>68</sup> Dieses Vorgehen ist für mehrere Beinsättel (Kat. Nr. 9, 11, 26, 28 und 30) mit einer Riemenöffnung pro Sattelseite denkbar. Die Mehrzahl der Beinsättel besitzen aber zwei versetzt untereinander platzierte Riemenöffnungen je Sattelseite, die den Bauchgurt aufnehmen können in der Art der Steigbügelriemen.

Beim Montgomerie-Sattel (Kat. Nr. 15) ist auf der Sattelunterseite zwischen den unteren Riemenöffnungen eine Vertiefung für einen Lederriemen in den Sattelbaum eingearbeitet. Mittels dieser ragte der Riemen, der mit Nägeln zusätzlich befestigt wurde, nicht aus der Sattelunterseite hervor und verursachte bei einer eventuellen Nutzung keine unerwünschten Reibungen mit dem Pferderücken. Wie in der Malerei des Mendelschen Hausbuches wurde der Lederriemen bei dem Sattel also von der Unterseite durch die Riemenöffnungen nach oben geführt. Die Sichtbarkeit des Bildprogramms auf der Satteloberseite wurde auf diese Weise kaum beeinträchtigt. Diese Gurtungstechnik ist anhand der bewussten Auslassung von Schnitzereien unterhalb der unteren Riemenöffnungen beim Tower-Sattel (Kat. Nr. 17) als auch anhand von Fehlstellen an den Beinauflagen

in diesem Bereich unter anderem beim Battyány- und Harding-Sattel (Kat. Nr. 9 und 11) abzuleiten. Am Ambras-Sattel (Kat. Nr. 26) sind hingegen oberhalb der Riemenöffnungen Bruchstellen an den Beinauflagen zu beobachten. Diese könnten auf eine dem Wiener Rennsattel verwandte Gurtungstechnik von der Satteloberseite her hinweisen. Anders als bei der Mehrzahl der Beinsättel hätte der Lederriemen hier durch das Fehlen einer Motivik keine Beinschnitzereien verdeckt. Mit Bedacht auf das Motivprogramm und die Gebrauchsspuren ist also für jeden Beinsattel die Gurtungstechnik individuell zu erschließen.

Darauf verweisen auch die Bohrlöcher, deren Anzahl mit vier bis 18 Bohrungen je Sattelseite, an den Beinsätteln stark variiert. In der Regel treten die Bohrungen paarweise am Vorderbogen und an den Auflagen auf. Sie dienten, wie am Wiener Rennsattel (Abb. 5) sichtbar, der Anbringung des Sattelkissens, der Übergurte sowie des Vorder- und Hinterzeugs. In unterschiedlich starkem Maß sind an den Bohrlöchern, ebenso wie an den Riemenöffnungen, Anzeichen von mechanischen Beanspruchungen festzustellen: So sind die Bohrlöcher am hinteren oberen Abschluss der Sattelaufgaben des Monbijou- und Bureus-Sattels (Kat. Nr. 4 und 28) ausgerissen. Viele weitere Bohrlöcher weisen hingegen keinerlei Gebrauchsspuren auf. Beim Harding-Sattel (Kat. Nr. 11) ist an der rechten Sattelaufgabe noch ein abgerissener Lederriemen durch ein Bohrloch geführt. Im Rahmen von konservatorischen Untersuchungen konnte die Restauratorin Ursel Gaßner 2004 beim Welfen-Sattel (Kat. Nr. 7) rote und blaue Fasern in einem Bohrloch der linken Sattelaufgabe feststellen.<sup>69</sup> Durch Bein- und Holzeinlagen oder andere nachträgliche Umarbeitungsmaßnahmen wurden diverse Bohrlöcher beim Monbijou-, Welfen-, Harding-, Bardini- und Thill-Sattel (Kat. Nr. 4, 7, 11, 12 und 21) und die oberen Riemenöffnungen des Montgomerie-Sattels (Kat. Nr. 15) verschlossen.<sup>70</sup> Eine spätere Umnutzung der Objekte oder sich wandelnde Gurtungstechniken könnten Gründe hierfür sein. Gleiches lassen zahlreiche auf der Unter- und Oberseite der Beinsättel (Kat. Nr. 3–5, 7, 11, 14, 15, 22, 26, 28 und 30) eingehauene Nägel, die teils Reste von Lederriemen und Metallschnallen halten, vermuten – obwohl nicht eindeutig ist, ob diese zum ursprünglichen Repertoire der Sättel gehören oder einer späteren Zeit entstammen. Abhängig von der Beantwortung dieser Frage könnten die mit Nägeln am Sattelbaum befestigten Lederriemen die Funktionen der Bohrlöcher und Riemenöffnungen ergänzt oder ersetzt haben.

Sie scheinen, wie die Bohrlöcher, nach Bedarf in den Sattelbaum eingebracht worden zu sein. So wurden die Metallnägel samt Lederriemen und die Bohrlöcher nur bedingt mit Rücksicht auf das Bildprogramm installiert. Sie beschädigen beziehungsweise bedecken unter anderem beim Welfen- und Battyány-Sattel (Kat. Nr. 7 und 9) Banderolenin-

schriften und das höfische Bildpersonal. Allein an den äußeren Bordüren des Habsburg-Sattels (Kat. Nr. 25) gliedern sich die Bohrlöcher perfekt in das Bildprogramm ein, indem sie von Tuchornamenten gerahmt werden. Ein vergleichbares Vorgehen ist bei den Riemenöffnungen zu beobachten, die vorrangig über dekorlose Rahmungen verfügen. Nur beim Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 22) zeigen sie ein Schachbrettmuster. Über den oberen Riemenöffnungen ist hier jeweils ein höfischer Knabe abgebildet, der mit seiner Körpergröße genau den Raum bis zur Sattellängsachse einnimmt. Beim Rhédey-Sattel (Kat. Nr. 10) sitzt auf der rechten Sattelseite ein höfischer Knabe mit Banderole auf der dekorlosen Rahmung der oberen Riemenöffnung. Die Bildelemente der Sättel sind in ihrer Anlage also auf die Platzierung der Riemenöffnungen abgestimmt. Dies bedeutet, dass die Riemenöffnungen bereits bei der Konzeption der Beinsättel miteingeplant wurden, im Unterschied zur Mehrheit der Bohrlöcher. Die Beinsättel wurden mit ihrer zweckmäßigen Grundkonstruktion und ihren technischen Einrichtungen demnach als funktionale Reitsitze erbaut,<sup>71</sup> auch wenn beim Jankovich-Sattel aus dem 15. Jahrhundert (Kat. Nr. 8) die Riemenöffnungen nur in das Beinrelief eingeschrieben, aber nicht durchbrochen gearbeitet sind. Ohne funktionstüchtige Riemenöffnungen und ohne Bohrlöcher ist er aber der einzige Beinsattel, von dem gesichert angenommen werden kann, dass er nie als Reitsitz zum Einsatz gekommen ist. In der einzigen bekannten Fotografie des im 19. Jahrhundert verschollenen Gonzaga-Sattels (Kat. Nr. 29) sind zwar ebenfalls keine Riemenöffnungen und Bohrlöcher erkennbar, mit Blick auf die kleinteiligen Beinauflagen im Sitzbereich ist allerdings zu vermuten,<sup>72</sup> dass am Sattel nachträgliche Änderungen vorgenommen wurden. Er könnte also ehemals technische Einrichtungen besessen haben. Insgesamt fehlt es aber an Bildmaterial, um dessen Funktionstüchtigkeit als Reitsitz abschließend beurteilen zu können.

Mit dem Jankovich-Sattel erinnern die Beinsättel in ihrem plastischen, vielfigürlichen Dekor wie in ihrer fragwürdigen Funktionalität als Reitsitze an Paradeschilde des späten 15. und 16. Jahrhunderts, die zwischen ästhetischem und gebrauchsfähigem Kunstgegenstand changieren.<sup>73</sup> Der Kunsthistoriker und Waffenkundler Bruno Thomas belegt an einigen Paradeschilden für Heinrich II. von Frankreich (1519–1559), dass diese mehrfach keine technischen Einrichtungen wie Handhaben und Riemen beziehungsweise Rückstände von deren Befestigung in Form von Nietenlöchern aufweisen.<sup>74</sup> Stattdessen besitzt einer der Schilde in der Wallace Collection in London zwei kleine Löcher, die wohl von einer Wandaufhängung herrühren.<sup>75</sup> Aus diesem Umstand sowie einem Vertrag zur Neuausstattung und Einrichtung der königlichen Rüstkammer von 1559 leitet Thomas eine Verwendung der Objekte als Wandschmuck

im persönlichen Waffensaal Heinrich II. im Schloss Fontainebleau her.<sup>76</sup> Mit ihren Darstellungen historischer Schlachten aus der römischen Geschichte, der Familiengeschichte und aus dem eigenen militärischen Leben dienten sie der Herrschaftslegitimation und Memoria. Eine analoge Bedeutung besaß vermutlich ein Rund- oder Medusenschild in Wien, geschaffen in Mailand ca. 1550 bis 1555. Eine Inschrift auf dem Schild deutet darauf hin, dass der Erzherzog von Österreich Ferdinand I. (1503–1564) ihn seinem Bruder Kaiser Karl V. (1500–1558) als Erinnerung an einen Afrikafeldzug schenkte (Abb. 20).<sup>77</sup> Im Gegensatz zu den Prunkschilden für Heinrich II. ist es bei diesem Exemplar durch seine technischen Einrichtungen vorstellbar, dass er bei Festumzügen verwendet wurde.

Übertragen auf die Beinsättel könnte dies bedeuten, dass die Beinsättel verschiedene Wirkungsbereiche besaßen, sich die Intentionen ihrer Bildprogramme aber entsprechen. Während für den Jankovich-Sattel ein Ausstellungskontext im Innenraum, vielleicht in herrschaftlichen Rüst- und Waffensammlungen, realistisch erscheint, könnte die Mehrzahl der Beinsättel zu festlichen Gelegenheiten wie Paraden, Turnieren oder Hochzeiten als Reitsitze verwendet worden sein. Ferner lässt der sehr variierende Erhaltungszustand der Beinsättel – der Harding- und Bardini-Sattel (Kat. Nr. 11 und 12) sind beispielsweise stark beschädigt, während der Tower- und Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 17 und 22) kaum Materialverluste aufweisen – auf eine unterschiedlich starke Nutzung oder verschiedene Einsatzgebiete schließen. Zu bedenken sind zudem die Aufbewahrungsart und -bedingungen der Objekte, die in der Vergangenheit wie Gegenwart eine entscheidende Rolle bei ihrem Erhaltungszustand spielten beziehungsweise spielen. Die im Bereich der unteren Rippen und Sattelaufgaben vielfach auffindbaren Materialverluste lassen sich unterschiedlich deuten: Sie können durch Reibung und andere mechanische Einwirkungen beim Reiten verursacht worden sein, also von einem gattungsspezifischen Gebrauch zeugen. Sie können aber auch von einer dauerhaften Beanspruchung als Standflächen bei ihrer Präsentation oder Lagerung herrühren.

## 1.2 DIE SATTELBÖGEN DES 13. UND 14. JAHRHUNDERTS

Aufgrund ihrer ovalen bis länglichen konvexen Form wurden die beiden Beinschnitzereien im Musée du Louvre in Paris (Kat. Nr. 1 und 2) in ihren ersten Erwähnungen als Sattelbögen ausgezeichnet und als solche 1893 von ihrem aktuellen Eigentümer erworben.<sup>78</sup> Julius von Schlosser war durch die *Kunstchronik*, in der irrtümlich von einem spanischen geschnitzten Sattel des 13. Jahrhunderts berichtet wird – gemeint ist der Carrand-Sattelbogen (Kat. Nr. 1) –,

über den Ankauf informiert.<sup>79</sup> Er nahm die Schnitzerei ein Jahr später in sein Grundlagenwerk zu den spätmittelalterlichen Beinsätteln auf. Die Sattelbögen waren auf diese Weise, wenn auch nicht vollständig, bereits seit Beginn Teil der wissenschaftlichen Forschung zu den Beinsätteln. Zweifel an ihrer Authentizität oder Zugehörigkeit zur Objektgruppe kamen nicht auf, denn die Bearbeiten ähneln formal Sattelbögen von Krippensätteln in mittelalterlichen Darstellungen, so in einer Bibelminiatur des ausgehenden 12. Jahrhunderts mit einem Sarazenenkampf (Abb. 7).<sup>80</sup>

Der Krippensattel, auch Lehnstuhlsattel genannt, gehörte bis ins 16. Jahrhundert zu den führenden Sattelformen des Westens. In seiner frühen Form mit senkrecht emporstrebenden und sich an den oberen Enden nach außen drehenden Sattelbögen ist er auf dem Teppich von Bayeux von ca. 1070 abgebildet.<sup>81</sup> In den folgenden Jahrhunderten veränderte sich seine Gestalt mehrmals: Im 12. Jahrhundert bildeten die hohen Sattelbögen Fortsätze (Krippen) aus, die sich in Richtung des Reiters neigen. Der Possenti-Sattelbogen (Kat. Nr. 2) als auch der Medici- und Ambras-Sattel (Kat. Nr. 14 und 26) zeugen von dieser Entwicklung. In Italien wandelten sich die Krippen des hinteren Sattelbogens im 15. Jahrhundert zu zweiteiligen Wangen, wie sie am Este-Sattel (Kat. Nr. 20) zu sehen sind.<sup>82</sup>

Der Krippensattel bot durch seine hohen Sattelbögen einen sicheren Sitz für den Reiter und kam, wie die Bibelminiatur mit dem Sarazenenkampf veranschaulicht (Abb. 7), oft in Kriegen zum Einsatz. Ferner wurde er in Turnieren beim Lanzenstechen (*tjost*), das darauf abzielte, den Gegner zu Boden zu werfen, verwendet.<sup>83</sup> Der Possenti-Sattelbogen zeigt in seinem Mittelfeld zwei Ritter, die, mit Lanze und Schild bewaffnet, in Krippensätteln aufeinander zureiten. Die Spitzen der Lanzen sind mit Krönlein bestückt, ein eindeutiger Hinweis darauf, dass es sich nicht um eine kriegerische Auseinandersetzung, sondern um ein Stechen zwischen den beiden Rittern handelt.<sup>84</sup> Das Bildprogramm des Sattelbogens zeigt damit genau die Sattelform in Anwendung, der er selbst zugehörig war. Beim Carrand-Sattelbogen (Kat. Nr. 1) könnte es sich mit Blick auf seine Formgebung um einen vorderen als auch einen hinteren Sattelbogen (Abb. 8) handeln.<sup>85</sup> Seine geringe Länge von 24,2 cm deutet jedoch darauf hin, dass er ehemals als vorderer Sattelbogen eines Krippensattels fungierte.

Beide Sattelbögen sind aus Elfenbein geschnitzt, worin sie sich von den Bearbeiten der Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 3 bis 31) unterscheiden. Der Carrand-Sattelbogen ist aus einem massiven Werkstück gearbeitet, während sich der Possenti-Sattelbogen aus acht geschnitzten Elfenbeinelementen zusammensetzt, die von einer nachträglich angebrachten Metallumklammerung stabilisiert werden. Die Metallklammerung verdeckt den Blick auf dessen Seiten, weshalb unbekannt ist, ob er gänzlich aus Elfen-

bein gearbeitet ist oder über einen Holzkern verfügt,<sup>86</sup> wie es von den Beinsätteln des 15. bis 17. Jahrhunderts oder Bein-kästchen<sup>87</sup> bekannt ist.

Die qualitativ sehr hochwertigen Schnitzereien der Sattelbögen zeigen ein detailreiches Bildprogramm, bestehend jeweils aus einem im Flachrelief gearbeiteten floralen Randfries, welches eine im Hochrelief ausgeführte Kampfszene im Bildzentrum rahmt. Der Carrand-Sattelbogen (Kat. Nr. 1) bildet acht Frauen auf Pferden und Dromedaren ab, die sich mit bloßen Händen an den Haaren ziehen und mit Peitschen und Bögen bewaffnet sind. Zusammen mit ihren tunikaartigen Gewändern, die partiell den Blick auf ihre Oberkörper freigeben, scheinen sie von griechisch-römischen Darstellungen inspiriert worden zu sein.

Antikisierende Frauenkampfszenen sind für das Mittelalter höchst ungewöhnlich.<sup>88</sup> Vorstellbar ist allerdings, dass die Schnitzerei im Einflussgebiet der Protorenaissance, genauer gesagt im Umkreis von Giovanni und Nicola Pisano, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden ist.<sup>89</sup> Obgleich von den beiden Bildhauern keine antikisierenden Frauenkampfszenen bekannt sind, besitzen ihre plastischen Arbeiten eine für ihre Entstehungszeit ausnehmend hohe und mit der Elfenbeinschnitzerei vergleichbare Dynamik und Körperauffassung. Die nahezu nach hinten vom Pferd fallende Frauenfigur auf dem Sattelbogen zeigt Anklänge an die tief von den Schrecken der Passion gezeichnete und zu Boden sinkende Maria in der Kreuzigung an der Kanzel der Kathedrale in Pistoia von Giovanni Pisano (Abb. 9).<sup>90</sup> Ferner gleicht eine weibliche Brunnenfigur von Arnolfo di Cambio, einem Schüler Nicola Pisanos, in ihrem Körperbau, ihrer Gewandung und ihren Gewanddraperien den Frauendarstellungen des Elfenbeinreliefs (Abb. 10).<sup>91</sup> Die Kämpferinnen im Elfenbeinrelief nehmen stark bewegte und gedrehte Posen ein, während ihre sich räumlich überschneidenden Reittiere, eher statisch in der Seitenansicht im Bildvordergrund platziert sind. Ein verwandtes Vorgehen ist in der Anbetung der Heiligen drei Könige an den Kanzeln der Kathedralen in Siena und Pisa von Giovanni und Nicola Pisano zu beobachten (Abb. 11).<sup>92</sup> An der Kanzel in Pisa begleiten kleiner dargestellte Figuren an den Eckpfeilern die Szenerie, genauso wie im Elfenbeinrelief zwei kleinere Musiker rechts und links der Frauenkampfszene bewohnen. Der florale Rankenfries am Sattelvorderbogen zeigt Blattformen, die in der Gotik weit verbreitet sind und unter anderem an einem Kapitell der Kanzel in Siena vorkommen (Abb. 12).<sup>93</sup>

Bereits der Kunsthistoriker Raymond Koechlin lokalisierte die Elfenbeinschnitzerei aufgrund ihrer antikisierenden, lebendigen Kampfdarstellung im Einflussbereich von Nicola Pisano.<sup>94</sup> Weiterhin ist Giovanni Pisano einer der wenigen namentlich bekannten Bildhauer, denen neben Steinarbeiten Elfenbeinschnitzereien zugeschrieben werden.<sup>95</sup> Wegen

seiner Darstellungsform, seiner hohen Darstellungsqualität und seiner lediglich bis zu dem französischen Kunstsammler Louis Carrand (1827–1888) zurückreichenden Provenienz stellte Danielle Gaborit-Chopin dennoch die Echtheit des Werkes in Frage.<sup>96</sup> Mit dieser kurzen Provenienz gleicht der Sattelbogen aber dem Possenti-Sattelbogen (Kat. Nr. 2) und der Mehrheit der in dieser Forschungsarbeit behandelten Beinsättel. Sie werden vorrangig erstmals in Bestandskatalogen privater Kunstsammlungen oder Auktionskatalogen im 19. Jahrhundert erwähnt. Ihre früheren Besitzer und Ankaufwege sind nur selten nachvollziehbar.

Der Possenti-Sattelbogen gibt, wie erwähnt, in seinem Mittelfeld ein Lanzenstechen wieder. Die nicht allein auf das Turnierwesen beschränkte Kampfart ist in der höfischen Lebenswelt und Kunst des Mittelalters fest verankert und weit verbreitet. Eine Miniatur in der um 1380 bis 1385 niedergeschriebenen Handschrift des Artusromans *La Quête du Saint Graal et la Mort d'Arthur* zeigt so unter anderem Galaad beim Lanzenstechen (Abb. 13),<sup>97</sup> und auch zeitgenössische Erzeugnisse der Beinschnitzerei geben das Bildthema wieder. Darunter finden sich mehrere Kompositkästchen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die auf ihren Deckeln ein Lanzenstechen zeigen (Abb. 14).<sup>98</sup> Die Ritter in der Miniatur und auf dem Elfenbeinkästchen tragen eine mit den Rittern auf dem Sattelbogen verwandte Ausstattung, die für das 14. Jahrhundert kennzeichnend ist.<sup>99</sup> Auf den Elfenbeinkästchen und dem Sattelbogen werden sie von Bäumen gesäumt, die auf einen Wald und damit auf eine Sonderform der *tjost*, das ›Forestspiel‹ – ein im Wald abgehaltenes Lanzenstechen –, hindeuten.<sup>100</sup> Während der Turnierkampf auf dem Kompositkästchen in Verbindung mit Minneszenen abgebildet ist, sind im Randfries des Possenti-Sattelbogens zahlreiche Jagd- und Kampfdarstellungen in das florale Ornament eingefügt. Die Jagd und der Kampf zu Pferd waren dem Adel vorbehalten. Die Bildauswahl des Sattelbogens orientiert sich somit spezifisch an der höfischen Lebenswelt.<sup>101</sup>

Es überrascht daher nicht, dass mehrere Wappen und heraldische Zeichen im Randfries und in der Mittelszene auf einen adligen Eigentümer des Sattelbogens hinweisen – und zwar auf einen König von Sizilien aus dem Haus Aragón, vielleicht Jakob II. (1267–1327) oder sein Sohn Friedrich III. (um 1272–1337).<sup>102</sup> Dennoch veranlassten die hohe Plastizität und der Detailreichtum der Schnitzerei sowie das Fehlen von stilistischen Vergleichsobjekten Danielle Gaborit-Chopin auch die Authentizität des Possenti-Sattelbogens anzuzweifeln.<sup>103</sup> Ferner kritisierte sie die Rankenbordüre, die früheren romanischen Vorbildern folgt.

Dabei ist die Verschränkung mehrerer Stile in einem Kunstwerk insbesondere für Sizilien aufgrund seines vielfältigen und multikulturellen Milieus keine Seltenheit. So sind unter anderem süditalienische Olifante des 11. und 12. Jahrhun-

derts erhalten (Abb. 15), die mehrere Stilidiome vereinen.<sup>104</sup> Wenn auch nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann, dass die Kombination von unter anderem fatimidischen und spätantiken Stilen an den Objekten aus nachträglichen Überarbeitungen resultierte, vertreten die Kunsthistoriker Avinoam Shalem und Maria Glaser die These, dass sie von einem Meister beziehungsweise in einer Werkstatt oder in Zusammenarbeit von mehreren Meistern oder Werkstätten gefertigt wurden.<sup>105</sup> So gesehen, folgt der Possenti-Sattelbogen einer bereits im 11./12. Jahrhundert im süditalienischen Raum unter anderem an Olifanten angewandten Bildtradition.

Die Zweifel an der Echtheit des Sattelbogens werden zudem durch eine Gegenüberstellung mit dem geschnitzten Bardac-Elfenbeinfragment des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 33) entkräftet. Sein Bildprogramm wiederholt mit einem auf einem Pferd reitenden Ritter mit Lanze unter einem bevölkerten Rankenfries das Bildprogramm der linken Seite des Possenti-Sattelbogens ausschnittshaft. Während im Figurenprogramm des Rankenfrieses auffällige Abänderungen zum Possenti-Sattelbogen zu bemerken sind – hier ist anstatt einer Frau ein Schwertkampf wiedergegeben, der einer anderen Stelle des Randfrieses des Possenti-Sattelbogens entnommen ist – folgt der Ritter seiner Vorlage sehr präzise. Nur in den Details, wie in der Positionierung und Gestaltung des Dolches am Waffenrock, der Ausführung der Zügel, des vorderen Reitzeuges sowie der Ohren und Augen des Pferdes sind stilistische Unterschiede zwischen den beiden Arbeiten zu erkennen. Der Dolch zeichnet sich im Bardac-Fragment durch einen kurzen und damit unpraktikablen Griff mit geradem Handschutz sowie einer geschnürten Scheide aus. Auf dem Possenti-Sattelbogen ist die Scheide glatt gearbeitet und der Dolch verfügt über einen in Richtung Klinge gebogenen Handschutz sowie einen Griff mit kugelförmigem Endstück. Insbesondere durch die Abweichungen am Griff wirkt der Dolch auf dem Bardac-Fragment wie ein bloßes Requisite, was auf eine mangelnde Sachkenntnis der damaligen ritterlichen Ausrüstung und des Turnierwesens und damit auf eine moderne Ausführung der Schnitzerei schließen lässt. Derartige Fehler in der Wiedergabe mittelalterlicher Realien sind auf den Possenti-Sattelbogen nicht zu finden, was dessen Datierung ins 14. Jahrhundert untermauert.

Die beiden elfenbeinernen Sattelbögen des 13. und 14. Jahrhunderts sind damit vermutlich in Italien für den Hochadel entstanden. Es handelt sich bei ihnen um die ersten erhaltenen Realien, die von aufwendig mit Beinschnitzereien verzierten Sätteln, genauer gesagt Krippensätteln, zeugen. Vier auf der Unterseite des Carrand-Sattelbogens vorzufindende Bohrlöcher, von denen eines noch mit einem Holzzapfen gefüllt ist,<sup>106</sup> könnten hierbei von einer Montierung an einem hölzernen Sattelbaum herrühren. Weitere Informatio-

nen zur ehemaligen Beschaffenheit der Krippensättel sind nicht bekannt. Dass allerdings die stofflich als auch handwerklich hochqualitativen Sattelbögen einzig von den Krippensätteln erhalten geblieben sind, verweist auf ihren ansonsten rein zweckmäßigen Materialaufbau.

### 1.3 DIE BEINSÄTTEL DES 15. JAHRHUNDERTS

Aus dem 15. Jahrhundert sind 25 Beinsättel (Kat. Nr. 3 bis 27) erhalten, deren oberflächendeckende Beinauflagen zu meist detailreich im Flachrelief geschnitzt sind. Mit dem Harding-Sattel (Kat. Nr. 11) ist lediglich ein Beinsattel erhalten, dessen Beinauflagen bis auf zwei Beinleisten mit Spiralmuster am Sattelvorderbogen dekorlos belassen wurden und eine glatte Satteloberfläche ausbilden. Die an dem Beinsattel sichtbaren Riemenüberreste und Materialverluste zeugen davon, dass er nicht unvollendet blieb, sondern in dieser verhältnismäßig schlichten Gestalt veräußert wurde. Diese Annahme vermag der im 19. Jahrhundert verschollene Gries-Sattel (Kat. Nr. 27) zu bekräftigen, der ebenfalls vorrangig mit schmucklosem Bein belegt ist. Lediglich links und rechts an den inneren Bordüren sind in die Auflagen Schnitzereien eingelassen, die zwei Personen in stoffreichen Gewändern darstellen. Der Thill-Sattel in New York (Kat. Nr. 21), der allein am Sattelvorderbogen noch über seine originalen beschnitzten Beinauflagen und ansonsten ab dem Sitzbereich über schmucklose Beinergänzungen verfügt, muss demnach ehemals nicht zwingend ein flächendeckendes Bildprogramm besessen haben. Vielmehr verweisen die erhaltenen Beinsättel darauf, dass im 15. Jahrhundert Sättel mit dekorlosen bis üppig geschnitzten Beinauflagen gefertigt wurden. Von dieser Bandbreite an Sätteln sind vorrangig jedoch die prunkvollsten Objekte aufgrund ihrer künstlerischen Qualität erhalten geblieben.

Der Hohenzollern- und Montgomerie-Sattel (Kat. Nr. 3 und 15) sind ausschließlich mit floralen und geometrischen Ornamenten geschmückt. Die übrigen Beinsättel zeigen an ihren Knochen- und Hirschhornauflagen figürliche Szenen, die primär der Minne-Ikonografie zugehörig sind. Die Minne-Ikonografie entwickelte sich auf Basis der sich zunächst in Frankreich und später in ganz Europa ausbildenden volkssprachlichen, aber auch lateinischen Literatur, die sich mit dem Thema Liebe und insbesondere mit den Konzepten der richtigen und falschen Liebe auseinandersetzt.<sup>107</sup> Ab dem ausgehenden 12. Jahrhundert ist die Minne-Ikonografie in der höfischen Klein- und Gebrauchskunst als auch in der Buch- und Monumentalmalerei greifbar. Mit großer Vorliebe fand sie in der französischen Elfenbeinschnitzerei des 14. Jahrhunderts Anwendung, sodass in großer Anzahl Kästchen, Kämme, Spiegelkapseln, Messergriffe und Schreibplatten aus Elfenbein erhalten sind, welche die Nor-

men und Verhaltensweisen der richtigen, als höfisch assoziierten Liebe – der Minne – vermitteln.<sup>108</sup> Die in den Bildern konstruierten Liebesideale sind dabei keineswegs Abbilder der realen, mittelalterlichen Liebeswerbung und der feudalen Heiratspolitik, in der hegemoniale Interessen den Ehepartner bestimmten. Sie sind Teil eines gemeinschaftlichen Liebesdiskurses, der Eingang in die adlige Spielkultur fand.<sup>109</sup> Mit ihren Bildprogrammen sind die Beinsättel des 15. Jahrhunderts folglich weniger in der persönlichen, zwischenmenschlichen Erfahrungswelt, sondern vielmehr in der höfischen Gesellschaftskultur verankert und als poetisches Sujet zu denken.

Obwohl mit beispielsweise sich unterhaltenden, musizierenden oder Schach spielenden höfischen Liebespaaren die auf den Beinsätteln abgebildeten Einzelszenen wiederholen, sind deren Bildkompositionen äußerst vielgestaltig. Auf stetig variierende Art und Weise sind die Einzelszenen miteinander zu neuen Narrationen verknüpft und der dreidimensionalen Satteloberfläche angepasst. Die Beinschnitzereien besitzen hierbei jeweils eine achsensymmetrische Bildanlage, sodass beim Gries-Sattel (Kat. Nr. 27) links und rechts an der inneren Bordüre eine stehende Figur zu sehen ist. An fünf weiteren Beinsätteln (Kat. Nr. 5, 7, 18, 19 und 23) sind ebenso an den inneren Bordüren Personen in Ganzkörperansicht abgebildet. Im Unterschied zum Gries-Sattel beschränken sich ihre Bildprogramme allerdings nicht in der Wiedergabe der figürlichen Darstellungen am Sattelvordbogen. Auf den übrigen Bildflächen werden Banderolen oder Ranken in zahlreichen Formationen und Windungen wiedergegeben. Derartige verwandte Gestaltungsmuster sind mehrfach bei den Beinsätteln anzutreffen und lassen auf eine Entwicklung von Ausstattungskonventionen schließen. So ist außerdem ein Drachenkämpfer in Ritterrüstung, der in der Forschung gemein hin als der heilige Georg identifiziert wird,<sup>110</sup> an der linken inneren Bordüre auf sieben Beinsätteln (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13 und 19) sichtbar. Eine objektübergreifende, einheitliche Lesart der Darstellungen herrscht bei den Beinsätteln dennoch nicht vor. Um die Bedeutung ihrer Bildprogramme zu entschlüsseln, muss jeweils neu nach der Verbindung zwischen den einzelnen Figurenszenen gefragt werden. Erschwert wird diese Aufgabe durch eine unbestimmte Leserichtung der Darstellungen, denn die dreidimensionalen Objekte laden von unterschiedlichen Standpunkten aus zur Betrachtung ein.

Die figürlichen Schnitzereien werden mehrfach durch einzelne Minuskeln (Kat. Nr. 15, 22, 24–26) und Minuskelschriften, zumeist deutscher (Kat. Nr. 5–7, 10, 12, 13, 17, 18, 21, 23 und 25), aber auch lateinischer (Kat. Nr. 8 und 20) und italienischer Sprache (Kat. Nr. 14) ergänzt. Sie sind auf Banderolen platziert, können aber auch frei in der Bildfläche schweben (Kat. Nr. 22 und 26), von den Figuren in der Hand gehalten werden (Kat. Nr. 7 und 22) oder von einem

Strahlenkranz umgeben sein (Kat. Nr. 7 und 13). Die Inschriften sind somit direkter Bestandteil des Bildprogramms, das heißt Text und Bild treten miteinander in Beziehung. Eine Ausnahme bildet der Habsburg-Sattel, bei dem sich eine Minuskel zusammen mit einem Herz in der Sattelkammer befindet und somit vom übrigen Bildprogramm separiert ist (Abb. 25.8). Der hier abgebildete Buchstabe »e« wird in der Forschung mit Blick auf das Herz als Initiale gedeutet und auf Elisabeth von Luxemburg (um 1409–1442), die Frau des vermeintlichen Besitzers des Sattels, des deutschen Königs Albrechts II. von Habsburg (1397–1439), bezogen.<sup>111</sup> Die Minuskel und Minuskelschriften können damit einerseits als Initialen oder Devisen der ursprünglichen Eigentümer der Objekte gelesen werden. Andererseits handelt es sich um Spruchbandtexte des dargestellten höfischen Bildpersonals und um Tituli in Form von sprichwörtlichen Redensarten und Phrasen.<sup>112</sup>

Analog zum Possenti-Sattelbogen (Kat. Nr. 2) lassen sich auf mehreren Beinsätteln Wappen und heraldische Zeichen finden. Diese wurden aber teils unkenntlich gemacht (Kat. Nr. 22) oder sind ausgefallen (Kat. Nr. 14). Der Habsburg-Sattel (Kat. Nr. 25) zeigt einen einköpfigen heraldischen Adler, einen Bindenschild<sup>113</sup> und ein vierfach, quergestreiftes Wappen, das mitunter als ungarisches Wappen gedeutet wurde.<sup>114</sup> Obgleich letzteres zusammen mit einem leeren Wappen an der rechten äußeren Bordüre später ergänzt wurde und keine acht Querstreifen, wie beim ungarischen Wappen üblich, aufweist,<sup>115</sup> wurde es zusammen mit den anderen Wappen als Indiz angesehen, um den Sattel König Albrecht II. zuzuschreiben. Stilistische und formale Charakteristika der Beinschnitzereien stehen dieser Zuordnung nicht entgegen. Dennoch fehlt es hier sowie für die Zuordnung des Ambras-Sattels (Kat. Nr. 26) an den Sohn Albrechts II., dem böhmischen König Ladislaus Postumus (1440–1457), und des Trivulzio-Sattels (Kat. Nr. 22) an den deutschen König Wenzel IV. (1361–1419) an stichhaltigen Belegen. Lediglich beim Este-Sattel (Kat. Nr. 20) scheint angesichts des Este-Wappens, der sich mehrfach wiederholenden persönlichen Devise: *deus fortitudo mea* (Gott gib mir Kraft)<sup>116</sup> und des Figurenprogramms<sup>117</sup> eine ursprüngliche Eigentümerschaft des italienischen Herzogs Ercole I. d'Este (1431–1505) gesichert. Dass es sich bei den Eigentümern der Beinsättel um Männer und Frauen<sup>118</sup> einer höfischen und städtischen Oberschicht handelte, ist an der Minne-Ikonografie zu ermessen. Im 15. Jahrhundert wurde diese durch die Druckgrafik zwar auch für den aufstrebenden, bürgerlichen Mittelstand fassbar, hier stieß sie aber auf Unverständnis, sodass polemisch-parodistische Neuerungen Eingang in diese erhielten.<sup>119</sup>

Die Beinschnitzereien der Sättel bestechen durch ihre helle materialbedingte Farbigekeit. Reste von Farbfassungen deuten in diesem Zusammenhang darauf hin, dass sie aber ehe-

mals ein weit bunteres Erscheinungsbild besaßen. Neben Vergoldungen kamen blaue, grüne, rote und schwarze Pigmente, die mit wachsartigen Bindemitteln vermischt wurden, zum Einsatz. Sie kennzeichneten einzelne Körperteile der Bildfiguren, als auch florale Elemente und Innschriften. Auf dem Este-Sattel (Kat. Nr. 20) waren beispielsweise die Haare der Menschen und Tiere vergoldet, während ihre Pupillen durch schwarze und ihre Lippen durch rote Pigmente betont wurden. Bei Blattranken und Bänderolen wandelt sich dieser akzentuierte Farbgebrauch wiederholt zu einem flächigen Farbauftrag, bei dem eine Farbe nicht unbedingt ein festumrissenes Bildelement einfärbt, sondern die Farben spielerisch, direkt nebeneinander platziert sind. Die Blattranken auf dem Ambras-Sattel verändern so innerhalb ihrer Konturen willkürlich ihre Farbigkeit zu Rot, Blau und Grün (Abb. 26.5). Hierin erinnern sie an den fantasievollen floralen Randdekor der spätmittelalterlichen Prachthandschriften, wie den Psalter König Wenzels IV. (Abb. 16).<sup>120</sup> Sonderbar muten dagegen die dunklen Farbfassungen des Tower-, Meyrick- und Nieuwerkerke-Sattels (Kat. Nr. 17–19) an, die durch einen dominanten Einsatz von Schwarz, ein Nachdunkeln des Rot und Grün sowie durch spätere Schwärzungen entstanden. Derartige abgewandelte beziehungsweise nachträglich aufgebraachte Bemalungen, die das ursprüngliche Äußere der Beinsättel entscheidend verändern, sind wiederholt an den Beinsätteln anzutreffen. Im Zuge einer Restaurierung und Konservierung des Habsburg-Sattels (Kat. Nr. 25) zwischen 1999 und 2000 konnten so mehrere blaue, flächendeckende Farbfassungen im Bildhintergrund der Schnitzereien nachgewiesen werden, welche die Gesamtwahrnehmung des Beinsattels maßgebend beeinflussen – darunter die letzte aus den 1860er-Jahren.<sup>121</sup> Zum originalen Bestand des Beinsattels könnte angesichts ihrer stofflichen Zusammensetzung wohl aber eine blaue Azuritbemalung gehört haben. In welchem Umfang sie aufgetragen wurde, lässt sich hierbei nicht mehr feststellen. Insgesamt sind die Farbfassungen der Beinsättel durch naturwissenschaftliche Analysen oftmals nur schwer zu datieren und somit zeitlich einzuordnen. Oft fehlt es zudem an Pigment- und Bindemittelanaysen, sodass lediglich erste Erkenntnisse zur Polychromie der Beinsättel dargelegt werden können.

Der Habsburg-Sattel ist wie die Mehrheit der Beinsättel des 15. Jahrhunderts formal den Bocksätteln zugehörig. Lediglich bei den drei Exemplaren in Florenz, Modena und Wien (Kat. Nr. 14, 20 und 26) handelt es um Krippensättel.<sup>122</sup> Die Bocksattelform kennzeichnet sich durch einen niedrigen, herzförmigen Hinterbogen. Der Sattelvorderbogen steigt in einer eleganten Kurve hoch empor, bevor er in einem schneckenförmigen Knauf ausläuft. In einem Schatzkammerinventar des 18. Jahrhunderts wird die Bocksattelform des Habsburg-Sattels (Kat. Nr. 25) als moskowitzisch,<sup>123</sup> was im

weitesten Sinne östlich bedeutet,<sup>124</sup> beschrieben. Diese Bezeichnung gründet wahrscheinlich darauf, dass die Sattelform zunächst bei den Reitervölkern der Donautiefebene verbreitet war. Infolge militärischer Auseinandersetzungen gelangte sie im 9. Jahrhundert nach Ungarn und von dort aus nach Mitteleuropa.<sup>125</sup> Im Spätmittelalter ist sie unter anderem in bildlichen Darstellungen des deutschsprachigen Raumes und Böhmens anzutreffen.<sup>126</sup> Der Bocksattel kam bei der leichten Reiterei und in Turnieren, hier vorrangig beim Rennen, bei dem es mit zugespitzter Kriegslanze darauf ankam, den gegnerischen Schild zu treffen,<sup>127</sup> zum Einsatz. In der Unterkonstruktion unterscheiden sich die Bock- und Krippensättel kaum voneinander. Sie stellen Kombinationstypen zwischen Pritschen- und Trachtensätteln dar. Pritschensättel liegen flächig auf dem Pferderücken auf, während Trachtensättel den Kontakt zum Pferd mittels längs zur Wirbelsäule verlaufender Auflagen, den sogenannten Trachten, herstellen. Durch die geringe Reibungsfläche zwischen Sattel und Pferd sind Trachtensättel für längere Ausritte geeignet.<sup>128</sup> Die Bock- und Krippensättel vereinen beide Satteltypen, indem sie vorn an der Sattelskammer flächig aufliegen und die Sattelaufgaben hinten Trachten gleichkommen.

Auf Grund ihrer Bocksattelform ähneln sich die Beinsättel des 15. Jahrhunderts auf den ersten Blick stark. Kein Bocksattel ist jedoch mit einem anderen identisch. Sie besitzen jeweils eine individuelle Größe und Kontur, denn Reitsitze sind im Idealfall keine standardisierten Gebrauchsgüter, sondern Maßanfertigungen, die der Konstitution des Reiters und Reiters zugunsten der Gesundheit des Tieres und der Funktionalität des Sattels entsprechen. Noch in der Sattlerfachkunde des 19. und 20. Jahrhundert wird auf diese Weise auf das korrekte Maßnehmen des Pferdes für eine perfekte Sattellage verwiesen.<sup>129</sup> In der Gegenwart werden neue Technologien wie Online- oder Computerprogramme benutzt, um die ideale Lage und Passform des Sattels zu ermitteln. Die Beinsättel wurden demzufolge mit hoher Wahrscheinlichkeit auf ihren Besitzer und ihr Reittier beziehungsweise auf eine spezifische Anwendungssituation zugeschnitten. Es handelt sich um individuell angepasste Realien, was die in die Beinschnitzereien eingebetteten persönliche Bezüge zu den Sattelleigentümern in Form von Wappen, heraldischen Zeichen, Initialen und Devisen untermauern.

Die wahrscheinlich jüngsten Werke unter ihnen sind die Krippensättel in Modena und Florenz (Kat. Nr. 20 und 14) mit einer Entstehung um 1475 in Norditalien. In ihrem Ornament- und Figurenprogramm zeigen sie bereits Einflüsse der Renaissance und stilistische Merkmale des ferrarischen Lokaltyps. Getragen wurde dieser maßgeblich von den Malern Cosmè Tura (vor 1430–1495), Francesco del Cossa (1436–1478) und Ercole de' Roberti (um 1450/56–1496). Die

übrigen Beinsättel des 15. Jahrhunderts sind nur schwer zeitlich und örtlich fassbar, da es an motivischen und stilistischen Vergleichsobjekten fehlt.<sup>130</sup> Ferner sind ihre Beinschnitzereien in der Kunst um 1400 verankert, die sich auf einen feststehenden Motivkanon beschränkt und durch eine weiträumige stilistische Gleichförmigkeit auszeichnet.<sup>131</sup> Betont schlanke Figuren mit langgestreckten oder zierlichen Gesichtern, die von dünnen, großzügig geschnittenen Stoffen mit reich ondulierenden Gewandsäumen umhüllt werden, sind in den Kunstwerken dieser Zeit zu sehen.<sup>132</sup> Der österreichische Kunsthistoriker Gerhard Schmidt, der sich mehrfach mit den Eigenheiten des sogenannten Internationalen, Weichen, Schönen oder Höfischen Stils auseinandersetzte,<sup>133</sup> beschreibt die Kunst der Zeit auch mit einer eigenwilligen Verschränkung von Raum- und Flächenwerten,<sup>134</sup> einer »gewisse[n] Fülle und Geschmeidigkeit der Formen«,<sup>135</sup> einer »neu[en] Anmut der menschlichen Gestalten«<sup>136</sup> und einer »spürbare[n] Vorliebe für das Ornament und für dekorative Effekte«<sup>137</sup>.

Regionale Nuancen in der Formensprache der Kunst um 1400 sind durchaus feststellbar,<sup>138</sup> können aber allein durch eine umfassende Werkkenntnis der erhaltenen Objekte der Zeit zuverlässig identifiziert werden, wofür es an Materialpublikationen fehlt. In den 1970er-Jahren setzte die Forschung zur Kunst um 1400 ein. Insbesondere die böhmische, italienische und süddeutsche Malerei, aber auch Skulptur, allen voran die sogenannten Schönen Madonnen, rückten in den Fokus.<sup>139</sup> Die profane Kunst ist aufgrund ihrer relativen Seltenheit neben der christlichen Ikonografie in den Publikationen kaum präsent. Ferner sind nur wenige Schnitzereien erhalten, die technisch und stilistisch mit den Flachschnitzereien der Beinsättel in Beziehung gesetzt werden können. Ein Zentrum der Beinschnitzerei im 15. Jahrhundert war die Embriachi-Werkstatt, die sich zuerst in Florenz und später in Venedig befand. Dazu werden zahlreiche Beinschnitzereien der Zeit nach Flandern und in die Niederlande verortet.<sup>140</sup> Diese sowie die Erzeugnisse der Embriachi-Werkstatt weisen große stilistische Unterschiede zu den Beinarbeiten der Beinsättel auf. Und auch motivische Gemeinsamkeiten sind auf den norditalienischen, flämischen und niederländischen Objekten kaum wahrnehmbar. Bei den Motiv- und Stilanalysen im vorliegenden Objektkatalog musste daher vermehrt auf andere Kunstgattungen zurückgegriffen werden, die aufgrund ihrer variierenden Materialität, Technik und Größe aber begrenzt belastbar sind. Analog zur bisherigen Beinsattelforschung konnten die Beinsättel auf diese Weise vielfach nur grob ins 15. Jahrhundert datiert und nach Mitteleuropa, Süddeutschland, Norditalien, Österreich, Ungarn und Böhmen lokalisiert werden.

Bei den stilistischen Vergleichen der Objekte untereinander zeigten sich ebenfalls nur wenige Analogien. Die Beinsättel wurden dementsprechend mehrheitlich von unterschiedlichen Händen beziehungsweise Werkstätten gefertigt.<sup>141</sup> Allein sechs Objekte ließen sich in drei Werkgruppen einordnen: Neben den Krippensätteln in Modena und Florenz (Kat. Nr. 20 und 14) könnten der Jankovich- und Batthyány-Sattel (Kat. Nr. 8 und 9) sowie der Trivulzio- und Körmend-Sattel (Kat. Nr. 22 und 6) in jeweils naher Umgebung zueinander entstanden sein. Die Beinauflagen des Jankovich- und Batthyány-Sattels sind von der niederländischen Kunst geprägt. Die Gewandungen ihrer Figuren verfügen über betont kantige bis zackige Faltenwürfe. In verwandter Art sind diese und ein vergleichbarer kubisch-statischer Figurenstil in den Malereien des in Salzburg tätigen Meisters von Laufen (tätig ca. 1435–1464) auffindbar. Eine Entstehung der beiden Beinsättel in den 1430er- bis 60er-Jahren in Österreich kann so angenommen werden. Die Beinschnitzereien des Trivulzio- und Körmend-Sattels sind mit ihren weich fallenden, doppeltrichterförmigen Gewandfiguren noch vollkommen dem Internationalen Stil verhaftet, zeigen aber mit ihren typenhaften und massig wirkenden Körpersilhouetten ebenfalls stilistische Gemeinsamkeiten zu den Malereien des Salzburger Raumes des zweiten Drittels des 15. Jahrhunderts.

Individuelle motivische oder konstruktive Merkmale, die bei den genannten sechs Beinsätteln ihre jeweilige Werkgruppenzugehörigkeit belegen, sind allein bei den Krippensätteln in Modena und Florenz zu bemerken. Auf beiden Beinsätteln sind so stilisierte Wolken, aus denen Strahlen hervortreten und Wappen, die von Girlanden umrahmt werden, sichtbar (vgl. Abb. 20.1–20.3 und 14.4). Ferner sind den Werken zahllose gedrechselte Beinstäbe gemein, die zu Friesen aneinandergesetzt wurden und die flächigen Beinplatten umfassen.

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass bei der Bestimmung von Werkgruppenzugehörigkeiten zwischen den Beinsätteln primär die Stilistik der Beinschnitzereien ausschlaggebend ist und Vorrang hat vor motivischen, materialtechnischen oder konstruktiven Gemeinsamkeiten. Die individuelle formale Anpassung der Sättel an ihren Besitzer, das Reittier oder die Anwendungssituation verhindert konkrete Übereinstimmungen in der Sattelform. Motivische Parallelen zum Beispiel in der Wahl der Minneszenen sind, wie in Kapitel 2.1 noch näher zu erläutern sein wird, eher Ausdruck einer Kanonisierung der Bildprogramme der Beinsättel, vielleicht verursacht durch soziale und künstlerische Vernetzungen zwischen den Sattelerhebern oder den Gebrauch von Musterbüchern. Bei János Eisler bildeten so irrtümlich formale und motivische Aspekte die Basis seiner Zuschreibungen zu Werkgruppenzugehörigkeiten.<sup>142</sup>

#### 1.4 DIE BEINSÄTTEL DES 16. JAHRHUNDERTS

Aus dem 16. Jahrhundert sind mit zwei Objekten deutlich weniger Beinsättel erhalten als aus dem 15. Jahrhundert. Einer der Beinsättel, der Bureus-Sattel (Kat. Nr. 28), wird in den Livrustkammaren in Stockholm verwahrt, während der zweite, der Gonzaga-Sattel (Kat. Nr. 29), seit einer Auktion in Mailand 1888 verschollen ist.<sup>143</sup> Die vorgelegten Informationen zum Objekt beruhen daher auf einigen wenigen Mitteilungen und einer historischen Schwarz-Weiß-Aufnahme des Sattels.<sup>144</sup> Dennoch soll das Werk nicht unbeachtet bleiben und soweit möglich, in die folgenden Erörterungen einbezogen werden.

In ihrer Formgebung gleichen die beiden Beinsättel des 16. Jahrhunderts weitgehend den spätmittelalterlichen Bocksätteln. Am Gonzaga-Sattel fallen zwei Querstege auf, die seitlich am Sattelvorderbogen angebracht sind und den Sitzbereich konturieren. In verwandter Ausführung sind die Querstege an einer Sattelnachbildung des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 32) zu beobachten. Vermutlich dienen sie dem Schutz des Reiters, dessen Beine und Unterleib partiell hinter den Querstegen verborgen werden.<sup>145</sup> Der hintere Sattelbogen des Gonzaga-Sattels ist wie bei den Bocksätteln zweigeteilt, weist in seiner Anlage und Neigung aber Analogien zu osteuropäischen oder »alten ungarischen Sätteln« mit einem halbrunden hinteren Sattelbogen auf.<sup>146</sup> Der Bureus-Sattel ist in seinem Unterbau den orientalischen Sätteln ähnlich.<sup>147</sup> Im Unterschied zum Gonzaga-Sattel und den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts, die Kombinationstypen zwischen Pritschen- und Trachtensätteln darstellen, besitzt er im Unterbau zwei die gesamte Länge des Sattels einnehmende Trachten. Auf ihnen ruht ein wuchtig daherkommender Überbau – der Bocksattelform ähnlich mit einem herzförmigen hinteren Sattelbogen und einem emporgragenden schneckenförmigen Sattelknauf.

Anstatt von Birkenrindenauflagen ist in der historischen Aufnahme des Gonzaga-Sattels Leder an der Unterseite zu erahnen. Dies eint ihn mit dem Bureus-Sattel, der Fragmente einer Lederschicht über der Birkenrinde aufweist. Weiterhin ist an den Sattelwangen des Gonzaga-Sattels Leder aufgebracht, das durchbrochen gearbeitet ist und Rankenornamente zeigt. Der Lederbesatz ist zweifellos eine spätere Hinzufügung, denn der maßgeblich überarbeitete Possenti-Sattel des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 24) besitzt gleichartige Lederauflagen an seinen Sattelwangen. Mit Blick auf die Provenienz der Beinsättel – beide Werke befanden sich temporär im Besitz der Grafen Possenti in Fabriano und des Marchese D. in Genua<sup>148</sup> – ist diese Parallele keineswegs Zufall und legt eine zeitgleiche Überarbeitung der Sättel im 19. Jahrhundert nahe.

Auf diese Überformungen sind wohl auch die ungewöhnlich schmalen, senkrecht angeordneten Beinleisten im Sitz-

bereich des Gonzaga-Sattels zurückzuführen, die an die kleinteiligen Beinauflagen des Lechenperg-Sattels aus dem 19. Jahrhundert (Kat. Nr. 35) erinnern. Sie heben sich von den umliegenden großformatigen Beinplatten des Gonzaga-Sattels, wie auch jene des Bureus-Sattels deutlich ab. Im Unterschied zum Bureus-Sattel und den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts bedecken zudem beim Gonzaga-Sattel Lederbänder mit floralen Mustern die Sattelaußenränder. Auch sie und die blattförmig auslaufende Leiste der Längsachse gehören nicht zum ursprünglichen Bestand des Sattels. Grundsätzlich könnten die stofflichen und technischen Eigenheiten des Gonzaga-Sattels darauf hindeuten, dass es sich insgesamt um eine moderne Sattelfälschung handelt.<sup>149</sup> Da es sich bei den erhaltenen Beinsattel-Nachbildungen des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 32–37) allesamt um keine Neuschöpfungen mit eigenen Bildprogrammen handelt, sondern sie zwei Beinsättel des 15. Jahrhunderts und einen Sattelbogen des 14. Jahrhunderts (Kat. Nr. 22, 24 und 2) wiederholen, ist von dieser These abzusehen.

Die im Flachrelief beschnitzten Beinauflagen des Gonzaga-Sattels (Kat. Nr. 29) zeigen am linken Sattelknauf und im linken Sitzbereich das Wappen der italienischen Adelsfamilie Gonzaga, womit ihnen der Sattel ursprünglich gehört haben könnte. Komplettiert wird das Bildprogramm von mythologischen Meerwesen, die starke Anlehnungen an die antikisierenden Kupferstiche von Andrea Mantegna (1431–1506) und Nicoletto da Modena (tätig um 1500–1522) zeigen. So gleichen die kämpfenden Telchinen an der linken Sattelaufgabe jenen im zweiteiligen Stich *Kampf der Seegötter* von Andrea Mantegna (Abb. 17 und 18). Am Sattelvorderbogen ist ein Ichthyokentaur mit einem Kind sichtbar, wobei es sich um Triton mit Kind nach einem gleichnamigen Stich von Nicoletto da Modena handeln könnte (Abb. 19).<sup>150</sup> Insbesondere das in den 1470er-Jahren entstandene Werk von Mantegna diente nachfolgend für zahlreiche zwei- und dreidimensionale Werke als Vorbild, darunter für Reliefarbeiten an Feuergesimsen, Fassaden, Plaketten, Rüstungen und Waffen. Als ein Beispiel ist ein Prunkschild Kaiser Karls V. von ca. 1550/55 zu nennen, der unten in seinem äußeren Bildring kämpfende Telchine in Anlehnung an Mantegnas Arbeit zeigt (Abb. 20).<sup>151</sup> Für das Bildprogramm des Gonzaga-Sattels wurde demnach eine ab Ende des 15. Jahrhunderts und im 16. Jahrhundert unter anderem im Rüstungswesen beliebte grafische Vorlage genutzt. Ferner war Andrea Mantegna als Hofkünstler bei den Gonzaga beschäftigt, wodurch sich eine Verbindung zwischen der Sattelmotivik und dessen vermuteten Eigentümern herstellen lässt.<sup>152</sup>

Der Stich *Triton mit Kind* zählt zu den Frühwerken von Nicoletto da Modena und ist wohl um 1500 entstanden. Der Sattel kann also nicht – wie mehrfach behauptet und wie die auf dem Sattel dargestellten Wappen in Kombination mit

den Majuskeln »L. G. D. M.« und »B B D M.« suggerieren – dem Markgrafen Ludovico III. Gonzaga (1412–1478) und seiner Frau Barbara von Brandenburg (1422–1481) zugewiesen werden.<sup>153</sup> Die Bildnisse, die auf der Vorderseite des Sattels dargestellt sein sollen, aber nicht in der erhaltenen Fotografie sichtbar sind, zeigen demnach wohl nicht das benannte Ehepaar.<sup>154</sup> Es sei denn, Nachfahren hätten den Sattel Ludovico und seiner Frau nach deren Ableben gewidmet oder Kunsthändler des 19. Jahrhunderts hätten eine derartige nachträgliche Zuordnung bewusst initiiert. Letztere These wäre in Anbetracht der schmalen Beinergänzungen im Sitzbereich mit einem Gonzaga-Wappen durchaus denkbar.

Unabhängig von den Wappen, die Zuweisungstheorien befördern, zeigt der Gonzaga-Sattel mit den Meerwesen ein beliebtes Thema der Kunst des 16. Jahrhunderts.<sup>155</sup> Dieses Bildthema grenzt sich von der Minne-Ikonografie der Beinsättel des 15. Jahrhunderts ab, wengleich in deren Bildprogrammen bereits Einflüsse der Renaissance auffindbar sind. So ist bei den Krippensätteln in Florenz und Modena (Kat. Nr. 14 und 20) mit unter anderem einer Darstellung des mythologischen Helden Herkules eine Loslösung vom mittelalterlichen Motivrepertoire zu beobachten. Diese Entwicklung setzt sich bei den Beinsätteln des 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 30 und 31) weiter fort, wie im nachfolgenden Unterkapitel besprochen wird.

Das Bildprogramm des Bureus-Sattels (Kat. Nr. 28) ist mit zwei höfischen Damen an den inneren Bordüren, die mit Fabelwesen in Kontakt treten – links eine Eidechse oder ein Salamander und rechts ein Drache – auf den ersten Blick hingegen noch von der spätmittelalterlichen Ikonografie beeinflusst. Der Drache ist eines der prominentesten Wesen und Widersacher der höfischen Knaben und Ritter auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13, 16, 19, 20, 22, 24 und 25). Ein auf kurzen Beinen schlängelndes Wesen, wie eine Eidechse oder ein Salamander, ist im linken Sitzbereich des Possenti-Sattels (Kat. Nr. 24) auffindbar. Es bedroht das über ihm dargestellte Einhorn. In den mittelalterlichen *Bestiarien* werden die Eidechse und der Salamander als giftige Tiere beschrieben, die in der Lage sind, andere Tiere und sogar Pflanzen und Wasser zu vergiften.<sup>156</sup> Während diese Tierbedeutungen in die Konzeption der Beinschnitzereien des Possenti-Sattels noch eingeflossen zu sein scheinen, werden die Eidechse beziehungsweise der Salamander und der Drache auf dem Bureus-Sattel als weniger bedrohliche Wesen dargestellt. Gleich gezähmten Haustieren strecken die beiden höfischen Damen, die in der Mode des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen gekleidet sind, nach ihnen unerschrocken die Hand aus. Dass dies aber keineswegs der Fall ist, zeigen die beiden Darstellungen am hinteren Sattelbogen. In ihnen treten ein Greifvogel und ein Drachen sich scheinbar feindlich gegenüber. Die Tier- als

auch Frauendarstellungen folgen dabei jeweils einer Vorlage, die gespiegelt in die Beinplatten eingraviert und nicht eingeschnitzt wurde.

Diese Abkehr von der Schnitzerei hin zur Gravur ist auch bei den späteren Beinsätteln des 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 30 und 31) zu beobachten. Bereits bei den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts sind die Knochen wohl aufgrund ihrer geringen Materialstärke teils sehr oberflächlich beschnitzt (Kat. Nr. 15, 17, 21, 26) oder zeigen eine deutliche Abflachung des Reliefs im Bereich der Sitzfläche (Kat. Nr. 4, 8, 16, 23, 25). Im Hinblick auf diese Beobachtungen könnte der Wandel in der Verzierungstechnik praktische Gründe haben. Bei einer Gravur wird die Materialoberfläche in einem deutlich geringeren Maß abgehoben. Die Beinplatten behalten nahezu ihre anfängliche Stärke und sind so nicht zuletzt weniger anfällig für mechanische Einwirkungen von Außen. Die Gravur wurde zudem durch die zunehmende Popularität der Druckgrafik im 16. Jahrhundert ein beliebtes Gestaltungsmittel innerhalb der Angewandten Kunst. So gesehen spiegelt sich der steigende Einfluss der Grafik in den Bearbeiten der Beinsättel technisch als auch motivisch wieder – denn wie am Gonzaga-Sattel (Kat. Nr. 29) gezeigt, dienten Kupferstiche auch als Bildvorlagen.<sup>157</sup> Innerhalb der Bein- und Elfenbeinkunst war die Gravur eine altbekannte Technik, die häufig zusätzlich zur Schnitzerei zur Anwendung kam.<sup>158</sup> Als alleiniges Gestaltungsmittel wurde sie aber erst seit der Frühen Neuzeit vermehrt genutzt.<sup>159</sup> Die Schnitzerei und Drechslerei blieben jedoch die dominierenden Gestaltungstechniken innerhalb der Bein- und Elfenbeinkunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Beim Bureus-Sattel sind an den Gravuren noch Reste einer roten und grünen Farbfassung erhalten, wie sie unter anderem auch bei beinernen Reisekompassen und -sonnenuhren der Zeit vorkommen.<sup>160</sup>

Insgesamt sind die Gravuren des Bureus-Sattels (Kat. Nr. 28) verhältnismäßig grob ausgeführt und verfügen über eine relativ breite Strichstärke. Sie bilden primär die Umrisse der Bildfiguren ab oder vermitteln durch eine formalisierte Strichführung die Struktur und Stofflichkeit der Gewandungen der Damen oder der Haut der Tiere. Kunstwerke verwandter Stilistik konnten nicht ausgemacht werden, sodass eine abschließende Datierung und örtliche Zuweisung des Objekts ausstehen.<sup>161</sup> Die Kleidung der Frauen deutet auf eine Entstehungszeit im 16. Jahrhundert hin, wobei der Gravurenstil auf die erste Hälfte des Jahrhunderts oder eine ungeübte Hand im ländlichen Raum verweist. Ein handschriftlicher Vermerk im rechten Sitzbereich auf dem Sattelbaum (Abb. 28.7): [- - -] *Jiela [...]* 93 *Coftet/ [- - -] upsala j(ohannes) B(ureus)*, bringt den Sattel mit dem ersten Reichsarchivar Johannes Thomae Agrivillensis Bureus (1568–1652) in Verbindung. Er wurde 1630 von König Gustav II. Adolf von Schweden (1594–1632) beauftragt, antike Denkmäler

zusammenzutragen, die ab 1666 im Antiquitätskollegium in Uppsala (ab 1690 in Stockholm) aufbewahrt wurden.<sup>162</sup>

## 1.5 DIE BEINSÄTTEL DES 17. JAHRHUNDERTS

In den Livrustkammaren in Stockholm und im Metropolitan Museum of Art in New York werden zwei mit Bein belegte Sättel (Kat. Nr. 30 und 31) aufbewahrt, in deren Beinauflagen die Jahreszahlen »1 6 // 0 5« beziehungsweise »1664« sowie die heraldischen Zeichen der Stadt Danzig eingraviert sind. Sie wurden damit wahrscheinlich im 17. Jahrhundert für Auftraggeber gefertigt, die mit Danzig in Verbindung standen. Der ältere Wasa-Sattel (Kat. Nr. 31) gelangte kurz nach seiner Entstehung in die Livrustkammaren, wo er erstmals 1654 erwähnt wird.<sup>163</sup> Der Talleyrand-Périgord-Sattel in New York (Kat. Nr. 30) lässt sich erst Anfang des 20. Jahrhunderts im Besitz des Herzogs von Dino, Charles Maurice Camille de Talleyrand-Périgord (1843–1917), fassen, bevor dessen Sammlung 1904 vom Metropolitan Museum of Art angekauft wurde.<sup>164</sup>

Die beiden Beinsättel sind von verwandter Machart und Form, die als polnisch charakterisiert wird.<sup>165</sup> Mit ihren steil emporragenden, zweiteiligen Sattelhinterbögen, die von stark ausgebildeten Sattelstegen gestützt werden, erinnern sie entfernt an italienische Krippensättel des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 20). Die sich nahezu senkrecht aufrichtenden Sattelvorderbögen enden in schräg nach vorn geneigte kreisrunde Sattelknäufe und besitzen seitlich angesetzte Querstege, die den Beginn des Sitzbereiches konturieren. Die nach innen zeigenden Flächen der Querstege als auch der Sitzbereich mitsamt dem hinteren Sattelbogen sind mit Stoff gepolstert. Bei dem Talleyrand-Périgord-Sattel handelt es sich um eine moderne rote Samtauflage. Der Wasa-Sattel verfügt über einen rot-grünen Sattelsitz mit trapezförmigen Sattelblättern aus Wolle, der abgesteppt und mit Ornamenten aus Leder versehen ist. Rechts und links am Sattelhinterbogen sind Pauschen angesetzt, die den Beinen des Reiters zusätzlichen Halt verleihen.

Die Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) nehmen jeweils die übrige Satteloberfläche ein. Sie besitzen schwarz eingefärbte Gravuren verwandten Aufbaus und profanen Inhalts. An den Sattelwangen der Beinsättel sind jeweils zwei Reiter vor landschaftlichem Grund zu sehen, die auf dem Talleyrand-Périgord-Sattel prosaisch auf ihren Pferden sitzen. Hierbei haben die Pferde ihre Vorderfüße vom Boden erhoben und balancieren ihr Gewicht auf den Hinterfüßen. In Form von Feldherrendarstellungen lassen sich vergleichbare Reiterbildnisse in zeitgenössischen Malereien<sup>166</sup> sowie in der Elfenbeinkunst finden. Der Bildhauer Ignaz Elhafen (1658–vor 1715) fertigte zwischen 1687 und 1699 eine achteilige Serie von Elfenbeinreliefs, in denen sich un-

ter anderem römische Kaiser sowie bayerische und sächsische Kurfürsten mit Regiments- oder Kommandostäben auf Pferden als Feldherren präsentieren.<sup>167</sup> Anhand ihrer Waffen und Kleidungen könnte es sich bei den Reitern auf dem Talleyrand-Périgord-Sattel um Regimentsmitglieder, vielleicht einen polnischen Husaren und einen Dragoner, handeln.

Die Reiter auf dem Wasa-Sattel folgen einer gespiegelt zur Anwendung gekommenen Vorlage. Der mitgeführte, unter dem Pferd laufende Hund, der einen Fasan entgegentritt, zeigt an, dass es sich um Jagddarstellungen handelt. Auf den Sattelstegen sind dazu passend Großwildjagden zu sehen, in denen Hunde Hirsche und Rehe vor sich herjagen. Verwandte Jagddarstellungen sind unterhalb der Polsterung an der Sitzfläche des Talleyrand-Périgord-Sattels gezeigt. Wie die Regimentsdarstellungen sind die Jagdszenen in der damaligen adligen Lebenswelt verankert und häufig in der höfischen Kunst des 17. Jahrhunderts anzutreffen, wobei Jagden oft auf Prunk- und Jagdzeugen, wie einer mit Bein belegten Kinder-Armbrust in London (Abb. 21), vorkommen.<sup>168</sup>

Am vorderen Sattelbogen sind auf beiden Beinsätteln Männer in zeitgemäßer Mode dargestellt: Auf der Innenseite des Sattelknaufes ist am Talleyrand-Périgord-Sattel ein Offizier einer Fußtruppe mit einer Partisane und einem Regiments- oder Kommandostab in den Händen wiedergegeben. Unterhalb der heraldischen Zeichen der Stadt Danzig an der Außen- beziehungsweise Vorderseite des Sattelknaufes ist ein bärtiger Mann in einem Prunkkleid, bestehend aus einem geschlitzten, kurzen Wams mit Schößchen und einer geschlitzten Kniehose, abgebildet.<sup>169</sup> Er hat sein Schwert selbstbewusst über die rechte Schulter gelegt. Mit dieser prominenten Platzierung am Sattel und herrschaftlichen Ausstattung kann es sich um einen Vertreter des Hochadels und zugleich den Besitzer des Sattels handeln, der sich womöglich als Anführer des durch die einzelnen Regimentsdarstellungen repräsentativ abgebildeten Militärs inszeniert.

Beim Wasa-Sattel ist anstelle des ganzfigurigen Herrscherportraits das Brustbild eines Mannes im Profil wiedergegeben. Seine Gesichtszüge weisen keine individuellen Merkmale auf. Folglich ist anzunehmen, dass es sich um kein Portrait handelt. Er wird links und rechts begleitet von zwei Männern mit Degen. Diese könnten ihn vor dem an der Innenseite des Sattelknaufes dargestellten orientalischen Reiter mit Turban schützen, der in Begriff ist, seinen Speer zu werfen. Durch ihre eher unbeholfene, tänzelnde Fußstellung scheinen die Männer auf den Querstegen aber nicht kampfbereit. Zumal der Mann auf der rechten Sattelseite sein Degen auf seine rechte Schulter gelegt hat und der Mann auf der linken Sattelseite seine Waffen noch im Wehrgehänge trägt. Ähnlich wie beim Talleyrand-Périgord-Sat-

tel könnte es sich bei ihnen daher um repräsentative Regimentsdarstellungen handeln, die dem Manierismus entsprechend auf Rollkartuschen platziert sind. Charakteristisch für den Dekor des 17. Jahrhunderts sind ferner die herabhängenden Trophäenarrangements mit Waffen und Musikinstrumenten auf dem Talleyrand-Périgord-Sattel.<sup>170</sup> Versteckt inmitten der Darstellungen sind auf dem Talleyrand-Périgord-Sattel die Majuskeln »DI« und »DMI« (?) sichtbar, die als Signatur eines unbekanntes Stechers der Beingravuren zu deuten sind. Der Wasa-Sattel weist keine derartigen Kennzeichnungen auf. Auch unterscheidet sich der Stil der Gravuren merklich von dem des Talleyrand-Périgord-Sattels, sodass von unterschiedlichen Urhebern auszugehen ist. Das Bildprogramm des Talleyrand-Périgord-Sattels ist um ein Vielfaches feiner und detaillierter ausgearbeitet. Die Figuren folgen nicht sich wiederholenden Darstellungstypen, sondern besitzen portraithafte Züge. Die Bäume sind gestaffelt in den Jagddarstellungen eingebracht, wodurch sie einen Bildraum erzeugen. Beim Wasa-Sattel bewegt sich das Bildpersonal dagegen vor einer sporadisch ausgearbeiteten Hintergrundkulisse. Die Gravuren des Wasa-Sattels besitzen ferner zahlreiche Unzulänglichkeiten in der Wiedergabe von Körperproportionen. Es ist daher anzunehmen, dass sie früher als jene des Talleyrand-Périgord-Sattels entstanden sind. Stilistische Vergleichswerke und die Kleidung der Männer deuten auf eine Entstehung des Wasa-Sattels um 1620 bis 1650 hin.<sup>171</sup> Die These, dass die erwähnte Datierung »16 // 0 5« auf dem Beinsattel später hinzugefügt wurde,<sup>172</sup> wird damit bekräftigt. Es muss sich bei der Jahreszahl aber nicht zwangsläufig um eine Datierung des Sattels handeln. Im Hinblick auf ihren Darstellungskontext, den orientalischen Krieger, könnte sie ein konkretes wohl militärisches Ereignis im Jahr 1605 markieren. Die polnische Sattelform, die sich von dem im 17. Jahrhundert im Westen geläufigen Kürissattel merklich unterscheidet, die heraldischen Zeichen und Gemeinsamkeiten in den Motivprogrammen lassen dennoch auf ein verwandtes Entstehungsumfeld der Sättel im Baltikum schließen.

## 1.6 DIE NACHBILDUNGEN DES 19. JAHRHUNDERTS

Ausgehend von England zeichnete die Literatur, Musik und Kunst im 18. und 19. Jahrhundert ein neues, romantisierendes Bild vom Mittelalter, was zu einer allgemeinen Mittelalterbegeisterung führte und mithin die gotischen Beinschnitzereien zu begehrten Sammlungs- und Studienobjekten machte.<sup>173</sup> Das wachsende Interesse und damit die ansteigende Nachfrage nach den beinernen Objekten auf dem Kunstmarkt ließen Nachbildungen und Neuanfertigungen

nach den mittelalterlichen Vorbildern zu einen produktivem Geschäft werden. Dies begünstigte die Anfertigung von Fälschungen, die nur schwer von den Originalen zu unterscheiden sind und die Elfenbeinforschung noch immer vor Herausforderungen stellen.<sup>174</sup>

Anhand stofflicher Kriterien lassen sich diese selten identifizieren. Bisweilen ist es möglich, sie durch ikonografische Absurditäten zu überführen. Ein Walrosszahnrelief aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zeigt so über den Kopf von Christus einen Adler anstatt einer Taube, dem Symbol des Heiligen Geistes.<sup>175</sup> Dazu ist unter den vier Evangelistensymbolen in den Ecken der Schnitzerei zweifach ein Adler zu finden. Der im Original etwas abgegriffene und für den Evangelisten Markus stehende Löwe wurde hier kurzerhand zu einem Adler umgewandelt. Zumeist bleiben zur Bildung eines Urteils darüber, ob es sich um ein Original oder eine Fälschung handelt, allein stilgeschichtliche und kennerschaftliche Analysen, die unter anderem den Erhaltungszustand und Aufbau des Werkes, dessen Bearbeitungstechniken, Bildgestaltung und Formensprache einbeziehen. Naturwissenschaftliche Untersuchungen, wie die C-14-Datierung, können ebenfalls hilfreich sein. Sie wurden aber zumeist nur an wenigen Objekten durchgeführt. Nachteilig ist zudem, dass es sich bei der C-14-Methode um ein spanabhebendes Verfahren handelt und es über das Alter der verwendeten Materialien, aber nicht über den Zeitpunkt ihrer Verarbeitung Auskunft gibt.<sup>176</sup>

Zu dieser hochqualitativen Art von Nachbildung gehört das Bardac-Elfenbeinfragment des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 33). Es wiederholt das Bildprogramm des elfenbeinernen Possenti-Sattelbogens des 14. Jahrhunderts (Kat. Nr. 2) ausschneidhaft. Wie in Kapitel 1.2 erörtert, können nur bei einer direkten Gegenüberstellung von Original und Nachbildung Abweichungen im Stil und in den Details nachvollzogen werden. Unter anderem der zu kurz geratene und damit unpraktikable Dolchgriff des Reiters auf dem Bardac-Fragment verrät eine mangelnde Sachkenntnis des Schnitzers und damit die Fälschung.

Parallel zu diesen mit großem handwerklichen Geschick gefertigten und materialgetreuen Nachbildungen erlebten ab dem späten 18. Jahrhundert Kopien von Beinschnitzereien in abweichenden Materialien, wie Gips, eine Blütezeit.<sup>177</sup> Diese *factile ivories* wurden von Privatpersonen als auch von öffentlichen Institutionen wie dem South Kensington Museum in London (seit 1899 Victoria and Albert Museum), dem British Museum in London und dem K. K. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien (seit 2019 Museum für angewandte Kunst) angekauft, bisweilen gesondert in Auftrag gegeben oder von den eigenen Mitarbeitern hergestellt.<sup>178</sup> Sie schlossen Sammlungslücken und dienten unter anderem als Ausstellungs- und Studienobjekte. Durch ihre – insbesondere bei Gips – einfache und kos-

tengünstige Herstellung genossen sie eine weite Verbreitung, bis sie durch die Fotografie ab Ende des 19. Jahrhunderts weitgehend abgelöst wurden.<sup>179</sup>

Zu dieser zweiten Art von Nachbildung zählen vier Bocksättel (Kat. Nr. 32, 34, 36 und 37), die im 19. Jahrhundert gefertigt wurden und den Possenti-Sattel (Kat. Nr. 24) in seinem Erhaltungszustand vor seinen Überarbeitungen im 19. Jahrhundert nachahmen (Abb. 24.7 und 24.8).<sup>180</sup> Zwei der Objekte setzten das Beinrelief des Possenti-Sattels mithilfe von Gips und die anderen beiden mittels Holzauflagen um. Ein Gipsattel, der Juste-Sattel, befindet sich in der Wallace Collection in London (Kat. Nr. 32) und ein Holzattel, der Soltykoff-Sattel, ist Teil der Sammlung des Musée de l'Armée in Paris (Kat. Nr. 34). Der Verbleib der beiden weiteren Nachbildungen, des Botterell-Gipsattels und des Peuker-Holzattels (Kat. Nr. 36 und 37), ist unbekannt, weshalb insbesondere für den Peuker-Holzattel Informationen zu dessen Aufbau fehlen. Ferner ist mit dem Lechenperg-Sattel (Kat. Nr. 35) in der Abegg-Stiftung in Riggisberg ein weiterer Bocksattel anzuführen. Aufgrund seiner laienhaften handwerklichen Qualität ist auch er in die zweite und nicht in die erste Art von Nachbildung einzuordnen. Im Gegensatz zu den anderen vier Bocksattel-Nachbildungen verfügt er aber über Beinauflagen, wie das Original. Er wurde nach Vorlage des Trivulzio-Sattels in New York (Kat. Nr. 22) im 19. Jahrhundert gefertigt. Bei ihm als auch den anderen vier Bocksätteln handelt es um keine detailgetreuen Imitationen, sodass sie nicht nur markante stoffliche, sondern auch technische und bildliche Unterschiede zu den Originalen aus dem 15. Jahrhundert aufweisen:

Analog zu den spätmittelalterlichen Beinsätteln besitzen sie einen hölzernen Sattelbaum als Grundgerüst. Dieser wurde aber nicht, wie bei funktionalen Reitsitzen der Zeit üblich, behäutet und auf der Unterseite mit Birkenrindenblättern versehen. Beim Lechenperg-Sattel (Kat. Nr. 35) ist die Unterseite des Sattelbaums mit Leder bekleidet. Die Beinauflagen der Oberseite sind direkt auf den Sattelbaum aufgebracht und setzten sich primär aus schmalen senkrecht angeordneten Hirschhornleisten zusammen. Nutförmige Beinleisten, welche die Sattelaußenränder umfassen, wurden vorgetäuscht, indem an den Außenkanten der Hirschhornbesätze eine dekorlose Rahmung in die Oberflächen eingearbeitet wurde. Lediglich am hinteren Sattelbogen wurden zu diesem Zweck gesonderte Beinstäbe angesetzt. Die Beinauflagen sparen die Unterseite des Knaufes, die Wangen und partiell die Stege aus – anders als beim Trivulzio Sattel, der oberflächendeckend mit Beinauflagen versehen ist. Wohl aus einer technischen Materialunkenntnis heraus, die Beinauflagen den dreidimensionalen Sattelgrund anzupassen, wurden die genannten Sattelpartien mit Leder anstatt mit Bein belegt und anstatt großformatiger Knochenplatten schmale Hirschhornleisten verwendet.

Die Beinschnitzereien geben mit geringen motivischen Abweichungen das Bildprogramm des Trivulzio-Sattels wieder, sind allerdings merklich gröber ausgeführt. Gesichter, Körperproportionen sowie Gewandfiguren wurden teils frei übernommen und abgewandelt. Zudem müssen sich im Zuge des Schnitzens Platzprobleme ergeben haben. Einzelne Figuren und Gewanddraperien auf dem Lechenperg-Sattel sind auf diese Weise kompakter, nahezu gedrungen wiedergegeben. Bis auf ein fehlendes Bohrloch am linken Sattelvorderbogen sind am Lechenperg-Sattel die gleichen technischen Einrichtungen wie am Trivulzio-Sattel festzustellen. An ihnen sind keine Risse oder andere Abnutzungsspuren nachweisbar, die von einer Benutzung des Sattels als Reitsitz herrühren. Mehrere Hirschhornbesätze an den Sattelaufgaben haben sich stattdessen gelöst. Die übrigen zu verzeichnenden Fehlstellen entsprechen in ihrer Platzierung und ihrem Format den Materialverlusten des Trivulzio-Sattels, wurden also bewusst nachempfunden.

Die beiden Gipsättel (Kat. Nr. 32 und 37) verfügen über eine Schicht aus Pappmaché auf der Oberseite des Sattelbaums, welche die Grundlage der Gipsaufgaben bildet. Ob die geschnitzten Holzaufgaben des Soltykoff- und Peuker-Sattels (Kat. Nr. 34 und 36) direkt auf den Sattelbaum montiert wurden, ist unbekannt. Die Außenkanten und die Längsachse von drei der Sattelnachbildungen sind beziehungsweise waren mit Metallbändern belegt. Beim Juste-Gipsattel (Kat. Nr. 32) finden sich an ihrer Stelle bogige Bänder, die in die Gipsoberfläche eingeschrieben sind und Spuren von Vergoldungen aufweisen. Auf der Sattelunterseite, den Sattelwangen und der Unterseite des Sattelknaufes sind beim Soltykoff-Holzattel (Kat. Nr. 34) Lederbesätze aufgebracht, während der Botterell-Gipsattel (Kat. Nr. 37) dort einen roten floralen Damast und der Juste-Gipsattel (Kat. Nr. 32) einen roten, nachträglich erneuerten Samt<sup>181</sup> zeigen beziehungsweise zeigten. Hiermit folgen sie weitgehend ihrem Vorbild, dem Possenti-Sattel (Kat. Nr. 24). Zur Entstehungszeit der Nachbildungen besaß er bereits Umarbeitungen in Form von Lederbesätzen an Sattelwangen sowie der Unterseite des Sattelknaufes als auch eine rote Samtauflage auf der Sattelunterseite. Ferner war die untere Riemenöffnung an beiden Seiten des Possenti-Sattels abgedeckt, wodurch die vier Sattelnachbildungen eine Riemenöffnung je Sattelseite aufweisen.<sup>182</sup> In den historischen Aufnahmen des Possenti-Sattels sind runde Aussparungen zu sehen, die gegenwärtig mit Beinbesätzen gefüllt sind. Bei ihnen könnte es sich um Bohrlöcher handeln, die bei der Anfertigung der Nachbildungen keine Berücksichtigung fanden.

Der Juste-Gipsattel verfügt am Sattelvorderbogen über Querstege, die dessen Bildfläche erweitern, wie der Gonzaga-Sattel des 16. Jahrhunderts (Kat. Nr. 29). Dies veranlasste aber nicht dazu, dessen Motivik auszubauen. Stattdessen

wiederholen sich an den Querstegen die Szenen des Sattelvorderbogens ohne Rücksicht auf ihren Sinngehalt. Ansonsten zeigen die vier Sattelnachbildungen das Bildprogramm des Possenti-Sattels vor seinen Überarbeitungen mit Abweichungen in Details. Die Fehlstellen, die der Possenti-Sattel zu diesem Zeitpunkt aufwies, wurden als Leerstellen nachgebildet. Lediglich beim Soltykoff-Sattel (Kat. Nr. 34) wurden sie stückweise frei ergänzt. Zudem wurde die medaillonartig eingerahmte doppelte Muschel, die hinten an der Längsachse des Possenti-Sattels befestigt war, beim Soltykoff-Sattel nicht ausgeführt. Nicht nur motivisch, sondern auch stilistisch unterscheidet sich der Holzsattel merklich von den anderen drei Nachbildungen, während diese in der Anlage und Umsetzung ihrer Bildprogramme augenfällige Gemeinsamkeiten erkennen lassen, die auf einen gemeinsamen Entstehungsort hinweisen.<sup>183</sup>

Mit Blick auf stilistische Abweichungen in Form von vereinfachten Gesichtszügen, kantigen Gewandfalten und veränderten Körperproportionen, kann es sich bei den Gipsreliefs der Gipssättel (Kat. Nr. 32 und 37) nicht um vom Possenti-Sattel abgenommene Abgüsse handeln, wie von anderen Beinschnitzereien bekannt.<sup>184</sup> Denkbar ist eher, dass Matrizen zur Anwendung kamen, die vor dem Original oder anhand von Abbildungen hergestellt wurden. Angesichts der hohen Genauigkeit und Detailliertheit der Bildprogramme aller Wiederholungen bestand wohl ein direkter Zugang zum zuerst in Fabriano nachweisbaren Possenti-Sattel, was eine Entstehung der Nachbildungen in Italien wahrscheinlich macht.

Bemerkenswert ist, dass der Sattelhinterbogen (Kat. Nr. 2), der das Vorbild des Bardac-Sattelfragments (Kat. Nr. 33) darstellt, und der Possenti-Sattel (Kat. Nr. 24) temporär im Besitz der Grafen Possenti in Fabriano waren.<sup>185</sup> Die Schnittstelle in den Provenienzen der beiden Objekte kann als wichtiger Anhaltspunkt für die Aufdeckung der Entstehungsumstände ihrer Nachbildungen gelten. Der Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 22) war von 1816 bis 1928 Teil der Sammlung des Fürsten Gian Giacomo Trivulzio in Mailand.<sup>186</sup> Aus der Sammlung des Fürsten sind noch weitere mittelalterliche Beinschnitzereien, wie ein byzantinisches Relief,<sup>187</sup> bekannt, von denen Nachbildungen aus Knochen oder Hirschhorn angefertigt wurden. Jüngsten Forschungen der Kunsthistorikerinnen Alessandra Squizzato und Francesca Tasso zufolge könnten sie mailändischen Ursprungs sein.<sup>188</sup> Damit kann festgehalten werden, dass die fünf Sattelnachbildungen aus Geweih, Gips und Holz sowie die Nachbildung aus Elfenbein, die nach zwei Beinsätteln des 15. Jahrhunderts und einem Sattelbogen des 14. Jahrhunderts in den Sammlungen des Fürsten Gian Giacomo Trivulzio und der Grafen Possenti entstanden, wahrscheinlich in direkter geografischer Nähe zum Aufbewahrungsort der Vorlagen hergestellt wurden.

Mit Ausnahme der Elfenbeinschnitzerei sind die Nachbildungen bereits durch ihre abweichende Stofflichkeit von ihren Vorlagen unterscheidbar. Die Motivation zur Anfertigung der Nachbildungen war demnach wohl zweifacher Natur. Während das Bardac-Elfenbeinfragment (Kat. Nr. 33) als bewusste Fälschung für den Kunstmarkt hergestellt worden sein könnte, dienten die fünf als Reitsitze funktionsuntüchtigen Sattelnachbildungen (Kat. Nr. 32 und 34–37) wahrscheinlich der Vervollständigung von Sammlungen und Ausstellungen.<sup>189</sup> Derartige »offizielle Kopien«<sup>190</sup> wurden 1887 auch von den zwei im Bargello-Museum befindlichen Beinsätteln (Kat. Nr. 13 und 14) durch das Union Centrale des Arts Décoratifs in Paris angefragt. Der damalige Vize-Direktor der Königlichen Gallerien, Enrico Ridolfi (1829–1910), lehnte mit Blick auf den Konservierungszustand, der durch die Anfertigung von Gipskopien gefährdet worden sein könnte, allerdings ab.<sup>191</sup> Inwiefern die fünf Sattelnachbildungen zu Studienzwecken genutzt worden sein könnten, ist fraglich. Neben technischen und motivischen Abänderungen zeigen sie unverkennbare stilistische Abweichungen zu den Originalen, womit sie nur schwer den Erwartungshaltungen an ein Studienobjekt – im Sinne eines Bildungsmittels zur ästhetischen Erziehung oder Vermittlungsobjektes der Kunstentwicklung – genügen können. Spätestens beim Weiterverkauf auf dem Kunstmarkt wurden die Sattelnachbildungen aber ebenso als Originale veräußert. Auf diese Weise zeichneten sie seit dem 19. Jahrhundert ein falsches Bild von spätmittelalterlichen Reitsitzen.<sup>192</sup> Durch ihre materiellen, handwerklichen, motivischen und stilistischen Eigenschaften konnte die Echtheit der sechs Nachbildungen nun endgültig widerlegt werden.

Zusammenfassend sind aus dem 13. und 14. Jahrhundert zwei Sattelbögen aus Elfenbein (Kat. Nr. 1 und 2) erhalten, die erstmals auf die Existenz und Ausschmückung von mitteleuropäischen Reitsitzen mit Beinarbeiten hinweisen. Ihre frühe Datierung und singuläre Stellung innerhalb des Überlieferungsbestandes könnte darauf verweisen, dass es im Spätmittelalter eine Entwicklung gab von Reitsitzen mit einer partiellen Ausschmückung von Elfenbein hin zu Reitsitzen mit einer oberflächendeckenden Verzierung aus dünnen Knochen- und Hirschhornaufgaben. Anhand schriftlicher und bildlicher Quellen ist diese These jedoch noch zu prüfen.<sup>193</sup> Die flächenfüllenden Beinaufgaben der Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts vermitteln auf den ersten Blick irrtümlich den Anschein, die Objekte seien vollständig aus Bein gearbeitet. Es handelt sich stattdessen aber um analog zu zeitgenössischen Reitsitzen konstruierte Sättel, die sich allein in ihre Oberflächenverzierung abheben. Die Beinsättel wurden als funktionale Reitsitze erbaut. Sie weisen bis auf den Jankovich-Sattel (Kat. Nr. 8) alle nötigen techni-

schen Einrichtungen für eine praxisbezogene Anwendung auf. Angesichts des variierenden Erhaltungszustandes der Beinsättel sind eine unterschiedlich starke Nutzung oder verschiedene Einsatzgebiete der Objekte beziehungsweise unterschiedliche Ausstellungskontexte im Innen- wie im Außenraum vorstellbar.

Die unterschiedlichen Stile der Schnitzereien und Gravuren der Beinauflagen weisen darauf hin, dass sie mehrheitlich von unterschiedlichen Händen und Werkstätten gefertigt wurden. Lediglich bei sechs Beinsätteln des 15. Jahrhunderts ließen sich markante stilistische Gemeinsamkeiten auffinden, sodass sie in drei handwerkliche Gruppen eingeordnet wurden. Umso überraschender sind die Parallelen in der Sattelform sowie in der Anlage und Motivik der Beinarbeiten insbesondere bei den 25 Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 3–27), die zu der These veranlassen, dass sich im Spätmittelalter ein Objekttypus herausbildete. Dieser beeinflusste vor allem hinsichtlich ihrer Sattelform noch das Aussehen der beiden Beinsättel des 16. Jahrhunderts

(Kat. Nr. 28 und 29). Sowohl in der Bildauswahl als auch in der Verzierungstechnik der Beinauflagen ist bei ihnen jedoch ein starker Einfluss seitens der in dieser Zeit florierenden Druckgrafik zu bemerken, der sich bei den beiden Beinsätteln des 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 30 und 31) fortsetzt. Die Beinsättel passten sich folglich äußerlich stetig dem Zeitgeschmack an.

Das hohe Gefälle an überlieferten Objekten aus dem 16. und 17. Jahrhundert legt dennoch einen Niedergang der Beinsattelproduktion in der Zeit und einen Höhepunkt dieser im 15. Jahrhundert nahe. Demgemäß sind die Beinsättel des 16. und 17. Jahrhunderts als Ausläufer einer sich im Spätmittelalter entwickelnden Objektgattung zu werten, die von der höfischen und städtischen Führungsschicht getragen wurde. Warum die Beinsättel gerade im 15. Jahrhundert eine Hochzeit erlebten und welche Bedeutung sich mit ihnen verband, gilt es in den folgenden zwei Kapiteln mittels einer eingehenden Analyse ihrer Bildprogramme sowie Oberflächenmaterialität darzustellen.

## 2. Schnitzereien minnender Paare und Drachenkämpfer im Dienste aristokratischer Selbstdarstellung. Die Bildprogramme der Beinsättel des 15. Jahrhunderts

Die Beinsättel und Sattelbögen des 13. bis 17. Jahrhunderts sind bis auf eine Ausnahme (Kat. Nr. 11) nicht dekorlos, sondern reich verziert. Sie sind Träger heraldischer, allegorischer, narrativer und ornamentaler Bildprogramme. Hierbei passten sich die Motive und Darstellungstechniken der Entstehungszeit der Objekte an, wie im ersten Kapitel dargelegt. Im 15. Jahrhundert wurden bevorzugt Minnedarstellungen gezeigt. Diese waren in Form von Wandgemälden und Bildteppichen schon früher in einem repräsentativ-öffentlichen und in Form von elfenbeinernen Spiegelkapseln und Kämmen in einem intimeren, höfischen Bereich präsent.<sup>194</sup> Das heißt, die Minne-Ikonografie war im 15. Jahrhundert keine Neuerscheinung, sondern sie entwickelte sich bereits ab Ende des 12. Jahrhunderts an den europäischen Höfen auf Basis literarischer Texte.

Auch der Drachenkampf, der auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts wiederholt inmitten der Minnedarstellungen wiedergegeben ist und mit dem Drachenkampf des heiligen Georg assoziiert wird,<sup>195</sup> war spätestens mit der *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine (1226/30–1298) bekannt.<sup>196</sup> Beeinflusst von dieser und weiteren Erzählungen entwickelten sich verschiedene Darstellungstypen des heiligen Drachenkämpfers,<sup>197</sup> an denen sich die Drachenkampfdarstellungen auf den Beinsätteln orientierten. Die Beinschnitzereien der Beinsättel bildeten folglich keine neuartigen Motive ab. Wie sich in den folgenden Analysen mit Blick auf sozial- und geistesgeschichtliche Entwicklungen herausstellen wird, gewannen diese aber im 15. Jahrhundert an Aktualität, was ihr Vorkommen auf den Beinsätteln erklärt.

Doch bevor konkrete ikonografische Themen erörtert werden, sollen zunächst grundlegende Informationen zur Lesart und zu den Gestaltungsprinzipien der Bildprogramme gegeben werden. Berücksichtigt wird dabei, dass nicht allein Motivinhalte Rückschlüsse auf die zeitgenössische Anwendung und Rezeption der Objekte erlauben. Die Bildanlage der dreidimensionalen Objekte kann ebenso eine funktionsbezogene Platzierung aufweisen. Mit der graduellen Liebeswerbung, dem Liebesgespräch und dem Drachenkampf werden anschließend drei Bildthemen analysiert, die für die Bildprogramme der Beinsättel kennzeichnend sind. Mit Hilfe von zeitgenössischen Minne- und Drachenkampfszenen auf Bildteppichen, Grafiken, Tafelmalereien,

Waffen- und Rüstgegenständen werden sie inhaltlich und kompositorisch untersucht, als auch sozialgeschichtlich eingebettet. In gleicher Weise geraten am Ende des Kapitels die Motive der Sattelbögen des 13. und 14. Jahrhunderts (Kat. Nr. 1 und 2) in den Fokus des Interesses, um einer möglichen Umdeutung der Objekte nachzugehen, die eventuell eine erhöhte Nachfrage und Produktion der Objekte im 15. Jahrhundert begünstigt haben könnte.

### 2.1 ZUR LESART UND ZU DEN GESTALTUNGS- PRINZIPIEN DER BILDPROGRAMME

Die Beinauflagen der Beinsättel und mithin ihre Schnitzereien sind allgemein hin perfekt auf die Satteloberfläche abgestimmt. Nur die am hinteren Sattelbogen des Borromeo-Sattels (Kat. Nr. 16) abgebildeten Banderolen enden abrupt und deren Inschriften sind beschnitten. Dies deutet darauf hin, dass die bereits beschnitzten Beinauflagen bei der Montage auf dem Sattelbaum nachträglich an den dreidimensionalen Bildträger angepasst werden mussten. Derartige technische und zugleich ästhetische Makel sind sehr selten an den Beinsätteln zu bemerken. Die Schnitzereien wurden mit großer Sorgfalt ausgeführt und auf den Sattelgrund platziert. Deutlich wird dies an den zahlreichen Ornamenten und Figurenszenen, die sich passgenau über die einzelnen Beinplatten und -leisten erstrecken, sich somit nicht auf ihr jeweiliges Format beschränken. Das heißt, die einzelnen Beinplatten und -leisten sind nicht willkürlich austauschbar. Gleich einem Puzzle fügen sie sich allein an einer Position in ein stimmiges Gesamtbild ein. Die Fugen zwischen den einzelnen Beinelementen sind hierbei kaum zu bemerken, was ein millimetergenaues Arbeiten erforderte und wodurch die Beinoberfläche als zusammenhängende Bildfläche wahrgenommen wird.

Mit ihren hervor- und zurücktretenden sowie geschwungenen Partien besitzt die Satteloberfläche aber verschiedene Bildebenen, welche die Schnitzereien gliedern und voneinander abgrenzen. An der Längsachse und bei den Bocksätteln zusätzlich am Sattelvorderbogen sind Beinleisten zu bemerken, welche die Schnitzereien optisch voneinander separieren und damit ihre getrennte Wahrnehmung för-

dern. Die Beinleisten an den Längsachsen teilen die Satteloberfläche in zwei achsensymmetrische Bildhälften. Rechts und links an den inneren Bordüren des Welfen-Sattels (Kat. Nr. 7) ist beispielsweise eine höfische Dame in modischer Kleidung zu sehen, die sich nach vorn in Richtung der äusseren Bordüre wendet. Jeweils abgegrenzt durch eine Beinleiste mit einem Schachbrettmuster ist auf beiden Sattelseiten der äußeren Bordüren eine Hand abgebildet, die aus Wolken hervortritt und eine Banderole hält. In vergleichbaren Windungen verlaufen die Banderolen nach unten und in Richtung des Sattelhinterbogens. Dort angekommen, verschwinden sie hinter jeweils zwei ineinandergeschlungenen Bandminuskeln, die von einem Strahlenkranz eingefasst werden. Die Sattelaufgaben zeigen rechts und links zwei höfische Knaben nahezu gleicher Gestalt in Halbfigur, die Banderolen halten. Offenkundig entstammen die Figuren sowie die Bandminuskeln am Sattelhinterbogen einer Vorlage, die unter Abänderung von Details seitenverkehrt verwendet wurde. Einderartiges, nichtalleinachsensymmetrisch strukturiertes, sondern sich in einzelnen Elementen entsprechendes Bildprogramm verleiht dem Sattel ein harmonisches Äußeres. Die Mehrzahl der Beinsättel des 15. Jahrhunderts zeigt ein verwandtes Bildkonzept.

Selten werden die Figuren von architektonischen, geometrischen oder floralen Elementen räumlich umgrenzt. Als Ausnahme sind daher die Schnitzereien an den Auflagen des Habsburg-Sattels (Kat. Nr. 25) zu betrachten. Konzentrisch platzierte Blattranken gliedern die Auflagen jeweils in zwei Reihen, die mehrere Figurenszenen aufnehmen. Stattdessen bewegen sich die Figuren auf den meisten Beinsätteln frei im Bildraum, der mit Bäumen, Blumen, Flechtzäunen und ornamentalen Ranken ausgestaltet sein kann. Mittels nebeneinander oder untereinander gesetzter Figuren unterschiedlicher Größe oder Überschneidungen wird eine Tiefenwirkung in den Darstellungen erreicht, die aber nicht an reale Raumerfahrungen anknüpft. Gelegentlich – wie am Vorderbogen des Ambras-Krippensattels (Abb. 26.3) – scheinen die Figuren so in der Bildfläche zu schweben. Acht höfische Knaben und Damen sind hier paarweise in zwei Reihen übereinander platziert. Den Bildhintergrund bilden ornamental ausgestaltete Blattranken, die wie bei einer Blumentapete keinen Anfangspunkt besitzen. Der Bildraum bleibt durch dieses Vorgehen unfassbar. Dennoch wird der Ort des Geschehens – ein Außenraum, wohl ein Garten – definiert. Jeweils eine Frau und ein Mann wenden sich einander zu. Es handelt sich um Liebespaare die vier Stufen der Liebe zeigen. Nichtsdestotrotz werden Mann und Frau jeweils durch senkrechte Beinleisten, die auf die Kanten des Sattelvorderbogens gesetzt sind, optisch voneinander getrennt. Dementsprechend strukturieren die Beinleisten zwar die Satteloberfläche, geben aber nicht eine Leserichtung des Figurenprogramms vor. Die Platzierung der

Beinleisten wird in erster Linie durch die Sattelform bestimmt. Das heißt, sie formulieren wie auf anderen Sätteln nicht automatisch inhaltliche Zäsuren im Figurenprogramm. Vielmehr ist die Ausrichtung der Personen, Tiere und Fabelwesen als ein Indikator für die Lesart der Darstellungen zu erachten.

Ferner offenbaren die Schnitzereien mehrerer Beinsättel erst ihre Bedeutung oder vielmehr Assoziationshintergründe, wenn die Darstellungen der beiden Sattelseiten aufeinander bezogen werden. An der linken inneren Bordüre des Welfen-Sattels hält die höfische Dame in ihrer rechten Hand die Bandminuskel »v« erhoben (Abb. 7.9). Die bereits vorgestellte Banderole, die an der äußeren Bordüre in der Hand aus Wolken ihren Anfang nimmt und auf der die Dame steht, gibt die Minuskelinschrift »*treue / yst . selth // in der / weld*« (Treue ist selten in der Welt) wieder. Hände, die aus wellenförmigen Wolken ragen, kommen gehäuft in der christlichen Kunst des Mittelalters vor. Dazu werden unter anderem Jesus, Gott oder Engel von derartigen Wolken umgeben oder sie ragen aus ihnen hervor.<sup>198</sup> Am rechten Sattelknauf des Battyány-Sattels ist diesem Vorgehen ähnlich ein Engel sichtbar, dessen Oberkörper aus muschelförmigen Wolken hervortritt (Abb. 9.6). Die Hand in der Beinschnitzerei des Welfen-Sattels könnte demnach auf eine göttliche Präsenz hinweisen, während die von ihr gehaltene Banderoleninschrift eine profane Thematik, nämlich die verschwundene oder rare Treue in der weltlichen Liebe, aufgreift.<sup>199</sup> Durch die räumliche Nähe der Banderoleninschrift zur höfischen Dame, könnte sich diese auf jene und ihre eventuelle Liebesbeziehung beziehen. Als konkreten Hinweis auf ihren Geliebten oder Partner kann dabei die Bandminuskel in ihrer Hand gelesen werden, die zugleich als Initiale eine Verknüpfung zu einer realen Person im Entstehungsumfeld des Sattels, vielleicht dem Sattelleigentümer oder dessen Partner, herstellen kann.<sup>200</sup> In letzterem Fall würde die Schnitzerei auf ein reales Liebesverhältnis hindeuten und dessen Qualität, die selten aufzufindende Treue, hervorheben. Die göttliche Hand könnte in diesem Kontext den Wahrheitsgehalt der Inschrift bezeugen oder die Treue der Liebesbeziehung segnen – in Anlehnung an Interpretationen einer Darstellung eines Treueschwurs eines höfischen Liebespaars auf einem Basler Wandbehang von ca. 1440 (Abb. 22).<sup>201</sup> Mit Blick auf weitere aus dem 15. Jahrhundert bekannte Minneszenen, in denen das Thema Treue aufgegriffen und zumeist eine fehlende Treue beklagt wird,<sup>202</sup> könnte die Inschrift auf dem Welfen-Sattel aber auch als eine göttliche Warnung verstanden werden, nicht vorschnell eine Liebesbeziehung einzugehen. Bei dieser negativen Lesart würde sich die Minuskel und mit ihr die Frauendarstellung eher auf eine reale höfische Dame beziehen, die sich mittels der Minuskel mit der Frauendarstellung identifiziert.

Außerdem besteht die Möglichkeit, die göttliche Warnung mit der zweiten höfischen Dame auf der gegenüberliegenden, rechten Sattelseite in Verbindung zu bringen, die mit ihrer linken Hand einen Strauß Blumen umfasst (Abb. 7.10). Als Zeichen der Verehrung hat sie diesen vermutlich gerade von ihrem Kavalier erhalten. Blumen und insbesondere Rosen<sup>203</sup> waren im Mittelalter ein Symbol der Liebe und eine beliebte Minnegabe. In einem lateinischen Liebeslied der *Carmina Burana* ist zu lesen: »*Suscipe, flos, florem, quia flos designat amorem!*« (Nimm, du Blume, eine Blume in Empfang, denn die Blume ist das Zeichen der Liebe!)<sup>204</sup>. Passend zu dieser Liedzeile ist in den Fließtext der um 1230 entstandenen Handschrift eine Miniatur eingeschoben, in der ein Mann einer Frau Blumen überreicht (Abb. 23).<sup>205</sup> Die beiden höfischen Damen an den inneren Bordüren des Welfen-Sattels sind bei dieser Lesart Gesprächspartnerinnen, vergleichbar mit zwei Frauen auf einer Straßburger Kissenplatte von um 1480 (Abb. 24).<sup>206</sup> Die Wirkerei bildet eine ältere und eine jüngere Dame, die als Jägerin der Treue auftritt, ab. Durch die Banderoleninschriften, die beide umgeben, wird offenbar, dass die ältere und weisere Dame der jüngeren Dame den Ratschlag erteilt, nicht an der Treulosigkeit in der Welt zu verzweifeln. Ferner gibt sie zu bedenken, dass der irdischen Liebe und damit der Treue zeitliche Grenzen gesetzt sind. Indirekt wird hier auf eine ewige geistige Treue verwiesen,<sup>207</sup> an welche die göttliche Hand auf dem Welfen-Sattel ebenso erinnern könnte. Innerhalb der spätmittelalterlichen Min e-Ikonografie wird die Treue vorrangig von Liebespaaren thematisiert. Nur sehr selten tauschen sich wie auf der Straßburger Kissenplatte zwei höfische Damen über das Thema aus. Insofern könnten mit der Kissenplatte vergleichbare Motive bei der Konzeption der Beinschnitzerei mitbedacht worden sein. Die Minuskelschrift auf der Banderole des Welfen-Sattels würde in diesem Fall eine wörtliche Rede aus dem Gespräch der Damen wiedergeben, in dem die Dame auf der linken Seite die Dame auf der rechten Seite warnt.

Das Bildprogramm des Welfen-Sattels evoziert demnach unterschiedliche Deutungen und ist nicht auf eine Lesart begrenzt – was für die Bildprogramme der Beinsättel allgemein typisch ist. In ihre Beinschnitzereien scheint bewusst ein Interpretationsspielraum implementiert worden zu sein – wobei die Mehrdeutigkeit der Darstellungen durch ihre ungebundene Leserichtung begünstigt wird. Beim Welfen-Sattel setzen die Interpretationen an der Minuskelschrift vorn an der linken Sattelseite ein. Dieser Sattelbereich ist jedoch nicht genuin der Startpunkt für die motivischen Betrachtungen der Objekte. Selbst Beinsättel mit einem verwandten Bildaufbau, wie der Palagi- und Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 5 und 23), weisen keine einheitliche Leserichtung auf. Am Palagi-Sattel stehen sich an den inneren Bordüren ein höfischer Knabe und eine höfische Dame im Gespräch

gegenüber. Sie werden von beschrifteten Banderolen umgeben, die von der rechten zur linken Sattelseite den Satz ergeben »*ich frevve / mich // nain // vol avf // şente // mvrge*«, was wohl sinngemäß bedeutet: Ich freue mich voll auf den heiligen Morgen.<sup>208</sup> Das Wort »*mich*« ist direkt unter den Füßen des Knaben platziert, womit der Satz als dessen Ausruf gedeutet werden könnte. Es ist aber auch möglich, die Banderoleninschriften getrennt voneinander zu lesen, wodurch sich mehrere Interpretationsmöglichkeiten der Darstellungen ergeben. Beim Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23) nimmt anscheinend keine Sattelseite bei der Deutung des Figurenprogramms eine Vorrangstellung ein. An den inneren und äußeren Bordüren sind hier insgesamt vier höfische Figuren im Gespräch dargestellt. Sie werden umgeben von Banderolen, die sich gleichmäßig auf der Satteloberseite verteilen, deren Inschriften aber zu wenig aufeinander Bezug nehmen, um eine Lesereihenfolge zu bestimmen.

Grundsätzlich können die in die Gesprächsszenen eingebetteten Banderoleninschriften unterschiedliche Funktionen besitzen:<sup>209</sup> Sie spielen bei der Vermittlung der Bildinhalte eine zentrale Rolle. Sie dienen als ornamentales Gestaltungsmittel. Ihre Inschriften füllen die dargestellten Unterhaltungen mit Inhalt. Hierbei können sie als wörtliche Rede der Figuren, lose Begleiter der Gesprächsszenen oder als aktive an die Betrachtenden gerichtete Aufforderungen aufgefasst werden. Durch ihre Segmentierung auf mehrere Banderolen kann frei nach einer Lesereihenfolge gesucht werden. So schaffen sie narrative Verbindungen zwischen den einzelnen Figurenszenen, was einen spielerischen Umgang bei der Interpretation der Darstellungen fördert.

Daraus sowie aus der Analyse der Figurenszenen erschließt sich, dass die Beinschnitzereien der Beinsättel die Betrachtenden jeweils neu zu einer Rundumansicht einladen. Nur durch die Sicht auf alle Sattelseiten ist es möglich, Verbindungen zwischen den Darstellungen zu finden und diese zu deuten – denn nicht nur die direkt aneinander angrenzenden, sondern ebenso die diametral gegenüberliegenden Motive sind bei den Interpretationen zu beachten. Dies verlangt nach aufmerksamen Betrachtenden der Satteloberfläche. Die Bildprogramme sind damit nicht auf eine flüchtige, sondern auf eine länger andauernde Betrachtung ausgelegt, was einem vorrangigen Gebrauch der Beinsättel als Reitsitze widerspricht. Die Mehrdeutigkeit der Darstellungen befördert vielmehr eine gemeinschaftliche Konversation zur höfischen Liebe vor dem Objekt. Dieser in der Literaturwissenschaft als ›Anschlusskommunikation‹ bezeichnete Effekt diente der höfischen Gemeinschaftsbildung und wurde unter anderem auch für Minnedarstellungen an den Wänden des Schlosses Runkelstein oder auf Bildteppichen nachgewiesen.<sup>210</sup> Die Beinsättel waren damit besonders für eine Zurschaustellung in aristokratischen Präsentationsräumen geeignet.

Übereinstimmungen in der Anlage der Beinschnitzereien könnten durch die bei den Beinsätteln vorherrschende Bocksattelform begünstigt worden sein. So bietet sich die hohe, längliche Bildfläche an den inneren Bordüren der Bocksättel geradezu für Standfiguren an. Die aus Wolken herausragenden Hände, die an sechs Beinsätteln an den äußeren Bordüren (Kat. Nr. 5, 7 und 16–19) vorkommen, und das Drachenkampfmotiv, das siebenfach auf der linken inneren Bordüre (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13 und 19) gezeigt ist, sind zudem Ausdruck einer Kanonisierung der Bildprogramme. Die häufige Platzierung des Drachenkampfmotivs auf der linken inneren Bordüre könnte dabei im Kriegs- und Turnierwesen begründet liegen, wo sich die Ritter bevorzugt mit ihrer linken Seite kreuzten.<sup>211</sup> An einigen frühneuzeitlichen Kürissätteln ist durch diese Konvention vorn rechts eine Einkerbung zur Ablage der diagonal nach vorn ragenden Lanze sichtbar.<sup>212</sup> In der dekorativen Ausgestaltung spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Reitsitze ohne Beinauflagen ist eine Sonderstellung der linken Sattelseite hingegen nicht zu bemerken, wobei sich neben den Beinsätteln nur wenige Reitsitze mit einer Bemalung oder einem plastischen Dekor aus dem 15. Jahrhundert erhalten haben. Im Allgemeinen verfügen spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Reitsitze ohne Beinauflagen über Verzierungen, die sich vor allem auf ihre Vorder- und Rückseiten beschränken. Mehrere Sättel zum Gestech im Hohen Zeug weisen am Sattelvorderbogen noch kleinste Partikel einer Bemalung auf (Abb. 3 und 4).<sup>213</sup> Ein Feldsattel von 1477 besitzt an seiner Vorderseite Ornamente und eine figürlich ausgestaltete Ringhalterung.<sup>214</sup> Ein vor 1486 gefertigter husarischer Sattel zeigt am hinteren Sattelbogen sowie an den Ecken der Sattelauflagen ornamentale Vergoldungen auf seinem roten Leder.<sup>215</sup> Am Sattelknauf war wohl ehemals ein Bindenschild samt Helm, als Erzherzogswappen Maximilians I. (1459–1519) gedeutet, appliziert. Bei Kürissätteln des 16. und 17. Jahrhunderts dienen Sattelbleche, welche die Sattelbögen vorn und hinten bedecken, primär als Bildflächen: Ein bemerkenswert gut erhaltenes Exemplar in der Wallace Collection in London trägt geätzte und geprägte Sattelbleche aus Stahl, während der Sitzbereich mit heller Seide gepolstert ist (Abb. 25).<sup>216</sup> Am vorderen Sattelblech ist in Höhe des Sattelknaufes das Entstehungsjahr »1549« eingraviert. Darunter findet sich ein mit Rankenornamenten und einer Trophäe verzierter Feuerstahl, der zeichnerhaft auf die österreichische Adelsfamilie Schurff in Vellenberg (nahe Innsbruck) hindeutet.<sup>217</sup> Oftmals sind von den frühneuzeitlichen Kürissätteln allein die Sattelbleche erhalten, was auf eine höhere Anfälligkeit der übrigen verwendeten Materialien zurückzuführen, aber auch mit einer aufwendigeren Verzierung der Sattelbleche zu erklären sein könnte.<sup>218</sup>

Die primäre Beschränkung des Satteldekors auf die Vorder- und Rückseiten ist mit Blick auf den Sattelgebrauch als Reitsitz nicht verwunderlich und war zweckdienlich. Wie anhand von Reiterdarstellungen (vgl. Abb. 7, 13 und 14) ersichtlich wird, verdeckt der Reiter mit seinem Körper und seiner Kleidung nahezu die gesamte Mitte der Satteloberfläche. Neben Ornamenten und figürlichen Darstellungen sind an den Vorder- und Rückseiten spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Sättel gehäuft heraldische Zeichen und Wappen wiedergegeben. Die auf den Beinsätteln (Kat. Nr. 6, 14, 17, 20, 22, 24, 25) sichtbaren heraldischen Zeichen und Wappen konzentrieren sich ebenfalls auf ihre vorderen und hinteren Sattelpartien. Mehrere Bocksättel (Kat. Nr. 6, 13, 17 und 24) zeigen auf ihren Stirnplatten ein Tatzenkreuz, welches beim Tower-Sattel (Kat. Nr. 17) mittels seiner roten Farbe als ein Georgskreuz gedeutet werden kann.<sup>219</sup> Ferner ist bei einigen Beinsätteln eine Vorrangstellung der Sattelbögen bei der Platzierung der Figureszenen zu bemerken. Beim Hohenzollern-, Monbijou-, Montgomerie-, Tower-, Nieuwerkerke-, Habsburg- und Ambras-Sattel (Kat. Nr. 3, 4, 15, 17, 19, 25 und 26) finden sich an den Sattelbögen so Figureszenen, während die Sitzbereiche zumeist flacher in das Bein eingearbeitete Ornamente aufweisen. Beim Este- und Gries-Sattel (Kat. Nr. 20 und 27) konzentrieren sich die Schnitzereien insgesamt sogar nahezu ausschließlich auf die Sattelbögen. Die Beinsättel und spätmittelalterliche sowie frühneuzeitliche Reitsitze ohne Beinauflagen folgen also grundlegend verwandten Gestaltungsprinzipien. Dies wird noch einmal deutlich durch die Heranziehung des sogenannten *Herkulesharnischs* für Ross und Reiter, der für König Erik XIV. von Schweden (1533–1577) hergestellt wurde (Abb. 26 und 27).<sup>220</sup> Zwölf Arbeiten des Herkules sind in Medaillons achsensymmetrisch auf dessen Rossharnisch platziert. Diese folgen in ihrer Anordnung aber nicht der in der textlichen Erzählgrundlage beschriebenen Chronologie, sondern sind nach einem anderen System geordnet. Die Aufgaben, die Herkules mit seiner Körperkraft bewältigt, sind an der Vorderseite des Harnischs, am Fürbug und an den Flankenblechen wiedergegeben. Die Taten, die Herkules durch List zum Erfolg führten, dominieren dagegen auf der Rückseite. Die Gründe für diese Systematisierung der Szenen sind unbekannt, weshalb es schwerfällt, eine Leserichtung der Darstellungen auszumachen. Die Deutungs-inhalte des Figurenprogramms und das inhaltliche Zusammenspiel der Szenen sind vielschichtig und können, wie bei den Beinsätteln, erst in einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Objekt erschlossen werden.<sup>221</sup> Während in der Plattnerkunst des 16. Jahrhunderts mythologische Szenen bevorzugt zur Anwendung kamen, sind auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts Minneszenen und der heilige Georg beliebt. Einzig auf dem um 1474 gefertigten Este-Sattel ist Herkules im Kampf mit dem Nemeischen Löwen zu

sehen (Abb. 20.8), womit sich die zukünftige Vorrangstellung mythologischer Bildthemen bereits ankündigt. Die aus dem 15. Jahrhundert erhaltenen Waffen und Rüstzeuge weisen, mit Ausnahme einiger Schilde und Armbrüste, selten einen figürlichen Dekor auf. So lassen sich mehrere Schilde und Armbrüste finden, die den heiligen Georg und Minneszenen als Einzeldarstellungen zeigen (Abb. 40–44) – wobei die Darstellungen auf Armbrüsten ebenfalls in Bein ausgeführt sein können.<sup>222</sup> Die Beinsättel des 15. Jahrhunderts grenzen sich mit ihrer Verzierung also nicht unbedingt von spätmittelalterlichen Militaria ab, sondern sie sind eher als selten erhaltene Repräsentanten des damaligen Zeitgeschmacks für Prunkwaffen und -rüstungen anzusehen. Ihr aufwendiger Herstellungsprozess ist bislang weitgehend unbekannt und kann aufgrund fehlender Quellen nicht oder nur in Ansätzen nachvollzogen werden. Die Verbeinungen von Armbrüsten wurden unter anderem von den Armbrustmachern selbst gefertigt.<sup>223</sup> Demnach wäre es vorstellbar, dass auch die Sattler die Beinauflagen der Beinsättel selbst ausführten.<sup>224</sup> Dass die Armbrustmacher und Sattler bei einer aufwendigeren Verzierung und Bemalung der Beineinlagen oder -auflagen mit anderen Handwerkern, wie Schnitzern, Bildhauern oder Malern, zusammenarbeiteten ist naheliegend und aufgrund der hohen künstlerischen Qualität einiger Bildprogramme der Beinsättel (vgl. unter anderem Kat. Nr. 8–10) wahrscheinlich.<sup>225</sup> In Anbetracht mehrerer kompositorischer Übereinstimmungen bei den Darstellungen auf den Beinsätteln könnten einzelne Maler als Vorlagenzeichner der Beinarbeiten fungiert haben. Dass Maler Entwürfe für Prunkgarnituren konzipierten, wie Albrecht Dürer (1471–1528) für eine nicht erhaltene Rüstung Kaiser Maximilians I.,<sup>226</sup> ist bekannt. Ferner entwarfen Maler für spätmittelalterliche Bildteppiche, die teils starke motivische Parallelen zu den Beinsätteln aufweisen, Vorlagen.<sup>227</sup> Denkbar ist aber auch der Gebrauch von Musterbüchern, in denen Zeichnungen von Beinsätteln als Modelle festgehalten und versatzstückartig für neue Kompositionen wiederverwendet wurden.<sup>228</sup> Durch dieses Vorgehen könnte sich auch überregional ein Objekttypus etabliert haben, der das Aussehen nachfolgender Beinsättel prägte.

## 2.2 DIE LIEBE IN STATIONEN – DARSTELLUNGEN HÖFISCHER LIEBESWERBUNG

Bereits in der antiken Literatur wird ein reglementiertes beziehungsweise graduellles Vorgehen zur Gewinnung der Liebe einer Frau seitens des Mannes beschrieben.<sup>229</sup> Ab dem Hochmittelalter war das Thema ein wesentlicher Bestandteil des höfischen Liebesdiskurses. In minnedidaktischen Werken, wie Andreas Capellanus' *De amore* und im *Facetus Moribus et vita*,<sup>230</sup> als auch in lateinischen und volkssprach-

lichen Dichtungen<sup>231</sup> wird ab dem 12. und 13. Jahrhundert von einer vorbildhaften graduellen Liebeswerbung berichtet, die exklusiv mit dem adligen Stand assoziiert wird – deshalb gegenwärtig oftmals als höfische Liebeswerbung bezeichnet. In den literarischen Werken wird jedoch kein einheitliches, allgemeingültiges Vorgehen der höfischen Liebeswerbung vermittelt. Stattdessen werden unter Beibehaltung von Motivkernen stetig neue Variationen der vorbildhaften Liebe entworfen. Kennzeichnend ist so unter anderem für die höfische Liebeswerbung eine passive bis aktiv-abwehrende Rolle der Frau gegenüber dem Mann. Der Körper der Frau wird mit einer Burg gleichgesetzt, die allein durch militärische Mittel, also kampfesgleiche Anstrengungen des Mannes, erobert werden kann.<sup>232</sup> Der Kavalier muss sich die Gunst der Frau verdienen und durch seinen Dienst die Wahrhaftigkeit und Beständigkeit seiner Liebe als auch seine physischen und moralischen Qualitäten unter Beweis stellen. Das höfische Werbungsverfahren kann auf diese Weise einerseits als eine Leidenszeit des Mannes aufgefasst werden, in der er sich der Frau unterordnet. Andererseits erreicht er durch die geforderte und mit den ritterlichen Moralvorstellungen übereinstimmende Selbstdisziplinierung eine ethische Vervollkommnung und findet gesellschaftliches Ansehen.<sup>233</sup>

In Anlehnung an die in der Minne-Literatur vorgebildeten Motivkerne entwickelten sich in der Minne-Ikonografie pointierte Einzelszenen, wie zum Beispiel das Liebesgespräch, der Kuss, die Blumenübergabe und die Bekränzung, die von den Künstlern zu variierenden Werbungssequenzen zusammengesetzt wurden. Hierdurch ist gleichfalls in der bildenden Kunst kein einheitliches Vorgehen bei der höfischen Liebeswerbung feststellbar.<sup>234</sup> Die Anzahl der Werbungsstufen auf französischen Elfenbeinschnitzereien des 14. Jahrhunderts scheint sich, der Kunsthistorikerin Katharina Glanz zufolge, aus diesem Grund nach den Platzverhältnissen auf den Objekten zu richten.<sup>235</sup> Auf der Vorderseite ihrer schildförmig ausgebildeten Sattelvorderbögen zeigen der Este- und Ambras-Krippensattel (Kat. Nr. 20 und 26) jeweils vier Stufen der Liebeswerbung vom ersten Kennenlernen bis zur Ehe. Die Szenen auf dem Este-Sattel werden zeilenweise von oben links nach unten rechts gelesen. Die Bilderzählung auf dem Ambras-Krippensattel ist in einer U-Form von oben links nach oben rechts zu betrachten. Beim Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14) erstrecken sich sieben Stadien der höfischen Liebeswerbung über dessen gesamte Satteloberfläche. Durch den Inhalt der Darstellungen ergibt sich eine Leserichtung der Figurenszenen vom rechten Sitzbereich, über den hinteren Sattelbogen zum linken Sitzbereich, den Sattelknauf bis hin zur rechten und linken Sattelaufgabe.<sup>236</sup>

Mit der Verwundung des Liebenden mit Pfeil und Bogen, der Herzüberreichung, Bekränzung, dem Liebesgespräch,

Musizieren, Kuss und einer Jagdallegerie sind auf den drei Krippensätteln vorrangig Figurenszenen dargestellt, die zum gängigen Bildkanon der reglementierten Liebeswerbung gehören. Mit dem Becherreichen sowie einer Darstellung eines Ehepaares sind auf dem Ambras-Krippensattel (Kat. Nr. 26) zudem zwei Minneszenen sichtbar, die in diesem Kontext selten und offenbar von höfischen Romanen beeinflusst sind. Das Becherreichen ist aus Darstellungen profaner Liebes- oder Lustgärten des 15. Jahrhunderts bekannt: Drei Kupferstiche des Meisters der Liebesgärten, des Meisters E. S. und des Monogrammistens b x g zeigen, ebenso wie der Ambras-Sattel, einen höfischen Knaben, der im Begriff ist, einer höfischen Dame einen Becher zu reichen, der vermutlich mit Wein gefüllt ist (Abb. 28–30 und 26.5).<sup>237</sup> Aufgrund seiner berausenden Wirkung wurde im Mittelalter das Trinken von Wein unmittelbar mit der geschlechtlichen Vereinigung in Verbindung gebracht. Das Becherreichen ist in den Darstellungen demnach als direktes Liebesangebot zu verstehen und versinnbildlicht den Liebesakt. In Gottfried von Straßburgs *Tristan und Isold* wird von einem Minnetrank berichtet, der die Fähigkeit besitzt, zwischen zwei Personen das Gefühl der Verliebtheit zu erzeugen.<sup>238</sup> Die Mutter von Isolde stellt den Trank her, um zwischen ihrer Tochter und ihrem zukünftigen Ehemann, dem König Marke, eine innere Verbundenheit zu erzeugen. Allerdings trinken versehentlich Tristan und Isolde von dem Minnetrank, wodurch zwischen ihnen eine unsterbliche Liebe begründet wird. Im Wissen um diese Erzählung könnte das Becherreichen auf dem Ambras-Krippensattel zugleich die Entstehung einer gefühlsmäßigen Bindung der beiden gezeigten Figuren veranschaulichen.

In der sich anschließenden, vierten Szene auf dem Ambras-Krippensattel ist ein verheiratetes Paar, erkennbar an den verhüllten Haaren der Dame sowie dem Rosenkranz in der rechten Hand des Mannes,<sup>239</sup> wiedergegeben. Der Rosenkranz war ein beliebtes Brautgeschenk, das bei kirchlichen Verlobungsfeiern übergeben wurde.<sup>240</sup> Möglicherweise aus diesem Grund halten Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein (gest. 1468) und seine Gattin Agnes (gest. 1471) in einem Ehepaarbildnis von um 1441/42 einen Rosenkranz (Abb. 31).<sup>241</sup> Einen derart erfolgreichen Ausgang der Liebeswerbung kennt die höfische Lyrik zumeist nicht, während in den höfischen Heldenepen und Romanen die Liebeswerbungen nur selten unbelohnt bleiben und in ehelichen Verhältnissen münden. Die Ehe wird in den Großepen, wie unter anderem in den Artusromanen von Chrétien de Troyes, Heinrich von Veldeke, Wolfram von Eschenbach und Hartmann von Aue, als Erfüllung des wahren Glücks des Ritters und als Krönung der ritterlichen Existenz aufgefasst und propagiert. Sie stellt eine Fortsetzung und nicht wie zumeist in der höfischen Lyrik das Ende der Liebesbeziehung dar.<sup>242</sup>

Eine noch anschaulichere Verbindung der Darstellungen der Beinsättel zu den höfischen Romanen zeigen zwei Kampfszenen mit einem Drachen und einem Löwen auf dem Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14).<sup>243</sup> Die Kampfszenen, die als Minnedienste des Kavaliere betrachtet werden können, gehören ebenfalls nicht zum gängigen Bildkanon der stufenweisen Liebeswerbung beziehungsweise überhaupt der Minne-Ikonografie. So lässt sich lediglich ein Emailkästchen mit Minnedarstellungen von ca. 1180 anführen, das in einem Medaillon auf der linken Schmalseite einen Löwenkampf neben einem musizierenden Paar zeigt.<sup>244</sup> Die mehrfach unter anderem auf Kompositkästchen des 14. Jahrhunderts, einem Wandbehang von 1370 bis 1400 und Wandmalereien des Hessenhofes und des Schlosses Runkelstein des 13. und 15. Jahrhunderts auffindbaren Drachen- und Löwenkämpfe sind streng genommen als Epenillustrationen zu betrachten, in denen die Minne thematisiert wird. Auf der Rückseite des Londoner Kompositkästchens ist beispielsweise ein Löwenkampf zu sehen, der vermutlich Gawains tierischen Kampf im *Perceval* veranschaulicht.<sup>245</sup> Auf dem Wandbehang und den Wandmalereien sind Drachenkämpfe von Tristan und Yvain/Iwein dargestellt, die den altfranzösischen und mittelhochdeutschen Romanen *Tristan und Isold* und *Yvain* beziehungsweise *Iwein* entnommen sind (Abb. 49 und 50).<sup>246</sup>

Drachen und Löwen waren aufgrund ihrer großen körperlichen Stärke beliebte Gegner der Ritter und Helden innerhalb der volkssprachlichen Epik,<sup>247</sup> wenngleich der Löwe nicht genuin als ein zu bekämpfender Feind, sondern ebenso als ein treuer Begleiter auftreten konnte.<sup>248</sup> Als Vorreiter dieser Tierkämpfe können mythologische<sup>249</sup> und christliche<sup>250</sup> Erzählungen von Jason, Herakles/Herkules, Samson, David, dem heiligen Georg und dem Erzengel Michael gelten, in denen Drachen- und Löwenkämpfe unter anderem den Mut und die Kraft ihrer Bezwinger beweisen. In den mittelalterlichen Großepen werden die Tierkämpfe mit dem Thema Liebe beziehungsweise der Brautwerbung verbunden, wie in den Beinschnitzereien des Medici-Krippensattels. Der König von Irland ist in *Tristan und Isold* gewillt, dem Bezwinger des Drachens die Hand seiner Tochter Isolde zu überlassen.<sup>251</sup> Daraufhin bekämpft Tristan für König Marke den Drachen. Des Weiteren verlangt der gleichnamige Held im *Wolfdietrich* die Hand der Kaiserin als Lohn für seinen Sieg über den Drachen.<sup>252</sup> In Anlehnung an derartige höfische Erzählungen könnten der Drache und der Löwe auf dem Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14) auf leeren Bänderolen platziert sein. Denn diese dienen für gewöhnlich als Textträger und könnten auf diese Weise die höfischen Romane versinnbildlichen. Durch das Fehlen beziehungsweise das bewusste Auslassen von Inschriften stellen sie aber keine konkreten literarischen Bezüge her, im Unterschied zu den Tituli in den Wandmalereien des Schlosses Runkelstein,

welche die dargestellten Personen identifizieren (Abb. 49). Drachenkämpfe und andere tierische Kampfszenen, die als Minnedienst gedeutet werden können, kommen ebenso auf weiteren Beinsätteln (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13, 19, 22, 24 und 25) vor. In ihrem Bildaufbau orientieren sich diese Drachenkämpfe aber maßgeblich an der Ikonografie des heiligen Georg. Durch dieses Vorgehen kann kaum eine Entscheidung darüber getroffen werden, ob es sich um Minne- oder Heiligenszenen handelt. Eine Beobachtung, die es verdient, in Kapitel 2.4 eingehender besprochen zu werden. Jedoch sind die Darstellungen nicht in eine aus vier oder mehr Bildsequenzen bestehenden graduellen Liebeswerbung eingebunden. Vielmehr werden auf diesen Beinsätteln einzelne Werbungsstufen mithilfe pointierter Einzelszenen aufgerufen. Hinterfangen werden sie dabei wiederholt von einem floralen Bildgrund, womit die Darstellungen an profane Liebesgartendarstellungen anknüpfen. Unten an den Rippen des Palagi- und Medici-Bocksattels sowie am Knauf des Medici-Krippensattels (Kat. Nr. 5, 13 und 14) sind zu dieser Deutung passend Flechtzäune wiedergegeben, die wie in Liebesgartendarstellungen typisch den Treffpunkt der Liebenden in einem nach Außen abgegrenzten natürlichen Raum, dem Garten, markieren. Basierend auf dem *Hohe Lied Salomos* (Hld 4,12–16) und der höfischen Literatur entwickelte sich im Mittelalter die Vorstellung, der Garten sei ein Ort der Liebe (*locus amoenus*), in dem Paare zusammenkommen und ihre Zweisamkeit genießen.<sup>253</sup> Im *Roman de la Rose* aus dem 13. Jahrhundert wird der Erzähler in einen Liebesgarten eingelassen, der von einer bezinnten Mauer umringt und als paradiesischer Ort mit singenden, tanzenden und musizierenden Paaren beschrieben wird.<sup>254</sup> Im 15. Jahrhundert fand diese Vorstellung Eingang in die Minne-Ikonografie. Aus dieser Zeit sind vermehrt profane Liebesgartendarstellungen erhalten, wobei eine klare Ein- und Abgrenzung des Bildthemas jedoch kaum möglich ist.<sup>255</sup>

Deutlich wird dies am sogenannten *Großen Liebesgarten* des Meisters der Liebesgärten von ca. 1440. Karten spielende, essende und trinkende höfische Paare werden hier in einem kultivierten Garten gezeigt, der sich durch Rasenbänke und Grasflächen und nicht wie üblich durch eine Mauer oder einen Flechtzaun von der umliegenden Natur abgrenzt (Abb. 28).<sup>256</sup> Im Hintergrund der Szenerie sind zwei Schlösser sichtbar, die den Ort des vergnüglichen Zusammenkommens in unmittelbarer Nähe des Hofes lokalisieren. Aus diesen Gründen wurde die Darstellung zuletzt als Programmbild der spätmittelalterlichen Gartenkultur und nicht wie zuvor als profaner Liebesgarten gedeutet.<sup>257</sup> In der Figurenanlage der Liebespaare auf dem Boden oder an einem massiven Tisch sowie in den Amusements, denen sie nachgehen, rückt der Kupferstich dennoch in den unmittelbaren Kontext zeitgenössischer profaner Liebesgartendar-

stellungen (Abb. 29–30 und 32).<sup>258</sup> Die Grenzen zwischen den Darstellungen sind demnach fließend, weshalb es nicht verwundert, dass auf dem Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14) und auf anderen Beinsätteln die graduelle Liebeswerbung durch Flechtzäune und Pflanzen beziehungsweise florale Ornamente mit der Liebesgarten-Ikonografie inhaltlich verknüpft ist. Mit dem Liebesgespräch wird im folgenden Unterkapitel eine Stufe der höfischen Liebeswerbung eingehender erörtert, die wiederholt auf den Beinsätteln dargestellt ist und als ein zentrales Mittel zur Gewinnung der weiblichen Gunst galt.

### 2.3 ZU DEN ZWEI VARIANTEN DES LIEBESGESPRÄCHS

Stehende höfische Männer und Frauen in auffallend unbewegten Posen sind als Einzeldarstellungen oder innerhalb eines vielfigurigen Bildprogramms prominent am Sattelvordbogen und an den Sattelaufgaben mehrerer Beinsättel (Kat. Nr. 4, 5, 7, 9, 10, 16, 18, 21 und 23) gezeigt. Sie tragen bis auf mehrere Damen am Welfen- und Tratzberg-Sattel keine Gegenstände oder Attribute bei sich (vgl. Abb. 7.9/7.10 und 23.7). Stattdessen deuten erhobene Zeigefinger oder auf Banderolen verweisende beziehungsweise Banderolen umfassende Hände darauf hin, dass sich die Figuren im Gespräch befinden.

Die Banderolen schweben, wenn sie nicht von den Gesprächsfiguren selbst in den Händen gehalten werden, im Bildraum oder werden von Tieren, Phantasiewesen oder aus Wolken herabkommenden Händen begleitet. Die primär in deutscher Sprache verfassten Minuskelinschriften auf den Banderolen geben Aufschluss über den Inhalt der Konversationen, wodurch ihnen bei der Vermittlung der Bildthemen eine zentrale Rolle zukommt. Lediglich die Minuskelinschriften auf dem Borromeo-Sattel (Kat. Nr. 16) konnten nicht entziffert werden. Eine Banderole auf dem Monbijou-Sattel (Kat. Nr. 4) zeigt ferner buchstabenähnliche Zeichen, die eine Minuskelinschrift nachahmen. Auf dem Batthyány-Sattel (Kat. Nr. 9) sind mehrfach leere Banderolen in die Gesprächsszenen eingebettet. Durch ihre starken Windungen verfügen vor allem die Banderolen an den Sattelaufgaben über ein sehr kleines Textfeld, wodurch sie wahrscheinlich nie für Inschriften vorgesehen waren (Abb. 9.8).<sup>259</sup> Derlei leere Banderolen sind in der Weingartner und Großen Heidelberger Liederhandschrift des 14. sowie in der Druckgrafik des 15. Jahrhunderts wiederzufinden.<sup>260</sup> Sie zeigen hier wie auf dem Batthyány-Sattel den Sprechgestus an, verbildlichen das gesprochene Wort und dienen als ornamentales Gestaltungsmittel.<sup>261</sup> Die direkt über den Gesprächsszenen platzierten, leeren Banderolen auf den Sattelaufgaben des Batthyány-Sattels füllen so den schmalen

Bildraum bis zum Sattelrand – eine Aufgabe die in den Beinschnitzereien auch Blattranken zukommt.

Die auf den Beinsätteln abgebildeten Konversationen finden – mit Ausnahme eines möglichen Gesprächs zwischen zwei Frauen auf dem Welfen-Sattel (Kat. Nr. 7) – zwischen Mann und Frau statt und sind als Liebesgespräche zu werten. In den *Metamorphoseon libri*, im *Facetus Moribus et vita* und im Liebeslied Nr. 154 der *Carmina Burana* bildet das Gespräch zwischen Mann und Frau eine Stufe der Liebe innerhalb der höfischen Liebeswerbung.<sup>262</sup> Auf derartigen literarischen Erzählungen basierend, ist das Gespräch auf der linken unteren Rippe des Este-Krippensattels (Kat. Nr. 20) in eine bildliche Darstellung der graduellen Liebeswerbung eingebettet. Diese Liebesgespräche zwischen zwei stehenden Figuren folgen im Wesentlichen einer innerhalb der mittelalterlichen Minne-Ikonografie verbreiteten Bildformel, die als pointierte Einzelszene oder in szenischen Zusammenhängen bereits auf zwei Emailarbeiten des 13. Jahrhunderts anzutreffen ist (Abb. 33 und 34).<sup>263</sup> Kniend oder stehend mit vor dem Oberkörper gefalteten Händen ist der Kavalier in den Emailarbeiten gezeigt. Im Unterschied zu den Gesprächsszenen auf den Beinsätteln nimmt er in den Emailarbeiten eine betont unterwürfige Haltung gegenüber der Frau ein, während sich die Männer und Frauen auf den Beinsätteln gleichrangig gegenüberstehen. Von dieser Unterhaltung im Stehen kann eine zweite Form der Liebeskonversation, die sogenannte galante Unterhaltung (*La conversation galante*) unterschieden werden. Die Gesprächspartner sind bei der galanten Unterhaltung nicht stehend, sondern sitzend dargestellt, wie zum Beispiel links unten auf einer französischen Spiegelkapsel des 14. Jahrhunderts (Abb. 35).<sup>264</sup> Auf den Beinsätteln kommt die Szene an der rechten Sattelaufgabe des Jankovich-Sattels (Abb. 8.1) vor. Insgesamt ist sie aber seltener als die Variante des Liebesgesprächs im Stehen auf den Sätteln abgebildet.

Die zwei Formen des Liebesgesprächs besaßen, wie Katharina Glanz anhand einer französischen Miniatur mit einer graduellen Liebeswerbung von 1277 herleitete (Abb. 36), eine unterschiedliche Bedeutung.<sup>265</sup> In der Miniatur ist das Liebesgespräch im Stehen auf der zweiten Ebene des Liebesbaumes dargestellt. Sie dient der ersten Annäherung des Kavaliere, während die galante Konversation auf der dritten Ebene abgebildet ist und eine höhere gefühlsmäßige Intimität des Paares veranschaulicht. Durch das gemeinsame Sitzen auf einer Bank sind die Gesprächspartner gleichgestellt, wohingegen bei der Unterhaltung im Stehen der Mann durch seine vor dem Oberkörper zusammengefalteten Hände seine Ergebenheit zeigt. Die galante Unterhaltung verkörperte demnach in den Minnedarstellungen des 13. Jahrhunderts eine höhere Stufe der Liebeswerbung und Vertrautheit als das Liebesgespräch im Stehen. Unklar ist, ob durch die gleichrangige Gegenüberstellung von Mann

und Frau bei der Unterhaltung im Stehen auf den Beinsätteln und durch die unbestimmte Lesereihenfolge von deren Bildprogrammen dieser differenzierte Aussagegehalt der Szenen im 15. Jahrhundert noch mittransportiert wurde.

Die galante Unterhaltung kommt im Gegensatz zum Liebesgespräch im Stehen ohne Banderolen aus. Jedoch sind in dieser den Gesprächspartnern wiederholt Attribute beigegeben. Die Attribute sind sinnstiftende und mit den umliegenden Minneszenen Narrationen eingehende Elemente. Im linken und rechten Sitzbereich des Rhédey-Sattels (Kat. Nr. 10) ist zum Beispiel jeweils eine galante Unterhaltung dargestellt, in der ein Mann einen Falken bei sich trägt. Der Falke kann als Standeszeichen gewertet werden, da die Falkenjagd im Mittelalter dem Adel vorbehalten war.<sup>266</sup> Innerhalb der Minneallegorie wurde die Beziehung zwischen dem Falkner und seinem Falken zudem auf die menschliche Liebesbeziehung übertragen. Im *Nibelungenlied*, in Kürenbergs *Falkenlied* oder in Andreas Capellanus' *De amore* wird der oder die Geliebte auf diese Weise mit einem zu zähmenden oder bereits abgerichteten Falken gleichgesetzt.<sup>267</sup> Die Kavaliere auf dem Rhédey-Sattel präsentieren sich durch den auf der Hand beziehungsweise auf einem Stock in der Hand sitzenden Greifvogel so als den Damen überlegene, erfolgreiche Eroberer. Auf der linken Sattelseite liegt ein Drache zu den Füßen der Frau (Abb. 10.9). Er speit in Richtung eines weiter links stehenden Mannes Feuer und leitet auf diese Weise geschickt zum nachstehenden Drachenkampf und Minnedienst über. Zugleich erscheint der Drache, der im *Physiologus* und in der mittelalterlichen Bibelexegese primär als Verkörperung des Teufels und des Bösen angesehen wird,<sup>268</sup> durch seine kauernde Haltung und Platzierung unter den Füßen auffallend zurückgedrängt. Innerhalb der reglementierten Liebeswerbung könnte er hiermit die unterdrückte sexuelle Triebhaftigkeit versinnbildlichen.

Auf der rechten Sattelseite des Rhédey-Sattels sitzt neben der Frau im galanten Gespräch ein Affe und umfasst ihre Hand (Abb. 10.1). Der Affe kann in Anlehnung an die Deutungen einer vergleichbaren Minneszene auf einem Strassburger Wandbehang von ca. 1430 das erotische Moment der Darstellung anzeigen (Abb. 37).<sup>269</sup> Auf dem Beinsattel hat der Affe wie der Kavalier seine Beine überkreuzt. Er ahmt scheinbar dessen Bewegung nach, ohne deren Sinn und Bedeutung zu kennen. Dieses als Nachäffen betitelte Verhalten wird im sogenannten byzantinischen *Physiologus* dem Affen zugeschrieben.<sup>270</sup> In der galanten Unterhaltung könnte der Affe demnach als Symbol der Torheit gedeutet werden.<sup>271</sup> Mit Blick auf die Aristoteles- und Phyllis-Darstellung gleich neben der galanten Unterhaltung am hinteren Sattelbogen, in der Phyllis mit einer Peitsche auf Aristoteles reitet, ist die Symbolik wohl auf den Kavalier zu beziehen. Der Philosoph Aristoteles ist in unabdingbarer

Liebe Phyllis ergeben und hat durch die Macht der Liebe seine Würde sowie seinen intellektuellen Stand eingebüßt.<sup>272</sup> Er ist zum Minnetoren geworden, eine Gefahr der Liebe, auf die der Affe in der galanten Unterhaltung aufmerksam machen könnte.<sup>273</sup> Weiterhin überreicht der Mann im galanten Gespräch der Frau eine Blume, womit das Motiv der Blumenübergabe hier mit der galanten Unterhaltung verknüpft ist.<sup>274</sup> Derartige Motivkombinationen erweitern den Aussagegehalt der Figurenszenen ohne einen größeren Bildraum in Anspruch zu nehmen und sind kennzeichnend für die Minne-Ikonografie.<sup>275</sup> Auf der linken Sattelaufgabe des Rhédey-Sattels ist ferner das Liebesgespräch im Stehen zu sehen und gleichfalls thematisch mit einer Blumenübergabe verbunden, indem der Mann eine Blume in seiner rechten Hand bei sich trägt (Abb. 10.7).

Dem Liebesgespräch im Stehen sind grundlegend aber weniger sinnstiftende Tiere oder Gegenstände, sondern vielmehr Banderolen beigegeben. Der Literaturwissenschaftler Stefan Matter stellte 2013 zutreffend heraus, dass es sich um eine höchst konventionelle Bildformel handelt, bei der die Banderoleninschriften aus einer beliebigen Gesprächsszene eine ganz konkrete machen können.<sup>276</sup> Mithilfe der Schrift, das heißt durch einzelne Wörter, Wortgruppen und Sätze auf den Banderolen, werden die Szenen mit Inhalt gefüllt. Verschiedenste Minnethemen, die durch Bildmittel allein nur schwer umzusetzen wären, könnten auf diese Weise spezifisch angesprochen werden. Das Themenspektrum, das durch die Inschriften aufgerufen wird, ist auf den Beinsätteln jedoch auffallend begrenzt.

Neben der Treue, die in Verbindung mit dem Welfen-Sattel (Kat. Nr. 7) in Kapitel 2.1 bereits behandelt wurde, wird die Stetigkeit der Liebe thematisiert. Zwei Männer tragen auf dem Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 18) Banderolen oder vielmehr Spruchbänder mit den Worten »*ich · frei // · / mich / · / all / · zeit // · // · dein*« (ich freue mich alle Zeit dein [zu sein]) und »*dein · ewiglich*« (dein ewiglich/ewig dein) in ihren Händen. Sie signalisieren auf diese Weise den Damen ihres Herzens die Beständigkeit ihrer Gefühle. Auf dem Palagi- und Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 5 und 23) wird durch die Banderoleninschriften in den Minnegesprächsszenen die Vorfriede und Bereitschaft des Wartens auf eine gemeinsame Zeit ausgedrückt. Diese Beständigkeit der Liebenden bis zum Liebeslohn zählt wie die Treue und Stetigkeit der Liebe zu den zentralen Kennzeichen der Minne.<sup>277</sup>

Es ist daher nicht überraschend, dass sich die Gesprächsthemen mit jenen anderer Minneszenen der Zeit decken. Eine Minnegesprächsszene, in der sich ein Paar ihre Treue als auch die Stetigkeit ihrer Liebe versichern, ist auf einem Basler Wandbehang von ca. 1440 zu sehen (Abb. 22).<sup>278</sup> Der Mann schwört hier mit den Worten »*nu . tuo . als . ich . dir . wol getruw*« (Sei wie ich dir in Treue ergeben) seine Treue. Im Gegenzug gelobt die ihm gegenüberstehende Dame die

Stetigkeit ihrer Liebe mit den Worten »*min . hertz . von . dir . nüt . wichen . sol .*« (Mein Herz von dir nicht weichen soll).<sup>279</sup> Auf einem weiteren Basler Wandbehang von ca. 1480 wird die Beständigkeit bis zum Liebeslohn von einem höfischen Paar thematisiert (Abb. 38, links).<sup>280</sup> Der Kavalier ist auf der verschollenen Wirkerei von einer Banderole mit der Inschrift »*ich . har . uff . gnod*« (ich warte geduldig auf Gnade) umgeben. Eben diese Beständigkeit wird von der ihm zugewandten Dame gefordert und unterstützt mit den Worten »*bis . stet . und . vest . har . uf . das best .*« (Sei beständig und beharrlich, warte das Ende ab). Nach Stefan Matter bestätigt das Paar sein Einverständnis in Bezug auf die Anforderungen und Zielsetzung einer reglementierten höfischen Liebeswerbung.<sup>281</sup> Indirekt wird in dem Gespräch also das Thema der graduellen Liebeswerbung aufgerufen.

Wesentlicher Teil der höfischen Liebeswerbung ist der Minnedienst, der auf dem Körmend-Sattel und Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 6 und 14) gezeigt wird. Auf dem Medici-Krippensattel ist am rechten Sitzbereich ein Liebesgespräch dargestellt. In diesem tritt der Kavalier nicht in menschlicher Gestalt, sondern in Form eines Falken auf (Abb. 14.8).<sup>282</sup> Die ihm gegenüberstehende Dame hält eine Banderole mit den Worten »*aspeto · tempo*« (ich warte) in ihrer rechten Hand. Direkt hinter der Szene am hinteren Sattelsbogen begibt sich der Kavalier – nun in menschlicher Gestalt – zum Drachen- und Löwenkampf (Abb. 14.7). Als Belohnung seiner Bemühungen gesteht ihm die Dame am linken Sitzbereich ihre Liebe, indem sie eine Banderole mit dem Wort »*amor*« (Liebe) erhoben hält (Abb. 14.9).

Während der Kavalier auf dem Medici-Krippensattel somit erfolgreich um die Gunst der Dame geworben hat, bleibt der Ausgang einer Liebeswerbung an der rechten inneren Bordüre des Körmend-Sattels offen. Wiedergegeben ist ein höfisches Paar im stehenden Gespräch mit Banderolen in den Händen. Ihre Inschriften lassen sich zu der Formulierung »*· / · vnd // · / · halt*« verbinden. Am linken Sattelknauf ist oberhalb einer Drachenkampfszene eine weitere Banderole mit der Aufschrift »*gedenkch //*« wiedergegeben. Das Wort komplettiert die Inschrift der Liebesgesprächsszene zu der insgesamt dreifach auf dem Sattel befindlichen Inschrift *gedenkch und halt*. So zeigen die Schnitzereien an der linken äußeren Bordüre eine Dame und einen zu ihr laufenden Knaben. Getrennt werden sie durch eine Banderole mit der Inschrift »*[.] gedenkch · vnd · halt*« (Gedenk und halt). Abermals ist die Inschrift auf der gegenüberliegenden, rechten äußeren Bordüre zu lesen, wo sie mit zwei höfischen Knaben in räumlichem Kontakt steht. Diese scheinen der Dame im Liebesgespräch an der inneren Bordüre ebenfalls den Hof zu machen, womit sich insgesamt drei Kavalier um sie bemühen. Um sich zu beweisen, nehmen sie unsagbare Gefahren, wie den Drachenkampf, auf sich. Dieser ist durch seine Platzierung auf der

gegenüberliegenden linken Sattelseite und durch die Banderoleninschrift geschickt thematisch mit der Liebeswerbung verbunden. In der Figurenanlage orientiert sich die Szene (Abb. 6.8) an bildlichen Darstellungen des heiligen Georgs im Kampf mit dem Drachen (Abb. 39) und könnte so als solche gedeutet werden.<sup>283</sup> Der heilige Georg könnte mit Blick auf den Sinngehalt der Inschrift als Vorbild für den Kavalier dienen. Als Aufforderung ihm und seine Taten zu gedenken, wäre dies vielleicht auch ein Hinweis darauf, dass der Kavalier bei der Bewältigung seines Minnedienstes auf göttliche Unterstützung vertrauen soll, genauso wie Georg den Drachen durch göttliche Hilfe bezwungen hat.<sup>284</sup> Dementsprechend treten die zwei höfischen Knaben mit Waffen am hinteren Sattelbogen möglicherweise mit Zuversicht den tierischen Fantasiewesen entgegen. Die Drachenkampfszene könnte hier aber auch in Anlehnung an die christliche Georgsikonografie gestaltet worden sein, um einen Minnedienst zu zeigen. Die Übernahme von christlichen Bildmustern bei der Ausbildung der Minne-Ikonografie war nicht unüblich. Der Germanist Horst Wenzel beschreibt dieses Vorgehen – »Illustrationskontrafaktur« genannt – eindrücklich am Beispiel der galanten Unterhaltung.<sup>285</sup>

Die Inschrift *gedenck und halt* trägt auf dem Körmend-Sattel wesentlich zur inhaltlichen Deutung des Bildprogramms bei. Insbesondere durch ihre Zweiteilung an den inneren Bordüren schafft sie narrative Verbindungen zwischen den Figurenszenen. Nicht immer nehmen die Inschriften derart eindeutig aufeinander Bezug. Auf anderen Beinsätteln, wie dem Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23), sind sie eher als lose Begleiter des Bildprogramms anzusehen, obwohl sie in der ersten oder zweiten Person Singular verfasst sind und damit Bestandteile einer wörtlichen Rede zu sein scheinen. Bild und Text stellen hier dennoch füreinander notwendige Ergänzungen dar, um den Beinschnitzereien eine inhaltliche Bedeutung zuzumessen. Die Banderoleninschriften benennen das Thema der Gesprächsszenen, gleichzeitig erhalten die Inschriften erst durch das Figurenprogramm ihren Sinn.<sup>286</sup> Die Banderoleninschriften sind auf den Tratzberg-Sattel nicht durchweg in räumlicher Nähe zu den Gesprächsszenen am Sattelvorderbogen wiedergegeben. Sie erstrecken sich bis zu den Sattelaufgaben. Dies erinnert unter anderem an das Münchner Minnekästchen des 13. Jahrhunderts, bei dem die Inschriften und Darstellungen thematisch miteinander verbunden sind und eine Werbungssituation evozieren.<sup>287</sup> Der Text befindet sich aber an den Außenrändern sowie im Innenraum des Kästchens und wird keiner Figurenszene explizit zugeordnet.

Grundlegend handelt es sich bei den Inschriften auf den Beinsätteln um formelhafte, zum Teil gereimte Wendungen, die sich wiederholt gleichen. Auf dem Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 18) ist zu lesen »*ich · pin · hie · ich · ways · / · nit · wie · / · ich · var · von · da[n] / · ich · ways · nit · wan*« (ich bin hier,

ich weiß nicht wie, ich fahre von dannen, ich weiß nicht wann). Erstaunlich ähnlich lautet die in Fragmenten erhaltene Inschrift des Bardini-Sattels (Kat. Nr. 12) »*ich · leb · all · hie · vnd · wais · nit · w[e] / [ . . ] / [ . . ] [u]nd · mves vo'(n) [d]an ich [w]ai ni*« (ich lebe hier und weiß nicht wie [ . . ] / [ . . ] und muss von dannen ich weiß nicht [wann]).<sup>288</sup> Nahezu exakt im Wortlaut wiederholen sich die Inschriften »*in dem ars / is vinsten*« und »*im · ars · // · is · vinsten*« (im Arsch ist es finster) auf dem Tratzberg- und Tower-Sattel (Kat. Nr. 23 und 17). Des Weiteren ist auf dem Tratzberg- und Rhédey-Sattel (Kat. Nr. 23 und 10) die formelhafte Wendung »*lach lib lach*« beziehungsweise »*lach / lieb / lach*« zu lesen. Während die Inschriften auf dem Tratzberg-Sattel im Kontext von Liebesgesprächsszenen abgebildet werden, finden sie sich am Tower-Sattel auf den Sattelwangen separiert vom übrigen Figurenprogramm mit vier Drachen. Am Rhédey-Sattel ist sie oberhalb der bereits erwähnten Aristoteles- und Phyllis-Darstellung gezeigt. Bei den Banderoleninschriften auf den Beinsätteln handelt es sich demgemäß um verbreitete formelhafte Wendungen, die in unterschiedlichen Text-Bild-Kombinationen eingesetzt wurden.

Einige der Banderoleninschriften lassen sich in zeitgenössischen Texten wiederfinden: In einer Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Abschrift von Heinrich Müsingers *Buch von den Falken, Habichten, Sperbern, Pferden und Hunden* wird der dritte Abschnitt zu den Pferden mit den Worten beendet: »*Got vnß sin bayligen frid send. Laus Deo! lach. lieb. lach.*«<sup>289</sup> Die Formulierung »*lach. lieb. lach*« ist hier einer von drei durch einen unbekanntes Kopisten hinzugefügten Schlussappellen, der als Stoßseufzer und Ausdruck der Freude über die bewältigte Arbeit verstanden werden kann.<sup>290</sup> Weiterhin ist in einer deutschen Prosafassung des *Dialogus Salomonis et Marcolfi* von 1469 eine an die Inschrift »im Arsch ist es finster« angelehnte Formulierung zu finden. Sie ist in dem Werk in einen Schlagabtausch zwischen dem König Salomon und dem Bauern Markolf eingebettet. Auf Salomons Anmerkung »*Ain schöns weib ist ain zier jrm mann.*« (Eine schöne Frau ist ihrem Mann eine Zierde) entgegnet Markolf »*Auff dem Hals ist sy weis als ain tauwen, jm ars vinsten als ein scher.*« (Auf dem Hals ist sie weiß wie eine Taube und im Arsch dunkel wie ein Maulwurf).<sup>291</sup> Die beiden Figuren bedienen sich mittelalterlicher Redensarten und Sprichwörter, weshalb die jeweiligen Aussagen ihren Sinn nicht als diskursiv-erörternde Auseinandersetzung entfalten.<sup>292</sup> Entscheidend ist die Überzeugungskraft des einzelnen Spruchs in der Gesprächssituation. Das bedeutet Markolf antwortet nicht direkt auf die Äußerung Salomons, sondern versucht diese zu überbieten oder zu demaskieren, indem er auf die dunkle, innere Seite der Frau hinweist. Während Salomon, der mittelalterlichen Bildungstradition der christlichen Gelehrsamkeit entsprechend, auf Phrasen aus biblischen Büchern zurückgreift,

liegen die Quellen für Markolfs Antworten in der volkstümlichen Gnomik und im mündlichen Erfahrungswissen.<sup>293</sup> Die Banderoleninschriften auf den Beinsätteln sind demnach in der mittelalterlichen Gesprächskultur verankert.

In dem angesprochenen Teil des Schlagabtauschs von Salomon und Markolf wird die zwischenmenschliche Beziehung von Mann und Frau thematisiert. Es ist daher nicht abwegig anzunehmen, dass gerade die vulgäre Banderoleninschrift »im Arsch ist es finster« nicht nur aus der damaligen Gesprächskultur stammt, sondern vor allem auch im Themenbereich der Liebe beziehungsweise Minne verwandt wurde. Das Liebesgespräch im Stehen, das durchaus an eine reale Gesprächssituation innerhalb der adligen Gesellschaftskultur angelehnt sein könnte, würde in diesem Fall bildlich und durch die Banderoleninschriften inhaltlich die damalige Minne-Gesprächskultur widerspiegeln, an diese erinnern und diese nicht zuletzt lehrhaft vermitteln.<sup>294</sup>

Dass die Minnegesprächsszenen durchaus eine didaktische Funktion besaßen, lässt sich an den Banderoleninschriften des Körmend-Sattels (Kat. Nr. 6) ableiten.<sup>295</sup> Die formelhafte Wendung im Imperativ »*gedenkch`vnd`halt*« kann innerhalb ihres jeweiligen Darstellungskontextes unterschiedlich ausgedeutet werden. Innerhalb des Liebesgesprächs im Stehen kann sie als wörtliche Rede der Gesprächspartner aufgefasst werden. Sie könnte zugleich aber auch als außerbildlicher Verweis, als eine Aufforderung an die Betrachtenden verstanden werden, die auf dem Sattel wiedergegebenen Darstellungen zu rezipieren, sich damit die Werte und Regeln der Minne ins Bewusstsein zu rufen beziehungsweise sich ihrer in Zukunft zu erinnern.

Diese didaktische Funktionalisierung des Bildprogramms ist mit Blick auf die Bedeutungsentwicklung der Minne-Ikonografie nicht geringzuschätzen. Bis ins 15. Jahrhundert hinein war die Minne Teil der aristokratischen Gesellschaftskultur. Jedoch wurde sie nicht mehr allein vom höfischen Adel und der städtischen Oberschicht rezipiert, sondern mittels der Druckgrafik zusehends für den aufstrebenden bürgerlichen Mittelstand zugänglich.<sup>296</sup> Bei der neuen Rezipientenschicht stießen die realitätsfernen Normen und Verhaltensweisen der Minne beziehungsweise das poetische Spiel mit der Liebe auf Unverständnis. So sind von dem Meister E. S. Minnebilder mit einer sichtlich abgeänderten Bildsprache und -intention erhalten, die auf ein vermögendes städtisches Bürgertum ausgelegt waren. Die Minnebilder veranschaulichen durch eine abgewandelte Figurengestik sowie die Ergänzung polemisch-parodistischer Elemente nicht mehr Ideale und Leitbilder der höfischen Liebe wie etwa Maß, Vernunft, Triebkontrolle und Entsagung. Sie stellen eine ungesteuerte Begierde und Wollust der höfischen Liebe zur Schau. Die Stiche des Meisters E. S. sind somit als satirische Inszenierungen sowie als morali-

sierende Kritik oder Warnung vor der Minne zu werten.<sup>297</sup> Gleichzeitig schuf unter anderem der Hausbuchmeister noch Minnebilder für ein aristokratisches Publikum, die ebenso Modifikationen aufweisen, aber die früheren Ideal- und Leitvorstellungen der Minne, mit denen sich die Aristokratie identifizierte, weiterführen und vergegenwärtigen.<sup>298</sup> Wie Katharina Glanz herausarbeitete, waren die Minnebilder durch ihr langes Bestehen an den europäischen Höfen seit Ende des 12. Jahrhunderts Ausdruck eines Konservatismus und Historismus.<sup>299</sup> Sie dienten auf diese Weise als Element einer historisch verstandenen Selbst- und Herrschaftslegitimation. Eine analoge Bedeutung beschreibt der Germanist Thomas Cramer für den höfischen Roman im Spätmittelalter, also für jene Literaturgattung, welche die Ikonografie der Beinsättel, wie in Kapitel 2.2 herausgestellt, entscheidend beeinflusste, während andere literarische Gattungen zum Thema Minne, wie der Minnesang, bis zum Ende des 15. Jahrhunderts zur völligen Bedeutungslosigkeit verkümmerten.<sup>300</sup>

Die Minnedarstellungen der Beinsättel waren folgendermaßen gerade durch ihre an Ritterspen angelehnten Modifikationen ein Mittel der Zurschaustellung einer elitären Zugehörigkeit und der gesellschaftlichen Abgrenzung nach unten. Insofern positionierten sich die Sattelleigentümer mittels dieser kunstvollen Objekte als Angehörige einer tradierten, aristokratischen Oberschicht und legitimierten hierdurch ihren Herrschaftsanspruch. Angesichts der herausgearbeiteten ikonografischen Berührungspunkte zu früheren und zeitgenössischen Werkgattungen der Kunst, wie den Bildteppichen, und ihrer prinzipiellen Mehrdeutigkeit waren die Beinsättel unzweifelhaft auf ein literarisch geschultes und mit den Darstellungskonventionen vertrautes Publikum ausgelegt. Die standesgemäße und gemeinschaftsbildende Befähigung, die Minnebilder deuten zu können, konnte demnach direkt an den Beinschnitzereien erprobt werden. Dass neben der Minne noch weitere sozialgeschichtliche Anknüpfungspunkte bei der Auslegung der Bildprogramme der Beinsättel eine maßgebende Rolle spielten, soll nachfolgend mit der Drachenkampfdarstellung erläutert werden.

#### 2.4 DER HEILIGE GEORG – EIN RITTERLICHER DRACHENTÖTER

Drachenkampfszenen, die sich formal an die zeitgenössische Georgsikonografie anlehnen, sowie Inschriften und heraldische Zeichen nehmen in den Schnitzereien der Beinsättel des 15. Jahrhunderts Bezug auf den heiligen Georg. Vorrangig an der linken inneren (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13, 19) oder äußeren (Kat. Nr. 22 und 25) Bordüre der Beinsättel sind die Drachenkampfszenen dargestellt. Konkret ge-

zeigt wird ein zu Fuß oder auf einem Pferd kämpfender Mann, der mit einer Lanze und/oder einem Schwert einen Drachen bezwingt. Hierbei stößt er seine Waffe in den Rachen des am Boden liegenden Tieres. In der christlichen wie profanen Bildwelt des Spätmittelalters sind Drachenkampfszenen dieser Figurenanlage weit verbreitet. Sie bilden die wohlbekannteste Episode aus der Vita des heiligen Georg ab.<sup>301</sup>

Eine hohe Bedeutung bei der Verbreitung der Drachenkampfepisode und ein starker Einfluss auf die Georgsikonografie wird der um 1263 bis 1266 entstandenen *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine zugeschrieben.<sup>302</sup> Dort wird berichtet, wie der heilige Georg in Libyen auf eine weinende Prinzessin an einem See trifft, in dem ein Drache haust.<sup>303</sup> Sie wurde durch das Los als Opfer des Drachens erwählt, als dieser die Bevölkerung der nahegelegenen Stadt Silena bedroht und es an Schafen als Opfergaben mangelte. Unter der Beihilfe Gottes stellt sich Georg daraufhin zusammen mit seinem Pferd dem Drachen entgegen. Im Zweikampf verwundet er den Drachen mit der Lanze schwer. Anschließend führt die Prinzessin das Untier an ihrem Gürtel nach Silena, wo es Georg mit seinem Schwert tötet, nachdem sich der König und die Stadtbevölkerung zum christlichen Glauben bekannt haben. Am Ende der Episode verweist Jacobus de Voragine auf weitere Bücher, die von der Erzählung berichten, in denen aber der Drache sogleich nach seiner Verwundung von Georg getötet wird.<sup>304</sup> Dieser als Zweiwaffengang bezeichnete Handlungsverlauf kommt unter anderem auch in dem späteren Werk *Sanctorum catalogus vitas: & miracula com [m]odissime annectens* von Petrus de Natalibus (um 1330–um 1406) vor.<sup>305</sup> Im 15. Jahrhundert wurde die Drachenkampfepisode in weiteren Variationen, wie in dem Gedicht *S. Georgs Kampf mit dem Drachen*, niedergeschrieben.<sup>306</sup> Sie fand zudem starke Rezeption durch die Legendensammlung *Der Heiligen Leben*, die mit geringfügigen Änderungen zur *Legenda aurea* den Drachenkampf darlegt.<sup>307</sup>

Zur Entstehungszeit der Beinsättel war der Drachenkampf Georgs demnach durch unterschiedliche literarische Fassungen verbreitet. Mindestens genauso variabel in den Details wie die Texte sind die Abbildungen von Georgs Drachenkampf aus der Zeit. Wahrscheinlich inspirierten sich die Bilder und Texte wechselseitig, wodurch es schier unmöglich ist, für die bildlichen Darstellungen eine literarische Grundlage zu benennen. Aus diesem Grund wurden die literarischen Überlieferungen bislang nur in geringem Maße in die ikonografischen Analysen einbezogen.<sup>308</sup> Für die Variantenbildung der Drachenkampfikonografie wurden vielmehr unterschiedliche Entwicklungslinien verantwortlich gemacht.

Hiernach basiert die sich ab dem 13. Jahrhundert im Westen entwickelnde Darstellung des kämpfenden Georg zu Pferd

auf antiken Herrscher- und Siegesbildnissen.<sup>309</sup> Die ab dem 14. Jahrhundert auftretende stehende Variante des Heiligen bildete sich wahrscheinlich im Zuge einer Parallelisierung Georgs mit dem Erzengel Michael heraus, durch welche die Körperhaltungen, Gewandungen und Attribute der jeweiligen Figuren austauschbar wurden.<sup>310</sup> Auf dem Borromeo-Sattel sind an den äußeren Bordüren Georg und Michael in gleicher Pose einander gegenübergestellt (Abb. 16.8 und 16.9). Jeweils zu Fuß kämpfend und mit vor dem Oberkörper angewinkelten Armen stoßen sie eine Lanze in den Rachen des unter ihnen befindlichen Drachens. Mit diesem Todesstoß zeigen die Schnitzereien den Höhepunkt und zugleich das Ende des Drachenkampfes. Anders als in den literarischen Beschreibungen wird hier und in anderen mittelalterlichen Georgsdarstellungen zwischen einer Verwundung und Tötung des Drachens nicht unterschieden – obgleich eine doppelte Bewaffnung mit Lanze und Schwert in einigen Beinschnitzereien (Kat. Nr. 8, 9, 13, 22 und 24) und zeitgenössischen Darstellungen (Abb. 40, 44 und 46) auf einen Zweiwaffengang hindeutet. Die Drachenkampfszenen zielen aber nicht darauf ab, eine spezielle Szene aus der literarischen Erzählung zu verbildlichen. Mittels einer pointierten Einzelszene vergegenwärtigen sie vielmehr den siegreichen Drachenkampf und mit ihm die gesamte Heiligenepisode.

Nach der Bewaffnung und Ausstattung können fünf Bildtypen des Drachenkampfes von Georg auf Beinsätteln unterschieden werden, die zeitgenössischen Georgsdarstellungen gleichen: der heilige Georg zu Fuß mit Lanze (vgl. Kat. Nr. 6, 10, 16, 19 und 22 mit Abb. 39 und 41),<sup>311</sup> der heilige Georg zu Fuß mit Schwert (vgl. Kat. Nr. 20 mit Abb. 42, dort oben am Lauf),<sup>312</sup> der heilige Georg zu Fuß mit Lanze und Schwert (vgl. Kat. Nr. 9 und 22 mit Abb. 40 und 43),<sup>313</sup> der heilige Georg zu Pferd mit Lanze (vgl. Kat. Nr. 4 und 25 mit Abb. 45)<sup>314</sup> und der heilige Georg zu Pferd mit Lanze und Schwert (vgl. Kat. Nr. 8, 13 und 24 mit Abb. 46)<sup>315</sup>. Unter den genannten Bildtypen ist die stehende Variante mit Lanze, die nach dem Kunsthistoriker Wolfgang Fritz Volbach für Georgsdarstellungen des deutschsprachigen Raumes im 15. Jahrhundert besonders charakteristisch ist,<sup>316</sup> am häufigsten auf den Beinsätteln anzutreffen.

Doch nicht allein in der Figurenanlage, sondern auch in der szenischen Einbettung des Drachenkampfes sind Übereinstimmungen zwischen der zeitgenössischen Georgsikonografie und den Schnitzereien der Beinsättel festzustellen. Ab dem 14. Jahrhundert wurde das Narrativ der Drachenkampfdarstellung Georgs erweitert, indem ihr eine Prinzessin, ihre Eltern, weitere Zuschauer und eine Burg sowie ab dem 15. Jahrhundert ein Lamm beigegeben wurde (Abb. 45 und 46).<sup>317</sup> Neben Felsen, vereinzelt Blumen, Bäumen und Sträuchern ist als Hort des Drachens ein Gewässer oder eine Höhle in den Darstellungen sichtbar. Am Boden

herumliegende Totengebeine können neben einer betont kargen und damit lebensfeindlichen Vegetation die Rohheit, Bösartigkeit und physische Überlegenheit des Drachens über andere Tiere und Menschen verdeutlichen.<sup>318</sup>

Auf den Beinsätteln werden ornamentale Ranken, Bäume und Felsen im Kontext der Drachenkämpfe wiedergegeben (Kat. Nr. 6, 8, 13, 16, 19, 20, 22, 24). Auf dem Jankovich-, Possenti- und Habsburg-Sattel (Kat. Nr. 8, 24 und 25) wird in unmittelbarer Nähe eine Burg gezeigt. Mehrfach wohnen dem Kampf Prinzessinnen oder höfische Damen bei (Kat. Nr. 4, 6, 13, 24, 25) und/oder diese sind auf der gegenüberliegenden Seite, das heißt auf der rechten inneren Bordüre (Kat. Nr. 6, 8, 10, 13, 19) abgebildet. Auf dem Medici-Bocksattel (Kat. Nr. 13) schwebt vor einer solchen Prinzessin an der rechten inneren Bordüre eine Banderole mit der Aufschrift »ritt(er) sā(n)d iöriq« (Heiliger Ritter Georg). Hierdurch wird die gemeinsame Lesart der Figurendarstellungen an den inneren Bordüren unterstützt. Auf dem Jankovich-Sattel ist an der rechten inneren Bordüre hinter einem Baum links neben einer Prinzessin ein Lamm in Erinnerung der Schafe, die dem Drachen zum Fraß vorgeworfen werden,<sup>319</sup> sichtbar (Abb. 8.9). Die Drachenkampfdarstellungen auf den Beinsätteln müssen also zweifellos durch die dargelegten formalen und motivischen Parallelen zu zeitgenössischen Georgsdarstellungen Assoziationen mit dem heiligen Georg ausgelöst haben, wenn sie nicht auf Anhieb den Georgsdarstellungen hinzugezählt wurden.

Dass es aber nicht immer bildlicher Mittel bedurfte, um Verknüpfungen zu dem heiligen Georg herzustellen, beweist der Medici-Bocksattel (Kat. Nr. 13), der wie der Tower-, Meyrick- und Thill-Sattel (Kat. Nr. 17, 18 und 21) eine Banderoleninschrift besitzt, in der Georg namentlich erwähnt wird. Im Gegensatz zum Medici-Bocksattel sind auf den anderen drei Beinsätteln keine Drachenkampfszenen gezeigt: Beim Thill-Sattel (Kat. Nr. 21) wird die Inschrift »bol / auf / sandd [jor]igen / nam [...] [h]ilf rittersand / jorig« (im Namen des heiligen Georg [...] hilf Ritterheiliger Georg) an der linken inneren Bordüre von einer höfischen Dame in der Hand gehalten. Sie ist Teil einer Liebesgesprächsszene im Stehen, bei welcher der höfische Knabe auf der gegenüberliegenden rechten Sattelseite abgebildet und von einer Banderole umgeben ist, die als Ergänzung das Wort »hilf« zeigt. Auf dem Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 18) tragen zwei Hände aus Wolken an den äußeren Bordüren zwei Banderolen mit den Inschriften » nu ' / ' wol ' auf ' « und » sand ' ierigen ' / ' nam ' « (im Namen des // heiligen Georg). Jeweils durch eine senkrechte Beinleiste sind sie von den übrigen Beinschnitzereien des Sattels getrennt, die zwei höfische Paare im Gespräch zeigen. Auf der linken äußeren Bordüre des Tower-Sattels (Kat. Nr. 17) findet sich, von einer Hand aus Wolken gehalten, die Banderoleninschrift » wol ' auf ' sand ' iorgen ' / nam ' «, während die übrige Bild-

fläche des Beinsattels von Blattranken, leeren Banderolen und feuerspeienden Drachen bevölkert wird.

Die Inschriften der drei Beinsättel sind angesichts ihres gleichen oder ähnlichen Wortlauts als formelhafte Wendungen zu werten. Sie erinnern stark an Bittrufe zum Beistand für einen siegreichen Ausgang von Schlachten sowie zur persönlichen Seelsorge auf Rüstgegenständen und Waffen. Eine um 1450 bis 1475 entstandene sächsische Pavese (Abb. 40) zeigt die Umschrift: »hi[l]f . ritter . sant . iorg // . / ε hilf ε // got ε . / du . ewigs . wort . dem . leib // . / hie . und . der . sel / . dort .« (Hilf Ritter Sankt Georg, hilf Gott, du ewiges Wort dem Leib hier und der Seele dort)<sup>320</sup>. Als weiteres Beispiel ist ein Prunkschwert von 1496 für Kaiser Maximilian I. (1459–1519) anzuführen, das folgende Gravur trägt »HILF HEILIGERR RITTER S SANNDT JORRG HILF VN[S]«. <sup>321</sup> Eine nahezu analoge Majuskelschrift findet sich auf einem Helm von 1510/15: »HILF.HAILIGER.RITTER.SAN.JOR[G].HILF.HAILIGE.FRAV.SANT.ANA.SANDTRID«. <sup>322</sup> Einzig auf der sächsischen Pavese wird an Georg schriftlich und bildlich erinnert, indem in deren Zentrum der Heilige im Drachenkampf dargestellt ist. Bildliche Darstellungen des Heiligen sind auf spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Waffen und Rüstzeugen nicht selten und dabei verhältnismäßig oft auf Schilden (Abb. 41) zu beobachten.<sup>323</sup> Ferner können in diesem Kontext eine Standarte der burgundischen Garde,<sup>324</sup> ein Knabeküriss Philipps des Schönen (1478–1506),<sup>325</sup> ein Harnisch König Heinrichs VIII. (1491–1547)<sup>326</sup> sowie zwei Armbrüste (Abb. 42–44)<sup>327</sup> genannt werden. Die Georgsdarstellungen auf den Objekten dienen genauso wie die Bittrufe dem persönlichen Schutz des jeweiligen Objekteigentümers, denn der heilige Georg fungierte im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit als bevorzugter Schutzheiliger und Schlachtenhelfer der Ritter.<sup>328</sup>

Bereits in der *Legenda aurea* wird berichtet, wie Georg in Not geratenen Rittern in Jerusalem mit weißen Waffen und rotem Kreuz als Wappen erscheint.<sup>329</sup> Er spricht ihnen Mut zu und beeinflusst damit das Kampfgeschehen siegbringend. Als für das Christentum einstehender Kämpfer (*miles christianus*) bestreitet Georg selbst zahlreiche kriegerische Auseinandersetzungen, was ihn als Schlachtenhelfer prädestiniert. Mit seiner adligen Abstammung<sup>330</sup> und seiner kriegerischen Ausstattung weist er Eigenschaften auf, die ihn dem Ritterstand nahebrachten und ihn zu seiner Leit- und Idealgestalt machten. Auf diese Weise erklärt sich die Aufnahme in den Ritterstand im Namen des heiligen Georg und des Erzengels Michael, und so wurden zahlreiche Ritterorden gegründet, die Georg geweiht waren oder ihn zu ihrem Patron erwählten.<sup>331</sup>

Insbesondere für das 15. und 16. Jahrhundert ist eine Zunahme des Kultes des heiligen Georg und mithin seiner bildlichen Darstellungen zu bemerken. Die Bedrohung des

christlichen Glaubens durch das Vordringen des osmanischen Heeres nach Westen und sich wandelnde gesellschaftliche Verhältnisse waren wahrscheinlich bedeutende Faktoren dieser Entwicklung.<sup>332</sup> Weiterhin versuchte der Adel das Rittertum und seine Kultur neu zu beleben und förderte in diesem Zusammenhang die Georgsverehrung genauso wie neue Abschriften der Helden- und Artusromane und das Turnierwesen.<sup>333</sup> Georg avancierte so zum persönlichen Schutzpatron des burgundischen Herzogs Karl I. dem Kühnen (1433–1477). Gleichzeitig unterstellte er seine Armee dem Heiligen und führte in dessen Namen Schlachten. Die oben angeführte Standarte der burgundischen Garde bildet wohl aus diesem Grund den Heiligen ab. Ein Reliquiar von ca. 1467 bis 1471 veranschaulicht die enge Beziehung zwischen Karl I. dem Kühnen und Georg besonders eindrücklich. Mit auffallend gleichartigen Gesichtszügen ließ sich der Herzog gemeinsam mit dem Heiligen auf dem Reliquiar darstellen und präsentiert sich auf diese Weise als neuen Georg.<sup>334</sup> Einen Schritt weiter ging sein Schwiegersohn Maximilian I. Er ließ sich mehrfach als heiliger Georg abbilden. In einem steinernen Flachrelief von Hans Daucher (1486–1538) trägt Maximilian I. einen Plattenharnisch und sitzt auf einem Pferd, das einen Drachen zu Boden drückt (Abb. 47).<sup>335</sup> Andere Adlige und Mitglieder der städtischen Oberschicht, wie der Nürnberger Patrizier Stephan Paumgartner (1462–1525),<sup>336</sup> taten es Karl I. dem Kühnen und Maximilian I. gleich und identifizierten sich im Bild mit Georg. Die schriftlichen und bildlichen Georgsbezüge auf den Beinsätteln sind demnach nicht nur an die Gestaltung zeitgenössischer Waffen und Rüstzeuge angelehnt und als Bittrufe um persönlichen Schutz zu verstehen, sondern auch Ausdruck einer gesteigerten Georgsverehrung, in der man sich mit dem Heiligen identifizierte und in dessen Vertretung zu handeln versuchte.

Das Georgskreuz an der Stirnplatte des Tower- und bei einer möglichen roten Einfärbung auch des Körmend- und Possenti-Sattels könnte diese Auslegung bekräftigen (Kat. Nr. 17, 6 und 24). In der Legendensammlung *Der Heiligen Leben* erhält Georg von einem Engel ein Banner mit einem roten Kreuz, welches fortan dessen Wappen schmückte.<sup>337</sup> Basierend unter anderem auf dieser Erzählung diente das rote Kreuz, vielfach ein Tatzenkreuz, auf weißem Grund in bildlichen Darstellungen als Attribut des Heiligen (Abb. 7, 39 und 45).<sup>338</sup> Auf dem Este- und Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 20 und 22) ist auf dem Schild und dem Brustpanzer des Drachenkämpfers jeweils ein Kreuz wiedergegeben, das ihn als den heiligen Georg auszeichnet. Im Mittelalter fand das Georgskreuz aber auch Eingang in die Heraldik und wurde unter anderem von Ritterorden verwendet.<sup>339</sup> Die auf Klausener und Winterthurer Pavesen des 15. Jahrhunderts neben anderen Wappen dargestellten Georgskreuze<sup>340</sup> werden in der Forschung aus diesem Grund mit der schwäbischen Ge-

sellschaft von St. Georgenschild beziehungsweise mit dem Schwanenorden in Verbindung gebracht.<sup>341</sup> Die Georgskreuze auf den Stirnplatten der Beinsättel könnten demgemäß auch als heraldisches Symbol gewertet werden und eine Zugehörigkeit der Sattelbesitzer zu einem Georg- oder Ritterorden signalisieren, wie bereits von János Eisler vorgeschlagen.<sup>342</sup>

Mit Blick auf das gesamte Bildprogramm des Tower-Sattels (Kat. Nr. 17) erscheint die erste Lesart des Georgskreuzes als ein Symbol der Identifikation des Sattelleigentümers mit dem Heiligen, dem christlichen Glauben sowie seinen Werten überzeugender. Am linken Sattelknauf oberhalb der an der äußeren Bordüre gezeigten Inschrift » *wol · auf · sand · iorgen · / nam · « ist » // hilf · got · « zu lesen. Passend dazu vergegenwärtigen vier über die Satteloberfläche verteilte Drachen Georgs berühmtesten Gegner, den es zu bekämpfen gilt. An der rechten äußeren Bordüre und am rechten Sattelknauf nehmen die Inschriften auf die bevorstehenden Drachenkämpfe mit den Worten » *ich · hoff · des · pesten · // dir · geling · « (ich wünsche dir gutes Gelingen) Bezug. Die in der mittelalterlichen Gesprächskultur gebräuchliche Formel auf den Sattelwangen » *im · ars · // is · vinsten*« (im Arsch ist es finster) könnte in Anlehnung an die Aussage Markolfs in der deutschen Prosafassung des *Dialogus Salomonis et Marcolfi* darauf verweisen, dass die Drachen als Verkörperungen des Bösen nicht nur politische und wirtschaftliche Gegner, sondern auch innermenschliche Schattenseiten versinnbildlichen können.<sup>343</sup>**

Während sich damit das gesamte Bildprogramm des Tower-Sattels inhaltlich auf den Drachenkampf des heiligen Georg bezieht, treten die Drachenkampfszenen sowie die Georgsinschriften bei der Mehrheit der übrigen Beinsättel in Verbindung mit Minnedarstellungen auf. Wie in Kapitel 2.2 erläutert, fanden selten Drachenkampfszenen Eingang in die Minne-Ikonografie, es sei denn sie zeigen einen konkreten Helden aus der höfischen Epik. In den Ritter- und Artusromanen war der Drachenkampf eine beliebte Bewährungsprobe, um den Mut und die Kraft des Romanhelden herauszustellen, und ein Mittel der Brautwerbung. Ohne sich auf eine literarische Erzählung direkt zu beziehen, nimmt der Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14) diesen Erzählzusammenhang auf und zeigt einen Drachenkampf im Rahmen einer graduellen Liebeswerbung. Um die Dame seines Herzens für sich zu gewinnen, stürmt der höfische Kavalier mit einem Knüppel dem Drachen entgegen. Mit dieser Figurenanlage weicht die Szene von der Ikonografie des heiligen Georg deutlich ab, im Unterschied zu allen anderen Drachenkampfdarstellungen auf den Beinsätteln. Wahrscheinlich aus diesem Grund wurde die Kampfdarstellung auf dem Medici-Krippensattel in der Forschung als Erstes nicht isoliert betrachtet, sondern zusammen mit den umliegenden Figurenszenen interpretiert.<sup>344</sup>

Dass aber auch die übrigen Drachenkampfszenen als Minnedienst gedeutet werden können, legen die Darstellungen des Trivulzio-Sattels (Kat. Nr. 22) nahe. An der äußeren linken Bordüre des Beinsattels ist der heilige Georg zu Fuß und mit Lanze im Kampf mit dem Drachen gezeigt (Abb. 22.7). Durch das Georgskreuz an der Brust ist er eindeutig als der Heilige gekennzeichnet. Hinten an der Sattelaufgabe ist eine weitere Drachenkampfszene wiedergegeben (Abb. 22.8). Sie folgt in der Figurenanlage maßgeblich der Georgsikonografie der Zeit, indem der Drachenkämpfer über dem am Boden befindlichen Drachen steht. Ausgestattet ist er mit Schwert und Lanze, wobei er mit letzterer Waffe den Drachen von oben ersticht. Durch ihre Platzierung hinten am Sattel tritt die Szene in direkten Vergleich mit der Heiligenszene vorn. Sie hebt sich allerdings in zwei Details von dieser ab: Der Drachenkämpfer hinten trägt eine höfische Kleidung und keine Rüstung. Dazu sticht er mit seiner Lanze nicht in den Rachen des Drachens, sondern in dessen Hals. Mittels dieser Abänderungen des christlichen Bildmusters und der Kontextualisierung der Szene innerhalb der Ikonografie der Minne kann eine Dopplung der Darstellung auf dem Sattel ausgeschlossen werden. Die feinen Veränderungen des Bildmusters führen vielmehr zu Irritationen bei den Betrachtenden und öffnen die Szene so für andere Deutungen, hier als Minnedienst.

Zahlreiche Berührungspunkte zwischen dem heiligen Georg und den Helden der Ritter- und Artusromane legen eine derartige Motivkombination nahe. Bereits im Hochmittelalter beeinflussten sich die Heiligenlegende Georgs und die Ritterepik gegenseitig. In beiden Genres agiert der jeweilige Held allein zu Pferd, ist Personifikation des hoch angesehenen, tugendsamen Typus des fahrenden Ritters und besteht zahlreiche Bewährungsproben, darunter den Drachenkampf.<sup>345</sup> In der Sage des *Wolfdietrich*, in welcher der gleichnamige Held als Minnedienst einen Drachen tötet,<sup>346</sup> werden weitere Verbindungen zwischen ihm und dem heiligen Georg generiert. *Wolfdietrich* erhält in einem Kampf mit einem Riesen ein Wunderhemd, welches zuvor Georg gehört hat.<sup>347</sup> Dieses schützt ihn vor den Angriffen von Drachen, als er in eine Drachenhöhle verschleppt und den Jungtieren zum Fraß vorgeworfen wird.<sup>348</sup> In der Fassung D der Sage ist Georg sogar sein Taufpate, *Wolfdietrich* betet zu ihm, bevor er gegen Heiden kämpft und er tritt in ein Kloster des Ordens St. Georg ein.<sup>349</sup> In diesem Wissen überrascht die Wahl der Georgsikonografie bei der Illustrationskontrafaktur nicht. Um die Georgsikonografie für Interpretationen in neuen Funktionszusammenhängen zu öffnen und für die Minnebilder nutzbar zu machen, wurde sie unter Abänderung einzelner Details in die profanen Bildprogramme der Beinsättel integriert. Mit Ausnahme des Drachenkampfes auf dem Este-Sattel und an der linken äußeren Bordüre des Trivulzio-Sattels (Kat. Nr. 20 und 22)

fehlen den Drachenkämpfern daher spezifische Charakteristika Georgs, wie seine Rüstung oder das Georgskreuz (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13, 19, 24 und 25). Durch die lediglich feinen Umänderungen blieb die christliche Herkunft der Szenen stets offenbar, beziehungsweise die inhaltliche Verknüpfung der Bildprogramme der Beinsättel mit dem Heiligen war angesichts zusätzlicher Georgsinschriften und Georgskreuze ausdrücklich intendiert.

Bei zeitgenössischen oder früheren Drachenkampfdarstellungen in Epenillustrationen, wie auf dem Londoner Wandbehang sowie in den Wandmalereien des Hessenhofes und des Schlosses Runkelstein, ist ein vergleichbares Vorgehen nicht zu beobachten.<sup>350</sup> Bei der Bildanlage des Drachenkampfes von Tristan im Schloss Runkelstein scheint der Löwenkampf Samsons oder Herkules' als Vorbild gedient zu haben (Abb. 49).<sup>351</sup> Tristan beugt sich in der Wandmalerei von ca. 1410 über den Drachen mit weit geöffnetem Maul. In Anlehnung an den Tristanroman zerreißt er aber nicht, wie Samson oder Herkules, den Kiefer des Tieres, sondern zieht dessen Zunge heraus, um sie mit einem Messer abzuschneiden. Die Drachenkampfszenen in der Wandmalerei in Schmalkalden und auf dem Wandbehang des 13. und späten 14. Jahrhunderts zeigen Iwein und Tristan mit Schwert oder Lanze in direkter Gegenüberstellung mit dem Drachen (Abb. 50), wodurch sie in der Figurenanlage nichts mit der Georgsikonografie gemein haben. Eine Verbindung der drei Bildthemen Minne, Heiligenlegende Georgs und Ritterepik im Drachenkampfmotiv ist also für die Beinsättel einmalig.

Bei der Deutung von profanen Minnebildern dürfen ferner geistliche Bildthemen nicht ignoriert werden. Denn die zeitgenössische Bilderfahrung war überwiegend von christlicher Ikonografie geprägt.<sup>352</sup> Abschließend soll so noch eine dritte, von den Forschungen der Kunsthistorikerin Sigrid Braunfels-Esche angeregte Deutungsvariante des Drachenkampfmotivs vorgestellt werden.<sup>353</sup> In der mittelalterlichen Biblexegese wurde die Prinzessin der Georgslegende mit Maria gleichgesetzt. Der heilige Georg entwickelte sich auf dieser Grundlage neben dem Erzengel Michael als Wächter Mariens.<sup>354</sup> Im um 1410 bis 1420 entstandenen *Paradiesgärtlein* sind Georg und Michael in dieser Funktion in der rechten, vorderen Bildecke gezeigt, während im Zentrum hinter einem musizierenden Jesuskind Maria sitzt (Abb. 48).<sup>355</sup> Das Motiv des verschlossenen Gartens Mariens, auch *hortus conclusus* genannt, entwickelte sich im 15. Jahrhundert in Anlehnung an die profanen Liebesgärten. Im *Paradiesgärtlein* wird dies augenfällig an den weltlichen Ausstattungselementen, wie der weißen, bezinnten Mauer, die den prächtigen Garten umringt, und den an höfischen Paaren orientierenden Verhaltensweisen der anwesenden Frauen, die Früchte pflücken, musizieren oder Wasser schöpfen. Anstoß zu dem Motiv aber gaben die mariologischen Aus-

legungen des *Hohen Liedes Salomos* (Hld 4,12–16). In diesem besingt der Bräutigam Salomo die Schönheit seiner Braut, der Ägypterin Sulamith, und vergleicht ihren Körper mit einem verschlossenen Garten.<sup>356</sup> Sulamith lädt ihren Bräutigam daraufhin ein, den Garten zu betreten. Im Mittelalter wurde diese Gartenallegorie auf Maria und Jesus übertragen, sodass der verschlossene Garten zum Symbol der Jungfräulichkeit Mariens avancierte und der Eintritt des Bräutigams in den Garten als jungfräuliche Empfängnis ausgelegt wurde. Maria und Jesus wurden hiernach mit der Braut und dem Bräutigam des *Hohen Liedes* gleichgesetzt, wobei ihre Liebe als geistliche Minne begriffen wurde. In den *hortus conclusus*- und Paradiesgardendarstellungen tritt Georg folglich als Beschützer Mariens, ihrer jungfräulichen Empfängnis und der geistigen Minne auf. Auf den Beinsätteln könnte mit der Drachenkampfszene folgendermaßen auch diese christlichen Assoziationshintergründe aufgerufen und Georg als Sinnbild einer geistlichen Minne interpretiert worden sein.

Hiermit bestätigt sich abermals, dass die Schnitzereien der Beinsättel komplexe Bildkonzeptionen mit einem hohen Diskussionspotenzial darstellen – ideal für den Gebrauch der Objekte innerhalb des aristokratischen Liebesdiskurses. Mit der Minne widmen sich die Bildprogramme einem Thema zu, das einer historisch verstandenen Selbst- und Herrschaftslegitimation diene. Insbesondere durch die Einbettung des Drachenkampfmotivs in die höfischen Liebesdarstellungen hat die althergebrachte Minne-Ikonografie auf den Beinsätteln eine Aktualisierung erfahren, die mit der wiederauflebenden Ritterkultur und Georgsverehrung zu erklären ist und sich mittels schriftlicher und bildlicher Georgsbezüge ebenso an zeitgenössischen und frühneuzeitlichen Rüstzeugen manifestierte. Durch dieses Vorgehen wurde die von Darstellungen auf Luxusobjekten früherer Zeit bekannte Minne-Ikonografie modernisiert, was dazu führte, dass sich die aristokratische Gesellschaft mit ihr neu identifizierte.

## 2.5 EIN BLICK ZURÜCK: DIE KAMPF-DARSTELLUNGEN DER SATTELBÖGEN DES 13. UND 14. JAHRHUNDERTS

Das Hauptmotiv der beiden erhaltenen Sattelbögen in Paris (Kat. Nr. 1 und 2) bildet jeweils ein Kampfgeschehen. Im Bildzentrum des Possenti-Sattelbogens aus dem 14. Jahrhundert ist ein Stechen, vielleicht ein Forestspiel, zu sehen, das dem zeitgenössischen Turnierwesen entspricht. Der Carrand-Sattelbogen des 13. Jahrhunderts zeigt ein Schlachtengetümmel aus einander bekämpfenden Frauen auf Pferden und Dromedaren. Mit ihren tunikaähnlichen Gewän-

dern und turbanähnlichen Kopfbedeckungen sind sie nicht nach der westlichen, zeitgemäßen Mode gekleidet und wahrscheinlich von literarischen Vorbildern abgeleitet. Während das Stechen, wie in Kapitel 1.2 dargelegt, ein beliebtes zeitgenössisches, höfisches Bildthema darstellte, lässt sich für die Frauenkampfszene keine angemessene Vergleichsabbildung aus jener Zeit finden.

Kämpfende beziehungsweise bewaffnete Frauen begegnen in mittelalterlichen Darstellungen als Amazonen und weibliche Allegorien von Tugenden und Lastern. Dazu kommen Frauen mit Waffen in Minneszenen vor, wie beispielsweise auf dem Este-Sattel (Kat. Nr. 20). In Anlehnung an den Liebesgott Amor verschießt eine höfische Dame am Sattelvordbogen mit einem Bogen einen Liebespfeil.<sup>357</sup> Gewidmet ist er einem unterhalb der Burg stehenden Kavalier. In der Beinschnitzerei wie in mittelalterlichen Amazonen-, Tugend- und Lasterdarstellungen sind die Frauen in aktueller Mode (Abb. 51–53)<sup>358</sup> oder in zeitgemäße Rüstungen (Abb. 54 und 55)<sup>359</sup> gekleidet. Kämpferinnen in tunikaähnlichen Gewändern, die den Blick auf ihre Beine und ihren Oberkörper gewähren und hierdurch eine hohe Attraktivität gegenüber den weitgehend geschlechtsunspezifischen mittelalterlichen Darstellungen besitzen, kommen erst im 15. Jahrhundert wieder auf. Daher muss bis in die Antike zurückgeblickt werden, um vergleichbare Figurenszenen zu entdecken.

Antike Bronzen, Sarkophagskulpturen und Friese an Denkmälern sowie Tempeln zeigen unter anderem kämpfende Frauen in knielangen Tuniken mit einer entblößten Brust, die als Amazonen zu identifizieren sind.<sup>360</sup> Die in einer großen Anzahl überlieferten Amazonendarstellungen an den Außenseiten der Sarkophage bilden Amazonomachien, das heißt Kämpfe zwischen den Amazonen und Griechen, ab. Als ein anschauliches Beispiel kann ein annähernd vollständig erhaltener stadtrömischer Sarkophag von 140/50 n. Chr. in den Musei Capitolini in Rom angeführt werden (Abb. 56 und 57).<sup>361</sup> Analog zum Carrand-Sattelbogen erstrecken sich die Kampfszenen an den Längsseiten des Sarkophags über eine querformatige Bildfläche. Die zahlreichen stark bewegten Körper, die im Hochrelief in den Marmor eingehauen sind, wirken zunächst unübersichtlich. Bei genauem Hinsehen lassen sich die Darstellungen in mehrere Einzelkämpfe unterteilen, wie in der Elfenbeinschnitzerei. Anders als in mittelalterlichen Amazonendarstellungen (Abb. 52 und 54) stehen sich auf dem Carrand-Sattelbogen also nicht zwei vielfigurige, gegnerische Parteien gegenüber. Es ist ein Schlachtengetümmel dargestellt, in welchem die Frauen jeweils in Zweikämpfe verwickelt sind. Sie ziehen sich an den Haaren, wodurch sie von ihren Reittieren zu fallen drohen. Dies ist ein in antiken Amazonenkämpfen weit verbreitetes Motiv, das ebenfalls auf dem Sarkophag und unter anderem bei einem bronzenen Wagenaufsatz von

ca. 310 n. Chr. sichtbar ist (Abb. 57 und 58).<sup>362</sup> Bei Letzterem packt Herkules eine Amazone von hinten an ihr geflochtenes Haar. Die mittelalterliche Elfenbeinschnitzerei wiederholt also im grundlegenden Bildaufbau als auch in der einzelnen Figurenanlage antike Vorbilder. Dazu zeigt sie die Frauen in ähnlich stark gedrehten Körperbewegungen, womit sich die Schnitzerei auch stilistisch von den statischen Amazonendarstellungen des Mittelalters abgrenzt. Mit der einheitlichen, seitlichen Aufstellung ihrer Reittiere erreicht die Elfenbeinschnitzerei aber nicht jene hohe Körperdynamik der antiken Skulpturen.

Die bevorzugte Waffe der Amazonen in antiken Darstellungen ist die Axt. Die Frauen auf dem Carrand-Sattelbogen führen Peitschen und Bögen mit sich. Auch lassen sich in den antiken Arbeiten keine turbanähnlichen Kopfbedeckungen bei den Kämpferinnen finden, wie auf dem Carrand-Sattelbogen. Es handelt sich bei dieser östlichen Kopfbedeckung um eine spezifisch mittelalterliche Zutat, die sich in Amazonendarstellungen des 14. und 15. Jahrhunderts entdecken lässt und auf der Gleichsetzung der griechisch-römischen Antike mit dem Orient im Hochmittelalter beruht.<sup>363</sup> Wohl aus diesem Grund reiten vier Kämpferinnen auf dem Carrand-Sattelbogen auf Dromedaren, während in antiken Amazonendarstellungen genuin Pferde als Reittiere der Amazonen fungieren. Weiterhin wird im *Roman d'Alexandre* von Alexandre de Paris (12. Jahrhundert) von zwei Amazonen namens Florés und Biautés berichtet, die zum Transport ihrer Gaben Kamele und andere Lasttiere mit sich führen.<sup>364</sup>

Durch derartige Artus- und Ritterepen<sup>365</sup> sowie mittelalterliche Geschichtswerke<sup>366</sup> blieb der Amazonenmythos über die Antike hinaus bis ins Mittelalter lebendig.<sup>367</sup> Wie in den bildlichen Darstellungen ist in den Texten eine zeitgenössische Angleichung der Kämpferinnen in Form ihrer Kleidung und Ausstattung zu bemerken.<sup>368</sup> Die Amazonenkönigin Penthesilea trägt im *Roman de Troie* des Benoît de Sainte-Maure (2. Hälfte 12. Jahrhundert) eine kostbare Rüstung bestehend aus einem weißen Panzerhemd, einem reich geschmückten Helm und einem stählernen Schwert.<sup>369</sup> Trotz dieser spezifisch westlichen Montur wird stets hervorgehoben, dass die Kämpferin einem fremden Kulturkreis, dem Orient, angehört.<sup>370</sup> Hierdurch besitzt sie und weitere Amazonen eine exotische Qualität und sie werden ambivalent gedeutet. Einerseits dienen die Amazonen als positive Exempel und werden zu jungfräulichen Kriegerinnen stilisiert. Penthesilea wird beispielsweise als würdig, tapfer, schön, weise und von hoher Geburt beschrieben.<sup>371</sup> Andererseits verkörpern die Kämpferinnen in Übereinstimmung mit antiken Deutungsmustern eine verkehrte Welt und ein negatives Feindbild, sodass sie, wie Penthesilea, bezwungen werden und ihren Tod finden.<sup>372</sup> Die Amazonomachien auf den antiken Sarkophagen zeigen folglich siegreiche Kämpfe

der Griechen über die Amazonen. Die Darstellungen auf den Sarkophagen versinnbildlichen auf diese Weise die eigene Überlegenheit über einen äußeren Feind.<sup>373</sup> Mit Blick auf die beiden sich bekämpfenden Frauengruppen auf dem Carrand-Sattelbogen (Kat. Nr. 1) – die sich lediglich durch ihre Reittiere und Kopfbedeckungen voneinander unterscheiden lassen – und den ungewissen Ausgang des gezeigten Kampfgeschehens bieten diese Interpretationen aber keine sinnfälligen Ansatzpunkte für die Auslegungen der Schnitzerei. Textliche Grundlagen, die einen Kampf zwischen Amazonen darlegen, konnten weder in der mittelalterlichen noch in der antiken Literatur gefunden werden.<sup>374</sup>

Demnach ist es denkbar, dass das Thema des Tugend- und Lasterkampfes auf dem Sattelbogen abgebildet wird und der wahrscheinlich aus dem Umkreis von Giovanni und Nicola Pisano zu verortende Beinschnitzer das Bildthema in Anlehnung an die antike Amazonen-Ikonografie gestaltete.<sup>375</sup> Diese Interpretation wurde bereits von Alfred Darcel und Othmar Pollmann vorgeschlagen.<sup>376</sup> Letzterer beschreibt in seiner Dissertation ein Fortleben der Amazonen in den allegorischen Tugend- und Lastererzählungen von Aurelius Prudentius Clemens' (348–ca. 405) *Psychomachia*.<sup>377</sup> Anhand von Portalskulpturen an der romanischen Abteikirche Sainte-Marie-des-Dames in Saintes skizziert er eine anfängliche Weiterverwendung der antiken Amazonen-Ikonografie für Tugend- und Lasterdarstellungen, bevor unter dem Einfluss des Rittertums sich die Tracht und Bewaffnung der Kämpferinnen wandelte.<sup>378</sup> Die Ikonografie der beiden Bildthemen war folglich miteinander verknüpft. So ist es vorstellbar, dass die antike Sarkophagskulptur im 13. Jahrhundert als Vorbild eines Tugend- und Lasterkampfes auf dem Carrand-Sattelbogen diente – zumal in Italien in dieser Zeit in allen Bereichen der Kultur und insbesondere in den Arbeiten von Giovanni und Nicola Pisano ein Rückbezug auf die Antike einsetzte.<sup>379</sup> In der kunsthistorischen Forschung wurde bereits mehrfach auf Parallelen zwischen der antiken Sarkophagskulptur und den Arbeiten der Pisani hingewiesen.<sup>380</sup> Mittels einer Hinwendung zu antiken Darstellungsmustern und einer damit einhergehenden Überwindung von geschlechtsunspezifischen Körperdarstellungen schufen die Bildhauer Werke einer neuen ästhetischen Qualität (Abb. 9 und 11), die ebenso der Frauenkampfdarstellung des Sattelvorderbogens inhärent ist.

Der allegorische Tugend- und Lasterkampf fand durch die *Psychomachia* im Mittelalter weite Verbreitung, wurde unter anderem aber auch durch das *Speculum virginum* sowie den *Hortus deliciarum*, aus dem 12. Jahrhundert und die *Etymachia* aus dem 14. Jahrhundert weitergetragen.<sup>381</sup> Die ersten bildlichen Darstellungen des Themas lassen sich in den *Psychomachia*-Handschriften selbst finden. Nach Prudentius' Erzählung handelt es sich bei den Tugend- und Laster-Allegorien um Kämpferinnen individueller Gestalt,

die sich nacheinander auf unterschiedliche Art und Weise bekriegen. Nichtsdestotrotz werden sie in den Miniaturen auffallend gleichartig dargestellt. Diese Vereinheitlichung der Kämpferinnen ist auch in späteren Abbildungen des Themas in der französischen und englischen Portalkunst zu bemerken, ja fand hier sogar ihren Höhepunkt: Auf nahezu alle bildimmanenten Hinweise zur Identifikation der jeweiligen Tugenden und Laster in Form individueller Details oder Namensinschriften wurde hier verzichtet. Lediglich an den heroischen Posen der Tugenden oder der Tendenz, die Laster zu entmenschlichen und zu monströsen Gestalten umzuformen, können die Kampfparteien unterschieden werden. Die moralischen Qualitäten der Allegorien spielen in den Darstellungen keine Rolle. Stattdessen agieren sie pauschal als Verkörperungen Gottes oder des Teufels und versinnbildlichen das Gute oder Böse.<sup>382</sup> Eine gegenläufige Tendenz setzte erst mit der Verbreitung der *Etymachia* im 14. Jahrhundert ein. In den *Etymachia*-Handschriften werden die Allegorien heraldisch ausgestattet und ihnen werden symbolische Tiere zugeordnet. In einer Vorauer Handschrift von 1332 reiten zum Beispiel die als Ritter dargestellten Allegorien *Superbia* (Hochmut) und *Ira* (Zorn) auf einem Dromedar und Kamel.<sup>383</sup> Wie aus dem Text hervorgeht, wurde das Dromedar gewählt, weil es das schnellste Tier sei und die Hochmütigen schnell seien, und das Kamel, weil es seinen Zorn lange nicht vergesse.

Diese charakterbezogenen tierischen Begleiter der Allegorien entwickelten sich erst nach der Entstehung des Carrand-Sattelbogens. Die Dromedare in der Elfenbeinschnitzerei sind folglich eher mit dem mittelalterlichen, an den Orient angelehnten Amazonenbild in Verbindung zu bringen. Wie für die Tugend- und Lasterdarstellungen des 13. Jahrhunderts üblich, besitzen die Kämpferinnen in der Elfenbeinschnitzerei ansonsten ein gleichartiges Aussehen. Im Unterschied zu diesen ist aber auf dem Sattelbogen kein Sieger des Kampfes auszumachen. Womöglich wird so der immerwährende moralische Kampf zwischen Gut und Böse im Inneren des Menschen veranschaulicht. Unterstützt wird diese Deutung durch die antikisierende Darstellungsweise der Figuren, die nicht nur ästhetisch ansprechend ist, sondern auch einen Bezug zu einer weit entfernten Vergangenheit herstellt, in der dem Menschen bereits ein innerer Konflikt der Tugenden und Laster immanent war.

In diesem Sinne kreierte der Stil der Elfenbeinschnitzerei eine Verbindungslinie von der damaligen Gegenwart in die Antike. Dies kam einem sich ab dem 13. Jahrhundert in Italien entwickelnden Geschichtsbewusstsein entgegen, in dem insbesondere die Antike eine Legitimationsinstanz für die eigene kulturelle Identität darstellte. Kommunen, Adelsgeschlechter und führende Patrizierfamilien begannen, ihren Machtanspruch zu legitimieren, indem sie auf ihre antiken Wurzeln verwiesen.<sup>384</sup> Somit könnte der Stil der

Elfenbeinschnitzerei zugleich eine Verknüpfung zu antiken Vorfahren veranschaulichen und der Herrschaftsrepräsentation dienen. Durch den Bruch mit bekannten Darstellungsmustern des Tugend- und Lasterkampfes war das Bildprogramm allein für ein geübtes und durch die Literatur vorgebildetes Publikum, also eine kleine kultivierte, aristokratische Schicht, dekodierbar.<sup>385</sup>

Anders ist dies beim Lanzenstechen auf dem Possenti-Sattelbogen des 14. Jahrhunderts (Kat. Nr. 2), das durch eigene Lebenserfahrungen als auch zahlreiche bildliche Vergleichsbeispiele einen großen Wiedererkennungswert besaß. Die Komposition der Szene weicht so beispielsweise kaum von einem Lanzenstechen auf einem französischen Elfenbeinkästchen des 14. Jahrhunderts ab (Abb. 14).<sup>386</sup> Die Ritter tragen dort sogar vergleichbare Rüstungen, die dem zeitgenössischen Rüstwesen entsprechen. Die Ritter auf dem Sattelbogen waren auf diese Weise ein Identifikationsangebot für den Sattelbesitzer, einen sizilianischen König, und ihre adligen Betrachtenden – zumal der Ritter, der rechts zu sehen ist, das Wappen des Königreiches Sizilien auf seinem Schild trägt. Der Ritter auf der linken Seite besitzt hingegen keine spezifischen Erkennungszeichen. Hieraus entsteht eine bewußt gesetzte Leerstelle für die Eigenprojektionen der Betrachtenden. Die Darbringung heraldischer Zeichen auf Waffen und Rüstzeugen entwickelte sich ab dem 11./12. Jahrhundert, um den geharnischten Ritter, dessen physische Merkmale unter der Rüstung kaum oder gänzlich verborgen wurden, zu kennzeichnen.<sup>387</sup> In mittelalterlichen Kampf- und Turnierdarstellungen ist insbesondere der Schild der bevorzugte Ort zur Platzierung von Wappen (Abb. 7, 13 und 45). Das sizilianische Wappen auf dem Schild des Ritters in der Elfenbeinschnitzerei wurde also keineswegs zufällig dort platziert und signalisiert dessen Identität. Diese These wird durch einen Adler auf der Wange seines Krippensattels unterstützt, der in dieser Zeit unter anderem das Symboltier der sizilianischen Könige war. In der Figurenszene spiegelt sich so interessanterweise die Lesart und Funktion des realen Sattelbogens als Identifikations- und Repräsentationsmittel wider. Denn der Possenti-Sattelbogen, der wahrscheinlich ehemals zu einem Krippensattel gehörte, stellte durch die sizilianischen Wappenzeichen, die abermals prominent im Randfries platziert sind, genauso wie der hintere Sattelbogen des Ritters in der Schnitzerei, die Identität des Sattelleigentümers zur Schau.

Die identitätsstiftende Funktion von Wappen auf Rüstgegenständen wurde dementsprechend auch in die Figurenszene des Sattelbogens eingebettet. Ein analoges Vorgehen ist bei dem Lanzenstechen des französischen Elfenbeinkästchens zu beobachten (Abb. 14). In der Turnierszene trägt der rechte Ritter drei Rosenblüten auf seinem Schild, die ihn als Minnekämpfer kennzeichnen. Im Gegensatz zum Sattelbogen weisen die Wappenzeichen hier also nicht auf

ein reales Adelsgeschlecht und den Objektbesitzer hin. Die Bedeutung der Rose offenbart sich durch die Minneszenen, die rechts und links die Turnierdarstellung flankieren. Sie zeigen jeweils einen Sturm auf die Minneburg – eine Darstellung, welche die großen Anstrengungen des Mannes und die wehrhafte Haltung der Frau innerhalb der höfischen Liebeswerbung allegorisch veranschaulicht. Die als Ritter ausgerüsteten Kavaliers, die wie der Ritter im Lanzenstechen Rosenblüten auf ihren Ausstattungen tragen, versuchen, die von den Frauen bewachte und verteidigte Burg mit militärischen Mitteln einzunehmen. Als Wurfgeschosse ihrer Schleudern und als Pfeile ihrer Armbrüste dienen Rosenblüten. Hierdurch wird ersichtlich, dass es sich nur scheinbar um ein militärisches Aufeinandertreffen handelt.<sup>388</sup> Die Rose, die seit der Antike ein Zeichen der Liebe darstellte,<sup>389</sup> markiert die Ritter als Kavaliers und zugleich den Beweggrund ihres Handelns: die Gewinnung der Liebe. Diese Symbolik und Deutungsmuster wurden auf das Lanzenstechen im Mittelfeld übertragen, das heißt allein mithilfe des Wappenzeichens auf dem Schild des Ritters wurde die Turnierszene, die ursprünglich nicht der Minne-Ikonografie zugehörig ist, in einen neuen Sinnzusammenhang eingebettet und für diesen nutzbar gemacht. Die symbolische Ausschmückung der Rüstgegenstände ist hier sowie auf dem Possenti-Sattelbogen also ein entscheidendes Bildmittel. Der Eigentümer des Sattelbogens nutzte dieses, um sich als Turnierkämpfer und Ritter zu präsentieren und die mit dem Rittertum verbundenen Werte, unter anderem Treue, Dienstfertigkeit, Mäßigung, Selbstbeherrschung, Beständigkeit und Großmut, auf seine Person zu übertragen.<sup>390</sup> Die zahlreichen kleinen Figurenszenen im Randfries des Possenti-Sattelbogens erweitern die Bildaussage um eine Sinnebene. Neben fabelhaften Wesen, wie einem Kentaur und einem Einhorn, sind hier Jagd- und Kampfszenen zu sehen, die wie die Turnierszene im Zentrum von der höfischen Kultur inspiriert sind. Die Männer und Frauen, welche die Ranken bevölkern, sind aber nicht in zeitgenössischen Gewändern dargestellt. Zwei Ritter tragen einen konischen Helm und ein knielanges Kettenhemd, während die übrigen Männer weitgehend nackt sind. Die Rüstungen der Ritter erinnern an die Ausstattungen der Krieger im 11. und 12. Jahrhundert,<sup>391</sup> einer Zeit, der auch die Ornamentform der bevölkerten Ranken entstammt. Die in die Ranken eingeschlossenen wilden und fabelhaften Tiere sowie Jagddarstellungen könnten, wie Avinoam Shalem für die bevölkerten Ranken auf Olifanten des 11. Jahrhunderts erörtert (Abb. 15), die vorbildhaften Charaktereigenschaften eines normannischen Kriegers und Herrschers versinnbildlicht haben.<sup>392</sup> Durch das Tragen der Olifante übertrugen sich die vorbildhaften Charaktereigenschaften auf dessen adligen Besitzer. Wie die elitären Betätigungsfelder wandelten sich die durch die Bilder verkörperten sozialen Werte

bis ins 14. Jahrhundert kaum. Mit dem Rankenfries auf dem Possenti-Sattelbogen wurde also eine Verbindung zum hochmittelalterlichen Adel hergestellt und eine Darstellungstradition weitergeführt. Der Besitzer des Sattelbogens präsentierte sich durch die Verbindung romanischer und zeitgemäßer Motive und Formen auf dem Sattelbogen als Ritter/Herrscher in der Nachkommenschaft des hochmittelalterlichen Adels mit den gleichen Werten und Stärken – genauer gesagt der eigenen Herrscherfamilie, signalisiert durch die sizilianischen Wappenzeichen, die abermals auf den Schilden der zwei normannischen Krieger vorkommen.

Zusammenfassend zeichnen sich die Elfenbeinschnitzereien beider Sattelbögen (Kat. Nr. 1 und 2) durch einen Motiv- und Formenkanon aus, der zur Herrschaftslegitimation Rückbezüge zur Antike beziehungsweise zum Adel des 11. und 12. Jahrhunderts herstellt, in deren Tradition und Nachfolge sich der jeweilige Sattelleigentümer positionierte. Während der Carrand-Sattelbogen den stetigen inneren Kampf für ethisch-sittliche Normen thematisiert, sind es beim Possenti-Sattelbogen mit der herrschaftlichen Schicht verbundene Verhaltens- und Wertevorstellungen, die propagiert und geschickt unter anderem durch den Einsatz von Wappen und heraldischen Zeichen auf den Sattelleigentümer übertragen wurden. Hier setzen die Bildprogramme der Beinsättel des 15. Jahrhunderts an. Hinter den Ideal- und Leitbildern der Minne – Treue, Stetigkeit, Beständigkeit, Maß, Vernunft und Triebkontrolle – stehen auf reale Lebensbereiche anwendbare, zwischenmenschliche Verhaltensweisen, mit denen sich das Rittertum identifizierte und die der Adel durch die Wiederbelebung der Ritterkultur im 15. Jahrhundert förderte.<sup>393</sup> Anders als bei den Sattelbögen wird bei den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts nicht durch den Stil der Schnitzereien, sondern durch die seit dem 12. Jahrhundert bestehende Minne-Ikonografie eine Anbindung an die Historie zugunsten der eigenen Herrschaftslegitimation erreicht. Die Bildprogramme der Sattelbögen und Beinsättel besaßen somit im Grunde die gleichen Intentionen. Sie wurden lediglich mit unterschiedlichen Bildmitteln und -themen, die den gesellschaftlichen Leitformeln der jeweiligen Entstehungszeit entsprachen, umgesetzt. Dabei ist sowohl für die Bildprogramme des Sattelbogens des 13. als auch der Beinsättel des 15. Jahrhunderts kennzeichnend, dass sie nur von einem begrenzten, aristokratischen Personenkreis lesbar waren.

Dabei erscheint der oberflächendeckende Beindekor der Beinsättel des 15. Jahrhunderts gegenüber den partiellen Beinschnitzereien der früheren Objekte mit Blick auf einen möglichen Gebrauch der Werke als Reitsitze wenig anwendungsorientiert. Bei den Beinsätteln des 13. und 14. Jahrhunderts beschränkten sich die Bearbeiten wohl auf die Sattelbögen, die später auch bei frühneuzeitlichen Kürs-

sätteln bevorzugter Ort für einen Dekor darstellen. Denn die Außenseiten der Sattelbögen zählen zu den wenigen Sattelpartien, die beim Gebrauch nicht vom Körper des Reiters und von dessen Gewandung verdeckt wurden und so von den Betrachtenden wahrgenommen werden konnten. Verhältnismäßig oft finden sich daher an den Sattelbögen die heraldischen Zeichen und Wappen der ehemaligen Sattelbesitzer. Dies und eine Vorrangstellung der Sattelbögen als Bildfläche zeigt sich auch bei den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Nichtsdestotrotz wurde die Mehrheit der Beinsättel des 15. Jahrhunderts oberflächendeckend mit Figurenszenen verziert. Ihre Lesbarkeit würde bei einem Gebrauch der Objekte als Reitsitze wesentlich eingeschränkt. Zumal die über beide Sattelseiten hinausgehenden, ver-

schlüsselten Narrationen ein Umschreiten der dreidimensionalen Objekte und eine länger andauernde Betrachtung bedürfen. Die prinzipielle Mehrdeutigkeit der Schnitzereien weist ferner auf eine gemeinschaftliche Anschlussdiskussion vor den Objekten hin. Daraus folgt, dass die meisten erhaltenen Objekte aus dem 15. Jahrhundert – gegenüber ihren Vorgängern aus dem 13. und 14. Jahrhundert oder den wenigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts mit einem reduzierteren Bildprogramm – primär für eine Rezeption in einem Sammlungs- und Ausstellungskontext konzipiert worden sind. Obschon es sich, mit Ausnahme des Jankovich-Sattels (Kat. Nr. 8), in ihrer Form und in ihrem stofflichen sowie technischen Grundaufbau um funktionale Reitsitze handelte.

### 3. Elfenbein, Knochen und Hirschhorn.

## Die Bedeutung und Verwendung von Bein im Spätmittelalter

Im 1894 von Julius von Schlosser veröffentlichten Grundlagenwerk zu den Beinsätteln werden deren beinerne Oberflächenverzierungen als Elfenbeinarbeiten ausgewiesen.<sup>394</sup> Der Begriff ›Elfenbein‹ bezeichnet primär den Stoßzahn eines Elefanten, kann aber auch für den Stoßzahn eines Mammuts oder unter anderem für die Zähne eines Walrosses, Pottwals, Narwals, Nilpferdes, Wildschweines, Löwen, Krokodiles und Affen gebraucht werden.<sup>395</sup> Dazu existiert ein aus Palmensamen gewonnenes vegetables Elfenbein. Der Terminus ›Elfenbein‹ ist somit mehrdeutig und missverständlich. Im Hinblick auf die im mitteleuropäischen Spätmittelalter für Beinschnitzereien üblicherweise verwandten Materialien ist er jedoch auf den Stoßzahn eines Elefanten einzugrenzen und soll hier allein in diesem Sinn verwendet werden.

Entgegen Julius von Schlossers Annahme kamen für die Beinauflagen der erhaltenen Beinsättel nicht Elfenbein, sondern Knochen und Hirschhorn zur Anwendung. Allein für die beiden Sattelbögen aus dem 13. und 14. Jahrhundert (Kat. Nr. 1 und 2) wurde Elfenbein verarbeitet. Der Kunsthistoriker könnte die organischen Materialien aufgrund ihrer gleichartigen physischen Eigenschaften, wie ihrer warmen weißen bis gelblichen Farbigekeit und ihrer festen, glatten Oberfläche, verwechselt haben.<sup>396</sup> Dazu hat er wohl bloß einzelne Beinsättel in natura gesehen und gründete seine Objektanalysen vorrangig auf Abbildungen und schriftliche Objektinformationen. Ende des 19. Jahrhunderts war er mit seiner Materialdeutung nicht allein und unter anderem Georg Hiltl, J. Alois Kuhn und Annibale Campani wiesen den Oberflächendekor der Beinsättel als Elfenbein aus.<sup>397</sup> Obwohl Sir Guy Francis Laking 1920 und István Genthon 1970 in ihren Forschungen diesen Fehler korrigierten,<sup>398</sup> hält sich der Irrglaube der elfenbeinernen Materialität der Beinsättel hartnäckig. In der Forschung werden die Materialien Elfenbein, Knochen und Hirschhorn auch noch in der Gegenwart miteinander verwechselt.<sup>399</sup>

Dabei bedarf es oftmals allein optischer Hilfsmittel, um Elfenbein von Knochen und Hirschhorn zu unterscheiden, denn ihre strukturelle Zusammensetzung weicht voneinander ab. Der Stoßzahn eines Elefanten verfügt im Inneren über eine kegelförmige Nervenöhle (Pulpa), die in den

Zahn hineinragt und mit einer durchbluteten, muskelweichen Masse gefüllt ist. Bei einem ausgewachsenen Elefanten kann sie ein bis zwei Drittel der Gesamtlänge des Stoßzahns einnehmen. Allein dessen Spitze ist bis auf einen Nervenkanal im Zentrum massiv. In zahlreichen hauchdünnen Einzelkegeln bildet sich der Stoßzahn des Elefanten um die Pulpa herum, wodurch er im Querschnitt eine rosettenförmige Struktur aufweist (Abb. 59).<sup>400</sup>

Herkömmliche Knochen setzten sich hingegen aus einem harten und einem schwammartigen Gewebe, der *substantia compacta* und *substantia spongiosa*, zusammen. Die Kompakta nimmt den Außenbereich des Knochens ein und beansprucht etwa 80% eines Skeletts. Die Spongiosa, bestehend aus gitterähnlich angeordneten dünneren und dickeren Bälkchen, Stäbchen und Platten, befindet sich im Inneren des Knochens. Ihre Stärke und Anordnung ist von der mechanischen Beanspruchung des Knochens abhängig. Bei Röhrenknochen, wie Oberschenkelknochen und Wadenbeinen, ist das schwammartige Knochengewebe vor allem an den Enden (Epiphysen) anzutreffen. Bei flachen Knochen, wie Schulterblättern und Rippen, umschließen zwei kompakte Knochentafeln eine geringe, gleichmäßig verteilte Menge des spongiösen Knochenmaterials. Die *substantia spongiosa* ist mit rotem Knochenmark gefüllt und das kompakte Knochengewebe besteht aus kleinen, kreisförmigen Knochenstrukturen, den sogenannten Osteonen. Das Zentrum eines jeden Osteons ist der Havers-Kanal, der Blutgefäße, Nerven und Bindegewebe enthält.<sup>401</sup> An der Oberfläche von Knochen und Knochenschnitzereien sind die Havers-Kanäle und zum Teil die *substantia spongiosa* in Form schwarzer Punkte und Linien sichtbar (Abb. 4.7 bis 4.10), wodurch sich Knochen von Elfenbein deutlich abhebt.<sup>402</sup> Im direkten Materialvergleich ist Elfenbein schwerer, härter und dichter als Knochen.<sup>403</sup> Weiterhin ist Knochen stumpfer, poröser, spröder, weniger elastisch und nicht so hoch polierbar wie Elfenbein.<sup>404</sup>

Eine Sonderform des Knochens ist das Geweih eines hirschartigen Tieres (Cerviden).<sup>405</sup> Es handelt sich bei dem Geweih um einen sich jährlich erneuernden Teil des Stirnfortsatzes des Cerviden. Analog zum Knochen setzt er sich aus einem kompakten und spongiösen Knochengewebe zusammen (Abb. 60). Im Unterschied zum Knochen besitzt

die Kompakta des Geweihs keine glatte, sondern eine unebene Oberfläche.<sup>406</sup> Je nach Art des Cerviden treten das kompakte und spongiöse Knochengewebe in unterschiedlichem Maß zueinander auf. Selbst im Verlauf eines Geweihabschnittes können ihre Stärke und Dichte variieren. Im Bereich der Endenspitzen, Dornen oder Leisten ist die Kompakta besonders massiv.<sup>407</sup> Umhüllt wird sie wie bei herkömmlichen Knochen von einer Knochenhaut (Periost), die Nerven und Gefäße enthält. Ferner ist sie anfangs von einem behaarten und zumeist braun pigmentierten Hautmantel, dem Bast, umgeben.<sup>408</sup> Der Rothirsch und andere Geweihträger streifen den Bast an Bäumen und Sträuchern gewaltsam ab. Bei diesem sogenannten Fegen werden die Gefäße und Nervenfasern der Knochenhaut beschädigt, wodurch Blutungen entstehen.<sup>409</sup> Infolge der Oxidation von Blut und Pflanzensäften verfärbt sich die Oberfläche des kompakten Knochengewebes braun.<sup>410</sup> Eben diese braune Färbung sowie die unebene Struktur der Kompakta sind Kennzeichen des Hirschhorns. In der gotischen Beinkunst wurde die oberste Schicht der Kompakta allerdings vielfach abgetragen, weshalb Hirschhorn und Knochen optisch kaum voneinander unterschieden werden können.

Hirschhorn ist poröser, weniger polierfähig, aber elastischer als Knochen und kann aus diesem Grund leichter in eine andere Form gebracht werden.<sup>411</sup> In Verbindung mit seiner vertikalen Wuchsrichtung ist es zur Herstellung der Sattelaußenumrandung besonders geeignet. Für mehrere Beinsättel wurde in der Forschung zudem die Annahme vertreten, deren gesamter Beindekoration sei aus Hirschhorn gefertigt (wie für Kat. Nr. 3, 4, 18 und 19).<sup>412</sup> Angesichts der großformatigen Platten, die auf den Sattelbäumen aufgebracht sind, ist dies aber unwahrscheinlich. Es handelt sich bei den Platten und den Beinleisten an den Längsachsen und Sattelvorderbögen eher um flache Knochen, die aus den Schulterblättern und Rippen von Rindern, Pferden oder anderen Nutztieren hergestellt wurden.<sup>413</sup> Die strukturelle Oberflächenbeschaffenheit und das Format der verwendeten Materialien sind also bedeutende Indikatoren bei der Bestimmung beinerer Materialien.

Mit Blick auf urkundliche Quellen wird deutlich, dass die Knochen- und Hirschhornauflagen der Beinsättel nicht erst seit dem 19. Jahrhundert als Elfenbeinarbeiten ausgewiesen wurden. In einer Schatzkammerakte des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien von 1750 werden die Schnitzereien des Habsburg-Sattels (Kat. Nr. 25) als »[...] zirathen und figuren von helfenbein«<sup>414</sup> betitelt. In einem Nachlassinventar der Bevernschen Kunstkammer von 1678 wird der Welfen-Sattel (Kat. Nr. 7) als ein mit Elfenbein belegter Sattel<sup>415</sup> und in einem Rüstkammerinventar des Schlosses Ambras bei Innsbruck von 1613 wird der Ambras-Sattel (Kat. Nr. 26) als »pämb von helffenpain alter arbeit«<sup>416</sup> (Baum von Elfenbein alter Arbeit) beschrieben. Die Verfasser des Be-

standsverzeichnisses der Waffensammlung in den Uffizien von 1631, Antonmaria Bianchi und sein Neffe Gregorio, waren sich anscheinend uneins über die Materialität der Beinauflagen von vier Beinsätteln. In diesem ist zu lesen: »*Quattro fusti di selle di legnio commesso dosso, o avorio che tre lavorate a fiure et una a fogliami che fra esse una ve guancialetti di velluto verde*«<sup>417</sup> (Vier Sattelbäume aus Holz, belegt mit Knochen oder Elfenbein, von denen drei aus Eiche gemacht sind und einer aus Laub, darunter einer mit einem Polster aus grünem Samt). Der Name Antonmaria Bianchi taucht schon in einem früheren Inventar der Waffensammlung von 1598 auf, wo er als »*maestro archebusieri*«<sup>418</sup> (Meister der Arkebusen) ausgewiesen wird. Es könnte sich demnach bei einem der zwei Verfasser des späteren Inventars von 1631 um einen Waffenhersteller und somit um einen Experten gehandelt haben, der die beineren Materialien nicht eindeutig bestimmen konnte. Allerdings gelten zwei der vier Beinsättel als verschollen. Die anderen beiden Werke befinden sich im Museo Nazionale del Bargello in Florenz (Kat. Nr. 13 und 14). Es kann auf diese Weise nicht ausgeschlossen werden, dass zwei der Sättel tatsächlich mit Elfenbein bestückt waren.

Weitere vier nicht zuzuordnende Beinsättel werden in einem Schatzkammerinventar des Alcázar von Segovia von 1503 genannt.<sup>419</sup> Die Beinauflagen der Sättel werden hier als Knochenarbeiten ausgewiesen, genauso wie jene zweier Sättel in einem Inventar der *Guardaroba Estense* von 1494: »*Due selle da cavallo lavorate cu' figure dosso arzonate*«<sup>420</sup> (Zwei Pferdesättel gearbeitet mit Figuren von Knochen an den Sattelbögen). Bei einem der zwei Sättel handelt es sich wahrscheinlich um den ca. 1474 gefertigten Este-Sattel (Kat. Nr. 20). Der zweite nicht zuzuordnende Knochensattel könnte bereits im Bestandsinventar des Castello Estense in Ferrara von 1436 erwähnt worden sein. Dort ist zu lesen: »*Sela una de osso grande da torniero dise li predicti che era stada de uno imperadore*«<sup>421</sup> (Ein großer Turniersattel von Knochen, von dem der oben Genannte<sup>422</sup> sagte, dass er zu einem Kaiser gehörte).

Anhand der angeführten Inventare entsteht der Eindruck, die Beinsättel des 15. Jahrhunderts wurden in ihrer Entstehungszeit als Knochensättel wahrgenommen. Ab dem 17. Jahrhundert wurden sie aus einer Unkenntnis des Materials heraus unbewusst oder bewusst – vielleicht um die Bedeutung der Sammlung oder des Objekts aufzuwerten – als Elfenbeinarbeiten ausgegeben. Ob sich diese Beobachtung bestätigt oder ob es bereits im Spätmittelalter zur Verwechslung der drei Materialien Elfenbein, Knochen und Hirschhorn kam, soll im Folgenden analysiert werden. Ferner zielt das Kapitel darauf ab, den Materialwert und die ideelle Bedeutung der Werkstoffe im 15. Jahrhundert zu bestimmen. Zu diesem Zweck werden die Anwendungsbereiche von Elfenbein, Knochen und Hirschhorn sowie das

Schnitzhandwerk des Spätmittelalters in den Blick genommen, denn Materialhierarchien und -bedeutungen waren wertvolle Anhaltspunkte für den sozialen Gebrauch und die Beurteilung der aus ihnen gefertigten Werke.

### 3.1 KNOCHEN ODER ELFENBEIN? ZUR MATERIELLEN WAHRNEHMUNG DER BEINSÄTTEL IN HISTORISCHEN QUELLEN DES SPÄTMITTELALTERS

In den oben genannten Bestandsverzeichnissen der Familie Este von 1436 und 1494 werden die Auflagen der Beinsättel als Knochenarbeiten ausgewiesen. Im Inventar von 1436 wird im Kontext eines Handspiegels und im Inventar von 1494 in Verbindung mit einem Schachbrett das Material Elfenbein erwähnt.<sup>423</sup> Zudem wird im Inventar von 1494 zweifach von einer Medaille aus Horn berichtet.<sup>424</sup> Die Urheber der beiden Inventare unterschieden also zwischen Knochen und Elfenbein beziehungsweise Knochen, Elfenbein und Horn, jedoch anscheinend nicht zwischen Knochen und Hirschhorn. Zumindest wird in ihnen kein Gegenstand aus Hirschhorn erwähnt.

Im Wesentlichen begrenzen sich die Objektbeschreibungen in den Inventaren auf die Werkstoffangaben. Die Form und Verzierungen der Sättel werden nicht oder nur summarisch thematisiert, wodurch ihr Aussehen kaum nachvollzogen werden kann. Stattdessen wird die Identität der Sättel und allgemeinhin der genannten Objekte vorrangig durch ihre Materialität definiert. Ein vergleichbares Vorgehen ist in Rechnungsakten des französischen Königs Karl VI. (1368–1422), der burgundischen Herzöge Philipp II. der Kühne (1342–1404) und Johann Ohnefurcht (1371–1419) und des Grafen von Eu Raoul I. de Brienne (um 1300–1345) zu beobachten.<sup>425</sup> In ihnen sind Sättel mit Elfenbein-, Knochen- und Hornauflagen verzeichnet. Angesichts fehlender Sättel mit Hornauflagen könnte es sich bei den Hornbesätzen um Hirschhornauflagen handeln. Der in den Rechnungsakten verwendete Begriff »cor«<sup>426</sup> ist jedoch primär mit Horn zu übersetzen. Ergänzt werden die Werkstoffbezeichnungen oftmals durch Farbangaben. Die Knochenauflagen werden primär als weiß beschrieben. In einer Rechnung von 1399, ausgestellt vom Rennstall Karls VI., heißt es beispielweise: »A Marie, femme feu Jehan de Troies, sellier, pour deux selles pour ledit seigneur, les arçons devant et derriere bordez d'oz blanc [...]«<sup>427</sup> (An Marie, Frau des verstorbenen Jehan de Troies, Sattler, für zwei Sättel für den genannten Herrn, die Sattelbögen vorn und hinten gesäumt von weißem Knochen).

Die Urheber der Inventare und Rechnungen könnten sich aus ökonomischen Gründen auf die Material- und Farbangaben der Objekte beschränkt haben. Plausibler ist es aber,

dass der Wert der Objekte in erster Linie an ihrem Material bemessen worden ist. Unterstützt wird diese These durch Objekt- und Quellenanalysen des Kunsthistorikers Thomas Raff.<sup>428</sup> Mittels dieser stellt er eine Klassifizierung von Realien am Materialwert bis in die Renaissance heraus. Eine Loslösung von diesem Wertsystem und eine zunehmende Wertschätzung des künstlerischen Schaffens bei der Beurteilung von Kunstwerken offenbart sich unter anderem erst in einem Inventar der Kunstkammer von Margarete von Österreich (1480–1530) von 1523. In diesem wird darüber informiert, dass auf ausdrückliche Anweisung der Besitzerin hin, nicht mehr das Gewicht der Kunstwerke verzeichnet wurde.<sup>429</sup> Die Materialität der Beinauflagen der Beinsättel war demnach ausschlaggebend für ihre zeitgenössische Beurteilung.

Da Hirschhorn im Unterschied zu Elfenbein und Horn in den angeführten Inventaren und Rechnungsakten nicht genannt oder eindeutig von Knochen unterschieden wird, vielleicht weil es im verarbeiteten Zustand kaum von Knochen abgegrenzt werden kann, ist zu vermuten, dass beide Materialien einen verwandten Nutzen und Wert besaßen. Hirschhorn könnte gegenüber den anderen organischen Materialien aber auch sehr selten für die kunsthandwerklichen Produkte verwendet worden sein. Eine Wertung der Knochen-, Horn- und Elfenbeinsättel lässt sich anhand der Quellen oder des am Ende einer jeden Rechnung verzeichneten Objektpreises nicht bemessen, da zusammen mit den Sätteln Sattelzeuge in variierenden Ausführungen aufgeführt werden, die in die jeweiligen Preisangaben inbegriffen sind. Zumal die Rechnungen verschiedenen Zeiten sowie Regionen entstammen und so mehrere Währungen wie Inflationen zu berücksichtigen wären. Alle drei Beinsattelarten wurden aber für den Adel und Angehörige des Hofes gefertigt, waren also weitgehend für einen Auftraggeberkreis bestimmt.

### 3.2 ANWENDUNGSGEBIETE VON BEINEN IM SPÄTMITTELALTER

Aus dem ausgehenden 14. und dem 15. Jahrhundert sind zahlreiche figürliche Schnitzereien aus Knochen erhalten, darunter Miniaturbilder, Kästchen, Altarbilder, Triptychen und Spielbretter (Abb. 62–65).<sup>430</sup> Eher selten lassen sich Schnitzereien aus Hirschhorn finden, wie an Armbrüsten (Abb. 42–44)<sup>431</sup> – teils geschuldet einer fehlenden oder fehlerhaften Unterscheidung zwischen den beinernen Materialien in der Forschung.<sup>432</sup> Knochen und Hirschhorn wurden bereits in der Vor- und Frühgeschichte universell genutzt und beschnitzt.<sup>433</sup> Im Früh- und Hochmittelalter wurden sie unter anderem zu Kämmen, Messergriffen, Flöten, Würfeln, Spielsteinen, Paternosterringen und -perlen sowie

Gürtelschnallen verarbeitet.<sup>434</sup> Es handelt sich primär um Alltagsgegenstände, die auch aus anderen Materialien, wie Holz und Metall, hergestellt wurden. Knochen und Hirschhorn kamen wahrscheinlich dann zum Einsatz, wenn ihre helle Farbe als Gestaltungsmittel erwünscht war.<sup>435</sup> Bei Kämmen war zudem deren materieller Symbolwert von Bedeutung, der in Kapitel 3.4 umrissen wird. Würfel und Paternosterringe entstanden wahrscheinlich bevorzugt aus Knochen, da das Rohmaterial optimale Voraussetzungen für deren Herstellung bot.<sup>436</sup> Archäologische Ausgrabungen zeigen, dass mit der Entwicklung des städtischen Handwerks Hirschhorn schrittweise von Knochen verdrängt wurde. Geweihe waren aufwendiger zu beschaffen und durch ihre variierende, natürliche Formgebung und unebene Oberflächenstruktur nicht so ertragreich wie Knochen.<sup>437</sup> Sie wurden im Wald aufgesammelt oder dem erlegten Wild abgeschlagen und waren vermutlich bei Händlern erhältlich.<sup>438</sup> Als Abfallprodukt des Fleischkonsums standen Knochen kostengünstig sowie in großen Mengen zur Verfügung und wurden direkt vom Metzger oder Kuttler bezogen.

Mit Ausnahme von einigen Messergriffen sowie Spiel- und Schachfiguren weisen die Objekte aus Knochen und Hirschhorn vor Ende des 14. Jahrhunderts zumeist keine oder nur eine schlichte Verzierung aus eingeritzten Linien und Kreisen auf. Es handelt sich um Massenprodukte, oftmals minderer Qualität, die billig, das heißt von einem breiten Käuferkreis erworben wurden.<sup>439</sup> Eine Sonderstellung nehmen die Kästchen, Pyxiden und Tragaltäre aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein, die mit geschnitzten Knochen und vereinzelt mit Walrosszahn aufwendig in einer Kölner Werkstatt, der sogenannten Großen Beinschnitzerwerkstatt, gefertigt wurden. Der Großen Beinschnitzerwerkstatt werden nicht weniger als 41 erhaltene Objekte und Fragmente zugeschrieben.<sup>440</sup> Sie bilden vorrangig christliche Darstellungen ab. Nur auf einem Kästchen ist ein profanes Figurenprogramm aus Kampf- und Minneszenen, die wohl Episoden aus *Tristan und Isold* illustrieren, gezeigt.<sup>441</sup> Mehrere Kästchen und Pyxiden wurden als Reliquiare in Kirchen und Klöstern genutzt,<sup>442</sup> darunter ein Kästchen im Musée du Louvre, das sich wahrscheinlich ehemals in der Abtei Saint-Maur befand.<sup>443</sup> Nicht auszuschließen ist, dass die Objekte als Auftragswerke oder seriell hergestellte Produkte im Rahmen von Reliquienschenkungen an die Kirchen und Klöster gelangten. Ferner könnten sie als Wallfahrtsabzeichen und -andenken oder als Spezialität der Kölner Märkte vom Adel oder Klerus angekauft worden sein.<sup>444</sup> Im Unterschied zu den schlichten Alltagsgegenständen aus Knochen handelt es sich um Objekte im Besitz einer höheren Gesellschaftsschicht. Diese Stellung beanspruchen bis ins späte 14. Jahrhundert primär Objekte aus Elfenbein, wie Statuetten, Spiegelkapseln, Kämmen, Käst-

chen, Schreibtafeln sowie Dip- und Triptychen mit christlichen und profanen Schnitzereien.<sup>445</sup>

Elfenbein war ein aufwendig, vorrangig aus Nord- und Südost-Afrika importierter Werkstoff, dessen Verfügbarkeit wesentlich von der politischen Stabilität seiner Herkunftsregionen und den nationalen wie internationalen Handelsbeziehungen abhing.<sup>446</sup> Der Niedergang und Zusammenbruch des fatimidischen Reiches 1171 war womöglich ein wesentlicher Faktor für das weitgehende Fehlen des Materials in Europa im 11. und 12. Jahrhundert. Auf Grundlage eines sich im 12. Jahrhundert etablierenden Handelssystems in Ägypten sowie einer von Händlern aus Genua in Verbindung mit einer erfolgreichen Textilindustrie neu errichteten atlantischen Schiffroute erreichte Elfenbein hingegen ab ca. 1240 in einer noch nie dagewesenen Fülle Europa und insbesondere Nordfrankreich.<sup>447</sup>

Paris avancierte in diesem Zuge zu dem wohl bedeutendsten Zentrum der Elfenbeinschnitzerei, wovon zahlreiche hochqualitative Objekte zeugen.<sup>448</sup> Eines der imposantesten Erzeugnisse der Pariser Elfenbeinschnitzerei dieser Zeit ist eine Madonna mit Kind von ca. 1260 bis 1270 im Musée du Louvre, die durch ihre enorme Größe, Schönheit und detaillierte Machart beeindruckt (Abb. 61).<sup>449</sup> Die Elfenbeinstatue befand sich wohl vom späten 13. bis zum 18. Jahrhundert in der königlichen Kapelle Sainte-Chapelle in Paris und wurde zur privaten Andacht und Kontemplation genutzt. Ob es sich um eine Auftragsarbeit des französischen Königs Ludwig IX. (1214–1270) handelt oder ob sie durch eine Schenkung in seinen Besitz gelangte, ist ungewiss. Wie bei den Werken der Großen Beinschnitzerwerkstatt ist die Provenienz der meisten Elfenbeinschnitzereien weitgehend unbekannt.<sup>450</sup> Dass sie sich im Besitz des Adels und Klerus befanden, ist aber angesichts ihrer materiellen Kostbarkeit, die sich aus dem aufwendigen Import und der begrenzten Verfügbarkeit des Elfenbeins ergibt, und der Quellenerwähnungen unbestritten. Eine Rechnung von 1386 bescheinigt zum Beispiel den Ankauf von drei Kämmen aus Elfenbein für Philipp II. den Kühnen (1342–1404) und seine Ehefrau Margarete von Dampierre (1350–1405): »à Henry de Grées, pignier, demourant à Paris, pour un gros pigne d'ivoire pour Mgr [Monseigneur] et pour une paire de pignes d'ivoire pour mademoiselle la contesse de Nevers«<sup>451</sup> (an Henry de Grées, Kammmacher, wohnend in Paris, für einen großen Kamm aus Elfenbein für meinen Herrn und für ein Kammpaar aus Elfenbein für meine Dame die Herzogin von Nevers). Elfenbeinerne Kämmen als auch Spiegelkapseln und Kästchen waren vermutlich primär Schaustücke, Geschenke und Minnegaben. Nicht auszuschließen ist zudem, dass sie bei der körperlichen Pflege sowie zur Aufbewahrung von Hygieneartikeln eingesetzt wurden.<sup>452</sup>

An der Wende zum 15. Jahrhundert ist ein Verfall der französischen Elfenbeinschnitzerei zu verzeichnen, der sich an

einer verringerten Anzahl erhaltener Erzeugnisse sowie an ihrer qualitativ minderwertigeren Ausführung festmachen lässt. Im Verhältnis zum 14. Jahrhundert sind aus dem 15. Jahrhundert nur wenige Elfenbeinwerke bekannt, die vermehrt in die Niederlande und nach Norditalien zu verorten sind.<sup>453</sup> Eben dort liegt auch der Ursprung zahlreicher Knochenschnitzereien, die auf eine Blütezeit der Knochenverarbeitung schließen lassen.<sup>454</sup> Bis auf die Embriachi-Werkstatt in Venedig sind bislang keine weiteren Urheber beziehungsweise Werkstätten der Knochenschnitzerei namentlich und räumlich nachgewiesen. Festzustellen ist jedoch, dass mit Kästchen, Altarbildern, Triptychen und Spiegelfassungen aus Knochen nahezu dieselben profanen und religiöse Objekte hergestellt wurden, wie zuvor und zeitgleich aus Elfenbein. Vielleicht entstanden die Knochen- und Elfenbeinarbeiten sogar bei denselben Urhebern, eine These, auf die im folgenden Unterkapitel näher eingegangen wird.

Eine Tendenz, bevorzugt religiöse Objekte aus Elfenbein zu fertigen, ist nicht festzustellen. Die Embriachi-Werkstatt fertigte sowohl religiöse als auch profane Kunstwerke aus Knochen.<sup>455</sup> Eine Trennung zwischen profaner und religiöser Kunst existierte im Mittelalter nicht.<sup>456</sup> Jedoch sind vollplastische Statuetten oftmals aus Elfenbein hergestellt. Dies erklärt sich aus der physischen Beschaffenheit des Rohstoffs, denn aus keinem anderen Material lassen sich vergleichbar große Werkstücke aus kompaktem Bein gewinnen.<sup>457</sup> Die gotischen Madonnen und Heiligenfiguren sind zwischen sieben und 30 cm hoch. Die Madonna mit Kind aus Sainte-Chapelle besitzt sogar eine Höhe von 41 cm. Einige wenige Heiligenstatuetten aus Knochen im Bayerischen Nationalmuseum erreichen dagegen gerade eine Höhe von 4 cm.<sup>458</sup> Besonders beliebt wurden im 15. Jahrhundert Spielkästchen mit Knocheneinlagen und -auflagen, die zur Aufbewahrung von Schachfiguren und im auseinandergeklappten oder umgedrehten Zustand als Spielbrett dienten (Abb. 62 und 63).<sup>459</sup> Dazu wurden ab dem 15. Jahrhundert Armbrüste mit Hirschhorn- und Beinschnitzereien aufwendig dekoriert (Abb. 42–44).<sup>460</sup> Die gezeigte Armbrüst in New York vereint christliche und profane Darstellungen und bildet auf der Oberseite das Wappen seines früheren Besitzers, des ungarischen Königs Matthias Corvinus (1443–1490), ab.<sup>461</sup>

Somit sind die Knochen- und Hirschhornschnitzereien des 15. Jahrhunderts wie die Elfenbeinarbeiten einer gehobenen Käuferschaft zuzuordnen. Neben dem Adel und dem Klerus kamen aber nun auch Angehörige der städtischen Oberschicht, die sich maßgeblich am höfischen Geschmack und deren Kunstformen orientierten, als Abnehmer der Produkte in Frage.<sup>462</sup> Ein »forzierino d'osso lavorato a bianco e nero«<sup>463</sup> (Kästchen aus Knochen gearbeitet in Weiß und Schwarz) kann 1400 als Eigentum von Margherita Datini

(1360–1423), der Frau des italienischen Kaufmanns Francesco di Marco Datini (1335–1410), nachgewiesen werden. Möglicherweise handelte es sich um eine Arbeit der Embriachi-Werkstatt, für die kontrastreiche und fantasievolle Einlegearbeiten aus Holz, Bein und Horn charakteristisch sind (Abb. 64 und 65).<sup>464</sup> Zwei Retabel der Embriachi-Werkstatt in der Certosa di Pavia und in der Abtei in Poissy (gegenwärtig im Musée du Louvre) wurden vom Herzog von Mailand Gian Galeazzo Visconti (1351–1402) und dem französischen Herzog Jean de Berry (1340–1416) in Auftrag gegeben.<sup>465</sup> Im Prager Veitsdom wurde 1918 ein Kästchen mit Knochenschnitzereien geborgen, welches trotz seines profanen Bildprogramms 1376 mit Reliquien des heiligen Sigismund bestückt worden war.<sup>466</sup> Die Materialien Knochen und Hirschhorn, die bis dato primär zur Herstellung von schlichten Alltagsgegenständen der unteren Schichten herangezogen wurden, dienten folglich ab der Wende zum 15. Jahrhundert neben Elfenbein für Luxusobjekte der höheren Schichten.

Mit dem wachsenden Abnehmerkreis für Prunkobjekte aus Bein könnte der Einsatz von Knochen und Hirschhorn attraktiv geworden sein. Zumal ab 1350 ein Rückgang der Verfügbarkeit von Elfenbein in Europa zu verzeichnen ist.<sup>467</sup> Aufgrund ihrer verwandten Eigenschaften dienten Knochen und Hirschhorn als Ersatzmaterialien für Elfenbein.<sup>468</sup> Die steigende Nachfrage nach Elfenbeinobjekten wurde demnach durch Knochen- und Hirschhornarbeiten befriedigt. Bereits im 11./12. Jahrhundert gelangte Elfenbein nur in geringen Mengen nach Europa, was zur Entstehung der prachtvollen Kölner Knochenschnitzereien geführt haben könnte. Die Blütezeit der Knochenschnitzerei im 12. und 15. Jahrhundert gründete folglich jeweils auf der Materialknappheit von Elfenbein – eine Hypothese, die anhand der folgenden Betrachtung zum mittelalterlichen Schnitzhandwerk noch eingehender erörtert wird.

### 3.3 BEINVERARBEITUNG IM SPÄTMITTELALTER

Spuren der Beinverarbeitung aus dem Mittelalter lassen sich in allen Siedlungsformen, das heißt im Kontext von Klöstern und Burgen, im ländlichen Bereich sowie in den Städten, finden. Zur Beinschnitzerei bedarf es keiner hochspezialisierten Werkzeuge oder aufwendiger technischer Anlagen, sodass zudem Wanderhandwerker nicht ausgeschlossen werden können.<sup>469</sup> Seit dem 11. Jahrhundert entwickelte sich das beinverarbeitende Handwerk insbesondere in den Städten.<sup>470</sup> Paris gilt als Herkunftsort zahlreicher qualitativvoller Elfenbeinschnitzereien der ersten Hälfte des 13. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts. Aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind 45 Elfenbeinschnitzereien bekannt, die der sogenannten Kremsmünster-Werkstatt in

Köln zugeordnet werden.<sup>471</sup> Ab etwa den 1370er-Jahren bis in das erste Drittel des 15. Jahrhunderts produzierte die Embriachi-Werkstatt unter Leitung des wohlhabenden Florentiner Kaufmanns und Diplomaten Baldassare Ubriachi (gest. 1406) zunächst wohl in Florenz und später in Venedig Knochenschnitzereien.<sup>472</sup> Im Testament von Baldassare Ubriachi wird Giovanni di Jacopo als »maestro de' miei lavori dell'osso«<sup>473</sup> (Meister meiner Werke aus Knochen) bezeichnet. Giovanni di Jacopo war demnach maßgeblich an der Fertigung der Knochenschnitzereien der Embriachi-Werkstatt beteiligt.

Zu seiner Person sind nur wenige Informationen, wie seine florentinische Herkunft, bekannt. Sein Stil ist maßgeblich von der Florentiner Kunst der 1360er- bis 70er-Jahre geprägt.<sup>474</sup> Neben Knochenschnitzereien werden ihm ein Kandelaber aus Marmor im Baptisterium San Giovanni in Florenz und mehrere Marmorreliefs an der Außenfassade des Oratoriums San Donato in Campignalla von ca. 1320 zugeschrieben.<sup>475</sup> Demnach führte Giovanni di Jacopo Werke in unterschiedlichen Materialien aus und war zeitweilig für Baldassare Ubriachi tätig. Inwieweit er in den täglichen Werkstattbetrieb der Embriachi-Werkstatt eingebunden war, ist unbekannt. In Anbetracht der stilistischen Homogenität der erhaltenen Schnitzereien sowie ihrer wiederkehrenden Bildthemen ist es vorstellbar, dass er Modelle entwarf, nach welchen andere Werkstattmitarbeiter die Knochenschnitzereien ausführten.<sup>476</sup> Es handelte sich bei Giovanni di Jacopo nicht um einen genuin auf die Beinverarbeitung fixierten Bildschnitzer, genau wie die wenigen weiteren namentlich bekannten Urheber gotischer Beinschnitzereien, wie zum Beispiel Giovanni Pisano (ca. 1250–nach 1314) und Jean de Marville (auch Hennequin, erwähnt zwischen 1369–1389), die am ehesten als Bildhauer zu bezeichnen sind.

Giovanni Pisano lernte bei seinem Vater Nicola und reiste als Wanderkünstler von Auftrag zu Auftrag.<sup>477</sup> Eine Zeit lang ließ er sich in Siena nieder, um Arbeiten an der Domfassade auszuüben. Später leitete er in Pisa die Dombauhütte. Von seinem künstlerischen Schaffen zeugen primär Arbeiten in Stein (Abb. 9 und 11). Es werden ihm aber ebenso eine elfenbeinerne Madonna mit Kind im Museo dell'Opera del Duomo in Pisa und ein fragmentarisch erhaltener, gekreuzigter Christus aus Elfenbein im Victoria and Albert Museum in London zugeschrieben.<sup>478</sup> Jean de Marville wird erstmals 1366 für seine Arbeiten an der Kollegiatskirche in Lille erwähnt. Um 1371/72 avancierte er zum »varlet de chambre«<sup>479</sup> des burgundischen Herzogs Philipps II. der Kühne. Das heißt, er stand ab dieser Zeit unmittelbar in dessen Dienst und war wohl ohne größere Unterbrechungen in Dijon tätig. Eine seiner prominentesten Arbeiten war das Grabmal des Herzogs in Marmor und Alabaster, dessen Fertigstellung er nicht mehr erlebte.<sup>480</sup> Eine erhaltene Kno-

chen- oder Elfenbeinarbeit kann Jean de Marville nicht zugeschrieben werden. Dass er Schnitzereien in Elfenbein ausführte, belegt jedoch eine Rechnung von 1377: »à Jehan Girart, tabletier, de Paris [...], pour 26 l. [livres] d'ivoire que Mgr [Monseigneur] fit panre et acheter de lui, et icelli fit baillier à Mainreville, son tailleur de menus euvres, pour faire certaines besoignes que Mgr lui avoit enchargiées«<sup>481</sup> (an Jehan Girart, Schnitzer von Schreibtäfelchen, von Paris [...], für 26 livres von Elfenbein, den mein Herr genommen und gekauft hat von ihm, und welches er an Mainreville weitergegeben hat, seinen Schnitzer von kleinen Werken, um einige Arbeiten zu fertigen, die ihm der Herr aufgetragen hat). In der erstmals 1504 in Florenz erschienenen, kunsttheoretischen Schrift *De sculptura* von Pomponius Gauricus (um 1481/82–1530) werden Skulpturen aus Elfenbein zur Bildhauerkunst gezählt.<sup>482</sup> Nach den verarbeiteten Materialien werden darin fünf Arten der Bildhauerei unterschieden: die Bildhauerei in Holz und Elfenbein, Ton, Gips, Stein sowie Metall. Als prominente Stellvertreter der Schnitzkunst in Elfenbein werden der antike Bildhauer Phidias, gemeint ist hier wohl der Sohn des Charmide (um 500–432), der kolossale Götterbilder aus Gold und Elfenbein fertigte, und der mythische Bildhauer Pygmalion angeführt.<sup>483</sup> Im *Roman de la Rose* wird Pygmalion als Bildhauer (»entaillierres«) beschrieben, der Statuen in Stein, Bein, Holz, Wachs, Metall und allen anderen Stoffen fertigt.<sup>484</sup> Ihm gelingt es, eine wunderschöne und derart lebendig wirkende Frauenstatue aus Elfenbein zu schnitzen, dass er sich in diese verliebt. Da er sich seiner starken Gefühle für die Statue nicht erwehren kann, sucht er Rat im Tempel der Venus. Um Pygmalion von seinen Liebesqualen zu befreien, erweckt die Liebesgöttin die Elfenbeinstatue daraufhin zum Leben. Diese Erzählung im *Roman de la Rose* basiert auf Ovids *Metamorphoseon libri*,<sup>485</sup> wurde aber von Jean de Meun (um 1240–1305) abgewandelt und erweitert. Während Ovid Pygmalion als Elfenbeinschnitzer vorstellt, ist er im *Roman de la Rose* ein Bildhauer, der mit unterschiedlichen Werkstoffen arbeitet, dessen Hauptwerk allerdings eine weibliche Elfenbeinstatue darstellt. Aus diesem Grund führt ihn Pomponius Gauricus als Elfenbeinschnitzer innerhalb der Bildhauerkunst an.<sup>486</sup> Die Abänderung der antiken Vorlage könnte der Absicht geschuldet sein, Pygmalion dem zeitgenössischen Typus eines Bildhauers anzupassen, der wie anhand von Giovanni Pisano, Jean de Marville und Giovanni di Jacopo vorgestellt, sich nicht auf die Verarbeitung eines Materials beschränkte. Neben Bildhauern verarbeiteten im Spätmittelalter noch weitere Gewerbe das Material Bein. In den ca. 1268 von Étienne Boileau niedergeschriebenen Regularien für Pariser Händler und Handwerker, dem *Livre des métiers*, werden acht Berufsgruppen aufgeführt, die Produkte aus Bein herstellen: die »Couteliers, faiseurs de manches«<sup>487</sup> (Messer-

schmiede, Hersteller von Griffen), »*Patenotriers d'os et de cor*«<sup>488</sup> (Hersteller von Paternostern aus Knochen und Horn), »*Patrenostriers et Faisiers de Bouclètes à saulers, etc.*«<sup>489</sup> (Paternosterer und Gießer von Schnallen aus Metall, etc.), »*Ymagiers-Tailleurs*«<sup>490</sup> (Bildschnitzer), »*Peintres et Taillières Ymagiers*«<sup>491</sup> (Maler und Bildschnitzer), »*Pingniers et Lanterniers*«<sup>492</sup> (Kamm- und Lampenmacher), »*ceus qui font tables à écrire*«<sup>493</sup> (Schnitzer von Schreibtafeln) und »*Deiciers*«<sup>494</sup> (Würfelmacher). Ein derartiges sich nach Produkten differenzierendes Handwerk im Stadtraum ist für das Mittelalter kennzeichnend. Nach den Forschungen der Archäologin und Historikerin Marianne Erath lässt sich ab Ende des 13. Jahrhunderts für das städtische, beinverarbeitende Handwerk in Süddeutschland eine zunehmende Rationalisierung beobachten.<sup>495</sup> Zunehmend mehr Werkstätten spezialisierten sich auf die Anfertigung eines oder einiger weniger Produkte. Sie normierten diese, um sie schneller und in größeren Stückzahlen herstellen und damit kostengünstiger anbieten zu können. Die Qualität und Originalität der Erzeugnisse nahmen in diesem Prozess ab. Wohl nur zu einem geringen Anteil wurden aufwendigere Fassungen der Produkte mit unter anderem figürlichen Schnitzereien angefertigt. Vor allem in den Städten waren im Zuge dieser Entwicklung Kamm-, Paternoster- und Würfelmacher verbreitet.<sup>496</sup>

Ein genuines Knochen- oder Elfenbeinschnitzergewerbe hat es wahrscheinlich nur selten gegeben, sondern eher Werkstätten, die bevorzugt beinerne Materialien verarbeiteten. Nach dem *Livre des métiers* nutzten die acht oben genannten Pariser Berufsgruppen zur Herstellung ihrer Erzeugnisse neben Knochen unter anderem Hirschhorn, Elfenbein, Horn, Holz, Stein und Metall. Lediglich die *Pingniers et Lanterniers* sowie *Patenotriers d'os et de cor* verwendeten vermutlich ausschließlich beinerne Materialien.<sup>497</sup> Insbesondere bei den Paternosterern scheint eine Spezialisierung des Handwerks derart vorangeschritten gewesen zu sein, dass sich Werkstätten bildeten, die sich auf die Verarbeitung von zwei Materialien festlegten. In den Regularien werden auf diese Weise noch »*Patenotriers de corail et de coquilles*« (Hersteller von Paternostern aus Korallen und Muscheln) und »*Patenotriers d'ambre et de gest*« (Hersteller von Paternostern aus Bernstein und Gagat) aufgeführt.<sup>498</sup> Selbst für die Embriachi-Werkstatt, die primär in Knochen ihre figürlichen Schnitzereien ausführte, können einzelne Elfenbeinarbeiten nachgewiesen werden, wie die beiden bereits genannten Retabel in Pavia und Paris.<sup>499</sup>

Dabei glich sich die Verarbeitung von Elfenbein, Knochen und Hirschhorn wahrscheinlich sehr. Bereits Theophilus Presbyter erläutert in seiner Anfang des 12. Jahrhunderts verfassten Schriftensammlung *Schedula de diversis artibus* dieselben Bearbeitungsmethoden für das Schnitzen, Vergolden, Schäften und Einfärben von unterschiedlichen

Arten von Bein, worunter er Elfenbein, Walrosszahn und Hirschhorn nennt.<sup>500</sup> In späteren Handbüchern zur Bildhauerei – wie Lorenzo Ghibertis (um 1378–1455) *I commentarii*,<sup>501</sup> Leon Battista Albertis (1404–1472) *De statua*<sup>502</sup> sowie *De re aedificatoria*,<sup>503</sup> Benvenuto Cellinis (1500–1571) *Trattati dell'oreficeria e della scultura*<sup>504</sup> und Giorgio Vasaris (1511–1574) *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*<sup>505</sup> – werden keine Bearbeitungstechniken von Bein erläutert. In Pomponius Gauricus *De sculptura* wird die Schnitzkunst in Holz und Elfenbein als die einfachste Art der Bildhauerkunst gekennzeichnet, da sie lediglich aus den drei Werkschritten Schnitzen, Leimen und Bemalen bestehe.<sup>506</sup>

Eine Bemalung an gotischen Beinschnitzereien ist häufig kaum noch zu erkennen, was modernen Oberflächenbereinigungen geschuldet sein kann.<sup>507</sup> Im Falle, dass noch eine Polychromie nachweisbar ist, muss zwischen einer originalen und nachträglichen Fassung unterschieden werden. Ein Arbeitsschritt, der bei einer Verwendung zeitgemäßer Pigmente und Bindemittel, oftmals schwerfällt.<sup>508</sup> Zumal von der ursprünglichen Fassung nicht selten mikroskopisch kleine Pigmentreste erhalten sind. Dennoch lassen sich erste gemeinsame Gestaltungsprinzipien zum Farbauftrag gotischer Beinschnitzereien nennen.<sup>509</sup> Typisch für Knochen- wie Elfenbeinschnitzereien sind Teilpolychromien. Vor allem bei dem kostbaren Elfenbein sollte keinesfalls der helle Grundwerkstoff durch Fassungen gänzlich verdeckt werden. Es galt vielmehr die Schönheit der beinerne Materialien durch einen akzentuierten Farbgebrauch zu unterstreichen.<sup>510</sup> Neben Vergoldungen kamen häufig die Grundfarben Blau und Rot zur Anwendung, die direkt auf das Bein aufgetragen wurden.<sup>511</sup> Als Bindemittel dienten Lösungen aus Pergamentschnipseln sowie der Blase eines Störs, aber auch Eiweiß oder Mixturen aus Öl, Harz und Wachs.<sup>512</sup> Rote Farbpigmente sind bevorzugt an den Lippen der Figuren und Tiere wahrnehmbar.<sup>513</sup> Ihre Pupillen werden mit blauer oder schwarzer Farbe betont.<sup>514</sup> Das Innenfutter von Mänteln oder Kleidern ist wiederholt blau und bei den Schnitzereien der Embriachi-Werkstatt auch rot gefasst. Vergoldungen kommen unter anderem an Haaren, Augenbrauen, Schuhen, Gürteln, Gewandsäumen, architektonischen Elementen und im Hintergrund von Reliefschnitzereien vor.<sup>515</sup> An den Gewandsäumen und im Hintergrund von Figurenszenen bilden sie filigrane Borten beziehungsweise Muster, die nicht mittels Eintiefungen oder Höhungen in das Bein vorgebildet sind (Abb. 61 und 65). Ab dem 15. Jahrhundert ist bei den Knochen- wie Elfenbeinschnitzereien ein tendenziell höherer Farbgebrauch zu beobachten.<sup>516</sup> Bei südniederländischen Elfenbein- sowie Knochenkästchen sind so größere Partien im landschaftlichen Hintergrund der Figurenszenen grün und braun bemalt, während die Figuren pointiert gefasst sind (Abb. 62).<sup>517</sup> Eine nahezu voll-

ständige Polychromie der Elfenbeinoberfläche ist bei einigen französischen Miniaturreliefs der Zeit sichtbar.<sup>518</sup>

Grundlegend ähneln sich gotische Elfenbein- und Knochenschnitzereien in ihrer farblichen Gestaltung folglich sehr. Des Weiteren ist aus den Analysen festzuhalten, dass vor allem ab dem ausgehenden 14. Jahrhundert Elfenbein und Knochen von denselben städtischen Werkstätten auf verwandte Art und Weise zu ähnlichen Luxusgütern für eine gehobene Käuferschaft verarbeitet wurden. Durch ihre vergleichbaren materiellen Eigenschaften waren die Beinarbeiten nach ihrer Verarbeitung kaum voneinander unterscheidbar. Mit Blick auf die Materialknappheit von Elfenbein in Europa ab etwa 1350 hat Knochen sehr wahrscheinlich als Austauschmaterial für Elfenbein gedient.

Knochen erlangte durch die Embriachi-Werkstatt zugleich wohl aber auch ein höheres Ansehen. Denn bei ihren Erzeugnissen ist die Herkunft des Beinmaterials durch die schmalen, vertikal aneinandergesetzten Beinauflagen offensichtlich. An den Seiten des Sainte-Chapelle-Kästchens bilden jeweils vier Knochenleisten eine Bildszene, die eine Episode aus der griechischen Argonauten-Sage zeigt (Abb. 64 und 65).<sup>519</sup> Umrahmt werden die Figurenszenen von aufwendigen Horn- und Knochenintarsien, die in die hölzerne Grundkonstruktion des Kästchens eingelassen sind. Zusammen mit figürlichen Knochenschnitzereien erstrecken sie sich über einen opulenten, konkav geformten Deckel. Die französischen Elfenbeinkästchen des 14. Jahrhunderts bestehen im Vergleich dazu durch ein schlichtes, geradliniges Design. Sechs großformatige Elfenbeinplatten ergeben, wie beim Londoner Kompositkästchen (Abb. 14),<sup>520</sup> ein lineares Rechteck. Von den Schnitzereien der Elfenbeinplatten lenken lediglich die Metallscharniere ab, die den Deckel halten und die Seitenteile stabilisieren. Eine klare rechteckige Form besitzen ebenfalls die südniederländischen Kästchen des 15. Jahrhunderts, wie das Londoner Spielkästchen (Abb. 62 und 63).<sup>521</sup> Auf einem Holzkern sind hier große Knochenplatten montiert, die den Anschein erwecken, es handle sich um Elfenbein. Diesen Ansatz verfolgte die Embriachi-Werkstatt mit ihren Erzeugnissen nicht. Das Sainte-Chapelle-Kästchen hebt sich im Gegenteil durch sein eigenes, charakteristisches Design deutlich von früheren und zeitgenössischen Elfenbeinkästchen ab. Mit Blick auf die hohe Anzahl der erhaltenen Erzeugnisse der Embriachi-Werkstatt hatte dieses Design wohl großen Erfolg und entsprach dem Zeitgeschmack. Nach der Kunsthistorikerin Paula Nutall könnten aufwendig geschnitzte Knochenobjekte sogar ausgehend von der Embriachi-Werkstatt modern geworden sein.<sup>522</sup> Knochen wurde in dieser Zeit dementsprechend nicht mehr allein mit schlichten, massenhaft produzierten und billigen Alltagsgütern der unteren Gesellschaftsschichten assoziiert. Das Material war ab dem ausgehenden 14. Jahrhundert ein wichtiges Ausgangsmate-

rial für die Herstellung von als neuartig und begehrenswert empfundenen Objekten und mithin die einzige Alternative zur Fertigung von Luxusgütern elfenbeinernen Charakters, welche vom Adel, Klerus und der städtischen Oberschicht nachgefragt und angekauft wurden.<sup>523</sup>

Die Knochen- und Hirschhornauflagen der Beinsättel besaßen demzufolge zwar nicht den hohen materiellen Wert von Elfenbein. Sie bestanden aber aus neu zur Geltung gelangten Materialien mit vergleichbarer optischer Wirkung. Durch ihre großformatigen, beschnitzten Knochenplatten und ihre farbliche Gestaltung sehen die Beinauflagen Elfenbeinarbeiten zum Verwechseln ähnlich, ja geben sogar bewusst vor Elfenbeinarbeiten zu sein.<sup>524</sup> Die Qualität der Beinschnitzereien der Beinsättel variiert. Mit ihren sehr plastischen und dynamischen Figurendarstellungen wurden die Beinauflagen der drei Budapester Beinsättel (Kat. Nr. 8–10) von talentierten Schnitzern, wohl Bildschnitzern/Bildhauern, geschaffen. Dagegen sind die Darstellungen anderer Beinsättel (unter anderem Kat. Nr. 3, 4, 5 und 15) mit ihren gleichartigen, schablonenhaften Figuren von geringem Niveau. Die Zusammenstellung, Wahl und Platzierung der Bildprogramme zeugen aber trotz ihrer partiellen Gleichförmigkeit von einer künstlerischen Erfindungsgabe, die einen kreativen Kopf im Herstellungsprozess der Sättel vermuten lassen. Hierdurch wird die These von gesonderten Vorlagenzeichnern, welche die Bildprogramme entwarfen, bestätigt.<sup>525</sup> Das heißt, wahrscheinlich wurden die Beinarbeiten der Beinsättel von mehreren städtischen Gewerbebezügen in Zusammenarbeit ausgeführt. Neben Bildschnitzern/Bildhauern sind Handwerksbetriebe vorstellbar, die sich um ihre Beinprodukte verdient machten. Ob diese selbst die Polychromie aufbrachten oder diese Aufgabe Maler übernahmen, ist unbestimmt. Im *Livre des métiers* werden Bildschnitzer und Maler (*Peintres et Tailleurs d'Ymagiers*)<sup>526</sup> einmal zusammen in einer Berufsgruppe erwähnt, wobei offen bleibt, ob es sich um Schnitzer und Maler in einer Werkstatt handelte oder ob die Tätigkeiten des Schnitzens und Malens von einer Person übernommen wurde.<sup>527</sup> Für gotische Holzschnitzarbeiten ist bekannt, dass deren Bemalung von Fassmalern ausgeführt wurde.<sup>528</sup> In Venedig existieren spätestens seit dem 13. Jahrhundert verschiedene spezialisierte Maler, darunter Kisten- und Sattelmaler.<sup>529</sup> Demnach könnten die Beinauflagen der Beinsättel von gesonderten Malern gefasst worden sein. Je nach Region und ihrer wirtschaftlichen Stärke variierte die Anzahl und der Spezialisierungsgrad der städtischen Gewerbe, was sich in unterschiedlichen Zunftsyste men niederschlug. Koordiniert wurde die Herstellung der Beinsättel wahrscheinlich von Sattlern, welche die Aufträge erhielten, den Sattelbaum samt Behütung und Lederauflagen fertigten und eventuell die Beinauflagen an die Satteloberfläche anpassten.<sup>530</sup>

### 3.4 ZUR IDEELLEN BEDEUTUNG DER BEINERNEN MATERIALIEN

»Wahrhaft schön und glänzend ist der ›Leib aus Elfenbein und wird deshalb elfenbeinern genannt oder ist so zu nennen, weil, wie das Elfenbein die ganze Schönheit und den ganzen Wert eines Körpers, nämlich des Elefanten, ausmacht, so ist dieser Leib [...]. Gewiß ist Elfenbein schöner und kostbarer als Fleisch oder der übrige Körper, von dem es genommen worden ist, und dennoch ist das Fleisch dieses Geliebten schöner, reiner und unvergleichlich heiliger als die ganze Masse, aus deren Nachkommen es gewonnen worden ist. Denn der Zustand aller Menschen ist so, daß es keinen gibt, der nicht wahrheitsgemäß sagen muß: ›Siehe, in Schuld bin ich geboren, in Sünde hat meine Mutter mich empfangen‹ (Ps 51,7: Ps 50,7 Vg.), ausgenommen diesen einen und einzigen, einzigartigen und alleinigen, den ich ohne jede Schuld und ohne alle Sünden empfangen habe, ich, seine Mutter, die unversehrte Mutter, Mutter in unberührter Empfängnis, unverletzt und unbefleckt in der Geburt und nach der Geburt. Solcher Art ist ›sein Leib aus Elfenbein‹, das heißt, ist er selbst der reinste Mensch, jedem Laster gegenüber kalt, gegen alles, was aus dem Fleische und dem Blute kommt (vgl. Joh. 1,13) überaus fest, leidenschaftslos und rein, ›heilig, schuldlos, unbefleckt und abgesondert von den Sünden‹ in allem (Hebr 7,26).«<sup>531</sup>

Dieses Zitat des Exegeten Rupert von Deutz (ca. 1075/76–1129) entstammt seiner Auslegung des *Hohen Lieds Salomos* und befasst sich mit einem in Vers 5,14 vorgenommenen Vergleich des Körpers von Salomo mit Elfenbein. Rupert von Deutz führt hier sämtliche Qualitäten und Ideale an, die er mit dem Material Elfenbein verbindet und die, wie im Folgenden erörtert wird, auch bei dessen Einsatz in der spätmittelalterlichen Beinkunst eine Rolle spielten, wie Schönheit, Glanz, Reinheit und Sündenlosigkeit.

Dass Elfenbein im Mittelalter als schön empfunden wurde, basierte maßgeblich auf seiner weißen, warmen Farbe, denn eben diese wurde, wie keine andere Farbe mit Schönheit assoziiert. So gehörte eine weiße Haut zum Schönheitsideal. In volkssprachlichen wie lateinischen Texten sind schöne Personen, zumeist Adlige und Heilige, weißhäutig.<sup>532</sup> Die von Pygmalion erschaffene wunderschöne Frauenstatue aus Elfenbein im *Roman de la Rose* wird wegen ihrer Hautfarbe gerühmt: »Selbst Helena und Lavinia waren nicht von so schöner Hautfarbe und so guter Figur geboren, so wohlgeformt sie auch waren, noch hatten sie ein Zehntel dieser Schönheit.«<sup>533</sup> In Hartmann von Aues mittelhochdeutschen Versroman *Erec* besitzt die wunderschöne Enite eine weiße Haut wie ein Schwan, die durch ihr schmutziges und zerrissenes Hemd scheint: »dar under war ir hemde sal/und ouch zebrochen eteswâ:/sô schein diu lich dâ/durch wîz alsam ein swan.« (Ihr Hemd darunter war schmutzig/und an vielen

Stellen zerrissen,/dort schimmerte ihr Körper/schwanenweiß hindurch.)<sup>534</sup> Die Farbe Weiß besitzt eine hohe Leuchtbeziehungswise Strahlkraft, auf die hier angespielt wird und auf die mittelalterliche Autoren, wenn sie die weiße Hautfarbe oder andere weiße Ausstattungselemente ihrer Protagonisten beschreiben, gern verweisen.

Indirekt deutet dieses weiße Strahlen auf einen vorbildhaften Charakter hin, denn die Physiognomik, das heißt die Verbindung zwischen der äußeren und inneren Natur eines Menschen, war im Mittelalter sehr verbreitet.<sup>535</sup> Die von Venus verlebendigte Elfenbeinstatue des Pygmalion ist auf diese Weise ihrer äußeren Schönheit entsprechend, eine vollkommene Partnerin, die über marianische Tugenden, wie Sündenlosigkeit und Jungfräulichkeit, verfügt.<sup>536</sup> Gemäß ihrer im Laufe des Versromans ansteigenden inneren Vervollkommnung bis zu ihrer Überhöhung zur reinsten Frauengestalt, wächst auch Enites äußere Vervollkommnung in Form einer immer schöneren und reicheren Ausstattung.<sup>537</sup> Bei beiden Beispielen verknüpfen die mittelalterlichen Dichter eine äußere mit einer inneren Schönheit. Sie funktionalisieren geschickt die Farbe Weiß, die schon in der Bibel Reinheit, Sündenlosigkeit und Tugendhaftigkeit veranschaulicht (Mt 17,2/Lk 9,29/Offb 3,4–3,5).<sup>538</sup>

Bis ins 15. Jahrhundert hinein hatten derartige Farbsymboliken in der Bildenden Kunst einen hohen Stellenwert. Die Farbe hatte nicht vorrangig die Aufgabe, das Material eines Gegenstandes in der Bildfläche zu illusionieren. Sie besaß eine Symbolik und ihr oblag ein hoher materieller Wert, der ihre Anwendung beeinflusste. Die Farbigkeit von Gegenständen oder der Natur in mittelalterlichen Kunstwerken weicht durch dieses Vorgehen von ihrem natürlichen Vorkommen ab.<sup>539</sup> In seinem um 1435/36 niedergeschriebenen Traktat *Della pittura* sah sich Leon Battista Alberti aus diesem Grund noch immer gezwungen, die Künstler zu tadeln, die durch den übermäßigen Einsatz von Gold und nicht durch eine geschickte Farbgestaltung ihren Arbeiten Erhabenheit verliehen.<sup>540</sup> In seinem Architekturtraktat *De re aedificatoria* von 1485 propagiert Leon Battista Alberti dennoch ein Bewusstsein für die Bedeutung und Auswahl der Materialien bei der Konzeption eines Kunstwerkes.<sup>541</sup> Anhand von Götterstatuen erklärt er, dass das Material der Form und Funktion des Kunstwerkes angepasst sein müsse. Bei der Fertigung von Götterstatuen sei so ein Werkstoff zu wählen, welches den Göttern ähnlich sei. Sinnbilder der Göttlichkeit seien Seltenheit und Dauerhaftigkeit, Eigenschaften, die im besonderen Maße Marmor und Bronze erfüllen. Gold dagegen sei für Skulpturen ungeeignet, da es nicht in ausreichender Qualität verarbeitet und die Figuren wegen ihres materiellen Wertes wiederverwendet werden könnten.

Materialsemantiken waren demnach für Schnitzer und Bildhauer von Belang. Mit seiner hellen bis weißen Farbe

und seinem Glanz, der durch eine Politur der Materialoberfläche zusätzlich gesteigert werden konnte, war insbesondere Elfenbein für Heiligen- oder andere vorbildhafte Figuraldarstellungen prädestiniert. Zumal es in der zeitgenössischen Literatur wiederholt mit dem menschlichen Körper und der Haut in Verbindung gebracht wurde. Aber auch Materialien mit nahezu den gleichen Eigenschaften, wie Knochen und Hirschhorn, konnten diesem Zweck dienen. Zusammen mit Vergoldungen, die das Licht zusätzlich reflektieren, müssen beinerne Heiligenfiguren in kirchlichen und damit in maßgeblich durch Kerzen illuminierten, gedämpften Räumen eine besondere Wirkung besessen haben.<sup>542</sup> Allein Elfenbein erfüllte mit seiner Seltenheit jedoch alle der von Leon Battista Alberti geforderten Anforderungen an die Materialität von Götterstatuen.

Eine wesentliche Rolle bei der Materialdeutung von Elfenbein spielte neben seinen physischen Eigenschaften, dessen Herkunft. Dementsprechend lässt Rupert von Deutz in seiner Auslegung des Hoheliedes den Elefanten und die ihm beigemessenen Eigenschaften nicht unerwähnt. Der Elefant war in Europa ein weitgehend unbekanntes exotisches Tier. Der Erzbischof Isidor von Sevilla (um 560–636) schrieb ihm in den *Etymologiae* ein Lebensalter von 300 Jahren zu.<sup>543</sup> Nach dem *Physiologus* besitzt er einen geringen sexuellen Trieb.<sup>544</sup> Bei einer Übertragung dieser Tiereigenschaften auf das Elfenbein könnte es als ein fremdländisches, langlebiges und vor allem als ein reines Material wahrgenommen worden sein. Auf diese Weise und auf Basis von mariologischen Auslegungen der Bibel (hier insbesondere Hld 7,5/1. Kön 10,18–10,20) gab es eine Verbindung zwischen dem Material Elfenbein und Maria.<sup>545</sup> Ferner ist der Elefant nach dem *Physiologus* in der Lage eine Schlange, die vordringlich das Böse symbolisiert,<sup>546</sup> zu töten.<sup>547</sup> Als primäre Waffen des Elefanten dienen die Stoßzähne, deren Kraft schützende Eigenschaften zuerkannt worden sein könnten.<sup>548</sup>

Ähnlich lässt sich das Geweih vom Hirsch interpretieren, der im *Physiologus* ebenso als Gegner der Schlange tritt.<sup>549</sup> Da aber in den spätmittelalterlichen Rechnungen und Inventaren zu den Beinsätteln Hirschhorn keine Erwähnung findet und allein zwischen Elfenbein, Knochen und Horn unterschieden wird, ist zu vermuten, dass spezifische Materialdeutungen des Hirschhorns bei der zeitgenössischen Deutung der Beinsättel zu vernachlässigen sind. Aus diesem Grund wird auf weiterführende Interpretationen des Materials verzichtet. Bei Knochen scheinen spezifische Tierdeutungen ebenso eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben, da deren tierische Herkunft in den Quellen nicht eindeutig benannt wird. Knochen im Allgemeinen

standen, wie Hirschhorn und Elfenbein, für die Lebenskraft und Überwindung des Todes, weshalb im frühen Mittelalter Bestatteten beinerne Kämme beigegeben wurden.<sup>550</sup>

Insgesamt ist durch die ähnlichen Eigenschaften der Materialien und die äußerliche Annäherung von Knochen und Hirschhorn an Elfenbein davon auszugehen, dass die Beinauflagen der Beinsättel vergleichbare Materialdeutungen wie Elfenbeinschnitzereien evozierten.<sup>551</sup> Das bedeutet, obwohl nach den angeführten Rechnungen und Inventaren bekannt war, dass es sich bei den Beinauflagen der Beinsättel um Knochen, einem Material deutlich geringeren Wertes als Elfenbein handelte, erschloss sich ihr Aussagegehalt maßgeblich durch die Verknüpfungen zu diesem. Elfenbein stellte durch seinen hohen Materialwert den gehobenen gesellschaftlichen Status seines Eigentümers zur Schau. Des Weiteren versinnbildlichte es, maßgeblich beeinflusst von literarischen Personenbeschreibungen, wie kein anderes weißes Material die äußere und innere Schönheit eines Menschen sowie dessen Reinheit und Tugendhaftigkeit. Übertragen auf die Beinsättel zeichneten die Knochen- und Hirschhornaufgaben die Objektbesitzer als ehrenhafte und tadellose Personen höheren Standes aus. Aus diesem Grund war es nicht nötig, die Beinauflagen zu verzieren, um den Objekten eine tiefere Bedeutung zu verleihen. So existierten Beinsättel ohne Schnitzereien, wie der Harding-Sattel (Kat. Nr. 11), oder mit einem nahezu ausschließlich ornamentalen Dekor, wie der Hohenzollern- und Montgomerie-Sattel (Kat. Nr. 3 und 15). Zu beachten ist hierbei, dass Sättel bis ins Spätmittelalter nicht zu den traditionellen Anwendungsgebieten von Bein gehörten. Es muss folglich bei den Reitzeugen bewusst zur Anwendung gekommen sein.

Bei den figürlich beschnitzten Beinsätteln wird durch die abgebildeten Ideal- und Leitbilder der Minne und des Rittertums konkretisiert, mit welchen Verhaltens- und Wertevorstellungen sich der Objekteigentümer identifizierte. Innerbildlich gesehen, werden die in Bein abgebildeten höfischen Männer und Frauen zu Idealfiguren stilisiert. Die durch die Szenen vermittelten Vor- und Leitbilder erlangten hierdurch zusätzlich an Gewichtung. Grundlegend wurde mit den höfischen Liebesschnitzereien auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts an die Darstellungstradition angeknüpft, die Minne-Ikonografie auf beinernen Luxusobjekten abzubilden, wie sie sich ab dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts durch eine Vielzahl französischer Elfenbeinobjekte konstituierte und nachfolgend von ausländischen Werkstätten übernommen und auf Knochenarbeiten angewandt wurde.

## 4. Der Beinsattel im Spiegel urkundlicher, bildlicher und literarischer Quellen des 12. bis 18. Jahrhunderts

In den vorangegangenen drei Kapiteln standen die erhaltenen Beinsättel und Sattelbögen des 13. bis 17., insbesondere aber des 15. Jahrhunderts im Zentrum der Analysen. Ihre Machart, Ikonografie und Materialität wurde analysiert, um den ursprünglichen Entstehungskontext, die Funktion und Bedeutung der Objekte zu rekonstruieren. Nun werden zu diesem Zweck urkundliche, bildliche und literarische Quellen unter Berücksichtigung der jeweiligen Quellspezifika, das heißt mit Rücksicht auf deren Entstehungsbedingungen und Aussagewert, untersucht. Jeder der drei Quellenarten ist ein Unterkapitel gewidmet. Die urkundlichen Quellen, genauer gesagt Bestandsverzeichnisse, Zunft- und Rechnungsakten, stehen dabei am Anfang, bevor bildliche und literarische Beinsatteldarstellungen einbezogen werden. Die Bestandsverzeichnisse datieren mehrheitlich ins 16. bis 18. Jahrhundert, während die bildlichen Überlieferungen ins 15. und die literarischen Texte sogar bis ins 12. Jahrhundert zurückreichen. Hierdurch ergibt sich im vorliegenden Kapitel eine rückwärtsgewandte Betrachtung von der Neuzeit bis ins Hochmittelalter. Mit diesem Vorgehen entsteht die Gelegenheit, die Beinsättel ausgehend von ihrem modernen Ausstellungs- und Sammlungskontexten zu diskutieren.

### 4.1 DER BEINSATTEL IN SPÄTMITTELALTERLICHEN UND NEUZEITLICHEN BESTANDSVERZEICHNISSSEN, ZUNFT- UND RECHNUNGS-AKTEN

#### 4.1.1 ZUM VORKOMMEN UND ZUR BEDEUTUNG DES BEINSATTELS IM MODERNEN SAMMELWESEN

Innerhalb des Museums- und Sammlungswesen stehen die Beinsättel und Sattelbögen des 13. bis 17. Jahrhunderts an der Schnittstelle zwischen den Militaria und der Bildhauerkunst. Der Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 22) wird so etwa im Hauptgebäude des Metropolitan Museum of Art an der Fifth Avenue in New York im Kontext gotischer Skulpturen und Schnitzereien präsentiert. Der Tratzberg- und Posenti-Sattel (Kat. Nr. 23 und 24) werden einige Räume entfernt zusammen mit Waffen und Rüstungen ausgestellt.<sup>552</sup>

Die beiden Beinsättel befanden sich bis 1904 im Besitz des Herzogs von Dino, Charles Maurice Camille de Talleyrand-Périgord (1843–1917), der zunächst in Montmorency und später in Monte Carlo eine der bedeutendsten privaten Waffensammlungen Europas zusammengetragen hatte.<sup>553</sup> Der Trivulzio-Sattel war bis 1938 in der Sammlung des Bankiers Clarence H. Mackay (1874–1938) in New York, die sich durch qualitative Militaria und Skulpturen auszeichnete.<sup>554</sup> Bis ins 20. Jahrhundert hinein waren Beinsättel und Sattelbögen Teil adliger und bürgerlicher Privatsammlungen mit einem Fokus auf mittelalterliche Kunst und Elfenbeinschnitzereien<sup>555</sup> oder auf Rüstungen und Waffen, was sich noch in ihrer heutigen Ausstellungssituation widerspiegelt. Von hier aus gelangten sie durch Ankauf in öffentliche Museen oder die Sammlungen, wie das königlich-preußische Zeughaus in Berlin, die Royal Armouries in London/Leeds, die Waffensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien und die königlich-schwedischen Livrustkammaren in Stockholm, wurden verstaatlicht. Erste schriftliche oder bildliche Zeugnisse der erhaltenen Beinsättel entstammen zumeist dieser Zeit, das heißt ihre Eigentümerschaft und Aufbewahrungsorte lassen sich mehrheitlich nicht über das 19. und 20. Jahrhundert hinaus zurückverfolgen.

Bei der kaiserlichen und den königlichen Waffensammlungen handelt es sich allerdings um seit dem Spätmittelalter oder der Frühen Neuzeit gewachsene historische Bestände.<sup>556</sup> Die Beinsättel wurden demnach schon seit Jahrhunderten zusammen mit Rüst- und Reitzugegen aufbewahrt, was eine Reisebeschreibung aus dem 18. Jahrhundert und Inventare, die bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen, belegen: Georg Edler von Rot(t)enstein (1742–1800) verfasste einen Reisebericht, in dem er von einem Besuch der ungarischen Adelsfamilie Esterházy (beziehungsweise Eszterházy) im Schloss Lanschitz (auch Lanschütz, heute Bernolákovo, Slowakei) im Jahr 1781 berichtet.<sup>557</sup> Im Gewehrzimmer des Schlosses »[...] befindet sich auch hier: vieles Gewehr ist mit Gold und Silber ausgelegt, auch sind darinn türkische Rosschweife, Pferdezeuge, Trommeln, Pauken, Schilder, sammt einem mit elfenbeinernen Figuren ausgelegten Sattel vom ersten Ungarischen König Stephan.«<sup>558</sup> Der Verbleib des Sattels ist unbekannt. Es lässt sich anhand der summarischen

Beschreibung kein erhaltenes Objekt mit dem genannten Sattel in Verbindung bringen.

Mit hoher Wahrscheinlichkeit wird dagegen 1654 ein Beinsattel im Inventar der Livrustkammaren in Stockholm genannt, bei dem es sich um den Anfang des 17. Jahrhunderts gefertigten Wasa-Sattel (Kat. Nr. 31) handelt: »*Een gammal sadel afbrent, kåpan aff rödt klådhe, besatt medh swart Cardewan, i såthet år grönt klåde medh frantzer omkringh*«<sup>559</sup> (Ein alter Sattel aus Bein mit einem roten Sitzpolster, besetzt mit schwarzem Korduanleder, genauso wie mit grünem Stoff). Der Wasa-Sattel, der vermutlich für einen polnischen oder Danziger Auftraggeber gefertigt wurde, befand sich bereits einige Jahrzehnte nach seiner Entstehung im Besitz des schwedischen Königshauses. In dem im Rahmen der Abdankung von Königin Christina von Schweden (1626–1689) erstellten und nach Sachgruppen geordneten Rüstkammerinventar<sup>560</sup> wird er erstmals angeführt zusammen mit einem weiteren polnischen Sattel von ca. 1600 ohne Beinauflagen mit vergoldeten Steigbügeln, auf denen die schwedische Krone und das Wappenschild der Wasa Ähringarbe sichtbar sind.<sup>561</sup> Die heraldischen Zeichen zeugen von einer direkten Verbindung des Sattels zum schwedischen Königshaus. Es wird angenommen, dass er von König Gustav II. Adolf (1594–1632) verwendet worden ist. Aufgrund der Danziger Wappenzeichen am Sattelknauf des Wasa-Sattels ist dessen Benutzung seitens der schwedischen Monarchen nicht zu erwarten. Wie und warum gelangte er also in die königliche Rüstkammer? In Betracht gezogen wird, dass er als Kriegsbeute Karls X. Gustav (1622–1660) im Dreißigjährigen Krieg nach Stockholm kam.<sup>562</sup> Demnach wäre er als Trophäe und damit zum Gedenken an ein kriegerisches Ereignis beziehungsweise der vollbrachten Leistung und als Symbol eines manifestierten Machtverhältnisses in der Waffensammlung aufbewahrt worden.<sup>563</sup> Hierfür existieren jedoch keine Belege. Es kann daher lediglich festgehalten werden, dass der Sattel mit dem Eigentümerwechsel eine neue Bedeutung erhielt, die mit der Geschichte des schwedischen Königshauses verknüpft ist, mit der Zeit jedoch verlorenging.

Mehr als zwei Jahrzehnte früher, 1631, werden in einem Inventar der Medici in der *armeria di galleria* in Florenz vier Beinsättel verzeichnet.<sup>564</sup> Zwei der vier Beinsättel (Kat. Nr. 13 und 14) sind im Besitz des Museo Nazionale del Bargello. Die Spur der anderen beiden Beinsättel verliert sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.<sup>565</sup> Die *armeria di galleria* war 1631 in drei oder vier Räumen im zweiten Stock der Uffizien untergebracht.<sup>566</sup> Im Inventar werden die Beinsättel im zweiten Raum neben türkischen<sup>567</sup> Hakenbüchsen, einem türkischen Sattel, einem Sattel mit rotem Samt, einer vergoldeten Eisenkassette, einem Elfenbeinkästchen und mehreren Olifanten unter anderem aus Knochen und Elfenbein genannt.<sup>568</sup> In seinen Uffizien-Beschreibungen von

1677 bis 1681 gibt der Arzt und Bibliograf Giovanni Cinelli (1625–1706) an, es handle sich bei den Rüstzeugen des zweiten Raumes um Geschenke hoher Persönlichkeiten.<sup>569</sup> Die Sammlung osmanischer Militaria entstand ab dem 15. Jahrhundert durch Kriege und diplomatische Geschenke,<sup>570</sup> was Giovanni Cinellis Aussage bekräftigt. Dementsprechend könnten die Beinsättel als Geschenke in der *armeria di galleria* aufbewahrt worden sein. Vielleicht spielte aber auch ihre für Reitsitze außergewöhnliche Materialität eine Rolle bei ihrer Verortung im Kontext von türkischen Rüstzeugen. Der Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14) wurde wahrscheinlich unweit von Florenz in Norditalien um 1474 gefertigt. Hiermit könnte er einer norditalienischen Adelsfamilie entstammen, wenn er nicht von den Medici selbst in Auftrag gegeben wurde.

Die bislang früheste bekannte Beinsattelerwähnung in einer Rüstkammer ist aus dem Schloss Ambras bei Innsbruck überliefert. Der Erzherzog von Österreich Maximilian III. (1558–1618) ließ 1613 ein Rüstkammerinventar erstellen,<sup>571</sup> in dem ein Elfenbeinsattel, vermutlich der Ambras-Krippensattel (Kat. Nr. 26), angeführt wird.<sup>572</sup> Die von seinem Vorgänger Ferdinand II. von Österreich (1529–1595) eingerichtete Rüstkammer umfasste fünf Räume im Untergeschoss des Schlosses, die eine museumsähnliche Inszenierung und thematische Anordnung der Bestände aufwies.<sup>573</sup> Im Kontext von Reitzeugen, Stiefeln, Halbstiefeln und Handschuhen wird der Beinsattel im fünften Raum im Inventar erwähnt. In der Forschung wird der fünfte Raum auch als »*Türkenkammer*«<sup>574</sup> betitelt, da hier neben Gebrauchsgegenständen des westlichen Kulturraumes ab Ende des 16. Jahrhunderts vorrangig türkische Rüstgegenstände für Ross und Reiter aufbewahrt wurden. Dem Kunsthistoriker Alfred Auer zufolge wurden die türkischen Militaria noch zu Lebzeiten Ferdinands II. in diesen Raum transferiert und hier als Trophäen seines militärischen Erfolges in den Türkenzügen von 1556 und 1566 präsentiert.<sup>575</sup> Der Ambras-Krippensattel (Kat. Nr. 26) und die mit ihm genannten Kleidungsstücke und Reitzeuge waren noch Zeugnisse eines früheren Ausstellungskonzepts, das an die höfische Festkultur erinnerte und Ferdinand II. als Veranstalter von und Teilnehmer an Turnieren und festlichen Aufzügen inszenierte.<sup>576</sup> Unter den westlichen Reitzeugen wird auf diese Weise ein ungarischer Sattel genannt, den Ferdinand II. zusammen mit einem Pferd bei einem Turnier in Mantua gewonnen hat: »*Mer ain ungerischer satl, [...], so ir frb:dt: zu Mäntua sambt ainem ross im thurnier gewonnen hat; [...]*«<sup>577</sup>

Die Beinsättel gelangten also als Erinnerungsmedien der eigenen beziehungsweise Familien-Memoria sowie als Geschenke in die Waffensammlungen und konnten dort an besondere persönliche Taten, wie gewonnene Kriege, hohe Persönlichkeiten und die höfische Festkultur erinnern.<sup>578</sup>

Ihr ursprünglicher Entstehungs- und Anwendungskontext spiegelte sich dabei wohl lediglich in der Objektrepräsentation der Ambraser Rüstkammer wider. Ein konkretes historisches Ereignis wurde im 17. Jahrhundert aber nicht mehr mit dem Ambras-Krippensattel verknüpft, sodass er im Inventar von 1613 nicht näher kontextualisiert wird, anders als beim vorgestellten ungarischen Sattel. Stattdessen werden das Alter und die Materialität des Beinsattels erwähnt. Eben diese beiden Faktoren stellten, nachdem ihr Erwerbkontext in Vergessenheit geriet, wesentliche Aufbewahrungsgründe dar. Vereinzelt wurde den Beinsätteln, um ihnen eine neue Bedeutung zu verleihen, nachträglich eine Eigentümerschaft angedichtet, so zum Beispiel beim Beinsattel in Lanschitz, der im Besitz des ungarischen Königs Stephan I. (um 969/74–1038) gewesen sein soll.<sup>579</sup> Beinsättel wurden im 17. Jahrhundert nicht allein in königlichen und herzoglichen Waffensammlungen, sondern ebenfalls in herzoglichen Kunstkammern aufbewahrt. Der Hofprediger Samuel Baldovius (1646–1720) verzeichnet zwischen 1673 und 1683 in einem Inventar der Kunstkammer von Herzog Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig-Lüneburg (1636–1687) »[e]in hölzern außgearbeiteter Sattel in Knochenwerck mit Bildchn«<sup>580</sup> im Südflügel des Schlosses Bevern, der wahrscheinlich mit dem Welfen-Sattel (Kat. Nr. 7) identisch ist. Wenige Jahre später, 1687, wird der Sattel im Nachlassinventar des Herzogs erwähnt.<sup>581</sup> Hier wird er zusammen mit einem türkischen Sattel, zwei Lanzen, einem Bildnis von Prinz Friedrich Heinrich von Oranien (1584–1647) und dessen Gemahlin im schwarzen Fischbeinrahmen, einem Bildnis von Johann Philipp von Sachsen-Altenburg (1597–1639) und dessen Gemahlin in Silber mit schwarzen Rahmen, vier geistlichen Bildern, zwei Landschaften auf Seide mit elfenbeiner Umräumung, seidenen Vögeln und christlichen Darstellungen auf Messing, aufgeführt. Die verlorenen Bildnisse von Friedrich Heinrich und Johann Philipp könnten die Herrscher in Rüstung gezeigt haben, wie es in der Porträtkunst des 16. und 17. Jahrhunderts üblich war.<sup>582</sup> Gesetzt den Fall, dass die Objekte nach ihrer Aufstellung innerhalb der Kunstkammer verzeichnet sind, wurde der Beinsattel neben weitgehend verwandten Gattungs- und Materialgruppen gezeigt. Hierdurch wurden unter anderem Objektformen, Arbeits- und Verzierungstechniken, Bildthemen und -stile, aber auch herrschaftliche Repräsentationsformen miteinander vergleichbar. Ein darüber hinausgehendes Ordnungsprinzip der Realien in der Kunstkammer ist nicht zu erkennen, was trotz Sammlungslehren, wie jene des flämischen Arztes und Kunstberaters Samuel Quiccheberg (1529–1567), nicht ungewöhnlich ist.<sup>583</sup> Nach dem Historiker Jochen Bepler waren wohl aber alle in der Bevernschen Kunstkammer aufbewahrten Realien mit Zetteln versehen, die über den Gegenstand als auch dessen Anschaffung informierten.<sup>584</sup> Es

könnte demnach kein stringent systematischer, sondern ein biografischer Zusammenhang zwischen den Objekten existiert haben. Wie in den oben untersuchten Waffensammlungen wurde der Beinsattel folglich wohl mit dem Sammlungseigentümer, hier mit Ferdinand Albrecht I., persönlich in Beziehung gesetzt.<sup>585</sup>

Weiterhin befanden sich in der herzoglichen Kunstkammer in München 1598 zwei nicht zuzuordnende »Sättl mit bainen figurn außwendig überschiffet«.<sup>586</sup> Kurz nach seinem Amtsantritt ließ Maximilian I. (1573–1651) ein Inventar der Kunstkammer, die von Albrecht V. (1528–1579) im zweiten Obergeschoss des Marstallgebäudes errichtet worden war, erstellen.<sup>587</sup> Dieses Inventar ist in fünf Rundgänge gegliedert und verzeichnet außergewöhnlich anschaulich die damalige Ausstellungssituation der Realien.<sup>588</sup> Der erste Rundgang erfasst alle in den Schränken sowie auf und unter den Tischen und Tafeln aufbewahrten Objekte, darunter die Beinsättel. Zusammen mit unter anderem einem Samtbaret der Herzogin Jakobäa von Bayern (1401–1436), einem altmodischen Trauerhut des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern (1493–1550), Gliedern einer Kette, einer Eisenklinge und einem Kästchen mit einer Tarnkappe, Schuhen und Fingerhandschuhen befanden sich die Beinsättel unter der fünften Tafel der Nordwand.<sup>589</sup> Bei dem Samtbaret und Trauerhut handelt es sich zweifellos um alte persönliche Gebrauchsgegenstände der Wittelsbacher. Die Realien und wohl auch die Beinsättel zählten somit zu den *Wittelsbacensia* oder im weitesten Sinne zu den *Bavarica*. Innerhalb der Kunstkammer stellten sie neben den *Exotica*, *Naturalia*, *Artificialia*, *Scientifica* einen eigenen Sammlungsbereich dar und fungierten als Memorabilien der Familiengeschichte oder anderer bayerischer Adliger.<sup>590</sup>

Vier weitere unbekanntes Beinsättel werden 1503 in einem Inventar des *tesoro* (Schatzkammer) im Alcázar von Segovia genannt.<sup>591</sup> Auf Anlass der Königin Isabella I. von Kastilien (1451–1504) wurde es ein Jahr vor ihrem Tod angefertigt und ist nach Material- und Sachgruppen geordnet. Es listet unter zahlreichen Pferdezeugen kurz nacheinander vier Beinsättel für Maultiere oder Klepper<sup>592</sup> auf, die mit bemaltem, weißem oder grünem Knochen belegt sind und in zwei Fällen ebenso über Messingarbeiten verfügen. Mittels der Zuordnung der Beinsättel zu den Reittieren lässt das Inventar keinen Zweifel daran, dass die Beinsättel als funktionale Reitsitze erachtet wurden, wenngleich die Sattelform und -größe maßgeblich von den Reittieren abhing, ihre Nennung also zugleich wesentlich zur Charakterisierung der Sättel beitrug. Zusammen mit zwei Beinsätteln werden Satteldecken erwähnt. Einmal wird ein passend zum Sattel ausgestaltetes Zaumzeug aufgeführt. Wie, wo und aus welchen Gründen die Beinsättel in der Schatzkammer aufbewahrt wurden, ist nicht oder kaum nachvollziehbar. Bekannt ist, dass Heinrich IV. von Kastilien (1425–1474) die

Kronjuwelen und andere Schatzkammerobjekte 1471 von Madrid nach Segovia zurückführen ließ und das Schloss als zentraler Aufbewahrungsort des königlichen Schatzes fungierte.<sup>593</sup> Isabella I. hielt sich in ihrer Regierungszeit nur zeitweilig in Segovia auf, wodurch die Schatzkammer wohl als Depot genutzt wurde, also nicht vorrangig der Selbstrepräsentation diente.<sup>594</sup>

Ende des 15. Jahrhunderts berichtet ein Inventar der *Guardaroba*<sup>595</sup> Estense von zwei Pferdesätteln mit figürlichen Knochenauflagen an den Sattelbögen.<sup>596</sup> Bei einem der zwei Beinsättel handelt es sich wahrscheinlich um den Este-Sattel (Kat. Nr. 20). Der Verbleib des zweiten Beinsattels ist unbekannt. Das Bestandsinventar von 1494, das nach Sach- und Materialgruppen geordnet ist, verzeichnet die Beinsättel zusammen mit einem vergoldeten türkischen Zaumzeug, Steigbügeln, vergoldeten Pferde- und Maultiergeschirren mit Samt und einem spanischen, gebrochenen und von Moten befallenen Sattel. Die Beinsättel wurden also mit anderen, nicht mehr gebrauchten, teils fremdländischen Reitzeugen deponiert. Der verschollene beziehungsweise nicht zuordenbare Beinsattel gelangte vermutlich früher in den Besitz der Este und ist mit dem großen, kaiserlichen Turniersattel aus Knochen zu identifizieren, der 1436 im Bestandsinventar des Castello Estense erwähnt wird.<sup>597</sup> Der Beinsattel wird hier neben Mobiliar, Textilien sowie Kunst- und Rüstgegenständen, wie etwa einem alten vergoldeten Altarbild sowie Schild, der wohl einem Kaiser gehörte, in einem Zimmer im Torbereich des Schlosses aufgeführt. Der Raum wurde von *Ser Jacomo da la croxe* und *Raynaldo di Silvestri* bewohnt, welche die Aufgabe besaßen, die zuvor im Inventar erwähnte antike Sattelkammer zu bewachen.<sup>598</sup> Der Beinsattel könnte aufgrund seiner kaiserlichen Provenienz nicht in dieser mit sechs Objekten kleinen Sattelkammer aufbewahrt worden sein. Stattdessen wurde er zusammen mit dem kaiserlichen Schild, also einem Objekt gleichrangiger, wenn nicht sogar gleicher Herkunft, gezeigt. Das heißt, der Beinsattel, der von seinem ursprünglichen Eigentümer durchaus als Reitsitz genutzt worden sein könnte, avancierte im Besitz der Familie Este zu einem Sammlungsobjekt, das wahrscheinlich in Erinnerung an den Kaiser und um sich selbst über seinen Besitz zu rühmen und zu positionieren im Castello Estense zur Schau gestellt wurde. In Nachahmung dessen und des hochadligen Sattelvorbessers ließ Ercole I. (1431–1505) möglicherweise um 1474 den Este-Sattel (Kat. Nr. 20) fertigen, der weniger als Gebrauchs- und vielmehr als dynastisches Repräsentationsobjekt noch zu seinen Lebzeiten zusammen mit dem kaiserlichen Beinsattel und anderen wertvollen Reitzeugen in die *Guardaroba* gelangte.

Beinsättel wurden somit bereits im 15. Jahrhundert als Ausstellungsobjekte betrachtet. Sie waren Teil von Rüst- und Waffensammlungen, die in Innenräumen repräsentativ ausgestellt werden konnten. Es bildeten sich im Spätmittelalter aber auch die ersten Rüstkammern heraus, in denen neben aktuellen Waffen und Rüstzeugen alte Militaria aufbewahrt und ausgewählten Personen, wie hohen Würdenträgern, gezeigt wurden.<sup>599</sup> Zur Präsentation von Rossharnischen und Rüstzeugen wurden mithin zu dieser Zeit bereits lebensgroße, hölzerne Pferde gefertigt. Eines der ältesten Exemplare von ca. 1500 ist im Kölnischen Stadtmuseum erhalten und war möglicherweise im Treppenhaus des Hackeney'schen Hofes am Neumarkt, der Kölner Residenz Maximilians I., aufgestellt (Abb. 66).<sup>600</sup> Die im ersten Teil der Arbeit aus den Objektanalysen gewonnene Erkenntnis, dass die reich bebilderten Beinsättel als funktionale Reitsitze erbaut wurden, ihr primärer Rezeptionskontext aber im Innenraum zu suchen ist, wird folglich durch die Bestandsverzeichnisse bekräftigt. Mit der Ausbildung großer herrschaftlicher Kunst- und Rüstkammersammlungen änderte sich dementsprechend die Repräsentationsform der Beinsättel nicht grundlegend. Mit ihnen verbanden sich jedoch neue Deutungen und Biografien zugunsten der persönlichen und familiären Memoria der Sammlungseigentümer. Die reich bebilderten Beinsättel sind damit Teil einer allgemeinen Entwicklung von Militaria vom funktionstüchtigen dekorlosen Kriegsgerät hin zum repräsentativen reich verzierten Prunkgegenstand, die sich ab dem späten 15. Jahrhundert unter anderem ebenso an Schilden fassen lässt.<sup>601</sup> Zu Selbstinszenierungszwecken bei Paraden oder anderen festlichen Anlässen gaben der Adel und die städtische Oberschicht immer kostbarere und aufwendigere Rüstzeuge und Waffen in Auftrag, die, wenn sie nicht am Körper getragen wurden, begehrte Sammelobjekte waren.<sup>602</sup> Denn auch innerhalb der Sammlung wurden die Prunkzeuge und ihre Darstellungen mit dem intendierten Träger in Verbindung gebracht. Diese symbolische Aufladung blieb nach der Kunsthistorikerin Christina Posselt-Kuhli nach dem Tod des Herrschers bestehen, konnte aber auch auf andere Individuen übertragen werden, unabhängig davon, ob sich deren Wahrnehmungskontexte änderten.<sup>603</sup> Selbst wenn die assoziativen Figurendarstellungen auf den Beinsätteln nicht spielerisch gedeutet wurden und sie so keine gemeinschaftsbildende Funktion besaßen, wie in Kapitel 2.3 erläutert, wurden demzufolge die Schnitzereien mit den Ideal- und Leitbildern der Minne und des Rittertums mit ihren ursprünglichen und nachfolgenden Eigentümern in Beziehung gesetzt. In beiden Fällen war der in einer Rüst- und Waffensammlung aufbewahrte Beinsattel ein persönliches und identitätsstiftendes Reitzeug.

#### 4.1.2 BEINERNE SÄTTEL IN ZUNFT- UND RECHNUNGS- AKTEN DES 14. BIS 16. JAHRHUNDERTS

Aus Lübeck ist eine Amtsrolle für Sattler von 1502 erhalten, in denen beinerne Sättel erwähnt werden. Genauer gesagt, wird in der Amtsrolle festgesetzt, dass Gesellen zur Prüfung drei Sättel herzustellen haben, darunter einen mit Bein belegten Sattel.<sup>604</sup> Diese Regelung gründet auf einer früheren Amtsrolle von 1429, in der zu lesen ist:

»Welk gheselle na desser tyd wil komen in ere ammet, de schal maken dre stücke werkes, dar he syne hand mede bewise, dat he des ammetes werdich sy vnde den copman vorwarene kone. Int erste schall he maken enen benenen sadel al over vorbenet, vnde enen kussadel [ein Sattelkissen, ein Sattel ohne Baum] myd Russchen leddere myd messinghe beslaghen, vnde enen pelegrinen sadel [Pilger-, Reisesattel].«<sup>605</sup>

Vergleichbare Anforderungen an die Gesellen werden in den Zunftregeln der Sattler der Prager Neustadt von 1451 gestellt.<sup>606</sup> Auch hier ist ein Beinsattel eines von drei vorgeschriebenen Gesellenstücken, wobei für Beinauflagen Hirschhorn genutzt werden sollte. In Gesellenprüfungen werden für gewöhnlich die Basisfähigkeiten des erlernten Handwerks abgefragt. Hierdurch kann angenommen werden, dass Beinsättel bei den Sattlern in Lübeck und Prag zu den berufsspezifischen und -typischen Produkten zählten.<sup>607</sup> Mit Bein belegte Reitsitze waren im 15. Jahrhundert demzufolge keine vereinzelt nachgefragten Produkte, sondern wurden in einer Vielzahl hergestellt. In den Zunftrollen werden sie gleichberechtigt neben zwei anderen Sattelarten genannt. Dies als auch der Sachverhalt, dass die Beinsättel von Sattlern hergestellt wurden, lassen vermuten, dass es sich um funktionstüchtige Reitsitze handelte. Schnitzereien auf den Beinauflagen der Sättel werden in den Zunftakten nicht erwähnt. Dies liegt wohl einerseits darin begründet, dass die Beinschnitzereien von anderen Handwerkern und Werkstätten ausgeführt wurden.<sup>608</sup> Andererseits ist mit Blick auf den Harding-Sattel (Kat. Nr. 11) anzunehmen, dass Beinsättel mit glatten Beinauflagen existierten und verbreitet waren. Im Gegensatz zu den reich verzierten Objekten wurden sie aber nicht oder nur selten in die herrschaftlichen Sammlungen aufgenommen und aufbewahrt. Auf die Existenz zahlreicher beschnittener und dekorloser Beinsättel im Spätmittelalter sowie auf ihre im 15. Jahrhundert maßgeblich ansteigende Verbreitung deuten zudem eine Vielzahl französischer Rechnungen des 14. und 15. Jahrhunderts hin. In den Rechnungsbüchern des Grafen von Eu und *connétable de France* Raoul I. de Brienne (um 1300–1345) werden von 1336 bis 1344 sieben Sättel mit Knochen- und drei mit Elfenbeinarbeiten erwähnt.<sup>609</sup> Zwei der Knochensättel sind vollständig mit Knochen belegt. So ist zum Beispiel in einem Eintrag zu lesen: »[...] une selle de coursier pour mons. [Monseigneur] de la taille d'Alemaigne,

*ouvree d'os tout about [...]*«<sup>610</sup> (ein Rennsattel der deutschen Größe für meinen Herrn, überall verziert mit Knochen). Bei den anderen fünf Knochensätteln beschränken sich die Bearbeiten weitgehend auf die Sattelbögen. Davon zeigt einer der Sättel auf den Bearbeiten Blätter.<sup>611</sup> Die drei Sättel mit Elfenbein besitzen allesamt einen aufwendigen figürlichen Dekor. Jedoch beschränken sich die Elfenbeinarbeiten bei einem Sattel auf die Bögen und bei den beiden übrigen Werken sind lediglich Teile des Bildprogramms mit Elfenbein ausgeführt. So wird etwa ein prächtiger Rennsattel mit silbernen Sattelbögen erwähnt, die den Liebesgott und ein Paar mit elfenbeinernen Köpfen und Händen zeigen.<sup>612</sup>

Sättel mit Beinauflagen waren zudem im 14. Jahrhundert am französischen Königshof bekannt. Ableiten lässt sich dies an einem Nachlassinventar des französischen Königs Karls V. (1338–1380) von 1380. In diesem wird ein Kästchen mit weißen und schwarzen Knochenaufgaben beschrieben, welches in der Art von Sätteln gemacht worden sei: »[...] *ung hault coffret carré ouvré d'os noir et blanc, en façon de quoy on fait les selles, plain de oisellez de Chippre; osté les oisellez.*«<sup>613</sup> (Ein hoher rechteckiger Koffer, kunstvoll gearbeitet aus Knochen, schwarz und weiß, in der Art wie man Sättel herstellt, gefüllt mit *oisellez de Chippre*<sup>614</sup>; mit entfernten/abgenommenen Vögelchen). Des Weiteren werden zehn Sättel mit Knochen und Elfenbein sowie weiterem Reitzeug in den Rechnungsakten des Grafen von Eu aufgeführt, die vom Sattler des französischen Königs Geffroy le Breton gefertigt wurden.<sup>615</sup> Ein weiterer königlicher Hof-sattler namens Jehan de Troyes war Urheber mehrerer Sättel mit bebilderten, elfenbeinernen Sattelbögen für Philipp II. den Kühnen (1342–1404).<sup>616</sup> Der Finanzdirektor und Schatzmeister des burgundischen Herzogs Pierre de Montbertaut<sup>617</sup> verzeichnet die Sättel in einer Rechnung vom 24. Januar 1397. Dieser ist ferner zu entnehmen, dass die Reitzeuge zusammen mit Pferden an den Sultan des Osmanischen Reiches Bayezid I. (um 1360–1403) zur Befreiung seines Sohnes und Nachfolgers Johann Ohnefurcht (1371–1419) entsandt werden sollten.

Jehan de Troyes wird nachfolgend ebenso in Verbindung mit acht Sätteln, die an den Bögen mit Knochen gesäumt sind, in den Rechnungsbüchern des königlichen Rennstalls Karls VI. erwähnt.<sup>618</sup> Erstmals in den Rechnungsbüchern als Sattler angeführt wird er 1381.<sup>619</sup> Im Jahr darauf wird er als Sattler des Königs, »*sellier du Roy*«<sup>620</sup>, und 1397 als »*varlet du chambre*«<sup>621</sup> bezeichnet. Um 1399 stirbt Jehan de Troyes, sodass Zahlungen für Reitgeschirre an seine Frau Marie ausgestellt werden, die wohl die Geschäfte ihres Mannes noch etwa bis 1401 fortführt.<sup>622</sup> Seinen Platz nimmt nachkommend Colin Rapine ein, der 1399 zunächst als Sattler und 1412/13 als »*varlet de chambre du Roy nostre seigneur*«<sup>623</sup> in den königlichen Rechnungsakten auftaucht.<sup>624</sup>

Bei Colin Rapine handelte es sich höchstwahrscheinlich um einen städtischen Handwerker in Paris.<sup>625</sup> Dies war nicht ungewöhnlich, denn in zahlreichen Rechnungen des königlichen Rennstalls sind Pariser Handwerker als Zulieferer von Waren dokumentiert.<sup>626</sup> Mit Colin Rapine ist vermutlich ein Jehan Rapine, ebenfalls Sattler des Königs und wohnhaft in Paris, in Verbindung zu bringen, der 1412 für den Herzog der Bourgogne zwei mit Knochen belegte Sättel mit Bildern fertigte. In einer Rechnung des burgundischen Hofes ist so zu lesen: »A Jehan Rapine, sellier du roy nostre S[eigneur], demourant à Paris, la somme de XXVIII escus monoie royal et VIII s. p. [sols parisis (?)] qui deus lui estoient pour la vendue et délivrance de deux selles entaillées et bordées d'os faictes à ymages couronnez, [...]«<sup>627</sup> (An Jehan Rapine, Sattler des Königs unserem Herrn, wohnhaft in Paris, die Summe von XXVIII escus monoie royal und VIII s. p., die für ihn waren für den Verkauf und die Lieferung von zwei Sätteln, geschnitzt und besetzt von Knochen, gemacht in königlichen Bildern, [...]). Zahlreiche Sättel mit Knochenarbeiten, die zwischen 1400 bis 1412/13 in den Rechnungsakten des königlichen Rennstalls vorkommen, gehen auf Colin Rapine zurück.<sup>628</sup> Für die Mehrzahl der Sättel mit Beinarbeiten, die zwischen 1382 bis 1404 und 1412/13 in den königlichen Rechnungsakten erwähnt werden, ist der Urheber allerdings unbekannt.

Mit insgesamt 231 Objekten allein in den nachweisbaren 24 Jahren waren Sättel mit Beinarbeiten am französischen Königshof sehr verbreitet. Es handelt sich bei ihnen um Auftragswerke für König Karl VI. und seine Entourage<sup>629</sup>, verzeichnet in den Rechnungsbüchern unter den *Mises pour le Roy*. Ferner wurden sie verschiedenen Ämtern und Diensten der königlichen Hofhaltung zuerkannt,<sup>630</sup> vermerkt unter den *Mises pour l'Ostel du Roy*. Unter den *Mises pour l'Ostel du Roy* werden ab 1383 und unter den *Mises pour le Roy* ab 1399 mit Bein gefertigte Sättel in steigender Anzahl erwähnt.<sup>631</sup> Während 1383 unter den *Mises pour l'Ostel du Roy* lediglich zwei von 20 Sätteln Beinarbeiten aufweisen,<sup>632</sup> besitzen 1412/13 sieben von zehn und unter den *Mises pour le Roy* neun von 13 Sätteln Beinauflagen.<sup>633</sup> Ab 1399 werden unter den *Mises pour le Roy* jährlich sechs bis 14 Sättel mit Beinarbeiten aufgeführt, die für Karl VI. bestimmt sind.<sup>634</sup> Weiterhin wurden im Zeitraum von 1400 bis 1404 jährlich 16 Sättel mit Beinarbeiten an den Herzog Karl von Orléans (1394–1465) geliefert.<sup>635</sup> Bei den Beinauflagen handelt es sich primär um weiße und in drei Fällen um schwarze Knochen.<sup>636</sup> Dreifach wird Horn erwähnt. Von diesen Hornsätteln besitzen zwei eine schwarze Farbe.<sup>637</sup> Die Knochen- und Hornbesätze säumen oder bedecken primär die Sattelbögen beziehungsweise die vorderen und hinteren Sattelbereiche.<sup>638</sup> Vereinzelt umfassen die Knochenauflagen die Sattelaußenränder vollständig.<sup>639</sup> Ein Sattel ist vorn und hinten sowie entlang des Sitzes mit Knochen geschmückt

und ein weiterer Sattel besitzt Knochen- und Lederauflagen.<sup>640</sup> Leder- (zumeist Korduanleder), Stoff- und Kupferauflagen sowie Vergoldungen werden neben den Beinauflagen an den Sätteln wiederholt erwähnt. Eine Verzierung beziehungsweise Schnitzereien an den Beinauflagen werden nicht genannt, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass die Rechnungen wie die Inventare des Spätmittelalters vorrangig Materialangaben verzeichnen.<sup>641</sup> Hierdurch sowie durch immer wiederkehrende, gleichartige Formulierungen entsteht der Eindruck, es handle sich um weitgehend einheitliche Produkte, was aber nicht korrekt sein muss. Bis auf eine Ausnahme werden die Sättel zusammen mit Reitzzeugen wie Steigbügel, Steigbügelriemen, Zügel oder Satteldecken und -taschen erwähnt, die aus Leder, Eisen, Kupfer, Wolle und Seide hergestellt sind.<sup>642</sup> An den Reitzzeugen des Königs und des Herzogs von Orléans dominieren die Farben Rot, Weiß, Grün und Schwarz. Ihr Preis bewegt sich zwischen jeweils 14 und 24 *livres tournois*. Die unter den *Mises pour l'Ostel du Roy* genannten Sättel samt Reitzzeuge kosten je vier bis 16 *livres tournois*. Hiermit waren sie deutlich günstiger und demnach wohl einfacher gestaltet beziehungsweise von geringerem materiellem Wert. Geschaffen wurden die Reitzzeuge bevorzugt für *roncins* oder andere Laufpferde,<sup>643</sup> aber auch für kleine Pferde,<sup>644</sup> *haguenees*<sup>645</sup> und ein Maultier<sup>646</sup>. Abhängig vom jeweiligen Reittier variierten sicherlich die Form und Maße der Sättel und Reitzzeuge. Inwieweit die Beinsättel den erhaltenen Exemplaren ähnelten, ist nur schwer zu beurteilen. Es ist aber davon auszugehen, dass sie in den seltensten Fällen derart reich mit Knochen belegt und geschnitzt waren wie die überlieferten Realien.

Zusammenfassend bestätigt sich in den Zunft- und Rechnungsakten die am Überlieferungsbestand abgeleitete These, dass Sättel mit Beinauflagen vor allem im 15. Jahrhundert nachgefragt waren und eine Hochzeit erlebten. Obschon den französischen Rechnungsakten zufolge beinerne Materialien bei der Sattelherstellung seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verwendet wurden. In Étienne Boileaus *Livre des métiers* von ca. 1268 wird den Pariser Sattlern der Einsatz elfenbeiner Nägel untersagt.<sup>647</sup> Das heißt, Bein wurde sogar bereits im 13. Jahrhundert für Sättel verwandt, wie der Carrand-Sattelbogen (Kat. Nr. 1) eindrucksvoll belegt. Bis mindestens ins 16. Jahrhundert hinein wurden Beinsättel von Sattlern als gebrauchsfähige Reitsitze gefertigt. Gehört haben sie männlichen und weiblichen Mitgliedern des Hofes, von Knappen und Rittern bis hin zum König. Eine generelle Entwicklung des Beinsattels hin zum funktionsuntüchtigen Prestigeobjekt hat es dabei nicht gegeben. Vielmehr entstanden die Beinsättel in unterschiedlichen Ausführungen vom schlichten Gebrauchs- bis hin zum reich verzierten Präsentationsobjekt. Es blieb jedoch

nur ein Bruchteil der Beinsättel erhalten – hier allen voran die Prunkobjekte, die mit der Entwicklung des Sammlungs-wesens vorrangig zur Darbietung im Innenraum hergestellt wurden.

#### 4.2 DER BEINSATTEL IN BILDlichen QUELLEN DES 15. JAHRHUNDERTS

Spätmittelalterliche Abbildungen können nach dem Historiker Gerhard Jaritz über die Funktion von Objekten und ihren Zeichencharakter in spezifischen Situationen Aufschluss geben.<sup>648</sup> Dies bedeutet nicht, dass an ihnen die Lebensrealität von Objekten und deren Nutzung an bestimmten Orten zu einem bestimmten Zeitpunkt abgelesen werden können. Malereien mit Beinsatteldarstellungen können aber die Realien, in der ihnen zugeordneten Verwendung und in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung zeigen, weshalb sie ergänzend zu den urkundlichen und literarischen Quellen untersucht werden.

Bei Malereien ergibt sich grundlegend die Schwierigkeit, Beinsatteldarstellungen als solche zu identifizieren. Die Form und Verzierung der erhaltenen Beinsättel variieren, wodurch ihre materialbedingte helle Farbigekeit das primäre Merkmal für die Bestimmung von Beinsatteldarstellungen ist. Bis ins 15. Jahrhundert hinein hatte die Farbe in Malereien aber nicht vorrangig eine abbildend-beschreibende Funktion, sondern ihr materieller Wert und ihre Symbolik beeinflussten ihre Anwendung entscheidend.<sup>649</sup> Die in hochmittelalterlichen Buchmalereien wiederholt sichtbaren weißen Sättel können aus diesem Grund hier nicht berücksichtigt werden. So reiten beispielsweise der heilige Georg und der heilige Demetrius von Thessaloniki auf Krippensätteln mit weißen Sattelbögen in einer französischen Miniatur des späten 12. Jahrhunderts (Abb. 7).<sup>650</sup> Bei dem heiligen Georg zählt der weiße Sattel zu einer betont in Weiß gehaltenen Ausstattung, die auf literarischen Personenbeschreibungen basiert.<sup>651</sup> Der Maler wollte somit durch den Farbauftrag beziehungsweise die bewusste Auslassung von Farbe, denn das Pergament als Bildträger besitzt bereits eine helle Farbe, höchstwahrscheinlich nicht ein bestimmtes Material suggerieren. Er richtete sich nach Darstellungskonventionen, die im hohen Maße von der Farbsymbolik abhingen, vielleicht spielten auch Farbharmonien und -kontraste eine Rolle.<sup>652</sup> Folgendermaßen ist es nicht leicht, mittelalterliche Bildquellen mit einer naturalistischen Farbgestaltung zu finden, die glaubhaft Beinsättel abbilden. Aus diesem Grund werden im Folgenden lediglich fünf Malereien des 15. Jahrhunderts in die Analysen einbezogen. Es handelt sich um die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* von Tommaso di Giovanni, genannt Masaccio (1401–1428/9 [?]) in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (Abb. 69),<sup>653</sup> eine deutsche

Tafelmalerei mit der *Kreuztragung Christi* im Museo Nazionale del Bargello in Florenz (Abb. 72),<sup>654</sup> zwei Martyriumsszenen des heiligen Georg von Bernat Martorell (um 1400–1452) im Musée du Louvre in Paris (Abb. 74 und 75)<sup>655</sup> sowie eine Figurenkarte eines süddeutschen Kartenspiels im Landesmuseum Württemberg in Stuttgart (Abb. 80)<sup>656</sup>. Bis auf Letztere sind es christliche Werke, welche die zeitgenössische Sachkultur präzise abbilden. Dennoch geben die Malereien wahrscheinlich keine authentischen, sondern typische Beinsättel wieder, um ihre Erkennbarkeit und Einordnung zu gewährleisten.<sup>657</sup> In diesem Zusammenhang muss gefragt werden, inwiefern die Realien den Künstlern bei der Fertigung ihrer Bilder zur Verfügung standen und ob diese, um es nach dem Historiker Peter Burke auszudrücken, überhaupt als Akte der Augenzeugenschaft angesehen werden können.<sup>658</sup> Diese Fragen lassen sich für den Untersuchungszeitraum jedoch nur in den seltensten Fällen beantworten.

In den Analysen kommt es somit nicht darauf an, äußerliche Parallelen und Unterschiede zwischen den erhaltenen und dargestellten Beinsätteln herauszuarbeiten oder auf die Existenz von Beinsätteln anhand der Darstellungen zu schließen. Es wird vor allem darum gehen, die Verwendungszusammenhänge der dargestellten Beinsättel zu erörtern, um die Funktion der Realien zu erschließen. Mit Bedacht darauf, dass Kunstwerke im Mittelalter nur selten aus rein ästhetischen oder formalen Gründen geschaffen wurden und sie eine Aufgabe besaßen, die Einfluss auf die Bildikonografie nahm,<sup>659</sup> werden dabei die Malereien jeweils kontextualisiert und ihre Bildtraditionen aufgezeigt.

##### 4.2.1 DIE ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE VON TOMMASO DI GIOVANNI, GENANNT MASACCIO

Der Notar Ser Giuliano di Colino degli Scarsi da San Giusto (1369–1456) ließ 1426 für die Familienkapelle in der Karmeliterkirche Santa Maria del Carmine in Pisa ein Altarretabel anfertigen, für das Masaccio die Tafelmalereien ausführte.<sup>660</sup> Der Altaraufsatz wurde vermutlich bereits im 16. oder 17. Jahrhundert demontiert. Nach Giorgio Vasaris Beschreibungen in den *Vite* von 1550 und 1568 zeigte er eine *Madonna mit Kind* im Zentrum.<sup>661</sup> Unten in die Predella waren drei schmale rechteckige Tafeln installiert, die erstens den *Elternmord des heiligen Julian* mit dem *Wunder des heiligen Nikolaus von Bari*, zweitens die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (Abb. 69) und drittens die *Kreuzigung Petri* zusammen mit der *Enthauptung Johannes' des Täufers* abbildeten.<sup>662</sup> Alle drei Tafeln werden in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin aufbewahrt. Die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* gehörte demnach zu einem größeren Bildprogramm und war gut sichtbar wohl direkt unter der *Madonna mit Kind* installiert.<sup>663</sup>

Die Tafelmalerei gibt den im Matthäusevangelium (Mt 2,1–12) beschriebenen Moment wieder, in dem die Sternendeuter, später bekannt als die Heiligen Drei Könige: Caspar, Melchior und Balthasar,<sup>664</sup> dem neugeborenen Jesus huldigen. Hierzu ist der älteste der drei Könige Melchior vor Maria, die vor einem Stall am linken Bildrand auf einem Faldistorium sitzt, in die Knie gegangen (Abb. 69). Nachdem er seine Krone neben sich auf dem Boden gelegt hat, küsst er die Füße des auf dem Schoß von Maria befindlichen Jesuskindes. Rechts neben Maria begleitet Joseph die Szene. Er hat ein kostbares Gefäß in der Hand, das als Gabe Melchior zu deuten ist. Schräg hinter Melchior kniet mit vor der Brust gefalteten Händen Caspar. Seine Krone wird von einem Diener hinter ihm gehalten. Ein weiterer Diener ist gerade dabei die Krone von Balthasars Kopf zu nehmen. Er wird weitgehend, genauso wie ein dritter Diener mit einem weiteren prachtvollen Gefäß, von zwei Männern verdeckt, die weite graue *mantelli*, tragen. Bei dem *mantello* handelt es sich um eine konventionelle Amtsmode des 15. Jahrhunderts, womit sie als Beamten zu identifizieren sind. Die Heiligen Drei Könige und ihre Begleiter sind hingegen in an der Taille geschnürte *gonnelle* gekleidet. Die *gonella* war beim Adel und der städtischen Oberschicht des 15. Jahrhunderts beliebt, konnte kostbar mit Goldelementen sowie Pelz besetzt sein und über lange herabhängende Ärmel verfügen.<sup>665</sup> Die beiden Beamten heben sich damit optisch vom übrigen Bildpersonal ab. Zudem haben sie ihre Arme jeweils unter dem *mantello* verschränkt. Sie nehmen eine passive Rolle ein und verfolgen das Geschehen als Beobachter im Unterschied zum übrigen Bildpersonal, das aktiv an der Szene teilnimmt. Aus diesen Gründen wurde in der Forschung wiederholt die These geäußert, es handle sich um den Auftraggeber des Retabels und einen nahen Angehörigen.<sup>666</sup>

Weiter rechts sind zwei Männer, die mehrere Pferde beaufsichtigen, und ein dritter Beamter, der nicht von seinem Pferd abgestiegen ist, wiedergegeben. Die Pferde dienten den Heiligen Drei Königen und den Beamten als Reittiere zur Geburtsstätte Jesu. Die noch aufliegenden Reitzeuge verweisen darauf, dass ihre Ankunft erst kurz zurückliegt. Ein Schimmel in Rückansicht ist mit einem weißen Krippensattel ausgestattet, der in seiner Form und Farbe dem Medici-Sattel (Kat. Nr. 14) ähnlich ist. Der abgebildete Sattel verfügt ferner über ornamentale Verzierungen an den Bögen, die an Schnitzereien erinnern, was die Assoziation zu den Beinsätteln nochmals verstärkt (Abb. 70). Eine lange dunkelblaue Satteldecke verdeckt die Sicht auf dessen Sitzbereich und ist farblich dem übrigen Reitzeug angepasst. Neben dem Beinsattel ist noch ein weiterer Reitsitz erkennbar. Er besitzt wie der Beinsattel einen runden, flachen Sattelknauf, ist aber durch eine schwarze Farbe mit Vergoldungen gekennzeichnet. Die Sättel der Pferde sind also in-

dividuell und in Anlehnung an zeitgenössische Reitsitze gestaltet. Damit wie auch durch die Gewänder der Könige, ihrer Diener und der Beamten wird die christliche Erzählung in die Entstehungszeit der Malerei überführt. Giorgio Vasari hob dies mit Begeisterung in seinen *Vite* hervor:

»[...] e nel mezzo i tre Magi che offeriscono a Cristo; et in questa parte sono alcuni cavalli ritratti dal vivo, tanto belli che non si può meglio desiderare; e gli uomini della corte di que' tre re sono vestiti di varii abiti che si usavano [...] in que' tempi.« ([...] und in der Mitte die drei Heiligen Könige, die Christus ihre Gaben darbringen. In diesem Teil sind einige Pferde so schön nach dem Leben gemalt, daß man sich nichts Besseres wünschen kann, und die Gefolgsleute dieser drei Könige tragen verschiedene Arten von Gewändern, die zur damaligen Zeit gebräuchlich waren.)<sup>667</sup>

Eine derartige Übertragung einer christlichen Begebenheit in die zeitgenössische Erfahrungswelt war für das 15. Jahrhundert typisch, ebenso wie der dargelegte Bildaufbau. Eine stark mit Masaccios Werk verwandte Ikonografie zeigt ein drei Jahre zuvor von Gentile da Fabriano (um 1370–1427) gemaltes Altarbild des Bildthemas (Abb. 71).<sup>668</sup> Es wurde vom Bankier Palla Strozzi (um 1373–1462) für seine Kapelle in der Kirche Santa Trinità in Florenz in Auftrag gegeben. Auch hier ist vor einem felsigen, von Bergen gesäumten Bildhintergrund links ein Stall oder besser eine Hütte mit Tieren zu sehen, vor der Maria mit dem Jesuskind sitzt. Die Heiligen Drei Könige machen ihm ihre Aufwartung und sind in knieender oder stehender Haltung gestaffelt hintereinander platziert. Der Fußkuss Melchior und die Niederlegung beziehungsweise Abnahme der Kronen entstammen dabei bereits einer im 13. und 14. Jahrhundert entwickelten Darstellungstradition, genauso wie die hier besonders aufwendig ins Bild gesetzte Anreise der Könige mit zahlreichen Begleitern, die an einen Paradeumzug erinnern.<sup>669</sup>

Hierdurch versammeln sich in Gentile da Fabrianos Werk eine große Anzahl von Menschen hinter den Heiligen Drei Königen, die am Ereignis teilhaben wollen. Abgebildet sind ferner mehrere reiterlose Pferde, die wohl den Königen zur Anreise gedient haben. Eines der Pferde ist in Rückansicht dargestellt wie bei Masaccio. Es trägt einen bordeauxfarbenen Krippensattel mit goldener Borte und goldenen Steigbügeln. In seiner Körperhaltung und -drehung entsprechen sich die Pferde in den beiden Malereien nahezu, wodurch der Gebrauch von Musterbüchern oder eine direkte Beeinflussung von Gentile da Fabrianos Werk auf Masaccios Malerei nicht auszuschließen ist. Des Weiteren waren in der damaligen Kunst vergleichbare Pferdedarstellungen weit verbreitet, wie zum Beispiel in Paolo Uccellos (um 1397–1475) Tafelmalerei von *Niccolò Mauruzi da Tolentino im Kampf von San Romano* sowie in zwei Cassone- oder *spalliere*-Tafeln von Pesellino (um 1422–1457).<sup>670</sup> Die zumeist sehr

prachtvoll mit Gold ausgestatteten Reitzeuge der Pferde variieren in den Darstellungen. Nochmals ein Hinweis darauf, dass sich Massaccio ganz bewusst für die Wiedergabe eines Beinsattels in dem Altarbild entschied.

Die Kunstpädagogin Shirley Neilson Blum stellte in ihren Analysen zu italienischen und niederländischen Malereien der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* heraus, dass das Bildthema dazu einlud, die Pracht und Extravaganz der damaligen Oberschicht und ihre Festkultur im Bild darzustellen.<sup>671</sup> Hierbei ließen sich die Auftraggeber der oftmals für Familienkapellen geschaffenen Werke wiederholt selbst ins Bild setzen, als Beobachter des Geschehens, im Gefolge oder sogar als die Heiligen Drei Könige.<sup>672</sup> Der Beinsattel wird in Massaccios Malerei folglich als eine mit Herrschern in Verbindung gebrachte Realie gezeigt, die zu ausgewählten Anlässen der Festkultur als Reitsitz benutzt wurde. Im Unterschied zu Gentile da Fabrianos Werk und anderen Malereien weisen die Königsdarstellungen bei Massaccio keinen übermäßigen Prunk oder eine ausgefallene Exotik auf, die als Überhöhungen der damaligen Sachkultur oder fiktive Ergänzungen zu werten sind. In Gentile da Fabrianos Altarbild (Abb. 71) ist die Hautfarbe von Caspar auffallend dunkel, Balthasar trägt eine Krone mit Federn und die überreiche Verwendung von Goldelementen an den Gewandungen der Könige mutet fremd an. Ferner werden im Gefolge mitunter Affen, eine Großkatze sowie ein Kamel mitgeführt.<sup>673</sup> Die in Massaccios *Anbetung der Heiligen Drei Könige* wiedergegebene Sachkultur ist deutlich reduzierter, zurückhaltender und wirkt so authentischer, wodurch der Beinsattel glaubhaft als ein charakteristisches, königliches Attribut des 15. Jahrhunderts inszeniert wird.<sup>674</sup>

#### 4.2.2 ZUR KREUZTRAGUNG CHRISTI EINES ANONYMEN DEUTSCHEN KÜNSTLERS UND ZU BERNAT MARTORELLS DARSTELLUNGEN DES MARTYRIUMS DES HEILIGEN GEORG

*Die Kreuztragung Christi* im Museo Nazionale del Bargello in Florenz setzt anschaulich einen Abschnitt der Passion Jesu Christi ins Bild, wie er in den Evangelien (Mt 27,31–34/Mk 15,20–23/Lk 23,26–34/Joh 19,16–18) beschrieben wird. Nach Jesu Verurteilung zum Tod durch den römischen Statthalter Pontius Pilatus wird er von Jerusalem zur Hinrichtungsstätte nach Golgotha geführt (Abb. 72). Bereits sichtlich gepeinigt von der vorangegangenen Geißelung und Dornenkrönung muss der leidende Jesu auf diesem letzten Weg mit seinen noch wenigen verbliebenen Kräften sein eigenes Richtinstrument, ein schweres, überlebensgroßes Holzkreuz, tragen. Als Symbol für die Passion erreichte das Bildthema der Kreuztragung ab der Mitte des 14. Jahrhunderts weite Verbreitung und war im 15. und 16. Jahrhundert an Passionsaltären und in der Buchkunst beliebt.<sup>675</sup> Für die wahrscheinlich von einem deutschen Künst-

ler Ende des 15. Jahrhunderts angefertigte Tafelmalerei in Florenz sind der Auftraggeber und ursprüngliche Ausstellungskontext nicht fassbar. Bekannt ist lediglich, dass sie sich im 19. Jahrhundert in der Sammlung von Louis Carrand (1827–1888) befand, aus welcher sie ins Museo Nazionale del Bargello gelangte.<sup>676</sup>

Ein vergleichbar befremdliches Bildthema zeigen vier Tafelmalereien im Musée du Louvre in Paris mit dem Martyrium des heiligen Georg. Sie gehörten einem Altaraufsatz des spanischen Künstlers Bernat Martorell an, den er wohl um 1435 für die Kapelle des heiligen Georg im Palau de la Generalitat de Catalunya in Barcelona schuf.<sup>677</sup> Jeweils zwei übereinander angeordnete Malereien rahmten vermutlich rechts und links eine Drachenkampfszene Georgs und eine Madonna mit Kind im Mittelfeld.<sup>678</sup> Nach unter anderem der *Legenda Aurea* übersteht Georg mit der Hilfe Gottes unter dem römischen Statthalter beziehungsweise persischen König Dacian<sup>679</sup> mehrere tödliche Folterungen unbeschadet, bevor er aufgrund des weiteren Festhaltens an seinem christlichen Glauben dazu verurteilt wird, durch die Stadt geschleift und enthauptet zu werden.<sup>680</sup> Eben dieser letzte Leidensweg von Georg, der durch die Verurteilung durch Dacian eröffnet wird, ist auf den Pariser Tafelmalereien bildlich umgesetzt, wobei Bernat Martorell der Erzählung noch eine Geißelung hinzufügte.<sup>681</sup> Zwei der vier Martyriumsdarstellungen, *die Schleifung des heiligen Georg zur Opferstätte* und *die Enthauptung des heiligen Georg*, bilden analog zur genannten *Kreuztragung Christi* in Florenz einen geharnischten Reiter mit einem Beinsattel ab, der dem Leidensweg Jesu beziehungsweise Georgs beiwohnt (Abb. 72 und 74–75). Die drei thematisch ähnlichen Malereien zeigen also Beinsättel in verwandten Gebrauchskontexten, sodass sie in diesem Unterkapitel gemeinsam erörtert werden.

Mittig im Vordergrund der *Kreuztragung Christi* ist Jesus durch die Last des Holzkreuzes auf die Knie gesunken und stützt sich mit den Armen vom Boden ab. Mehrere Männer mit Langwaffen umringen ihn, treiben ihn durch Tritte, Schläge und ein Seil, das um seine Hüfte gebunden ist, zum Weitergehen an. Es handelt sich um Soldaten von Pontius Pilatus, die dessen Verurteilung vollstrecken (Mt 27,27–32/Mk 15,16–22/Joh 19,2 und 19,23–24). Einige der Soldaten tragen spätmittelalterliche Rüstungen, bestehend unter anderem aus einem Eisenhut, Kettenhemd und halben Plattenharnisch.<sup>682</sup> Insbesondere die rund-gewölbte und bis zur Taille reichende Brustplatte mit fächerförmig angeordneten Kehlungen und Graten des Soldaten, der Jesus an die Tunika greift, ist für das 15. Jahrhundert charakteristisch. Einen Harnisch vergleichbaren Stils trägt ein Reiter auf einem Schimmel, der passiv und eher unbeeindruckt vom Geschehen im Bildhintergrund reitet. Zwei erstaunlich verwandte Reiterharnische mit einer Schaller sind von 1480 und ca.

1485 in Wien erhalten. Sie werden Kaiser Maximilian I. und Erzherzog Sigismund von Tirol (1427–1496) zugeschrieben (Abb. 67).<sup>683</sup> Mit dieser Ganzkörperpanzerung und seinem Pferd ist der Reiter den anderen Soldaten im Bild militärisch überlegen. Seine Ausstattung kennzeichnet ihn somit als Person höheren militärischen Ranges. Wahrscheinlich ist es ein Hauptmann, der die Hinführung Jesu nach Golgotha überwacht. In den Evangelien wird im Kontext der Kreuzigung Jesu von einem Hauptmann berichtet, der dessen Göttlichkeit erkennt und Jesus mit der Lanze die Seite öffnet (Mt 27,54/Mk 15,39/Lk 23,47/Joh 19,34). In der *Legenda Aurea* wird der Hauptmann, der den Lanzenstich ausführt, als Longinus von Cäsarea identifiziert.<sup>684</sup> In Kreuzigungsdarstellungen wird zum einen zwischen dem Hauptmann, der die Göttlichkeit Jesu erkennt, und Longinus von Cäsarea unterschieden. Zum anderen handelt es sich um eine Person, die ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts häufig zu Pferd und in Rüstung dargestellt wird.<sup>685</sup> Womöglich ist dieser »Gute Hauptmann«<sup>686</sup> beziehungsweise Longinus von Cäsarea mit dem Hauptmann in der Kreuztragung in Verbindung zu bringen, zumal er in der Malerei eine goldene Lanze bei sich trägt. Die Stangenwaffe und weitere Rüstgegenstände – wie zum Beispiel der beinfarbene Sattel, auf dem der Hauptmann sitzt (Abb. 73) – setzte der Künstler mit großer Detailgenauigkeit ins Bild. Von dem Sattel ist allein der vordere hoch aufsteigende Sattelbogen zu sehen, der formale Gemeinsamkeiten mit dem Ambras-Krippensattel (Kat. Nr. 26) aufweist. Jedoch sind im Bild keine figürlichen Darstellungen, sondern ein kehlförmiger Dekor in den Sattelvorderbogen eingelassen, der sich der Verzierung des Reiterharnischs optisch anpasst. In Abstimmung mit dem übrigen Zaum- und Sattelzeug des Pferdes ist die zum Reiter zeigende Innenseite des Sattelvorderbogens mit rotem Stoff ausgekleidet. Hinter dem Hauptmann begleitet ein älterer Mann mit Bart und Spitzhut, der ihn als Juden kennzeichnet,<sup>687</sup> auf einem braunen Pferd die Kreuztragung. Seine Wiedergabe könnte auf die Fassung B des apokryphen Nikodemus-Evangeliums zurückgehen, nach der Juden Jesus zur Kreuzigung führen.<sup>688</sup> In den zwei hochrechteckigen Tafelbildern von Bernat Martorell ist die Hauptperson, hier der heilige Georg, ebenfalls im Bildvordergrund dargestellt. Allein mit einem Lendentuch bekleidet und mit gefesselten Armen und Beinen hängt er bei der Schleifung in Rückenlage hinten an einem Reittier, das diagonal aus dem Bild heraustritt (Abb. 74). Rechts und links begleiten ihn zahlreiche Männer mit Langwaffen, die wie in der *Kreuztragung Christi* zum Teil zeitgenössische Rüstungen tragen. Aus der Masse der Schergen wird ein Hauptmann durch seine Platzierung direkt hinter Georg, seine erhöhte Position auf einem braunen Pferd sowie durch seine Ganzkörperrüstung hervorgehoben. Mit seinem Kommandostab besitzt er die Befehlsgewalt und ver-

weist mit diesem auf das Geschehen vor ihm. Seine Plattenrüstung zeichnet sich durch einen an der Taille ansetzenden, mehrteiligen Schurz aus, der unter anderem an einen Brustpanzer des Tiroler Plattners Kaspar Rieder (erwähnt 1455–1499) erinnert, der in den Royal Armouries in Leeds aufbewahrt wird (Abb. 68).<sup>689</sup> Mit Präzision führte Bernat Martorell die Rüstung des Hauptmanns aus, sodass nicht nur dessen einzelne Platten, sondern sogar dessen Nietenerkennbar sind. Hohe Aufmerksamkeit widmete er zudem dem Beinsattel, der durch seine weiße Farbe mit Vergoldungen und eine aufwendige Verzierung beeindruckt. Am hinteren Sattelbogen ist eine Blüte und am Sattelblatt ein Drachen in die Satteloberfläche eingearbeitet. Hiermit als auch durch seine Bocksattelform zeigt er starke Anlehnungen an die erhaltenen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (vgl. unter anderem Kat. Nr. 17 und 22). In derselben Aufmachung erscheint der Hauptmann in der *Entthauptung des heiligen Georg* (Abb. 75). Hier ist die Hinrichtung Georgs bereits vollzogen und sein geköpfter lebloser Körper liegt im Vordergrund. Hinter Georg gruppieren sich angsterfüllt und mit schmerzverzerrten Gesichtern die Schergen und am rechten Bildrand der Hauptmann, der regungslos rücklings vom Pferd fällt. Ins Bild gesetzt ist damit eben jener Moment, in dem der Heiligenlegende zufolge Dacian samt seinem Gefolge von einem Feuer verzehrt wird, als er nach Georgs Tod zu seinem Palast zurückkehren will.<sup>690</sup> Versinnbildlicht wird das Feuer in der Malerei durch schwarze und blutrote Wolken im Himmel, denen Blitze entspringen. Der Hauptmann ist in den Tafelmalereien folglich als Dacian zu identifizieren, der in Anlehnung an das als Rache Gottes zu wertende Geschehen – hier verdeutlicht durch eine weiße göttliche Erscheinung am Himmel – seine Strafe erhält. Der Beinsattel ist in den Werken von Bernat Martorell folglich in Besitz der römischen beziehungsweise persischen Obrigkeit, die über Georg richtet, gleichsam wie in der *Kreuztragung Christi* der Beinsattel einem Hauptmann des römischen Statthalters Pontius Pilatus gehört. Die weltlichen Herrscher beziehungsweise dessen Vertreter sind nicht in ihrem traditionellen, sondern im zeitgenössischen Gewand des 15. Jahrhunderts dargestellt, womit die christliche Erzählung in die damalige Gegenwart transportiert wurde. Lediglich in den anderen beiden Pariser Tafelmalereien von Bernat Martorell, der Verurteilung und Geißelung Georgs, erinnert die hohe, spitz zulaufende, pseudoarabische Kopfbedeckung Dacians an seine persische Herkunft.<sup>691</sup> Insbesondere aus dem 15. Jahrhundert sind mehrere Georgs-Reliefs erhalten, die neben dem Drachenkampf das Martyrium des Heiligen szenisch darstellen, so zum Beispiel im Victoria and Albert Museum in London aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts und im Wallraf-Richartz-Museum in Köln von ca. 1460 (Abb. 78).<sup>692</sup> Mit dem Zweiteilen, Rädern oder dem Bleibad zeigen sie oft noch weitere

Marterdarstellungen, die Georg dank seines Glaubens unbeschadet übersteht.<sup>693</sup> Beim Retabel in London, das für die Kapelle der Bruderschaft des Centenar de la Ploma in Valencia gefertigt wurde, umfassen sie rechts und links einen Drachenkampf Georgs und eine Madonna mit Kind im Mittelfeld. Hierin gleicht das Retabel in der grundlegenden Gliederung dem Altaraufsatz von Bernat Martorell. Die Schleifung und Enthauptung Georgs sind auf dem Londoner Retabel im untersten Register rechts neben der Drachenkampfdarstellung zu finden. Dacian sitzt in beiden Malereien jedoch als König mit weißem Bart, Krone und langem rot-goldenen Brokatgewand auf einem Thron rechts am Bildrand. Mit seinem Regentenstab weist er auf das Geschehen vor ihm hin.

Das Triptychon in Köln, das der Kölner Kaufmann und Ratsherr Peter Kannengießer (gest. 1473) finanzierte, zeigt im geöffneten Zustand in zwei Reihen acht Bildszenen aus dem Leben Georgs (Abb. 78). Dem Martyrium des Heiligen sind drei Bildfelder im Mittelteil und rechten Flügel gewidmet. Die Schleifung und Enthauptung zeigen kompositorische Gemeinsamkeiten mit Bernat Martorells Arbeiten. Dacian ist in beiden Szenen gleichfalls reitend wiedergegeben und sticht mit seinem prächtigen Schimmel aus seinem Gefolge heraus. Er trägt einen Turban und ein langes, schwarz-goldenes Brokatgewand mit Pelzbesatz, ist also wie auf dem Retabel in London im höfischen Gewand dargestellt. In der Schleifung befindet er sich direkt hinter Georg und führt sein Gefolge an, zu dem mehrere Soldaten in Rüstungen auf Pferden gehören. In der Enthauptung versuchen Dacian und seine Soldaten im Hintergrund einem Feuerregen zu entfliehen. Bernat Martorell stellte Dacian lediglich in der Geißelung im langen Brokatgewand mit Pelzbesatz dar und nahm damit eine verbreitete Darstellungskonvention auf. In der Schleifung und Enthauptung kleidete er ihn hingegen bewusst in ein ritterlich-höfisches Gewand. Diese singuläre Darstellungsform inszeniert Dacian nicht allein als Regenten, sondern zugleich als oberste militärische Instanz.<sup>694</sup>

Die *Kreuztragung Christi* in Florenz zeigt Parallelen zu einer ca. 1480 bis 1490 entstandenen Malerei des Bildthemas von Derick Baegerts (um 1440–nach 1515).<sup>695</sup> Analog zum Florentiner Gemälde gruppieren sich die Soldaten von Pontius Pilatus um den mittig im Vordergrund gezeigten Jesus (Abb. 79). Dabei nehmen sie teils vergleichbare Posen ein. Mit ihren schalk- und fratzenhaften Gesichtern sowie ihrer zerrissenen Kleidung weisen sie zudem verwandte physische Merkmale auf, die negativ konnotiert wurden und ihre Boshaftigkeit und Grausamkeit nach Außen sichtbar machten.<sup>696</sup> Der Hauptmann begleitet in Baegerts Komposition die Kreuztragung in schwarzer spätmittelalterlicher Rüstung zu Fuß und nicht erhöht auf einem Pferd. Auf diese Weise und durch seine Platzierung am rechten Bildrand ist

er nicht derart präsent wie im Florentiner Bild. Jesus ist in Baegerts Malerei, angesichts seiner in der Luft schwebenden rechten Hand, gerade in Begriff, unter der Last des Holzkreuzes und den Folterungen der Schergen zu Boden zu fallen. Angewendet wurde hier ein Darstellungstypus, der im späten 15. Jahrhundert ausgeprägt wurde und ebenso in der *Kreuztragung Christi* in Florenz vorkommt.<sup>697</sup> Einerseits wurde mit dem steigenden Realismus im 15. Jahrhundert bei diesem Typus das Gewicht des Kreuzes mitbedacht. Andererseits veränderten sich die Körperhaltung und physische Verfassung von Jesus mit dessen Umdeutung vom hoheitlichen, herrschaftlichen Gottessohn zu einem gemarterten, leidenden Menschensohn im Verlauf des Mittelalters grundlegend.<sup>698</sup>

Insgesamt gleichen die mittelalterlichen Märtyrerlegenden der Passion Christi in ihren Kernelementen Verhör, Haft und Hinrichtung, ergänzt durch Folter und Wunder.<sup>699</sup> Sie können damit gewissermaßen als *Imitatio* der Passion angesehen werden. Das Erleiden eines Martyriums wurde im Spätmittelalter als Zeichen göttlicher Gnade und Auserwählung aufgefasst. Im Unterschied zu Jesus weist Georg daher weder in Bernat Martorells Arbeiten noch in den Vergleichsdarstellungen blutende Verletzungen oder menschliche Empfindungen auf. Die wiederholten Gewalterfahrungen, die Georg erdulden muss, hinterlassen bis auf die Hinrichtung keine Spuren am Körper des Heiligen. Hierin zeigt sich das Scheitern Dacians, Georg durch körperliche Qualen vom christlichen Glauben abzubringen. Zugleich manifestieren sich das Vorhandensein einer göttlichen Macht und die Wahrheit des christlichen Heilsversprechens. Das an sich abschreckende Martyrium wurde auf diese Weise positiv gedeutet und ein beliebtes Bildmotiv, das auf die Existenz und den Eintritt ins Paradies aufmerksam machte.<sup>700</sup>

Nur so ist es zu erklären, dass Dacian und sein Gefolge als Gegner des christlichen Glaubens keine negativen Charakteristika aufweisen, während bis auf den Hauptmann die Soldaten in der *Kreuztragung Christi* diffamiert werden. Im Gegenteil, Dacian wird wie der Hauptmann äußerlich der eigenen Erfahrungswelt angepasst, und sie treten als höfisch-ritterliche Befehlshaber auf. Der Beinsattel, der jeweils zur Ausstattung der Befehlshaber gehört, ist Teil ihres standesgemäßen, herrschaftlichen Auftretens sowie ihrer sozialgesellschaftlichen Macht- und Gewaltdemonstration. Für adlige Betrachtende dienten die Beinsättel dabei unter anderem sicherlich als Identifikationsobjekte. Mit Blick auf die ursprüngliche Aufstellung von Bernat Martorells Tafelmalereien in der Kapelle des Palau de la Generalitat de Catalunya (bereits damals der Sitz der Ständevertreter)<sup>701</sup> könnte die göttliche Bestrafung Dacians in der Hinrichtungsszene Georgs als Warnung verstanden worden sein, nicht gegen die Christenheit, Gott und seine Regeln zu

richten und seine Macht zu missbrauchen. Der Beinsattel wird in den Malereien zusammen mit Rüstungen kombiniert, die in Kriegen sowie Turnieren bis ins Spätmittelalter materielle, technische und militärische Überlegenheit symbolisierten.<sup>702</sup> Er war aufgrund seiner Stofflichkeit jedoch kein geeignetes Kriegs- und Turniergerät, anders als aus Leder und Metall gearbeitete Kriegs- und Turniersättel (Abb. 1–5). Ein wesentlicher Grund für sein Vorkommen zusammen mit Militaria in den Malereien könnte sein, dass die öffentlichen Vollstreckungen der Todesurteile keine militärischen Kampfeinsätze mit hoher physischer Gegenwehr, sondern repräsentative Gewaltdemonstrationen darstellten. Das heißt, allein durch ihre Anwesenheit wurde die weltliche Macht ihres beziehungsweise des adligen Standes zur Schau gestellt. Dacian und der Hauptmann müssen nicht aktiv an der Vollstreckung der Rechtsprechung mitwirken. Dies erledigen ihre Untergebenen, weshalb sie passive Haltungen einnehmen können.<sup>703</sup>

#### 4.2.3 DIE FIGURENKARTE DES ENTEN-KÖNIGS IM STUTTGARTER KARTENSPIEL

Als vierte Bildquelle für spätmittelalterliche Beinsättel kann eine Figurenkarte des *Enten-Königs* im sogenannten Stuttgarter Kartenspiel, aufbewahrt im Landesmuseum Württemberg, herangezogen werden. Auf vergoldetem Papiergrund ist auf ihr in Dreiviertelansicht ein König auf einem Schimmel reitend wiedergegeben (Abb. 80). In der rechten Hand trägt er einen Speer mit einem längsgeteilten Wimpel in Rot und Blau. Die beiden Farben wiederholen sich in der Ausstattung des Königs mehrfach und sind für die Farbgestaltung der Karte bestimmend. Der König trägt einen roten, bis über die Knie reichenden Mantel mit blauem Kragen und weißem Saumbesatz sowie blaue Beinlinge. Diagonal über seine Brust ist eine goldene, mit Schellen besetzte Schärpe geführt.<sup>704</sup> Weitere Schellen zieren das in Rot gehaltene und mit Goldapplikationen reich bestückte Reitzug des Pferdes. Eine rote, nahezu bis zum Boden reichende Satteldecke mit zinnenförmigen Saum bedeckt einen Bocksattel,<sup>705</sup> von dem der schneckenförmige Knauf zu sehen ist. Durch seine weiße Farbe samt Vergoldungen hebt er sich von dem übrigen Reitzug ab und löst Assoziationen zu den erhaltenen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts aus. Auf seinem Pferd ist der König gerade im Begriff, einen Bach zu überqueren, in dem eine Ente schwimmt. Sein Blick ist nach vorn gerichtet, sodass er von dem Wildtier keine Notiz nimmt, auch das Pferd ist von diesem nicht irritiert. Im Gegenteil, es scheint, als ob die Ente sich nur knapp vor den Vorderhufen des Pferdes retten kann. Kompositorisch als auch farblich kommt der Ente auf der Figurenkarte eine untergeordnete Stellung zu. Dies überrascht, da sie eine von vier ›Farben‹ des Kartenspiels markiert.

Die aus diesem Grund als *Enten-König* bezeichnete Spielkarte ist eine von 49 erhaltenen Karten des ursprünglich 52 Karten umfassenden Stuttgarter Kartenspiels. Neben der Ente markieren der Falke, der Hund und der Hirsch die vier ›Farben‹.<sup>706</sup> Jede ›Farbe‹ umfasst die Zahlenkarten eins bis neun und vier Figurenkarten. Die Zahlenkarten zeigen das jeweilige Symboltier in variierenden Posen. Die Figurenkarten orientieren sich in ihrer Rangfolge und ihrem Wert an den damaligen höfischen Gesellschaftsstrukturen. Sie zeigen bei den Enten und Falken absteigend einen reitenden König, zwei Hofknaben (der sogenannte Ober und Unter) und eine Fahne. Bei den Hunden und Hirschen sind jeweils absteigend eine im Innenraum thronende Königin, zwei Hofdamen und eine Fahne dargestellt. Die höfischen Männer und Frauen tragen ihrer sozialen Stellung entsprechende Kleidung, die für das Ende des 14. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts charakteristisch ist.<sup>707</sup> Der *Falken-König* ist analog zum *Enten-König* in Dreiviertelansicht auf einem Schimmel abgebildet (Abb. 81). Er trägt einen Speer mit einem zweifarbigen Wimpel in Grün und Bordeaux bei sich. Der Wimpel markiert auch hier die dominierenden beiden Farben der Figurenkarte. Zusätzlich zu den Symboltieren besitzen diese beiden Farben eine kennzeichnende Funktion, wobei sich zwischen den männlichen und weiblichen Figurenkarten in der Farbgestaltung Querverbindungen ergeben. Das Symboltier der Figurenkarte, der Falke, sitzt gemessen an seinem artgerechten Verhalten eher unnatürlich und unscheinbar im Gras in der linken Bildecke. Wie beim *Enten-König* tritt das Symboltier nicht mit dem König in Interaktion und wirkt als bloße Zutat der Bildkomposition zugunsten der Kennzeichnung der ›Farbe‹.

Daher kann eine Zuordnung des Stuttgarter Kartenspiels zu den Jagdspielen<sup>708</sup> angezweifelt werden,<sup>709</sup> obwohl mehrere Tierszenen auf den Zahlenkarten Jagddarstellungen entlehnt sind.<sup>710</sup> Die Kulturwissenschaftlerin Ulrike Wörner gelangte vielmehr zu der These, dass im Stuttgarter Kartenspiel Motive der höfischen Jagd und Minne verbunden wurden.<sup>711</sup> Sie interpretiert die Karten als ein Spiel der Jagd nach der Liebe, in dem die dominanten Farben und Symboltiere der Figurenkarten zeichenhaft ausgedeutet wurden. Das Rot der Bemalung des *Enten-Königs* könnte unter anderem mit der Liebe, sündhaften Leidenschaft, Unzucht, mit Satan und der Hure Babylon assoziiert worden sein, während die Ente als Symbol der Luxuria, der Seele und der Liebe sowie als ›Lockvogel‹ der Venus gewertet worden sein könnte.<sup>712</sup> Farben wie Tiere waren im Mittelalter ambivalente Symbole,<sup>713</sup> sodass eine spielerische Zusammenstellung der Paare wohl zu vielfältigen Gedankenspielen und diskussionsreichen Gesprächen einlud. Das Kartenspiel könnte damit in der spätmittelalterlichen Minne-Gesprächskultur verankert gewesen sein, genauso wie die geschnitzten Beinsättel des 15. Jahrhunderts.<sup>714</sup>

Unterstützt wird diese Deutung durch den Erhaltungszustand der Karten. Sie weisen Materialverluste am Goldgrund und an den Rändern, aber keine Knicke an den Ecken auf, wie sie für herkömmliche Spielkarten charakteristisch sind.<sup>715</sup> Ein Übereinanderlegen der Karten, vielleicht auch ihr Hinein- und Herausschieben aus einem Futteral, das noch 1598 zusammen mit den Karten im bayerischen Kunstkammerinventar erwähnt wird,<sup>716</sup> könnten die Materialverluste verursacht haben. Hieraus schließt Timothy Husband, dass die Karten mehr einem ästhetischen Vergnügen als dem tatsächlichen Spiel dienten.<sup>717</sup> Dazu besitzen sie mit 19 x 12 cm ein unhandlich großes Format und eine unübersichtliche Anordnung der Zahlwerte.<sup>718</sup>

Wer das Stuttgarter Kartenspiel in Auftrag gab und wem es gehörte, ist unbekannt. Zuerst kann es in der Münchner Kunstkammer nachgewiesen werden. Hierdurch besteht die Möglichkeit, dass es für die bayerischen Herzöge gefertigt wurde.<sup>719</sup> Ein im Papier der Karten eingearbeitetes Wasserzeichen in Form eines Jagdhorns deutet auf ihre Entstehung im süddeutschen Raum hin, denn dieses wurde von einer Papiermühle bei Ravensburg zwischen 1427 und 1431 verwendet.<sup>720</sup> Die in einem hohen Naturalismus gemalten Tiere auf den Zahlenkarten und die eher kindlichen Gesichter der höfischen Männer und Frauen auf den Figurenkarten zeugen von unterschiedlichen Händen. Der Malstil der Figurenkarten zeigt Parallelen zu jenem des Frankfurter *Paradiesgärtleins*, das einem oberrheinischen Meister zugeschrieben wird (Abb. 48).<sup>721</sup> Vielleicht ist von einem Werkstattbetrieb auszugehen, der sich bei seinen zwar individuellen und an den höfischen Interessensbereich angepassten Motiven dennoch maßgebend an einem für Kartenspiele etablierten Bildkanon orientierte.<sup>722</sup> Der *Enten-König* besitzt zum Beispiel motivische Parallelen zu Reiterbildern im Ambraser Hofämterspiel,<sup>723</sup> Visconti-Sforza-Tarock<sup>724</sup> sowie in einem süddeutschen Kupferstich-Kartenspiel<sup>725</sup> (Abb. 82–84). Die Reiterbilder gehören unterschiedlichen ›Farben‹ und teils verschiedenen Kartenspielarten an, zeigen aber jeweils ein leicht diagonal zum Bildgrund platziertes Pferd, das Bewegung suggeriert, indem es sein rechtes Vorderbein anhebt. Die Ausstattung der Pferde und Reiter variieren und kennzeichnen die Figuren im Ambraser Hofämterspiel als Marschalk und im Visconti-Sforza-Tarock als Ritter. Im Kupferstich-Kartenspiel erinnert die Musterung des Obergewandes des Reiters an einen kostbaren Brokatstoff. Mit seinem fantastischen Hut und dem Granatapfelzweig in der Hand handelt sich im Gegensatz zu den anderen beiden Vergleichsbeispielen um eine fiktive Figur der höfischen Gesellschaft. Das Motiv des Reiters konnte demnach der Darstellung unterschiedlicher Charaktere und Hofämter dienen. Beim Stuttgarter Kartenspiel wurde dem Reiter eine zeitgemäße Ausstattung eines Königs zuerkannt, wozu augenscheinlich ein Beinsattel zählte.

Zusammenfassend lässt sich somit feststellen, dass der Beinsattel in den vier christlichen Malereien und der profanen Darstellung des 15. Jahrhunderts zu den typologischen Ausstattungselementen eines Königs oder Hauptmanns zählt. Jeweils dem Reitzug eines Pferdes zugehörig, ist er zusammen mit der Kleidung Teil einer materiell und bei Rüstungen auch technisch hoch qualitativen Ausstattung des Reiters, die dessen sozialgesellschaftliche Stellung markiert. Während sich die Figurenkarten mit ihrer ansteigenden Wertigkeit motivisch an den höfischen Gesellschaftsstrukturen orientieren, gelangte der Beinsattel in die christlichen Malereien durch eine Übertragung der Bildthemen in die damalige Wirklichkeit – das heißt durch die Identifikation des christlichen Bildpersonals mit Vertretern der damaligen höfischen Gesellschaft und deren standesgemäße Ausstattung mittels zeitgemäßer Realien. Die Künstler verfolgten mit diesem Vorgehen das Ziel, den Betrachtenden das dargestellte Geschehen näherzubringen. Zugleich gab es dem Adel die Möglichkeit, sich mit den Bildfiguren zu identifizieren und die Macht, Stärke und den Prunk des eigenen herrschaftlichen Standes zur Schau zu stellen. Die Beinsättel dienen in den Malereien als funktionale Reitsitze und werden zu Anlässen verwendet, die weitestgehend mit festlichen Paradezügen und öffentlich-repräsentativen Amtshandlungen vergleichbar sind. Einerseits wird damit die in der Forschung sowie in den Objekt- und urkundlichen Quellenanalysen aufgeworfene These bekräftigt, dass sie innerhalb der höfischen Festkultur eingesetzt worden sein könnten. Andererseits verweisen die Malereien ebenfalls darauf, dass die Beinsättel durchaus auch außerhalb der Festkultur bei politischen Macht- beziehungsweise herrschaftlichen Gewaltdemonstrationen verwendet worden sein könnten. Indirekt wird durch die Werke von Bernat Martorell und das Stuttgarter Kartenspiel eine Verbindung des Beinsattels zu dem heiligen Georg und der Minne hergestellt, zwei Themen, welche die Schnitzereien der Beinsättel des 15. Jahrhunderts dominieren.<sup>726</sup> Auf der Karte des *Enten-Königs* wird mit dem Beinsattel ferner eine Realie gezeigt, die wohl mittels ihrer Minnedarstellungen, wie das Kartenspiel selbst, innerhalb der spätmittelalterlichen Minne-Gesprächskultur verankert war.

#### 4.3 DER BEINSATTEL IN DER HÖFISCHEN EPIK DES HOCH- UND SPÄTMITTELALTERS

Lange herrschten Bedenken vor, literarische Texte des Mittelalters als Informationsvermittler ihrer Zeit heranzuziehen, da sie als manipulative und fiktionale Quellen gelten.<sup>727</sup> Aus Mangel an alternativen Überlieferungen und aufgrund eines wachsenden Interesses an der mittelalterlichen Geschichte erlangten sie innerhalb der Realienkunde nichts-

destotrotz eine zunehmend größere Bedeutung. Der österreichische Historiker Hubert Speckner resümiert 1995 so in seiner Untersuchung *Dichtung und Wahrheit im Mittelalter*: »Im Bereich der ›Realienkunde‹ sind unserer Bereitschaft, den Bemerkungen der Dichter Glauben zu schenken, wohl keine allzugroßen Grenzen gesetzt; vorausgesetzt, man hat sich zu der Erkenntnis durchgerungen, daß die beschriebenen Kleidungsstücke oder Waffen in der Regel keine alltägliche Verwendung fanden, sondern seltene, für festliche Anlässe verwendete Prunkstücke darstellten – ganz im Sinne höfischer Prachtentfaltung.«<sup>728</sup>

Die mittelalterlichen Heldenepen, Antiken- und höfischen Romane, in denen Beinsättel erwähnt werden, geben demzufolge nicht über authentische Anwendungssituationen Aufschluss, ebenso wie die zuvor erörterten Bildquellen. Ihr Aussehen ist ferner maßgeblich von literarischen Intentionen und Konventionen bestimmt und idealisiert, obwohl ihre grundsätzliche Gestalt von realen Objekten abgeleitet worden sein kann. Die literarischen Texte können aber über die typischen Besitzer, Entstehungs- und Anwendungskontexte der Beinsättel Aufschluss geben – gerade weil die erhaltenen Realien des 15. Jahrhunderts mit ihren Minne- und Drachenkampfdarstellungen starke motivische Anlehnungen an die höfische Epik zeigen und aus diesem Grund zu vermuten ist, dass ihre Existenz von der Literatur beeinflusst war. Zumal literarische Erzählungen in der damaligen höfischen Gesellschaft eine kommunikative und didaktische Funktion besaßen. Das heißt, die adligen Rezipienten verglichen und orientierten sich an den idealisierten literarischen Darstellungen ihres eigenen Standes, was die literarischen Beinsattelbeschreibungen zu äußerst wertvollen Quellen macht.

Dabei ist ihr Entstehungskontext in der Regel nicht mehr rekonstruierbar. Insbesondere für die Heldenepen sind in den seltensten Fällen ihre Urheber bekannt, während einige Autoren von Romanen des antiken und höfischen Sujets benannt werden können, wie unter anderem Chrétien de Troyes, Alexandre de Paris, Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue, Konrad Fleck, Diederik (auch Diederic) van Assenede und Wirnt von Grafenberg. Zuverlässige Informationen zu ihrem Leben und Wirken sind oftmals nicht greifbar. Es handelte sich möglicherweise um Kleriker oder Laien, die eine kirchliche Erziehung genossen und gefördert vom Adel ihre Erzählungen verfassten. Die Antiken- und höfischen Romane, die wahrscheinlich primär vorgelesen wurden, waren für den Hof bestimmt. Dagegen wurden die Heldenepen in Frankreich wohl zunächst mündlich von unterschiedlichen Berufsgruppen verfasst sowie vor- und weitergetragen, sodass sie von allen Bevölkerungsschichten rezipiert werden konnten.<sup>729</sup> Zu nennen wären hierunter die *trouvères* und *jongleurs*, die, wenn sie nicht am Hof angestellt waren, frei durchs Land zogen.<sup>730</sup>

Eine Vorreiterstellung bei der Entwicklung von Heldenepen, Antiken- und höfischen Romanen nimmt die altfranzösische Dichtung ein, in der am häufigsten Beinsättel genannt werden. Ausgehend von Frankreich und England<sup>731</sup> entwickelte sich ab dem Ende des 11. Jahrhunderts die höfische Gesellschaft neben der Kirche zu einem Literaturträger, was die Entstehung und schriftliche Abfassung der höfischen Epik förderte.<sup>732</sup> Es entstanden zunächst vor allem Heldendichtungen (*chansons de geste*), die bevorzugt in merowingischer und karolingischer Zeit in Frankreich spielen und gern von den Taten Karls des Großen (747–814) und später von den Kreuzzügen erzählen.<sup>733</sup> Ab der Mitte des 12. Jahrhunderts gab es Antikenromane (*romans antiques*) nach antiken Vorlagen, welche unter anderem von Äneas, Alexander dem Großen (356–323 v. Chr.) und Troja berichten. Zeitgleich entwickelten sich unter Einfluss provenzalischer und bretonischer Legenden höfische Romane (*romans courtois*), welche unter anderem von König Artus und den Rittern der Tafelrunde erzählen.<sup>734</sup> Kurz nach ihrer Entstehung breiteten sich die Dichtungen in der altfranzösischen Sprache sowie als Wiedererzählungen<sup>735</sup> in der eigenen Volkssprache über sprachliche und politische Grenzen hinweg in Europa aus. In Italien wurden die altfranzösischen Dichtungen bis ins Spätmittelalter vorrangig in ihrer Ausgangssprache rezipiert. Französisch war noch bis Ende des 14. Jahrhunderts in Norditalien die dominante Sprache für literarische Texte.<sup>736</sup> Im germanischen Sprachraum entstanden dagegen bereits im 12. Jahrhundert die ersten Bearbeitungen.<sup>737</sup> In den wenigsten Fällen handelt es sich bei ihnen um wörtliche Übersetzungen, sondern mehrheitlich um freie Bearbeitungen der Vorlagen.<sup>738</sup>

Weite Verbreitung fand auf diese Weise zum Beispiel der um 1150 entstandene höfische Roman *Floire et Blancheflor*, der in sieben mittelalterlichen Handschriften erhalten ist.<sup>739</sup> Die Handschriften geben die Geschichte des Liebespaares von Floire und Blancheflor in zwei unterschiedlichen Fassungen wieder, die als *Version aristocratique* und *Version populaire* betitelt werden.<sup>740</sup> In *Floire et Blancheflor (aristocratique)* bekommt der Prinz Floire von seinem Vater, einem heidnischen König in Spanien, zur Errettung seiner christlichen Geliebten Blancheflor einen Zelter mit einem geschnitzten Sattel aus Fischbein geschenkt.<sup>741</sup> Dieser Fischbeinsattel ist in dem Erzählkontext auch in Konrad Flecks alemannischer Adaptation *Flore und Blanscheflor*<sup>742</sup> von ca. 1200 und in Diederik van Assenedes flämischer Bearbeitung *Floris ende Blancefloer*<sup>743</sup> von ca. 1250 zu finden, ebenso wie in der altnorwegischen Fassung *Flóres saga ok Blankiflúr*<sup>744</sup> von ca. 1220 bis 1230, in der vor 1312 entstandenen schwedischen Fassung *Flores och Blanzefflor*<sup>745</sup> und in dem dänischen *Flores og Blansefflor*<sup>746</sup> von ca. 1500. In der mittellenglischen Bearbeitung *Floris and Blaunchefflor*<sup>747</sup> von ca. 1250 wird statt eines Beinsattels ein Sattel mit Bögen aus Gold angeführt

und in der mittelniederdeutschen Version *Flos unde Blankeflos*<sup>748</sup> aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird auf die Beschreibung des Zelters mit dem Sattel verzichtet. Ende des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts wurden Konrad Flecks und Diederik van Assenedes Verserzählungen in Prosafassungen umgewandelt, welche die Pferdebeschreibung samt Beinsattel ebenfalls nicht erwähnen.<sup>749</sup>

In *Floire et Blancheflor (populaire)* erhält Floire im Zuge seiner Heimkehr zur Errettung von Blancheflor von seinem Lehrer eine Rüstung samt Pferd mit einem Sattel mit elfenbeinernen Sattelbögen.<sup>750</sup> Adaptiert wurde diese Romanfassung mehrfach im italienischen sowie im spanischen Raum.<sup>751</sup> In keiner der volkssprachlichen Überarbeitungen wird der Elfenbeinsattel allerdings erwähnt.

Die Geschichte von Floire und Blancheflor verbreitete sich somit auf Grundlage unterschiedlicher Romanfassungen und zahlreicher Retextualisierungen ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Europa.<sup>752</sup> Die in den zwei altfranzösischen Versionen erwähnten Beinsättel sind in den Adaptationen teils wiederzufinden, abgeändert oder weggelassen worden. Erklärt werden kann dies durch verschiedene Adaptationsstrategien der Dichter, die maßgeblich von ihren Intentionen abhingen.<sup>753</sup> Diese literarischen Intentionen hinter den Beinsattelerwähnungen in den altfranzösischen Dichtungen und ihren Adaptationen werden im folgenden Text ermittelt, weshalb nicht allein die Realienbeschreibungen selbst, sondern auch ihre Erzählkontexte beleuchtet werden.

Parallel zu den Retextualisierungen entstanden in den einzelnen Ländern eigene Heldenepen und höfische Romane mit Beinsätteln, welche sich thematisch und strukturell an den altfranzösischen Vorläufern orientieren. Die Textproduktionen kombinieren versatzstückartig frühere Erzähl- und Handlungsmuster, weshalb sie als Kompilationen bezeichnet werden. Diese wurden wiederum in unterschiedlichen Fassungen und Sprachen rezipiert. Im Spätmittelalter wurden sie zudem, wie altfranzösische Epen und ihre Retextualisierungen, von Vers- in Prosaerzählungen umgeformt. Diese sogenannten Prosaauflösungen weisen tendenziell Kürzungen im Bereich der Realienbeschreibungen auf, um die Erzählung als fortlaufende Handlung zu stärken. Vielleicht war den Bearbeitern der Stoffe auch das höfische Beiwerk fremd geworden.<sup>754</sup> Es ist dementsprechend nicht ungewöhnlich, dass in den genannten Prosaauflösungen des Floire-Romans keine Beinsättel zu finden und in den Prosabearbeitungen der weiteren untersuchten Erzählungen keine Beinsattelbeschreibungen zu erwarten sind. Dennoch ergibt sich aus den altfranzösischen Dichtungen, variierenden Textfassungen, Adaptationen und Kompilationen eine kaum überschaubare Quellenbasis, die im Rahmen eines Unterkapitels nicht aufgearbeitet werden kann.

Mit Blick auf den skizzierten Einfluss und die Vorreiterstel-

lung der altfranzösischen Dichtung innerhalb der hoch- und spätmittelalterlichen höfischen Epik Europas ist jedoch anzunehmen, dass die literarischen Beinsattelbeschreibungen in den altfranzösischen Heldenepen, Antiken- und höfischen Romanen eine leitbildende Funktion besaßen – sich in der höfischen Epik also ausgehend von Frankreich und England eine weitgehend einheitliche Deutung vom Beinsattel verbreitete und etablierte. Aus diesem Grund wird der Fokus der Analysen auf die altfranzösischen Erzählungen gelegt, bevor beispielhaft deutsche und niederländische Retextualisierungen und Kompilationen untersucht werden. Obwohl sich insbesondere der flämische Hochadel der französischen Kultur verbunden fühlte, Französisch sprach und französische Dichter wie Chrétien de Troyes beschäftigte, entstanden hier sowie in anderen niederländischen Grafschaften und Herzogtümern und an deutschen Fürstenthöfen ab dem 12. Jahrhundert die ersten Wiedererzählungen und später Kompilationen.<sup>755</sup> Die französische Literatur forcierte im niederländischen und deutschen Sprachraum binnen einiger Jahrzehnte eine eigene volkssprachliche Literaturtätigkeit, wodurch sie in ihrer Ausgangssprache einen weniger hohen Einfluss besaß als in England oder Italien. Umso wesentlicher ist es, auch durch die mitteleuropäische Herkunft der erhaltenen Beinsättel, die Bedeutung der Realien in den niederländischen und deutschen Retextualisierungen und Kompilationen zu beleuchten und mit jener in der altfranzösischen Literatur abzugleichen. Die deutsche und niederländische Epik des Mittelalters ist durch den wiederholt vertretenden Überlieferungsweg der altfranzösischen Erzählungen über das Rhein-Maas-Gebiet,<sup>756</sup> die Sprache und Kultur eng miteinander verknüpft. Zudem gehörten mit Ausnahme eines großen Gebietes von Flandern die Territorien der heutigen Niederlande rechtlich zum Heiligen Römischen Reich.<sup>757</sup> Infolgedessen werden die deutschen und niederländischen Epen gemeinsam erörtert.

#### 4.3.1 DER BEINSATTEL IN DEN CHANSONS DE GESTE, ROMANS ANTIQUES UND ROMANS COURTOIS

In mehr als 19 *chansons de geste*, *romans antiques* und *romans courtois* können Beinsättel nachgewiesen werden.<sup>758</sup> Die romanhaften Erzählungen gehen zum Großteil auf das 12. und 13. Jahrhundert zurück,<sup>759</sup> sind jedoch zumeist erst in Handschriften des 13. und 14., in Einzelfällen des 15. Jahrhunderts erhalten.<sup>760</sup> Lediglich vom *Roman de Thèbes* sowie von *Floire et Blancheflor (aristocratique)* existieren Fragmente und vom *Roman d'Eneas* eine vollständige Handschrift aus dem 12. Jahrhundert, wobei die Überlieferung des *Roman de Thèbes* nicht jene Textpassage mit dem Beinsattel enthält.<sup>761</sup> Auch wenn die Beinsättel somit vorrangig erst in spätmittelalterlichen Texten nachgewiesen

werden können, handelt es sich bei den Dichtungen um die frühesten schriftlichen Objektbelege.

Etwas mehr als die Hälfte der 19 untersuchten altfranzösischen Erzählungen berichten von Beinsätteln, die auf der gesamten Satteloberfläche Bein aufweisen,<sup>762</sup> analog zu den erhaltenen Beinsätteln des 15. bis 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 3–31). Bei den übrigen literarischen Beinsätteln sind die Sattelbögen mit Elfenbein verziert oder ganz aus dem Material gefertigt,<sup>763</sup> womit sie an die elfenbeinernen Sattelbögen des 13. und 14. Jahrhunderts erinnern (Kat. Nr. 1 und 2). Im Roman *Chevalier a deus espees* kommen beide Sattelvarianten vor.<sup>764</sup> Sie waren somit zeitgleich bekannt und gebräuchlich – eine Information, die ebenfalls die französischen Rechnungsakten vermitteln.<sup>765</sup>

Im Unterschied zu den Beinsätteln des 15. bis 17. Jahrhunderts handelt es sich bei dem flächigen Beindekor der literarischen Beinsättel nicht um dünne Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn. Ihr Sattelkorpus ist vollständig aus Elfenbein und in drei Fällen aus Knochen von Meerestieren gearbeitet.<sup>766</sup> Im Heldenepos *Gaufrey* wird beispielsweise von einem »sele fu d'ivoire«<sup>767</sup> (Sattel gemacht aus Elfenbein) und im *Roman d'Alexandre en vers* von einem »selle fu d'un os de baalene«<sup>768</sup> (Sattel gemacht aus einem Walknochen) berichtet. Der Materialwert der in der Literatur beschriebenen Elfenbeinsättel übertrifft somit den der existierenden Werke.<sup>769</sup> Gesteigert wird deren Kostbarkeit teils zusätzlich durch Vergoldungen, Email- oder Edelsteinbesätze.<sup>770</sup> Beinschnitzereien auf den Sätteln werden in den drei höfischen Romanen *Floire et Blancheflor (aristocratique)*, *Lancelot en prose* und *Erec et Enide* angeführt. In *Floire et Blancheflor (aristocratique)* wird ihre Motivik nicht benannt, stattdessen wird ihre blaue und rote Farbigkeit hervorgehoben.<sup>771</sup> Der Elfenbeinsattel im *Lancelot en prose* zeigt »yimages menues de dames & de cheualiers«<sup>772</sup> (kleine Bilder mit Damen und mit Rittern). Noch ausführlicher beschreibt Chrétien de Troyes in *Erec et Enide* die Darstellungen.<sup>773</sup> Er widmet den antiken Schnitzereien an den elfenbeinernen Sattelbögen, welche die Geschichte des Trojaners Äneas, seine Liebe zu Dido sowie die Eroberung und Herrschaft über die Küstenstadt Laurentum und die ganze Lombardei abbilden, mehrere Verse. Mit den Kampfdarstellungen sind die Motive thematisch nicht weit entfernt von dem Turnierkampf sowie dem Tugend- und Lasterkampf auf den beiden Sattelbögen des 13. und 14. Jahrhunderts (Kat. Nr. 1 und 2), zumal letzterer von antiken Amazonendarstellungen abgeleitet ist. Die literarischen Beinsättel weisen trotz ihrer übersteigerten materiellen Kostbarkeit, demnach starke Parallelen zu den existierenden Beinsätteln und Sattelbögen auf, vor allem was ihre Verzierungen mit Schnitzereien, Farbfassungen und Vergoldungen angeht. Ihr genaues Aussehen ist allerdings schwer fassbar, da Informationen zur Sattelform fehlen und sich die Beschrei-

bungen der Dichter vorrangig auf die Materialität der Objekte beziehen.<sup>774</sup>

Beigeordnet sind den literarischen Beinsätteln ein kostbares Sattel- und Zaumzeug,<sup>775</sup> darunter verschiedene Arten von Satteldecken: In Chrétien de Troyes' *Erec et Enide* befindet sich eine Decke aus purpurfarbenem Stoff auf dem Sattel.<sup>776</sup> Im *Roman de Thèbes* wird eine aus brauner Seide gearbeitete »sorsole«<sup>777</sup> genannt. Diese Art der Satteldecke liegt analog zur *sambue* auf dem Sattel, wobei es sich bei der *sambue* um eine spezifische Satteldecke für Damensättel handelt.<sup>778</sup> Eine *sambue* ist unter anderem im *Chevalier a deus espees* auf einen Beinsattel gelegt.<sup>779</sup> Sie besteht aus weißer Seide und ist mit Goldarbeiten prachtvoll verziert. Etwas häufiger kommen Satteldecken vor, die sich unterhalb der Beinsättel befinden, wie die *couverture*, die sich üblicherweise über den Kopf, Hals und die Kruppe des Pferdes erstreckt, und eine kleinere Variante, die *sousselle*.<sup>780</sup> Eine *couverture* wird im *Roman d'Eneas*, *Gaydon*, *Auberi le Bourguignon* und *Floire et Blancheflor (aristocratique und populaire)* erwähnt.<sup>781</sup> Sie bestehen vorherrschend aus Seide, teils in Purpur oder Braun, und weisen Rosetten sowie Goldstickereien auf. Eine aus purpurfarbenen Samit gearbeitete »suzselle«<sup>782</sup> wird in *Ipomedon* angeführt. In *Athis et Prophilias* findet sich unter dem Sattel mit elfenbeinernen Bögen eine »couverture« aus Samit und über ihm eine »sorsole« aus Seide.<sup>783</sup> In welchem Umfang die kostbaren Sattelbögen beziehungsweise die beinerne Oberfläche der literarischen Beinsättel von einer *sorsole* oder *sambue* abgedeckt werden, ist unbestimmt. Die Verhüllung oder eher Polsterung der Sättel mit Satteldecken hängt mit ihrem Gebrauch als Reitsitze zusammen, denn von den Beinsätteln wird in den höfischen Epen ausschließlich in Verbindung mit dem Reitwesen berichtet. Sie sind Teil der Ausstattung von Pferden oder anderen Reittieren und kommen im Rahmen von Pferdebeschreibungen vor.

Das Pferd ist eines der beliebtesten Tiere in der altfranzösischen Großdichtung. Ein Held oder Ritter im *chanson de geste*, *roman antique* und *roman courtois* ohne Pferd ist kaum vorstellbar,<sup>784</sup> was der Bedeutung des Pferdes im damaligen Rittertum entspricht. Im *Llibre de l'orde de cavalleria* erklärt der am mallorquinischen Hof aufgewachsene Philosoph Ramon Llull (um 1232–1316), ein Ritter ohne Pferd sei nicht für das Amt eines Ritters geeignet und das Pferd versinnbildliche den veredelten Mut des auf ihm emporragenden und von weiter Ferne sichtbaren Ritters.<sup>785</sup> Aber auch für den Adel allgemein war das Pferd ein unverzichtbares Fortbewegungs- und Repräsentationsmittel, an dem die soziale Stellung und die Persönlichkeit des Reiters abgelesen werden konnten.<sup>786</sup> Die Pferde trugen nicht selten Decken, Reitzeuge oder Harnische, die materiell, technisch oder farblich der Ausstattung des Reiters angepasst waren, wodurch Pferd und Reiter optisch eine Einheit bildeten

(Abb. 26/27 und 80/81).<sup>787</sup> Folglich ist es nicht überraschend, dass Pferdebeschreibungen in der Literatur oftmals Figurenbeschreibungen ergänzen.<sup>788</sup> Letztere sind zumeist eng mit dem Handlungsverlauf verknüpft und unter anderem im Zuge des erstmaligen Auftretens einer Figur oder von Umkleidungen in die Erzählungen eingebettet. Nur selten stehen die Pferdebeschreibungen in den untersuchten Dichtungen für sich allein.<sup>789</sup> Aber auch in diesem Fall werden die Pferde Eigentümern zugeordnet, womit sie deren Figurenbeschreibungen nachträglich fortführen. Die Pferde mit Beinsätteln sind zumeist in Besitz von hochadligen Männern und Frauen, wie zum Beispiel dem heidnischen Prinzen Floire in *Floire et Blancheflor* (*aristocratique* und *populaire*), der Prinzessin Antigone im *Roman de Thèbes* und der Königin von Garadigan im *Chevalier a deus espees*.<sup>790</sup> Dass Frauen in den literarischen Quellen als Reiterinnen von Beinsätteln auftreten, ist insofern interessant, da in der Beinsattelforschung Frauen als Eigentümerinnen von Beinsätteln bislang nicht in Betracht gezogen wurden. Im *Lancelot en prose* besitzt die Frau von Lack (oft als *la damoisele* bezeichnet) einen Elfenbeinsattel.<sup>791</sup> Sie ist ursprünglich die Tochter eines einfachen Ritters, wird am Anfang des Romans aber von Merlin in den Künsten der Zauberei unterrichtet und so zu einer Fee und Königin des Sees.<sup>792</sup>

Bei den Beinsattelleigentümern handelt es sich nicht zwingend um ihre Auftraggeber. Im *Chanson de Bertrand du Guesclin* ist ein Elfenbeinsattel samt Maultier der Preis eines Turniers in Lissabon.<sup>793</sup> In *Huon de Bordeaux* (*décasyllabe*), *Floire et Blancheflor* (*aristocratique* und *populaire*), *Erec et Enide* und im *Roman de Thèbes* werden die Pferde samt Ausstattung von Verwandten und Bekannten geschenkt.<sup>794</sup> Am Ende des Romans *Erec et Enide* überlässt der König Guivreiz ein außergewöhnlich prachtvolles Pferd mit einem Elfenbeinsattel Enide für die Rückkehr zum Artushof. Das Pferd markiert innerhalb der Handlung nach der Germanistin und Mediävistin Ingrid Bennewitz den neu errungenen gesellschaftlichen Stand Enides als Königin an Erecs Seite nach der Wiederherstellung ihrer Ehe.<sup>795</sup> Bereits im ersten Teil des Romans erhält Enide ein Pferd. Diese erste Pferdeschenkung ist mit ihrer endgültigen Integration in die höfische Gesellschaft mittels der Einkleidung durch Ginover und ihrer offiziellen Verheiratung in Zusammenhang zu bringen.<sup>796</sup> Entsprechend dem wachsenden Status Enides innerhalb des Romans ist das erste Pferd jedoch nicht derart reich ausgestattet, wie das zweite. Das heißt, das zweite Pferd übertrifft in seiner Kostbarkeit das erste, womit der Elfenbeinsattel nur der Adelselite würdig erscheint. Passend zu dieser Erkenntnis wird im *Roman de Thèbes* die Figuren- und Pferdebeschreibung der Prinzessin Antigone, zu der ein Elfenbeinsattel gehört, mit dem Satz abgeschlossen: »*Anthigonas ot cest conroi, / bien resembloit*

*fille de roi*« (Ganz wie eine Königstochter/sah Antigone in diesem Aufputz aus).<sup>797</sup>

Die drei altfranzösischen Antikenromane *Roman de Thèbes*, *Roman d'Alexandre en vers* und *Roman d'Eneas* weisen sogenannte »Überbauungen«<sup>798</sup> aus der mittelalterlichen Welt auf, wodurch die Figuren zeitgemäße Kleidungen tragen, mit zeitgemäßen Waffen ausgestattet sind und nach den höfischen Idealen leben und handeln.<sup>799</sup> Hierdurch gelangten in die antiken Vorlagen von unter anderem Publius Vergilius Maro (70–19 v. Chr.) und Publius Papinius Statius (45–96 n. Chr.) die Pferdebeschreibungen samt den Beinsätteln in die Erzählungen.<sup>800</sup> Im *Roman de Thèbes* wurde sogar der gesamte Erzählkontext – der Ausritt von Antigone zusammen mit ihrer Mutter und Schwester zum Hof des Königs Pollinicés für politische Verhandlungen sowie die Liebesgeschichte zwischen Antigone und Pathonopieus – durch den mittelalterlichen Bearbeiter hinzugefügt.<sup>801</sup>

Eine äußere Angleichung des Figurenpersonals nach westlichem Vorbild ist ferner bei den altfranzösischen Dichtungen zu beobachten, die im heidnischen Herrschaftsgebiet spielen und von heidnischen Figuren erzählen.<sup>802</sup> Die Dichter besaßen wahrscheinlich nur geringe Kenntnisse über die nicht christliche Welt. Als Wissensquelle dienten ihnen womöglich die Bibel sowie antike oder historiografische Schriften. Bei den Figurenbeschreibungen orientierten sie sich hingegen an der westlichen Kultur,<sup>803</sup> sodass beispielsweise im *Chanson de Jerusalem* ein Sultan über einen Elfenbeinsattel verfügt.<sup>804</sup> In *Huon de Bordeaux* (*décasyllabe*) wird weiterhin der gleichnamige, christliche Ritter für einen Zweikampf vom König von Babylon mit einem Pferd samt Beinsattel ausgestattet.<sup>805</sup> An späterer Stelle der Erzählung erhält der Heide Sorbrin zudem zum Kampf gegen Huon von seinem Onkel, dem König Gallaffre, ein Pferd mit einem Beinsattel.<sup>806</sup>

Bei den Pferden mit Beinsätteln handelt es sich vorrangig um prachtvolle Zelter (*palefrois*).<sup>807</sup> Im *Chanson de Bertrand du Guesclin*, *Ipomedon* und *Gaufrey* werden aber auch Maultiere genannt.<sup>808</sup> Die Reittiere weisen wiederholt fantastische Eigenschaften wie eine bunte Farbigkeit auf.<sup>809</sup> Der Zelter der Amazonenkönigin von Volcane, Camile, im *Roman d'Eneas* besitzt blutrote bis fahlrote Beine mit weißen Füßen, einen schwarzen Bauch, braune Flanken, eine graublau rechte Schulter, eine graue linke Schulter, einen braunroten Hals mit einem weißen Kopf, rote Ohren, schwarzes Stirnhaar, eine indigoblau und grüne Mähne und einen schwarz-weißen Schwanz. Der Romanist Udo Schöning charakterisiert Camiles Zelter aus diesem Grund als ein äußerst ungewöhnliches Exemplar des dem Publikum vertrauten scheckigen Pferdes, einer Spezies, die dem mittelalterlichen Schönheitsideal entsprach.<sup>810</sup> Der Erzähler zielte wohl, so Schöning weiter, auf das ungläubige oder bestaunte Staunen seines Publikums vor dem Wunderbaren

ab.<sup>811</sup> Im *Roman d'Alexandre* und *Gui de Bourgogne* sind die Reittiere Hybridwesen, zum einen aus einem Elefanten und Dromedar, genannt Bucifal, und zum anderen aus einer Stute und einem Tiger.<sup>812</sup> Bucifal ist in seinem Wesen mit einem Streitross vergleichbar und wird daher im *Roman d'Alexandre* als »buen destrer«<sup>813</sup> betitelt. Ein *destrier* besticht durch seinen Mut, seine Schnelligkeit, Stärke sowie Ausdauer und wird in der altfranzösischen Dichtung von Rittern im Kampf und bei der Jagd verwendet. Nur selten reiten auf ihm Boten, Knappen oder Damen.<sup>814</sup> Zelter werden ebenfalls von Rittern zur Jagd, teils auch im Turnier benutzt. Sie sind das bevorzugte Reittier der Damen und verfügen wie Maultiere über eine geringere Körpergröße und einen ruhigen sowie bequemen Gang.<sup>815</sup> Es überrascht daher kaum, dass die Figuren in den Heldenepen, Antikenromanen und höfischen Romanen längere Strecken auf Zelter zurücklegen. Im *Floire et Blancheflor (aristocratique)* begibt sich so Floire auf einem Zelter auf die Suche nach Blancheflor.<sup>816</sup>

Oftmals sind es repräsentative Anlässe, bei denen die Beinsättel als Reitsitze dienen. Besonders eindrücklich wird dies in den beiden Romanen *Athis et Prophlias* und *Chevalier a deus espees*, wo sich die weiblichen Besitzerinnen jeweils vor ihrer Reise neu einkleiden. Im *Athis et Prophlias* wird die Prinzessin Gäite von ihrem Vater aufgefordert, sich zu ihrer Übergabe mit ihrem zukünftigen Gatten herzurichten. Daraufhin ist eine Beschreibung ihres prachtvollen Gewandes und Reittieres in die Erzählung eingebettet.<sup>817</sup> Im *Chevalier a deus espees* zieht sich die Königin von Garadigan vor ihrer Reise zum Artushof um und wird mitsamt ihrem Zelter beschrieben.<sup>818</sup> Bereits an einem früheren Punkt in der Handlung wird die Königin reitend dargestellt.<sup>819</sup> Eine Schilderung ihres Reittieres erfolgt allerdings erst im Zuge der Umkleidung. Die Pferdebeschreibung wurde demnach vom Dichter bewusst dort platziert, wahrscheinlich einerseits, um ein standesgemäßes Auftreten der Königin am Artushof zu vermitteln. Andererseits kennzeichnet ihr kostbares Äußeres ihren vorigen Erfolg bei einer Mutprobe, durch welche sie ihr Reich von der Vorherrschaft des Königs Ris befreite. Die Tapferkeit und neugewonnene Stärke der Königin spiegeln sich, wie bei Enide in *Erec et Enide*, in ihrer zunehmend kostbareren Ausstattung wider. Ihre früheren Kleider wurden durch die Mutprobe in Mitleidenschaft gezogen.<sup>820</sup> Durch die Umkleidung erstrahlt sie in einer noch nie dagewesenen Pracht mit einem Pferd, von dem jeder sagte, dass es niemals ein schöneres oder besser ausgestattetes gegeben hätte.<sup>821</sup>

Zwischen der Kostbarkeit der Aufmachung einer Figur, ihrem gesellschaftlichen Stand und ihren inneren Qualitäten besteht in den Dichtungen folglich eine enge Verknüpfung. Diese offenbart sich abermals am Ende des Romans *Chevalier a deus espees*. Nach zahlreichen bestandenen Abenteu-

ern, in denen sie ihre Stärke, Tapferkeit und ihren Mut unter Beweis gestellt haben, kehren Gawein und der Ritter mit den zwei Schwertern zum Artushof zurück. Bevor sie diesen erreichen, kleiden sie sich wohl der höfischen Etikette entsprechend und zur Veranschaulichung ihrer heldenhaften Rückkehr neu ein. In diesen Zusammenhang werden ihre Gewandungen und Pferde, zu denen mit Elfenbein verzierte Sättel gehören, beschrieben.<sup>822</sup> Vermittelt wird hier durch den Erzähler, dass die Ritter von Natur aus schön sind, ihre Schönheit aber nochmals durch ihre Ausstattungen gesteigert wird. Die beiden Hauptakteure des Romans erleben durch ihre Taten eine innere wie äußere Vervollkommnung, gekennzeichnet unter anderem durch die Beinsättel. Diese Verbindung zwischen der äußeren und inneren Natur eines Menschen (Physiognomik), war, wie in Kap. 3.4 erörtert, in der mittelalterlichen Literatur verbreitet. Sie folgte dem Leitgedanken: Je schöner das Äußere, desto vorbildhafter das Innere einer Figur und umgekehrt.<sup>823</sup>

Möglicherweise aus diesem Grund ziehen in den altfranzösischen Dichtungen Ritter sogar auf Beinsätteln in den Kampf.<sup>824</sup> Es sei an dieser Stelle an Huon in *Huon de Bordeaux (décasyllabe)* erinnert, der vom König von Babylon ein Pferd mit einem Beinsattel für einen Zweikampf erhält.<sup>825</sup> Der Gegner Agrappart, der Babylon tyrannisiert, ist der Bruder des Riesen Orgueilleux, weshalb sich ihm einzig Huon entgegenzustellen vermag. Der Beinsattel, der funktional gesehen kein zweckmäßiges Kriegsgerät darstellt, ist hier als Symbolträger für den Mut, die Tapferkeit und Stärke von Huon zu deuten. Zugleich ist seine prachtvolle Kriegsausstattung Ausdruck des Reichtums und der Würde Babylons, denn Huon fungiert in dem Kampf als Stellvertreter des Reiches und dessen Herrscher. Dies erklärt, weshalb in einigen Erzählungen Boten, die als Überbringer von Nachrichten teils nur in einer Episode vorkommen, auf Beinsätteln reiten.<sup>826</sup>

Die Botin der Fürstin von Candres, Ismeine, reitet in *Ipomodon* auf einem Maulesel mit einem Sattel mit elfenbeinernen Bögen und zeichnet sich durch Schönheit und Jungfräulichkeit aus.<sup>827</sup> Eben diese marianischen Tugenden werden bevorzugt mit den Besitzerinnen von Beinsätteln in Verbindung gebracht, während bei den Männern oft ihre Schönheit, Tapferkeit, Stärke und ihr Mut betont werden. Nur selten werden Frauen explizit ritterliche Tugenden zugeschrieben, wie der Amazonenkönigin Camile im *Roman d'Eneas*.<sup>828</sup> Camile sind im Antikenroman zwei Figurenbeschreibungen gewidmet, die erste im Rahmen ihrer Ankunft bei dem Rutulerfürsten Turnus, den sie im Kampf gegen Eneas unterstützt. In dieser ersten Figurenbeschreibung wird auf ihre männliche oder ritterliche Natur verwiesen,<sup>829</sup> aber auch ihre Klugheit, Tapferkeit, Weisheit und ihr höfisches Wesen werden gepriesen.<sup>830</sup> Diese inneren

Qualitäten verknüpfen sich mit einer schier unmenschlichen äußeren Schönheit Camiles, wie vom Erzähler durch einen Unsagbarkeitstopos<sup>831</sup> hervorgehoben:

»Que direie de sa belté?/En tot le plus lonc jor d'esté/ne direie ce qu'en esteit,/de la belté que ele aveit,/ne de ses mors, de sa bonté,/ki valent mielz que la belté.« (Was sollte ich über ihre Schönheit sagen?/Am allerlängsten Sommertag/würde ich nicht ausdrücken können, was es damit auf sich hatte,/mit der Schönheit, die sie besaß,/noch mit ihren guten Sitten, mit ihrer Güte,/die mehr wert sind als die Schönheit.)<sup>832</sup>

Dieser Figurencharakterisierung entsprechend trägt Camile eine kostbare Gewandung, bestehend unter anderem aus einem enganliegenden Kleid aus schwarzem Purpur mit Goldstickereien und einem Mantel aus weißem Hermelin und schwarzem Marderfell. Sie reitet auf einem Zelter mit einem Sattel mit Bögen aus Gold und weißem Elfenbein, einem Kopfriemen aus purem Gold mit Steinen und emaillierten Metallplatten, Zügeln aus reinem Silber, einer Satteldecke aus Purpur und Steigbügeln aus reinem Gold.<sup>833</sup> Die männliche, ritterliche Natur Camiles leitet sich von dieser Ausstattung nicht ab. Dafür präsentiert sie sich in der späteren, zweiten Figurenbeschreibung mit einer Lanze, einem Schild aus Elfenbein, einem weißen Kettenpanzer und einem Helm aus Gold umso mehr als kampfbereite Heerführerin.<sup>834</sup> Als Reittier dient ihr dieses Mal ein hellgraues Schlachtross mit einer *couverture* aus Hermelin.<sup>835</sup>

Beide Ausstattungen Camiles zeichnen sich durch eine übermäßige materielle Kostbarkeit aus. Ihre ritterliche Ausrüstung ist dabei noch mehr als ihre höfische Kleidung von einer hellen beziehungsweise weißen Farbigekeit geprägt, höchstwahrscheinlich veranlasst durch die Farbsymbolik von Weiß. Wie in Kap. 3.4 dargelegt, wurde Weiß im Mittelalter mit Reinheit und Vollkommenheit verbunden, weshalb in der höfischen Epik vorbildhafte Charaktere bevorzugt weiße Gewandungen tragen oder eine weiße Haut besitzen, die nicht selten zu Analogien mit Elfenbein einlädt. Sowohl der Farbglanz von Elfenbein als auch die dem Elefanten zugesprochenen Eigenschaften führten dazu, dass es als besonders reines Material wahrgenommen und mit Maria in Zusammenhang gebracht wurde. Nicht zufällig ergänzte der anonyme Dichter des Antikenromans wohl aus diesem Grund die Erzählung um zwei Figurenbeschreibungen Camiles, in denen jeweils Requisiten aus Elfenbein erwähnt werden. Während die Qualitäten Camiles in der ersten Figurenbeschreibung noch durch den Erzähler dargelegt werden und hier auf diese Weise ein Zeichensystem der Physiognomik eingeführt wird, sind in der zweiten Figurenbeschreibung keine expliziten Wertungen zu finden. Die Qualitäten Camiles werden stattdessen implizit durch die Ausstattungsgegenstände, ihre Farbgebung und Stofflichkeit vermittelt.

Eine betont in Weiß gehaltene Ausstattung trägt auch die Frau von Lack im *Lancelot en prose*. Als Ziehmutter von Lancelot reitet sie im weißen Gewand, mit einer weißen *sambue*, weißem Zaumzeug sowie einem Sattel mit Steigbügeln aus Elfenbein zu Artus.<sup>836</sup> Artus ist sogleich von ihr verzaubert und bereit, ihr jeden Wunsch zu erfüllen. Dieses Verhalten von Artus kommt der Frau von Lack sehr entgegen, da das Aufeinandertreffen allein darauf abzielt, ihm das Versprechen abzurufen, Lancelot zum Ritter auszubilden. Die in diesem Erzählkontext eingeschobene Kleider- und Pferdebeschreibung der Frau von Lack dient folglich dem Zweck, das Verhalten von Artus zu erklären. Der Dichter verzichtet sowohl hier als auch im gesamten Prosaroman auf eine Beschreibung ihrer körperlichen Merkmale oder inneren wie äußeren Qualitäten. Zwischen der Abfassung des *Roman d'Eneas* um 1160 und des *Lancelot en prose* ca. 1215/30 bis 1240/50 liegt nahezu ein Jahrhundert, in dem sich Konventionen für vorbildhafte Figuren- und Pferdebeschreibungen etabliert zu haben scheinen, sodass der Dichter in dem Wissen um die Bekanntheit der Symbolik von kostbaren Ausstattungselementen bewusst explizite Wertungen auslässt.

Die im *Lancelot en prose* feststellbare Funktionalisierung der Kleider- und Pferdebeschreibung zur Erklärung der nachfolgenden Handlung ist keineswegs neu und bereits im *Roman de Thèbes* von ca. 1150 zu finden. In dem Antikenroman sind den Prinzessinnen und Schwestern Antigone und Ismene kurz vor ihrem Aufbruch zum Hof des Königs Pollinicés Figurenbeschreibungen gewidmet,<sup>837</sup> die auch ihre Pferde umfassen und in ihrem Umfang auffallend variieren. Bei Ismene wird kurz darüber informiert, dass sie auf einem Zelter reitet. Bei Antigone widmet der Erzähler der Beschreibung ihres kostbaren Zelters samt Elfenbeinsattel mehr als ein Dutzend Verse. Beide Schwestern werden als gehorsame Töchter der Königin Jocaste beschrieben, wobei sich Antigone durch ihren Liebreiz und eine unübertroffene Schönheit auszeichnet. Ismene ist hübsch, kann sich in ihrem Erscheinungsbild allerdings nicht mit ihrer Schwester messen. Dementsprechend ist ihr Pferd auch nicht so reich ausgestattet, wie jenes von Antigone. Das heißt, die Schönheit Antigones spiegelt sich an ihrem Pferd wider und wird durch dieses verdeutlicht. Als die Schwestern kurz nach ihrer Abreise auf den König von Arkadien treffen, verliebt sich dieser sogleich in Antigone und es entwickelt sich eine Liebesgeschichte zwischen den beiden Protagonisten.<sup>838</sup> Für den Rezipienten der Erzählung werden die Emotionen des Königs von Arkadien und somit der Fortgang der Romanhandlung durch die Figuren- und Pferdebeschreibung nachvollziehbar. Diese Art der Funktionalisierung der Figurenbeschreibung entspricht ganz der von Abt Matthieu de Vendôme (12. Jahrhundert) in seiner *Ars versificatoria* dargelegten Forderung, dass diese Handlungen innerhalb

der Erzählung motivieren oder begründen sollen,<sup>839</sup> obgleich die Figurenbeschreibung im Mittelalter zur *amplificatio* gezählt wurde.<sup>840</sup> In der antiken Rhetorik diente die *amplificatio* (Steigerung, Vergrößerung) der Hervorhebung und Intensivierung von Argumenten mittels Worten und Gedanken. Im Mittelalter wurde sie hingegen zusehends als bloße quantitative und ornamentale Erweiterung und Entfaltung des Textes aufgefasst.<sup>841</sup>

In den untersuchten altfranzösischen Dichtungen ist diese Entwicklung nicht zu bemerken. Die Pferdebeschreibungen mit Beinsätteln, welche die Figurenbeschreibungen direkt oder indirekt ergänzen, besitzen eine Symbolfunktion, die sich im Verlauf des Hochmittelalters festigte. Auf diese Weise weisen sie trotz abweichender Details starke kompositorische und inhaltliche Gemeinsamkeiten auf. Die Beinsättel vermitteln durch ihre Farbe und Stofflichkeit die äußere wie innere Vollkommenheit ihrer weiblichen und männlichen Besitzer. Sie gehören damit zu den repräsentativen Ausstattungselementen von Figuren, die dem höfischen Idealbild entsprechen. Innerhalb der Romanhandlung können die Beinsättel einerseits nach Außen den wachsenden sozialen Status einer Figur sowie dessen innere Vervollkommnung versinnbildlichen. Die Figuren müssen sich in diesem Fall durch ihre Taten die kostbare Pferdeausstattung beziehungsweise das kostbar ausgestattete Pferd erst verdienen. Andererseits können die Beinsättel das nachfolgende Geschehen und kausale Zusammenhänge erklären. Selten obliegt den Beinsättelerwähnungen auf poetologischer Ebene<sup>842</sup> eine Funktion, wie im *Lancelot en prose* und *Erec et Enide*. In den höfischen Romanen verfügen die Beinsättel über Schnitzereien, die durch kurze Bildbeschreibungen dargelegt werden. Der durch die Bildbeschreibungen geschaffene Erzählraum wird dazu genutzt, um auf die Romanhandlung Bezug zu nehmen.<sup>843</sup> Im *Lancelot en prose* können die auf dem Elfenbeinsattel befindlichen Schnitzereien der Damen und Ritter als eine Vorschau auf die Zusammenkunft der Frau von Lack und Artus interpretiert werden. Die Motivik des Sattels verweist auf eine höfische Sphäre, zu der Lancelot durch das Zusammentreffen Zugang gewährt wird, denn Lancelot verlässt mit der Episode den Knappenstatus und beginnt im Ritterkreis von Artus seine ritterlich-höfische Karriere.<sup>844</sup> In Chrétien de Troyes' *Erec et Enide* kann die auf den Sattelbögen abgebildete Liebesgeschichte von Äneas und Dido, die einen leidvollen Ausgang nimmt und im Selbstmord Didos endet, auf die Liebe von Erec und Enide übertragen werden, die eine zentrale Thematik innerhalb des Romans darstellt und von einer temporären Entzweiung und Leid geprägt ist. In diesem Sinne könnte die Liebesgeschichte von Äneas und Dido einen alternativen Werdegang der Liebe von Erec und Enide veranschaulichen, wenn die am Ende stattfindende Versöhnung der Beiden ausgebliebenen wäre.<sup>845</sup> Chrétien de Troyes

griff bei der Themenwahl der Sattelschnitzereien somit nicht auf eine willkürliche Liebesgeschichte zurück.

Zumal er sich mit der Äneas-Erzählung für die nach damaligen Verständnis erste von Augenzeugen berichtete außerbiblische Geschichte entschied, die den antiken Ursprung des Rittertums markierte.<sup>846</sup> Antikisierende Ekphrasen wie diese waren dementsprechend beliebt im höfischen Roman.<sup>847</sup> Dabei eröffneten die antiken Motive im *Erec et Enide* dem Germanisten Haiko Wandhoff zufolge eine ferne Lebenswelt, die als normative und heroische Vorzeit angesehen, in der erzählten Gegenwart aber überwunden wurde, wodurch Erec und Enide zu Idealgestalten emporgehoben wurden.<sup>848</sup>

#### 4.3.2 DER BEINSATTEL IN DER HÖFISCHEN EPIK DES NIEDERLÄNDISCH-DEUTSCHEN SPRACHRAUMES

*Floire et Blancheflor* und der *Roman d'Eneas* sind mitunter die ersten altfranzösischen Epen, die im niederländisch-deutschen Sprachraum adaptiert wurden. Der limburgische Dichter Heinrich von Veldeke begann um 1170 und damit nur wenige Jahre nach der Entstehung des *Roman d'Eneas* seinen *Eneas*, von dem erste schriftliche Zeugnisse von um 1200 erhalten sind.<sup>849</sup> Diese als auch spätere mittelalterliche Handschriften des Romans sind in der mittelhochdeutschen Sprache überliefert. Aus diesem Grund ist unwahrscheinlich, dass Heinrich von Veldeke den Antikenroman in seiner maasländisch-limburgischen Heimatmundart verfasste und es sich um Übersetzungen handelt.<sup>850</sup> In der mittelniederländischen Sprache sind damit ausgehend von den 19 besprochenen altfranzösischen Erzählungen vier Übertragungen fassbar und zwar von *Floire et Blancheflor* (*aristocratique*),<sup>851</sup> *Lancelot en prose*,<sup>852</sup> *La vengeance Raguidel*<sup>853</sup> sowie *Huon de Bordeaux (décasyllabe)*<sup>854</sup>. Die beiden letztgenannten Erzählungen sind fragmentarisch überliefert und in den Adaptationen des *Lancelot en prose* wird kein Beinsattel genannt, sodass allein Diederik van Assenedes *Floris ende Blancefloer* in den folgenden Erörterungen weitere Berücksichtigung findet. Deutschsprachige Überarbeitungen sind außer für den *Roman d'Eneas* und *Floire et Blancheflor* (*aristocratique*)<sup>855</sup> auch für die drei höfischen Romane *Erec et Enide*,<sup>856</sup> *Athis et Prophilias*<sup>857</sup> und *Lancelot en prose*<sup>858</sup> belegt. Mit Ausnahme der unvollständigen Überlieferung von *Athis und Prophilias* werden in allen vier Erzählungen Beinsättel erwähnt.

Es lassen sich demnach für den niederländisch-deutschen Sprachraum fünf Adaptationen mit Beinsätteln nachweisen, wobei es sich um einen Antikenroman und vier höfische Romane handelt. Vier der fünf Adaptationen sind freie Bearbeitungen ihrer französischen Vorlagen. Sie weisen Reorganisationen, Ausweitungen und Kürzungen der Pferde- und Beinsattelbeschreibungen auf. Oftmals wurde auch das

Aussehen der Pferde und ihrer Reitzeuge abgeändert. Einzig bei dem mittelhochdeutschen *Prosa-Lancelot*, übrigens der erste deutsche Prosaroman, handelt es sich um eine nahezu wörtliche Übersetzung des *Lancelot en prose*. Die Wiedererzählung ist daher an den Anfang der Analysen gestellt. Um Entwicklungen und gegenseitige Beeinflussungen im Übertragungsprozess der Dichtungen sichtbar zu machen, werden die übrigen Adaptationen nachstehend chronologisch abgehandelt, beginnend mit Heinrich von Veldekes *Eneas*.

Der zweite Teil der Erörterungen widmet sich zwei deutschsprachigen Kompilationen mit Beinsattelerwähnungen. Sie zählen zu den nachklassischen Artusromanen des 13. Jahrhunderts und heißen *Wigalois*<sup>859</sup> von Wirnt von Grafenberg und *Wigamur*<sup>860</sup>. Wirnt von Grafenbergs *Wigalois* besitzt starke inhaltliche Verbindungen zu den beiden höfischen Romanen *Le bel inconnu*<sup>861</sup> von Renaud de Beaujeu (auch Renaud de Bâgé) und *Chevalier du papegau*<sup>862</sup>. Jedoch entstand Letzterer erst nach Wirnt von Grafenbergs Erzählung.<sup>863</sup> Der anonyme Dichter des *Wigamur* beruft sich auf eine nicht näher genannte Quelle.<sup>864</sup> Eine französische Vorlage ist aber nicht bekannt. Es handelt sich daher wohl um einen deutschen Roman oder vielmehr um eine Kompilation unter anderem der Romane *Prosa-Lancelot*, *Parzival*, *Iwein*, *Tristan und Isold* und *Wigalois*.<sup>865</sup> In welchen Erzählkontexten in den Kompilationen von Beinsätteln berichtet wird, welche Funktionen die Realienbeschreibungen erfüllen, welche Bedeutungen sie transportieren und inwiefern sie sich von den früheren Beinsattelschilderungen abgrenzen, wird Gegenstand der Analyse sein.

#### *Zum Beinsattel in fünf deutschen und niederländischen Adaptationen des Hochmittelalters*

Im *Prosa-Lancelot* wird der Beinsattel der Frau von Lack wie folgt beschrieben: »Der sattel und das fürbúg [Brustriemen] und die stegereiff [Steigbügel] waren von weißem helfenbeyn sere behendeclichen [geschickt] geschnitten und gegraben mit cleynen bildlin mit jungfrauwen und mit rittern.«<sup>866</sup> Vergleichend dazu ist in der literarischen Vorlage *Lancelot en prose* zu lesen: »[...] li estrier & la sele estoient diivoire entaille moult soutilment a ymages menues de dames & de cheualiers«<sup>867</sup> (... die Steigbügel und der Sattel sind von Elfenbein sehr geschickt/feinsinnig geschnitzt mit zierlichen Bildern von Damen und Rittern). Die deutschsprachige Adaptation ist damit sehr dicht am französischen Text. Lediglich kleinere Abänderungen sind durch die Auslassung und Hinzufügung einzelner Wörter zu bemerken, was für die Adaptationstechnik des anonymen Bearbeiters charakteristisch ist.<sup>868</sup> Die Bedeutung des Beinsattels wandelte sich demzufolge in der Wiedererzählung nicht. Er zählt weiterhin zur Ausstattung der Frau von Lack, einer

höfischen Idealfigur. Das literarische Schönheitsideal der französischen Hofkultur wurde damit durch die Adaptation unverändert an den deutschsprachigen Adel weitergetragen, für den die französische Adelskultur ohnehin maßgebendes Vorbild war.<sup>869</sup> Ein vergleichbares Vorgehen ist, um dies vorwegzunehmen, bei den vier weiteren Adaptationen mit Beinsattelerwähnungen zu bemerken. Der Beinsattel etablierte sich hierdurch in der höfischen Literatur des niederländisch-deutschen Sprachraums wie in Frankreich und England als kennzeichnendes Ausstattungselement von adeligen Besitzern vollkommenen Aussehens und Charakters. Im *Prosa-Lancelot* wird durch die Hinzufügung der weißen Farbe des Elfenbeinsattels und durch die Beschreibung eines »weisen pferd[es]«<sup>870</sup> anstatt eines »petit palefroi«<sup>871</sup> (kleinen Zelters) die Farbe Weiß weiter in den Vordergrund gerückt, die in der literarischen Vorlage bereits die Ausstattung der Frau von Lack maßgebend dominiert.<sup>872</sup> Demnach übernahm der Übersetzer nicht unbewusst die Symbolik der Figuren- und Pferdebeschreibung, sondern kannte diese und hob sie durch gezielte Abänderungen weiter hervor. Passend dazu stellt die Germanistin Gabriele Raudszus in ihren Forschungen zur deutschen höfischen Epik fest: »In säkularer Literatur ist die Präferenz für weiße Farbwerte an Kleidungsstücken immer dann auffallend, wenn es gilt, eine Figur zu idealisieren.«<sup>873</sup> Zugleich ließ der Übersetzer in der Pferdebeschreibung die *sambue* weg, die im altfranzösischen Roman auf dem Elfenbeinsattel liegt und ihn als Damensattel kennzeichnet.<sup>874</sup> Durch diese Kürzung besitzt der Elfenbeinsattel innerhalb der Pferdebeschreibung textlich und in der imaginierten Ausstattung der Frau von Lack bildlich eine stärkere Gewichtung, denn er wird nicht mehr durch eine Satteldecke verdeckt.

Eine Priorisierung erfährt der Beinsattel innerhalb der Pferdebeschreibung durch eine verringerte Anzahl von Ausstattungsdetails auch im *Eneas*,<sup>875</sup> wenngleich Heinrich von Veldeke seine Vorlage in weit größerem Maße abwandelte und eine andere Adaptationstechnik anwandte.<sup>876</sup> Er strukturierte die Figuren- und Pferdebeschreibung der Amazonenkönigin Chamille<sup>877</sup> neu, erweiterte sie geringfügig und wandelte sie in zahlreichen Details ab. Bei der Gliederung der Figuren- und Kleiderbeschreibung orientierte er sich an der hochmittelalterlichen Poetik, die eine Personenbeschreibung von Kopf bis Fuß vorgibt.<sup>878</sup> Daran schließt sich die Beschreibung des mehrfarbigen Pferdes samt dessen Ausstattung an.<sup>879</sup> Der Sattel besitzt Bögen aus Elfenbein mit Steinen, während die Sattelbögen im *Roman d'Eneas* aus Gold getrieben und mit Elfenbein verziert sind.<sup>880</sup> Ein großer Teil der Satteloberfläche wird durch eine Decke verdeckt, die nicht aus Purpur, sondern aus Samt gearbeitet ist und über Goldnägel verfügt.<sup>881</sup> Derartige materielle Modifikationen an den beschriebenen Realien sind ebenso am Gewand Chamilles zu verzeichnen. Anstatt ei-

nes Purpurgewandes von drei Zauberschwestern trägt sie etwa ein weißes Hemd mit einem roten Gürtel.<sup>882</sup>

Diese Änderungen waren höchstwahrscheinlich dem Vorhaben geschuldet, die Figur Chamilles realistischer erscheinen zu lassen. Die Tilgung der wunderbaren Elemente der französischen Vorlage ist nach der Germanistin Marie-Sophie Masse als Teil einer Legitimationsstrategie zu verstehen, welche die Erzählung glaubhaft erscheinen lassen soll und den Wahrheitscharakter einer Geschichtsschreibung zu erreichen versucht.<sup>883</sup> Im *Eneas* fertigte auf diese Weise nicht König Salomo den Elfenbeinsattel, sondern durch einen Mohren gelangte das Pferd aus Übersee zur Amazonenkönigin.<sup>884</sup> Das heißt, das Tier wird in einer fremden Kultur lokalisiert, um seine sonderbaren Charakteristika zu erklären. Möglicherweise kannte Heinrich von Veldeke demnach keine Beinsättel. Er wusste aber um deren Symbolkraft, sodass er den Sattel als ein signifikantes, weißes Element der Figurenbeschreibung Chamilles beibehielt. Er erhöhte, wie der Übersetzer des *Lancelot en prose*, mit dem Hemd sogar noch die Anzahl der weißen Ausstattungselemente innerhalb der Figurenbeschreibung. Vor der Sattelbeschreibung fügte Heinrich von Veldeke eine Wahrheitsbekundung ein, welche die Wirklichkeit der Beschreibungen und damit die Existenz des Reitzeuges beteuert: »Der satel, der dar üffe lach, /der was, als ich iv sagen mach/fur war und vngilogen« (Der Sattel, der auflag, /war so, wie ich es euch/der Wahrheit gemäß berichten kann).<sup>885</sup> Insgesamt tritt die Figurenbeschreibung Chamilles so in den Dienst der Glaubhaftmachung der Erzählung, eine Adaptationstechnik, die auf hochmittelalterlichen Poetiken basiert und im Grammatik- und Rhetorikunterricht gelehrt wurde.<sup>886</sup> Dass Heinrich von Veldeke diese anwandte, ist durch das damalige Verständnis von antiken Stoffen vorgeprägt. Im Gegensatz zu den keltischen Stoffen, denen ein Fiktionalitätsbewusstsein inhärent war, besaß die *matière d'antiquité* in Berufung auf ihre Quellen und Vorläufer einen Historizitätsanspruch.<sup>887</sup>

In diesem Wissen ist es kaum überraschend, dass Hartmann von Aue bei *Erec* um 1180 bis 1185 ein konträres Herangehen wählte.<sup>888</sup> Bereits Chrétien de Troye evozierte unter anderem durch die Mehrfarbigkeit von Enides Zelter ein Fiktionalitätsbewusstsein für die Erzählung von *Erec* und *Enide*.<sup>889</sup> Hartmann von Aue arbeitete den Aspekt, dass es sich bei dem Pferd von Enite<sup>890</sup> um ein vom Dichter erschaffenes Gebilde handelt, noch stärker heraus und stilisierte es zu einem fantastischen Wesen.<sup>891</sup> Er verortet den Zelter in einer unwirklichen Welt, wo er selbst noch als einzigartig wahrgenommen wird: König Guivreiz, der Enite das Pferd schenkt, entwendet das Tier einem wilden Zwerg, der es schreiend und weinend zurückfordert und dem König im Gegenzug dreitausend Goldmark verspricht.<sup>892</sup> Dieses Angebot als auch die heftigen Gefühlsausbrüche des

Zwerges bestätigen dem König den hohen Wert des Pferdes, sodass er es nicht zurückgibt. Der Erzähler kommentiert daraufhin: »daz satellin daz dar üf lac, /swer daz mit golde widerwac, /nâch sinem rehte erz niht engalt« (Der kleine Sattel, der darauf lag, –/wer den mit Gold aufgewogen hätte, /hätte nicht seinen rechten Preis bezahlt).<sup>893</sup> Dabei hat der Erzähler, der sich wie der Dichter der Erzählung Hartmann nennt, das Pferd nie mit eigenen Augen gesehen, sondern wurde durch ein Buch und den Meister Umbrîz, der den Sattel des wundersamen Pferdes fertigte, über sein Äußeres unterrichtet.<sup>894</sup> Hartmann von Aue negiert also mittels der offensichtlichen Identifizierung mit dem Erzähler durch denselben Vornamen bewusst und dies sogar gleich dreifach eine Augenzeugenschaft, womit das Pferd zusätzlich fiktionalisiert wird.

Beim Aufbau der Pferdebeschreibung hält Hartmann von Aue an der französischen Vorlage fest, sodass zunächst das Pferd, dann sein Reitzeug und zuletzt der Sattel thematisiert werden. Er unterbricht die Beschreibung jedoch durch fiktive Dialoge zwischen dem Erzähler und dem Publikum und erweitert sie auf diese Weise und durch einzelne Hinzufügungen um das Elffache. Am Beginn der Pferdebeschreibung eröffnet der Erzähler den Dialog mit: »vrâget iemen mære/ob ez [das Pferd] schœner wære/dan daz si unz her geriten hât?« (Will jemand wissen, /ob es schöner sei als das, /das sie bisher geritten hat?)<sup>895</sup>. Bevor der Erzähler aber über die Beschaffenheit des Sattels Auskunft gibt, lässt er zunächst das Publikum dessen Aussehen erraten.<sup>896</sup> Ausgehend von der eigenen, scheinbar realen Erfahrungswelt schlägt es einen goldglänzenden Sattel aus Hainbuche mit Scharlach vor.<sup>897</sup> Der Erzähler hat nur Spott für diesen Sattelentwurf übrig und beschreibt daraufhin einen Sattel aus einer fantastischen Welt, der für einen Mann zu schmal ist.<sup>898</sup> Im Unterschied zur altfranzösischen Vorlage besitzt er keine elfenbeinernen Sattelbögen, sondern ist vollständig aus Elfenbein gearbeitet.<sup>899</sup> Geschmückt ist er mit Goldlot, Edelsteinen und Schnitzereien, die sich über dessen gesamte Oberfläche erstrecken und, wie bei Chrétien de Troyes,<sup>900</sup> die Geschichte von Äneas abbilden. In vier Jahren fertigte der Meister Umbrîz und nicht ein anonym bretonischer Meister den Elfenbeinsattel.<sup>901</sup> Dem Germanisten Joachim Hamm zufolge formte Hartmann von Aue hier die literarische Vorlage zu seinen Gunsten um. Er erschuf eine Autorschaftsmetapher, in der er sich mit dem Sattler gleichsetzt.<sup>902</sup> Der Sattel und nicht zuletzt auch das Pferd sind nach dieser Auslegung nicht nur Teil einer fiktiven Welt, sondern werden auch als Wortkunstwerk Hartmanns von Aues entlarvt. Er imaginierte das Äußere des Pferdes vom Lesen und Hören und hob diese dichterische Höchstleistung durch die Bemerkung hervor, dass selbst ein weltweiter Mann in acht Jahren die Gestalt des Pferdes nicht hätte erdenken können.<sup>903</sup> Die Pferdebeschreibung wird damit mit einem

künstlerischen Artefakt gleichgesetzt und das mit ihr vermittelte höfische Schönheitsideal als imaginär enthüllt.<sup>904</sup> Des Weiteren schuf Hartmann von Aue mit der deutlichen Ausweitung der Pferdebeschreibung eine neue Kernstelle innerhalb des Romans zugunsten der Bedeutung der Minne.<sup>905</sup> Auf dem Elfenbeinsattel ist eine Satteldecke gelegt, die in *Erec et Enide* ebenfalls erwähnt wird.<sup>906</sup> Hartmann von Aue wandelte ihr Aussehen jedoch ab und fügte eine zweite Bildbeschreibung ein, die am Ende von *Erec et Enide* aufzufinden ist.<sup>907</sup> Im Zusammenhang mit seiner Krönung erhält Erec im altfranzösischen Roman einen Mantel mit Darstellungen des Quadriviums, die zeichenhaft verdeutlichen, dass das harmonisch geordnete Weltbild durch die Wiederaufnahme Erecs in die Artusrunde wiederhergestellt ist.<sup>908</sup> Hartmann von Aue übergang die Krönungszeremonie nahezu und ließ den Mantel unerwähnt.<sup>909</sup> Er übertrug allerdings die mit dem Mantel vermittelte Symbolik auf die Satteldecke, indem er diese mit kosmologischen Motiven ausstattete. Das heißt, nicht erst mit der Krönung, sondern mit der Wiedervereinigung des Paares und der Erneuerung seiner Liebe, die im Kontext der Pferdebeschreibung angesiedelt ist, wird im *Erec* das harmonisch geordnete Weltbild rehabilitiert, das am Beginn des Romans durch die Krise des *verligens*<sup>910</sup> und die nachfolgende Entzweiung des Paares zerstört wurde.<sup>911</sup> Hierdurch rückt die Liebe beziehungsweise die Beziehung zwischen Erec und Enite in der Adaption nachdrücklich in den Fokus des Romans. Schlüssig zu dieser Interpretation werden nach der Satteldecke Steigbügel in Form von nicht endenden, sich in den Schwanz beißenden Drachen erwähnt, die in der altfranzösischen Vorlage nicht vorkommen.<sup>912</sup> Derartige Drachen, Ouroboros genannt, symbolisieren den zyklischen Kreislauf immerwährenden Lebens und die außerweltlich-transzendente Einheit.<sup>913</sup> Innerhalb des Romans können die Drachen für den sich schließenden Kreislauf der Romanhandlung gelesen werden. Wohl aus diesem Grund und reflektierend zur Romanhandlung zeigt der Elfenbeinsattel sowie ein unter ihm befindliches Sattelkissen, das Hartmann von Aue ebenso hinzufügt, nicht allein die leidvolle Liebe mit dem antiken Liebespaar Dido und Äneas, sondern mit Lavinia und Äneas auch die glückliche Liebe.<sup>914</sup> Spürbaren Einfluss hatte Hartmann von Aues Roman auf Konrad Fleck, der in *Flore und Blanscheflur* die Pferdebeschreibung gleichfalls entscheidend erweitert und den Zelter Flores in die Fantasiewelt transportiert.<sup>915</sup> Dies ist an der Färbung des Zelters zu bemerken, der auf der einen Seite rot und der anderen weiß ist, wie in *Floire et Blancheflor* (*aristocratique*).<sup>916</sup> Die Farben werden durch einen Strich voneinander getrennt, ein Element, welches Enides Pferd bereits in *Erec et Enide* kennzeichnet und von Hartmann von Aue übernommen wurde.<sup>917</sup> Ferner ist unabhängig von der altfranzösischen Vorlage auf Flores Zelter in *Flore und Blan-*

*scheflur* der von der Natur gebildete Satz zu lesen: »*mich sol niemen rîten/wan der wert sî der krône*« (Nur der ist würdig, mich zu reiten,/Der einer Krone würdig ist)<sup>918</sup>. Der Erzähler deutet die Aufschrift als ein »*wunder*«<sup>919</sup> und unterstreicht damit den fiktiven Charakter, aber auch die beispiellose Qualität des Pferdes.

Bei der sich anschließenden Darlegung des Reit- und Sattelzeuges rückt Konrad Fleck den Sattel ins Zentrum der Betrachtungen. Er deklariert ihn als kostbarstes Element der Pferdeausstattung, die er in Details abwandelt: »*der satel möhte nîden/daz er mit edelen steinen/grôzen unde kleinen/als wol niht gezieret wart./daz kam dâ von, er was der art/daz er golt noch gesteine/nach ander zierde deheine/an im tragen wolte;/wan er tiurer wesen solte*« (Der Sattel sah es nicht mit Neid,/dass er mit Edelsteinen/mit großen und mit kleinen,/so reich nicht ausgeziret ward./Denn er war so reicher Art,/dass Gold noch Gestein/nach irgendwelche anderen Zierelemente/ihm nicht zur Zierde konnten sein.)<sup>920</sup> Der Sattel mit Bögen aus Fischbein ist von angemessener Größe, roter Farbe und mit aufwendigen Schnitzereien versehen.<sup>921</sup> Im altfranzösischen *Floire et Blancheflor* (*aristocratique*) ist der gesamte Sattel aus Fischbein hergestellt und von blauer und roter Farbe.<sup>922</sup> Das Thema der Sattelschnitzereien wird hier als auch in der Adaption nicht benannt. Dem Rezipienten des Romans wird hierdurch ein Imaginationsraum eröffnet, der vom Erzähler nicht vorgegeben wird und somit nicht wie im *Erec* dazu dient, neue Erzähl- und Deutungsräume zu erschließen. Stattdessen fügt in *Flore und Blanscheflur* der Erzähler mit den Worten, dass eine Darlegung der Schnitzereien zu umfangreich sei und zu viel Zeit in Anspruch nehmen würde, eine Begründung für die abgebrochene Beschreibung der Schnitzereien ein.<sup>923</sup> Diese *brevitas*-Formel vermittelt eine grobe Vorstellung vom Reichtum der Schnitzereien. Dazu unterbricht der Erzähler durch diese die Imaginationen des Rezipienten und lenkt dessen Aufmerksamkeit auf die weiteren Besonderheiten des Beinsattels.<sup>924</sup>

Ein zu Konrad Fleck annähernd analoges Vorgehen wählte Diederik van Assenede in seiner Adaption *Floris ende Blancefloer*. Er hielt ebenfalls am Aufbau der Pferdebeschreibung der altfranzösischen Vorlage fest, weist Floris Zelter mit Hilfe von gezielten Hinzufügungen aber unverkennbar als »*wonder groet*« (Wundertier)<sup>925</sup> aus. Neben seiner roten und weißen Farbe wird das fantastische Wesen des Tieres in der mittelniederdeutschen Erzählung durch eine Fülle von Blumen an dessen Kopf bekräftigt, die seit dessen Geburt zu ihm gehören.<sup>926</sup> Anstatt einer Aufschrift wie bei Konrad Fleck befindet sich hier also ein florales Motiv auf dem Fell des Pferdes, das in der realen Lebenswelt allein von einer Bemalung per Menschenhand herrühren kann. Diese Möglichkeit wird in beiden Dichtungen aber ausdrücklich ausgeschlossen. In Verbindung mit dem Blumen-

motiv setzt Diederik van Assenede zudem einen Unsagbarkeitstopos ein, womit er den fabelhaften Charakter des Tieres zusätzlich bekräftigt.<sup>927</sup> Diese Wirkung erzielen fernerhin Edelsteine am Zaumzeug des Pferdes mit magischen Kräften.<sup>928</sup> Der Sattel weist einen Sattelbogen aus rotem Fischbein auf.<sup>929</sup> Diederik van Assenede wie Konrad Fleck übernahmen demnach nicht die blaue Farbe des Sattels der literarischen Vorlage. Bei ihnen ist des Weiteren nicht der gesamte Sattel, sondern ein beziehungsweise zwei Sattelbögen aus Fischbein gefertigt. Eine gemeinsame, nicht erhaltene Redaktion der altfranzösischen Vorlage könnte diese gleichartigen Abweichungen erklären,<sup>930</sup> wenngleich Reflektionen zu Konrad von Flecks Wiedererzählung ebenfalls nicht auszuschließen sind. Im Unterschied zur französischen Vorlage und deutschen Adaptation nennt Diederik van Assenede einen Sattler aus Rom, der den Sattelbogen mit großer Kunstfertigkeit mit Schnitzwerk verzierte.<sup>931</sup> Wie bei Hartmann von Aue könnte es sich bei dieser Hinzufügung um eine Autorschaftsmetapher handeln, wodurch das Pferdezeug als vom Dichter erfundenes Wortkunstwerk erklärt und das höfische Idealbild als imaginär entlarvt wird.

*Zum Beinsattel in den zwei mittelhochdeutschen  
Kompilationen Wigalois und Wigamur*

In Wirnt von Grafenbergs *Wigalois* wird ein Pferd weißer, roter und schwarzer Farbe mit einem schwarzen Streifen auf dem Rücken beschrieben. Es trägt einen Zaum aus rotem Gold, Zügel aus goldenen Bändern und einen Sattel mit »sattelbogen gar/von wîzem helfenbeine,/mit golde und mit gesteine/wol gefüllet über al«<sup>932</sup> (Sattelbögen aus weißem Elfenbein, ganz bedeckt mit Gold und Edelsteinen). Das prachtvolle Reittier ist zusammen mit einem sprechenden Papagei und einem Zwerg, der die Tiere pflegt,<sup>933</sup> der Preis eines vom König von Irland veranstalteten Schönheitswettbewerbes, den die Jungfrau und Königin von Tyrus, Elamie, gewinnt.<sup>934</sup> Dieser Erzählkontext der Pferdebeschreibung löst Assoziationen zu dem altfranzösischen Roman *Le bel inconnu* von Renaud de Beaujeu aus, in dem ebenso von einem Schönheitswettbewerb berichtet wird.<sup>935</sup> Dessen Preis ist allerdings ein Sperber. Bei einer nicht auszuschließenden Orientierung Wirnt von Grafenbergs an dem altfranzösischen Roman wären der Papagei, der Zwerg und das Pferd samt Elfenbeinsattel demzufolge als individuelle Ergänzungen zu werten. Hierbei könnte er das Pferd erwählt haben, aufgrund von dessen hohem Symbolgehalt für die Figurencharakterisierung und der in der volkssprachlichen Literatur gängigen Verknüpfung des Beinsattels mit dem literarischen Schönheitsideal.<sup>936</sup> Zugleich erklärt die unter anderem mit der Pferdebeschreibung dargelegte Kostbarkeit des Schönheitspreises die starke Reaktion von Elamie, als ein roter

Ritter ihr das Tier für seine Geliebte raubt, noch bevor sie den Preis entgegennehmen kann.<sup>937</sup> Elamie verfällt daraufhin in großen Kummer und Wehklagen, bis der Ritter und Hauptakteur des Romans Gwîgâlois (oft übersetzt mit Wigalois)<sup>938</sup> auf sie aufmerksam wird, seine Hilfe verspricht und den Preis im Kampf zurückerobert. Zutiefst beeindruckt von seinen Taten sieht Elamie in Gwîgâlois einen potenziellen Ehepartner. Sie bietet ihm an, gemeinsam in ihr Reich zurückreiten, doch Gwîgâlois lehnt dieses Begehren ab. Innerlich verletzt durch diese Zurückweisung will Elamie den zurückgewonnenen Schönheitspreis nicht an sich nehmen. Gwîgâlois überlässt ihn daraufhin seiner Begleiterin Nereja, einer Zofe und Botin der Prinzessin Larie. Larie reitet im weiteren Verlauf des Romans auf dem Pferd und wird die Gemahlin von Gwîgâlois.<sup>939</sup> Die vollständige Bedeutung des Pferdes und der Grund für seinen auf den ersten Blick schier wahllosen Besitzerwechsel<sup>940</sup> offenbart sich damit erst am Ende des Romans. Denn erst hier gelangt der Preis zur wahrhaft schönsten und vollkommensten Frau der Erzählung, der Prinzessin Larie, versinnbildlicht durch das Pferd.<sup>941</sup> Der Elfenbeinsattel wird also so lange weitergereicht, bis er im Besitz der ihm gebührenden Eigentümerin ist. Wirnt von Grafenberg hat die Pferdebeschreibung samt Elfenbeinsattel folgendermaßen im Sinne der in der volkssprachlichen Literatur vorgebildeten Bedeutung bewusst und gekonnt in seine Erzählung integriert.

Im inhaltlichen wie strukturellen Aufbau der Pferdebeschreibung sind vor allem Parallelen zu Chamilles Pferdebeschreibung im *Eneas*, aber auch zu jenen in *Erec*, *Flore und Blanscheflur* und dem *Prosa-Lancelot* festzustellen.<sup>942</sup> Bereits in den Adaptationen von Heinrich von Veldeke und Konrad Fleck sowie im *Prosa-Lancelot* war eine Bedeutungszunahme des Beinsattels innerhalb der Pferdebeschreibung zu bemerken. In *Wigalois* setzt sich diese Entwicklung fort, vor allem durch die Darstellung des Sattels gleich zu Beginn der Pferdebeschreibung, noch vor der Schilderung des weiteren Reitzuges und des Pferdes. Eröffnet wird die Sattel- und Pferdebeschreibung mit einer an Heinrich von Veldekes Antikenroman erinnernden Wahrheitsbekundung: »ir wænt des lîhte ich habe gelogen;/daz ich iu sage daz ist wâr« (Ihr glaubt vielleicht, ich hätte gelogen –/was ich Euch erzähle, entspricht der Wahrheit)<sup>943</sup>. Während im *Eneas* der Erzähler das Aussehen des Pferdes darlegt und zugunsten der Glaubhaftigkeit seiner Schilderung eine Wahrheitsbekundung anfügt, ist es in *Wigalois* Elamie, die diese Worte im Gespräch mit Gwîgâlois wählt. Sie berichtet rückblickend von ihren Erlebnissen und dem Pferd, das sie mit eigenen Augen gesehen hat. Wie Heinrich von Veldeke verfolgte Wirnt von Grafenberg offenkundig das Ziel, seiner Pferdebeschreibung höchstmögliche Glaubwürdigkeit zu verleihen. Zu diesem Zweck lässt er erstmals selbst eine Romanfigur sprechen. Insofern brach er mit dem

in den höfischen Romanen *Erec, Flore und Blanscheflur* und *Floris ende Blancefloer* erörterten Vorgehen, die Pferdebeschreibung als imaginiertes Wortkunstwerk zu entschlüsseln. Mit der bunten Farbigkeit und dem Streifen auf dem Rücken des Pferdes sind jedoch inhaltliche Bezüge zu den genannten Dichtungen unverkennbar, durch welche Wirnt von Grafenberg an die früheren Pferdebeschreibungen erinnerte und seine Narration in deren Nachfolge stellte.

Zwei weitere kurze Pferdebeschreibungen mit Beinsätteln sind in der Kompilation *Wigamur* auszumachen.<sup>944</sup> Die Reittiere sind im Besitz der Königin von Holdraflus, Isopi, und einer wunderschönen Jungfrau und Gesandtin einer Königin, die den Besuch ihrer Herrin am Artushof ankündigt. Während eines Festes erreicht die Jungfrau mit einem weißen Maultier auf einem leuchtend hellen Sattel von Gold und Elfenbein, geschmückt mit einer Vielzahl von Edelsteinen, Artus und seine Ritter. Die erhabene Schönheit der Jungfrau lässt die Gäste des Festes förmlich erstarren. Ein Ritter, der gerade Brot schneidet, verletzt sich so bei ihrem Anblick mit dem Messer an der Hand und ein anderer lässt seinen Becher fallen.<sup>945</sup> Das Reittier als auch die Kleider der Jungfrau, die in diesem Erzählzusammenhang erstmals im Roman vorkommt, werden beschrieben. Das Maultier wird dabei gleich zu Beginn thematisiert, während der Sattel und das übrige Reitzug erst nach der Kleiderbeschreibung dargestellt werden. Körperliche Charakteristika, außer ihrem Mund,<sup>946</sup> kommen in der Figurenbeschreibung nicht zur Sprache. Das bedeutet, der anonyme Dichter vermittelt vorrangig durch ihre kostbare Ausstattung die Schönheit der adligen Jungfrau.

Der Erzählkontext der Pferdebeschreibung erinnert unter anderem an Hue de Rotelandes Roman *Ipomedon*, in dem eine Jungfrau vollkommener Schönheit, namens Ismeine, auf einem weißen Maultier mit einem Elfenbeinsattel zu einem Königspaar reitet, das gerade zu Tisch sitzt.<sup>947</sup> Im Namen ihrer Herrin, der Fürstin von Candres, bittet sie, einen Ritter zu entsenden, der sie im Kampf mit einem Riesen unterstützt. Weiterhin wird die Botin Nereja im *Wigalois* erstmals in einem vergleichbaren Zusammenhang mitsamt einem weißen Pferd erwähnt.<sup>948</sup> Auch sie ersucht Hilfe bei einer bedeutenden und sehr gefährlichen *âventiure* im Auftrag ihrer Herrin Larie während eines Festes von König Artus.<sup>949</sup> Dass auf der Abenteuerfahrt der Heide Rôaz von Glois bekämpft werden soll, verrät Nereja dem Ritter Gwîgâlois dabei erst nach seiner ersten Bewährung: der Zurrückeroberung des Schönheitspreises.<sup>950</sup> Die Pferdebeschreibung mitsamt dem Elfenbeinsattel ist in *Wigamur* somit in einen bereits aus früheren volkssprachlichen Epen bekannten Erzählkontext integriert. Dieser bot sich für Pferdebeschreibungen mit Beinsätteln geradezu an. Denn die zentrale Aufgabe der Episode ist es, die *âventiure* des Romanhelden in Gang zu setzen, und wem, wenn nicht ei-

ner Frau vollkommenden Charakters und Aussehens, wird gewiss Hilfestellung gewährt.

In *Wigamur* erreicht die Königin Isopi am nächsten Tag den Artushof auf einem roten Zelter mit einem kunstvollen und feinen Sattel mit Elfenbein. Sie wendet sich höchstpersönlich an Artus und seine Ritter mit der Bitte um Hilfe gegen den König von Sarazin, der ihre Burg belagert.<sup>951</sup> Der Ritter Wigamur und das Königsheer brechen sogleich mit ihr zum Kampf auf, obwohl sie die Königin, die erstmals in der Handlung auftritt und der eine kurze Figuren- und Pferdebeschreibung gewidmet ist,<sup>952</sup> nicht kennen. Ihre wunderschöne und prachtvolle Erscheinung, die einen ästhetischen Reiz auf die Ritter ausübt und ihre Tugendhaftigkeit versinnbildlicht, zusammen mit den Beteuerungen, dass sie keine Schuld außer der Verweigerung einer Heirat mit dem König von Sarazin auf sich geladen habe, sind Ausweis genug für die Wahrhaftigkeit ihrer Aussagen und Rechtmäßigkeit ihrer Bitte, sodass sie Isopi bedenkenlos unterstützen – zumal durch die Gesandte auf dem Elfenbeinsattel als auch ihr gleichermaßen prachtvolles Gefolge ein analoges Bild von der Herrscherin vermittelt wird. Die Figuren- und Pferdebeschreibungen der beiden Frauen, die das literarische Schönheitsideal bedienen, wurden von dem anonymen Dichter funktionalisiert, um das Verhalten der Ritter und die nachfolgende Handlung zu erklären, genauso wie etwa im *Lancelot en prose* beziehungsweise *Prosa-Lancelot*.<sup>953</sup> In *Wigamur* wie in *Wigalois* haben die Pferdebeschreibungen mit den Beinsätteln folglich einerseits einen symbolhaften Nutzen zur Figurencharakterisierung. Andererseits wirken sie konstitutiv zur Begründung des Handlungsverlaufes.

Hiermit bestätigen sich die eingangs im Kapitel formulierten Erwartungen, dass die in der altfranzösischen Literatur etablierten Erzähl- und Deutungsmuster der Beinsättel durch Adaptationen und Kompilationen weitergetragen wurden. Genauso wie in den *chansons de geste, romans antiques* und *romans courtois* sind die Beinsättel in den niederländischen und deutschen höfischen Romanen im Besitz von adligen Männern und Frauen, die dem Schönheitsideal entsprechen.<sup>954</sup> Mittels impliziter Farb- und Materialdeutungen weisen die Beinsättel im Kontext von Pferdebeschreibungen auf die äußere wie innere Vollkommenheit ihrer Eigentümer hin. Sie ergänzen auf diese Weise Figuren- und Kleiderbeschreibungen. Die Beinsättel sind also nicht nur bloße Requisiten, die den höfischen Figuren das Reiten auf den gleichermaßen prachtvoll ausgestatteten Pferden ermöglichen und ihren sozialen Status markieren. Sie besitzen eine symbolische Funktion. Die Dichter nutzten diese Symbolik, um das frühere Handeln einer Figur zu bewerten oder nachfolgende Handlungszusammenhänge zu begründen. Hierzu betteten sie die Pferdebeschreibungen, in denen der Erzähler und in einem Fall eine Romanfigur primär über die Farbigkeit und Materialität der Beinsättel Auskunft ge-

ben, gezielt in die Romanhandlung ein. Innerhalb der Pferdebeschreibungen sind die Beinsättel dementsprechend nicht nur ein Bestandteil des dargelegten Reitzeuges. Durch den Aufbau der Pferdebeschreibungen und eine Einschränkung der Ausstattungsdetails werden sie herausgehoben.

In den fünf untersuchten Adaptationen wurden die Pferdebeschreibungen geringfügig bis stark erweitert. Unübertroffen ist hierbei die Pferdebeschreibung von Hartmann von Aue im *Erec*. Doch nicht nur quantitativ, sondern auch inhaltlich bildet sie durch die kosmologischen Darstellungen auf der Satteldecke und die Drachenform der Steigbügel eine neue Kernstelle innerhalb des Romans, welche die Liebe zwischen Erec und Enite ins Zentrum der Erzählung rückt. Darüber hinaus nutzte Hartmann von Aue die Pferdebeschreibung, um auf sein artistisches Können aufmerksam zu machen. Ein fiktiver Dialog zwischen dem gleichnamigen Erzähler und dem Publikum, eine fabelhafte Pferde-Biografie und eine Autorschaftsmetapher geben die Pferdebeschreibung als Fantasiegebilde und als Imagination des Dichters zu erkennen. Das mit der Pferdebeschreibung vermittelte höfische Idealbild wird hierdurch in Frage gestellt. Das heißt, der Dichter kennzeichnete das von der altfranzösischen Literatur übernommene und wahrscheinlich auf Basis der französischen Hofkultur konstruierte Idealbild als irreales Wunschbild,<sup>955</sup> wie nach ihm Konrad Fleck und Diederik van Assenede. Ein anderes Vorgehen wählten Heinrich von Veldeke und Wirnt von Grafenberg, indem sie unter anderem mit Wahrheitsbekundungen die Glaubwürdigkeit ihrer Narrationen und damit das höfische Idealbild bekräftigten. Die Pferdebeschreibungen, die sich in Details gleichen und aufeinander Bezug nehmen, wurden folglich von den deutschen und niederländischen Dichtern nicht unkommentiert übernommen. Den Pferdebeschreibungen und den mit ihnen vermittelten Leitbildern muss demnach grundsätzlich ein Fiktionalitätsbewusstsein inhärent gewesen sein, was jedoch wohl ihrer Vorbildfunktion in der Realität nicht entgegenstand.

An den erhaltenen Handschriften ist abzuleiten, dass die volkssprachlichen Erzählungen vom 12. bis 16. Jahrhundert von der höfischen und später von der städtischen Oberschicht rezipiert wurden.<sup>956</sup> Der Prosaroman *Lancelot en prose* gehörte zu den populärsten höfischen Romanen in Frankreich. Weit über hundert erhaltene Handschriften zeugen von seiner hohen Verbreitung.<sup>957</sup> Im deutschsprachigen Raum scheint die Adaptation, der *Prosa-Lancelot*, hingegen nur wenig Anklang gefunden zu haben. Lediglich zehn Handschriften und Fragmente des Romans sind überliefert, darunter die hier herangezogene Prachthandschrift, die für den Heidelberger Pfalzgrafen Friedrich I. den Siegreichen (1425–1476) oder dessen Nachfolger Philipp den Aufrichtigen (1448–1508) angefertigt wurde.<sup>958</sup> Beliebter war mit 38 Handschriften und Fragmenten wohl Wirnt von

Grafenbergs *Wigalois*,<sup>959</sup> während Hartmann von Aues *Erec* vermutlich einem sehr begrenzten Rezipientenkreis bekannt war.<sup>960</sup> Vollständig erhalten ist Hartmanns von Aues Roman allein im *Ambraser Heldenbuch*, das von Kaiser Maximilian I. beauftragt und ca. 1504 bis 1515/16 in Bozen niedergeschrieben wurde.<sup>961</sup> Derartige handschriftliche oder im Druck erschienene ›Heldenbücher‹, in denen Heldenepen und andere Erzählungen zu Sammelüberlieferungen zusammengefasst wurden, waren im 15. und 16. Jahrhundert bei der gebildeten höfischen und städtischen Oberschicht beliebt,<sup>962</sup> genauso wie reich ausgeschmückte und bebilderte Epenhandschriften.<sup>963</sup>

Insbesondere der höfische Roman erlangte mit der Wiederbelebung der Ritterkultur im Spätmittelalter an Ansehen und Bekanntheit.<sup>964</sup> Hierüber informieren die überlieferten Epenhandschriften, aber auch bildliche Darstellungen der literarischen Stoffe, wie zum Beispiel die Wandmalereien mit Szenen aus *Wigalois* im Schloss Runkelstein in Bozen von ca. 1410 oder aus *Lancelot* im Palazzo Ducale in Mantua aus den 1440er-Jahren.<sup>965</sup> Ab dem 13. Jahrhundert lassen sich ferner in zunehmender Anzahl adlige und bürgerliche Personen mit Vornamen literarischer Figuren, wie Ereke oder Wigeleis, nachweisen.<sup>966</sup> Dazu wurden Tafelrunden – aristokratische Turniere und Festlichkeiten, bei welchen die Ritter der Artusepen imitiert wurden – abgehalten. Aus ihnen gründeten sich teilweise Artushöfe, das heißt institutionalisierte und ortsgebundene Artusfeste beziehungsweise später Versammlungshäuser von Kaufmannsgenossenschaften im Ostseeraum, wie ab ca. 1350 in Danzig.<sup>967</sup> An ihnen sowie den Namensgebungen zeigt sich zweifellos, dass höfische Epen trotz ihrer offensichtlichen Fiktionalität eine didaktische Funktion besaßen und sich die Rezipienten der Dichtungen mit deren Helden identifizierten. Obwohl sie vielfach bereits drei Jahrhunderte früher verfasst wurden, galten die in den Erzählungen vertretenden ritterlichen Leitbilder im 15. Jahrhundert nicht als rückständig.<sup>968</sup> Denn die schwere Reiterei, die sich zumeist aus dem Adel bildete, besaß trotz der Entwicklung von Schusswaffen noch immer eine hohe militärische Bedeutung. Gleichzeitig oblag ihr ein hoher repräsentativer Wert, weil die Kosten für Streitrösser sowie Waffen- und Rüstzeuge im 14. und 15. Jahrhundert enorm anstiegen.<sup>969</sup> In den literarischen Rittern wurden noch immer Vorbilder des eigenen Standes gesehen.<sup>970</sup> Mit dem *Ambraser Heldenbuch* verfolgte Maximilian I. auf diese Weise das Ziel, die höfische Epik in die Geschichtsschreibung und in die Genealogie der Habsburger einzubinden und somit seine Herkunft zu glorifizieren.<sup>971</sup>

Weiterhin wurde allein durch den Besitz der Handschriften und die Kenntnis der in ihnen niedergeschriebenen Erzählungen eine gesellschaftliche Zugehörigkeit und ständische Überlegenheit ausgedrückt, denn der höfische Roman war eine anerkannte adlige Literaturgattung. Sie war, wie die

Minne, ein Element einer historisch verstandenen Selbst- und Herrschaftslegitimation.<sup>972</sup> Erst durch eine zunehmende Verbreitung der Erzählungen im 16. Jahrhundert ging diese repräsentative Funktion des höfischen Romans verloren, was wahrscheinlich zur Stagnation der Literaturgattung führte. Gleichzeitig wendeten sich die Dichter wohl aufgrund der großen Romanzyklen des 15. Jahrhunderts mit Vollständigkeitsanspruch verstärkt neuen Diskursen zu.<sup>973</sup>

Denkbar ist somit, dass die im höfischen Roman vermittelten Leit- beziehungsweise Wunschbilder im 15. Jahrhundert stärker als je zuvor als nachahmungswürdig empfunden wurden. Dies verhalf den Beinsätteln zu zusätzlicher Bekanntheit und Verbreitung, was die vermehrt erhaltenen Realien aus dieser Zeit und ihre motivischen Verbindungen zum höfischen Roman erklärt. Die Beinsättel entstanden damit in Nachahmung der literarischen Figurenbeschreibungen und wurden mit der ihnen in der Literatur zugeschriebenen Bedeutung aufgeladen. Hiermit dienten sie als adäquates Mittel der Selbstinszenierung gemäß den neu erstarkten ritterlich-höfischen Idealen, die in der heroischen Vorzeit vermeintlich begründet und seither mit dem herrschaftlichen Stand in Verbindung gebracht wurden. Mit

dem Wegfall der Realien- und Pferdebeschreibungen in den Prosabearbeitungen und -romanen und allgemein dem Niedergang des höfischen Romans im 16. Jahrhundert verschwand die Existenzgrundlage der Objekte. Sie eigneten sich mit dieser Entwicklung nicht weiter als herrschaftliche Repräsentationsmedien und wurden von Kürisssätteln mit aufwendig getriebenen und gravierten Sattelblechen abgelöst. Trotz neuer zeitgenössischer Verzierungsstechniken und Bildthemen konnten sie als ehemalige Sinnbilder der ritterlich-höfischen Ideale wahrscheinlich nicht im gewünschten Maß mit neuen Deutungen aufgeladen werden. Die Existenz und Bedeutung der realen Beinsättel im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit stand folgerichtig in direktem Bezug zur höfischen Literatur, das heißt ihre Entstehung war maßgeblich von den literarischen Pferdebeschreibungen inspiriert. Auf dieser Erkenntnisgrundlage ist es denkbar, dass die beiden Beinsättel des 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 30 und 31) mit Gravuren repräsentativer Jagd- und Regimentsdarstellungen und dem Wappen der Stadt Danzig im Kontext des dortigen Artushofes mit der Absicht entstanden, nicht allein an die literarischen Vorbilder, sondern auch an die ehemaligen mittelalterlichen Repräsentationsmechanismen anzuknüpfen und zu erinnern.

## Resümee und Ausblick

Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung war die Frage nach der ursprünglichen Bedeutung und Funktion der 29 mit Knochen und Hirschhorn belegten Beinsättel und zwei Elfenbeinsattelbögen des 13. bis 17. Jahrhunderts. Diese wurde bislang unzureichend beantwortet, da nahezu ausschließlich die Beinsättel des 15. Jahrhunderts im Fokus der Betrachtungen standen und nicht der gesamte Überlieferungsbestand berücksichtigt wurde. Dennoch war das Hauptaugenmerk auf die im Flachrelief geschnitzten Beinsättel des 15. Jahrhunderts zu legen, denn sie stellen mit 25 Exemplaren die Mehrzahl der erhaltenen Werke dar. Mit Drachenkämpfern, Prinzessinnen, tierischen und menschlichen Mischwesen sowie minnenden Paaren führen sie die Betrachtenden in eine fantastische höfische Lebenswelt. An einem Objekt, dem besonders gut erhaltenen und reich geschmückten Jankovich-Sattel (Kat. Nr. 8), ist etwas separiert an der linken Sattelwange ein kreisförmiger Drache (Ouroboros) abgebildet. Mit diesem Motiv begründete man Anfang des 20. Jahrhunderts die Deutung, die Beinsättel seien am Hof Sigismunds von Luxemburg in Ofen (Buda) für die Mitglieder des 1408 vom Kaiser gegründeten Drachenordens entstanden.<sup>974</sup> Denn der Ouroboros ist Teil des Symbols des Drachenordens. Über ein Jahrhundert von nachfolgenden Wissenschaftlern nahezu unreflektiert wiederholt, versetzte diese Zuordnung die Beinsattel-Forschung in eine Art Lethargie, die neue fruchtbare Untersuchungs- und Deutungsansätze blockierte. Dabei fehlt es an schriftlichen Belegen sowie belastbaren Lokalisierungen der Beinsättel, die diese Zuordnung stützen. Selbst dem Ouroboros am Jankovich-Sattel fehlt ein Kreuz auf dem Rücken für eine eindeutige Zuordnung zum Drachenorden.

Auf diese Weise war von dieser und anderen unbestätigten Annahmen zum Wesenssinn der Beinsättel in der Forschung, wie zum Beispiel der Behauptung sie seien innerhalb des italienischen Hochzeitsritus verwendet worden,<sup>975</sup> Abstand zu nehmen. Stattdessen galt es, um die Beinsättel als kulturelles Zeitphänomen an den spätmittelalterlichen und neuzeitlichen Höfen Europas greifbar zu machen, von den Objekten selbst auszugehen. Dazu wurde jeder Beinsattel einzeln und von Grund auf in einem umfassenden Objektkatalog untersucht. Die dabei gemachten Beobachtungen zum materialtechnischen Aufbau, zur Motivik und

Stilistik wurden anschließend im Fließtext im Hinblick auf die Ziel- und Fragestellung erörtert. Die aus diesem Vorgehen resultierenden vielfach neuen Auslegungen zur Bedeutung und Funktion der Beinsättel wurden ferner mit urkundlichen, bildlichen und literarischen Quellen abgeglichen und ergänzt. Daraus ergaben sich im besten Fall auf mehrfachem Weg geprüfte Aussagen zu den typologisch, aber nicht stilistisch als eine Werkgruppe fassbaren Beinsätteln. Wie im einleitenden Überblick zum Überlieferungsbestand aufgezeigt (Kap. 1), besitzen die Beinsättel in der Anlage und insbesondere in der Ausführung der Beinschnitzereien und -gravuren individuelle Charakteristika, die auf eine mehrheitlich unterschiedliche Herkunft der Objekte in Mittel- und Südeuropa hindeuten. Dies steht einer Vereinnahmung der Beinsättel in einem eng umrissenen geografischen Kontext, wie im Zeremoniell des Drachenordens, entgegen. Lediglich sechs Beinsättel des 15. Jahrhunderts konnten in drei handwerkliche Gruppen eingeordnet werden: Markante stilistische Parallelen deuten auf eine gemeinsame Entstehung des Jankovich- und Batthyány-Sattels (Kat. Nr. 8 und 9) zwischen 1430 und 1460 in Österreich hin, während die beiden Krippensättel in Florenz und Modena (Kat. Nr. 14 und 20) in einer norditalienischen Werkstatt um 1474 bis 1484 und der Körmend- und Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 6 und 22) in der ersten Jahrhunderthälfte im Wiener oder Salzburger Raum gefertigt worden sein können.

Umso bemerkenswerter sind die formalen und motivischen Parallelen vor allem bei den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Sie lassen den Schluss zu, dass im Spätmittelalter – womöglich durch Musterbücher oder gemeinsame Vorlagenzeichner – ein Objekttypus etabliert wurde. Im Unterschied zu den früheren und späteren Beinsätteln zeigen die 25 Werke des 15. Jahrhunderts vorherrschend Bildprogramme aus dem Bereich der höfischen Liebe (Minne), die eine auffallend verwandte Motivauswahl und Bildanlage zeigen. Siebenfach ist etwa an der linken inneren Bordüre der Bocksättel eine Drachenkampfszene inmitten der Minnedarstellungen platziert (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13 und 19). Ferner gehören die Beinsättel formal primär den Bocksätteln an. Nur bei drei Exemplaren wählte man mit dem Krippensattel eine andere Sattelform (Kat. Nr. 14, 20 und 26). Vor allem hin-

sichtlich der Sattelform beeinflusste dieser Objekttypus noch das Aussehen der beiden späteren Beinsättel des 16. Jahrhunderts. In der Verzierungstechnik und in der Bildthematik der Beinauflagen zeigt sich aber der in dieser Zeit maßgebliche Einfluss der Druckgrafik, genauso wie bei den Beinauflagen der beiden Beinsättel des 17. Jahrhunderts. Das Aussehen der Beinsättel passte sich demnach dem jeweiligen Zeitgeschmack an. Im Hinblick auf den Überlieferungsbestand sind die vier Beinsättel des 16. und 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 28–31) nichtsdestotrotz als Ausläufer einer im Spätmittelalter entwickelten Werkgruppe zu werten, die im 15. Jahrhundert eine Blütezeit erlebte.

Diese Schlussfolgerung bekräftigen zahlreiche französische Rechnungen des 14. und vor allem des 15. Jahrhunderts, die am Hof des Grafen von Eu Raoul I. de Brienne, des französischen Königs Karl VI. sowie der burgundischen Herzöge Philipp II. des Kühnen und Johann Ohnefurcht entstanden. Sie erwähnen mehrere hundert Sättel mit Knochen-, Elfenbein- und Hornarbeiten (Kap. 4.1.2). Mit den erhaltenen Beinsätteln sind dementsprechend nur ein Bruchteil der ehemals existenten Werke überliefert. Zumal Zunftakten von Sattlern in Lübeck und Prag des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts belegen, dass Beinsättel zu ihren berufsspezifischen und -typischen Produkte gehörten. Die Sattelform, der Umfang der Bearbeiten und Verzierungen lassen sich aufgrund der zumeist kurzen formelhaften Realienbeschreibungen in den Quellen nur selten nachvollziehen. Sie zeigen jedoch, dass im Spätmittelalter Sättel mit beinernen Sattelbögen und Sättel mit einer oberflächendeckenden Verzierung aus Bein nebeneinander existierten. Die anfangs am Überlieferungsbestand abgeleitete Vermutung, im Spätmittelalter seien Sättel mit Elfenbeinsattelbögen durch Sättel mit einer oberflächendeckenden Verzierung aus dünnen Knochen- und Hirschhornauflagen abgelöst worden, wurde hiermit revidiert. Auch waren nicht alle Beinsättel derart aufwendig mit Schnitzereien, Gravuren und Farbfassungen geschmückt, wie die Mehrheit der erhaltenen Exemplare. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die Reitsitze in schlichten bis reich verzierten Ausführungen gefertigt wurden. Angesichts der wenigen auffindbaren Beinsattelbeschreibungen in adligen Bestandsverzeichnissen – in ihnen lassen sich vorrangig Beinsättel nachweisen, die mit erhaltenen Objekten gleichgesetzt werden können (Kap. 4.1.1) – wurden wohl lediglich die prunkvollsten Exemplare aufbewahrt und gelangten in aristokratische Schatz-, Kunst- und Rüstkammern.

Nach den französischen Rechnungen waren Beinsättel unter anderem im Besitz von König Karl VI., den burgundischen Herzögen, dem Herzog von Orléans, dem Grafen von Eu, dem Erzbischof von Besançon, Mitgliedern der Leibgarde, Rittern aber auch einer *Madame de Gamaches*. In fünf bildlichen Darstellungen des 15. Jahrhunderts reiten

Könige oder ihre stellvertretenden Amtsträger auf Beinsätteln (Kap. 4.2). Das heißt, durch die schriftlichen und bildlichen Quellen werden die bisherigen Zuordnungen der Beinsättel an Mitglieder der höfischen und städtischen Oberschicht untermauert. Von diesen Zuordnungen überzeugen jedoch lediglich jene des Possenti-Sattelbogens (Kat. Nr. 2) an einen aragonesischen König Siziliens und des Este-Sattels (Kat. Nr. 20) an den italienischen Herzog Ercole I. d'Este anhand von abgebildeten Wappen, Devisen und personenspezifischen Figurendarstellungen. Für die Mehrzahl der erhaltenen Objekte sind weiterhin die ursprünglichen Eigentümer strittig oder unbekannt, genauso wie ihre konkreten Entstehungsanlässe und Anwendungszusammenhänge. Zu diesen geben die aufgefundenen Inventare und Rechnungen keine Auskunft. Allein eine Rechnung vom 24. Januar 1397 bescheinigt die Fertigung von Beinsätteln zur Befreiung von Johann Ohnefurcht aus der Gefangenschaft des Sultans Bayezid I.<sup>976</sup> In den bildlichen Darstellungen dienen die Beinsättel als Reitsitze bei Paradenzügen, öffentlich-repräsentativen Amtshandlungen oder politischen Macht- beziehungsweise Gewaltdemonstrationen. Die in der Forschung vermutete Verwendung der Beinsättel im Rahmen von Hochzeiten erscheint hierdurch denkbar, kann aber durch die aufgefundenen Quellen nicht belegt werden.

Dass die Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts gegenüber den sechs Beinsattelnachbildungen des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 32–37) tatsächlich als funktionstüchtige Sättel gebaut wurden, konnte mithilfe von Vergleichen mit zeitgenössischen Reitsitzen ohne Beinauflagen sowie der Auswertung von Zunftakten und Fachkunden zum Sattlerhandwerk erstmals nachgewiesen werden (Kap. 1.1). So unterscheiden sich die Beinsättel weder in ihrer Form noch in ihrem materialtechnischen Grundaufbau von anderen Reitsitzen der Zeit. Zudem verdeutlichten materielle Übereinstimmungen zu spätmittelalterlichen Schilden, dass die Beinsättel durch ihre behäuteten Sattelbäume für hohe mechanische Belastungen gewappnet waren. Die Birkenrindenauflagen an den Sattelunterseiten schützten dabei vor Feuchtigkeit, Pilzen oder anderen Schädlingen. Bei der Konzeption der Beinauflagen wurden die Riemenöffnungen im Sitzbereich bereits berücksichtigt, die zusammen mit Bohrungen zu den technischen Einrichtungen von spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reitsitzen gehören. Sie dienen der Befestigung des Bauchgurtes, der Steigbügelriemen, des Vorder- und Hinterzeugs sowie des Sattelkissens. Womöglich erst nachträglich wurden zu diesem Zweck auch Lederriemen mit Metallnägeln an mehreren Beinsätteln befestigt. Gänzlich fehlende beziehungsweise unbrauchbare technische Einrichtungen sind einzig am Jankovich-Sattel (Kat. Nr. 8) auszumachen, womit er trotz seines mehrschichtigen, zweckmäßigen Aufbaus wahr-

scheinlich nie als Reitsitz verwendet wurde. Die übrigen Beinsättel könnten demgegenüber durchaus als Reitsitze im Gebrauch gewesen sein.

Durch die ikonografischen Analysen konnte jedoch dargestellt werden (Kap. 2), dass die nahezu flächendeckend mit Minneszenen geschmückten Beinsättel des 15. Jahrhunderts nicht primär für eine Präsentation im Außenraum gedacht waren. Die auf ihnen gezeigten pointierten Einzelszenen besitzen mehrere Deutungsebenen und lassen sich assoziativ zu unter anderem vorbildhaften höfischen Liebeswerbungen verbinden. Trotz wiederkehrender achsensymmetrischer Gestaltungsmuster weisen die Beinsättel hierbei keine einheitliche Lesart auf. Das bedeutet die inhaltlichen Verknüpfungen zwischen den Szenen sind jeweils neu für jedes Objekt zu erschließen. Dies bedarf ein Umschreiten der dreidimensionalen Werke und eine länger andauernde Betrachtung, was einer flüchtigen Rezeption der Objekte als Reitsitze entgegensteht. Vielmehr laden die vielschichtigen Schnitzereien die Betrachtenden zu Anschlussdiskussionen vor den Objekten ein, wobei sie Ideal- und Leitbilder der höfischen Liebe, wie Treue, Stetigkeit der Liebe, Beständigkeit der Liebenden bis zum Liebeslohn, Maß, Vernunft und Triebkontrolle transportieren.

Diese Bilddeutungen korrespondieren mit früheren Forschungen, die aufzeigen, dass die Minne seit dem 12. Jahrhundert in der adligen Gesellschaftskultur durch Texte und später durch Bilder verankert war. Seither wurde der gemeinsame Austausch über die Liebe als eine standesgemäße und gemeinschaftsbildende Befähigung angesehen. Im 15. Jahrhundert galt die Minne bei der höfischen sowie städtischen Oberschicht auf diese Weise als ein tradiertes Mittel, elitäre Zugehörigkeit zur Schau zu stellen, und der gesellschaftlichen Abgrenzung nach unten – obgleich Minnedarstellungen durch die Druckgrafik für den aufstrebenden bürgerlichen Mittelstand zugänglich wurden. Hier stießen die höfischen Ideal- und Leitbilder der Minne aber auf Unverständnis. Augenfällig wird dies an einer geänderten Bildsprache der Minnedarstellungen für diesen Auftraggeberkreis in Form einer abgewandelten Figurengestik sowie der Ergänzung polemisch-parodistischer Elemente. Die Minne-Ikonografie, die sich über drei Jahrhunderte kaum wandelte, war dadurch plötzlich offen für Modifikationen. Die Schnitzereien der Beinsättel zeugen von dieser Entwicklung: Mittels der Einbettung von Tier- und Drachenkampfsszenen stellen sie Motivverknüpfungen zu den Helden der mittelalterlichen Ritter- und Artusromane und zum heiligen Georg her. Zwei Bildthemen die just mit einer wiederauflebenden Ritterkultur und Georgsverehrung im 15. Jahrhunderts populär wurden. Das heißt, die tradierte Minne-Ikonografie wurde auf den Beinsätteln aktualisiert, wodurch nicht nur das Interesse am Sujet erneuert, sondern auch eine stärkere Selbstidentifikation über die Schnitzerei-

en erreicht wurde. Die Darstellungen auf den Beinsätteln spiegeln so nicht zuletzt geistesgeschichtliche Entwicklungen wider.

Dementsprechend wurden die nahezu flächendeckend mit Minneszenen geschmückten Beinsättel wohl vorrangig im Innenraum präsentiert, wenn sie nicht zu auserwählten Anlässen als Paradesättel genutzt wurden. Die Beinsättel besaßen somit mehrere variierende Wirkungsbereiche. Nur für den Jankovich-Sattel ist eine alleinige Ausstellung im Innenraum zu vermuten. Eine repräsentative Zurschaustellung der Werke in Innen- beziehungsweise Sammlungsräumen im 15. Jahrhundert wird durch ein Inventar der Este von 1436 belegt. In diesem wird ein kaiserlicher Beinsattel mit anderen Rüstgegenständen in einem Wohnraum im Torbereich des Castello Estense in Ferrara erwähnt. Womöglich von seinem ursprünglichen Eigentümer als Reitsitz verwendet, avancierte er im Besitz der Familie Este zu einem Sammelobjekt zum Gedenken an seinen berühmten Vorbesitzer. Ferner rühmte sich die Familie über seinen Besitz. Später wurde er, einem Inventar von 1494 zufolge, mit dem Este-Sattel (Kat. Nr. 20) in der *Guardaroba* untergebracht, wo auch andere Rüstgegenstände lagerten. Denkbar ist, dass sich Ercole I. in Nachahmung des Kaisers den Este-Sattel fertigen ließ und diesen als dynastisches Repräsentationsobjekt noch zu seinen Lebzeiten zusammen mit dem kaiserlichen Beinsattel bewusst aufbewahrte.

Ab dem 16. Jahrhundert lassen sich Beinsättel in königlichen Schatzkammern sowie königlichen und herzoglichen Kunst- und Rüstkammern im Kontext von verwandten Sach- und Materialgruppen nachweisen. Mit der Ausbildung des Sammelwesens änderte sich der Wirkungsbereich der Beinsättel folglich nicht grundlegend. Wobei die Objekte und ihre Darstellungen zuerst mit dem intendierten oder späteren Besitzer in Verbindung gebracht wurden. Später gerieten ihre ursprünglichen Entstehungs- und Anwendungskontexte oder Erwerbzusammenhänge in Vergessenheit, unter anderem wenn sie ihren Eigentümer durch einen diplomatischen Geschenkverkehr, Kriege oder Ankäufe wechselten. Das Alter und die für Reitsitze besondere beinerne Materialität der Beinsättel entwickelten sich ihrer statt zu immer bedeutenderen Aufbewahrungsgründen. Vereinzelt wurde ihnen aber auch nachträglich eine hochadlige Eigentümerschaft angedichtet.

Grundlegend sind die Beinsättel mit ihren beiden Wirkungsbereichen im Außen- wie im Innenraum keine Ausnahmeerscheinung. Sie sind Teil einer ab dem Spätmittelalter einsetzenden Umwidmung vom effizienten Kriegs- oder Ausstattungsgegenstand hin zum repräsentativen, reich verzierten Parade- und Sammelobjekt, die ebenso bei anderen Militaria der Zeit, wie Schilden oder Armbrüsten, zu beobachten ist. Bemerkenswert ist dabei, dass die Beinsättel des 15. Jahrhunderts bei ihrer Innenraumpräsentation durch

die Minneszenen eine gemeinschaftsbildende Funktion besaßen. Das heißt, in der Betrachtung der Objekte konnte die Befähigung, die Szenen deuten zu können, direkt erprobt werden, wodurch sich ein Standesbewusstsein und eine Standeszugehörigkeit konstituierten. Ferner wurden indirekt durch die Deutung der Darstellungen mit dem hochmittelalterlichen Adel und dem Rittertum verbundene herrschaftliche Verhaltens- und Wertevorstellungen vermittelt. Mithilfe von Wappen, Devisen und Initialen wurden sie auf den Sattelleigentümer übertragen, womit er sich in der Tradition und Nachfolge der Vorfahren stellte. Dieselben Bildintentionen sind den Schnitzereien der Sattelbögen des 13. und 14. Jahrhunderts zu Eigen, trotz variierender Motive und Bildmittel. Die Schnitzereien der Beinsättel des 15. Jahrhunderts führen demzufolge frühere Repräsentationsformen fort (Kap. 2.5).

Doch auch ohne einen figürlichen Dekor, allein durch ihre Beinarbeiten, versinnbildlichten die Beinsättel den hohen gesellschaftlichen Stand sowie die äußeren und inneren Qualitäten ihres Eigentümers, wie anhand der Analysen zur Bedeutung der verwendeten Beine und zum spätmittelalterlichen Beinschnitzhandwerk aufgezeigt werden konnte (Kap. 3). Knochen und Hirschhorn waren im 15. Jahrhundert bedeutende Ersatzmaterialien für das zumeist aus Afrika importierte und dementsprechend kostbare Elfenbein, hervorgerufen durch dessen geringe Verfügbarkeit ab Ende des 14. Jahrhunderts. Hierdurch dienten Knochen und Hirschhorn nicht mehr allein als Ausgangsmaterialien für schlichte, oftmals qualitativ minderwertige Gebrauchsgüter der unteren Gesellschaftsschichten. Sie wurden zu Luxusgütern einer gehobenen Käuferschaft verarbeitet. Dabei ist davon auszugehen, dass die Knochen- und Hirschhornschnitzereien häufig in denselben Werkstätten wie die Elfenbeinschnitzereien entstanden. Ein genuines Knochen- oder Elfenbeinschnitzgewerbe hat es somit nicht gegeben, was sich angesichts der verwandten physischen Eigenschaften der beinernen Materialien und von vergleichbaren Arbeitstechniken und Werkzeugen auch nicht anbot. Vielmehr ist ab dem Spätmittelalter beim städtischen beinverarbeitenden Handwerk eine zunehmende Spezialisierung auf ein oder wenige Produkte festzustellen, sodass in Zunftakten mitunter Paternosterer, Bildschnitzer, Kamm- und Lampenmacher, Schnitzer von Schreibtafeln und Würfelmacher voneinander unterschieden werden. Beinsättel zählten zu den berufsspezifischen und -typischen Produkten von Sattlern, unabhängig davon ob Elfenbein, Knochen, Hirschhorn oder Horn verwendet wurde. Pariser Sattler, wie Colin Rapine, fertigten zahlreiche Beinsättel für den französischen Königshof, arbeiteten sich zum *sellier du roy* hoch und erhielten als Hoffaktoren den Titel des *valet de chambre*. Dass sie bei einer aufwendigen Verzierung der Beinauflagen mit anderen städtischen Gewerbezweigen,

wie Bildhauern, Bildschnitzern oder Malern, zusammenarbeiteten, ist wahrscheinlich, konnte jedoch nicht anhand der aufgefundenen Quellen nachgewiesen werden.

Auf Basis dieser Erkenntnisse ist es nicht überraschend, dass spätmittelalterliche Knochen- und Hirschhornschnitzereien nur selten ein materialtypisches individuelles Design besitzen, wie die Erzeugnisse der venezianischen Embriachi-Werkstatt. Als Ersatzobjekte für Elfenbeinarbeiten entstanden sie mehrheitlich nach dem Vorbild von Arbeiten aus Elfenbein. Mit ihren großformatigen Knochenplatten sowie ihrer partiellen Farbfassung – vorzugsweise in den Farben Blau, Grün und Rot mit Vergoldungen – zeigen die Beinauflagen der Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts starke Anlehnungen an Elfenbeinobjekte. Zumal durch die zahlreichen französischen Spiegelkapseln, Kästchen und Kämme des 13. und 14. Jahrhunderts wahrscheinlich bereits eine enge Bindung zwischen dem Material Elfenbein und der Minne-Ikonografie bestand. In der Forschung und in Quellen ab dem 17. Jahrhundert werden die Beinsättel auf diese Weise wiederholt als Elfenbeinsättel ausgewiesen. Aus früherer Zeit sind derartige Materialverwechslungen allerdings nicht bekannt. In den Bestandsverzeichnissen und Rechnungen des 15. und 16. Jahrhunderts wird gewissenhaft zwischen Knochen, Elfenbein und Horn unterschieden, wahrscheinlich weil der Materialwert der Realien und noch nicht ihre künstlerische Qualität ausschlaggebend für ihre zeitgenössische Beurteilung waren. Im Spätmittelalter evozierten die Beinauflagen der Beinsättel folglich keine Materialverwechslungen wie in späterer Zeit, sondern Assoziationen zum weitaus kostbareren Elfenbein, die ihre ideelle Bedeutung bestimmten.

Mit seiner nahezu weißen, harten und glänzenden Oberfläche erinnert Elfenbein optisch an menschliche Haut. Schon in der Bibel wird es daher mit dem menschlichen Körper in Beziehung gesetzt. Weitere Gründe waren sicherlich seine Kostbarkeit und die Farbsymbolik von Weiß, das Jungfräulichkeit, Sündenlosigkeit und Tugendhaftigkeit verkörperte. Seine Herkunft, der Elefant, gilt in allegorischen Tierdeutungen ferner als besonders rein. Kein Wunder also, dass Elfenbein in mittelalterlichen exegetischen Auslegungen mit der Jungfrau Maria in Verbindung gebracht wurde und darauf aufbauend Elfenbeinobjekte zur festen Ausstattung vorbildhafter Persönlichkeiten in der höfischen Literatur gehörten. Um die Schönheit, Reinheit und Tugendhaftigkeit der adligen Akteure – Herren und Damen – zum Ausdruck zu bringen, nutzten die zumeist anonymen Dichter der mittelalterlichen Heldenepen, Antiken- und höfischen Romane Körpervergleiche mit Elfenbein oder sie sprachen den Figuren Ausstattungselemente aus Elfenbein zu. Hierzu zählten nicht selten prachtvolle Sättel aus Elfenbein oder mit elfenbeinernen Sattelbögen (Kap. 4.3).

Schon in den ersten erhaltenen Schriftzeugen der Heldenepen, Antiken- und höfischen Romane, das heißt in altfranzösischen Handschriften seit dem 12. Jahrhundert, sind vollkommene adlige Männer und Frauen zu finden, die auf Elfenbein- und teils auf Fischbeinsätteln zum Artushof, in den Krieg oder zur *aventure* reiten. Erwähnt werden die Beinsättel dabei ausnahmslos im Kontext von Pferdebeschreibungen, welche direkt oder indirekt Figurenbeschreibungen ergänzen und nach außen den sozialen Status einer Figur, als auch dessen Aussehen und Charakter signalisieren. Im Wissen darum und um die Farb- und Materialsymbolik der Beinsättel betteten die Dichter Pferdebeschreibungen mit den Realien taktisch in die Romanhandlung ein. Sie können den wachsenden sozialen Status einer Figur und deren innere Vervollkommnung durch die vollbrachten heldenhaften Taten veranschaulichen, aber auch zum Verständnis der nachfolgenden Romanhandlung beitragen, indem sie kausale Zusammenhänge vermitteln. In seltenen Fällen, wie in Chrétien de Troyes' *Erec et Enide* und im *Lancelot en prose*, erschließen die Dichter durch Bildbeschreibungen von Schnitzereien auf den Beinsätteln neue Erzählräume, die auf die Romanhandlung Bezug nehmen. Mehrheitlich wird aber kein Bilddekor auf den Beinsätteln erwähnt. Die Reitsitze beeindrucken vorrangig durch ihre materielle Kostbarkeit, die durch Vergoldungen, Email- oder Edelsteinbesätze zusätzlich gesteigert wird. Vereinzelt wird den gleichermaßen prachtvollen und auch wundersamen Reittieren mit den Beinsätteln eine eigene Biografie mit wechselnden Besitzern beigemessen. Einerseits um die Glaubwürdigkeit der Erzählungen zu steigern, wie im Antikenroman, und andererseits um die Figurenbeschreibungen als Imaginationen und Wunschbilder zu entlarven, wie im höfischen Roman. Die Beinsättel sind in der Literatur also keineswegs nur bloße Requisiten beziehungsweise Reitzzeuge für repräsentative Anlässe. Sie wurden geschickt funktionalisiert.

Hierbei ließen sich die Dichter inhaltlich wie kompositorisch merklich voneinander inspirieren. In der sich ausgehend von Frankreich und England in Europa verbreitenden höfischen Epik festigten sich auf diese Weise Erzählmuster für Pferdebeschreibungen von schönen vorbildhaften Rittern, Prinzen, Prinzessinnen, Königen, Königinnen und Gesandten mit Beinsätteln, wie beispielhaft an niederländischen und deutschen Adaptationen und Kompilationen des 12. und 13. Jahrhunderts aufgezeigt (Kap. 4.3.2). Insbesondere durch den großen Anklang der höfischen Romane wurden die altfranzösischen Pferdebeschreibungen mit Beinsätteln über politische und sprachliche Grenzen hinweg weitergetragen. Dabei erfuhren sie kleinere und in den deutschen Erzählungen teils größere Abänderungen. Hartmann von Aue erweiterte in *Erec* so etwa Chrétien de Troyes' Beschreibung des zweiten Pferdes von Enite um das

Elffache, indem er unter anderem fiktive Dialoge zwischen dem Erzähler und dem Publikum, ein Sattelkissen und ein Bildprogramm auf der Satteldecke ergänzte. Ferner formte er aus einem Sattel mit elfenbeinernen Sattelbögen einen vollständig aus Elfenbein gearbeiteten Sattel, dessen oberflächendeckende Schnitzereien die Geschichte von Äneas abbilden. Insgesamt nahmen die Beinsattelschilderungen innerhalb der Pferdebeschreibungen in den untersuchten deutschen Romanen an Bedeutung zu, besaßen jedoch weiterhin dieselben Funktionen wie in der altfranzösischen Epik. Europaweit wurden auf diese Weise Beinsättel mit den ritterlich-höfischen Idealen assoziiert, obwohl die Verserzählungen ab dem 13. Jahrhundert zum Teil in Prosa überführt wurden und diese tendenziell keine Pferdebeschreibungen mit Beinsätteln mehr aufweisen. Das heißt, die literarischen Stoffe, von denen bis ins 16. Jahrhundert hinein Abschriften für die höfische und städtische Oberschicht entstanden, waren in unterschiedlichen literarischen Fassungen im Umlauf. Einen neuerlichen Aufschwung erlebte mit der Wiederbelebung der Ritterkultur im 15. Jahrhundert der höfische Roman durch die in ihm vertretende Ritter-Ideologie. Die Literaturgattung galt als standesgemäß und nachahmungswürdig. Die in den Erzählungen beschriebenen vorbildhaften Figuren wurden somit trotz ihrer Fiktionalität zu Identifikationsfiguren, wodurch sich die Beinsättel zu beliebten dynastischen Repräsentationsmedien entwickelten. Dies erklärt die am Überlieferungsstand abgeleitete hohe Verbreitung und Beliebtheit der Beinsättel im 15. Jahrhundert sowie ihre von der Minne-Ikonografie dominierten Bildprogramme, die thematische Verbindungen zu den Helden der Ritter- und Artusromane aufweisen.

Erst als die Ritterkultur im 16. Jahrhundert einen Niedergang fand, wurden die seit drei Jahrhunderten weitergetragenen höfischen Epen nicht mehr als Elemente einer historisch verstandenen Selbst- und Herrschaftslegitimation angesehen und verloren an Bedeutung. Gleichzeitig konnten sich die Beinsättel trotz einer sich wandelnden zeitgemäßen Motivik und Verzierungsstechnik nicht weiter als herrschaftliche Repräsentationsmedien behaupten, sodass nur noch vier Werke von deren Existenz im 16. und 17. Jahrhundert zeugen. Wahrscheinlich ließen sie sich als ehemalige Sinnbilder ritterlich-höfischer Ideale nicht in hinreichendem Maße mit neuen Deutungen belegen und wurden daher durch andere prunkvolle Reitzzeuge ersetzt. Die Verbreitung und Existenz der Beinsättel waren folglich mit der höfischen Epik eng verknüpft. Die zahlreichen Beinsattelbeschreibungen in der höfischen Epik spielten bei der Bedeutungsbildung der Beinsättel eine entscheidende Rolle und gaben betreffs ihrer Farb- und Materialsymbolik bereits Interpretationen vor. Gleichzeitig erinnerten die Beinsättel des 15. Jahrhunderts durch ihre Schnitzereien an die höfische Epik und damit indirekt an die literarischen Beinsattelbe-

schreibungen. Wie die Dichter in der Literatur nutzten auch die Vorlagenzeichner beziehungsweise Urheber der realen Beinsättel die Beinschnitzereien, um neue Erzählräume zu erschließen. Sie nahmen auf zeitgemäße geistesgeschichtliche Themen Bezug, wie etwa auf den im 15. Jahrhundert forcierten Georgskult mittels der Einbettung von schriftlichen und bildlichen Georgsbezügen, welche die Minne-Ikonografie modernisierten.

Aus der vorliegenden monografischen Untersuchung der Beinsättel ergibt sich demnach eine neue solide Basis zum Verständnis ihrer ursprünglichen Bedeutung und Funktion, die den zukünftigen Forschungsdiskurs hoffentlich neu belebt. Dem Ziel, die Beinsättel als kulturelles Zeitphänomen an den spätmittelalterlichen und neuzeitlichen Höfen Europas greifbar zu machen, ist die Wissenschaft damit einen wesentlichen Schritt näher. Es bedarf jedoch noch einer genaueren Verortung und Zuschreibung der zumeist provenienzlos überlieferten Werke. Ohne eine weiterführende Quellenforschung zum Sattler- und Beinschnitzhandwerk des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, das heißt ohne spezifischere Kenntnisse zu den damals existenten Werkstätten und Handwerkern, ist dies aber kaum möglich, da es an geeigneten stilistischen Vergleichsmöglichkeiten außerhalb der Beinkunst fehlt. Fruchtbar wären diese Forschungen auch für andere zeitgenössische Realien aus Bein oder mit Beinauflagen, für die bislang ebenfalls mehrheitlich keine Entstehungskontexte bekannt sind. Erst wenn die Beinsättel exakter geografisch lokalisiert werden können, könnten spezifischere Quellenforschungen durchgeführt und gegebenenfalls weitere Erkenntnisse zu Auftraggebern be-

ziehungsweise Sattelbesitzern und zu authentischen Anwendungskontexten gewonnen werden. Bis dahin sind weitergehende Aussagen zum Thema kaum zu erwarten. Daher war hier der kulturelle und geistesgeschichtliche Kontext in seiner ganzen Breite geltend zu machen, um die Beinsättel in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen «Lebenswirklichkeit» für den heutigen Leser erfahrbar zu machen. Neue Impulse setzen die durchgeführten Analysen hoffentlich aber nicht allein für die Elfenbein- beziehungsweise Beinforschung, sondern auch für die Erforschung von mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Rüst- und Reitzeugen. Fest mit der Rolle des Pferdes als Fortbewegungsmittel verbunden, besaßen Reitzeuge innerhalb der damaligen Gesellschaft eine hohe Relevanz und waren wesentlicher Bestandteil der Herrschaftsrepräsentation. Schließlich stachen die Reiter durch ihre erhöhte Position auf dem Pferd aus der Masse der unberittenden Bevölkerung hervor und die Bildprogramme der Reitzeuge befanden sich auf ihrer Augenhöhe. Eine erhöhte Aufmerksamkeit war ihnen hierdurch zwangsläufig gewiss. Gemessen an dieser Bedeutung finden Sättel und Reitzeuge bislang nur sehr wenig Beachtung, sodass sie zumeist von der Öffentlichkeit ungesehen und von den Wissenschaftlern unbeachtet in den Depots der Sammlungen lagern. Diesem Missstand sei mit dieser Forschungsarbeit entgegengewirkt und das Interesse nicht nur seitens der historischen, sondern auch der kunsthistorischen und literaturwissenschaftlichen Forschung an Reitzeugen geweckt. Der interdisziplinäre Zugang innerhalb der Realienkunde hat sich mit Blick auf eine historische Kontextualisierung der Beinsättel auf jeden Fall bewährt.

# Anmerkungen

## Einführung

- <sup>1</sup> O.A., *De Phillide et Flora*, um 1150–1200, hier zitiert nach der deutschen Übersetzung der *Carmina Burana* von Benedikt Konrad Vollmann in: VOLLMANN 2011, S. 332–335, Strophe 53–55 (Nr. 92). Die *Carmina Burana* sind in einer Handschrift, dem *Codex Buranus*, erhalten: Südtirol (?), um 1230, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660. Für weitere Informationen zum Streitgedicht vgl. FARAL 1913, S. 192–206; WALTHER 1920, S. 147–153 und VOLLMANN 2011, S. 1063–1067 (Nr. 92).
- <sup>2</sup> EISLER 1977; EISLER 1979; VERÖ 2006. In historischen Quellen und in der wissenschaftlichen Forschung existiert bislang kein einheitlicher Terminus für die Sättel. Es wurden Bezeichnungen benutzt, die ihre Materialbeschaffenheit in den Fokus rücken, wie beispielsweise *selle di osso*, *benenen sadel*, *Sättl mit bainen figurn*, *Elfenbeinsattel*, *bone-covered saddle* oder *Beinsattel*. Mit *sella de parade* oder *Prunksattel* wurden in der kunsthistorischen Forschung aber auch Begriffe verwendet, die auf die mögliche Funktion der Werke anspielen, vgl. KOEHLIN 1924, S. 463 und KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2007, S. 118, Kat. Nr. 43 (Jochen LUCKHARDT). In deutschsprachigen Quellen wird für die Knochen- und Hirschhornauflagen der Beinsättel zumeist der Begriff ›Bein‹ benutzt, weshalb sich die gewählte Bezeichnung geradezu aufdrängt. ›Bein‹ steht im engeren Sinn jedoch allein für Knochen, vgl. GRIMM/GRIMM 1854–1961, Bd. 1: A–Biermolke, Sp. 1381. In der vorliegenden Untersuchung wird der Begriff ›Bein‹, da es an einem geeigneten Sammelbegriff fehlt, jedoch für alle knöchernen und hornartigen Materialien verwendet. Zur Differenzierung der Beinsättel wurde in der Forschung bereits damit begonnen, die einzelnen Objekte nach dem Geschlecht bzw. Nachnamen ihres ersten bekannten Eigentümers oder nach ihrem ersten bekannten Aufbewahrungsort zu betiteln. Dies wird in der vorliegenden Untersuchung weitergeführt.
- <sup>3</sup> So etwa in den Dauerausstellungen im Deutschen Historischen Museum in Berlin, Museo Civico Medievale in Bologna, Magyar Nemzeti Múzeum in Budapest, Museo Bardini in Florenz, Museo Nazionale del Bargello in Florenz, Metropolitan Museum of Art in New York, in der Wallace Collection in London und in der Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien. Siehe zum Thema Kap. 4.1.1.
- <sup>4</sup> Für die Zuordnung zu Wenzel IV. vgl. u.a. SCHLOSSER 1894, S. 262 und 272 (Nr. 16); KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 497–498, Kat. Nr. 165 (Eric RAMÍREZ-WEAVER) und SQUIZZATO/TASSO 2017, S. 220 (Nr. 23). Für die Zuordnung an Albrecht II. vgl. u.a. KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 69–70 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER) und KAT. WIEN 2005, S. 68, Kat. Nr. 10 (Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER). Für die Zuordnung an Ladislaus Postumus vgl. u.a. BRUNO ET AL. 1965, S. 28 und KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 70–71 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER). Für die Zuordnung an Ercole I. vgl. u.a. FERRARI-MORENI 1867, S. 23–25; KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122–123, Kat. Nr. 73, Tafel 68 (Franco LARUSSO) und KAT. MODENA 2015, S. 82–84, Kat. Nr. 74 (Davide GASPAROTTO).
- <sup>5</sup> Für eine Darlegung der untersuchten Quellen siehe S. 15–16.
- <sup>6</sup> KAT. AUSST. MÜNCHEN 1876, Bd. 2: Katalog für die Ausstellung der Werke älterer Meister, S. 186 und 192–193 (J. Alois KUHN). Es handelt sich bei den drei Beinsätteln um den Hohenzollern-, Welfen- und Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 3, 7 und 23).
- <sup>7</sup> MOLINIER 1883; SCHLOSSER 1894.
- <sup>8</sup> Siehe beispielsweise KAT. PARIS 2003, S. 328 und 447–448, Kat. Nr. 119 und 198 (Danielle GABORIT-CHOPIN); KAT. AUSST. BERLIN 2010, Bd. 1: Katalog. Burg und Herrschaft, S. 32–33, Kat. Nr. 1.16 (Sven LÜKEN).
- <sup>9</sup> LAKING 1920, Bd. 3, S. 169–176; GENTHON 1970; EISLER 1977; EISLER 1979; VERÖ 2006.
- <sup>10</sup> NAGY 1910, S. 227–228 und 232.
- <sup>11</sup> HORVÁTH 1937, S. 183–184.
- <sup>12</sup> So wurde die These u.a. aufgegriffen in: WATTS 2005–2006; KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2007, S. 118–119, Kat. Nr. 43 (Jochen LUCKHARDT); KAT. AUSST. LONDON 2015, S. 41, Kat. Nr. 19 (Malcolm MERCER).
- <sup>13</sup> GENTHON 1970, S. 8–10.
- <sup>14</sup> EISLER 1977; EISLER 1979, hier insbesondere S. 205–207 und 232–235.
- <sup>15</sup> VERÖ 2006, S. 273.
- <sup>16</sup> KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2009, S. 38–39, Kat. Nr. 14 (Regine MARTH). Ein herzlicher Dank geht in diesem Zusammenhang an Birgit Borkopp-Restle, Professorin an der Universität in Bern, die mich erstmals auf dieses Faktum aufmerksam machte. Siehe zum Symbol des Drachenordens KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 339, Kat. Nr. 4.39 (Pál LÖVEI) und LÖVEI 1990, S. 65. Pál Lövei legt dar, dass es sich bei dem sich einrollenden Drachen, auch Ouroboros oder Uroboros genannt, um die gotische Fassung eines konstantinischen Siegeszeichens handelt, welches bereits vor der Gründung des Drachenordens bekannt war. Das Motiv kommt nach Jan Assmann aus der altägyptischen und griechischen Kunst und erlangte im Spätmittelalter vor allem in der Alchemie Bedeutung, wo es die außerweltlich-transzendente Einheit versinnbildlichte, vgl. ASSMANN 2017. Siehe zu diesem Symbol ebenfalls BORGES/GUERRERO 1964, S. 146–147 (Der Uroboros).
- <sup>17</sup> MOLINIER 1883, S. 29; SCHLOSSER 1894, S. 263; KOEHLIN 1924, Bd. 1, S. 463; GABORIT-CHOPIN 1978, S. 174.
- <sup>18</sup> SCHLOSSER 1894, S. 293–294.
- <sup>19</sup> SCHLOSSER 1899, S. 257–259.
- <sup>20</sup> EISLER 1979, S. 206–207 und 234–235, Anm. 53. Siehe zu den Embriachi TOMASI 2010; TOMASI 2003; TOMASI 2001; KAT. AUSST. BRESCIA 2001 und MERLINI 1988.
- <sup>21</sup> LAKING 1920, S. 169–176; GABORIT-CHOPIN 1978, S. 174.
- <sup>22</sup> KAT. AUSST. REGGIO EMILIA 1994, S. 235, Kat. Nr. 154 (Giovanna PAOLOZZI STROZZI); KAT. AUSST. PARIS 2014, S. 101, Kat. Nr. 86 und 87 (Benedetta CHIESI); CHIESI 2015, S. 208; KAT. AUSST. FLORENZ 2015a, S. 227, Kat. Nr. 101 und 102 (Benedetta CHIESI); SOMOGYVÁRI 2017, S. 1 und 56–61.
- <sup>23</sup> *De compte de Pierre de Montbertaut*, 24. Januar 1397, Dijon, Archives départementales de la Côte-d’Or, B 1511, fol. 116, ediert in: DEHAISNES 1886, Bd. 2: 1374–1401, S. 738. In Verbindung mit den Beinsätteln wurde die Quelle zuerst zitiert in KAT. AUSST. BUDAPEST 1987, Bd. 2: Katalog, S. 84, Kat. Nr. 55 (Éva KOVÁCS) und nachfolgend von VERÖ 2006, S. 273.
- <sup>24</sup> Prachtvoll ausgestattete Pferde waren im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit beliebte diplomatische Geschenke. So wird von dem Abt und

- Chronisten Arnold von Lübeck (gest. 1211/14) in seiner *Chronica Slavorum* von 1210 berichtet, dass Heinrich der Löwe (um 1129/30–1195) auf seiner Rückreise aus dem Heiligen Land 1172 vom türkischen Sultan 30 starke Pferde mit silbernen Zäumen und vortrefflichen Sätteln, die mit kostbarem Tuch und Elfenbein gefertigt waren, zum Geschenk erhielt. Nach der kritischen Ausgabe der *Monumenta Germaniae* ins Deutsche übersetzt von Johann C. M. Laurent in: WATTENBACH 1896, S. 22; auszugsweise zitiert in: BUMKE 2005a, S. 238. Für die Frühe Neuzeit wird dieses Vorgehen anhand zahlreicher Beispiele belegt in: BAYREUTHER 2013, hier insbesondere S. 247–254.
- <sup>25</sup> SCHLOSSER 1894, S. 283–293; EISLER 1979, S. 232–234; VERŐ 2006, S. 274–276; SOMOGYVÁRI 2016, S. 24–39; SOMOGYVÁRI 2017, S. 16–40; RADWAY 2009, S. 6–22. Julius von Schlosser unterteilt die Beinschnitzereien der Beinsättel in vier Kategorien: Stoffe aus der Legende, Darstellungen romantischer Stoffe, Darstellungen aus dem höfischen Minneleben und der erotischen Allegorik.
- <sup>26</sup> RADWAY 2009, S. 11–17. Ein großer Dank geht an dieser Stelle an Robyn Radway, die mir für die vorliegende Untersuchung ihre unpublizierte Bachelorarbeit übermittelte.
- <sup>27</sup> VERŐ 2006, S. 274–276. Diese Deutung basiert auf Raymond Koechlin ikonografischen Untersuchungen zu französischen Spiegelkapseln des 14. Jahrhunderts, vgl. KOEHLIN 1921.
- <sup>28</sup> SOMOGYVÁRI 2016, S. 32–39. Dankenswerterweise gewährte mir Mária Verő für die vorliegenden Forschungen einen Einblick in die unpublizierte Diplomarbeit.
- <sup>29</sup> SOMOGYVÁRI 2017, S. 16–35. Ein Kapitel der Masterarbeit wurde 2018 herausgelöst und als Artikel publiziert, vgl. SOMOGYVÁRI 2018.
- <sup>30</sup> Zum Monbijou-Sattel, vgl. MÜLLER 1994, S. 158, Abb. 194–195; KAT. BERLIN 1997, Bd. 1, S. 19 (Gerhard QUAAAS); KAT. AUSST. FORCHHEIM 2004, S. 290–291, Kat. Nr. 122 (Christian LANKES); KAT. AUSST. BERLIN 2010, Bd. 1: Katalog, Burg und Herrschaft, S. 32–33, Kat. Nr. 1.16 (Sven LÜKEN) und zum Rhédey-Sattel, vgl. RÓMER 1865, S. V.
- <sup>31</sup> WATTS 2005–2006, S. 54–64.
- <sup>32</sup> FERRARI-MORENI 1867, S. 22–25.
- <sup>33</sup> SCHRÖDER 2014.
- <sup>34</sup> SCHRÖDER 2019.
- <sup>35</sup> SCHLOSSER 1894, S. 280–283; GABORIT-CHOPIN 1978, S. 174; SOMOGYVÁRI 2017, S. 9.
- <sup>36</sup> CAMPBELL 1995, S. 11–12; RADWAY 2009, S. 6–9.
- <sup>37</sup> Zum Thema existieren bislang nur wenige Untersuchungen, vgl. KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955; SCHUCKELT/WILDE 2014.
- <sup>38</sup> Ausschlaggebend für die falschen Materialdeutungen ist nicht zuletzt das bis in die Gegenwart maßgebende Grundlagenwerk zu den spätmittelalterlichen Beinsätteln von Julius von Schlosser, in dem die Objekte als ›Elfenbeinsättel‹ betitelt werden, vgl. SCHLOSSER 1894. Selbst innerhalb der Konservierungs- und Restaurierungswissenschaft wurden die Beinauflagen der Beinsättel des 15. Jahrhundert noch vor einigen Jahren als Elfenbein gedeutet, vgl. BARALDI 2013.
- <sup>39</sup> Es wurden, soweit vorhanden, Bestandsverzeichnisse und Rechnungsakten der Dynastie der Habsburger, genauso wie der französischen und englischen Adels- sowie der italienischen Adels- und Kaufmannsfamilien, namentlich der Valois, Tudor, Este, Gonzaga und Medici berücksichtigt. Von den Luxemburgern, die vor den Habsburgern den böhmischen und ungarischen Thron besetzten sowie Könige und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches stellten, sind keine Quellen, die profane Schätze verzeichnen, bekannt. Mit Blick auf die Entwicklung des modernen Sammelwesens seit dem Spätmittelalter wurden weiterhin Inventare fürstlicher und herzoglicher Rüst-, Kunst- und Wunderkammern eingesehen. Siehe zum Thema einleitend SEELIG 2001, S. 21–22; EICHBERGER 2002, S. 10–14 und 429–343; POMIAN 1994 und LIEBENWEIN 1977, ab S. 36. Eine chronologische, nach Ländern geordnete Zusammenstellung von erhaltenen Inventaren findet sich in: MÉLY/BISHOP 1892–1895. Die Inventare und Regesten der Habsburger wurden seit 1883 systematisch im *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, später *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* sowie *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* veröffentlicht. Für Quelleneditionen der Valois vgl. u.a. LABARTE 1879; DOUËT D'ARCQ 1863–1864; PROST/PROST 1902–1908; GUIFFREY 1894–1896 und LEPROUX/BILLAUD 1995–1996. Siehe zu den Tudor und den königlichen Waffensammlungen Englands KAT. LONDON 1916 und HAYWARD 2004. Zu den Medici, Este und Gonzaga wurden folgende Publikationen eingesehen: BAROCCHI/GAETA BERTELÀ 2002–2011; SPALLANZANI/GAETA BERTELÀ 1992; SPALLANZANI 1996; BERTONI/VICINI 1909; FERRARI 1994 und CHAMBERS 1992, S. 144–188. Spätmittelalterliche bis frühneuzeitliche städtische Zunftakten der Sattler sind von Paris, Lübeck, Köln, Prag und Limoges erhalten, vgl. BOILEAU 1837, S. 206–215 (Titre LXXVIII: De peintres et de séliers); WEHRMANN 1864, S. 401–404 (Nr. 51: Sadelmacher); LOESCH 1907, Bd. 1: Allgemeiner Teil, S. 150–153 (Sattelmacher); TOMEK 1895, S. 438 (Nr. 1: sedláři a uzdaři), 459–462 (Nr. 19: sedláři) und 473 (Nr. 31: sedláři a uzdaři) und LEYMARIE 1837–1839, Bd. 1, S. 23–34 (Des maîtres selliers).
- <sup>40</sup> Es handelt sich um acht Bestandsverzeichnisse: ein Inventar der königlichen Livrustkammern in Stockholm von 1654, ein Inventar der herzoglichen Waffensammlung der Medici in Florenz von 1631, ein Inventar der herzoglichen Rüstkammer im Schloss Ambras bei Innsbruck von 1613, ein Inventar der herzoglichen Kunstkammer in BERN von 1687, ein Inventar der herzoglichen Kunstkammer in München von 1598, ein königliches Schatzkammerinventar des Alcázar in Segovia von 1503, ein Inventar der *Guardaroba Estense* in Ferrara von 1494 und ein Inventar des Castello Estense von 1436 in Ferrara. Für weitere Informationen zu den Quellen vgl. die Analysen in Kap. 4.1.1.
- <sup>41</sup> Folgende Rechnungs- und Zunftakten mit Beinsattelerwähnungen ließen sich ermitteln: Zehn Rechnungen in den Akten des Grafen von Eu und *connétable de France* Raoul I. de Brienne (um 1300–1345) aus den Jahren 1336 bis 1344, 76 Rechnungen des Rennstalls des französischen Königs Karl VI. (1368–1422) von 1382–1404 und 1412/13, zwei Rechnungen in den Akten der burgundischen Herzöge Philipp II. der Kühne (1342–1404) und Johann Ohnfurcht (1371–1419) von 1396/97 und 1412, zwei Zunftakten der Sattler in Lübeck von 1429 und 1502 und eine Zunftakte der Sattler der Prager Neustadt von 1451. Für weitere Informationen zu den Quellen vgl. die Analysen in Kap. 4.1.2.
- <sup>42</sup> Es handelt sich um Masaccios *Anbetung der Heiligen Drei Könige* von 1426 in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, eine *Kreuztragung Christi* vom Ende des 15. Jahrhunderts im Museo Nazionale del Bargello in Florenz, zwei um 1435 entstandene Tafelmalereien mit dem Martyrium des heiligen Georg von Bernat Martorell im Musée du Louvre in Paris und die Figurenkarte des *Enten-Königs* des Stuttgarter Kartenspiels von ca. 1430 im Landesmuseum Württemberg. Für weitere Informationen zu den Malereien vgl. die Analysen in Kap. 4.2.
- <sup>43</sup> So in *De Phillide et Flora, Florance et Blancheflor* und *Venus la desse d'Amour*: Das altfranzösische Streitgedicht *Florance et Blancheflor* bzw. *Le jugement d'amours* ist maßgeblich inspiriert von *De Phillide et Flora* (vgl. Anm. 1) und ist nach allen erhaltenen Handschriften ediert von Antoine THOMAS in: FARAL 1913, S. 259, Vers 196–197. Von dem Streitgedicht existiert eine franko-italienische Fassung, erhalten in einer Handschrift, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 123, ediert ebenfalls in: FARAL 1913, S. 286, Vers 289. Die altfranzösische Minnedichtung *Venus la desse d'Amour* wurde nach einer Handschrift, Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal, 3516, ediert in: FOERSTER 1880, S. 28, Strophe 217.
- <sup>44</sup> SCHULTZ 1889, Bd. 1, S. 489–492; BANGERT 1885, S. 58; KITZE 1888, S. 22–23; SÖHRING 1900, S. 72–73. Nicht berücksichtigt, neben den drei genannten Vaganten- und Minnedichtungen, wurden u.a. der franco-italienische Heldenepos *Entrée d'Espagne*, ediert nach einer Handschrift der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in: THOMAS 1913, Bd. 1, S. 36, Vers 903 und S. 65, Vers 1696; die englische Übertragung *Ipomadon*, ediert nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts in: PURDIE 2001, S. 186, Vers 6455–6456; der englische Roman *Romance of Thomas of Erceldoune* in einer kritischen Edition nach Handschriften des

15. und 16. Jahrhunderts veröffentlicht in: NIXON 1980, S. 28–29, Vers 45 sowie *The Tale of Sir Thopas*, Teil der *Canterbury Tales* von Geoffrey Chaucer, veröffentlicht nach dem sogenannten *Riverside Chaucer* in: BENSON 1987, mit einer deutschen Übersetzung, in: KEMMLER 1989, Bd. 2, S. 854, Fragment VII, Vers 878.
- <sup>45</sup> Es handelt sich um sieben Heldenepen, namens: *Chanson* (oder *Conquête*) *de Jerusalem* von Richard le Pèlerin und Graindor de Douai, *Gui de Bourgogne*, *Gaufrey*, *Gaydon*, *Auberi le Bourguignon*, *Huon de Bordeaux* – es existieren von dem Heldenepos noch eine *version en alexandrins*, die bislang in einer unpublizierten Doktorarbeit ediert ist und nicht berücksichtigt werden konnte und eine Prosabearbeitung aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert, die keinen Beinsattel erwähnt, ediert nach dem Druck von Michel Le Noir, Paris, 1513, erhalten in London, British Library, C.97.C.I.: RABY 1998, S. 146, Zeile 4063–4066 und S. 183, Zeile 5136–5142) und *Couveliers Chanson de Bertrand du Guesclin* (zugehörig zur *biographie épique du connétable*). Dazu wurden drei Antikenromane – *Roman d’Alexandre* (die Version *Roman d’Alexandre en vers* sowie der *Roman d’Alexandre* von Alexandre de Paris), *Roman de Thèbes* und *Roman d’Eneas* – ebenso wie neun höfische Romane berücksichtigt: *Erec et Enide* von Chrétien de Troyes, *Chevalier a deus espees*, *Lancelot en prose* (auch genannt *Cycle du Lancelot-Graal* oder *Cycle de la Vulgate*, wobei der besprochene Teil des fünfteiligen Zyklus oft als *Lancelot propre* oder *Lancelot en prose* bezeichnet wird, vgl. HENNINGS 2001, S. 8), *Floire et Blancheflor* (*aristocratique* und *populaire*), *Ipomedon* von Hue de Rotelande, *Athis et Prophilias*, *Claris et Laris*, *Roumans de Cleomadés* von Adenet le Roi und *Vengeance Raguidel* von Raoul de Houdenc. Für weitere Informationen zu den höfischen Epen und den herangezogenen Quelleneditionen vgl. die Analysen in Kap. 4.3.1.
- <sup>46</sup> Bei den volkssprachlichen Übertragungen handelt es sich um *Floris ende Blancefloer* von Diederik van Assenede, den *Prosa-Lancelot*, *Eneas* von Heinrich von Veldeke, *Erec* von Hartmann von Aue und *Flore und Blanscheflur* von Konrad Fleck. Bei den beiden mittelhochdeutschen Kompilationen handelt es sich um *Wigalois* von Wirnt von Grafenberg und *Wigamur*. Für weitere Informationen zu den höfischen Epen und den herangezogenen Quelleneditionen vgl. die Analysen in Kap. 4.3.2.
- <sup>47</sup> Mit dem literarischen Porträt und Schönheitsideal setzen sich u.a. VOIGT 1891; NEUBERT 1911; BRINKMANN 1928, S. 116–119; KÖHN 1930; KÖHLER 1991; HAUPT 2002; SCHULZ 2008 und LAUDE 2012 auseinander. Die Pferdebeschreibungen, die zumeist das literarische Porträt ergänzen, thematisieren u.a. TAX 1963; TAX 1968; HAUPT 1989; SPECKNER 1995, S. 47–53; BENNEWITZ 2002; WANDHOFF 2003b; HUBER 2007, S. 120–126; BÜRKLE 2007, S. 153–170; MASSE 2007–2008 und ROPA 2019, S. 8–37, wobei hier vor allem die Pferdeschenkungen der Enide/Enite in *Erec et Enide* bzw. *Erec* in den Blick genommen werden. Siehe einleitend zur Dingallegorese SCHANZE 2016b und KASKE 2018. Zu Kunstbeschreibungen in der Literatur des Mittelalters vgl. HAUG 1977; RATKOWITSCH 1991; CLEMENTE 1992; WANDHOFF 2003a; ARWED 2004; HENKEL 2005; GROSSE 2006 und BROWN 2007. Zu Objekten des Kampfes, Waffen und Rüstungen in der Literatur im Speziellen vgl. KASKE 2019; SCHANZE 2016a und KASKE 2016.
- <sup>48</sup> Ein vergleichbares Vorgehen wählte Avinoam Shalem, der von literarischen Quellen die Bedeutung des Olifants im Mittelalter herleitet. Auf Basis des *Chanson de Roland*, in dem der gleichnamige Held ein Olifant als Signalthorn benutzt, nimmt er an, dass der Olifant als Attribut des Helden oder tapferen Ritters gedeutet worden sein könnte. Auch sieht er eine Verbindung zwischen dem erhöhten Vorkommen von Olifanten im 11. und 12. Jahrhundert und der Verbreitung des Heldenepos, vgl. SHALEM 2014, Bd. 1: Text, S. 138–139.
- <sup>49</sup> Siehe zu Informationen zum *Gothic Ivories Project* dessen Website, URL: <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk>, zuletzt geprüft am 15.10.2023.
1. Mit verziertem Bein belegte Sättel des 13. bis 19. Jahrhunderts
- <sup>50</sup> So zum Beispiel ein koreanischer Sattel, 15. Jahrhundert, Holz (Ebenholz), Lack, Messing, Perlmutter, Elfenbein, Eisen, Seide, Leder, Silber, 26,7 x 53,4 x 34,3 cm, 2,6 kg, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 32.163.5, vgl. KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955, o.S., Kat. Nr. 60, Abb. 60 (Stephen V. GRANCSAY); ein türkischer Sattel, 16./17. Jahrhundert, Holz, Hirschhorn, Rinde, Leder, Eisen, Textilien, Reste einer Bemalung, 57,8 x 61 cm, 4,13 kg, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 14.25.1651a, vgl. ebd., o.S., Kat. Nr. 57, Abb. 57 (Stephen V. GRANCSAY) und KAT. NEW YORK 2015, S. 139–141, Kat. Nr. 53 (David G. ALEXANDER); ein russischer Sattel, um 1570–1580, Holz, Elfenbein, Leder, roter Samt, Lackfarbe, Eisen, vergoldet, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. D 210, vgl. die Online-Sammlungsdatenbank des Museums, URL: <https://www.khm.at/de/object/0766d72247/>, zuletzt geprüft am 17.10.2023.
- <sup>51</sup> Lediglich beim Habsburg-Sattel (Kat. Nr. 25) sind an den Sattelaufhängen Beinplatten hoher Stärke und kleineren Formats feststellbar, was darauf hindeutet, dass hier Hirschhorn angewandt wurde. Bislang wurden an wenigen Beinsätteln materialtechnische Untersuchungen zur Bestimmung der verwandten Materialien u.a. in Form von UV-Fluoreszenzanalysen, mikroskopischen Untersuchungen oder Röntgenaufnahmen durchgeführt, so am Hohenzollern-, Tower- und Habsburg-Sattel (Kat. Nr. 3, 17 und 25). Daher stützen sich die hier gemachten Materialangaben primär auf die eigenen optischen Betrachtungen der Objekte vor Ort. Zu einer eingehenden Materialbeschreibung von Knochen und Unterscheidungsmöglichkeiten der drei Materialien Elfenbein, Knochen und Hirschhorn vgl. Kap. 3.
- <sup>52</sup> Bei den materialtechnischen Untersuchungen an den Beinleisten der Längsachse, des Sattelvorderbogens sowie der Sattelumrandung des Tower-Sattels (Kat. Nr. 17) stellte sich heraus, dass die Beinleisten der Außenumrandung aus Hirschhorn und die Beinleisten der Längsachse und des Sattelvorderbogens aus Knochen (wahrscheinlich Rippen) gearbeitet sind. Siehe zum Thema Kap. 3.
- <sup>53</sup> Krippensattel, deutsch, Ende 15. Jahrhundert, Metall, Leder, Holz, Birkenrinde, Ingolstadt, Bayerisches Armeemuseum, Inv. Nr. A 6120, vgl. KAT. INGOLSTADT 2017, S. 259–260 (o. A.), Abb. S. 150–153; Sattel zum Gestech im Hohen Zeug, deutsch, um 1500, Reste eine Bemalung, Tierhaut, Leinwand, Holz, Leeds, Royal Armouries, Inv. Nr. VI.94, vgl. KAT. LONDON/LEEDS 2011, Bd. 1, S. 308 (o. A.), Abb. S. 184–185. Marina Viallon spricht in ihrem Artikel davon, dass Buche traditionell zur Herstellung von Sattelbäumen diene, da es sich um ein leichtes und lang anhaltendes Hartholz handelt, vgl. VIALLON 2020, S. 195. Zum Aufbau von Sätteln vgl. zudem HICKLING 2004 und BLOUET/BEAUMONT 2004.
- <sup>54</sup> Die Rolle der Sadelmaker, 10. Juni 1502, Lübeck, Archiv der Hansestadt, Inv. Nr. unbekannt, ediert in: WEHRMANN 1864, S. 401–404, hier S. 402. Siehe zum Thema weiterhin BULACH 2013, S. 155.
- <sup>55</sup> WEHRMANN 1864, S. 403. Die *bombouwer* durften nicht als Knechte in den Sattlerwerkstätten beschäftigt werden. Carl Wehrmann schließt aus dieser Regelung, dass die Fertigung der Sattelbäume durch die *bombouwer* unterbunden und die Sattler und deren Gesellen möglichst selbst die Sattelbäume herstellen sollten. Interessanterweise kündigt sich hier ein handwerklicher Spezialisierungsgrad an, der sich im 19. Jahrhundert durchgesetzt zu haben scheint. In einem Handbuch für Sattler von 1897 wird die Herstellung des Sattelbaumes als Spezialarbeit einzelner Sattler oder Holzarbeiter beschrieben, vgl. SCHLÜTER/RAUSCH 1983, Hauptbd., S. 65 (Nachdruck).
- <sup>56</sup> WEHRMANN 1864, S. 402. Siehe weiterhin zum Thema BARTENSTEIN 1920, S. 65.
- <sup>57</sup> Sogar die Röntgenaufnahmen vom Tower-Sattel (Kat. Nr. 17), die mir dankenswerterweise von den Royal Armouries für die Forschungen zur Verfügung gestellt wurden, erlauben keine Rückschlüsse auf die Zusammensetzung des Sattelbaumes.
- <sup>58</sup> SCHACHT 1932, S. 81. Die Behütung des Sattelbaums ist insbesondere am Harding- und Bardini-Sattel (Kat. Nr. 11 und 12) deutlich erkennbar.

- <sup>59</sup> WEHRMANN 1864, S. 402. Siehe zum Thema weiterhin BARTENSTEIN 1920, S. 65 und GELBHAAR 1997, S. 205. Das Behäuten des Sattelbaums mit Leinwand wird noch in der modernen Sattler-Fachkunde beschrieben, vgl. SCHACHT 1932, S. 81.
- <sup>60</sup> In einem Kölner Amtsbrief der Sattelmacher vom 14. April 1397, wohl gegenwärtig aufbewahrt im Historischen Archiv der Stadt Köln und ehemals im Ratsarchiv (Z2), wird im Zusammenhang mit dem Aufbringen der Behütung daher von *eideren* (aderen, d.h. mit Sehnen versehen) gesprochen, ediert in: LOESCH 1907, Bd. 1: Allgemeiner Teil, S. 152.
- <sup>61</sup> Der stoffliche Aufbau spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Schilde wurde im Rahmen einer Tagung zur Objektgattung *Schilde des Spätmittelalters* (veranstaltet 2016 vom Bayerischen Nationalmuseum in Zusammenarbeit mit der Forschungsstelle Realienkunde des Zentralinstituts für Kunstgeschichte und der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde e. V. in München) eingehend untersucht. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen sind in einem Tagungsband einsehbar, siehe hier die Beiträge von SIENNICKI 2019, S. 131–134 und 136–138, BRENKER 2019, S. 105 und ALT 2019, S. 193–198.
- <sup>62</sup> SIENNICKI 2019, S. 133; BRENKER 2019, S. 105; ALT 2019, S. 196–197.
- <sup>63</sup> Lediglich beim Hohenzollern- und Possenti-Sattel (Kat. Nr. 3 und 24) sind auf der Unterseite Stoffauflagen zu finden, die späteren Ursprungs sind. Birkenrindenaufgaben sind u.a. an mehreren Sätteln der Coburger Sammlung zu beobachten, vgl. GELBHAAR 1997, Abb. 23.
- <sup>64</sup> WICK 2017; SCHWARZKOGLER 2000, S. 19; VIALON 2020, S. 196. In der Sattler-Fachkunde von 1923 wird die Verwendung von Birkenrinde nicht beschrieben. Der behütete Sattelbaum sollte stattdessen mit Leimlösung, Firnis und Lack überzogen werden, um ihn vor dem Eindringen von Feuchtigkeit zu schützen und widerstandsfähiger zu machen, vgl. SCHACHT 1932, S. 81.
- <sup>65</sup> Siehe zu den Reitsitzen Anm. 50 und zu den stofflichen Eigenschaften von Bein KOKABI 1997, S. 19–21 und 23–27.
- <sup>66</sup> Rennsattel, Süddeutsch, spätes 15. Jahrhundert, Birkenholz, Leder, ungebleichte Leinwand, Kuhhaare, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. B 205, vgl. KAT. AUSST. MANNHEIM 2014, S. 155–156, Kat. Nr. II.30 (Matthias PFAFFENBICHLER).
- <sup>67</sup> Der Sattler *Michel halp mair* im Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung, Bd. 1, Nürnberg, 1426–1549, Nürnberg, Stadtbibliothek, Amb. 317.2°, fol. 124v, erschlossen von Christine SAUER und Sven HAUSCHKE in der Datenbank: <https://www.nuernberger-hausbuecher.de/75-Amb-2-317-124-v/data>, zuletzt geprüft am 05.10.2023.
- <sup>68</sup> Die Verwendung eines Übergurtes für Rennsättel wird noch im Handbuch für Sattler von 1897 beschrieben, vgl. SCHLÜTER/RAUSCH 1983, Hauptbd., S. 68 (Nr. 5) (Nachdruck).
- <sup>69</sup> Ich danke Ursel Gaßner für die anregenden Gespräche vor Ort und die Informationen.
- <sup>70</sup> Beim Hohenzollern- und Possenti-Sattel (Kat. Nr. 3 und 24) sind keine Bohrungen auffindbar. Der Possenti-Sattel wurde maßgeblich überarbeitet, und der Hohenzollern-Sattel weist an den für die Bohrungen charakteristischen Sattelpartien Materialverluste und -ergänzungen auf. Daher ist davon auszugehen, dass beide Beinsättel ehemals über Bohrlöcher verfügten.
- <sup>71</sup> Siehe zur Urheberschaft der Beinsättel die Auswertung der aufgefundenen Zunft- und Rechnungsakten in Kap. 4.1.2. Zu einer evtl. Zusammenarbeit von Sattlern mit anderen Handwerkern oder Werkstätten des beinverarbeitenden Gewerbes siehe Kap. 3.3.
- <sup>72</sup> Siehe eingehender zum Thema Kap. 1.4.
- <sup>73</sup> Zur künstlerischen Gestaltung von Schilden und ihrer Umwidmung im Spannungsfeld von Gebrauchsgegenstand und Kunst-Objekt arbeitet seit 2016 Julia Saviello in einem Habilitationsprojekt: *Trophäen der Kunst. Schilde als Bildträger vom 15. bis ins 17. Jahrhundert* (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Kunstgeschichtliches Institut).
- <sup>74</sup> THOMAS 1962.
- <sup>75</sup> Prunkschild, Flandern oder Frankreich, 1523–1578, Stahl, Textilien, Gold, 53,5 x 55 cm, 3,2 kg, London, Wallace Collection, Inv. Nr. A320, vgl. ebd., S. 106–109, Abb. 84.
- <sup>76</sup> Ebd., S. 164–165.
- <sup>77</sup> Rund- oder Medusenschild, Filippo Negroli und Giovan Battista Negroli, Mailand, ca. 1550–1555, Eisen mit Gold und Silber, Dm. 80 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, A 693a, vgl. KAT. WIEN 2005, S. 154–157, Kat. Nr. 53 (Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER).
- <sup>78</sup> JACQUEMART 1874, S. 137–138; KAT. LONDON 1876, S. 375, o. Kat. Nr. (John O. WESTWOOD); DARCEL 1882, S. 109; GAY 1887–1928, Bd. 1: A–GUY, S. 53 (arçon); KAT. PRIV. PARIS 1890–1892, Bd. 1, S. 26–27 (Alfred DARCEL) und S. 42–43, Kat. Nr. 42 (Émile MOLINIER); CHEVALLIER 1893, S. 32 (Nr. 77).
- <sup>79</sup> O.A. 1893, S. 413; SCHLOSSER 1894, S. 264 (Nr. 3).
- <sup>80</sup> Bibel, Frankreich (Saint-Bertin), spätes 12. Jahrhundert, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Nationale Bibliotheek van Nederland, KB 76 F 5, fol. 1r, vgl. KAT. AUSST. NEW YORK 2016, S. 207, Kat. Nr. 103 (Ed van der VLIST).
- <sup>81</sup> Teppich von Bayeux, England, um 1070, Wollstickerei auf Leinen, 683,8 x 45,7/53,6 cm, Bayeux, Bayeux Museum, vgl. KUDER 1994. Zur Entwicklung der Sattelform vgl. BOEHEIM 1890, S. 198.
- <sup>82</sup> GELBHAAR 1997, S. 182–185. Ein vergleichbarer Krippensattel ist in Venedig an dem zwischen 1480 und 1498 errichteten Reiterdenkmal für Bartolomeo Colleoni zu sehen, vgl. BEUING 2010, S. 231, Abb. 133. In bildlichen Darstellungen ist die Sattelform ebenfalls gehäuft im 15. Jahrhundert zu finden, so etwa in einer Georgsdarstellung von Cosmè Tura, 1469, Öl auf Holz, 349 x 305 cm, Ferrara, Chiesa di San Romano, vgl. BASSI 2009, S. 60–64 und in einer Miniatur der Handschrift *De Sphaera*, ca. 1450–1470, Modena, Bibliotheca Estense Universitaria, Sig. Lat. 209 = α.X.2.14, vgl. MILANO ET AL. 1995, Teil: Faksimile-Band, fol. 7r.
- <sup>83</sup> MEYER 2017, S. 103–109; GELBHAAR 1997, S. 182–183; MÜLLER-HICKLER 1923–1925, S. 8–11; FUNCKEN/FUNCKEN 2011, S. 232.
- <sup>84</sup> MEYER 2017, S. 87 und 106–107.
- <sup>85</sup> Vergleiche so den hinteren Sattelbogen in einer Miniatur in Jean de Mandevilles *Voyages*, Teil einer Anthologie mit Reisetexten und Texten über den Orient, Frankreich, 1400–1420 und 1470–1475 (die Miniatur wurde etwa um 1410–1412 gemalt), Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, ms. français 2810, fol. 141r, vgl. die Website des Digitalisierungsprojektes der Bibliothèque nationale de France, Paris, Gallica, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000858n/f287.image>, zuletzt geprüft am 13.10.2023.
- <sup>86</sup> KAT. PARIS 2003, S. 328, Kat. Nr. 119 (Danielle GABORIT-CHOPIN).
- <sup>87</sup> So bei einem Spielkästchen, wohl Deutschland oder oberes Rheinland, ca. 1440–1470, Knochen, geschnitzt, bemalt und vergoldet auf einem Holzkern, mit Schildpatt, 6,9 x 17,2 x 15,1 cm, Princeton, Princeton University, Art Museum, Inv. Nr. 59-11, vgl. KAT. AUSST. DETROIT/BALTIMORE 1997, S. 270–272, Kat. Nr. 74 (Peter BARNET).
- <sup>88</sup> Siehe hierzu die Analysen in Kap. 2.5.
- <sup>89</sup> JACQUEMART 1874, S. 137–138; KOEHLIN 1924, Bd. 1, S. 462–463 (Nr. 1251 B); POLLMANN 1952, S. 92. Dies ist auch insofern interessant, weil Giovanni Pisano selbst ebenso Arbeiten in Elfenbein ausführte, vgl. Kap. 3.3.
- <sup>90</sup> Giovanni Pisano, hexagonale Kanzel mit der Kreuzigung Christi, vollendet 1301, Marmor, Pistoia, Kirche Sant'Andrea, vgl. FIDERER MOSKOWITZ 2005, Tafel 6.
- <sup>91</sup> Brunnenfigur, Arnolfo di Cambio, um 1281, Marmor, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, vgl. SEILER 2007, S. 498, Abb. 21 und 22; REINLE 1980.
- <sup>92</sup> Nicola Pisano, ggf. bereits unter Mitarbeit seines Sohnes Giovanni, Kanzel mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1265–1268, Marmor, Siena, Kathedrale vgl. FIDERER MOSKOWITZ 2005, S. 66, Abb. 56; Giovanni Pisano, Kanzel mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1302–1310, Marmor, Pisa, Kathedrale, vgl. ebd., Tafel 158.
- <sup>93</sup> Korinthisches Kapitell der Kanzel in der Kathedrale von Siena, Giovanni und Nicola Pisano (Werkstatt), 1265–1268, Marmor, gegenwärtig Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana, vgl. SEIDEL 2012, Bd. 1, S. 318, Abb. 319.
- <sup>94</sup> KOEHLIN 1924, Bd. 1, S. 462–463 (Nr. 1251 B).

- <sup>95</sup> Vgl. Kap. 3.3, Anm. 478.
- <sup>96</sup> KAT. PARIS 2003, S. 328, Kat. Nr. 119 (Danielle GABORIT-CHOPIN). Siehe ferner zur Provenienz des Werkes im vorliegenden Objektkatalog, Kat. Nr. 1 sowie KAT. PARIS 1896, S. 100.
- <sup>97</sup> *La Quête du Saint Graal et la Mort d'Arthur*, Pavia oder Mailand, 1380–1385, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 343, fol. 15v, vgl. CARDINI 2012, S. 24, Abb. 3; KAT. PARIS 1980–2012, Bd. 3,1: Lombarde-Ligurie, S. 66–71, Kat. Nr. 30 (François AVRIL und Marie-Thérèse GOUSSET).
- <sup>98</sup> Als Beispiel abgebildet wird ein Kompositkästchen, Frankreich (Paris), um 1320–1330, Elfenbein, geschnitten mit späterer Messingmontierung, 10,3 x 24,6 x 12,6 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 146–1866, vgl. KAT. LONDON 2014, Bd. 2, S. 656–661, Kat. Nr. 227 (Glyn DAVIES). Ähnliche Kästchen sind u.a. im Walters Art Museum in Baltimore (Inv. Nr. 71.264), British Museum in London (Inv. Nr. 1856,0623.166), im Kathedralschatz in Krakau, im Barber Institute of Fine Arts in Birmingham (Inv. Nr. 39.26), im Metropolitan Museum of Art in New York (Inv. Nr. 17.190.173; 1988.16), im Musée de Cluny, Musée national du Moyen Âge in Paris (Inv. Nr. Cl. 23840) und im Museo Nazionale del Bargello in Florenz (Inv. Nr. 123 C) erhalten.
- <sup>99</sup> Siehe weiterführend zur historischen Einordnung der Rüstung KAT. PARIS 2003, S. 448, Kat. Nr. 198 (Danielle GABORIT-CHOPIN); MEYER 2017, S. 87–88; THOMAS 1947, S. 16–17, Abb. 1; DEMMIN 1893, S. 507 (Nr. 37).
- <sup>100</sup> MEYER 2017, S. 118–120.
- <sup>101</sup> MEYER 2017, S. 15; SPIESS 1997; NICKEL 1975, S. 204 und 217.
- <sup>102</sup> Wie vermutet von MOLINIER 1883, S. 30 und CARRÁ 1966, S. 128 (Nr. 56).
- <sup>103</sup> KAT. PARIS 2003, S. 447–448, Kat. Nr. 198 (Danielle GABORIT-CHOPIN). Die Echtheitszweifel an dem Werk wurden ohne zusätzliche Erläuterungen von Mária Verő und Robyn Radway übernommen, vgl. VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 26); RADWAY 2009, S. 71–72 (Nr. 28).
- <sup>104</sup> Bei Avinoam Shalem als hybride Olifante bezeichnet, vgl. SHALEM 2014, Bd. 1: Text, S. 346–365, Kat. Nr. C1–C6. Als Beispiel ist der Olifant in Edinburg gezeigt, Süditalien oder Sizilien (?), 11./12. Jahrhundert, Elfenbein, Länge 61 cm, National Museum of Scotland, Royal Museum, Inv. Nr. A 1956.562, vgl. ebd., Bd. 1: Text, S. 355–356, Kat. Nr. C4, Bd. 2: Tafeln, S. 116–117. Die Schnitzereien des Olifants sind fatimidisch geprägt. Die Ornamentbänder und Schnitzereien der Mittelzone gehören zwei unterschiedlichen fatimidischen Stilen an. Neben den bei Avinoam Shalem genannten Olifanten vereinen auch die Capella Palatina in Palermo und der Krönungsmantel König Rogers II. in Wien (weltliche Schatzkammer, Inv. Nr. XIII 14) unterschiedliche Kunststile, vgl. SHALEM/GLASER 2014, S. 103.
- <sup>105</sup> SHALEM/GLASER 2014, S. 100–102. In ihrem späteren Artikel unterstützt auch Mariam Rosser-Owen die These, dass die hybriden Olifante nicht nachträglich abgeändert wurden, sondern ihre Schnitzereien einer Bearbeitungsphase angehören, wobei sie aufzeigt, dass sie wahrscheinlich in Süditalien gefertigt wurden, wo die verschiedenen Stile der Schnitzereien bereits in der zeitgenössischen Kunst etabliert und verbreitet waren, vgl. ROSSER-OWEN 2015, S. 23–25, 39–40 und 48–49.
- <sup>106</sup> KAT. PARIS 2003, S. 328, Kat. Nr. 119 (Danielle GABORIT-CHOPIN).
- <sup>107</sup> GLANZ 2005, S. 21–27. Zur Etablierung und zu den Charakteristika der Minnebilder siehe das komplette zweite Kapitel in: Ebd., S. 21–95. Siehe zur Kanonbildung der Minne-Ikonografie auch MÜLLER 1996a.
- <sup>108</sup> Für Beispiele siehe u.a. den zweiten Band des Bestandskataloges der mittelalterlichen Elfenbeinschnitzereien des Victoria and Albert Museums in London (KAT. LONDON 2014) oder den Bestandskatalog der mittelalterlichen Elfenbeine des Musée du Louvre in Paris (KAT. PARIS 2003, hier u.a. S. 351–364, Kat. Nr. 127–133 und S. 414–426, Kat. Nr. 171–179 [Danielle GABORIT-CHOPIN]).
- <sup>109</sup> BUMKE 2005a, S. 534–540 und 561–581; SCHNELL 1985, S. 103–114.
- <sup>110</sup> SCHLOSSER 1894, S. 283; VERŐ 2006, S. 274–275.
- <sup>111</sup> SCHWARZKOGLER 2000, S. 8; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 363–364, Kat. Nr. 4.72 (Mária VERŐ); KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 69–70 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER). Als Initialen wurden einzelne gotische Minuskeln im 15. Jahrhundert auch von adligen Damen an der Kleidung getragen, vgl. einen Gürtelendbeschlag mit Buchstabenapplikation, um 1500, Messing auf Leder, 17,8 x 8 cm, Halle an der Saale, Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Landesmuseum für Vorgeschichte, Inv. Nr. HK 2004:92321/300, vgl. KAT. AUSST. MINNEAPOLIS/NEW YORK/ATLANTA 2016 2016, S. 36–37, Kat. Nr. 18 (Louis D. NEBELSICK).
- <sup>112</sup> Siehe einleitend zu den Inschriften auf den Beinsätteln SCHLOSSER 1899, S. 255–256 und SOMOGYVÁRI 2018. Die Inschriften auf den Beinsätteln werden von dem Literaturwissenschaftler Stefan Matter aufgelistet und mit der Minne-Literatur in Zusammenhang gebracht, vgl. MATTER 2013, S. 435–440 (Nr. 3–17).
- <sup>113</sup> Der Bindenschild war und ist das Landeswappen Österreichs, den die Habsburger spätestens seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts als Wappen gebrauchten, vgl. KUSTERNIG 1986b, S. 53.
- <sup>114</sup> So in: KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 70 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER); SCHWARZKOGLER 2000, S. 20; KAT. WIEN 2005, S. 68–69, Kat. Nr. 10 (Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER).
- <sup>115</sup> SCHLOSSER 1894, S. 260.
- <sup>116</sup> Sofern nicht gesondert durch eine Endnote ausgewiesen, handelt es sich bei den deutschen Übersetzungen im Fließtext um eigene Übersetzungen.
- <sup>117</sup> Neben Minnedarstellungen am Sattelvorderbogen ist an der linken Wange des Sattels der mythologische Held Herkules gezeigt, mit dem sich Ercole I. aufgrund seines Vornamens identifizierte. Auf einer Münze des Herzogs von Baldassare d'Este wird diese Gleichsetzung der Namen durch folgende Aufschrift nachvollziehbar: »*Hercules dox fer[ariae] mot[inae] [et] 7 regū marchio estensis rod[ig]i qve comes*« (Herkules, Herzog von Ferrara, Modena und Reggio, Marquis von Este und Graf von Rovigo), um 1472, Kupferlegierung, Dm. 9,25 cm, 221,66 g, Washington, D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1957.14.1267, vgl. KAT. WASHINGTON 2007, Bd. 1: Italy, S. 78, Kat. Nr. 56 (John Graham POLLARD). Zudem lautet die Widmung von Pomponius Gauricus' Florentiner Originalausgabe *De sculptura* von 1504: »*Pomponii gaurici neapolitani de sculptura ad divum hercolem ferrariae principem*« (Pomponius Gauricus aus Neapel über die Bildhauerkunst, gewidmet dem göttlichen Hercules Fürsten von Ferrara). Nachfolgend heißt es weiter: »*Qvocirca factum est diue ac sancte Hercules, ut non minori ego te ueneratione semper habuerim, quam prisci illi Iouis filium, [...]*« (Daher kommt es, göttlicher und heiliger Herkules, dass ich für Dich immer dieselbe hohe Verehrung empfunden habe wie jene Alten für Jupiter's Sohn), ediert mit angegebener deutscher Übersetzung in: GAURICUS 1886, S. 96–99.
- <sup>118</sup> Seit dem 12. Jahrhundert waren bei Frauen Damensättel mit einem Quersitz gebräuchlich, aber nicht verbindlich, vgl. DEMMIN 1893, S. 638–639; OTTE 1994, S. 182–183. Siehe zum Thema ferner Kap. 4.3.1, Anm. 778.
- <sup>119</sup> GLANZ 2005, S. 421–428.
- <sup>120</sup> Psalter König Wenzels IV., Prag, um 1395, Pergament, 36,6 x 5,7 cm, Salzburg, Universitätsbibliothek, Cod. M III 20, fol. 11, vgl. KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 485, Kat. Nr. 154 (Robert SUCKALE).
- <sup>121</sup> Die Restaurierung und Konservierung wurde unter Leitung von Christa Angermann an der Universität für angewandte Kunst in Wien durchgeführt und war Wolfgang Schwarzkoglers Diplomarbeit. Die Diplomarbeit und damit umfassende Informationen zu den naturwissenschaftlichen Analysen an dem Beinsattel wurde mir dankenswerterweise von Christa Angermann für die Forschungen übermittelt, vgl. SCHWARZKOGLER 2000, S. 36–47.
- <sup>122</sup> Siehe zur Sattelform des Krappensattels, Kap. 1.2, S. 20.
- <sup>123</sup> *Inventarium der kaiserlichen geheimen kleinen schatzkamer de anno 1731*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Archiv der Schatzkammer, Inv. Nr. Ia/b, ediert in: ZIMERMAN 1889, S. CCX (Nr. 6241, hier unter Nr. 95). Zitiert wird die Quelle und ein weiteres Schatzkammerinven-

- tar von 1750, in dem die Sattelform ebenfalls als *muscowitisch* gekennzeichnet ist im Objektkatalog, Kat. Nr. 25.
- <sup>124</sup> EISLER 1977, S. 206.
- <sup>125</sup> VERŐ 2006, S. 271.
- <sup>126</sup> Für den deutschsprachigen Raum siehe einen Kupferstich des Monogrammisten MZ, *Das Turnier*, um 1500, 22,2 × 31,2 cm, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. 1, 14, 13 (K 689) K105, vgl. KAT. AUSST. GOTHA 1998, S. 70–71, Kat. Nr. 24 (Markus MÜLLER); einen Wandbehang mit Edelleuten und Wildleuten auf der Falkenjagd, Basel, nach 1488, Wolle, Leinen, Seide, 118–122,5 × 349 cm, Basel, Historisches Museum, Inv. Nr. 1905.540, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 218–222 (Nr. 51). Für Böhmen siehe die Miniaturen der Reiter des Kriegshandbuchs *Bellifortis* des Conrad Kyeser (1366–nach 1405) von Eichstätt, Prag, vollendet am 23. Juni 1405, Tempera, Tinte und Gold auf Pergament, 32,5 × 24 cm, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Sign. 2° Cod. Ms. Philos. 63 Cim., vgl. KYESER 1967, Bd. 1, hier u.a. das Reiterbild der Sonne (fol. 9r).
- <sup>127</sup> WATTS 2005–2006, S. 51–54; MEYER 2017, S. 108; PFAFFENBICHLER 1990, S. 45. Bertrandon de la Broquière beschreibt in seinem Reisebericht von 1433, wie er einem Turnier in Buda beiwohnt und die Ritter beim Stechen auf kleinen Pferden und flachen Sätteln aufsaßen, ediert nach mehreren Handschriften des 15. Jahrhunderts in: SCHEFER 1892, S. 246. Der Bocksattel könnte demgemäß beim Rennen und Stechen verwendet worden sein. Siehe weiterhin zum Thema VERŐ 2006, S. 270.
- <sup>128</sup> SCHWARZKOGLER 2000, S. 12; GELBHAAR 1997, S. 172–176.
- <sup>129</sup> SCHLÜTER/RAUSCH 1983, Hauptbd., S. 86–87 (Nachdruck von 1897); SCHACHT 1932, S. 75 und 78.
- <sup>130</sup> Aus diesem Grund variieren die Datierungen und Lokalisierungen der Beinsättel in der Forschung. Der Jankovich-Sattel (Kat. Nr. 8) wurde so 1894 nach Italien und 1992 ins Rheinland verortet. Zudem wurde er 1967 einem franko-flämischen Meister zugeordnet, während 1989 angenommen wurde, dass er von einem franko-flämisch oder italienischen Meister am Budaer Hof gefertigt wurde. Da es den genannten Zuordnungen an Beweiskraft fehlt, gab Mária Verő 2006 für den Entstehungsort des Sattels Mitteleuropa an, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 356, Kat. Nr. 4.65 (Mária VERŐ). Siehe für die übrigen Zuordnungen SCHLOSSER 1894, S. 267–269 (Nr. 12); TEMESVÁRY 1992, S. 12 und 24–25; KAT. AUSST. LONDON 1967, S. 28, Kat. Nr. 64 (o.A.) und KIADÓ 1989, S. 15–16 (Nr. 18).
- <sup>131</sup> Als Gründe für die Vereinheitlichung der Kunstsprache in dieser Zeit gelten der vielseitige Austausch künstlerischer Ideen durch eine verstärkte Künstlermobilität, die engen dynastischen Verflechtungen der europäischen Länder und der Gebrauch von Musterbüchern, vgl. SCHMIDT 1991, S. 36. Zudem ging der Stil der Kunst um 1400 wohl nicht von einem einzigen Kernbereich aus, sondern entwickelte sich im Austausch mit mehreren Kunstzentren, unter denen Prag und Paris eine maßgebliche Rolle einnahmen, vgl. PÄCHT 1962, S. 53; SUCKALE/WENIGER/WUNDRAM 2006, S. 12; SCHMIDT 1991, S. 36–37.
- <sup>132</sup> SUCKALE/WENIGER/WUNDRAM 2006, S. 12–13.
- <sup>133</sup> Zu einer problemgeschichtlichen Erörterung der Stilbegriffe vgl. CARQUÉ 2005, S. 515–553.
- <sup>134</sup> SCHMIDT 1991, S. 37.
- <sup>135</sup> Ebd., S. 34.
- <sup>136</sup> SCHMIDT 2006, S. 541.
- <sup>137</sup> Ebd.
- <sup>138</sup> Gattungsübergreifende Unterschiede zwischen der Kunst um 1400 in Frankreich, Böhmen und Italien werden herausgearbeitet in: Ebd.
- <sup>139</sup> Ein Forschungsüberblick bis 1990 findet sich in: SCHMIDT 1991, S. 38–39.
- <sup>140</sup> Das Handwerk der spätgotischen Elfenbeinschnitzerei sowie deren Erzeugnisse werden in Kap. 3.2 und 3.3 eingehend in den Blick genommen.
- <sup>141</sup> Hierbei muss berücksichtigt werden, dass beim Gries-Sattel (Kat. Nr. 27) aufgrund seines unbekanntem Verbleibs und der nur wenigen überlieferten Informationen und beim Bardini-Sattel (Kat. Nr. 12) aufgrund seiner starken Beschädigungen keine befriedigende stilistische Einordnung der Schnitzereien möglich war.
- <sup>142</sup> EISLER 1979, S. 232–235.
- <sup>143</sup> KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 36.
- <sup>144</sup> KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 11–12, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI); KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94 (m. Abb.); KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 36; GRANCSAY 1937, S. 93, Anm. 8; VARESE 2005, S. 774.
- <sup>145</sup> Über einen vergleichbaren Schutzmechanismus verfügen die Beinsättel des 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 30 und 31) und die Krippensättel des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 14, 20 und 26). Bei ihnen schiebt sich der vordere Sattelbogen wie ein Schild vor den Reiter.
- <sup>146</sup> Vgl. BOEHEIM 1890, S. 209–211 und KAT. DRESDEN 2010a, S. 204–205, Kat. Nr. 185 und S. 284, Kat. Nr. 268 (Holger SCHUCKELT).
- <sup>147</sup> Siehe für osteuropäische Sättel ebd., S. 29, Kat. Nr. 277, S. 344–345, Kat. Nr. 334 und S. 346, Kat. Nr. 335 (Holger SCHUCKELT).
- <sup>148</sup> Beide Beinsättel werden erstmals 1840 in Besitz der Possenti-Sammlung erwähnt, vgl. KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 11–12, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI). Verkauft wurden sie 1880 an einen Herrn Bourgeois und Herrn Mosle, vgl. KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 93 und 94; VARESE 2005, S. 772–775. Später waren sie im Besitz des Marchese D. in Genua, vgl. KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 35 und 36.
- <sup>149</sup> Wie von Stephen V. Grancsay vermutet, vgl. GRANCSAY 1937, S. 93, Anm. 8.
- <sup>150</sup> Andrea Mantegna, *Kampf der Seegötter*, ca. 1475–1481, Kupferstich auf Papier, 30,4 × 41,3 cm und 28,8 × 38,1 cm, Washington, D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1943.3.9085 und 1941.1.7, vgl. SIMONS 2017, S. 90–91, Abb. 6.1a–6.1b. Siehe auch COLE 2016, S. 78–79; KAT. AUSST. LONDON/NEW YORK 1992, S. 285–289, Kat. Nr. 79–81 (David LANDAU, Suzanne BOORSCH und David EKSERDJIAN) und KAT. AUSST. DRESDEN 2013, S. 122–125, Kat. Nr. 69–70 (Gudula METZE); Nicoletto da Modena, *Triton mit Kind*, um 1507, Kupferstich, 15,8 × 10,9 cm, Washington, D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1943.3.7416, vgl. ebd., S. 186, Kat. Nr. 127 (Gudula METZE).
- <sup>151</sup> Siehe zum Rundschild Kap. 1.1, Anm. 77. Zu weiteren Beispielen vgl. SIMONS 2017, S. 93–100; KRAUSE 2014a, S. 121; KAT. AUSST. MANTUA 2006, S. 81, Kat. Nr. 69 (Francesco ROSSI); DU SOMMERARD/DU SOMMERARD 1838–1846, Bd. 5, S. 220 und Bd. 8: Album, 5e série, Tafel XXXIX; AGOSTI 2005–2006, Bd. 1: La storia dell'arte libera la testa, S. 376–379, Abb. 74–75 und 78–80.
- <sup>152</sup> GUDULA 2013, S. 117. Durch schriftliche Quellen ist bekannt, dass Andrea Mantegna für ein Stipendium einen Druck seines Stiches *Kampf der Seegötter* Francesco II. Gonzaga (1466–1519) überließ. Francesco II. sandte den Druck im Dezember 1491 nach Mailand und förderte auf diese Weise dessen Verbreitung, vgl. SIMONS 2017, S. 101. Auch wurde seinem Vater Federico I. Gonzaga (1441–1484) im November 1481 ein Schnitzer empfohlen, der ein hölzernes Gesims in Anlehnung an Mantegnas Werk gestaltete, vgl. ebd., S. 94.
- <sup>153</sup> KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 11–12, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI); KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94; KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 36; VARESE 2005, S. 774. Es existieren zwar noch weitere Stiche aus der Zeit um 1500 mit einer verwandten Ikonografie, wie das *Ornamentblatt mit Triton, der von einem Kind geritten wird* von Giovan Pietro Birago (tätig um 1471/74–1513, Kupferstich, 52,3 × 8,2 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. A 126207, vgl. KAT. AUSST. DRESDEN 2013, S. 164, Kat. Nr. 101 [Gudula METZE]) und *Triton mit seiner Familie* vom Meister I. B. (tätig Anfang 16. Jahrhundert, um 1503–1508, Kupferstich, 18,9 × 15,9 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. Nr. A 124325, vgl. ebd., S. 183, Kat. Nr. 125 (Gudula METZE), aber zwischen den genannten Werken ist eine Abhängigkeit zu vermuten oder die Künstler haben sich unbeeinflusst voneinander von der italienischen Druckgrafik um 1500 inspirieren lassen, weshalb eine frühere Entstehung der Beinschnitzereien ungläubhaft erscheint.

- <sup>154</sup> Anders als vermutet in: KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94.
- <sup>155</sup> BOBER 1964, S. 43–48. Meerwesen sind ferner dargestellt auf dem vorderen Sattelblech eines Kürissattels der Bestandteil des sogenannten *Herkulessbarnischs* (Antwerpen, Eliseus Libaerts nach einer Vorlage von Étienne Delaune (vgl. zu ihm Anm. 226), 1563–1565, Eisen, Gold, roter Seidensamt, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Rüstkammer, Inv. Nr. M 100.3, vgl. SCHUCKELT/WILDE 2014, S. 137, Abb. 106) ist sowie auf einem vorderen und hinteren Sattelblech (Norditalien, um 1540, Stahl, Gold und Silber, 0,73 kg und 0,64 kg, London, Wallace Collection, Inv. Nr. A418 und A419, vgl. KAT. LONDON 1962, Bd. 1, S. 230 [James MANN]).
- <sup>156</sup> BARBER 1993, S. 193–194, ediert ist hier eine Oxforder Handschrift, Südengland (Salisbury?), ca. 1250, Oxford, Bodleian Library, MS. Bodley 764. Die Tierbedeutungen in den *Bestiarien* verlieren ab dem 13. Jahrhundert an Bedeutung, werden aber bis in die Frühe Neuzeit weitergetragen und zusehends säkularisiert, vgl. ALBERT 1997.
- <sup>157</sup> Die Vorbildfunktion der Grafik für frühneuzeitliche Beinschnitzereien beschreibt HEGEMANN 1988, S. 106. Siehe zur Vorbildfunktion der Grafik für das Kunsthandwerk der Neuzeit allgemein GLASER 2002. Dass Grafiken aber auch schon früher als motivische Vorbilder für Reliefplastiken dienen konnten, wird in einem Beitrag zum Einfluss des Meisters E. S. besprochen in: GRIMM 2006–2010.
- <sup>158</sup> HEGEMANN 1988, S. 22.
- <sup>159</sup> So lassen sich zahlreiche beinerne Gegenstände mit Gravuren ab der Frühen Neuzeit finden, vgl. PHILIPPOWICH 1961, S. 85 und 212–213, Abb. 64 und 213. Die Gravur ergänzte oftmals auch Beineinlegearbeiten auf Waffen, vgl. HERZOG/RESS 1957, Sp. 134; KAT. AUSST. TORGAU 2014, S. 41, Kat. Nr. II/1, Abb. 20a–c und 21 (Rainer GRUND), S. 42, Kat. Nr. II/7, Abb. 36 und 38 (Gernot KLATTE) und S. 56, Kat. Nr. III/1, Abb. 46–51 (Gernot KLATTE).
- <sup>160</sup> Farbige Gravuren, oft in Rot und Grün, treten nach den Forschungen des Kunsthistorikers Eugen von Philippowich oft bei Nürnberger Kompassen und Reiseuhren auf, vgl. PHILIPPOWICH 1961, S. 213. Für vier Beispiele, vgl. KAT. LONDON 2013, S. 406–408, Kat. Nr. 403–408 (Marjorie TRUSTED), darunter ein Kompass von Leonhart (Lienhart) Miller (aktiv in Nürnberg 1594–1653), ca. 1630–1650, Elfenbein, gefasst und vergoldet, 1,4 x 6,8 x 10,6 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. A.47–1923.
- <sup>161</sup> Die Wissenschaftler der Livruskammaren in Stockholm grenzen ohne Angabe von Gründen die Entstehungszeit des Beinsattels auf die 1520er- bis 1530er-Jahre ein, vgl. die Online-Sammlungsdatenbank der Livruskammaren, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=66055&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 16.10.2023.
- <sup>162</sup> Vgl. Kat. Nr. 28, Fn. 553.
- <sup>163</sup> *Effierskrefne tygh och saker åro beholdne och finnes i kongel: lijfRustkammaren*, Teil des Ordners: *Inventarier i K. Livruskammaren 1654–1655*, Stockholm, Slotsarkivet (königliches Schlossarchiv), ediert in: CEDERSTRÖM/MALMBORG 1930, S. 17, Kat. Nr. 21. Siehe zum Inventareintrag Kat. Nr. 31, Fn. 590.
- <sup>164</sup> KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, Bd. 1, S. 50, Kat. Nr. E. 8, Tafel 21 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 120, Abb. 54 (Dean BASHFORD).
- <sup>165</sup> KAT. STOCKHOLM 1897–1901, Bd. 1, S. 21, Tafel XLI (C. A. OSSBAHR); KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 50, Kat. Nr. E. 8 (Charles ALEXANDER, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 120, Abb. 54 C (Dean BASHFORD).
- <sup>166</sup> Bereits der noch junge Prinz Balthasar Carlos (1629–1646) wird von Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599–1660) in typischer Feldherrenpose portraitiert, 1634/35, Öl auf Leinwand, 211,5 x 177 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. Nr. P001180, vgl. SOLMS-LAUBACH 1976, S. 216 (Nr. 48).
- <sup>167</sup> Ignaz Elhafen, acht Feldherrendarstellungen, 1687–1699, Elfenbein, 15 x 11,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv. Nr. KK 7170 bis 7177 vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT AM MAIN 2011, S. 188–191, Kat. Nr. 31 (Thomas KUSTER); Online-Sammlungsdatenbank des Kunsthistorischen Museums, URL: [www.khm.at/de/object/08c-cbo8798/](http://www.khm.at/de/object/08c-cbo8798/), zuletzt geprüft am 16.10.2023.
- <sup>168</sup> Kinder-Armbrust, um 1600, Deutschland, Hirschhorn, graviert, Holz, Stahl, 42,3 x 35,9 x 8,9 cm, 0,56 kg, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. M.223–1919, vgl. PATTERSON 2009, S. 292–293, Kat. Nr. 26.1. Zur Ikonografie dekorierte Armbrüste vgl. REINEKE 2019.
- <sup>169</sup> Die Schlitzmode entwickelte sich bereits im 16. Jahrhundert, vgl. BÖNSCH 2001, S. 126–127. Für eine vergleichbare Gewandung siehe das Prunkkleid des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. (1585–1656), sächsisch (Oberstoff: italienisch), um 1625–1630, Lampas, Seide, Seidenatlas, Taft, Leinen, 1,717 kg, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Rüstkammer, Inv. Nr. i. 0011.02, vgl. die Online Collection der Staatlichen Kunstsammlungen, URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/779242>, zuletzt geprüft am 24.10.2023.
- <sup>170</sup> KYBALOVÁ 1985, S. 248, Abb. 216–217; IRMSCHER 2005, S. 76–78; KAT. AUSST. DRESDEN 2013, S. 158–159, Kat. Nr. 97 (Gudula METZE). Zahlreiche Vorlagen für Trophäenarrangements finden sich in einer Kupferstichserie von Gerard de Jode (1509/17–1591) nach Zeichnungen von Jan Vredeman de Vries (1527–1606), *Panoplia sev armamentarium ac ornamenta [...]*, Antwerpen 1572, HAB 36.13 Geom.2°(3), vgl. NEUMANN 1991, Bd. 1, S. 146 und Bd. 2, S. 223–231. Zur plastischen Umsetzung derartiger Vorlagen siehe das Berliner Exemplar, vgl. ebd., Bd. 2, S. 232–233. Mehrfach sind Trophäenarrangements auf Rüstungen und Waffen dargestellt, wie zum Beispiel auf einem Helm und Gesichtsschutz einer Augsburger Garnitur, um 1545–1555, Stahl, Messing, Leder, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 27.160.1–8, vgl. TAVARES 2014.
- <sup>171</sup> Vgl. Kat. Nr. 31, S. 214–215.
- <sup>172</sup> Vgl. die Online-Sammlungsdatenbank der Livruskammaren, Stockholm, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=66063&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 24.10.2023.
- <sup>173</sup> Siehe für eine Einführung zur Mittelalterrezeption ab der Aufklärung REISENLEITNER 1990. Im 18./19. Jahrhundert entstanden die ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen zu mittelalterlichen Elfenbeinschnitzereien, vgl. GORI 1759; KAT. LONDON 1872 und KAT. PARIS 1896. Große Privatsammlungen gotischer Elfenbeinschnitzereien entstanden und wurden u.a. von Francis Douce (1757–1834), William Beckford (1760–1844), Gabor Fejérváry (1780–1851, vgl. Anm. 178), Alexandre-Charles Sauvageot (1781–1860), Samuel Rush Meyrick (1783–1848), William Maskell (1814–1890), Jean-Baptiste und Louis Carrand (1792–1871 und 1827–1888), Alexandre Du Sommerard (1779–1842), Girolamo (1768–1843) und Giovanni Pettoni Possenti (gest. 1869) und George Salting (1835–1909) zusammengetragen, vgl. SPEAKMAN 2017; GABORIT-CHOPIN 2003c; WILLIAMSON/DAVIES 2014; RANDALL 1993, S. 7–9.
- <sup>174</sup> Zu einer Einführung zum Thema vgl. KAHSNITZ 2015. Aufschlussreich sind ferner die Forschungen von MARIAUX 1996; GABORIT-CHOPIN 1973; LEEUWENBERG 1969 und KAT. AUSST. LONDON 2006, S. 180–182, Kat. Nr. 190–193 (Neil STRATFORD).
- <sup>175</sup> *Christus mit Kreuzstab*, Mitte 19. Jahrhundert, Walrosszahn, ehemals in Besitz des Markgrafen von Baden in Karlsruhe und gegenwärtig im Kunsthandel. Das Relief wurde gefertigt nach dem *Christus mit Kreuzstab*, Südfrankreich (Toulouse oder Nordspanien), um 1100, Walrosszahn, ehemals im Besitz der Fürsten Oettingen-Wallerstein, Schloss Maihingen/Harburg, gegenwärtig in Schweizer Privatbesitz, vgl. KAHSNITZ 2015, S. 20–23.
- <sup>176</sup> KAHSNITZ 2015, S. 19–23.
- <sup>177</sup> Gipsabgüsse von Kunstwerken haben eine bis ins klassische Altertum zurückreichende Tradition, die ab der Renaissance wiederauflebte. Die ersten Gipsabguss-Sammlungen entstanden in den Ateliers von Künstlern, wie dem Paduaner Maler Francesco Squarcione (um 1395–1468). Nachfolgend wurden für Adlige, wie Franz I. von Frankreich (1494–1547) und Philipp IV. von Spanien (1605–1665), Abguss-Sammlungen angelegt. Ende des 17. Jahrhunderts entstanden in Kunstakademien und

- im 19. Jahrhundert in Universitäten und Museen Abguss-Sammlungen, vgl. SCHÜRMEYER 1933, Sp. 70–78; PAPP 2016, S. 9–11; SCHREITER 2012b.
- <sup>178</sup> PAPP 2016, S. 17; RUFUS-WARD 2016; CHIESI 2016, S. 29–32; PAPP 2014, o.S. (§ 3–24); KAT. LONDON 1876; BILBEY/CRIBB 2007, S. 169. Gipsreproduktionen wurden u.a. 1853 in der Ausstellung der Elfenbeinsammlung von Gabor Fejérvári im Royal Archaeological Institut in London zusammen mit den Originalen gezeigt, vgl. KAT. AUSST. LONDON 1853. Vom South Kensington Museum wurde der Italiener Giovanni Franchi (um 1812–1874) zur Fertigung von Gipskopien engagiert, vgl. PAPP 2016, S. 16–17. Ein bedeutender Händler von Gipskopien war die Arundel Society in London, die mit dem South Kensington Museum zusammenarbeitete und von 1855 bis 1897 Abgüsse in Gips und Metall verkaufte. Für einen Objektkatalog von Gipsabgüssen der Arundel Society, vgl. WYATT/OLDFIELD 1856.
- <sup>179</sup> CHIESI 2016, S. 32. Zur Bedeutung der Gipskopien im 19. Jahrhundert vgl. auch BAKER 2010 und KAT. AUSST. BERLIN 1993.
- <sup>180</sup> Mit diesen vier Kopien hat sich auch bereits Virág Somogyvári in einem Artikel auseinandergesetzt, vgl. SOMOGYVÁRI 2021.
- <sup>181</sup> KAT. LONDON 1920, S. 97, Kat. Nr. 297 (Samuel James CAMP).
- <sup>182</sup> Beim Juste-Gipssattel (Kat. Nr. 32) durchdringen die Riemenöffnungen nicht die rote erneuerte Samtauflage.
- <sup>183</sup> Nach Somogyvári könnten die beiden Gips- und die beiden Holzsätze jeweils einen gemeinsamen Ursprung haben, vgl. SOMOGYVÁRI 2021, S. 54.
- <sup>184</sup> Die Technik zur Herstellung von Gipsabgüssen von Beinschnitzereien wird 1856 von Matthew Digby Wyatt (1820–1877) und Edmund Ott (1817–1902) sowie 1876 von John O. Westwood beschrieben, vgl. WYATT/OLDFIELD 1856, S. 27; WESTWOOD 1876, S. X–XI. Siehe zum Thema ferner RUFUS-WARD 2016, S. 62. In den Publikationen wird erklärt, dass vom Original zunächst ein Abdruck genommen wird mittels von in heißem Wasser verflüssigter Guttapercha (ein eingetrockneter Milchsaft des Guttaperchabaumes). Hierbei wird die Oberfläche der Schnitzerei leicht angefeuchtet. Es entsteht eine Negativform, die mit Gips gefüllt wird. Die Oberfläche des nun entstandenen Gipsabgusses wird gehärtet und äußerlich dem Bein angeglichen, indem diese mit Stearin (einer Mischung aus Fettsäuren und weißen kristallinen Talgbestandteilen) überzogen wird. Gegebenenfalls konnte die Gipskopie in einem weiteren Schritt von Hand nachgearbeitet oder bemalt werden. Die fertigen Gipsabgüsse konnten wiederum abgeformt werden und als Modell für weitere Kopien dienen.
- <sup>185</sup> KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 11–12, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI).
- <sup>186</sup> DU SOMMERARD/DU SOMMERARD 1838–1846, Bd. 5, S. 223 und Bd. 8 (Album), 4e série, Tafel XXV; OLIVER 2002, S. 28; KAT. AUSST. NEW YORK 1931, S. 34, Kat. Nr. 113 (Stephen V. GRANCSAY).
- <sup>187</sup> Byzantinisches Relief mit einem thronenden Christus, Konstantinopel, Mitte 10. Jahrhunderts, Schweizer Privatbesitz, vgl. KAHSNITZ 2015, S. 13, Abb. 1; SQUIZZATO/TASSO 2017, S. 109 und 207–210 (Nr. 17). Hier werden auch weitere Beispiele gegeben.
- <sup>188</sup> SQUIZZATO/TASSO 2017, S. 111 und 119.
- <sup>189</sup> Im Gegenteil dazu argumentiert Somogyvári, dass es sich bei den zwei Gipssätteln (Kat. Nr. 32 und 37) um bewusste Fälschungen handelt, weil ihre Satteloberfläche äußerlich dem Bein der Originale angeglichen wurde, vgl. SOMOGYVÁRI 2021, S. 55. Dem ist entgegenzuhalten, dass bei uneingeschränkter Ansicht der Objekte nichtsdestotrotz sofort ins Auge fällt, dass es sich um Gips und nicht um Bein handelt. Durchaus denkbar ist Somogyváris Überlegung jedoch, dass der Solytkoff-Sattel (Kat. Nr. 34) – angesichts der motivischen Vervollständigungen und der Hinzugabe einer Schwertlilie, dem heraldischen Zeichen der französischen Monarchie – eine personalisierte Auftragsarbeit darstellen könnte, vgl. ebd., S. 56.
- <sup>190</sup> Übernommen wurde die sehr passende Begrifflichkeit »official copie« von, ebd., S. 56.
- <sup>191</sup> Florenz, Archivio Storico della Galleria degli Uffizi, RR. Gallerie, 1887, E, pos.9, ins.21., vgl. KAT. FLORENZ 2018, S. 328, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI); SOMOGYVÁRI 2021, S. 56.
- <sup>192</sup> KAT. AUKT. BRÜSSEL 1854, S. 34, Lot 508, Tafel VI, Abb. 17; KAT. AUKT. LONDON 1888, S. 38, Lot. 455; KAT. AUKT. KÖLN 1978, S. 189, Abb. S. 169, Lot. 1847. Auch noch im Sammlungskatalog der Wallace Collection in London von 1920 wird der Gipssattel (Kat. Nr. 32) als Original geführt, vgl. KAT. LONDON 1920, S. 97, Kat. Nr. 297 (Samuel James CAMP).
- <sup>193</sup> Siehe zum Thema Kap. 4.1.
2. Schnitzereien minnender Paare und Drachenkämpfer im Dienste aristokratischer Selbstdarstellung
- <sup>194</sup> Zur Rezeption von Minnedarstellungen im repräsentativ-öffentlichen, höfischen Bereich vgl. MATTER 2013, S. 236–247 und GLANZ 2005, S. 411–413. Zu den Erzeugnissen der französischen Elfenbeinproduktion des 14. Jahrhunderts vgl. Kap. 1.3, Anm. 108 und zu ihrer Rezeption vgl. GLANZ 2005, S. 413–415.
- <sup>195</sup> SCHLOSSER 1894, S. 283; EISLER 1979, S. 214–232; VERÖ 2006, S. 274–275; RADWAY 2009, S. 11–15; SOMOGYVÁRI 2017, S. 36–40.
- <sup>196</sup> HÄUPTLI 2014, Bd. 1, S. 812–815, kritische Edition nach zwei Handschriften des 13. Jahrhunderts in Paris (Bibliothèque nationale de France, ms. nouv. acq. lat. 1800) und München (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13029) mit einer deutschen Übersetzung.
- <sup>197</sup> Zum Drachenkampf Georgs in der *Legenda aurea* und in der weiteren mittelalterlichen Literatur vgl. KRISTAHN 2016, S. 26–45. Zur Entwicklung der Georgsikonografie vgl. LUCCHESI PALLI 1990, Sp. 370; BRAUNFELS-ESCHE 1990, Sp. 377–380; BRAUNFELS-ESCHE 1976, S. 200–201 und POLLEMS 1989, Sp. 1274.
- <sup>198</sup> Siehe für ein Beispiel südlich der Alpen eine Miniatur aus dem Buch Exodus der Borso-Bibel, Ferrara, illuminiert u.a. von Taddeo Crivelli und Franco de’Rossi, 1455–1461, Pergament, 26,5 x 37,5 cm, Bd. 1, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. Lat. 422-423, fol. 36r, vgl. TRECCANI DEGLI ALFIERI 1977, Bd. 1, fol. 36r. Für ein Beispiel nördlich der Alpen siehe eine Miniatur der Himmelfahrt Christi im Missale des Collegium ducale, Niederösterreich (Wien?), illuminiert vom Meister Michael und Meister des Kremnitzer Stadtbuches, 1420er-Jahre, Pergament, 41,5–42 x 30–31 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig V 6, fol. 125v, digitalisiert auf der Museumswebsite, URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103557>, zuletzt geprüft am 13.10.2023; vgl. auch RISCHPLER 2009, S. 58–59 (Nr. 10), Abb. 138.
- <sup>199</sup> Mehrere mittelalterliche Sprichwörter vergleichbarer Thematik lassen sich finden, vgl. LIVER/DELZ 2001, S. 423–424.
- <sup>200</sup> Siehe zur möglichen Bedeutung einzelner Muskeln in den Beinschnitzereien der Beinsättel Kap. 1.3.
- <sup>201</sup> Wandbehang, Basel, um 1440, 80 x 110 cm, Wolle, gewirkt, Bozen, Kloster Muri-Gries, Inv. Nr. 5, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 126–127 (Nr. 5). Siehe für Interpretationen des Wandbehangs Kap. 2.3, S. 41.
- <sup>202</sup> So sind beispielsweise auf einem in Basel entstandenen Wandbehang Sinnbilder der hoffnungsvollen und enttäuschten Liebe dargestellt, um 1470, Wolle, 70–80 x 597 cm, Castagnola/Lugano, Sammlung Thysen-Bornemisza, Inv. Nr. 583, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 161–165 (Nr. 20). Über einer jungen Wildfrau ist hier die Inschrift »frow.er.und.ich.die.clagen.wol.die.welt.ist.untrow.vol« (Frau Ehr und ich wir klagen wohl, die Welt ist der Untreue voll) zu lesen.
- <sup>203</sup> Zur Symbolik der Rose siehe ferner Kap. 2.5, S. 51 und die Deutungen des Bildprogramms des Hohenzollern-Sattels, Kat. Nr. 3.
- <sup>204</sup> VOLLMANN 2011, S. 592–593, Zeile 1 (Nr. 186). Siehe zu dem *Carmina Burana* Anm. 1.
- <sup>205</sup> Besprochen wird die Miniatur in VOLLMANN 2011, S. 1293 (Peter und Dorothea DIEMER) und CAMILLE 1998, S. 23–25.
- <sup>206</sup> Kissenplatte, Straßburg, um 1480, Wolle, Leinen, Seide, gewirkt, 63 x 75 cm, Bern, Bernisches Historisches Museum, Inv. Nr. 28680, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 344–346 (Nr. 107).
- <sup>207</sup> MATTER 2013, S. 284–290.
- <sup>208</sup> Diese Deutung beruht auf den Forschungen in: KAT. BOLOGNA 1991,

- S. 110, Kat. Nr. 214 (Lionello Giorgio BOCCIA); MATTER 2013, S. 435–436 (Nr. 4); KAT. AUSST. KARLSRUHE 2014, S. 192, Kat. Nr. 128 (Sabine SÄLTZER) und SOMOGYVÁRI 2018, S. 125.
- <sup>209</sup> Siehe zum Thema eingehend Kap. 2.3.
- <sup>210</sup> MATTER 2013, S. 236–247; FRANKE 2010, S. 192–198; WETZEL 2005. Zu den Wandmalereien des Schlosses Runkelstein, vgl. Kap. 2.2, Anm. 246.
- <sup>211</sup> Sichtbar ist dies u.a. in Zeichnungen im *Freydal*, 1512–1515, Süd-deutsch, Papier, 38,2 x 26,8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. KK 5073, vgl. KAT. AUSST. BERN/BRÜGGE 2008, S. 346–347, Abb. a und b und S. 356, Kat. Nr. 170 (Christian BEAUFORT-SPONTIN und Susan MARTI). Auf fol. 26 ist ein Stechen über der Planke und auf fol. 180 ein Rennen zu sehen, in dem sich die Ritter jeweils links kreuzen. Ferner ist dieses Vorgehen in einer einzeln erhaltenen Miniatur nachzuvollziehen, die wohl die Auseinandersetzung der Truppen von Galeazzo Maria Sforza (1444–1476) und Karl I. dem Kühnen (1433–1477) im Jahr 1476 abbildet, Christophoro da Preda, Mailand, um 1477, Gouache auf Pergament, 22,4 x 18,9 cm, London, Wallace Collection, Inv. Nr. M342, vgl. KAT. LONDON 2008, S. 296 (o. A.), Abb. S. 60–61.
- <sup>212</sup> Siehe als Beispiel die Sattelbleche der Harnischgarnitur der Familie Dos Aguas in Valencia, Italien, um 1550–1575, Stahl, geätzt, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 27.159.14, vgl. LARocca 2017, S. 77–79, Abb. 90. Ferner sind die Rüsthaken zur Ablage der Lanze hierdurch auf der rechten Seite der Brustplatte des Mannesharnischs angebracht, vgl. PFAFFENBICHLER 1990, S. 42.
- <sup>213</sup> Zum abgebildeten Sattel vgl. Kap. 1.1, Anm. 53. Für weitere Beispiele siehe einen Sattel zum Hohen Zeug, Deutsch, 2. Hälfte 15. Jahrhundert, Holz, Leder, Leinwand, Reste einer Bemalung, 115 x 110 x 60 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. W61:286, vgl. KAT. DARMSTADT 2015, S. 73. o. Kat. Nr. (Wolfgang GLÜBER); Sattel zum Hohen Zeug, Deutsch, 15. Jahrhundert, Holz, Eisen, Sehnen, Rohhaut, Leder, Reste einer Bemalung und Textilien, 106,7 x 68 x 25,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 29.158.626, vgl. KAT. NEW YORK 1933, S. 172–175, Kat. Nr. 102, Tafel XLVI (Stephen V. GRANCSAY).
- <sup>214</sup> Feldsattel, gegenwärtig zusammen mit Teilen eines schweren Rossharnisches für Kaiser Friedrich III. (1415–1493) gezeigt, aber diesem ursprünglich nicht zugehörig, Lorenz Helmschmid (um 1440–1515/16), Augsburg, 1477, Stahl, Leder, Holz, Birkenrinde, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. A 69, vgl. THOMAS 1947, S. 18 (Nr. 5); KAT. AUSST. LINZ/FREISTADT ET AL. 2002, S. 249, Kat. Nr. 1/9/1 (Matthias PFAFFENBICHLER).
- <sup>215</sup> Husarischer Sattel, östliches Mitteleuropa (Österreich?), vor 1486, Holz, Leder, Metall, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. A 343, vgl. KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 90, Abb. 44 (Saal II/2, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER).
- <sup>216</sup> Kürissattel, wohl Jörg Seusenhofer (Plattner) (?), Innsbruck, 1549, Stahl, geätzt und graviert, Leder, Seide, Holz, Stroh und Leinen, 14,97 kg, London, Wallace Collection, Inv. Nr. A409, vgl. KAT. LONDON 2011, S. 110–111, o. Kat. Nr. (Tobias CAPWELL, mit David EDGE und Jeremy WARREN).
- <sup>217</sup> Zum Feuerstahl in der Heraldik vgl. NEUBECKER/WIRTH 1983, Sp. 504–505.
- <sup>218</sup> Siehe so u.a. die Sattelbleche in der Wallace Collection in London, Inv. Nr. A413, A414, A416 bis A422 in KAT. LONDON 1962, S. 228–232, Tafel 99 (James MANN).
- <sup>219</sup> Siehe für Informationen zum Georgskreuz Kap. 2.4, S. 46. Bei auffallend vielen Beinsätteln fehlt die Stirnplatte (Kat. Nr. 3–5, 9, 11, 12, 15, 16, 19 und 25). Hier eventuell ehemals vorhandene Wappendarstellungen könnten möglicherweise bewusst nachträglich von späteren Sattlereigentümern beseitigt worden sein.
- <sup>220</sup> SCHUCKELT/WILDE 2014, S. 71–129. Siehe zum *Herkulesharnisch* Kap. 1.4, Anm. 155 und zu weiterführenden ikonografischen Analysen auch POSSELT-KUHLI 2016, S. 80–83.
- <sup>221</sup> Einen ersten Ansatz liefern SCHUCKELT/WILDE 2014, S. 91–115 und 129.
- <sup>222</sup> Für die abgebildeten Armbrüste und Pavesen vgl. Kap. 2.4, Anm. 311–313. Für zwei Schilde mit Minnedarstellungen vgl. ein Paradeschild mit einem vor einer Dame niederknienenden Ritter, Flämisch, Ende 15. Jahrhundert, Holz, gefasst, 82,76 x 30,36 cm, London, British Museum, Inv. Nr. 1863,0501.1, vgl. BEUING 2019a, S. 1, Abb. 1; Flügeltartsche des Caspar Aspach mit einer stehenden höfischen Frau mit Blumenkranz, Steirisch, 1480, Lindenholz, Sehnen, Rohhaut, gefasst, 74,4 x 37,1 x 1,7 cm, 3,6 kg, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. W 314, vgl. BEUING 2019b, S. 162–166 (Nr. 15).
- <sup>223</sup> In Jost Ammans (1539–1591) sogenannten Ständebuch mit Versen von Hans Sachs (1494–1576), erschienen 1568 in Frankfurt am Main bei Sigmund Feyerabend (1528–1590), ist so zu lesen: »*Gut Armbruster kann machen ich/Die Seulen zier ich fleissiglich/mit gwechs/schneweißem bein durchzogn/ [...]*«, im Faksimile hg. von Georg HIRTH in: AMMAN/SACHS 1884, o.S. (Kap. X ii: Der Pogner). Zahlreiche weitere Quellen zum Handwerk der Armbrustmacher wurden zusammengestellt und veröffentlicht in RICHTER 2006, S. 119–147. Nur selten lassen sich Herstellungsorte, Werkstätten oder Urheber von erhaltenen Armbrüsten fassen, wie der *Armbruster* und *Werkmeister* Heinrich Heid von Winterthur (nachgewiesen in Stuttgart von 1454–1460), der mit einer Armbrust des Grafen Ulrich V. von Württemberg (1413–1480) in Verbindung gebracht wird, vgl. BREIDING 2009.
- <sup>224</sup> Siehe zum Thema, Kap. 4.1.2.
- <sup>225</sup> Jörg Sensfelder schließt in seinen Erörterungen zu einer Gruppe von Armbrüsten aufgrund von Übermalungen aus, dass die Malereien von den Armbrustmachern ausgeführt wurden, vgl. SENSFELDER 2019, S. 53–54. Siehe zum Thema und zum spätmittelalterlichen Schnitzhandwerk Kap. 3.3.
- <sup>226</sup> Albrecht Dürer, Entwurf eines Brechrandes und eines Helmvisiers, 1517 (?), Feder in Braun, 19,3 x 27,6 cm und 19,4 x 27,5 cm, Wien, Albertina Museum, Inv. Nr. 3152 und 3151, vgl. KAT. AUSST. WIEN 2012, S. 340–341, Kat. Nr. 104 und 105 (Christof METZGER). Im 16. Jahrhundert entwickelten sich unter Heinrich II. von Frankreich Werkstätten, die gezeichnete oder gestochene Vorlagen u.a. für Harnischgarnituren und Waffen entwarfen. Bekanntermaßen fertigte der holländische Plattner Eliseus Libaerts (vor 1557–1572) den *Herkulesharnisch* (vgl. Kap. 1.4, Anm. 155) nach einer Vorlage des Entwurfszeichners und Kupferstechers Étienne Delaune (1518–1583), der in einer dieser Werkstätten tätig war, vgl. SCHUCKELT/WILDE 2014, S. 67–68. Mehrere Entwürfe von Delaune und von einer auf ornamentale Ziervorlagen spezialisierten Werkstatt sind in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München erhalten, vgl. THOMAS 1965; THOMAS 1962; THOMAS 1960; THOMAS 1959. Der Harnischdekor des 16. Jahrhunderts besaß eine enge Verbindung zu den grafischen Künsten. Einige Grafiker, wie Daniel Hopfer (1471–1536), waren selbst als Ätzmaler an der Ausschmückung von Garnituren beteiligt, da in der handwerklichen Praxis kein Unterschied zwischen dem Ätzen einer Rüstung oder einer Radierplatte bestand, vgl. KRAUSE 2011–2012. Zum Dekor von Rüstungen im Spätmittelalter und in der Renaissance allgemein, vgl. KRAUSE 2013 und KRAUSE 2014a.
- <sup>227</sup> Für eine Tapiserie der Église Sainte-Madeleine in Troyes zeichnete um 1430 *Jaquet le peintre* eine Entwurfsskizze auf Papier, die von ihm selbst und dem *enlumineur* Simon im Maßstab 1:1 auf Leinwand gezeichnet und gemalt wurde. Die Vorlage wurde von einer Schneiderin zugeschnitten. Die Ausführung des Bildteppichs übernahmen dann der *hautelier* Thibaud Clément und sein Neffe. Der Wirker konnte aber auch selbst die Entwurfsskizze auf eine Kompositionsskizze übertragen, wie ein Streit zwischen Malern und Wirkern 1475 in Brüssel nahelegt. Siehe zum Thema RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 41–42.
- <sup>228</sup> Zum Gebrauch von Musterbüchern im Spätmittelalter vgl. JENNI 1978–1980 und SCHELLER 1963.
- <sup>229</sup> Ovid (43 v. Chr.–17 n. Chr.) beschreibt in seinem Werk *Ars amatoria* ein schrittweises Vorgehen der Liebeswerbung, vgl. OVID 2011, S. 72–

- 73, Zeile 482, ediert ist hier der Text nach der kritischen Ausgabe von Edward KENNEY (vgl. OVID 1994) mit einer deutschen Übersetzung. Erneut greift Ovid das Thema in seinen *Metamorphoseon libri* auf. Er erörtert hier vier Stufen der Liebeswerbung: sehen, berühren, sprechen und küssen, vgl. OVID 2017, S. 512–513, Zeile 342–344, ediert nach der kritischen Ausgabe von Richard TARRANT (vgl. OVID 2004) mit einer deutschen Übersetzung. Für weitere Informationen zum Thema vgl. HELM 1941; FRIEDMAN 1965 und SCHNELL 1975.
- <sup>230</sup> Im *De amore* von Andreas Capellanus lassen sich vier Stufen der Liebeswerbung finden: die Gabe der Hoffnung, die Gewährung des Kusses, der Genuss einer Umarmung und die Hingabe der ganzen Person, vgl. DE AMORE 2006, S. 51, Kap. VI, Abschnitt 60, ediert nach der kritischen Ausgabe von Emil TROJEL (vgl. DE AMORE 1964) mit einer deutschen Übersetzung. Im *Facetus Moribus et vita* werden fünf Stufen der Liebeswerbung genannt: der Blick, die Konversation, der Kuss, der erste Kontakt und der Koitus, vgl. ELLIOT 1977, S. 39–45, Zeile 151–302, ediert nach MOREL-FATIO 1886 mit einer englischen Übersetzung. Für weitere Informationen zu den Liebeskonzepten vgl. SCHNELL 1975, S. 143–144 und GLANZ 2005, S. 63.
- <sup>231</sup> Im Liebeslied Nr. 154 der *Carmina Burana* werden drei Stufen der Liebe genannt: der Anblick, das Gespräch und die wechselseitige Berührung der Lippen, vgl. VOLLMANN 2011, S. 518–519, Vers 8 (Nr. 154). In Gottfried von Straßburgs *Tristan und Isolde* (auch genannt *Tristan und Isolde*) durchschreitet die Liebe der gleichnamigen Hauptfiguren nach der Einnahme des Minnetranks sechs Stufen: der Blick, das Gespräch, die Umarmung, das Liebesgeständnis, der Kuss und der Beischlaf, vgl. TRISTAN UND ISOLD 2012, Bd. 1, S. 655–693, Vers 11707–12411, hg. von Walter HAUG und Manfred Günter SCHOLZ mit einer deutschen Übersetzung nach einer Handschrift, oberes Rheinland, letztes Viertel 13. Jahrhundert, Pergament, 23,1 x 15 cm, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 360. Für weitere Informationen zum Thema vgl. GLANZ 2005, S. 61–66; HELM 1941, S. 239–240 und SCHNELL 1975, S. 139.
- <sup>232</sup> Zur sinnbildlichen Auslegung der Burg innerhalb der Minne vgl. GLANZ 2005, S. 276–316. Besonders eindrücklich wird die Burgmetapher in einer Miniatur im *Roman de la rose*, die eine Burg ruine zeigt, deren Säulen die Körperform einer Frau annehmen, Paris, um 1410, Pergament, 39 x 29 cm, Valencia, Biblioteca Universidad, Sig. Cod. Ms. 387, fol. 147v, vgl. ebd., S. 293, Abb. 156. Die Burggalerie wird u.a. indirekt von zwei Minneszenen am Sattelvorderbogen des Este-Sattels (Kat. Nr. 20) aufgegriffen, vgl. SCHRÖDER 2014, S. 58–59.
- <sup>233</sup> BUMKE 2005a, S. 507–513; GLANZ 2005, S. 52–53, 63 und 172–182.
- <sup>234</sup> Siehe zur Entwicklung der Minne-Ikonografie die Literatur in Kap. 1.3, Anm. 107.
- <sup>235</sup> GLANZ 2005, S. 68.
- <sup>236</sup> Für eine ausführliche Beschreibung und Interpretation der Darstellungen der drei Krippensättel, vgl. SCHRÖDER 2014.
- <sup>237</sup> *Der große Liebesgarten*, Meister der Liebesgärten, um 1440, Kupferstich, 22,4 x 28,7 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 316-1, vgl. KAT. AUSST. GOTHA 1998, S. 103–104, Kat. Nr. 42 (Doris KUTSCHBACH) und WELZEL 2001; *Der große Liebesgarten*, Meister E. S., 2. Drittel 15. Jahrhundert, Kupferstich, 23 x 15,3 cm (Blatt), Wien, Albertina Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. DG1926/787, vgl. KAT. AUSST. GOTHA 1998, S. 116–117, Kat. Nr. 56 (Doris KUTSCHBACH) und HÖFLER 2007, Bd. 1: Textband, S. 110–111 und Bd. 2: Bildband, L 215; *Liebespaar am Brunnen*, Monogrammist b x g, um 1480, Kupferstich, Dm. 8,9 cm, Wien, Albertina Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1928-335, vgl. KAT. AUSST. GOTHA 1998, S. 107–108, Kat. Nr. 47 (Doris KUTSCHBACH). In dem Ausstellungskatalog werden noch zwei weitere Einzelszenen des Monogrammist mit einem Becher behandelt, vgl. ebd., S. 108–109, Kat. Nr. 49 und 50 (Doris KUTSCHBACH und Markus MÜLLER).
- <sup>238</sup> TRISTAN UND ISOLD 2012, Bd. 1, S. 638–655, Vers 11429–11733.
- <sup>239</sup> Zum Kopftuch als Zeichen einer verheirateten Frau, vgl. KOCH-MERTENS 2000, Teil 1: Kulturgeschichte der Mode bis 1900, S. 180.
- <sup>240</sup> Der Hochzeitsritus wird in einer Lübecker Luxusordnung vom 20. Dezember 1454 bezeugt, wohl gegenwärtig im Landesarchiv Schleswig-Holstein in Schleswig, ediert in: LÜBECKISCHES URKUNDENBUCH 1843–1932, Bd. 9: 1451–1460, S. 212–213 (Nr. 208). Siehe ferner zum Thema RITZ 1955, S. 288; RITZ 1962, S. 60; RITZ 1975, S. 96 und LOCH 1936, S. 297.
- <sup>241</sup> Ehepaarbildnis des Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein und Agnes, Gräfin von Werdenberg-Trochtelfingen, Schwäbischer (Konstanzer?) Meister, um 1441/42, Öl auf Lindenholz, 14,8 x 14,8 cm, Schwäbisch Hall, Sammlung Würth, Inv. Nr. 6468, vgl. HINZ 1974, S. 148, Abb. 11 und KAT. AUSST. SCHWÄBISCH HALL 2004, S. 206–208, Kat. Nr. 51 (Dietmar LÜDKE).
- <sup>242</sup> SCHNELL 1994, S. 85–91; POLLMANN 1966, S. 281–309; CLASSEN 2005, S. 11–12; GLANZ 2005, S. 61–62.
- <sup>243</sup> Siehe zu einer ausführlicheren Diskussion der beiden Szenen und ihrer Verbindung zu den Artusromanen SCHRÖDER 2019.
- <sup>244</sup> Emaillkästchen, Limoges, um 1180, Champlevé-Email, 21,7 x 11,6 x 16,5 cm, London, British Museum, Inv. Nr. 1859,0110.1, vgl. GLANZ 2005, S. 31–34, Abb. 14.
- <sup>245</sup> Siehe zum Londoner Kompositkästchen Kap. 1.2, Anm. 98. Zur Deutung der Kompositkästchen vgl. CARNS 2005, hier insbesondere S. 76 und ANTOINE-KÖNIG 2017. Zu weiteren Darstellungen des Romans vgl. STEPHAN-CHLUSTIN 2004.
- <sup>246</sup> Wandbehang mit Darstellungen von *Tristan und Isolde*, Deutschland, 1370–1400, Wolle, Leder, vergoldetes Silber, 109 x 256,5 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 1370-1864, vgl. STANILAND 1991, S. 17, Abb. 11 und OTT 2002, S. 179, Abb. 3; Wandmalereien des Sommerhauses des Schlosses Runkelstein in Bozen mit Darstellungen von *Tristan und Isolde*, um 1410, vgl. GOTTDANG 2002, S. 438 und 452, Abb. 4. Für weitere mittelalterliche Darstellungen von Tristans Drachenkampf vgl. D'ELDEN 2016, S. 87–102. Wandmalereien des Hessianhofes in Schmalkalden mit Darstellungen von *Yvain* bzw. *Iwein*, ca. 1240, vgl. BONNET 1986, S. 86, Abb. 47; HAFNER 2006 und RUSHING 1995, S. 136 und 140–141. Hier sind weitere Darstellungen der Romane zu finden.
- <sup>247</sup> Zur Bedeutung des Drachen- und Löwenkampfes in den Großen vgl. LECOUTEUX 1982, Bd. 2: dictionnaire, S. 199–207; TALOŞ 1996, Sp. 1208–1209; REBSCHLOE 2012, S. 156–339; RÖHRICH 1981, Sp. 796–798; BRALL-TUCHEL 2006; WILD 1962 und HONEGGER 2012, S. 197–203.
- <sup>248</sup> So beispielsweise in Chrétien de Troyes' *Yvain*, vgl. YVAIN 1926, S. 92–94, Vers 3340–3406 hg. nach zwei Handschriften des 13. Jahrhunderts (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 794 und fr. 1433) von Wendelin FOERSTER; Hartmann von Aues *Iwein*, vgl. IWEIN 2001, S. 70–71, Vers 3828–3882, hg. nach der siebenten, neu bearbeiteten kritischen Edition von Ludwig WOLFF (vgl. IWEIN 1968) mit einer deutschen Übersetzung von Thomas CRAMER. Siehe weiterhin zum Thema JÄCKEL 2006, S. 202–241. Gegenüber dem Löwen wurde der Drache in der mittelalterlichen Literatur nur sehr selten positiv gedeutet, vgl. KORDECKI 1997, S. 33–36.
- <sup>249</sup> In der Argonautensage muss Jason einen Drachen bezwingen, um das goldene Vlies zu erlangen. Im Mittelalter war die mythologische Erzählung u.a. durch den *Roman de Troie* von Benoît de Sainte-Maure bekannt, vgl. ROMAN DE TROIE 2017, S. 68, Vers 1915–1970, hg. nach der kritischen Ausgabe von Léopold CONSTANS (vgl. ROMAN DE TROIE 1904, Bd. 4) und ins Englische übersetzt von Glyn S. BURGESS und Douglas KELLY. Für weitere Drachenkämpfer in der Mythologie vgl. HONEGGER 2012, S. 194–195. Für eine bildliche Darstellung von Jasons Drachenkampf siehe das Sainte-Chapelle-Kästchen von um 1390, vgl. Kap. 3.2, Anm. 464, Abb. 64 und 65. Im Rahmen seiner Taten für König Eurystheus kämpft Herakles/Herkules gegen den Nemeischen Löwen. Zur mittelalterlichen Rezeption der Erzählung vgl. BEZNER 2005, S. 333–335; OBERMAIER 2012, S. 134 und KRAY 1994, S. 33–38.
- <sup>250</sup> Im Alten Testament kämpfen Samson und David gegen Löwen (Ri 14,5–14,7 und 1. Sam 17,34–17,36). Siehe zum Löwen in der christlichen Tradition des Mittelalters OBERMAIER 2012, S. 134 und JÄCKEL 2006, S. 136–169. Im Neuen Testament kämpft der Erzengel Michael

- gegen einen Drachen (Off 12,7–12,10). Weiterhin kennt die katholische Kirche sechzig Heilige, die gegen Drachen kämpfen, darunter Margareta von Antiochia und der heilige Georg. Für weitere Beispiele vgl. RÖHRICH 1981, Sp. 795–796; LECOUTEUX 1982, Bd. 2: dictionnaire, S. 196–198 und REBSCHLOE 2012, S. 60–83.
- <sup>251</sup> TRISTAN UND ISOLD 2012, Bd. 1, S. 500–511, Vers 8900–9092.
- <sup>252</sup> HEINZLE 1981–1987, Bd. 1: Abbildungsband, fol. 161v, Nachdruck hg. nach der Straßburger Ausgabe von Johann PRÜSS DEM ÄLTEREN, 1479, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Inc. III 27 [GW 12185], der Roman *Wolfdietrich* befindet sich hier auf fol. 45r–215r. Siehe für weitere Informationen zum Roman ebd., Bd. 2: Kommentarband, S. 215–217 (Joachim HEINZLE).
- <sup>253</sup> KUTSCHBACH 1998, S. 82–83; PIRKER-AURENHAMMER 2007, S. 24.
- <sup>254</sup> ROSENROMAN 1976–1979, Bd. 1, S. 84–141, Vers 128–1300, hg. mit einer deutschen Übersetzung von Karl August OTT nach der kritischen Ausgabe von Ernest LANGLOIS (vgl. ROMAN DE LA ROSE 1914–1924).
- <sup>255</sup> KUTSCHBACH 1998, S. 89. Zur Ikonografie höfischer Liebesgärten vgl. weiterhin PIRKER-AURENHAMMER 2007, S. 24–25; HÖFLER 2007, Bd. 1: Textband, S. 107–112 und CAMILLE 1998, S. 73–81.
- <sup>256</sup> Für weitere Informationen zum Kupferstich vgl. Kap. 2.2, Anm. 237. Mehrere Darstellungen, die als Liebesgartendarstellungen betitelt werden, weisen keine feste Umgrenzung auf, wie eine Tapiserie mit Liebesgarten, Nürnberg, um 1460, Wolle, Leinen, Metallfaden, 64,5 x 140 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gew 672, vgl. KAT. AUSST. GOTHA 1998, S. 104–105, Kat. Nr. 43 (Doris KUTSCHBACH).
- <sup>257</sup> FRANKE 2010, S. 182; WELZEL 2001.
- <sup>258</sup> Wandbehang mit einem geschlossenen Liebesgarten, Basel, um 1470–1480, Wolle, Leinen, Seide, gewirkt, Silberlahn, 89–103 x 352–355 cm, Basel, Historisches Museum, Inv. Nr. 1921.261, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 179–181 (Nr. 27). Ein weiterer in drei Fragmenten erhaltener Wandbehang zeigt ebenfalls einen Liebesgarten, Basel, um 1490, Wolle, Leinen, Seide, 95 x 50–51 cm, 103–105 x 131 cm und 98 x 78 cm, Basel, Historisches Museum, Inv. Nr. 1870.741, vgl. ebd., S. 227–231 (Nr. 53).
- <sup>259</sup> Anders als beim Nieuwerkerke-Sattel (Kat. Nr. 19), an dessen Sattelknauf und äußeren Bordüren leere Banderolen in das Bildprogramm eingelassen sind, die viel Platz für Inschriften bieten.
- <sup>260</sup> Weingartner Liederhandschrift, Konstanz, Anfang 14. Jahrhundert, Pergament, 15 x 11,5 cm, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1, siehe hier u.a. S. [68]/60 (Reinmar von Hagenau), [84]/76 (Bernger von Horheim), [123]/115 (Ulrich von Singenberg), [129]/121 (Hiltolt von Schwangau), digitalisiert auf der Bibliothekswebsite, URL: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz319421317>, zuletzt geprüft am 23.10.2023; Große Heidelberger Liederhandschrift (*Codex Manesse*), Zürich, 1300–1340, Pergament, 34,8–35,4 x 25–26 cm, Heidelberg, Universitätsbibliothek, cod. Pal. Germ. 848, siehe hier u.a. fol. 32v, 76v, 98r, 110r, 120v, digitalisiert auf der Bibliothekswebsite, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.2222>, zuletzt geprüft am 23.10.2023. Als Beispiele für Grafiken können zwei Kupferstiche angeführt werden: *Der kleine Liebesgarten*, Meister E. S., um 1460–1465, 7,7 x 20 cm (beschnitten), München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 68068/68069, vgl. KUTSCHBACH 1998, S. 88, Abb. 14; MOHRLAND 2013, S. 196–197, Abb. 66 und *Der Edelmann mit dem Falken und das Edelfräulein*, aus der Folge aus dem Alltagsleben, Israhel van Meckenem, vor 1497, 16,3–16,6 x 11 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 11013 D, vgl. KAT. AUSST. MÜNCHEN 2006, S. 260, Kat. Nr. 119 (Achim RIETHER).
- <sup>261</sup> Zur Aufgabe von leeren Banderolen in mittelalterlichen Darstellungen vgl. MATTER 2013, S. 226–233 und CURSCHMANN 2007b, S. 804.
- <sup>262</sup> Vgl. Kap. 2.2, Anm. 229–231. Siehe zur Bedeutung des Gesprächs innerhalb des Liebesdiskurses ferner GLANZ 2005, S. 128–131.
- <sup>263</sup> Amulett, Limoges, 2. Hälfte 13. Jahrhundert, Champlévé-Email, 6,2 x 1,7 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 49.470, vgl. GLANZ 2005, S. 37, Abb. 69; Emaildose, Limoges, 13. Jahrhundert, Champlévé-Email, H. 6,1 cm, Paris, Musée de Cluny, Musée national du Moyen
- Âge, Inv. Nr. OA 6279, vgl. ebd., S. 136–137, Abb. 67–68. Für weitere Beispiele vgl. ebd., S. 131–137 (hier wird die Bildformel als »*Ikonographie der Begegnung und des Gesprächs*« bezeichnet); MATTER 2013, S. 209–235 und WURST 2005, S. 265–275.
- <sup>264</sup> Spiegelkapsel, Frankreich, 14. Jahrhundert, Elfenbein, geschnitzt, Dm. 7,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1979.521.1, vgl. GLANZ 2005, S. 68–69, Abb. 34. Zur Ikonografie der galanten Unterhaltung sowie zu weiteren Beispielen vgl. ebd., S. 138–172 und MÜLLER 1996b, S. 101–110.
- <sup>265</sup> Miniatur zum Minnegedicht *Del Abre d'Amors* in der Sammelhandschrift *Mélanges scientifiques, philosophiques et poétiques*, Paris, 1277, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 2200, fol. 198vb, abgebildet und besprochen in: GLANZ 2005, S. 52–53 und 138, Abb. 28.
- <sup>266</sup> Siehe zur Bedeutung der Falkenjagd im Mittelalter PETERS 1973, Sp. 1279–1281; ABEELE 1994; SMETS/ABEELE 2007 und ABEELE 2019.
- <sup>267</sup> *Nibelungenlied*, rezipiert durch eine Handschrift, 1330–1370, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 857, hg. von Joachim HEINZLE mit einer deutschen Übersetzung in: NIBELUNGENLIED/KLAGE 2013, S. 12–13, Strophe 13–14; *Falkenlied*, Der von Kürnberg im *Codex Manesse* (vgl. Anm. 260) ediert in: MOSER/TERVOOREN 1977, S. 24–27; *De amore*, Andreas Capellanus, vgl. DE AMORE 2006, S. 71–73, Kap. VI, Abschnitt 100–102.
- <sup>268</sup> SCHÖNBERGER 2014, S. 20–22 (Kap. 11: Von der Schlange) und 48–52 (Kap. 30: Von Hirsch und Schlange), hg. nach der kritischen Edition des griechischen Textes der ersten Redaktion, basierend auf SBORDONE 1936, mit einer deutschen Übersetzung. Im griechischen *Physiologus* kann der Drache nicht eindeutig von der Schlange abgegrenzt werden und erscheint als eine Unterart der Schlange, vgl. REBSCHLOE 2012, S. 31–33 und 88–95. Zum Drachen in der Bibel und zu dessen Interpretation durch mittelalterliche Exegeten vgl. ROLING 2010, S. 566–572.
- <sup>269</sup> Wandbehang, Straßburg, um 1430, Wolle und Seide, gewirkt, 48 x 183 cm, Basel, Historisches Museum, Inv. Nr. 1870.742, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 304–305 (Nr. 89). Versatzstückhaft ist die Szene auch auf einem weiteren Wandbehang zu sehen, Straßburg, um 1430, Wolle, Seide, 18 x 263 cm, Glasgow, Burrell Collection, Inv. Nr. Reg. 46/30, vgl. ebd., S. 305–306 (Nr. 90). Zur Bedeutung des Affen in spätmittelalterlichen Minneszenen vgl. JANSON 1952, S. 261–265 und DITTRICH/DITTRICH 2004, S. 24. Hier wird der Affe ab dem 16. Jahrhundert als Symbol der Gelüste beschrieben. Dass diese Symbolik dem Affen auch schon früher inhärent war, veranschaulicht der Stich *Jagd der Frau Minne/Die Macht des Weibes*, Meister der Weibermacht, um 1460, Kupferstich, 20,2 x 13 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, vgl. MOHRLAND 2013, S. 183–184, Abb. 54.
- <sup>270</sup> Zweite, sogenannte byzantinische Redaktion des *Physiologus*, 5./6. Jahrhundert, vgl. TREU 1981, S. 91–93 (Kap. 49: Vom Affen), kritische Edition des griechischen Textes der ersten Redaktion mit Textsegmenten der zweiten und dritten Redaktion. Dem Affen ist in der ersten griechischen Redaktion des *Physiologus* kein eigenständiges Kapitel gewidmet. Hier wird er als Symbol des Teufels beschrieben, vgl. SCHÖNBERGER 2014, S. 86–87 (Kap. 45: Vom Wildesel und Affen). Nach den Beschreibungen in den *Rotschilds Canticles* ist der Affe ein Mischwesen zwischen Mensch und Tier und die Frucht eines adämitischen Verbots, um 1300, Flandern oder Rheinland, Pergament, 11,8 x 8,4 cm, New Haven, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, Ms. 404, vgl. HAMBURGER 1990, S. 211–212, Abb. 65 und BORGARDS 2012, S. 260, Abb. 135. Siehe zum Affen als Symbol des Teufels, Sünders und der Laster in der christlichen Kunst WEHRHAN-STAUCH 1990.
- <sup>271</sup> Zu dieser Symbolik vgl. DITTRICH/DITTRICH 2004, S. 24.
- <sup>272</sup> Als Zeichen der törichten oder falschen Liebe sowie als Exemplum der Macht der Minne und als Musterbeispiel für die devote Selbstaufgabe und Erniedrigung des höfisch-kultivierten Liebhabers im Gunsterwerb ist die Aristoteles- und Phyllis-Darstellung häufig innerhalb der Minne-Ikonografie anzutreffen, beispielsweise auf einem in zwei Fragmenten erhaltenen Wandbehang (Basel, um 1480, Wolle, Leinen, 62 x 105 cm und 62 x 107 cm, Basel, Historisches Museum, Inv. Nr.

- 1870.743, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 197–199 (Nr. 39) und in einem Stich des Meisters des Amsterdamer Kabinetts (um 1485, Kaltadel, Dm. 15,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv. Nr. OB:917, vgl. KAT. AUSST. GOTHA 1998, S. 22–23, Kat. Nr. 1 [Daniel HESS]). Die Darstellung wurde aus der christlichen Ikonografie übernommen. Mit der Übernahme der Bildformel ging ein Bedeutungswandel vom Frauen- zum Minnesklaventopos einher, vgl. MÜLLER 1996b, S. 23–27; STAMMLER 1962, S. 12–44 und HERRMANN 1991.
- <sup>273</sup> Für eine verwandte Deutung eines Affen in einer Minneszene vgl. JANSON 1952, S. 262. Der negative Aspekt der Liebe bzw. der Missbrauch der Liebe seitens der Frau gegenüber dem Mann wurde im 15. Jahrhundert zusehends stärker u.a. durch Aristoteles- und Phyllis-Darstellungen hervorgehoben, vgl. VIGNAU-WILLBERG 1984, S. 48–50.
- <sup>274</sup> Siehe zum Motiv der Blumenübergabe Kap. 2.1, S. 35 und Kat. Nr. 7, Fn. 126.
- <sup>275</sup> GLANZ 2005, S. 61.
- <sup>276</sup> MATTER 2013, S. 235.
- <sup>277</sup> SCHNELL 1990, S. 244–250 und 273–275. Vor allem das Thema Treue wurde in der Forschung bereits wiederholt behandelt, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 56; BLANK 1970, S. 119–124; SOMOGYVÁRI 2018, S. 123–124; LEPSIUS/REICHLIN 2015, in dem Band auch vor allem MÜLLER 2015.
- <sup>278</sup> Zum Basler Wandbehang vgl. Kap. 2.1, Anm. 201.
- <sup>279</sup> Zu den im Fließtext angegebenen beiden deutschen Übersetzungen der Minuskelinschriften vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 126–127 (Nr. 5).
- <sup>280</sup> Wandbehang, Basel, um 1480, Wolle und Leinen, gewirkt, 59–60 x 131–132 cm, verschollen, ehemals Berlin, Schloßmuseum, vgl. ebd., S. 193–194 (Nr. 36). Zu den nachfolgend im Fließtext angegebenen beiden deutschen Übersetzungen der Minuskelinschriften vgl. MATTER 2013, S. 211.
- <sup>281</sup> Ebd. 2013, S. 211–212.
- <sup>282</sup> Siehe zur Falkenallegorie SCHRÖDER 2019, S. 231.
- <sup>283</sup> Als Vergleichsbeispiel ist eine Tafelmalerei des heiligen Georg gezeigt, die ehemals zu einem Flügelaltar gehörte, slowakischer Maler (?), um 1420–1430, Fichtenholz, 92 x 56 cm, Wien, Belvedere Museum, Inv. Nr. 1402a, vgl. KAT. WIEN 1971, S. 153, Kat. Nr. 107 (Elfriede BAUM). Während Elfriede Baum die Malerei noch einem österreichischen Meister zuordnet, wird sie gegenwärtig einem slowakischen Maler zugeschrieben, vgl. die Wiener Museumswebsite, URL: <https://digital.belvedere.at/objects/412/hl-georg-als-drachentoter>, zuletzt geprüft am 29.10.2023.
- <sup>284</sup> In den ältesten griechischen und lateinischen Überlieferungen des 12. und 13. Jahrhunderts überwindet Georg den Drachen allein durch seinen Glauben und mit Gottes Hilfe. Aktiv mit Waffen bekämpft Georg den Drachen erst in der *Legenda aurea* (vgl. HÄUPTLI 2014, Bd. 1, S. 814–815 und in späteren Fassungen der Legende. Aber auch in jenen gelingt der Sieg nur durch Gottes Unterstützung, vgl. KRISTAHN 2016, S. 30–35.
- <sup>285</sup> WENZEL 1986, S. 212–225. Siehe zum Thema auch MÜLLER 1996b, S. 9–34 und GLANZ 2005, S. 72–79. Siehe zum Motiv des heiligen Georgs auf den Beinsätteln weiterhin Kap. 2.4.
- <sup>286</sup> Die Deutungen sind angelehnt an die Forschungen von Stefan Matter über Banderoleninschriften auf Basler und Straßburger Bildteppichen sowie Minnekästchen mit Minnedarstellungen des 15. Jahrhunderts, vgl. MATTER 2013, S. 226.
- <sup>287</sup> Minnekästchen, Mittelrhein, 3. Viertel 13. Jahrhundert, Holz (Linde), 8,3 x 22,5 x 9,9 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. R 8071, vgl. MATTER 2013, S. 298–314.
- <sup>288</sup> Verwandt sind die zwei Inschriften des Meyrick- und Bardini-Sattels den ersten drei Versen eines Vierzeilers, der mitunter Walter von der Vogelweide zugeschrieben wird und spätestens seit dem 15. Jahrhundert nachgewiesen werden kann. Der Spruch bringt in mehreren Fassungen die paradoxen Sinngehalte von Todesgewissheit und Fröhlichkeit zusammen und dient dem Gedenken an den Tod und als Mahnspruch, vgl. einleitend zum Thema DICKE 1994. Ein herzlicher Dank gilt Prof. Dr. Sabine Griese vom Institut für Germanistik der Universität Leipzig, die mich auf diese Verbindung aufmerksam machte.
- <sup>289</sup> *Buch von den Falken, Habichten, Sperbern, Pferden und Hunden*, Heinrich Münsinger, nach der Lobriser Handschrift, Süddeutschland, Mitte 15. Jahrhundert, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod.cam.et.oec.qt./oct.52, fol. 95r, digitalisiert auf der Bibliothekswebsite, URL: [https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx\\_dlf%5Bid%5D=13781&tx\\_dlf%5Bpage%5D=195](https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=13781&tx_dlf%5Bpage%5D=195), zuletzt geprüft am 27.10.2023. In Verbindung mit den Beinsättelinschriften wird die Textstelle bereits erwähnt in: SOMOGYVÁRI 2018, S. 117. Dazu sind die auf dem Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14) vorkommenden Worte »lavs« und »deo« in Leon Battista Albertis um 1435/36 niedergeschriebenen Traktat *Della pittura* zu finden. So wird mit den Worten »*Finis laus deo die XVII mensis iulii MCCCC36*« (Ende. Gottes Lob. Am 17. Tag des Monats Juli 1436) das Traktat beendet, hier zitiert nach einer Handschrift in Florenz (vgl. Kap. 3.4, Anm. 540), fol. 136v, mit der deutschen Übersetzung ediert in: ALBERTI 2002, S. 170–171.
- <sup>290</sup> So die Interpretation des Jagdwissenschaftlers Kurt Lindner, in: LINDNER 1962, Bd. 1, S. 83.
- <sup>291</sup> *Hie hebt sich an dy historia Marcolfi*, Teil einer Sammelhandschrift, 1469, Bayern/Österreich, Alba Julia (Karlsburg), Biblioteca Batthyániana, Cod. I. 54, fol. 55r–70v, hier fol. 59v–60r, ediert mit der im Fließtext angegebenen deutschen Übersetzung in: GRIESE 1999, S. 289. Auf die Parallelen zwischen der Sättelinschrift und der deutschen Prosa wird bereits hingewiesen in: SOMOGYVÁRI 2018, S. 118–120 und MUMPRECHT 1995, S. 232.
- <sup>292</sup> EIKELMANN 1994, S. 109–110.
- <sup>293</sup> GRIESE 1999, S. 24–25; LENK 1965.
- <sup>294</sup> Durchaus denkbar ist es hierbei, dass die Gesprächssequenzen bereits auf Minnereden zurückgehen, aus denen »Vorratsformulierungen« generiert wurden, vgl. LIEB/STROHSCHNEIDER 2002, S. 130; MATTER 2013, S. 214. Stefan Matter schätzt die Chancen, Banderoleninschriften der spätmittelalterlichen Minnegesprächsszenen in zeitgenössischen Minnereden und -liedern wiederzufinden als gering ein. Eventuelle Übereinstimmungen seien eher als Zufall zu betrachten, da keine direkte Abhängigkeit zwischen der Minne-Literatur und -Ikonografie vorherrschte, sondern die Banderoleninschriften nur im Zusammenhang der Bilder verständlich waren.
- <sup>295</sup> Eine didaktische Funktion der deutschsprachigen Spruchbandtexte in spätmittelalterlichen Minnegesprächsszenen arbeitete auch Stefan Matter heraus, in: MATTER 2013, S. 221–222.
- <sup>296</sup> GLANZ 2005, S. 421 und 427–428.
- <sup>297</sup> Ebd., S. 429–433; KUTSCHBACH 1998, S. 87–88. Nach dem Kunsthistoriker Janez Höfler ist davon auszugehen, dass die Minnedarstellungen des Meisters E. S., hier vor allem die Liebesgärten, für einen beschränkten Abnehmerkreis gebildeter Sammler bestimmt waren, vgl. HÖFLER 2007, Bd. 1: Textband, S. 111.
- <sup>298</sup> GLANZ 2005, S. 401–403 und 430–433; MOXEY 1985.
- <sup>299</sup> GLANZ 2005, S. 431.
- <sup>300</sup> CRAMER 1990, S. 58.
- <sup>301</sup> Als Skulptur, in der Druckgrafik und u.a. auf Altären, Tafelgemälden, Rüstgegenständen und Münzen ist das Drachenkampfmotiv Georgs im Mittelalter zu finden. Für eine Vielzahl von spätmittelalterlichen Darstellungen vgl. KAT. AUSST. GRAND-HORNU 2015; KAT. AUSST. FREISING 2001; BRAUNFELS-ESCHE 1976. Zur Entwicklung der Georgsikonografie im Westen vgl. ebd., S. 197–213 und BRAUNFELS-ESCHE 1990, Sp. 373–383.
- <sup>302</sup> KRISTAHN 2016, S. 33–34 und 36.
- <sup>303</sup> HÄUPTLI 2014, Bd. 1, S. 812–815.
- <sup>304</sup> Ebd., Bd. 1, S. 816–817.
- <sup>305</sup> PAOLI 2012, S. 197–198, Buch 4, Erzählung 81, konsultiert nach einem Neudruck der in Vicenza 1493 gedruckten Erstausgabe. Siehe zur weiteren Information des Textes KRISTAHN 2016, S. 36 und AUFHAUSER 1911, S. 212–213.
- <sup>306</sup> In dem Gedicht wird der Drache in einer Höhle im Wald verortet.

- Nachdem Georg zum ersten Mal mit einer Lanze auf den Drachen trifft, kämpft vor den Toren der Burg Georgs Pferd kurzzeitig allein gegen den Drachen, bis Georg ihm zu Hilfe kommt und auf seinem Pferd den Drachen mit einem Schwert schwer verwundet, vgl. VETTER 1896, S. CLXVII–CXC, hier S. CLXXVI–CLXXXVII, hier ediert nach einer Sammelhandschrift, Westschweiz (?), 15. Jahrhundert, Papier, 19,5 x 14 cm, Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ. quart. 478, fol. 1–21. Für weitere Informationen zum Text vgl. KRISTAHN 2016, S. 39–40.
- <sup>307</sup> RÜTTGERS 1913, Bd. 2: Sommerteil, S. 31, die Edition orientiert sich an dem Augsburger Druck von 1513 durch Hansen Othmar. Die göttliche Hilfestellung Georgs wird hier stärker als in der *Legenda aurea* betont und bei der Tötung des Drachens wird kein Schwert erwähnt. Die Legendensammlung ist in ca. 200 mittelalterlichen Handschriften erhalten, die insbesondere in den süddeutschen Regionen eine hohe Beliebtheit des Textes belegen, vgl. KRISTAHN 2016, S. 33–37.
- <sup>308</sup> Eine umfangreiche Analyse der literarischen Erzählungen und Darstellungen führte Cosima-Kristina Kristahn durch, vgl. KRISTAHN 2016, S. 30–44.
- <sup>309</sup> KRISTAHN 2016, S. 26–30; HAHN 2001, S. 78–79.
- <sup>310</sup> BRAUNFELS-ESCHE 1990, Sp. 377 und 383; BRAUNFELS-ESCHE 1976, S. 119–121; VOLBACH 1917, S. 81. Darstellungen Georgs zu Fuß ohne Drachen kommen im Westen schon früher auf, vgl. LUCCHESI PALLI 1990, Sp. 367–373; BRAUNFELS-ESCHE 1990, Sp. 373–377; HAHN 2001, S. 77.
- <sup>311</sup> Pavese, Wien, um 1480–1490, Holz, Leinwand, Tempera, Silber, Lüster, 115,5 x 59,5 x 15,5 cm, Wien Museum, Inv. Nr. 126.102, vgl. KAT. AUSST. INNSBRUCK 2013, S. 84–85, Kat. Nr. 1.6 (Thomas KUSTER). Zu dem zweiten Bildbeispiel vgl. Kap. 2.3, Anm. 283.
- <sup>312</sup> Armbrust, Süddeutschland, 1450–1470, Stahl, Hirschgeweih, Holz, Eisen, Pergament, Leder, Schnur, Polychromie mit Goldauflagen, Gesamtlänge 72 cm, Länge des Bogens 59,6 cm, 4,4 kg, London Wallace Collection, Inv. Nr. A1032, vgl. KAT. LONDON 2008, S. 298 (o. A.), Abb. S. 82–85.
- <sup>313</sup> Pavese, Sachsen, ca. 1450–1475, Holz, Leder, Gesso, Silberfolie, polychromiert, 65,07 x 44,45 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 29.158.596, vgl. NICKEL 1974, S. 36 (unten links); Armbrust des Matthias Corvinus, Wien (?), 1489, Holz, Horn, Hirschhorn, Tiersehne, Birkenrinde, Eisenlegierung, 73,7 x 60,9 cm, 2,284 kg, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 25.42, vgl. KAT. NEW YORK 2013, S. 26–29, Kat. Nr. 4 (Dirk H. BREIDING).
- <sup>314</sup> *Der heilige Georg und der Drache*, Rogier van der Weyden, um 1432/35, Öl auf Holz, 15,2 x 11,8 cm, Washington, D.C., National Gallery of Art, Inv. Nr. 1966.1.1, vgl. FOUcart 2015, S. 43, Abb. 29.
- <sup>315</sup> *Der heilige Georg und der Drache*, Meister E. S., ca. 1440, Kupferstich, 15,7 x 11,5 cm, Wien, Albertina Museum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1926/761, vgl. HÖFLER 2007, Bd. 1: Textband, S. 100 (Nr. L. 145) sowie Bd. 2: Tafelband, S. 16, Abb. 145; BORCHERT 2015, S. 130–131, Abb. 108.
- <sup>316</sup> VOLBACH 1917, S. 80.
- <sup>317</sup> LUCCHESI PALLI 1990, Sp. 371–379; BRAUNFELS-ESCHE 1990, Sp. 373–379. Für eine Georgsdarstellung mit einem Lamm vgl. ein oberrheinisches Gemälde, um 1460, Öl auf Holz, 47 x 39 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 729, vgl. KAT. AUSST. GRAND-HORNU 2015, S. 97, o. Kat. Nr., Abb. 77 (o. A.).
- <sup>318</sup> BRAUNFELS-ESCHE 1990, Sp. 379.
- <sup>319</sup> HÄUPTLI 2014, Bd. 1, S. 812–813; RÜTTGERS 1913, Bd. 2: Sommerteil, S. 30.
- <sup>320</sup> Zur gezeigten Pavese samt der Inschrift und deren deutscher Übersetzung vgl. Kap. 2.4, Anm. 313 und die dort angegebene Literatur. Verwandte Pavesen mit nahezu identischen Inschriften sind zusammengetragen bei HERZER 2019, S. 247–249.
- <sup>321</sup> Prunkschwert, Hans Sumersperger (1492–1498 in Hall/Tirol nachweisbar), Hall/Tirol, 1496 datiert, Stahl, gebläut und vergoldet, Eisen-schnitt, Messing, Silber, Perlmutter (ergänzt), L. 139 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, weltliche Schatzkammer, Inv. Nr. WS XIV 4, vgl. KRISTAHN 2016, S. 49; KAT. AUSST. WIEN 1959, S. 173–174, Kat. Nr. 516, Tafel 76 (Ortwin GAMBER).
- <sup>322</sup> Helm, Innsbruck, Art des Konrad Seusenhofer (um 1450/60–1517), 1510/15, blankes Eisen, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. A 295, vgl. KRAUSE 2014b, S. 119.
- <sup>323</sup> Zur gezeigten Pavese vgl. Kap. 2.4, Anm. 311. Für weitere Beispiele spätmittelalterlicher Schilde mit Georgsdarstellungen vgl. KAT. AUSST. EISENSTADT 1990, S. 227, Kat. Nr. IV.10, Abb. S. XXV (Peter KRAJASICH); SCHMIDT 1977, S. 47–48 und KALMÁR 1971, S. 319–323, Abb. 114, 116, 117, 119 und 121.
- <sup>324</sup> Standarte, burgundische Niederlande, vor 1474 (?), Seide und Leinen, bemalt, H. 117 cm, L. 365 cm (oben) und 345 cm (unten), Solothurn, Museum Altes Zeughaus, Inv. Nr. MAZ 1145, vgl. KRISTAHN 2016, S. 50 und MARTI 2008, S. 250, Abb. 101.
- <sup>325</sup> Knabenharnisch, Niederlande oder Köln, 1488/90, Eisen, blank, Leder, 36 x 25 x 21 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. A 109a, vgl. KAT. AUSST. KÖLN 2011, S. 300–301, Kat. Nr. 53 (Matthias PFAFFENBICHLER und Miriam Verena FLECK); KRAUSE 2014b, S. 119; KRISTAHN 2016, S. 61; KRAUSE 2013, S. 59–60.
- <sup>326</sup> Mannes- und Rossharnisch, Flandern, Guille Margot und Paul van Vrelant (Dekor), 1510–1520, Stahl, teils versilbert, vergoldet und graviert, Leeds, Royal Armouries, Inv. Nr. VI.3, vgl. BLAIR 1965, S. 6 und 40, Tafel IV, Abb. A und Tafel XIX, Abb. B; KRISTAHN 2016, S. 61.
- <sup>327</sup> Zu den gezeigten Armbrüsten vgl. Kap. 2.4, Anm. 312 und 313.
- <sup>328</sup> KRISTAHN 2016, S. 24 und 82; BRAUNFELS-ESCHE 1976, S. 115–116.
- <sup>329</sup> HÄUPTLI 2014, Bd. 1, S. 822–823. Auch in der Legendensammlung *Der Heiligen Leben* ist diese Episode zu finden, vgl. RÜTTGERS 1913, Bd. 2: Sommerteil, S. 34. Hier trägt Georg neben schneeweißen Kleidern eine weiße Fahne mit einem roten Kreuz. Berichtet wird in beiden Erzählungen wohl von der Einnahme Jerusalems durch die Kreuzritter am 15. Juli 1099. In Verbindung mit diesem ersten Kreuzzug entstand eine Karte Jerusalems, die Georg hinter Sarazenen reitend zeigt (Abb. 7).
- <sup>330</sup> HÄUPTLI 2014, Bd. 1, S. 813. Hier wird der heilige Georg als Kappadokier betitelt. In *Der Heiligen Leben* ist er einer von drei Söhnen eines ›Grafen zu Palästina‹, vgl. RÜTTGERS 1913, Bd. 2: Sommerteil, S. 18.
- <sup>331</sup> Wie zum Beispiel der Hosenbandorden, der Orden vom Goldenen Vlies und der Schwanenorden, vgl. KRISTAHN 2016, S. 7. Zur Bedeutung Georgs für den Ritterstand vgl. ferner ebd., S. 24; VOLBACH 1917, S. 21–27 und KIESEWETTER 1992, S. 50–52.
- <sup>332</sup> KRISTAHN 2016, S. 3; Schwarz 1872, S. 112–116.
- <sup>333</sup> BRAUNFELS-ESCHE 1976, S. 116–119. Diese Wiederbelebung der Ritterkultur im 15. Jahrhundert wird auch als ›Ritterrenaissance‹ oder ›Ritterromantik‹ bezeichnet, vgl. BASTERT 1993, S. 2.
- <sup>334</sup> Reliquiar, Gérard Loyet (erwähnt 1466–1502/03), um 1467–1471, Gold, Silber, Emaille, 53 x 17,5 x 32 cm, Lüttich, Trésor de la Cathédrale de Liège, vgl. KAT. AUSST. GRAND-HORNU 2015, S. 206–207, Kat. Nr. 44 (Teresa Maria SOLEY und Philippe GEORGE); KRISTAHN 2016, S. 50.
- <sup>335</sup> *Maximilian als Georg*, Hans Daucher, Augsburg, um 1522, Solnhofener Stein (Jurakalkstein), 22,9 x 15,6 x 2,8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstskammer, Inv. Nr. 7236, vgl. KRAUSE 2014c, S. 98–99; DEUCHLER 1983, S. 140, Abb. 10; KAT. AUSST. WIEN 1959, S. 185–186, Kat. Nr. 536, Tafel 92 (Ortwin GAMBER). Für eine weitere Darstellung Maximilians I. als Georg vgl. ebd., S. 125–126, Kat. Nr. 407 (Alice STROBEL); KRISTAHN 2016, S. 47 und BRAUNFELS-ESCHE 1976, S. 117–118.
- <sup>336</sup> Stephan Paumgartner ließ sich als Georg am Paumgartner-Altar abbilden, Albrecht Dürer, 1498–1500, Tannenholz, 156,8 x 60,6 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 701, vgl. Braunfels-Esche 1976, S. 117, Abb. 110. Der Markgraf Ludovico III. Gonzaga ließ 1445–1446 eine Goldmünze (marchesano) prägen, auf deren einer Seite er sich selbst als Ritter mit Schwert und Wapen portraitiert ließ und deren andere Seite den heiligen Georg mit Schwert und Lanze auf einem Pferd im Drachenkampf zeigt, vgl. Woods-Marsden 1988, S. 54, Abb. 54.
- <sup>337</sup> RÜTTGERS 1913, Bd. 2: Sommerteil, S. 20.

- <sup>338</sup> BRAUNFELS-ESCHE 1990, Sp. 377.
- <sup>339</sup> BROCKHAUS 2006, Bd. 10: Fries-Glar, S. 530–531; BRAUNFELS-ESCHE 1990, Sp. 377–378; DEMURGER 2003, S. 218.
- <sup>340</sup> Klausener Pavesen, Süddeutschland oder Tirol, um 1485–1500, Buchenholz, Rohhaut, Leder, Leinwand, gefasst, ca. 100–125 x 45–65 cm, mehrere Exemplare befinden sich in Philadelphia, Museum of Art, Inv. Nr. 1977-167-748 und 1977-167-749, vgl. BREIDING 2019, S. 86, Abb. 21 und 22 und PROFANTER 2019; Winterthurer Pavesen, Schweiz, 15. Jahrhundert, Holz, Rohhaut, Leinen, gefasst, 104–107 cm x 37–40 cm, mehrere Exemplare befinden sich in New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 14.25.776 und 14.25.777 und Philadelphia, Museum of Art, Inv. Nr. 1977-167-740, vgl. BEUING 2019a, S. 4, Abb. 3 und BREIDING 2019, S. 89, Abb. 25.
- <sup>341</sup> PROFANTER 2019, S. 277; BREIDING 2019, S. 89.
- <sup>342</sup> EISLER 1979, S. 244.
- <sup>343</sup> Siehe zu dem Streitgedicht bereits Kap. 2.3, Anm. 291.
- <sup>344</sup> MOLINIER 1883, S. 30; SCHRÖDER 2014, S. 75–82; KAT. FLORENZ 2018, S. 329, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI); SCHRÖDER 2019.
- <sup>345</sup> KRISTAHN 2016, S. 181–182 und 196–197; ERDMANN 1935, S. 261; RÖHRICH 1981, Sp. 796.
- <sup>346</sup> HEINZLE 1981–1987, Bd. 1: Abbildungsband, fol. 161v.
- <sup>347</sup> Ebd., Bd. 1: Abbildungsband, fol. 78v–79v.
- <sup>348</sup> Ebd., Bd. 1: Abbildungsband, fol. 167v.
- <sup>349</sup> Ebd., Bd. 1: Abbildungsband, fol. 60v, 139v–140v und 204v.
- <sup>350</sup> Für weitere Angaben zu dem Wandbehang und den Wandmalereien vgl. Kap. 2.2, Anm. 246.
- <sup>351</sup> Zur Samson- und Herkules-Ikonografie im Mittelalter vgl. BULST 1990, Sp. 31–32 und GERLACH 1990, Sp. 344. Auch die Darstellung von Jasons Drachenkampf auf dem Sainte Chapelle-Kästchen des 15. Jahrhunderts orientiert sich an der Samson- oder Herkules-Ikonografie (Abb. 65), vgl. Kap. 3.2, Anm. 464.
- <sup>352</sup> WENZEL 1986, S. 222–223.
- <sup>353</sup> BRAUNFELS-ESCHE 1976, S. 123; BRAUNFELS-ESCHE 1990, Sp. 384.
- <sup>354</sup> Eine Verbindung zwischen Georg und Maria begründet bereits die *Legenda aurea*, in welcher der König nach der Tötung des Drachens ein Heiligtum zu Ehren von Georg und Maria errichtet, vgl. HÄUPTLI 2014, Bd. 1, S. 816–817. Siehe weiterhin zum Thema BRAUNFELS-ESCHE 1976, S. 121–123 und 202.
- <sup>355</sup> *Das Paradiesgärtlein*, Oberrhein, um 1410–1420, Tempera und Öl auf Eichenholz, 26,3 x 33,4 x 0,6 cm, Frankfurt am Main, Historisches Museum, Inv. Nr. Pr. 55 (als Dauerleihgabe seit 1922 im Städel Museum, Inv. Nr. HM 54), vgl. KAT. FRANKFURT AM MAIN 1957, S. 216–217, o. Kat. Nr. (Wolfgang FRITZ); KAT. AUSST. FRANKFURT AM MAIN/MÜNCHEN 2006, S. 24–25, Kat. Nr. 1 (Dennis CONRAD). Für weitere Informationen zur Verbindung von Maria und Georg in der mittelalterlichen Bildwelt vgl. BRAUNFELS-ESCHE 1976, S. 121–123 und BRAUNFELS-ESCHE 1990, Sp. 384–385.
- <sup>356</sup> REINITZER 1982, S. 7–47. Zur Ikonografie des verschlossenen Gartens Mariens vgl. BÖRSCH-SUPAN 1990, Sp. 78–80; MEIER 2006, S. 16–17 und PIRKER-AURENHAMMER 2007, S. 18–24.
- <sup>357</sup> Für eine bewaffnete höfische Dame in einer Minnedarstellung des 13. Jahrhunderts vgl. eine Miniatur des Peterborough-Psalters mit einer Erstürmung der Minneburg, England (London?), 1299–1318, Brüssel, KBR, Ms. 9961–9962, fol. 91v, vgl. GLANZ 2005, S. 294–295 und 603, Abb. 157. Zu Amor und dem Motiv des Pfeils der Liebe innerhalb der Minne-Ikonografie vgl. WÜRST 2005, S. 206–212.
- <sup>358</sup> Siehe für Amazonendarstellungen in zeitgemäßer Mode die *Ebtorfer Weltkarte*, Benediktinerinnenkloster Ebtorf (?), um 1300, Pergament, 3,5 x 3,5 m, ehemals Hannover, Staatsarchiv (1943 verbrannt), vgl. POLLMANN 1952, S. 37; KUGLER 2007, Bd. 1: Atlas, S. 72–73. Am linken Bildrand der Weltkarte waren die Amazonenköniginnen Marsepia und Lampeta in langen Gewändern abgebildet. Für ein spätmittelalterliches Beispiel vgl. die Miniaturen im *Buch von Troja I* (auch *Elsässisches Trojabuch*), Elsass, 1417, Gießen, Universitätsbibliothek der Justus-Liebig-Universität, Hs 232, fol. 130r, 131r, 133r, vgl. DOMANSKI 2009, S. 29–31, Abb. 5, 6 und 8. Siehe zu mittelalterlichen Amazonendarstellungen in Handschriften des 13. bis 15. Jahrhunderts POLLMANN 1952, S. 23–84. Zu Tugend- und Lasterdarstellungen in zeitgenössischer Mode vgl. eine Miniatur im *Speculum virginum*, Mitteldeutschland (?), 1256/75, Pergament, 35 x 26 cm, Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms 665, fol. 49v, vgl. REIDEMEISTER 2006, S. 163, Abb. 19. Hier sind die miteinander im Kampf befindlichen Allegorien Hochmut (*superbia*) und Demut (*humilitas*) jeweils in eine lange Tunika gekleidet. Siehe für weitere Informationen zu Tugend- und Lasterdarstellungen des 13. Jahrhunderts NORMAN 1988, S. 64–66.
- <sup>359</sup> Ein Beispiel für Amazonendarstellungen in zeitgemäßen Rüstungen ist eine Miniatur in der *Histoire ancienne jusqu'à César*, Akkon, 1260–1270, Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 562, fol. 86v, vgl. MARASZAK 2015, S. 162–164 und 308–309. Ein Beispiel für Tugend- und Lasterdarstellungen in ritterlichem Gewand bietet eine Seite der *Psychomachia*, Frankreich, 1289, Paris, Bibliothèque nationale de France, latin 15158, fol. 57v, vgl. die Website des Digitalisierungsprojektes der Bibliothèque nationale de France, Paris, Gallica, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525025038/f120.item>, zuletzt geprüft am 13.10.2023; STETTNER 1895–1905, Bd. 1, S. 144–148 und Bd. 2: Tafelband, Tafel 197–200; KATZENELLENBOGEN 1933, S. 25 und McDONOUGH 2007.
- <sup>360</sup> Präsent sind in der Forschung durch die monografischen Arbeiten von Carola Kintrup und Christian Russenberger vor allem antike Amazonendarstellungen an Sarkophagen, vgl. KINTRUP 2016 und RUSSENBERGER 2015. Carola Kintrup zeigt ikonografische Vorbilder auf und behandelt Bildbeispiele aus unterschiedlichen Objektgattungen, vgl. KINTRUP 2016, S. 187–190.
- <sup>361</sup> Stadtrömischer Amazonensarkophag, 140/50 n. Chr., Marmor, 247 x 65 x 103 cm, Rom, Musei Capitolini, Inv. Nr. 726, vgl. RUSSENBERGER 2015, S. 152–155, 465 und 478–479 (Nr. 1), Tafel 1–2.
- <sup>362</sup> Wagenaufsatz, Gallien, um 310 n. Chr., Bronze, 9,7 x 13,8 cm, Bonn, LVR-LandesMuseum, Inv. Nr. CLIX, vgl. KAT. AUSST. SPEYER 2010, S. 35, o. Kat. Nr. (Lars BÖRNER) und KAT. BONN 1991, S. 312–316, Kat. Nr. 124 (Jutta DRESKEN).
- <sup>363</sup> In einer Miniatur in Sigismund Meisterlins *Chronik der Augsburger* sind Amazonen mit turbanähnlichen Kopfbedeckungen sichtbar, Augsburg, 1457, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB V 52, fol. 18r, vgl. DOMANSKI 2009, S. 16, Abb. 1. In einer Miniatur der *Erweiterten Christherre-Chronik* tragen die Amazonen ferner exotische Kappen und Krummschwerter, 1370–1380, Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek, cod. 472, fol. 117rb, vgl. ebd., S. 25, Abb. 3. Zur Identifizierung der Amazonen als Kämpferinnen des Orients im Mittelalter vgl. POLLMANN 1952, S. 48–49 und 84.
- <sup>364</sup> ROMAN D'ALEXANDRE 1937–1955, Bd. 2: Version of Alexandre de Paris, S. 310–311, Vers 7404–7433 ediert mit einer Einleitung und einem Kommentar von Milan S. LA DU nach der Handschrift, 2. Hälfte 13. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Franc. 25517.
- <sup>365</sup> Von Amazonen berichten zum Beispiel der *Roman d'Eneas* (vgl. ROMAN D'ENEAS 1972, S. 192–201, Vers 3959–4106, ediert nach einer Handschrift, Ende 12. Jahrhundert/Anfang 13. Jahrhundert, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut. XLI, 44, mit einer deutschen Übersetzung von Monica SCHÖLER-BEINHÄUER), die mittelhochdeutsche Übertragung von Heinrich von Veldeke, *Eneas* (vgl. ENEAS 1992, S. 286–297, Vers 5142–5312, hg. von Hans FROMM mit einer deutschen Übersetzung nach der Handschrift, Bayern (Regensburg?), um 1220–1230, Berlin, Staatsbibliothek, mgf. 282) und der *Roman de Troie* von Benoît de Sainte-Maure (vgl. ROMAN DE TROIE 2017, S. 326–328, Vers 23302–23416). Für weitere Informationen zu den Amazonen im höfischen Roman vgl. SEDLACEK 1997, S. 41–44; DOMANSKI 2009, S. 28–37 und POLLMANN 1952, S. 9–17.
- <sup>366</sup> So in der *Histoire ancienne jusqu'à César*, vgl. für eine Handschrift Kap. 2.5, Anm. 359 und für weitere Informationen zum Werk und zu weiteren Geschichtswerken SEDLACEK 1997, S. 47–52 und DOMANSKI 2009, S. 26–28.

- <sup>367</sup> POHL 2010.
- <sup>368</sup> SEDLACEK 1997, S. 39–46.
- <sup>369</sup> ROMAN DE TROIE 2017, S. 328, Vers 23429–23456. Siehe auch die Beschreibungen der Amazonenkönigin Camile im *Roman d'Eneas* (vgl. ROMAN D'ENEAS 1972, S. 192–199, Vers 3961–4084) und im *Eneas* (vgl. ENEAS 1992, S. 286–295, Vers 5142–5289). Diese werden eingehender besprochen in Kap. 4.3.1 und 4.3.2.
- <sup>370</sup> ROMAN DE TROIE 2017, S. 327, Vers 23304–23305.
- <sup>371</sup> Ebd., S. 327, Vers 23360–23364. Siehe zum Thema DOMANSKI 2009, S. 18–19.
- <sup>372</sup> ROMAN DE TROIE 2017, S. 338–339, Vers 24304–24387. Zu dem zwiespältigen Verhältnis der Amazonen in der höfischen Epik vgl. KERN 1998, S. 370–380; DOMANSKI 2009, S. 18–19 und SEDLACEK 1997, S. 47–52.
- <sup>373</sup> RUSSENBERGER 2015, S. 67–114; POLLMANN 1952, S. 5–7. Der Archäologe Christian Russenberger legt in seinen Analysen zudem weitere Interpretationen der Sarkophagdarstellungen vor, vgl. RUSSENBERGER 2015, S. 114–141, 193–299 und 440–442.
- <sup>374</sup> POLLMANN 1952, S. 93.
- <sup>375</sup> Siehe zur Verortung der Schnitzerei Kap. 1.2.
- <sup>376</sup> DARCEL 1882, S. 110; POLLMANN 1952, S. 95.
- <sup>377</sup> Ebd., S. 84–89.
- <sup>378</sup> Othmar Pollmann bezieht sich auf den fünften Bogen der Archivolte des Westportals der Abteikirche Sainte-Marie-des-Dames in Saintes. Hier sind nackte Gestalten im Zweikampf mit Figuren mit langen Haaren und knielangen Gewändern zu sehen. Die Figuren sind teils mit Schwertern und Äxten bewaffnet oder ziehen sich an den Haaren, vgl. POLLMANN 1952, S. 84–89. Die Deutung des Figurenprogramms ist strittig, sodass es u.a. Jacques Lacoste als Massaker der Unschuldigen identifizierte, vgl. LACOSTE 2009, S. 167–169. Trotz des mit Zweifeln behafteten Beispiels ist die These Othmar Pollmanns nicht unbegründet, denn auch Joanne Norman erörtert in ihrer Monografie zur mittelalterlichen Psychomachia-Ikonografie an die antike Amazonen-Ikonografie angelehnte Tugend- und Lasterdarstellungen, vgl. NORMAN 1988, S. 13–14.
- <sup>379</sup> POPP 1996, S. 16; SEILER 2007, S. 479–497.
- <sup>380</sup> SEILER 2007, S. 485, Abb. 11 und 12 und SEIDEL 1975. Zur Antikenrezeption in der Kunst des 13. Jahrhunderts vgl. POPP 1996, S. 108–120.
- <sup>381</sup> POLLMANN 1952, S. 93; REIDEMEISTER 2006, S. 21–40.
- <sup>382</sup> NORMAN 1988, S. 24, 27–28 und 257–258.
- <sup>383</sup> *Etymachia*, hier Teil von Godefridus Voraviensis *Lumen animae*, Deutsch, 1332, Vorau, Augustiner-Chorherrenstift, MS 130, fol. 106 und 107, vgl. NORMAN 1988, S. 200–210, Abb. 85 und 91; HARRIS 1994, S. 108–109 und 124–125. Siehe für weitere Informationen zur Entwicklung der Ikonografie des Tugend- und Lasterkampfes NORMAN 1988, S. 206.
- <sup>384</sup> POPP 1996, S. 19–12, 91–93 und 128–129.
- <sup>385</sup> Diese These ist angelehnt an die Erörterungen zum Rezipientenkreis der mittelalterlichen Tugend- und Lasterdarstellungen in NORMAN 1988, S. 261.
- <sup>386</sup> Zu dem Elfenbeinkästchen vgl. Kap. 1.2, Anm. 98.
- <sup>387</sup> Zur Entwicklung des Wappenwesens vgl. SCHEIBELREITER 2006, S. 15–27.
- <sup>388</sup> GLANZ 2005, S. 292.
- <sup>389</sup> LEONHARD 1976, S. 254; OTT 1995, Sp. 1032; CAMILLE 1998, S. 107–111. Siehe zur Rose ferner Kap. 2.2, S. 35.
- <sup>390</sup> Zum Tugend- und Wertesystem des mittelalterlichen Rittertums vgl. ENGLISCH/VOCELKA 1990, S. 19–21; BUMKE 2005a, S. 416–419 und JESTICE 2020, S. 33–64. Zur gesellschaftlichen Bedeutung des Turniers vgl. MEYER 2017, S. 93–95 und 101.
- <sup>391</sup> Zur Ausstattung der Krieger im 11. und 12. Jahrhundert vgl. KAT. AUSST. SPEYER 1992, S. 81–82, o. Kat. Nr. (Antje KLUGE-PINSKER und Barbara THEUNE-GROSSKOPF). Für bildliche Darstellungen siehe die Krieger auf dem Teppich von Bayeux, vgl. Kap. 1.2, Anm. 81.
- <sup>392</sup> SHALEM 2014, Bd. 1: Text, S. 131, 138 und 143. Siehe für weitere Informationen zu dem gezeigten hybriden Olifant Kap. 1.2, Anm. 104.
- <sup>393</sup> Das Verhältnis zwischen den in der Minne-Ikonografie propagierten Werten und dem Wertesystem des Ritterstandes und Adels wird besprochen in BUMKE 2005a, S. 522–529; WINKLER 1990, S. 78–79 und ENGLISCH/VOCELKA 1990, S. 21.
- ### 3. Elfenbein, Knochen und Hirschhorn
- <sup>394</sup> SCHLOSSER 1894, S. 260 und 279.
- <sup>395</sup> JEHL 1995, S. 337; HERZOG/RESS 1937–2012, Sp. 1307–1310. Zur Unterscheidung von beinartigen Materialien vgl. KOKABI 1997, S. 23–31; PENNIMAN 1952 und SCHÖNBERGER 1935–1936, S. 169–174.
- <sup>396</sup> Wie sehr sich die Materialien ihrem äußerlichen Anschein nach ähneln, zeigen spätere Hinzufügungen, die bei Elfenbeinobjekten mitunter aus Knochen und bei Knochenobjekten aus Elfenbein ausgeführt wurden. Sie fügen sich unmerklich in das Gesamtbild der Werke. Bei einem elfenbeinernen Tabernakel (deutsch (Köln oder Mittelrhein), um 1310–1320, 39,5 x 25,5 (im geöffneten Zustand) cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 140-1866) etwa sind am Mittelteil oben am Giebel Knochenstege mit Krabben aufgebracht, vgl. KAT. LONDON 2014, Bd. 1, S. 150–153, Kat. Nr. 46 (Paul WILLIAMSON). Als ein zweites Beispiel kann ein Altarbild der Embriachi-Werkstatt (um 1390–1410, Knochen, Holz, gefasst, 64,6 x 46,6 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 7611-1861) mit Knochenauflagen angeführt werden, zwischen denen nachträglich elfenbeinerne Stege aufgebracht wurden, vgl. ebd., Bd. 2, S. 754–759, Kat. Nr. 253 (Glyn DAVIES).
- <sup>397</sup> KAT. BERLIN 1981, S. 183 und 186, Kat. Nr. 1055 (Georg HILTL), es handelt sich hier um einen Nachdruck der Ausgabe von 1876; KAT. AUSST. MÜNCHEN 1876, Bd. 2: Katalog für die Ausstellung der Werke älterer deutscher Meister, S. 186 und 192–193 (J. Alois KUHN); KAT. FLORENZ 1884, S. 106–107 (Annibale CAMPANI).
- <sup>398</sup> LAKING 1920, S. 171–176; GENTHON 1970, S. 5.
- <sup>399</sup> Siehe so u.a. KAT. BOLOGNA 1985, S. 65, Kat. Nr. 32 (Lionello Giorgio BOCCIA); KAT. AUSST. BERLIN 1997, Bd. 1, S. 19, Kat. Nr. 19 (Gerhard QUAAS); KAT. AUSST. BERLIN 2010, Bd. 1: Katalog, Burg und Herrschaft, S. 32–33, Kat. Nr. 1.16 (Sven LÜKEN); KAT. AUSST. KARLSRUHE 2014, Bd. 2: Katalog, S. 192, Kat. Nr. 128 (Sabine SÄLTZER).
- <sup>400</sup> JEHL 1995, S. 338–340; SHALEM 2014, Bd. 1: Text, S. 29–30.
- <sup>401</sup> SALOMON 2015, S. 48–51. Siehe zum Thema ferner HILZHEIMER 1929–1938, S. 1466–1484.
- <sup>402</sup> PENNIMAN 1952, S. 31–32.
- <sup>403</sup> STONE 1988, S. 1.
- <sup>404</sup> JEHL 1995, S. 346.
- <sup>405</sup> KOKABI 1997, S. 25.
- <sup>406</sup> BUBENIK 1966, S. 23 und 37. Siehe zum Thema ferner HILZHEIMER 1929–1938, S. 1484–1489.
- <sup>407</sup> BUBENIK 1966, S. 55 und 64.
- <sup>408</sup> Ebd., S. 37 und 50–51.
- <sup>409</sup> Ebd., S. 62–64.
- <sup>410</sup> Ebd., S. 167–168.
- <sup>411</sup> ERATH 1996, Bd. 1: Text, S. 48; SCHUCK 1992, S. 416.
- <sup>412</sup> KAT. BERLIN 1910, S. 30, Kat. Nr. 7a und b (Ernst Siegfried MITTLER und Sohn); LAKING 1920, S. 172.
- <sup>413</sup> Dass es sich bei den Beinplatten und -leisten an der Längsachse und am Sattelvorderbogen um Knochen handelt, während die beinerne Sattelaußenumrandung aus Hirschhorn gefertigt ist, bestätigen für den Tower-Sattel (Kat. Nr. 17) materialtechnische Analysen, vgl. Kap. 1.1, Anm. 52. Marianne Erath beschreibt in ihrer Abhandlung zum spätmittelalterlichen Knochenschnitzerhandwerk in Konstanz die Herstellung großformatiger Platten aus Schulterblättern und Beinleisten aus Rippen, vgl. ERATH 1996, Bd. 1: Text, S. 50–51. Siehe zur Verarbeitung von Knochen zudem ERATH 2001.
- <sup>414</sup> Schatzkammerakte des Allerhöchsten Kaiserhauses, 11. September 1750, Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Abteilung Haus-, Hof- und Staatsarchiv, ediert in: ZIMMERMAN 1889, S. CCLI, Regest 6251, Schatzkammeract. Nr. 9.

- <sup>415</sup> Das Nachlassinventar der Bevernischen Kunstkammer vom 10. September 1678 ist nicht erhalten, weshalb hier eine Abschrift von 1724, Wolfenbüttel, Niedersächsisches Landesarchiv, Nds. StA. Wf. 95 Alt 69, S. 106, verwendet wurde, ediert in: BEPLER 1988a, S. 125.
- <sup>416</sup> Kunst- und Rüstkammerinventar des Schlosses Ambras von 1613, verfasst von der Oberösterreichischen Hofkammer, Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, TLA A 40/13, Teiledition in: AUER 1984, S. CXVI (Nr. 487). Die genannten sowie folgenden Inventare mit Beinsattelerwähnungen werden in Kap. 4.1.1 besprochen.
- <sup>417</sup> *Inventario delle Armeria di S.A.S. [...]*, 1631, Antonmaria und Gregorio Bianchi, Florenz, Archivio di Stato, Guardaroba Medicea, 513, auszugswise ediert in: KAT. FLORENZ 2018, S. 328, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI).
- <sup>418</sup> Inventar der Waffensammlung von 1598, Florenz, Archivio di Stato, Guardaroba Medicea, 204, ediert in: BAROCCHI/GAETA BERTELA 2002–2011, Bd. 1,1: Da Cosimo I a Cosimo II, S. 359.
- <sup>419</sup> *Libro de las cosas que estan en el tesoro de los alcaçares de la çibdad de Segouia [...]*, November 1503, Gaspar de Gricio, Simanca, Archivo General, PR, leg. 30-6, ediert in: FERRANDIS 1914–1943, Bd. 3: Inventarios reales (Juan II a Juana la loca), S. 130–131. Zitiert werden die besprochenen Textstellen in Kap. 4.1.1, Anm. 591.
- <sup>420</sup> *Inventario di guardaroba Estense 1494*, Modena, Archivio di Stato, Camera ducale, Amministrazione della Casa, Guardaroba, registri, n. 117, fol. 115r, Nr. 63, im Kontext des Este-Sattels (Kat. Nr. 20) bereits angeführt in: FERRARI-MORENI 1867, S. 22. Für eine Teiledition des Inventars, vgl. CAMPORI 1870, S. 3–34, jedoch ist hier nicht die besprochene Textstelle ediert. Dankenswerterweise stellte mir das Archivio di Stato in Modena für die vorliegenden Forschungen mehrere Seiten des Inventars digital bereit.
- <sup>421</sup> *Beni mobili de lo Ill. nostro Segnoro Mesere lo Machexe [...]*, 1436, Valerio di Betto, Modena, Archivio di Stato, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Guardaroba, registri, n. 1, 1436–1441, ediert in: BERTONI/VICINI 1909, S. 80, fol. 32r, Nr. 1381 und PARDI 1908, S. 95–96 (C: Oggetti d'osso, Nr. 2).
- <sup>422</sup> Es ist unklar, wer hier genau gemeint ist. Der Verfasser des Inventars Valerio di Betto könnte auf *Ser Giacomo da la croxe* oder *Raynaldo di Silvestri* anspielen, vgl. zu beiden Personen die Ausführungen in Kap. 4.1.1, S. 66.
- <sup>423</sup> BERTONI/VICINI 1909, S. 16 (Nr. 81); PARDI 1908, S. 94–95 (B. Avori, Nr. 6); CAMPORI 1870, S. 33.
- <sup>424</sup> Ebd., S. 29. Die aus Hörnern von u.a. Schafen, Ziegen und Rindern gefertigten Hornplatten lassen sich prägen, sodass Medaillen aus Horn gefertigt worden sein können, vgl. HILL 1912, S. 202. Zu Horn in Abgrenzung zu den Materialien Knochen, Hirschhorn und Elfenbein vgl. JEHLER 1995, S. 346 und HILZHEIMER 1929–1938, S. 1490–1502.
- <sup>425</sup> Siehe zu eingehenden Analysen der Rechnungsakten Kap. 4.1.2.
- <sup>426</sup> LEPROUX/BILLAUD 1995–1996, Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 58, 167 und 169 (Nr. 12, 831 und 843). Zur Bedeutung des Wortes: *cor*, vgl. TOBLER/LOMMATZSCH 1923–2018, Bd. 1: C–D, Sp. 840. Angeführt wird hier, dass der Begriff Horn als Material und mitunter das Ende des Hirschgeweihs bezeichnen kann.
- <sup>427</sup> Es sind mit Unterbrechungen von 1381 bis 1413 Rechnungen des königlichen Rennstalls in den Archives Nationales in Paris (KK 34 und 35) erhalten. Unter der Direktion von Michel MOLLAT DU JOURDIN wurden sie in zwei Bänden ediert in: LEPROUX/BILLAUD 1995–1996). Für die zitierte Rechnung vgl. ebd., Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 57 (Nr. 7).
- <sup>428</sup> RAFF 1994, S. 46–47. Siehe zum Thema auch CLAUSSEN 1996.
- <sup>429</sup> Über diese Anweisung informiert der Schatzmeister Richard Con-tault, *Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc., de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines le 9 juillet 1523*, Paris, Bibliothèque nationale de France, CCC 128, ediert in: MICHELANT 1871, S. 104. Siehe weiterhin zum Thema EICHBERGER 2002, S. 358 und 362–363 und ROECK 2004, S. 124.
- <sup>430</sup> Siehe für Beispiele u.a. KAT. LONDON 2014, Bd. 1 und 2, S. 464, Kat. Nr. 160 (Miniatur, Paul WILLIAMSON), S. 500–503, Kat. Nr. 172 (Kästchen, Glyn DAVIES), S. 676–701, Kat. Nr. 233–240 (Kästchen, Glyn DAVIES und Paul WILLIAMSON), S. 754–759 und 763–771, Kat. Nr. 253 und 255 (zwei Altarbilder, Glyn DAVIES), S. 773–783, Kat. Nr. 256–260 (Triptychen, Glyn DAVIES); KAT. FLORENZ 2018, S. 336–356, Kat. Nr. IX.1–IX.10 (Kästchen, ein Wandspiegel und ein Triptychon, Benedetta CHIESI); KAT. PARIS 2003, S. 520–521, Kat. Nr. 245, S. 524, Kat. Nr. 248–249, S. 528–531, Kat. Nr. 252 und S. 534–550 Kat. Nr. 254–258 (Danielle GABORIT-CHOPIN); KAT. AUSST. DETROIT/BALTIMORE 1997, S. 256–258, Kat. Nr. 68 (Kästchen, Peter BARNET) und S. 270–272, Kat. Nr. 74–75 (Kästchen und Spielbrett, Peter BARNET). Siehe zu den abgebildeten Kästchen Kap. 3.2, Anm. 459 und 464.
- <sup>431</sup> Siehe zu den abgebildeten Armbrüsten Kap. 2.4, Anm. 312–313.
- <sup>432</sup> Oft wird nicht zwischen den beinernen Materialien allgemein sowie Knochen und Hirschhorn im Besonderen unterschieden, was zusammen mit fehlerhaften Materialangaben zu einer undurchsichtigen Materialbasis führt. Dies prangerte bereits 1938 der Kunsthistoriker Hel-muth Bethe an, vgl. BETHE 1938, Sp. 201.
- <sup>433</sup> Siehe zum Thema mehrere Aufsätze, in: KAT. AUSST. MÜNCHEN 1997. Zu antiken Arbeiten vgl. KAT. BERLIN 2018.
- <sup>434</sup> Siehe für Beispiele sowie zum Beinschnitzerhandwerk des Früh- und Hochmittelalters THEUNE-GROSSKOPF 1997; ERATH 1996; ERATH 2001; RÖBER 1994; RÖBER 1995, S. 900–922; SCHUCK 1992; KAT. AUSST. KARLSRUHE 2001, Bd. 1: Katalogband, S. 174–177, Kat. Nr. 325–337 (Marianne ERATH und Brigitte HERRBACH-SCHMIDT); LATA 2007, S. 80–82 und 395 (Nr. 79–85); ZEITLER 2012, S. 123–131 und KAT. KÖLN 2010, S. 260–264, Kat. Nr. IV.5.7 und IV.5.8 sowie S. 350–352, Kat. Nr. V.3.13 (Marcus TRIER).
- <sup>435</sup> RÖBER 1997, S. 131–132.
- <sup>436</sup> Ebd., S. 132; RÖBER 1994, S. 119–120.
- <sup>437</sup> SCHUCK 1992, S. 416.
- <sup>438</sup> ERATH 1996, Bd. 1: Text, S. 24–40.
- <sup>439</sup> Ebd., Bd. 1: Text, S. 109 und 155. Für Knochen- und Hirschhornar-beiten mit figürlichen Schnitzereien vgl. zwei Brettsteine mit Tieren (Bein (Knochen?), deutsch, 11. Jahrhundert, Dm. 3,3 und 4,6 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. FG. 1940 und Pl.O. 2415, vgl. KAT. NÜRNBERG 1965, S. 234, Kat. Nr. 207 und 208 [Heinz STAFSKI]), einen Spielstein mit einem Schützen (Frankreich, 12. Jahrhundert, Hirschhorn, Dm. 4,1 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 7376, vgl. KAT. PARIS 2003, S. 235, Kat. Nr. 75 [Danielle GABORIT-CHOPIN]) und einen Messergriff mit einem Falkner (Deutsch, 2. Viertel 14. Jahr-hundert, Hirschhorn, 9,3 x 2,4 x 0,5 cm, Nürnberg, Germanisches Na-tionalmuseum, Inv. Nr. Pl.O.381, vgl. KAT. NÜRNBERG 1965, S. 238–239, Kat. Nr. 214 [Heinz STAFSKI]).
- <sup>440</sup> Sämtliche Erzeugnisse der Großen Beinschnitzerwerkstatt werden aufgeführt in MILLER 1997b. Siehe ferner BÄNSCH 1985.
- <sup>441</sup> Kästchen mit Darstellungen von Tristan und Isolde (?), Köln, Große Beinschnitzerwerkstatt, 1180–1200, Holz, Knochen, Bronzeguss ver-goldet, Braunfirnisplatte, 14,9 x 9,9 x 9,8 cm, London, British Muse-um, Inv. Nr. 1947.0706.1, vgl. MILLER 1997b, S. 130–137 (Nr. 16) und YAITSKY KERTZ 2014, S. 132–133.
- <sup>442</sup> Für die Mehrheit der Erzeugnisse der Großen Beinschnitzerwerkstatt ist die Provenienz unbekannt. Mehrere Objekte können aber im 18. und 19. Jahrhundert als Reliquiare in Kirchenschätzen nachgewiesen werden, vgl. u.a. KAT. AUSST. DARMSTADT/KÖLN 1997, S. 61–62, Kat. Nr. A, S. 70–71, Kat. Nr. E und S. 77, Kat. Nr. J (Markus MILLER).
- <sup>443</sup> Kästchen mit Maria und dem Christuskind, umgeben u.a. von Heili-gen und Aposteln, Köln, letztes Drittel 12. Jahrhundert, Knochen ge-fasst, Bronze vergoldet, Kupfer graviert, Holz, 19 x 32 x 17,7 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MRR 76, vgl. KAT. PARIS 2003, S. 254–256, Kat. Nr. 88 (Danielle GABORIT-CHOPIN) und MILLER 1997b, S. 95–99 (Nr. 2).
- <sup>444</sup> MILLER 1997a, S. 46–49.
- <sup>445</sup> Höfische Liebesszenen auf den Elfenbeinschnitzereien treten erst ab dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts verstärkt auf, vgl. RANDALL

- 1997, S. 63–64. Für zahlreiche Beispiele von christlichen und profanen Elfenbeinschnitzereien der Gotik vgl. KAT. FLORENZ 2018, S. 201–356; KAT. LONDON 2014, Bd. 1 und 2; KAT. PARIS 2003 und KAT. AUSST. DETROIT/BALTIMORE 1997.
- <sup>446</sup> Siehe eingehend zu den mittelalterlichen Handelswegen von Elfenbein nach Europa GUÉRIN 2010; BARNET 1997, S. 3–4; HORTON 1987; GABORIT-CHOPIN 2011, S. 166 und DAVIES 2009, S. 84–87.
- <sup>447</sup> GUÉRIN 2010, S. 164–173. Siehe zum Thema auch GABORIT-CHOPIN 2008.
- <sup>448</sup> Für zahlreiche Beispiele der Pariser Elfenbeinproduktion vgl. KAT. FLORENZ 2018, S. 208–309; KAT. LONDON 2014, Bd. 1 und 2; KAT. PARIS 2003, S. 283–426; KAT. AUSST. DETROIT/BALTIMORE 1997 und RANDALL 1985. Weitere Werkstätten der gotischen Elfenbeinschnitzerei lassen sich mit der sogenannten Kremsmünster-Werkstatt in Köln (vgl. TOMASI 2017), in das untere Rheingebiet (vgl. KAT. LONDON 2014, Bd. 1 und 2, S. 100–102, Kat. Nr. 29, S. 568–569, Kat. Nr. 193 und S. 572–573, Kat. Nr. 195 [Paul WILLIAMSON]), nach Norditalien (vgl. KAT. FLORENZ 2018, S. 310–324, Kat. Nr. VIII.54–59 und VIII.61–65 [Benedetta CHIESI]) und KAT. LONDON 2014, Bd. 2, S. 602–603, Kat. Nr. 207 und S. 612–621, Kat. Nr. 210–214 [Paul WILLIAMSON]), England (vgl. KAT. LONDON 2014, Bd. 1, S. 52–53, Kat. Nr. 11 [Paul WILLIAMSON]) und LONGHURST 1926, S. 36–58) und in die Niederlande (vgl. KAT. LONDON 2014, Bd. 1 und 2, S. 66–67, Kat. Nr. 16 [Paul WILLIAMSON], S. 624–625, Kat. Nr. 216 [Paul WILLIAMSON] und NUTTAL 2010) lokalisieren.
- <sup>449</sup> Madonna mit Kind, auch Jungfrau von Sainte-Chapelle, Frankreich (Paris), ca. 1260–1270, Elfenbein, geschnitzt und gefasst, Höhe 41 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 57, vgl. KAT. PARIS 2003, S. 293–297, Kat. Nr. 100 (Danielle GABORIT-CHOPIN).
- <sup>450</sup> YVARD 2017b.
- <sup>451</sup> Rechnung vom 7. Dezember 1386, Dijon, Archives départementales de la Côte-d'Or, B 1466, ediert in: PROST/PROST 1902–1908, Bd. 2: Philippe le Hardi, 1378–1390, S. 248 (Nr. 1501). Siehe auch GLANZ 2005, S. 414.
- <sup>452</sup> SAVIELLO 2012; GLANZ 2005, S. 413–414; RANDALL 1997, S. 65.
- <sup>453</sup> RANDALL 1985, S. 232–241. Siehe für einige niederländische und norditalienische Bearbeiten des 15. Jahrhunderts die Literaturangaben in Kap. 3.2, Anm. 448.
- <sup>454</sup> Zur norditalienischen Embriachi-Werkstatt vgl. TOMASI 2001 und SCHLOSSER 1899. Zu niederländischen Knochenschnitzereien vgl. NUTTAL 2010 und RANDALL 1985, S. 238–241 (Nr. 358–362).
- <sup>455</sup> TOMASI 2001, S. 83–96.
- <sup>456</sup> Diese Auffassung teilt auch Danielle Gaborit-Chopin, vgl. GABORIT-CHOPIN 2011, S. 174. Dies zeigen auch die ikonografischen Analysen der Beinsättel im zweiten Kapitel.
- <sup>457</sup> MILLER 1997c, S. 17.
- <sup>458</sup> Vier Statuetten u.a. den heiligen Paulus, Andreas sowie den Evangelisten Johannes darstellend, deutsch, 15. Jahrhundert, Höhe 3,8–4 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MA 2046-MA 2049, vgl. KAT. MÜNCHEN 1926, S. 23, Kat. Nr. 67–70 (Rudolf BERLINER).
- <sup>459</sup> Spielkästchen, Südniederlande, ca. 1440–1470, Knochen, geschnitzt und gefasst, Holz, Stahl, Messing, 6,9 x 14,7 x 18,2 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 4660-1859, vgl. KAT. LONDON 2014, Bd. 2, S. 676–679, Kat. Nr. 233 (Glyn DAVIES) und NUTTAL 2010, S. 119–123; Spielkästchen, Norditalien (Venedig), 15. Jahrhundert, Bein, Holz, Horn, Metall, 42,2 x 25,2 x 6,5 cm (im geschlossenen Zustand), New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 2010.109.4, vgl. die Museumswebsite, URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/469715>, zuletzt geprüft am 07.11.2023.
- <sup>460</sup> Zu den gezeigten Armbrüsten vgl. Kap. 2.4, Anm. 312–313. Siehe für weitere Beispiele u.a. KAT. AUSST. BERLIN 2019, S. 128–137, Kat. Nr. 4–8 (Jens SENSFELDER).
- <sup>461</sup> RICHTER 2006, S. 59–62.
- <sup>462</sup> Zur Sozialgeschichte der Kunst im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit vgl. WAGNER 2009b, S. 59–123; HAUSER 1953, S. 294–330. Die Kunsthistorikerin und Spezialistin für gotische Elfenbeinschnitzereien Catherine Yvard erörtert am Beispiel der Kaufmannsfamilie Adorno in Brügge den Besitz von Elfenbeinschnitzereien seitens der wohlhabenden bürgerlichen Gesellschaft im Spätmittelalter, vgl. YVARD 2017b, S. 197–199.
- <sup>463</sup> Prato, Archivio di Stato, Archivio Datini 236, loses Blatt, zitiert nach: PIATTOLI 1929, S. 227–228; TOMASI 2010, S. 84, Anm. 111 und DAVIES 2014, S. 752.
- <sup>464</sup> Sainte-Chapelle-Kästchen mit Szenen der Argonauten-Sage, darunter dem Drachenkampf Jasons auf der hinteren Längsseite, Embriachi-Werkstatt, Venedig oder Florenz, ca. 1390, Knochen, geschnitzt und gefasst, Horn, Holz, Kupferlegierung, 33,8 (mit Henkel) x 38,9 x 20,7 cm, 3,6 kg, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 3265-1856, vgl. KAT. LONDON 2014, Bd. 2, S. 794–801, Kat. Nr. 264 (Glyn DAVIES).
- <sup>465</sup> Retabel, Embriachi-Werkstatt, Venedig, ca. 1396–1400, Knochen und Elfenbein gefasst, Holz, Horn, Perlmutter, Maximalhöhe 250 cm, Maximallänge 243 cm, Pavia, Certosa, Sakristei, vgl. TOMASI 2010, S. 101–107 und 233–239 (Nr. 1); Retabel von Poissy, Embriachi-Werkstatt, Venedig, um 1400, Knochen und Elfenbein gefasst, Holz, Horn, Maximalhöhe 276 cm, Maximallänge 236 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MR 379, vgl. KAT. PARIS 2003, S. 537–545, Kat. Nr. 255 (Danielle GABORIT-CHOPIN); TOMASI 2010, S. 107–145 und 239–245 (Nr. 2).
- <sup>466</sup> Kästchen mit Bankett-, Jagd- und Minnedarstellungen, Embriachi-Werkstatt, Venedig oder Florenz, vor 1376, Knochen, Lindenholz, Metall, 20 x 33,5 cm, Prag, Metropolitní kapitula u svatého víta, Dom-schatz, Inv. Nr. HS 3347 (K23), vgl. KAT. AUSST. PRAG/NÜRNBERG 2016, S. 356–357, Kat. Nr. 5.20 (Jenny WISCHNEWSKY).
- <sup>467</sup> BARNET 1997, S. 4. Für den Niedergang der französischen und englischen Elfenbeinschnitzerei im 14. Jahrhundert könnte zudem die prekäre politische und wirtschaftliche Situation Frankreichs und Englands, verursacht durch den Hundertjährigen Krieg, den Bürgerkrieg und die Pest, verantwortlich gewesen sein, vgl. GABORIT-CHOPIN 2003a, S. 22; RANDALL 1985, S. 187; LONGHURST 1926, S. 58.
- <sup>468</sup> Die These wurde auch vertreten bei NUTTAL 2010, S. 122 und KAT. PARIS 1853, Bd. 2: Documents et Glossaire, S. 419 (Léon de LABORDE).
- <sup>469</sup> RÖBER 1997, S. 130–131; ZEITLER 2012, S. 122–123; MILLER 1997c, S. 21–22.
- <sup>470</sup> MELZER 1999; MÜHRENBERG 1999; RÖBER 1997, S. 122–132; ULBRICHT 1984; KURNATOWSKA 1977; ERATH 1996, Bd. 1: Text, S. 121.
- <sup>471</sup> TOMASI 2017.
- <sup>472</sup> TOMASI 2010, S. 53–65; DAVIES 2014, S. 751; TREXLER 1987, S. 78–147, hier besonders S. 121 und 131–133. Zur Tätigkeit der Werkstatt in Florenz liegen keine konkreten Belege vor.
- <sup>473</sup> Testament von Baldassarre di Simone degli Ubrachi, Venedig, Oktober 1395, Venedig, Archivio di Stato, n. 605 ediert in: TREXLER 1987, S. 158. Siehe zum Thema ferner DAVIES 2014, S. 751.
- <sup>474</sup> TOMASI 2010, S. 194; DAVIES 2014, S. 751.
- <sup>475</sup> Kandelaber, um 1320, Marmor, Florenz, Baptisterium San Giovanni, vgl. LUSANNA 2012, S. 201–203, Abb. 1–3 und TIGLER 2013; Bildreliefs mit Darstellungen von Donatus von Arezzo und von Christus als Schmerzensmann, um 1320, Marmor, Campignalla, Oratorium San Donato, vgl. LUSANNA 2012, S. 203, Abb. 4–7.
- <sup>476</sup> TOMASI 2010, S. 369. Es gilt zu beachten, dass längst nicht alle Beinobjekte, die u.a. Julius von Schlosser (vgl. SCHLOSSER 1899, S. 222–233) der Embriachi-Werkstatt zuordnete, gegenwärtig dieser auch noch zugeschrieben werden. Elena Merlini unterschied so später fünf Gruppen bzw. Werkstätten: *die Bottega degli Embriachi*, *Bottega a figure inchiodate*, *Gruppo delle storie di Susanna*, *Gruppo a tratteggi* und *die Gruppo della storie di Susanna 2*, vgl. MERLINI 1988.
- <sup>477</sup> POESCHKE 1993; HOHENFELD 2014, S. 97; WARNKE 1996, S. 24 und 42.
- <sup>478</sup> Madonna mit Kind, 1299, Höhe 53 cm, ehemals wohl zentraler Bestandteil eines Schreins für den Hochaltar des Pisaner Domes, gegenwärtig Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, vgl. HOHENFELD 2014, S. 121–137; POESCHKE 2000, S. 55 und SEIDEL 1972; Gekreuzigter Christus, um 1290–1310, Elfenbein, Höhe 15,3 cm, London, Victoria and

- Albert Museum, Inv. Nr. 212-1867, vgl. KAT. LONDON 2014, Bd. 1, S. 92-95, Kat. Nr. 26 (Paul WILLIAMSON).
- <sup>479</sup> *Inventaire des «biens» d'un lombard de pontailleur-sur-saône, confisqués et vendus au profit du duc*, 23. Februar 1372, ediert in: PROST/PROST 1902-1908, Bd. 1: Philippe le Hardi, 1363-1371, S. 276.
- <sup>480</sup> Grabmal von Philipp II. dem Kühnen in Zusammenarbeit mit Claus Sluter und Claus de Werve, 1381-1410, Marmor gefasst, Alabaster teilvergoldet, 243 x 254 x 360 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts, vgl. KAT. AUSST. DIJON 2010, S. 37-43; GRAÁL 1990. Zu weiteren Informationen zu Jean de Marville vgl. TROESCHER 1932, S. 9-30.
- <sup>481</sup> Rechnung vom 27. Januar 1377, Dijon, Archives départementales de la Côte-d'Or, B 1451, fol. 47, ediert in: PROST/PROST 1902-1908, Bd. 1: Philippe le Hardi, 1363-1371, S. 568 (Nr. 3035). Siehe zum Thema ferner GUÉRIN 2017, S. 125; SEARS 1997, S. 25. Es existiert eine Statuette Gottvaters (spätes 14. oder 15. Jahrhundert, Höhe 14,5 cm, Houston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 44.581, vgl. KAT. AUSST. DETROIT/BALTIMORE 1997, S. 250-252, Kat. Nr. 65 (Peter BARNET); DUPIN 1990), die Jean de Marville zugeschrieben wird.
- <sup>482</sup> *De sculptura*, Pomponius Gauricus, Florenz 1504, hg. von Heinrich BROCKHAUS in: GAURICUS 1886, S. 126-127.
- <sup>483</sup> GAURICUS 1886, S. 248-249. Für weitere Informationen zu Phidias vgl. VOLLKOMMER 2004 und zu Pygmalion vgl. KRUSE 2006 und KRUSE 2003, S. 345-377.
- <sup>484</sup> ROSENROMAN 1976-1979, Bd. 3, S. 1106-1127, Vers 20817-21187.
- <sup>485</sup> OVID 2017, S. 506-511, Zeile 243-288. Zu Pygmalion bei Ovid vgl. BLÜHM 1988, S. 20-23.
- <sup>486</sup> GUÉRIN 2017, S. 124.
- <sup>487</sup> *Livre des métiers* (auch genannt *Li établissement des mestiers de Paris*), Étienne Boileau, um 1268, erhalten in sechs Handschriften, darunter eine Handschrift, Frankreich, spätes 13. Jahrhundert mit späteren Ergänzungen, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 24069, ediert von Georges Bernard DEPPING in: BOILEAU 1837, S. 49-51 (Titre XVII). Siehe für weitere Informationen zu Étienne Boileaus Zunftregularien SEARS 1997.
- <sup>488</sup> BOILEAU 1837, S. 66-68 (Titre XXVII).
- <sup>489</sup> Ebd., S. 97-99 (Titre XLIII).
- <sup>490</sup> Ebd., S. 155-157 (Titre LXI). Die Bildschnitzer stellten Kreuzfixe, christliche Figuren, Messergriffe und andere Bildschnitzereien her. Im Unterschied zu den nachstehend genannten Malern und Bildschnitzern durften sie nicht für die Kirche, Ritter oder andere reiche Männer arbeiten, vgl. ebd., S. 155 (Anm. 1) und 156.
- <sup>491</sup> Ebd., S. 157-159 (Titre LXII).
- <sup>492</sup> Ebd., S. 170-171 (Titre LXVII).
- <sup>493</sup> Ebd., S. 171-174 (Titre LXVIII).
- <sup>494</sup> Ebd., S. 180-184 (Titre LXXI).
- <sup>495</sup> ERATH 1996, Bd. 1: Text, S. 121-123. Siehe zum Thema auch RÖBER 1994, S. 118-119.
- <sup>496</sup> ERATH 1996, Bd. 1: Text, S. 148-150; RÖBER 1995, S. 924-926.
- <sup>497</sup> BOILEAU 1837, S. 66 und 170 (Titre XXVII und LXVII).
- <sup>498</sup> Ebd., S. 68-71 (Titre XXVIII-XXIX).
- <sup>499</sup> Vgl. Kap. 3.2, Anm. 465.
- <sup>500</sup> *Schedula de diversis artibus*, Theophilus Presbyter, nach 1106-nach 1122, in drei Handschriften des 12. und 13. Jahrhunderts (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Gud. Lat 2069; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2527 und London, British Library, MS.: Harl. 3915) erhalten, eine Gesamtausgabe nach allen drei Handschriften wurde hg. von Erhard BREPOHL in: DE DIVERSIS ARTIBUS 2013, S. 491-495 (Buch 2, Abschnitt XCIII und XCIII). Siehe zum Thema ferner BARNET 1997, S. 6-7.
- <sup>501</sup> *I commentarii*, Lorenzo Ghiberti, um die Mitte 15. Jahrhundert, die ersten beiden Bände wurden hg. von Julius von SCHLOSSER nach einer Handschrift, 15. Jahrhundert, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiana Cod. XVII 33, in: GHIBERTI 1912. Der dritte Band wurde auf Basis der genannten Handschrift ediert und ins Deutsche übersetzt von Klaus BERGDOLT in: GHIBERTI 1988.
- <sup>502</sup> *De Statua*, Leon Battista Alberti, wahrscheinlich vor 1435, hg. von Os-
- kar BÄTSCHMANN und Christoph SCHÄUBLIN nach einer Handschrift, Italien, 15. Jahrhundert, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Cod. II.IV 38, mit einer deutschen Übersetzung auf Basis von Hubert JANITSCHKEs Edition (vgl. ALBERTI 1877) in: ALBERTI 2000, S. 141-191.
- <sup>503</sup> *De re aedificatoria*, Leon Battista Alberti, erstmals publiziert 1485 in Florenz, auf Basis von zwei Handschriften (Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Urbin. lat. 264 und cod. Ott. lat. 1424) und mehreren Drucken ediert und ins Deutsche übertragen von Max THEUER in: ALBERTI 1991.
- <sup>504</sup> *Trattati dell'oreficeria e della scultura*, Benvenuto Cellini, um 1565-1567, hg. mit einer deutschen Übersetzung von Erhard BREPOHL auf Basis einer Abschrift des Originalmanuskripts, 1567-1568, Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. 5134 in: CELLINI 2005.
- <sup>505</sup> *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Giorgio Vasari, hg. 1550 und mit Erweiterungen sowie Revisionen 1568, auf Basis dieser beiden Drucke neu hg. von Rosanna BETTARINI und Paola BAROCCHI in: VASARI 1966-1997 und erstmals ins Deutsche übersetzt von Victoria LORINI in: VASARI 2006. Zu den Traktaten siehe ferner ULMANN 1984, S. 70-72 und 82-85.
- <sup>506</sup> GAURICUS 1886, S. 242-243.
- <sup>507</sup> GABORIT-CHOPIN 1997, S. 48-49.
- <sup>508</sup> Die Übermalungen müssen dabei nicht immer frei erfunden sein, sondern können sich auch an der originalen Fassung orientieren, vgl. LEVY/CASCIO 1999, S. 431-432.
- <sup>509</sup> TOMASI 2010, S. 226-227; GABORIT-CHOPIN 2003b; CASCIO/LEVY 2003; LEVY/CASCIO 1999; GUINEAU 1999; CASCIO/LEVY 1998; GABORIT-CHOPIN 1997.
- <sup>510</sup> Ebd., S. 52-55. Flächendeckende Farbaufräge, wie beispielsweise beim Elfenbeinrelief mit der Krönung Mariens, sind mit hoher Wahrscheinlichkeit nachträgliche Ergänzungen, Frankreich (Paris), um 1320, Elfenbein gefasst, 12 x 9 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 520-1893, vgl. KAT. LONDON 2014, Bd. 1, S. 124-125, Kat. Nr. 38 (Paul WILLIAMSON). Siehe zum Thema LEVY/CASCIO 1999, S. 430-431.
- <sup>511</sup> CASCIO/LEVY 1998; GABORIT-CHOPIN 2011, S. 164; GUINEAU 1999.
- <sup>512</sup> DE DIVERSIS ARTIBUS 2013, S. 70 (Buch 1, Abschnitt XXIV und XXV); GUINEAU 1999, S. 191; GABORIT-CHOPIN 1997, S. 50.
- <sup>513</sup> Am häufigsten tritt Zinnoberrot auf. Aber auch Mennige, Eisenoxidrot und verschiedene Rottöne vegetabilen oder tierischen Ursprungs kommen vor, vgl. GUINEAU 1999, S. 193-197.
- <sup>514</sup> Die blauen Farben wurden aus Lapislazuli oder Azurit gewonnen. Ersteres ist bei Elfenbeinschnitzereien ab 1240 bis zur zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nachzuweisen, danach tritt häufig Azuritblau auf, vgl. ebd., S. 197-199; LEVY/CASCIO 1999, S. 430.
- <sup>515</sup> Vergoldet wurde in der Mehrzahl mit Blattgold. Flüssig aufgebraute Vergoldungen sind selten, vgl. CASCIO/LEVY 2003; GUINEAU 1999, S. 202-205; GABORIT-CHOPIN 1997, S. 56-58. Die Verzierung von Bein mit Vergoldungen und das Schmücken von Pferdesätteln mit Blattgold wird bereits von Theophilus Presbyter beschrieben, vgl. DE DIVERSIS ARTIBUS 2013, S. 67-69 (Buch 1, Abschnitt XXII und XIII) und S. 491 (Buch 2, Abschnitt XCIII). Von einer Bemalung von Pferdesätteln oder von Bein ist hier keine Rede. Es wird aber ein rotes Einfärben des Beins beschrieben, vgl. ebd., S. 495, (Buch 2, Abschnitt XCIII).
- <sup>516</sup> Diese These ist noch eingehender zu erforschen. Hierzu passen aber die Beobachtungen an den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts, die zwar weitgehend einen akzentuierten, zum Teil jedoch einen flächendeckenden Farbgebrauch aufweisen, wie u.a. an Blattranken und Bänderolen. Die Polychromie der Beinsättel des 15. Jahrhunderts wird in Kap. 1.3 eingehender beschrieben.
- <sup>517</sup> So u.a. am Kästchen, Südliche Niederlande, um 1430-1460, Elfenbein gefasst, Silber, Holz, 10,4 (mit Henkel) x 20,5 x 11,8 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 176-1866, vgl. KAT. LONDON 2014, Bd. 1, S. 508-513, Kat. Nr. 175 (Glyn DAVIES); Spielkästchen, Südliche Niederlande, um 1440-1470, Knochen gefasst, Holz, Metall, 9,7 x 14 x 15,7 cm, Princeton, Princeton University, Art Museum, Inv. Nr. 59-11,

- vgl. RANDALL 1993, S. 128–129 (Nr. 195); Spielkästchen, Südliche Niederlande, vgl. Kap. 3.2, Anm. 459; Spielkästchen, Südliche Niederlande, um 1440–1470, Knochen gefasst, Holz, 6,9 x 15,1 x 17,2 cm, San Francisco, Fine Arts Museum, Inv. Nr. 1979.50.5a-b, RANDALL 1993, S. 128 (Nr. 196).
- <sup>518</sup> So zum Beispiel bei einem Elfenbeinrelief, Frankreich (Paris), um 1400–1410, Elfenbein gefasst, Dm. 6,1–6,2 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 1607–1855, vgl. KAT. LONDON 2014, Bd. 1, S. 460–461, Kat. Nr. 158 (Paul WILLIAMSON); zwei Elfenbeinreliefs, Frankreich (Paris?), um 1400–1425, Elfenbein gefasst, Höhe 6,8 cm und 6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. BK-NM-632 und BK-NM-122, vgl. KAT. AUSST. ROTTERDAM 2012, S. 216–217, Kat. Nr. 47–48 (Frits SCHOLTEN).
- <sup>519</sup> Siehe zum Kästchen Kap. 3.2, Anm. 464.
- <sup>520</sup> Siehe zum Kästchen Kap. 1.2, Anm. 98. Die Messingmontierung wurde bei diesem Kästchen zwar nachträglich ergänzt, besitzt aber die gleiche Position wie die frühere Metallmontierung.
- <sup>521</sup> Siehe zum Spielkästchen Kap. 3.2, Anm. 459.
- <sup>522</sup> NUTTAL 2010, S. 122–123.
- <sup>523</sup> Von der Kunsthistorikerin Monika Wagner wurde die These aufgestellt, dass Materialbedeutungen und -hierarchien sich über den sozialen Gebrauch der Werkstoffe und die aus ihnen gefertigten Dinge entwickelten, WAGNER 2009a, S. 229, Demnach stieg für Knochen ab dem ausgehenden 14. Jahrhundert die Wertschätzung an und es wurde mit Elfenbein assoziiert.
- <sup>524</sup> Das Vortauschen von luxuriösen Materialien war in der mittelalterlichen Kunst grundsätzlich nicht ungewöhnlich. Um 1434 verwandelte Donato di Niccolò di Betto Bardi (genannt Donatello, um 1386–1466) beispielsweise grauen Sandstein durch eine Bemalung in weißen Marmor, vgl. FEHRENBACH 2011, S. 47.
- <sup>525</sup> Siehe zum Thema bereits Kap. 2.1, S. 37.
- <sup>526</sup> BOILEAU 1837, S. 157–159 (Titre LXII).
- <sup>527</sup> GABORIT-CHOPIN 1997, S. 50.
- <sup>528</sup> KIESOW 2005; GRANDMONTAGNE 2009. So war Neri di Bicci (1418/9–1491/2) u.a. als Fassmaler für verschiedene Schnitzer und Schreiner tätig oder ließ diese für sich arbeiten, vgl. STIBERC 1989, S. 207. Dass Künstler in der Spätgotik zwei Zünften angehören konnten, sie also die Aufgabe des Schnitzens und Malens übernahmen, aber auch gesonderte Maler engagiert werden konnten, wird eindrücklich beschrieben in: HUTH 1923, S. 81–86. Siehe zum Thema ferner WAGNER 2014, S. 51–54.
- <sup>529</sup> Von »*laborator arti sellarum*« und »*pictor arcellarum*« wird bereits in den Statuten der Maler von 1271 berichtet, *Capitulare pictorum*, 7. September 1271, erhalten in einer Abschrift von 1278, Venedig, Archivio di Stato, Giustizia vecchia, 159 (ex 99II), ediert in: MONTICOLO 1896–1914, Bd. 2, S. 374, Nr. XXV und XXVI. Siehe zum Thema ebd., S. 389, Anm. (2) und MOSHER STUART 2006, S. 146–147.
- <sup>530</sup> Siehe zum Thema Kap. 4.1.2.
- <sup>531</sup> *Commentaria in Canticum Canticorum*, Rupert von Deutz, um 1125/26 vollendet, ins Deutsche übersetzt und eingeleitet von Helmut und Ilse DEUTZ basierend auf der Ausgabe von Hrabanus HAACKE (vgl. HAACKE 1974) in: DEUTZ/DEUTZ 2005, Bd. 2, S. 469 (Buch 5, Cant. 5,14).
- <sup>532</sup> HARTMANN 2011; VOIGT 1891, S. 31–33 (§ 15) und 59 (§ 60); KÖHN 1930, S. 97–98.
- <sup>533</sup> ROSENROMAN 1976–1979, Bd. 3, S. 1109, Vers 20829–20836.
- <sup>534</sup> *Erec*, Hartmann von Aue, um 1180–1185, ediert nach dem Text im *Ambraser Heldenbuch*, Bozen, 1504–1515/16, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. Nova 2663, mit einer deutschen Übertragung von Thomas CRAMER in: EREC 1972, S. 20–21, Vers 327–330.
- <sup>535</sup> NEUBERT 1911; HARTMANN 2011, S. 651–659; MASSE 2011, S. 156. Siehe weiterhin zur Physiognomik Kap. 4.3.1.
- <sup>536</sup> ROSENROMAN 1976–1979, Bd. 3, S. 1127, Vers 21175–21183.
- <sup>537</sup> BENNEWITZ 2002, S. 13–14.
- <sup>538</sup> Siehe zur Farbsymbolik von Weiß im Mittelalter MEIER/SUNTRUP 2011, S. 45–58 und LINARES 2011, S. 304–305.
- <sup>539</sup> LINARES 2011, S. 300–301; GREBE 2011, S. 128–129.
- <sup>540</sup> *Della pittura*, Leon Battista Alberti, um 1435–1436, hg. nach einer italienischen Handschrift, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Cod. II.IV 38, fol. 120r–136v, mit einer deutschen Übersetzung von Oskar BÄTSCHMANN und Sandra GIANFREDA in: ALBERTI 2002, S. 146–147.
- <sup>541</sup> ALBERTI 1991, Buch VII, Kap. 17, S. 406–408. Siehe zum Thema ferner ULMANN 1984, S. 94–97.
- <sup>542</sup> Siehe zur Wirkung gotischer Elfenbeine in Kirchen STAHL 1997, S. 96. Zur Beleuchtungssituation von kirchlichen Innenräumen im Mittelalter und zur Lichtsymbolik sakraler Kunst vgl. HENKELMANN 2018 und GAUS 1995. Hier wird erörtert, dass Farben aufgrund ihrer substanzialen Gebundenheit an das Licht einen Rang besaßen und nicht allein durch ihren Buntwert.
- <sup>543</sup> *Etymologiae*, Isidor von Sevilla, um 615–630er-Jahre, ins Englische übersetzt nach der lateinischen Edition (vgl. LINDSAY 1911) in: BARNEY ET AL. 2006, S. 252 (Buch XII.ii. 16).
- <sup>544</sup> SCHÖNBERGER 2014, S. 81 (Kap. 43: Vom Elefanten).
- <sup>545</sup> Im *Hohen Lied Salomos* verfügt die Braut Sulamith, die mit Maria gleichgesetzt wurde (vgl. RIEDLINGER 1956, S. 228–266 und die Erörterungen im Rahmen der *hortus conclusus*-Darstellungen in Kap. 2.4) über einen Hals wie einen elfenbeinernen Turm (Hld 7,5). Salomo besitzt im 1. Kön. 10,18–10,20 einen elfenbeinernen Thron, der ebenso mit Maria in Verbindung gebracht wurde. In u.a. einer Sequenz auf Mariä Geburt (*Sequentia in nativitate Beatae M. V.*), welche dem Dichter und Komponisten Adam von Sankt Viktor (1110–wohl 1192) zugeschrieben wird, ist zu lesen: »*Tu thronus es Salomonis, Cui nullus par in thronis/ Arte vel materia;/ Ebur candens castitatis, Aurum fulvum caritatis/ Praesignant mysteria.*« (Thron, wie Salomos erhaben,/ Dem an Kunst und edlen Gaben/Keiner jemals gleichgetan;/ Elfenbein der keuschen Sinne,/ Rotes Gold der höchsten Minne/Künden dein Geheimnis an), ediert mit der deutschen Übersetzung in: MÜLLER 1955, S. 264–265 und NAUMANN 1963, S. 99. Siehe zum Thema ferner SCHMIDT/SCHMIDT 2007, S. 237; SALZER 1967, S. 38–39. Zur Verbindung zwischen Maria und dem Material Elfenbein allgemein vgl. BERGMANN 1964, S. 304 und SHALEM 2014, Bd. 1: Text, S. 124–125. Bei der Deutung gotischer Marienstatuetten wurde die Materialsemantik von Elfenbein bereits diskutiert, vgl. MÜLLER 1999 und GABORIT-CHOPIN 2011, S. 164.
- <sup>546</sup> Vgl. Kap. 2.3, Anm. 268.
- <sup>547</sup> SCHÖNBERGER 2014, S. 83 (Kap. 43: Vom Elefanten).
- <sup>548</sup> MEIER/SUNTRUP 2011, S. 394–399; HOHENFELD 2014, S. 60.
- <sup>549</sup> SCHÖNBERGER 2014, S. 49–51 (Kap. 30: Von Hirsch und Schlange). Auf Grundlage des *Physiologus* könnte Hirschhorn eine Schutzfunktion zugesprochen worden sein – vielleicht ein Grund, weshalb es an Giebeln befestigt wurde, vgl. KAMMEL 2009, S. 139. Das Abwerfen und die jährliche Erneuerung des Geweihs hat zudem mythische Assoziationen bewirkt, vgl. HANSMANN/KRISS-RETTENBECK 1999, S. 125–126. Grundsätzlich könnte Hirschhorn an Jagdwaffen ferner an ein besonderes Tier oder eine Jagd erinnert oder zur Repräsentation der eigenen Fähigkeiten gedient haben, vgl. KAMMEL 2009, S. 133–135.
- <sup>550</sup> THEUNE-GROSSKOPF/RÖBER 1997, S. 111–114. Kämme aus Elfenbein wurden seit dem frühen Mittelalter auch zur rituellen Reinigung des Priesters in der Messe genutzt, vgl. ebd., S. 118–119; SCHMIDT 2010, S. 18–24 und SWOBODA 1963, S. 14–20 und 35–36. Franz Swoboda zeigt anhand von theologischen Traktaten auf, dass im 14. Jahrhundert die symbolische Funktion der Kämme verloren ging, die Sitte aber als leere Tradition weitergeführt wurde. Kämme aus Knochen oder anderen Materialien wurden in den Forschungen nicht einbezogen. Siehe zu Kämmen aus Knochen weiterführend u.a. RIJKELIJKHUIZEN 2011.
- <sup>551</sup> Auch in der Forschung zu anderen weißen Objekten wird die These vertreten, dass äußerliche Bezüge oder Annäherungen zu Elfenbein ausreichten, um vergleichbare Materialdeutungen hervorzurufen, vgl. BANDMANN 1969, S. 77–78; HOHENFELD 2014, S. 60.

4. Der Beinsattel im Spiegel urkundlicher, bildlicher und literarischer Quellen des 12. bis 18. Jahrhunderts

- <sup>552</sup> Die genannten drei Beinsättel werden in der Gallery 306 und 373 in der Dauerausstellung gezeigt, vgl. die Museumswebsite, URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467691>; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/21990> und <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/21991>, zuletzt geprüft am 10.11.2023.
- <sup>553</sup> KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 48–49, Kat. Nr. E. 5–6 (Charles Alexander, Baron de COSSON); PYHRR 2012, S. 192.
- <sup>554</sup> KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 497–498, Kat. Nr. 165 (Eric RAMÍREZ-WEAVER); SELIGMAN 1961, S. 214–217.
- <sup>555</sup> Wie in den Sammlungen von Louis Carrand (1827–1888), Girolamo (1768–1843) und Giovanni Pettoni Possenti (gest. 1869) sowie Frédéric Spitzer (1815–1890), vgl. die Beinsättel der Kat. Nr. 1, 2, 18, 24 und 29.
- <sup>556</sup> Zur Geschichte von Waffenkammern und Zeughäusern allgemein, vgl. BURGER 2012 und NEUMANN 1991, hier insbesondere S. 159–165.
- <sup>557</sup> Siehe zu Rot(t)enstein SEIDLER 2009.
- <sup>558</sup> ROTENSTEIN 1781–1787, S. 215.
- <sup>559</sup> Stockholm, Slottsarkivet (königliches Schlossarchiv), ediert in: CEDERSTRÖM/MALMBORG 1930, Bd. 1, S. 17, Kat. Nr. 21. Siehe zum Inventar Kap. 2.5, Anm. 163.
- <sup>560</sup> Zur Entstehung des Inventars, vgl. CEDERSTRÖM/MALMBORG 1930, Bd. 2, S. 11–12 (Gösta MALMBORG).
- <sup>561</sup> Ebd., Bd. 1, S. 16, Kat. Nr. 20, Tafel 8. Auch dieser Sattel samt Steigbügel ist noch erhalten, Polen, um 1600, Stoff rot bestickt, Leder, Silber, Holz, Birkenrinde, 72 x 28 cm, 5,265 kg, Stockholm, Livrustkammaren, Inv. Nr. 13057 (591), vgl. die Sammlungsdatenbank Emuseumplus.lsh, URL: <https://samlingar.shm.se/object/E05BD8A1-97A9-41B4-A7B1-1F0C381756DC>, zuletzt geprüft am 10.11.2023; Steigbügel, um 1600, Messing, vergoldet, 2,3 x 18 x 28,7 cm, 1,14 kg, Stockholm, Livrustkammaren, Inv. Nr. 6333 (591:b), vgl. die Sammlungsdatenbank Emuseumplus.lsh, URL: <https://samlingar.shm.se/object/9CBA8EA-CF92-41EF-8038-532A43900AEA>, zuletzt geprüft am 10.11.2023.
- <sup>562</sup> KAT. AUSST. STOCKHOLM 2010, S. 192, Kat. Nr. 17 (Sofia NESTOR). Pferde samt ihren Reitzeugen waren eine begehrte Kriegsbeute, vgl. BAYREUTHER 2013, S. 236–239.
- <sup>563</sup> Siehe zum Thema SOMMER 2012, S. 31 und 36.
- <sup>564</sup> Florenz, Archivio di Stato, Guardaroba Medicea, 513, fol. 16, vgl. Kap. 3, Anm. 417, hier auch zitiert. Ich danke in diesem Zusammenhang dem Archivio di Stato für die Zusammenarbeit und digitale Bereitstellung einzelner Seiten des Inventars.
- <sup>565</sup> KAT. FLORENZ 2018, S. 327, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI). Nach den Untersuchungen von Benedetta Chiesi war einer der beiden Sättel bereits beschädigt und der zweite bildete keine Figuren, sondern allein Blätter oder florale Motive ab, wie der Hohenzollern-Sattel, Kat. Nr. 3.
- <sup>566</sup> Von vier Räumen berichtet Giovanni Cinelli in seiner Beschreibung der Uffizien, 1677–1681, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Cod. Magl. XIII, 34, ediert in: HEIMKAMP 1983, S. 491–518. Nils Rubinus schildert in seinem Tage- und Rechnungsbuch von 1666 hingegen drei Räume, welche die Rüstkammer in den Uffizien umfasst, Stockholm, Kungliga biblioteket, M. 262, ediert in: MEYERSON 1938, S. 200–202. In einem Grundriss der Uffizien von Benedetto Vincenzo de Greyss in der dreibändigen Schrift *Galeria imperiale in Firenze* umfasst die Waffensammlung fünf Räume, 18. Jahrhundert, Federzeichnung auf Papier, 37 x 52,5 cm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 32, Bd. 1, fol. 2: *Pianta della Galleria degli Uffizi*, digitalisiert auf der Bibliothekswebsite, URL: <http://data.onb.ac.at/rep/1002DF4D>, zuletzt geprüft am 25.11.2023. Siehe zu dem Werk: BAROCCHI/RAGIONIERI 1983, Bd. 2, Abb. 40 (Nr. 14–18), und zur Geschichte der *armenia di galleria*: GÁLDY 2009, hier insbesondere S. 50–56; BOCCIA 1983; THOMAS 1970 und THOMAS 1971.
- <sup>567</sup> Hier wie auch im gesamten vorliegenden Unterkapitel orientiert sich die türkische Zuordnung der Militaria an den historischen Quellenbeschreibungen.

- <sup>568</sup> In der Beschreibung der Waffensammlung von Nils Rubinus von 1666 wird ebenfalls ein türkischer Sattel erwähnt und als Frauensattel einer türkischen Braut gekennzeichnet, nachfolgend werden »4 andre sadtl vor ihre Damen« (vgl. MEYERSON 1938, S. 201) erwähnt, bei denen es sich um die vier Beinsättel handeln könnte.
- <sup>569</sup> HEIMKAMP 1983, S. 504. Zum Werk von Giovanni Cinelli vgl. Kap. 4.1.1, Anm. 566.
- <sup>570</sup> MERLO 2018, S. 158; ÇAKIR PHILLIP 2016, S. 206–207. Siehe zur Entstehung osmanischer Waffensammlungen an europäischen Fürstenhöfen auch KAT. DRESDEN 2010a; KAT. DRESDEN 2010b.
- <sup>571</sup> AUER 1984, S. XIX–XX, Anm. 78.
- <sup>572</sup> Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, TLA A 40/13, Teiledition in: AUER 1984, S. CXVI (Nr. 487). Für weitere Informationen zum Inventar vgl. Kap. 3, Anm. 416, hier ist die entsprechende Textstelle zitiert.
- <sup>573</sup> AUER 1984; BURGER 2012, S. 426–427.
- <sup>574</sup> AUER 1984, S. IV–V.
- <sup>575</sup> Ebd., S. V. Ob es sich wirklich bei allen in der Türkenkammer gezeigten türkischen Reit- und Rüstzeugen um Beutestücke Ferdinands handelte, müsste eingehender untersucht werden. Es ist wohl davon auszugehen, dass es sich partiell um politische und diplomatische Geschenke handelte, vgl. BEAUFORT-SPONTIN/PFAFFENBICHLER 2005.
- <sup>576</sup> AUER 1984, S. V.
- <sup>577</sup> Ebd., S. CXIV (Nr. 476).
- <sup>578</sup> Dies bestätigt Jakob Schrenck von Notzing im Vorwort seines 1601 in Latein und 1603 in Deutsch publizierten Bildinventars der Heldenrüstkammer auf Schloss Ambras, *Armamentarium heroicum*. In diesem ist zu lesen: »Auff daß nun solliche nit allein der verstorbnen/sonder auch noch lebenden Helden ehr und rühm/so sie durch ihre inbrünstige herrliche tugend und tapfferkeit zu wegen gebracht/klärlichen befür gestrichen/vnd irer fürtreflicher loblicher thaten vnd verrichtungen gedächtnuß frisch vnnd vnvergeßlich erhalten werde/hat der Durchleuchtigste Ertzhertzog Ferdindand zu Osterreich/Ëc. lobseligster gedächtnuß/jre Contrafait/Rüstungen vnd Waffen [...] in der in dem fürstlichen Schloß Ambras hierzú sonderbar erbaüteten Rüstkammer/mit gebührender ordnung auffgerichtet.«, hg. in: THOMAS 1981, S. XLI–II. Siehe zum Thema ferner AUER 1984, S. III.
- <sup>579</sup> Vgl. Kap. 4.1.1, Anm. 558.
- <sup>580</sup> *Inventarium, was in der fürstlichen Kunstkammer zu finden in Bevern*, Samuel Baldovius, 1673–1683, Wolfenbüttel, Niedersächsisches Landesarchiv, 95 Alt, Nr. A. 32, Nr. 40, im Zusammenhang mit dem Welfen-Sattel angeführt in: KAT. BRAUNSCHWEIG 1931, S. 20, Kat. Nr. 31–32 (Christian SCHERER); KAT. BRAUNSCHWEIG 1971, S. 20, Kat. Nr. 31–32 (Bodo HEDERGOTT) und KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362, Kat. Nr. 4.70 (Mária VERŐ).
- <sup>581</sup> Eine Abschrift des Inventars ist erhalten: *Abschrift von ORIGINAL-INVENTARIO über Tit: Herrn Hertzogen Ferdinand Albrechts Durchleucht:hochseel: Andenckens Fürstl. Verlassenschaft zu Bevern*, 1724, Wolfenbüttel, Niedersächsisches Landesarchiv, 95 Alt, Nr. 68, S. 106, ediert in: BEPLER 1988a, S. 125–128, hier S. 127. Siehe zur Geschichte der Sammlung FINK 1931, S. 16–34.
- <sup>582</sup> Die Bildnisse werden nicht unter den aus der Kunstkammer erhaltenen Gegenständen aufgeführt, vgl. ebd., S. 36–47; ANDRATSCHKE 1997, S. 84–85, Anm. 82. Es ist ein Ehebildnis von Prinz Friedrich Heinrich und seiner Frau erhalten, welches den Prinzen in Rüstung zeigt: Gerard van Honthorst, 1637–1638, Öl auf Leinwand, 213,2 x 201,7 cm, Den Haag, Mauritshuis, Inv. Nr. 104, vgl. KAT. DEN HAAG 2004, S. 141–144, Kat. Nr. 31 (Ariane van SUCHTELEN).
- <sup>583</sup> Zu Samuel Quicchebergs *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, München 1565, vgl. HAUGER 1991. Zur Rezeption von Quicchebergs Werk und zum Aufbau von Kunstkammern, vgl. BRAKENSIEK 2008 und MINGES 1998, S. 62–76.
- <sup>584</sup> BEPLER 1988a, S. 121.
- <sup>585</sup> ANDRATSCHKE 1997, S. 75–76. Kunstkammern gehörten im 16. und auch noch im 17. Jahrhundert zum adligen Selbstverständnis, dienten also der Zurschaustellung des Herrschaftsanspruches, was im Fall von Ferdinand Albrecht I. besonders brisant war, da er von der Regierung

- ausgeschlossen und mit dem Schloss Bevern an den Rand des Wolfenbüttler Territoriums gedrängt wurde, vgl. ebd., S. 70–71; BEPLER 1988b, S. 14 und BEPLER 1988a, S. 115.
- <sup>586</sup> Inventar der herzoglich-bayerischen Kunstkammer, 1598, Johann B. Fickler (1533–1610), in einem Arbeitsexemplar und einer Abschrift erhalten in München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm. 2134 und cgm. 2133, ediert in: SAUERLÄNDER 2008, Bd. 1: Katalog Teil 1, S. 120 (Nr. 322 bzw. 321, Brigitte VOLK-KNÜTTTEL).
- <sup>587</sup> SEELIG 2008, S. 1–3.
- <sup>588</sup> DIEMER/DIEMER 2004, S. 18.
- <sup>589</sup> SAUERLÄNDER 2008, Bd. 1: Katalog Teil 1, S. 120–121 (Nr. 320–325 bzw. 319–324, Brigitte VOLK-KNÜTTTEL und Martin OTT). Zur Verortung der Tafel innerhalb der Kunstkammer siehe ein von Lorenz Seelig erstelltes Raumschema in: SEELIG 2008, S. 4–5, Abb. 1 (Nr. 11).
- <sup>590</sup> Ebd., S. 31–32.
- <sup>591</sup> Simanca, Archivo General, PR, leg. 30–6, ediert in: FERRANDIS 1914–1943, Bd. 3: Inventarios reales (Juan II a Juana la loca), S. 130–131 »otra silla de mula o troton hecha de hueso blanco e de carmesi pelo e las orillas e en medio labrada de laton« (ein weiterer Sattel von einem Maultier oder Klepper aus weißem Knochen und karmesinrotem Haar/Fell und an den Außenkanten und in der Mitte bearbeitet mit Messing), »otra silla de troton guarnescida de hueso blanco e verde e lo otro de cuero envesado colorado bastado de vnas correas de oropel e los bastos azules« (ein weiterer Sattel von einem Klepper geschmückt mit weißem und grünem Knochen und der andere verziert mit buntem Leder versehen mit Lederriemen von Flittergold und einer blauen Satteldecke), »otra silla de la brida de hueso blanco sobre carmesi pelo viejo roto e guarnescida de laton e en el arzon delantero vnas ymagenes de laton e hueso e la coraça de carmesi pelo viejo roto e los bastos de lienço colorado« (ein weiterer Sattel mit Zaumzeug von weißem Knochen auf karmesinrotem alten kaputten Haar/Fell und geschmückt mit Messing und der vordere Sattelbaum mit Bildern aus Messing und Knochen und karmesinroten alten kaputten Leder und einer Satteldecke von bemalten Leinen) und »otra silla de mula de hueso pintado de colores con vnos bastos de lienço blanco« (ein weiterer Maultiersattel von bemaltem Knochen mit einer Satteldecke von weißem Leinen). Siehe zum Inventar Kap. 3, Anm. 419.
- <sup>592</sup> Das Wort »troton« wird für gewöhnlich mit Klepper übersetzt, vgl. SECKENDORF-ABERDAR 1823–1824, Bd. 2: F–Z, S. 819 (Trotón).
- <sup>593</sup> KNIGHTON 2008, S. 39; TREMLETT 2017, S. 90; DOMÍNGUEZ CASAS 1993, S. 315.
- <sup>594</sup> Diese These vertritt auch die Musikwissenschaftlerin Tess Knighton im Rahmen ihrer Untersuchungen zu Musikbüchern des 15. Jahrhunderts in der Schatzkammer, vgl. KNIGHTON 2008, S. 39–40. Ein vergleichbares Vorgehen zeigt sich bei der Geheimen Kleinen Schatzkammer in Wien. Nach einem Inventar der Schatzkammer von 1731 wurde ein Beinsattel (Kat. Nr. 25) in einem großen grünen Kasten, also nicht sichtbar, u.a. neben Hirschfängern und Degen aufbewahrt, vgl. zum Inventarium Kap. 1.3, Anm. 123. Die Schatzkammer muss früher für einzelne Besucher zugänglich gewesen sein, sodass in einem Reisebericht, der 1466 im Zuge des Besuches des böhmischen Adligen Jaroslav Lev von Rosental und Blatna (1425–1480) von seinem Begleiter Schascheck (Ssassek) niedergeschrieben wurde, die Reichtümer der Schatzkammer erwähnt werden, ediert in: SCHMELLER 1843, S. 69, und teilweise in spanischer Übersetzung in: DOMÍNGUEZ CASAS 1993, S. 312.
- <sup>595</sup> Der Begriff *Guardaroba* bezeichnet wahrscheinlich einen Lagerraum, in dem die Reitzzeuge samt wertvollen Einrichtungsgegenständen und Möbeln deponiert wurden, vgl. SANDTNER 2010, S. 451. Die Kunsthistorikerin benutzt das Wort *Guardaroba* aber auch für die Beamten, die über den Hausrat in der *Guardaroba* wachten bzw. für diesen zuständig waren.
- <sup>596</sup> Modena, Archivio di Stato, Camera ducale, Amministrazione della Casa, Guardaroba, registri, n. 117, fol. 115r, Nr. 63, vgl. Kap. 3, Anm. 420, hier ist der besprochene Inventareintrag zitiert.
- <sup>597</sup> Modena, Archivio di Stato, Camera Ducale, Amministrazione della Casa, Guardaroba, registri, n. 1, 1436–1441, ediert in: BERTONI/ VICINI 1909, S. 80, fol. 32r, Nr. 1381; PARDI 1908, S. 95–96 (C: Oggetti d'osso, Nr. 2). Siehe zum Inventar Kap. 3, Anm. 421, hier ist der besprochene Inventareintrag zitiert.
- <sup>598</sup> BERTONI/ VICINI 1909, S. 80, fol. 32v.
- <sup>599</sup> BURGER 2012, S. 409–410 und 424–427; NEUMANN 1991, Bd. 1: Textband, S. 39–47 und 164–165.
- <sup>600</sup> Lebensgroßes Holzpferd aus dem Hackeney'schen Hof, Köln, um 1500, Lindenholtz, ca. 175 x 235 x 51 cm, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Inv. Nr. KSM 2009/1 I, vgl. KAT. KÖLN 2010, S. 210–215, Kat. Nr. IV.1.1 (Bettina MOSLER und Andrea HABEL-SCHABLITZKY). Das Pferd könnte ehemals dem kaiserlichen Rechenmeister und Bauherr Nicasius Hackeney (gest. 1518) gehört haben, der es möglicherweise 1498 vom Kaiser zur Aufnahme in den Ritterstand erhielt. Ein großer Dank geht an Hannes Fahrnbauer (Köln), der mich auf dieses Holzpferd aufmerksam machte. Siehe zum Thema und zu späteren Holzpferden in der Dresdener Rüstkammer SCHUCKELT 2000.
- <sup>601</sup> Siehe zum Thema Kap. 1.1, Anm. 73.
- <sup>602</sup> POSSELT-KUHLI 2016, S. 79; BEYER 2008, S. 60–64; BEAUFORT-SPONTIN 1981.
- <sup>603</sup> POSSELT-KUHLI 2016, S. 87.
- <sup>604</sup> Lübeck, Archiv der Hansestadt, Inv. Nr. unbekannt, vgl. WEHRMANN 1864, S. 403. Für weitere Informationen zur Zunftrolle, vgl. Kap. 1.1, Anm. 54. Siehe zum Thema ferner BULACH 2013, S. 155.
- <sup>605</sup> Die Rolle der Sadelmaker, 16. April 1429, Lübeck, Archiv der Hansestadt, ediert in: WEHRMANN 1864, S. 404. Fälschlicherweise nimmt Carl Wehrmann in seinem Glossar an, dass es sich bei einem »benenen sadel« um einen Sattel handelt, dessen einzelne Teile miteinander verbunden sind, vgl. ebd., S. 505. Siehe zum Thema ferner BULACH 2013, S. 154.
- <sup>606</sup> *Konšelé Novoměstští potvrzují artikule sedlářů* (Die Räte der Neustadt bestätigen die Artikel der Sattler), 9. Januar 1451, vermutlich Teil der Gedenkbücher der Neustadt (Liber memorialis), Prag, Archiv Pražského hradu, Miscell, c. 15, P. 13, ediert in: TOMEK 1895, S. 460 (Nr. 19), analysiert in: WINTER 1906, S. 864. Die Quelle wird im Kontext der Beinsattelforschung bereits erwähnt in: KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 498, Kat. Nr. 165 (Eric RAMÍREZ-WEAVER) und SOMOGYVÁRI 2017, S. 10.
- <sup>607</sup> Doris Bulach interpretiert die Lübecker Amtsrolle ähnlich und nimmt an, dass beinerne Sättel zu den Hauptprodukten der Sattler in Lübeck gehörten, vgl. BULACH 2013, S. 155.
- <sup>608</sup> Siehe zum Thema ferner Kap. 3.3, S. 60.
- <sup>609</sup> *État des dettes et créances de feu Raoul, comte d'Eu et connétable de France, avec relevés des règlements de 1335 à 1348*, Paris, Archives Nationales, JJ 269, ediert unter der Direktion von Jaques VERGER in: LEBAILLY 2019, hier S. 7–8, 10–13, 15 und 18–19.
- <sup>610</sup> Ebd., S. 7 (27. April 1336). Der zweite Knochensattel findet sich auf S. 15 (26. April 1342).
- <sup>611</sup> Siehe zu diesem Sattel ebd., S. 13 (1. Juli 1341). Teilweise ediert ist diese Rechnung auch in: GAY 1887–1928, Bd. 1: A–GUY, S. 53 (arçon). Zu den anderen vier Sätteln vgl. LEBAILLY 2019, S. 12 (17. März 1339 und 20. Oktober 1340) und 13 (23. September 1341 und 19. Mai 1342).
- <sup>612</sup> LEBAILLY 2019, S. 10–11 (wohl 3. August 1339). Teilweise ediert ist die Rechnung in: DEMAY 1880, S. 177–178; GAY 1887–1928, Bd. 1: A–GUY, S. 53 (arçon) und ins Deutsche übersetzt in: BOEHEIM 1890, S. 202–203. Siehe zu den anderen beiden Sätteln LEBAILLY 2019, S. 8 (6. November 1337) und 19 (wohl 20. März 1344). Der Sattel mit elfenbeinernen Sattelbögen könnte zusammen mit einer prachtvollen *sambue* (eine Satteldecke für Damensättel), die u.a. eine Dame und zwei Engel aus Elfenbein zeigt, an Jeanne, Tochter des Grafen von Eu, ausgeliefert worden sein, vgl. ebd., S. 18–19 (wohl 20. März 1344).
- <sup>613</sup> *Inventaire des joyaulx, reliques et autres choses estans en l'estude du roy en la tour du boys de Vincennes*, 11. April 1380, Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2705, ediert in: LABARTE 1879, S. 316 (Nr. 3042); teilweise ediert in: KAT. PARIS 1853, Bd. 2: Documents et glossaire, S. 419 (Léon de LABORDE). Während Léon de Laborde »[...] ouverte d'os [...]« in dem Inventar liest, ist bei Labarte »[...] ouvert d'or

- [...]« niedergeschrieben. Durch die Farbangaben Schwarz und Weiß ist die erste Lesung glaubhafter. Zumal in späteren Rechnungsbelegen des Rennstalls des französischen Königs ein Sattel mit schwarzen und weißen Knochenauflagen am vorderen Sattelbogen erwähnt wird, vgl. Kap. 4.1.2, Anm. 638. In Verbindung mit den Beinsätteln wurde das Inventar bereits von Julius von Schlosser angeführt, in: SCHLOSSER 1899, S. 254, Anm. 7. Das Beinkästchen wird auch im späteren *Inventaire des joyaux de la couronne*, 1418, Paris, Archives Nationales, KK 39 erwähnt: »Un coffre carré hault, d'oz noir et blanc, à la façon de quoy on fait les selles pour les chevaulx; qui souloit estre plain d'oiselez de Chippre«, ediert in: DOUËT D'ARCQ 1863–1864, Bd. 2, S. 292 (Nr. 50).
- <sup>614</sup> Es handelt sich bei den *oisellez de Chippre* um kleine Parfümfläschchen in Form von Vögelchen, vgl. DMF 2020, URL: <http://www.atilf.fr/dmf/definition/oiselet> (Robert MARTIN), zuletzt geprüft am 02.10.2023.
- <sup>615</sup> Das in Paris aufbewahrte Register JJ 269 (vgl. Kat. Nr. 4.1.2, Anm. 609) ist nicht chronologisch aufgebaut, sondern listet die gelieferten Realien jeweils unter dem Namen des Urhebers/Zulieferers auf, sodass die gesamten auf fol. 2v0 bis 6v0 genannten Reitzeuge unter dem Namen Geffroy le Breton verzeichnet sind, vgl. LEBAILLY 2019, S. 7–19.
- <sup>616</sup> Dijon, Archives départementales de la Côte-d'Or, B 1511, vgl. DEHAISNES 1886, Bd. 2: 1374–1401, S. 738 und Anm. 23.
- <sup>617</sup> VAUGHAN 2002, S. 224.
- <sup>618</sup> LEPROUX/BILLAUD 1995–1996, Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 57 (Nr. 7) und 77 (Nr. 147). Für weitere Informationen zu den Rechnungsbüchern, vgl. Kap. 3.1, Anm. 427.
- <sup>619</sup> Ebd., Bd. 1: Le registre KK 34 des Archives Nationales (1381–1387), S. 58 (Nr. 49).
- <sup>620</sup> Ebd., Bd. 1: Le registre KK 34 des Archives Nationales (1381–1387), S. 65 (Nr. 98).
- <sup>621</sup> Rechnungsakte vom 4. Mai 1397, London, British Museum, 2583, ediert in: LABORDE 1849–1852, Teil 2, Bd. 3: Preuves, S. 135–136 (Nr. 5773) und in: KAT. PARIS 1853, Bd. 2: Documents et glossaire, S. 495–496 (Léon de LABORDE). Genannt wird Jehan de Troyes hier in Verbindung mit einem Sattel mit reicher Stickerei samt Geschirr für die Herzogin von Orléans.
- <sup>622</sup> LEPROUX/BILLAUD 1995–1996, Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 57 (Nr. 7), 77 (Nr. 147), 79 (Nr. 160) und 121 (Nr. 542). Siehe hierzu das Zitat in Kap. 3.1, S. 55.
- <sup>623</sup> Ebd., Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 248 (Nr. 1648).
- <sup>624</sup> Ebd., Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 58 (Nr. 17). Bereits 1383 wird ein *mercier* (Kurzwarenhändler) namens Coliné bzw. Colin Rapine genannt, vgl. ebd., Bd. 1: Le registre KK 34 des Archives Nationales (1381–1387), S. 78 (Nr. 197) und 100–101 (Nr. 426). Allerdings könnte sich es hier lediglich um eine Namensverwandtschaft handeln.
- <sup>625</sup> In einer Rechnung wird erwähnt, dass Colin Rapine in Paris lebt, vgl. ebd., Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 204 (Nr. 1118).
- <sup>626</sup> Siehe zum Thema die Einleitung von Claude BILLAUD in: ebd., Teil 2, Bd. 1: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 15–49, hier S. 38.
- <sup>627</sup> *Les deuxième et darenier compte Robert de Bailleux, recepveur général de toutes les finances de monseigneur [...]*, 1. Mai–15. Oktober 1412, Recette générale des finances, Lille, Archives départementales du Nord, B 1897, ediert in: LABORDE 1849–1852, Teil 2, Bd. 1: Preuves, S. 92–93 (Nr. 261).
- <sup>628</sup> LEPROUX/BILLAUD 1995–1996, Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 78 (Nr. 154), 110 (Nr. 428), 159 (Nr. 765), 160 (Nr. 774), 183 (Nr. 952), 183 (Nr. 955), 204–205 (Nr. 1118) und 248–249 (Nr. 1648).
- <sup>629</sup> Hierunter fallen der Herzog Karl von Orléans (vgl. Kap. 4.1.2, Anm. 635), der Studien(?)–Meister des Kronprinzen, die Leibgarde des Königs und der Herzog von Guinne, vgl. LEPROUX/BILLAUD 1995–1996, Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 58 (Nr. 10), S. 205 (Nr. 1121–1122) und 250 (Nr. 1655).
- <sup>630</sup> Hierunter fallen Mitglieder der Familie des Königs (wie der Herzog von Burgund und ein Onkel des Königs), adlige und kirchliche Vertreter (wie der Graf von Notembert, der Graf von Saint Pol, der Graf von Clermont, der Erzbischof von Besançon), aber auch der kleine Seneschal (*petit seneschal*), Leibknappen oder Knappen des Rennstalls (*écuyers de corps ou d'Écurie*), Ritter, der *eschanson du Roy*, der *valet tranchant* bzw. *escuier tranchant* und der *chambellan du Roy*, vgl. u.a. LEPROUX/BILLAUD 1995–1996, Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 169 (Nr. 843), 186 (Nr. 974), 206 (Nr. 1134), 80 (Nr. 166), 81 (Nr. 171), 113 (Nr. 450), 81 (Nr. 172), 168 (Nr. 836), 185 (Nr. 969), 80 (Nr. 168), 167–168, (Nr. 834), 185 (Nr. 966), 250 (Nr. 1655), 185 (Nr. 967), 168 (Nr. 840), 251 (Nr. 1661) und 186 (Nr. 971). Zur Bedeutung der genannten Ämter und Dienste vgl. FAVIER 1995. Einmal wird ein Beinsattel auch einer Frau, einer *Madame de Gamaches*, gegeben, vgl. LEPROUX/BILLAUD 1995–1996, Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 167 (Nr. 831).
- <sup>631</sup> Ebd., Bd. 1: Le registre KK 34 des Archives Nationales (1381–1387), S. 86 (Nr. 279) und Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 57 (Nr. 7).
- <sup>632</sup> Ebd., Bd. 1: Le registre KK 34 des Archives Nationales (1381–1387), S. 76–86.
- <sup>633</sup> Ebd., Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 248–252.
- <sup>634</sup> Ebd., Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 57–58 (Nr. 7 und 9), 77 (Nr. 147–149), 110 (Nr. 428–429), 159 (Nr. 765–767), 183 (Nr. 952), 204–205 (Nr. 1118 und 1120) und 248–249 (Nr. 1648).
- <sup>635</sup> Ebd., Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 78 (Nr. 154), 111 (Nr. 433), 159 (Nr. 774), 183 (Nr. 955) und 205 (Nr. 1123).
- <sup>636</sup> Siehe für Knochenbesätze weißer Farbe u.a. ebd., Bd. 1: Le registre KK 34 des Archives Nationales (1381–1387), S. 86 (Nr. 279) und Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 57–58 (Nr. 7 und 9) und 77 (Nr. 147). Für Knochenbesätze schwarzer Farbe vgl. ebd., Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 81 (Nr. 172), 168 (Nr. 836) und 207 (Nr. 1139).
- <sup>637</sup> Ebd., Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 58 (Nr. 12), 167 (Nr. 831) und 169 (Nr. 843).
- <sup>638</sup> Ebd., Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 57 (Nr. 7), 77 (Nr. 147 und 148), 167 (Nr. 831), 168 (Nr. 836) und 248–249 (Nr. 1648). Ein Sattel verfügt vorn über weiße und schwarze Knochenauflagen, vgl. ebd., Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 207 (Nr. 1139).
- <sup>639</sup> Ebd., Bd. 1: Le registre KK 34 des Archives Nationales (1381–1387), S. 86 (Nr. 279) und 184 (Nr. 1140) und Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 58 (Nr. 11), 80 (Nr. 168), 81 (Nr. 172 und 174), 111 (Nr. 431) und 185 (Nr. 967).
- <sup>640</sup> Ebd., Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 112 (Nr. 441) und 250 (Nr. 1657).
- <sup>641</sup> Siehe zum Thema eingehender die Erörterungen in Kap. 3.1, S. 55.
- <sup>642</sup> In den Rechnungsbüchern ist auch ein Sattel mit rotem Korduanleder zu finden, dessen Geschirr mit Knochen besetzt ist, vgl. LEPROUX/BILLAUD 1995–1996, Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 186 (Nr. 971).
- <sup>643</sup> Siehe u.a. ebd., Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 204–205 (Nr. 1118 und 1123), 206 (Nr. 1135), 248–249 (Nr. 1648) und 250 (Nr. 1656). *Roncins* sind Kriegs- oder Arbeitspferde für große Lasten, vgl. FAVIER 1995, S. 834. Im altfranzösischen Ritterroman ist ein *roncin* ein eher abgemagerter, hässlicher Gaul, der vermehrt von Knappen und nur selten von Rittern oder Damen geritten wird, vgl. KITZE 1888, S. 7–9.
- <sup>644</sup> LEPROUX/BILLAUD 1995–1996, Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 77 (Nr. 150).

- <sup>645</sup> Ebd., Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 81 (Nr. 172) und 167 (Nr. 831). Ein *haquenée* ist ein kleines Pferd oder eine Stute und wurde vornehmlich von Frauen benutzt, vgl. DHLF 1992, Bd. 1: A–L, S. 942; LITTRÉ 1958–1960, Bd. 4: Ge–Ma, S. 405–406.
- <sup>646</sup> LEPROUX/BILLAUD 1995–1996, Bd. 2: Le registre KK 35 des Archives Nationales (1399–1404 et 1411–1413), S. 58 (Nr. 12).
- <sup>647</sup> BOILEAU 1837, S. 212–213. Für weitere Informationen zum Werk vgl. Kap. 3.3, Anm. 487. Im Kontext der Beinsättel wurde auf diese Quelle bereits verwiesen in: SOMOGYVÁRI 2017, S. 10.
- <sup>648</sup> JARITZ 1996b, S. 11.
- <sup>649</sup> Siehe zum Thema bereits Kap. 3.4, Anm. 539.
- <sup>650</sup> Siehe zur Miniatur Kap. 1.2, Anm. 80.
- <sup>651</sup> Siehe zu literarischen Beschreibungen des heiligen Georg Kap. 2.4, Anm. 329.
- <sup>652</sup> Zur Symbolik der Farbe Weiß siehe Kap. 3.4 und zum mittelalterlichen Farbgebrauch LINARES 2011, S. 301.
- <sup>653</sup> *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, Masaccio, 1426, Pappelholz, 22,3 x 61,7 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 58A, vgl. SPIKE 1996, S. 154–163 und 199 (Nr. 6); CECCHI 2016, S. 214–251; KAT. BERLIN 1998, S. 310–313, o. Kat. Nr. (Erich SCHLEIER); DUNKERTON/GORDON 2002, S. 88–109; KAT. LONDON 2003, S. 214, o. Kat. Nr. (Dillian GORDON) und BELLUCCI ET AL. 2002, S. 186–189, hier mit Abbildungen der Tafelrückseite und einer Röntgenaufnahme. Virág Somogyvári machte im Zuge ihrer Forschungen zu den Beinsätteln bereits auf das Bild aufmerksam, war sich aber nicht sicher, ob es sich um eine Beinsatteldarstellung handelt, weshalb sie Masaccios Werk keine weitere Aufmerksamkeit schenkte, vgl. SOMOGYVÁRI 2017, S. 12.
- <sup>654</sup> *Kreuztragung Christi*, deutsch, Ende 15. Jahrhundert, Tempera auf Holz, 39 x 37 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Nr. 2039 Carrand, vgl. KAT. FLORENZ 2014, S. 74, Kat. Nr. 20 (Beatrice PAOLOZZI STROZZI).
- <sup>655</sup> *Schleifung des heiligen Georgs zur Opferstätte und Enthauptung des heiligen Georgs*, Bernat Martorell, um 1435, Öl auf Holz, 107 x 53 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. RF1571 und RF1573, vgl. FOUCAUT 2015, S. 68–69, Abb. 52 und 54; MACÍAS/CORNUDELLA 2011–2012.
- <sup>656</sup> *Enten-König*, Süddeutschland, um 1430, Tempera und Vergoldungen auf Karton, 19 x 12 cm, Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv. Nr. KK grau 40, vgl. HUSBAND 2015, S. 15–26. Für eine detaillierte materialtechnische Beschreibung des Kartenspiels vgl. RICHTER/HÄRLIN 1976.
- <sup>657</sup> Abgeleitet ist diese These von den realkundlichen Forschungen von Gerhard Jaritz, vgl. JARITZ 1996b, S. 10–12.
- <sup>658</sup> Peter Burke hat eine grundlegende Arbeit zur Verwendung von Bildern als historische Quellen verfasst, vgl. BURKE 2003, S. 15. Siehe zum Thema ferner RAMHARTER 2002, S. 156. Zur materiellen Kultur des Mittelalters dienen Werke der bildenden Kunst häufig als Quellen, vor allem in der Erforschung der Mode, vgl. GÜNTHER/ZITZLSPERGER 2018.
- <sup>659</sup> VAVRA 1980, S. 196–206.
- <sup>660</sup> Die Entstehung des Altarretabels ist durch Dokumente, darunter mehrheitlich Zahlungsbelege, nachvollziehbar. Diese sind publiziert in: BECK 1978, S. 17–24 und 31–50. Ebenfalls erwähnt und ausgewertet werden die Quellen in: CECCHI 2016, S. 214–216 und KAT. LONDON 2003, S. 206 und 217–218, o. Kat. Nr. (Dillian GORDON).
- <sup>661</sup> Siehe zu Vasaris Vite auch Kap. 3.3, Anm. 505, hier rezipiert nach der deutschen Übersetzung von Victoria LORINI und hg. von Christina POSSELT in: VASARI 2011, S. 31, basierend auf der kritischen Ausgabe in: VASARI 1966–1997). *Madonna mit Kind*, Tempera auf Holz, 134,8 x 73,5 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. NG3046, vgl. KAT. LONDON 2003, S. 201–223, o. Kat. Nr. (Dillian GORDON).
- <sup>662</sup> *Eltermord des heiligen Julian* und dem *Wunder des heiligen Nikolaus von Bari* und *Kreuzigung Petri* zusammen mit der *Enthauptung Johannes des Täufers*, Pappelholz, 21 x 61 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 58a und b, vgl. KAT. BERLIN 1998, S. 310–313, o. Kat. Nr. (Erich SCHLEIER). Die Tafel mit dem *Eltermord des heiligen Julian* und dem *Wunder des heiligen Nikolaus von Bari* wurde wohl nicht von Masaccio selbst, sondern von seinem Gehilfen Andrea di Giusto ausgeführt.
- <sup>663</sup> Für eine Rekonstruktion des Altaraufsatzes vgl. KAT. LONDON 2003, S. 213–214, o. Kat. Nr. (Dillian GORDON).
- <sup>664</sup> BLUM 2015, S. 217–218.
- <sup>665</sup> HERALD 1981, S. 44–45, Abb. 15.
- <sup>666</sup> Es könnte sich bei dem zweiten Beamten um Marco, den Neffen von Giuliano, handeln, vgl. CECCHI 2016, S. 250; KAT. LONDON 2003, S. 216, o. Kat. Nr. (Dillian GORDON); KAT. BERLIN 1998, S. 312, o. Kat. Nr. (Erich SCHLEIER); SPIKE 1996, S. 160.
- <sup>667</sup> VASARI 1966–1997, Bd. 3: Testo, S. 127, Zeile 21–25; die deutsche Übersetzung nach VASARI 2011, S. 31.
- <sup>668</sup> *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, Gentile da Fabriano, 1423, Tempera auf Holz, 300 x 283 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1890 n. 8364, vgl. BLUM 2015, S. 220, Abb. 152 und CHRISTIANSEN 2005, S. 11–40. Weitere mit Masaccios Werk vergleichbare Darstellungen des Bildthemas sind: *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige*, Zanobi Strozzi zugeschrieben, um 1433–1434, Eitempera auf Holz, 20,3 x 48,2 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. NG 582, vgl. KAT. LONDON 2003, S. 422–425, o. Kat. Nr. (Gordon DILLIAN); ein Fresko mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* und *Christus als Schmerzensmann*, Fra Angelico (um 1386/1400–1455) und Benozzo Gozzoli (1420–1497), 1438–1444, 180 x 360 cm, Florenz, Kloster San Marco, vgl. BLUM 2015, S. 219–120, Abb. 151, in Auftrag gegeben von Cosimo de' Medici für eine private Zelle (Nr. 38–39) im Kloster.
- <sup>669</sup> WEIS 1990, Sp. 543–544.
- <sup>670</sup> *Niccolò Mauruzi da Tolentino im Kampf von San Romano*, Paolo di Dono (genannt Paolo Uccello), um 1438–1440 (?), Tempera auf Pappelholz, 182 x 320 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. NG 583, vgl. KAT. LONDON 2003, S. 378–397, o. Kat. Nr. (Dillian GORDON), hier werden auch weitere Werke des Künstlers mit einem Pferd in Rückansicht gezeigt; *David und Goliath* und *Triumph von David*, Francesco di Stefano (genannt Pesellino), um 1445–1455, Tempera auf Holz, 45,5 x 179,2 cm und 45,3 x 179,8 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. NG 6579 und NG 6580, vgl. ebd., S. 288–295, o. Kat. Nr. (Dillian GORDON).
- <sup>671</sup> BLUM 2015, S. 249.
- <sup>672</sup> In einem Fresko in der Familienkapelle der Medici im Palazzo Medici Ricardi von ca. 1459–1460 setzte der Künstler Benozzo Gozzoli beispielsweise Cosimo den Älteren, seinen Sohn Piero und seine zwei Enkel Lorenzo und Giuliano hinter den Heiligen Drei Königen ins Bild, vgl. ebd., S. 227. Rogier van der Weyden (um 1399–1464) bildete auf der Mitteltafel eines für die Kirche St. Kolumba in Köln geschaffenen Flügelretabels Philipp den Guten und seinen Sohn Karl I. den Kühnen als Könige in zeitgenössischer burgundischer Mode ab, entstanden ca. 1450–1455, Öl auf Holz, 139,5 x 152,9 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 1189, vgl. ebd., S. 242–249.
- <sup>673</sup> Die exotischen Elemente in den Darstellungen sind das Resultat einer Deutung der Heiligen Drei Könige als Repräsentanten der ganzen damaligen Welt, bestehend aus den Kontinenten Europa, Asien und Afrika. Die Krone mit Federn kann nach Abolala Soudavar auf die byzantinische Herkunft des Königs aufmerksam machen, vgl. SOUDAVAR 2008, S. 111. In vergleichbarer Form begegnet sie ebenfalls bei Balthasar in Benozzo Gozzolis Fresko im Palazzo Medici Ricardi. In dem Fresko werden ferner Großkatzen an Leinen gehalten. Siehe zum Werk Kap. 4.2.1, Anm. 672 und zum Thema BLUM 2015, S. 217, Abb. 148 und 155.
- <sup>674</sup> Lediglich Maria und Joseph sind noch in ihren traditionellen spätantiken Gewandungen wiedergegeben, eine Darstellungskonvention, mit der nie gebrochen wurde, vgl. HAMILTON 1901, S. 34–36 (Nr. 58 A). Das vergoldete und mit plastischen Löwenköpfen ausgestaltete Faldisitorium, auf dem Maria sitzt, ist ein atypisches Element der Szene. Maria sitzt für gewöhnlich auf einem steinernen Thron, vgl. SPIKE 1996,

- S. 154–163 und 199, Kat. Nr. 6j. Bis in die Neuzeit hinein wurde die Stuhlform von geistlichen und weltlichen Würdenträgern benutzt und könnte demnach als zeitgenössische Realie gedeutet werden, vgl. SCHMID 1973, Sp. 1219–1220.
- <sup>675</sup> LAAG/JÁSZAI 1990, Sp. 652–653; SCHILLER 1966–1991, Bd. 2: Die Passion Jesu Christi, S. 91.
- <sup>676</sup> Zu der Tafelmalerei existieren noch keine weiteren Studien. Sie wird allein im Museumsführer des Museo Bargello kurz aufgeführt, vgl. KAT. FLORENZ 2014, S. 60 und 74, Kat. Nr. 20 (Beatrice PAOLOZZI STROZZI).
- <sup>677</sup> Vier Darstellungen des Martyriums des heiligen Georg, Bernat Martorell, um 1435, Öl auf Holz, 107 x 53 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. RF1570–RF1573, vgl. FOUCAUT 2015, S. 68–69, Abb. 51–54; GRIZZARD 1983.
- <sup>678</sup> Drachenkampf Georgs mit Lanze zu Pferd, Bernat Martorell, um 1435, Tempera auf Holz, 155,6 x 98,1 cm, Chicago, Art Institute, Inv. Nr. 1933.786, vgl. KAT. CHICAGO 2008, S. 78–86, o. Kat. Nr. (Judith BERG SOBRÉ); Madonna mit Kind, Eitempera und Vergoldungen auf Holz, 154,3 x 107,3 cm, Philadelphia, Museum of Art, Inv. Nr. 759, vgl. MACÍAS/CORNUDELLA 2011–2012. Zur Rekonstruktion des Retabels und seinem Ausstellungsort vgl. ebd. und MACÍAS/CORNUDELLA 2015.
- <sup>679</sup> Die unterschiedliche Charakterisierung von Dacian in der *Legenda Aurea* weist auf die ehemalige Existenz unterschiedlicher Legendenfassungen hin, vgl. HÄUPTLI 2014, Bd. 1, S. 820, Anm. 20. In *Der Heiligen Leben* wird Dacian ebenfalls als persischer Kaiser bezeichnet, vgl. RÜTTGERS 1913, Bd. 2: Sommerteil, S. 32.
- <sup>680</sup> HÄUPTLI 2014, S. 821–823. Siehe auch RÜTTGERS 1913, Bd. 2: Sommerteil, S. 32.
- <sup>681</sup> Die Geißelung Georgs könnte auf weitere mittelalterliche Legendenfassungen, wie beispielsweise der katalanischen *Historia de la vida de Sent Jordi* des späten 14. bis Anfang 15. Jahrhunderts, zurückgehen, vgl. KAT. CHICAGO 2008, S. 81–82, o. Kat. Nr. (Judith BERG SOBRÉ). Die Geißelung gehörte aber auch zur gängigen Praxis bei Hinrichtungen, weshalb sie von Bernat Martorell wiedergegeben worden sein könnte, vgl. MACÍAS/CORNUDELLA 2011–2012, S. 29.
- <sup>682</sup> Der Eisenhut wurde von Fußtruppen bei kriegerischen Auseinandersetzungen vom 12. bis zum 15. Jahrhundert benutzt, vgl. STONE 1961, S. 173. Siehe für einen Eisenhut, Oberitalien (Mailand), um 1470–1480, Eisen, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. A 114, vgl. KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 62, o. Kat. Nr. (Saal I/11, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER).
- <sup>683</sup> Zwei Reiterharnische, Lorenz Helmschmid, Augsburg, 1480 (dokumentiert) und um 1485, Eisen, Messing, Seidensamt, Leder, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. A 60 und A 62, vgl. KAT. WIEN 2005, S. 64–67, Kat. Nr. 9 (Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER); Sammlungsdatenbank KHM, URL: <https://www.khm.at/de/object/96605232do/> und <https://www.khm.at/de/object/0fo6a7cb7d/>, zuletzt geprüft am 15.11.2023; PFAFFENBICHLER 1999, S. 87–88, Abb. 5–6. Siehe zur Helmform der Schaller und zu weiteren Vergleichsbeispielen STONE 1961, S. 536–537.
- <sup>684</sup> HÄUPTLI 2014, Bd. 1, S. 644–647. Der Hauptmann wird durch das Blut Jesu geheilt, was seine Bekehrung und sein Martyrium zur Folge hat.
- <sup>685</sup> SCHILLER 1966–1991, Bd. 2: Die Passion Jesu Christi, S. 164–170; PETZOLDT 1990. Ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist der Hauptmann vermehrt in Kreuzigungsdarstellungen zu sehen. Insgesamt bereichern im 15. Jahrhundert die Kreuzigung immer mehr Zuschauer, die häufig als vornehme spätmittelalterliche Ritter dargestellt werden, vgl. SCHILLER 1966–1991, Bd. 2: Die Passion Jesu Christi, S. 165 und 169–170.
- <sup>686</sup> Die Bezeichnung wird verwendet in: REICHEL 1998, S. 24.
- <sup>687</sup> Sogenannte Judenhüte, d.h. spitz zulaufende Kopfbedeckungen, waren ein den Juden im Mittelalter auferlegtes Erkennungszeichen, vgl. WILK 1969, S. 173–174 und 182 sowie DENEKE 1993, S. 241–242.
- <sup>688</sup> Die griechische Fassung B des apokryphen Nikodemus-Evangeliums, die erstmals durch Handschriften des 14. Jahrhunderts überliefert ist, ist teilweise in deutscher Sprache wiedergegeben in: WILK 1969, S. 5–6, auf Grundlage der kritischen Edition von TISCHENDORF 1876. In ihren Forschungen analysiert Barbara Wilk die Kreuztragungsberichte in den vier Evangelien sowie weitere Quellen und theologische Auslegungen der Kreuztragung, vgl. WILK 1969, S. 4–36. Siehe zur Rolle von Juden in bevölkerten Passionsdarstellungen des Spätmittelalter LIP-TON 2014, S. 241–278.
- <sup>689</sup> Brustplatte, Kaspar Rieder, Innsbruck, um 1490, Metall, blank, 62 x 44 cm, 4,7 kg, Leeds, Royal Armouries, Inv. Nr. III.1294, vgl. GAMBER 1955, S. 86–87 (Nr. 1). Ein Rennzeug ähnlicher Charakteristik ist zudem von Maximilian I. erhalten, Lorenz Helmschmid, Augsburg, um 1495, Metall, 192 x 67 x 85 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. R. VI, vgl. KAT. AUSST. KARLSRUHE 2001, Bd. 1: Katalogband, S. 218–219, Kat. Nr. 429 (Marco NEUMAIER). Auf dem Kopf trägt der Hauptmann einen Eisenhut mit einem Blattornament oberhalb des Gesichtsausschnittes, eine Helmform, wie sie seit dem 13. Jahrhundert in Spanien verbreitet war und auch von Rittern getragen wurde, vgl. BRUNDE HOFFMEYER 1972–1982, Bd. 2, S. 147–148 und 254–257.
- <sup>690</sup> HÄUPTLI 2014, Bd. 1, S. 823; RÜTTGERS 1913, Bd. 2: Sommerteil, S. 33.
- <sup>691</sup> Das Urteil und die Geißelung des heiligen Georg, Bernat Martorell, um 1435, Öl auf Holz, 107 x 53 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. RF1570 und RF1572, vgl. FOUCAUT 2015, S. 68–69, Abb. 51–54; GRIZZARD 1983.
- <sup>692</sup> Georgs-Retabel, Meister des Centenar, erstes Viertel 15. Jahrhundert, Tempera und Vergoldungen auf Kiefernholz, 660 x 550 x 566 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 1217-1864, vgl. MIQUEL JUAN 2011; SOBRÉ 1989, S. 111–113 und 173, Abb. 64; Georgs-Retabel, Köln, Meister der Georgslegende, um 1460, Eiche, Mittelteil 124,5 x 167 cm, Seitenteile 124,5 x 76,5–77 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv. Nr. WRM 114-118, vgl. CORLEY 2009, S. 257–264, Abb. 172–174, Farbtafel 29 und SCHERER 1999. Szenische Darstellungen des Martyriums des heiligen Georg sind seit dem Früh- und Hochmittelalter aus kirchlichem Kontext bekannt, vgl. BRAUNFELS-ESCHE 1990, Sp. 387–390.
- <sup>693</sup> Diese Marterdarstellungen gehören zu den früheren Martyrien, die Georg nach der Legende unter Dacian erleidet, vgl. HÄUPTLI 2014, Bd. 1, S. 817–819. In *Der Heiligen Leben* werden teils variierende Marterungen beschrieben, vgl. RÜTTGERS 1913, Bd. 2: Sommerteil, S. 32.
- <sup>694</sup> Selbst die prachtvoll mit Georgsszenen bestickten Paramente, die sich maßgeblich an den Darstellungen des Retabels orientieren und wohl nach Vorlagen von Bernat Martorell gestaltet sind, zeigen nicht diese Ikonografie. Die Bildstickereien bilden 17 Szenen aus dem Leben des heiligen Georg ab, aufgebracht auf vier Paramenten (einem Pluviale, zwei Dalmatiken und einem Messgewand), Bernat Martorell (Entwurf), Antoni Sadurní und Werkstatt (Ausführung), nach 1435, Stickerei mit u.a. Gold- und Seidenfäden, Barcelona, Palau de la Generalitat de Catalunya, vgl. CARBONELL I BUADES 2015c.
- <sup>695</sup> *Kreuztragung Christi*, Derick Baegert, um 1480–1490, Holz, 123 x 95 cm, Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum/Leihgabe des Westfälischen Kunstvereins, Inv. Nr. 59 WKV, vgl. KAT. MÜNSTER 1986, S. 346–358, Kat. Nr. 167 (Paul PIEPER); MARX 2011, S. 77, Tafel 24; ARNHOLD/KAMMANN/MARX 2015, S. 39, Abb. 21. Die Tafelmalerei war wohl ehemals Teil eines rechten (?) Seitenflügels eines Altaraufsatzes (Innenseite). Ihre Rückseite ist ebenfalls bemalt und zeigt Christus am Ölberg.
- <sup>696</sup> Hierin zeigt sich in der bildenden Kunst die Anwendung der Physiognomik, vgl. zum Thema Kap. 3.4, S. 61. Siehe eingehend zum Thema DITTMAYER 2014, S. 61–66; JARITZ 1993, S. 210–211 und WILK 1969, S. 174–175. Zur Farbsymbolik und Bedeutung der Kleidung in Passionsszenen siehe insbesondere REICHEL 1998.
- <sup>697</sup> ULBERT-SCHUDE 1968, S. 76–77.
- <sup>698</sup> WILK 1969, S. 189–192; DITTMAYER 2014, S. 43–46.

- <sup>699</sup> Ebd., S. 52–53.
- <sup>700</sup> Ebd., S. 52–54 und 313.
- <sup>701</sup> Siehe zur Geschichte des Baus CARBONELL I BUADES 2015b.
- <sup>702</sup> Siehe einleitend zum Gebrauch und zur Funktionalität der Rüstung RAMHARTER 2009.
- <sup>703</sup> Die passive Haltung der Obrigkeit beobachtet Daria Dittmeyer in zahlreichen spätmittelalterlichen Passions- und Martyriumsdarstellungen, vgl. DITTMAYER 2014, S. 62.
- <sup>704</sup> Ab Ende des 14. Jahrhunderts gehörten Glocken und Schellen insbesondere im deutschsprachigen Raum zur Mode, vgl. KOCH-MERTENS 2000, Bd. 1: Die Kulturgeschichte der Mode bis 1900, S. 166.
- <sup>705</sup> Ausgefallene Saumformen und Pelzbesätze kommen im 14. Jahrhundert in Mode, vgl. ebd., Bd. 1: Die Kulturgeschichte der Mode bis 1900, S. 161–165; WÖRNER 2011, S. 34.
- <sup>706</sup> ROSENFELD 1973b, S. 8–9.
- <sup>707</sup> Siehe zum Thema eingehend MEURER 1979, S. 39.
- <sup>708</sup> Höfische Jagddarstellungen sind ein verbreitetes Motiv früher Kartenspiele des 15. Jahrhunderts. Ein Beispiel ist das Ambraser Hofjagdspiel, von dem 54 der ursprünglich 56 Karten erhalten sind, Werkstatt von Konrad Witz (aktiv in Basel, 1434–1444), ca. 1440–1445, Papier mit Wasserfarbe und opaker Malerei, Gold über Feder und Tinte, 15,9 x 9,8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv. Nr. KK5018–5071, vgl. HUSBAND 2015, S. 26–41.
- <sup>709</sup> MEURER 1979, S. 28; WÖRNER 2011, S. 34–35; HUSBAND 2015, S. 19–22. Timothy Husband unterteilt die Darstellungen auf den Karten in zwei Jagdarten: die Falkenjagd und die Großwildjagd mit Hunden, dennoch merkt er an, dass die Figurenkarten keine Jagdszenen zeigen.
- <sup>710</sup> Die angeleiteten Hunde der *Hunde-Vier*, die einer Fährte zu folgen scheinen, sind beispielsweise in verwandter Ausführung beim *Jäger* des mit 48 Karten vollständig erhaltenen Ambraser Hofämterspiels wiederzufinden, Süddeutsch, um 1450–1455, Holzschnitt, koloriert, Gold- und Silberauflagen, Feder und Tusche auf Papier, 13,9 x 9,9 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 5123, vgl. MEURER 1979, S. 28, Abb. 5. Für weitere Informationen zum Ambraser Hofämterspiel vgl. WÖRNER 2010, S. 298–350. Ferner sind die Hunde beim *Zintilomo V* (Der Adlige) des Mantegna-Tarock (E-Folge, insgesamt 50 Karten) dargestellt, Ferrara, um 1465, Kupferstich, 20 x 14,5 cm, u.a. erhalten in Pavia, Castello Visconteo, vgl. DORSINI 2017, S. 22–23; WESTFEHLING 1988; MEURER 1979, S. 28, Abb. 6.
- <sup>711</sup> WÖRNER 2010, S. 285–286.
- <sup>712</sup> WÖRNER 2011, S. 36, für ihre Deutungen zieht sie u.a. BECKER 1992, S. 244–245 heran. Siehe zur Tiersymbolik auch DITTRICH/DITTRICH 2004, S. 99–102.
- <sup>713</sup> Ulrike Wörner berücksichtigt dies nur unzureichend, sodass sie den *Enten-König* negativ als Sündennarren und Vertreter einer niederen Minne interpretiert, vgl. WÖRNER 2011, S. 36. Hierbei bezieht sie außer den Symbolfarben und -tieren noch die Schellen an seiner Ausstattung mit ein, die ab dem Spätmittelalter auch zur Narrenkleidung gehörten. In einigen Kartenspielen des 15. und 16. Jahrhunderts besteht eine Verbindung zwischen der ›Farbe‹ Schell und Narrendarstellungen, die diese negative Deutung bekräftigen könnten, vgl. HENS 2001, Bd. 1, S. 124, Anm. 420. Unter Einbezug weiterer Ausstattungselemente wie des Beinsattels (siehe für eine mögliche symbolische Deutung Kap. 3.4) und der Bildkomposition darf nicht außer Acht gelassen werden, dass bei einer negativen Deutung der Ente diese vom König und dessen Schimmel beinahe niedergetrampelt wird. Die Karte könnte also auch positiv interpretiert worden sein.
- <sup>714</sup> Siehe zum Thema Kap. 2. Auch andere Karten lassen Verbindungen zur Minne-Ikonografie erkennen, wie die Kupferstich-Karten mit ursprünglich wohl 48 Karten, Meister der Spielkarten (oberes Rheinland), um 1435–1440, Kupferstich, ca. 13 x 9 cm, in unterschiedlichen Drucken erhalten, darunter in Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv. Nr. Kh. 25. r6s, vgl. HUSBAND 2015, S. 41–47. Zu den Deutungen vgl. HENS 2001, Bd. 1, S. 159–160.
- <sup>715</sup> HUSBAND 2015, S. 17.
- <sup>716</sup> SAUERLÄNDER 2008, Bd. 2: Katalog Teil 2, S. 610–611 (Nr. 1972 bzw. 1872, Peter DIEMER). Zu Informationen zum Inventar vgl. Kap. 4.1.1, Anm. 586 und zur Provenienz des Stuttgarter Kartenspiels, vgl. MEURER 1979, S. 11–13.
- <sup>717</sup> HUSBAND 2015, S. 17.
- <sup>718</sup> MEURER 1979, S. 13.
- <sup>719</sup> Diese Vermutung teilen Ulrike Wörner und Hellmut Rosenfeld, vgl. WÖRNER 2011, S. 29–33; WÖRNER 2010, S. 257–259; ROSENFELD 1973b, S. 7–8.
- <sup>720</sup> WÖRNER 2010, S. 257–259.
- <sup>721</sup> HUSBAND 2015, S. 21–26; MEURER 1979, S. 40–42.
- <sup>722</sup> Siehe zu motivischen Parallelen zu anderen Kartenspielen Kap. 4.2.3, Anm. 710. Weiterhin weisen die Karten, so der *Falken-Ober* und die *Hunde-Königin*, in ihrer Haltung und teils Gewandung Gemeinsamkeiten mit dem *Menschen-Ober* und der *Menschen-Dame* des Kartenspiels des Meisters der Spielkarten auf, vgl. zum Kartenspiel Kap. 4.2.3, Anm. 714; GEISBERG 1973a, S. 63 (Nr. 47) und 66 (Nr. 55), Tafel 23 und 27. Zu weiteren motivischen Verbindungen vgl. GEISBERG 1973b, S. 148–149.
- <sup>723</sup> *Marschalk*, Ambraser Hofämterspiel (vgl. Kap. 4.2.3, Anm. 710), Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 5115, vgl. die Sammlungsdatenbank KHM, URL: [www.khm.at/de/object/668d463ebc/](http://www.khm.at/de/object/668d463ebc/), zuletzt geprüft am 17.11.2023.
- <sup>724</sup> *Schwert-Bube*, Visconti-Sforza-Tarock, 74 von 78 Karten sind erhalten, Werkstatt des Bonifacio Bembo (Italien, um 1420–vor 1482), um 1450–1470, Papier, Malerei auf punzierten Goldgrund bei den Figurenkarten und auf weißem Grund bei den Zahlenkarten, 17,5 x 8,7 cm, Bergamo, Accademia Carrara di Belli Arti, Inv. Nr. 06ACoo889. Hier ist der Schwert-Bube zusammen mit 25 weiteren Karten erhalten, weitere Karten des Spiels befinden sich in New York, Pierpont Morgan Library, Inv. Nr. M630.1–35 und Bergamo, Sammlung der Familien Colleoni, vgl. KAT. AUSST. MAILAND 1999, S. 64–94, o. Kat. Nr. (Sandrina BANDERA); HUSBAND 2015, S. 73–80; WÖRNER 2010, S. 61–185, hier vor allem S. 77–85.
- <sup>725</sup> Die Karte Valet als Reiter mit Granatapfel in der Farbe Denari, Trappola-Kartenspiel, mit einem Granatapfel oben links, Art von Martin Schongauer (um 1445–1491), Ende 15. Jahrhundert, Kupferstich, leicht altkoloriert, 12 x 6 cm (Blatt), Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. K.0550, vgl. KAT. AUSST. KÖLN 1988, S. 22, Kat. Nr. 11, Abb. S. 8 (Uwe WESTFEHLING).
- <sup>726</sup> Vgl. Kap. 2.
- <sup>727</sup> BECK/HENNING 2012, S. 13; BUMKE 2005a, S. 17; SPECKNER 1995, S. 9–11; JARITZ 1984, S. 37; KLEINSCHMIDT 1977, S. 1; STÖRMER 1972, S. 946–947.
- <sup>728</sup> SPECKNER 1995, S. 209.
- <sup>729</sup> HAUSMANN 1996, S. 169–178; LIENERT 2001, S. 73 und 76–77; BUMKE 2005a, S. 638–685 und 700–729. Ein nicht unwesentlicher Anteil der Gönner und Rezipienten der höfischen Epik waren Frauen, vgl. GREEN 2011, S. 197–198 und 211–214 und BUMKE 1982b, S. 376–404. Obwohl die französische Heldenepik im Gegensatz zur deutschen als ein mündliches Genre gilt, existieren auch gegenläufige Forschungstendenzen, vgl. BASTERT 2010, S. 17–30.
- <sup>730</sup> Die *trouvères* waren eigentlich Dichter und die *jongleurs* die Reproduzenten der Dichtungen. Die beiden Berufsgruppen sind aber nicht strikt voneinander trennbar und ihre Aufgabengebiete vermischten sich, vgl. HAUSMANN 1996, S. 170.
- <sup>731</sup> Seit der Eroberung Englands 1066 durch den Herzog der Normandie, Wilhelm den Eroberer (1027/28–1087), war Französisch neben Latein eine Prestigesprache der Herrschaftsschicht in England. Zur Rolle Englands bei der Entstehung altfranzösischer Dichtungen vgl. DIECKMANN 2000; SCHIRMER 1982; MORA-LEBRUN 2008, S. 53–86 und CALIN 1994, S. 57–71.
- <sup>732</sup> SPRANDEL 1982, S. 131; SUARD 2011, S. 38–39.
- <sup>733</sup> Die ersten *chansons de geste* entstanden im 11. Jahrhundert, die ältesten erhaltenen Handschriften entstammen dem 12. Jahrhundert. Zur Entstehung und Entwicklung der Heldenepik vgl. JÖCKEL/WUNDERLI 1994, S. 13–18; HAUSMANN 1996, S. 180 und HENNINGS 2008, S. 4–5.

- <sup>734</sup> LOPE 1984, S. 19–20. Für weitere Informationen zum höfischen Roman in Frankreich vgl. JÖCKEL/WUNDERLI 1994, S. 24–32 und HAUSMANN 1996, S. 195–203; zum Antikenroman vgl. JÖCKEL/WUNDERLI 1994, S. 19–24. Die Grenzen zwischen den Literaturgattungen Heldenepos, Antikenroman und höfischer Roman verschwimmen im 12. Jahrhundert und sind im 13. Jahrhundert fließend, vgl. ebd., S. 34–35.
- <sup>735</sup> Der Begriff ›Wiedererzählung‹ wird von Franz Josef Worstbrock verwendet, vgl. WORSTBROCK 2004. Joachim Bumke wählt für den Prozess des Übertragens der Dichtungen in die eigene Sprache den Begriff ›Retextualisierung‹, während u.a. Silvia Schmitz den Begriff ›Adaptation‹ (oft auch Adaption) auf Basis des von Jean Fourquet gewählten Ausdrucks ›adaptation courtoise‹ (höfische Bearbeitung) verwendet, vgl. BUMKE 2005b, S. 10; SCHMITZ 2007, S. 2; EREC/IWEIN 1944, S. 15 und 23. Bei der volkssprachlichen Übertragung der altfranzösischen Epen lagen die Erzählungen wohl in Buchform vor, vgl. BUMKE 2005a, S. 719.
- <sup>736</sup> Zur Rezeption der altfranzösischen Dichtungen und der Entstehung von Retextualisierungen in Italien vgl. EVERSON 2001; WOODS-MARSDEN 1988, S. 20–26 und 145–153; HOLTUS 1979, S. 10–14; HARDT 1996, S. 67–68 und 244–245 und KRAUSS 1978 und in Spanien vgl. TIETZ 2006, S. 24–31 und 39–40. Die Wissenslage zum Thema in Spanien ist sehr lückenhaft. Nur wenige mittelalterliche Handschriften sind erhalten, anhand derer auf eine Rezeption und Adaptation der altfranzösischen höfischen Epik in Spanien geschlossen werden kann. In Ungarn fehlt es gänzlich an Textzeugen einer volkssprachlichen ritterlich-höfischen Literatur, was nicht bedeutet, dass die altfranzösischen Erzählungen am ungarischen Hof in Buda nicht bekannt waren oder adaptiert wurden, vgl. VIZKELETY 1990.
- <sup>737</sup> Zur Rezeption der altfranzösischen Dichtungen und der Entstehung von Retextualisierungen im germanischen Sprachraum vgl. BUSCHINGER 2019 und BUMKE 2005a, S. 120–136. Siehe zum Thema auch Kap. 4.3, Anm. 755. Durch den französischsprachigen Adel setzten in England die englischsprachigen Nachdichtungen der altfranzösischen Epen vermehrt erst im späten 14. Jahrhundert ein, vgl. CALIN 1994, S. 427.
- <sup>738</sup> Zu den Regeln der Adaptation in der Poetik vgl. SCHMITZ 2007, S. 219–292.
- <sup>739</sup> Siehe zu den Handschriften BRUN 2020.
- <sup>740</sup> Siehe für einen vergleichenden Inhaltsüberblick der Versionen die Ausführungen von Felicitas Krüger in: FLOIRE ET BLANCHEFLOR (populaire) 1938, S. XXIX–XXI.
- <sup>741</sup> *Floire et Blancheflor (aristocratique)*, rezipiert durch ein Fragment, England, Ende 12. Jahrhundert, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1971, IV, hg. von Wilhelmine WIRTZ in: FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1974, S. 139–140, Vers 721–724, und als Ergänzung eine Handschrift, Paris, 14. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 1447, ediert von Margaret M. PELAN in: FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1956, S. 30, Vers 978–979. Die Edition von Margaret M. Pelan war die Basis der englischen Übersetzung des Romans von Merton Jerome HUBERT, die zum besseren Textverständnis zusätzlich konsultiert wurde, vgl. ROMANCE OF FLOIRE AND BLANCHEFLOR 1966, S. 51, Vers 978–979. Nach Ruth Dean ist davon auszugehen, dass der höfische Roman einen anglo-normannischen Vorläufer hatte, vgl. DEAN 1999, S. 97 (Nr. 164).
- <sup>742</sup> *Flore und Blanscheflur*, Konrad Fleck, konsultiert durch eine Handschrift, Hagenau, Werkstatt von Diebold Lauber, um 1442–1444, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 362, hg. von Emil SOMMER in: FLORE UND BLANSCHFLUR 1846, S. 93–94, Vers 2785–2799. Zum zusätzlichen Textverständnis wurde eine neuhochdeutsche Übersetzung des mitteldeutschen Textes von Karl PANNIER herangezogen, vgl. FLORE UND BLANSCHFLUR 1915.
- <sup>743</sup> *Floris ende Blancefloer*, Diederik van Assenede, konsultiert durch eine Handschrift, Brabant (?), 1350, Leiden, Universitaire Bibliotheken, Ltk 191, hg. und ins Deutsche übersetzt von Johan H. WINKELMAN in: FLORIS ENDE BLANCEFLOER 2014, S. 88–89, Vers 1503–1508. Für weitere Informationen zum Text vgl. BRUIJN 2011a.
- <sup>744</sup> *Flóres saga ok Blankiflúr*, rezipiert nach der kritischen Edition von Eugen KÖLBING in: FLÓRES SAGA OK BLANKIFLÚR 1896, S. 29, Strophe 10.
- <sup>745</sup> *Flores och Blanzefflor*, rezipiert nach der kritischen Edition von Emil OLSON in: FLORES OCH BLANZEFLOER 1921, S. 35, Vers 555–556. Für weitere Informationen zum Text vgl. BAMP1 2008 und ANDERSSON 2014.
- <sup>746</sup> *Flores og Blansefflor*, konsultiert nach einer Handschrift, dänisch, um 1500, Stockholm, Kungliga biblioteket, Cod. Holm. K47, hg. von Birte CARLÉ in: FLOIRE OG BLANCHEFLOR 1979, S. 30.
- <sup>747</sup> *Floris and Blaunchefflor*, rezipiert durch das sogenannte *Auchinleck Manuscript*, London, 1300er-Jahre, Edinburgh, National Library of Scotland, Advocates MS 19.2.1, hg. von Emil HAUSKNECHT in: FLORIS AND BLAUNCHEFLUR 1885, S. 172, Vers 386–387.
- <sup>748</sup> *Flos unde Blankefflos*, konsultiert durch eine Handschrift, deutsch, 15. Jahrhundert, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1203 Helmst., ediert in: KROBISCH 1997, S. 295, Vers 550. Für weitere Informationen zum Text vgl. BRUIJN 2011a, S. 121–124.
- <sup>749</sup> Die Prosafassung von Konrad Flecks *Flore und Blanscheflur* ist Teil des vor 1475 entstandenen *Zürcher Buchs vom heiligen Karl*, das die Vita des Herrschers darlegt und am Anfang von den Großeltern Florus und Pantschiflur berichtet, rezipiert durch eine Handschrift, Zürich, 1474–1478, Zürich, Zentralbibliothek, Ms. Car. C 28, hg. in: BACHMANN/SINGER 1889, S. 9. Für weitere Informationen zum Text vgl. PUTZO 2015, S. 141–153. Die Prosafassung von Diederiks van Assenede *Floris ende Blancefloer*, die *Historie van Floris ende Blancefflor*, ist erstmals Anfang des 16. Jahrhunderts in Antwerpen als Druck erschienen. Ein Druck von 1642 ist ediert in: FLORIS ENDE BLANCHEFLOR 1903, S. 21. Für weitere Informationen zum Text vgl. BRUIJN 2011a, S. 124–125. Es existieren noch zwei weitere Bearbeitungen der Version *aristocratique*, die fragmentarisch erhalten sind und bei denen die Textpassage mit dem Beinsattel fehlt: die nach ihrem Aufbewahrungsort benannte niederrheinische *Trierer Floyris*, um 1160–1170, Trier, Wissenschaftliche Bibliothek der Stadt Trier, Mappe X, Fragm. 13–14, hg. in: STEINMEYER 1877, S. 320–331 und die ripuarische Fassung *Flors inde Blanzefflors*, Ende 13. Jahrhundert, verschollen, ehemals Köln-Mülheim, Gymnasialbibliothek, ohne Sign., hg. in: SCHAFSTAEDT 1906, S. 15–21. Für weitere Informationen zu den Bearbeitungen vgl. BRUIJN 2011a, S. 115–121.
- <sup>750</sup> *Floire et Blancheflor (populaire)*, konsultiert durch eine Handschrift, Französisch, 14. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 19152, hg. von Felicitas KRÜGER in: FLOIRE ET BLANCHEFLOR (populaire) 1938, S. 163, Vers 675–676.
- <sup>751</sup> So u.a. von Giovanni Boccaccio (1313–1375) für seinen Prosaroman *Il Filocolo* von ca. 1336 bis 1338/39 und etwa zeitgleich von einem anonymen Dichter für die toskanische Bearbeitung *Il cantare di Fiorio e Bianciore*, vgl. BOCCACCIO 1985, S. 100–102, Buch 2, Abschnitt 45 und 46 und FIORIO E BIANCIORIO 1889–1899. Es existiert zudem eine frühneuhochdeutsche Übersetzung von *Il Filocolo* namens *Florio und Biancheffora*, die erstmals 1499 in Metz von Kaspar Hochfeder gedruckt wurde, vgl. FLORIO UND BIANCFORA 1975. In Spanien ist eine wohl auf das 13. Jahrhundert zurückgehende *Crónica de Flores y Blancaflora* bekannt, die Parallelen zur Version *aristocratique* und *populaire* zeigt. Nach derzeitigem Forschungsstand zeugt sie von einer dritten nicht mehr existenten Romanfassung, vgl. FLORES Y BLANCAFLOR 2011. Zu weiteren Informationen zu den Erzählungen, vgl. SCHÜNEMANN 2005, S. 51–54; REHM 2001, Sp. 1295; PUTZO 2015, S. 12–20 und GRIEVE 1997, S. 16–17 und 21–36.
- <sup>752</sup> Einen Überblick über die diversen Fassungen des höfischen Romans und deren Quellen bis in die Neuzeit geben PUTZO 2015, S. 3–5; SCHÜNEMANN 2005, S. 16–19 und SCHWALBACH 1869.
- <sup>753</sup> Nach Joachim Bumke ist wahrscheinlich, dass die Dichter die literarischen Gegenstände beibehielten, wenn sie ihnen aus der eigenen Lebens- und Erfahrungswelt bekannt waren, vgl. BUMKE 2005a, S. 25–26. Von den literarischen Beinsattelbeschreibungen auf die reale Existenz und Verbreitung der Objekte zu schließen, ist aber höchst spekulativ.
- <sup>754</sup> MELZER 1972, S. 127. In Frankreich entstehen die ersten Prosaauflö-

- sungen und Prosaromane im 13. Jahrhundert, vgl. MÖLK 1994, S. 53–66. Für die Prosafassungen des 15. Jahrhunderts vgl. ZIMMERMANN 1994, S. 86–91.
- <sup>755</sup> Eine der ersten Adaptationen altfranzösischer Dichtungen ist die *Trierer Floyris* von ca. 1160–1170, vgl. Kap. 4.3, Anm. 749. Sie wurde wahrscheinlich am Hof von Geldern verfasst. Zur Entwicklung der niederländischen Epik vgl. BERTELOOT 2006, S. 5–6 und 24–26; OOSTROM 2009, S. 15–16 und DIJK 2012, S. 291. Zur Rolle der deutschen Fürstenhäuser bei der Verbreitung und Adaptation der altfranzösischen Großen vgl. BUMKE 1967, S. 13–16.
- <sup>756</sup> DIJK 2012, S. 287.
- <sup>757</sup> BERG/BESAMUSCA 1994, S. 84.
- <sup>758</sup> Vgl. zur Auswahl und für eine Aufzählung der 19 analysierten Erzählungen die Einführung, Anm. 45. Es ist grundsätzlich davon auszugehen, dass noch weitere Beinsättel in der altfranzösischen Dichtung des Mittelalters zu finden sind.
- <sup>759</sup> Von den untersuchten Epen entstammt allein Couveliers Heldenepos *Chanson de Bertrand du Guesclin* einer späteren Zeit und wurde wohl vor 1387 verfasst.
- <sup>760</sup> Dem Romanisten und Historiker Frank-Rutger Hausmann zufolge ist die späte Überlieferungssituation der Dichtungen mit deren Rezeption zu begründen. So herrscht die These vor, dass die Handschriften des 12. Jahrhunderts vornehmlich zum Privatgebrauch der Reproduzenten der Werke, wie den *jongleurs*, bestimmt waren, vgl. HAUSMANN 1996, S. 255.
- <sup>761</sup> Die Handschrift des *Roman d’Eneas* ist erhalten in der Biblioteca Medicea Laurenziana in Florenz und das Fragment von *Floire et Blancheflor* (*aristocratique*) in der Bibliothèque nationale de France in Paris, vgl. Kap., 2.5, Anm. 365 und Kap. 4.3, Anm. 741, ediert in: ROMAN D’ÉNEAS 1972, S. 198, Vers 4077 und FLOIRE ET BLANCHEFLOR (*aristocratique*) 1974, S. 139, Vers 721–722. Die fragmentarische Überlieferung des *Roman de Thèbes* ist erhalten in Angers, Bibliothèque municipales, 26 (22), vgl. CARERI/RUBY/SHORT 2011, S. 2–3 (Nr. 1).
- <sup>762</sup> So in den *chansons de geste*: *Chanson de Jerusalem*, rezipiert durch eine Handschrift, 14. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 12558, hg. von Nigel R. THORP in: CHANSON DE JÉRUSALEM 1992, S. 180, Vers 6579–6580; *Gui de Bourgogne*, konsultiert durch eine Handschrift, 13. Jahrhundert, Tours, Bibliothèque municipale, ms. 937, ediert in: BROWN 1968, S. 211, Vers 2325; *Gaufrey*, rezipiert durch eine Handschrift, 14. Jahrhundert, Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, Section médecine, H 247, hg. von François GUESSARD und François Adrien Polycarpe CHABAILLE in: GAUFREY 1859, S. 62, Vers 2022; *Auberi le Bourguignon*, konsultiert durch eine Handschrift, 13. Jahrhundert, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Reg. lat. 1441, partiell ediert in: TOBLER 1870, S. 101, Zeile 3; *Huon de Bordeaux* (*version en décasyllabes*), rezipiert durch eine Handschrift, Mitte 13. Jahrhundert, Tours, Bibliothèque municipale, 936, hg. von François GUESSARD und Charles de GRANDMAISON in: HUON DE BORDEAUX (*décasyllabe*) 1860, S. 193, Vers 6481 und S. 228, Vers 7651; *Chanson de Bertrand du Guesclin* von Couvelier, konsultiert durch eine Handschrift, 15. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 850, hg. von Ernest CHARRIÈRE in: BERTRAND DU GUESCLIN 1839, S. 357, Vers 10110; in den Antikenromanen: *Roman de Thèbes*, rezipiert durch eine Handschrift, 13.–14. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 784, hg. und ins Deutsche übersetzt von Felicitas OLEF-KRAFFT in: ROMAN DE THÈBES 2002, S. 202–203, Vers 4081; *Roman d’Alexandre en vers*, konsultiert durch eine Handschrift, italienisch, 1. Hälfte 14. Jahrhundert, Venedig, Museo Correr, VI 665, ediert mit einer Einleitung und einem Kommentar von Milan S. LA DU in: ROMAN D’ALEXANDRE 1937–1955, Bd. 1: Text of the Arsenal and Venice versions, S. 39, Vers 752 und S. 183, Vers 3902; *Le roman d’Alexandre* von Alexandre de Paris (vgl. zur Handschrift Kap. 2.5, Anm. 364), ediert in: Ebd., Bd. 2: Version of Alexandre de Paris, S. 160, Vers 756 (die Beinsattelerwähnung wiederholt die zweite Beinsattelbeschreibung des *Roman d’Alexandre en vers*, weshalb im Folgenden die Fassung von Alexandre de Paris nicht gesondert aufgeführt wird); und in den höfischen Romanen: FLOIRE ET BLANCHEFLOR (*aristocratique*) [1974], S. 139, Vers 721–722; *Chevalier a deus espees*, rezipiert durch eine Handschrift, Picardie, Ende 13.–Anfang 14. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 12603, hg. und ins Englische übersetzt von Paul Vincent ROCKWELL in: CHEVALIER A DEUS ESPEES 2006, S. 274–275, Vers 5163–5164; *Lancelot en prose* in: Handschrift, Saint-Omer oder Tournai, frühes 14. Jahrhundert, London, British Library, Add MS 10293, hg. in: SOMMER 1908–1916, Bd. 3: Le livre de Lancelot del Lac, Part 1, S. 121, Zeile 37–38; *Claris et Laris*, konsultiert durch eine Handschrift, Paris, 14. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 1447, hg. von Corinne PIERREVILLE in: CLARIS ET LARIS 2008, S. 280, Vers 5748–5749.
- <sup>763</sup> So in den *chansons de geste*: *Gaydon*, rezipiert durch eine Handschrift, 2. Hälfte 13. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 860, hg. mit einer französischen Übersetzung von Jean SUBRENAT in: GAYDON 2007, S. 102–103, Vers 1223–1225; im Antikenroman: ROMAN D’ÉNEAS 1972, S. 198, Vers 4075–4078; und in den höfischen Romanen: FLOIRE ET BLANCHEFLOR (*populaire*) 1938, S. 163, Vers 675–676; *Erec et Enide* von Chrétien de Troyes, konsultiert durch eine Handschrift, Provins (Champagne), 1. Drittel 13. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 794, hg. in: ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 161, Vers 5289; *Athis et Prophelias* von Alexandre de Paris, ebenfalls konsultiert durch die Pariser Handschrift, ms. français 794, hg. von Alfons HILKA in: ATHIS ET PROPHILIAS 1912–1916, Bd. 1, S. 239, Vers 6943; *Vengeance Raguidel* von Raoul de Houdenc, rezipiert durch eine Handschrift, Picardie oder Wallonie, 13. Jahrhundert, Chantilly, Bibliothèque et Archives du Château, 472, hg. von Célestin HIPPEAU in: VENGEANCE DE RAGUIDEL 1862, S. 202, Vers 5833; *Ipomedon* von Hue de Rotelande, konsultiert durch eine Handschrift, Anfang 14. Jahrhundert, London, British Library, Cotton, Vespasianus A. VII, hg. von Eugen KÖLBING und Eduard KOSCHWITZ in: IPOMEDON 1889, S. 135, Vers 7945; CHEVALIER A DEUS ESPEES 2006, S. 84–85, Vers 1126–1128 und S. 588–589, Vers 11891–11893; *Roumans de Cleomadés* von Adenet le Roi, rezipiert durch eine Handschrift, Île-de-France, Ende 13. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 3142, publiziert in: ROUMANS DE CLÉOMADÈS 1865–1866, Bd. 1, S. 179, Vers 5755.
- <sup>764</sup> CHEVALIER A DEUS ESPEES 2006, S. 84–85, Vers 1126–1128, S. 274–275, Vers 5163–5164 und S. 588–589, Vers 11891–11893.
- <sup>765</sup> Vgl. Kap. 4.1.2, S. 68.
- <sup>766</sup> In neun altfranzösischen Dichtungen handelt es sich um Elfenbein, in zwei um Fischbein (vgl. HUON DE BORDEAUX (*décasyllabe*) 1860, S. 193, Vers 6481 und S. 228, Vers 7651 sowie FLOIRE ET BLANCHEFLOR (*aristocratique*) 1974, S. 139, Vers 721–722 und im *Roman d’Alexandre en vers* um Walknochen (vgl. ROMAN D’ALEXANDRE 1937–1955, Bd. 1: Text of the Arsenal and Venice versions, S. 39, Vers 752).
- <sup>767</sup> GAUFREY 1859, S. 62, Vers 2022.
- <sup>768</sup> ROMAN D’ALEXANDRE 1937–1955, Bd. 1: Text of the Arsenal and Venice versions, S. 39, Vers 752.
- <sup>769</sup> Welches Ansehen und welche Verbreitung Walknochen und Fischbein im Mittelalter besaßen, ist in weiterführenden Analysen zu hinterfragen. Für eine Verwendung von Fischbein und Walknochen bei Beinauflagen realer Beinsättel gibt es bislang keine Beweise.
- <sup>770</sup> GAUFREY 1859, S. 62, Vers 2022; CHANSON DE JÉRUSALEM 1992, S. 180, Vers 6579–6580; ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 161, Vers 5300; ROMAN D’ÉNEAS 1972, S. 198, Vers 4076–4080; ATHIS ET PROPHILIAS 1912–1916, Bd. 1, S. 239, Vers 6944–6946; CHEVALIER A DEUS ESPEES 2006, S. 84–85, Vers 1127–1128, S. 274–275, Vers 5163–5164 und S. 588–589, Vers 11891–11893; IPOMEDON 1889, S. 135, Vers 7945–7947; GAYDON 2007, S. 102–103, Vers 1225 und VENGEANCE DE RAGUIDEL 1862, S. 202, Vers 5834.
- <sup>771</sup> FLOIRE ET BLANCHEFLOR (*aristocratique*) 1974, S. 139, Vers 722.
- <sup>772</sup> SOMMER 1908–1916, Bd. 3: Le livre de Lancelot del Lac, Part 1, S. 121, Zeile 38.
- <sup>773</sup> ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 161, Vers 5290–5300.

- <sup>774</sup> Ähnlich den aufgefundenen Inventaren und Rechnungsakten, vgl. Kap. 3.1, S. 55.
- <sup>775</sup> Beschrieben werden oft Sattelgurte, Steigbügel mit Steigriemen, Zügel und das Pferdegebiss. Das Sattel- und Zaumzeug ist aus Silber, Gold oder Seide gefertigt und mit Email oder Edelsteinen verziert, vgl. u.a. ROMAN DE THÈBES 2002, S. 202–203, Vers 4077–4080; FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1974, S. 140, Vers 731–749; ROMAN D'ÉNEAS 1972, S. 198, Vers 4070–4085; ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 161, Vers 5282–5286 und ATHIS ET PROPHILIAS 1912–1916, Bd. 1, S. 239–240, Vers 6953–6989.
- <sup>776</sup> ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 161, Vers 5288.
- <sup>777</sup> ROMAN DE THÈBES 2002, S. 202–203, Vers 4082. Zur *sorsele* (auch *soursele*) vgl. GREVE 1925, S. 38.
- <sup>778</sup> Zur *sambue* vgl. SCHULTZ 1889, S. 494; KITZE 1888, S. 24 und GREVE 1925, S. 40. Unter der Annahme, dass der Terminus von den Dichtern korrekt verwendet wird, könnte es sich bei einigen literarischen Beinsätteln um Damensättel handeln. Der Damensattel wurde ab dem 12. Jahrhundert bei adligen Damen für u.a. zeremonielle Anlässe gebräuchlich und ermöglichte lediglich ein gemäßigtes Reiten, da die Frau im Seitsitz auf dem Tier Platz nahm, vgl. DEMMIN 1893, S. 638–639; CLOSSON 1992, S. 62 und SMITH 2004, S. 83–85. Das Aussehen von Damensätteln im Mittelalter ist aufgrund fehlender Objekte schwer nachvollziehbar, kann aber von Bildern abgeleitet werden, wie beispielsweise von einer Miniatur mit Eneas und Dido, die zur Jagd ausreiten, in einer Handschrift von Heinrich von Veldekes *Eneas*, um 1220–1230, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. germ. fol. 282, fol. 11v, vgl. Digitalisierte Sammlungen der Staatsbibliothek, URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001AE7F00000000>, zuletzt geprüft am 18.11.2023. Siehe für weitere Informationen zur Handschrift DIEDRICHS/MORSCH 2006. Karl Greve zeigt allerdings auf, dass die altfranzösischen Termini des Reitwesens nicht immer korrekt und einheitlich von den Dichtern angewandt wurden, vgl. GREVE 1925, S. 9, 13 und 38–40.
- <sup>779</sup> CHEVALIER A DEUS ESPEES 2006, S. 84–85, Vers 1131–1132. Im Roman wird noch eine weitere *sambue* erwähnt, vgl. S. 274–275, Vers 5162–5163, genauso wie im ROUMANS DE CLÉOMADÈS 1865–1866, Bd. 1, S. 180, Vers 5757; GAUFREY 1859, S. 62, Vers 2026 und SOMMER 1908–1916, Bd. 3: Le livre de Lancelot del Lac, Part 1, S. 121, Zeile 39–40.
- <sup>780</sup> Für weitere Informationen zur *sousselle* bzw. *souzselle* und zur *couverture* bzw. *coverture*, vgl. GREVE 1925, S. 37 und 41.
- <sup>781</sup> ROMAN D'ÉNEAS 1972, S. 198, Vers 4079; GAYDON 2007, S. 104–105, Vers 1226; Auberi le Bourguignon in: TOBLER 1870, S. 101, Zeile 4; FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1974, S. 140, Vers 726–729; FLOIRE ET BLANCHEFLOR (populaire) 1938, S. 163, Vers 678.
- <sup>782</sup> IPOMEDON 1889, S. 135, Vers 7948–7949.
- <sup>783</sup> ATHIS ET PROPHILIAS 1912–1916, Bd. 1, S. 239, Vers 6947 und 6949.
- <sup>784</sup> BANGERT 1885, S. 8. Siehe zum Thema ferner BICHON 1976.
- <sup>785</sup> *Llibre de l'orde de cavalleria*, Ramon Llull, um 1274–1276, auf Grundlage der kritischen Edition von Albert SOLER I LLOPART (vgl. LLULL 1988) ins Englische übersetzt von Noel FALLOWS in: LLULL 2013, S. 56 (Nr. 3) und 68 (Nr. 13). Siehe zum Thema auch COHEN 2003, S. 54.
- <sup>786</sup> Zur Bedeutung des Pferdes im Mittelalter vgl. ebd., S. 46–71 und HYLAND 1999.
- <sup>787</sup> Siehe zu Roßharnischen im Speziellen SCHUCKELT 1994–1995.
- <sup>788</sup> So im ROMAN DE THÈBES 2002, S. 200–203, Vers 4045–4084; ROMAN D'ÉNEAS 1972, S. 192–199, Vers 3959–4084; IPOMEDON 1889, S. 135, Vers 7935–7980; ATHIS ET PROPHILIAS 1912–1916, Bd. 1, S. 235–240, Vers 6830–6989; ROMAN D'ALEXANDRE 1937–1955, Bd. 1: Text of the Arsenal and Venice versions, S. 39–41, Vers 745–779 und S. 183–185, Vers 3879–3925; CHANSON DE JÉRUSALEM 1992, S. 180–181, Vers 6571–6605; CHEVALIER A DEUS ESPEES 2006, S. 82–85, Vers 1095–1135, S. 272–275, Vers 5152–5169 und S. 586–589, Vers 11872–11894; *Lancelot en prose* in: SOMMER 1908–1916, Bd. 3: Le livre de Lancelot del Lac, Part 1, S. 121–122; GAYDON 2007, S. 100–105, Vers 1170–1235; Auberi le Bourguignon in: TOBLER 1870, S. 100–101; HUON DE BORDEAUX (décasyllabe) 1860, S. 191–193, Vers 6396–6485 und S. 228, Vers 7645–7657; *Gui de Bourgogne* in: BROWN 1968, S. 211–212, Vers 2313–2347; CLARIS ET LARIS 2008, S. 279–280, Vers 5737–5753; VENGEANCE DE RAGUIDEL 1862, S. 202, Vers 5823–5839 und FLOIRE ET BLANCHEFLOR (populaire) 1938, S. 163, Vers 672–686.
- <sup>789</sup> So in ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 160–161, Vers 5268–5305; ROMAN D'ALEXANDRE 1937–1955, Bd. 1: Text of the Arsenal and Venice versions, S. 39–41, Vers 746–757; FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1974, S. 139–140, Vers 715–749; GAUFREY 1859, S. 62, Vers 2021–2034; ROUMANS DE CLÉOMADÈS 1865–1866, Bd. 1, S. 179–180, Vers 5750–5764 und BERTRAND DU GUESCLIN 1839, Bd. 1, S. 356–357, Vers 10108–10111.
- <sup>790</sup> FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1974, S. 139–140, Vers 715–749; FLOIRE ET BLANCHEFLOR (populaire) 1938, S. 163, Vers 672–686; ROMAN DE THÈBES 2002, S. 202–203, Vers 4083–4084; CHEVALIER A DEUS ESPEES 2006, S. 84–85, Vers 1123–1135. Die soziale Herkunft der Pferdebesitzer wird nicht immer eindeutig definiert. Im *Chanson de Bertrand du Guesclin* gewinnt ein bis dato unbekannter Ritter aus der Bretagne, namens La Barre, einen Maulesel mit einem Elfenbeinsattel im Turnier, vgl. BERTRAND DU GUESCLIN 1839, Bd. 1, S. 358, Vers 10157–10159. In *Vengeance Raguidel* sind 30 adlige, alte und weise Männer, die als Elite des Landes beschrieben werden, mit beinverzierten Sätteln ausgestattet, vgl. VENGEANCE DE RAGUIDEL 1862, S. 202, Vers 5823–5829.
- <sup>791</sup> SOMMER 1908–1916, Bd. 3: Le livre de Lancelot del Lac, Part 1, S. 121, Zeile 37.
- <sup>792</sup> Ebd., Bd. 3: Le livre de Lancelot del Lac, Part 1, S. 19–22. Für weitere Informationen zur Frau von Lack vgl. HOLBROOK 1978, S. 768.
- <sup>793</sup> BERTRAND DU GUESCLIN 1839, Bd. 1, S. 356–357, Vers 10107–10111.
- <sup>794</sup> HUON DE BORDEAUX (décasyllabe) 1860, S. 193, Vers 6475–6483; FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1974, S. 139–140, Vers 715–749; FLOIRE ET BLANCHEFLOR (populaire) 1938, S. 163, Vers 672–686; ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 162, Vers 5309–5318; ROMAN DE THÈBES 2002, S. 202–203, Vers 4069–4070.
- <sup>795</sup> BENNEWITZ 2002, S. 12.
- <sup>796</sup> Ebd., S. 12; ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 42–43, Vers 1367–1388.
- <sup>797</sup> ROMAN DE THÈBES 2002, S. 202–203, Vers 4083–4084.
- <sup>798</sup> HAUSMANN 1996, S. 160.
- <sup>799</sup> Ebd., S. 160–163. Siehe für weitere Informationen zum Thema SCHÖNING 1991, S. 97–331.
- <sup>800</sup> Der *Roman d'Eneas* basiert auf Vergils *Aeneis*, rezipiert durch eine kritische Edition mit deutscher Übersetzung hg. von Niklas HOLZBERG in: VERGIL 2015, Buch 7, S. 398–399, Zeile 803–817. Der *Roman de Thèbes* basiert auf der *Thebais* von Statius, konsultiert durch eine Handschrift, Corbie, 9. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque nationale de France, mg. lat. 8051, hg. von Thomas C. KLINNERT in: STATIUS 1973 und ins Deutsche übersetzt von Otto SCHÖNBERGER in: STATIUS 1998. Der *Roman d'Alexandre en vers* verarbeitet mehrere altfranzösische Vorgängerversionen: den *Alexandre décasyllabique*, *Mort Alixandre* und *Alixandre en Orient*, die wiederum u.a. auf Iulius Valerius Alexander des Polemius' *Res Gestae Alexandri Macedonis* (wohl 3.–4. Jahrhundert n. Chr., hg. in französischer Übersetzung von Frédéric FOUBERT in: VALERIUS 2014, S. 49–52) und der *Historia de preliis Alexandri Magni* (hg. von Alfons HILKA und Karl STEFFENS in: HISTORIA ALEXANDRI MAGNI 1979, S. 24–30) basieren. Zu den antiken Stoffen und deren Rezeption im Hochmittelalter vgl. SCHÖNING 1991, S. 57–68.
- <sup>801</sup> Siehe zum Thema ebd., S. 89.
- <sup>802</sup> RAMEY 2001, S. 10–11. So sind nach der Untersuchung von Eliane Kolmerschlag der Heide Floire als auch die Christin Blanchefflor im *Floire et Blanchefflor (aristocratique)* dem höfischen Schönheitsideal angepasst, vgl. KOLMERSCHLAG 1995, S. 138–139.
- <sup>803</sup> RAMEY 2001, S. 8; GIRBEA 2014, S. 137–138. Das bedeutet aber nicht, dass osteuropäische und asiatische Sättel im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit nicht mit Bein ausgestattet waren, vgl. die Einführung, Anm. 50.

- <sup>804</sup> CHANSON DE JÉRUSALEM 1992, S. 180, Vers 6579–6580.
- <sup>805</sup> HUON DE BORDEAUX (décasyllabe) 1860, S. 193, Vers 6481.
- <sup>806</sup> Ebd., S. 228, Vers 7651. Weiterhin sind Beinsättel einem afrikanischen König sowie arabischen Prinzen und Prinzessinnen zu eigen im *Roman d'Alexandre en vers*, vgl. ROMAN D'ALEXANDRE 1937–1955, Bd. 1: Text of the Arsenal and Venice versions, S. 39, Vers 752 und S. 183, Vers 3902; GAUFREY 1859, S. 62, Vers 2022; *Gui de Bourgogne*, vgl. BROWN 1968, S. 211, Vers 2325 und FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1974, S. 139–140, Vers 721–724.
- <sup>807</sup> So im ROMAN DE THÈBES 2002, S. 202–203, Vers 4069; FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1974, S. 139, Vers 715; ROMAN D'ENEAS 1972, S. 198, Vers 4069; CHEVALIER A DEUS ESPEES 2006, S. 84–85, Vers 1123, S. 274–275, Vers 5160 und S. 586–587, Vers 11886; *Lancelot en prose*, vgl. SOMMER 1908–1916, Bd. 3: Le livre de Lancelot del Lac, Part 1, S. 121, Zeile 34; CLARIS ET LARIS 2008, S. 280, Vers 5743; in ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 160, Vers 5268; ROUMANS DE CLÉOMADÈS 1865–1866, Bd. 1, S. 179, Vers 5750 und VENGEANCE DE RAGUIDEL 1862, S. 202, Vers 5832. Siehe für eine Charakteristik des Zelters ROPA 2019, S. 17–18.
- <sup>808</sup> BERTRAND DU GUESCLIN 1839, Bd. 1, S. 356, Vers 10108; IPOMEDON 1889, S. 135, Vers 7941; GAUFREY 1859, S. 62, Vers 2021.
- <sup>809</sup> ROMAN DE THÈBES 2002, S. 202–203, Vers 4073–4076; ROMAN D'ENEAS 1972, S. 196–199, Vers 4050–4066; ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 161, Vers 5274–5281; FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1974, S. 139, Vers 717–718.
- <sup>810</sup> SCHÖNING 1991, S. 236.
- <sup>811</sup> Ebd., S. 236.
- <sup>812</sup> ROMAN D'ALEXANDRE 1937–1955, Bd. 1: Text of the Arsenal and Venice versions, S. 39, Vers 749; *Gui de Bourgogne*, vgl. BROWN 1968, S. 212, Vers 2332.
- <sup>813</sup> ROMAN D'ALEXANDRE 1937–1955, Bd. 1: Text of the Arsenal and Venice versions, S. 39, Vers 747. Ein weiterer *destrier* wird genannt in: FLOIRE ET BLANCHEFLOR (populaire) 1938, S. 163, Vers 672 und *Auberi le Bourguignon*, vgl. TOBLER 1870, S. 101, Zeile 18.
- <sup>814</sup> KITZE 1888, S. 3–5; ROPA 2019, S. 19–20.
- <sup>815</sup> Ebd., S. 5–7. Der Gang (Passgang) des Zelters wird beschrieben im ROMAN DE THÈBES 2002, S. 202–203, Vers 4071 und ROMAN D'ENEAS 1972, S. 198, Vers 4069.
- <sup>816</sup> FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1974, S. 139–140, Vers 715–749.
- <sup>817</sup> ATHIS ET PROPHILIAS 1912–1916, Bd. 1, S. 234–240, Vers 6790–6989.
- <sup>818</sup> CHEVALIER A DEUS ESPEES 2006, S. 82–85, Vers 1095–1135.
- <sup>819</sup> Ebd., S. 60–63, Vers 633–644.
- <sup>820</sup> Die Königin von Garadigan wird bereits vor ihrer Mutprobe kurz beschrieben, vgl. ebd., S. 56–57, Vers 534–546. Diese erste Kleiderbeschreibung steht in ihrer Pracht deutlich hinter der zweiten zurück, vgl. ebd., S. 82–85, Vers 1102–1121.
- <sup>821</sup> Ebd., S. 84–85, Vers 1134–1135: »*Si dist cascuns k'ains ne fut tés/Nus plus biax, ne miex atilliés.*« Eine vergleichbare Wertung nimmt der Erzähler im weiteren Verlauf des Romans bei dem Zelter mit einem Beinsattel der wunderschönen Tochter des Königs von Castel du Port vor, in dem er zum Abschluss der Pferdebeschreibung resümiert: »*Palefroi meillor, ne plus biel./Ele monte et met .i. capiel*« (Man müsste sehr lang suchen, um einen besseren oder schöneren Zelter zu finden), vgl. ebd., S. 274–275, Vers 5169–5170. Derartige positive bis glorifizierende explizite Beurteilungen durch den Erzähler finden sich in allen untersuchten Pferdebeschreibungen, während die Pferdebesitzer kaum zu ihren Tieren Stellung nehmen. Weitere explizite Wertungen finden sich in ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 160–162, Vers 5268–5273 und Vers 5306–5311; *Auberi le Bourguignon*, vgl. TOBLER 1870, S. 100, Zeile 29–31; ROUMANS DE CLÉOMADÈS 1865–1866, Bd. 1, S. 180, Vers 5760–5763 und im ROMAN D'ENEAS 1972, S. 198–199, Vers 4089–4094. In *Erec et Enide* ist die Würdigung des Pferdes durch Enide allein daran zu ermesen, dass sie es kaum abwarten kann, auf dieses aufzusitzen, vgl. ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 160, Vers 5265–5267.
- <sup>822</sup> CHEVALIER A DEUS ESPEES 2006, S. 586–589, Vers 11875–11893.
- <sup>823</sup> NEUBERT 1911, S. 559–576.
- <sup>824</sup> So Huon und Sorbrin in HUON DE BORDEAUX (décasyllabe) 1860, S. 193, Vers 6475–6483 und S. 228, Vers 7645–7655; der Sohn des Sarazenenkönigs Danemon in *Gui de Bourgogne*, vgl. BROWN 1968, S. 211–212, Vers 2313–2347; Alexandre in ROMAN D'ALEXANDRE 1937–1955, Bd. 1: Text of the Arsenal and Venice versions, S. 39–41, Vers 746–757 und S. 183–185, Vers 3891–3925; Floire in FLOIRE ET BLANCHEFLOR (populaire) 1938, S. 162–164, Vers 639–722 und der Friesenkönig in *Auberi le Bourguignon*, vgl. TOBLER 1870, S. 100–101.
- <sup>825</sup> HUON DE BORDEAUX (décasyllabe) 1860, S. 193, Vers 6475–6483.
- <sup>826</sup> So in CLARIS ET LARIS 2008, S. 279–280, Vers 5739–5740 und IPOMEDON 1889, S. 135–136, Vers 7981–8032. In *Clariss et Lariss* handelt es sich um vier Boten, die als wertvolle und auserwählte Ritter des Hofes charakterisiert werden. Eine verwandte Argumentation vertritt Mareike Klein bezüglich des deutschsprachigen Romans *König Rother*, vgl. KLEIN 2014, S. 97–99. Siehe zum Thema Kap. 4.3.2, S. 87.
- <sup>827</sup> IPOMEDON 1889, S. 135–136, Vers 7975–8032.
- <sup>828</sup> Obgleich Frauen, wie die Königin von Garadigan in *Chevalier a deus espees*, durch ihre Taten ebenfalls Mut und Tapferkeit beweisen.
- <sup>829</sup> ROMAN D'ENEAS 1972, S. 184–195, Vers 3967–3987.
- <sup>830</sup> Ebd., S. 192–195, Vers 3964–3965, 3976 und 3980.
- <sup>831</sup> Siehe einleitend zum Unsagbarkeitstpos CURTIUS 1948, S. 166–169.
- <sup>832</sup> ROMAN D'ENEAS 1972, S. 194–195, Vers 4001–4006.
- <sup>833</sup> Ebd., S. 196–197, Vers 4011–4044 und S. 198–199, Vers 4070–4084. Für weiterführende Informationen zum Thema vgl. NOACCA 2012, S. 59 und zu Camile vgl. PEEK 1999.
- <sup>834</sup> ROMAN D'ENEAS 1972, S. 332–335, Vers 6921–6934.
- <sup>835</sup> Ebd., S. 332–333, Vers 6915–6920.
- <sup>836</sup> SOMMER 1908–1916, Bd. 3: Le livre de Lancelot del Lac, Part 1, S. 121, Zeile 33–39.
- <sup>837</sup> ROMAN DE THÈBES 2002, S. 200–203, Vers 4045–4100.
- <sup>838</sup> Ebd., S. 204–209, Vers 4117–4200.
- <sup>839</sup> *Ars versificatoria*, Matthieu de Vendôme, um 1175, rezipiert durch eine Handschrift, England, 1214–1230, Glasgow, Hunterian Museum, V.8.14, ediert und besprochen in: FARAL 1913, S. 118–119, ins Englische von Roger P. Parr übersetzt in: ARS VERSIFICATORIA 1981, S. 27. Matthieu de Vendôme entwirft in dem Werk reglementierte Typen-Porträts für Figurenbeschreibungen, welche die Dichtungslehre und -praxis bis in die Neuzeit prägten, vgl. ebd., S. 29–39. Für weitere Informationen zum Thema vgl. FARAL 1913, S. 75–85; KÖHLER 1991, S. 29–31 und 121–131 sowie ZEMANEK 2010, S. 55–57. Der Einfluss der Poetik von Matthieu de Vendômes auf die Beschreibung der Amazonenkönigin Camile ist analysiert worden von NOACCA 2012, S. 56–57 und HUCHET 1984, S. 61. Die Typen-Porträts von Matthieu de Vendôme berücksichtigen den Körper und das innere Wesen einer Person. Kleidungen oder Pferde werden in ihnen, wie auch in anderen mittelalterlichen und antiken Werken zur Redekunst, nicht besprochen, vgl. KÖHLER 1991, S. 136 und FARAL 1913, S. 82. Die Pferdebeschreibung, die nach Joachim Bumke zum modernen Stil der höfischen Epik gehörte, war so gesehen eine individuelle Beigabe zur Figurenbeschreibung, vgl. BUMKE 2005a, S. 237.
- <sup>840</sup> KÖHLER 1991, S. 30; FARAL 1913, S. 61–84.
- <sup>841</sup> BAUER 1992, S. 445 und 449–450; KÖHLER 1991, S. 30.
- <sup>842</sup> Christoph Schanze unterscheidet in seiner narratologischen Analyse von Objekten in der höfischen Epik drei Funktionen von Dingen im Text: eine Handlungsfunktion (Inwiefern ermöglicht ein Ding ein Figurenhandeln? Welchen Einfluss hat ein Ding auf das Agieren der handelnden Personen?), eine Symbolfunktion und eine Funktion auf poetologischer Ebene (Dient ein Ding dazu, Fragen des Erzählens in den Text zurückzuspiegeln?), vgl. SCHANZE 2016b, S. 161.
- <sup>843</sup> Zur Bedeutung der Motive auf dem Sattel der Enide wurden bereits mehrere Forschungen durchgeführt, vgl. CLEMENTE 1992, S. 68–73; HAUPT 1989; HAUG 1977; REINITZER 1976 und TAX 1963.
- <sup>844</sup> ACKERMANN-ARLT 1990, S. 295.
- <sup>845</sup> WANDHOFF 2003a, S. 177.

- <sup>846</sup> WANDHOFF 2006, S. 72; WANDHOFF 1996, S. 68–74.
- <sup>847</sup> So lässt sich zum Beispiel im *Floire et Blancheflor* eine weitere antiki-sierende Ekphrase finden. In diesem wird ein Pokal beschrieben, der u.a. die Entführung Helenas durch Paris zeigt und damit Analogien zur Romanhandlung aufweist, vgl. FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1974, S. 27–28, Vers 441–509; FLOIRE ET BLANCHEFLOR (populaire) 1938, S. 182, Vers 1359–1372. Zu dessen Bedeutung innerhalb des Romans vgl. GROSSE 2006, S. 123 und WANDHOFF 2006, S. 65. Für weitere Beispiele auch in der mittelhochdeutschen Literatur vgl. WANDHOFF 2003a, S. 183–258; WANDHOFF 1996, S. 75–91; KERN 1998, S. 321–336 und LIENERT 1990, S. 210–213.
- <sup>848</sup> WANDHOFF 2006, S. 72.
- <sup>849</sup> *Eneas*, Heinrich von Veldeke, um 1170–1174, vollendet um 1185, erhalten in sieben Handschriften und neun Fragmenten. Darunter ist ein wohl im bayerischen Raum niedergeschriebenes Pergamentdoppelblatt von ca. 1200 in München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 5249/19, ediert in: KEINZ 1886, S. 74–80; ein Pergamentblatt, um 1200, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. 404.9 (4) Novi, ediert in: HEINEMANN 1888, S. 90–91 und zwei Pergamentblätter, Südostdeutschland, Ende erstes Drittel 13. Jahrhundert, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 5199, ediert in: ZINGERLE 1867, S. 474–485. Hier rezipiert wurde der Antikenroman durch eine Berliner Handschrift, vgl. zu dieser Kap. 2.5, Anm. 365. Zur handschriftlichen Überlieferung des *Eneas* vgl. die Datenbank des HSc, URL: <https://handschriftencensus.de/werke/164>, zuletzt geprüft am 25.11.2023. Zu den ersten volkssprachlichen Fragmenten von *Floire et Blancheflor* vgl. die *Trierer Floyris* in Kap. 4.3, Anm. 749 und 755.
- <sup>850</sup> Vgl. BRUIJN 2011b, S. 97–99; LIENERT 2001, S. 76–77 und die Erläuterungen von Hans Fromm in: ENEAS 1992, S. 745–747. Wahrscheinlich dichtete Heinrich von Veldeke in der deutschen und niederländischen Sprache, vgl. BERTELOOT 2006, S. 12.
- <sup>851</sup> Zu *Floris ende Blancefloer* von Diederik van Assenede vgl. Kap. 4.3, Anm. 743.
- <sup>852</sup> *Lancelot en prose* wurde dreifach im niederländischen Raum bearbeitet, davon einmal zu *Lantsloot vander Haghedochte*, ca. 1280, in 36 Fragmenten erhalten, hg. von Willem Pieter GERRITSEN in: LANT-SLOOT VANDER HAGHEDOCHTE 1987. Eine zweite Bearbeitung ist die *Lancelotcompilatie*, in der neben drei Kerntexten zu Lancelot fünf höfische Romane integriert sind, vgl. zur Handschrift Kap. 4.3.2, Anm. 853. Die drei Kerntexte zu Lancelot wurden hg. von Bart BESAMUSCA u.a. in: LANCELOT EN PROSE 1991–1998. Eine dritte Bearbeitung ist *Lanceloet*, erhalten in den sogenannten zwei Rotterdamer Fragmenten, 1320–1350, Rotterdam, Gemeentebibliotheek, 96 A 7, ediert mit einer englischer Übersetzung in: LIE 1987, S. 185–205. Zur Lancelot-Tradition im niederländischen Sprachraum vgl. ebd., S. 25–31 und BESAMUSCA 2002, S. 195–199.
- <sup>853</sup> *Wrake van Ragisel* ist in mehreren Fragmenten des 13. und 14. Jahrhunderts erhalten, publiziert in: GERRITSEN 1963, Bd. 1, S. 299–337. In vollständiger, allerdings gekürzter Fassung fand der höfische Roman Eingang in die *Lancelotcompilatie*, die in einer Handschrift überliefert ist: Brabant, um 1320–1330, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Nationale Bibliotheek van Nederland, 129 A 10, publiziert in: Ebd., Bd. 2, S. 358–460, Vers 11161–14136. Eine englische Übersetzung dieser niederländischen Bearbeitung samt weiterer Informationen wurde hg. von David F. JOHNSON und Geert H. M. CLAASSENS in: LANCELOT-COMPILATIE 2000–2003, Bd. 3, S. 9–24 und 50–195.
- <sup>854</sup> *Huge van Bordeus*, Anfang 14. Jahrhundert, erhalten in vier Fragmenten des 14. Jahrhunderts, hg. von Samuel de WIND in: HUGE VAN BORDEUS 1847. Siehe für weitere Informationen zur Adaptation BESAMUSCA 2011, S. 104–105. Im 16. Jahrhundert entstand eine Prosafassung des Romans, hg. von Ferdinand WOLF in: HUYGE VAN BOURDEUS (en prose) 1860, S. 50–53 und 65–67.
- <sup>855</sup> Zu *Flore und Blanscheflur* von Konrad Fleck vgl. Kap. 4.3, Anm. 742.
- <sup>856</sup> *Erec*, Hartmann von Aue, um 1180–1185, erhalten in drei Fragmenten und als vollständiger Text im *Ambraser Heldenbuch* (vgl. zu diesem Kap. 3.4, Anm. 534). Ein Fragment aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gibt die Pferdebeschreibung von Enites Zelter unvollständig wieder, vgl. Koblenz, Landeshauptarchiv, Best. 701 Nr. 749, 14, ediert in: BROMMER 1976. Aus diesem Grund wird in den Analysen auf den späteren Text im *Ambraser Heldenbuch* zurückgegriffen.
- <sup>857</sup> *Athis und Prophlias*, um 1190–1200, erhalten in Fragmenten, besprochen und ediert von Wilhelm GRIMM in: ATHIS UND PROPHILIAS 1846 und ATHIS UND PROPHILIAS 1852. Siehe für weitere Informationen zum Werk MERTZ 1914.
- <sup>858</sup> *Prosa-Lancelot*, Mitte 13. Jahrhundert, rezipiert durch eine Handschrift, Mittelrhein (Mainz/Heidelberg), um 1470–1475, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 147, digitalisiert auf der Webseite Heidelberger historische Bestände – digital, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg147>, zuletzt geprüft am 25.11.2023 und ediert von Reinhold KLUGE in: PROSA-LANCELOT 1948–1974. Siehe für weitere Informationen zum Werk ROTHSTEIN 2007. Auf Basis des *Prosa-Lancelot* verfasste Ulrich Fuetrer einen verkürzten *Lanzelot* (ediert in: LANZELOT 1885, S. 22) und einen strophischen *Lannzilot* im *Buch der Abenteurer* (ediert in: LANNZILET 1996). In beiden Versionen wird der Beinsattel der Frau von Lack nicht erwähnt. Siehe zu den Bearbeitungen BUSCHINGER 2019, S. 146–154.
- <sup>859</sup> *Wigalois*, Wirnt von Grafenberg, um 1208–1220, in 38 Handschriften und Fragmenten erhalten, konsultiert nach einer Handschrift, 1. Viertel 13. Jahrhundert (?), Köln, Historisches Archiv der Stadt, W 6\*, mit einer deutschen Übersetzung von Sabine und Ulrich SEELBACH ediert in: WIGALOIS 2014, S. 61–62, Vers 2530–2531. Von der Erzählung entstanden im 15. Jahrhundert mehrere Bearbeitungen: *Wigoleis vom Rade*, Ulrich Fuetrer, erstmals gedruckt in Augsburg (Johann Schönsperger) 1493, vgl. GW, Bd. 11: Hieronymus Estensis–Horem, Nummer 12412–13537, Sp. 319–320, Kat. Nr. 12842. Einer von zwei unvollständig erhaltenen Drucken ist in München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 1791 b, ediert in: BRANDSTETTER 1971, S. 200–202 und digitalisiert auf der Digitalen Bibliothek der Bayerischen Staatsbibliothek, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb0006620-6, zuletzt geprüft am 21.11.2023. Mit Blatt 8 fehlt dem Druck jene Textpassage mit der Pferdebeschreibung. Daher wurde zusätzlich der Straßburger Druck des Ateliers von Johannes Knoblauch von 1519 hinzugezogen, der gegenüber dem ersten Druck lediglich mehrere Ersetzungen älterer höfischer Ausdrücke und kleinere textliche Hinzufügungen aufweist, vgl. WIGALOIS 1973, S. Cii und Ciiii. Dazu bettete Ulrich Fuetrer im *Buch der Abenteurer* die Bearbeitung *Wigoleis* ein (ediert in: FÜETRER 1997, Band 2: Das annder püech, S. 24–28) und Dietrich von Hopfgarten verfasste *Wigelis*. Von *Wigelis* ist lediglich ein Doppelblatt von 1455 erhalten, ediert in: FASBENDER 2010a, S. 52–73. Im 14. oder 15. Jahrhundert entstand ferner eine jüdisch-deutsche Fassung mit dem Ritter *Widuwilt*, überliefert in drei unvollständigen Handschriften des 16. Jahrhunderts, nach zwei der Handschriften ediert von LEO LANDAU in: WIDUWILT 1912, S. 50–50a. Zu den Handschriften vgl. weiterführend JAEGER 2000, S. 29–33 und zur Textpassage mit der Pferdebeschreibung ebd., S. 252–256. Ein Beinsattel wird hier genauso wie in den anderen Bearbeitungen nicht erwähnt.
- <sup>860</sup> *Wigamur*, 13. Jahrhundert, überliefert in zwei Fragmenten und einer vollständigen Handschrift, die als Leithandschrift, für die mit einer deutschen Übersetzung versehene Edition von Nathanael BUSCH fungiert: um 1475, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 51.2. Aug. 4°, in: WIGAMUR 2009, S. 129, Vers 2595–2598 und S. 132, Vers 2685–2687.
- <sup>861</sup> *Le bel inconnu*, Renaud de Beaujeu, Ende 12.–Anfang 13. Jahrhundert, erhalten in einer Handschrift, Picardie oder Wallonie, Mitte 13. Jahrhundert, Chantilly, Bibliothèque et Archives du Château, 472, hg. von Karen FRESCO mit einer englischen Übersetzung von Colleen P. DONAGHER in: LE BEL INCONNU 1992.
- <sup>862</sup> *Chevalier du papegau*, Ende 15. Jahrhundert, erhalten in einer Handschrift, 15. Jahrhundert, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 2154, hg. von Ferdinand HEUCKENKAMP in: CHEVALIER DU PAPEGAU 1896.
- <sup>863</sup> Siehe zum Thema FASBENDER 2010b, S. 8–9; VEEH 2013, S. 32–33 und

- die Erörterungen von Sabine und Ulrich Seelbach in: WIGALLOIS 2014, S. 269–276.
- <sup>864</sup> WIGAMUR 2009, S. 27, Vers 1.
- <sup>865</sup> SARRAZIN 1879, S. 3–11; BLAMIRE 1973, S. 37–39.
- <sup>866</sup> PROSA-LANCELOT 1948–1974, Bd. 1, S. 128, Zeile 27–29.
- <sup>867</sup> SOMMER 1908–1916, Bd. 3: Le livre de Lancelot del Lac, Part 1, S. 121, Zeile 37–38.
- <sup>868</sup> Siehe zur Adaptationstechnik ROTHSTEIN 2007 und HENNINGS 2001. Es ist strittig, ob es sich bei dem *Prosa-Lancelot* um eine Übersetzung einer französischen Handschrift handelt oder ob als Zwischenstufe eine niederländische Übersetzung fungierte.
- <sup>869</sup> BUMKE 2005a, S. 25–26, 89–92 und 108–112.
- <sup>870</sup> PROSA-LANCELOT 1948–1974, Bd. 1, S. 128, Zeile 25.
- <sup>871</sup> SOMMER 1908–1916, Bd. 3: Le livre de Lancelot del Lac, Part 1, S. 121, Zeile 34.
- <sup>872</sup> Siehe zum Thema Kap. 4.3.1, S. 81.
- <sup>873</sup> RAUDSZUS 1985, S. 221.
- <sup>874</sup> SOMMER 1908–1916, Bd. 3: Le livre de Lancelot del Lac, Part 1, S. 121, Zeile 39–40.
- <sup>875</sup> Das Gebiss, der Kopfriemen, die Zügel und Steigbügel bleiben so im *Eneas* im Gegensatz zur Vorlage unerwähnt, vgl. ENEAS 1992, S. 294–295, Vers 5269–5289 und ROMAN D'ENEAS 1972, S. 198–199, Vers 4070–4085.
- <sup>876</sup> Zur Kunst der Adaptation bei Heinrich von Veldeke vgl. SCHMITZ 2007, S. 293–327.
- <sup>877</sup> Chamille, oft auch im Neuhochdeutschen übersetzt mit Camilla, ist die von Heinrich von Veldeke verwendete Form des französischen Namens Camile.
- <sup>878</sup> ENEAS 1992, S. 288–293, Vers 5143–5240. Siehe zum Thema STEBBINS 1977, S. 130–132 und HENKEL 2005, S. 108. Nach Nikolaus Henkel fördert diese neue Systematisierung die Verbildlichung Chamilles vor dem inneren Auge des Zuhörers.
- <sup>879</sup> Heinrich von Veldeke ändert zwar nicht die Farben des Pferdes, weist ihnen aber andere Körperteile zu. Siehe zum Thema STEBBINS 1977, S. 133–146.
- <sup>880</sup> Vgl. ROMAN D'ENEAS 1972, S. 198–199, Vers 4075–4078 und ENEAS 1992, S. 292–295, Vers 5741–5289.
- <sup>881</sup> Vgl. ROMAN D'ENEAS 1972, S. 198–199, Vers 4079 und ENEAS 1992, S. 294–295, Vers 5276–5277.
- <sup>882</sup> Vgl. ROMAN D'ENEAS 1972, S. 196–197, Vers 4011–4024 und ENEAS 1992, S. 290–291, Vers 5186–5189.
- <sup>883</sup> MASSE 2007–2008, S. 15.
- <sup>884</sup> Vgl. ROMAN D'ENEAS 1972, S. 198–199, Vers 4076 und ENEAS 1992, S. 292–293, Vers 5246–5247.
- <sup>885</sup> ENEAS 1992, S. 294–295, Vers 5269–5271.
- <sup>886</sup> HAMM 2011, S. 193; SCHMITZ 2007, S. 221–223.
- <sup>887</sup> SCHMITZ 2007, S. 32–34.
- <sup>888</sup> Zur Kunst der Adaptation bei Hartmann von Aue vgl. STRASSER 1998, S. 185–188 und SCHMITZ 2007, S. 330–337.
- <sup>889</sup> ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 161, Vers 5274–5281. Siehe zum Thema Kap. 4.3.1, Anm. 809 und einleitend zum Fiktionalitätskonzept bei Chrétien de Troyes HAUG 2009, S. 225–227.
- <sup>890</sup> In der deutschsprachigen Adaptation wird der Name Enide mit t geschrieben. Daher wird im Kontext von Hartmanns von Aue Roman der Name Enite verwendet.
- <sup>891</sup> MASSE 2007–2008, S. 16–17; WORSTBROCK 1985, S. 26.
- <sup>892</sup> EREC 1972, S. 322–325, Vers 7395–7425.
- <sup>893</sup> Ebd., S. 324–325, Vers 7426–7328.
- <sup>894</sup> Ebd., S. 326–327, Vers 7462 und 7485–7491.
- <sup>895</sup> Ebd., S. 318–319, Vers 7286–7388.
- <sup>896</sup> Ebd., S. 328–329, Vers 7493–7525.
- <sup>897</sup> ‚Scharlach‘ war im Mittelalter primär eine Stoffbezeichnung für ein kostbares Gewebe aus Wolle, das in Europa produziert wurde und nur von italienischen und orientalischen Seiden übertroffen werden konnte. In der Gegenwart wird mit dem Begriff dagegen vor allem ein lebhaftes und sattes leuchtendes Hochrot verbunden, vgl. BRÜGGEN 1989, S. 282.
- <sup>898</sup> Das Publikum nutzt in dem Dialog eine rezeptiv-passive und reproduktive Einbildungskraft und vergegenwärtigt durch die Erinnerung einen abwesenden Gegenstand, während der Erzähler es zu einer produktiv-aktiven Einbildungskraft hinlenken will, vgl. LASCH 2007, S. 29.
- <sup>899</sup> EREC 1972, S. 328–331, Vers 7525–7582.
- <sup>900</sup> Vgl. ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 161, Vers 5290–5298 und EREC 1972, S. 330–331, Vers 7545–7581.
- <sup>901</sup> Vgl. ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 161, Vers 5301 und EREC 1972, S. 326–327, Vers 7462–7475.
- <sup>902</sup> HAMM 2011, S. 208–214. Siehe zum Thema auch WANDHOFF 2003a, S. 170–171. Eine Autorschaftsmetapher ist ebenfalls in Heinrich von Veldekes *Eneas* im Rahmen der Beschreibung des Grabes von Chamille zu finden. Heinrich von Veldeke beschreibt sich hier als »Geometras«, vgl. ENEAS 1992, S. 516–517, Vers 9404. Der Name Umbriz ist von dem mittelhochdeutschen Wort *umberizen* (umkreisen, einen Kreis ziehen um, vgl. LEXER 1992, Bd. 2: N–U, Sp. 1737) abgeleitet. Damit handelt es sich um eine mittelhochdeutsche Übersetzung von Geometras, vgl. HAMM 2011, S. 214–218. Insofern nimmt Hartmann von Aue hier auf Heinrich von Veldeke Bezug.
- <sup>903</sup> EREC 1972, S. 322–323, Vers 7366–7376.
- <sup>904</sup> MASSE 2011, S. 170.
- <sup>905</sup> WORSTBROCK 1985, S. 25.
- <sup>906</sup> Vgl. ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 161, Vers 528 und EREC 1972, S. 330–335, Vers 7582–7666.
- <sup>907</sup> ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide, S. 203–205, Vers 6671–6747.
- <sup>908</sup> Siehe zu der Deutung WANDHOFF 2003a, S. 177–178.
- <sup>909</sup> EREC 1972, S. 436–437, Vers 10064–10070.
- <sup>910</sup> So wird in der Forschung das Vergehen bezeichnet, das die zweite Ausfahrt des Paares auslöst, vgl. WANDHOFF 2003a, S. 175. Erec und Enite lieben sich nach ihrer Hochzeit so sehr, dass sie die Tage im Bett verbringen und Erec seine herrschaftlichen Pflichten nicht mehr wahrnimmt, wodurch er zum Gespött des Hofes wird, vgl. EREC 1972, S. 130–135, Vers 2923–2999.
- <sup>911</sup> WANDHOFF 2003a, S. 178.
- <sup>912</sup> EREC 1972, S. 334–335, Vers 7669–7679.
- <sup>913</sup> Nach Sonja Glauch handelt es sich bei den Steigbügeln um pseudo-symbolische Elemente, die Zeichenhaftigkeit suggerieren, vgl. GLAUCH 2003, S. 172. Das Ouroboros-Symbol findet sich auch im *Parzival* Wolframs von Eschenbach und könnte u.a. für den gleichnamigen Helden des Romans stehen und dessen zerstörerische wie gute Seite versinnbildlichen, vgl. HAAGE 1983, S. 12–13. Ein Ouroboros kommt ebenso auf einem realen Beinsattel vor vgl. Kat. Nr. 8 und zu dessen Symbolik siehe bereits die Literatur in der Einführung, Anm. 16.
- <sup>914</sup> EREC 1972, S. 330–331, Vers 7558–7581 und S. 336–337, Vers 7694–7713. Siehe zu diesen und weiteren Bilddeutungen WANDHOFF 2003a, S. 177; REINITZER 1976, S. 629 und KERN 1998, S. 310–321.
- <sup>915</sup> FLORE UND BLANSCHFLUR 1846, S. 91–96, Vers 2736–2881. Zur Kunst der Adaptation bei Konrad Fleck vgl. PUTZO 2015, S. 20–27 und HUPFELD 1967.
- <sup>916</sup> Vgl. FLOIRE ET BLANSCHFLUR (aristocratique) 1974, S. 139, Vers 717–718 und FLORE UND BLANSCHFLUR 1846, S. 92, Vers 2743–2757.
- <sup>917</sup> Vgl. ROQUES/MICHA 1958–1990, Bd. 1: Erec et Enide S. 161, Vers 5279–5281 und EREC 1972, S. 320–321, Vers 7311–7323. Diese Parallele zwischen der Pferdebeschreibung von Hartmann von Aue und Konrad Fleck sowie weitere Gemeinsamkeiten bis hin zur Übernahme von Reimpaaren durch Konrad Fleck werden beschrieben in: PUTZO 2015, S. 65–69.
- <sup>918</sup> FLORE UND BLANSCHFLUR 1846, S. 93, Vers 2774–2775. Für die zitierte neuhochdeutsche Übersetzung vgl. FLORE UND BLANSCHFLUR 1915, S. 97, Vers 2680–2681.
- <sup>919</sup> FLORE UND BLANSCHFLUR 1846, S. 93, Vers 2772.
- <sup>920</sup> Ebd., S. 94, Vers 2816–2824. Die zitierte neuhochdeutsche Übersetzung stützt sich im Wesentlichen auf FLORE UND BLANSCHFLUR 1915,

- S. 98, Vers 2718–2724, wurde aber mit eigenen Abänderungen versehen.
- <sup>921</sup> FLORE UND BLANSCHFLUR 1846, S. 93, Vers 2785–2795 und S. 94, Vers 2800–2802.
- <sup>922</sup> FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1974, S. 139–140, Vers 721–724.
- <sup>923</sup> FLORE UND BLANSCHFLUR 1846, S. 93–94, Vers 2795–2800.
- <sup>924</sup> Auf eine derartige Funktion der *brevitas*-Formel wird im Zusammenhang mit der ersten Pferdebeschreibung von Enites Zelter in *Erec* hingewiesen, vgl. LASCH 2007, S. 25–26. Eine *brevitas*-Formel vergleichbarer Art mit einem Unsagbarkeitstopos wendet Hartmann von Aue in Bezug auf die aufwendige Herstellung des Elfenbeinsattels an, vgl. EREC 1972, S. 326–327, Vers 7476–7484. Siehe zum Thema GLAUCH 2003, S. 151.
- <sup>925</sup> FLORIS ENDE BLANCEFLOER 2014, S. 88–89, Vers 1490.
- <sup>926</sup> Ebd., S. 88–89, Vers 1491–1495. Interessanterweise wird in dem altfranzösischen Fragment vom Ende des 12. Jahrhunderts von *Floire et Blancheflor* (aristocratique) eine Färbung des Kopfes nicht gesondert thematisiert (vgl. FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1974, S. 139, Vers 717–718), während in einer späteren Handschrift des 14. Jahrhunderts am Kopf und an der Kruppe des Zelters zwei Punkte in der jeweils anderen Farbe beschrieben werden, vgl. ebd., S. 30, Vers 970–975.
- <sup>927</sup> FLORIS ENDE BLANCEFLOER 2014, S. 88–89, Vers 1492.
- <sup>928</sup> Ebd., S. 90–91, Vers 1540–1544.
- <sup>929</sup> Ebd., S. 88–89, Vers 1503–1506.
- <sup>930</sup> Dass die Redaktion von *Floire et Blancheflor* (aristocratique), die Konrad Fleck und Diederik van Assenede benutzten, nicht erhalten ist, wird erörtert in PUTZO 2015, S. 8–11.
- <sup>931</sup> FLORIS ENDE BLANCEFLOER 2014, S. 88–89, Vers 1503–1508.
- <sup>932</sup> WIGALLOIS 2014, S. 62, Vers 2529–2532.
- <sup>933</sup> Ebd., S. 61–63, Vers 2514–2552 und 2572–2575.
- <sup>934</sup> Ebd., S. 62, Vers 2553–2571.
- <sup>935</sup> LE BEL INCONNU 1992, S. 91–92, Vers 1582–1591. Im späteren Prosaroman *Le Chevalier du papegau* gibt es ebenfalls einen Schönheitswettbewerb, dessen Preis sich aus einem Papagei und einem Zwerg zusammensetzt, vgl. CHEVALIER DU PAPEGAU 1896, S. 10–12.
- <sup>936</sup> Nach Sabine und Ulrich Seelbach könnten zudem die Rezipientenerwartungen ein Grund für die Pferdebeschreibung sein, denn Pferdebeschreibungen waren ausgehend von der altfranzösischen Literatur ein beliebtes Element der mittelhochdeutschen höfischen Epik, vgl. WIGALLOIS 2014, S. 314. Siehe zum Thema weiterhin Kap. 4.3.1, S. 80–82.
- <sup>937</sup> Ebd., S. 63, Vers 2576–2581.
- <sup>938</sup> Der Romanheld nennt sich an einer Stelle selbst »*Gwi von Gálois*« (Gui von Wales) und wird später vom Erzähler als »*Gwigálois*« (Herr Wigalois) bezeichnet, vgl. ebd., S. 39, Vers 1574 und S. 41, Vers 1658.
- <sup>939</sup> Ebd., S. 63–77, Vers 2603–3248 und S. 205, Vers 8893–8896.
- <sup>940</sup> Anhand des wiederholten Besitzerwechsels des Pferdes kommt Hiltrud Knoll zu dem Entschluss, dass es nicht die seelische Befindlichkeit seines Reiters zeichnerhaft verdeutlicht, wie beispielsweise das Reispferd der Mutter von Larie, dessen schwarze Farbe vom Erzähler mit ihrem Herzeleid aufgrund des Todes ihres Gatten in Zusammenhang gebracht wird, vgl. ebd., S. 206, Vers 8912–8918 und KNOLL 1966, S. 181.
- <sup>941</sup> Explizit wird Larie u.a. als Wunder der Vollkommenheit, Geschöpf des Glücks und der Freude bezeichnet, vgl. WIGALLOIS 2014, S. 205, Vers 8885–8887.
- <sup>942</sup> Verbindungen zu früheren Pferdebeschreibungen in der mittelhochdeutschen Literatur merken auch Sabine und Ulrich Seelbach an, in: Ebd., S. 314. Mit der Amazone Marine übernahm Wirnt von Grafenberg eine Figur aus *Eneas*, vgl. zum Thema sowie zu Parallelen zu weiteren mittelhochdeutschen Romanen FASBENDER 2010b, S. 3–8 und VEEH 2013, S. 33–34.
- <sup>943</sup> WIGALLOIS 2014, S. 61–62, Vers 2527–2528. Der Edition entnommen wurde auch die hochdeutsche Übersetzung von Sabine und Ulrich Seelbach. Siehe zur Wahrheitsbekundung in Heinrich von Veldekes *Eneas* das Zitat zu Kap. 4.3.2, Anm. 885.
- <sup>944</sup> WIGAMUR 2009, S. 129, Vers 2595–2598 und S. 132, Vers 2685–2687.
- <sup>945</sup> Ebd., S. 130, Vers 2623–2629.
- <sup>946</sup> Ebd., S. 130, Vers 2615 und 2634.
- <sup>947</sup> IPOMEDON 1889, S. 135–137, Vers 7940–8050.
- <sup>948</sup> WIGALLOIS 2014, S. 42–44, Vers 1713–1786. Siehe zum Thema ferner SARRAZIN 1879, S. 9.
- <sup>949</sup> WIGALLOIS 2014, S. 43, Vers 1763.
- <sup>950</sup> Ebd., S. 86–90, Vers 3610–3802.
- <sup>951</sup> WIGAMUR 2009, S. 131–135, Vers 2669–2795.
- <sup>952</sup> Ebd., S. 132, Vers 2680–2695 und S. 133, Vers 2734–2743.
- <sup>953</sup> Vgl. zum Thema bereits Kap. 4.3.1, S. 81 und 83.
- <sup>954</sup> So ist es auch kaum verwunderlich, dass sich das männliche und weibliche Schönheitsideal in der altfranzösischen und mittelhochdeutschen Literatur kaum unterscheiden, vgl. HAUPT 2002, S. 47.
- <sup>955</sup> Auch nach Anna Köhn werden in der ritterlichen Dichtung keine Individuen dargestellt, sondern stilisierte und typisierte Wunschbilder, vgl. KÖHN 1930, S. 2.
- <sup>956</sup> Ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nimmt die Anzahl der Epenhandschriften deutlich zu. Ob diese Entwicklung mit einer zunehmend kommerzialisierten Handschriftenproduktion oder mit einer vermehrten Abschreibetätigkeit als Folge der Erweiterung der Rezipientenschaft auf den Landadel und die adlige Oberschicht der Städte in Verbindung steht, ist offen, vgl. BUMKE 2005a, S. 744–748. Zu Schreibern und gewerblichen Schreibstuben im Spätmittelalter vgl. KOPFITZ 1980, S. 34–62. Mit der Entwicklung des Buchdrucks gelangten volkssprachliche Dichtungen ab dem ausgehenden 15. Jahrhundert in den Druck, vgl. ebd., S. 123–154. Nach Bernd Bastert waren etwa bis Mitte des 16. Jahrhunderts die kulturellen und literarischen Neigungen des deutschen Adels stärker durch überkommene als durch innovative Impulse bestimmt, weshalb die hochmittelalterlichen Romane immer wieder kopiert wurden, vgl. BASTERT 1993, S. 59. Nach Peter Jörg Becker blieb die mittelhochdeutsche Epik bis zum Ende des 15. Jahrhunderts für den literarisch interessierten Adel Bestandteil des Geisteslebens und bewahrenswertes standesgemäßes Literaturgut, vgl. BECKER 1977, S. 237–238. Siehe zum Thema ferner MÜLLER 1982; KRISTAHN 2016, S. 189–197 und HAHN 1990, S. 66–73.
- <sup>957</sup> Diese werden bis auf die fragmentarischen Überlieferungen aufgeführt in der Datenbank des LG, URL: <https://www.lancelot-project.pitt.edu/LG-web/Arthur-LG-ChronGeog.html>, zuletzt geprüft am 28.11.2023. Mindestens 93 Schriften des 13. bis 15. Jahrhunderts überliefern den ersten Teil des Zyklus, vgl. HENNINGS 2001, S. 9. Von 1488 bis 1592 erschienen zudem zehn Druckauflagen des überarbeiteten Prosaromans *Lancelot du Lac*, vgl. ARTAL ET AL. 2020. Der erste in Rouen von Jean Le Bourgeois publizierte Druck ist u.a. erhalten in Paris (Bibliothèque Mazarine, Inc 491) und digitalisiert auf der Bibliothekswebseite, URL: <http://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/idviewer/1777/85>, zuletzt geprüft am 28.11.2023. Hier werden zwar die weiße Kleidung und das weiße Pferd der Frau von Lack beschrieben, es wird aber kein Beinsattel erwähnt (Kap. viv, fol. e.ii [39r]).
- <sup>958</sup> Siehe für einen Überblick über die Handschriften und Fragmente HENNINGS 2001, S. 1–8 und die Datenbank Hsc, URL: <http://www.handschriftencensus.de/werke/221>, zuletzt geprüft am 28.11.2023. Zur Heidelberger Prachthandschrift vgl. Kap. 4.3.2, Anm. 858 und HENNINGS 2001, S. 6–8.
- <sup>959</sup> Siehe für einen Überblick über die mittelalterlichen Handschriften und Fragmente die Datenbank Hsc, URL: <http://www.handschriftencensus.de/werke/432>, zuletzt geprüft am 28.11.2023. Die ursprünglichen Eigentümer der Handschriften sind zumeist unbekannt. Die Wigalois-Handschrift in Krivoklát (Schlossbibliothek, Cod. I b 18) wurde wahrscheinlich von den Grafen von Montfort in Auftrag gegeben und 1481 auf Schloss Tettngang nahe des Bodensees niedergeschrieben, vgl. FECHTER 1935, S. 44–45 und HILGERS 1971, S. 247–248. (Nr. 29). Die große Popularität der Erzählung im 15. Jahrhundert ist zudem von der Vielzahl der Adaptationen und Drucke des Stoffes abzuleiten, vgl. Kap. 4.3.2, Anm. 859.
- <sup>960</sup> Zu den erhaltenen vier mittelalterlichen Textzeugen vgl. die Daten-

bank Hsc, URL: <http://www.handschriftencensus.de/werke/148>, zuletzt geprüft am 28.11.2023. Zur Rezeption von Hartmann von Aues *Erec*, genauso wie von Heinrich Veldekes *Eneas* vgl. BECKER 1977, u.a. S. 221–228.

- <sup>961</sup> Siehe zum *Ambraser Heldenbuch* Kap. 3.4, Anm. 534 und zu dessen Entstehungskontext FECHTER 1935, S. 36–37. Digitalisiert ist das Werk auf der Bibliothekswebseite ÖNB Digital, URL: <http://data.onb.ac.at/rep/100277D3>, zuletzt geprüft am 28.11.2023.
- <sup>962</sup> Der Begriff ›Heldenbuch‹ kam wahrscheinlich im 15. Jahrhundert auf und bezeichnet in der Gegenwart zumeist eine Zusammenstellung von Heldenepen, wurde ursprünglich aber auch für Sammlungen verschiedener Dichtungen verwendet. Die ersten Sammelüberlieferungen stammen aus der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert, vgl. KOPPITZ 1980, S. 107–113 und HEINZLE 1981–1987, Bd. 2: Kommentarband, S. 207–208. Für Sammelüberlieferungen verschiedener Textgattungen des ausgehenden Mittelalters wurde in der Forschung auch der Begriff ›Volksbuch‹ verwendet, der fälschlicherweise auf der Annahme basierte, dass ihre Entstehung und Rezeption beim Volk lag, was Jan-Dirk Müller widerlegte, vgl. MÜLLER 1985, S. 41–50. Siehe zum Thema weiterhin MELZER 1972, S. 3–4 und 174 und SCHÜNEMANN 2005, S. 296–299. Grundsätzlich waren Abschriften und Drucke weltlicher Dichtungen im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert wohl aber für Bürger und Handwerker erschwinglich, vgl. KOPPITZ 1980, S. 222.
- <sup>963</sup> Reich ausgeschmückte und bebilderte Epenhandschriften fanden im 15. Jahrhundert im französischen wie im deutschen Sprachraum einen Höhepunkt, vgl. STAMMLER 1962, S. 138; ZIMMERMANN 1994, S. 70–71.
- <sup>964</sup> Siehe zum Thema bereits Kap. 2.4, Anm. 333 sowie CRAMER 1990, S. 58.
- <sup>965</sup> Siehe zum Schloss Runkelstein in Bozen die Erörterungen in Kap. 2.2, Anm. 246, hier erwähnt im Rahmen von Darstellungen von *Tristan und Isold*, Abb. 49. Zu den Wigalois-Darstellungen, vgl. SCHEDL 2014, S. 177–189. Zu den Darstellungen von Antonio di Puccio Pisano (genannt Pisanello, 1395–um 1455) in Mantua, Palazzo Ducale, Sala del Pisanello vgl. WOODS-MARSDEN 1988, S. 13–20. Siehe zu weiteren Darstellungen von Artusromanen LOOMIS 1966; FRÜHMORGEN-VOSS 1975; RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 170–173 (Nr. 23) und 354–368 (Nr. 112–117); SELZER 1996, S. 79–83 und RUSHING 2002. Zudem zeugen von der Bekanntheit und Vorbildfunktion des höfischen Romans Darstellungen der Neun Helden bzw. Neun Guten Helden, in welchen Artus neben zwei weiteren christlichen, drei antiken und drei alttestamentlichen Figuren dargestellt ist und welche seit dem 14. Jahrhundert verbreitet waren vgl. BEATO 2014; ANDERGASSEN 2014, S. 49–55 und RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 222–227 (Nr. 52).
- <sup>966</sup> BUMKE 2005a, S. 711–712; SPIESS 1998, S. 96; SELZER 1996, S. 78–79;

JACKSON 2002b, S. 280–282. Nach William Henry Jackson nahm die Anzahl der von literarischen Epen beeinflussten Namen vor allem im 15. Jahrhundert zu.

- <sup>967</sup> Ebd., S. 282–286; SELZER 1996, S. 21–76; STÖRMER 1972, S. 957–964; TORGGLE 2014; SIMSON 1900. Bemerkenswerterweise entwickelten sich aus den Tafelrunden Ordensgemeinschaften, die den heiligen Georg oftmals als Patron wählten. Wilhelm Störmer deutet dies als Versuch einer Verchristlichung des Ritterlebens.
- <sup>968</sup> BASTERT 1993, S. 31–39.
- <sup>969</sup> Ebd., S. 37.
- <sup>970</sup> BECKER 1977, S. 233. Parallelen zwischen den literarischen Rittern und Helden, die auf der Suche nach *âventiuren* durchs Land ziehen, um sich zu bewähren, und spätmittelalterlichen Adeligen ergeben sich ferner durch Kavaliertouren, Pilgerfahrten und kriegerische Bewährungsproben im Heidenkampf, vgl. ERTZDORFF 1972, S. 38.
- <sup>971</sup> BECKER 1977, S. 195–196; MÜLLER 1982, hier u.a. S. 190–197. Auch der Maler und Chronist Ulrich Fueterer (auch Fuetrer, ca. 1422–1500) könnte mit dem *Buch der Abenteuer*, das von Herzog Albrecht IV. von Bayern (1447–1508) in Auftrag gegeben wurde und insgesamt 20 höfische Romane enthält, den Versuch unternommen haben, eine romanhafte Geschichte des abendländischen Rittertums zusammenzustellen und eine normativ verstandene Vergangenheit mit Anknüpfungen an die Gegenwart zu rekonstruieren, vgl. CRAMER 1990, S. 86–88. Eingang in das *Buch der Abenteuer* fanden u.a. Bearbeitungen des *Prosa-Lancelot* und des *Wigalois*, vgl. Kap. 4.3.2, Anm. 858 und 859. Der gesamte Textkorpus ist in einer Prachthandschrift erhalten: *Buch der Abenteuer der Ritter von der Tafelrunde*, Kloster Tegernsee, um 1500, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1, digitalisiert auf der Website Digitale Bibliothek, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00074101-0, zuletzt geprüft am 28.11.2023.
- <sup>972</sup> CRAMER 1990, S. 58. Siehe zum Thema bereits Kap. 2.3, Anm. 299 und 300.
- <sup>973</sup> BASTERT 1993, S. 285–287.

## Resümee und Ausblick

- <sup>974</sup> Diese These basiert auf den Forschungen von NAGY 1910, S. 227–228 und 232; HORVÁTH 1937, S. 183–184. Siehe einleitend zum Thema die Einführung, S. 12.
- <sup>975</sup> KAT. AUSST. REGGIO EMILIA 1994, S. 235, Kat. Nr. 154 (Giovanna PAOLOZZI STROZZI); KAT. AUSST. PARIS 2014, S. 101, Kat. Nr. 86 und 87 (Benedetta CHIESI); CHIESI 2015, S. 208; KAT. AUSST. FLORENZ 2015a, S. 227, Kat. Nr. 101 und 102 (Benedetta CHIESI); SOMOGYVÁRI 2017, S. 1 und 56–61. Siehe zum Thema die Einführung, S. 13.
- <sup>976</sup> Vgl. zum Thema die Einführung, S. 13 und Kap. 4.1.2, S. 67.

# Objektkatalog

Zur Entlastung des Fließtextes und des Anmerkungsapparates sowie zugunsten der Übersichtlichkeit und des unmittelbaren Zugangs zu den 38 in der Untersuchung zusammengetragenen Beinsätteln, Sattelbögen und Sattelnachbildungen wird der Fließtext durch den vorliegenden Objektkatalog ergänzt. Dieser ist in erster Gliederungsebene nach der Herstellungszeit und in zweiter Gliederungsebene alphabetisch nach dem derzeitigen Aufenthaltsort der Werke aufgebaut.

Am Anfang einer jeden Katalognummer reihen sich Angaben zur *Lokalisierung*, *Datierung*, zum *Material* und zu den *Maßen* der Objekte sowie zu eventuell vorhandenen *Wappen* und *Inschriften*. Die Objektinschriften wurden nach den Bearbeitungs- und Editionsgrundsätzen des Projektes *Die Deutschen Inschriften* (Stand 2005, Juni) erfasst.<sup>1</sup> Unsichere Lesungen sind mit einem Sternchen und Bogenverbindungen zwischen gotischen Minuskeln mit einem waagerechten Strich unterhalb der Buchstaben markiert.

Die *Provenienz* der Objekte wird, soweit nachweisbar, anschließend dargelegt. Danach folgen Angaben zum *Erhaltungszustand* der Werke und zu *Restaurierungen*. Informationen zur Sattelform, zum stofflichem Aufbau und Bildprogramm der Werke finden sich in den *Beschreibungen*. Die in den Sattelbeschreibungen benutzten Richtungsangaben ›rechts‹ und ›links‹ beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf die Perspektive des Reiters. Stilistische Charakteristika der Beinschnitzereien werden in der *Einordnung* dargelegt. Um mögliche Verbindungen zwischen den Entstehungskontexten der Beinsättel sichtbar zu machen, werden in den Beschreibungen und Einordnungen Gemeinsamkeiten mit anderen Beinsätteln, aber auch singuläre Eigenheiten explizit ausgewiesen. Die sich aus den Analysen erschließenden Erkenntnisse zum Entstehungs- und Gebrauchskontext der Beinsättel werden im Fließtext mit Rückverweisen als Argumente angeführt.

Den Abschluss einer jeden Katalognummer bilden Angaben zu *Ausstellungen*, in denen die Objekte gezeigt wurden,

und zu sämtlichen eingesehenen *Publikationen* und *Internetquellen*, unabhängig von ihrer Verwendung und Bedeutung innerhalb der Arbeit.

## A. DIE SATTELBÖGEN DES 13. UND 14. JAHRHUNDERTS

### Kat. Nr. 1, Carrand-Sattelbogen in Paris, Musée du Louvre

Inv. Nr. OA 3360

Tafel 1

*Lokalisierung*: Italien, Umkreis von Nicola und Giovanni Pisano (?)

*Datierung*: 2. Hälfte 13. Jahrhundert (?)

*Material*: Elfenbein, geschnitzt

*Maße*: Höhe 9,5 cm; Länge 24,2 cm; Tiefe oben 1,8 cm; Tiefe unten 3 cm

*Provenienz*: Vor 1868 gelangte der Sattelbogen in die Sammlung von Louis Carrand, der erst in Paris und später in Lyon lebte.<sup>2</sup> Nachfolgend war die Elfenbeinschnitzerei wahrscheinlich Bestandteil der Sammlung von M. Strauss in Paris.<sup>3</sup> Spätestens ab 1880 war sie wie der Possenti-Sattelbogen (Kat. Nr. 2) in Besitz von Frédéric Samuel Spitzer (1815–1890) in Paris.<sup>4</sup> Beim Verkauf der Sammlung am 24. April 1893 wurden beide Sattelbögen vom Musée du Louvre erworben.<sup>5</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen*: An den Schnitzereien des Sattelbogens sind mehrere Details des Rankenfrieses und der zentralen Bildszene abgebrochen, darunter eine Blattranke links, mehrere Extremitäten der Reittiere, Musiker und Kämpferinnen sowie Teile der von ihnen eingesetzten Waffen. Der Kopf und beide Arme des Musikers am rechten Bildrand sind verloren. Weitere Fehlstellen sind in einer Fotografie des Sattelbogens vom Mai 1868 zu sehen,

stehen, der Frau des Komponisten und Sammlers Isaac Strauss (1806–1888).

<sup>4</sup> KAT. AUSST. DÜSSELDORF 1880, S. 258, Kat. Nr. 1030b (o. A.).

<sup>5</sup> KAT. AUKT. PARIS 1893, Bd. 1, S. 16, Lot. 76–77 und Bd. 2, Tafel 4, Lot. 76–77.

<sup>1</sup> DIO 2005.

<sup>2</sup> KAT. PARIS 1896, S. 100, Kat. Nr. 39 (Émile MOLINIER); KAT. PARIS 2003, S. 328, Kat. Nr. 119 (Danielle GABORIT-CHOPIN).

<sup>3</sup> VERÖ 2006, S. 278 (Nr. 26 I), basierend auf KAT. BOLOGNA 1991, S. 111 (Lionello Giorgio BOCCIA). Die Abkürzung M. könnte für Madame

die zu einem unbekanntem Zeitpunkt ergänzt wurden (Abb. 1.2).<sup>6</sup> Auf der Unterseite des Sattelbogens ist neben Kratzern und kleineren Abbrüchen die römische Zahl »XVI« zu erkennen.<sup>7</sup>

*Beschreibung:* Die aus einem Elfenbeinwerkstück gearbeitete Schnitzerei ist von länglich-ovaler Form mit einem geraden unteren Abschluss. Mit dieser Form gleicht sie vorderen Sattelbögen von mittelalterlichen Krippensätteln (Abb. 7). Die folglich wohl ehemals einem Krippensattel zugehörige Schnitzerei weist an der Unterseite vier Bohrlöcher auf, die von der Montierung an einem hölzernen Sattelbaum stammen könnten. Eines der Bohrlöcher ist sogar noch mit einem Holzzapfen<sup>8</sup> gefüllt. Die Innenseite des Sattelbogens ist konvex geformt und glatt belassen, während die Außenfläche mit detailreichen Schnitzereien versehen ist.

Die Schnitzereien zeigen einen allegorischen Tugend- und Lasterkampf aus acht dicht neben- und hintereinander gruppierten Frauen auf Pferden und Dromedaren.<sup>9</sup> Während die Reittiere jeweils in Seitenansicht wiedergegeben sind und unaufgeregt in einer Pose zu verharren scheinen, sind die Oberkörper der Frauen in starken Drehungen und Bewegungen gezeigt. Zu den Kämpferinnen gesellen sich am rechten und linken Bildrand zwei männliche Figuren, wohl Musiker, die den Kampf instrumental begleiten. So hält der linke Mann ein rundes Objekt vor dem Oberkörper, das von Danielle Gaborit-Chopin als Tamburin identifiziert wurde.<sup>10</sup>

Die Allegorien sind jeweils in einen Zweikampf verwickelt, in dem je eine Frau auf einem Pferd gegen eine Frau auf einem Dromedar kämpft. Gekleidet sind sie in an Tuniken erinnernde Gewänder, die den Blick auf ihre Beine und Oberkörper frei geben. Zwei Frauen auf Dromedaren tragen auf dem Kopf jeweils ein lose übergeworfenes Tuch. Zwei Frauen auf Pferden haben ihr Kopftuch gebunden. Die übrigen vier Kämpferinnen bestechen durch ihre langen, zu einem Zopf geflochtenen Haare. In ihrem Erscheinungsbild unterscheiden sich die beiden gegnerischen Frauengruppen

folglich kaum. Allein durch ihre Reittiere grenzen sie sich eindeutig voneinander ab. Sie attackieren sich mit Peitschen und Bögen und ziehen sich mit bloßen Händen an den Haaren. Die Peitschen bestehen aus Ästen mit kugelförmigen Früchten, die im floral gestalteten Randfries, welches das dynamische Schlachtengetümmel an drei Seiten umrahmt, wiederkehren.<sup>11</sup>

Aufgrund ihrer Gewandungen und ihrer Gebärden wurden die Frauen wiederholt als Amazonen gedeutet.<sup>12</sup> Aus der Literatur der Antike und des Mittelalters sind allerdings keine Erzählungen bekannt, die von Amazonen, die ihresgleichen bekämpfen, berichten.<sup>13</sup> Aus diesem Grund erwogen Alfred Darcel und Othmar Pollmann zuerst die Möglichkeit, es könne sich um einen allegorischen Kampf zwischen Tugenden und Lastern handeln.<sup>14</sup>

*Einordnung:* In der Komposition zeigt die Elfenbeinschnitzerei starke Parallelen zu antiken Amazonendarstellungen (Abb. 56–58). Vergleichbare mittelalterliche Abbildungen von Amazonen sowie von allegorischen Tugend- und Lasterkämpfen lassen sich nicht finden. Nur einzelne Details von mittelalterlichen Amazonendarstellungen wie orientalische Gewandungen und Ausstattungselemente fanden Eingang in die Elfenbeinschnitzerei. Das heißt, antike Amazonendarstellungen dienten als Vorlage für die Darstellung eines allegorischen Tugend- und Lasterkampfes. Eine verwandte Art der Antikenrezeption ist den Bildhauerarbeiten von Nicola und Giovanni Pisano sowie Arnolfo di Cambio im 13. Jahrhundert zu eigen.<sup>15</sup> Die Arbeiten der drei Künstler und die Elfenbeinschnitzerei zeichnen sich auf diese Weise durch eine für ihre Entstehungszeit ausnehmend hohe Dynamik und Körperästhetik aus.<sup>16</sup> Die Kämpferinnen und ihre Reittiere sind weiterhin nahezu vollplastisch ausgeführt. Mit diesen Charakteristika hebt sich die Schnitzerei in der Qualität von anderen Elfenbeinschnitzereien des 13. Jahrhunderts ab. Danielle Gaborit-Chopin und Mária Verő nahmen dies zum Anlass, um die Echtheit des Werkes infrage zu stellen.<sup>17</sup> Angesichts ihrer stilistischen

<sup>6</sup> Zu den Restaurierungen liegen der Verfasserin keine Informationen vor. Ein Stich des Sattelvorderbogens in GAY 1887–1928, Bd. 1: AGUY, S. 53 zeigt noch dieselben Fehlstellen wie die historische Aufnahme von 1868, während diese in einem früheren Stich in JACQUEMART 1874, S. 137 ergänzt sind.

<sup>7</sup> KAT. PARIS 2003, S. 328, Kat. Nr. 119 (Danielle GABORIT-CHOPIN).

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Siehe für eine ikonografische Analyse und stilistische Einordnung des Werkes Kap. 1.2 und 2.5.

<sup>10</sup> KAT. PARIS 2003, S. 328, Kat. Nr. 119 (Danielle GABORIT-CHOPIN).

<sup>11</sup> Die dreiteiligen Blätter des Randfrieses wurden als Ahornblätter gedeutet, vgl. DARCEL 1882, S. 109; DARCEL 1890–1892, S. 26; KAT. PARIS 1896, S. 100, Kat. Nr. 39 (Émile MOLINIER) und KAT. PARIS 2003, S. 328, Kat. Nr. 119 (Danielle GABORIT-CHOPIN). Allerdings bildet der Laubbaum keine kugelförmigen Früchte aus, sodass es sich um Ranken einer Platane handeln könnte. Im Düsseldorfer Ausstellungs-

katalog von 1880 wird die Frucht als Johannisbeere identifiziert, vgl. KAT. AUSST. DÜSSELDORF 1880, S. 258, Kat. Nr. 1030b (o.A.).

<sup>12</sup> SCHLOSSER 1894, S. 264 (Nr. 3). Nach Julius von Schlosser ist die Amazonendarstellung einem Antikenroman entnommen. Siehe ferner KAT. PARIS 1896, S. 99–100, Kat. Nr. 39 (Émile MOLINIER); KAT. AUKT. PARIS, Bd. 1, S. 16, Lot. 76; KAT. PRIV. PARIS 1890–1892, Bd. 1, S. 42, Kat. Nr. 41 (Émile MOLINIER) und JACQUEMART 1874, S. 138.

<sup>13</sup> POLLMANN 1952, S. 93.

<sup>14</sup> DARCEL 1882, S. 110; POLLMANN 1952, S. 95.

<sup>15</sup> SEILER 2007; SEIDEL 1975.

<sup>16</sup> JACQUEMART 1874, S. 137–138, hier wird die Schnitzerei bereits mit Giovanni oder Nicola Pisano in Verbindung gebracht, genauso wie in: KOEHLIN 1924, Bd. 1, S. 462–463 (Nr. 1251 B).

<sup>17</sup> Vgl. KAT. PARIS 2003, S. 328, Kat. Nr. 119 (Danielle GABORIT-CHOPIN) und VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 26).

Nähe zu den Arbeiten der genannten drei Künstler der Protorenaissance ist jedoch davon auszugehen, dass der Sattelbogen in Italien in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstand.

*Ausstellungen:* Paris, Hôtel de Lassay 1874; Düsseldorf, Ausstellung der kunstgewerblichen Alterthümer auf dem Zoo-Gelände und den benachbarten Grundstücken 1880

*Literatur:* JACQUEMART 1874, S. 137–138; KAT. AUSST. DÜSSELDORF 1880, S. 258, Kat. Nr. 1030b (o.A.); DARCEL 1882, S. 109–110, Abb. zwischen S. 114–115; GAY 1887–1928, Bd. 1: A–GUY, S. 53; KAT. PRIV. PARIS 1890–1892, Bd. 1, S. 26 (Alfred DARCEL) und S. 42, Kat. Nr. 41, Tafel XV (Émile MOLINIER); KAT. AUKT. PARIS 1893, Bd. 1, S. 16, Lot. 76 und Bd. 2, Tafel 4, Lot. 76; CHEVALLIER 1893, S. 31 (Nr. 76); SCHLOSSER 1894, S. 264 (Nr. 3); KAT. PARIS 1896, S. 99–101, Kat. Nr. 39 (Émile MOLINIER); KOECHLIN 1924, Bd. 1, S. 462–463 (Nr. 1251 B) und Bd. 3: Planches, Tafel CCVII; SCHMITT 1934, S. 624–625, Abb. 1; POLLMANN 1966, S. 89–96, Abb. 61; TAVARD 1975, S. 247, Abb. 231; KAT. PARIS 2003, S. 328, Kat. Nr. 119 (Danielle GABORIT-CHOPIN); VERÖ 2006, S. 278 (Nr. 26 I); RADWAY 2009, S. 70 (Nr. 27).

*Internetquellen:* Website des Musée du Louvre, URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10116564>, zuletzt geprüft am 07.12.2023; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/DAB4BCE7\\_3e5f32bf.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/DAB4BCE7_3e5f32bf.html), zuletzt geprüft am 07.12.2023.

### **Kat. Nr. 2, Possenti-Sattelbogen in Paris, Musée du Louvre**

Inv. Nr. OA 3361

Tafel 2–3

*Lokalisierung:* Süditalien, Sizilien (?)

*Datierung:* 14. Jahrhundert

*Material:* Elfenbein, geschnitzt; Holz (?)

*Maße:* Höhe im Zentrum 8 cm; Höhe an den Seiten 25,2–27 cm; Länge 47–61 cm; Tiefe 4,9 cm

*Wappen:* das Aragón- und Staufferwappen, einzeln und in Kombination

*Provenienz:* Der Sattelbogen war zusammen mit zwei Beinsätteln (Kat. Nr. 24 und 29) ehemals Teil der Sammlung der Grafen Girolamo (1768–1843) und Giovanni Pettoni Possenti (gest. 1869) in Fabriano und wird hier erstmals im Oktober 1815 erwähnt.<sup>18</sup> 1888 gelangte er an Frédéric Samuel Spitzer in Paris, zu dessen Eigentum bereits der Carrand-Sattelbogen (Kat. Nr. 1) zählte.<sup>19</sup> Am 24. April 1893 wurden beide Sattelbögen vom Musée du Louvre angekauft.<sup>20</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Der hintere Sattelbogen wird von einer modernen, das gesamte Objekt an der Seite umlaufenden Metallklammerung stabilisiert. Zusätzlich fixieren Metallklammen den Mittelteil des Sattelbogens,<sup>21</sup> der tiefe Rissbildungen aufweist. Neben dem rechts abgebildeten Ritter ist ein Loch auszumachen, das mit einer hellen Masse gefüllt ist.<sup>22</sup> Wahrscheinlich ist es durch den Abbruch eines Astes des hier gezeigten Baumes entstanden (Abb. 2.3). Kleinere Fehlstellen an den Schnitzereien finden sich im Randfries unter anderem oberhalb des linken Ritters.

*Beschreibung:* Mit seiner Krümmung und den abgesetzten Krippen gleicht das Werk formal Sattelhinterbögen von Krippensätteln aus dem Mittelalter, wie sie in Darstellungen der Zeit sichtbar sind (Abb. 7 und 14). So ist es wahrscheinlich, dass es ehemals zu einem Krippensattel gehörte und es sich um einen Sattelhinterbogen handelt. Nutstellen weisen darauf hin, dass der Sattelhinterbogen aus mehreren elfenbeinernen Werkstücken gearbeitet ist.<sup>23</sup> Ob er wie die Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts über einen Holzkern verfügt oder wie der Carrand-Sattelbogen (Kat. Nr. 1) allein aus Elfenbein gefertigt wurde, ist unbekannt.

Detailreiche Schnitzereien an der Außenseite des Sattelhinterbogens zeigen einen Randfries, der im Flachrelief gearbeitet ist. Er umrahmt im Zentrum eine Turnierszene im Hochrelief. Zwei Ritter, die jeweils mit Lanze und Schild bewaffnet sind, reiten auf Pferden aufeinander zu. Die Ritter tragen Topfhelme und Ganzkörperharnische, wie sie für das 14. Jahrhundert charakteristisch sind.<sup>24</sup> Die Lanzen der Ritter sind an der Spitze jeweils mit einem Krönlein versehen, ein eindeutiges Zeichen dafür, dass es sich um eine Turnierdarstellung, exakter ausgedrückt um ein Stechen handelt.<sup>25</sup> Flankiert werden beide Ritter von Bäumen. Un-

<sup>18</sup> Der Sattelbogen wird in einem Brief vom 25. Oktober 1815 von Girolamo Possenti an Herrn Cavagliere Leopoldo Cicognara genannt, ediert in: VARESE 2005, S. 770.

<sup>19</sup> KAT. PRIV. PARIS 1890–1892, Bd. 1, S. 26–27 (Alfred DARCEL) und S. 42–43, Kat. Nr. 42, Tafel XVI (Émile MOLINIER).

<sup>20</sup> Für den hinteren Sattelbogen siehe KAT. AUKT. PARIS 1893, Bd. 1, S. 16, Lot. 77 und Bd. 2, Tafel 4, Lot. 77. Siehe zur Provenienz des Werkes ferner KAT. PARIS 2003, S. 447, Kat. Nr. 198 (Danielle GABORIT-CHOPIN).

<sup>21</sup> KAT. PARIS 2003, S. 447, Kat. Nr. 198 (Danielle GABORIT-CHOPIN).

<sup>22</sup> Zu der Restaurierung liegen der Verfasserin keine Informationen vor.

<sup>23</sup> Danielle Gaborit-Chopin geht von mindestens acht Elfenbeinwerkstücken aus, vgl. KAT. PARIS 2003, S. 447, Kat. Nr. 198 (Danielle GABORIT-CHOPIN).

<sup>24</sup> Siehe zur Einordnung der Rüstung KAT. PARIS 2003, S. 448, Kat. Nr. 198 (Danielle GABORIT-CHOPIN); THOMAS 1947, S. 16–17, Abb. 1 und DEMMIN 1893, S. 507 (Nr. 37).

<sup>25</sup> Vgl. MEYER 2017, S. 87 und 106–107.

ten im Gras tummeln sich Hasen. Demnach findet das Turnier in der Natur statt. Somit könnte hier eine Sonderform des Stechens, und zwar das Forestspiel verbildlicht worden sein.<sup>26</sup>

Mittig zwischen den zwei Rittern ist in leicht abgewandelter Form das Wappentier der Stauer, ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln zu sehen, der einen Hasen in seinen Klauen hält.<sup>27</sup> Im Rankenfries über ihm befindet sich eine Flagge mit Längsstreifen, das Wappen des Königreiches Aragón, und eine schräggevierte Flagge mit Längsstreifen und zwei Adlern, eine Kombination von Aragón- und Stauerwappen, kennzeichnend für aragonesische Herrscher des Königreiches Sizilien.<sup>28</sup> Die heraldischen Zeichen finden sich abermals auf den Schilden der normannischen Ritter,<sup>29</sup> welche die Flaggen flankieren, wie auch auf dem Schild und dem hinteren Sattelbogen des rechts gezeigten Ritters der Turnierszene. Sie deuten darauf hin, dass die Schnitzerei für einen aragonischen König von Sizilien hergestellt worden ist. Émile Molinier und Massimo Carrá zogen dementsprechend bereits Jakob II. (1267–1327) und seinen Sohn Friedrich III. (um 1272–1337) in Betracht.<sup>30</sup>

Weitere zahlreiche Figurenszenen sind im Randfries in die mäanderartig verlaufenden sogenannten bevölkerten Ranken eingelassen. Ausgehend von links nach rechts sind folgende Kampf-, Jagd- und Tierdarstellungen zu sehen: ein Mann und ein Kentaur, die jeweils einen Bären bekämpfen, zwei Männer im Schwertkampf, zwei nackte Männer im Kampf, ein Adler, der einen Hasen gefangen hat, ein Hirsch (?), ein Löwe, zwei Vögel, eine Jungfrau mit zwei Kerzen und einem Einhorn, zwei Musiker mit Blasinstrumenten und zwei normannische Ritter mit Schilden und Streitkolben, die zwei Flaggen einfassen, ein Mann mit einem Dolch, der gegen einen Löwen kämpft, zwei Vögel, ein Jäger, der mit einer Armbrust auf einen Vogel zielt, der gerade seine Jungen füttert, ein Hund, der einen Hirsch jagt, ein Reiter, der gegen einen Eber kämpft sowie zwei miteinander kämpfende Bullen.<sup>31</sup>

Bis auf die zwei normannischen Ritter in Rüstungen sind die im Randfries dargestellten Männer fast nackt, mit einem Lententuch oder einer Tunika bekleidet. Sie erinnern damit nicht an das höfische Ritterwesen des Spätmittelalters wie die Turnierdarstellung im Zentrum des Sattelbogens, son-

dern an Krieger früherer Epochen, wie die Ornamentform der bevölkerten Ranken selbst, die im 11. und 12. Jahrhundert verbreitet war (Abb. 15).<sup>32</sup>

*Einordnung:* Der Sattelhinterbogen ist mit einer spätmittelalterlichen Turnierszene verziert, die von einem romanischen Fries eingefasst wird. Eine derartige Verschränkung mehrerer Stilidiome in einem Kunstwerk ist in der mittelalterlichen Kunst Siziliens verbreitet,<sup>33</sup> was die Zuweisung des Werkes zu einem aragonischen König Siziliens unterstützt.

Kompositorisch ist die zentrale Bildszene mit unter anderem den Turnierdarstellungen auf den Kompositkästchen des 14. Jahrhunderts vergleichbar (Abb. 14). In der Qualität, das heißt in der sehr detaillierten und nahezu vollplastischen Wiedergabe des Figurenprogramms, unterscheidet sich der Sattelhinterbogen jedoch deutlich von den französischen Elfenbeinschnitzereien und allgemein der aus dieser Zeit überlieferten Elfenbeinkunst. Danielle Gaborit-Chopin und Mária Verő zweifelten aus diesem Grund die Authentizität des Werkes an.<sup>34</sup> Ein Vergleich der Elfenbeinschnitzerei mit einer im 19. Jahrhundert angefertigten Nachbildung (Kat. Nr. 33) in Kapitel 1.2 vermag aufgrund motivischer Abwandlungen und stilistischer Unterschiede aber eine moderne Fertigung des Sattelbogens zu entkräften.

*Ausstellungen:* Barcelona, Casa De La Pia Almoína 1991<sup>35</sup>

*Literatur:* KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 11, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI); KAT. LONDON 1876, S. 375 (John O. WESTWOOD); DARCEL 1882, S. 110; KAT. PRIV. PARIS 1890–1892, Bd. 1: Text, S. 26–27 (Alfred DARCEL), S. 42–43, Kat. Nr. 42 (Émile MOLINIER) und Bd. 2: Tafeln, Tafel XVI; KAT. AUKT. PARIS 1893, Bd. 1, S. 16, Lot. 77 und Bd. 2, Tafel 4; CHEVALLIER 1893, S. 32 (Nr. 77); O.A. 1893, S. 413; KAT. PARIS 1896, S. 116–123, Kat. Nr. 52 (Émile MOLINIER); KUNZ 1916, S. 60–61; KOEHLIN 1924, Bd. 1, S. 462–463 (Nr. 125 I A) und Bd. 3: Planches, Tafel CCVII; GAY 1887–1928, Bd. 2: H–Z, Abb. S. 339; CARRÁ 1966, S. 128 (Nr. 56), Abb. S. 126; KAT. PARIS 2003, S. 447–448, Kat. Nr. 198 (Danielle GABORIT-CHOPIN); VARESE 2005, S. 747, Anm. 9; VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 26 II); RADWAY 2009, S. 71–72 (Nr. 28).

<sup>26</sup> Siehe zu ikonografischen und stilistischen Deutungen des Werkes Kap. 1.2 und 2.5.

<sup>27</sup> Unter Friedrich II. (1194–1250) kam erstmals der Doppeladler auf, der fortan als Zeichen der Kaiser des römisch-deutschen Reiches diente. Spätestens aber im 14. Jahrhundert wurde er auch von anderen Herrschern genutzt, vgl. KUSTERNIG 1986a, S. 33–34.

<sup>28</sup> Siehe zum Vergleich ein Siegel des sizilianischen Königs Jakob II. von 1295 in: FRUTOS 1995, S. 133, Abb. 22. Ranieri Varese nahm fälschlicherweise an, dass die Wappen auf das italienische Adelsgeschlecht Montefeltro hindeuten, vgl. VARESE 2005, S. 747, Anm. 9 und S. 770. Das Wappen der Montefeltro ist schräggeviert und setzt sich aus Ad-

lern und Streifen zusammen. Die Streifen verlaufen aber nicht senkrecht, sondern diagonal, vgl. BECKER 2015, Abb. 4.

<sup>29</sup> Siehe zur Einordnung der Rüstungen Kap. 2.5, Anm. 391.

<sup>30</sup> MOLINIER 1883, S. 30; CARRÁ 1966, S. 128 (Nr. 56).

<sup>31</sup> KAT. PARIS 2003, S. 447, Kat. Nr. 198 (Danielle GABORIT-CHOPIN).

<sup>32</sup> Siehe zum Ornamenttypus SHALEM 2014, Bd. 1: Text, S. 131.

<sup>33</sup> Ebd., Bd. 1: Text, S. 96–103.

<sup>34</sup> KAT. PARIS 2003, S. 447–448, Kat. Nr. 198 (Danielle GABORIT-CHOPIN); VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 26).

<sup>35</sup> Vgl. KAT. PARIS 2003, S. 448, Kat. Nr. 198 (Danielle GABORIT-CHOPIN).

*Internetquellen:* Website des Musée du Louvre, URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10103137>, zuletzt geprüft am 07.12.2023; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BC19D109\\_95e162a8.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BC19D109_95e162a8.html), zuletzt geprüft am 07.12.2023.

## B. DIE BEINSÄTTEL DES 15. JAHRHUNDERTS

### Kat. Nr. 3, Hohenzollern-Sattel in Berlin,

#### Deutsches Historisches Museum

Inv. Nr. W 1011, alte Inv. Nr. P.C.

(Prinz Carl) 14855

Tafel 4–6

*Lokalisierung:* Mitteleuropa

*Datierung:* 15. Jahrhundert

*Material:* Knochen (Rind), Hirschhorn (?) und Walross- oder Pottwalzahn, geschnitzt; Holz, vergoldet; Tierhaut; Birkenrinde; roter Samt und Seiden-Damast

*Maße:* Höhe 32 cm; Länge 52 cm; Tiefe 38 cm

*Gewicht:* 2,8 kg

*Heraldische Zeichen:* vier Rosetten

*Provenienz:* Der Beinsattel kann erstmals 1842 in der Waffensammlung des Prinzen Friedrich Carl Alexander von Preußen (1801–1883) im Stadtpalais am Wilhelmsplatz in Berlin nachgewiesen werden.<sup>36</sup> Er ist einer von zwei Beinsätteln (Kat. Nr. 4), die zum Eigentum des Prinzen gehörten und nach dessen Tod in das königliche Zeughaus in Berlin transferiert wurden.<sup>37</sup> Nach Ende des Zweiten Weltkrieges gelangten die Sättel in sowjetischen Besitz, bis sie 1958 restituiert und dem Museum für Deutsche Geschichte der Deutschen Demokratischen Republik (seit 1990 Teil des Deutschen Historischen Museums) übergeben wurden.<sup>38</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Die Beinauflagen des Hohenzollern-Sattels weisen Risse und Fehlstellen auf, die mit Beinergänzungen und Kittungen ausgebessert wurden:<sup>39</sup> Der gesamte Sattelknauf wurde aus Walross- oder Pottwalzahn nachgebildet (Abb. 3.5). An der linken Rippe, am linken hinteren Sattelbogen und an der Beinleiste der Längsachse finden sich kleine dekorlose Beinergänzungen. Weiße Kittungen aus Pergamentbrei sind unter anderem an

den Außenrändern des Sattels, an der rechten Sattelaufgabe, unterhalb der oberen linken Riemenöffnung sowie unterhalb der roten, später hinzugefügten Samtauflage des Sattelstegs zu verzeichnen. An den seitlichen, spitz zulaufenden Kanten des Sattelstegs liegen die Nähte der Samtauflage frei, die wohl mit gedrechselten Beinleisten bedeckt waren, wie an den Sattelwangen. Anstatt senkrechter Beinleisten finden sich am vorderen Sattelbogen vergoldete Holzleisten. Die beinerne Außenumrandung des Sattels ist fragmentarisch am vorderen Sattelbogen und an der linken Sattelaufgabe erhalten.

Die Sattelunterseite wurde nachträglich mit rotem Seiden-Damast unterschiedlicher Musterung ausgekleidet. Im Bereich der Längsachse wurde ein gewebtes rotes Noppenband, das von zwei gewebten Tressebändern flankiert wird, eingesetzt. Der Seidendamast weist Risse und Fehlstellen auf. Analog zur Satteloberfläche wurde er im Rahmen von Konservierungsmaßnahmen 2005 gereinigt und gesichert.<sup>40</sup> Hinten auf der Sattelunterseite ist mit weißer Lackfarbe die heutige Inventarnummer des Objekts »W 1011« notiert. Bis vor wenigen Jahren waren zudem zwei Etiketten aus Metall an der Satteloberseite befestigt: eines an der linken Sattelwange ebenfalls mit der Inventarnummer »W 1011« und ein zweites am rechten Sattelsteg mit der alten Inventarnummer »P.C. 14855«.<sup>41</sup> Vermutlich zu Aufbewahrungs- oder Handhabungszwecken sind von der Sattelunterseite durch die unteren Riemenöffnungen die Enden eines modernen Lederriemens geführt und verknotet.

*Beschreibung:* Der Hohenzollern-Sattel ist einer von zwei Beinsätteln (Kat. Nr. 15), deren im Flachrelief geschnitzte Beinauflagen keine figürlichen Szenen zeigen. Die Schnitzereien des Hohenzollern-Sattels bilden ein geschwungenes Bandwerk ab, welches in floralen Formen ausläuft, wie auf dem Meyrick- oder Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 18 und 23). Rechts und links an den inneren Bordüren erwächst aus dem Bandwerk eine fünfblättrige Rosenblüte mit drei Blattlagen. Zwei weitere analoge Rosetten finden sich mittig an den Sattelwangen. Hier bilden sie einen farblichen Kontrast zu dem roten Samt, der sie einfasst und den gesamten Sattelsteg bedeckt. Der Samtbezug gehört wie die rote Bespannung mit Seidendamast der Sattelunterseite nicht zum ursprünglichen Bestand des Sattels. Den unteren Abschluss des Werkes bildeten ehemals Birkenrindenblätter, die noch

<sup>36</sup> WEYL-LIEW 1842, Bd. 8: Privat-Kunstsammlungen, S. 21.

<sup>37</sup> KAT. BERLIN 1887, S. 140, Kat. Nr. b. 6178 (o.A.). Siehe zur Waffensammlung des Prinzen TURA 2004, S. 3 und MÜLLER 1994, S. 146.

<sup>38</sup> Auf der vom Museum für Deutsche Geschichte der Deutschen Demokratischen Republik angelegten Karteikarte zum Objekt ist hierzu vermerkt: »Rückgabe SU, Kisten-Nr.: 51, Moskau«, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Objektkartei.

<sup>39</sup> Aufzeichnungen zu den Restaurierungen sind nicht bekannt. Die un-

terschiedlichen Herangehensweisen bei der Ausbesserung der Fehlstellen deuten auf Eingriffe zu unterschiedlichen Zeiten hin.

<sup>40</sup> Der Konservierungsbericht wurde der Verfasserin dankenswerterweise von Antje Liebers, Holzrestauratorin am Deutschen Historischen Museum, zur Verfügung gestellt. Besten Dank an Frau Liebers und Dr. Sven Lüken, Sammlungsleiter der Militaria, für die Zusammenarbeit und die anregenden Diskussionen vor Ort.

<sup>41</sup> Diese sind im Konservierungsbericht von 2005 nachgewiesen.

unterhalb der Stoffauflagen nachweisbar und für die Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts charakteristisch sind.

Das Grundgerüst des Bocksattels besteht aus einem hölzernen Sattelbaum, der ringsum mit Tierhaut bespannt ist. Auf der Satteloberseite wurden mit Beinnägeln und Klebmitteln Beinauflagen befestigt, bestehend aus Knochenplatten und Leisten aus Knochen und Hirschhorn (?). Eine Beinleiste an der Längsachse teilt den Sattel in zwei Bildhälften, die achsensymmetrisch gestaltet sind. Zwei senkrecht am vorderen Sattelbogen verlaufende Beinleisten, gegenwärtig ersetzt durch vergoldete Holzleisten, teilten den vorderen Bereich des Sattels jeweils in eine äußere und innere Bordüre. An den äußeren Bordüren ist mit einem Lambrequin ein Ornament in die Beinplatten geschnitzt, welches wiederholt auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 9, 10, 14, 18–20, 22 und 24) vorkommt. An den inneren Bordüren entspringt oben an den Schnecken des Sattelknaufes je ein Bandwerk, das sich in nahezu analogen Windungen über die inneren Bordüren, den Sitzbereich, den hinteren Sattelbogen und die Sattelaufgaben erstreckt.

Die in das Bandwerk eingebetteten Rosetten besitzen höchstwahrscheinlich eine symbolische Funktion. Ihre stilisierte Formgebung und frontale Wiedergabe lassen an die mittelalterliche Wappenkunst denken, in welcher die Rose verbreitet war.<sup>42</sup> Eine in den Royal Armouries in Leeds aufbewahrte Rüstung von 1520 ist mit zahlreichen Rosenblüten geschmückt, die auf ihren ursprünglichen Besitzer, den englischen König Heinrich VIII. (1491–1547), verweisen.<sup>43</sup> Den Rosetten auf dem Beinsattel könnte eine analoge Funktion zugekommen sein, wenngleich sie ohne zusätzliche Inschriften und Wappenzeichen ein eher unspezifisches persönliches Erkennungszeichen darstellen.

In der Antike und im Mittelalter war die Rose ferner ein bekanntes Zeichen der Liebe, wodurch ihr in der Minne eine große Bedeutung zukam.<sup>44</sup> Ein französisches Kompositkästchen des 14. Jahrhunderts aus Elfenbein zeigt Ritter, die auf ihren Rüstungen Rosenblüten tragen (Abb. 14). Wie auf der Rüstung König Heinrichs VIII. dienen sie als Erkennungszeichen. Sie weisen aber nicht die individuelle Identität der Ritter aus, sondern kennzeichnen diese als um die Liebe kämpfende Kavaliers. Der Eigentümer des Beinsattels könnte es demnach den Rittern auf der Elfenbeinschnitzerei gleichgetan und sich durch die Rosen auf dem Sattel als Minnekämpfer präsentiert haben.

Zwei Riemenöffnungen je Sattelseite, die den Bauchgurt und die Steigbügelriemen aufnehmen können, zeichnen den Sattel zusammen mit seinem stofflichen Aufbau als funktionalen Reitsitz aus. An den schmucklos belassenen Beinauflagen unterhalb der Riemenöffnungen sind allerdings kaum Abnutzungsspuren auszumachen. Zudem fehlen Bohrlöcher zur Befestigung des übrigen Sattelzeuges. Hierdurch kann dem Beinsattel eine Funktionalität als Reitsitz nicht abgesprochen werden. Es ist aber von einer seltenen derartigen Nutzung auszugehen.

*Einordnung:* Der Hohenzollern-Sattel unterscheidet sich in seiner Form und in seinem stofflichen Aufbau nicht von der Mehrheit der Beinsättel des 15. Jahrhunderts. Trotz seiner ornamentalen Verzierung wird durch die Rosetten das Bildthema Liebe/Minne aufgegriffen, was ihn ebenso mit den anderen erhaltenen Beinsätteln der Zeit verbindet. Das Bandwerk und der Lambrequin, die gleichfalls auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts anzutreffen sind, unterstützen eine Datierung in das 15. Jahrhundert. Insgesamt geben seine Beinschnitzereien aber kaum Ansatzpunkte für eine Lokalisierung, sodass der Hohenzollern-Sattel nach derzeitigem Kenntnisstand lediglich weiträumig in Mitteleuropa verortet werden kann.

*Ausstellungen:* München, Kunstgewerbeverein München 1876

*Literatur:* WEYL-LIEW 1842, Bd. 8: Privat-Kunstsammlungen, S. 21; KAT. AUSST. MÜNCHEN 1876, Bd. 2, S. 193, Kat. Nr. 1422 (J. Alois KUHN); BARTSCH 1878, S. 49; KAT. BERLIN 1887, S. 140, Kat. Nr. b. 6178 (o.A.); SCHLOSSER 1894, S. 265 (Nr. 6); KAT. BERLIN 1901, S. 33, Kat. Nr. 8 (Ernst Siegfried MITTLER und Sohn); KAT. BERLIN 1910, S. 30, Kat. Nr. 7 (Ernst Siegfried MITTLER und Sohn); KAT. BERLIN 1921, S. 32 (o.A.); GENTHON 1970, S. 5–6 (Nr. 3); EISLER 1979, S. 232; KAT. BERLIN 1981, S. 186, Kat. Nr. 1055 (Georg HITL); VERÖ 2006, S. 277 (Nr. 2); RADWAY 2009, S. 64–65 (Nr. 22).

*Internetquellen:* Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/b9036339\\_97040303.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/b9036339_97040303.html), zuletzt geprüft am 9.12.2023.

<sup>42</sup> Die Rose war im Wappenbild von Städten als auch aristokratischen Familien integriert, vgl. OSWALD 1984, S. 334–335. Siehe zum Thema ferner LEONHARD 1976, S. 254, Abb. 12.

<sup>43</sup> Panzerrock-Rüstung, Englisch (Greenwich), 1520, Metall, geätzt und vergoldet, Höhe 1,875 m, 29,28 kg, Leeds, Royal Armouries, Inv. Nr. II.7, vgl. KAT. LONDON/LEEDS 2011, Bd. 1, S. 313–314, Abb. S. 244–255.

<sup>44</sup> LEONHARD 1976, S. 254; OTT 1980–1999, Sp. 1032 und CAMILLE 1998, S. 107–111. Siehe zur Rose ferner Kap. 2.1, S. 35 und Kap. 2.5, S. 51. In der christlichen Kunst des Mittelalters war die Rose ebenfalls ein wichtiger Bedeutungsträger, vgl. OTT 1980–1999, Sp. 1032.

**Kat. Nr. 4, Monbijou-Sattel in Berlin,  
Deutsches Historisches Museum**

Inv. Nr. W 1010, alte Inv. Nr. Zeugh. 161  
und P.C. (Prinz Carl) 14654

Tafel 7–10

*Lokalisierung:* Mitteleuropa

*Datierung:* 2. Hälfte 15. Jahrhundert

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt und bemalt in den Farben Schwarz, Blau und Rot; Leder; Tierhaut; tierisches oder pflanzliches Fasermaterial; Holz; Birkenrinde

*Maße:* Höhe vorn 30 cm; Höhe hinten 22,5–23,5 cm;

Länge 45 cm; Tiefe vorn 32,5 cm; Tiefe hinten 38 cm

*Inschriften:* eine unlesbare, in Anlehnung an gotische Minuskeln gestaltete Inschrift auf einer Banderole

*Provenienz:* Der Beinsattel lässt sich erstmals 1876 im Schloss Monbijou in Berlin,<sup>45</sup> in dem 1877 das Hohenzollern-Museum eingerichtet wurde, nachweisen. Er zählte wohl zur Sammlung des Prinzen Friedrich Carl Alexander von Preußen, wie der Hohenzollern-Sattel (Kat. Nr. 3). Nach dem Tod des Prinzen 1883 wurden sie ins königliche Zeughaus transferiert.<sup>46</sup> Nach Ende des Zweiten Weltkrieges gelangten die Sättel in die Sowjetunion. Dort verblieben sie bis zu ihrer Restitution 1958.<sup>47</sup> Seither befinden sie sich im Museum für Deutsche Geschichte der Deutschen Demokratischen Republik (seit 1990 Teil des Deutschen Historischen Museums) in Berlin.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Insbesondere am hinteren Sattelbogen sind an den Beinauflagen des Monbijou-Sattels tiefe Risse zu verzeichnen. Fehlstellen finden sich unter anderem im Bereich der Bohrlöcher, der Sattelauflagen und unterhalb des Sattelknaufes. An den Sattelaufgaben und den Rippen, also an den Standflächen des Sattels, ist der hölzerne Sattelbaum samt den Beinauflagen beschädigt. Die Beinleiste der Längsachse ist in Fragmenten erhalten. Die senkrechten Beinleisten am vorderen Sattelbogen fehlen wie die nutförmige Beinaußenumrandung des Sattels. An den Schnitzereien finden sich Reste eines Farbauftrages in Schwarz, Blau und Rot.<sup>48</sup> Das Blau scheint hierbei vor allem im Hintergrund der Figurenszenen zur Anwendung gekommen zu sein.

Die Lederauflagen im rückwärtigen Bereich des Sattels sind porös, rissig und weisen Materialverluste auf. In die herzförmige Außenkante des Sattelhinterbogens wurden nachträglich Ziernägel eingebracht, die später hinzugefügte Lederpartien halten.<sup>49</sup> Die Auflagen von Birkenrinde auf der Sattelunterseite zeigen vor allem in den Randbereichen Abnutzungsspuren. Mehrere Bohrlöcher sind durch Holzeinlagen verschlossen. Im Bereich der Sattelkammer und der Sattelaufgaben sind Reste von Lederriemen an der Sattelunterseite erhalten, die mittels Metallnägeln befestigt wurden. An einem Lederriemen hinten ist eine weiße Metallplakette mit der heutigen Inventarnummer des Sattels »W 1010« befestigt. Eben diese Inventarnummer ist mit weißer Lackfarbe abermals auf der Birkenrinde notiert. Zudem ist ein Papieretikett mit der alten Inventarnummer »Zeugh. 161« aufgeklebt. Ein moderner Lederriemen, dessen Enden verknotet sind, ist vermutlich zu Aufbewahrungs- oder Handhabungszwecken von der Unterseite durch die oberen Riemenöffnungen der beiden Sattelseiten geführt.

*Beschreibung:* Der Monbijou-Sattel verfügt über einen hölzernen mit Tierhaut sowie tierischem oder pflanzlichem Fasermaterial behüteten Sattelbaum, der auf der Unterseite mit Birkenrinde und auf der Oberseite mit Bein und Leder belegt ist. Die tiefschwarzen Lederauflagen der Satteloberfläche zieren die Sattelwangen, den Sattelsteg, die Unterseite des Sattelknaufes und partiell den Sitzbereich. Sie bilden einen farblichen Kontrast zu den hellen Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?), welche sich über die übrige Satteloberfläche erstrecken und mit Beinnägeln und Klebmitteln fixiert sind.

Eine Beinleiste mit einem Wellenmotiv an der Längsachse des Sattels teilt die Satteloberfläche in zwei Bildhälften, die achsensymmetrisch gestaltet sind und mehrere höfisch gekleidete Männer und Frauen zeigen.<sup>50</sup> Vorn an den äußeren Bordüren ist jeweils eine Dame gleichen Erscheinungsbildes und mit analoger Gestik abgebildet, die ein langes langärmliges Kleid mit einem Schlitzmuster und eine flache Kopfbedeckung trägt (vgl. Abb. 4.8 und 4.9). Rechts hält sie ein Buch und links eine leere Banderole in der Hand. Unter den Füßen der Dame links ist zusammengekauert ein drachenartiges Wesen zu sehen – eines von mehreren fantastischen Tierwesen, welche die Sattelflächen bevölkern. Ein weiteres Fantasiewesen mit langer Nase und Ringelschwanz

<sup>45</sup> KAT. BERLIN 1981, S. 186, Kat. Nr. 1055 (Georg HILTL); SCHLOSSER 1894, S. 265 (Nr. 7).

<sup>46</sup> KAT. BERLIN 1887, S. 57 und 140, Kat. Nr. b. 35 und b. 6178 (o.A.).

<sup>47</sup> Auf der vom Museum für Deutsche Geschichte der Deutschen Demokratischen Republik angelegten Karteikarte zum Objekt ist vermerkt: »Rückgabe SU, Kisten-Nr.: 51, Moskau«, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Objektkartei.

<sup>48</sup> So etwa an der Ringpanzerung des Ritters und der Mähne des Pferdes

an der linken inneren Bordüre, an der Kopfbedeckung und am Kragen des Knaben an der linken Sattelaufgabe und im Hintergrund der Dame mit Buch an der rechten äußeren Bordüre.

<sup>49</sup> Zu diesen Umarbeitungsmaßnahmen sind keine schriftlichen Informationen bekannt.

<sup>50</sup> Mehrfach tragen sie lange halbkreisförmige Mäntel. Zur Einordnung der Gewandung, vgl. PRASCHL-BICHLER 2011, S. 80–83.

ist an beiden Seiten des Sattelknaufes wiedergegeben.<sup>51</sup> Rechts ist es einem Engel (?)<sup>52</sup> gegenübergestellt. Links kämpft es gegen ein menschliches Wesen.

Darunter an der linken inneren Bordüre ist ein Ritter mit einem Panzerhemd und einer vielfach geschobenen Plattenrüstung auf einem Pferd dargestellt (Abb. 4.10). Er kämpft siegreich gegen einen Drachen, der unter ihm liegt und einen Stoß mit der Lanze in den Rachen erleidet. Die Drachenkampfszene ähnelt hiermit stark der Ikonografie des heiligen Georg als Drachenkämpfer.<sup>53</sup> Passend dazu ist unmittelbar unterhalb des Drachenkampfes eine Prinzessin wiedergegeben, bei der es sich um jene handeln könnte, die Georg nach der Heiligenlegende aus den Fängen des Drachen befreit. Im Unterschied zu Georg besitzt der Ritter aber keinen Heiligenschein und kein Georgskreuz an seiner Ausstattung. Hierdurch entzieht sich die Drachenkampfszene einer eindeutigen Interpretation als Georgsszene und ruft ebenfalls Assoziationen zu Drachenkämpfen der höfischen Epik auf, die unter anderem als Minnedienst fungieren.<sup>54</sup> Vergleichbare Drachenkampfszenen sind auf zehn weiteren Beinsätteln des 15. Jahrhunderts wiedergegeben, davon siebenmal ebenso an der inneren Bordüre (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13 und 19). Parodiert wird der Drachenkampf auf dem Monbijou-Sattel durch einen Narren, der sich vor der Prinzessin zu einem fantastischen Wesen vorbeugt und es an den Hinterbeinen von ihr wegzuziehen scheint. Das heißt, der vom Ritter geleistete Dienst zur Errettung der Prinzessin wird durch den Narren wiederholt, wenngleich er einen weit weniger bedrohlichen Gegner vor sich hat und geringere Anstrengungen auf sich nehmen muss. Als Lohn der Taten lockt die Zuneigung der erretteten Dame, hier möglicherweise angedeutet in Form einer nackten Frau an der unteren Rippe.

Hinten an der linken Sattelaufgabe steht eine höfische Dame im langen Doppelkleid mit tiefem v-förmigem Dekolleté, wie es im 15. Jahrhundert in Mode kam,<sup>55</sup> einem Knaben mit langem stoffreichem Kreishemd gegenüber. Die erhobenen Daumen der beiden Personen, wie auch eine Banderole mit unlesbaren gotischen Minuskeln in der linken Hand der Dame weisen auf ein Gespräch des Paares hin.<sup>56</sup> Die mit die-

sem angestrebten guten oder schlechten Absichten des Knaben könnten durch ein zweibeiniges, derzeit kopfloses Tier unter dessen Füßen versinnbildlicht worden sein.

An der rechten inneren Bordüre ist ein König wiedergegeben, der dem Kavalier an der linken Sattelaufgabe nahezu äußerlich gleicht (vgl. Abb. 4.7 und 4.8). Er hebt seinen rechten Daumen, um auf den Laute spielenden Knaben vor ihm zu verweisen. In der mittelalterlichen höfischen Kultur galt das Musizieren als positiver Ausdruck des Rittertums, der Liebe und des Festes.<sup>57</sup> Der Klang von Instrumenten trug zu einer sinnlichen Atmosphäre bei, weshalb Musiker in Minnedarstellungen verbreitet sind. Nicht selten widmet ein Knabe sein Musikspiel einer Dame, um ihre Gunst zu gewinnen, wie auf dem Trivulzio- und Ambras-Sattel (Kat. Nr. 22 und 26). Ein Bock, der unter dem König in Richtung einer Dame an der äußeren Bordüre läuft, verleiht dem Lautenspiel auf dem Monbijou-Sattel aber eine negative Konnotation, denn er gilt als Sinnbild des Teufels und ist für seinen starken Geschlechtstrieb bekannt.<sup>58</sup> In der kunsthistorischen Forschung wurde der König aus diesem Grund als Fürst der Finsternis und die Szene als Sinnbild der unreinen Liebe gedeutet, die zur Szene hinten an der Sattelaufgabe im Kontrast steht.<sup>59</sup> Ein Einhorn naht sich dort als Zeichen ihrer Keuschheit, Reinheit und Treue einer Prinzessin, die es mit offenen Armen empfängt.<sup>60</sup> Angesichts der minnekritischen Narrendarstellung auf der linken Sattelseite ist ebenso denkbar, dass die auf dem Sattel gezeigten Stadien der höfischen Liebeswerbung – der Drachenkampf, das Liebesgespräch und das Lautenspiel – als Gefährdungen der weiblichen Jungfräulichkeit und Tugendhaftigkeit, verbildlicht durch die Gefangennahme des Einhorns, aufgefasst worden sind.

Den hinteren Sattelbogen zieren leere ineinandergeschlungene Banderolen mit gezackten Außenrändern, die an Blattformen erinnern. Im Hinblick auf eine mögliche Verwendung des Sattels als Reitsitz sind sie praktischerweise weitaus flacher als die Figureszenen in die Knochenplatten geschnitzt. Zur Nutzung des Sattels wurden zudem zwei waagerechte Riemenöffnungen je Sattelseite in den Sitzbereich und Bohrlöcher am Sattelvorderbogen sowie an den

<sup>51</sup> In der Forschung wurde das Wesen mehrfach als Schwein bezeichnet, vgl. MÜLLER 1994, S. 158; KAT. BERLIN 1997, Bd. 1, S. 19 (Gerhard QUAAS); KAT. AUSST. BERLIN 2010, Bd. 1: Katalog, Burg und Herrschaft, S. 32, Kat. Nr. 1.16 (Sven LÜKEN).

<sup>52</sup> In der Forschung als Sirene gedeutet, vgl. KAT. BERLIN 1997, Bd. 1, S. 19 (Gerhard QUAAS).

<sup>53</sup> Siehe zur Ikonografie des Heiligen eingehend Kap. 2.4.

<sup>54</sup> Siehe zum Thema Kap. 2.4.

<sup>55</sup> BÖNSCH 2001, S. 108.

<sup>56</sup> Siehe zum Liebesgespräch Kap. 2.3.

<sup>57</sup> GLANZ 2005, S. 30–40.

<sup>58</sup> STAUCH 1942, S. 963–965; DITTRICH/DITTRICH 2004, S. 571 und 574.

<sup>59</sup> MÜLLER 1994, S. 158, Abb. 194–195; KAT. BERLIN 1997, Bd. 1, S. 19

(Gerhard QUAAS); KAT. AUSST. FORCHHEIM 2004, S. 290–291, Kat. Nr. 122 (Christian LANKES); KAT. AUSST. BERLIN 2010, Bd. 1: Katalog, Burg und Herrschaft, S. 32–33, Kat. Nr. 1.16 (Sven LÜKEN).

<sup>60</sup> Die Darstellung beruht auf den Beschreibungen des *Physiologus*: »Es ist ein kleines Tier, ähnlich einem Böcklein, [...] es hat aber ein Horn mitten auf seinem Kopf. Wie nun wird es gefangen? Eine reine, schön gekleidete Jungfrau setzen sie vor ihm nieder, und es springt ihr auf dem Schoß, und die Jungfrau nährt das Tier und bringt es dem König in den Palast.«, vgl. SCHÖNBERGER 2014, S. 39 (Kap. 22: Vom Einhorn). Die Gefangennahme des Einhorns ist in der christlichen und profanen Kunst des Mittelalters weit verbreitet, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 58; WEHRHAHN-STAUCH 1958, Sp. 1520–1529.

Sattelaufgaben (wohl ehemals sieben je Sattelseite) in den Sattelbaum eingelassen. Ferner konnten die Lederriemen der Sattelunterseite weiteres Sattelzeug fassen, obgleich unbekannt ist, welcher Zeit sie entstammen. Der Monbijou-Sattel wurde demgemäß als funktionaler Reitsitz erbaut. Die Beinausbrüche an den Riemenöffnungen und den Bohrlöchern deuten auf eine mechanische Beanspruchung der technischen Einrichtungen hin. Sie könnten aber nicht allein durch einen Gebrauch des Sattels als Reitsitz, sondern auch durch seine gattungsspezifische Präsentation im Sammlungskontext verursacht worden sein.<sup>61</sup>

*Einordnung:* Der Monbijou-Sattel unterscheidet sich in seiner Sattelform, stofflich, technisch und in seiner grundlegenden Bildthematik nicht von den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Mit dem abgeflachten Sattelknauf, den weit vorgezogenen äußeren Bordüren sowie den breiten Seitenkanten am Sattelsteg ist er aber nicht derart formschön wie andere Bocksättel seiner Zeit. Er wirkt im direkten Vergleich klobiger. Seine Beinaufgaben weichen farblich voneinander ab und an ihnen ist vielfach die innere Knochenstruktur, das schwammartige Knochengewebe (*substantia spongiosa*), sichtbar. Diese handwerklichen Mängel zusammen mit dem archaisierenden Figurenstil<sup>62</sup> der Schnitzereien verweisen auf einen eher ungeübten Sattler/Schnitzer. Nahezu kindlich und ohne anatomische Kenntnisse ist das höfische Bildpersonal frontal oder in Dreiviertelansicht in die Beinaufgaben eingefügt. Die Extremitäten der typisierten Männer und Frauen sind dabei künstlich und eigenartig verdreht an die Torsi angesetzt. Die Achseln der nackten Frau an der linken Rippe sind fantasievoll verfremdet und drehen sich spiralförmig ein. Die ovalen bis runden Gesichter zeichnen sich durch zwei eng zusammenliegende kreisrunden Augen mit eingetieften Augenpunkten aus – vergleichbar mit weitaus früheren Knochenschnitzereien des achten und neunten Jahrhunderts.<sup>63</sup> Dazu werden die Gesichter durch eine zwischen den Augen ansetzende und senkrecht nach unten verlaufende, lang gestreckte Nase gekennzeichnet,

die über schlauchartigen Lippen platziert ist. Das Kreishemd des Königs an der rechten inneren Bordüre und des Knaben an der linken Sattelaufgabe fällt an den Ärmeln in gleichmäßigen, wellenförmigen Falten von den Schultern herab. Die Falten erinnern entfernt an die weichen und eleganten Gewandsäume der Madonnen und Heiligenfiguren in der Kunst um 1400.<sup>64</sup> Ferner sind die doppelrichterförmigen Falten am Rocksäum der Dame an der linken Sattelaufgabe vom Internationalen Stil inspiriert.<sup>65</sup> Die Schnitzerei entstand demnach unter dem Einfluss der Kunst der Jahrhundertwende, wobei die parodistischen Elemente innerhalb der Minne-Ikonografie auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hindeuten.<sup>66</sup> Stilistisch vergleichbare Beinschnitzereien der Zeit konnten nicht gefunden werden, so dass der Sattel weiträumig in Mitteleuropa zu verorten war.

*Ausstellungen:* Berlin, Deutsches Historisches Museum 1994; Forchheim, Pfalzmuseum 2004; Berlin, Deutsches Historisches Museum 2010

*Literatur:* KAT. BERLIN 1887, S. 57, Kat. Nr. b. 35 (o.A.); SCHULTZ 1889, S. 491; SCHLOSSER 1894, S. 265 (Nr. 7); KAT. BERLIN 1901, S. 33, Kat. Nr. 7 (Ernst Siegfried MITTLER und Sohn); KAT. BERLIN 1910, S. 30, Kat. Nr. 7 a, b (Ernst Siegfried MITTLER und Sohn); KAT. BERLIN 1921, S. 32 (o.A.); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 4); TARASSUK/BLAIR 1979, S. 411; EISLER 1979, S. 232; KAT. BERLIN 1981, S. 186, Kat. Nr. 1055 (Georg HITL); MÜLLER 1994, S. 158, Abb. 194–195; KAT. BERLIN 1997, Bd. 1, S. 19 (Gerhard QUAAAS); KAT. AUSST. FORCHHEIM 2004, S. 290–291, Kat. Nr. 122 (Christian LANKES); VERÖ 2006, S. 277 (Nr. 3); RADWAY 2009, S. 66–67 (Nr. 24); KAT. AUSST. BERLIN 2010, Bd. 1: Katalog. Burg und Herrschaft, S. 32–33, Kat. Nr. 1.16 (Sven LÜKEN); MATTER 2013, S. 435 (Nr. 3).

*Internetquellen:* Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/d5f438e5\\_7299f3d8.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/d5f438e5_7299f3d8.html), zuletzt geprüft am 11.12.2023.

<sup>61</sup> Siehe zum Wirkbereich des Beinsattels im Innenraum Kap. 4.1.1.

<sup>62</sup> Julius von Schlosser spricht von einem primitiven Stil und einem barbarischen Bildpersonal, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 265 (Nr. 7).

<sup>63</sup> Siehe zum Beispiel ein Beinkästchen, fränkisch, 8.–9. Jahrhundert, Bein, Holz (Eiche) mit Bronzestiften aus dem 14. Jahrhundert, 40 x 22,21 cm, Essen-Werden, Abteikirche, vgl. BETHE 1938, Sp. 203–204; ELBERN 1962, S. 77–84, Abb. 12–13.

<sup>64</sup> Siehe zum Beispiel eine Zeichnung der Heiligen Margareta, böhmisch, 1410–1415, Pinsel mit schwarzer Tinte, laviert und roter Farbe auf Papier, 21,3 x 13,9 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 592–593, Kat. Nr. 7.28 (Fritz KORENY).

<sup>65</sup> Siehe zum Beispiel eine gravierte Kupfertafel mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige, Böhmen, um 1410–1420, 9,5 x 13,2 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. J. 7098, vgl. KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 516–517, Kat. Nr. 178 (Jiří FAJT).

<sup>66</sup> Siehe zur Entwicklung der Minne-Ikonografie im 15. Jahrhundert Kap. 2.3. In der Forschung wurde ohne Angabe von Belegen zuletzt eine südostdeutsche Entstehung des Objekts um 1440 angenommen, vgl. KAT. AUSST. BERLIN 2010, Bd. 1: Katalog, Burg und Herrschaft, S. 32–33, Kat. Nr. 1.16 (Sven LÜKEN). Christian Lankes brachte den Sattel ohne Belege mit Friedrich VI. von Hohenzollern (1371–1440) in Verbindung, vgl. KAT. AUSST. FORCHHEIM 2004, S. 290–291, Kat. Nr. 122 (Christian LANKES).

**Kat. Nr. 5, Palagi-Sattel in Bologna,  
Museo Civico Medievale**

Inv. Nr. 402

**Tafel 11–15**

*Lokalisierung:* Österreich/Süddeutschland

*Datierung:* um 1430

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt und bemalt in den Farben Blau, Rot, Grün und Schwarz; Leder; Tierhaut; Holz; Birkenrinde

*Maße:* Höhe 35 cm; Länge 54 cm; Tiefe 38 cm

*Gewicht:* 2,62 kg

*Inschriften:* deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen:

A) ich frevve<sup>67</sup> / mich

B) nain

C) vol avf

D) şente

E) mvrgen

*Provenienz:* Der Beinsattel ist erstmals im Besitz von Filippo Pelagio Palagi (1775–1860) nachweisbar, in dessen schriftlichem Nachlass er genannt wird: »Una Sella da Cavallo d'Avorio per Donna, con dedica scritta in antico carattere Tedesco con una figura di donna da ambo i lati«<sup>68</sup> (Ein Pferdesattel aus Elfenbein für die Dame, mit einer Widmung in altertümlichem Deutsch mit einer Frau auf beiden Seiten). Filippo Pelagio Palagi vermachte seine Kunstsammlung testamentarisch der Kommune von Bologna, wodurch der Sattel nach dessen Tod ins Museo Civico Medievale gelangte.<sup>69</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* An den Beinauflagen des Palagi-Sattels sind Risse zu verzeichnen. Die Risse verlaufen im Bereich des Sattelhinterbogens diagonal nach hinten und am Sattelvorderbogen diagonal nach vorn, was auf eine mechanische Belastung des Objekts im Sitzbereich hindeutet. Dazu besitzen die Beinauflagen kleinere bis größere Fehlstellen insbesondere an den Rändern der einzelnen Knochenplatten. An der linken äußeren Bordüre ist eine Knochenplatte gesplittert und einige Beinfragmente wurden nachträglich mit Klebemitteln am Sattelbaum befestigt.<sup>70</sup> Weitere Klebspuren finden sich an der Unterkante der oberen linken Riemenöffnung. Dort fixierte der Kleber ehemals ein rechteckiges Beinfragment, welches verloren gegangen ist. An den weiteren Riemenöffnungen und Bohrlochern sind ebenfalls Beinabbrüche feststellbar. Die Beinarbeiten an der rechten Rippe werden von Metallnägeln stabilisiert. Die Frontplatte aus Bein fehlt, ebenso wie Teile der nutförmigen Beinumrandung am hinteren Sattelbogen

und an den Sattelaufgaben. Reste einer Bemalung in den Farben Blau, Rot, Grün und Schwarz sind noch deutlich, hier vor allem an den Banderolen, sichtbar.

Die Lederauflagen der Satteloberseite weisen Risse und Fehlstellen auf. Am Sattelsteg rechts und links sowie mittig der Sattelwangen sind Reste von Lederriemen mit Metallnägeln fixiert. Ein weiterer Lederriemen mit einer Metallschnalle ist hinten zwischen den Sattelaufgaben an der Sattelunterseite angebracht. Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist partiell abgeblättert. Im Bereich der Sattelkammer sind drei Papierzettel aufgeklebt. Einer der Zettel ist rund und trägt die rote Umschrift »P. Palagi« und im Zentrum die Zahl: »175« (?). Daneben finden sich zwei rechteckige Etiketten: das eine mit einem blauen Randdekor und der Nummer »18« und das andere mit einem olivfarbenen Randdekor und der Aufschrift »Museo Civico Bologna«. Ferner ist im rückwärtigen Bereich des Sattels die Zahl »402« vermerkt sowie ein Zettel mit der Nummer »21 L [oder b]« befestigt.

*Beschreibung:* Der Palagi-Sattel ist im vorderen Bereich nahezu gänzlich – mit Ausnahme der Unterseite des Knaufes – mit Knochen und Hirschhorn (?) belegt, während am hinteren Sattelbogen und an den Sattelaufgaben rotbraune Lederauflagen die hellen Beinarbeiten rahmen. Die Lederauflagen erstrecken sich ferner über den kompletten Sattelsteg und die Sattelwangen des Bocksattels, ähnlich wie beim Welfen-Sattel (Kat. Nr. 7).

An der Längsachse teilt eine Beinleiste die Satteloberfläche in zwei Bildhälften, die achsensymmetrisch gestaltet sind. Die Beinleiste ist dabei mit einem Schachbrettmuster verziert – ein Ornament, das an den senkrechten Beinleisten des Sattelvorderbogens sowie bei anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 6, 7, 13, 16 und 22) wiederkehrt. An den inneren Bordüren ist jeweils eine stehende Figur wiedergegeben: links eine Frau und rechts ein Mann. Sie wenden sich den äußeren Bordüren zu. Dort ist unterhalb des Sattelknaufes links wie rechts eine Hand mit einem Puffärmel dargestellt, die aus Wolken hervorragt und eine Banderole hält. Die Banderolen schlängeln sich in zahlreichen Windungen nach hinten über die gesamte Satteloberfläche, analog zu zwei weiteren Banderolen, die den Voluten des Sattelknaufes entspringen. Das Motiv mit der Hand wiederholt sich hinten an beiden Sattelaufgaben (Abb. 5,7), wobei die Banderolen hier keine Inschriften, sondern lediglich eine einzelne Blüte tragen. Das Bildprogramm des Palagi-Sattels besteht also mehrheitlich aus dekorativen Bänder-

<sup>67</sup> Der letzte Buchstabe ist am oberen Bogenabschnitt beschädigt.

<sup>68</sup> Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Appunti Collezione, Fondo Speciale Manoscritti Pelagio Palagi, c. 11 a: Oggetti dei varie e paesi, Arme del Medio Evo, ediert in: KAT. BOLOGNA 1991, S. 112, Kat. Nr. 214 (Lionello Giorgio BOCCIA).

<sup>69</sup> Hier erste Erwähnung in: KAT. BOLOGNA 1882, S. 44 (Saal 12, Vitrine H, Luigi FRATI).

<sup>70</sup> Zu diesen Restaurierungsmaßnahmen sind der Verfasserin keine schriftlichen Informationen bekannt.

rolen, welche im Bereich der zwei Figuren an den inneren Bordüren den Bildraum bilden und diese um- und hinterfangen. Vergleichbare Schnitzereien finden sich an drei weiteren zeitgenössischen Beinsätteln (Kat. Nr. 7, 18 und 23). Die beiden dargestellten Personen sind in für das 15. Jahrhundert charakteristische Gewandungen gekleidet, die sie als Mitglieder des Adels auszeichnen.<sup>71</sup> Die Frau trägt ein langes Doppelkleid, bestehend aus einer Cotte mit voluminösen Puffärmeln und einem darüberliegenden, unter der Brust gegürteten Kreishemd mit bis zum Boden reichenden und offenen Hängeärmeln (Abb. 5.10). Ihr Haar ist vollständig durch ein Tuch verhüllt, woraus sich schließen lässt, dass sie verheiratet ist.<sup>72</sup> Der Mann ist in eine knielange an der Taille gegürtete Cotte gewandet. An seiner rechten Schulter ist ein einzelner geschlitzter Hängeärmel sichtbar, der wohl einem Kreishemd entstammt. Mit Blick darauf, dass es sich bei den zwei Figuren wahrscheinlich um ein Liebespaar handelt,<sup>73</sup> könnte der zweite Hängeärmel ein Liebespfand der Frau darstellen.<sup>74</sup> Passend zu dieser Deutung platziert er seine rechte Hand nahe dem Herz, eine aus der Minne-Ikonografie bekannte Geste, die als Ausdruck seiner tiefen Empfindungen für die Dame zu werten ist.<sup>75</sup> Zwei Flechtzäune mit Blumen an den unteren Rippen verorten die Szene an einem von der Öffentlichkeit abgegrenzten Ort, vielleicht einem Liebesgarten (Abb. 5.8).<sup>76</sup> Dort versammeln sich innerhalb der weltlichen Liebe klassischerweise Paare, um ungestört ihr Zusammensein zu genießen. Den Banderolen zufolge, die nicht selten für das gesprochene Wort stehen, findet zwischen den Liebenden eine Unterhaltung statt.<sup>77</sup> Die einzelnen Wörter in gotischen Minuskeln auf den Banderolen können dabei einerseits allgemein das Thema des Gesprächs anzeigen oder andererseits die direkte Rede der Personen wiedergeben. Die Banderolenschriften lassen sich über ihre einzelnen formalen Grenzen hinweg zusammenlesen und ergeben nach der bisherigen Forschung von der rechten zur linken Sattelseite den Satz: *Ich freue mich // nain // vol auf // heute // morgen*.<sup>78</sup> Neben der Lesung einzelner Buchstaben ist allerdings vor allem jene des vorletzten Wortes anzuzweifeln (Abb. 5.8). Wahrscheinlich steht dort eher das Wort »*sente*« (D: mittelhochdeutsch: heiliger),<sup>79</sup> sodass sich die letzten beiden Wör-

ter des Satzes mit: heiliger Morgen, übersetzen ließen. Hiermit könnte die Tageszeit, aber auch der zukünftige Tag gemeint sein. Das Wort »*mich*« (A) ist direkt unter den Füßen des Knaben platziert. Es handelt sich demgemäß wohl um seinen Ausruf, in dem er seine Freude über das Zusammentreffen zum Ausdruck bringt.

Im materialtechnischen Aufbau unterscheidet sich der Sattel nicht von den anderen Beinsätteln. Mit Beinstiften und Klebemitteln wurden die geschnitzten Beinauflagen auf einem behüteten und auf der Unterseite zusätzlich mit Birkenrinde ausgekleideten Sattelbaum befestigt. Je Sattelseite sind drei zu Paaren angeordnete Bohrlöcher und zwei längliche Riemenöffnungen zur Befestigung des Sattelzeugs in den Sattelbaum eingelassen. Die Lederriemen an der Sattelunterseite dienen dem gleichen Zweck, könnten aber später hinzugefügt worden sein. Bei dem Palagi-Sattel handelt es sich somit um einen funktionalen Reitsitz. In Anbetracht des guten Erhaltungszustandes des Werkes und mit der noch deutlich sichtbaren Polychromie an den Beinschnitzereien ist jedoch lediglich von einer seltenen Nutzung auszugehen.

*Einordnung:* Der Palagi-Sattel unterscheidet sich in seiner Sattelform, stofflich, technisch und in seiner Bildthematik nicht von den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Hierbei steht ihm der Welfen-Sattel (Kat. Nr. 7) am nächsten. Sein Bildprogramm ist primär sehr flach und kaum modellierend in das Bein geschnitzt. Lediglich im Bereich der zwei in Dreiviertelansicht dargestellten Figuren nimmt die Reliefstärke etwas zu. Insbesondere ihre Gesichter ragen aus dem Relief hervor, was zur Folge hatte, dass die Beinoberfläche an diesen Stellen blank gerieben ist. Nur noch schemenhaft sind so die mandelförmigen Augen und die zwischen ihnen ansetzenden Nasen erkennbar. Die Gewandungen der Figuren passen sich kaum ihren schlanken hochgewachsenen Körpersilhouetten an. Die knielange Cotte des Knaben steht im rückwärtigen Bereich in einer unnatürlich spitzen Form vom Körper ab. Das Doppelkleid der Dame ist unten glockenförmig ausgestellt und bildet reich undulierende Gewandfiguren aus (Abb. 5.10). Zweifach nimmt der Saum eine doppelte Trichterform an, die auf

<sup>71</sup> BÖNSCH 2001, S. 98–109.

<sup>72</sup> KOCH-MERTENS 2000, Teil I: Kulturgeschichte der Mode bis 1900, S. 180.

<sup>73</sup> Diese Deutung zogen bereits Julius von Schlosser und Sabine Sältzer in Betracht, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 275 (Nr. 18); KAT. AUSST. KARLSRUHE 2014, Bd.: Katalog, S. 192, Kat. Nr. 128 (Sabine SÄLTZER).

<sup>74</sup> Siehe zu dieser Konvention BOEHN 1925, S. 183. Grundsätzlich könnte der zweite Hängeärmel aber auch nur durch den vorgebeugten Oberkörper des Mannes hinter dessen Rücken verborgen sein.

<sup>75</sup> GLANZ 2005, S. 144; MÜLLER 1996b, S. 75–76. Eine verwandte Geste ist bei einem Mann auf einem Basler Wandbehang sichtbar, vgl. Kap. 2.1, Anm. 201, Abb. 22).

<sup>76</sup> Siehe zum Motiv des Liebesgartens Kap. 2.2, S. 39.

<sup>77</sup> Siehe zur Bedeutung von Banderolen in Gesprächsszenen Kap. 2.2, S. 35.

<sup>78</sup> KAT. BOLOGNA 1991, S. 110; MATTER 2013, S. 435–436 (Nr. 4). Virág Somogyvári zieht die Möglichkeit in Betracht, es könne sich bei dem Wort »*nain*« um »*denn*« handeln, vgl. SOMOGYVÁRI 2018, S. 125. Sabine Sältzer übersetzte den Satz sinngemäß mit: »*Ich freue mich [...] wohl heute, weh morgen*«, vgl. KAT. AUSST. KARLSRUHE 2014, Bd.: Katalog, S. 192, Kat. Nr. 128 (Sabine SÄLTZER).

<sup>79</sup> Aus dem Lateinischen von *sancte*, *sancta*, vgl. MWB 1990, Bd. II.2: S, S. 55 (*sente*).

der Seite oder auf dem Kopf steht.<sup>80</sup> Die Beinschnitzereien sind demnach von der Kunst des Internationalen Stils beeinflusst, wurden angesichts der ungelungenen und fehlerhaften Wiedergabe der doppelten Trichterform wohl aber später gefertigt. Die Blüten, die auf den Banderolen und hinter den Flechtzäunen sichtbar sind (Abb. 5.8), kommen in verwandter Ausführung im Rankenornament des Tuers-Missale von ca. 1430 in Wien vor.<sup>81</sup> Die Sprache der Minuskelschriften legt eine Entstehung des Werkes im deutschsprachigen Raum nahe. Demzufolge kann nicht ausgeschlossen werden, dass der Palagi-Sattel in Österreich oder im süddeutschen Raum<sup>82</sup> um 1430 entstand.

*Ausstellungen:* Florenz, Palazzo Vecchio 1938; Bologna, Museo Civico 1959; Bologna, Museo Civico 1974; Karlsruhe, Badisches Landesmuseum im Konzilgebäude in Konstanz 2014

*Literatur:* KAT. BOLOGNA 1882, S. 44 (Saal 12, Vitrine H, Luigi FRATI); MOLINIER 1883, S. 31–32; KAT. BOLOGNA 1887, S. 54 (Saal 12, Vitrine H, Luigi FRATI); SCHLOSSER 1894, S. 275 (Nr. 18), Abb. 10; SCHLOSSER 1899, S. 255–256, Anm. I (Nr. VIII); MELANI 1907–1910, Bd. 1, S. 494–495; KAT. BOLOGNA 1923, S. 168 (Pericle DUCATI); KOEHLIN 1924, Bd. 1, S. 464 (Nr. 1251 C) und Bd. 3: Planches, Tafel CCVIII; KAT. AUSST. FLORENZ 1938, S. 80, Kat. Nr. 67 (o.A.); KAT. AUSST. BOLOGNA 1959, S. 55, Kat. Nr. 131, Abb. 28 (o.A.); PHILIPPOWICH 1961, S. 71, Abb. 57; GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 5); STEINGRÄBER 1972, S. 338 (Nr. 358), Abb. 358; KAT. AUSST. BOLOGNA 1974, S. 55, Kat. Nr. 10, Abb. 10 (Renzo GRANDI); EISLER 1979, S. 232; BARTOLONI ET AL. 1980–1987, Bd. 2: Armi difensive dal Medioevo all'età moderna, S. 163 (Lionello Giorgio BOCCIA); KAT. BOLOGNA 1985, S. 65, Kat. Nr. 32 (Lionello Giorgio BOCCIA); GIORGINI/LAFFI/MEDICA 1988–1990, Bd. 2: Schede per un uso didattico del museo, S. 35–36; KAT. BOLOGNA 1991, S. 110–112, Kat. Nr. 214, Abb. VIII (Lionello Giorgio BOCCIA); CHODYŃSKI 2001, S. 97–98, Abb. 16; VERŐ 2006, S. 277 (Nr. 4); RADWAY 2009, S. 47 (Nr. 9); MATTER 2013, S. 435–436 (Nr. 4); KAT. AUSST. KARLSRUHE 2014, Bd.: Katalog, S. 192, Kat. Nr. 128 (Sabine SÄLTZER); SOMOGYVÁRI 2018, S. 125.

<sup>80</sup> Siehe zur stilistischen Einordnung dieser Gewandfigur bereits Kat. Nr. 4, Fn. 65.

<sup>81</sup> Tuers-Missale, in Auftrag gegeben vom Dompropst Wilhelm Tuers von Aspern (1406–1439), um 1430, Wien, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum (Leihgabe der Domkirche St. Stephan in Wien), vgl. KAT. WIEN 1987, S. 39–41, Kat. Nr. 14, Abb. 47 und 50 (Arthur SALIGER), fol. 52 v.

<sup>82</sup> In der Forschung wurde der Palagi-Sattel ohne Angabe von Gründen wiederholt in Süddeutschland verortet, vgl. KAT. AUSST. KARLSRUHE 2014, Bd.: Katalog, S. 192, Kat. Nr. 128 (Sabine SÄLTZER); KAT. BOLOGNA 1991, S. 110, Kat. Nr. 214 (Lionello Giorgio BOCCIA); GIORGINI/LAFFI/MEDICA 1988–1990, Bd. 2: Schede per un uso didattico del mu-

*Internetquellen:* Istituto per i beni artistici culturali e naturali der Emilia-Romagna, PatER. Patrimonio culturale dell'Emilia Romagna, URL: <http://bit.ly/2D1YUwG>, zuletzt geprüft am 12.12.2023.; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/80095F06\\_2049f0b3.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/80095F06_2049f0b3.html), zuletzt geprüft am 12.12.2023.

**Kat. Nr. 6, Körmend-Sattel in Boston,  
Museum of Fine Arts**

Inv. Nr. 69.944

Tafel 16–19

*Lokalisierung:* Österreich, Wien oder Salzburg (?)

*Datierung:* um 1420–1450

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt und bemalt in den Farben Schwarz, Rot, Blau und Grün; Leder; Tierhaut; Holz; Birkenrinde

*Maße:* Höhe 36,2 cm; Länge 54,6 cm; Tiefe 37,1 cm;

Gewicht ca. 3,5 kg

*Wappen* mit einem Tatzenkreuz

*Inschriften:* deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen, als Wort- und Buchstabentrennungen dienen Kreismuster aus Punkten und Strichen:

A) [.]<sup>83</sup> gedenkch<sup>84</sup> · vnd · halt ·

B) · gedenkch // ·

C) · / · vnd // · / · halt ·

D) gedenkch · vnd · halt // ·

E) · k · k · k ·

F) · s // · s // s // · s ·<sup>85</sup> ·

G) · s · s · s ·

H) · k · k ·<sup>86</sup> · k ·

*Provenienz:* Der Beinsattel wurde 1894 von Julius von Schlosser im Besitz der ungarischen Adelsfamilie Batthyány-Strattmann in Körmend erwähnt und war als Leihgabe zeitweilig im Museum in Szombathély.<sup>87</sup> Nach dem Tod ihres Mannes Ladislaus VI. (1904–1966) verkaufte Antoinette Batthyány-Strattmann (1902–1990) den Sattel am 17. April 1969 bei Sotheby's in London.<sup>88</sup> Im Auftrag des Museums

seo, S. 35; KAT. BOLOGNA 1985, S. 65, Kat. Nr. 32 (Lionello Giorgio BOCCIA).

<sup>83</sup> Hier wurde die Beinauflage nachträglich ergänzt, wodurch Minuskel oder Worttrennungen fehlen könnten.

<sup>84</sup> Der Bogen des ersten Buchstabens ist teilweise beschädigt.

<sup>85</sup> Hier wurde die Beinauflage nachträglich ergänzt.

<sup>86</sup> Hier wurde die Beinauflage nachträglich ergänzt.

<sup>87</sup> SCHLOSSER 1894, S. 272 (Nr. 15). Siehe ferner die Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/994F41EC\\_726c0691.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/994F41EC_726c0691.html), zuletzt geprüft am 13.12.2023; KAT. AUKT. LONDON 1969, S. 9, Lot. 6 und HAYWARD 1969, S. 22.

<sup>88</sup> KAT. AUKT. LONDON 1969, S. 9–10, Lot. 6.

of Fine Arts in Boston wurde er in der Auktion von Herbert Bier (1905–1981) ersteigert.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Am Steg der rechten Sattelseite weist der Körmend-Sattel einen tiefen Bruch auf, der die Stabilität des hölzernen Sattelbaums gefährdet. An den Beinauflagen sind Rissbildungen und Fehlstellen zu entdecken. Diese wurden mithilfe von Beinergänzungen, die sich farblich abheben und die Motivik des Sattels fortführen oder grob schraffiert sind, ausgebessert, wie beispielsweise an der linken Rippe und den Sattelaufgaben. Mehrere Zwischenräume zwischen den Beinplatten sind mit einer hellen Masse gefüllt.<sup>89</sup> Teile der äußeren Beinumrandung sind am vorderen und hinteren Sattelbogen weggebrochen. An der seitlichen, spitz zulaufenden Kante des linken Sattelstegs fehlt eine Beinleiste, was durch einen roten nachträglichen Farbauftrag kaschiert ist.<sup>90</sup>

Die rote Farbe, wohl aus Zinnober hergestellt, wurde ferner an den Außenkanten des Sattels, den Beinleisten, der Satteltammer, der Unterseite des Sattelknaufes und den Sattelwangen aufgetragen. Zusammen mit einer schwarzen Bemalung, die ebenso lackartig glänzt, wurde sie dazu zur Fassung einzelner Partien des Bildprogramms genutzt, wie den Inschriften oder der Ornamentik am Sattelsteg. Kleinste Farbreste in Rot, Grün, Blau und Schwarz, die einer früheren Malschicht angehören, sind unter anderem an einer Rankenbordüre im rechten Sitzbereich, am Gürtel der Dame an der rechten inneren Bordüre, am Kopf des Drachenkämpfers an der linken inneren Bordüre und am Schachbrettmuster der Beinleisten festzustellen. 1988 wurden Materialfixierungen und -säuberungen durchgeführt sowie rote und grüne Pigmente der Bemalung einer Röntgenfluoreszenzanalyse und Röntgendiffraktion unterzogen, wobei es aber nicht gelang, die Malschichten eindeutig voneinander abzugrenzen.<sup>91</sup>

Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist vor allem im Bereich des vorderen Sattelbogens abgeblättert. Ein Papieretikett mit blauem Randornament ist an der rechten Rippe aufgeklebt, auf dem mit schwarzer Tinte die Nummer »90/6ii« notiert ist.

*Beschreibung:* Der Körmend-Sattel zählt formal zu den Bocksätteln, welche die Mehrheit der erhaltenen Beinsättel

des 15. Jahrhunderts bilden. Er verfügt über einen behäuteten hölzernen Sattelbaum, der auf der Unterseite mit Birkenrinde belegt ist. Die Oberseite des Sattelbaums zieren Knochenplatten, Leisten aus Hirschhorn (?) sowie Lederauflagen. Die Lederauflagen befinden sich an der Unterseite des Sattelknaufes, den Sattelwangen und am Sattelsteg. Sie besaßen wohl ursprünglich eine braune Farbe, sind derzeit aber mit roter Lackfarbe bemalt. In die mit Klebemitteln und Beinnägeln fixierten Beinauflagen sind Minneszenen geschnitten, die höfische Frauen und Männer in modischen Doppelgewändern des 15. Jahrhunderts wiedergeben.<sup>92</sup> Zu ihnen gesellen sich Fabelwesen, die wie die höfischen Männer und Frauen vor einem mit Blattranken und Bäumen ausgestalteten Hintergrund platziert sind. Die Beinleisten des vorderen Sattelbogens und der Längsachse schmücken Schachbrettmuster, ähnlich wie beim Palagi- und Welfen-Sattel (Kat. Nr. 5 und 7).

Das achsensymmetrisch angelegte Bildprogramm, das durch die Beinleisten optisch gegliedert wird, zeigt an der linken Rippe einen Knaben, der sich zu einer Dame mit Haarkranz an der äußeren Bordüre wendet. Sie hebt mit ihrer rechten Hand eine Stoffbahn ihres Rockes an – eine höfische Geste, die als Ausdruck weiblicher Eleganz zu werten und wiederholt bei den Damen des Sattels und dem Bildpersonal anderer Beinsättel (Kat. Nr. 22 und 24) zu sehen ist.<sup>93</sup> Hinter und unter der Dame winden sich Banderolen. Eine von ihnen trägt die Minuskelinschrift »[.] gedenkch · vnd · halt ·« (A), die als wörtliche Rede der Dame interpretiert werden kann. Dieselben drei Wörter sind auf einer Banderole an der rechten äußeren Bordüre lesbar (D). Anstatt einer Dame ist dort ein Knabe dargestellt, der sich mit einer Hand an den Gürtel (Dusing) fasst. Es handelt sich wohl um eine repräsentative Standesgeste, die mehrfach bei den Männern des Sattels und weiterer Beinsättel (unter anderem Kat. Nr. 7, 13, 18, 22 und 24) anzutreffen ist.<sup>94</sup> Unten an der Rippe ist ein weiterer Knabe mit einem leeren Zettel in der rechten Hand wiedergegeben. Er wendet sich wie der erste Knabe in Richtung der inneren Bordüre. Dort steht eine Dame einem Knaben gegenüber, der bedingt durch den Bildraum, vielleicht aber auch als Zeichen seiner Unterlegenheit weitaus kleiner als die Dame dargestellt ist. Die beiden Figuren umfassen eine Banderole, die am Sattelknauf im Maul eines fantastischen Wesens en-

<sup>89</sup> Zu diesen und den weiteren Überarbeitungen sind keine schriftlichen Unterlagen bekannt.

<sup>90</sup> Bereits im Ausstellungskatalog von 1896 wird die rote Bemalung erwähnt, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST 1896, S. 274, Kat. Nr. 838 (Johann SZENDREI).

<sup>91</sup> Ein herzlicher Dank gilt Courtney Harris, Curatorial Research Fellow am Museum of Fine Arts, für die zuvorkommende Zusammenarbeit und die Einsicht und Übermittlung der museumsinternen Unterlagen zum Objekt.

<sup>92</sup> Die Männer tragen langärmelige Cotten und taillierte Kreishemden in Knielänge mit geschlitzten Hängeärmeln. Die Frauen sind in langärmelige Cotten und unter der Brust gegürteten langen Kreishemden mit geschlitzten Hängeärmeln gekleidet, vgl. zu dieser Mode BÖNSCH 2001, S. 98–109.

<sup>93</sup> MÜLLER 1996b, S. 75.

<sup>94</sup> Die Geste ist auch in der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* von Conrad von Soest am Altar der Bad Wildunger Stadtpfarrkirche bei einem König zu sehen, 1403–1404, Tempera und Vergoldungen auf Eiche, 189 × 611 cm (Gesamtmaß), vgl. POST 1955, Abb. 3.

det und auf der die zwei Wörter » / ' vnd // ' / ' halt ' « (C) zu lesen sind. Die Blick- und Bewegungsrichtungen aller drei Knaben deuten an, dass sie um die Gunst der Dame buhlen.<sup>95</sup> Die Banderoleninschriften könnten nach dieser Interpretation als Rat an die Dame gewertet werden, nicht überstürzt eine Liebesbeziehung einzugehen und den Liebhaber bewusst zu wählen. Passend dazu beweisen sich am Sattelhinterbogen zwei Knaben mit Messer und Peitsche (?) im Kampf gegen Mischwesen mit straußenartigen Körpern. Leitbild dieser Minnedienste ist wahrscheinlich der ritterliche Drachenkampf, der in der höfischen Epik unter anderem als Mittel der Liebeswerbung fungiert<sup>96</sup> und an der linken inneren Bordüre abgebildet ist, wie bei sechs weiteren Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 4, 8–10, 13, 19). Ein Ritter in einem Harnisch mit einem langen Schurz, wie er sich im 15. Jahrhundert für den Fußkampf herausbildete,<sup>97</sup> und einem um den Kopf gebundenen Stirnband<sup>98</sup> ringt einen geflügelten Drachen zu Boden und sticht ihn mit seiner Lanze in den Rachen. Inhaltlich verknüpft wird die Szene mit der Liebeswerbung durch eine Banderoleninschrift etwas oberhalb des Drachenkampfes, die von einem Affen gehalten wird. Sie zeigt das Wort » gedenkch // ' « (B) und vervollständigt damit die Inschrift auf der gegenüberliegenden Sattelseite zu der Phrase *gedenkch vnd halt*. Auf diese Weise kommt sie insgesamt dreifach auf dem Sattel vor. Kompositorisch weist der Drachenkampf starke Parallelen zum Drachenkampf des heiligen Georg auf. Wie unter anderem beim Monbijou-Sattel (Kat. Nr. 4) ist die Drachenkampfszene durch das Fehlen eines Heiligenscheins und eines Georgskreuzes an der Ausstattung des Ritters nicht an eine Interpretation gebunden, sondern ruft Verbindungen zu beiden genannten Sujets auf.<sup>99</sup> Ein gleichschenkliges Kreuz an der Stirnplatte des Sattels, das als Georgskreuz gedeutet werden kann, unterstützt dabei die Assoziationen zum heiligen Georg nochmals.<sup>100</sup> Hinter dem Drachenkämpfer nähert sich ein geflügeltes Wesen mit löwenartigem Körper, vermutlich ein Greif, dem

Kampfgeschehen. Nach den *Bestiarien* ist der Greif ein sehr feindseliges Wesen, welches jeden Menschen und jedes Pferd in seinem Blickfeld in Stücke reißt.<sup>101</sup> Auf einem Basler Bildteppich von ca. 1460 stellt sich ein Greif vor eine höfische Dame, um sie vor dem unerwünschten Verehrer zu schützen.<sup>102</sup> Auf diese Weise kann der Greif auf dem Beinsattel als weitere Bewährungsprobe des Kavaliers innerhalb der gezeigten Liebeswerbung interpretiert werden. Diese besaß wohl zugleich eine didaktische Funktion, denn die formelhafte Wendung im Imperativ *gedenkch und halt* kann sich auch direkt an die Betrachtenden richten und ihn dazu auffordern, sich anhand der Darstellungen der Werte und Regeln der Minne zu erinnern.<sup>103</sup>

An den Sattelaufgaben sind beidseitig eine Dame und ein Knabe, die sich voneinander abwenden und jeweils eine Banderole mit einzelnen Minuskeln bei sich tragen, in die Knochenauflagen geschnitzt (Abb. 6.6 und 6.7). Die Banderolen der Damen zeigen in mehrfacher Wiederholung den Buchstaben »k« (E und H) und die Banderolen der Knaben den Buchstaben »s« (F und G).<sup>104</sup> Die Bedeutung der Minuskel ist bislang unbekannt. Womöglich handelt es sich in Erinnerung an den ehemaligen Sattelleigentümer und dessen Partner/in um ihre Initialen in mehrfacher Wiederholung. Im Sitzbereich sind zwei längliche Riemenöffnungen in den Sattelbaum eingelassen. Ferner finden sich sieben Bohrlöcher je Sattelseite, die eine Verwendung des Sattels als Reitsitz ermöglichen. Mit Blick auf dessen guten Erhaltungszustand ist jedoch von einer vereinzelt Nutzung auszugehen.

*Einordnung:* Der Körmend-Sattel unterscheidet sich in seiner Sattelform, stofflich, technisch und in seiner Bildthematik nicht von den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Die geschnitzten Beinauflagen des Körmend-Sattels zeigen ein Flachrelief annähernd gleicher Stärke. Zu beachten ist hierbei jedoch, dass die Konturen und Gesichter der in Dreiviertelansicht wiedergegebenen Figuren teils abgerieben sind, wie etwa im Sitzbereich und am hinteren Sattelbogen.

<sup>95</sup> Dass mehrere Knaben sich um die Gunst einer Dame bemühen, ist aus anderen Minnedarstellungen bekannt, wie von einer Kissenplatte/Rückklaken, mittelrheinisch, um 1480, Leinen, Wolle, 54,8 x 74,7 cm, Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, vgl. KAT. AUSST. GOTHA 1998, S. 32–33, Kat. Nr. 32 (Markus MÜLLER).

<sup>96</sup> Siehe zum Thema Kap. 2.2, S. 38–39.

<sup>97</sup> BOEHEIM 1890, S. 530–531. Vergleichbare Rüstungen tragen König Sigmund von Luxemburg, Kaiser Johannes VIII. Palaiologos und König Erich von Pommern auf einer lavierten Tuschezeichnung auf Papier, 1424, 20 x 26 cm, Paris, Musée du Louvre, Collection Edmond de Rothschild, Inv. Nr. I DR, vgl. MAROSI 2006, S. 579, Abb. VIII.7.

<sup>98</sup> Ähnlich mehreren Reitern in einer Göttinger Handschrift des Kriegshandbuchs *Bellifortis* des Conrad Kyaser von Eichstätt, Prag, vollendet am 23. Juni 1405, vgl. den Faksimile-Druck Kyaser 1967, Bd. 1, hier u.a. das Reiterbild der Sonne (fol. 9r) und das Reiterbild von Alexander dem Großen (fol. 12r). Für weitere Informationen zur Handschrift, vgl. Kap. 1.3, Anm. 126.

<sup>99</sup> Siehe zum Thema Kap. 2.4.

<sup>100</sup> An der Frontplatte drei weiterer Beinsättel des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 13, 17 und 24) ist ebenfalls ein Tatzenkreuz zu sehen, wobei es beim Tower-Sattel rote Farbspuren aufweist.

<sup>101</sup> Herangezogen wurde die Edition eines *Bestiariums*, entstanden in Südengland (Salisbury?), um 1250, Oxford, Bodleian Library, M. S. Bodley 764, vgl. BARBER 1993, S. 39.

<sup>102</sup> Fragment eines Bildteppichs, Basel, um 1460, Wolle, Leinen, 105 x 148 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. K 6211, vgl. CAMILLE 2000, S. 106–107, Abb. 91. Innerhalb der Minne-Ikonografie gilt der Greif aber auch als Symbol für die Zählung der Leidenschaft bzw. des Bezähmtseins, vgl. JÁSZAI 2015, Kap. 5, o.S.

<sup>103</sup> Siehe zum Thema Kap. 2.3, S. 43.

<sup>104</sup> In der Forschung wurden die Minuskeln zuletzt als »g« und »s« oder »g« und »t« gedeutet, vgl. RANDALL 1993, S. 130 (Nr. 199) und MATTER 2013, S. 436 (Nr. 5).

Bei der Wiedergabe der Frauen und Männer orientierte man sich hinsichtlich ihres Erscheinungsbildes weitgehend an einer Vorlage, die in Details abgewandelt wurde. Unter den stoffreichen Gewandungen sind so die Körperproportionen der Frauen, aber auch der Männer kaum zu erkennen. Die Körpersilhouetten werden bei den Frauen unterhalb der Brust und bei den Männern in der Taille durch die angelegten Gürtel bestimmt. Mit nur wenigen und lediglich durch ihre Gestik verursachten Falten verlaufen die langen a-linienförmigen Kleider der Frauen bis zum Boden. Dort knicken sie um und laufen noch weit in flachen Bahnen aus. Die knielangen Röcke der Männer sind hingegen in gleichmäßige diagonale Falten gelegt. Am Saum bilden die Gewänder der Männer und Frauen bevorzugt doppeltrichterförmige Falten.<sup>105</sup> Die langen Ärmel der Obergewänder fallen in Kaskaden. Lediglich der linke Hängeärmel des Knaben an der rechten Rippe wird kurz vor dem Boden, wie von einem Windstoß getroffen, noch einmal aufgewirbelt. Diese Gewandfigur kommt unter anderem auch bei Personen des Welfen-, Trivulzio- und Possenti-Sattels (Kat. Nr. 7, 22 und 24) vor.

Die Figuren auf dem Körmend-Sattel besitzen eher rechteckige Gesichter mit tiefliegenden mandelförmigen Augen mit eingetieftem Augenpunkt, die in der Mitte des Kopfes platziert sind. Zwischen den Augen setzt jeweils eine spitz zulaufende und durch eine diagonale Linie ausgebildete Nase an. Unter den Nasen sind schlauchartige Lippen mit leicht herabgezogenen Mundwinkeln ausgebildet. Die bis zu den Schultern reichenden, klar konturierten Haare lassen die Stirn frei und rahmen das Gesicht seitlich ein. Eine verwandte Physiognomie weisen die Figuren auf dem Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 22) auf. Insbesondere die Dame an der rechten Sattelaufgabe mit Flechtfrisur zeigt starke Parallelen mit der Dame an der linken Sattelaufgabe des Trivulzio-Sattels (vgl. Abb. 6.7 und 22.8). Mit Blick auf die weiteren bereits herausgestellten motivischen und stilistischen Gemeinsamkeiten könnten beide Beinsättel in naher Umgebung, wenn nicht in einer Werkstatt entstanden sein. Die Gewandverläufe der Figuren sind zweifellos von der Kunst des Internationalen Stils beeinflusst. In Verbindung mit einem statisch-kubischen Figurenstil sind ähnliche Darstellungen vor allem aus der ersten Jahrhunderthälfte bekannt

und entstanden in Wien oder im Salzburger Raum.<sup>106</sup> János Eisler nahm dagegen eine Entstehung in Tirol um 1450 an.<sup>107</sup>

*Ausstellungen:* Budapest, Városliget, Millennium Landesausstellung 1896; Boston, Museum of Fine Arts 1970; Detroit, Institute of Arts/Baltimore, Walters Art Gallery 1997

*Literatur:* SCHLOSSER 1894, S. 272 (Nr. 15); KÁRÁSZ 1894, S. 57, Abb. 7 und 8; KAT. AUSST. BUDAPEST 1896, S. 274–276, Kat. Nr. 838 (o.A.); KAT. AUSST. BUDAPEST 1897–1902, Bd. 1, S. 193 (o.A.); KAT. AUKT. LONDON 1969, S. 9–10, Lot. 6; HAYWARD 1969; KAT. AUSST. BOSTON 1970, S. 58, Kat. Nr. 34, Abb. S. 59 (o.A.); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 20); GABORIT-CHOPIN 1978, S. 214; EISLER 1979, S. 232 und 234, Anm. 53; RANDALL 1993, S. 130–131 (Nr. 199); KAT. AUSST. DETROIT/BALTIMORE 1997, S. 261–262, Kat. Nr. 70 (Peter BARNET); KAT. BOSTON 1999, S. 184–185 (Gilian SHALLCROSS WOHLAUER); BLASCHWITZ 2000, S. 164–165; VERŐ 2006, S. 273 und 277 (Nr. 5), Abb. 5; RADWAY 2009, S. 32–34 (Nr. 2); MATTER 2013, S. 436 (Nr. 5); KAT. BOSTON 2014, S. 41 (Thomas S. MICHIE).

*Internetquellen:* Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/994F41EC\\_726c0691.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/994F41EC_726c0691.html), zuletzt geprüft am 13.12.2023; Website des Museum of Fine Arts, Boston, URL: <https://collections.mfa.org/objects/64967/saddle?ctx=4671ef13-1134-4fd4-a911-3e0f962foaa1&idx=7>, zuletzt geprüft am 13.12.2023.

### Kat. Nr. 7, Welfen-Sattel in Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

Inv. Nr. MA 111

Tafel 20–24

*Lokalisierung:* Deutsch (Mittelrhein?)

*Datierung:* 2. Viertel 15. Jahrhundert

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt, vergoldet und gefasst in den Farben Blau, Rot und Grün; Leder; Holz; Birkenrinde

*Maße:* Höhe 33 cm; Länge 55,5 cm; Breite 45,5 cm

<sup>105</sup> Siehe zur Gewandfigur Kat. Nr. 4, Fn. 65.

<sup>106</sup> Siehe so u.a. die *Heimsuchung Mariens*, Meister des Pfarrwerfener Altars, um 1425–1430, Holz, 93,5 x 85 cm, Salzburg, Museum (ehemals Carolino Augusteum), Inv. Nr. 90/28, vgl. KAT. AUSST. SALZBURG 1972, S. 58, Kat. Nr. 17 (Beate RUKSCHCIO) und STANGE 1934–1961, Bd. 10: Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500, S. 16, Abb. 30; die *Kreuzigung Christi*, Meister des Hallsteiner Altars oder Meister von Laufen, um 1440–1450, Nadelholz (Goldgrund erneuert), 62 x 58 cm, Sankt Florian, Augustiner-Chorherrenstift, Inv. Nr. HK

2/7, vgl. ebd., Bd. 10: Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500, S. 16, Abb. 36. (hier dem Meister von Laufen zugeschrieben); KAT. AUSST. SALZBURG 1972, S. 62, Kat. Nr. 26 (Beate RUKSCHCIO, hier dem Meister des Hallsteiner Altars zugeschrieben); SCHÜTZ 1988, S. 177 (Nr. 1, hier dem Meister von Laufen zugeschrieben); *Geburt (Anbetung) Christi*, Meister der Wiener Anbetung, 1420–1425, Malerei auf Lindenholz, 26,6 x 22,3 x 0,2 cm, Wien, Belvedere Museum, Inv. Nr. 4909 vgl. STANGE 1934–1961, Bd. 11: Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500, S. 9, Abb. 6.

*Inschriften:* deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen (A–E), von einer Frau in der Hand gehalten (F) oder von einem Strahlenkranz umringt (G–M), als Buchstaben- oder Worttrennung dienen Rosetten:

A)  $\underline{t}rev / yst . sel\bar{t}h // in der / weld$

B)  $m \cdot m \cdot m \cdot$

C)  $m m \cdot m m^{108}$

D)  $m m$

E)  $m \cdot m m$

F)  $v$

G–K)  $m$

L und M)  $mn$  oder  $mv$

*Provenienz:* Der Beinsattel ist wahrscheinlich mit jenem identisch, der 1683 erstmals in einem Inventar der herzoglichen Kunstkammer im Schloss Bevern erwähnt wird: »Ein hölzern außgearbeiteter Sattel in Knochenwerck mit Bildchn.«<sup>109</sup> Abermals genannt wird der Sattel im Nachlassinventar von Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig-Lüneburg (1636–1687) als »Ein mit Elffenbein belegter Sattel.«<sup>110</sup> Nach einem Inventar von 1729 verblieb der Beinsattel bis ins 18. Jahrhundert hinein in Bevern,<sup>111</sup> bis Karl I. von Braunschweig-Lüneburg (1713–1780) die Kunstkammersammlung 1767 nach Braunschweig überführen ließ. So wird er 1789 im Inventar des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts in Braunschweig erwähnt: »Ein alter hölzerner Sattel mit helfenbein überlagt, worauf Zierathen und Figuren in gothischen geschmak geschnitzet sind.«<sup>112</sup> Im Rahmen der Besetzung der Stadt durch die Truppen von Kaiser Napoléon I. (1769–1821) gelangte er 1806 als Kriegsbeute nach Frankreich. 1814 wurde er zurückgegeben. Seit her befindet er sich im Besitz des Herzoglichen Museums (Herzog Anton Ulrich-Museum).<sup>113</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Die Beinauflagen des Welfen-Sattels zeigen neben einzelnen Rissen, die sich vor allem am Übergang vom Sattelvorderbogen zum Sitzbereich befinden, kleinere Fehlstellen, die mit einer weißen Füllmasse ausgebessert worden sind, so am Puffärmel der Hand aus Wolken an der linken äußeren Bordüre. Größere Materialverluste an den Beinauflagen, wie an der rechten unteren Riemenöffnung, an den unteren Rippen und an der linken Sattelaufgabe, wurden mit geschnitztem Bein ergänzt. Die Beinergänzungen wurden nach Christian Scherer zusammen mit Reinigungen 1876 durchgeführt.<sup>114</sup> An der linken unteren Rippe sowie an der unteren rechten Sattelaufgabe – das heißt an den Standflächen des Objekts – hat der Sattelbaum Schäden erlitten, die partiell durch Holzeinsätze repariert wurden.

Die Beinaußenumrandung ist mehrheitlich verlustig. Allein am Sattelhinterbogen sowie an den Sattelaufgaben ist sie erhalten. Die Lederpartien der Satteloberfläche weisen eine schwarzbraune moderne Färbung auf. Nach eingehenden Untersuchungen der Restauratorin Ursel Gaßner 2004 besaß das Leder zuvor eine Bemalung in Grün, Gold und Rot.<sup>115</sup> Die Beinauflagen zeigen Reste von Vergoldungen und einer wachsartigen Farbfassung in Blau, Rot und Grün.<sup>116</sup> Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist an einzelnen Stellen beschädigt und durch einen Leimüberzug gelblich verfärbt. Die Bohrungen der Satteloberseite sind auf der Unterseite nicht sichtbar. Dies ist ein Hinweis darauf, dass die Birkenrindenaufgaben nachträglich erneuert wurden. Ursel Gaßner konnte an einem Bohrloch hinten links rote und blaue Fasern, die eventuell von einem Sattelzeug stammen, sicherstellen. Vorn an der Sattelkammer ist eine Lederschlaufe, die als Trageriemen zu deuten ist, mit Metallnägeln montiert. Weitere Metallnägeln sind am vorderen und hinteren Bereich des Sattels in den Holzkorpus eingeschlagen.

<sup>107</sup> EISLER 1979, S. 234, Anm. 53.

<sup>108</sup> Die Minuskel ist durch die obere Riemenöffnung beschädigt.

<sup>109</sup> *Inventarium, was in der fürstlichen Kunstkammer zu finden in Bevern*, Samuel Baldovius, 1673–1683, Wolfenbüttel, Niedersächsisches Landesarchiv, 95 Alt, Nr. A. 32, Nr. 40, in Verbindung mit dem Welfen-Sattel bereits angeführt in: KAT. BRAUNSCHWEIG 1931, S. 20, Kat. Nr. 31–32 (Christian SCHERER); KAT. BRAUNSCHWEIG 1971, S. 20, Kat. Nr. 31–32 (Bodo HEDERGOTT) und KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362, Kat. Nr. 4.70 (Mária VERŐ).

<sup>110</sup> Lediglich eine Abschrift des Inventars ist erhalten: *Abschrift von ORIGINAL-INVENTARIO über Tit: Herrn Hertzogen Ferdinand Albrechts Durchleucht:hochseel: Andenckens Fürstl. Verlassenschaft zu Bevern*, 1724, Wolfenbüttel, Niedersächsisches Landesarchiv, 95 Alt, Nr. 68, S. 106, ediert in: BEPLER 1988a, S. 125–128, hier S. 127. Siehe zum Inventar Kap. 4.1.1, S. 65.

<sup>111</sup> *Verzeichnis der Kunstkammer auf dem fürstlichen Schlosse zu Bevern*, 1729, Wolfenbüttel, Niedersächsisches Landesarchiv, 95 Alt, Nr. 346, in Verbindung mit dem Beinsattel bereits erwähnt in: KAT. BRAUNSCHWEIG 1931, S. 35 (Christian SCHERER); FINK 1931, S. 42.

<sup>112</sup> *Inventar des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts*, Anton

Konrad Friedrich Ahrens, 1789, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Alt., H 32, S. 170, Nr. 75. Ein großer Dank gebührt an dieser Stelle Regine Marth, Leiterin der Abteilung Skulpturen, Alte und Außereuropäische Kunst und der Bibliothek am Herzog Anton Ulrich-Museum, die mir freundlicherweise einen Scan aus dem Inventar übermittelte.

<sup>113</sup> Siehe zum Thema FINK 1954, S. 90–113.

<sup>114</sup> KAT. BRAUNSCHWEIG 1931, S. 35, Kat. Nr. 14 (Christian SCHERER). Zu diesen und anderen Überarbeitungsmaßnahmen sind ansonsten keine schriftlichen Aufzeichnungen bekannt.

<sup>115</sup> Für den erkenntnisreichen Austausch und die Informationen danke ich Frau Ursel Gaßner, Diplom-Restauratorin am Herzog Anton Ulrich-Museum.

<sup>116</sup> Die Banderolen besitzen oben und unten einen abgesetzten Randbereich, an dem rote, aber auch blaue Farbspuren sichtbar sind. Dazu sind an den Banderoleninschriften und Strahlenkränzen rote und blaue Farbreste erhalten. Ursel Gaßner konnte zudem durchsichtige bis weiße Wachsspuren bei den Minuskeln feststellen, deren Existenz Fragen aufwerfen. So ist ungewiss, ob eine weiße Färbung der Buchstaben beabsichtigt war oder die Farbpigmente verloren gegangen sind. An den

*Beschreibung:* Der Welfen-Sattel besitzt einen hölzernen Sattelbaum in Bocksattelform, der mit Tierhaut bespannt ist. Diese Behütung bildet die Basis für Blätter von Birkenrinde auf der Sattelunterseite sowie für Bein- und Lederauflagen auf der Satteloberseite. Die Lederauflagen bedecken die Sattelwangen und die Unterseite des Sattelknaufes. Dazu fassen sie die Beinauflagen am Sattelhinterbogen und an den Sattelaufgaben ein, ähnlich wie beim Palagi-Sattel (Kat. Nr. 5). Die übrige Satteloberfläche ist mit Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) aufwendig verziert. Diese setzen sich aus dekorlosen nutzförmigen Beinleisten am Sattelaußenrand, Beinleisten mit einem Schachbrettmuster an der Längsachse und am Sattelvorderbogen sowie dünnen Beinplatten zusammen.

Die Beinplatten sind im Flachrelief beschnitzt und zeigen ein achsensymmetrisch ausgestaltetes Bildprogramm: darunter Banderolen, die in zahlreichen Windungen über die gesamte Länge des Sattels verlaufen und vorn von Händen mit Puffärmeln, die aus Wolken hervorragen, gehalten werden. Sie erzeugen einen Bildraum, in dem insgesamt vier Männer und Frauen platziert sind. An den inneren Bordüren ist jeweils eine stehende Frau zu sehen, die sich nach vorn in Richtung der äußeren Bordüre wendet. An den Sattelaufgaben sind zwei Männer in Halbfigur mit Banderolen in den Händen dargestellt.<sup>117</sup> Die Kleider der vier Figuren entsprechen der höfischen Mode des 15. Jahrhunderts, jeweils bestehend aus einer Cotte mit voluminösen Puffärmeln und einem darüberliegenden Kreishemd mit offenen Hängeärmeln.<sup>118</sup> Das Kreishemd ist bei den Frauen unter der Brust gegürtet. Die Männer haben um ihre Hüften einen breiten Gürtel (Dusing), den sie in höfischer Manier mit einer Hand umfassen.<sup>119</sup> Die Dame an der linken inne-

ren Bordüre trägt eine Mütze mit drei Federn (wohl Straußenfedern),<sup>120</sup> während in den offenen Haaren der anderen Figuren bandförmige Bekränzungen sichtbar sind.

Die höfischen Damen an den inneren Bordüren sind jeweils mit einer nach unten zeigenden und einer erhobenen Hand abgebildet, wobei die Dame rechts einen Strauß Blumen und die Dame links die Bandminuskel »v« (F) in der erhobenen Hand hält (Abb. 7.9 und 7.10).<sup>121</sup> Eine Banderole am linken Sattelvorderbogen trägt die deutsche Minuskelschrift »*treu / yst . selth // in der / weld*« (A: Treue ist selten in der Welt). Diese formelhafte Redewendung kann durch ihre direkte Nähe zur Frauendarstellung als wörtliche Rede aufgefasst werden.<sup>122</sup> Sie ist höchstwahrscheinlich auf die weltliche Liebe zu beziehen, denn Minnedarstellungen mit Inschriften, in denen Treue gefordert oder fehlende Treue beklagt wird, sind im 15. Jahrhundert verbreitet.<sup>123</sup> Demnach könnte die Banderoleninschrift auf ein Liebesverhältnis der Dame hindeuten. Als Hinweis auf ihren Kavalier kann die Minuskel in ihrer Hand gelesen werden, die zugleich als Initiale des Sattelleigentümers oder dessen Ehepartner dienen kann. Die Hand aus Wolken, welche die Banderole hält, weist wohl auf eine göttliche Präsenz hin.<sup>124</sup> Hiermit könnte sie den Wahrheitsgehalt der Inschrift untermauern, die Treue der Liebesbeziehung segnen oder als eine göttliche Warnung verstanden werden.<sup>125</sup> Vielleicht richteten sich die Worte als Rat oder Warnung auch an die Dame gegenüber, die als Zeichen der Verehrung von ihrem Kavalier gerade Blumen bekommen hat und sich mit Blick auf den Flechtzaun neben ihr in einem Liebesgarten aufhält.<sup>126</sup>

In unmittelbarer Nähe der Damen ist, umgeben von Strahlenkränzen, mehrfach der Buchstabe »m« (G-K) dargestellt. Des Weiteren kommt er auf den Banderolen im rech-

Parallelschraffuren der Banderolen ist eine grüne und blaue Bemalung erhalten. Die Augenpunkte der höfischen Figuren sind teils dunkel eingefärbt. Ihre Haare waren wohl vergoldet. An den Gürteln der Gewandungen sind rote Farbspuren erhalten.

<sup>117</sup> Die Männer wurden bislang als Frauen identifiziert, vgl. KAT. BRAUNSCHWEIG 1879, S. 98–100 (Herman Riegel); SCHLOSSER 1894, S. 266 (Nr. 8); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362, Kat. Nr. 4.70 (Mária VERŐ).

<sup>118</sup> Siehe zur Mode der Zeit BÖNSCH 2001, S. 98–109.

<sup>119</sup> Diese Geste zeigen auch höfische Männer auf anderen Beinsätteln, wie dem Körmend- oder Medici-Bocksattel (Kat. Nr. 6 und 13), vgl. zum Thema Kat. Nr. 6, Fn. 94.

<sup>120</sup> Kopfbedeckungen mit Straußenfedern kommen in adligen Personendarstellungen des 15. Jahrhunderts wiederholt vor, so auf dem Körmend-, Borromeo- und Nieuwerkerke-Sattel (Kat. Nr. 6, 16 und 19) und in Wandmalereien, die den König Albrecht III. von Schweden (um 1340–1412) und Herzog Magnus I. zu Mecklenburg (um 1345–1384) zeigen, westfälischer Einfluss, 15. Jahrhundert, Kloster Doberan, vgl. MINNEKER 2007, S. 155–156, Abb. 13.

<sup>121</sup> Die Minuskel wurde in der Forschung auch als »u« gedeutet, vgl. KAT. BRAUNSCHWEIG 1879, S. 99 (Herman RIEGEL); SCHLOSSER 1894, S. 265 (Nr. 8); BOECKMANN 1993, S. 80 (Nr. 71).

<sup>122</sup> Zahlreiche verwandte Redewendungen zur verschwundenen oder raren

Treue sind im *Thesaurus proverbiorum medii aevi* aufgeführt, vgl. LIVER/DELZ 2001, S. 423–424. Hier wird auch die Sattelschrift erwähnt, S. 424, (Nr. 16).

<sup>123</sup> Für Vergleichsbeispiele siehe zwei Baseler Wandbehänge von um 1440 (Abb. 22) und 1470, vgl. Kap. 2.1, Anm. 201 und 202 und SOMOGYVÁRI 2018, S. 123. Dazu wird das Thema der Treue auf Straßburger und Baseler Bildteppichen durch Holunderbäume allegorisch aufgerufen, vgl. einen Behang bzw. eine Kissenplatte, Basel, um 1470–1480, Wolle, Leinen, Seide, Silberlahn, 73 x 92 cm, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inc. Nr. LM 1321, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 190–191 (Nr. 34).

<sup>124</sup> Siehe zur Deutung des Motivs Kap. 2.1, S. 34.

<sup>125</sup> Siehe zu den Interpretationen Kap. 2.1, S. 34–35.

<sup>126</sup> Die Blumenübergabe ist ein beliebtes Thema innerhalb der Minne-Ikonografie. So überreicht ein Knabe einer Frau auf einer Kissenplatte Blumen, Basel, um 1440–1450, 55 x 54,5 cm, Wolle, gewirkt, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. 1916.266, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 146 (Nr. 14). Eine höfische Dame mit Blumen ist auch auf einem Gürtelbeslag dargestellt: Ungarn, 1420–1440, Silber gegossen, graviert, 7,7 x 8,8 cm, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Inv. Nr. 1900.79.1-9, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 367, Kat. Nr. 476 (András VÉGH). Zum Motiv des Liebesgartens siehe Kap. 2.2, S. 39.

ten Sitzbereich und an den Sattelaufgaben vor (B–E). Mittig des herzförmigen Sattelhinterbogens sind ferner zwei ineinandergeschlungene Minuskel platziert, jeweils »mn« oder »mv« (L und M).<sup>127</sup> Sie sind aus Tüchern geformt und werden von Strahlenkränzen eingefasst – ein äußerst auffallendes Motiv, das nur noch beim Medici-Bocksattel (Kat. Nr. 13) vorkommt. Die Bedeutung der einzelnen Buchstaben ist unbekannt. Es besteht auch hier die Möglichkeit, dass es sich um die Initialen des Sattelleigentümers handelt. Dies wurde zum Anlass genommen, um den Sattel fälschlicherweise dem Herzog Magnus II. Torquatus von Braunschweig (ca. 1328–1373) zuzuschreiben.<sup>128</sup> Es kann sich aber auch um eine abgekürzte Devise des Sattelleigentümers handeln.<sup>129</sup> Rechts und links sind acht zu Paaren angeordnete Bohrungen und zwei Riemenöffnungen in den Sattelkorpus eingelassen. Letztere verfügen teils über in die Beinplatten eingelassene Rahmungen. Die Riemenöffnungen waren somit von Anfang an eingeplant. Der Sattel wurde demzufolge – auch mit Blick auf seinen beschriebenen mehrschichtigen Materialaufbau – als funktionaler Reitsitz angefertigt. Jedoch scheint er angesichts seines guten Erhaltungszustandes allenfalls selten als solcher gebraucht worden zu sein.

*Einordnung:* Der Welfen-Sattel steht in der Anordnung der Leder- und Beinauflagen auf der Satteloberfläche sowie motivisch insbesondere dem Palagi-Sattel (Kat. Nr. 5) nahe. Mit seinem flächenfüllenden Banderolendekor und den profanen Einzelfiguren an den inneren Bordüren sowie Sattelaufgaben gleicht er aber außerdem dem Meyrick-, Thill- und Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 18, 21 und 23).<sup>130</sup> In der Ausführung der Beinschnitzereien zeigt er individuelle Charakteristika, die trotz Parallelen keiner anderen Schnitzerei auf Beinsätteln gleichen. Die schlanken Figuren, die sich in einem unfassbaren Bildraum bewegen und in ihrem Erscheinungsbild stark ähneln, sind wie für die Kunst um 1400 üblich in Dreiviertelansicht gezeigt. Die

überlangen Kleider der Damen an den inneren Bordüren fallen in gleichmäßigen, weitgehend senkrechten Bahnen. Am Boden bilden sie doppeltrichterförmige Falten aus oder werden links – wie von einem Windstoß getroffen – noch einmal aufgewirbelt. Die Gewandfiguren kommen in dieser Kombination unter anderem ebenfalls auf dem Körmend- und Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 6 und 22) vor.<sup>131</sup> Gemeinsam sind den Männern und Frauen des Welfen-Sattels ovale bis runde, nahezu pausbäckige Gesichter mit schmalen Augen mit Pupillen, spitz zulaufenden Nasen und kleinen schlauchartigen Lippen. Die Münder wie die Nasen wirken etwas eingedrückt, was an mittelrheinische Malereien um 1430 erinnert.<sup>132</sup> In der kunsthistorischen Forschung wurde mit Süddeutschland, Südtirol oder Ungarn zuletzt hingegen eine südlichere Herkunft des Beinsattels angenommen.<sup>133</sup>

*Ausstellungen:* München, Kunstgewerbeverein München 1876; Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum/Musée National d'histoire et d'art 2006; Braunschweig, Staatliches Naturhistorisches Museum 2007; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum 2009

*Literatur:* KAT. AUSST. MÜNCHEN 1876, Bd. 2, S. 192, Kat. Nr. 1421 (J. Alois KUHN); BARTSCH 1878, S. 49; KAT. BRAUNSCHWEIG 1879, S. 98–100 (Herman RIEGEL); DEMMIN 1893, S. 644 (Nr. 15); SCHLOSSER 1894, 265–267 (Nr. 8); GAY 1887–1928, Bd. 2: H–Z, Abb. S. 338; KAT. BRAUNSCHWEIG 1931, S. 35–36, Kat. Nr. 14, Tafel 5 (Christian SCHERER); FINK 1931, S. 41–42 (Nr. 48); BETHE 1938, Sp. 203–204; KAT. BRAUNSCHWEIG 1971, S. 20, Abb. 31–32 (Bodo HEDERGOTT); EISLER 1979, S. 232 und 234, Anm. 53; BOOCKMANN 1993, S. 80 (Nr. 71); KAT. BRAUNSCHWEIG 1993, S. 95 (Jochen LUCKHARDT); KAT. BRAUNSCHWEIG 1997, S. 66 (Vitrine 24, Regine MARTH); MARTH 2004, S. 66, Abb. 54; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362, Kat. Nr. 4.70 (Mária VERŐ); KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2007, S. 118–119, Kat.

<sup>127</sup> In der Forschung auch gedeutet als »mu«, vgl. KAT. BRAUNSCHWEIG 1879, S. 98–100 (Herman RIEGEL); SCHLOSSER 1894, S. 266 (Nr. 8); KAT. BRAUNSCHWEIG 1931, S. 35–36, Kat. Nr. 14 (Christian SCHERER); BOOCKMANN 1993, S. 80 (Nr. 71); sowie als »mb«, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362, Kat. Nr. 4.70 (Mária VERŐ); KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2009, S. 38, Kat. Nr. 14 (Regine MARTH); MATTER 2013, S. 436 (Nr. 6).

<sup>128</sup> KAT. AUSST. MÜNCHEN 1876, Bd. 2, S. 192, Kat. Nr. 1421 (J. Alois KUHN); KAT. BRAUNSCHWEIG 1879, S. 98–100 (Herman RIEGEL); DEMMIN 1893, S. 644 (Nr. 15). Die Zuschreibung wurde bereits von Julius von Schlosser aus stilistischen Gründen angezweifelt und auch in nachfolgenden Forschungen negiert, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 267; KAT. BRAUNSCHWEIG 1971, S. 19; BOOCKMANN 1993, S. 80.

<sup>129</sup> Siehe zur möglichen Bedeutung der einzelnen Minuskeln Kap. 1.3, S. 23.

<sup>130</sup> Von Herman Riegel wurden ebenfalls bereits motivische Verbindungen zum Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23) hervorgehoben, sodass er für beide Werke eine gemeinsame süddeutsche Herkunft annahm, vgl.

Kat. BRAUNSCHWEIG 1879, S. 100 (Herman RIEGEL). János Eisler betonte dagegen Verbindungen zum Körmend- und Medici-Bocksattel (Kat. Nr. 6 und 13) und datierte die drei Werke um 1430, vgl. EISLER 1979, S. 234, Anm. 53.

<sup>131</sup> Siehe zur doppeltrichterförmigen Gewandfalte auch Kat. Nr. 4, Fn. 65.

<sup>132</sup> So zum Beispiel an die weiblichen Figuren in der Tafelmalerei *Maria mit dem Kind im Kreis der Jungfrauen*, Mittelrhein, um 1430, Eichenholz, 43,5 x 35,5–9 x 1,8 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1920, vgl. KAT. BERLIN 2010, S. 222–226, Kat. Nr. 32 (Stephan KEMPERDICK).

<sup>133</sup> MARTH 2004, S. 66; Gemeinsame Objektdatenbank der Bibliotheken, Archive und Museen des Landes Niedersachsen, Verbundzentrale des GBV (VZG), URL: [https://ku-ni.de/isil\\_DE-MUS-026819\\_opal\\_herzanulm\\_kunste\\_MA111](https://ku-ni.de/isil_DE-MUS-026819_opal_herzanulm_kunste_MA111), zuletzt geprüft am 15.12.2023. Bedauerlicherweise besitzen die Banderolenschriften, Andrea Boockmann zufolge, keine ortsspezifische Mundart und sind in Hochdeutsch verfasst, sodass sie bei der Lokalisierung des Sattels nicht weiterhelfen, vgl. BOOCKMANN 1993, S. 80.

Nr. 43 (Jochen LUCKHARDT); RADWAY 2009, S. 48–49 (Nr. 10); SINGELMANN 2009; KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2009, S. 38–39, Kat. Nr. 14 (Regine MARTH); MATTER 2013, S. 436 (Nr. 6); SOMOGYVÁRI 2018, S. 123.

*Internetquellen:* Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/1763BF61\\_130c6003.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/1763BF61_130c6003.html), zuletzt geprüft am 15.12.2023; Gemeinsame Objektdatenbank der Bibliotheken, Archive und Museen des Landes Niedersachsen, Verbundzentrale des GBV (VZG), URL: [https://ku-ni.de/isil\\_DE-MUS-026819\\_opal\\_herzanulm\\_kunshe\\_MAI111](https://ku-ni.de/isil_DE-MUS-026819_opal_herzanulm_kunshe_MAI111), zuletzt geprüft am 15.12.2023.

### Kat. Nr. 8, Jankovich-Sattel in Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum

Inv. Nr. 55.3119

Tafel 25–29

*Lokalisierung:* Österreich

*Datierung:* ca. 1430–1460

*Material:* Knochen, geschnitzt und bemalt in den Farben Grün, Rot und Blau; Hirschhorn (?); Korduanleder; Tierhaut; Holz (Buche); Birkenrinde

*Maße:* Höhe 36,5 cm; Länge 55 cm; Tiefe 44,5 cm

*Inschriften:* latein, gotische Minuskel auf einer Banderole, als Worttrennung dient eine Raute mit oben und unten angesetzten Zierstrichen:

A) da padrin ` domnit

*Provenienz:* Der Beinsattel war, bevor er 1836 ins Magyar Nemzeti Múzeum gelangte, im Besitz des Kunstsammlers und Schriftstellers Miklós Jankovich (1772–1846), wo er erstmals 1817 erwähnt wird.<sup>134</sup> Nach einem Inventar er-

warb ihn Miklós Jankovich von einer erzbischöflichen Kirche in Bukarest mithilfe des Agenten Josephum Salád.<sup>135</sup> Ferner ging aus dem Inventar die legendenhafte Erzählung hervor, dass der Sattel dem ungarischen König und späteren Kaiser Sigismund von Luxemburg (1368–1437) gehört habe, bevor er nach der Schlacht bei Nikopolis 1396 in die Kirche in Bukarest gelangte.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Der Jankovich-Sattel zeigt kaum Abnutzungsspuren und ist in einem sehr guten Erhaltungszustand. Einzelne Beinplatten am Sitzbereich und an den Sattelaufgaben weisen senkrechte bis diagonale Risse auf. Unten an der rechten Sattelaufgabe ist ein Teil einer Beinplatte abgebrochen. Zudem fehlt hier teilweise als auch bei der linken Sattelaufgabe die nutförmige Beinaußenumrandung. An der linken äußeren Bordüre sind kleinere weiße Kittungen an den Beinaufgaben zu bemerken.<sup>136</sup> Vor allem im Hintergrund der Beinschnitzereien sind noch Reste einer Farbfassung in Grün, Rot und Blau erhalten.<sup>137</sup> In die linke Sattelaufgabe sind Metallnägel und in die äußeren Bordüren je zwei diagonal untereinander gesetzte Metallklammern in den Sattelbaum eingeschlagen. Wahrscheinlich dienten die Metallklammern der Fixierung von Pistolenhalftern.<sup>138</sup> Das Leder der Sattelwangen ist spröde und weist Risse, kleinere Fehlstellen und Nagellöcher auf. Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist partiell an den Sattelrändern abgeblättert. Mit roter Farbe ist hinten links die Nummer »S 31419« (?) notiert.

*Beschreibung:* Der Jankovich-Sattel gehört mit seinen überreichen, qualitativollen Schnitzereien zu den prächtigsten erhaltenen Beinsätteln. Zahlreiche weltliche Figurenszenen im modischen Kostüm des 15. Jahrhunderts<sup>139</sup> tummeln sich auf den oberflächendeckenden Beinaufgaben aus Knochen

<sup>134</sup> FEYÉR 1817, S. 34.

<sup>135</sup> *Collectio armorum diversi generis Spectabilis Domini Nicolai Jankovich*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Régészeti Adattár, Inv. Arm. 158, teilweise bereits in Verbindung mit dem Beinsattel ediert in: KAT. AUSST. BUDAPEST 2002, S. 206, Kat. Nr. 187 (o.A.): »[...] *Opus hoc mirae vetustatis ex cimeliis archiepiscopalis ecclesiae Bukarestensis per Agentem viennensem nationis Valachiae, Josephum Salád, a 500-is florenis ea cum declaratione obtentum, quoad occasione cladis Nicopolitanae una cum sonipede imperatoris et regis Hungariae Sigismundi a Valachis obtentum, et eidem ecclesiae dono datum fuerit, eotum temporis auro copioso vestitum, quod tamen actu deest.*« Siehe zum Thema RÓMER 1865, S. I.

<sup>136</sup> Zu diesen und weiteren Umarbeitungen am Sattel sind der Autorin keine schriftlichen Informationen bekannt. Ein besonderer Dank geht an dieser Stelle an Mária Verő (Budapest), die mit ihrem Wissen und durch die Vermittlung von Fotografien und anderen Materialien zu den Beinsätteln die vorliegenden Forschungen wesentlich bereicherte.

<sup>137</sup> Das Blau ist vorrangig im Hintergrund der Figurenschnitzereien zu beobachten und war hier wohl ehemals flächendeckend aufgetragen. Das Grün findet sich im Bereich des Band- und Rankenwerks und wechselt sich mit dem Blau ab. Das Rot füllt die Minuskeln der Bände-

roleninschrift am linken Sattelknauf. An den beiden Tieren am Sattelhinterbogen ist eine grüne und blaue Bemalung feststellbar. Den Angaben von Wolfgang Schwarzkogler zufolge wurden im Mai 1999 im chemischen Labor des Magyar Nemzeti Múzeums von Klára Török Pigmentuntersuchungen an einem der drei Budapester Beinsättel durchgeführt. Diese belegen die Verwendung von Azurit mit roten Kupfer(I)-oxiden. Anfärbungen ergaben zudem den Gebrauch von Harz und Öl, vgl. SCHWARZKOGLER 2000, S. 50, Anm. 60.

<sup>138</sup> So die These von Florian Römer, vgl. RÓMER 1865, S. II. Diese Art von Metallklammern sind auch an Sätteln des 18. Jahrhunderts im Budapester Nationalmuseum sichtbar, wie bei zwei spanischen Sätteln, 36 x 46,5–55,5 x 42 cm und 44–47,5 x 43,5 cm, Inv. Nr. 57.6722 und 57.6709, vgl. KAT. BUDAPEST 1995, S. 212, Kat. Nr. 273 und 274 (Ferenc TEMESVÁRY).

<sup>139</sup> Die Männer sind in eine Cotte und eine bis über die Knie gehende und in der Taille gegürtete Schecke mit langen Ärmeln gekleidet. Mehrfach tragen sie auch kreisförmige Übergewänder. Die höfischen Damen tragen unter der Brust gebundene Doppelkleider mit langen Hängeärmeln. Als Übergewänder dienen zudem vorn mittig geschlossene Tasselmäntel, vgl. BÖNSCH 2001, S. 98–109 und LEHNART 2000–2005, Bd. 3: Der Spätgotik, 1420–1480.

und Hirschhorn (?).<sup>140</sup> Nur die Unterseite des Sattelknaufes und die Sattelwangen des Bocksattels wurden mit rotbraunem Korduanleder belegt. Hinten an den Sattelwangen fasst es zwei mittig platzierte Beinplatten ein. Links ist hier ein Ouroboros und rechts sind zwei sich gegenüberliegende Hirsche vor Bäumen sichtbar (Abb. 8.4 und 8.5). Durch den Ouroboros gehört der Jankovich-Sattel zu den meist-diskutierten Werken unter den Beinsätteln. Er wurde als Zeichen des Drachenordens interpretiert, weshalb der Sattel einem Mitglied des Ritterordens zugeschrieben wurde.<sup>141</sup> Dem kreisförmigen Drachen, der seinen Schwanz um seinen Hals windet, fehlt allerdings das zweite Kennzeichen des Drachenordensabzeichens, das Kreuz auf dem Rücken. Aus diesem Grund könnte er ebenso als Zeichen der außerweltlich-transzendenten Einheit gedeutet werden, wie in der spätmittelalterlichen Alchemie üblich.<sup>142</sup> Eine dekorlose Beinleiste an der Längsachse untergliedert die Satteloberfläche in zwei achsensymmetrisch gestaltete Bildhälften. An der linken inneren Bordüre ist prominent ein auf einem Pferd sitzender Drachenkämpfer gezeigt (Abb. 8.9). Er trägt eine für das 15. Jahrhundert typische Plattenrüstung und ist mit einem Schwert und einer Lanze bewaffnet.<sup>143</sup> Die Lanze stößt er gerade in den Rachen des unter dem Pferd liegenden Drachens. Zugleich holt er mit seiner rechten Hand zum Schlag mit dem Schwert aus. Durch diese starke Bewegung und Körperdrehung wird pathetisch sein rechter Hängeärmel in die Luft gewirbelt. In der Konzeption gleicht die Szene zeitgenössischen Darstellungen des heiligen Georgs als Drachentöter.<sup>144</sup> Wie bei anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (vgl. Kat. Nr. 4, 6, 9, 10, 13 und 19), die einen Drachenkämpfer – mehrfach sogar an gleicher Platzierung – zeigen, fehlt es jedoch an eindeutigen Kennzeichen darauf, dass es sich tatsächlich um den Heiligen handelt, wie einen Heiligenschein oder ein Georgskreuz. Mit Blick auf die umliegenden Minneszenen könnte hier daher ebenso ein Ritter gezeigt sein, der zur Anwerbung einer Dame seinen Mut und seine Tapferkeit mit dem

Kampf unter Beweis stellt. Dementsprechend kann es sich bei der ihm an der rechten inneren Bordüre gegenübergestellten, sitzenden Prinzessin einerseits um die Geliebte und andererseits um die vom heiligen Georg gerettete Königstochter handeln (Abb. 8.10). Als zusätzlichen Hinweis auf die Heiligenlegende Georgs kann das links neben ihr, hinter einem Baum befindliche Schaf gelesen werden, das stellvertretend für jene Schafe steht, die in der Erzählung dem Drachen als Opfer zum Fraß dargeboten werden.<sup>145</sup> Vor der Prinzessin kämpft ein wilder Mann mit Keule und Schild gegen einen Löwen, vielleicht um ihr den Hof zu machen.<sup>146</sup> Als weitere Gegner warten, platziert auf Banderolen am Sattelhinterbogen, rechts ein Greif und links ein Löwe.<sup>147</sup> Ein zweiter wilder Mann lehnt an der linken Rippe an seiner Hellebarde oder Mordaxt. Vielleicht von diesem aufgeschreckt, findet sich darüber ein Einhorn, das drohend sein langes Horn nach vorn streckt. Rechts neben dem Drachenkampf ist eine Liebesszene sichtbar, in welcher der Kavalier der vor ihm sitzenden Dame eine Blume überreicht.<sup>148</sup> Dieselbe Absicht verfolgt wohl ein Knabe an der rechten Rippe mit Blumen in der rechten Hand. Vielleicht will auch er der Prinzessin an der inneren Bordüre seine Aufwartung machen. Getrennt werden sie aber von zwei sich rangelnden Hunden. Rechts daneben ist unter einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln auf einem Ast ein allein mit einem Lendentuch bekleideter Knabe dargestellt, der eine leere Banderole bei sich trägt.<sup>149</sup> An der linken äußeren Bordüre steht unter einer Burg ein Ritter mit einer Stangenwaffe, der kampfbereit mit seiner linken Hand den Dolch an seiner Hüfte umfasst. Nicht auszuschließen ist, dass die Szene zusammen mit dem Drachenkampf zu lesen ist, da in der Georgsikonografie wiederholt eine Burg vorkommt. Gewissermaßen überkrönt werden die Darstellungen an den Voluten des Sattelknaufes von zwei Engeln, der eine mit einer Laute und der andere mit einer leeren Banderole. Vor dem musizierenden Engel auf der linken Sattelseite schwebt eine mit gotischen Minuskeln beschriftete Banderole mit

<sup>140</sup> Die großformatigen Knochenplatten wurden angesichts vereinzelter Beinnägel wohl mehrheitlich mit Klebemitteln fixiert. Neben ihnen kamen Beinleisten und eine nutzförmigen Beinaußenumrandung aus Hirschhorn (?) zum Einsatz, vgl. KIADÓ 1989, S. 15 (Nr. 18). Die Beinleisten sind nicht allein an der Längsachse und am Sattelvorderbogen aufgebracht, sondern bilden ebenso an der Unterkante der Sattelstege einen sauberen Abschluss.

<sup>141</sup> Zuerst wurde die Beziehung zum Drachenorden hergestellt in: NAGY 1910, S. 227 und später u.a. in KIADÓ 1989, S. 16 (Nr. 18). Géza Nagy vermutete, dass es sich bei dem Sattel um ein Geschenk Sigismunds von Luxemburg an Fürst Vlad Drakul der Walachei handelte, was aber János Eisler widerlegte, vgl. EISLER 1977, S. 196–199.

<sup>142</sup> Für Literatur zu Deutung des Ouroboros vgl. die Einführung, Anm. 16.

<sup>143</sup> Zur Einordnung der Ritterrüstung mit gotischer Brust und Bauchreifen, vgl. BOEHEIM 1890, S. 92, Abb. 93; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 357, Kat. Nr. 4.65 (Mária VERŐ). Auf dem Kopf trägt der Ritter eine einfache Eisenhaube mit breiten, tief herabreichenden

Krempen, die ihm scheinbar ins Gesicht gerutscht ist. Diese Art der Kopfbedeckung wurde bis ins 16. Jahrhundert getragen, vgl. BOEHEIM 1890, S. 36–37.

<sup>144</sup> Aus diesem Grund wurde der Drachentöter bislang auch ausnahmslos als heiliger Georg gedeutet, vgl. u.a. RÓMER 1865, S. III; TEMESVÁRY 1992, S. 18; WATTS 2005–2006, S. 58.

<sup>145</sup> Innerhalb der mittelalterlichen Biblexegese wurde die Prinzessin der Georgslegende mit Maria gleichgesetzt. So verweist das Opferlamm ebenso auf Jesus. Siehe zum Thema und zum heiligen Georg als Beschützer der geistigen Minne Kap. 2.4, S. 45 und 48.

<sup>146</sup> Nach Karen Watts versinnbildlicht der wilde Mann und der Löwe den Hof und die Bestialität, vgl. WATTS 2005–2006, S. 58.

<sup>147</sup> Eine vergleichbare Bildanlage ist am Sattelhinterbogen des Medici-Krippensattels (Kat. Nr. 14) zu sehen. Hier sind ein Drache und ein Löwe auf Banderolen platziert.

<sup>148</sup> Siehe zur Blumenübergabe Kat. Nr. 7, Fn. 126.

<sup>149</sup> Die Figur wurde auch als nackte Frauengestalt gedeutet, vgl. RÓMER 1865, S. II.

der lateinischen Devise »*Da padrin domnit*«<sup>150</sup> (Abb. 8.7, Gib Frieden, Herr).

An den Sattelaufgaben sind mit einem musizierenden Paar und einem Paar im galanten Gespräch zwei Phasen der höfischen Liebeswerbung verbildlicht.<sup>151</sup> Links ist das musizierende Paar gezeigt. Der Mann spielt auf einer Laute und die Frau auf einer tragbaren Orgel (Portativ, Abb. 8.6). Rechts neben der Frau sitzt ein weiterer höfischer Knabe im Redegestus und mit einem Greifvogel auf der rechten Hand. An der rechten Sattelaufgabe ist ein Paar vergleichbaren Erscheinungsbildes auf einer Bank in ein Liebesgespräch vertieft und nimmt sich bei der Hand. Rechts hinter der Bank steht ein Mann mit einem Schwert, das zwischen dessen Beinen platziert ist. Links neben dem Paar liegt ein Knabe im Gras oder vielmehr auf dem Rankenwerk, das zusammen mit einzelnen Bäumen und Felsen die Figurenszenen des Sattels in einer naturnahen, fantastischen Landschaft verortet.

Im Sitzbereich ist rechts und links je eine Riemenöffnung in die Beinaufgaben geschnitten, aber nicht durchbrochen gearbeitet. Sie fanden demnach als technische Sattleinrichtungen zwar Eingang in das Bildkonzept, wurden aber nie zweckdienlich gemacht und gebraucht. Bohrungen zur Befestigung des Sattelzeugs fehlen. Der Jankovich-Sattel wurde also nie als Reitsitz verwendet, obgleich er einen zweckmäßigen materiellen Aufbau aufweist: bestehend aus einem hölzernen und mit Tierhaut behüteten Sattelbaum, der auf der Unterseite mit Blättern von Birkenrinde belegt ist. Anzunehmen ist auf diese Weise, dass er als reines Schaustück bzw. Sammlungsobjekt fungierte, was seinen hervorragenden Erhaltungszustand erklärt.

*Einordnung:* Der Jankovich-Sattel unterscheidet sich in seiner Sattelform, seinem materiellen Aufbau und in der Bildthematik seiner Beinschnitzereien nicht von den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Das Figurenprogramm ist aber vergleichsweise plastisch in die Beinaufgaben eingearbeitet, wobei die Reliefstärke im Bereich des hinteren Sattelbogens abnimmt. Der Knabe mit dem Falken an der linken Sattelaufgabe gleicht konzeptuell einem Knaben auf der linken Sattelaufgabe des Medici-Bocksattels (vgl. Abb. 8.6 und 13.8). Anhand dieser bildlichen Parallelen kann eine Benützung verbreiteter Vorlagen bei der Wiedergabe des Bildpersonals angenommen werden. Das sich durch zahl-

reiche Windungen kennzeichnende Banderolen- und Bandwerk des Sattels scheint hingegen freier und spontaner ausgeführt worden zu sein.

Das Bildpersonal, das bevorzugt in Dreiviertelansicht wiedergegeben ist, wirkt daher etwas statisch. Ihre geschlechtsunspezifischen Gesichter sind von auffallend kubischer Form und werden von langen üppigen Haaren umrahmt, deren Locken durch typisierte geometrische Formen angedeutet sind. Die Gesichter bilden sich aus mandelförmigen Augen, in denen zumeist kein Augenpunkt zu erkennen ist, runden Nasen und Mündern mit teils herabgezogenen Mundwinkeln, vergleichbar mit jenen des Batthyány- und Tratzberg-Sattels (Kat. Nr. 9 und 23). Stilistisch ähneln die Beinschnitzereien insgesamt aber vor allem den Arbeiten des Batthyány-Sattels (Kat. Nr. 9), sodass sie möglicherweise einer Werkstatt entstammen oder von einer Hand gefertigt wurden.

Die Körper der Frauen werden von überlangen voluminösen Kleidern umhüllt. Bei der musizierenden Dame auf der linken Sattelaufgabe des Jankovich-Sattels liegen die üppigen Stoffbahnen vor ihr in einem Halbkreis flach zu Boden (Abb. 8.6). Bei den anderen höfischen Frauen und Männern stauchen die Stoffbahnen wirt am Boden in starken eckigen Faltenwürfen auf, wie es, ausgehend von der niederländischen Kunst, ab den 1420-er Jahren in Mitteleuropa verbreitet war. In der gesamten Körperauffassung erinnern die eher massigen Figuren an Malereien des um 1435 bis 1464 in Salzburg tätigen Meisters von Laufen.<sup>152</sup> Aus diesem Grund erscheint eine Entstehung der Beinsättel in den 1430er- bis 1460er-Jahren in Österreich möglich.<sup>153</sup>

*Ausstellungen:* London, Victoria and Albert Museum 1967; Budapest, Budapesti Történeti Múzeum 1987; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria 2002; Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum/Musée National d'histoire et d'art 2006

*Literatur:* FEYÉR 1817, S. 34; O.A. 1863, S. 8; RÓMER 1865, S. I–VIII (Nr. 1); BOEHEIM 1890, S. 202–204, Abb. 225; KÁRÁSZ 1894; SCHLOSSER 1894, S. 267–269 (Nr. 12), Abb. 5; SCHLOSSER 1899, S. 255–257; NAGY 1910, S. 225–231; JÁNOS 1925, S. 446; HORVÁTH 1937, S. 183–184; KAT. BUDAPEST 1938, S. 31–32, Abb. 10 (Magda OBERSCHALL und Zoltán TÓTH); KAT. AUSST. LONDON 1967, S. 28, Kat. Nr. 64 (o.A.); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 7); KOHLHAUSEN/MEISTER/

<sup>150</sup> Zuvor als »*da pacem domine*« gelesen, vgl. u.a. RÓMER 1865, S. III; KOHLHAUSEN/MEISTER/BUSCH 1970, Bd. 2, S. XL (Nr. 84); TEMESVÁRY 1992, S. 18; MATTER 2013, S. 437 (Nr. 8).

<sup>151</sup> Siehe zur Musik innerhalb der Minne die Ausführungen zum Monbijou-Sattel (Kat. Nr. 4, S. 138) und zum galanten Gespräch Kap. 2.3, S. 40.

<sup>152</sup> Siehe für eine Arbeit des Meisters mit statisch-kubischem Figurenstil Kat. Nr. 6, Fn. 106.

<sup>153</sup> Der Sattel wurde in der kunsthistorischen Forschung bislang sehr unterschiedlich verortet, so 1970 in Venedig (vgl. KOHLHAUSEN/MEISTER/BUSCH 1970, Bd. 2, S. XL [Nr. 84]), 1989 in den franko-flämischen/italienischen Raum (vgl. KIADÓ 1989, S. 16 [Nr. 18]), 1992 ins Rheinland (vgl. TEMESVÁRY 1992, S. 18 und 62) und 2006 nach Mitteleuropa (vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 356, Kat. Nr. 4.65 [Mária VERŐ]).

BUSCH 1970, Bd. 2, S. XL (Nr. 84); KALMÁR 1971, S. 335–338; EISLER 1977; EISLER 1979, S. 234, Anm. 53; KAT. BUDAPEST 1982, S. 17–19, Abb. 3–5 (Ferenc TEMESVÁRY); KAT. AUSST. BUDAPEST 1987, Bd. 2: Katalógus, S. 83–85, Kat. Nr. Zs.55 (Éva KOVÁCS); KIADÓ 1989, S. 15–16 (Nr. 18); TEMESVÁRY 1992, S. 24–25; KAT. BUDAPEST 1995, S. 181, Kat. Nr. 3 (Ferenc TEMESVÁRY); KAT. AUSST. BUDAPEST 2002, S. 206, Kat. Nr. 187 (O.A.); WATTS 2005–2006, S. 57–59; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 356, Kat. Nr. 4.65 (Mária VERŐ); MATTER 2013, S. 437 (Nr. 8); RADWAY 2009, S. 34–36 (Nr. 3); SOMOGYVÁRI 2016; SOMOGYVÁRI 2017, S. 117–118 (Nr. 8).

**Kat. Nr. 9, Battyány-Sattel in Budapest,  
Magyar Nemzeti Múzeum**

Inv. Nr. 55.3117

Tafel 30–34

*Lokalisierung:* Österreich

*Datierung:* um 1430–1460

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt und bemalt in den Farben Rot und Blau; Leder; Tierhaut; Holz (Buche?); Birkenrinde

*Maße:* Höhe 35 cm; Länge 53 cm; Tiefe 41 cm

*Provenienz:* Der Sattel wird erstmals im Besitz des Grafen Kázmér Batthyány (1807–1854) in Kisbér (Kis-Berum) erwähnt, der ihn 1848 in einer Versteigerung an die Gräfin von Lažansky verkaufte.<sup>154</sup> Von dort aus gelangte er zurück in die Familie Batthyány, hier zunächst zu István und später zu Antónia Batthyány (1816–1888). Ihr Enkel János Nepomuk Zichy (1834–1916) stiftete den Sattel am 19. September 1862 dem Magyar Nemzeti Múzeum in Budapest.<sup>155</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Der Batthyány-Sattel weist an den Beinauflagen Risse und Fehlstellen auf. Insbesondere an den äußeren Bordüren sind größere Partien der Beinplatten verlustig. Aber auch am rückwärtigen Sattel sind kleinere Schäden an den Beinauflagen zu bemerken, so beispielsweise unterhalb der linken Riemenöffnung, am linken Sattelhinterbogen und an den Sattelaufgaben. Eine Fehlstelle an der unteren rechten Rippe ist mit weißem Füllmaterial gekittet.<sup>156</sup> Die beinerne Frontplatte ist verloren. Die Figurenszenen im Sitzbereich sind leicht abgerieben. Der Bildhintergrund der Darstellungen ist großflächig mit einer bläulich-grünen Farbe bemalt, die wohl nicht zum ursprünglichen Bestand des Sattels gehört, da unter anderem

Farbtropfen an den Lederauflagen von einer unsachgemäßen Verarbeitung zeugen.<sup>157</sup> An der Dame am linken Sattelhinterbogen sind eher zufällig aufgebrachte rote Farbspuren zu entdecken. Die Sattelaußenumrandung aus Bein ist primär am Vorderbogen und an den Auflagen verloren. Stellenweise ist hierdurch die Sattelbehütung verschlissen, sodass der Sattelbaum freiliegt. Teile des hölzernen Sattelbaums streben am rechten Sattelsteg auseinander, was an einem großen Riss in der Lederauflage augenfällig wird. Die Lederpartien sind spröde, rissig und weisen Spuren eines ehemaligen Wurmbefalls auf. Im Bereich der rechten Sattelaufgabe löst sich die Birkenrindenschicht vom Sattelbaum.

*Beschreibung:* In seinem materialtechnischen Aufbau unterscheidet sich der Batthyány-Sattel nicht von anderen Beinsätteln: Der Bocksattel besitzt über nahezu die gesamte Satteloberfläche geschnitzte Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?). Allein die Sattelwangen und die Unterseite des Sattelknaufes zieren dunkelbraune Lederauflagen. Unter den Bein- und Lederauflagen verbirgt sich ein mit Tierhaut bespannter Sattelbaum, der aus mehreren Holzteilen gefertigt ist. Die Unterseite des behüteten Sattelbaums ist mit Birkenrinde belegt. Im Sitzbereich durchbrechen zwei längliche Riemenöffnungen den Sattelkorpus. Dazu sind auf der rechten Sattelseite 16 und auf der linken 18 Bohrungen sichtbar, die zusammen mit den Riemenöffnungen zu den technischen Einrichtungen des Beinsattels zählen.<sup>158</sup> Die Riemenöffnungen wurden gegenüber den Bohrungen, welche die Figureschnitzereien beschädigen, bei der Sattelkomposition berücksichtigt und weisen dekorlose Beinrahmungen auf. Zweifelsohne wurde der Batthyány-Sattel deswegen als zweckmäßiger Reitsitz konzipiert. Sein Erhaltungszustand lässt aber lediglich eine vereinzelte derartige Nutzung im Außenraum vermuten.

Die Beinauflagen bestehen aus dünnen großformatigen Beinplatten, in die ein reiches Bildprogramm aus ritterlich-höfischen Szenen geschnitzt ist. An der Längsachse und am Sattelvorderbogen sind Beinleisten mit Lambrequins auf die Beinplatten aufgesetzt. Ferner sind auf den Sattelaußenrand nutzförmige Beinleisten mit einem Spiralmuster aufgeschoben. Der Batthyány-Sattel ist damit der einzige Beinsattel, dessen Randleisten verziert sind. Die Beinplatten zeigen im Bildhintergrund Blattranken, welche die Figurenszenen in einem fantastischen Bildraum verorten. Rechts und links an den Voluten des Sattelknaufes findet sich jeweils ein Engel mit einem leeren Buch oder einer leeren

<sup>154</sup> RÓMER 1865, S. VI; SOMOGYVÁRI 2017, S. 115 (Nr. 7).

<sup>155</sup> SOMOGYVÁRI 2017, S. 115 (Nr. 7).

<sup>156</sup> Zu diesen und weiteren Umarbeitungen am Sattel sind der Autorin keine schriftlichen Informationen bekannt.

<sup>157</sup> Ein blauer Bildhintergrund ist auch bei weiteren Beinsätteln des 15.

Jahrhunderts zu beobachten, wie beim Jankovich- und Habsburg-Sattel (Kat. Nr. 8 und 25). Bei Letzterem handelt es sich nachweislich um mehrere Farbaufträge aus unterschiedlichen Zeiten.

<sup>158</sup> Siehe zur Funktion der verhältnismäßig zahlreichen Bohrlöcher RÓMER 1865, S. VII.

Banderole. Ein weiterer Engel mit einem mittlerweile unkenntlichen Gegenstand schwebt an der linken äußeren Bordüre auf einen Ritter herab, der erhaben über einer nackten menschlichen Figur steht. Gleich daneben an der inneren Bordüre ist ein Ritter mit einem erhobenen Schwert dargestellt. Seine abgebrochene Lanze stößt er in den Rachen eines unter ihm befindlichen Drachens. Dieser Szenekomposition entsprechend könnte es sich um den heiligen Georg als Drachentöter handeln.<sup>159</sup> Die christliche Ikonografie könnte angesichts fehlender charakteristischer Details, wie ein Georgskreuz oder ein Nimbus, auch als Bildmuster zur Illustration eines von der höfischen Epik inspirierten Drachenkämpfers verwendet worden sein, wie auch bei anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 4, 6, 8, 10, 13, 19, 22, 24, 25) vermutet. Die Rüstungen der beiden Ritter entsprechen, wie die Kleidung der weiteren höfischen Figuren des Sattels der Mode des 15. Jahrhunderts.<sup>160</sup> Sie sind also der Entstehungszeit des Sattels angepasst. Ein weiterer tierischer Kampf ist rechts neben dem Drachenkampf unterhalb der Riemenöffnung dargestellt. Ein Jäger erbeutet dort mit einem Speiß einen Bären (?).<sup>161</sup> Darüber hinaus bevölkern höfische Paare, die sich unterschiedlichen Amusements hingeben, den Sattel. Sie sind im Liebesgespräch, bei der Blumenübergabe oder beim Brettspiel gezeigt. Gemein ist all diesen Tätigkeiten, dass sie als Stadien der vorbildhaften höfischen Liebeswerbung innerhalb der Minne gelten. Zeichen des Liebesgesprächs sind Redegesten sowie Banderolen, die auf dem Sattel jedoch nicht beschriftet sind, sondern das Wort an sich verbildlichen.<sup>162</sup> Oberhalb der linken Riemenöffnung findet sich so eine Frau mit nacktem Oberkörper, die einem ebenfalls nackten Knaben gegenüber sitzt. Gemeinsam halten sich eine leere, dekorativ gestaltete Banderole. In ein Gespräch ist zudem ein weiteres höfisches Paar am linken Sattelhinterbogen vertieft, wobei hier lediglich die Dame eine leere Banderole erhoben hält. Ihnen ist am rechten Sattelhinterbogen eine sitzende höfische Dame im Zeige- und Redegestus gegenübergestellt, zu deren Füßen ein Hund, inner-

halb der Minne-Ikonografie das Symbol des Mannes,<sup>163</sup> liegt.

An der rechten inneren Bordüre steht sich ein Paar gegenüber. Die Dame ist gerade im Begriff, eine Blume entgegenzunehmen, die ihr der Knabe als Zeichen seiner Liebe überreicht. Auf eine Blumenübergabe spielt wohl ebenso eine Paarszene am linken Sitzbereich an. Mann und Frau stehen hier hintereinander und halten jeweils eine Blume in der rechten Hand, die von Florian Rómer als Vergissmeinnicht identifiziert wird.<sup>164</sup> Hinter dem Mann ist als zusätzliches Zeichen seiner adligen Würde ein Falke abgebildet.<sup>165</sup> An der rechten inneren Bordüre ist prominent ein weiteres Paar dargestellt. Der Mann hält hier anscheinend ein Stück des Gewandes der Frau nach oben. Im Bereich ihres Kopfes tummeln sich mehrere Engel (?). Für die musikalische Unterhaltung sorgt an der äußeren Bordüre ein höfischer Kavalier mit seinem Lautenspiel. Unter ihm könnte ehemals ebenfalls eine Dame gezeigt gewesen sein, die er mit seinem Spiel umwirbt.<sup>166</sup> Im rückwärtigen Bereich des Sattels findet sich ein Pauker hinter einer stolzen Dame mit einer leeren Banderole in der Hand. An dem Rankenwerk, auf dem sie steht, zieht ein stark gebeugter, sklavenhafter Mann, als würde er sie in Richtung des Knaben bugsieren, der abgewandt und mit vor dem Oberkörper verschränkten Armen auf der Riemenöffnung sitzt.

Weitere Paardarstellungen finden sich an den Sattelaufgaben. Nach Julius von Schlosser verbildlichen die Szenen die Gegensätze des christlichen und weltlichen Lebens.<sup>167</sup> So schwebt an der linken Sattelaufgabe ein teuflisches Wesen mit Hörnern und überlangen Eckzähnen auf ein Paar beim Brettspiel hinab. Flankiert wird die Szene rechts von einer einzelnen verhüllten Dame und links von einem Paar im Liebesgespräch, über dem eine leere Banderole schwebt (Abb. 9.8). Thematisch verbunden ist das Liebesgespräch mit einer Herzübergabe. So hält die Dame etwas versteckt ein Herz in der rechten Hand.<sup>168</sup> Auf der rechten Sattelaufgabe hockt ein Paar. Der Mann ist mit einem Rosenkranz ausgestattet und verweist auf einen Engel über ihnen, der

<sup>159</sup> Zur Ikonografie des Heiligen siehe eingehend Kap. 2.4.

<sup>160</sup> Mária Verő datiert die Rüstungen der Ritter zwischen 1400 und 1430, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 359, Kat. Nr. 4.67 (Mária VERŐ). Die höfischen Männer sind in bis über die Knie gehende Doppelgewänder gekleidet, die teils in der Taille gegürtet sind. Mehrfach tragen sie auch kreishemdartige Übergewänder, die geschlitzt oder an der Schulter ausgeschnitten sind. Die höfischen Damen sind in unter der Brust gebundene Doppelkleider (teils mit langen Hängärmeln) gewandet. Die stehende Frau an der linken Sattelaufgabe trägt zusätzlich einen mittig vorn geschlossenen Tasselmantel. Ihre Haare und ihr Gesicht werden durch ein Kopftuch mit Gebende verdeckt. Die anderen Frauen tragen zum Teil einen Schleier. Sie besitzen, wie mehrfach die Männer, aber ebenso offene lange Haare mit Bekränzungen aus Bändern, vgl. zur Mode des 15. Jahrhunderts u.a. BÖNSCH 2001, S. 98–109 und LEHNART 2000–2005, Bd. 3: Der Spätgotik, 1420–1480.

<sup>161</sup> Florian Rómer und Julius von Schlosser identifizieren das Tier als Bären, vgl. RÓMER 1865, S. VII und SCHLOSSER 1894, S. 270.

<sup>162</sup> Siehe zum Bildthema des Liebesgesprächs Kap. 2.3.

<sup>163</sup> Siehe zum Thema auch Kat. Nr. 14, S. 165.

<sup>164</sup> RÓMER 1865, S. VII.

<sup>165</sup> Siehe zur Bedeutung des Falken in Minnedarstellungen eingehender SCHRÖDER 2019, S. 229–232.

<sup>166</sup> Nach Florian Rómer könnte dort früher, wie beim Jankovich- und Rhédey-Sattel (Kat. Nr. 8 und 10) eine nackte Figur, vielleicht Eva, dargestellt worden sein, vgl. RÓMER 1865, S. VI.

<sup>167</sup> SCHLOSSER 1894, S. 269–270. Nachfolgend schloss sich Mária Verő dieser Deutung an, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 359, Kat. Nr. 4.67 (Mária VERŐ).

<sup>168</sup> Siehe zum Motiv der Herzübergabe u.a. auch den Trivulzio-Sattel, Kat. Nr. 22, Fn. 423.

eine Krone vom Himmel herabträgt. Links daneben findet sich ein weiteres Liebesgespräch, in dem die Dame die Hand des Knaben in Höhe ihrer Taille umfasst. Unter ihnen kauert ein nacktes Paar.

*Einordnung:* Der Batthyány-Sattel gehört mit seinem sehr reichen ornamentalen und figürlichen Bildprogramm, das nahezu überladen wirkt, aber detailliert, plastisch und mit einem hohen Maß an Formgefühl ausgeführt worden ist, zu den qualitativsten Beinsätteln – zusammen mit dem Jankovich-Sattel (Kat. Nr. 8). In seiner Sattelform, seinem materialtechnischen Aufbau und seiner Motivik gleicht er den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Ausgehend von der Stilistik der Schnitzereien sind insbesondere Parallelen zum Jankovich-Sattel bemerkbar, sodass eine gemeinsame Herkunft bzw. Urheberschaft der Sättel angenommen werden kann.

Die Schnitzereien des Batthyány-Sattels besitzen oberflächendeckend eine nahezu gleiche Stärke, wenngleich sie im Bereich des Sattelhinterbogens abgerieben sind. Die eher massig daherkommenden Männer, Frauen, Engel und weiteren Fabelwesen sind in Dreiviertelansicht in die Beinauflagen geschnitzt. Die Körperproportionen der höfischen Figuren werden von ihren Gewandungen und Rüstungen bestimmt und folgen einem verwandten Typus. Selbst die nackten Oberkörper des Paares oberhalb der linken Riemenöffnung sind weitgehend geschlechtsunspezifisch dargestellt. Üppige lange Haare umrahmen jeweils das Gesicht kubischer bis runder Form mit mandelförmigen Augen ohne Pupillen, runden Nasen und Mündern mit leicht herabgezogenen Mundwinkeln. Besonders sorgfältig sind die in einzelne Strähnen unterteilten lockigen Haare der beiden Ritter am linken Sattelbogen ausgeführt. Die Röcke der Frauen und Männer fallen glatt nach unten, wobei sich zu meist einzelne gerade nach unten verlaufende Falten vorn mittig bilden. Am Boden angelangt, werfen die Stoffbahnen eckige, irrealer Falten. Lediglich bei der stehenden Dame an der rechten Sattelaufgabe sind noch wellige und doppeltrichterförmige Faltenwürfe zu sehen, die von der Kunst um 1400 inspiriert sind. In der Anlage der eckigen Falten sind zwischen der sitzenden Dame im Gespräch am rechten Sattelbogen und den Arbeiten des rheinischen Meisters der Spielkarten (aktiv ca. 1425–1450) starke Gemeinsamkeiten festzustellen.<sup>169</sup> Der Musterbuchcharakter von Kartenmo-

tiven für Minnedarstellungen könnte dafür verantwortlich sein.<sup>170</sup> Insgesamt erinnern die Schnitzereien in der Körperauffassung, aber eher an die Malereien des um 1435 bis 1464 in Salzburg tätigen Meisters von Laufen, wie jene des Jankovich-Sattels.<sup>171</sup> Eine Entstehung der Beinsättel in den 30er- bis 60er-Jahren in Österreich ist daher wahrscheinlich.<sup>172</sup>

*Ausstellungen:* Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum/Musée National d'histoire et d'art 2006, Barcelona/Budapest, Museu d'Història de Catalunya/Magyar Nemzeti Múzeum 2009

*Literatur:* RÓMER 1865, S. VI–VIII (Nr. III); KAT. LONDON 1876, S. 465; SCHLOSSER 1894, S. 269–271 (Nr. 13), Abb. 6; KÁRÁSZ 1894, Abb. 3–4; SCHLOSSER 1899, S. 255–257; NAGY 1910, S. 225, 226, 228, 230–232; Horváth 1937, S. 183 und 238, Tafel XXXV, Abb. 74; GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 8); KALMÁR 1971, S. 335–338; BRAUNFELS-ESCHE 1976, S. 117, Abb. 119; EISLER 1977; EISLER 1979; KAT. BUDAPEST 1982, S. 17–19 (Ferenc TEMESVÁRY); KAT. BOLOGNA 1991, S. 111 (Lionello Giorgio BOCCIA); KAT. BUDAPEST 1995, S. 181–182, Kat. Nr. 4 (Ferenc TEMESVÁRY); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 359–360, Kat. Nr. 4.67 (Mária VERŐ); SEBŐK 2009, S. 390; RADWAY 2009, S. 37–38 (Nr. 4); SOMOGYVÁRI 2017, S. 115–116 (Nr. 7).

**Kat. Nr. 10, Rhédey-Sattel in Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum**

Inv. Nr. 55.3118

Tafel 35–37

*Lokalisierung:* Norditalien/Österreich

*Datierung:* um 1478

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt und vergoldet; Leder; Tierhaut; Holz; Birkenrinde

*Maße:* Höhe 35 cm; Länge 53 cm; Tiefe 39 cm

*Inschriften:* deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen:

- A) ich / hoff
- B) lach / lieb<sup>173</sup> / lach
- C) mit / li / eb
- D) si / b̄ [...] <sup>174</sup>
- E) hof / mit

<sup>169</sup> So u.a. bei der Hirsch-Dame, Meister der Spielkarten (oberes Rheinland), Kartenspiel (die ursprüngliche Anzahl der Karten ist ungewiss, vielleicht 48), um 1435/40, Kupferstich, ca. 13 x 9 cm, in mehreren Sammlungen erhalten, darunter in Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv. Nr. Ea 40. rés und in Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein, vgl. GEISBERG 1973a, S. 50–51 (Nr. 57–58), Tafel 28.

<sup>170</sup> KORENY 1974; HENS 2001, S. 159.

<sup>171</sup> Siehe zu einer Arbeit des Meisters Kat. Nr. 6, Fn. 106.

<sup>172</sup> Zuletzt wurde der Sattel von Mária Verő grob in Mitteleuropa verortet, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 359, Kat. Nr. 4.67 (Mária VERŐ).

<sup>173</sup> Der obere Schaft und obere Bogenabschnitt des dritten Buchstabens sind beschädigt.

<sup>174</sup> Der letzte oder die beiden letzten Buchstaben sind durch ein Bohrloch stark beschädigt und nicht mehr lesbar.

*Provenienz:* Graf Lajos Rhédey (um 1761/63–1831) vermachte wohl 1810 den Beinsattel dem Magyar Nemzeti Múzeum in Budapest.<sup>175</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Die Beinauflagen des Rhédey-Sattels weisen im Sitzbereich sowie am Sattelhinterbogen senkrechte bis diagonale Risse auf. Dazu sind an ihnen mehrere kleinere bis größere Fehlstellen auszumachen, so unterhalb der Riemenöffnungen und unten an den Sattelaufgaben. Die unteren Partien der senkrechten Beinleisten am Sattelvorderbogen sind verlustig. Ferner fehlen einzelne gedrechselte Beinstäbe am Sattelhinterbogen wie Teile der Beinumrandung am Sattelknauf und im rückwärtigen Bereich des Sattels. Die erhabenen Partien der Beinschnitzereien und insbesondere die Gesichter der Figuren sind abgerieben. An den Gürteln, Gewandsäumen und Haaren der Figuren sind Reste von Goldauflagen erhalten. Weitere Spuren einer Polychromie sind mit bloßem Auge nicht sichtbar. In den Rand des rechten Sattelhinterbogens wurden zwei Metallnägeln eingeschlagen. Das Leder an den Sattelwangen und -stegen ist stark verschlissen und rissig, so dass die darunter befindliche Sattelbehütung sichtbar ist. Die mehrschichtigen Birkenrindenaufgaben an der Sattelunterseite zeigen Spuren einer mechanischen Beanspruchung und sind partiell abgeblättert. Sie scheinen zumindest partiell später aufgetragen oder ausgebessert worden zu sein, wodurch einige Bohrlöcher verschlossen wurden.<sup>176</sup> Hinten links ist in Anlehnung an den Eintrag und die Nummerierung in Jakab Ferdinánd Millers Budapester Bestandskatalog von 1825 in schwarzer Farbe notiert »*Cim(liotheca) Sec(unda) II. XII.54*«. <sup>177</sup> Darüber und daneben finden sich zwei unleserliche Aufschriften in Rot und Blau.

*Beschreibung:* Der Rhédey-Sattel ist einer von drei reich verzierten Beinsätteln im Magyar Nemzeti Múzeum in Budapest (Vgl. Kat. Nr. 8 und 9). Nahezu seine gesamte Satteloberfläche ist mit Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn belegt, die mit beinernen Nägeln und Klebemitteln auf einem mit Tierhaut behüteten hölzernen Sattelbaum fixiert sind. Allein die Sattelstege und -wangen sowie die Unterseite des Sattelknaufes zieren braune Lederaufgaben. An den Sattelwangen rahmen sie zwei mittig platzierte

Beinplatten, in die eine Dame und ein Knabe geschnitzt sind. Zwischen den Sattelwangen ist ein nackter hockender Knabe wiedergegeben, der wie eine Figur an der Frontplatte weitaus plastischer als die anderen Beinschnitzereien gearbeitet ist (vgl. Abb. 10.5 und 10.6). An der Längsachse wird die Satteloberfläche des Bocksattels durch eine mit einem Lambrequin geschmückte Beinleiste in zwei achsensymmetrisch gestaltete Bildhälften geteilt. Zwei weitere gleichartige Beinleisten finden sich senkrecht am Sattelvorderbogen. Neben dünnen großformatigen Beinplatten wurden außerdem spiralförmig gedrechselte Beinleisten an der Ober- und Unterkante der Sattelstege aufgesetzt und dekorlose nutzförmige Beinleisten auf den Sattelaußenrand aufgeschoben.

Die großformatigen Beinplatten zeigen vor einem schmucklosen Bildgrund zahlreiche sitzende und stehende Paare in höfischen Gewändern des 15. Jahrhunderts.<sup>178</sup> Sie werden begleitet von Musikern, Engeln, Tieren und Fabelwesen, die zur Deutung der Szenen beitragen, aber auch zwischen den einzelnen Szenen überleiten. Eine feste Leserichtung der Szenen herrscht nicht vor. Vielmehr ergänzen sich die teils mehrdeutigen Szenen assoziativ. Florian Rómer deutete die Darstellungen des Sitzbereiches und des Sattelhinterbogens als Phasen einer echten und falschen Liebe, die einander gegenübergestellt werden.<sup>179</sup> Wahrscheinlicher ist jedoch, dass auf dem Sattel wie in Liebesgardendarstellungen verschiedene Paare unterschiedliche Werbungsstufen der höfischen Minne verbildlichen.<sup>180</sup> Gezeigt sind mehrfach Gesprächsszenen:<sup>181</sup> Am linken Sattelhinterbogen steht sich ein Paar gegenüber, über dem eine Banderole mit der Aufschrift »*mit / li / eb*« (C) schwebt. Begleitet werden sie rechts von einem Affen, der den erotischen Moment der Szene unterstreicht, aber auch auf die Torheit der beiden Figuren aufmerksam machen könnte.<sup>182</sup> Verwandte Szenen finden sich an den Sattelaufgaben, auf denen jeweils ein stehendes höfisches Paar abgebildet ist, über dem eine Banderole schwebt. Auf der Banderole links ist »*ich / hoff*« (A) und rechts »*si / b[.]*«<sup>183</sup> (D) zu lesen. Die Banderoleninschriften sind als wörtliche Rede der Figuren zu deuten und geben das jeweilige Gesprächsthema an. An der linken Sattelaufgabe führt der Knabe eine Blume bei sich, die das in der Minne-Ikonografie weit verbreitete Motiv der Blumenübergabe aufruft

<sup>175</sup> KAT. BUDAPEST 1825, S. 65–66, Kat. Nr. 54 (Sectio Secunda, Jakab Ferdinánd Miller); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 360, Kat. Nr. 4.68 (Mária VERŐ).

<sup>176</sup> Zu diesen Umarbeitungen sind der Autorin keine schriftlichen Informationen bekannt.

<sup>177</sup> KAT. BUDAPEST 1825, S. 65–66, Kat. Nr. 54 (Sectio Secunda, Jakab Ferdinánd MILLER).

<sup>178</sup> Die Männer und Frauen tragen ein Untergewand mit langen Ärmeln oder Puffärmeln und ein Übergewand mehrheitlich ausgestattet mit Hängeärmeln. Die Kleider der Frauen sind überlang und bedecken den Boden, während jene der Männer bis kurz über die Knie reichen. Die

Frauen tragen mehrfach in ihren Haaren Schleier und die Männer Haarbänder mit Federn, vgl. für eine Einordnung der Gewandungen BÖNSCH 2001, S. 99–111.

<sup>179</sup> RÓMER 1865, S. V.

<sup>180</sup> Zum Motiv des Liebesgartens siehe Kap. 2.2, S. 39.

<sup>181</sup> Zu den beiden Varianten des Liebesgesprächs, vgl. Kap. 2.3.

<sup>182</sup> Siehe zur Symbolik des Affen Kap. 2.3, S. 40.

<sup>183</sup> Von Florian Rómer als »*li bu*« gelesen, vgl. RÓMER 1865, S. V. Stefan Matter und Mária Verő deuteten die Inschrift als »*G lib*«, vgl. MATTER 2013, S. 436 (Nr. 7); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 360, Kat. Nr. 4.68 (Mária VERŐ).

(Abb. 10.7).<sup>184</sup> Die Dame berührt den Knaben mit ihrer rechten Hand an der Brust in Höhe des Herzens, eine Berührung, die eine hohe Intimität zwischen dem Paar ausdrückt. Musikalisch begleitet wird die Szene von einem Pauker.

Dazu sind an den Sattelaufgaben zwei weitere stehende Paare zu sehen, die jeweils von einem Engel begleitet werden. An der rechten Sattelaufgabe hält die Dame eine Blume erhoben, während der Knabe ihren Hängeärmel ergreift. Die Dame trägt ferner einen Greifvogel auf einem Ast, wohl einen Falken. Der Falke versinnbildlicht ihren hohen sozialen Status und könnte gleichzeitig ihre Überlegenheit innerhalb der höfischen Liebeswerbung veranschaulichen.<sup>185</sup> Nachvollziehbarer ist das in der Minnewerbung mehrheitlich vorherrschende asymmetrische Verhältnis zwischen Mann und Frau durch die Szene am rechten Sattelhinterbogen. Gleich einer Aristoteles- und Phyllis-Darstellung reitet dort die Frau mit einer Peitsche auf einem Mann mit Bart.<sup>186</sup> Darüber ist auf einer Banderole »lach / lieb / lach« (B) zu lesen.<sup>187</sup> Ein Affe unter ihnen leitet zu einem galanten Gespräch im Sitzbereich über. Der Mann übergibt der Frau eine Blume und hält einen Falken auf einem Ast nach oben (Abb. 10.8). Auf der gegenüberliegenden Sattelseite findet sich eine ähnliche Szene, die von einem Musiker mit einem Blasinstrument begleitet wird und in der die Dame den Oberschenkel des Mannes berührt (Abb. 10.9). Zu ihren Füßen liegt ein zusammengekauerter Drache, der Feuer in Richtung eines stehenden Mannes weiter links speit. Er gehört zu einer weiteren Paardarstellung, in der er die auf der oberen Riemenöffnung stehende Dame mit Blume (?) als Minnedienst auf seinen Händen trägt. Mit dem feuerspeienden Drachen könnte bereits ein weiterer Minnedienst am linken Sattelbogen angedeutet sein, in dem der Mann als Ausweis seines Mutes und seiner Stärke gegen einen Drachen zum Kampf antritt.<sup>188</sup>

Ein Ritter steht dort auf einem am Boden liegenden Drachen. Er ist gerade im Begriff diesen durch einen Stich mit

einer Lanze in den Rachen zu töten (Abb. 10.4).<sup>189</sup> In Variationen ist diese Szene auf sechs weiteren Beinsätteln (Kat. Nr. 4, 6, 8, 9, 13 und 19) dargestellt. In der Komposition vergleichbar ist sie mit einer um 1420 bis 1430 entstandenen Tafelmalerei im Belvedere, die den heiligen Georg als Drachentöter zeigt (Abb. 39).<sup>190</sup> Im Unterschied zur Tafelmalerei fehlen dem Kämpfer mit einem Georgskreuz und einem Heiligenschein aber Bildelemente, die ihn eindeutig als den Heiligen identifizieren. Obgleich durch die Figurenanlage also starke Assoziationen zu dem Ritterheiligen vorherrschen, kann es sich bei der Schnitzerei ebenso um eine von den höfischen Romanen inspirierte Drachenkampfszene handeln, in welcher der Drachenkampf bisweilen der Brautwerbung dient.<sup>191</sup> Der heilige Georg kann nach den mittelalterlichen Heiligenlegenden das übermächtige Wesen allein durch seinen Glauben und die Hilfe Gottes überwinden.<sup>192</sup> Vorstellbar ist es daher, dass der dem Engel im Sattelknäuf zugewandte Kavalier oberhalb der Drachenszene, in Anlehnung daran vor seiner kriegerischen Auseinandersetzung um den Beistand Gottes bittet. Links unterhalb der Drachenkampfszene ist ein sitzendes Paar gezeigt, wobei die Dame in Richtung der Kampfszene schaut und auf diese verweist. Der Knabe ist ihr mit seinem Körper zugewandt, blickt allerdings in die entgegengesetzte Richtung, als wollte er sich eines derartigen Minnedienstes erwehren.

Auf der rechten oberen Riemenöffnung sitzt ein höfischer Knabe mit einer Banderole, die sich zu einer sitzenden Dame an der inneren Bordüre schlängelt. Sie besitzt die Inschrift »hof / mit« (E). Darunter findet sich ein zusammengekauerter Löwe. Unten an der Rippe sitzt eine weitere Dame mit einem drachenartigen Wesen. Sie zeigt auf ein über ihr stehendes Paar. Der Knabe dort ergreift den Hängeärmel der Dame, während sie eine Blume hält. An den äußeren Bordüren ist jeweils ein nacktes bzw. leicht bekleidetes Paar abgebildet. Die Dame trägt links einen Schleier und rechts eine rote Frucht in ihrer Hand. Im Sitzbereich durchbrechen insgesamt vier Riemenöffnungen den Sattelbaum.

<sup>184</sup> Auf die Blumenübergabe wird auf diese Weise mehrfach auf dem Sattel angespielt. Siehe zur Blumenübergabe Kat. Nr. 7, Fn. 126.

<sup>185</sup> Siehe zur Bedeutung des Falken in Minnedarstellungen eingehender SCHRÖDER 2019, S. 229–232.

<sup>186</sup> Siehe zum Bildthema Kap. 2.3, S. 40–41.

<sup>187</sup> Diese Formulierung findet sich ebenfalls auf dem Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23). Sie ist dort mit einem Liebesgespräch verbunden. Die Formulierung findet sich auch in der Mitte des 15. Jahrhunderts niedergeschriebenen Lobriser Handschrift von Heinrich Münsinger vgl. Kap. 2.3, Anm. 289. Siehe zum Thema bereits RADWAY 2009, S. 40–41 (Nr. 5). Mária Verő deutet die Inschrift sowie die Inschrift C als Devisen des Sattelleigentümers, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 360, Kat. Nr. 4.68 (Mária VERŐ).

<sup>188</sup> Zugleich könnte der zu den Füßen der Frau gezeigte Drache, der als Verkörperung des Teufels und des Bösen galt (vgl. SCHÖNBERGER 2014, S. 30 und 50) und hier durch seine Platzierung und Körperhal-

tung auffallend zurückgedrängt erscheint, die in der reglementierten Liebeswerbung unterdrückte, sexuelle Triebhaftigkeit und geforderte Selbstbeherrschung und -disziplinierung versinnbildlichen.

<sup>189</sup> Seine Rüstung zeichnet sich durch ein profiliertes Brustblech und einen bis zu den Knien reichenden doppelten Unterleibschutz aus, bestehend aus einem Tonnenrock mit Bauchstreifen und einem Ringpanzerschurz. Vergleichbare Rüstungen trugen Fußkämpfer im *Fechtbuch*, oberdeutsch, um 1430, Pergament, 18,5 x 19,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. KK 5013, vgl. KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 66, Abb. 10; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 361, Kat. Nr. 4.68 (Mária VERŐ). Siehe zu verwandten Plattenrüstungen der Zeit auch WAGNER 1957, Teil II, Tafel 63.

<sup>190</sup> Siehe zur Malerei die Angaben in Kap. 2.3, Anm. 283.

<sup>191</sup> Für Informationen zum Thema, vgl. Kap. 2.2, S. 46–47.

<sup>192</sup> RÖHRICH 1981, Sp. 795.

Diese wurden bei der Komposition des Bildprogramms mitbedacht und verfügen über dekorlose Rahmungen. Die acht Bohrungen je Sattelseite wurden hingegen spontan eingebracht. Sie zählen, wie die Riemenöffnungen, zu den typischen technischen Einrichtungen eines Sattels, die eine Funktionstüchtigkeit als Reitsitz gewährleisten. Die Fehlstellen an den unteren Riemenöffnungen deuten auf eine derartige Verwendung oder zumindest eine frühere Einbringung von Lederriemen hin. Der insgesamt gute Erhaltungszustand des Sattels lässt im ersteren Fall aber lediglich einen seltenen Gebrauch als Reitsitz vermuten.

*Einordnung:* Der Rhédey-Sattel gleicht formal, in seinem materialtechnischen Aufbau und motivisch den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Hierbei ist der sehr figurenreich geschnitzte Beinsattel einer von wenigen Bocksätteln (Kat. Nr. 3, 8, 17, 22, 25), die auch auf den Sattelwangen Beinauflagen aufweisen. Wie beim Jankovich-Sattel (Kat. Nr. 8) wurden diese mittig auf die Sattelwangen aufgesetzt und von dunklem Leder eingefasst.<sup>193</sup> Die Beinschnitzereien zeigen zum Jankovich-Sattel allerdings markante stilistische Unterschiede, sodass die beiden Beinsättel wohl nicht von einem Urheber stammen.

Das in die Beinauflagen geschnitzte Flachrelief weist beim Rhédey-Sattel an den inneren Bordüren eine höhere Stärke auf, sodass dort die Köpfe der höfischen Figuren – insbesondere jener der sitzenden Frau rechts – hervorragen.<sup>194</sup> Die dargestellten Männer und Frauen sind von hoher schlanker Gestalt und verfügen über verhältnismäßig kleine Köpfe mit leeren mandelförmigen Augen und nach unten verlaufenden Mündern, die künstlich auf dem Körper aufgesetzt wirken. Die Schnitzerei erinnert auf diese Weise an ein nach 1478 entstandenes norditalienisches Elfenbeinrelief.<sup>195</sup> In der Auffassung der Körper zeigen die Schnitzereien aber ebenso Parallelen zu den Heiligendarstellungen von ca. 1420 am Kastenaltar in der St. Servatiuskirche auf dem Streichen bei Salzburg.<sup>196</sup> Dort schmiegen sich ferner die weich fallenden dünnen Gewänder der säulenhaften Heiligen vergleichbar an ihre Körper an. Die unteren Rocksäume der überlangen Kleider der Frauen des Sattels liegen in leichten Wellen und doppeltrichterförmigen Falten flach auf dem Boden. Nicht selten stehen die Knaben auf ihren Rockbahnen, vergleichbar mit dem heiligen Sebastian auf dem Kastenaltar, der auf

seinem eigenen nach vorn fallenden Umhang steht. Besonders prägnant sind auf dem Sattel die untereinander angeordneten u-förmigen Falten im Schoß der sitzenden Frauen. Neben den stilistischen Parallelen zu den Malereien am Kastenaltar in der St. Servatiuskirche unterstützen die kompositorischen Parallelen zwischen der Darstellung des Drachenkämpfers und dem heiligen Georg im Belvedere (Abb. 39) eine frühe Datierung des Sattels um 1420. Diese zeitliche Einordnung kommt der kunsthistorischen Zuweisung des Sattels an den deutschen König Albrecht II. (1397–1439) entgegen, denn es wurde in Betracht gezogen, der Sattel könne als dynastisches Geschenk zur Hochzeit von Albrecht II. und Elisabeth von Luxemburg 1421 gefertigt worden sein.<sup>197</sup> Für diese Annahme existieren allerdings keine Belege.

*Ausstellungen:* Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum/Musée National d'histoire et d'art 2006

*Literatur:* KAT. BUDAPEST 1825, S. 65–66, Kat. Nr. 54 (Sectio Secunda, Jakab Ferdinánd MILLER); RÓMER 1865, S. IV–VI (Nr. II); KAT. LONDON 1876, S. 465; SCHLOSSER 1894, S. 271–272 (Nr. 14), Abb. 7; KÁRÁSZ 1894; SCHLOSSER 1899, S. 255–257; KORNÉL 1929, S. 47–48, Abb. S. 49; GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 9); KALMÁR 1971, S. 335–338; EISLER 1977; EISLER 1979; KAT. BUDAPEST 1982, S. 17–19; HERRMANN 1991, S. 73–75 (Nr. 4.), Abb. 1.10.1–1.10.5; KAT. BUDAPEST 1995, S. 182–183, Kat. Nr. 53; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 360–361, Kat. Nr. 4.68 (Mária VERŐ); RADWAY 2009, S. 39–41 (Nr. 5); MATTER 2013, S. 436–437 (Nr. 7); SOMOGYVÁRI 2017, S. 119–120 (Nr. 9).

### Kat. Nr. 11, Harding-Sattel in Chicago, Art Institute

Inv. Nr. 1982.2209

Tafel 38–40

*Lokalisierung:* Mitteleuropa

*Datierung:* 15. Jahrhundert

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt; Leder; Tierhaut; Holz (Linde); Birkenrinde

*Maße:* Höhe ca. 27 cm; Länge 45,5 cm; Tiefe vorn unten 25,6 cm; Tiefe hinten unten 39 cm

<sup>193</sup> Mária Verő betont zudem eine starke Ähnlichkeit der beiden Beinsättel in ihrer Form, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 360, Kat. Nr. 4.68 (Mária VERŐ).

<sup>194</sup> Gleiches ist auch beim Palagi-Sattel (Kat. Nr. 5) zu beobachten.

<sup>195</sup> Elfenbeinrelief, Norditalien (Mantua?), nach 1478, Elfenbein, geschnitzt, Holz, 25,3 x 24 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Nr. 164 Carrand, vgl. KAT. FLORENZ 2018, S. 398–400, Kat. Nr. XLI (Benedetta CHIESI).

<sup>196</sup> Kastenaltar, um 1420, Holz, Flügelgröße 99 x 72 cm, Streichen, St. Servatius, Pfarre Scheching, Landkreis Traunstein, vgl. RIMSL 2017, S. 23–28, Abb. S. 24–27; RUKSCHCIO 1972, S. 59 (Nr. 1), Tafel 1–2; STANGE 1934–1961, Bd. 10: Salzburg, Bayern und Tirol von 1400 bis 1500, S. 8–9, Abb. 9–10.

<sup>197</sup> SCHLOSSER 1894, S. 171 (Nr. 14); NAGY 1910, S. 229 (Nr. 1). Julius von Schlosser erwähnt aber auch eine mögliche Zuordnung an Ludwig II. von Ungarn (1506–1526).

*Provenienz:* Der Beinsattel wird erstmals im Besitz von George Franklin Harding (1868–1939) in Chicago erwähnt, dessen Sammlung 1982 an das Art Institute of Chicago übertragen wurde, wo der Sattel sich seither befindet.<sup>198</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Der Sattelbaum des Harding-Sattels ist im Bereich der unteren Rippen und Sattelaufgaben stark beschädigt, teils verlustig und zeigt Spuren eines früheren Wurmbefalls. Die Beinauflagen weisen teils große Fehlstellen auf. Mitunter komplette Beinplatten haben sich an der rechten Sattelaufgabe und an den äußeren Bordüren vom Sattelkorpus gelöst, sodass der behütete Sattelbaum freiliegt. Dazu sind die Beinplatten seitlich und unterhalb der Riemenöffnungen gesplittert und verlustig. Im Sitzbereich und am Sattelhinterbogen sind tiefe strahlenförmige Risse an den Beinauflagen zu bemerken, welche die Stabilität der Beinplatten gefährden und auf eine mechanische Belastung von oben hindeuten. Die Stirnplatte und Beinaußenumrandung sind gänzlich verloren. Die spiralförmig geschnitzte Beinleiste des rechten Sattelvorderbogens ist ausgefallen. Nahezu die komplette Verkleidung der Sattelwangen fehlt, während an den Sattelstegen noch einzelne braune Lederauflagen herabhängen. Die Behütung des Sattelbaums wird an den Wangen und an der Unterseite, wo sie an den Rändern abgerieben und lose ist, mit Metallnägeln fixiert. Ein weiterer Metallnagel ist unterhalb des rechten Sattelstegs von der Oberseite in den Sattelbaum eingeschlagen. Die Birkenrindenaufgaben auf der Unterseite sind zum Großteil, hier vor allem an den Rändern, abgerieben. Die Bohrungen, die zur Befestigung des Sattelzeugs dienen, wurden mit Beineinlagen nachträglich verschlossen. Anstatt der Nutzung dieser technischen Einrichtungen wurden an der Satteloberseite mehrere Lederriemen mit Metallnägeln befestigt, so an den äußeren Bordüren und an den Sattelaufgaben. Die Lederriemen an den äußeren Bordüren sind jeweils mit einer Metallschnalle bestückt. An der rechten Metallschnalle hängt an einem Band ein Papierschild mit der heutigen Inventarnummer des Sattels »1982.2209« und dem Aufdruck »V 7.08 bone saddle«. An der rechten Riemenöffnung ist ein rundes Metallschild mit der Zahl »835« mit einem Draht befestigt.

*Beschreibung:* Der Harding-Sattel ist der einzige erhaltene Beinsattel dessen Beinplatten gänzlich unbeschnitzt sind, womit seine Form stärker betont wird. Er zählt formal zu den Bocksätteln. Mit seinen die gesamte Höhe der Sattelaufgaben einnehmenden und damit stark ausgeprägten Sattelstegen sowie seinem etwas herabgezogenen Sattelknauf äh-

nelt er äußerlich besonders dem Thill- und Gries-Sattel (Kat. Nr. 21 und 27). Wie für die Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts üblich, besitzt der Harding-Sattel einen vielschichtigen und zweckmäßigen Materialaufbau: Über einem hölzernen Sattelbaum, der rundum mit Tierhaut umspannt ist, finden sich auf der Oberseite Bein- und Leder- und auf der Unterseite Birkenrindenaufgaben. Die Lederaufgaben beschränken sich auf die Unterseite des Sattelknaufes und die Sattelstege, wobei für die Sattelwangen nicht mehr abschließend geklärt werden kann, ob sie mit Bein- oder Lederaufgaben bestückt waren. Mehrere kleine Löcher könnten von ausgefallenen beinernen Nägeln, die der Befestigung von Beinplatten dienten, zeugen. Insgesamt scheinen die Beinauflagen des Sattels aber vorrangig aufgeklebt worden zu sein.

Diese setzen sich aus großformatigen Beinplatten aus Knochen und Beinleisten aus Hirschhorn (?) zusammen. Eine der Beinleisten markiert die Längsachse des Sattels, während weitere Beinleisten senkrecht am Sattelvorderbogen aufgesetzt sind bzw. waren. Die allein an der linken Seite erhaltene Beinleiste ist mit einem Spiralmuster verziert, das in verwandter Art auch am Ambras-Sattel (Kat. Nr. 26) vorkommt. Es handelt sich bei diesem Spiraldekor um die einzige in die Beinauflagen geschnitzte Verzierung des Harding-Sattels. Die Beinplatten wurden ansonsten blank belassen und bestechen durch ihre hellen, glatten und glänzenden Oberflächen.

Im Sitzbereich durchbrechen insgesamt zwei Riemenöffnungen links und rechts den Sattelbaum. Sie dienen zur Befestigung der Steigbügel.<sup>199</sup> Zur Anbringung des weiteren Sattelzeugs waren fünf Bohrungen je Sattelseite vorgesehen, die verschlossen und wahrscheinlich durch die eher plump angebrachten Lederriemen-Montagen mit Metallnägeln an der Satteloberseite ersetzt wurden. Der sehr zurückhaltende Dekor des Sattels, sein pragmatischer Aufbau und verhältnismäßig schlechter Erhaltungszustand sind Verweise darauf, dass der Beinsattel nicht nur als funktionaler Reitsitz konzipiert, sondern auch als solcher genutzt wurde.

*Einordnung:* Der Harding-Sattel gleicht formal und materialtechnisch den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Er ist aber das einzige Werk mit ausnahmslos blank belassenen Beinplatten. Zwischen ihm und den reich geschnitzten Beinsätteln (vgl. unter anderem Kat. Nr. 8 bis 10 und 22) kann der Gries-Sattel (Kat. Nr. 27) eingeordnet werden, der lediglich an den inneren Bordüren Schnitzereien trägt. Es existierten im 15. Jahrhundert somit schlichte bis überreich verzierte

<sup>198</sup> Website des Art Institute of Chicago, URL: <https://www.artic.edu/artworks/106328/saddle>, zuletzt geprüft am 20.12.2023.

<sup>199</sup> Siehe zum Thema Kap. 1.1, S. 18.

Beinsattel. Beim Harding-Sattel wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten durch die blanken Beinauflagen vollständig auf das Bein, also auf seine für Reitsitze besondere Materialität und dessen materialbedingte Charakteristika gelenkt. Hinweise auf seine ursprüngliche Eigentümerschaft sowie Herkunft fehlen und sind auf Basis seiner weitgehend unbekanntes Objektgeschichte nicht zu ermitteln.<sup>200</sup>

*Literatur:* SOMOGYVÁRI 2017, S. 142 (Nr. 21).

*Internetquellen:* Website des Art Institute of Chicago, URL: <https://www.artic.edu/artworks/106328/saddle>, zuletzt geprüft am 20.12.2023.

### Kat. Nr. 12, Bardini-Sattel in Florenz, Museo Bardini

Inv. Nr. 315, alte Inv. Nr. 538

Tafel 41–43

*Lokalisierung:* Deutschland, Österreich oder Norditalien

*Datierung:* 1. Hälfte 15. Jahrhundert

*Material:* Knochen, geschnitzt und gefasst in den Farben Rot und Grün; Leder; Tierhaut; Holz

*Maße:* Höhe 32 cm; Länge 59 cm; Breite 39 cm

*Inschriften:* deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen, als Worttrennungen dienen Rauten mit oben und unten ange-setzten Zierstrichen:

A) · ich · leb<sup>201</sup> · all · hie · vnd · wais<sup>202</sup> · nit · wi[e] [...] / [...] [u]nd · mves vo'(n)<sup>203</sup> [d]an<sup>204</sup> ich [w]ai<sup>205</sup> ni<sup>206</sup>

B) · w[...]e · ander[...]n<sup>207</sup>

C) [...] · mir<sup>208</sup> · [...]

D) · fvr · d[...]<sup>209</sup>

<sup>200</sup> Ohne Angabe von Belegen wird die Entstehung des Objekts vom Art Institute in Deutschland zwischen 1400 und 1420 vermutet, vgl. Website des Art Institute of Chicago, URL: <https://www.artic.edu/artworks/106328/saddle>, zuletzt geprüft am 20.12.2023.

<sup>201</sup> Der zweite und dritte Buchstabe sind beschädigt.

<sup>202</sup> Der zweite Schaft des ersten Buchstabens ist durch ein Bohrloch beschädigt.

<sup>203</sup> Der erste Buchstabe ist durch ein Bohrloch beschädigt.

<sup>204</sup> Der erste Buchstabe fehlt nahezu gänzlich und der zweite Buchstabe ist beschädigt.

<sup>205</sup> Der erste Buchstabe fehlt, seine Umrisszeichnungen zeigen sich aber auf der Behütung des Sattelbaums ab.

<sup>206</sup> Zwischen den beiden Buchstaben findet sich eine verhältnismäßig große Lücke. Sie gehören wohl dennoch zu einem Wort.

<sup>207</sup> Der erste und letzte Buchstabe sind beschädigt.

<sup>208</sup> Der erste Buchstabe ist beschädigt.

<sup>209</sup> Der erste Buchstabe ist beschädigt.

<sup>210</sup> Michele Tomasi merkte an, dass sich der Beinsattel eventuell zuvor in der Sammlung des Florentiner Bibliothekars Angelo Maria Bandini (1726–1803) befunden haben könnte, vgl. KAT. AUSST. FLORENZ 2014, S. 291, Kat. Nr. 42 (Michele TOMASI). In einem Inventar des Sammlers von 1862 wird »una sella antica di avorio istoriata e con caratteri teutonici gotici« (ein antiker Sattel von Elfenbein bemalt/bebildert und

*Provenienz:* Der Beinsattel gelangte im 19. Jahrhundert in den Besitz des Sammlers und Kunsthändlers Stefano Bardini (1836–1922).<sup>210</sup> Am 5. Juni 1899 wurden Teile seiner Sammlung und darunter der Beinsattel bei Christie's in London zum Verkauf angeboten.<sup>211</sup> Anscheinend wurde der Sattel bei der Auktion nicht verkauft und verblieb in der Sammlung, die er mit dem Palazzo Bardini (derzeit Sitz des Museo [Stefano] Bardini) der Stadtverwaltung von Florenz vermachte.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Die Beinauflagen des Bardini-Sattels sind zum Großteil verloren. Lediglich einzelne Beinplatten am Hinterbogen, an den Auflagen und am Vorderbogen sind erhalten. Über die gesamte Satteloberseite finden sich noch Beinnägel und Abdrücke von Beinauflagen auf der Sattelbehütung, die den Schluss erlauben, dass der Sattel ehemals reich mit Bein verziert war. Am Übergang vom Vorderbogen zum Sitzbereich sind links und rechts Lederstreifen eingesetzt, die stark brüchig sind und die Anwendung von Leder neben den Beinauflagen belegen. Die beinerne Sattelaußenumrandung ist gänzlich verlustig. Die Beinleisten der Längsachse und des Vorderbogens sind fragmentarisch erhalten. An den Schnitzereien sind Reste einer wachsartigen Bemalung in Rot und Grün sichtbar.<sup>212</sup>

Die Behütung des Sattels aus Tierhaut, die unter anderem an den Sattelauflagen Schaden genommen hat und löchrig ist, weist eine mit dem nackten hölzernen Sattelbaum auffallend einheitliche braune Farbgebung auf, die wohl von einer nachträglichen Bemalung stammt.<sup>213</sup> Oben an der linken Auflage ist ein Stück des Sattelbaums abgebrochen. Am halbrunden unteren Abschluss der rechten Rippe wurde

mit deutschen gotischen Schriftzeichen) genannt, teilweise zitiert in: KAT. FIESOLE 1993, S. 33. Die Bandini-Sammlung wird zudem 1797 von Luigi Tramontani in einem Brief beschrieben, in dem ebenso ein Sattel in Elfenbein vorkommt, ediert in KAT. FIESOLE 1862, S. 17–32, hier S. 28. Bei dem Werk könnte es sich zudem um einen der zwei Beinsättel handeln, die sich bis 1768 in der Rüstkammer der Medici befanden und als verschollen gelten, vgl. zum Thema Kat. Nr. 13, Fn. 226.

<sup>211</sup> KAT. AUKT. LONDON 1899a, Bd. 1, S. 28, Lot. 164, und Bd. 2, Tafel 10 (für die englische Fassung vgl. KAT. AUKT. LONDON 1899b, S. 12, Lot. 53). Irrtümlicherweise wird der Beinsattel auf der Website des *Gothic Ivories Project* als vermisst erklärt und der Waffensammlung von Rudolf Kuppelmayr (1843–1918) zugeordnet, vgl. URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/8e3ffa4b\\_4f62e6e5.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/8e3ffa4b_4f62e6e5.html), zuletzt geprüft am 20.12.2023. Die hier gezeigte Abbildung entstammt dem Bd. 2 des oben angeführten Auktionskataloges KAT. AUKT. LONDON 1899a.

<sup>212</sup> Rot ist in den eingetieften Banderoleninschriften und Grün an den Kreuzschraffuren der Banderolen hinten an den Sattelauflagen sichtbar.

<sup>213</sup> Über diese und weitere nachträgliche Umarbeitungsmaßnahmen sind keine schriftlichen Informationen bekannt. Ein großer Dank geht an dieser Stelle an Antonella Nesi, Kuratorin am Museo Bardini, für die Zusammenarbeit und die Studien vor Ort.

das Holz des Sattelbaums erneuert. Die hinteren Standflächen wurden mit einer braunen Füllmasse ausgebessert. Die auf der Sattelunterseite befindliche dicke Lederschicht weist besonders in den Randbereichen und an den Riemenöffnungen Verluste auf. Spuren von Birkenrindenauflagen sind nicht erkennbar. Mehrere Bohrungen wurden nachträglich mit Tierhaut abgedeckt oder mit Kittungen verschlossen.

*Beschreibung:* Das ehemalige Erscheinungsbild des Bardini-Sattels ist aufgrund seiner starken Beschädigungen nur noch in Ansätzen nachvollziehbar. Von den erhaltenen Beinauflagen und den Abdrücken, welche die Beinarbeiten auf der Sattelbehütung hinterließen, ist abzuleiten, dass der Sattel ein achsensymmetrisch strukturiertes Bildprogramm besaß, das maßgeblich von beschrifteten Banderolen bestimmt war. An den äußeren und inneren Bordüren des Bocksattels finden sich noch Banderolen, die links die Worte »*ϖ[. . .]e`ander[. . .]n*« (B) und rechts »*ich`leb`all`hie`vnd`wais`nit`wi[e][. . .]/[. . .][u]nd`mves`vo'(n)[d]an`ich`[w]ai`ni*«<sup>214</sup> (A: ich lebe hier und weiß nicht wie [. . .] / [. . .] und muss von dannen ich weiß nicht [wann]) zeigen. Letztere Banderoleninschrift gleicht in ihrem Wortlaut einer Banderoleninschrift auf dem Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 18). Dort ist sie mit einem höfischen Paar im Liebesgespräch verknüpft und möglicherweise als Ausspruch der Dame zu werten. Somit ist es denkbar, dass die formelhafte Redewendung auf dem Bardini-Sattel mit der Minne assoziiert wurde. Am rechten Sattelknauf hält eine Hand mit einem Puffärmel die Banderole. Wahrscheinlich trat sie ehemals aus stilisierten Wolken heraus – ein Motiv das auch auf fünf weiteren Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 5, 7 und 17–19) vorkommt. Die Beinauflagen am linken Sattelknauf fehlen. Im Hinblick einer achsensymmetrischen Gestaltung des Sattels war dort vermutlich eine zweite derartige Hand abgebildet, die ebenfalls eine göttliche Präsenz versinnbildlichte.<sup>215</sup>

Weitere Banderolen waren an den Sattelaufgaben abgebildet. Von ihnen zeugen noch ihre sich einrollenden Enden. Sie könnten wie beim Palagi-, Welfen- oder Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 5, 7 und 18) die Bildfläche vollständig ausgefüllt oder eine höfische Figur umrahmt haben. Ferner schlängelten sich zwei Banderolen vom Sitzbereich bis zum Sattelhinterbogen. In ihrer Anlage erinnern sie an die beschrifteten Banderolen auf dem Medici-, Meyrick- oder Tratz-

berg-Sattel (Kat. Nr. 13, 18 und 23), die am hinteren Bogenabschluss teils eine höfische Figur oder eine Rosenblüte einschließen. Links trägt die Banderole auf dem Bardini-Sattel noch die Worte »*fvr`d[. . .]*« (D, für d[ich?]) und rechts »*[. . .]`mir`[. . .]*« (C). Im Unterschied zu den Banderoleninschriften am Sattelvorderbogen haben sie eine einheitliche Laufrichtung. Das heißt, sie können von einem Betrachterstandpunkt an der linken Sattelseite gelesen werden, während die Inschriften am Sattelvorderbogen unterschiedliche Betrachterstandpunkte bedingen und auf diese Weise ein Umgehen des Sattels befördern.

An den inneren Bordüren ist jeweils ein Sonnenmotiv in eine spitz-dreieckig konturierte Fläche eingeritzt. Hin zum Sitzbereich wird sie beidseitig von einem horizontal aufgeklebten Lederstreifen flankiert. Der bildliche Dekor der Sitzfläche lässt sich nicht mehr erschließen. Dass sich hier ehemals weitere Beinplatten befanden, scheint angesichts zahlreicher beinerner Nagelrückstände gesichert. Die Beinplatten wurden aus Knochen von Säugetieren hergestellt. Die mit einem Wellenmuster verzierten Beinleisten am Sattelvorderbogen könnten aus länglichen Knochen, wie Rippen, oder auch aus Hirschhorn gefertigt worden sein.

Links und rechts sind im Sitzbereich jeweils zwei versetzt untereinander angeordnete Riemenöffnungen in den Sattelkorpus eingelassen. Zusätzlich zu diesen wurden mehrere Bohrungen (wohl ehemals neun je Seite) als technische Einrichtungen gesetzt, die teils nicht im Einklang mit dem Satteldekor platziert wurden und die Banderoleninschriften beschädigen. Hierin offenbart sich ein Spannungsverhältnis am Objekt zwischen seinem zweckmäßigen Gebrauch als Reitsitz und seiner Funktion als reich ausgestaltetes Paradeobjekt. Denn mit den technischen Einrichtungen und seinem robusten mehrschichtigen Materialaufbau, das bedeutet seinem hölzernen und mit Tierhaut bespannten Sattelbaum, der auf der Unterseite zusätzlich über eine dicke Lederschicht verfügt, wurde der Bardini-Sattel zweifellos als Reitsitz konzipiert. Angesichts seines schlechten Erhaltungszustandes darf dabei angenommen werden, dass er auch als solcher verwendet wurde.<sup>216</sup>

*Einordnung:* Der Bardini-Sattel zeigt formal, materialtechnisch und motivisch zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts, hierbei insbesondere mit dem Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 18).<sup>217</sup> Stilistisch steht der Sattel mit seinen sehr flach in die Beinplatten ge-

<sup>214</sup> Die Inschrift wurde in der bisherigen Forschung unterschiedlich gelesen und interpretiert: »*ich lib all hie und wais nit wi[e] [u]nd mues vo' [...] ich [...]*« übersetzt mit »*I love all here and don't know how and I must ... [leave from here...]*«, vgl. SOMOGYVÁRI 2018, S. 125 oder: »*ich lib all hir und wais nit wi[e] [u]nd wucs vo hin ich wai[ss] ni*«, vgl. MATTER 2013, S. 437 (Nr. 9), basierend auf der Lesung in: KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173, Kat. Nr. 3.6 (MARIO SCALINI). Ab-

geleitet ist diese Inschrift von einem spätestens seit dem 15. Jahrhundert verbreiteten Vierzeiler, vgl. zum Thema Kap. 2.3, Anm. 288.

<sup>215</sup> Siehe zur Deutung dieses Motivs Kap. 2.1, S. 34.

<sup>216</sup> Siehe zur Funktionalität der Beinsättel als Reitsitze Kap. 1.1, S. 17–19.

<sup>217</sup> Parallelen zum Meyrick-Sattel wurden ebenso hervorgehoben in: KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173, Kat. Nr. 3.6 (MARIO SCALINI).

schnitzten oder eher eingeritzten Banderolen, deren Enden sich einrollen und deren Ränder gesondert durch eine Linie abgesetzt sind, dem Thill-Sattel (Kat. Nr. 21) am nächsten. Hier wie dort wurden zudem Parallel- und Kreuzschraffuren eingesetzt, um den Banderolen Räumlichkeit zu verleihen. Beim Verlauf der Banderolen und in der Ausführung der gotischen Minuskel sind allerdings prägnante Unterschiede zwischen den beiden Objekten festzustellen, sodass sie nicht von einem gemeinsamen Urheber stammen. Kennzeichnend für den Bardini-Sattel ist des Weiteren, dass die Beinplatten am Sattelhinterbogen entsprechend den auf ihnen gezeigten Banderolen konturiert sind und keine rechteckige Form besitzen, wie üblich.

Der Satteldekor gibt insgesamt kaum Hinweise auf den Entstehungsort des Beinsattels. Lediglich die deutschen Inschriften deuten auf dessen Fertigung im deutschsprachigen Raum hin. In der kunsthistorischen Forschung wird er auf diese Weise in Deutschland, Österreich oder Norditalien verortet.<sup>218</sup> Die Parallelen zum Meyrick- und Thill-Sattel bestärken die Verortungen und begründen zugleich eine Datierung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

*Ausstellungen:* Poppi, Castello di Conti Guidi 1967; Florenz, Palazzo Medici Riccardi 1992

*Literatur:* KAT. AUKT. LONDON 1899a, Bd. 1, S. 28, Lot. 164 und Bd. 2, Tafel 10; KAT. AUKT. LONDON 1899b, S. 12, Lot. 53; LAKING 1920, Bd. 3, S. 175; KAT. AUSST. POPPI 1967, o. S., Kat. Nr. 69 (Marcello TERENCEZI); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 12); KAT. FLORENZ 1984, S. 28 (Lionello Giorgio BOCCIA); KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173, Kat. Nr. 3.6 (Mario SCALINI); VERŐ 2006, S. 277 (Nr. 11); RADWAY 2009, S. 57–58 (Nr. 17); KAT. FLORENZ 2011, S. 123 und 240, Kat. Nr. 358 (Antonella NESI); MATTER 2013, S. 437 (Nr. 9); KAT. AUSST. FLORENZ 2014, S. 291, Kat. Nr. 42 (Michele TOMASI); SOMOGYVÁRI 2018, S. 125.

*Internetquellen:* Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/8e3ffa4b\\_4f62e6e5.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/8e3ffa4b_4f62e6e5.html), zuletzt geprüft am 21.12.2023.

<sup>218</sup> KAT. AUSST. POPPI 1967, o.S., Kat. Nr. 69 (Marcello TERENCEZI); KAT. FLORENZ 1984, S. 28 (Lionello Giorgio BOCCIA); KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173, Kat. Nr. 3.6 (Mario SCALINI).

<sup>219</sup> Die ersten beiden Buchstaben sind beschädigt.

<sup>220</sup> Die ersten beiden Buchstaben sind beschädigt.

<sup>221</sup> Der letzte Buchstabe endet mit einem geschwungenen Haken, der als Abkürzungszeichen verstanden werden kann.

<sup>222</sup> Der obere Schaft des vorletzten Buchstabens ist beschädigt oder wurde nachgearbeitet.

<sup>223</sup> Die oberen Schäfte bzw. der obere Bogen der ersten vier Buchstaben sind beschädigt.

## Kat. Nr. 13, Medici-Bocksattel in Florenz, Museo Nazionale del Bargello

Inv. Nr. 15 Avori, alte Inv. Nr. 2831

Tafel 44–46

*Lokalisierung:* Mitteleuropa

*Datierung:* 2. Viertel des 15. Jahrhunderts

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt und gefasst in den Farben Blau, Grün und Schwarz; Leder; Tierhaut; Holz; Birkenrinde

*Maße:* Höhe 39,5 cm; Länge 48 cm; Tiefe vorn 30 cm; Tiefe hinten 34,5 cm

*Heraldische Zeichen:* ein Tatzenkreuz

*Inschriften:* deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen (A–E) oder von einem Strahlenkranz umgeben (F–G):

A) allain / mein / ader / los<sup>219</sup> / gar / sein

B) [..]it<sup>220</sup> ery

C) dich libt got

D) ritt(er)<sup>221</sup> sā(n)d iörig

E) ich / han / nicht<sup>222</sup> / lieberr<sup>223</sup> / wen / dich

F) a

G) b

*Provenienz:* Der Beinsattel wird wahrscheinlich 1631 zusammen mit drei weiteren Beinsätteln, darunter dem Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14), in einem Inventar der Medici in der *armeria di galleria* (der Rüstkammer in den Uffizien) in Florenz aufgeführt: »*Quattro fusti di selle di legnio commesso dosso, o avorio che tre lavorate a fiure et una a fogliami che fra esse una ve guancialetti di velluto verde*«<sup>224</sup> (Vier Sattelbäume aus Holz, belegt mit Knochen oder Elfenbein, von denen drei aus Eiche gemacht sind und einer aus Laub, darunter einer mit einem Polster aus grünem Samt). Eingehender beschrieben wird der Sattel aber erst in einem späteren Inventar von 1696: »*Una sella con fusto di legno tutto impi-allacciato di sopra d'osso bianco intagliato di bassorilievo a figure, e uomini armati a cavallo, con parole tedesche nel sedere e nell'arcione*«<sup>225</sup> (Ein Sattel mit einem Baum aus Holz oben vollständig belegt mit weißem Knochen im Flachrelief geschnitzt mit Figuren, und einem geharnischten Mann zu Pferd, mit deutschen Inschriften an der Sitzfläche und am Sattelhinterbogen). Den nachfolgenden Inventaren zufolge

<sup>224</sup> *Inventario delle Armeria di S.A.S. [...]*, 1631, Florenz, Archivio di Stato, Guardaroba Medicea, 513, fol. 16, auszugsweise ediert in: KAT. FLORENZ 2018, S. 328, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI). Zur weiteren Information zum Inventar vgl. Kap. 3, Anm. 417 und Kap. 4.1.1, Anm. 564.

<sup>225</sup> Inventar der Rüstkammer, 1696, Florenz, Archivio di Stato, Guardaroba Medicea, 1091, fol. 44v, auszugsweise ediert in: KAT. FLORENZ 2018, S. 328, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI). Von Benedetta Chiesi werden hier auch noch weitere spätere Inventareinträge zum Objekt bis ins 19. Jahrhundert zusammengetragen.

verblieb der Sattel bis 1775 in der Rüstkammer. Zusammen mit dem Medici-Krippensattel wurde er anschließend in den Palazzo Pitti und am 10. Dezember 1780 in die *Guardaroba generale* des Palazzo Vecchio gebracht.<sup>226</sup> Von hier aus gelangten die Sättel am 24. Januar 1781 zeitweise zurück in die Uffizien und 1865 schließlich ins Museo Nazionale del Bargello, wo sie sich gegenwärtig befinden.<sup>227</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Der Medici-Bocksattel zeigt Rissbildungen sowie kleinere bis größere Fehlstellen an den Beinauflagen, so beispielsweise an der linken Rippe und am Sattelhinterbogen. An der linken Rippe hat vor allem der Hintergrund der Figurenszenen Schaden genommen. Am zweibogigen Abschluss des Sattelhinterbogens weisen die Beinplatten und die Beinleisten der Außenumrandung signifikante Abbrüche auf. Außerdem sind Teile der Beinaußenumrandung am Knauf und an den äußeren Bordüren verloren. An den Beinauflagen sind noch Reste eine Farbfassung in Blau, Grün und Schwarz erhalten.<sup>228</sup> Im Sitzbereich wurden vermutlich nachträglich beidseitig je zwei Metallnägeln in den Sattelbaum eingeschlagen.<sup>229</sup> Die Lederauflagen an den Sattelstegen und -wangen verfügen über einzelne Risse und Fehlstellen.

Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist vor allem mittig am Scheitel erhalten und an den Rändern abgeblättert. Im Bereich der linken Rippe ist ein weißes unlesbares Papieretikett mit blauem Randdekor aufgeklebt. Ein weiteres Papierschild ist an der Stirnplatte zu finden (Abb. 13.5). Es trägt die alte Inventarnummer des Sattels »283I« und verdeckt ein darunter in die Stirnplatte geschnitztes Tatzenkreuz.

*Beschreibung:* Der Medici-Bocksattel hebt sich durch seine partiell abknickenden Rippen formal leicht von anderen Bocksätteln ab. In seinem materialtechnischen Aufbau gleicht er den übrigen Beinsätteln, indem er über einen hölzernen und mit Tierhaut bespannten Sattelbaum verfügt, der auf der Unterseite mit Birkenrinde und auf der Oberseite mit Leder- und Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) belegt ist. Die nahezu schwarzen Lederauflagen der Satteloberfläche bedecken die Unterseite des Sattelknaufes sowie die Sattelwangen und -stege. Am obersten Scheitelpunkt der Sattelstege finden sich Beinleisten mit einem Schachbrettmuster, genauso wie am Sattelvorderbogen und an der Längsachse.<sup>230</sup> Die gesamte restliche Satteloberfläche zieren im Flachrelief geschnitzte dünne Beinplatten. Auf den Sattelaußenrand sind blanke nutförmige Beinleisten aufgeschoben.

Die Schnitzereien der Beinplatten zeigen ein vielgestaltiges und achsensymmetrisch angelegtes Bildprogramm aus Minneszenen, beschrifteten Banderolen und großen einzelnen Bandminuskeln, die von Strahlen umringt werden. Es handelt sich an der rechten Sattelaufgabe um ein »a« und links um ein »b« (F und G), die frei im Bildraum schweben. Möglicherweise handelt es sich um Initialen, die auf den ursprünglichen Sattelleigentümer hindeuten. Vergleichbare Bandminuskeln kommen am Welfen-Sattel (Kat. Nr. 7) vor, aber auch ihre genaue Bedeutung ist bislang unbekannt.

Vorn an der linken inneren Bordüre kämpft ein Ritter im modischen Plattenharnisch<sup>231</sup> auf einem Pferd mit einem Schwert und einer Lanze gegen einen Drachen. Über dem Ritter wacht am Sattelknauf erfolgreich ein Engel. So liegt der Drache bereits unter den Hinterbeinen des Pferdes und erhält einen Todesstoß mit der Lanze in seinen Rachen. Mit

<sup>226</sup> KAT. FLORENZ 1884, S. 106–107 (Annibale CAMPANI); KAT. FLORENZ 2018, S. 327, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI). Wo die beiden anderen Beinsättel verblieben und ob es sich um bekannte Werke handelt, ist unbestimmt. Sie werden zuletzt im Rüstkammerinventar von 1768 genannt. Einer der beiden Sättel befand sich wohl in einem schlechten Erhaltungszustand, wie der Bardini-Sattel (Kat. Nr. 12). Der Andere zeigte keine figürlichen Szenen, sondern ausschließlich Banderolen- und Rankenwerk, wie etwa der Hohenzollern-, Bardini- oder Montgomerie-Sattel (Kat. Nr. 3, 12 und 15). Benedetta Chiesi vermutet, die beiden Beinsättel wurden verkauft und gelangten auf diese Weise in andere Sammlungen, vgl. ebd., S. 327, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI).

<sup>227</sup> KAT. FLORENZ 1884, S. 106–107 (Annibale CAMPANI); KAT. FLORENZ 2018, S. 328, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI).

<sup>228</sup> Das Schwarz ist primär an den Inschriften, am Schachbrettmuster und an den Pupillen der Personen und Tiere, das Blau im Hintergrund der Darstellungen und das Grün an den Strahlenkränzen der einzelnen Minuskeln, am Flechtzaun der unteren rechten Rippe und am Sattel des Ritters sichtbar. Eine vergleichbare flächendeckende blaue Fassung des Hintergrundes der Figurenszenen ist am Habsburg-Sattel (Kat. Nr. 25) zu beobachten, wo es sich allerdings maßgeblich um spätere Übermalungen handelt. Ein flächendeckender Farbauftrag ist für spätmittelalterliche Beinschnitzereien eher unüblich, vgl. zum Thema Kap. 3.3, S. 59.

<sup>229</sup> Zu diesen nachträglichen Umarbeitungen liegen keine schriftlichen Informationen vor. Bekannt ist lediglich, dass 2000 und 2013 Reinigungsarbeiten und, wo nötig, Materialfestigungen stattfanden. Die Reinigung erfolgte mit Hilfe von Wattebällchen und weichen Bürsten, die mit demineralisiertem Wasser und bei der Polychromie 2013 mit Testbenzin befeuchtet waren. Reste der Farbfassung wurden 2000 mit einem reversiblen Kleber (K60) befestigt, der verdünnt aufgetragen wurde. Dieser Kleber vergraute, sodass er 2013 mit Aceton und Wasser wieder entfernt wurde. Ein großer Dank geht an dieser Stelle an Ilaria Ciseri und Benedetta Cantini (geborene Chiesi) für die Übermittlung der Konservierungsberichte.

<sup>230</sup> Beinleisten mit Schachbrettmuster kommen auch an anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts vor, vgl. Kat. Nr. 4–7 und 22.

<sup>231</sup> Der Harnisch besitzt eine enge Schnürung in der Taille und eine ungeschiftete Brust mit diagonal verlaufenden Graten und langem Reifrock wohl ohne Scharmausschnitt. An der linken Schulterichtung findet sich eine Schwebe- oder Achselscheibe. Alle diese Merkmale kennzeichnen Rüstungen ab dem 15. Jahrhundert, vgl. GAMBER 1955, S. 45; GAMBER 1953, S. 73. Die in Form getriebenen Grate sind bereits in den 1420er-Jahren in Westeuropa und in Deutschland zu sehen und wurden etwa ab 1430 bevorzugt.

diesem Bildaufbau löst die Drachenkampfszene Assoziationen zur christlichen Ikonografie des heiligen Georg aus.<sup>232</sup> Als ritterlicher Drachenkämpfer ist Georg in verwandter Art in zahlreichen zeitgenössischen Werken dargestellt. Jedoch trägt er dort vielfach einen Heiligenschein oder ein Georgskreuz an seiner Ausstattung, die ihn eindeutig als Ritterheiligen ausweisen (Abb. 39 und 45). Zudem ist in den Werken wiederholt eine Prinzessin zu sehen, die er aus den Fängen des Drachen befreit. Gleich zwei Prinzessinnen in modischen Doppelkleidern mit langen Hänge- und Puffärmeln<sup>233</sup> sind auf dem Sattel wiedergegeben: einmal stehend an der linken äußeren Bordüre mit Blumen in ihrer linken Hand und ein zweites Mal an der rechten inneren Bordüre sitzend mit vor der Brust gefalteten Händen. Über Letzterer findet sich am Sattelknauf eine Banderole mit der Inschrift »*dich libt got*« (C: dich liebt Gott) und vor ihr eine schwebende Banderole mit dem Wortlaut: »*ritt(er) sā(n)d iöriq*« (D: Heiliger Ritter Georg). Vergleichbare Banderoleninschriften, die den heiligen Georg nennen, sind auf dem Tower-, Meyrick- und Thill-Sattel (Kat. Nr. 17, 18 und 21) dargestellt. Wahrscheinlich sind sie primär als vorformulierte Bitt- und Hilferufe des Betrachters oder Sattelleigentümers zu verstehen.<sup>234</sup> Am Medici-Bocksattel stellt die Inschrift darüber hinaus eine Verbindung zur Drachenkampfszene auf der gegenüber liegenden Sattelseite her. Hiermit ist eindeutig eine Deutung der Drachenkampfszene als Georgsdarstellung intendiert. An gleicher Stelle kommt die Drachenkampfszene auf sechs weiteren Beinsätteln (Kat. Nr. 4, 6, 8–10 und 19) vor. Eingebettet ist sie beim Medici-Bocksattel in ein Bildprogramm aus Minneszenen. Auf diese Weise kann sie zugleich mit einem Minnedienst und romanhaften Drachenkämpfen, die unter anderem zur Brautwerbung dienen, verknüpft werden. Hinter der Prinzessin an der rechten inneren Bordüre ist ein weitaus kleiner dargestellter höfischer Knabe mit Blu-

men in der rechten Hand sichtbar. Eine Blume führt gleichfalls ein Prinz oder König an der äußeren rechten Bordüre mit sich. Blumen waren bereits im Mittelalter ein Symbol der Liebe und fungierten als Minnegabe.<sup>235</sup> Daher verfolgen sie vermutlich die Absicht eine Dame zu umwerben – angesichts ihrer Blickrichtungen womöglich die Prinzessin an der inneren Bordüre. Die dargestellten Flechtzäune sowie Bäume lokalisieren die Szenen an einem von der Öffentlichkeit ausgeschlossenen, naturnahen Ort, höchstwahrscheinlich einem Liebesgarten.<sup>236</sup> Unten an der Rippe ist eine höfische Dame im Redegestus dargestellt und hält eine leere Banderole. Gegenüber an der linken Rippe wird gleichfalls eine Dame mit einer Banderole gezeigt. Dort ist die zum Teil unleserliche Aufschrift »*[.]it erv*« (B)<sup>237</sup> zu sehen. Rechts neben der Drachenkampfszene findet sich eine verheiratete Frau mit Schleier (Abb. 13.7) und einer weiteren Banderole, die sich über den hinteren Sattelbogen erstreckt und die Inschrift: »*allain / mein / ader / los / gar / sein*«<sup>238</sup> (A: Allein mein oder gänzlich frei/ledig sein), trägt. Der Inhalt der Banderole kann auf den höfischen Knaben bezogen werden, der am Sattelhinterbogen von eben jener Banderole umringt wird und diese mit beiden Händen umfasst. Die Schnitzerei am rechten Sattelhinterbogen, die ebenfalls eine Liebesgesprächsszene zeigt, ist gleichartig aufgebaut. Dort ist jedoch anstatt eines Mannes eine Dame abgebildet und auf der Banderole sind die Worte »*ich / han / nicht / lieberr / wen / dich*« (E: ich habe [niemanden] lieber als dich) zu lesen.<sup>239</sup>

Darunter an der Sattelaufgabe ist eine sitzende Dame mit einer leeren Banderole einem stehenden Knaben zugewandt. Mit seinem fantastisch anmutenden Kostüm mit einer nach oben stehenden Gugel auf dem Kopf unterscheidet er sich modisch merklich von den anderen Knaben des Sattels.<sup>240</sup> Er ist mit einem gespannten Bogen bewaffnet und bewegt sich von ihr weg, womöglich um in ihrem Auftrag nach der

<sup>232</sup> Siehe zur Ikonografie des heiligen Georg BRAUNFELS-ESCHE 1990 und zum Thema Kap. 2.4. In der Forschung wurde der auf dem Sattel gezeigte Ritter bereits mehrfach als heiliger Georg identifiziert, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 276 (Nr. 20); KAT. AUSST. FLORENZ 1938, S. 80, Kat. Nr. 66 (o.A.); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362–363, Kat. Nr. 4.71 (Mária VERŐ) und KAT. AUSST. FLORENZ 2015a, S. 226, Kat. Nr. 101 (Benedetta CHIESI).

<sup>233</sup> Alle Frauen auf dem Sattel tragen vergleichbare Kleider, die sich aus einem Untergewand mit Puffärmeln und einem unter der Brust gegürteten Obergewand mit langen Hängeärmeln zusammensetzen. Diese Mode war für das 15. Jahrhundert charakteristisch, vgl. BÖNSCH 2001, S. 106–111. Auch die dargestellten höfischen Männer tragen zeitgemäße Kleidungen, vgl. ebd., S. 101–105 und THIEL 1968, S. 224–228.

<sup>234</sup> Siehe zum Thema Kap. 2.4, S. 45.

<sup>235</sup> Siehe zum Motiv der Blumenübergabe weiterhin Kat. Nr. 7, Fn. 126.

<sup>236</sup> Siehe zum Motiv des Liebesgartens Kap. 2.2, S. 39.

<sup>237</sup> In der Forschung auch als »*buerd*«, »*hu/hit erd*« oder »*bit erd*« gelesen, vgl. MATTER 2013, S. 438 (Nr. 10); KAT. FLORENZ 2018,

S. 324, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI); SOMOGYVÁRI 2018, S. 125.

<sup>238</sup> Abweichende Lesungen der Banderole finden sich in der Forschung: nach Benedetta Chiesi »*allain mein ader loc gar skein*« (Wenn du nicht mein bist, bin ich ein freier Mann), vgl. KAT. FLORENZ 2018, S. 324, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta Chiesi); nach Virág Somogyvári »*allain mein ader las gar sein*« (Nur ich oder lass es, geh einfach), vgl. SOMOGYVÁRI 2018, S. 125.

<sup>239</sup> Die beiden Banderoleninschriften am Sattelhinterbogen sind derart positioniert, dass sie von einem Betrachterstandpunkt an der linken Sattelseite gelesen werden können, ähnlich wie beim Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 18).

<sup>240</sup> Die Gugel wurde im 15. Jahrhundert vermehrt von Bauern getragen und diente als Jagd- und Reisekopfbedeckung, vgl. LOSCHEK 2005, S. 224 (Gugel). Von Julius von Schlosser wird er aufgrund seiner Kleidung als Narr bezeichnet, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 277 (Nr. 20).

Liebe zu jagen.<sup>241</sup> An der linken Sattelaufgabe sitzt sich ein höfisches Paar im Gespräch gegenüber. Der Mann trägt einen Vogel<sup>242</sup> auf dem rechten Arm und hat seine linke Hand im Redegestus erhoben (Abb. 13.8). Hinter der Frau nähert sich ein fantastisches Wesen mit menschlichem Kopf und tierischem Körper dem Paar. Es mischt sich wohl verbal in ihre Konversation ein, versinnbildlicht durch eine leere aus seinem Mund heraustretende Banderole, die für das gesprochene Wort steht.

Die vier Riemenöffnungen des Sattels zur Anbringung von Brust- und Steigbügelriemen sind mit Rücksicht auf das Bildprogramm etwas versetzt in den Sitzbereich eingelassen. Dazu sind links elf und rechts zwölf Bohrungen zur Befestigung des weiteren Sattelzeugs zu verzeichnen, die kaum Gebrauchsspuren aufweisen. Mit Blick auf den guten Erhaltungszustand des Objekts, scheint der Sattel demzufolge, wenn überhaupt nur vereinzelt, als Reitsitz genutzt worden sein – zumal dessen reiches Bildprogramm, das allein durch ein vollständiges Umgehen des Sattels gänzlich fassbar ist, durch einen Reiter partiell verdeckt worden wäre.

*Einordnung:* Der Medici-Bocksattel zeigt formal, materialtechnisch und motivisch zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. In der kunsthistorischen Forschung wurden dabei insbesondere die motivischen Gemeinsamkeiten zum Welfen-Sattel (Kat. Nr. 7) hervorgehoben.<sup>243</sup> Mária Verő führte ferner ikonografische Parallelen zwischen dem sitzenden höfischen Knaben mit Vogel an der linken Sattelaufgabe und jenem an der linken Sattelaufgabe des Jankovich-Sattels (Abb. 8.6 und 13.8) an.<sup>244</sup> So stimmen sie in ihrer Körperhaltung, Gestik und Ausstattung nahezu überein, ein Indiz dafür, dass man hier einer Vorlage folgte. In der Ausführung der Figuren und insgesamt der Schnitzereien sind aber markante Unterschiede zwischen den beiden Sätteln wie auch zum Welfen-Sattel zu bemerken, sodass von gemeinsamen Lokalisierungen abzu- sehen ist.

Das im Flachrelief in die Beinplatten geschnitzte Bildprogramm des Medici-Bocksattels zeichnet sich unter anderem

durch seine Baumdarstellungen aus, deren länglich ovale Baumkronen von früheren Miniaturen oder Elfenbeinschnitzereien des 14. Jahrhunderts inspiriert zu sein scheinen.<sup>245</sup> Darüber hinaus zeigen die zumeist in Dreiviertelansicht wiedergegebenen typisierten Männer und Frauen mit ihren schlanken Körpern und Gewandfiguren eine deutliche Anlehnung an den Internationalen Stil um 1400. Ihre einheitlich ovalen Gesichter verfügen über mandelförmige Augen mit Pupillen, spitz zulaufende Nasen und Münder mit herabgezogenen Mundwinkeln. Das bei den Frauen oftmals geflochtene und bei den Männern bis zu den Schultern in Locken herabfallende Kopfhaar ist aus den Gesichtern ausgenommen. Zum Teil sind die einzelnen Locken sehr detailliert wiedergegeben. Ein hoher Detailrealismus zeigt sich ebenso an der Ausstattung des Drachenkämpfers, wo die einzelnen Platten der Rüstung und sogar ihre technischen Verbindungen ausgearbeitet sind. Unter der Annahme, dass es sich um einen aus der damaligen Wirklichkeit inspirierten Reiterharnisch handelt, könnte der Sattel um 1420 bis 1450 entstanden sein. Auch die Übereinstimmungen mit dem Jankovich- und Welfen-Sattel legen eine Entstehung des Sattels in dieser Zeit nahe. Die deutschen Inschriften verweisen auf dessen Fertigung im deutschsprachigen Raum.<sup>246</sup>

*Ausstellungen:* Florenz, 1865;<sup>247</sup> Florenz, Palazzo Vecchio 1938; Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum/Musée National d'histoire et d'art 2006; Paris, Musée de Cluny, Musée National du Moyen Âge 2014; Florenz, Museo Nazionale del Bargello 2015

*Literatur:* MOLINIER 1883, S. 30; KAT. FLORENZ 1884, S. 106–107 (Annibale CAMPANI); SCHLOSSER 1894, S. 275–278 (Nr. 20), Abb. 12; KAT. FLORENZ 1898, S. 873–874 (Igino Benvenuto SUPINO); SCHLOSSER 1899, S. 255, Anm. I (Nr. IX); KAT. AUSST. FLORENZ 1938, S. 80, Kat. Nr. 66 (o.A.); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 10); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362–363, Kat. Nr. 4.71 (Mária VERŐ); RADWAY 2009, S. 44–45 (Nr. 7); MATTER 2013, S. 437–438 (Nr. 10); KAT. FLORENZ 2014, S. 132, Kat. Nr. I, Abb. S. 124

<sup>241</sup> Pfeil und Bogen sind in der Minne-Ikonografie Sinnbilder des Ursprungs der Liebe, vgl. CAMILLE 2000, S. 39–42. Siehe zum Thema ferner die Minnedarstellungen am Este-Sattels (Kat. Nr. 20).

<sup>242</sup> Es handelt sich wohl um einen Greifvogel, wie beim Jankovich-, Medici-, Este- und Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 8, 14, 20 und 23). Siehe zur Bedeutung des Falken in Minnedarstellungen SCHRÖDER 2019, S. 229–232. In seinem Körperbau gleicht der abgebildete Vogel aber eher einer Ganz.

<sup>243</sup> SCHLOSSER 1894, S. 277 (Nr. 20); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362, Kat. Nr. 4.71 (Mária VERŐ).

<sup>244</sup> Ebd., S. 362, Kat. Nr. 4.71 (Mária VERŐ).

<sup>245</sup> Vgl. zum Beispiel eine Miniatur in der Weltchronik des Rudolf von Ems, Zürich, um 1300, St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Vad.

302, u.a. fol 124v, digitalisiert auf e-codices – Virtuelle Handschriftenbibliothek der Schweiz, URL: <https://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/vad/0302>, zuletzt geprüft am 05.01.2024; oder die Schnitzerei einer Spiegelkapsel, Nordfrankreich (?), letztes Viertel 14. Jahrhundert, Elfenbein, geschnitzt, Dm. 9,5 cm, Baltimore, Walters Art Museum, Inv. Nr. 71.206, vgl. RANDALL 1985, S. 226–227 (Nr. 335).

<sup>246</sup> Eine verwandte Datierung und eine Zuordnung nach Mitteleuropa wurde zuletzt vertreten in KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362, Kat. Nr. 4.71 (Mária VERŐ) und KAT. FLORENZ 2018, S. 324, Kat. Nr. VIII. 66 (Benedetta CHIESI).

<sup>247</sup> Zur Ausstellung existiert kein Katalog, vgl. ebd., S. 328, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI).

(Beatrice PAOLOZZI STROZZI); KAT. AUSST. PARIS 2014, S. 100–101, Kat. Nr. 887 (Benedetta CHIESI); KAT. AUSST. FLORENZ 2015a, S. 226–227, Kat. Nr. 101 (Benedetta CHIESI); KAT. FLORENZ 2018, S. 324–328, Kat. Nr. VIII. 66 (Benedetta CHIESI).

*Internetquellen:* Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/43ffc318\\_b0441ea7.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/43ffc318_b0441ea7.html), zuletzt geprüft am 22.12.2023.

**Kat. Nr. 14, Medici-Krippensattel in Florenz,  
Museo Nazionale del Bargello**

Inv. Nr. 3 Avori, alte Inv. Nr. 2832

Tafel 47–50

*Lokalisierung:* Norditalien (Florenz?)

*Datierung:* um 1474 bis 1484

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt, vergoldet und bemalt in den Farben Blau, Rot, Olivgrün, Grün sowie Schwarz; Leder (Alaunleder?); Holz; tierische oder pflanzliche Fasern, Birkenrinde

*Maße:* Höhe 39 cm; Länge 35 cm; Tiefe 47 cm

*Wappen:* ein Umriss eines ausgefallenen Wappens

*Inschriften:* latein und italienisch, gotische Minuskel auf Banderolen, als Worttrennung dient eine Raute mit oben und unten angesetzten Zierstrichen:

A) lavs

B) deo

C) aspeto ` tempo

D) amor

*Provenienz:* Der Beinsattel wird erstmals 1631 zusammen mit drei weiteren Beinsätteln, darunter der Medici-Bocksattel (Kat. Nr. 13), in einem Inventar der Medici in der *armeria di galleria* (der Rüstkammer in den Uffizien) in Flo-

renz erwähnt.<sup>248</sup> Eingehender beschrieben wird er aber erst im nachfolgenden Rüstkammerinventar von 1639: »*Una Sella d'osso bianco storiato, con più figure, con arcione di dietro torto in drento, con guarniture di velluto turchino, e frangettina attorno di seta verde e oro*«<sup>249</sup> (Ein bebildeter Sattel von weißem Knochen, mit vielen Figuren, mit einem nach innen krummen Sattelhinterbogen, mit einer Garnitur aus türkischem Samt, und Fransen um die grüne und goldene Sitzfläche herum). In der Rüstkammer wurde er noch bis 1775 verwahrt, bis er zusammen mit dem Medici-Bocksattel in den Palazzo Pitti gebracht wurde.<sup>250</sup> Am 10. Dezember 1780 wurden die beiden Sättel in die *Guardaroba generale* des Palazzo Vecchio überführt,<sup>251</sup> von wo aus sie am 24. Januar 1781 zeitweise zurück in die Uffizien und 1865 schließlich ins Museo Nazionale del Bargello gelangten.<sup>252</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Die Beinauflagen des Medici-Krippensattels weisen an den Sattelaufgaben und Rippen sowie im Sitzbereich mehrere Fehlstellen auf. Die zum Reiter zeigenden Innenflächen des Sattelvorderbogens besitzen eine weiße Lederschicht mit nagelförmigen Einstichen, die ein Indiz dafür sein können, dass sich dort ehemals auch Beinauflagen befanden. Die beinerne Sattelaußenumrandung ist an den Rippen und Sattelaufgaben beschädigt. An der linken unteren Sattelrippe wurde mit einer weißen Füllmasse eine Fehlstelle im Bereich der gedrechselten Beinstäbe kaschiert.<sup>253</sup> Die beiden Hunde an der linken Sattelaufgabe, die einen Hasen erbeutet haben, unterscheiden sich stilistisch von den übrigen Beinschnitzereien und wurden höchstwahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt aufgesetzt.<sup>254</sup> Es finden sich noch Reste von Vergoldungen und einer Farbfassung in Blau, Rot, Olivgrün, Grün sowie Schwarz an den Schnitzereien.<sup>255</sup> Das Blau im Hintergrund der figürlichen Darstellungen kommt ebenso an beinernen Fehlstellen vor. Hieraus ist zu schließen, dass

<sup>248</sup> Siehe zum Inventareintrag Kat. Nr. 13, Fn. 224. Zur weiteren Information zum Inventar vgl. Kap. 3, Anm. 417 und Kap. 4.1.1, Anm. 564.

<sup>249</sup> Rüstkammerinventar, 1639, Florenz, Archivio di Stato, Guardaroba Medicea, 539, fol. 21v, auszugsweise ediert zusammen mit weiteren Inventaren in KAT. FLORENZ 2018, S. 331–332, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI). Zu der fehlenden Garnitur sind keine weiteren Informationen bekannt.

<sup>250</sup> KAT. FLORENZ 1884, S. 106–107 (Annibale CAMPANI).

<sup>251</sup> Ebd., S. 106–107 (Annibale CAMPANI); KAT. FLORENZ 2018, S. 328, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI).

<sup>252</sup> KAT. FLORENZ 1884, S. 106–107 (Annibale CAMPANI); KAT. FLORENZ 2018, S. 331–332, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI).

<sup>253</sup> Hierzu und zu weiteren Umarbeitungen am Objekt liegen der Verfasserin keine schriftlichen Informationen vor. Schriftlich verzeichnet sind aber in den Jahren 2000 und 2013 durchgeführte Reinigungsarbeiten und einzelne Materialfestigungen. Die Reinigungen fanden mit Wattebäuschen und kleinen Bürsten statt, die mit demineralisiertem Wasser und bei der Polychromie 2013 mit Testbenzin angefeuchtet

wurden. Reste der Farbfassung wurden 2000 mit reversiblen Kleber (K60) gefestigt. Aufgrund einer Vergraugung des Klebstoffs wurde dieser 2013 mit Aceton und Wasser entfernt. Ferner wurden mit reversiblen Acrylkleber (Acryl 33 CTS) Beinnägel hinten an der linken Sattelaufgabe fixiert.

<sup>254</sup> In den ersten bekannten Abbildungen und Beschreibungen des Sattels aus dem 19. Jahrhundert sind die Schnitzereien bereits nachweisbar. So wird in einem Inventar von 1825 ein Mann mit zwei Bestien genannt, teilweise ediert in: KAT. FLORENZ 2018, S. 331, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI). Siehe zu den Ergänzungen bereits SCHRÖDER 2014, S. 84 und KAT. FLORENZ 2018, S. 329, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI).

<sup>255</sup> Die Vergoldungen sind durch einen ockerfarbenen Schimmer noch an der Mähne des Löwen, die beiden Grüntöne an den Pflanzen, das Blau im Hintergrund der figürlichen Darstellungen, das Schwarz an den Inschriften und das Rot an den Randlinien der Banderolen, Kleidungen, im Rachen des Drachen sowie an den Wolkenformationen wahrnehmbar. Siehe weiterhin zur Polychromie des Sattels SCHRÖDER 2014, S. 74–75.

es sich zumindest partiell um spätere Bemalungen handelt.<sup>256</sup>

Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist noch partiell im Bereich der Sattelbögen erhalten. Mindestens acht mit Metallnägeln fixierte weiße und braune Lederriemenreste zeugen von der Anbringung technischer Einrichtungen. Ein Ledergurt im Sitzbereich trägt noch eine Metallschnalle. Inwiefern es sich um zeitgenössische oder spätere Montierungen handelt, ist unbestimmt. Hinten im Bereich der linken Sattelaufgabe ist mit weißem Lack die heutige Inventarnummer des Sattels »A3« notiert. Darunter findet sich ein weißes unlesbares Papieretikett. Außerdem ist vorn unterhalb der Frontplatte ein weiteres Papierschild mit der alten Inventarnummer »2832« aufgeklebt.

*Beschreibung:* Der Beinsattel ist einer von drei Krippensätteln (vgl. Kat. Nr. 20 und 26), die erhalten sind. Mit seinem runden scheibenförmigen Knauf und seinen starken nach vorn gewölbten Krippen ähnelt er zahlreichen Satteldarstellungen in der italienischen und spanischen Kunst des 15. Jahrhunderts.<sup>257</sup> Die gesamte Oberfläche des Medici-Krippensattels ist aufwendig mit Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) belegt. Unter ihnen verbirgt sich ein hölzerner und mit Alaunleder (?) behäuteter Sattelbaum, auf dessen Unterseite tierische oder pflanzliche Fasern und Blätter von Birkenrinde aufgetragen wurden. Zwei etwas versetzt übereinander angeordnete Riemenöffnungen durchstoßen je Seite den Sattelkorpus. Zu diesen technischen Einrichtungen gehören zwölf in den Sattelbaum eingelassene Bohrlöcher und mehrere Lederriemen-Montagen an der Sattelunterseite, wobei Letztere später hinzugefügt worden sein können. Der Medici-Krippensattel wurde demnach als funktionstüchtiger Reitsitz konzipiert. Mit Blick auf die Fehlstellen an den Riemenöffnungen könnte er als solcher

durchaus verwendet worden sein. Sein guter Erhaltungszustand zeugt aber lediglich von einer seltenen Nutzung.

Das in die Beinplatten geschnitzte Flachrelief zeigt nahezu über die gesamte Satteloberfläche Minnedarstellungen. Lediglich an der Vorderseite der Rippen finden sich zwei Engel mit Banderolen nahezu gleicher Gestalt, die der christlichen Ikonografie entlehnt sind. Auf den Banderolen sind die zwei lateinischen Worte »*laus*« und »*deo*« (A und B: Gelobt sei Gott) lesbar.<sup>258</sup> Oberhalb der Engel finden sich wellenförmige Strahlen, die auf der Innenseite des Sattelknaufes wiederkehren und aus Wolken hervordringen, ein Motiv, welches auch auf dem Este-Krippensattel (Kat. Nr. 20) vorkommt.

Die Minnedarstellungen zeigen eine sequenzhafte Erzählung einer vorbildhaften höfischen Liebeswerbung aus sieben Werbungsstufen.<sup>259</sup> Bevölkert werden die Szenen von modisch gekleideten adligen Männern und Frauen,<sup>260</sup> die sich vor einem mit Bäumen, Pflanzen und Felsen ausgestatteten landschaftlichen Grund begegnen. An der Vorderseite des Sattelknaufes wird die Landschaft durch einen Flechtzaun umgrenzt, ein Hinweis darauf, dass es sich um einen Liebesgarten handelt.<sup>261</sup> In der ersten Szene an der rechten inneren Bordüre sitzt eine Frau auf einem Felsen (Abb. 14.8). Zu ihren Füßen befindet sich ein Greifvogel, höchstwahrscheinlich ein Falke.<sup>262</sup> Er ist ein beliebtes adliges Attribut, hier aber wohl primär als Allegorie des Kavaliere zu deuten, der von der sitzenden Dame abgewiesen wird. So hält diese in ihrer rechten Hand eine Banderole mit der italienischen Aufschrift »*aspeto tempo*« (C: ich warte).<sup>263</sup> Indirekt ruft die Dame hiermit den Kavalier zum Minnedienst auf, wie er am Sattelhinterbogen in Form von zwei tierischen Kampfszenen abgebildet wird.

In menschlicher Gestalt stellt sich der Kavalier dort zum einen mit einem Schild und einer Keule einem Drachen und

<sup>256</sup> Vermutlich stammt auch das Olivgrün aus einer späteren Zeit, da der Farbton für gotische Beinschnitzereien untypisch ist. Die Polychromie wurde wahrscheinlich um 2013 näher untersucht. Auf dem von Pietro Baraldi erstellten und auf der RAA (Congress on the Application of Raman Spectroscopy in Art and Archaeology) in Ljubljana präsentierten Poster von 2013 war daher zu lesen, dass das Grün eine ähnliche Morphologie, wie jenes am Este-Sattel besäße. Ein Dank geht an dieser Stelle an Pietro Baraldi, der mir dankenswerterweise für die vorliegenden Forschungen das Poster digital übermittelte. Weitere Aufzeichnungen zu den Untersuchungen sind der Verfasserin nicht bekannt.

<sup>257</sup> Vgl. beispielsweise den Drachenkampf Georgs mit Lanze zu Pferd, Bernat Martorell, um 1435, Tempera auf Holz, 155,6 × 98,1 cm, Chicago, Art Institute, Inv. Nr. 1933.786, vgl. KAT. CHICAGO 2008, S. 78–86, o. Kat. Nr. (Judith Berg SOBRIÉ).

<sup>258</sup> Diese Formulierung ist u.a. auch in Heinrich Müsingers *Buch von den Falken, Habichten, Sperbern, Pferden und Hunden* aus der Mitte des 15. Jahrhunderts oder in Leon Battista Albertis um 1435/36 niedergeschriebenen Traktat *Della pittura* zu finden, vgl. Kap. 2.8, Anm. 289.

<sup>259</sup> Siehe zu dieser ikonografischen Deutung bereits SCHRÖDER 2014, S. 75–82 und SCHRÖDER 2019.

<sup>260</sup> Die Frauen auf dem Sattel tragen ein langes Doppelkleid mit langen herabhängenden Ärmeln, die unter der Brust gegürtet sind. Die Männer sind teils in vergleichbaren Gewandungen gezeigt. Diese enden jedoch bereits kurz unter den Knien. Über der Hüfte befindet sich ein Dusing, den sie jeweils mit einer Hand umfassen. Siehe zu dieser repräsentativen Standesgeste bereits Kat. Nr. 6, Fn. 94. Allein die beiden Männer im Kampf im Sitzbereich sind in sehr eng anliegende kurze Obergewänder gekleidet. Auch diese sind typisch für die Frührenaissance, vgl. THIEL 1968, S. 251–252.

<sup>261</sup> Siehe zum Bildthema des Liebesgartens Kap. 2.2, S. 39.

<sup>262</sup> Siehe zur Bedeutung des Falken SCHRÖDER 2019, S. 229–232.

<sup>263</sup> Der sprachliche Wechsel der Inschriften von Latein ins Italienische könnte mit ihrem thematischen Darstellungskontext in Zusammenhang stehen. In christlichen Darstellungen sind oft lateinische Inschriften anzutreffen, während sich in profanen Darstellungen vielfach volkssprachliche Inschriften finden lassen. Dies fällt ebenso bei Straßburger und Baseler Bildteppichen des 15. Jahrhunderts auf, vgl. den maßgeblichen Bestandskatalog zu den Werken RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990.

zum anderen mit einer Lanze einem Löwen entgegen, um seine Stärke und seinen Mut zu beweisen (Abb. 14.7). Der Drache wie der Löwe sind auf leeren Schriftbändern platziert, die wahrscheinlich auf eine unbestimmte höfische Erzählung Bezug nehmen.<sup>264</sup> Mit der Keule ist die Waffenauswahl des Kavaliere ungewöhnlich, da es sich um keine höfische Waffe handelt.<sup>265</sup> Im englischen Roman *Sir Degaré* aus dem 14. Jahrhundert wird dennoch unter anderem ein Held beschrieben, der mit einem dicken Eichenstab nahezu mühelos einen Drachen bezwingt.<sup>266</sup> Dem Kampf mit dem Drachen ist in dem Roman durch die Waffe sowie seinen unspektakulären Handlungsverlauf eine Komik inhärent, die vielleicht ebenso bei den Beinschnitzereien mitschwingt. Die Kampfszene mit dem Löwen auf der linken Sattelseite besitzt einen nahezu kongruenten Bildaufbau. Der Löwe scheint im Vergleich zum Drachen aber durch seine Körperhaltung und seine vermenschlichte Mimik dem Kavaliere sichtlich unterlegen zu sein. Von den Heldentaten des Kavaliere beeindruckt, geht die Dame in der vierten Szene an der linken inneren Bordüre nun auf seine Werbung ein (Abb. 14.9). Sie offenbart ihm ihre Liebe, indem sie eine Banderole mit der Aufschrift »amor« (D: Liebe) in die Höhe streckt.

Gefestigt wird die nun beginnende Liebesbeziehung durch eine Herzübergabe an der rechten Sattelaufgabe.<sup>267</sup> Des Weiteren hebt an der Vorderseite des Sattelknaufes die Dame ein Herz empor, während der Kavaliere einen kugelförmigen Gegenstand, vielleicht einen Apfel,<sup>268</sup> bei sich trägt. Die siebente und letzte Szene befindet sich an der linken Sattelaufgabe. Sie zeigt mit einem stehenden Mann und zwei Hunden, die einen Hasen erbeutet haben, gegenwärtig eine Jagdszene, die das Bildprogramm sinnstiftend ergänzt – unabhängig davon, ob hier auch ursprünglich eine vergleichbare Szene zu sehen war. Die Jagd ist innerhalb der Minneikonografie ein verbreitetes Thema. Sie transportiert zu-

meist eine erotische Allegorie.<sup>269</sup> Der Hase bzw. das Kaninchen galten als ein Symbol der Frau. Gezähmte Haustiere wie Eichhörnchen oder Hunde waren hingegen gängige Symbole des Mannes. Die Jagddarstellung könnte auf diese Weise den Sexualakt des Paares versinnbildlichen.<sup>270</sup>

Eingefasst werden die Figurenszenen durch zahlreiche Beinstäbe mit Spiralen, Perlenschnüren und Zopfmustern, die dicht aneinandergesetzt einen reichen Ornamentfries ergeben. Die gedrehten Beinstäbe bilden ein zentrales und zugleich kennzeichnendes Gestaltungsmittel des Medici-Krippensattels. In verwandter Art kommen sie nur noch beim Este-Sattel (Kat. Nr. 20) vor. Zusammen mit zwei unverzierten Beinleisten gliedern sie an der Rückseite der Krippen des Medici-Krippensattels die Bildfläche. Ferner teilt eine mit einem Lambrequin verzierte Beinleiste an der Längsachse die Schnitzereien optisch in zwei achsensymmetrisch ausgestaltete Bildhälften.

*Einordnung:* Der Medici-Krippensattel gleicht formal, materialtechnisch und motivisch den weiteren Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Im Besonderen steht er motivisch und stilistisch den Beinschnitzereien des Este-Krippensattels (Kat. Nr. 20) nahe. Wahrscheinlich wurden beide Sättel von einer Hand oder in einer Werkstatt gefertigt.<sup>271</sup> Starke stilistische Verbindungen zur florentinischen Tafelmalerei und motivische Bezüge zwischen den Schnitzereien des Este-Sattels und dessen ehemaligen Besitzer Ercole I. d'Este (1431–1505) grenzen ihre Entstehung auf ca. 1474 bis 1484 in Norditalien ein.<sup>272</sup> Für wen der Medici-Krippensattel gefertigt wurde, ist unbekannt. Einst wies ein von einer Girlande umschlossenes Wappen, zu dem zwei ornamental gestaltete Drachen streben, hinten an der Rückseite der Krippen auf den ursprünglichen Eigentümer hin. Es ging im Laufe der Zeit verloren, sodass nur noch dessen Silhouette von seiner ehemaligen Existenz zeugt.

<sup>264</sup> Eine literarische Vorlage für die Schnitzereien kann nicht genannt werden. Drachen- und Löwenkämpfe sind in der höfischen Literatur aber wiederholt mit der Minne verknüpft, vgl. Kap. 2.2, S. 38–39.

<sup>265</sup> Hingegen kämpfen nicht selten wilde Leute mit Keulen oder Stöckern. Auf einem Straßburger Bildteppich sind sogar zwei wilde Männer zu sehen, die gegen einen Löwen und einen Drachen kämpfen: Wandbehang mit Wilden Leuten, Straßburg, um 1440, Wolle und Seide, gewirkt, 100–102 x 496 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 54.1431, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 314–318 (Nr. 96).

<sup>266</sup> *Sir Degaré*, hg. von Gustav SCHLEICH u.a. nach dem *Auchinleck Manuscript* (vgl. zur Handschrift Kap. 4.3, Anm. 747) in SIRE DEGARRE 1929, S. 78–82, Vers 347–384. Siehe weiterführend zum Thema HON-EGGER 2011, S. 98–100.

<sup>267</sup> Der Mann überreicht der Dame ein Herz. Die Dame hält damit im übertragenden Sinn das Herz des Kavaliere in ihrer Hand. Herzdarbringungen sind mehrfach auf den Beinsätteln gezeigt. Auf den anderen beiden Krippensätteln (Kat. Nr. 20 und 26) sind sie ebenso in eine graduelle Liebeswerbung eingebunden. Siehe zum Bildthema Kat. Nr. 20, Fn. 374.

<sup>268</sup> Das Überreichen eines Apfels galt in antiken Darstellungen als Liebeserklärung, während in der christlichen Kunst der Apfel u.a. als Symbol der Verlockung und Sünde fungiert, vgl. STAUCH 1935, Sp. 748–750 und OS 1990. Es könnte sich neben der ersten geistigen Gabe des Herzens aber auch um eine zweite materielle Minnegabe des Mannes handeln, vgl. MÜLLER 1996b, S. 76–81 und HANNIG 1988, S. 17.

<sup>269</sup> CAMILLE 1998, S. 96.

<sup>270</sup> Diese Deutung lehnt sich an eine Interpretation einer Jagddarstellung von Michael Camille auf einer Spiegelkapsel an: Frankreich, Paris (?), um 1320, Elfenbein, Dm. 12,5 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 222-1867, vgl. ebd., S. 98–102.

<sup>271</sup> Siehe zu vergleichenden Analysen der beiden Beinsättel SCHRÖDER 2014, S. 82–84. Dazu wurde eine gemeinsame Lokalisierung thematisiert in KAT. AUSST. FLORENZ 2015a, S. 227, Kat. Nr. 102 (Benedetta CHIESI) und KAT. FLORENZ 2018, S. 329, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI).

<sup>272</sup> In der Forschung wurde die Entstehung des Medici-Krippensattels zuletzt in Norditalien zwischen 1450 bis 1475 vermerkt, vgl. KAT. FLORENZ 2018, S. 328, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI).

Das Bildprogramm des Medici-Krippensattels ist im Flachrelief gleichbleibender Stärke in das Bein geschnitzt. In einem eigentümlichen Stil wiedergegeben sind unter anderem die Pflanzen und Baumkronen, die sich aus runden Einzelgebilden zusammensetzen, in denen sich jeweils Blätter um ein mittiges Zentrum gruppieren. Ein verwandtes Vorgehen ist lediglich bei der Vegetation am Este-Sattel zu beobachten und lehnt sich an die florentinische Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts an.<sup>273</sup> In ihrer gesamten Körperauffassung ähneln die schlanken bis drallen Männer und Frauen des Medici-Krippensattels zudem der florentinischen Tafelmalerei.<sup>274</sup> Sie sind bevorzugt in Dreiviertelansicht wiedergegeben, zeigen aber wiederholt Kopfwendungen ins Profil. Ihre nahezu einheitlichen ovalen Gesichter zeichnen sich durch oberhalb der Gesichtsmitte platzierte, mandelförmige Augen mit Pupillen, breite Nasen und pausbäckige Wangen aus. Hierin gleichen sie den Figuren des Este-Sattels (vgl. Abb. 14.9 und 20.7). Ihre durch Einzellinien strukturierten welligen Haare sind aus den Gesichtern herausgenommen. Vor allem die Wangenpartien der ins Profil gedrehten Gesichter wirken hierdurch leer und überdimensional. Die langen Kleider und Hängeärmel der beiden höfischen Damen am Sitzbereich drehen sich unten am Saum ein, was sie lebendiger wirken lässt und wodurch ein Gefühl für ihre Materialität vermittelt wird.<sup>275</sup> Ansonsten dominieren geradlinig nach unten verlaufende Falten und die Röcke schließen unten nahezu waagrecht ab.

*Ausstellungen:* Florenz, 1865;<sup>276</sup> Florenz, Palazzo Vecchio 1938; Florenz, Palazzo Strozzi 1948; Paris, Musée de Cluny, Musée National du Moyen Âge 2014; Florenz, Museo Nazionale del Bargello 2015

*Literatur:* VIOLLET-LE-DUC 1858–1875, Bd. 3, S. 447–448, Abb. 15 (Harnais); MOLINIER 1883, S. 30; KAT. FLORENZ 1884, S. 106–107 (Annibale CAMPANI); SCHLOSSER 1894, S. 275 (Nr. 19); KAT. FLORENZ 1898, S. 373–374 (Igino Benvenuto SUPINO); KAT. AUSST. FLORENZ 1938, S. 80, Kat. Nr. 68 (o.A.); KAT. AUSST. FLORENZ 1948, S. 43 (Saal 6, o.A.); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 10); TAVARD 1975, S. 81; VERŐ

<sup>273</sup> Für Beispiele vgl. KAT. NEW YORK 1971, S. 54–56 (Federico ZERI und Elizabeth E. GARDNER) und KAT. AUSST. FLORENZ 2015b, S. 105–109, Kat. Nr. 2.4–2.5 (Ikuyo EJIRI) und S. 128–132, Kat. Nr. 2.11 (Alessio FORMOLO). In den Malereien sind zudem vergleichbar zerklüftete Felsenlandschaften wiedergegeben.

<sup>274</sup> Vgl. u.a. Cassone-Tafeln von Apollonio di Giovanni (1415/17–1465) und seiner Werkstatt und hier insbesondere ein verschollenes Werk mit dem Urteil des Paris, abgebildet in: KAT. AUSST. FLORENZ 2015b, S. 107, Kat. Nr. 2.4 (Ikuyo EJIRI).

<sup>275</sup> Der Schleier der Dame der ersten Szene am Sattelvorderbogen (oben links) des Este-Sattels (Kat. Nr. 20) zeigt eine verwandte Drehung.

2006, S. 278 (Nr. 24), Abb. S. 271; RADWAY 2009, S. 59 (Nr. 18); SCHRÖDER 2014, S. 72–84; KAT. FLORENZ 2014, S. 132, Kat. Nr. I (Beatrice PAOLOZZI STROZZI); KAT. AUSST. PARIS 2014, S. 100–101, Kat. Nr. 86 (Benedetta CHIESI); KAT. AUSST. FLORENZ 2015a, S. 226–227, Kat. Nr. 102 (Benedetta CHIESI); KAT. FLORENZ 2018, S. 328–332, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI); SCHRÖDER 2019.

*Internetquellen:* Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/9766B10E\\_1c0398a5.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/9766B10E_1c0398a5.html), zuletzt geprüft am 10.01.2024.

**Kat. Nr. 15, Montgomerie-Sattel in Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum**

Inv. Nr. E 1939.65.bx

Tafel 51–52

*Lokalisierung:* süddeutsch (?)

*Datierung:* 15. Jahrhundert

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt und gefasst in den Farben Rot, Grün und Schwarz; Leder, vergoldet; Tierhaut; Holz (Birke); pflanzliche oder tierische Fasern; Birkenrinde

*Maße:* Höhe 34,3 cm; Länge 61 cm; Tiefe 35,6 cm

*Inschriften:* gotische Minuskel, auf Banderolen:

A) m n m n m

B) m n m n<sup>277</sup> m<sup>278</sup> n

C) m n m n m

D) m n m<sup>279</sup> n m n

*Provenienz:* Der Beinsattel ist erstmals Anfang des 20. Jahrhunderts im Besitz der Montgomerie, der Earls of Eglinton und Winton, im Eglinton Castle in Kilwinning fassbar.<sup>280</sup> Am 25. Juli 1922 wurde er in London bei Christie's zum Verkauf angeboten, wo er von dem Kunsthändler W. H. Fenton im Auftrag von Robert Lyons Scott (1871–1939) in Greenock erworben wurde.<sup>281</sup> Nach dessen Tod wurde der Beinsattel samt seiner reichen Sammlung an europäischen Waffen und Rüstungen dem Art Gallery Museum in Glasgow übereignet.<sup>282</sup>

<sup>276</sup> Zur genannten Ausstellung existiert kein Katalog, vgl. KAT. FLORENZ 2018, S. 331, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI).

<sup>277</sup> Ein Bohrloch beschädigt beide Schäfte der Minuskel.

<sup>278</sup> Der erste Schaft des Buchstabens wird durch ein Bohrloch beschädigt.

<sup>279</sup> Ein Bohrloch beschädigt den zweiten Schaft der Minuskel.

<sup>280</sup> BRYDALL 1903, S. 41, Abb. 3.

<sup>281</sup> KAT. AUKT. LONDON 1922, S. 4, Lot. 11, Abb. S. 11; CRIPPS-DAY 1925, S. 256 (Nr. 11).

<sup>282</sup> Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/256B836E\\_23475714.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/256B836E_23475714.html), zuletzt geprüft am 10.12.2023.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Der Montgomerie-Sattel weist an seinen vorderen und hinteren Standflächen teils erhebliche Materialverluste auf. Die kompletten unteren Rundungen der Rippen sind weggebrochen. An den Auflagen wurden der Sattelbaum und die Beinauflagen partiell erneuert.<sup>283</sup> Von diesen Reparaturen zeugt an der rechten unteren Sattelaufgabe noch eine kleine rechteckige Beinplatte, die den Schnitzdekor des Sattels nachahmt. Ferner wurden die oberen Riemenöffnungen durch Beinauflagen nachträglich verschlossen und am Sattelhinterbogen wurden Teile der Beinaußenumrandung ersetzt. Die Beinaußenumrandung weist dort auf diese Weise einen ungewöhnlichen Strichdekor auf. Weitere Ausbesserungen an den Beinplatten und -leisten wurden mit Wachs vorgenommen, wie beispielsweise hinten an der Längsachse und links am Sattelhinterbogen. An der rechten Volute des Sattelknaufes und an der rechten unteren Riemenöffnung sind Beinplatten gesplittert und partiell verlustig. Teile der beinernen Außenumrandung fehlen unter anderem an der linken äußeren Bordüre. Die Frontplatte unterhalb des Sattelknaufes ist verlustig. Einzelne diagonale Spannungsrisse an den Beinauflagen im Sitzbereich könnten auf eine mechanische Belastung des Sattels von oben hindeuten.

An den Beinauflagen sind noch Reste einer wachsartigen Bemalung in Rot, Grün und Schwarz sichtbar.<sup>284</sup> Mit jeweils drei filigranen Ornamenten in Gold sind die wohl nachträglich ergänzten, braunen Lederauflagen an den Sattelwangen reich verziert (vgl. Abb. 15.4). Ferner tragen sie an der Oberkante ein goldenes Ornamentband, das teils auslaufen scheint. Hierdurch entsteht der Eindruck, die Lederpartien seien mitsamt dem Golddekor an die Sattelwangen angepasst und in diesem Zuge beschnitten worden. Auf dem Leder sind einzelne Wachsstellen wahrnehmbar, die von den Ausbesserungen an den Beinauflagen herrühren könnten. Weiterhin ist die gesamte Sattelunterseite mit Wachs überzogen worden. Zahlreiche Fraßlöcher hier sowie an den Sattelwangen deuten auf einen ehemaligen Wurmbefall hin. Nur noch einzelne Reste der Birkenrindenaufgaben der Sattelunterseite sind erhalten. Im Bereich der unteren Riemenöffnungen ist eine riemenförmige Einbuchtung in den Sattelbaum eingelassen. Diese verfügt am Scheitelpunkt über ein größeres Bohrloch – wahrscheinlich von einem Nagel herrührend, der den eingelegten Riemen in seiner Position hielt. Mittig in der Sattelkammer ist ein

Metallnagel in den Sattelbaum eingeschlagen. Links und rechts sind weiterhin zwei Lederriemen mit Metallschnallen mit Metallnägeln befestigt. Eine weitere Metallschnalle, die mit zwei Lederriemen fixiert ist und womöglich ebenso späteren Ursprungs sein könnte, findet sich hinten zwischen den Sattelwangen. Auf dieser ist ein Zettel mit der Inventarnummer des Sattels »E 1939.65.bxx« aufgeklebt.

*Beschreibung:* Der Montgomerie-Sattel zählt formal zu den Bocksätteln. Neben dem Hohenzollern-Sattel (Kat. Nr. 3) ist er einer der wenigen erhaltenen Beinsättel mit einem nahezu ausschließlich ornamentalen Dekor. Seine Satteloberfläche ist bis auf die Unterseite des Knaufes und die Wangen, die mit Leder belegt sind, mit Beinauflagen versehen. Hierbei wurden großformatige Knochenplatten mit Klebmitteln und beinernen Nägeln auf einen hölzernen und mit Tierhaut sowie mit pflanzlichen oder tierischen Fasern behüteten Sattelbaum befestigt. Auf die Knochenplatten sind am Sattelvorderbogen und an der Längsachse dekorlose Beinleisten aufgesetzt. Den Sattelaußenrand bilden nutförmige Beinleisten aus Hirschhorn (?), die den Rand des Sattelbaums samt der genannten Materialsichten einfassen.

Die Beinplatten zeigen ein Muster aus sich vielfach teilenden und schneckenförmig eindrehenden Balken, ähnlich einem Band- oder Rankenwerk. Mit den sich nahezu kreisförmig, einrollenden Balken zeigt es Anlehnungen an das Rankenwerk des Tower-Sattels (Kat. Nr. 17), zumal sich die Enden der Balken fächerförmig öffnen. Vorn an den inneren Bordüren wandelt sich das Band- oder Rankenwerk in Banderolen, die sich bis zum Knauf winden und in abwechselnder Reihenfolge die gotischen Minuskeln »m« und »n« (A und C) tragen. An den äußeren Bordüren sind zwei weitere Banderolen wiedergegeben. Auf ihnen sind dieselben Buchstaben (B und D) in mehrfacher Wiederholung lesbar. Ihre Bedeutung ist unbekannt. Möglicherweise handelt es sich um die Initialen des Sattelleigentümers, eine abgekürzte Devise oder um abgekürzte Bitt- und Hilferufe.<sup>285</sup> Auffallend ist, dass die Buchstaben, durch ihre gleichmäßig oben und unten gebrochenen Schäfte, die zugleich Verbindungsbögen darstellen, von unterschiedlichen Betrachterstandpunkten aus gelesen werden können. Hierdurch wie durch seine reduzierte achsensymmetrische Gestaltung ist das Bildprogramm schnell fassbar, was einem Gebrauch des Objekts als Reitsitz entgegenkommt.

<sup>283</sup> Zu dieser und weiteren Umarbeitungen am Sattel sind keine schriftlichen Informationen bekannt. Ein herzlicher Dank geht in diesem Zusammenhang an Ed Johnson, assistierender Kurator der Sammlungen im Glasgow Museums Resource Centre, für die Zusammenarbeit und die Objektstudien vor Ort.

<sup>284</sup> Rote und grüne Farbreste finden sich an zahlreichen Stellen des geometrischen Rankendekors. Mit dem Schwarz wurden die Banderoleninschriften hervorgehoben.

<sup>285</sup> So könnte das »m« für »*mamyla pan*« (meine liebe Jungfrau) oder »*mamyla panny*« (gnädige Frau) stehen, vgl. Website der Glasgow Museums, URL: <https://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=243378;type=101>, zuletzt geprüft am 10.01.2024. Siehe zur Interpretation von einzelnen Minuskeln auf Beinsätteln Kap. 1.3, S. 23.

Zu diesem Zweck besitzt der Beinsattel nicht nur einen mehrschichtigen und äußerst stabilen Materialaufbau, sondern auch technische Einrichtungen in Form von ehemals jeweils zwei versetzt untereinander angeordneten Riemenöffnungen rechts und links im Sitzbereich und von Bohrungen (wohl ursprünglich zehn je Sattelseite, bevorzugt paarweise gesetzt). Dazu wurden Riemen mit Schnallen vorn und hinten an der Sattelunterseite angebracht. Eine vereinzelte Nutzung des Objekts als Reitsattel ist auf diese Weise und angesichts seines Erhaltungszustandes durchaus vorstellbar.

*Einordnung:* Der Montgomerie-Sattel besitzt in seiner Form, in seinem materialtechnischen Aufbau und in seinem Bildprogramm zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Mit den sehr flachen, nahezu gravurartig ausgeführten Beinschnitzereien, die sich primär durch eingetiefte Linien auszeichnen, steht er dem Tower-Sattel (Kat. Nr. 17) besonders nahe. Mit Blick auch auf die genannten motivischen Parallelen ist nicht auszuschließen, dass die beiden Sättel in einer verwandten Region im 15. Jahrhundert entstanden. Ihre Beinschnitzereien bieten jedoch kaum Anhaltspunkte für eine Lokalisierung und eine weitere Eingrenzung ihrer Datierung.<sup>286</sup> Nur die Inschriften des Tower-Sattels deuten auf einen deutschsprachigen Entstehungsort hin.

*Literatur:* BRYDALL 1903, S. 41; KAT. AUKT. LONDON 1922, S. 4, Lot. 11, Abb. S. 11; JOUBERT 1924, Bd. 1, section III; CRIPPS-DAY 1925, S. 256 (Nr. 11); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 13); KAT. GLASGOW 1980, S. 18, Abb. 13 (J. G. SCOTT); VERŐ 2006, S. 277 (Nr. 12), Abb. 7; RADWAY 2009, S. 65 (Nr. 23); SOMOGYVÁRI 2017, S. 125 (Nr. 12).

*Internetquellen:* Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/256B836E\\_23475714.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/256B836E_23475714.html), zuletzt geprüft am 10.01.2024; Website der Glasgower Museen, URL: <https://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=243378;type=101>, zuletzt geprüft am 10.01.2024; Website für 3D und AR Modelle, sketchfab, URL: <https://>

<sup>286</sup> Dennoch wurde der Montgomerie-Sattel in Ungarn oder Böhmen verortet und auf das späte 15. Jahrhundert datiert, vgl. KAT. GLASGOW 1980, S. 18, Abb. 13 (J. G. SCOTT); Website der Glasgower Museen, URL: <https://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=243378;type=101>, zuletzt geprüft am 10.01.2024. Die von J. G. Scott vertretende Zuordnung basiert wohl ausschließlich auf der ehemaligen Zuordnung der spätmittelalterlichen Beinsättel zum Drachenorden, vgl. zum Thema die Einführung, S. 12.

<sup>287</sup> Die ersten drei Buchstaben sind beschädigt.

<sup>288</sup> Der erste Buchstabe ist beschädigt.

[sketchfab.com/3d-models/late-medieval-bone-saddle-glasgow-museums-8355787135ec47aca7b101afodbood3d](https://sketchfab.com/3d-models/late-medieval-bone-saddle-glasgow-museums-8355787135ec47aca7b101afodbood3d), zuletzt geprüft am 10.01.2024.

**Kat. Nr. 16, Borromeo-Sattel auf Isola Bella (Stresa), Museo Borromeo**

Tafel 53–57

*Lokalisierung:* Österreich

*Datierung:* 2. Hälfte 15. Jahrhundert

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt und bemalt in den Farben Blau, Grün, Rot und Schwarz; Leder; Tierhaut; Holz; Birkenrinde

*Maße:* Höhe 37,5 cm; Länge 40 cm; Tiefe 38–39 cm

*Inschriften:* Gotische Minuskel auf Banderolen, als Worttrennungen dienen strahlenförmige Sterne:

A) i pi ç<sup>287</sup>

B) ' ' in '

C) ' irl ' / ' / ih ñ ' gon<sup>288</sup> / di

D) qñ ' ç ş i l ' / ' / ' rit ' / ' lib<sup>289</sup> ' / ' lib<sup>290</sup>

E) ' l i ç ñ '

*Provenienz:* Der Beinsattel ist seit unbekannter Zeit im Besitz der Familie Borromeo, die seit 1630 eine Villenresidenz auf der Insel Isola Bella erbauen ließ. Der Sattel ist hier seit Beginn des 20. Jahrhunderts dokumentiert.<sup>291</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Die hölzerne Grundkonstruktion des Borromeo-Sattels ist vor allem im Bereich der Standflächen – das heißt an den unteren Rippen und Sattelaufgaben – beschädigt. Dazu weisen die Beinplatten kleinere bis größere Fehlstellen insbesondere an den Sattelländern und am -knauf auf. Unterhalb der unteren Riemenöffnungen und im Bereich der Bohrungen sind die Beinplatten gesplittert und verlustig. Die komplette nutförmige Beinaußenumrandung des Sattels fehlt, ebenso wie die beinerne Frontplatte und eine unten um den Sattelsteg gelegte dekorlose Beinleiste. Die senkrechten Beinleisten am Sattelvorderbogen sind beschädigt. An der rechten Sattelseite ist die Beinleiste oben mit kleinen dekorlosen Beinstegegen, fixiert mit Metallnägeln, ausgebessert worden (Abb. 16.8).<sup>292</sup>

<sup>289</sup> Am oberen Schaft des zweiten Buchstabens ist ein Metallnagel eingeschlagen.

<sup>290</sup> Alle drei Buchstaben des Wortes sind beschädigt.

<sup>291</sup> So existiert eine Fotografie von ca. 1915–1920 des Beinsattels im Palazzo Borromeo, aufgenommen von Fratelli Alinari, Florenz, Archivio Alinari-archivio Alinari, Bild Nr. ACA-F-014459-0000, vgl. die Website der Fondazione Alinari per la Fotografia, URL: <https://www.alinari.it>, zuletzt geprüft am 09.01.2024. Erstmals in der Forschung erwähnt wird der Beinsattel in GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 14).

<sup>292</sup> Zu diesen und weiteren Umarbeitungsmaßnahmen liegen der Verfasserin keine schriftlichen Informationen vor. Ein herzlicher Dank geht

An den Beinschnitzereien sind Reste einer wachsartigen Bemalung in den Farben Blau, Grün, Rot und Schwarz erhalten.<sup>293</sup> In die Sattelstege wie auch im linken Sitzbereich sind Metallnägeln eingeschlagen. Die Lederauflagen der Sattelwangen sind beschädigt und rissig. An der Unterseite des Sattelknaufes wurde wahrscheinlich nachträglich ein Lederband mit zwei Ziernägeln befestigt. Ein weiteres Lederband löst am hinteren Sattelbogen die Beinleiste der Längsachse ab und kaschiert womöglich eine Fehlstelle.

*Beschreibung:* Der Borromeo-Sattel unterscheidet sich durch seinen ungewöhnlich starkwandigen Sattelhinterbogen formal von den anderen Bocksätteln unter den Beinsätteln. Hierdurch wirkt er etwas massiger und plumper. Wie diese besitzt er einen mehrschichtigen Materialaufbau bestehend aus einem hölzernen Sattelbaum, der mit Tierhaut versehen ist. Diese Behütung wird auf der Sattelunterseite durch Blätter von Birkenrinde abgedeckt. Auf der Oberseite finden sich stattdessen Bein- und Lederauflagen, die mit zahlreichen beinernen Nägeln sowie wahrscheinlich mit Klebemitteln befestigt wurden. Die Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) sind im Flachrelief beschnitzt und farbig gefasst. Sie nehmen nahezu die gesamte Satteloberfläche ein. Nur unter dem Sattelknauf, an den Sattelstegen und -wangen sind braune Lederauflagen zu finden.

Eine blank belassene Beinleiste an der Längsachse gliedert die Satteloberfläche in zwei Bildhälften, die achsensymmetrisch gestaltet sind. Großformatige Knochenplatten zeigen auf der rechten und linken Seite Männer und Frauen in höfischer Mode des 15. Jahrhunderts vor einem mit Blattranken und Banderolen ausgestalteten Hintergrund.<sup>294</sup> Der Sattelvorderbogen wird durch ornamental verzierte Beinleisten senkrecht jeweils in eine innere und äußere Bordüre geteilt. An den inneren Bordüren stehen sich beidseitig eine Dame und ein deutlich kleinerer Kavalier gegenüber. Rechts fasst der Kavalier der Dame an den Rock, weshalb sie ablehnend und drohend ihren rechten Zeigefinger erhebt. Links überreicht der Kavalier der Dame einen Becher. Dieser ist wohl mit Wein gefüllt und als erotisches Liebesangebot zu deuten, welches die Dame durch die Annahme des Bechers akzeptiert.<sup>295</sup>

an dieser Stelle an Serena Sogno, Kuratorin im Palazzo Borromeo, für die Zusammenarbeit und die Objektstudien vor Ort.

<sup>293</sup> Rot und Grün zieren die Blattranken im Hintergrund der figürlichen Darstellungen. Weiterhin kommt das Rot an den Kleidungen und an Banderoleninschriften vor. Mit Schwarz wurden das Schachbrettmuster und die Pupillen der Augen eingefärbt. Das Blau ist an den Puffärmeln der höfischen Damen sichtbar.

<sup>294</sup> Die Frauen und Männer tragen ein Untergewand mit Puffärmeln und ein Übergewand mit V-Ausschnitt und bodenlangen Hängeärmeln. Die Kleider der Frauen reichen bis zum Boden, während jene der Männer oberhalb der Knie enden bzw. bis oberhalb der Knie eingeschnitten sind und sich öffnen. Die Gewandsäume sind mehrfach mit Zaddeln aufwendig bestückt. Die beiden Damen an den inneren Bor-

düren besitzen ein Band mit Federn (wohl Straußenfedern) in ihren Haaren. Die Haare der beiden Damen an den Sattelaufgaben werden durch Tücher vollständig verdeckt. Siehe zu der Mode des 15. Jahrhunderts BÖNSCH 2001, S. 101–111.

Hinter den Liebespaaren schlängeln sich Banderolen in zahlreichen Windungen über die Sitzfläche zum Sattelhinterbogen. Sie sind mit gotischen Minuskeln versehen, die schwerlich zu identifizieren sind und möglicherweise teils nur vorgeben, Schriftzeichen zu sein.<sup>296</sup> Links ist das deutsche Wort »lib« (D) lesbar, das ebenso auf dem Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23) vorkommt. Die Banderoleninschriften verbildlichen das Gespräch zwischen den gezeigten Paaren. Dass es den Urhebern des Sattels primär auf diese Verweisfunktion und nicht auf die Gesprächsinhalte ankam, bekräftigen zudem die groben Kürzungen der Inschriften am Sattelhinterbogen. Dort wurden die Beinplatten samt ihrer Darstellungen beschnitten – vielleicht war das Format der Beinplatten auch nicht exakt genug auf den Sattelgrund abgestimmt (Abb. 16.7).

An der linken Sattelaufgabe ist eine weitere höfische Dame zu sehen. Sie ist einem Mischwesen mit menschlichem Ober- und straußenartigem Unterkörper zugewandt (Abb. 16.6).<sup>297</sup> Es reicht ihr mit der rechten Hand eine Keule (?) empor. Auf diese Weise ist auf der gegenüberliegenden rechten Sattelseite eine Frau verwandten Äußeres mit einer Keule in der linken Hand wiedergegeben (Abb. 16.5). Hinter ihr nähert sich ein drachenartiges Wesen, das seine Zunge bedrohlich nach ihr ausstreckt. Demnach ist die Keule hier als eine äußerst nützliche Waffe zu verstehen, die ihr zur Selbstverteidigung dient.

Indirekt wird mit dieser Darstellung das Bildthema eines tierischen Kampfes aufgerufen, welches just an den äußeren Bordüren mit Drachenkampfdarstellungen zweifach gezeigt ist. Links handelt es sich um den Erzengel Michael in einer langen in der Taille gegürteten Tunika (Abb. 16.8).<sup>298</sup> Er tötet gerade mit einer Lanze den unter seinen Füßen gezeigten Drachen durch einen Stich in den Rachen. Rechts wiederholt sich die Bildszene, nur dass dort ein höfisch gekleideter Mann anstelle des Erzengels gezeigt ist (Abb. 16.9). Er erhält bei seinem Kampf göttliche Unterstützung, versinnbildlicht durch eine Hand aus Wolken, die von oben auf ihn herabkommt. Ab dem 14. Jahrhundert setzte eine zunehmende Parallelisierung zwischen dem Erzengel Michael und dem heiligen Georg in der christlichen Ikonografie

düren besitzen ein Band mit Federn (wohl Straußenfedern) in ihren Haaren. Die Haare der beiden Damen an den Sattelaufgaben werden durch Tücher vollständig verdeckt. Siehe zu der Mode des 15. Jahrhunderts BÖNSCH 2001, S. 101–111.

<sup>295</sup> Das Becherreichen ist ebenso auf dem Ambras-Sattel (Kat. Nr. 26) gezeigt. Siehe zum Bildmotiv Kap. 2.2, S. 38.

<sup>296</sup> Eine Minuskelschrift, die Schriftzeichen imitiert und keine Inhalte transportiert, ist auch am Monbijou-Sattel (Kat. Nr. 4) sichtbar. Siehe zum Thema Kap. 2.3, S. 39–40.

<sup>297</sup> Vergleichbare Mischwesen kommen auf dem Körmend- und Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 6 und 22) vor.

<sup>298</sup> Zur christlichen Ikonografie des Erzengels vgl. HOLL ET AL. 1990, Sp. 258–262.

ein.<sup>299</sup> Vermutlich handelt es sich demnach um den heiligen Georg.<sup>300</sup> Durch seine betont alltäglich-profane Gewandung ist aber auch nicht auszuschließen, dass ein von der höfischen Literatur inspirierter Drachenkämpfer dargestellt ist. Die Szene wurde wohl bewusst nicht auf eine Deutung ausgerichtet und changiert zwischen den Sujets, wie auch bei mehreren weiteren Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13, 19, 22, 24 und 25).

Bei der Konzeption des Bildprogramms wurden insgesamt vier Riemenöffnungen im Sitzbereich zur Aufnahme des Bauchgurtes und der Steigbügelriemen eingeplant. Zu den technischen Einrichtungen des Sattels, die dessen Gebrauch als Reitsitz ermöglichen, zählen ferner Bohrungen, die bevorzugt paarweise gesetzt sind. Links sind elf und rechts zehn Bohrungen sichtbar. Durch die starken Materialverluste an den Sattelaufgaben fehlt auf der rechten Sattelseite ein Bohrloch. Ausgehend von diesen und weiteren Schadstellen darf eine vereinzelte Nutzung des Beinsattels als Reitsitz angenommen werden.

*Einordnung:* In seinem materialtechnischen Aufbau, seiner grundlegenden Sattelform und Motivik besitzt der Borromeo-Sattel zahlreiche Parallelen mit den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Im Hinblick auf seinen ungewöhnlich stark ausgebildeten Sattelhinterbogen und der notdürftigen, nachträglichen Anpassung der Beinauflagen in diesem Bereich ist er aber von geringerer handwerklicher Qualität – wenngleich insbesondere die Drachen von einer großen Erfindungsgabe zeugen und jeweils individuelle Merkmale besitzen. Das drachenartige Wesen an der rechten Sattelaufgabe zeigt so kreisförmige, florale Abstraktionen, die an Blattranken auf dem Körmend-Sattel (Kat. Nr. 6) erinnern.

Die Reliefstärke der Beinschnitzereien nimmt im Bereich der Figurenszenen leicht zu, während die Bänder und Ranken im Sitzbereich etwas flacher ausgeführt sind. Parallelschraffuren verleihen dem Band- und Rankenwerk zusätzliche Räumlichkeit. Zugleich bietet die auf diese Weise aufgeraute Beinoberfläche der Farbfassung einen besseren Halt. Die höfischen Männer und Frauen sind durchgehend

in Dreiviertelansicht abgebildet. Sie weisen nahezu analoge körperliche Merkmale auf. Ihre geschlechtsunspezifischen ovalen Gesichter zeigen durch ihre starre Mimik keine Gefühlsregungen. Sie zeichnen sich durch schlitzartige Augen mit Pupillen, eine spitz zulaufende Nase und einen breiten nahezu froschartigen Mund aus, der etwas versetzt unter der Nase platziert ist. Die vor allem bei den Männern an den inneren Sattelbögen sehr ausladende Haarpracht ist gitterartig strukturiert. Bei der Frau an der rechten Sattelaufgabe setzt der Hals nicht gerade am Körper an, was auf die Verwendung von Bildmustern schließen lässt. Zudem sind ihre Hände im Verhältnis zum Körper zu klein dargestellt. Der linke Ellenbogen des Erzengels Michael ragt ungewöhnlich stark nach oben, zumal er mit seiner runden Form über keine Knochen oder Muskeln zu verfügen scheint. Die schlanken hochgewachsenen Frauen besitzen ein Hohlkreuz, wodurch sich ihre Unterbäuche augenfällig nach vorne wölben. Parallel nebeneinandergesetzte Falten an ihren glockenförmigen Röcken betonen diese Körpersilhouette zusätzlich. Am Boden bilden die überlangen Kleider und Hängeärmel eckige bis kantige Falten, vereinzelt sind aber auch doppeltrichterförmige Falten zu sehen, wie bei den Hängeärmeln der Damen an den inneren Bordüren.

Mit diesen Charakteristika gleichen die Beinschnitzereien keiner Arbeit an den anderen Beinsätteln, wobei der Stil jenem am Körmend-Sattel am nächsten steht. Dieser könnte im Wiener- oder Salzburger Raum um 1420 bis 1450 entstanden sein, sodass für den Borromeo-Sattel ebenfalls eine österreichische Herkunft möglich erscheint. Die eckigen Gewandfalten legen aber eine etwas spätere Datierung nahe.<sup>301</sup>

*Literatur:* GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 14); KAT. BOLOGNA 1991, S. III (Lionello Gioio BOCCIA); VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 20); RADWAY 2009, S. 45–46 (Nr. 8); SOMOGYVÁRI 2017, S. 139–140 (Nr. 19); ZUFFI 2018, S. 98 und 100.

*Internetquellen:* Website der Fondazione Alinari per la Fotografia, URL: <https://www.alinari.it>, hier Bild Nr. ACA-F-014459-0000, zuletzt geprüft am 09.01.2024.

<sup>299</sup> BRAUNFELS-ESCHE 1990, Sp. 377 und 383; BRAUNFELS-ESCHE 1976, S. 119–121; VOLBACH 1917, S. 81. Siehe weiterhin zum Thema Kap. 2.4, S. 44. Eine Verbindung zwischen dem Erzengel Michael und dem heiligen Georg wird bereits in der Legendensammlung *Der Heiligen Leben* hergestellt, in welcher der Erzengel als Helfer auftritt. Er erweckt Georg zum Leben, nachdem er auf Befehl Kaisers Diokletians in Stücke geteilt wurde, vgl. RÜTTGERS 1913, Bd. 2: Sommerteil, S. 28–29.

<sup>300</sup> Zumal in mittelalterlichen Heiligenlegenden die göttliche Hilfestel-

lung bei Georgs siegreichem Drachenkampf beschrieben wird, vgl. u.a. HÄUPTLI 2014, Bd. 1, S. 814–815.

<sup>301</sup> In der kunsthistorischen Forschung wird der Borromeo-Sattel der Embriachi-Werkstatt zugeschrieben, vgl. VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 20); RADWAY 2009, S. 46 (Nr. 8); SOMOGYVÁRI 2017, S. 139 (Nr. 19). Die Arbeiten der venezianischen Werkstatt unterscheiden sich jedoch maßgeblich von den Schnitzereien des Sattels, sodass die These nicht haltbar ist.

**Kat. Nr. 17, Tower-Sattel in London,  
Royal Armouries, Tower of London,  
White Tower**  
Inv. Nr. VI. 95

Tafel 58–60

*Lokalisierung:* süddeutsch

*Datierung:* 15. Jahrhundert

*Material:* Knochen und Hirschhorn, geschnitzt und gefasst in den Farben Rot, Grün und Schwarz; Leder; Tierhaut; Holz; Birkenrinde

*Maße:* Höhe 37 cm; Länge 53 cm; Tiefe vorn 38 cm; Tiefe hinten 49 cm

*Gewicht:* 3,17 kg

*Heraldische Zeichen:* ein Georgskreuz

*Inschriften:* deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen, als Worttrennungen dienen strahlenförmige Sterne (A–D) und Rauten mit oben und unten angesetzten Zierstrichen (E und F):

A) · im · ars ·

B) · is · vinster ·

C) · // hilf · got ·

D) · dir · geling ·

E) · ich · hoff <sup>302</sup> des <sup>303</sup> pesten ·

F) · wol · auf · sand<sup>304</sup> · iorgen<sup>305</sup> · / nam ·

*Provenienz:* Der Beinsattel befindet sich seit unbekannter Zeit in den britischen Royal Armouries, deren Wurzeln bis ins Mittelalter zurückreichen. Die Royal Armouries waren unter anderem im Tower of London untergebracht, wo der Beinsattel seit 1841 nachweisbar ist.<sup>306</sup> Mit dem *National Heritage Act* von 1983 gingen die Royal Armouries in öffentlichen Besitz über. Der Hauptsitz des Museums ist seit 1996 in Leeds.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* An den Beinauflagen des Tower-Sattels sind feine Rissbildungen insbesondere an den Sattelaufgaben zu bemerken. Dazu verfügen sie über kleinere Fehlstellen unter anderem an der rechten Sattelaufgabe, an den Riemenöffnungen und der Beinaußenum-

randung des Sattelhinterbogens. An der rechten Sattelaufgabe wurden sie mit Bein (?) ergänzt.<sup>307</sup> Ein etwas größerer Schaden ist vorn am Sattelknauf zu verzeichnen. Hier ist an der rechten Volute ein Teil der hölzernen Grundkonstruktion samt den Beinauflagen abgesplittert. Eine wachsartige Bemalung in den Farben Grün, Rot und Schwarz ist vielfach noch deutlich an den Beinauflagen sichtbar.<sup>308</sup> Die braunen Lederauflagen sind fleckig, rissig und lösen sich mitunter vom Sattelgrund. An der Sattellrückseite ist zwischen den Wangen ein Metalldraht durch ein kleines Loch geführt. Die derzeitige Inventarnummer des Sattels »VI 95« ist mit roter Schrift auf die Beinaußenumrandung an der rechten Sattelaufgabe notiert. Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist teilweise abgeblättert und wurde wahrscheinlich versatzstückhaft erneuert, worauf einzelne verdeckte Bohrungen im Bereich der äußeren Bordüren und der rechten Sattelaufgabe hindeuten.

*Beschreibung:* Der Tower-Sattel gehört mit seinen eleganten Rundungen zweifelsfrei zu den formschönsten Beinsätteln der Bocksattelform. Er besteht – wie für spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Beinsättel üblich – aus einem behäuteten hölzernen Sattelbaum.<sup>309</sup> Für die Behäutung wurde Tierhaut verwendet, die auf der Sattelunterseite die Basis für Blätter von Birkenrinde bildet. Die Satteloberseite zieren geschnitzte und gefasste Beinauflagen, die mit Klebemitteln und beinernen Nägeln fixiert sind. Lediglich an der Unterseite des Sattelknaufes, an den Sattelwangen und am Sattelhinterbogen finden sich stattdessen braune Lederauflagen. Im hinteren Sattelbereich säumen sie die Beinplatten und laufen elegant im vorderen Sitzbereich aus. Rechts und links im Sitzbereich sind pro Sattelseite zwei Riemenöffnungen in den Sattelkorpus eingelassen. Ihre dekorlosen Beinrahmungen geben Aufschluss darüber, dass sie bereits bei der Konzeption des Bildprogramms miteingeplant wurden. Der Beinsattel wurde demnach materialtechnisch als funktionaler Reitsitz erbaut. Unterhalb der unteren Riemenöffnungen wurden die Beinplatten sogar mit Bedacht auf eine Abnutzung durch die Steigbügelriemen blank belassen und

<sup>302</sup> Die Worttrennung ist durch ein Bohrloch beschädigt.

<sup>303</sup> Die Worttrennung ist durch ein Bohrloch beschädigt.

<sup>304</sup> Die Worttrennung und der erste Buchstabe sind beschädigt.

<sup>305</sup> Die Worttrennung und der erste Buchstabe sind beschädigt.

<sup>306</sup> KAT. LONDON 1845, S. 77 (John HEWITT), hier angegeben ist die zweite Auflage.

<sup>307</sup> Zu diesen und weiteren Umarbeitungsmaßnahmen sind keine schriftlichen Informationen bekannt.

<sup>308</sup> Der grüne Farbauftrag ist stark nachgedunkelt und erscheint nahezu schwarz. Der Tower-Sattel wurde 2006 naturwissenschaftlichen Untersuchungen unterzogen, in deren Zuge FTIR-Spektroskopien und EDX-Analysen durchgeführt sowie Röntgenaufnahmen angefertigt wurden. Hierdurch wurde ermittelt, dass das vielfach erhaltene Grün aus Grünspan oder Malachit besteht. Das u.a. an den Banderolen, am Blattwerk und an den Drachen vorkommende Rot enthält eine hohe

Konzentration des Schwermetalls Quecksilber, die auf natürliches Zinn- oder synthetisches Zinnoberrot verweist. Der schwarze Farbauftrag besteht mehrheitlich aus Kohlenstoff und Sauerstoff, wie es in Lampenschwarz (Ruß), Holzkohle oder Knochenkohle vorkommt. Als Bindemittel könnten Wachse und Harze benutzt worden sein. Die aufgefundenen Harz- und Wachsspuren könnten aber auch auf nachträgliche Polituren zurückgehen. Für die Zusammenarbeit vor Ort und die Übermittlung der Untersuchungsergebnisse danke ich herzlich den Mitarbeitern der Royal Armouries und darunter namentlich Karen Watts, Bridget Clifford, Suzanne Dalewicz-Kitto und Chris Smith.

<sup>309</sup> Aus wie vielen Holzelementen der Sattelbaum zusammengesetzt ist, geben selbst die 2006 angefertigten Röntgenaufnahmen aufgrund der hohen Dichte der Beinauflagen nicht Aufschluss. Zum materiellen Aufbau von spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reitsitzen siehe Kat. I.1, S. 17–18.

zeigen keine Schnitzereien. Zehn Bohrlöcher je Sattelseite zählen ebenso zu den technischen Einrichtungen des Sattels. Sie wurden eher spontan ohne Berücksichtigung auf den Satteldekor gesetzt, sodass sie unter anderem an den äußeren Bordüren die Banderoleninschriften beschädigen. Mit Blick auf die sehr marginalen Gebrauchsspuren an den Bohrlöchern und Riemenöffnungen sowie den sehr guten Erhaltungszustand des Sattels wurde er jedoch wahrscheinlich nicht oder nur selten als Reitsitz benutzt.

Die sich aus Platten und Leisten zusammensetzenden Beinauflagen sind aus Knochen und Hirschhorn gearbeitet, wobei Hirschhorn wohl lediglich zur Herstellung der nutzförmigen Beinleisten an den Sattelaußenkanten herangezogen wurde.<sup>310</sup> Die Beinleiste der Längsachse teilt den Sattel in zwei achsensymmetrisch gestaltete Bildhälften. Sie nimmt aber nicht die gesamte Sattellänge ein, sondern endet im hinteren letzten Drittel. Dort schließt sich eine rechteckige Beinplatte an – ein von anderen Beinsätteln divergierendes Vorgehen zugunsten des Bildprogramms. Denn hier, am Übergang von der Beinleiste zur Beinplatte, ist eine Hand einen Ast haltend dargestellt, dem ein Rankenwerk entspringt, das sich über den gesamten Sattelhinterbogen ausbreitet. Die Ranken nehmen mit ihren sich einrollenden Kreisformen geometrische Züge an und erinnern hiermit an den ornamentalen Dekor des Montgomerie-Sattels (Kat. Nr. 15). Weitere Ranken befinden sich im Hintergrund der insgesamt sechs Drachendarstellungen des Sattels.<sup>311</sup> Beidseitig an den Rippen speit jeweils ein Drache Feuer, dessen Flammen in das Rankenwerk übergehen. Die übrigen vier Drachen an den inneren Bordüren und Sattelauflagen halten Banderolen in ihren Mäulern, die leer oder beschriftet sind. Die beschrifteten Banderolen der Drachen an den inneren Bordüren verlaufen zu den Voluten des Sattelknaufes, wo sie jeweils von einer Hand aus Wolken gehalten werden.<sup>312</sup> Auf ihnen ist links » // hilf · got · « (C) und rechts » dir · geling · « (D) zu lesen.

<sup>310</sup> Diese Angabe beruht auf den Auswertungen der materialtechnischen Untersuchungen von 2006. Ausschlaggebend für die Bestimmung der beinernen Materialien waren die Größe, das Format und die Oberflächenstruktur der einzelnen Beinplatten und -leisten.

<sup>311</sup> Die Fabelwesen sind von unterschiedlicher Gestalt und wurden von Karen Watts in Drachen mit spitzen länglichen Ohren und Drachen mit dreiteiligem Kopfschmuck eingeteilt, vgl. WATTS 2005–2006, S. 54.

<sup>312</sup> Karen Watts schließt nicht aus, dass die aus den Wolken hervorkommenden Hände den heiligen Georg oder die Prinzessin der Georgslegende versinnbildlichen, vgl. ebd., S. 55–57. Das Motiv ist in der profanen und christlichen Kunst des Mittelalters weit verbreitet und deutet im Allgemeinen eine göttliche Präsenz an, vgl. Kap. 2.1, S. 34.

<sup>313</sup> Der heilige Georg trägt in spätmittelalterlichen Darstellungen das Georgskreuz vielfach an seiner Ausstattung (vgl. u.a. Abb. 20.9, 22.7 sowie 39 und 45). An gleicher Stelle wird ein Kreuz auch auf dem Körmend-, Medici- und Possenti-Sattel (Kat. Nr. 6, 13 und 24) gezeigt. Siehe zum Thema Kap. 2.4, S. 46.

Darunter an den äußeren Bordüren umfassen zwei weitere Hände aus Wolken weitere Banderolen. Sie tragen links die Inschrift » wol · auf · sand · iorgen · / nam · « (F: im Namen des heiligen Georg) und rechts » ich · hoff · des · pesten · « (E: ich hoffe das Beste). Mittels der Inschriften wird eine thematische Verbindung des Bildprogramms zum heiligen Georg hergestellt. Zu diesem Zweck findet sich zudem ein rotes Tatzenkreuz auf hellem Grund an der Frontplatte, das als Georgskreuz identifiziert werden kann.<sup>313</sup> Vergleichbare Inschriften sind auf dem Thill- und Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 21 und 18) zu finden. Die genannten Inschriften des Tower-Sattels können auf unterschiedliche Weise miteinander kombiniert werden. Seitenweise gelesen ergeben sie die beiden Sätze: Hilf Gott im Namen des heiligen Georg, sowie: Ich hoffe, dass dir das Beste gelingt/Ich wünsche dir viel Erfolg.<sup>314</sup> Zwei unterschiedliche Worttrennungszeichen auf den Banderolen laden aber auch zu einer gemeinsamen Lesart der sich jeweils gegenüberliegenden Inschriften ein. Unabhängig von ihrer Lesereihenfolge sind sie wohl als Appelle an den Rezipienten oder als vorformulierte Botschaften des Betrachters zu verstehen,<sup>315</sup> gegen das Böse zu kämpfen. Dieses wird in Anlehnung an den Drachenkampf des heiligen Georg auf dem Sattel sechsfach durch den Drachen symbolisiert.<sup>316</sup> In diesem Deutungszusammenhang verweisen zwei weitere beschriftete Banderolen an den Sattelwangen mit den Worten » im · ars · // is · vinsten · « (A und B: im Arsch // ist es finster/dunkel) vermutlich gesondert auf das im Menschen verborgene innere Böse.<sup>317</sup> Die Beinplatten sind durch ihre Verortung an den Sattelwangen etwas vom übrigen Bildprogramm isoliert, was noch durch ihre Platzierung inmitten der dunklen Lederauflagen verstärkt wird. Als Besonderheit sind sie zudem formal den äußeren Konturen der Banderolen angepasst und durchbrochen gearbeitet.<sup>318</sup>

<sup>314</sup> Diese Lesart der Inschriften wurde bereits vorgeschlagen in: KAT. LONDON 1845, S. 77 (John HEWITT); KAT. LONDON 1916, Bd. 1, S. 208, Kat. Nr. 95 (Charles J. FFOULKES); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 361, Kat. Nr. 4.69 (Mária VERŐ); WATTS 2005–2006, S. 60; KAT. LONDON/LEEDS 2011, Bd. 1, S. 302, Abb. S. 108–109 (FOTOS: Carlo PAGGIARINO); KAT. AUSST. LONDON 2015, S. 41, Kat. Nr. 19 (Malcolm MERCER).

<sup>315</sup> Dass Inschriften in sogenannten »Text-Bildern« des 15. Jahrhunderts Botschaften des Betrachters beinhalten können, wird erläutert in GRIESE 2011, S. 273–274.

<sup>316</sup> Siehe zur Symbolik des Drachen die Literatur in Kap. 2.3, Anm. 268.

<sup>317</sup> In Bezug auf das dunkle Innere eines Menschen kommt die Inschrift in der deutschen Prosafassung des *Dialogus Salomonis et Marcolfi* vor: *Hie hebt sich an dy historia Marcolfi*, 1469, ediert in: GRIESE 1999, S. 289. Siehe zum Thema Kap. 2.4, S. 42. Die gleiche Redewendung ist zudem auf dem Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23) gezeigt.

<sup>318</sup> Durchbrochen gearbeitete Beinplatten sind lediglich noch beim Meyrick- und Habsburg-Sattel (Kat. Nr. 18 und 25) zu beobachten.

*Einordnung:* Der Tower-Sattel besitzt einen zweckmäßigen materialtechnischen Aufbau als Reitsitz, worin er den übrigen Beinsätteln des 15. bis 17. Jahrhunderts entspricht. In der Anordnung und Verarbeitung der Beinauflagen fallen mit der hinten an der Längsachse eingesetzten Beinplatte und der gegenständlich konturieren Beinverzierung an den Sattelwangen zwei Eigentümlichkeiten auf.

Das Bildprogramm ist sehr flach in das Bein geschnitzt bzw. vielfach mittels Linien in das Bein geritzt. Das heißt, die Darstellungen wurden kaum modellierend herausgearbeitet, wie zum Beispiel bei den Händen aus Wolken, bei denen minimale Höhenabstufungen erkennbar sind, und bewegen sich in der Fläche. Feinste Parallel- und Kreuzschraffuren verleihen den Darstellungen Grauwerte, wodurch sie stattdessen dreidimensional wirken. Das klug aufeinander abgestimmte Bildprogramm überzeugt vor allem durch seine fantasiereichen, dickbäuchigen Drachendarstellungen, die zwar schwerfällig, aber trotzdem stark und bedrohlich wirken. Der Dialektik der Banderoleninschriften folgend könnte der Beinschnitzer dem süddeutschen Raum entstammen.<sup>319</sup> Dies widerspricht der unbelegten Annahme von Mária Verő und Karen Watts, der Tower-Sattel sei 1416 ein Geschenk des Kaisers Sigismund von Luxemburg an den englischen König Heinrich V. gewesen.<sup>320</sup> János Eisler datierte den Tower-Sattel hingegen auf nach 1450 und ordnete ihn in eine Gruppe mit den beiden Beinsätteln der Wallace Collection (Kat. Nr. 18 und 19) ein.<sup>321</sup> Beim Vergleich der Hände aus Wolken und der Drachendarstellungen der Sättel fallen allerdings prägnante Unterschiede auf, sodass von verschiedenen Urhebern und Entstehungsorten auszugehen ist. Zudem kann durch die Gegenüberstellung des Tower-Sattels mit den anderen erhaltenen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts festgehalten werden, dass kein zweites Objekt des Beinschnitzers bekannt ist, wenngleich der Sattel ihnen in heraldischen, bildlichen und textlichen Verweisen auf den heiligen Georg gleicht.

*Ausstellungen:* Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum/Musée National d'histoire et d'art 2006; London, Tower of London, White Tower 2015/2016

*Literatur:* KAT. LONDON 1845, S. 77 (John HEWITT); DEMMIN 1893, S. 644 (Nr. 15); SCHLOSSER 1894, S. 264 (Nr. 1); SCHLOSSER 1899, S. 255, Anm. I (Nr. II) und S. 256; BRY-

DALL 1903, S. 41; KAT. LONDON 1916, Bd. 1, S. 208, Kat. Nr. 95 (Charles J. FFOULKES); KAT. LONDON 1968, Tafel CLII; GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 16); EISLER 1979, S. 234, Anm. 53; WATTS 2005–2006; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 361–362, Kat. Nr. 4.69 (Mária VERŐ); RADWAY 2009, S. 53–54 (Nr. 13); KAT. LONDON/LEEDS 2011, Bd. 1, S. 302, Abb. S. 104–109 (Fotos: Carlo PAGGIARINO); RICHARDSON 2012, S. 102; MATTER 2013, S. 438 (Nr. 11); KAT. AUSST. LONDON 2015, S. 41, Kat. Nr. 19 (Malcolm MERCER); RICHARDSON 2016, S. 103, Tafel 10.

*Internetquellen:* Website der Royal Armouries, URL: <https://royalarmouries.org/collection/object/object-524>, zuletzt geprüft am 16.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/ECCC971F\\_cb45869b.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/ECCC971F_cb45869b.html), zuletzt geprüft am 16.01.2024.

### Kat. Nr. 18, Meyrick-Sattel in London, Wallace Collection

Inv. Nr. A 408

Tafel 61–64

*Lokalisierung:* Süddeutschland/Österreich

*Datierung:* 1. Hälfte 15. Jahrhundert

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt und gefasst in den Farben Rot, Grün und Schwarz; Leder; Tierhaut (?); Holz; Birkenrinde

*Gewicht:* 3 kg

*Wappen:* zwei Rosetten

*Inschriften:* deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen, als Worttrennungen dienen sternenförmig angeordnete Punkte und Linien:

A) ` nu ` / ` wol ` auf `

B) ` / ` mit ` willen ` unvergessen `

C) ` ich ` pin ` hie ` ich ` ways ` / ` nit ` wie ` / ` ich ` var<sup>322</sup> ` von ` da[n]<sup>323</sup> ` / ` ich ` ways ` nit ` wan

D) ` ich ` frei // ` / mich // ` / all // ` zeit // // ` dein `

E) ` me ` / ` den // kz ` ent ` / ` // `

F) ` ich ` nar ` ich ` / ` har ` ye ` lenger ` / ` ich ` har ` me<sup>324</sup> ` / ` gresser ` nar ` / `

G) ` dein ` ewichleich `

H) ` sand ` ierigen ` / ` nam `

<sup>319</sup> SCHLOSSER 1899, S. 256. Die hier angegebene Lokalisierung des Dialekts der Banderoleninschriften wurde nachfolgend mehrfach wiederholt u.a. in KAT. AUSST. LONDON 2015, S. 41, Kat. Nr. 19 (Malcolm MERCER).

<sup>320</sup> KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 361, Kat. Nr. 4.69 (Mária VERŐ); WATTS 2005–2006, S. 64. Diese These wurde unkritisch wiederholt in: KAT. LONDON/LEEDS 2011, Bd. 1, S. 302, Abb. S. 106 (Foto: Carlo PAGGIARINO) und RICHARDSON 2012, S. 102,

während Robyn Radway sie ebenso anzweifelte, vgl. RADWAY 2009, S. 54 (Nr. 13).

<sup>321</sup> EISLER 1979, S. 234, Anm. 53.

<sup>322</sup> Die ersten beiden Buchstaben sind beschädigt.

<sup>323</sup> Die ersten beiden Buchstaben sind beschädigt.

<sup>324</sup> Der letzte Buchstabe des Wortes und die Worttrennung sind beschädigt.

*Provenienz:* Der Beinsattel wird erstmals 1830 in der Sammlung von Sir Samuel Rush Meyrick (1786–1848) im Schloss Goodrich Court in Herefordshire erwähnt,<sup>325</sup> bevor er 1871 an Frédéric Spitzer in Paris gelangte, in dessen Besitz sich auch die beiden Elfenbeinsattelbögen (Kat. Nr. 1 und 2) befanden.<sup>326</sup> Im August 1871 erwarb ihn Sir Richard Wallace (1818–1890) in London, der etwa zeitgleich in Paris auch den Nieuwerkerke-Sattel (Kat. Nr. 19) ankaufte.<sup>327</sup> Sieben Jahre nach seinem Tod vermachte seine Frau die sehr reiche Waffen-, Rüst- und Kunstsammlung ihres Mannes der Britischen Nation, woraus die Wallace Collection wurde, die noch immer an ihrem angestammten Platz im Hertford House beheimatet ist.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Die gesamte Satteloberfläche des Meyrick-Sattels wurde zu einer unbekanntem Zeit geschwärzt. An den teils rissigen Beinauflagen sind zudem noch Reste einer früheren wachsartigen Bemalung in Schwarz, Rot und Grün erhalten.<sup>328</sup> Kleinere Fehlstellen an den Beinauflagen wurden mit Bein ergänzt, so beispielsweise an der Banderole links am Sattelhinterbogen und am rechten Hängeärmel der Frau an der linken inneren Bordüre. Weitere Fehlstellen am linken Sattelknauf wurden mit einer weißen Füllmasse ausgebessert. Zwei Metallnägeln stabilisieren im linken Sitzbereich die Beinauflagen. Teile der Birkenrinden- und Lederauflagen der Sattelunterseite wurden 1920 ergänzt,<sup>329</sup> wodurch mehrere Bohrungen verdeckt sind. Das braune Leder der Satteloberseite ist teils spröde und rissig.

*Beschreibung:* Der Meyrick-Sattel gehört formal zu den Bocksätteln und verfügt über einen zweckmäßigen materialtechnischen Aufbau, bestehend aus einem hölzernen und behüteten Sattelbaum mit Birkenrindenaufgaben auf der Unterseite.<sup>330</sup> Auf der Satteloberseite zieren dunkelbraune Lederauflagen die Sattelwangen und die Unterseite des Sattelknaufes. An den äußeren Bordüren, im Sitzbereich bis zum Sattelhinterbogen und an den Sattelaufgaben rahmen Lederauflagen geschnitzte Beinarbeiten, die das Erscheinungsbild des Sattels prägen. Eine vergleichbare Verteilung von Bein- und Lederauflagen ist am Palagi-, Welfen- oder Nieuwerkerke-Sattel (Kat. Nr. 5, 7 und 19) feststellbar. Eine Verwendung von Leder an den äußeren Bordüren ist jedoch allein für den Meyrick-Sattel charakteristisch. Dort umsäumen sie jeweils eine Hand, die aus Wolken herabkommt und eine beschriftete Banderole hält.<sup>331</sup> Ausgehend von der linken zur rechten Sattelseite bilden die beiden Inschriften zusammen den Satz: » nu / wol auf « – » sand ierigen / nam « (A und H: im Namen des heiligen Georg).<sup>332</sup> Inschriften gleichen oder verwandten Wortlauts sind auf dem Tower- und Thill-Sattels (Kat. Nr. 17 und 21) sichtbar.<sup>333</sup> Wahrscheinlich handelt es sich primär um Äußerungen des Betrachters oder einstigen Sattelleigentümers, denn der Ritterheilige Georg war ein bevorzugter Schutzheiliger und Schlachtenhelfer. Dies ist auch daran bemerkbar, dass verwandte Glaubensbezeugungen – oft in Verbindung mit Bitt- und Hilferufen – auf zeitgenössischen Rüstzeugen und Waffen erhalten sind.<sup>334</sup> Die Beinauflagen des Meyrick-Sattels sind hier der äußeren Kontur der Darstellung angepasst

<sup>325</sup> KAT. PRIV. HEREFORDSHIRE 1830, Bd. 2, Tafel CXXVII, Abb. 1 (Samuel Rush MEYRICK). Siehe weiterführend auch KAT. AUSST. MANCHESTER 1857, S. 156 (Case J., James Robinson PLANCHÉ). Die Sammlung von Samuel Rush Meyrick wurde von 1868 bis 1871 im South Kensington Museum (seit 1899 Victoria and Albert Museum) in London ausgestellt, vgl. KAT. LONDON 1872, S. 175–182 (The Meyrick Collection, o.A.). In der Publikation wird der Beinsattel nicht genannt. Julius von Schlosser vermutete ihn dennoch 1894 im South Kensington Museum, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 264 (Nr. 2). Zur Sammlung von Samuel Rush Meyrick siehe weiterführend MANN 1962, S. XV–XVII.

<sup>326</sup> Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BFF6878A\\_96b7c444.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BFF6878A_96b7c444.html), zuletzt geprüft am 16.01.2024.

<sup>327</sup> Website der Wallace Collection, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60899&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 16.01.2024.

<sup>328</sup> Das Rot kam u.a. an den Rändern der Banderolen, Inschriften und Gewändern der Figuren zum Einsatz, während das Grün vorrangig an den Parallelschraffuren der Blattranken und Banderolen sichtbar ist. Die Inschriften sind zudem mit Schwarz hervorgehoben.

<sup>329</sup> Erwähnt wird die Restaurierung in der Literatur, vgl. KAT. LONDON 1920, S. 96, Kat. Nr. 296 (Samuel James CAMP); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226–227, Kat. Nr. A408, Tafel 95 (James MANN). Berichte zu dieser und weiteren Umarbeitungsmaßnahmen fehlen. Ein

herzlicher Dank geht an dieser Stelle an Tobias Capwell, Kurator des Sammlungsbereiches Waffen und Rüstungen an der Wallace Collection, für die Zusammenarbeit und die Objektstudien vor Ort.

<sup>330</sup> Bedingt durch den sehr guten Erhaltungszustand des Meyrick-Sattels ohne sichtbare Fehlstellen, kann nur anhand der in der Literatur erwähnten Lederauflagen davon ausgegangen werden, dass der Sattelbaum mit Tierhaut behütet ist. Siehe zum Thema und zum Aufbau von Reitsitzen der Zeit Kap. 1.1.

<sup>331</sup> Siehe zu dem Motiv Kap. 2.1, S. 34.

<sup>332</sup> Im Bestandskatalog von 1920 und nachfolgend irrtümlich als »land ierigen varn« gelesen und mit »The world o'er your betrothed« übersetzt, vgl. Kat. LONDON 1920, S. 96, Kat. Nr. 296 (Samuel James CAMP); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 227, Kat. Nr. A408 (James MANN); Website der Wallace Collection, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60899&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 17.01.2024.

<sup>333</sup> Während die Inschrift beim Tower-Sattel thematisch zum übrigen Bildprogramm passt, ist sie auf dem Thill-Sattel zusammen mit einer Liebesgesprächsszene gezeigt, womit es sich um eine Äußerung der dargestellten Paare handeln kann, vgl. SOMOGYVÁRI 2018, S. 121 und 125. Beim Meyrick-Sattel sind die beiden Inschriften mit ihrer Verortung an den äußeren Bordüren vom übrigen Bildprogramm, das ebenfalls Liebesgespräche zeigt, isoliert.

<sup>334</sup> Siehe zum Thema Kap. 2.4, S. 45.

und nicht wie auf der restlichen Satteloberfläche in großen rechteckigen Beinplatten aufgebracht. Die Beinplatten und -leisten an der Längsachse sowie am Sattelvorderbogen sind aus Knochen gearbeitet, während die nutzförmigen auf den Sattelaußenrand aufgeschobenen Beinleisten wohl aus Hirschhorn gefertigt wurden.<sup>335</sup>

Die Beinleisten an der Längsachse, die einen Lambrequin abbilden, teilen die Satteloberfläche in zwei achsensymmetrisch gestaltete Bildhälften. An den inneren Bordüren ist vor einem mit Blattranken ausgestalteten Bildgrund rechts ein Kavalier und links eine Dame wiedergegeben, die sich in Richtung der äußeren Bordüren wenden. Sie tragen, wie auch die weiteren dargestellten Figuren, eine höfische Gewandung des 15. Jahrhunderts:<sup>336</sup> Die Dame ist mit einem breiten Hut und einem unter der Brust gegürteten langen Doppelkleid bekleidet, das sich aus einem Untergewand mit Puffärmeln und einem Obergewand mit langen geschlitzten Hängeärmeln zusammensetzt. Der Knabe trägt einen kegelförmigen, fantastisch anmutenden Hut und ein vergleichbares Gewand, nur dass dieses in der Taille geschnürt ist und der Rock bis zu den Knien reicht. In Höhe seiner Hüfte findet sich ein breiter Gürtel (Dusing), den er mit seiner rechten Hand umfasst.<sup>337</sup>

Mit der linken Hand hält er eine Banderole, die zum Sattelknauf verläuft und die Inschrift » *dein ewiglich* « (G: dein ewiglich/ewig dein) zeigt. Die Dame greift mit beiden Händen jeweils nach einer Banderole. Eine von ihnen schlängelt sich zum Sattelknauf mit den Worten » *mit willen unvergessen* « (B: mit Willen unvergessen). Der Verlauf der zweiten Banderole ist schwer nachvollziehbar, da sie stellenweise in Blattranken übergeht oder von diesen überlagert wird. Es könnte sich aber um jene Banderole handeln, die entlang der Längsachse des Sattels über den hinteren Sattelbogen bis zur unteren Rippe verläuft und auf welcher zu lesen ist: » *ich pin hie ich ways / nit wie / ich var von da[n] / ich ways nit wan* « (C: ich bin hier, ich weiß nicht wie, ich fahre von dannen, ich weiß nicht wann).<sup>338</sup> Auf der rechten Sattelseite ist gleich hinter

dem Kavalier eine Banderole mit nahezu analogem Verlauf und der Inschrift: » *ich nar ich / har ye lenger / ich har me / gresser nar /* « (F: ich Narr, ich harre aus, je länger ich ausharre, desto größerer Narr bin ich) abgebildet. Die direkte Nähe der Banderolen zum Bildpersonal macht es wahrscheinlich, dass es sich um ihre verbalen Äußerungen handelt, womit hier ein Liebesgespräch gezeigt ist. Eine weitere Gesprächssituation zwischen einem höfischen Paar ist an den Sattelaufgaben dargestellt. Rechts sitzt eine Dame und links steht ein Knabe jeweils mit beschrifteten Banderolen in den Händen, die sie über- bzw. umfassen (Abb. 18.7 und 18.8). Die Banderole der Dame zeigt die Worte » *me / den // kz ent / //* « (E).<sup>339</sup> Auf der Banderole des Knaben ist der Satz » *ich frei // / mich / / all / zeit // // dein* « (D: ich freue mich alle Zeit dein [zu sein]) wiedergegeben. Die Banderoleninschriften der Liebesgesprächsszenen nehmen insgesamt zu wenig aufeinander Bezug, um eine feste Lesereihenfolge der Darstellungen zu ermitteln.<sup>340</sup> Hiermit erinnern sie weniger an subjektive Aussagen einer natürlichen Rede und mehr an formelhafte Wendungen. Die variierenden Laufrichtungen der Inschriften erfordern ein mindestens zweimaliges Umgehen des Sattels, um sie vollständig zu erfassen. Die beiden Liebesgesprächsszenen sind das bestimmende Bildthema des Sattels, womit sie dem Bildprogramm des Palagi-, Thill- und Tratzberg-Sattels (Kat. Nr. 5, 21 und 23) gleichen. Am Sattelhinterbogen des Meyrick-Sattels umschließen die Banderolen jeweils eine Rosenblüte, die als heraldisches Symbol des ehemaligen Sattelleigentümers oder als allegorisches Zeichen der Liebe gedeutet werden kann.<sup>341</sup>

Rechts und links im Sitzbereich durchbrechen insgesamt vier Riemenöffnungen den Sattelkorpus. Die unteren Riemenöffnungen beschädigen die in die Beinplatten geschnitzten Banderoleninschriften und scheinen somit nicht bereits bei der Konzeption des Sattels berücksichtigt worden zu sein – im Unterschied zu den anderen Beinsätteln. Des Weiteren lassen sich je Sattelseite sieben Bohrlöcher finden, die wie die Riemenöffnungen kaum Gebrauchsspuren aufwei-

<sup>335</sup> Siehe zu den Materialien und ihrer Verwendung Kap. 3. In der Forschung wurde wiederholt behauptet, die Beinauflagen des Meyrick-Sattels bestünden ausschließlich aus Hirschhorn, was angesichts des großen Formats der Beinplatten aber auszuschließen ist, vgl. LAKING 1920, Bd. 3, S. 172 (Nr. 296); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226, Kat. Nr. A408 (James MANN); Website der Wallace Collection, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60899&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 17.01.2024.

<sup>336</sup> Siehe zur Mode der Zeit BÖNSCH 2001, S. 98–109.

<sup>337</sup> Es handelt sich wohl um eine repräsentative Standesgeste, die auch auf anderen Beinsätteln sichtbar ist, vgl. Kat. Nr. 6, Fn. 94.

<sup>338</sup> Eine ähnliche Inschrift trägt der Bardini-Sattel (Kat. Nr. 12). Siehe zur Inschrift Kap. 2.3, Anm. 288.

<sup>339</sup> Das wohl abgekürzte Wort »kz« wurde als »krig« oder »krg« gelesen

und die gesamte Inschrift wurde übersetzt mit »*But if the war should end?*«, vgl. KAT. PRIV. HEREFORDSHIRE 1830, Bd. 2, Tafel CXXVII, Abb. 1 (Samuel Rush MEYRICK); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 227, Kat. Nr. A408 (James MANN); Website der Wallace Collection, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60899&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 17.01.2024.

<sup>340</sup> Die Banderoleninschriften können folglich in unterschiedlichen Kombinationen gelesen werden, wodurch in der Forschung variierende Lesarten existieren, vgl. KAT. PRIV. HEREFORDSHIRE 1830, Bd. 2, Tafel CXXVII, Abb. 1 (Samuel Rush MEYRICK); SCHLOSSER 1894, S. 284 (Nr. 2); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226–227, Kat. Nr. A408 (James MANN); SOMOGYVÁRI 2018, S. 121–123.

<sup>341</sup> Siehe zur Bedeutung der Rose Kat. Nr. 3, S. 134.

sen. Obwohl es sich in seinem materialtechnischen Aufbau um einen zweckmäßigen Reitsitz handelt, wurde er folglich nie oder nur vereinzelt als solcher genutzt. Mit Blick auf das Bildprogramm verwundert dies kaum, denn die Bänderolenschriften bedürfen, wie herausgestellt, einer längeren Betrachtung und ein Großteil von ihnen würde durch einen Reiter verdeckt.

*Einordnung:* Der Meyrick-Sattel bewegt sich damit im Spannungsfeld zwischen zweckmäßigem Reitzeug und repräsentativem Schaustück bzw. Sammelobjekt. An den durch die Riemenöffnungen verursachten Schäden am Bildprogramm wird offenbar, dass es Übung bedurfte, diese beiden Anwendungsfelder ohne Fehler miteinander zu kombinieren. Wahrscheinlich aufgrund seiner deutschen Inschriften wird er in der kunsthistorischen Forschung im deutschsprachigen Raum verortet.<sup>342</sup> Nach den Untersuchungen von Julius von Schlosser weisen sie einen bayerischen Dialekt auf,<sup>343</sup> was einen süddeutschen Entstehungsort nahelegt.

Stilistisch gleichen die Beinschnitzereien keinem anderen erhaltenen Beinsattel. Die flach ausgeführten Beinschnitzereien besitzen durchgehend etwa die gleiche Stärke. Das höfische Figurenpersonal wird in Dreiviertelansicht abgebildet und ist in einen unfassbaren Bildraum aus Bänderolen- und Rankenwerk gesetzt. Unabhängig von ihrem Geschlecht verfügen die Figuren über weitgehend einheitliche ovale Gesichter mit einer eigentümlich durch die Schwärzungen betonten Kinnpartie. Ihre Augen mit Pupillen sind wie bei den Figuren des Thill-Sattels (Kat. Nr. 21) schlitzförmig. Vergleichbar sind zudem ihre nach unten gezogenen Mundwinkel. Abweichend ausgeformt sind aber ihre Nasen, die beim Meyrick-Sattel schmaler sind. Die aus den Gesichtern herausgenommenen und oftmals geflochtenen Haare sind fest umrissen und werden durch gleichmäßig angeordnete Einzellinien strukturiert. Bei den Körperproportionen sind einige Unstimmigkeiten auszumachen, wie beispielsweise die abfallenden Schultern und die Arme mit übergroßen Händen, die teils ohne physiognomische Kenntnisse seitlich am Körper angesetzt sind.

Die Gewandungen der Männer wirken zum Teil sehr starr, wohingegen die sehr stoffreichen langen Röcke der Frauen und die überlangen Hängeärmel des Knaben an der rechten inneren Bordüre »beschwingt« wirken und Bewegungen andeuten. Unten an den Gewandsäumen bilden die Stoffbah-

nen der Frauenkleider wiederholt doppeltrichterförmige Falten aus. Die Hängeärmel des Knaben an der rechten inneren Bordüre erheben sich am unteren Ende nochmals, um dann erneut abzufallen – ein sehr dekorativer, künstlicher Gewandverlauf, der auf mehreren Beinsätteln (unter anderem Kat. Nr. 6, 7, 16, 22 und 24) vorkommt. Besonders kennzeichnend ist die Punktierung unter anderem an den Puffärmeln, die in dieser Art nur noch am Körper des Drachen beim Nieuwerkerke-Sattel (Kat. Nr. 19) vorkommt. Mit den genannten Charakteristika sind die Beinschnitzereien des Sattels noch stark von dem um 1400 vorherrschenden Internationalen Stil beeinflusst, weshalb der Sattel wohl in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstand.<sup>344</sup>

*Ausstellungen:* Manchester, Museum of Ornamental Art 1857<sup>345</sup>

*Literatur:* KAT. PRIV. HEREFORDSHIRE 1830, Bd. 2, Tafel CXXVII, Abb. 1 (Samuel Rush MEYRICK); KAT. AUSST. MANCHESTER 1857, S. 156 (Case J, James Robinson PLANCHÉ); SCHLOSSER 1894, S. 264 (Nr. 2); SCHLOSSER 1899, S. 255–256, Anm. I (Nr. I); KAT. LONDON 1904, Abb. S. 269 (Gallery VII, Alfred Lys BALDRY); KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 96, Kat. Nr. 296 (Samuel James CAMP); LAKING 1920, Bd. 3, S. 172, Abb. 980 (Nr. 296); KAT. LONDON 1924–1945, Bd. 1: Gallery VII, S. 100, Kat. Nr. 296 (Samuel James CAMP); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226–227, Kat. Nr. A408, Tafel 95 (James MANN); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 15); EISLER 1979, S. 232 (Nr. 7); EDGE 2005, S. 69; VERŐ 2006, S. 277 (Nr. 14); KAT. LONDON 2008, S. 297, Abb. 71–73 (Fotos: Carlo PAGGIARINO); RADWAY 2009, S. 52–53 (Nr. 12); MATTER 2013, S. 438 (Nr. 12); SOMOGYVÁRI 2018, S. 121–123 und 125, Abb. 6.

*Internetquellen:* Website der Wallace Collection, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60899&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 17.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BFF6878A\\_96b7c444.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BFF6878A_96b7c444.html), zuletzt geprüft am 17.01.2024; Website für 3D und AR Modelle, sketchfab, URL: <https://sketchfab.com/3d-models/bone-saddle-the-wallace-collection-a-408-3c73a9270fc74ee1bd897ca151e023e8>, zuletzt geprüft am 17.01.2024.

<sup>342</sup> KAT. LONDON 2008, S. 297, Abb. 71–73 (Fotos: Carlo PAGGIARINO); KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 96, Kat. Nr. 296 (Samuel James CAMP).

<sup>343</sup> SCHLOSSER 1899, S. 256 (Nr. I). Leider fehlen zu diesem Zeitpunkt für den Sattel als auch die anderen Beinsättel noch aktuellere sprachliche Analysen der Inschriften.

<sup>344</sup> Nach Meinung des Museums entstand er um 1440–1460, vgl. Website

der Wallace Collection, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60899&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 17.01.2024.

<sup>345</sup> KAT. AUSST. MANCHESTER 1857, S. 156 (Case J, James Robinson PLANCHÉ).

**Kat. Nr. 19, Nieuwerkerke-Sattel in London,  
Wallace Collection**

Inv. Nr. A 407

Tafel 65–67

*Lokalisierung:* deutsch (?)

*Datierung:* 1. Hälfte 15. Jahrhundert

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt und bemalt in den Farben Rot, Grün und Schwarz; Leder; Tierhaut; Holz; Birkenrinde

*Gewicht:* 3,19 kg

*Provenienz:* Der Beinsattel ist erstmals in Besitz des Comte de Nieuwerkerke Alfred Émilien O'Hara (1811–1892) in Paris nachweisbar.<sup>346</sup> Im August 1871 wurde er zusammen mit der gesamten Kunstsammlung von Sir Richard Wallace in London angekauft, der nahezu zeitgleich ebenso den Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 18) erwarb.<sup>347</sup> Sieben Jahre nach seinem Tod vermachte seine Frau die Sammlung ihres Mannes der Britischen Nation, woraus die Wallace Collection wurde, die noch immer an ihrem angestammten Platz im Hertford House aufbewahrt und ausgestellt wird.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Der Nieuwerkerke-Sattel wurde merklich überarbeitet.<sup>348</sup> Hierauf verweist die ungewöhnlich kleinteilige Zusammensetzung der Beinleisten an der Längsachse, am Sattelvorderbogen sowie an der Beinaußenumrandung. Von Letzterer sind wohl lediglich im Bereich der Sattelkammer originale Fragmente erhalten. Die Beinleisten am Sattelvorderbogen heben sich farblich von den umliegenden Beinauflagen ab und ihr in regelmäßigen Abständen aufgesetzter Strichdekor ist für das 15. Jahrhundert ungewöhnlich. Am Sattelhinterbogen weisen die Beinplatten unregelmäßige Kanten und ebenfalls eine abweichende Farbigekeit auf. Gebrochene Beinplatten könnten demnach dort ersetzt worden sein. Zwei kleinere Fehlstellen wurden mit einer weißen Füllmasse ausgebessert. Die gesamte Satteloberfläche wurde wie beim Tower- und Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 17 und 18) geschwärzt. Neben der Schwärzung sind rote und grüne wachsartige Reste einer früheren Farbfassung zu verzeichnen.<sup>349</sup> Links und

rechts der Beinleiste der Längsachse finden sich im Sitzbereich zwei große rechteckige Fehlstellen an den Beinauflagen. Weitere kleinere Beinauflagen fehlen an den Randbereichen des Sattels und unterhalb der linken oberen Riemenöffnung. Beinabbrüche unter- und oberhalb der rechten unteren Riemenöffnung wurden mit Bein ergänzt. Die beinerne Stirnplatte ist verloren. Ein Metallnagel ist am Rand der Beinauflagen der linken Sattelaufgabe eingeschlagen. Die originalen Lederauflagen der Satteloberseite sind verlustig. Stattdessen sind sehr dünne Lederauflagen auszumachen, bei denen es sich aber auch um die Sattelbehütung handeln könnte. Auf die gesamte Sattelunterseite scheint eine Art braune Lackierung aufgebracht worden zu sein. Die Birkenrinde ist partiell abgeblättert. Der Sattelbaum wurde am unteren Abschluss der rechten Rippe mit Holz wieder instand gesetzt.

*Beschreibung:* Der Nieuwerkerke-Sattel verfügt analog zu anderen erhaltenen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts über einen robusten mehrschichtigen Materialaufbau, bestehend aus einem hölzernen und mit Tierhaut bespannten Sattelbaum der Bocksattelform. Auf der Unterseite ist er mit Blättern von Birkenrinde und auf der Oberseite mit Leder- und Beinauflagen belegt. Die Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?)<sup>350</sup> erstrecken sich vom Sattelknauf bis zum Sattelhinterbogen. Sie sind wohl überwiegend mit Klebemitteln, aber auch mit beinerne Nägeln befestigt. Die Lederauflagen nehmen die Sattelwangen und die Unterseite des Sattelknaufes vollständig ein. Dazu rahmen sie ausgehend von den äußeren Bordüren bis zum Sattelhinterbogen und an den Sattelaufgaben die Beinauflagen. Im Sitzbereich sind zwei versetzt untereinander platzierte Riemenöffnungen je Sattelseite in den Sattelkorpus eingelassen.<sup>351</sup> Ergänzt werden die technischen Einrichtungen durch zehn Bohrlöcher je Sattelseite. Mit diesem materialtechnischen Aufbau war der Beinsattel für eine Verwendung als Reitsitz geeignet. Die erwähnten zahlreichen Überarbeitungen am Sattel könnten so von einem schlechten Erhaltungszustand des Sattels, verursacht durch eine Benützung als Reitsitz, bedingt worden sein.

<sup>346</sup> BEAUMONT 1868, S. 426 (Nr. 203), Tafel XXIV. Alfred Émilien O'Hara kaufte große Teile seiner Sammlung zwischen 1865 und 1870 an, was bedeuten könnte, dass der Beinsattel 1868 noch nicht lange in dessen Besitz war, vgl. zu seiner Sammlung MANN 1962, S. XVII.

<sup>347</sup> SCHLOSSER 1894, S. 265 (Nr. 4).

<sup>348</sup> Zu diesen und weiteren Umarbeitungsmaßnahmen liegen der Verfasserin keine schriftlichen Informationen vor. Im frühesten bekannten Stich des Sattels von Jules Ferdinand Jacquemart (1837–1880) sind die Umarbeitungen bereits sichtbar, vgl. BEAUMONT 1868, S. 426 (Nr. 203), Tafel XXIV.

<sup>349</sup> Die roten und grünen Farbreste sind an zahlreichen Stellen des Blattwerks und am Körper des Drachens zu finden. Das Rot ist dazu an der Innenseite der Hängearmel des Drachentöters und an den Wolkenfor-

mationen sichtbar. Das Grün kommt außerdem an den Schriftrollen der äußeren Bordüren vor.

<sup>350</sup> Angesichts des großen Formats der Beinplatten handelt es sich wohl nicht, wie mehrfach in der Forschung behauptet um Hirschhorn, sondern mehrheitlich um Knochen, vgl. KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 97, Kat. Nr. 298 (Samuel James CAMP); LAKING 1920, Bd. 3, S. 172 (Nr. 298); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226, Kat. Nr. A407 (James MANN) und KAT. LONDON 2008, S. 297, Abb. 70 (Foto: Carlo PAGGIARINO).

<sup>351</sup> Für die linke untere Riemenöffnung war augenscheinlich eine etwas höhere Platzierung eingeplant, denn über dieser befindet sich ein von Schnitzereien frei gelassenes blankes Feld vergleichbaren Formats.

Eine mit einem Lambrequin verzierte Beinleiste teilt die Satteloberfläche an der Längsachse in zwei achsensymmetrisch gestaltete Bildhälften. Diese zeigen ein vielgestaltiges Blattwerk, dem an der linken Sattelaufgabe eine fantastische Figur in menschlicher Gestalt entspringt. Vorn an den inneren Bordüren sind vor dem Blattgrund zwei höfische Personen in modischen Gewändern des 15. Jahrhunderts dargestellt.<sup>352</sup> Rechts handelt es sich um eine stehende Dame in einem langen unter der Brust geschnürten Doppelkleid mit Puffärmeln und langen Hängeärmeln. Links ist ein Knabe in einen Kampf mit einem Drachen verwickelt. Mit seiner Lanze setzt er gerade zum tödlichen Stich in den Rachen des unter seinen Füßen liegenden Drachen an. Im Bildaufbau besitzt die Szene starke Parallelen zur Ikonografie des heiligen Georg als Drachentöter.<sup>353</sup> Anders als der Heilige trägt er jedoch keine Rüstung (Abb. 39, 20.9 und 22.7). Er ist in eine bis kurz über die Knie reichende und in der Taille gegürtete Gewandung mit Hängeärmeln gekleidet. Auf seiner Hüfte liegt ein Dusing auf. Seinen Kopf schmückt ein Stoffkranz mit drei Federn (Straußenfedern?).<sup>354</sup> Kein Heiligenschein und kein Georgskreuz zeichnen ihn speziell als heiligen Georg aus. Wie bei anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts ist hierdurch die Drachenkampfszene offen für weitere Interpretationen.<sup>355</sup> Somit könnte ebenso ein von der höfischen Epik inspirierter Drachenkämpfer abgebildet sein. Die Dame auf der gegenüberliegenden Sattelseite ist auf diese Weise zweifach deutbar: einerseits als Prinzessin, die der heilige Georg vor dem Drachen rettet, und andererseits als Geliebte, welcher der Knabe im Minnedienst seine Stärke und Tapferkeit unter Beweis stellt. Leere Banderolen, die hinter den Köpfen der beiden höfischen Figuren zum Sattelknauf verlaufen, deuten ein Gespräch zwischen den Figuren oder eine textliche Quellengrundlage der Darstellungen an. Zwei weitere leere Banderolen finden sich an den äußeren Bordüren und werden jeweils von einer Hand aus Wolken – die vermutlich eine göttliche Präsenz versinnbildlichen – gehalten. An vier weiteren Beinsätteln (Kat. Nr. 5, 7, 17 und 18) kommt das Motiv an gleicher Stel-

le vor.<sup>356</sup> Die Banderolen tragen für gewöhnlich Inschriften, die unter anderem zur Sinnstiftung des Figurenprogramms beitragen. Auf dem Nieuwerkerke-Sattel sind sie leer und besitzen so eine rein dekorative Funktion.<sup>357</sup>

*Einordnung:* Der Nieuwerkerke-Sattel zeigt formal, materialtechnisch und motivisch viele Gemeinsamkeiten mit den weiteren erhaltenen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts, hierbei insbesondere mit dem Meyrick- und Palagi-Sattel (Kat. Nr. 18 und 5). In der Ausführung der Flachschnitzereien sind jedoch markante Eigenheiten zu bemerken, die keinen gemeinsamen Urheber mit einem anderen Beinsattel nahelegen, wie zum Beispiel in der Ausgestaltung der geschlechtsunspezifischen ovalen Gesichter mit runden Nasen und sehr kleinen dicken Mündern.

Die Beinschnitzereien besitzen oberflächendeckend in etwa die gleiche Stärke. Die beiden höfischen Figuren an den inneren Bordüren, die vor einem unfassbaren, naturnahen (nahezu dschungelartigen) Bildraum agieren, sind in Dreiviertelansicht wiedergegeben und von schlanker Statur. Vor allem der Drachenkämpfer besitzt im Vergleich zu seinem restlichen Körper eine sehr schmale Taille. Zudem weist er keine bzw. sehr tief abfallende Schultern auf. Besonders kennzeichnend bei der Dame sind die vollen, durch wellige bis gekrümmte Einzellinien strukturierten Haare mit einem Mittelscheitel. Sie sind aus dem Gesicht herausgenommen und stehen von diesem nahezu waagrecht ab. Ferner verfügen die Puffärmel ihres Untergewandes eine nahezu runde Form. Ihr leicht ausgestelltes langes Kleid liegt in flachen Wellen am Boden auf, wobei vorn mittig eine Stoffbahn zu fehlen scheint. Umso überraschender mutet die starke Bewegung ihres rechten Hängeärmels an, der sich kurz vor dem Boden, wie von einem Windstoß getroffen, nochmals erhebt und am Saum eine doppeltrichterförmige Falte ausbildet. Diese zwei Gewandfiguren sind in dieser Kombination auch an weiteren Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 6, 7, 16, 22 und 24) zu sehen und der Kunst um 1400 entlehnt.<sup>358</sup>

<sup>352</sup> Zur Kleidung des 15. Jahrhunderts, vgl. u.a. BÖNSCH 2001, S. 101–111.

<sup>353</sup> Aus diesem Grund wurde der Drachenkämpfer mehrfach als heiliger Georg identifiziert, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 265 (Nr. 4); KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 97, Kat. Nr. 298 (Samuel James CAMP); LAKING 1920, Bd. 3, S. 174 (Nr. 298); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226, Kat. Nr. A407 (James MANN) und KAT. LONDON 2008, S. 297, Abb. 70 (Foto: Carlo PAGGIARINO). Siehe zur Ikonografie des heiligen Georg und zur Thematik Kap. 2.4.

<sup>354</sup> Siehe zu diesem Kopfschmuck die Ausführungen zum Welfen-Sattel, Kat. Nr. 7, Fn. 120.

<sup>355</sup> Bemerkenswerterweise findet sich die Drachenkampfszene hier und auf den anderen Beinsätteln primär an der linken inneren Bordüre (vgl. Kat. Nr. 4, 6, 8–10 und 13).

<sup>356</sup> Siehe zu diesem Kap. 2.1, S. 34.

<sup>357</sup> Anzeichen dafür, dass der Beinsattel nicht fertiggestellt wurde, also eine Beschriftung der Banderolen nicht mehr erfolgen konnte, gibt es nicht. Denkbar ist eher, dass die Inschriften erst nach dem Fertigstellungsprozess individuell in die Beinauflagen geschnitzt wurden – ein Vorgehen, welches von profanen und christlichen Objekten des ausgehenden Mittelalters bereits bekannt ist, vgl. KENNEDY 2009, S. 282. Mehrfach existieren auf den Beinsätteln aber auch leere Banderolen rein dekorativer Funktion, wie u.a. an den Sattelaufgaben des Palagi- oder Tower-Sattels (Kat. Nr. 5 und 17).

<sup>358</sup> Sie zum Thema Kat. Nr. 4, Fn. 65.

Aufgrund dieser deutlichen Einflüsse des Internationalen Stils auf die Schnitzerei erscheint eine Entstehung des Sattels in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wahrscheinlich. In der kunsthistorischen Forschung wurde der Nieuwerkerke-Sattel bislang ohne Angabe von Gründen um 1440 bis 1480 im deutschsprachigen Raum verortet.<sup>359</sup>

*Literatur:* BEAUMONT 1868, S. 426 (Nr. 203), Tafel XXIV; DEMMIN 1893, S. 644 (Nr. 15); SCHLOSSER 1894, S. 265 (Nr. 4); KAT. LONDON 1904, Abb. S. 269 (Gallery VII, Alfred Lys BALDRY); KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 97, Kat. Nr. 298 (Samuel James CAMP); LAKING 1920, Bd. 3, S. 172–175 (Nr. 298), Abb. 981; KAT. LONDON 1924–1945, Bd. 1: Gallery VII, S. 101, Kat. Nr. 298 (Samuel James CAMP); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226, Kat. Nr. A407, Tafel 95 (James MANN); EISLER 1979, S. 232 und 234, Anm. 53; VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 15); KAT. LONDON 2008, S. 297, Abb. 70 (Foto: Carlo PAGGIARINO); RADWAY 2009, S. 56–57 (Nr. 16); SOMOGYVÁRI 2017, S. 129–130 (Nr. 14).

*Internetquellen:* Website der Wallace Collection, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60898&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 17.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/1C67E0A4\\_54043f7b.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/1C67E0A4_54043f7b.html), zuletzt geprüft am 17.01.2024; Website für 3D und AR Modelle, sketchfab, URL: <https://sketchfab.com/3d-models/bone-saddle-the-wallace-collection-a-407-699ff41c4d6b47c7866b48ca9doe5aff>, zuletzt geprüft am 17.01.2024.

### Kat. Nr. 20, Este-Krippensattel in Modena, Galleria Estense

Inv. Nr. 2461

Tafel 68–72

*Lokalisierung:* Norditalien (Florenz?)

*Datierung:* um 1474 bis 1484

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt, vergoldet und bemalt in den Farben Blau, Grün, Gelb, Rot,

Schwarz und Weiß; Leder; tierische Sehnen oder pflanzliche Fasern; Holz; Birkenrinde

*Maße:* Höhe 45 cm; Länge 58 cm; Tiefe 44 cm

*Wappen:* ein Wappen der Familie Este

*Inschriften:* latein, gotische Minuskel auf Banderolen, als Worttrennungen dienen Rauten mit oben und unten angesetzten Zierstrichen:

A) devs ` for / titvdo

B) de / vs ` a // div / tor<sup>360</sup>

C) de / vs ` for / titvdo

D) d // evs<sup>361</sup> ` fortitv // do / mea

*Provenienz:* Der Beinsattel ist wahrscheinlich mit einem der beiden Sättel identisch, die 1494 in einem Inventar der *Guardaroba*<sup>362</sup> der Familie Este in Ferrara erwähnt werden: *Due selle da cavallo lavorate cu' figure dosso arzonate*<sup>363</sup> (Zwei Pferdesättel gearbeitet mit Figuren von Knochen an den Sattelbögen). Im Jahr 1598 war die Herzogsfamilie gezwungen, Ferrara zu verlassen. Samt ihren Besitztümern ließ sie sich fortan in Modena nieder. In diesem Rahmen gelangte der Beinsattel wohl nach Modena und nach dem Ende des Herzogtums 1859 in italienischen Besitz. Gegründet wurde nachfolgend die Galleria Estense, die seit 1882 am heutigen Standort im Palazzo dei Musei untergebracht ist.<sup>364</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Der gesamte Sitzbereich und die Innenseite des Sattelvorderbogens wurden zu unbekannter Zeit erneuert, das heißt mit einer braunen Lederschicht bezogen, die an den Außenkanten teils mit Ziernägeln fixiert und mittlerweile rissig ist.<sup>365</sup> Zudem wurde die Sattelkammer mit demselben braunen Leder ausgestattet. An der rechten Rippe ist an der Satteloberseite durch eine große Fehlstelle eine ältere braune bis schwarze Lederschicht sichtbar, die zum ursprünglichen Bestand des Sattels gehören könnte. Inmitten der Sitzfläche durchdringt ein großes Loch den Sattelkorpus, das zu Aufbewahrungs- und Ausstellungszwecken eingebracht worden sein könnte (Abb. 20.5). Die Beinplatten an der Vorder- und Rückseite und an den Sattelauflagen weisen Beschädigungen an den Außenkanten und im Hintergrund der figürlichen Darstel-

<sup>359</sup> KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 97, Kat. Nr. 298 (Samuel James CAMP); LAKING 1920, Bd. 3, S. 174 (Nr. 298); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226, Kat. Nr. A407, Tafel 95 (James MANN) und KAT. LONDON 2008, S. 297, Abb. 70 (Foto: Carlo PAGGIARINO).

<sup>360</sup> Der letzte Buchstabe wird an der Fahne zum Teil durch das Schwert des heiligen Georg verdeckt.

<sup>361</sup> Der untere Bogen des letzten Buchstabens wird teils vom Löwenfell des Herkules verdeckt.

<sup>362</sup> Siehe zur Bedeutung des Begriffs Kap. 4.1.1, Anm. 595.

<sup>363</sup> *Inventario di guardaroba Estense 1494*, Modena, Archivio di Stato, Camera ducale, Amministrazione della Casa, Guardaroba, registri, n. 117, fol. 115r, Nr. 63. Im Kontext des Este-Sattels bereits angeführt in:

FERRARI-MORENI 1867, S. 22. Siehe für Erörterungen zum Inventar Kap. 3, Anm. 420 und Kap. 4.1.1, S. 66. Ein ähnlicher Eintrag findet sich wohl in einem Inventar von 1536, vgl. KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122, Kat. Nr. 73 (Franca LARUSSO) und KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173, Kat. Nr. 3.7 (Mario SCALINI).

<sup>364</sup> KAT. MODENA 1882, S. 47–52 (Adolfo VENTURI). Für einen kurzen historischen Überblick zur Sammlung vgl. ZOCCA [1935].

<sup>365</sup> Zu diesen und weiteren Umarbeitungsmaßnahmen und Restaurierungen fehlen schriftliche Aufzeichnungen. Ein herzlicher Dank geht an den ehemaligen Direktor der Galleria Estense, Davide Gasparotto, und dessen Mitarbeiter Federico Fischetti für die Zusammenarbeit und die Objektstudien vor Ort.

lungen auf. Mehrfach fehlen gedrechselte Beinstäbe, insbesondere an den Sattelwangen. Die Beinaußenumrandung am Sattelknauf ist zum Teil verlustig. Zwischen den Sattelwangen hat sich eine Beinplatte gelöst. Reste einer wachsartigen Bemalung in den Farben Blau, Grün, Rot, Gelb, Schwarz und Weiß sowie von Vergoldungen sind in den tieferen Partien der Schnitzereien erhalten und lassen Rückschlüsse auf ihre frühere, buntere Farbigekeit zu.<sup>366</sup>

Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist größtenteils abgeblättert. Mehrere Papierzettel und -etiketten sind an der Sattelunterseite aufgeklebt: links neben dem großen Loch im Sitzbereich ein Etikett mit blauem Rand und der heutigen Inventarnummer »2461« und weiter vorn im Bereich der Riemenöffnungen ein weiteres mit schwarzem Rand und der Nummer »1244« (Abb. 20.6). Auf der gegenüberliegenden Seite ist ein gerissenes Etikett betitelt mit »*Mostra Casa Italiana nei Secoli*« zu verzeichnen, auf dem unter anderem die Nummer »328« notiert ist. Hinten an der rechten Sattelaufgabe kleben zwei übereinander angeordnete Zettel mit »*Ristorato*« und der Nummer »418«. Zwischen den Sattelwangen ist schließlich noch ein halbes Etikett mit blauem Rand und der Nummer »9289« zu finden.

*Beschreibung:* Der Este-Sattel ist einer von drei Beinsätteln des 15. Jahrhunderts, die über eine Krippensattelform verfügen (vgl. Kat. Nr. 14 und 26). Der Sattelhinterbogen des Este-Sattels weist aber nicht, wie für die Sattelform üblich, lange zum Reiter ragende Krippen auf. Er besitzt stattdessen eine hohe zweiwangige Lehne, wie sie wiederholt bei Reitsitzen in italienischen und spanischen Kunstwerken der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu beobachten ist.<sup>367</sup> Im Grundaufbau besteht der Este-Sattel aus einem hölzernen Sattelbaum, der mit pflanzlichen oder tierischen Fasern behäutet ist. Auf dessen Unterseite sind Blätter von Birkenrinde aufgebracht. Die Oberseite zieren Bein- und Lederauflagen, wobei angesichts der modernen Lederauflagen unbekannt

ist, ob sich die früheren Lederauflagen über den gesamten Sitzbereich und die Innenseite des Sattelvorderbogens erstreckten wie jene in der Gegenwart. Links und rechts im Sitzbereich sind vier Riemenöffnungen in den Krippensattel eingelassen, die von den modernen Lederauflagen verdeckt werden (Abb. 20.6). Bohrungen zur Befestigung des Sattelkissens und des weiteren Sattelzeugs sind nicht sichtbar, können aber ebenso unter den modernen Lederauflagen verborgen sein.

Die Beinauflagen setzen sich aus farbig gefassten und geschnitzten Knochenplatten sowie gedrechselten Beinstäben und dekorlosen Beinleisten aus Hirschhorn (?) zusammen, die mittels beinerer Nägel und Leim befestigt sind. Die Beinleisten ohne Dekor bedecken den Sattelaußenrand und teilen die Sattelaufgaben jeweils mittig in zwei Bildhälften. Die gedrechselten Beinstäbe verfügen über spiralförmige Muster. In drei Reihen nebeneinander platziert, bilden sie einen Ornamentfries, der am Sattelrand die Beinplatten rahmt, wie beim Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14). Die Vorderseite des Sattelknaufes wird von den Beinstäben in mehrere Bildbereiche gegliedert, in deren Zentrum prominent das Wappen der italienischen Herzogsfamilie Este prangt. Es besitzt die Form eines Rosstirnschildes<sup>368</sup> und wird von einer Girlande und einem Lambrequin eingefasst. Ferner zeigt es neben bekrönten doppelköpfigen Adlern und stilisierten Lilien die Schlüssel Petri, in Anlehnung an die Verleihung der Schlüssel 1474 an Herzog Ercole I. d'Este (1431–1505) durch Papst Sixtus IV. (1414–1484).<sup>369</sup> Der Sattel muss demzufolge erst später entstanden sein.

Unterhalb des Wappens an den Sattelrippen sind vier Minneszenen abgebildet, die eine vorbildhafte höfische Liebeswerbung ergeben.<sup>370</sup> Jeweils zwei Szenen sind an einer Rippe untereinander angeordnet. Sie zeigen jeweils ein höfisches Paar in modischer Gewandung.<sup>371</sup> Die erste Szene oben an der rechten Rippe illustriert den Moment des Verliebens. Zu sehen ist eine Dame auf dem Balkon einer Burg, die in An-

<sup>366</sup> Das Schwarz hergestellt aus Kohlenstoff findet sich vor allem an den Inschriften und Pupillen der Figuren. Von dem Weiß aus Bleiweiß finden sich Spuren an der Lederhaut, vom Rot aus Zinnober am Rand der Bänderolen und an den Kleidungen, vom Grün aus Kupfer bzw. Grünspan an den Pflanzen und vom Blau aus Azurit oder Indigo am Wappen (hier konnten zudem gelbe Pigmente nachgewiesen werden) und an den Bänderolen. Die Vergoldungen, die sich auf die Haare der Personen und Tiere beschränken, bestehen aus Blattgold, das auf einer Grundierung aus Bleiweiß aufgebracht wurde. Hierüber sowie über die Zusammensetzung der Farben geben die 2013 von Pietro Baraldi durchgeführte Micro-Raman-Spektroskopie und Röntgenfluoreszenzanalyse Aufschluss, vgl. BARALDI 2013. Siehe zur Polychromie des Sattels ferner SCHRÖDER 2014, S. 53–54.

<sup>367</sup> Siehe zum Thema Kap. 1.2, Anm. 82.

<sup>368</sup> Diese Wappenform wurde in Anlehnung an die Vollpanzerung des Pferdes in der Renaissance entworfen und fand nahezu ausschließlich in Italien Verbreitung, vgl. SCHEIBELREITER 2006, S. 30.

<sup>369</sup> Siehe zum Thema SPAGGIARI/TRENTI 1985, S. 45.

<sup>370</sup> Diese Deutung der Darstellungen beruht auf früheren Analysen in: SCHRÖDER 2014, S. 54–62, basierend auf den Forschungen von FERRARI-MORENI 1867, S. 22–23; KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122, Kat. Nr. 73 (Franca LARUSSO) und KAT. MODENA 2006, S. 87–88, Kat. Nr. 47 (Maria Grazia BERNARDINI). Adolfo Venturi benannte als Vorbild der Darstellungen die Ritterromane des Mittelalters, worin ihm Emma Zocca folgte, vgl. KAT. MODENA 1882, S. 50 (Adolfo VENTURI) und KAT. MODENA [1935], S. 16 bzw. 14 (Emma ZOCCA).

<sup>371</sup> Die Frauen tragen lange unter der Brust geschnürte Doppelkleider mit V-Ausschnitt, Puffärmeln und halblangen Hängeärmeln. Ihre Haare werden von leichten kurzen Schleiern verdeckt. Die Männer sind ähnlich gewandet, nur dass ihre Gewandungen bis kurz über die Knie reichen und in der Taille geschnürt sind. Der Mann an der linken Sattelaufgabe trägt eine fesartige Kappe. In den Wandmalereien bzw. Monatsbildern von u.a. Francesco del Cossa (1436–1478) und Ercole de' Roberti (um 1450/56–1496) im Palazzo Schifanoia in Ferrara tragen die höfischen Figuren verwandte Kleidungen, 1468–1469, Salone dei Mesi, März bis Mai, vgl. KAT. AUSST. FERRARA 2007, S. 434–448, Kat.

lehnung an eine Minneburg die Wehrhaftigkeit der Dame und die Mühen des Kavaliere in der höfischen Liebeswerbung versinnbildlicht.<sup>372</sup> Mit einem gespannten Bogen, dem Symbol des Ursprungs der Liebe,<sup>373</sup> zielt sie auf den unten vor den Burgmauern stehenden Kavaliere. Er blickt zur Dame empor und fasst sich mit der rechten Hand an die Brust, als wäre er bereit, den Pfeil zu empfangen.

Die zweite Szene oben an der linken Rippe besitzt eine verwandte Bildanlage. Sie zeigt wiederum eine Dame auf dem Balkon einer Burg und einen unten vor der Burg stehenden Kavaliere. Die beiden Figuren sind aber dieses Mal räumlich näher aneinandergerückt, sodass er in der Lage ist, der Dame ein Herz – das Symbol seines bedingungslosen Dienstes und der Hingabe seines ganzen Seins –<sup>374</sup> emporzureichen. Im Gegenzug neigt sich die Dame mit einem Kranz zu ihm herab, um ihn zu bekränzen – womit sie ihre Zuneigung zeigt.<sup>375</sup> In der dritten Szene unten an der rechten Rippe trennen das Paar nun nicht mehr die Mauern einer Burg. Sie sind auf gleicher Ebene nebeneinander abgebildet, wobei der angewinkelte linke Arm des Mannes eine gegenseitige Berührung andeutet. Das Fehlen von zusätzlichen Symbolen und die durch Felsen und Pflanzen angedeutete Landschaft könnte auf einen Spaziergang mit einem Liebesgespräch verweisen. Dieses galt als Ausdruck eines selbstbeherrschten und respektvollen Verhaltens des Mannes und wurde als zentraler Bestandteil der Liebeswerbung angesehen.<sup>376</sup> Belohnt wird dieses vorbildhafte Vorgehen mit einem Kuss in der letzten Szene unten an der linken Rippe. Gleichzeitig markiert dieser den Abschluss der Liebeswerbung und den Beginn der ehelichen Liebesbeziehung, denn im mittelalterlichen Zeremoniell war der Kuss rechtlich bindend.<sup>377</sup>

Weitere figürliche Szenen am Sattel finden sich an den Sattelaufgaben und -wangen. Diese sind aber nicht der Minne-Ikonografie zugehörig. Die Sattelaufgaben zeigen vorn jeweils stilisierte Wolkenformationen, aus denen Strahlen hervortreten. Das Motiv, das ebenfalls auf dem Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14) vorkommt, deutet eine göttliche Präsenz oder Sphäre an, unter der rechts ein Löwenkopf in Frontalansicht und links ein menschlicher Kopf im Profil mit porträthaftern Zügen wiedergegeben sind. Der Löwe hält eine Banderole in seinem Maul mit der lateinischen In-

schrift »*deus for / titv<sup>do</sup>*« (A: Gott [ist] Stärke). Unten am Hals des menschlichen Kopfes schließt eine weitere Banderole an, welche dieselben Worte trägt (C). Es handelt sich um die abgekürzte persönliche Devise von Ercole I. d'Este. Vollständig ausgeschrieben findet sich diese auf einer dritten Banderole an der linken Sattelwange: »*d // evs fortitv // do / mea*« (D: Gott [ist] meine Stärke). Dort hinterfängt sie eine Herkulesdarstellung. Wahrscheinlich handelt es sich somit bei dem menschlichen Kopf an der linken Sattelaufgabe um ein Bildnis des Herzogs, während der Löwe gegenüber als sein herrschaftliches Symboltier gewertet werden kann.<sup>378</sup>

Rechts hinten an der Sattelaufgabe steht auf einer Blattranke eine Dame mit einer Rose in der rechten Hand, die nach dem Archivar Giovanni Ferrari-Moreni als Personifikation der Stadt Rovigo zu deuten ist.<sup>379</sup> Denn Rovigo zählte zusammen mit Ferrara und Modena zum Herrschaftsgebiet der Familie Este, bis Ercole I. diese nach einem Krieg mit Venedig 1484 abtreten musste. Eine gleichermaßen zeitpolitische und programmatische zur Biografie von Ercole I. passende Bedeutung könnte der Mann mit Falken und Gehstock auf der gegenüberliegenden Seite besitzen, der optisch an seinen Halbbruder Borso (1413–1471) erinnert. Seine Bedeutung ist allerdings noch nicht abschließend geklärt.

An den Sattelwangen sind mit Herkules und dem heiligen Georg zwei Figurenszenen wiedergegeben, die der heroische Kampf mit einem höchst gefährlichen tierischen Gegner eint. Auf der linken Seite kämpft der mit einem Fell bekleidete griechische Halbgott Herkules gegen den Nemeischen Löwen. Dabei stemmt Herkules sein Knie in dessen Rücken, beugt sich über ihn und öffnet weit sein Maul, um ihn zu zerreißen (Abb. 20.8). Die im Hintergrund befindliche Devise Ercoles I. ruft hier nicht nur eine Verbindung zum Herzog auf. Sie begründet aufgrund der Namensverwandtschaft zwischen Ercole und Herkules eine Identifizierung des Herrschers mit dem mythologischen Krieger.<sup>380</sup> Auf der rechten Seite ist der christliche Ritterheilige Georg im Kampf mit einem Drachen dargestellt (Abb. 20.9). Bewaffnet ist er mit einem Schwert und einem Schild mit Georgskreuz. Mit dem Schwert holt Georg gerade zum tödlichen Schlag aus, womit der Höhepunkt des siegreichen Kampfes festgehalten ist, wie in der Herkulesdarstellung. Eine Ban-

Nr. 133–140 (Giovanni SASSU). Siehe zur Mode der Frührenaissance ferner THIEL 1968, S. 241–259.

<sup>372</sup> Siehe eingehender zu dieser Bildformel GLANZ 2005, S. 276–279.

<sup>373</sup> Vgl. CAMILLE 2000, S. 39–42.

<sup>374</sup> Herzdarbringungen sind u.a. auch auf dem Medici- und Ambras-Krippensattel (Kat. Nr. 14 und 26) dargestellt. Siehe zum Bildthema MÜLLER 1996b, S. 142–145.

<sup>375</sup> Auf Bekränzungen wird auch u.a. in den Schnitzereien des Batthyány- und Ambras-Sattels angespielt (Kat. Nr. 9 und 26). Siehe eingehend zum Bildthema GLANZ 2005, S. 196–201.

<sup>376</sup> Siehe zum Bildthema Kap. 2.3.

<sup>377</sup> Vgl. GLANZ 2005, S. 240–275.

<sup>378</sup> Vgl. FERRARI-MORENI 1867, S. 24; KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 123, Kat. Nr. 73 (Franca LARUSSO).

<sup>379</sup> FERRARI-MORENI 1867, S. 24, nachfolgend aufgenommen in: KAT. MODENA 1882, S. 51 (Adolfo VENTURI) und KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122, Kat. Nr. 73 (Franca LARUSSO).

<sup>380</sup> Auf diese Namensverwandtschaft verweisen u.a. auch Texte auf zeitgenössischen Münzen und Urkunden, vgl. zum Thema Kap. 1.3, Anm. 117.

derole mit der Aufschrift: »de / vs ` a // div / tor« (B: Gott [ist] mein Helfer) hinterfängt die Heiligenszene.<sup>381</sup> Sie weist auf eine göttliche Hilfestellung bei dem Kampf hin, wie es in mittelalterlichen Heiligenlegenden beschrieben wird.<sup>382</sup> Georg war der Patron der Stadt Ferrara.<sup>383</sup> In diesem Sinne könnte die christliche Szene veranschaulicht haben, dass die Stadt und ihre Einwohner unter göttlichem Schutz stehen.

*Einordnung:* Mit seinen zahlreichen motivischen und schriftlichen Bezügen zu Ercole I. und zum Herrschaftsgebiet der Este ist der Este-Sattel höchstwahrscheinlich zwischen 1474 und 1484 als Auftragswerk für Ercole I. entstanden.<sup>384</sup> Er könnte folglich in einem Inventar von 1597 gemeint sein, in dem »Una sella all'antica del Duca Ercole«<sup>385</sup> (Ein antiker Sattel des Herzogs Ercole) in der Sattelskammer beschrieben wird.

Bekräftigt wird diese Zuweisung von der Sattelform, die grob auf seinen italienischen Ursprung im 15. Jahrhundert hinweist. Materialtechnisch und motivisch gleicht der Sattel den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Mit seinen sich aus gedrehten Beinstäben bildenden Ornamentfries und in seinem Bildprogramm steht er aber vor allem dem Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14) nahe. So sind auf beiden Sätteln Minnedarstellungen zu sehen, die eine vorbildhafte Liebeswerbung zeigen. Die Minnethematik ist typisch für das Spätmittelalter. Kombiniert werden die Szenen jeweils mit Ornamenten wie Girlanden und Lambrequins, die für die Frührenaissance kennzeichnend sind. Des Weiteren teilen ihre Schnitzereien, wie in Kat. Nr. 14 dargelegt, stilistische Eigenheiten. Auf diese Weise ist davon auszugehen, dass sie einer Werkstatt, wenn nicht sogar aus einer Hand stammen.<sup>386</sup>

In Ferrara bildete sich ab der Mitte des 15. Jahrhunderts ein Lokalstil heraus, der maßgeblich von den Malern Cosmè Tura (vor 1430–1495), Francesco del Cossa (1436–1478) und Ercole de' Roberti (um 1450/56–1496) geprägt wurde. Ein

Merkmal dieses Lokalstils ist die willentliche Negierung der naturalistischen Wiedergabe eines Raumganzen.<sup>387</sup> Das heißt, dreidimensionale Objekte fanden als Schmuckelemente Eingang in die Bilder, und der Bildraum folgt keiner einheitlichen Darstellungsperspektive. Die Landschaftshintergründe wirken durch dieses Vorgehen wie Folien, zu denen die Figuren keinen Zugang haben. Eine verwandte Art der Raumgestaltung liegt den Beinschnitzereien des Este-Sattels zugrunde. Die Figuren, Pflanzen und Burgen mit widersprüchlichen perspektivischen Verkürzungen sind ohne Bedacht auf Größenverhältnisse hintereinander angeordnet. Dazu folgen die in Dreiviertelansicht wiedergegebenen Männer und Frauen, die zum Teil Kopfdrehungen ins Profil aufweisen, Darstellungsmodi, die in den Monatsbildern des Palazzo Schifanoia von 1468 bis 1469 wiederzufinden sind.<sup>388</sup> In der Formulierung der Körper und Gesichter zeigen die Wandmalereien und Schnitzereien eine verwandte Starrheit. Die Haare, deren Struktur durch wellige Linien angedeutet wird, sind aus den Gesichtern herausgenommen und bilden eine fest umrissene Fläche. Die Körperbewegungen spiegeln sich nicht in den Kleidungen und deren Faltenwürfen wider. Es herrschen klare geradlinig nach unten verlaufende Falten vor. Im untersten Bildfeld der Monatsdarstellung April von Francesco Cossa ist rechts eine Rückenfigur zu sehen, die als Figurenvorbild für den Knaben der zweiten Bildszene am Sattelvorderbogen gedient haben könnte.<sup>389</sup> In der Figurendisposition weisen die Wandmalereien jedoch eine größere Variationsbreite auf und die Körperproportionen sind naturgetreuer dargestellt. Die Schnitzereien des Este-Sattels stammen also nicht von den Künstlern der Ferrara-Schule. Sie entstanden aber wahrscheinlich im Einflussgebiet dieses Lokalstils. In der kunsthistorischen Forschung wird hingegen eine friaulische oder venezianische Herkunft in Erwägung gezogen.<sup>390</sup>

<sup>381</sup> Einzig Adolfo Venturi bemerkte bislang, dass hier nicht nochmals die Devise von Ercole I., sondern eine andere Inschrift in die Banderole eingetragen ist, vgl. KAT. MODENA 1882, S. 50 (Adolfo VENTURI).

<sup>382</sup> Vgl. zum Thema Kap. 2.4, Anm. 307.

<sup>383</sup> Kat. Ausst. London 1984, S. 122, Kat. Nr. 73 (Franca Larusso).

<sup>384</sup> Diese Zuweisung teilen u.a. FERRARI-MORENI 1867, S. 23–25; SCHLOSSER 1894, S. 273 (Nr. 17); KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122–123, Kat. Nr. 73, Tafel 68 (Franca LARUSSO); KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173–174, Kat. Nr. 3.7 (Mario SCALINI); KAT. MODENA 2006, S. 87–88, Kat. Nr. 47 (Maria Grazia BERNARDINI); KAT. MODENA 2015, S. 82–84, Kat. Nr. 74 (Davide GASPAROTTO). In früheren Forschungen wurde der Sattel ebenso seinem Sohn Ippolito I. d'Este (1479–1520) zugeschrieben, vgl. KAT. MODENA 1930, S. 38 (Saal 10, o.A.).

<sup>385</sup> Nachlassinventar von Alfonso II. d'Este (1533–1597), 1597, in einer von Cesare d'Este (1552–1628) in Auftrag gegebenen Kopie vom 21. Oktober 1598 erhalten, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. arm. 46, vol. 16, ediert in: SELLA 1931, S. 315 (Nr. 2924). In dem

Inventar wird zudem ein türkischer Sattel mit einem geschnitzten Sattelvorderbogen aus Elfenbein genannt, vgl. ebd., S. 199 (Nr. 950).

<sup>386</sup> Auf die stilistischen Gemeinsamkeiten machte auch bereits Franca Larusso aufmerksam, was zu der Annahme führte, dass beide Sättel in Norditalien, vielleicht in Florenz, entstanden sein könnten, vgl. KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 123, Kat. Nr. 73 (Franca LARUSSO).

<sup>387</sup> CONRADI 1997, S. 142. Siehe zu stilistischen Analysen der Schnitzereien des Sattels bereits SCHRÖDER 2014, S. 66–71.

<sup>388</sup> Siehe zu den Monatsbildern bereits Kat. Nr. 20, Fn. 371.

<sup>389</sup> Siehe zur Wandmalerei KAT. AUSST. FERRARA 2007, S. 436–437, Kat. Nr. 134 (Giovanni SASSU).

<sup>390</sup> KAT. AUSST. FLORENZ 1948, S. 43 (Saal 6, o.A.); KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122–123, Kat. Nr. 73 (Franca LARUSSO); KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173–174, Kat. Nr. 3.7 (Mario SCALINI); KAT. AUSST. REGGIO EMILIA 1994, S. 235, Kat. Nr. 154, Abb. S. 201 (Giovanna PAOLOZZI STROZZI); KAT. MODENA 2006, S. 87–88, Kat. Nr. 47 (Maria Grazia BERNARDINI).

*Ausstellungen:* Florenz, Palazzo Vecchio 1938;<sup>391</sup> Florenz, Palazzo Strozzi 1948; London, Courtauld Institute of Art Trust Appeal 1984; Florenz, Palazzo Medici Riccardi 1992; Reggio Emilia, Sala delle Esposizioni dell'Antico Foro Boario 1994; Aosta, Museo Archeologico Regionale Aosta 2010

*Literatur:* FERRARI-MORENI 1867; KAT. MODENA 1882, S. 47–52 (Adolfo VENTURI); MOLINIER 1883, S. 29; SCHLOSSER 1894, S. 272–275 (Nr. 17); KAT. MODENA 1930, S. 38 (Saal 10, o.A.); KAT. MODENA 1933, S. 14 (Emma ZOCCA); KAT. MODENA [1935], S. 16 bzw. 14 (Emma ZOCCA); KAT. AUSST. FLORENZ 1948, S. 43 (Saal 6, o.A.); GENTHON 1970, S. 6; KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122–123, Kat. Nr. 73, Tafel 68 (Franca LARUSSO); KAT. MODENA 1987, S. 190 (Jadranka BENTINI); BOCCIA 1988, S. 9; KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173–174, Kat. Nr. 3.7 (Mario SCALINI); KAT. AUSST. REGGIO EMILIA 1994, S. 235, Kat. Nr. 154, Abb. S. 201 (Giovanna PAOLOZZI STROZZI); TUOHY 1996, S. 292, Abb. 60; KAT. MODENA 2006, S. 87–88, Kat. Nr. 47 (Maria Grazia BERNARDINI); RADWAY 2009, S. 61–62 (Nr. 20); SCALINI 2010, S. 23–24; SCHRÖDER 2014, S. 50–71; KAT. MODENA 2015, S. 82–84, Kat. Nr. 74 (Davide GASPAROTTO); KAT. AUSST. FLORENZ 2015a, S. 227, Kat. Nr. 101 und 102 (Benedetta CHIESI); KAT. FLORENZ 2018, S. 329, Kat. Nr. VII.67 (Benedetta CHIESI).

*Internetquellen:* Website der Galleria Estense, URL: [https://gallerie-estensi.beniculturali.it/opere/collezioni/#/dettaglio/819280\\_Scene%20cortesi](https://gallerie-estensi.beniculturali.it/opere/collezioni/#/dettaglio/819280_Scene%20cortesi), zuletzt geprüft am 24.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/1b30e3a3\\_dfb68dcd.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/1b30e3a3_dfb68dcd.html), zuletzt geprüft am 24.01.2024.

**Kat. Nr. 21, Thill-Sattel in New York,  
Metropolitan Museum of Art**

Inv. Nr. 36.149.11

Tafel 73–75

*Lokalisierung:* Norditalien oder Österreich

*Datierung:* um 1400

*Material:* Knochen, geschnitzt, graviert, geschwärzt und gefasst mit roter Farbe; Hirschhorn (?); Leder; Tierhaut;

Holz (Birke); Birkenrinde

*Maße:* Höhe 31,1 cm; Länge 50,8 cm; Tiefe 40,6 cm

*Inschriften:* deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen:

A) bol / auf / sandd<sup>392</sup> [jor]jigen<sup>393</sup> / nam<sup>394</sup> [...] [h]ilf rittersand / jorig

B) hilf [...]

*Provenienz:* Der Beinsattel war eine Zeitlang in der Sammlung von Franz Thill (1830–1903) in Wien. Kurz nach dessen Tod gelangte er wahrscheinlich in den Besitz des Londoner Waffensammlers und Kunsthändlers Samuel J. Whawell (1857–1926) und anschließend nach Boston zu Frank Gair Macomber (1849–1941).<sup>395</sup> Bei einer Versteigerung am 11. Dezember 1936 in New York wurde er von Christian Andrew Zabriskie (1899–1970) angekauft,<sup>396</sup> der ihn noch im selben Jahr dem Metropolitan Museum of Art übereignete.<sup>397</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Etwa zwei Drittel der Beinauflagen des Thill-Sattels wurden mit blanken großformatigen Knochenplatten erneuert.<sup>398</sup> Nur am Sattelvorderbogen sind die ursprünglichen geschnitzten Beinauflagen erhalten, wobei auch an der linken unteren Rippe und an der rechten äußeren Bordüre spätere Ergänzungen zu finden sind. Im Gegensatz zu den blanken Ergänzungen vervollständigen sie das gezeigte Bildprogramm mittels Gravuren. Diese sind wie die Schnitzereien geschwärzt. Unter der Schwärzung lassen sich noch Reste eines roten Farbauftrages an den Schnitzereien finden, die zum ursprünglichen Bestand des Sattels gehören könnten. Die erneuerten blanken Beinplatten am rückwärtigen Sattel scheinen unter Spannung zu stehen. Sie weisen einzelne Risse auf und lösen sich partiell vom Sattelgrund. Die Beinaußenumrandung sowie die Beinleisten der Längsachse wurden ferner mehrheitlich ersetzt und sind teils nur noch am Sattelvorderbogen im Original erhalten. Die senkrechten Beinleisten am Sattelvorderbogen scheinen lediglich rechts unten erneuert worden zu sein. Sie wurden wahrscheinlich zur farblichen Angleichung gänzlich mit einer braunen lasureartigen Bemalung versehen. Unterhalb der Voluten des Sattelknaufes befindet sich ein großes rundes Loch an den äußeren Bordüren. An den unteren Rippen, den vorderen Standflächen des Sattels, ist der Sattelbaum abgenutzt. Das

<sup>391</sup> Diese Information folgt der Angabe in KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122, Kat. Nr. 73 (Franca LARUSSO).

<sup>392</sup> Der letzte Buchstabe ist abgerieben.

<sup>393</sup> Vom ersten Buchstaben ist lediglich das obere Schaftende sichtbar. Der zweite und dritte Buchstabe ist verloren bzw. nicht mehr lesbar.

<sup>394</sup> Vom letzten Buchstaben ist der zweite Bogen beschädigt.

<sup>395</sup> Handschriftlicher Sammlungskatalog, Cleveland Museum of Art, Ingalls Library, U804.E85 C38 1900z, vgl. KAT. PRIV. BOSTON 1900–1915, Bd. 8, o.S., Kat. Nr. 801 (Frank Gair MACOMBER).

<sup>396</sup> KAT. AUKT. NEW YORK 1936, S. 60, Lot. 381.

<sup>397</sup> Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/e84a0cc2\\_f12d9581.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/e84a0cc2_f12d9581.html), zuletzt geprüft am 24.01.2024.

<sup>398</sup> Zu diesen und weiteren Umarbeitungsmaßnahmen sind der Verfasserin keine schriftlichen Informationen bekannt. Ein herzlicher Dank für die Zusammenarbeit und die Objektanalysen vor Ort gilt den Kuratoren der Waffensammlung des Metropolitan Museum of Art, Stuart W. Pyhrr und Donald J. LaRocca.

Leder an den Sattelwangen ist fleckig und abgerieben. Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist in einem auffällig guten Zustand und weist vornehmlich in den Randbereichen einzelne Fehlstellen auf. An den äußeren Bordüren wurden zwei Bohrungen nachträglich verschlossen. Weitere Bohrungen könnten von den späteren Beinauflagen verdeckt sein – dies würde allerdings voraussetzen, dass auch die Birkenrindenauflagen erneuert wurden, denn an ihnen sind keine weiteren Bohrungen sichtbar.

*Beschreibung:* Der Thill-Sattel besteht aus einem hölzernen und mit Tierhaut bespannten Sattelbaum der Bocksattel-form. Diese mehrschichtige, äußerst stabile und damit zweckmäßige Grundkonstruktion ist auf der Unterseite mit Birkenrinde und auf der Oberseite mit Bein- und Lederauflagen belegt. Die hellen Lederauflagen, die wohl früher dunkler waren und einen wirkungsvollen Kontrast zu den hellen Beinauflagen bildeten, erstrecken sich über die Sattelwangen und -stege sowie die Unterseite des Sattelknaufes. Die restliche Satteloberfläche zieren Knochenplatten und Beinleisten aus Hirschhorn (?). Zu einem unbekanntem Zeitpunkt wurden sie zum Großteil erneuert, sodass allein die geschnitzten Beinplatten am Sattelvorderbogen noch einen Eindruck vom früheren Dekor des Sattels vermitteln. Die Beinleisten an der Längsachse sowie am Sattelvorderbogen gliedern die Satteloberseite in mehrere Bildbereiche, die achsensymmetrisch gestaltet sind. An den inneren Bordüren stehen sich ein Mann und eine Frau gegenüber. Die Frau links trägt ein bodenlanges Doppelkleid mit langen Hängeärmeln. Ihre Haare werden von einer Art Kapuze vollständig verdeckt. Der Mann rechts verfügt über schulterlanges lockiges Haar und ist ebenfalls in eine höfische Gewandung gekleidet, wie sie für das 15. Jahrhundert kennzeichnend ist (Abb. 21.5).<sup>399</sup> In seinem Fall reicht diese jedoch bis kurz unter die Knie. An den Füßen trägt er lange spitz zulaufende Schnabelschuhe, die seinen adeligen Stand signalisieren. Im Hintergrund der beiden Figuren schlängeln sich jeweils beschriftete Banderolen vom Sattelknauf zu den äußeren Bordüren. Die höfische Dame berührt die Banderole mit ihrer linken Hand, als würde sie diese halten. Mehrere Worte sind in teils größeren Abständen auf der Banderole zu lesen, die folgenden Satz ergeben: »*bol / auf / sandd [jorigen / nam [...] [h]ilf rittersand / jorig*« (A: im Namen des heiligen Georg [...] hilf Ritterheiliger Georg). Auf der rechten Sattelseite ist hingegen nur noch das Wort »*hilf*« (B) erhalten. Der höfische Knabe hält die rechte Hand

erhoben, als würde er auf die Banderole verweisen. Bekannt ist die Gestik aber vor allem als Redegestus aus höfischen Minnedarstellungen, sodass sich die beiden Figuren wahrscheinlich in einem Liebesgespräch befinden. Die Banderolenschriften könnten in diesem Deutungszusammenhang ihre Ausrufe darstellen. Sie sind angesichts ihres Inhaltes aber eher als vorformulierte Glaubensbezeugungen und Hilferufe des Betrachters oder einstigen Sattelleigentümers aufzufassen.<sup>400</sup> Das Gespräch zwischen Mann und Frau stellt eine wesentliche Form der Annäherung innerhalb der vorbildhaften höfischen Liebeswerbung dar. Dementsprechend oft ist es in der Minne-Ikonografie sowie auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts zu sehen.<sup>401</sup> Darüber hinaus zeigen der Palagi-, Meyrick- und Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 5, 18 und 23) eine verwandte Bildanlage. Auch auf ihnen sind höfische Paare ohne weitere Attribute und umringt von Banderolen an den inneren Bordüren abgebildet. Anhand der Sättel – deren Bildprogramme sich weitestgehend auf die Liebesgespräche beschränken – lässt sich vermuten, dass das Bildprogramm des Thill-Sattels ehemals nicht zwangsläufig weitere Figurendarstellungen besessen haben muss. Stattdessen könnten sich weitere Banderolen sehr dekorativ über den gesamten rückwärtigen Sattelbereich gewunden haben, wie auf dem Meyrick- und Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 18 und 23).

Im Sitzbereich des Thill-Sattels sind auf jeder Sattelseite zwei übereinander angeordnete Riemenöffnungen zur Befestigung des Bauchgurtes und der Steigbügel in den Sattelkorpus eingelassen. Dazu sind zwei nachträglich verschlossene Bohrungen als technische Einrichtungen an den äußeren Bordüren erkennbar. Derlei Bohrungen dienten zur Befestigung des Vorder- und Hinterzeugs sowie des Sattelkissens. Somit ist anzunehmen, dass der Sattel einst weitere Bohrungen besessen hat. Davon unabhängig handelt es sich beim Thill-Sattel um einen funktionstüchtigen Reitsitz. Als solcher könnte er mit Blick auf die umfangreichen Umarbeitungsmaßnahmen, die durch einen schlechten Erhaltungszustand bedingt worden sein könnten, durchaus gebraucht worden sein.

*Einordnung:* Der Thill-Sattel weist formal, materialtechnisch und motivisch zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts auf. Angesichts der großen Figurendarstellungen an den inneren Bordüren und den Banderolen, die sein Bildprogramm dominieren, ist er am ehesten mit dem Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23) ver-

<sup>399</sup> Siehe zur Mode des 15. Jahrhunderts THIEL 1968, S. 199–202 und BÖNSCH 2001, S. 98–109.

<sup>400</sup> Vergleichbare Banderolenschriften teils in analogen aber auch in anderen Darstellungskontexten sind auf dem Tower- und Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 17 und 18) sowie auf spätmittelalterlichen und frühneuzeitli-

chen Rüstungen und Waffen zu finden. Sie gehen auf die Funktion Georgs als Schutzheiliger und Schlachtenhelfer zurück, vgl. Kap. 2.4, S. 45.

<sup>401</sup> Siehe zum stehenden Liebesgespräch als eine Stufe der vorbildhaften höfischen Liebeswerbung Kap. 2.3.

gleichbar. Ausgehend von der Stilistik der Beinschnitzereien gleicht er jedoch keinem anderen erhaltenen Werk.

Die Schnitzereien sind sehr flach in die Beinplatten eingegeben. Die Bänderolen sind mittels einzelner Linien eher graviert als geschnitzt. Parallelschraffuren an ihren sich schneckenförmig eindrehenden Enden deuten Schatten an und erzeugen auf diese Weise Räumlichkeit. Die zwei in Dreiviertelansicht wiedergegebenen höfischen Figuren sind etwas plastischer in die Beinauflagen modelliert und ragen aus der Grundfläche leicht hervor. Ihre säulenförmigen Körper sind durch die Schnürungen der Gewandungen unterhalb der Brust bzw. in der Taille formelhaft gegliedert. Der Oberkörper des Mannes hat eine nahezu runde Form. Die Darstellungen besitzen einen Hang zur geometrischen Form, wie seine Locken beweisen, in deren einzelne Rundungen gerade Linien eingegeben sind (Abb. 21.5). Die ovalen Gesichter besitzen stark ausgeprägte Kinnpartien, spitze Nasen und schlitzartige Augen, womit sie entfernt an die Darstellungen des Ambras-Sattels (Kat. Nr. 26) erinnern. Das Kinn setzt sich aber nicht ab, sondern bildet bei den Gesichtern des Thill-Sattels mit dem unteren Abschluss des Unterkiefers eine diagonale Linie. Diese markanten Gesichtszüge in Verbindung mit ihren vollständig verdeckten Haaren lassen die Frau für gegenwärtige Betrachtende sehr männlich erscheinen. Ihr Rock weist, wie jener des Mannes, einige wenige Falten auf. Am Boden ist er leicht gestaucht und bildet am Saum Wellen aus.

Mit diesen Charakteristika sind die Schnitzereien am ehesten mit der sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts, namentlich den Werken der Brüder Lorenzetti, vergleichbar, die ebenso sehr massig wirkende Figuren zeigen.<sup>402</sup> Die Kleidungen der Figuren deuten aber auf eine Entstehung des Sattels im 15. Jahrhunderts hin. Womöglich wurden die Schnitzereien so von einem von der sienesischen Kunst geprägten, deutschsprachigen Schnitzer zu Beginn des 15. Jahrhundert ausgeführt. In der kunsthistorischen Forschung wurde der Sattel bislang im süddeutschen oder österreichischen Raum um 1400 lokalisiert.<sup>403</sup> Lediglich János Eisler schlug eine deutlich spätere Datierung um 1450 in Tirol vor.<sup>404</sup>

*Ausstellungen:* Louisville (Kentucky), J. B. Speed Art Museum 1955

<sup>402</sup> Siehe für Arbeiten der Brüder Lorenzetti FRUGONI 2002.

<sup>403</sup> KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955, Kat. Nr. 54, Abb. 54 (Stephen V. GRANCSAY); Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/29624>, zuletzt geprüft am 25.01.2024.

<sup>404</sup> János Eisler brachte den Beinsattel mit dem Körmend-Sattel (Kat. Nr. 6) in Verbindung, vgl. EISLER 1979, S. 234, Anm. 53.

<sup>405</sup> In einem Inventar von 1816 wird eine »Sella istoriata con una pistola« (bebildeter Sattel mit einer Pistole) genannt, den Alessandra Squizzato und Francesca Tasso für den Beinsattel halten, Mailand, Archivio della

*Literatur:* KAT. PRIV. BOSTON 1900–1915, Bd. 8, o.S., Kat. Nr. 801 (Frank Gair MACOMBER); KAT. AUKT. NEW YORK 1936, S. 60, Lot. 381; GRANCSAY 1937; KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955, Kat. Nr. 54, Abb. 54 (Stephen V. GRANCSAY); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 17); EISLER 1979, S. 234, Anm. 53; VERÖ 2006, S. 278 (Nr. 18); RADWAY 2009, S. 55–56 (Nr. 15).

*Internetquellen:* Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/29624>, zuletzt geprüft am 25.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/e84aocc2\\_f12d9581.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/e84aocc2_f12d9581.html), zuletzt geprüft am 25.01.2024.

### **Kat. Nr. 22, Trivulzio-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art**

Inv. Nr. 40.66a

Tafel 76–79

*Lokalisierung:* Österreich, Wien oder Salzburg (?)

*Datierung:* um 1420–1450

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt und bemalt in den Farben Blau, Grün, Rot und Schwarz; Tierhaut; Holz (Linde); Birkenrinde

*Maße:* Höhe 33,8 cm; Länge 52,1 cm; Tiefe 34,6 cm

*Gewicht:* ca. 2,7 kg

*Heraldische Zeichen und Wappen:* zwei unkenntlich gemachte Wappen und ein Adler

*Inschriften:* gotische Minuskel, dreifach im Bildraum schwebend (A–C) und einmal von einer Dame in der Hand gehalten (D):

A) e

B) v

C) b

D) e

*Provenienz:* Der Beinsattel wird erstmals im 19. Jahrhundert in der Sammlung des Fürsten Gian Giacomo Trivulzio (1774–1831) in Mailand erwähnt.<sup>405</sup> Im Jahr 1928 wurde er an die Kunsthandlung von Julius Böhler (1860–1934) in München verkauft, von wo er im selben Jahr zu den Duveen Brothers und zu dem Bankier Clarence H. Mackay (1874–

Fondazione Trivulzio, Araldica, Uffici, 3.90, Piede B, Nr. 73, ediert in: SQUIZZATO/TASSO 2017, S. 255 (Nr. 73). Eindeutiger kann der Beinsattel in einer Aufstellung der Sammlung von 1856 identifiziert werden, Mailand, Archivio della Fondazione Trivulzio, Araldica, Uffici, 3.89, Nr. 269, ediert in: Ebd., S. 260 (Nr. 269). Hier wird er als »Una sella d'avorio con figure a basso rilievo £ 400« (Ein Sattel von Elfenbein mit Figuren im Flachrelief £ 400) beschrieben. Bereits zuvor wird ein Elfenbeinsattel in der Trivulzio-Sammlung erwähnt in DU SOMMERARD/DU SOMMERARD 1838–1846, Bd. 5, S. 223 und Bd. 8 (Album), 4e série, Tafel XXV.

1938) in New York gelangte.<sup>406</sup> Seit 1938 war er im Besitz von Jacques Seligmann (1858–1923) in New York.<sup>407</sup> Zusammen mit einer Satteldecke jüngeren Datums (Inv. Nr. 40.66b)<sup>408</sup> kam der Sattel 1940 ins Metropolitan Museum of Art in New York.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Die Beinauflagen des Trivulzio-Sattels weisen Risse und Fehlstellen auf. Größere Materialverluste finden sich an den Voluten des Sattelknaufes sowie an der linken Sattelwange. Kleinere Beschädigungen sind unter anderem an den Rändern der Beinplatten, an den Riemenöffnungen der linken Sattelseite, am Rocksäum der sitzenden Dame rechts am Sattelhinterbogen und am Ärmel des Knaben an der linken Sattelaufgabe zu verzeichnen. Am Übergang der rechten Sattelaufgabe zum Sattelsteg wurde eine Schadstelle mit weißer Füllmasse ausgeglichen.<sup>409</sup> Die Beinleiste der Längsachse ist hinten abgebrochen, wie ein Teil der Beinleiste am rechten Sattelvorderbogen. Die Beinaußenumrandung fehlt am Sattelknauf sowie partiell am Sattelhinterbogen und an der linken Sattelaufgabe. Die oberen Riemenöffnungen wurden durch einen rechteckigen Holzeinsatz am Rand verkleinert.

Im Hintergrund der geschnitzten Figurenszenen sind Reste eines flächig aufgetragenen blauen und grünen Farbauftrags aus Azurit und Kupfer zu erkennen, die 2005 naturwissenschaftlich untersucht wurden.<sup>410</sup> Ferner sind unter anderem an den Lippen und Pupillen der Figuren rote und schwarze Farbpigmente sichtbar. Einzelne Beinauflagen sowie die Birkenrinde der Sattelunterseite sind mit einer braunen harzartigen Schicht versehen, die wohl nicht zum ursprünglichen Bestand des Sattels gehört. Die Birkenrinde ist insbesondere an den Randbereichen abgeblättert. Hinten zwischen den Sattelaufgaben ist mit Metallnägeln ein Lederriemen mit einer Metallschnalle befestigt. Im Bereich der Sattelkammer finden sich Überbleibsel eines weiteren Lederriemens sowie Nagelrückstände, die von weiteren Montierungen zeugen. Im Bereich der linken Sattelaufgabe ist ein achteckiger Zettel mit der Nummer »29364« aufgeklebt. Daneben finden sich Reste und im rechten Sitzbereich ein Abdruck entfernter Papieretiketten.

*Beschreibung:* Der Trivulzio-Sattel besteht aus einem rundum mit Tierhaut behüteten Sattelbaum der Bocksattel-form, der auf der Oberseite mit Knochen und Hirschhorn (?) und auf der Unterseite mit Birkenrinde belegt ist. Er ist einer von drei erhaltenen Beinsätteln (vgl. Kat. Nr. 14 und 25), deren Oberflächen vollständig mit Bein verziert sind. Selbst die Voluten des Sattelknaufes und Sattelstege wurden trotz ihrer Kleinteiligkeit und starken Wölbung mit Bein versehen. Die Beinauflagen, die mittels Beinnägeln und Klebemitteln appliziert sind, weisen figurenreiche Schnitzereien auf, die unter anderem mit einem Liebesgespräch, der Minnegabe und Herzdarbringung verschiedene Stadien der höfischen Liebeswerbung zeigen. Durch eine Beinleiste an der Längsachse des Sattels werden die Darstellungen in zwei Bildhälften geteilt, die achsensymmetrisch gestaltet sind.

An der linken inneren Bordüre stehen sich eine Dame und ein Knabe gegenüber. Sie sind wie die übrigen Männer und Frauen auf dem Sattel – mit Ausnahme eines Trommlers an der rechten Rippe – in Gewandungen mit langen Hängeärmeln gekleidet. Eine Mode wie sie für Angehörige des Hofes im 15. Jahrhundert charakteristisch ist.<sup>411</sup> Seinem sozialen Status entsprechend greift der Knabe mit seiner linken Hand an den Dusing, eine spezifisch ritterliche bzw. höfische Geste, die ebenso bei den Männern des Körmend- und Possenti-Sattels (Kat. Nr. 6 und 24) vorkommt.<sup>412</sup> Die zweite, rechte Hand reicht er der höfischen Dame, die ihre Hand in seine legt. In Anlehnung an den mittelalterlichen Handgang zur Aufnahme eines Lehnverhältnisses, bei dem der Lehnherr die Hand des Vasallen umschloss, könnte dieses Vereinen der Hände den Beginn einer offiziellen Liebesbeziehung zwischen dem Paar markieren.<sup>413</sup> Der Szene ging demnach bereits eine höfische Liebeswerbung voraus, die im Sitzbereich und rückwärtigen Bereich des Sattels wiedergegeben ist.

Um seinen Mut und seine Tapferkeit zu beweisen, kämpft rechts neben dem Handgang ein höfischer Knabe mit einer Keule<sup>414</sup> gegen ein Wesen mit menschlichem Kopf und straußenartigem Körper.<sup>415</sup> Kritisch beäugt wird das Geschehen von einer höfischen Dame, weiter rechts. Sie hebt

<sup>406</sup> OLIVER 2002, S. 28; KAT. AUSST. NEW YORK 1931, S. 34, Kat. Nr. 113 (Stephen V. GRANCSAY).

<sup>407</sup> KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 497–498, Kat. Nr. 165 (Eric RAMÍREZ-WEAVER).

<sup>408</sup> Die Satteldecke wird zusammen mit dem Beinsattel abgebildet in KAT. AUSST. NEW YORK 1931, S. 34, Kat. Nr. 113, Abb. 113 (Stephen V. GRANCSAY).

<sup>409</sup> Zu dieser Restaurierung sind keine schriftlichen Informationen bekannt.

<sup>410</sup> Herzlichen Dank an Christine Brennan, Senior Research Associate für mittelalterliche Kunst am Metropolitan Museum of Art, für die Zusammenarbeit und die Einsicht in den Untersuchungsbericht.

<sup>411</sup> BÖNSCH 2001, S. 98–109. Ausführlichere Gewandbeschreibungen verwandter Mode finden sich u.a. in Kat. Nr. 5 und 6.

<sup>412</sup> Siehe zu Thema bereits Kat. Nr. 6, Fn. 94.

<sup>413</sup> MÜLLER 1996b, S. 76.

<sup>414</sup> Dabei ist die Keule eine unhöfische Waffe, vgl. zu Thema Kat. Nr. 14, S. 165.

<sup>415</sup> Vergleichbare Mischwesen finden sich in einem Musterbuch, das im Umkreis von Tomaso da Modena (1325/26–1379) verortet wird, ca. 1370–1380, 23,2 x 17,6 cm, Tinte und Bleistift auf Pergament, New York, Pierpont Morgan Library, Department of Drawings and Prints, Inv. Nr. B3 027 A 09, fol. 7v, digitalisiert auf deren Website, URL: <https://www.themorgan.org/collection/model-book/8>, zuletzt geprüft am 26.01.2024. Siehe zum Werk ferner SCHELLER 1963, S. 137–141, Abb. 95 (Nr. 20). Bemerkenswerterweise kommen vergleichbare Mischwesen in Verbindung mit Keulen auf dem Borromeo-Sattel (Kat. Nr. 16) vor.

mit der linken Hand standestypisch ihren Rock an,<sup>416</sup> während sie unbeeindruckt und unerschrocken mit der rechten Hand das Mischwesen berührt. Es bedarf somit scheinbar eines stärkeren Gegners, um die Gunst der Dame zu gewinnen, wie zum Beispiel einen Drachen. Eben dieser ist im Kampf mit einem höfischen Knaben auf der linken Sattelaufgabe neben einem stehenden Paar im Liebesgespräch wiedergegeben (Abb. 22.8). Mit einer Lanze sticht der über dem Drachen stehende Knabe gerade in dessen Genick, während er gleichzeitig sein Schwert zum Schlag erhebt. Dieser Zweiwaffengang und die Bildanlage insgesamt erinnern an die christliche Ikonografie des heiligen Georg als Drachentöter. Lediglich in der Gewandung des Knaben und in dem Umstand, dass dieser nicht in den Rachen des Drachens sticht, sind Unterschiede zwischen den beiden Szenen zu erkennen. Zum direkten Vergleich ist vorn an der linken äußeren Bordüre der Heilige im ritterlichem Plattenharnisch mit Georgskreuz und Lanze als Drachentöter abgebildet (Abb. 22.7). Georgs Drachenkampf wird auf diese Weise thematisch mit der Minne verknüpft.<sup>417</sup>

Am Sattelhinterbogen umwirbt ein Knabe mit seinem Lautenspiel eine Dame (Abb. 22.4).<sup>418</sup> Er ist weitaus kleiner als die vor ihm sitzende Dame dargestellt, wodurch das innerhalb der höfischen Liebeswerbung vorherrschende asymmetrische Verhältnis zwischen Mann und Frau veranschaulicht wird. Musikalisch begleitet wird er von einem Trompetenspieler unterhalb der Szene, der ein zweites Mal auf dem linken Sattelknauf zu sehen ist. Die Dame am hinteren Sattelbogen hält den Buchstaben »e« (A) in ihrer linken Hand erhoben. Analog zu drei weiteren in das Bildprogramm eingelassenen Bandminuskeln kann der Buchstabe als Initiale des unbekanntes Sattelleigentümers gelesen werden. In der kunsthistorischen Forschung wurde so die Möglichkeit in Betracht gezogen, das »e« könne, wie ein zweites »e« (D) am rechten Sitzbereich, für Eufemia Sofia von Bayern (1376–1428), die zweite Frau des deutschen Königs Wenzel IV. von Luxemburg (1361–1419, tschechisch Vá-

clav), stehen.<sup>419</sup> Ein »v« (B) an der rechten Sattelaufgabe könne hingegen an den König selbst erinnern. Diese Deutung basiert auf Untersuchungen illuminierten Handschriften, in denen die Initialen des Herrscherpaares ins Bildprogramm eingearbeitet wurden (Abb. 16).<sup>420</sup> Selbst in böhmischen Handschriften wird aber als Initiale des Königs ein »w« und kein »v« verwendet. Zudem ist in diesem Deutungszusammenhang die Bedeutung des Buchstabens »b« (C) am rechten hinteren Sattelbogen kritisch zu hinterfragen.<sup>421</sup> Für die Zuweisung des Beinsattels an einen deutschen König spricht jedoch ein heraldischer Adler an der rechten Sattelwange, der rechts von einem König mit Schwert flankiert wird. Das Wappen auf der linken Sattelwange, welches von einem höfischen Paar gehalten wird, wurde genauso wie ein Wappen an der Frontplatte des Sattels<sup>422</sup> unkenntlich gemacht.

Am Sattelhinterbogen ist eine zweite Figurenszene mit einer sitzenden Dame wiedergegeben. Sie hebt ein Herz empor. Offenbar handelt es sich um ein Geschenk des vor ihr stehenden Knaben als Zeichen seiner tiefen Empfindungen und vollständigen Hingabe.<sup>423</sup> Der Knabe reicht ihr als zweites Minnegeschenk zudem einen vasenartigen Gegenstand, der jenem in der Hand eines Knaben an der linken Rippe ähnelt.<sup>424</sup> Unterhalb der Szene ist im Sitzbereich ein Knabe mit einer Pflanze gezeigt, der einer stehenden Dame vor ihr seine Aufwartung macht. Sie hat sich allerdings mit dem Rücken zu ihm gewandt und hält einen Spiegel vor ihr Gesicht. Der Spiegel gilt als jungfräuliches Attribut. Er könnte aber auch auf die Vernarrtheit der Dame in ihr eigenes Spiegelbild aufmerksam machen und in Anlehnung an den griechischen Mythos von Narziss auf eine unerwiderte leidvolle Liebe verweisen.<sup>425</sup>

Weiter vorn über der oberen Riemenöffnung ist ein dritter Drachenkampf zu sehen. Wie jener an der linken Sattelaufgabe kann er als Minnedienst gedeutet werden. An der inneren Bordüre folgt ein sich umarmendes höfisches Paar, musikalisch begleitet von einem Narren mit Trommeln an der

<sup>416</sup> Vgl. zu der Geste bereits Kat. Nr. 6, S. 143.

<sup>417</sup> Siehe zum Thema Kap. 2.4.

<sup>418</sup> Siehe zum Lautenspiel Kat. Nr. 4, S. 136.

<sup>419</sup> SCHLOSSER 1894, S. 262 und 272 (Nr. 16); KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 497–498, Kat. Nr. 165 (ERIC RAMÍREZ-WEAVER); SQUIZZATO/TASSO 2017, S. 220 (Nr. 23).

<sup>420</sup> Zum gezeigten Psalter von König Wenzel IV., Prag, um 1395, vgl. Kap. 1.3, Anm. 120. Siehe als weiteres Beispiel die *Bellifortis* des Conrad Kyser in Göttingen (vgl. zur Handschrift, Kap. 1.3, Anm. 126), fol. 85r, vgl. den Faksimile-Druck KYESER 1967, Bd. 1, fol. 85r und KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 482–484, Kat. Nr. 152 (Dirk H. BREIDING). Dort sind die Initialen zusammen mit einem Reichsadler auf einem Zelt dargestellt.

<sup>421</sup> Von Eric Ramírez-Weaver wurde das »b« als Verweis auf die Herkunft von Eufemia Sofia gedeutet, vgl. KAT. AUSST. NEW YORK/PRAG 2005, S. 236, Kat. Nr. 90 (ERIC RAMÍREZ-WEAVER). Mehrfach wurde die Mi-

nuskel fälschlicherweise als »v« identifiziert, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 272 (Nr. 16); GRANCSAY 1941, S. 75; KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 497–498, Kat. Nr. 165 (ERIC RAMÍREZ-WEAVER). Siehe zu Deutungen, nach denen die Minuskeln »e« und »w« nicht als persönliche Initialen, sondern als Zeichen des Königs und seines Volkes gelesen werden PANUŠKOVÁ 2018, S. 93–94.

<sup>422</sup> Stephen V. Grancsay zufolge soll auf dem Wappen ein Kreuz dargestellt gewesen sein, vgl. GRANCSAY 1941, S. 75.

<sup>423</sup> Eine Herzdarbringung ist auch auf dem Este- und Ambras-Sattel dargestellt (Kat. Nr. 20 und 26). Siehe zur Ikonografie MÜLLER 1996b, S. 142–145.

<sup>424</sup> Siehe zum Thema des Minnegeschenks ebd., S. 76–81.

<sup>425</sup> Siehe zum Spiegel innerhalb der Minne-Ikonografie CAMILLE 2000, S. 44–49. Der griechische Mythos von Narziss war im Mittelalter durch Ovids *Metamorphosen* als auch weitere literarische Bearbeitungen, wie dem *Roman de la Rose*, bekannt, vgl. WALDE 2002.

unteren Rippe.<sup>426</sup> Von dem Geschehen abgewandt hat sich an der äußeren Bordüre ein vielleicht verschmähter Knabe in Seitenansicht mit markantem Gesichtsprofil und einer Pflanze in der linken Hand. Die Umarmung an der inneren Bordüre kann als Liebeslohn und Endpunkt der Liebeswerbung angesehen werden,<sup>427</sup> während zwei weitere Minneszenen an der rechten Sattelaufgabe wahrscheinlich die Aufnahme eines höfischen Knaben in den Minnedienst markieren. Ablehnend kreuzt hier ein Knabe vor dem Oberkörper seine Arme. Er steht vor einem Mischwesen aus Strauß und Mensch, ähnlich jenem am linken Sitzbereich. Die Armhaltung des Knaben drückt seine Verweigerung des Minnedienstes aus, vielleicht weil die Dame noch nicht zur Liebeswerbung eingewilligt hat. Erst in der Szene rechts will sie die Hand des Knaben umfassen und damit die Liebeswerbung eröffnen.

In dieses reiche Bildprogramm sind gekonnt jeweils zwei Riemenöffnungen pro Sattelseite für den Bauchgurt und die Steigbügelriemen in den Sitzbereich eingelassen. Sie werden von Ornamentbändern mit Schachbrettmustern umrahmt, welche ferner die Beinleisten am Sattelvorderbogen zieren. Analog zum Lambrequin an der Beinleiste der Längsachse sind Schachbrettmuster wiederholt auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts anzutreffen (Kat. Nr. 5–7, 13, 16 und 26). Zur Befestigung von weiterem Sattelzeug lassen sich acht Bohrlöcher je Sattelseite finden. Neben seinem stofflichen Aufbau zeugen die technischen Einrichtungen davon, dass der Trivulzio-Sattel als funktionstüchtiger Reitsitz konzipiert wurde. An ihnen sind jedoch kaum Abnutzungsspuren zu verzeichnen. Auch wenn an der Sattelunterseite befestigte Lederriemen ihre Aufgaben partiell übernommen haben könnten, ist mit Blick auf den sehr guten Erhaltungszustand des Sattels von einer lediglich vereinzelt Nutzung des Werkes als Reitsitz auszugehen.

*Einordnung:* Der Trivulzio-Sattel gleicht in seiner Sattelform, seinem stofflichen und technischen Aufbau sowie seiner Bildthematik den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Durch die Beinauflagen, welche seine Satteloberfläche vollständig bedecken, und die Fülle der auf ihnen gezeigten Minneszenen ist er dabei ein besonders eindrucksvolles Werk seiner Zeit, das die hohe Qualität des spätmittelalterlichen Sattler- und Schnitzhandwerks unterstreicht.

In der Ausführung der Beinschnitzereien weist der Trivulzio-Sattel große Gemeinsamkeiten mit den Schnitzereien des Körmend-Sattels auf, wie in Kat. Nr. 6 dargelegt. Die typisiert in Dreiviertelansicht dargestellten höfischen Männer und Frauen auf beiden Sätteln bestechen jeweils durch einen statisch-kubischen Figurenstil, der in den Gewand-

figuren starke Verbindungen zum Internationalen Stil um 1400 zeigt. Eine Entstehung der beiden Sättel in der ersten Jahrhunderthälfte im Wiener oder Salzburger Raum erscheint daher realistisch. Während sich die rechteckigen Gesichter der Figuren mit ihren mandelförmigen Augen mit eingetieften Pupillen, spitz zulaufenden Nasen und schlauchartigen Lippen mit leicht herabgezogenen Mundwinkeln auf den Sätteln nahezu gleichen (Abb. 6.7 und 22.8), sind in der Ausgestaltung der Gewandungen beim Trivulzio-Sattel Besonderheiten zu bemerken: So fallen die a-linienförmigen Röcke der Frauen, hervorgerufen durch eine abweichende Figurengestik, zumeist in parallelen diagonalen Falten bis zum Boden. Lediglich eine höfische Frau am linken Sitzbereich hebt mit ihrer Hand eine Stoffbahn ihres Rockes an, wie die Frauen auf dem Körmend-Sattel. Hierdurch ergibt sich ein einmal gebrochener und damit etwas aufgelockerter Gewandverlauf. Beim Trivulzio-Sattel sind dazu keine Hängeärmel wiedergegeben, die in Kaskaden nach unten verlaufen. Stattdessen fallen sie ohne Abstufungen gerade von den Schultern herab. Gemein sind den Darstellungen jedoch die überlangen Frauenröcke, die in flachen Bahnen am Boden aufliegen und am Saum bevorzugt doppeltrichterförmige Falten ausbilden. Mehrfach sind zudem auf beiden Sätteln lange Hängeärmel zu sehen, die kurz vor dem Boden nochmals, wie von einem Windstoß getroffen, aufgewirbelt werden. Die Bildfiguren agieren beim Trivulzio-Sattel vor einem landschaftlichen Hintergrund mit Bäumen mit stark stilisierten zum Teil sternförmigen Baumkronen. Beim Körmend-Sattel suggerieren hingegen fantasievoll ausgestaltete Blattranken einem naturnahen Raum.

Die Schnitzereien des Körmend-Sattels muten durch die genannten Unterschiede insgesamt deutlich lebendiger und spielerischer als jene des Trivulzio-Sattels an. Der Trivulzio-Sattel, der mit seinen einfacheren, klareren Formen dem Internationalen Stil insgesamt näher ist, könnte demnach früher als der Körmend-Sattel entstanden sein. Eine ehemalige Eigentümerschaft des Trivulzio-Sattels durch einen römisch-deutschen Regenten ist durch den auf ihm abgebildeten heraldischen Adler zwar vorstellbar, jedoch nicht ausreichend bewiesen und noch durch weitere Quellen zu belegen.

*Ausstellungen:* Mailand, Regia Accademia di Belle Arti, Pinacoteca 1872; Mailand, Museo d'Arte Industriale 1874; New York, Metropolitan Museum of Art 1931; New York, Metropolitan Museum of Art 1984; New York/Prag, Metropolitan Museum of Art/Obrazárna Pražského Hradu 2005–2006; Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum /Musée National d'histoire et d'art 2006

<sup>426</sup> Bereits von Julius von Schlosser wurde die Figur als Schalksnarr ge-  
deutet, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 272 (Nr. 16).

<sup>427</sup> Siehe zum Bildthema GLANZ 2005, S. 242–244.

*Literatur:* DU SOMMERARD/DU SOMMERARD 1838–1846, Bd. 5, S. 223 und Bd. 8 (Album), 4e série, Tafel XXV; KAT. AUSST. MAILAND 1872, S. 34, Kat. Nr. 241 (o.A.); KAT. AUSST. MAILAND 1874, S. 174, Kat. Nr. 36 (o.A.); COURAJOD 1875, S. 377–378; ROSSI 1881, S. 9 (Nr. 118); MOLINIER 1883, S. 31–32; DARGENTY 1886; SCHLOSSER 1894, S. 272 (Nr. 16); SEREGNI 1927, S. 203; KAT. AUSST. NEW YORK 1931, S. 34, Kat. Nr. 113, Abb. 113 (Stephen V. GRANCSAY); GRANCSAY 1937, S. 94; GRANCSAY 1941, S. 73–76; RORIMER/FORSYTH 1954, Abb. S. 144; HAYWARD 1969, S. 23; GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 21); NICKEL 1973–1974; EISLER 1979, S. 232 und 234, Anm. 53; MACKAY-SMITH 1984, S. 15; PYHRR 2002, S. 28, Abb. 13; KAT. AUSST. NEW YORK/PRAG 2005, S. 236–237, Kat. Nr. 90 (Eric RAMÍREZ-WEAVER); KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 497–498, Kat. Nr. 165 (Eric RAMÍREZ-WEAVER); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 357–358, Kat. Nr. 4.66 (Mária VERŐ); RADWAY 2009, S. 29–31 (Nr. 1); LYON 2011, S. 68–69; SQUIZZATO/TASSO 2017, S. 220–222 (Nr. 23).

*Internetquellen:* Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/467691?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=saddle&pos=4>, zuletzt geprüft am 29.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/9554ADDE\\_7bcef3cf.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/9554ADDE_7bcef3cf.html), zuletzt geprüft am 29.01.2024.

**Kat. Nr. 23, Tratzberg-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art**

Inv. Nr. 04.3.249

Tafel 80–83

*Lokalisierung:* Böhmen oder Österreich

*Datierung:* um 1450

*Material:* Knochen, geschnitzt und bemalt in den Farben Grün, Blau, Schwarz und Rot; Hirschhorn (?); Leder; Tierhaut; Holz; Birkenrinde

*Maße:* Höhe 36,3 cm; Länge 47 cm; Tiefe 45,7 cm

*Inschriften:* deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen:

A) wol mich<sup>428</sup> // wart

B) ich hof

C) der<sup>429</sup> lib / en zvmr tzeit

D) lach lib lach

E) wol mich / nv wart

F) in dem ars / is vinst<sup>430</sup>

G) frei<sup>431</sup> dich

H) mit // gantzem willen

*Provenienz:* Der Beinsattel ist erstmals in Besitz des Grafen Franz III. von Enzenberg (1802–1879) im Schloss Tratzberg in Tirol nachweisbar.<sup>432</sup> Zwischen 1878 und 1894 gelangte er in die Kunsthandlung der Gebrüder Egger in Wien.<sup>433</sup> Eugen von Miller zu Aichholz (1835–1919) kaufte ihn von diesen an – zu seinem Eigentum zählte auch der Possenti-Sattel (Kat. Nr. 24). Der Pariser Kunsthändler Bachereau erwarb beide Beinsättel um 1895 für den Herzog von Dino, Charles Maurice Camille de Talleyrand-Périgord (1843–1917).<sup>434</sup> Im April 1904 wurde dessen Sammlung, die sich zunächst in Montmorency und später in Monte Carlo befand, vom Metropolitan Museum of Art in New York angekauft.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* An den Beinauflagen des Tratzberg-Sattels sind Rissbildungen vor allem im Sitzbereich und an den Sattelaufgaben zu bemerken. Die Beinplatten weisen an ihren Rändern kleinere Fehlstellen auf. Im linken Sitzbereich und am rechten Sattelknauf sind hierdurch einzelne Buchstaben der Banderoleninschriften C und G beschädigt. Eine weiße Kittung unterhalb der linken Riemenöffnungen zeugt von einer Ausbesserung einer beinernen Fehlstelle.<sup>435</sup> Die Beinleiste der Längsachse wurde am Sattelhinterbogen partiell mit Bein ersetzt. Der mittige Teil der senkrechten Beinleiste am rechten Sattelvorderbogen ist verloren. An den Sattelaufgaben und links am Sattelhinterbogen ist die Beinaußenumrandung verlustig. Reste einer wachsartigen Bemalung in den Farben Grün, Blau, Schwarz und Rot sind an den Beinschnitzereien erhalten.<sup>436</sup> Am linken Sattelknauf sind braune Wachsrückstände sichtbar. Das Leder an den Sattelwangen und -stegen ist aufgeraut, beschädigt und von Rissen durchsetzt. Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist an wenigen Stellen abgeblättert. Rechts ist mit roter Farbe die derzeitige Inventarnummer des Sattels »04-3-249« notiert.

*Beschreibung:* Der Tratzberg-Sattel zählt formal zu den Bocksätteln. Bemerkenswert ist dabei sein verhältnismäßig hoch und weit über die Sattelaufgaben hinausragender Sattelhinterbogen. Das Grundgerüst des Sattels besteht aus

<sup>428</sup> Der letzte Buchstabe ist durch eine Bohrung beschädigt.

<sup>429</sup> Der erste und zweite Buchstabe sind beschädigt.

<sup>430</sup> Der letzte Buchstabe ist durch eine Riemenöffnung beschädigt.

<sup>431</sup> Der erste Buchstabe ist beschädigt.

<sup>432</sup> KAT. AUSST. WIEN 1873, S. 30, Kat. Nr. 233 (o.A.); LIND 1873, S. 207, Abb. 85 (Nr. 233); KAT. AUSST. MÜNCHEN 1876, Bd. 2, S. 186, Kat. Nr. 1354 (J. Alois KUHN); BARTSCH 1878, S. 49.

<sup>433</sup> SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 11).

<sup>434</sup> KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 48, Kat. Nr. E. 5, Tafel 20–21 (Charles Alexander, Baron de COSSON); PYHRR 2012, S. 192, Abb. 22.

<sup>435</sup> Zu diesen und weiteren Restaurierungsmaßnahmen sind der Verfasserin keine schriftlichen Unterlagen bekannt.

<sup>436</sup> Blau und Grün kommen am Band- und Rankenwerk, Schwarz und Grün an den Inschriften sowie Rot und Blau am abgesetzten Außenrand der Banderolen vor.

Holz. Zugunsten der Stabilität und Widerstandsfähigkeit ist dieser Sattelbaum mit Tierhaut behütet und auf der Unterseite flächendeckend mit Birkenrinde bestückt. Die Oberseite zieren helle Leder- und Beinauflagen. Erstere bedecken die Sattelstege und -wangen sowie die Unterseite des Sattelknaufes. Die Beinauflagen, die mit Klebemitteln und beinernen Nägeln fixiert sind, nehmen die gesamte übrige Satteloberfläche ein. Sie setzen sich aus geschnitzten und partiell gefassten Knochenplatten sowie dekorlosen Beinleisten aus Knochen und Hirschhorn (?) zusammen. An der Längsachse und am Sattelvorderbogen sind die Beinleisten auf die Beinplatten montiert bzw. auf den Sattelaußenrand aufgeschoben. Zwei Riemenöffnungen und sieben Bohrlöcher durchdringen auf jeder Sattelseite den Sattelkorpus. Sie ermöglichen zusammen mit dem beschriebenen mehrschichtigen Materialaufbau einen Gebrauch des Beinsattels als Reitsitz. Der gute Erhaltungszustand des Werkes weist jedoch auf eine seltene derartige Nutzung hin.

Die Beinleiste der Längsachse teilt die Satteloberfläche in zwei Bildhälften, die achsensymmetrisch gestaltet sind. Ein ineinanderfließendes Band- und Rankenwerk erstreckt sich in zahlreichen Windungen über die gesamte Bildfläche des Sattels, ähnlich wie beim Hohenzollern- und Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 3 und 18). Oberhalb der rechten oberen Riemenöffnung ist fantasievoll ein Gesicht in eine Blattranke eingelassen. Die Bänder oder vielmehr Banderolen tragen verschiedene Inschriften. An den äußeren und inneren Bordüren sind insgesamt vier stehende Personen vor das Band- und Rankenwerk platziert. Pro Sattelseite handelt es sich jeweils um einen Mann und eine Frau in höfischen Gewandungen des 15. Jahrhunderts.<sup>437</sup> Der höfische Knabe an der linken äußeren Bordüre ist in eine Cotte und eine bis über die Knie gehende und in der Taille gegürtete Schecke mit langen Ärmeln gekleidet (Ab. 23.7). Im Redegestus wendet er sich einer deutlich größer dargestellten höfischen Dame im Doppelkleid mit langen geschlitzten Ärmeln an der inneren Bordüre zu. Auf ihrem linken Arm sitzt ein Falke, der ihren adligen Stand und ihre Überlegenheit gegenüber

dem Mann, der wohl als ihr Kavalier zu deuten ist, veranschaulicht.<sup>438</sup> Die Dame steht mit dem Rücken zum Kavalier, blickt aber zu diesem zurück. Nicht auszuschließen ist somit, dass ein Liebesgespräch zwischen dem Paar dargestellt ist, wie auf dem Palagi-, Meyrick- und Thill-Sattel (Kat. Nr. 5, 18 und 21). Die beschrifteten Banderolen, welche die Figuren hinterfangen, könnten in diesem Deutungszusammenhang ihre wörtliche Rede wiedergeben. Auf der Banderole beim Mann ist »*wol mich // wart*«<sup>439</sup> (A: Gesegnet bin ich/Glücklich bin ich) zu lesen. Ausgehend vom Sattelknauf verläuft hinter der Frau eine Banderole mit den Worten »*ich hof*« (B: ich hoffe). Eine weitere oder dieselbe Banderole vervollständigt den begonnenen Satz im hinteren Sattelpbereich mit »*der lib / en zomer tzeit*« (C: [auf] die liebe Sommerzeit [und damit auf die Zeit der Liebe]). An der Sattelaufgabe ist ferner die Banderoleninschrift »*lach lib lach*« (D: lache liebe lache [also: freue dich/sei fröhlich, liebe und sei froh])<sup>440</sup> sichtbar.

Auf der rechten Sattelseite könnte ebenso ein höfisches Liebesgespräch zwischen Mann und Frau abgebildet sein (Ab. 23.8). Dieses Mal ist jedoch ein weitaus größerer Kavalier im Redegestus an der inneren Bordüre einer Frau an der äußeren Bordüre gegenübergestellt. Über seinem Kopf befindet sich die Inschrift »*frei dich*« (G: freue dich),<sup>441</sup> die wohl bei der Frau mit den Worten »*mit // gantzem willen*« (H: mit ganzem Wollen/Verlangen) weitergeführt wird. Weitere Inschriften sind wiederum im hinteren Sattelpbereich und an der Sattelaufgabe sichtbar. Sie lauten »*in dem ars / is vinst*«<sup>442</sup> (F: im Arsch ist [es] finster) und »*wol mich / nw wart*«<sup>443</sup> (E: nun bin ich glückselig). Im Unterschied zu den beiden Figuren der linken Sattelseite interagieren Mann und Frau hier anscheinend nicht miteinander und sind voneinander abgewandt. Aus diesem Grund ist zu erwägen, ob die sich gegenüberliegenden größeren und kleineren Figuren jeweils Paare bilden, wie es von Virág Somogyvári vorgeschlagen wurde.<sup>444</sup> Die Ausrichtung der Figuren an den äußeren Bordüren spricht jedoch gegen diese Lesart. Zudem ergänzen sich die beiden Inschriften am rechten Sattelvorder-

<sup>437</sup> Zur Mode des 15. Jahrhunderts vgl. BÖNSCH 2001, S. 98–109 und LEHNART 2000–2005, Bd. 3: Der Spätgotik, 1420–1480.

<sup>438</sup> Siehe zur Bedeutung des Falken in Minnedarstellungen eingehender SCHRÖDER 2019, S. 229–232.

<sup>439</sup> In der Forschung übersetzt mit »*wait --- be willing [in favor of] me*« oder »*just wait for me*«, vgl. Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum URL: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/21990>, zuletzt geprüft am 30.01.2024 und SOMOGYVÁRI 2018, S. 126.

<sup>440</sup> Eine nahezu identische Banderoleninschrift ist auf dem Rhédey-Sattel (Kat. Nr. 10) dargestellt.

<sup>441</sup> Bisher übersetzt mit »*rejoice*«, vgl. Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum URL: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/21990>, zuletzt geprüft am 30.01.2024 und SOMOGYVÁRI 2018, S. 126.

<sup>442</sup> Der Tower-Sattel (Kat. Nr. 17) zeigt auf seinen Sattelwangen eine verwandte Formulierung, die vermutlich auf das dunkle Innere (Böse) eines Menschen verweist. Siehe zum Thema S. 172.

<sup>443</sup> Ebenfalls in der Forschung übersetzt mit »*be willing [to accept, or to be in favor of] me / now wait*« oder »*just wait for me*« vgl. Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum URL: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/21990>, zuletzt geprüft am 30.01.2024 und SOMOGYVÁRI 2018, S. 126.

<sup>444</sup> Zudem schreibt Somogyvári die Inschriften der gesamten linken Sattelseite der Frau an der inneren Bordüre zu und deutet die Inschriften der gesamten rechten Sattelseite als Antwort des Mannes gegenüber an der inneren Bordüre, womit sich eine Leserichtung des Bildprogramms von links nach rechts ergäbe, vgl. SOMOGYVÁRI 2018, S. 117–119. Diese Deutung lässt allerdings die beiden Figuren an den äußeren Bordüren als auch die Platzierung der Banderolen unberücksichtigt.

derbogen inhaltlich, während die Inschriften am rechten Sattelhinterbogen und an den Sattelaufgaben keiner Person zugeordnet werden können und bezugslos erscheinen.

Insbesondere Inschrift F fügt sich nach gegenwärtiger Wahrnehmung inhaltlich nur schwer in den abgebildeten Minnekontext ein.<sup>445</sup> Aber auch die anderen Inschriften geben keine lebendige Wechselrede des Bildpersonals wieder, in der auf die jeweilige Aussage des Gesprächspartners Bezug genommen wird und sich auf diese Weise eine feste Erzählreihenfolge konstituiert. Stattdessen können die Inschriften mehr oder weniger frei miteinander kombiniert werden, wodurch es dem Rezipienten obliegt, den knappen Formulierungen eine Bedeutung zu entlocken. Nach der vorgeschlagenen Lesart fordern sich die Liebenden zum Warten auf eine gemeinsame glückliche Zeit auf bzw. sie sehnen sich diese hierbei und geben hierdurch indirekt ihre Bereitschaft zu warten zum Ausdruck.<sup>446</sup>

*Einordnung:* In seinem materialtechnischen Aufbau sowie in seiner Sattelform und Motivik weist der Tratzberg-Sattel zahlreiche Parallelen zu den anderen erhaltenen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts auf. In der Anordnung der Figuren auf der Satteloberfläche und dem auf das Liebesgespräch reduzierten Bildprogramm gleicht er besonders dem Palagi- und Thill-Sattel (Kat. Nr. 5 und 21). Die höfischen Figuren am Sattelvorderbogen ragen stärker aus dem Flachrelief heraus, während das Band- und Rankenwerk sehr flach und kaum modellierend in die Beinplatten geschnitzt ist, ein Vorgehen, das auch beim Palagi- und Ambras-Sattel (Kat. Nr. 5 und 26) vorzufinden ist. In der Art der Darstellung der Figurenkörper, Kleidungen und in den großzügigen Windungen des Band- und Rankenwerks ähneln die Schnitzereien am stärksten jenen des Ambras-Sattels, der wahrscheinlich in Böhmen oder Österreich in der Mitte des 15. Jahrhunderts gefertigt wurde:

Die durchgängig in Dreiviertelansicht abgebildeten Figuren stehen bei beiden Beinsätteln vor einem unfassbaren Bildraum und zeigen deutliche Einflüsse des Internationalen Stils um 1400. Bei den Figuren und insbesondere bei ihren Haaren zeigt sich ein deutlicher Hang, natürliche Körper durch lineare Gestaltungselemente wiederzugeben. Auf diese Weise und durch das Fehlen einer expressiven Mimik und Gestik wirken die höfischen Männer und Frauen wie

erstarrt. Ihre Gewänder fallen in geordneten senkrechten Falten weich bis zum Boden, um dort teils doppeltrichterförmig aufzuliegen. In der Gestaltung der Gesichter sind allerdings prägnante Unterschiede zwischen den Schnitzereien der beiden Sättel zu erkennen, obgleich sie jeweils über leere Augen ohne Augenpunkte und Münder mit leicht herabgezogenen Mundwinkeln verfügen. Auf dem Tratzberg-Sattel haben die Männer kubische und die Frauen ovale Gesichter mit schlitzartigen Augen und breite Nasen, während die Figuren auf dem Ambras-Sattel mehr über längliche Gesichter mit stark ausgeprägten Kinnpartien verfügen. Insgesamt wirken die Figuren auf dem Tratzberg-Sattel anmutiger und eleganter. Somit ist es vorstellbar, dass die Schnitzereien beider Sättel einer verwandten Region entstammen, jene des Tratzberg-Sattels aber womöglich etwas später entstanden sind.

*Ausstellungen:* Wien, Wiener Prater (Welt-Ausstellung, Pavillon Österreich) 1873; München, Kunstgewerbeverein 1876; New York, Cloisters Museum & Gardens 1975

*Literatur:* KAT. AUSST. WIEN 1873, S. 30, Kat. Nr. 233 (o.A.); LIND 1873, S. 207, Abb. 85 (Nr. 233); KAT. AUSST. MÜNCHEN 1876, Bd. 2, S. 186, Kat. Nr. 1354 (J. Alois KUHN); BARTSCH 1878, S. 49; SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 11); KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 48, Kat. Nr. E. 5, Tafel 20–21 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 119–120, Abb. 54A (Dean BASHFORD); KAT. NEW YORK 1915, S. 41, Tafel XII (Dean BASHFORD); LAKING 1920, Bd. 3, S. 171, Abb. 978; KAT. NEW YORK 1930, S. 69–70, Abb. 35 (Dean BASHFORD); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 18); BENSON 1975, S. 275, Kat. Nr. 276, Tafel 14; EISLER 1979, S. 232; WATTS 2005–2006, S. 63, Anm. 14; VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 16); RADWAY 2009, S. 50–51 (Nr. 11); PYHRR 2012, S. 192–193, Abb. 22; SOMOGYVÁRI 2018, S. 116–121 und 125.

*Internetquellen:* Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/21990>, zuletzt geprüft am 30.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/A7D76315\\_2c7f132b.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/A7D76315_2c7f132b.html), zuletzt geprüft am 30.01.2024.

<sup>445</sup> Sie zu dieser Kap. 2.3, S. 42–43.

<sup>446</sup> Die sich teils zu einem Satz ergänzenden Minuskelinschriften erinnern weniger an einen Dialog und vielmehr an einen fortlaufenden Text über den Inhalt des Gesprächs. Eine derartige Beschriftung findet sich in einer Minnekonversationsszene von 1521 zwischen den Gesprächs-

partnern im Bildhintergrund, vgl. *Ein Herr bietet einer Dame eine Blume an*, Barthel Beham (1502–1540), Holzschnitt, 24,4 x 14,2 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, BBeham WB 3.7, vgl. MATTER 2013, S. 233–235; GEISBERG 1974, Bd. 1, S. 135, G.156. Siehe insgesamt zu den Inschriften auf den Beinsätteln Kap. 2.3.

**Kat. Nr. 24, Possenti-Sattel in New York,  
Metropolitan Museum of Art**

Inv. Nr. 04.3.250

Tafel 84–87

*Lokalisierung:* Mitteleuropa

*Datierung:* 1. Hälfte 15. Jahrhundert

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt und gefasst in den Farben Blau, Grün und Rot; Leder; Holz; roter Samt

*Maße:* Höhe 41,9; Länge 54,8 cm; Tiefe 43,2 cm

*Heraldische Zeichen:* ein Tatzenkreuz; ein eingekreister Stern

*Inschriften:* zwei gotische Minuskeln auf einer Banderole:  
A) m m

*Provenienz:* Der Beinsattel wird erstmals 1840 in der Sammlung der Grafen Girolamo und Giovanni Pettoni Possenti in Fabriano erwähnt,<sup>447</sup> in deren Besitz sich zeitweise ebenso der Possenti-Sattelbogen und der Gonzaga-Sattel (Kat. Nr. 2 und 29) befanden. Am 9. April 1880 wurden Teile der Sammlung und darunter der Beinsattel in Florenz verkauft, wo er von einem Herrn Mosle erworben wurde.<sup>448</sup> Zu einem unbekanntem Zeitpunkt gelangte er zum Marchese D. von Genua, der ihn und den Gonzaga-Sattel (Kat. Nr. 29) am 28. März 1888 in Mailand veräußerte.<sup>449</sup> Dort ersteigert wurde er vermutlich von dem Wiener Sammler Eugen von Miller zu Aichholz (1835–1919),<sup>450</sup> der auch den Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23) sein Eigen nennen konnte. Um 1895 kaufte der Pariser Kunsthändler Bacheureau in Wien beide Beinsättel für den Herzog von Dino, Charles Maurice Camille de Talleyrand-Périgord, an,<sup>451</sup> dem zusammen mit dem Talleyrand-Périgord-Sattel (Kat. Nr. 30) insgesamt drei Beinsättel gehörten. Im April 1904 wurde seine Sammlung, die sich zunächst in Montmorency und später in Monte Carlo befand, vom Metropolitan Museum of Art in New York angekauft.<sup>452</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Die Beinauflagen des Possenti-Sattels weisen insbesondere im Sitzbereich Risse

auf. Außerdem sind an ihnen einzelne Materialverluste zu verzeichnen, wie zum Beispiel am Hängeärmel des Löwenkämpfers und am unteren Gewandsaum der Prinzessin an den Sattelaufgaben sowie an der Oberkante der linken oberen Riemenöffnung. Es handelt sich um keine Materialabbrüche von großen Knochenplatten wie für die Beinsättel üblich, sondern, wie an ihren gleichmäßigen geraden Kanten erkennbar, um Verluste ganzer puzzleartiger Beinbesätze. Denn die Beinauflagen des Possenti-Sattels setzen sich aus zahlreichen kleinen, versatzstückartigen Teilen zusammen. Das heißt, die geraden, sich mitten durch die Schnitzereien ziehenden Stoßkanten geben lediglich vor, es handle sich um großformatige Knochenplatten. Anzunehmen ist, dass die kleinteiligen Beinauflagen das Resultat von signifikanten Überarbeitungen am Sattel sind, dieser also ehemals mit großformatigen Knochenplatten belegt war. Auf Überarbeitungen deuten ferner braune Füllungen in den oben genannten Fehlstellen hin. Dazu zeigen Schwarz-Weiß-Fotografien, die zwischen 1894 und 1901 aufgenommen wurden, den Sattel in zwei unterschiedlichen Erhaltungszuständen.<sup>453</sup> Im Jahr 1991 durchgeführte Radiokarbonanalysen bestätigen, dass die Beinauflagen des Sattels zum Teil dem 18. bis 19. Jahrhundert entstammen und somit versatzstückhaft ersetzt wurden.<sup>454</sup> Die Beinergänzungen weichen zum Teil in ihrer Farbigkeit von den übrigen Beinauflagen ab. Sie besitzen wie diese aber eine Bemalung im Hintergrund der Figurenschnitzereien in Blau und Grün, womit die Farbfassung ebenfalls als Neuerung zu entlarven ist. Ob das am Figurenpersonal und an den Banderolen sichtbare Rot zu dieser oder zu einer früheren Bemalung gehört, ist unbekannt. Der Possenti-Sattel war aber schon vor 1894 maßgeblich überformt. Dies belegen eindrücklich weitere Fotografien, publiziert 1880 und 1882 (Abb. 24.7 und 24.8).<sup>455</sup> In den Schwarz-Weiß-Aufnahmen sind die oxidierenden Ziernägel an den Außenkanten des Sattelknaufes und -hinterbogens bereits sichtbar. Diese gehören genauso wenig zum ursprünglichen Bestand des Sattels wie der florale zweiteilige Lederbesatz<sup>456</sup> unterhalb des Knaufes und an den Wan-

<sup>447</sup> KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 11–12, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI).

<sup>448</sup> KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 93, Tafel 93; VARESE 2005, S. 772–775. In der Datenbank des *Gothic Ivories Project* ist eine gespiegelte Fotografie des Possenti-Sattels zu finden, die dem Auktionskatalog von 1880 entstammt, hier aber irrtümlicherweise einem Mailänder Auktionskatalog von 1888 (vgl. KAT. AUKT. MAILAND 1888a, Lot. 35, Tafel II) zugewiesen wird, vgl. Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5ADC6189\\_a445331d.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5ADC6189_a445331d.html), zuletzt geprüft am 30.01.2024.

<sup>449</sup> KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 35.

<sup>450</sup> SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 10).

<sup>451</sup> KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 49, Kat. Nr. E. 6, Tafel 20–21; PYHRR 2012, S. 192.

<sup>452</sup> VERÓ 2006, S. 278 (Nr. 17); Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <https://metmuseum.org/art/collection/search/21991>, zuletzt geprüft am 30.01.2024.

<sup>453</sup> Die Abbildungen sind publiziert in SCHLOSSER 1894, Abb. 4, sowie in KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, Tafel 20–21. Es müssen zwischen 1894 und 1901 Überarbeitungen am Sattel stattgefunden haben (vgl. hierzu auch SOMOGYVÁRI 2021, S. 45–51). Zu diesen und anderen Umarbeitungsmaßnahmen sind der Autorin keine schriftlichen Informationen bekannt.

<sup>454</sup> Das Holz des Sattelbaumes wurde ebenfalls untersucht und datiert ins 15. Jahrhundert. Siehe zu den Untersuchungsergebnissen RADWAY 2009, S. 42–43.

<sup>455</sup> KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 93 und DOYEN 1882, Tafel 27 und 28.

<sup>456</sup> Der Lederbesatz besteht aus einer hellen unteren Lederschicht und einer schwarzen, durchbrochen gearbeiteten oberen Lederschicht in Form von Ranken.

gen, der dem des Gonzaga-Sattels (Kat. Nr. 29) gleicht. Die spätere rote Samtauflage an der Sattelunterseite, die größtenteils abgerieben und auf der mit roter Farbe die derzeitige Inventarnummer des Sattels »04.3.250« notiert ist, könnte ebenfalls schon vor 1894 vorhanden gewesen sein.<sup>457</sup> In den Fotografien von 1880 und 1882 werden zudem die unteren Riemenöffnungen von einer hellen Masse abgedeckt. Von ihrer Existenz zeugte zu diesem Zeitpunkt lediglich ein Teil ihrer Beinumrandung auf der linken Sattel-seite.<sup>458</sup>

Im Zuge der Umarbeitungen zwischen 1894 und 1901 wurden die Riemenöffnungen wieder freigelegt.<sup>459</sup> Dazu wurden zwei geschnitzte Jakobsmuscheln am hinteren Sattelbogen entfernt, der Knabe mit dem vasenartigen Gegenstand am rechten Sitzbereich erhielt einen neuen Kopf (nach dem Vorbild des Knaben an der linken Rippe) und die menschliche gegen einen Ritter kämpfende Figur an der linken Sattelaufgabe wurde in einen Drachen umgewandelt. Das Maul des Drachen war in den Beinschnitzereien vorgebildet. Folglich ist davon auszugehen, dass der Drache zum ursprünglichen Figurenprogramm des Sattels gehörte,<sup>460</sup> der Sattel also seinem Ursprungszustand wieder angenähert wurde. Die nutzförmige Beinaußenumrandung, die lediglich noch am linken Sattelvorderbogen intakt war und ist, wurde vorgetäuscht, indem ein dekorloser Rand in die flächigen Beinauflagen geschnitzt wurde, ähnlich wie beim Lechenperg-Sattel (Kat. Nr. 35).

*Beschreibung:* Der Possenti-Sattel hebt sich auf dem ersten Blick mit seinen nahezu oberflächendeckenden Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) kaum von den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts ab. Erst bei genauerer Betrachtung fallen markante materialtechnische Unterschiede auf, die sich durch mindestens zwei umfassende Überarbeitungen vor 1894 und zwischen 1894 bis 1901 begründen lassen. Zu den Neuerungen zählen unter anderem die rote Samtauflage an der Sattelunterseite und die braunen Füllungen an den Fehlstellen der Beinauflagen, die eine Erfassung des Materialaufbaus des Bocksattels nicht zulassen. Aus diesem Grund ist lediglich zu vermuten, dass der Sattel über

einen behüteten hölzernen Sattelbaum verfügt, der auf der Unterseite mit Birkenrindenblättern belegt ist oder war, wie es für die Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts typisch ist. Zwei rechts und links im Sitzbereich in den Sattelkorpus eingelassene Riemenöffnungen zählen zu den technischen Einrichtungen des Sattels. Ferner besaß er angesichts von drei kreisrunden Beineinsätzen an den Sattelaufgaben wohl ehemals Bohrungen zur Aufnahme des Sattelzeugs.

Die Beinauflagen zeigen figurenreiche Schnitzereien aus dem Bereich der Minne- und christlichen Ikonografie, die durch einen Lambrequin an der Längsachse optisch in zwei achsensymmetrisch gestaltete Bildhälften gegliedert werden. Weitere mit Lambrequins geschmückte Beinleisten sind senkrecht rechts und links am Sattelvorderbogen aufgebracht und teilen diesen jeweils in eine äußere und innere Bordüre. Dargestellt werden vor einem mit Bäumen, Sträuchern und floralen Ornamenten gestalteten Bildgrund zahlreiche Männer und Frauen in höfischen Gewandungen des 15. Jahrhunderts.<sup>461</sup> An der rechten Volute des Sattelkaufes ist eine stehende höfische Dame gezeigt, die mit der linken Hand standestypisch ihren langen Rock anhebt.<sup>462</sup> In der rechten Hand hält sie eine Banderole, auf der zweifach die gotische Minuskel »m« (A) lesbar ist. Möglicherweise handelt es sich um die Initialen des unbekanntes ursprünglichen Sattelleigentümers, wie in der kunsthistorischen Forschung vorgeschlagen.<sup>463</sup> Zusätzliche Aufmerksamkeit erlangen die Minuskeln durch einen Affen auf einer Schaukel am anderen Ende der Banderole, der mit einem Stab gesondert auf diese verweist. Darunter an der inneren Bordüre steht eine zweite weit größere Dame, die von mehreren Kavaliern umringt wird. Ihr adliger Stand wird durch einen Falken, der auf einer zusammengerollten Banderole in ihrer rechten Hand sitzt, hervorgehoben.<sup>464</sup> Nach dieser Banderole greift ein vor ihr befindlicher Kavaliere, der sich nach hinten zu einem zweiten Kavaliere wendet. Dieser zweite Kavaliere hält vor seinem Oberkörper einen vasenartigen Gegenstand, der wie in einer Szene auf dem Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 22) als Minnegeschenk gedeutet werden kann. Unter den Füßen der Dame an der inneren Bordüre findet sich ein dritter Kavaliere mit Eisenhaube, der gegen

<sup>457</sup> Für diese Annahme sprechen die roten Textilbespannungen auf den Sattelunterseiten von zwei Sattelnachbildungen des Possenti-Sattels aus dem 19. Jahrhundert, vgl. den Juste- und Botterell-Gipssattel (Kat. Nr. 32 und 37).

<sup>458</sup> Somogyvári übersieht dieses Detail und schlussfolgert, dass auf dem Possenti-Sattel vor 1894 keine Spuren von einer zweiten Riemenöffnung zeugten, vgl. SOMOGYVÁRI 2021, S. 47.

<sup>459</sup> Nach Somogyvári könnten die Umarbeiten am Sattel zwischen 1901 und 1904 erfolgt sein. Sie nennt für diese Datierung aber keine Gründe, vgl. ebd., S. 58.

<sup>460</sup> Anders als von Somogyvári behauptet, vgl. ebd., S. 49–50. Sie missachtet, dass das Maul des Drachen bei den Sattelkopien links neben

dem Kopf der menschlichen Figur sichtbar ist und so auf das ursprüngliche Bildprogramm des Sattels, den Drachen, verweist.

<sup>461</sup> Siehe zur Mode der Zeit BÖNSCH 2001, S. 98–109.

<sup>462</sup> Siehe zu dieser Gestik Kat. Nr. 6, S. 141.

<sup>463</sup> Siehe so u.a. KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 93; KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 49, Kat. Nr. E. 6 (Charles Alexander, Baron de COSSON); LAKING 1920, Bd. 3, S. 171–172, Abb. 979. Nach den genannten Forschungen stehen die Minuskel für den Marquis de Monferrat. Gemeint sein könnte hiermit Jean Jacques Paléologue (1395–1445). Für diese Zuweisung fehlen allerdings jegliche Belege.

<sup>464</sup> Siehe zur Bedeutung des Falken in Minnedarstellungen SCHRÖDER 2019, S. 229–232.

einen Drachen kämpft.<sup>465</sup> Trotz seines Speeres ist er dem Drachen, der ihn in den Arm beißt, scheinbar unterlegen. Ein siegreicher Drachenkampf ist hingegen auf der linken Sattelaufgabe zu sehen. Ein Ritter im Plattenharnisch des 15. Jahrhunderts mit langem geschobenem Schurz kämpft dort auf einem Pferd gegen einen Drachen.<sup>466</sup> Er hat sein Schwert zum Schlag erhoben, während seine abgebrochene Lanzenspitze in den Rachen des Drachen eingedrungen ist. In der Wahl der Waffen und in der Figurenanlage gleicht die Szene mittelalterlichen Darstellungen des heiligen Georg als Drachentöter.<sup>467</sup> Passend zu dieser Assoziation ist im Hintergrund vor einem Schloss eine betende Prinzessin wiedergegeben. Nach der Heiligenlegende könnte es sich um jene Prinzessin handeln, die von Georg aus den Fängen des Drachens befreit wird. Im Unterschied zu anderen Heiligendarstellungen weist der Ritter auf dem Sattel aber keinen Heiligenschein oder ein rotes Georgskreuz an seiner Ausstattung auf, die ihn eindeutig identifizieren. Allein ein Tatzenkreuz an der Frontplatte des Sattels könnte als Georgskreuz gedeutet werden.<sup>468</sup> Mittelalterlichen Drachenkampfszenen von Georg ist zudem oftmals ein Schaf beigegeben,<sup>469</sup> an dessen Stelle hier ein Hund links oberhalb der Szene gezeigt wird. Es handelt sich demnach um eine auf Grundlage der Georgsikonografie konzipierte Drachenkampfszene, die durch Abänderungen in Details keine feste Deutung zulässt, analog zu weiteren Drachenkampfszenen auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13, 19, 22 und 25). Auf diese Weise kann der Drachenkampf auch mit der mittelalterlichen Epik in Verbindung gebracht werden, in der Drachenkämpfe unter anderem der Brautwerbung dienen.<sup>470</sup> Die Kampfszene könnte so als Liebesdienst gedeutet werden, wie alle weiteren Tierkämpfe auf dem Sattel. Dazu zählen zwei Szenen an der rechten Sattelaufgabe: Zum einen ist ein Knabe mit einer Keule wiedergegeben, der gegen ein vierbeiniges katzenartiges Wesen

antritt, das ihm in den Oberschenkel beißt. Zum anderen beugt sich rechts daneben ein Knabe über einen Löwen, um diesem das Maul aufzureißen, analog zu Herkules oder Samson in der mythologischen und christlichen Ikonografie.<sup>471</sup>

An der linken äußeren Bordüre steht eine nackte Frau mit einem Apfel in der Hand auf einer leeren Banderole, die von einem aus einer Blütenknospe hervortretenden menschlichen Wesen gehalten wird. Es handelt sich womöglich um Eva, die an der rechten inneren Bordüre antithetisch Maria, einer sitzenden höfischen Dame mit vor der Brust gefalteten Händen, gegenübergestellt wird. Oben vom Sattelknauf fliegt ein Engel zu Maria herab, der ihr einen Reichsapfel entgegenstreckt. Hiermit könnten die beiden Szenen das vom Teufel verführte und das vom Engel belehrte Weib bzw. die befleckte und reine Jungfrau versinnbildlichen.<sup>472</sup> So verwundert es kaum, dass das von einer Jungfrau eingefangene und an einer Leine geführte Einhorn als Zeichen der Keuschheit, Reinheit und Treue im Sitzbereich seinen Kopf in Richtung Maria streckt.<sup>473</sup> Die rückwärtsgewandte Bewegung des Einhorns kann aber auch als Reaktion auf die sich heranschlingende Eidechse oder den Salamander aufgefasst werden, die den *Bestiarien* zufolge giftige Tiere darstellen.<sup>474</sup> An der Rippe unterhalb des Einhorns ist eine Ringübergabe gezeigt, in der eine Dame dem vor ihr sitzenden Knaben einen Ring überreicht, während er sich mit der linken Hand in höfischer oder ritterlicher Manier an den Dusing fasst (Abb. 24.6).<sup>475</sup> Der Ring deutet als Zeichen der Verlobung<sup>476</sup> auf den ehelichen Zusammenschluss der Liebenden hin und wird ebenso am hinteren Sattelbogen thematisiert. Zusammenfassend werden somit auf dem Posenti-Sattel einzelne Stadien der erfüllten höfischen Liebeswerbung aufgerufen, in welcher die Reinheit und Jungfräulichkeit der Dame als wesentliche Voraussetzungen in den Mittelpunkt gerückt werden.

<sup>465</sup> Eine Eisenhaube war ursprünglich die Kopfbedeckung eines Söldners. Im 14. Jahrhundert wurde sie aber auch von Adligen getragen, vgl. BOEHEIM 1890, S. 36–37.

<sup>466</sup> Zur Einordnung des Harnischs vgl. GAMBER 1953 und GAMBER 1955.

<sup>467</sup> Siehe zur Ikonografie des heiligen Georg ausführlich Kap. 2.4.

<sup>468</sup> Auf der Frontplatte von drei weiteren Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 6, 13 und 17) ist ebenso ein Tatzenkreuz zu sehen. Beim Tower-Sattel weist es Reste einer roten Farbgebung auf, wie für das Georgskreuz charakteristisch.

<sup>469</sup> So auf dem Jankovich-Sattel (Kat. Nr. 9). Das Schaf steht für jene Tiere, die vor der Prinzessin dem Drachen geopfert wurden. Siehe zum Thema Kap. 2.4, S. 44–45.

<sup>470</sup> Siehe zum Thema Kap. 2.2, S. 38–39.

<sup>471</sup> Siehe zur mittelalterlichen Herkules- und Samson-Ikonografie Kap. 2.4, S. 47. Von Julius von Schlosser wurde der Knabe als Samson gedeutet, während er den Knaben mit der Keule als Herkules identifizierte, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 267.

<sup>472</sup> Zur mittelalterlichen Ikonografie von Eva vgl. SCHADE 1990, Sp. 55–61. Zur thronenden Maria als Himmelskönigin vgl. BRAUNFELS 1990,

Sp. 183. Zur bildlichen Umsetzung der Eva-Maria-Antithese vgl. GULDAN 1966. Gleich neben dem Gesicht von Maria schwebt ein umkreister Stern – womöglich ein heraldisches Symbol des Sattelleigentümers. Ein ähnlicher Stern findet sich auf Klausener Pavesen von 1485–1500, die wohl in Süddeutschland oder Tirol entstanden. Zudem zeigen sie das Georgskreuz und den österreichischen Bindenschild: Buchenholz, Leinwand, gefasst, Rohhaut, Leder, ca. 100–125 x 45–65 cm, Philadelphia, Museum of Art, Inv. Nr. 1977-167-748 und 1977-167-749, vgl. BREIDING 2019, S. 86, Abb. 21 und 22; PROFANTER 2019. Der Stern konnte noch keinem Geschlecht, keiner Person oder Region zugeordnet werden.

<sup>473</sup> Die Gefangennahme des Einhorns ist ein verbreitetes Motiv innerhalb der Minne- und christlichen Ikonografie, wo das Fabelwesen oftmals zusammen mit Maria dargestellt wird. Für weitere Informationen siehe die Bildbeschreibung des Monbijou-Sattels, Kat. Nr. 4, Fn. 60.

<sup>474</sup> BARBER 1993, S. 193–194.

<sup>475</sup> Siehe zu der Geste bereits Kat. Nr. 6, Fn. 94.

<sup>476</sup> WURST 2005, S. 121–122, hier mit weiterer Literatur. Siehe zum Thema auch Kat. Nr. 25, Fn. 502.

*Einordnung:* In seinem gegenwärtigen Erhaltungszustand unterscheidet sich der Possenti-Sattel materialtechnisch von den Beinsätteln des 15. bis 17. Jahrhunderts. Dies veranlasste bereits dazu, ihn als Sattelnachbildung des 19. Jahrhunderts zu deklarieren.<sup>477</sup> Parallelen zu den erhaltenen Sattelnachbildungen jener Zeit (Kat. Nr. 32, 35 und 37) ergeben sich unter anderem durch die rote Samtbespannung der Sattelunterseite und die kleinteilige Zusammensetzung der Beinauflagen. An den historischen Aufnahmen vom Sattel aus dem 19. Jahrhundert konnte jedoch abgeleitet werden, dass diese Abweichungen im Aufbau und in der Zusammensetzung des Sattels auf Umarbeitungen zurückzuführen sind. Zudem lehnen sich die mehrdeutigen Minneszenen des Sattels in ihrer Konzeption an die Bildprogramme der Beinsättel des 15. Jahrhunderts an, zeigen mit der bildlichen Ausführung der Eva-Maria-Antithese aber auch sinnreiche singuläre Bildthemen, was für einen zeitgenössischen Schnitzer und die hohe Qualität des Werkes spricht. Die bekannten Sattelnachbildungen kopieren hingegen die Originale samt ihrer Schnitzereien und kombinieren diese zum Teil ohne Bedeutung versatzstückhaft.

Die durchweg annähernd in gleicher Stärke ausgeführten Schnitzereien zeigen typisierte, in Dreiviertelansicht dargestellte und insgesamt eher massig wirkende Figuren. Gleichartige und damit geschlechtsunspezifische, kantige bis ovale Gesichter, in die mittig mandelförmige Augen mit eingetieften Pupillen platziert sind, prägen das Aussehen der Männer und Frauen. Zwischen ihren Augen setzt eine spitze Nase an, unter der schlauchartige Lippen ausgebildet sind. Die zumeist bis zu den Schultern reichenden linear strukturierten Haare laufen an den Seiten der Gesichter hinab. Die Obergewänder der Männer liegen eng an ihren taillierten Körpern an. Die Körperproportionen der Frauen werden von ihren stoffreichen Kleidern bestimmt, die unterhalb der Brust gegürtet sind. In regelmäßigen geraden Falten verlaufen ihre Röcke und geschlitzten Hängeärmel bis zum Boden, ähnlich wie beim Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 22). Bei der höfischen Dame an der rechten inneren Bordüre ist der Rock glockenförmig ausgestellt. Ihr Rocksäum bildet am Boden aufstehende Wellen. Die überlangen Röcke der übrigen Frauen liegen hingegen s-förmig am Boden auf. Die langen Hängeärmel werfen am Saum teils doppeltrichterförmige Falten und erheben sich kurz vor dem Boden nochmals, wie von einem Windstoß getroffen. Diese

Gewandfiguren kommen einzeln und in Kombination mehrfach auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (vgl. unter anderem Kat. Nr. 6, 7 und 22) vor und entsprechen dem Internationalen Stil um 1400. Verortet werden die Darstellungen durch stilisierte Bäume, Pflanzen und eine Burg an der linken Sattelaufgabe. Ohne Bedacht auf Größenverhältnisse hinterfangen sie die Szenen. Auch diese Bildmerkmale deuten auf eine Entstehung der Schnitzereien in der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert hin. In der kunsthistorischen Forschung wurde er zuletzt ohne Angabe von Gründen in den deutschsprachigen Raum und in Tirol lokalisiert.<sup>478</sup>

*Ausstellungen:* Turin, 4. Esposizione Nazionale de Belle Arti, 1880; Los Angeles, J. Paul Getty Museum im Getty Center, 2019

*Literatur:* KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 11, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI); KAT. AUSST. TURIN 1880, S. 58, Kat. Nr. 61 (o.A.); KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 93; DOYEN 1882, Tafel 27 und 28; KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 35; SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 10), Abb. 4; MOLINIER 1896, S. 208–209; KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 49, Kat. Nr. E. 6, Tafel 20–21 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 120, Kat. Nr. 54 B (Dean BASHFORD); KAT. NEW YORK 1915, S. 41, Tafel XII (Dean BASHFORD); LAKING 1920, Bd. 3, S. 171–172, Abb. 979; CRIPPS-DAY 1925, S. 255 (Nr. 17); KAT. NEW YORK 1930, S. 69–70, Abb. 35 (Dean BASHFORD); GRANCSAY 1937, S. 92; POST 1938, S. 42–48 (zugleich Nr. 3 und 4), Abb. 3; GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 19); EISLER 1979, S. 232; VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 17); RADWAY 2009, S. 42–43 (Nr. 6); PYHRR 2012, S. 192–193; SOMOGYVÁRI 2017, S. 149 (Nr. 25); KAT. AUSST. LOS ANGELES 2019, S. 207, Kat. Nr. 57 (Elizabeth MORRISON); SOMOGYVÁRI 2021.

*Internetquellen:* Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <https://metmuseum.org/art/collection/search/21991>, zuletzt geprüft am 31.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/16934086\\_d30e72dc.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/16934086_d30e72dc.html); [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5ADC6189\\_a445331d.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5ADC6189_a445331d.html), zuletzt geprüft am 31.01.2024.

<sup>477</sup> GRANCSAY 1937, S. 92; VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 17); SOMOGYVÁRI 2017, S. 149 (Nr. 25).

<sup>478</sup> KAT. AUSST. LOS ANGELES 2019, S. 207, Kat. Nr. 57 (Elizabeth

MORRISON); Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <https://metmuseum.org/art/collection/search/21991>, zuletzt geprüft am 31.01.2024.

**Kat. Nr. 25, Habsburg-Sattel in Wien,  
Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und  
Rüstkammer**

Inv. Nr. A 73

Tafel 88–92

*Lokalisierung:* süddeutsch

*Datierung:* um 1438–1439 (?)

*Material:* Knochen und Hirschhorn, geschnitzt, vergoldet und gefasst in den Farben Blau und Braun; Alaunleder; Tierhaut; Holz (Rotbuche?); Birkenrinde

*Maße:* Höhe 40 cm; Länge 65 cm; Tiefe vorn 25,5 cm; Tiefe hinten 36 cm

*Wappen:* ein Wappen mit einem Adler; ein Bindenschild; ein leeres Wappen und ein Wappen mit vier Querstreifen (beide später ergänzt)

*Inschriften:* deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen (A und B) und eine Bandminuskel in der Sattelkammer (C):

A) wyl es got ych helf dir au

B) aus<sup>479</sup>

C) e

*Provenienz:* Der Beinsattel ist wahrscheinlich mit jenem Werk identisch, das 1731 in einem Inventar der kaiserlichen geheimen kleinen Schatzkammer in Wien erwähnt wird: »Ein hölzerner Moscovitischer sattl, über und über mit beinernen figuren geziert.«<sup>480</sup> Anschließend wird der Sattel am 11. September 1750 im Zuge seiner Überführung in das Hoffutteramt angeführt: »Ein Muscovitischer sattl von holz, worauf viele zirathen und figuren von helfenbein, so vor eine curiositaet aufzubehalten.«<sup>481</sup> Der Sattel wurde 1882 von der habsburgischen Hofjagd- und Sattelkammer in die kaiserlich-königliche Hofwaffensammlung im Arsenal überführt.<sup>482</sup> 1888 erfolgte eine Neuaufstellung der Hofwaffensammlung im Neubau des kaiserlich-königlichen Kunsthistorischen Hofmuseums zusammen mit der Ambraser Waffensammlung, zu welcher der Ambras-Krippen-

sattel (Kat. Nr. 26) gehörte.<sup>483</sup> Mit dem Zerfall der Monarchie 1918 gelangten die Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in den Besitz der Republik Österreich. Seit 1935 wird die Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums in der Neuen Burg präsentiert.<sup>484</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Der Habsburg-Sattel wurde in den 1860er-Jahren von einem Bildhauer restauriert, der den Hintergrund der Figureschnitzereien flächendeckend mit einer künstlichen Ultramarinschicht versah.<sup>485</sup> Ferner ergänzte er einzelne Partien der Beinauflagen, darunter das Wappen und die umliegende radförmige Verzierung am linken Sattelknauf, das leere Wappen an der rechten äußeren Bordüre, eine Frauenfigur bei der Georgslegende an der linken Bordüre, den Basilisken, den wilden Mann und die höfische Dame an der rechten Sattelaufgabe sowie den höfischen Mann an der rechten Sattelwange.<sup>486</sup> Zudem könnte die Bohrlocheinfassung an der linken äußeren Bordüre später hinzugefügt worden zu sein, wie Teile der Beinaußenumrandung an der linken Sattelaufgabe und einige Spiralbänder sowie Ranken.<sup>487</sup>

Die Ultramarinschicht und ein zu unbekannter Zeit auf die gesamte Satteloberfläche aufgetragener Bienenwachsüberzug wurden in den Jahren 1999 bis 2000 entfernt.<sup>488</sup> Dazu wurden Fixierungen und Reinigungen an der Materialsubstanz vorgenommen. Zahlreiche in den Sattelbaum eingeschlagene Eisennägel wurden entrostet und der im 19. Jahrhundert an der rechten Sattelaufgabe erneuerte, aber in der Zwischenzeit verlorengegangene Basilisk und ein Teil der Beinumrandung an der rechten Sattelwange wurden ersetzt.<sup>489</sup> Unangetastet blieben hingegen Fehlstellen am Bandwerk im Sitzbereich, an den Riemenöffnungen und an der Beinaußenumrandung der rechten Sattelaufgabe. Die abgebrochene rechte Volute des Sattelknaufes und die fehlende Stirnplatte wurden ferner nicht ergänzt. Unter der abgenommenen Ultramarinschicht kamen drei weitere

<sup>479</sup> Der letzte Buchstabe ist beschädigt.

<sup>480</sup> *Inventarium der kaiserlichen geheimen kleinen schatzcamer de anno 1731*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Archiv der Schatzkammer, Inv. Nr. Ia/b, ediert in: ZIMMERMAN 1889, S. CCX (Regest 6241, Nr. 95).

<sup>481</sup> *Consignation derjenigen Türckhischen reithzeug, welche auf allerhöchsten befehl ihro maj. Der kaiserin, unser allergnädigsten frauen etc., aus dero schatzcamer unter heutigen dato dem hoffutteramt ausgefolgt und behändiget worden seind*, 11. September 1750, Wien, Kunsthistorisches Museum, Archiv der Schatzkammer, Schatzkammeract. Nr. 9, ediert in: Ebd., S. CCLI (Nr. 6251).

<sup>482</sup> SCHLOSSER 1894, S. 263; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 363, Kat. Nr. 4.72 (Mária VERŐ).

<sup>483</sup> KAT. WIEN 1889, S. 22, Kat. Nr. 56 (Wendelin BOEHEIM); SCHLOSSER 1894, S. 260–263.

<sup>484</sup> KAT. WIEN 1936, S. 21, Kat. Nr. 1/16 (August GROSZ und Bruno THOMAS).

<sup>485</sup> Diese Umarbeitungsmaßnahmen werden bereits von Julius von Schlosser als »barbarische, ganz moderne Restauration« beschrieben, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 260.

<sup>486</sup> Ebd., S. 260. Die ergänzten Figuren wurden mit Ausnahme der Frau beim Drachentöter – hier wahrscheinlich die dritte Frau von oben an der inneren Bordüre, die ihren linken Arm nach unten fallen lässt und ihre rechte Hand vor dem Oberkörper hält – Chromgelb markiert, vgl. SCHWARZKOGLER 2000, S. 31 und 47.

<sup>487</sup> Dass es sich bei der Bohrlocheinfassung um eine Ergänzung handeln könnte, basiert auf einer Beobachtung von Wolfgang Schwarzkogler. Die ergänzten Spiralbänder und Ranken sind Preußischblau markiert, vgl. ebd., S. 21 und 31.

<sup>488</sup> Im Rahmen dieser an der Universität für angewandte Kunst in Wien durchgeführten Restaurierung entstand eine Diplomarbeit am Institut für Konservierungswissenschaften von Wolfgang Schwarzkogler, die der Verfasserin dankenswerterweise von Christa Angermann, ehemals Restauratorin am Kunsthistorischen Museum, zur Verfügung gestellt wurde, vgl. Ich danke Frau Angermann ferner für die fruchtbare Zusammenarbeit und die Objektstudien vor Ort.

<sup>489</sup> SCHWARZKOGLER 2000, S. 71. Verwendet wurde hierfür der Schulterknochen eines Rindes.

blaue Farbfassungen zum Vorschein: zwei Smaltefassungen sowie Fragmente einer Azuritbemalung auf einem mit Bleiweiß und Kreide grundierten Grund.<sup>490</sup> An den Haaren der Figuren sind unter anderem Reste von Vergoldungen fassbar, die partiell von einer späteren Ockerbemalung überdeckt werden (vgl. Abb. 25.7 und 25.10).

Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist vor allem am Sattelvorderbogen beschädigt. Hier ist an der rechten Rippe ein Papieretikett mit blauer Umrandung und der Zahl »181« aufgebracht. Hinten im Bereich der linken Sattelauflage ist mit roter Farbe die heutige Inventarnummer des Sattels »73« notiert.

*Beschreibung:* Der Habsburg-Sattel verfügt ungeachtet seiner prachtvollen Verzierung über einen zweckmäßigen Materialaufbau. Das heißt, über einen mit Alaunleder behäuteten hölzernen Sattelbaum der Bocksattelform wurde auf der Unterseite eine Schicht Tierhaut und Blätter von Birkenrinde aufgebracht. Auf der Oberseite des Sattelbaums wurden Bein- zusammen mit Lederauflagen durch Leim und beinerne Nägel fixiert. Die Beinauflagen im Sitzbereich und an den Sattelwangen sind durchbrochen gearbeitet und geben den Blick auf das unter ihnen befindliche Leder frei. Die ledersichtigen Stellen sind jedoch durch den späteren flächendeckenden blauen Farbauftrag des Figurenhintergrundes, der das Aussehen des Beinsattels maßgeblich mitbestimmt, kaum zu erkennen.<sup>491</sup> Gefertigt wurden die Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn.<sup>492</sup> Das sich in zahlreichen Windungen über den Sitzbereich erstreckende Bandwerk, das scheinbar bei zwei menschlichen Mischwesen rechts und links an den Rippen seinen Eingang nimmt, wurde auf großen dünnen Knochenplatten geschnitzt. Die länglichen schmalen Beinauflagen am Sattelvorderbogen und an den Sattelauflagen, die eine höhere Stärke besitzen, sowie die Beinaußenumrandung besteht demgegenüber wohl aus Hirschhorn. Im Sitzbereich durchstoßen den Sattelkorpus vier Riemenöffnungen. Sie zählen neben 20 zu meist zu Paaren angeordneten Bohrlöchern an den Sattelauf lagen und am Sattelvorderbogen zu den technischen Einrichtungen des Sattels, die dessen Gebrauch als Reitsitz

gewährleisten. In Anbetracht des guten Erhaltungszustandes des Werkes dürfte eine derartige Benutzung aber begrenzt gewesen sein.

Die Schnitzereien des Sattels zeigen ein Bildprogramm aus christlich-höfischen Szenen, das achsensymmetrisch angelegt ist. Eine mit einem Drachenmuster verzierte Beinleiste an der Längsachse teilt den Sattel in eine rechte und linke Bildhälfte. An den äußeren und inneren Bordüren sind jeweils mehrere Männer und Frauen in höfischen Gewändern des 15. Jahrhunderts untereinander platziert,<sup>493</sup> die durch senkrechte Distelranken voneinander und durch Spiralranken vom Bandwerk der Sitzfläche separiert werden. Unter ihnen findet sich an der linken äußeren Bordüre ein ritterlicher Drachenkämpfer auf einem Pferd, der mit einer Lanze den unter ihm befindlichen Drachen in den Rachen sticht (Abb. 25.7). Hinter dem Ritter ist ein Schloss dargestellt, das den Kampf in einem höfischen Kontext situiert. In der Figurenanlage ist die Szene von der christlichen Ikonografie des heiligen Georg als Drachentöter (Abb. 45) abgeleitet. Dem Ritter fehlt ein Heiligenschein oder ein Georgskreuz als eindeutiges Erkennungszeichen für Georg, analog zu mehreren weiteren Drachenkampfszenen auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13, 19).<sup>494</sup> Somit werden Verknüpfungen zum Heiligen hergestellt, grundsätzlich könnte aber auch ein ritterlicher Drachenkämpfer aus der höfischen Epik dargestellt sein. Unterhalb der Szene ist eine Dame sichtbar, die ihre Hände betend oder bittend vor dem Oberkörper faltet – in der kunsthistorischen Forschung mehrfach einerseits als die von Georg gerettete Prinzessin aus der Heiligenlegende gedeutet.<sup>495</sup> Nach Julius von Schlosser ließe sich andererseits aber ebenso die Dame mit überkreuzten oder gefesselten Händen rechts vom Drachenkampf an der inneren Bordüre als die gerettete Prinzessin identifizieren.<sup>496</sup> Die Distelranke zwischen den Figuren würde in diesem Fall eine optische, aber keine inhaltliche Bildtrennung darstellen. Die übrigen fünf höfischen Männer und Frauen mit Zeigegesten können als Zuschauer oder besser Zeugen des Geschehens gedeutet werden. Durch ihre unterschiedlichen, teils einander zugewandten Blick- und Bewegungsrichtungen ist es zudem

<sup>490</sup> Ebd., S. 36–47.

<sup>491</sup> Ebd., S. 19.

<sup>492</sup> Im Rahmen der Restaurierung von 1999 bis 2000 wurden mittels Lupenbrille, Lichtmikroskop, UV-Fluoreszenzanalysen und Röntgenaufnahmen Materialanalysen an den Beinauflagen durchgeführt. Diese ergaben, dass es sich um knochenartige Materialien und nicht um Elfenbein handelt, vgl. ebd., S. 34. Die Figuren an den Sattelauf lagen und am Sattelvorderbogen sind nahezu im Halbreliet aus dem Bein herausgeschnitzt. Vergleichbare Schnitzereien finden sich u.a. bei zwei mit Hirschhorn belegten Armbrüsten des 15. Jahrhunderts (Abb. 42–44).

<sup>493</sup> Die Männer tragen enganliegende Beinlinge, einen über den Knien endenden Rock mit einem Wams oder eine enge kurze Schecke mit Puffärmeln und teils mit sackförmigen Ärmeln sowie eine Kopfbinde mit langen Bändern. Die Frauen sind in Kleider mit langen Hängeärmeln

gekleidet. Diese Kleidung war für den Anfang des 15. Jahrhunderts typisch, vgl. THIEL 1968, S. 225–226. Eine Eingrenzung der Kleidung auf die 1440er-Jahre, wie sie von Bruno Thomas und Ortwin Gamber vorgenommen wurde, kann anhand der stark stilisierten Darstellungen nicht geteilt werden, vgl. KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 69 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER).

<sup>494</sup> Siehe zur Georgsikonografie und zum Thema Kap. 2.4.

<sup>495</sup> KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 363, Kat. Nr. 4.72 (Mária VERŐ); KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006, S. 492, Kat. Nr. VI. 1 (Christi-an BEAUFORT-SPONTIN).

<sup>496</sup> SCHLOSSER 1894, S. 261. Diese Deutung wurde von Wolfgang Schwarzkogler übernommen, vgl. SCHWARZKOGLER 2000, S. 21.

nicht ausgeschlossen, dass sie sich in einem Dialog befinden.<sup>497</sup>

Der höfische Knabe oben an der inneren Bordüre lenkt mit seinem erhobenen rechten Arm die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf einen über ihm befindlichen zähnefletschenden Drachen, dessen Schwanz in der sich eindrehenden Volute des Sattelkaufes mündet. Dort ist ein später ergänztes Wappen mit vier Querstreifen, das oft als ungarisches Wappen identifiziert wurde,<sup>498</sup> zusammen mit einer Banderole mit der Aufschrift: »*wyl es got ych helf dir au[s]*« (A), wiedergegeben (Abb. 25.8). Vervollständigt wurde diese Banderoleninschrift wahrscheinlich auf der gegenüberliegenden Seite durch eine zweite Banderole, die durch die abgebrochene rechte Volute nur noch fragmentarisch erhalten ist und ehemals womöglich die Worte »*aus [der Not]*« (B) zeigte.<sup>499</sup> Der sich hierdurch ergebene Satz: Will es Gott, ich helfe dir aus der Not, könnte auf die Georgsdarstellung bezogen werden, denn der heilige Georg wurde im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit als Schutzheiliger und Schlachtenhelfer angebetet.<sup>500</sup> Demnach würde es sich um Georgs Worte handeln, der seine Hilfe in der Not – hier verkörpert durch die Drachendarstellung – in Aussicht stellt.

Am rechten Sattelbogen sind insgesamt acht Männer und Frauen untereinander gruppiert. Darunter findet sich oben an der inneren Bordüre wiederum ein höfischer Knabe, der mit seinem Arm auf einen zähnefletschenden Drachen über ihn verweist, analog zur gegenüberliegenden Seite. In seiner rechten Hand trägt er dabei eine leere Banderole. Die anderen höfischen Figuren halten teils Gegenstände nach oben, wie zum Beispiel einen Ring oder eine Krone. Die Frau mit

der Krone unterhalb des später ergänzten leeren Wappen greift ferner an ihren Fuß.<sup>501</sup> Weitere höfische Männer und Frauen sind mittig an den Sattelwangen wiedergegeben, jeweils umrahmt von einem Lilienornament und Spiralstäben. Es sitzen sich dort beidseitig ein Mann und eine Frau gegenüber. Die Frauen weisen mit einer erhobenen linken Hand und einer niedergesunkenen rechten Hand eine nahezu analoge Gestik auf, ebenso wie die Männer, die jeweils einen Ring (?) vor sich in die Höhe halten, wohl um den Frauen einen Heiratsantrag zu machen.<sup>502</sup> Hierbei ist anzumerken, dass es sich bei dem Mann an der rechten Sattelwange, um eine spätere Ergänzung nach dem Vorbild des Knaben, links, handelt. Ehemals könnte dort also eine Männerdarstellung mit variierten Eigenschaften abgebildet gewesen sein.

Die Sattelaufgaben werden durch Spiral- und Rankenstäbe sowie Lilienornamente in jeweils zwei Figurenregister geteilt. An der linken Sattelaufgabe ist unten in das Rankenornament ein Bindenschild<sup>503</sup> eingelassen, der von zwei Händen gehalten wird (Abb. 25.11). Auf der gegenüberliegenden rechten Seite sind ebendort zwei Drachen mit ineinandergeschlungenen Hälsen in das Ornament eingearbeitet (Abb. 25.12). Die oberen Figurenregister bevölkern beidseitig Tiere, die im *Physiologus* erwähnt und christologisch ausgedeutet werden können.<sup>504</sup> Links sind es eine Eule,<sup>505</sup> ein Phönix<sup>506</sup> und ein Einhorn<sup>507</sup> mit einem um das Horn gewickelten Tuch. Rechts handelt es sich um einen Löwen und einen Pelikan, jeweils mit ihren Jungen.<sup>508</sup> In den unteren Figurenregistern sind höfische, aber auch seltsame nackte Personen zu sehen, die miteinander oder mit Fabelwesen in Interaktion treten.<sup>509</sup> Im Gegensatz zu den Physiologus-Darstel-

<sup>497</sup> Ebd., S. 21.

<sup>498</sup> KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 69 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER); KAT. WIEN 2005, S. 68, Kat. Nr. 10 (Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER); KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006, S. 492, Kat. Nr. VI. 1 (Christian BEAUFORT-SPONTIN).

<sup>499</sup> Die angegebene Vervollständigung des Satzes wurde von Wendelin Boeheim vorgeschlagen und von Julius von Schlosser übernommen, vgl. KAT. WIEN 1889, S. 22, Kat. Nr. 56 (Wendelin BOEHEIM) und SCHLOSSER 1894, S. 262. In einigen Publikationen wurde die fragmentarische Inschrift am rechten Sattelkauf (B) als zweite Inschrift aufgefasst, die mit »ave« beginnt, vgl. KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 69 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 363–364, Kat. Nr. 4.72 (Mária VERŐ); KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006, S. 492, Kat. Nr. VI. 1 (Christian BEAUFORT-SPONTIN) und RADWAY 2009, S. 63 (Nr. 21).

<sup>500</sup> KRISTAHN 2016, S. 24 und 82; BRAUNFELS-ESCHE 1976, S. 115–116.

<sup>501</sup> Julius von Schlosser bringt sie mit Aschenbrödel in Verbindung, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 261.

<sup>502</sup> Bereits im Mittelalter fand beim Ehezeremoniell der Ringaustausch statt. Aus dem 13. und 14. Jahrhundert sind Verlobungs- und Eheringe und vom Anfang des 16. Jahrhunderts Quellen erhalten, die Ringe als

Verlobungsgeschenke beschreiben, vgl. CHADOUR 1995; WURST 2005, S. 198 und 231.

<sup>503</sup> Von Julius von Schlosser wurde das Wappen als bloßes Ornament ohne historische Bedeutung aufgefasst, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 262.

<sup>504</sup> Bereits Julius von Schlosser schlug eine Deutung der Darstellungen nach dem *Physiologus* vor, was nachfolgend übernommen wurde, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 262 und SCHWARZKOGLER 2000, S. 15.

<sup>505</sup> SCHÖNBERGER 2014, S. 12–13 (Kap. 5: Vom Käuzchen): ein Symbol für Christus. Siehe zur Eule ferner Kat. Nr. 26, Fn. 535.

<sup>506</sup> SCHÖNBERGER 2014, S. 14–17 (Kap. 7: Vom Vogel Phönix): Der Phönix hat die Macht sich selbst zu töten und sich wieder zum Leben zu erwecken und ist daher ein Sinnbild des Erlösers.

<sup>507</sup> Siehe zum Einhorn bereits die Bildbeschreibung des Monbijou-Sattels, Kat. Nr. 4, Fn. 60.

<sup>508</sup> SCHÖNBERGER 2014, S. 4–7 (Kap. 1: Vom Löwen) und S. 10–11 (Kap. 4: Vom Pelikan). Die Löwin bringt tote Jungen zu Welt, die am dritten Tag durch den Atem ihres Vaters aufgeweckt werden. Der Pelikan reißt sich am dritten Tag nach dem Tod seiner Jungen die Seite auf und erweckt diese mit seinem Blut zum Leben. Der Löwe sowie der Pelikan mit ihren Jungen werden daher mit Gottvater und seinem Sohn Jesus Christus gleichgesetzt und sind Symbole des Opfertodes und der Auferstehung.

<sup>509</sup> KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 69 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER).

lungen werden sie als irdische, menschliche und teuflische Sinnbilder gedeutet:<sup>510</sup> links eine höfische Frau mit einem Reichsapfel und Szepter<sup>511</sup>, ein wilder Mann mit einer Keule und einem Baum/Zweig, ein Greif<sup>512</sup>, ein Basilisk, zwei nackte Menschen oder Affen mit einem Ring, eine Badeszene mit zwei nackten Menschen,<sup>513</sup> ein Löwe mit einem Hasen (?)<sup>514</sup> und eine Frau mit einem Baum. Auf der rechten Seite sind neben den drei im 19. Jahrhundert nach dem Vorbild der linken Sattelseite ergänzten Figuren vier Szenen abgebildet, in denen fantastische Tiere<sup>515</sup> von einer höfischen Figur domestiziert und unter anderem an einer Leine geführt werden. Zusätzlich ist eine menschliche Halbfigur (Sirene?)<sup>516</sup> dargestellt.

An der Innenseite des Sattelknaufes halten zwei Engel ein Wappenschild mit einem einköpfigen Adler, das als deutsches Wappen gedeutet wird (Abb. 25.10).<sup>517</sup> In Verbindung mit dem erwähnten Bindenschild könnte es sich bei dem ehemaligen Sattelleigentümer um einen deutschen König und Herzog von Österreich handeln, wie etwa Albrecht II. von Habsburg (1397–1439).<sup>518</sup> Er heiratete 1421 in Prag Elisabeth von Luxemburg (um 1409–1442), für die als Liebeszeichen ein Herz zusammen mit der Bandminuskel »e« (C)<sup>519</sup> etwas versteckt in die Sattelkammer eingelassen worden sein könnten (Abb. 25.9).

*Einordnung:* Der Habsburg-Sattel unterscheidet sich formal und in seiner Materialität nicht von anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. In der Verarbeitung der Beinauflagen wie motivisch besitzt das Werk aber individuelle Charakteristika. So ist er der einzige Sattel, bei dem neben Knochenplatten, auch Hirschhornbesätze mit Figurenszenen beschnitzt sind. Des Weiteren sind die Knochenplatten im Sitzbereich und an den Sattelwangen durchbrochen gearbei-

tet – ein Vorgehen, welches nur noch am Tower- und Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 17 und 18) zu beobachten ist. Durch Spiral- und Rankenstäbe wird die Bildfläche beim Habsburg-Sattel am Vorderbogen und an den Sattelaufgaben zusätzlich untergliedert, mit dem Resultat, dass dort sehr kleinteilige und zierliche Figurenszenen dargestellt sind. Neben höfischen Männern und Frauen zeigen die Schnitzereien zahlreiche Tiere, die christologisch ausgedeutet werden können. Anders als das Einhorn, das mehrfach auf den Beinsätteln auftritt, fanden der Phönix und der Löwe mit ihren Jungen nicht Eingang in die Minne-Ikonografie und kommen am Sattel singular vor.

Anhand von auffälligen stilistischen Unterschieden zwischen den Knochen- und Hirschhornschnitzereien ist anzunehmen, dass sie von unterschiedlichen Urhebern hergestellt wurden.<sup>520</sup> Die im Flachrelief geschnitzten Knochenauflagen zeigen ein virtuos und spielerisch in vielfältigen Windungen ineinandergreifendes Bandwerk, welches den Sitzbereich gleichmäßig ausfüllt. Die Hirschhornschnitzereien am Sattelvorderbogen und an den Sattelaufgaben wirken dagegen starr. Die einzelnen Figuren sind stark konturiert und voneinander isoliert, da sie im Halbreief aus der Grundfläche herausgearbeitet sind und anders als das Bandwerk zumeist nicht über die Kanten eines Werkstücks hinausgehen. Die Personen und Tiere agieren vor einem nahezu leeren Bildraum, in dem sie schweben. Sie sind dazu stark stilisiert und vereinfacht wiedergegeben. Die glockenförmig nach unten verlaufenden Röcke der Frauen weisen tiefe parallel gesetzte Falten auf und bilden am Saum gleichmäßige Wellen, während die trapezförmigen kurzen Röcke der Männer am Saum in einer geraden Linie enden. Die langen Hängeärmel der Frauen und Männer fallen in Kaskaden von ihren Schultern herab, wie es für die Kunst um 1400

<sup>510</sup> SCHWARZKOGLER 2000, S. 22–25.

<sup>511</sup> Julius von Schlosser deutet die Gegenstände als Thyrsosstab und Apfel (?), vgl. SCHLOSSER 1894, S. 262. Nach Wolfgang Schwarzkogler könnte es sich bei dem Stab auch um einen Holunderzweig handeln, vgl. SCHWARZKOGLER 2000, S. 22.

<sup>512</sup> Ebd., S. 23.

<sup>513</sup> Julius von Schlosser verbindet diese Szene mit den Badenden in den Bilderhandschriften von Wenzel IV. von Luxemburg (1361–1419), vgl. SCHLOSSER 1894, S. 263.

<sup>514</sup> SCHWARZKOGLER 2000, S. 23.

<sup>515</sup> Es werden in ihnen Drachen oder eine Hyäne gesehen, vgl. SCHWARZKOGLER 2000, S. 24–25; KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006, S. 492, Kat. Nr. VI. 1 (Christian BEAUFORT-SPONTIN); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 364, Kat. Nr. 4.72 (Mária VERŐ).

<sup>516</sup> SCHLOSSER 1894, S. 262; KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006, S. 492, Kat. Nr. VI. 1 (Christian BEAUFORT-SPONTIN).

<sup>517</sup> SCHLOSSER 1894, S. 262; KAT. WIEN 1894–1898, Bd. 1, S. 6, Tafel VIII, Nr. 3 (Wendelin BOEHEIM); KAT. WIEN 2005, S. 68, Kat. Nr. 10 (Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER), hier wird fälschlicherweise von einem gekrönten Wappen berichtet; KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006, S. 492, Kat. Nr. VI. 1 (Christian BEAUFORT-SPONTIN).

<sup>518</sup> KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 69–70 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER); KAT. WIEN 2005, S. 68, Kat. Nr. 10 (Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER). In der Vergangenheit wurden mit Blick auf das Reichswappen aber auch folgende drei Herrscher als Sattelleigentümer in Betracht gezogen: Wenzel IV. von Luxemburg (vgl. SCHLOSSER 1894, S. 260–263; KAT. WIEN 1894–1898, Bd. 1, S. 6, Tafel VIII, Nr. 3 [Wendelin BOEHEIM]; KAT. WIEN 1936, S. 21 Kat. Nr. 1/16 [August GROSZ und Bruno THOMAS]; GENTHON 1970, S. 5 [Nr. 1]), Sigismund von Luxemburg (vgl. Gudrun Köckeritz, hier zitiert nach SCHWARZKOGLER 2000, S. 8) und Kaiser Karl IV. (1316–1378, vgl. KAT. WIEN 1889, S. 22, Kat. Nr. 56 [Wendelin BOEHEIM]).

<sup>519</sup> Die Bandminuskel wurde in der Forschung auch als »c« und »a« gedeutet, vgl. KAT. WIEN 1889, S. 22, Kat. Nr. 56 (Wendelin BOEHEIM); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 363, Kat. Nr. 4.72 (Mária VERŐ); RADWAY 2009, S. 63 (Nr. 21). Zu vergleichbaren Bandminuskeln siehe die Zier- oder Musteralphabete in böhmischen und süddeutschen Handschriften von ca. 1450, vgl. Kat. Nr. 26, Fn. 543.

<sup>520</sup> Diese Vermutung äußerte auch bereits Robyn Radway, vgl. RADWAY 2009, S. 63–64 (Nr. 21).

typisch ist. Die ovalen Gesichter prägen rundliche Nasen und ovale leere Augen, womit sie entfernt an die Hirschhornschnitzereien zweier in Süddeutschland und Wien um 1450 bis 1475 gefertigten Armbrüste erinnern (Abb. 42–44). Mit Blick auf die genannten motivischen und stilistischen Merkmale entstanden die Schnitzereien des Habsburg-Sattels wohl in der ersten Jahrhunderthälfte. Bei einer Zuweisung des Sattels an Albrecht II. müsste er zwischen 1438 und 1439 gefertigt worden sein, da er 1438 zum deutschen König gewählt wurde und bereits im Jahr darauf verstarb. Diese These ist noch eingehender zu prüfen.

*Ausstellungen:* Piber/Köflach, Steirische Landesausstellung im Barockschloss 2003; Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum/Musée National d'histoire et d'art 2006; Magdeburg, Kulturhistorisches Museum 2006

*Literatur:* ZIMMERMAN 1889, S. CCX und CCLI; SCHULTZ 1889, S. 492; KAT. WIEN 1889, S. 22, Kat. Nr. 56 (Wendelin BOEHEIM); SCHLOSSER 1894, S. 260–263, Tafel XXVII–XXVIII; KAT. WIEN 1894–1898, Bd. 1, S. 6, Tafel VIII, Nr. 3 (Wendelin BOEHEIM); KAT. WIEN 1936, S. 21, Kat. Nr. 1/16 (August GROSZ und Bruno THOMAS); GENTHON 1970, S. 5 (Nr. 1); KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 69–70 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER); SCHWARZKOGLER 2000; LASNIK 2003, S. 20, Abb. S. 21; PAUSCH 2004, S. 38, Abb. 35; KAT. WIEN 2005, S. 68–69, Kat. Nr. 10 (Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 363–364, Kat. Nr. 4.72 (Mária VERŐ); KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006, S. 492, Kat. Nr. VI. 1 (Christian BEAUFORT-SPONTIN); RADWAY 2009, S. 62–64 (Nr. 21).

*Internetquellen:* Online Sammlungsdatenbank des Kunsthistorischen Museums, KHM, URL: <http://www.khm.at/objektdb/detail/373160/?offset=1&lv=list>, zuletzt geprüft am 01.02.2024.

**Kat. Nr. 26, Ambras-Krippensattel in Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer**

Inv. Nr. A 64

Tafel 93–96

*Lokalisierung:* Böhmen oder Österreich

*Datierung:* um 1450

*Material:* Knochen, geschnitzt, vergoldet (?) und gefasst in den Farben Blau, Rot, Grün sowie Schwarz; Hirschhorn (?); Tierhaut; Holz; Birkenrinde

*Maße:* Höhe 42 cm; Länge 54 cm; Tiefe 69 cm

*Inschriften:* Bandminuskel, jeweils im Bildraum schwebend und bekrönt:

A) v oder y

B) v oder y

*Provenienz:* Der Beinsattel ist höchstwahrscheinlich mit jenem Werk identisch, das 1613 im Inventar der Rüstkammer des Schlosses Ambras bei Innsbruck als »*pämb von helffen-pain alter arbeit*«<sup>521</sup> (Baum von Elfenbein alter Arbeit) beschrieben wird. In der Rüstkammer verblieb er bis zu den Napoleonischen Kriegen, in deren Zuge die Sammlung 1806 an Kaiser Franz I. von Österreich (1768–1835) übertragen und zum Schutz noch im selben Jahr überwiegend nach Wien transferiert wurde. Dort wurde sie an die kaiserlichen Bestände, zu denen der Habsburg-Sattel (Kat. Nr. 25) gehörte, angegliedert.<sup>522</sup> Mit dem Zerfall der Monarchie 1918 gelangten die Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in den Besitz der Republik Österreich. 1935 zog die Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums in die Neue Burg, wo sie noch immer präsentiert wird.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Die Beinauflagen des Ambras-Sattels weisen im Sitzbereich senkrechte bis diagonale Risse auf, was auf eine mechanische Belastung hindeutet. Die Beinleiste der Längsachse hebt sich farblich von den umliegenden Beinauflagen ab, was auf ihre Erneuerung schließen lässt ist.<sup>523</sup> Die Beinplatten an den Sattel-

<sup>521</sup> Kunst- und Rüstkammerinventar des Schlosses Ambras, 1613, verfasst von der Oberösterreichischen Hofkammer, Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, TLA A 40/13, Teiledition in: AUER 1984, S. CXVI (Nr. 487). Der Eintrag zum Beinsattel wurde nachträglich ergänzt. Siehe zum Inventar Kap. 4.1.1, Anm. 571. Nach den Analysen von Alfred Auer könnte der Beinsattel unter dem Eintrag »*Mer ain ungrischer satl*« schon in einem früheren Inventar von 1603 erwähnt worden sein, vgl. *Inventari uber das fürstliche Schloss Ombras 1603*, Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, A40/10, ediert in: LUCHNER 1958, S. 134. Gewissheit darüber, dass der Beinsattel gemeint ist, besteht jedoch nicht. Weitere eindeutige Beinsattelerwähnungen sind in den Inventaren von 1621, 1630, 1650 und 1663 zu finden. Diese wurden von Alfred Auer in der oben genannten Publikation von 1984 zusammengetragen.

<sup>522</sup> In Wien wurden die Rüstkammerobjekte 1808 zunächst im Kaisergarten bei der kaiserlich-königlichen Burg und ab 1814 im Unteren Belvedere aufgestellt, vgl. AUER 1984, S. I und KAT. WIEN 1855, Bd. 1: Geschichtliche Einleitung und die Rüstkammern, S. 35–36 und 290 (Eduard von SACKEN). 1888 wurden die Ambraser und die Wiener Waffensammlung in den Neubau des kaiserlich-königlichen Kunsthistorischen Hofmuseums umgesiedelt, wo sie ab 1889 zusammen ausgestellt wurden, vgl. KAT. WIEN 1889, S. 21, Kat. Nr. 47 (Wendelin BOEHEIM); SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 9).

<sup>523</sup> Zu diesen und weiteren Umarbeitungen liegen keine schriftlichen Belege vor.

wangen sind zum Teil gebrochen und werden von einem Metallnagel – ein zweiter ist bereits ausgefallen – stabilisiert. Zu demselben Zweck wurden wohl auch zwei Metallnägeln rechts und links in die Beinleisten des Sattelhinterbogens eingeschlagen. Ferner wurde eine Metallklammer unten rechts am Sattelvorderbogen angebracht. Kleinere Fehlstellen an den Beinplatten sind im Bereich der Riemenöffnungen und an der Beinaußenumrandung am Sattelhinterbogen zu konstatieren. Eine wachsartige Bemalung in Rot, Blau und Grün ist an den Schnitzereien noch deutlich erkennbar, wobei Blau und Grün teils kaum voneinander unterschieden werden können. An einer Blattranke der rechten Sattelaufgabe ist ferner eine schwarze Polychromie zu erkennen. Als Glanzpunkte wurden an den Haaren und Bärten der gezeigten menschlichen und tierischen Figuren Goldauflagen aufgebracht. Ein ockerfarbener Schimmer an der Haartracht des musizierenden Knaben am Sattelvorderbogen stammt daher wohl noch von einer Vergoldung.<sup>524</sup>

Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist am Rand partiell und insbesondere im Bereich der rechten Sattelaufgabe abblättert. Vorn in der Sattelkammer ist mit roter Farbe die heutige Inventarnummer des Sattels »A 64« notiert. Ein weiteres Mal findet sich die Nummer »64« an der Satteloberseite am Sattelvorderbogen. Mehrere Lederriemen wurden mit Metallnägeln grob an der Sattelunter- und Oberseite befestigt, von denen mehrfach nur noch Nagelrückstände und Lederriemenreste zeugen. Mithin am besten erhalten sind zwei Lederriemen vorn und hinten am linken Sitzbereich. Vorn links in der Sattelkammer ist noch eine Metallschnalle an einem Riemen befestigt. Darüber ist zu Aufbewahrungs- oder Handhabungszwecken eine Lederschleife montiert.

*Beschreibung:* Der Ambras-Sattel ist einer von drei erhaltenen Beinsätteln der Krippensattelform (vgl. Kat. Nr. 14 und 20).<sup>525</sup> Wie alle Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts setzt er sich aus einem hölzernen Sattelbaum zusammen, der mit Tierhaut behütet ist. Zusätzlich wurde auf der Sattelunter-

seite wahrscheinlich Alaunleder (?) unter einer Schicht aus Birkenrindenblättern aufgebracht. Die Oberseite zieren helle Bein- und dunkelbraune Lederauflagen. Die Lederauflagen, die florale Prägungen aufweisen, erstrecken sich über die Innenseiten des Sattelvorder- und hinterbogens. Dünne beschnittene und farblich gefasste Knochenplatten und Leisten aus Hirschhorn (?), die mittels beinerer Nägel und Leim befestigt sind, nehmen die übrige Satteloberfläche ein. Eine Riemenöffnung durchdringt je Seite im Sitzbereich den Sattelkorpus. Zu den technischen Einrichtungen zählen dazu sechs Bohrlöcher pro Sattelseite und mehrere, wahrscheinlich zum Teil später hinzugefügte Riemenmontagen auf der Satteloberseite und -unterseite. Mit Blick auf den dargelegten guten Erhaltungszustand des Werkes wurde der Beinsattel aber wohl lediglich vereinzelt als Reitsitz verwendet.

Die Schnitzereien der Beinauflagen zeigen ein achsensymmetrisch gestaltetes Bildprogramm aus vier Minneszenen am Sattelvorderbogen sowie zwei bekrönten Minuskeln samt floralen und geometrischen Ornamenten im rückwärtigen Sattelbereich. Die Minneszenen illustrieren vier Phasen der vorbildhaften höfischen Liebeswerbung vom ersten Zusammentreffen bis zur Ehe.<sup>526</sup> Gelesen werden die in zwei Reihen übereinander angeordneten Schnitzereien von links oben nach rechts oben, in U-Form. In allen Szenen steht ein Mann einer Frau gegenüber. Sie sind in modische Gewandungen des 14. und 15. Jahrhunderts gekleidet, die auf ihren adligen Stand verweisen. Kennzeichnend für die Männer dieser Zeit waren unter anderem spitze lange Schnabelschuhe und ein Dusing.<sup>527</sup>

In der ersten Szene oben links bietet der Kavalier der Dame ein oder vielmehr sein Herz an. Zu diesem Anlass hält er es mit seiner linken Hand vor dem Oberkörper erhoben, während er sich mit seiner rechten Hand standestypisch an den Dusing fasst.<sup>528</sup> Das Herz galt als Quelle der Lebenskraft sowie Sitz der Empfindungen und Erinnerungen.<sup>529</sup> Demzufolge kommt die Darreichung des Herzens, wie sie hier und unter anderem auf dem Batthyány- und Trivulzio-Sat-

<sup>524</sup> Siehe zur Polychromie des Sattels SCHRÖDER 2014, S. 28–30.

<sup>525</sup> Ein Feldsattel vergleichbarer Form von 1477 wird Kaiser Friedrich III. (1415–1493) zugeschrieben, vgl. Kap. 2.1, Anm. 214.

<sup>526</sup> In der Forschung wurden die Figurendarstellungen zum Teil unterschiedlich gedeutet. Eduard von Sacken interpretierte sie als Vertreter verschiedener Stände, vgl. KAT. WIEN 1855, Bd. 1: Geschichtliche Einleitung und die Rüstkammern, S. 290 (Eduard von SACKEN) und KAT. WIEN 1859–1862, Bd. 2: Italiener, Spanier und einzelne Waffenstücke, S. 58 (Eduard von SACKEN). Julius von Schlosser sah in ihnen Liebespaare, genauso wie später Bruno Thomas und Ortwin Gamber, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 9) und KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 70–71 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER). Bereits zuvor deutete Bruno Thomas sie als Liebespaare aus klassischen Epen, vgl. THOMAS 1947, S. 17 (Nr. 4). Wendelin Boeheim wertete sie als Phasen des Liebeslebens bis ins Alter, vgl. KAT.

WIEN 1894–1898, Bd. 2, S. 4 (Wendelin BOEHEIM). Zu Analysen des Bildprogramms, vgl. SCHRÖDER 2014, S. 30–45.

<sup>527</sup> Das Liebespaar der vierten Szene ist in bis zu den Knöcheln bzw. bis zum Boden reichende stoffreiche Tapperts (auch als Houppelandes bezeichnet) gekleidet. Ab dem 15. Jahrhundert wurden bei höfischen Frauen körpernahe Kleider mit weiten Ärmelausschnitten beliebt. Ein derartiges Obergewand wird von den Damen der zweiten und dritten Szene getragen. Die Stoffqualität und der Stoffverbrauch waren dabei bedeutende Indizien auf den sozialen Stand des Eigentümers. Je vornehmer der Träger, desto weiter war das Gewand, vgl. LEHNART 2000–2005, Bd. 2: Der Spätgotik, 1370–1420, S. 35–37. Zur Mode der Zeit, vgl. dazu THIEL 1968, S. 199–202.

<sup>528</sup> Siehe zu dieser repräsentativen Standesgeste Kat. Nr. 6, Fn. 94.

<sup>529</sup> CAMILLE 2000, S. 112–113.

tel (Kat. Nr. 9 und 22) zu sehen ist, der vollständigen Hingabe des Schenkers gleich. Die Dame ist jedoch nicht gewillt, das Herz anzunehmen und hat stattdessen ihren rechten Zeigefinger erhoben. Möglicherweise ermahnt sie ihn, dass es Minnedienste bedarf, um ihre Gunst zu gewinnen. Auf diese Weise ist darunter in der zweiten Szene ein Kavalier mit einer Laute gezeigt, der für seine Dame musiziert.<sup>530</sup> Das Lautenspiel scheint seine Wirkung nicht zu verfehlen. Als Zeichen ihrer Zuneigung hält die Dame einen Blütenkranz in ihrer linken Hand, um den Kavalier zu bekränzen.<sup>531</sup> In der dritten Szene rechts daneben tritt der Kavalier mit einem Becher, der vermutlich mit Wein gefüllt ist, an die Dame heran (Abb. 26.5), was als erotisches Liebesangebot zu deuten ist.<sup>532</sup> Durch den Sexualakt wird ein gemeinsamer Bund geschlossen, sodass in der vierten Szene ein Ehepaar wiedergegeben ist. Die Haare der Dame wie ihr Körper sind nun gänzlich verhüllt. Zudem halten Mann und Frau jeweils einen Rosenkranz in ihren Händen, der im Spätmittelalter ein beliebtes Brautgeschenk darstellte.<sup>533</sup>

Lokalisiert werden die vier Minneszenen durch stilisierte Blattranken und Blumen, welche die Figuren ringsum in bunten Farben umgeben, in der Natur – vielleicht in einem Liebesgarten.<sup>534</sup> Zusätzlich belebt wird dieser durch einen Falken und eine Eule, rechts und links am Sattelknauf. Die Eule diente bei der Vogeljagd als Lockvogel.<sup>535</sup> Der Falke war ein beliebter Jagdvogel und ein adliges Statussymbol.<sup>536</sup> Im Kontext der gezeigten graduellen Liebeswerbung könnten die beiden Vögel die niedere und hohe Minne bzw. die zwei Wege symbolisieren, die in der Liebe begangen werden können, wobei die Eule für die niedere Minne und die Gefahr der Verlockung zur Wollust steht.

Im Vergleich zum Sattelvorderbogen ist der Dekor des Sitzbereiches mit einem Flecht- und Schachbrettmuster sowie der Rückseite des Sattelhinterbogens mit einer leeren Banderole sehr reduziert. Die Sattelaufgaben sind durch ausladende Sattelstege zweigeteilt. Vorn zeigen sie Blattranken und hinten jeweils eine Bandminuskel »v« oder »y« (A und B).<sup>537</sup> Bekrönt werden die Buchstaben beidseitig von einer

Laubkrone, die wahrscheinlich auf die Königswürde des Sattelbesitzers hinweist, wenn die Buchstaben als dessen Initialen gedeutet werden. Thomas Bruno und Ortwin Gamber zogen erstmals in Betracht, dass es sich hierbei um den böhmischen König Ladislaus Postumus (1440–1457, tschechisch Vladislav) handeln könnte.<sup>538</sup> In diesem Fall wären die Minuskeln als »v« zu lesen. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein unter dem Erzherzog Sigmund von Tirol (1427–1496) in Innsbruck entstandenes Inventar, das von einem »*kunig Laslas satl mit vergulden steigraifen*«<sup>539</sup> (Sattel des Königs Ladislaus mit vergoldeten Steigbügeln) berichtet. Somit ist nicht auszuschließen, dass der Krippensattel seit dem 15. Jahrhundert in Innsbruck aufbewahrt wurde. Die Buchstaben könnten aber auch als »y« für yhesus (Jesus) stehen, wie auf einer böhmischen Pavese von ca. 1440.<sup>540</sup> Auf der Pavese ist der Buchstabe ebenfalls bekrönt. Zudem entspringt hinter ihm, wohl in Anlehnung an die Macht oder Gewalt der himmlischen Sphäre, eine Wolke mit zahlreichen Blitzen.

*Einordnung:* Der Ambras-Krippensattel weist formal, materialtechnisch und motivisch Parallelen zu den anderen erhaltenen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts auf. In der Ausführung der Beinschnitzereien steht er besonders dem Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23) nahe, womit ihre Schnitzereien in einer verwandten Region ausgeführt worden sein können: Die Figurendarstellungen am Sattelvorderbogen des Ambras-Krippensattels sind stärker als das übrige Bildprogramm in die Beinplatten geschnitzt. Die Banderole am Sattelhinterbogen bildet sich lediglich aus eingetieften Linien, wie bei einer Gravur. Der Beinschnitzer arbeitete hier somit mehr mit der Fläche als mit der Tiefe der Beinplatten, ähnlich wie beim Tratzberg-Sattel. Der Stil, in dem die Minneszenen ausgearbeitet sind, zeigt deutliche Einflüsse des internationalen Stils um 1400. Kennzeichnend für diesen ist unter anderem, dass das Bildpersonal vor keinem fassbaren Bildraum dargestellt ist. Stattdessen umrahmen stilisierte Ranken die Figuren, in der Art einer Kulisse. Die Figuren

<sup>530</sup> Siehe zum Lautenspiel auch die Beschreibung des Monbijou-Sattels (Kat. Nr. 4).

<sup>531</sup> Zur Bekränzung bzw. Bekrönung des Liebenden siehe GLANZ 2005, S. 196–201. Das Bildthema wird u.a. auch auf dem Battyány- und Este-Sattel gezeigt (Kat. Nr. 9 und 20).

<sup>532</sup> Das Becherreichen ist auch auf dem Borromeo-Sattel (Kat. Nr. 16) zu sehen. Siehe eingehender zum Motiv, Kap. 2.2, S. 38.

<sup>533</sup> Siehe zur Bedeutung des Rosenkranz-Motivs Kap. 2.2, S. 38.

<sup>534</sup> Siehe zum Motiv des Liebesgartens Kap. 2.2, S. 39.

<sup>535</sup> Eulen sind in Malerei der Frühen Neuzeit auch ein Symbol der Luxuria, während sie in Bildern des 15. Jahrhunderts vorrangig als Symbole des Bösen und der Sündhaftigkeit dienen, vgl. DITTRICH/DITTRICH 2004, S. 109–110.

<sup>536</sup> Siehe zum Falken SCHRÖDER 2019, S. 229–232.

<sup>537</sup> In der Forschung wurden die Minuskeln auch als »E« oder »J« identifiziert, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 9) und KAT. WIEN 1894–1898, Bd. 2, S. 4 (Wendelin BOEHHEIM).

<sup>538</sup> KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 70–71 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER). Eine Zuweisung des Sattels an den böhmischen König ist auch bereits zu finden in: BRUNO ET AL. 1965, S. 28, Abb. 12 und wurde zudem von der Verfasserin in Betracht gezogen und verteidigt in SCHRÖDER 2014, S. 42–45.

<sup>539</sup> Inventar des Hauskämmerer-Amtes, 1490, Innsbruck, Tiroler Landesarchiv (ehemals kaiserlich-königliches Statthaltereiarchiv), Teiledition in: SCHÖNHERR 1883, S. 210 (Nr. III).

<sup>540</sup> Pavese, Böhmen, um 1440, Holz, Leder, Leinen, Gesso, Silberfolie, 108 × 52 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 29.158.595, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 568–569, Kat. Nr. 208 (Dirk H. BREIDING).

sind durchgängig in Dreiviertelansicht dargestellt. Bei ihrer Wiedergabe wie auch beim Hintergrund zeigt sich die Neigung, natürliche Körper durch lineare Gestaltungselemente wiederzugeben. So werden die Haare durch in Reihen angeordnete diagonale und senkrechte Linien strukturiert. Durch dieses Vorgehen wie auch durch das Fehlen einer expressiven Mimik und Gestik wirken die höfischen Männer und Frauen starr. Ihre Gewandungen fallen geordnet und vornehmlich in senkrechten, parallel zueinander gesetzten Falten weich von ihren Schultern herab. Am Saum der langen Gewänder sind vorrangig doppeltrichterförmige Falten erkennbar.<sup>541</sup> Die länglichen Gesichter zeichnen sich durch mandelförmige leere Augen ohne Augenpunkt und sehr schmale spitze Nasen aus. Die Männer und teils auch die Frauen besitzen ein stark ausgeprägtes Kinn, wodurch ihre Gesichter einem in Böhmen unter anderem für den Evangelisten Johannes gebräuchlichen Gesichtstypus gleichen.<sup>542</sup> Der Beinschnitzer bediente sich demnach vermutlich älterer Darstellungsmuster, was gelegentlich zu Unstimmigkeiten in der Wiedergabe der Körperproportionen führte. Die linke Hand des Mannes der ersten Szene ist beispielsweise zu klein und der Ärmel des Mannes der vierten Szene zu lang.

Die Bandminuskeln erinnern an Zier- oder Musteralphabete der Mitte und der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie etwa jenem im Vokabular von Ladislaus Postumus oder in der Fibel von Kaiser Maximilian I. (1459–1519).<sup>543</sup> In der Fibel sind zudem drei bekrönte Bandminuskeln zu finden, die als Initialen Maximilians, seines Vaters Friedrich III. und seiner Mutter Eleonore interpretiert werden.<sup>544</sup> Eine Entstehung des Beinsattels in Böhmen oder Österreich in der Mitte des 15. Jahrhunderts ist demnach wahrscheinlich, was eine Zuweisung an Ladislaus Postumus unabhängig von der Lesart der Bandminuskeln bekräftigt.

*Literatur:* KAT. WIEN 1855, Bd. 1: Geschichtliche Einleitung und die Rüstkammern, S. 290 (Eduard von SACKEN); KAT. WIEN 1859–1862, Bd. 2: Italiener, Spanier und einzelne Waffentstücke, S. 58, Tafel XLIX (Eduard von SACKEN); SCHULTZ 1889, S. 491–492; KAT. WIEN 1889, S. 21, Kat. Nr. 47 (Wendelin BOEHEIM); SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 9); KAT. WIEN

1894–1898, Bd. 2, S. 4, Tafel VII (Wendelin BOEHEIM); HORVÁTH 1937, S. 183, 220 und 238, Abb. 73, Tafel XXXV; THOMAS 1947, S. 17 (Nr. 4); BRUNO ET AL. 1965, S. 28, Abb. 12; GENTHON 1970, S. 5 (Nr. 2); KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 70–71, Abb. 18 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER); AUER 1984, S. CXVI (Nr. 487); VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 23); RADWAY 2009, S. 59–60 (Nr. 19); SCHRÖDER 2014, S. 24–49.

*Internetquellen:* Online Sammlungsdatenbank des Kunsthistorischen Museums, KHM, URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/373060/>, zuletzt geprüft am 02.02.2024.

**Kat. Nr. 27, Gries-Sattel,  
Verbleib unbekannt**

**Tafel 97–98**

*Lokalisierung:* Mitteleuropa

*Datierung:* 2. Hälfte 15. Jahrhundert

*Material:* Knochen, geschnitzt; Hirschhorn (?); Leder; Holz; Birkenrinde

*Provenienz:* Der Beinsattel befand sich wohl in Jenesien, einem Bergdorf bei Bozen, und war nachfolgend im Besitz eines Konventualen in Gries. Über den Bozener Kunsthändler Ueberbecher gelangte er an einen Sammler in Wien.<sup>545</sup> Später kaufte ihn Richard Zschille (1847–1903) an, der aus finanziellen Gründen gezwungen war, seine Sammlung in Großenhain zu veräußern. Am 25. Januar 1897 wurde der Beinsattel daher bei Christie's in London versteigert,<sup>546</sup> wo er vermutlich von einem Herrn Coureau erworben wurde.<sup>547</sup> Seither ist sein Verbleib unbekannt.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* In den drei einzigen bekannten Schwarz-Weiß-Aufnahmen des Gries-Sattels, die 1893 und 1897 publiziert wurden (Tafel 97 und 98),<sup>548</sup> sind Fehlstellen am Sattelbaum und an den Beinauflagen des Beinsattels sichtbar und zwar insbesondere an den unteren Rippen. Des Weiteren weisen die Beinauflagen einzelne Risse und Materialverluste am Sattelhinterbogen, an den inneren Bordüren, im Bereich der Bohrlöcher an der

<sup>541</sup> Siehe zu dieser Gewandfigur Kat. Nr. 4, Fn. 65.

<sup>542</sup> Vgl. Johannes in der *Kreuzigung Christi*, Böhmen, um 1430, Tempera auf Tannenholz, 84,2–5 x 70,9–71,3 x 0,7 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1662, vgl. KAT. BERLIN 2010, S. 140–155, Kat. Nr. 18 (Stephan KEMPERDICK).

<sup>543</sup> Ladislaus-Vokabular, böhmisch, 1450er-Jahre, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1787, fol. 65v–66v, vgl. PAUSCH 2004, Tafel 8–10. Das Musteralphabet mit den Bandminuskeln wurde erst nach dem Tod von Ladislaus Postumus 1457 durch seinen Erzieher Johannes Holubařz eingefügt. Fibel von Kaiser Maximilian I., Wien oder Wiener Neustadt, um 1466, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2368, fol. 20r und 24v–26v, vgl. BOYER 2004, S. 100–103.

<sup>544</sup> Ebd., S. 102; KAT. AUSST. WIEN 1996, S. 104, Kat. Nr. 20 (Andreas FINGERNAGEL).

<sup>545</sup> SCHLOSSER 1899, S. 254, Anm. 9; VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 21).

<sup>546</sup> KAT. AUKT. LONDON 1897, S. 16, Lot. 69A; CRIPPS-DAY 1925, S. 103, Lot. 69.

<sup>547</sup> Der Name Coureau ist handschriftlich in einem Auktionskatalog von 1897 neben Lot. 69A vermerkt, London, Bibliothek der Wallace Collection, Sign. SAL 1897-01-25. Womöglich handelt es sich um den Londoner Kunsthändler B. Coureau.

<sup>548</sup> KAT. PRIV. GROSSENHAIN 1893, Bd. 1, S. 5, Kat. Nr. 109, Tafel 27–28 (Robert FORRER); KAT. AUKT. LONDON 1897, S. 16, Lot. 69A.

rechten Sattelaufgabe und unterhalb der linken unteren Riemenöffnung auf. Die Fehlstelle am Sattelhinterbogen links scheint grob mit Leder (?) abgedeckt worden zu sein. Die Beinaußenumrandung ist am Sattelvorderbogen sowie partiell an den Sattelaufgaben und am Sattelhinterbogen verloren. Die senkrechte Beinleiste am linken Sattelvorderbogen ist mittig gebrochen. Die Lederaufgaben an den Sattelwangen sind stark porös und rissig.

*Beschreibung:* Der formal den Bocksätteln zugehörige Gries-Sattel verfügt nach schriftlichen Angaben über einen hölzernen Sattelbaum, der auf der Unterseite mit Birkenrinde belegt ist.<sup>549</sup> Die Satteloberseite zieren Beinaufgaben aus Knochen und Hirschhorn (?). Nur die Sattelwangen und -stege sind mit dunklem Leder bezogen. Wie für die Beinsättel des 15. Jahrhunderts üblich wurde der Sattel flächendeckend mit großformatigen Knochenplatten belegt. Zusätzlich sind auf dem Sattelaußenrand Beinleisten aufgeschoben und weitere Beinleisten an der Längsachse und am Sattelvorderbogen gliedern die Satteloberfläche in einzelne Bildbereiche. Die Beinplatten sind größtenteils blank belassen. Nur an den inneren Bordüren sind sie im Flachrelief geschnitzt. Die Schnitzereien zeigen rechts und links eine stehende Person, die sich nach vorn in Richtung der äußeren Bordüre wendet – wahrscheinlich eine Frau und einen Mann.<sup>550</sup> Beide Figuren sind in auffallend lange, in gezackten Falten fallende Übergewänder gekleidet. Ausgehend vom wiederholten Vorkommen stehender höfischer Liebespaare an den inneren Bordüren des Palagi-, Meyrick-, Thill- und Tratzberg-Sattels (Kat. Nr. 5, 18, 21 und 23) könnte es sich um ein Paar und damit eine Minneszene handeln.

Je Sattelseite durchbrechen zwei waagerechte Riemenöffnungen sowie sechs zu Paaren angeordnete Bohrungen den Sattelbaum. Die Bohrungen sind partiell ausgerissen, was auf eine Benutzung der technischen Einrichtungen hindeutet. Der Sattel könnte hiermit als Reitsitz verwendet worden sein, zumal dessen Bildschnitzereien einem derartigen Gebrauch nicht entgegenstehen. Insgesamt scheinen die inneren Bordüren, die von ihrer Höhe den meisten Platz für Darstellungen bieten, die beliebtesten und zugleich zweckmäßigsten Bildbereiche für Figurenszenen an Bocksätteln gewesen zu sein, zumal diese durch einen Reiter nicht verdeckt wurden.

*Einordnung:* Ausgehend von seinem reduzierten Dekor gehört der Gries-Sattel zu den schlichteren Werken unter den bekannten Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. In der The-

menwahl und Platzierung der Darstellungen gleicht er den erhaltenen zeitgenössischen Exemplaren und auch hinsichtlich seines materialtechnischen Aufbaus scheint er sich nicht von diesen zu unterscheiden. Eine stilistische Einordnung der Schnitzereien ist anhand der drei bekannten Schwarz-Weiß-Aufnahmen kaum möglich. Die langen schlanken Körper der Figuren und die doppeltrichterförmige Falte am Ärmel der Person rechts erwecken den Eindruck, dass sie vom Formenvorrat des Internationalen Stils um 1400 geprägt sind. Die gezackten Gewandfiguren der Obergewänder, welche die Körperproportionen der in Dreiviertelansicht abgebildeten Personen verschleiern, deuten allerdings auf eine deutlich spätere Entstehung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hin. Unter dem Einfluss der niederländischen Malerei gewannen diese im Verlauf des Jahrhunderts in der Kunst immer stärker an Verbreitung und Anwendung. Die Annahme von Robert Forrer, es handle sich um eine burgundische Arbeit von ca. 1400, ist daher anzuzweifeln.<sup>551</sup>

*Literatur:* KAT. PRIV. GROSSENHAIN 1893, Bd. 1, S. 5, Kat. Nr. 109, Tafel 27–28 (Robert FORRER); KAT. AUKT. LONDON 1897, S. 16, Lot. 69A; SCHLOSSER 1899, S. 254, Anm. 9; LAKING 1920, Bd. 3, S. 175, Abb. 984; CRIPPS-DAY 1925, S. 103, Lot. 69; VERÖ 2006, S. 278 (Nr. 21); RADWAY 2009, S. 54–55 (Nr. 14).

## C. DIE BEINSÄTTEL DES 16. JAHRHUNDERTS

### Kat. Nr. 28, Bureus-Sattel in Stockholm, Livrustkammaren

Inv. Nr. 29512 (25:32)

Tafel 99–102

*Lokalisierung:* Norddeutschland (?)

*Datierung:* um 1520–1530 (?)

*Material:* Knochen, graviert und gefasst in den Farben Rot und Grün; Hirschhorn (?); Leder; Holz; tierische oder pflanzliche Fasern; Birkenrinde

*Maße:* Gesamtlänge 45 cm; Sitzlänge 20 cm

*Gewicht:* 3,43 kg

*Provenienz:* Der Bureus-Sattel ist höchstwahrscheinlich mit jenem Sattel gleichzusetzen, der 1693 erstmals in einem Inventar des Antiquitätskollegiums in Stockholm erwähnt wird: »*En gammal Sadel medh Elphenbeen inlagd*«<sup>552</sup> (Ein alter Sattel mit Elfenbeineinlagen). In diesem Zusammen-

<sup>549</sup> KAT. PRIV. GROSSENHAIN 1893, Bd. 1, S. 5, Kat. Nr. 109 (Robert FORRER); KAT. AUKT. LONDON 1897, S. 16, Lot. 69A.

<sup>550</sup> KAT. PRIV. GROSSENHAIN 1893, Bd. 1, S. 5, Kat. Nr. 109 (Robert FORRER). Nach den späteren Beschreibungen im Auktionskatalog sind es zwei Frauen, vgl. KAT. AUKT. LONDON 1897, S. 16, Lot. 69A.

<sup>551</sup> KAT. PRIV. GROSSENHAIN 1893, S. 5, Kat. Nr. 109 (Robert FORRER).

<sup>552</sup> *Inventarium uppå dhe Acter, Handlingar och Böcker samt Pergamentsbref, gamble Mynt, Medalier och andra Antiquiteter, som uppå Kungl. Cancellie Collegii d. 15. Augusti 1693 gifne ordres [...]*, Stockholm, Riksantikvarieämbetet (Reichsantiquarant), ediert in: ARNE

hang passt eine handschriftliche Notiz am rechten unteren Sitzbereich des Sattelbaums: »[- - -]iela [...]s 93 Coftet/ [- - -] upsala j[obannes] B[ureus]« (Abb. 28.7). Sie verweist auf den ersten Reichsarchivar Johannes Thomae Agrivillensis Bureus (1568–1652), der 1630 von Gustav II. Adolf von Schweden (1594–1632) den Auftrag bekam, antike Denkmäler zusammenzutragen. Ab 1666 wurden diese, und darunter der Bureus-Sattel, im Antiquitätskollegium in Uppsala und ab 1690 in Stockholm aufbewahrt. Als Dauerleihgabe des Historiska museet gelangte der Sattel wohl ab 1926 in die Livrustkammaren in Stockholm.<sup>553</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Der Sattelbaum und die Beinauflagen des Bureus-Sattels weisen vor allem im unteren Bereich Beschädigungen und Materialverluste auf. Einzelne Teile des Sattelbaums driften auseinander, weshalb sie zu einem unbekanntem Zeitpunkt mit Metallnägeln und -klammern stabilisiert wurden. Der Sattelknauf ist abgebrochen. Links am Sattelhinterbogen und an den -auflagen fehlen weitere Beinarbeiten, darunter ovale Beinleisten. Die Beinaußenumrandung ist, falls einst vorhanden, gänzlich verloren ebenso wie die Beinleiste am rechten Sattelvorderbogen. Die Beinleisten am linken Sattelvorderbogen und an der Längsachse sind partiell beschädigt. Rote und grüne wachsartige Reste zeugen von einer ehemaligen farblichen Verzierung der Beingravuren. Die Lederauflagen an den äußeren Bordüren sind in Fragmenten erhalten, während jene an den Sattelwangen zwar spröde und rissig, aber weitgehend intakt sind. Metallnägeln halten an den äußeren Bordüren noch Reste von Lederriemen. Ein langer Lederriemen ist rechts an beiden Enden befestigt und bildet auf diese Weise eine Schlaufe. Durch die Bohrungen am linken Sattelvorderbogen ist ein Lederband und durch jene an der linken Sattelaufgabe ein beiges Garn geführt. Der Sattelbaum liegt an der Unterseite weitgehend frei. Nur noch vereinzelt sind Reste einer Behütung aus einem faserartigen Material und Birkenrindenaufgaben sichtbar. An der linken Rippe ist die Nummer »393« notiert.

*Beschreibung:* In seiner Formgebung ähnelt der Bureus-Sattel den Bocksätteln des 15. Jahrhunderts. Während diese jedoch eine Kombination zwischen Pritschen- und Trachtensätteln darstellen, zählt der Bureus-Sattel zu den Trach-

tensätteln. Das heißt, er besitzt zwei längs auf dem Rücken des Reittieres aufliegende Holzplanken (Trachten). Über diesen erhebt sich ein hoher Sattelvorderbogen, der vermutlich einst einen sich eindrehenden runden Sattelknauf besaß, wie ein Bocksattel. Die äußeren Bordüren des Bureus-Sattels setzten sich aber in einem spitzeren Winkel von den inneren Bordüren ab und laufen unter dem Sattelknauf spitz zusammen, sodass er über keine Frontplatte verfügt. Der zweibogige Sattelhinterbogen ragt steil über zwei stark ausgeprägte Sattelaufgaben in die Höhe, ohne von Sattelstegen zusätzlich gehalten zu werden.

Der Materialaufbau des Bureus-Sattels ist durch seine hohen Materialverluste gut nachvollziehbar. Der hölzerne Sattelbaum setzt sich aus mehreren Einzelteilen zusammen und wird zugunsten seiner Stabilität rundum von tierischen oder pflanzlichen Fasern umspannt. Diese Behütung bildet auf der Satteloberseite die Basis für helle Bein- und dunkelbraune Lederauflagen, wobei sich letztere auf die äußeren Bordüren und Sattelwangen beschränken. Die gravierten Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) bestehen aus Beinleisten und -platten. Die Beinleisten markieren die Längsachse des Sattels und den Übergang zwischen den äußeren und inneren Bordüren. Die Beinleiste an der Längsachse, die mit einem Lambrequin geschmückt ist, wurde mit beinernen Nägeln auf dem Sattelbaum fixiert. Die großen Beinplatten wurden aufgeklebt und zeigen ein achsensymmetrisch gestaltetes Bildprogramm aus profanen Szenen. Im Sitzbereich durchdringt eine Riemenöffnung je Sattelseite den Sattelbaum. Vorn und hinten an den Trachten sind zahlreiche Bohrlöcher – auf der rechten Seite ca. fünf und auf der linken Seite ca. 13 – zu finden. Einige der Bohrungen sind ausgerissen, was auf ihre tatsächliche Verwendung zur Befestigung des Sattel- und Zaumzeugs schließen lässt. Eine Nutzung des Sattels als Reitsitz ist daher und mit Blick auf den Erhaltungszustand des Werkes wahrscheinlich.

An den inneren Bordüren ist jeweils eine stehende adlige Dame mit einem Tier, links eine Art Eidechse oder ein Salamander<sup>554</sup> und rechts ein Drache, wiedergegeben. Die Damen wurden auf Grundlage einer spiegelverkehrt zur Anwendung gekommenen Vorlage ausgeführt. Sie weisen daher neben einer analogen Körperhaltung und Gestik auch einheitliche physische Merkmale und Gewandungen des

1931, S. 88. Der Sattel wird zudem im Inventar des Antiquitätsarchivs von 1720 erwähnt, *Ars Inventarium*, Stockholm, Riksantikvarieämbetet, ediert in: Ebd., S. 90: »En gamal sadel af been, med ritning.« (Ein alter Sattel aus Bein, mit Gravur).

<sup>553</sup> Nach schriftlicher Information von Sofia Nestor, Kuratorin der Livrustkammaren, vom 28. Februar 2019. Ein herzlicher Dank gilt Frau Nestor für die bereitgestellten Informationen und Fotografien zum Werk sowie zum Wasa-Sattel (Kat. Nr. 31); Website der Livrust-

kammaren, Emuseumplus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=66055&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 03.10.2023.

<sup>554</sup> Es könnte sich auch um ein Frettchen oder Hermelin handeln, vgl. die Website der Livrustkammaren, Emuseumplus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=66055&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 03.02.2024. Siehe zum Bildprogramm Kap. 1.4.

16. Jahrhunderts<sup>555</sup> auf. Ihre langen, am Dekolletee tief ausgeschnittenen Doppelkleider sind in der Taille gebunden und weisen lange Hängeärmel auf, die in Wellen herabfallen. Um ihren Hals ist jeweils eine Perlenkette mit Kreuzzeichen gebunden und auf den Köpfen tragen sie hohe gemusterte Hauben, die ihre Haare vollständig verbergen. Die Damen strecken eine Hand in Richtung des neben ihnen platzierten Tieres aus, als würden sie es abwehren oder streicheln. Links und rechts im Sitzbereich und am Sattelhinterbogen begegnen sich ein Greifvogel und ein drachenartiges Wesen in Konfrontation. Dabei versucht das drachenartige Wesen mit seinen spitzen Zähnen in die ausgebreiteten Flügel des Greifvogels zu beißen. Die Tierkampfsszenen folgen wie die Frauendarstellungen vorn und auch die Blütenranken und Blätter an den Sattelaufgaben einer spiegelverkehrt zur Anwendung gekommenen Vorlage.

*Einordnung:* Der Bureus-Sattel weicht trotz seiner an die Bocksättel angelehnten Sattelform äußerlich von den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts ab. Er wurde wie diese aber als funktionaler Reitsitz erbaut, wodurch sich die Werke in ihrem materialtechnischen Aufbau gleichen. Die Beinaufgaben des Bureus-Sattels sind graviert und nicht mehr geschnitzt. Dieser Wandel in der Verzierungstechnik der Beinarbeiten wurde von der ab dem Spätmittelalter florierenden Druckgrafik begünstigt. Er deutet sich bereits bei einigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 17, 21 und 26) an und setzt sich bei den Beinsätteln des 17. Jahrhunderts fort.<sup>556</sup>

Die Gravur des Bureus-Sattels ist sehr grob ausgeführt und besteht aus systematisch gesetzten und verhältnismäßig starken Linien und Punkten. Es werden vorrangig die Umrisse der Figuren wiedergegeben. Dazu deuten lineare Muster Bordüren an und vermitteln Texturen der Kleidung und der Haut der Tiere. Nur einige wenige Parallelschraffuren setzen Graustufen und somit Höhungen und Tiefen. Die Darstellungen bleiben hierdurch in der Fläche verhaftet. Es handelt sich um idealisierte Darstellungen nach einheitlichen Vorbildern, was insbesondere an den Körperproportionen der Frauen mit ihren stark abfallenden Schultern, sehr schmalen Taillen und schlangenförmigen Armen offenbar wird. Stilistische Vergleichsarbeiten ließen sich bislang nicht finden. Dennoch wurde eine Entstehung des Sattels in Norddeutschland in den 1520er- bis 1530er-Jahren von der kunsthistorischen Forschung in Erwägung gezogen.<sup>557</sup>

<sup>555</sup> Siehe zur Mode des 16. Jahrhunderts KOCH-MERTENS 2000, Bd. 1: Die Kulturgeschichte der Mode bis 1900, S. 203–212.

<sup>556</sup> Siehe zum Thema Kap. 1.4, S. 27.

<sup>557</sup> KAT. AUSST. STOCKHOLM 2010, S. 192, Kat. Nr. 17 (Sofia NESTOR); Website der Livrustkammaren, Emuseumplus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=c>

*Ausstellungen:* Stockholm, Livrustkammaren 2010–2011

*Literatur:* KAT. AUSST. STOCKHOLM 2010, S. 192, Kat. Nr. 17 (Sofia NESTOR).

*Internetquellen:* Website der Livrustkammaren, Emuseumplus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=66055&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 03.02.2024.

**Kat. Nr. 29, Gonzaga-Sattel,  
Verbleib unbekannt**

**Tafel 103**

*Lokalisierung:* Norditalien

*Datierung:* nach 1500

*Material:* Bein, geschnitzt; Holz; Leder

*Wappen:* das Wappen der Markgrafen von Mantua

*Inschriften:* mehrere Majuskeln:

A) L. G. D. M

B) B B D M.

*Provenienz:* Der Beinsattel wird erstmals 1840 im Besitz des Grafen Girolamo Possenti in Fabriano erwähnt,<sup>558</sup> wo er sich zusammen mit dem Possenti-Sattel (Kat. Nr. 24) und dem Possenti-Sattelhaken (Kat. Nr. 2) bis zu seiner Veräußerung am 9. April 1880 an einen Herrn Bourgeois befand.<sup>559</sup> Später war er zusammen mit dem Possenti-Sattel Teil der Sammlung des Marchese D. in Genua. Beide Beinsättel wurden am 28. Mai 1888 verkauft.<sup>560</sup> Seither ist der Verbleib des Gonzaga-Sattels unbekannt.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* In der einzigen bekannten, 1880 publizierten Schwarz-Weiß-Aufnahme des Gonzaga-Sattels, welche die linke Sattelseite zeigt, sind keine Fehlstellen am Sattelbaum oder an den Beinaufgaben zu bemerken (Tafel 103).<sup>561</sup> Die schmalen, senkrecht im Sitzbereich aufgesetzten Beinplatten scheinen sich allerdings partiell vom Sattelgrund zu lösen. Ausgehend von ihrem geringen und somit ungewöhnlichen Format könnte es sich um nachträgliche Ergänzungen handeln, ebenso wie bei der untypischen ledernen oder metallenen Außenumrandung. Die Sattelwangen werden von durchbrochen gearbeiteten Lederaufgaben mit einem Rankenmuster bedeckt. Sie erin-

ollection&objectId=66055&viewType=detailView, zuletzt geprüft am 05.02.2024.

<sup>558</sup> KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 11–12, Kat. Nr. 14 (Camillo RAMELLI).

<sup>559</sup> KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94; VARESE 2005, S. 774.

<sup>560</sup> KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 36.

<sup>561</sup> KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94.

nern an die späteren Lederauflagen des Possenti-Sattels (Kat. Nr. 24) – ein Indiz dafür, dass sie als Neuerung zu identifizieren sind und dass am Gonzaga-Sattel, wie am Possenti-Sattel, umfassende Umarbeitungsmaßnahmen vorgenommen wurden.<sup>562</sup> In diesem Rahmen könnten ferner die Riemenöffnungen und Bohrungen verdeckt worden sein.

*Beschreibung:* Der Gonzaga-Sattel gleicht formal den Bocksätteln. Er verfügt so über einen in einer eleganten Kurve hoch emporragenden Sattelvorderbogen mit einem sich eindrehenden Sattelknauf über einen zweibogigen Sattelhinterbogen. In der Anlage und Neigung des Sattelhinterbogens weist er aber auch Analogien zu osteuropäischen oder »alten ungarischen Sätteln« mit einem halbrunden Sattelhinterbogen auf.<sup>563</sup> Ungewöhnlich für Bocksättel sind dazu die rechts und links am Sattelvorderbogen angesetzten Querstege, die sich vor die Beine und den Unterleib des Reiters schieben, wie beim Juste-Sattel des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 32). In seiner Sattelform weicht er somit in Details von den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts der Bocksattel-form ab.

Sein materieller Aufbau lässt sich anhand der wenigen verfügbaren schriftlichen und bildlichen Informationen nicht komplett erschließen. Der Gonzaga-Sattel verfügt wahrscheinlich über einen hölzernen Sattelbaum, der auf der Unterseite mit Leder (?) und auf der Oberseite mit Bein und Leder belegt ist. Ein dunkles Lederband, vielleicht auch ein Metallband wie beim Soltykoff-Sattel (Kat. Nr. 34), mit einem aufgemalten filigranen Rankenornament ziert den Sattelaußenrand und die Längsachse. Die Beinauflagen bilden sich am Sattelvorderbogen und an der linken Sattelaufgabe aus größeren Beinplatten, die keine Übergänge erkennen lassen. Im Sitzbereich sind hingegen schmale Beinplatten senkrecht aufgesetzt, die augenfällig an jene des Lechenperg-Sattels des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 35) erinnern. Diese wohl später ergänzten Beinauflagen besitzen Schnitzereien im Flachrelief, die ein Trophäenarrangement aus Stangenwaffen und einem Halbharnisch abbilden. In dessen Zentrum sind die heraldischen Zeichen der Markgrafen von Mantua eingearbeitet.<sup>564</sup> Diese wiederholen sich an der Vo-

lute des linken Sattelknaufes. Deren runde Grundfläche ist durch ein Kreuz geviert, in deren Feldern jeweils ein Adler schwebt.<sup>565</sup>

Am linken Sattelvorderbogen und an der linken Sattelaufgabe sind nackte Meerwesen in das Bein geschnitzt, die sich an frühen italienischen Kupferstichen orientieren. Eines der Meerwesen an der Sattelaufgabe reitet auf einem drachenartigen Wesen und hält ein langes Szepter (?) in seiner rechten Hand. Hinter ihm ist ein Zweikampf zwischen zwei Meerwesen auf Hippokampen abgebildet. Die linke Figur holt dabei mit einem Stock zum Schlag aus, an dem Fische hängen. Als direkte Vorlage der Schnitzerei kann der zweiteilige Stich *Kampf der Seegötter* von Andrea Mantegna (1431–1506) angesehen werden, der um 1475 bis 1481 entstand und die kampflustigen Telchines aus der griechischen Mythologie zeigt (Abb. 17 und 18).<sup>566</sup> An der Rippe des Sattelvorderbogens ist mit einem Mann mit tierischem Unterleib ein Ichthyokentaur wiedergegeben.<sup>567</sup> Auf dessen schlangenähnlichem Schwanz sitzt ein nacktes Kind mit einer langen Fackel und zusammengebundenen Zweigen. Diese Komposition ist von Nicoletto da Modenas (tätig um 1500–1522) Stich *Triton mit Kind* von ca. 1500 übernommen (Abb. 19).<sup>568</sup> Ob der Ichthyokentaur analog zum Stich links von einem Hippokamp begleitet wird, ist in der Fotografie des Sattels nicht zu erkennen. Über der Szene an der linken inneren Bordüre sind lediglich noch einzelne Blattranken sichtbar. Das Figurenprogramm der rechten Sattelseite ist unbekannt.

Zwei kurze Objektbeschreibungen vom Ende des 19. Jahrhunderts berichten von zwei Bildnissen, die zusammen mit den Inschriften »L. G. D. M.« und »B B D M.« (A und B) an der Vorderseite des Sattels, wohl an den Querstegen, dargestellt sein sollen.<sup>569</sup> Die Inschriften wurden als Initialen des Markgrafen Ludovico III. Gonzaga (1412–1478) sowie seiner Frau Barbara von Brandenburg (1422–1481) und die Bildnisse als ihre Porträts gedeutet. Die sich an den zwei italienischen Kupferstichen orientierende Motivik des Sattels weist allerdings auf eine spätere Entstehung des Sattels um bzw. nach 1500 hin, was einer Zuordnung des Sattels an das Paar entgegensteht.<sup>570</sup>

<sup>562</sup> Siehe zum Thema Kap. 1.4.

<sup>563</sup> Vgl. BOEHEIM 1890, S. 209–211 und KAT. DRESDEN 2010a, S. 204–205, Kat. Nr. 185 und S. 284, Kat. Nr. 268 (Holger SCHUCKELT). Siehe zum Thema auch Kap. 1.4, S. 26.

<sup>564</sup> KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 12, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI); KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94; KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 36; VARESE 2005, S. 774.

<sup>565</sup> Siehe zum Vergleich das Wappen von Mantua im Wernigeroder (Schaffhausensches) Wappenbuch, süddeutsch, viertes Viertel 15. Jahrhundert, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.icon. 308 n, fol. 34r, digitalisiert auf der Website der Bayerischen Staatsbibliothek, Digitale Bibliothek, URL: <http://daten.digitale-sammlungen.de/0004/>

[bsb00043104/images/index.html?id=00043104&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=73](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63868-p0004-3), zuletzt geprüft am 05.02.2024.

<sup>566</sup> Siehe zum Stich Kap. 1.4, Anm. 150.

<sup>567</sup> Für weitere Informationen zu den Mischwesen aus Mann und Tier, vgl. RUMPF 1939, S. 105–106.

<sup>568</sup> Siehe zum Stich Kap. 1.4, Anm. 150.

<sup>569</sup> KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94; KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 36.

<sup>570</sup> Diese Zuordnung wird vertreten in KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 12, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI); KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94; KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 36 und VARESE 2005, S. 774.

*Einordnung:* Der Gonzaga-Sattel zeigt wie der Bureus-Sattel (Kat. Nr. 28) noch deutliche Anlehnungen an die bei den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts vorherrschende Bocksattelform. In seinem materialtechnischen Aufbau grenzt er sich jedoch von den früheren Beinsätteln ab, wobei die dargelegten Unterschiede wahrscheinlich zumeist aus modernen Überarbeitungen resultieren. Bemerkenswerterweise gleichen sich die Neuerungen teils mit jenen des Possenti-Sattels (Kat. Nr. 24), der sich im 19. Jahrhundert in denselben Privatsammlungen befand. Die beiden Sättel könnten somit auf Anweisung eines gemeinsamen italienischen (?) Besitzers oder zeitnah zueinander an einem Ort überarbeitet worden sein. In seiner Motivwahl ist der Gonzaga-Sattel bereits ganz der Renaissance verpflichtet. Insbesondere Andrea Mantegnas *Kampf der Seegötter* muss im 16. Jahrhunderts auf großen Anklang im Kunsthandwerk gestoßen sein, sodass unter anderem noch weitere zeitgenössische Rüstzeuge bekannt sind, die Mantegnas Arbeit zitieren (Abb. 20).<sup>571</sup> Folglich ist es glaubhaft, dass es sich beim Gonzaga-Sattel um ein authentisches Werk des 16. Jahrhunderts und nicht um eine moderne Beinsattelnachbildung handelt, wie von Stephen Grancsay in Betracht gezogen.<sup>572</sup> Inwiefern die Beinarbeiten mit den heraldischen Zeichen die ursprüngliche Sattelmotivik wiederholen und damit eine Zuweisung des Sattels an die Gonzaga untermauern, ist fraglich. Trophäenarrangements kommen seit dem frühen 16. Jahrhundert in der italienischen Kunst vor.<sup>573</sup> Andrea Mantegna war als Hofkünstler bei den Gonzaga beschäftigt und Francesco II. Gonzaga (1466–1519) besaß nachweislich einen Abzug des Kupferstiches *Kampf der Seegötter*.<sup>574</sup> Der Beinsattel könnte demnach durchaus im Auftrag der Familie entstanden sein. Es könnte sich aber auch um eine geschickte Inszenierung handeln. Anhand der marginalen Informationen zum Werk kann leider nicht überprüft werden, ob es sich bei den heraldischen Zeichen am Sattelknauf und den Darstellungen an der Sattelvorderseite um spätere Überarbeitungen handelt.

*Literatur:* KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 11–12, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI); KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94; KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 36; GRANC-SAY 1937, S. 93, Anm. 8; VARESE 2005, S. 774.

<sup>571</sup> Siehe zum Thema Kap. 1.4, S. 26. In der Elfenbeinkunst kommen antike Meereswesen hingegen vermehrt erst im 17. Jahrhundert vor, vgl. KAT. LONDON 2013, S. 30, Kat. Nr. 21 und S. 62–63, Kat. Nr. 40–41 (Marjorie TRUSTED); KAT. SCHWERIN 2000, S. 178–179, Kat. Nr. 122, S. 183–184, Kat. Nr. 124 und S. 200–201, Kat. Nr. 134–135 (Karin Annette MÖLLER).

<sup>572</sup> GRANC-SAY 1937, S. 93, Anm. 8.

## D. DIE BEINSÄTTEL DES 17. JAHRHUNDERTS

### Kat. Nr. 30, Talleyrand-Périgord-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art

Inv. Nr. 04.3.251

Tafel 104–108

*Lokalisierung:* Polen (?)

*Datierung:* 1664, datiert

*Material:* Knochen und Hirschhorn (?), graviert und geschwärzt; roter Samt mit einer Bordüre mit vergoldeten und versilberten Fäden; Rohhaut (Schwein); Holz (Buche); Birkenrinde

*Maße:* Höhe 47 cm; Länge 56,3 cm; Tiefe 57,8 cm

*Gewicht:* 5 kg

*Heraldische Zeichen,* der Stadt Danzig

*Inschriften:* mehrere Majuskeln eingebettet ins Figurenprogramm:

A) DI

B) M D I

*Provenienz:* Der Beinsattel kann erstmals 1901 in der Sammlung des Herzogs von Dino, Charles Maurice Camille de Talleyrand-Périgord, nachgewiesen werden, in der sich ebenso zwei weitere Beinsättel (vgl. Kat. Nr. 23 und 24) befanden.<sup>575</sup> Im April 1904 wurde die Sammlung, die sich zunächst in Montmorency und später in Monte Carlo befand, vom Metropolitan Museum of Art in New York angekauft.<sup>576</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Der Sattelbaum des Talleyrand-Périgord-Sattels ist an den Bögen und Stegen beschädigt. Insbesondere hinten links driften einzelne Holzpartien auseinander, wodurch seine Stabilität gefährdet ist. Vorn an der linken Rippe ist die Außenkante abgenutzt und ein Bohrloch ausgerissen. Die rote Samtauflage im Sitzbereich, die am Rand mit Ziernägeln fixiert und von einer Bordüre gesäumt wird, gehört nicht zum ursprünglichen Bestand des Sattels und wurde zu einer unbekanntenen Zeit aufgebracht.<sup>577</sup> Entlang der Bordüre sind orangene Verfärbungen an den Beinauflagen zu beobachten, die wohl durch eine Oxidation der Metallfäden verursacht wurden. Die Gravuren der Beinauflagen sind schwarz eingefärbt. Die Beinauflagen weisen mitunter am Knauf, rechten Vorderbogen sowie an den Sattelstegen und -wangen tiefe Risse und Fehlstellen auf. Die großformatigen Beinplatten am

<sup>573</sup> Siehe zum Thema Kap. 1.5, Anm. 170.

<sup>574</sup> Vgl. Kap. 1.4, Anm. 152.

<sup>575</sup> KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 50, Kat. Nr. E. 8, Tafel 21 (Charles Alexander, Baron de COSSON).

<sup>576</sup> KAT. NEW YORK 1905, S. 120, Abb. 54 C (Dean BASHFORD).

<sup>577</sup> Zu diesen Überarbeitungen liegen der Verfasserin keine schriftlichen Informationen vor.

rechten Sattelvorderbogen wölben sich vom Sattelgrund. Die nutförmige Beinaußenumrandung ist partiell am Knauf, Sattelvorder- und Sattelhinterbogen sowie an der rechten Sattelaufgabe verlustig. Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist dunkelbraun gefasst und trägt in roter Schrift die heutige Inventarnummer des Sattels »04.3-251«. Im Bereich der Sattelkammer finden sich Fragmente von Lederriemen, die mit Metallnägeln befestigt sind.

*Beschreibung:* Der Talleyrand-Périgord-Sattel besteht durch einen hohen Sattelvorderbogen mit einem diagonal nach oben ragenden runden Sattelknauf. Der Sitzbereich wird durch zwei seitlich am Sattelvorderbogen angesetzte Querstege konturiert und läuft hinten in einem hohen zweiteiligen Sattelbogen aus, der von starken Sattelstegen gehalten wird. Mit dieser als polnisch charakterisierten Sattelform gleicht er dem Wasa-Sattel (Kat. Nr. 31).<sup>578</sup> Bis auf den Sitzbereich zieren Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) die Satteloberseite des Talleyrand-Périgord-Sattels. Diese werden mit Klebemitteln fixiert. Lediglich an einer mittig zwischen den Sattelwangen aufgesetzten Beinleiste sind beinerne Nägel zu diesem Zweck in den Sattelkorpus eingebracht. Der Sitzbereich ist mit Stoff bekleidet, wie beim Wasa-Sattel. Allerdings besitzt dieser noch seine ursprüngliche Sitzpolsterung und keine moderne rote Samtauflage. Hierin unterscheiden sich die beiden Sättel von den früheren Beinsätteln des 15. und 16. Jahrhunderts, die im Sitzbereich zumeist ebenfalls mit Bein belegt sind. Die Beinsättel des 17. Jahrhunderts erwecken auf diese Weise stärker den Eindruck, es handle sich um zweckmäßige Reitsitze. In ihrem grundlegenden materialtechnischen Aufbau sind alle Beinsättel allerdings nahezu identisch. So verbirgt sich unter den Bein- und Stoffauflagen des Talleyrand-Périgord-Sattels ein hölzerner, ringsum mit Tierhaut behüteter Sattelbaum, der auf der Unterseite mit Birkenrinde belegt ist. Zwei Riemenöffnungen sind unten im Sitzbereich in den Sattelbaum eingelassen. Dazu finden sich an den Rippen und Sattelstegen vier zu Paaren angeordnete Bohrungen pro Sattelseite. Ergänzend zu diesen technischen Einrichtungen wurden in der Sattelkammer Lederriemen montiert. Der Talleyrand-Périgord-Sattel ist damit zweifelsohne ein funktionaler Reitsitz. Mit Blick auf seinen guten Erhaltungszustand kam er wohl aber selten zum Einsatz.

<sup>578</sup> KAT. STOCKHOLM 1897–1901, Bd. 1, S. 21, Tafel XLI (Carl Anton OSSBAHR); KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 50, Kat. Nr. E. 8 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 120, Abb. 54 C (Dean BASHFORD).

<sup>579</sup> Siehe zur Ausstattung von polnischen Husaren KNÖTEL/KNÖTEL/SIEG 1937, S. 288.

<sup>580</sup> Siehe zur Kleidung des 17. Jahrhunderts MEYER 1986, S. 82 und 101 und BÖNSCH 2001, S. 156–168.

<sup>581</sup> Siehe zu einem vergleichbaren Prunkgewand die Angaben in Kap. 1.5, Anm. 169.

Die Beinauflagen sind mit geschwärzten Gravuren aufwendig verziert. Sie zeigen ein profanes, achsensymmetrisch gestaltetes Bildprogramm: Hinten an den Sattelwangen sind zwei einander zugewandte Reiter wiedergegeben, wie beim Wasa-Sattel. Der Reiter links im Halbharnisch und mit offener Sturmhaube trägt einen beflaggten langen Reiterspieß mit sich. Als Satteldecke dient ihm ein Tiger- oder Leopardenfell, in das wohl das Entstehungsjahr des Sattels »1664«, eingraviert ist (Abb. 30.7). Mit dieser Montur gleicht er polnischen Husaren des 17. Jahrhunderts.<sup>579</sup> Auf der rechten Seite trägt der Reiter eine bis unterhalb der Knie reichende weite Hose, eine an der Taille gegürtete Jacke und einen mit Federn verzierten Hut (Abb. 30.8).<sup>580</sup> Bewaffnet ist er mit einem Rapier und einer kurzen Radschlosspistole, die er repräsentativ in seiner linken Hand erhoben hält. Möglicherweise verkörpert auch er ein Regimentsmitglied, vielleicht einen Dragoner. In seine Satteldecke sind die Majuskeln »MDI« (B) graviert. Zwei weitere Majuskeln »DI« (A) finden sich am rechten Sattelvorderbogen inmitten eines Trophäenarrangements. Möglicherweise sind die Buchstaben als Initialen des Inventors und/oder Stechers der Gravuren zu deuten.

Zwei weitere Männer im Gewand des 17. Jahrhunderts sind an der Rückseite des Sattelknaufes (Abb. 30.10) und an der Stirnplatte (Abb. 30.9) wiedergegeben. Ersterer steht mit einer Partisane in seiner rechten Hand vor einem landschaftlichen Hintergrund. Gleichzeitig hält er in seiner Linken einen Regiments- oder Kommandostab, der ihn als Hauptmann oder Offizier kennzeichnet. Der wahrscheinlich adlige Mann an der Stirnplatte trägt ein geschlitztes Wams zu einer geschlitzten, bis oberhalb der Knie reichenden Hose.<sup>581</sup> Er legt sein Schwert selbstbewusst über seine Schulter – eine Manier, die seit dem 16. Jahrhundert von Genredarstellungen und Porträts bekannt ist.<sup>582</sup> Vielleicht handelt es sich um den Eigentümer des Sattels, was seine äußerst prominente Platzierung direkt unter den heraldischen Zeichen der Stadt Danzig im Sattelknauf begründen würde.

Ergänzend zu diesen Einzeldarstellungen sind im unteren Sitzbereich beidseitig Hirschjagden zu sehen, ein Motiv, das auch auf dem Wasa-Sattel (Kat. Nr. 31) vorkommt.<sup>583</sup> Den Sattelvorderbogen und die Sattelaufgaben des Talleyrand-Périgord-Sattels zieren Blumen- und Blattranken sowie herabhängende Trophäenarrangements. Am Sattelvorderbo-

<sup>582</sup> O'DELL-FRANKE 1977, S. 118–119 (Nr. f 3, f 8, f 13, f 20 und f 23). Zum Vergleich siehe ein Bildnis von Kurfürst August von Sachsen, Zacharias Wehme (um 1558–1606), Dresden, 1586, Öl auf Leinwand, 122 x 94 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer, Inv. Nr. H 208, vgl. KAT. AUSST. TORGAU 2012, S. 82–83, Kat. Nr. 3 (Jutta Charlotte von BLOH).

<sup>583</sup> Vergleichbare Jagddarstellungen kommen gehäuft auf Jagdwaffen ab dem 16. Jahrhundert vor (Abb. 27) und gehen u.a. auf den Nürnberger Kupferstecher und Radierer Virgil Solis (1514–1562) zurück, vgl. O'DELL-FRANKE 1977, S. 137–138 (Nr. g21–g30).

gen setzen sich die Trophäenarrangements aus Lang- und Schusswaffen, Schwertern, Rüstungen sowie Trommeln zusammen, während an den Sattelstegen Musikinstrumente wie eine Harfe, Leiern, Trommeln und Blashörner ihren Platz einnehmen.

*Einordnung:* Der Talleyrand-Périgord-Sattel gleicht in seinem materialtechnischen Aufbau, seiner Sattelform und Motivik dem Wasa-Sattel (Kat. Nr. 31).<sup>584</sup> Mit den Reiter- und Jagdszenen zeigt dieser nicht nur verwandte Darstellungen wie der Talleyrand-Périgord-Sattel, sondern diese sind teils an denselben Sattelstellen platziert. Eine Entwicklung von Ausstattungskonventionen könnte hierfür der Grund sein. Mit den heraldischen Zeichen der Stadt Danzig am Sattelknauf besitzen beide Sättel aber anscheinend auch einen verwandten Entstehungskontext – womöglich wurden sie für in Danzig lebende Auftraggeber in polnischen Werkstätten hergestellt.<sup>585</sup> Der Stil ihrer Gravuren gibt dabei Aufschluss darüber, dass sie nicht von einer Hand und wohl in einem zeitlichen Abstand von mehreren Jahrzehnten gefertigt wurden. So sind die Gravuren des Talleyrand-Périgord-Sattels um ein Vielfaches feiner und detailreicher ausgearbeitet als jene des Wasa-Sattels. Die Personendarstellungen besitzen beim Talleyrand-Périgord-Sattel individuelle bis porträthafte Züge und folgen nicht einer typisierten Vorlage, die in den Ausstattungselementen abgeändert wurde. Dazu verfügen sie durch optimal abgestimmte Parallel- und Kreuzschraffuren über variierende Grauwerte, die ihnen eine hohe Räumlichkeit und Körperlichkeit verleihen. Zusätzlich geben den Figurenszenen gestaffelt hintereinander wiedergegebene Bäume, Häuser und Tiere eine Tiefenwirkung. Die Gravuren des Talleyrand-Périgord-Sattels sind hiermit von deutlich höherer künstlerischer Qualität als jene des Wasa-Sattels, was seine spätere Datierung nahelegt. Es fehlt allerdings noch an weiterführenden Analysen und Vergleichen mit Kupferstichen, um die Gravuren genauer zu lokalisieren.

Ausgehend von der Ikonografie ist der Talleyrand-Périgord-Sattel fest in der höfischen Repräsentationskunst der Zeit verankert. Mit Ausnahme der Regimentsdarstellungen zeigt er Motive, die seit dem 16. Jahrhundert bei Prunkwaf-

fen und anderen aufwendig ausgestaltenden kunsthandwerklichen Objekten verbreitet sind.<sup>586</sup> Trophäenarrangements fanden seit dem frühen 16. Jahrhundert zunächst in Italien und im 17. und 18. Jahrhundert in ganz Europa Verbreitung.<sup>587</sup> Die Regimentsdarstellungen zeigen Parallelen zu zeitgenössischen adligen Feldherrendarstellungen in der Malerei und Grafik.<sup>588</sup> In der Beinkunst kommen sie eher selten vor, hier aber unter anderem auf acht Elfenbeinreliefs des Bildhauers Ignaz Elhafen (1658–vor 1715), die wohl als Schmuck für ein fürstliches Repräsentationsmöbel vorgesehen waren.<sup>589</sup>

*Ausstellungen:* Louisville (Kentucky), J. B. Speed Art Museum 1955

*Literatur:* KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 50, Kat. Nr. E. 8, Tafel 21 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 120, Abb. 54 C (Dean BASHFORD); KAT. NEW YORK 1915, Tafel XII (Dean BASHFORD); KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955, o.S., Kat. Nr. 58, Abb. 58 (Stephen V. GRANCSAY).

*Internetquellen:* Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/25401?sortBy=Relevance&ft=04.3.251&offset=0&rpp=20&pos=1>, zuletzt geprüft am 05.02.2024.

### **Kat. Nr. 31, Wasa-Sattel in Stockholm, Livrustkammaren**

Inv. Nr. 29520 (3861)

**Tafel 109–113**

*Lokalisierung:* Polen (?)

*Datierung:* um 1620 bis 1650

*Material:* Knochen, graviert und geschwärzt; Hirschhorn (?); Leder (Korduanleder); rote und grüne Wolle; Tierhaut; Holz; Birkenrinde

*Maße:* Länge 46 cm

*Heraldische Zeichen,* der Stadt Danzig

*Inscript:* A) 1 6 // 0 5

<sup>584</sup> Verbindungen zwischen den beiden Sätteln wurden auch bereits in der Forschung thematisiert, vgl. KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 50, Kat. Nr. E. 8 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 120 (Dean BASHFORD) und KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955, o.S., Kat. Nr. 58 (Stephen V. GRANCSAY).

<sup>585</sup> In der Forschung auch als deutsche, holländische oder flämische Arbeit ausgewiesen, vgl. KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 50, Kat. Nr. E. 8 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 120, Abb. 54 C (Dean BASHFORD). Zuletzt wurde aber ebenso eine polnische Herkunft in Betracht gezogen, vgl. KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955, o.S., Kat. Nr. 58 (Stephen V. GRANCSAY); Website des Metropolitan Museum of Art,

metmuseum, URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/25401?sortBy=Relevance&ft=04.3.251&offset=0&rpp=20&pos=1>, zuletzt geprüft am 05.02.2024.

<sup>586</sup> Vgl. zum Beispiel ein Spielbrett mit Jagddarstellungen und Trophäenarrangements, süddeutsch (signiert mit FW), um 1560–1580, Holz, mit Einlegearbeiten aus Elfenbein, Perlmutt und Metall, 35,5 x 35,5 x 7,2 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. unbekannt, vgl. HEGEMANN 1988, S. 112–113, Abb. 76.

<sup>587</sup> Siehe zu dem Motiv die Angaben in Kap. 1.5, Anm. 170.

<sup>588</sup> Siehe Kap. 1.5, Anm. 166.

<sup>589</sup> Siehe zu den Feldherrendarstellungen die Angaben in Kap. 1.5, Anm. 167.

*Provenienz:* Der Beinsattel ist seit Jahrhunderten Teil der Livrustkammaren im königlichen Schloss in Stockholm. Dort wird er erstmals 1654 in einem Inventar erwähnt: »*Een gammal sadel afbrent, kåpan aff rødt klådhe, besatt medh swart Cardewan, i såthet år grønt klåde medh frantzer omkringh*«<sup>590</sup> (Ein alter Sattel aus Bein mit einem roten Sitzpolster, besetzt mit schwarzem Korduanleder und mit grünem Stoff).

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Die Beinplatten des Wasa-Sattels weisen einzelne Risse auf, sind trotz ihres großen Formats aber weitgehend intakt. Nur an der rechten Sattelwange lösen sie sich vom Sattelgrund. Die nutförmige Beinaußenumrandung ist am Sattelknauf sowie rechts am Sattelhinterbogen partiell beschädigt und verloren. Rechts unten an den Sattelwangen fehlt eine trapezförmige Beinleiste. Die Polsterung im Sitzbereich ist an einigen Stellen abgerieben. Die Einsätze der aufgestickten und durchbrochen gearbeiteten Lederornamente sind löchrig. Kleinere Partien der Birkenrinde an der Sattelunterseite sind abgeblättert. In der Sattelkammer finden sich zwei Reste von Lederriemen, die mit Metallnägeln fixiert sind. Sechs später hinzugefügte Lederriemen im Bereich der Rippen und Sattelauflagen sind hingegen nahezu unbeschadet erhalten und vorn zweifach mit Metallschnallen ausgestattet.

*Beschreibung:* Mit seiner polnischen Sattelform hebt sich der Wasa-Sattel augenfällig von den früheren Beinsätteln des 15. bis 16. Jahrhunderts ab und gleicht dem zweiten aus dem 17. Jahrhundert erhaltenen Talleyrand-Périgord-Sattel (Kat. Nr. 30).<sup>591</sup> In ihrem materialtechnischen Aufbau unterscheiden sich die Beinsättel hingegen kaum voneinander. Sie wurden als funktionale Reitsitze erbaut, sodass der Wasa-Sattel über einen mit Tierhaut behäuteten hölzernen Sattelbaum verfügt, der auf der Unterseite mit Birkenrinde und auf der Oberseite mit Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) belegt ist. Allein der Sitzbereich ist mit Wollstoff gepolstert. Die grüne Polsterung wurde mit gelben Nähten prächtig abgesteppt und am Rand mit Ziernägeln fixiert. Für einen besseren Halt der Beine sind seitlich am Sattelhinterbogen Pauschen an das Sitzpolster angesetzt. Dazu finden sich rechts und links am Sitzbereich trapezförmige rote Sattelblätter. Wie die Pauschen sind diese mit braunen, durchbrochen gearbeiteten Lederapplikationen geschmückt, die zum Teil die Form von orientalischem anmutenden Blättern besitzen. Die Sattelblätter verdecken beidseitig jeweils eine Riemenöffnung am unteren Sitzbereich.

An den Rippen und Sattelauflagen sind pro Sattelseite zwei zu Paaren angeordnete Bohrungen sichtbar, die wie die Lederriemen bzw. Lederriemenfragmente an der Sattelunterseite zur Befestigung des weiteren Sattelzeugs dienen. Mit Blick auf seinen sehr guten Erhaltungszustand wurde der Wasa-Sattel aber wahrscheinlich selten als Reitsitz gebraucht.

Die wohl vorrangig mit Klebemitteln am Sattelbaum befestigten großformatigen Knochenplatten der Beinauflagen werden durch nutförmige Leisten aus Hirschhorn (?) am Sattelaußenrand eingefasst. Die Beinplatten sind mit eingeschwärzten Gravuren reich verziert. Sie zeigen Blattranken, geometrische Ornamente und profane Figurenszenen, die einer achsensymmetrischen Anordnung folgen. Rechts und links an den Sattelwangen finden sich zwei einander zugewandte Reiter mit Federhüten, in geknöpften Wämsern und weiten knielangen Hosen (Abb. 31.7 und 31.8). Sie führen jeweils einen Hund mit sich, der einen Fasan vor ihm ins Visier genommen hat. Vereinzelt Bäume in einer ansonsten niedrigen Vegetation verorten die Szenen in einer weiten überschaubaren Graslandschaft. Obgleich die Reiter anscheinend keine Notiz von den Fasänen nehmen und starr geradeaus gucken, handelt es sich wahrscheinlich um zwei Jagddarstellungen nach einer einheitlichen, gespiegelt zur Anwendung gekommenen Vorlage. Das Bildthema wird darunter an den Sattelstegen in Form von Großwildjagden weitergeführt. Vor einem bewaldeten Hintergrund sind dort Hunde sichtbar, die Rehen und Hirschen hinterherjagen – ein Motiv, welches ebenso auf dem Talleyrand-Périgord-Sattel vorkommt. Auf dem Wasa-Sattel sind die Hunde und ihre Beutetiere friesartig hintereinander angeordnet und zeigen kaum Variationen in ihrer Körperhaltung. Sie folgen demnach ebenso einer typisierten Vorlage.

Ein dritter Reiter auf einem Pferd ist an der Innenseite des Sattelknaufes abgebildet (Abb. 31.10). Er hält einen Speer in seiner linken Hand wufbereit erhoben. Der Turban auf seinem Kopf ist als Indiz seiner östlichen Herkunft zu werten. In der kunsthistorischen Forschung wurde er daraufhin als orientalischer Krieger gedeutet.<sup>592</sup> Die Jahreszahl »1 6 // 0 5« (A) flankiert ihn links und rechts. Es könnte sich um eine Datierung des Sattels handeln, wie beim Talleyrand-Périgord-Sattel. Die Zahl könnte im Hinblick auf die Darstellung und den Lorbeerkranz, der die Szene umrahmt, aber ebenso auf ein militärisches Ereignis im Jahr 1605 hinweisen. Die modische Kleidung der Reiter an den Sattelwangen und von zwei Männern vor Rollkartuschen an der Vorderseite des Sattels weisen in diesem Zusammen-

<sup>590</sup> Stockholm, Slottsarkivet (königliches Schlossarchiv), ediert in: CEDERSTRÖM/MALMBORG 1930, Bd. 1, S. 17, Kat. Nr. 21. Siehe zum Inventar ferner Kap. 4.1.1, S. 64.

<sup>591</sup> Siehe für weitere Angaben zur Sattelform Kap. 1.5, S. 28.

<sup>592</sup> Website der Livrustkammaren, Emuseumplus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=66063&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 06.02.2024.

hang auf eine Entstehung des Wasa-Sattels nach 1605 hin, wodurch die erste Deutung der Jahreszahl negiert wird. In der Männermode des 16. und 17. Jahrhunderts waren Federhüte, Halskrausen, geknöpfte Wämser und weite Hosen verbreitet. In der Zeit von etwa 1620 bis zur Jahrhundertmitte etablierten sich, wahrscheinlich bedingt durch den Dreißigjährigen Krieg (1618–1648), bis kurz über die Knie gehende enge Hosen mit Seitennähten,<sup>593</sup> wie sie von den Männern vorn am Sattel getragen werden.

Die beiden Männer vorn scheinen lediglich auf ihren Zehenspitzen zu stehen und zu tänzeln. Möglicherweise handelt es sich analog zum Talleyrand-Périgord-Sattel um Regimentsdarstellungen. Dabei hat der Mann rechts seinen Degen geschultert.<sup>594</sup> Der Mann links stemmt seine linke Hand in die Hüfte, an der er in einem Wehrgehänge einen Degen (?) und einen Dolch mit sich führt. Über ihnen ist in die Frontplatte das Brustbild eines weiteren Mannes im Profil eingraviert. Er ist genau unter dem Sattelknauf platziert, der umgeben von einem Hasen, einem Reh und einer Grotteske zwei übereinander angeordnete Tatzenkreuze im Zentrum zeigt (Abb. 31.9). Trotz der fehlenden Krone werden die beiden Kreuze als die heraldischen Zeichen der Stadt Danzig identifiziert.<sup>595</sup> Die Kreuze werden von auffällig groben und unregelmäßigen Kreuzschraffuren ausgefüllt. Aus diesem Anlass und mit Blick auf ihre verfehlte räumliche Wiedergabe ist zu überlegen, ob es sich um spätere Ergänzungen handelt, wie es von der kunsthistorischen Forschung bereits für die erwähnte Jahreszahl in Betracht gezogen wurde.<sup>596</sup>

*Einordnung:* Ausgehend von seinem materialtechnischen Aufbau, seiner Sattelform und Motivid besitzt der Wasa-Sattel zahlreiche Parallelen zum Talleyrand-Périgord-Sattel

(Kat. Nr. 30). In der Ausführung der Gravuren unterscheiden sich die Sättel aber merklich voneinander. Sie wurden daher von unterschiedlichen Händen und wahrscheinlich in einem Abstand von mehreren Jahrzehnten ausgeführt. Kennzeichnend für die Gravuren des Wasa-Sattels sind die klaren Umrisslinien der Figuren. Sie weisen eine höhere Strichstärke als die Linien der Parallel- und Kreuzschraffuren auf. Die verhältnismäßig wenigen und sehr sorgfältig gesetzten Schraffuren verleihen den dargestellten Figuren zwar eine gewisse Räumlichkeit, dennoch bleiben sie anders als beim Talleyrand-Périgord-Sattel in der Fläche verhaftet. Es handelt sich um typisierte Männer- und Tierdarstellungen, die weitgehend einheitlichen Vorlagen folgen. Dieses Verfahren, Unzulänglichkeiten in der Wiedergabe der Arme und Beine sowie Fehler in der Abstimmung der Körperproportionen – so ist beispielsweise der orientalische Reiter im Verhältnis zum Pferd zu groß dargestellt – lassen auf einen jungen oder ungeübten Graveur schließen.

Motivisch und stilistisch ähneln die Gravuren süddeutschen Beinarbeiten Ende des 16. bis Anfang des 17. Jahrhunderts (Abb. 21).<sup>597</sup> Eine in Berlin aufbewahrte Armbrust der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt unten auf der Säule einen Mann mit einer ähnlich tänzelnden Fußstellung, wie jener der beiden Männer auf der Vorderseite des Wasa-Sattels.<sup>598</sup> Die Berliner Armbrust wird in Nürnberg oder Augsburg verortet. Beide Städte waren angesichts zahlreicher Objektzuschreibungen offenbar große Zentren des Armbrustbaus in dieser Zeit. Die Gravuren des Wasa-Sattels könnten somit von süddeutschen Beinarbeiten beeinflusst worden sein. Im Hinblick auf die polnische Sattelform entstand er aber wohl in Polen, vielleicht für einen Repräsentanten der Stadt Danzig. In die Livrustkammaren in Stockholm gelangte er womöglich als Kriegsbeute von König

<sup>593</sup> BÖNSCH 2001, S. 157–158; THIEL 1968, S. 341–347.

<sup>594</sup> Eine verwandte Pose ist bei einem Mann auf dem Talleyrand-Périgord-Sattel (Kat. Nr. 30) zu sehen.

<sup>595</sup> KAT. AUSST. STOCKHOLM 2010, S. 192, Kat. Nr. 17 (Sofia NESTOR); Website der Livrustkammaren, Emuseumplus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=66063&viewType=detailView, zuletzt geprüft am 06.02.2024. Im Jahr 1457 erhielt Danzig vom polnischen König Kasimir IV. (1427–1492) umfangreiche Privilegien, die im Stadtwappen in Form einer Krone über den zwei Kreuzen Ausdruck fanden. Ebendiese Krone fehlt hier, während sie an gleicher Stelle auf dem Talleyrand-Périgord-Sattel (Kat. Nr. 30) dargestellt ist. Aber auch das alte Wappen ohne Krone fand noch weitere Verwendung, wie u.a. an einem Panorama von Danzig ersichtlich wird: Kupferstich, koloriert, 33 x 50 cm, aus: *Illustriorum principumque urbium septentrionalium Europae tabulae*, Amsterdam (Johannes Janssonius), o.J. (um 1650–1660), Halle an der Saale, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Abt. Hauptbibliothek der Franckeschen Stiftungen, 87 A 14, vgl. BOGUCKA 1980, Farbtafel IX. Siehe zum Stadtwappen ferner SIMSON 1967, Bd. 1: von den Anfängen bis 1517, S. 248.

<sup>596</sup> Website der Livrustkammaren, Emuseumplus.lsh, URL: http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=

collection&objectId=66063&viewType=detailView, zuletzt geprüft am 06.02.2024. Nur noch wenige schwarze Pigmentreste kontrastieren die Inschrift vom Bildhintergrund, was die Zweifel an der Datierung befördert haben könnte. Die Strichführung der Datierung zeigt aber keine Auffälligkeiten, im Gegensatz zu jener der heraldischen Zeichen.

<sup>597</sup> Siehe zum Thema Kap. 1.5, S. 28–29. Weitere Vergleichsbeispiele sind: ein Satz mit 12 Messern mit Jagdszenen und Rollkartuschen, Deutsch (Nürnberg), um 1580–1600, Elfenbein, Stahl, Leder, Länge jeweils ca. 22,4 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 2165–1855, vgl. KAT. LONDON 2013, S. 417, Kat. Nr. 421 (Majorie TRUSTED); ein Kästchen mit gravierten Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, Nürnberg, 1570–1580, Elfenbein auf Holzkern, Silber, vergoldet, roter Samt, 34,3 (ohne Deckel 23,5 cm) x 37,2 x 27 cm, Augsburg, Heilumskammer der Basilika St. Ulrich und Afra, vgl. KAT. AUGSBURG 2004, S. 66–67 (Christof METZGER); HERZOG/RESS 1937–2012, Sp. 1335, Abb. 15; HARTIG 1923, S. 6 und 46, Abb. S. 109.

<sup>598</sup> Armbrust mit Darstellungen verschiedener Lustbarkeiten, Augsburg oder Nürnberg, erste Hälfte 17. Jahrhundert, Stahl, Gold, Holz, Horn, Bein und Hanf, 78 x 89 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv. Nr. 1385, vgl. KAT. AUSST. BERLIN 2019, S. 164–166, Kat. Nr. 19 (Jens SENSFELDER).

Karl X. Gustav von Schweden (1622–1660) im Dreißigjährigen Krieg.<sup>599</sup>

*Ausstellungen:* Stockholm, Livrustkammaren 2010–2011

*Literatur:* KAT. STOCKHOLM 1897–1901, Bd. 1, S. 21, Plansch XLI (Carl Anton OSSBAHR); KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 50, Kat. Nr. E. 8 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 120, Abb. 54 C (Dean BASHFORD); CEDERSTRÖM/MALMBORG 1930, Bd. 1, S. 17, Kat. Nr. 21, Abb. S. 7 und Bd. 2, S. 27–28, Kat. Nr. 7 (o.A.); KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955, o.S., Kat. Nr. 58 (Stephen V. GRANCSAY); TAVARD 1975, S. 127, Abb. 116; KAT. AUSST. STOCKHOLM 2010, S. 192, Kat. Nr. 17 (Sofia NESTOR).

*Internetquellen:* Website der Livrustkammaren, Emuseum-plus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=66063&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 06.02.2024.

## E. DIE SATTELNACHBILDUNGEN DES 19. JAHRHUNDERTS

### Kat. Nr. 32, Juste-Gipssattel in London, Wallace Collection

Inv. Nr. A 415

Tafel 114–116

*Lokalisierung:* Italien (?)

*Datierung:* vor 1866

*Material:* Gips, vergoldet; Holz; roter Samt

*Gewicht:* 6,05 kg

*Heraldische Zeichen:* zwei Jakobsmuscheln

*Inschriften:* zwei gotische Minuskeln auf einer Banderole:  
A) m m

*Provenienz:* Am 3. Oktober 1866 gelangte der Sattel wahrscheinlich durch den französischen Händler E. Juste nach Paris in den Besitz des Comte Nieuwerkerke Alfred Émilien O'Hara (1811–1892), zu dessen Sammlung ebenso der Nieuwerkerke-Sattel (Kat. Nr. 19) gehörte.<sup>600</sup> Diese wurde im August 1871 von Sir Richard Wallace angekauft, weshalb sich beide Sättel derzeit in der Wallace Collection in London befinden.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Die Oberfläche des Juste-Sattels aus Gips ist stark nachgedunkelt oder wurde braun eingefärbt. An der rechten unteren Rippe sowie an der Außenkante des rechten Sattelhinterbogens sind Teile der Gipsauflagen verlustig. Die wellenförmigen Bänder am Sattelaußenrand sowie an der Längsachse sind wurmstichig und zeigen Reste von Vergoldungen. Der Samt der Sattelunterseite besitzt Abnutzungsspuren und gehört wie die Samtauflagen der Satteloberseite nicht zur ursprünglichen Ausstattung des Sattels.<sup>601</sup>

*Beschreibung:* Der Juste-Sattel zählt zusammen mit dem Botterell-Sattel (Kat. Nr. 37) zu den beiden Werken, die über Gips- anstatt Beinauflagen verfügen. Die Gipsauflagen erstrecken sich nahezu über die gesamte Satteloberfläche mit Ausnahme der Sattelwangen, -stege und der Unterseite des Sattelknaufes. Diese Partien wurden wie die gesamte Sattelunterseite mit rotem Samt belegt. Als Grundkonstruktion weist der Bocksattel einen sehr massigen Sattelbaum auf, was sich in seinem hohen Gewicht niederschlägt. Rechts und links am Sattelvorderbogen sind Querstege angesetzt, die den Beginn des Sitzbereiches konturieren, ähnlich wie beim Gonzaga-Sattel (Kat. Nr. 29). Je Sattelseite ist eine Riemenöffnung in den Sattelkorpus eingelassen, welche die rote, nachträglich aufgebraachte Samtauflage der Sattelunterseite allerdings nicht durchdringt. Weitere technischen Einrichtungen, wie Bohrungen, sind nicht sichtbar. Hiermit handelt es sich bei dem Juste-Sattel hinsichtlich seines materialtechnischen Aufbaus um keinen funktionstüchtigen Reitsitz. Besonders die reich bebilderte Gipsoberfläche ist für mechanische Belastungen sehr anfällig.

Modelliert ist in die Gipsauflagen ein Figurenprogramm aus zahlreichen Minneszenen, das motivisch die Beinschnitzereien des Possenti-Sattels (Kat. Nr. 24) vor seinen Überarbeitungen Ende des 19. Jahrhunderts wiederholt.<sup>602</sup> Mehr noch, die Gipsauflagen ahmen die Satteloberfläche des Possenti-Sattels mitsamt der damaligen Fehl- und Schadstellen detailliert nach – wengleich unbekannt ist, ob dieser ehemals eine Frontplatte besaß, in die ein Gesicht in Dreiviertelansicht eingeschnitzt war. Selbst die für die Beinauflagen charakteristischen Stoßkanten zwischen den großformatigen Beinplatten sind im Gipsrelief mittels gerader Linien nachgebildet. In ihrer Anlage stimmen diese je-

<sup>599</sup> KAT. AUSST. STOCKHOLM 2010, S. 192, Kat. Nr. 17 (Sofia NESTOR).

<sup>600</sup> KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 97, Kat. Nr. 297 (Samuel James CAMP). Hier wird eine Rechnung vom 3. Oktober 1866 mit einem Sattel des 15. Jahrhunderts genannt. Siehe zum Thema auch POST 1938, S. 46 (Nr. 2).

<sup>601</sup> KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 97, Kat. Nr. 297 (Samuel James CAMP). Die Samtauflagen werden hier als Restaurierung ausgewiesen.

<sup>602</sup> Siehe für eine Beschreibung der Minneszenen daher Kat. Nr. 24.

doch nicht mit jenen des Possenti-Sattels überein und scheinen daher frei erfunden. Hinzugefügt wurden ferner Wellenbänder, die anstatt Beinleisten die Außenkanten und die Längsachse des Sattels verzieren. Durch die seitlich angesetzten Querstege besitzt der Juste-Sattel gegenüber dem Possenti-Sattel eine größere Bildfläche. Dies wurde jedoch nicht zum Anlass genommen, um das Bildprogramm motivisch zu erweitern. Stattdessen wurden die Figuren der äußeren Bordüren ohne Rücksicht auf ihre Bedeutung und kontextuellen Bezüge versatzstückhaft mehrfach dargestellt. Die nackte Dame der linken äußeren Bordüre ist auf diese Weise zum Beispiel dreifach auf dem Juste-Sattel sichtbar.

*Einordnung:* Der Juste-Sattel grenzt sich materialtechnologisch von den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts ab. Sein nahezu oberflächendeckendes Gipsrelief imitiert die Satteloberfläche des Possenti-Sattels (Kat. Nr. 24) detailgenau, trotz teils offensichtlicher Unterschiede wie den ergänzten Querstegen. Das heißt, dass es sich um eine Nachbildung, aber nicht um eine täuschend echte Kopie des Possenti-Sattels handelt. Der Juste-Sattel gehört somit zu insgesamt vier bekannten Nachbildungen des Possenti-Sattels (vgl. Kat. Nr. 34, 36 und 37). In der Ausführung des Figurenprogramms sind in Form von vereinfachten Gesichtszügen, veränderten Körperproportionen und kantigen Gewandfalten deutliche stilistische Unterschiede zu den Beinschnitzereien des Possenti-Sattels zu bemerken. Die Gipsauflagen wurden somit nicht direkt von den Beinschnitzereien des Possenti-Sattels abgeformt, wie von anderen mittelalterlichen Beinschnitzereien bekannt.<sup>603</sup> Vielmehr ist anzunehmen, dass die Gipsauflagen mithilfe von Formen (Matrizen) hergestellt wurden. Bei ihrer Fertigung muss angesichts der Detailliertheit der Darstellungen von einem direkten Zugang zum Possenti-Sattel ausgegangen werden. Die Existenz des Juste-Sattels wird nach derzeitigem Kenntnisstand erstmals 1866 schriftlich belegt. In dieser Zeit befand sich der Possenti-Sattel im Besitz der Grafen Possenti in Fabriano. Den Grafen gehörte er nachweislich von 1815 bis 1880. Es darf daher angenommen werden, dass der Juste-Sattel entstand, als sich sein Vorbild in Fabriano befand. Bemerkenswerterweise ist der Possenti-Sattel nicht das einzige Werk der Privatsammlung, von dem Kopien bekannt sind. So existiert etwa eine Nachbildung des Possenti-Sattelbogens (Kat. Nr. 33), welche die These bekräftigt. Möglicherweise gab es externe Anfragen zur Vervielfältigung der im 19. Jahrhundert sehr begehrten spätmittelalterlichen Beinarbeiten. Denkbar ist aber auch, dass die Possenti die Ent-

stehung von Kopien selbst beförderten zugunsten eines höheren Bekanntheitsgrades ihrer Sammlung.<sup>604</sup>

Die einmal hergestellten Matrizen wurden nicht nur singulär zur Herstellung des Juste-Sattels verwendet. Starke motivische und stilistische Parallelen zu den Gipsauflagen des Botterell-Sattels (Kat. Nr. 37) machen ihre mehrmalige Verwendung wahrscheinlich.<sup>605</sup> An der rechten Sattelaufgabe ist auf diese Weise auf beiden Sätteln das Gesicht des mit einem Mischwesen kämpfenden höfischen Knaben ungewöhnlich breit und dessen untere Partie verschwindet hinter seiner rechten Schulter. Ferner ist das Schloss an der linken Sattelaufgabe beider Sättel gleichermaßen beschnitten. Hierbei kann es sich um einen Fehler bei der Anpassung der Motivik auf den Sattelgrund handeln. Mit diesem Problem hatte auch der Urheber einer dritten Nachbildung aus Holz, dem Peuker-Sattel (Kat. Nr. 36), zu kämpfen, der zudem noch weitere motivische und stilistische Parallelen zu den beiden Gipsätteln aufweist, sodass alle drei Kopien einem Entstehungsort bzw. Kopisten zugeschrieben werden können.

*Literatur:* KAT. LONDON 1904, Abb. S. 264 und Abb. S. 272 (Gallery V, Alfred Lys BALDRY); KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 97, Kat. Nr. 297 (Samuel James CAMP); LAKING 1920, Bd. 3, S. 174–175 (Nr. 297), Abb. 982; KAT. LONDON 1924–1945, Bd. 1: Gallery VII, S. 101, Kat. Nr. 297, Tafel 14 (Samuel James CAMP); POST 1938, S. 46 (Nr. 2); GENTHON 1970, S. 6; RADWAY 2009, S. 68 (Nr. 25); SOMOGYVÁRI 2017, S. 149 (Nr. 27); SOMOGYVÁRI 2021, S. 52–57 und 60.

*Internetquellen:* Website der Wallace Collection, wallacelive, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60908&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 8.02.2024.

**Kat. Nr. 33, Bardac-Elfenbeinfragment in New York, Metropolitan Museum of Art**

Inv. Nr. 17.190.227

Tafel 117

*Lokalisierung:* Italien (?)

*Datierung:* 19. Jahrhundert

*Material:* Elfenbein, geschnitzt

*Maße:* Höhe 25,2 cm; Länge 19,6 cm; Tiefe 7,3 cm

*Provenienz:* Die Elfenbeinschnitzerei kann erstmals im Besitz von Sigismond Bardac (1856–1919) nachgewiesen werden und gehörte später Alexandre Imbert (1865–1943) in

<sup>603</sup> Siehe zu dem Verfahren und zum Thema Kap. 1.6, Anm. 184.

<sup>604</sup> Siehe zum Thema Kap. 1.6, S. 31.

<sup>605</sup> Auch Somogyvári vertritt die These, dass beide Gipsättel einen Ursprung besitzen, vgl. SOMOGYVÁRI 2021, S. 54.

Rom.<sup>606</sup> Dieser veräußerte seine Sammlung 1910. Auf diese Weise gelangte die Schnitzerei in die Sammlung von John Pierpont Morgan (1837–1913), die sich erst in London und später in New York befand.<sup>607</sup> Nach seinem Tod vermachte 1917 sein Sohn, John Pierpont Morgan Jr. (1867–1943), einen Teil der Sammlung dem Metropolitan Museum of Art in New York. Hierdurch gelangte die Schnitzerei in die öffentliche Sammlung, wo sie sich seither befindet.<sup>608</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Das Bardac-Elfenbeinfragment weist neben zahlreichen kleineren Rissbildungen an der abgeschrägten rechten Außenkante Unebenheiten auf, die auf einen größeren Materialabbruch hindeuten. Oben an der ornamentalen Schnitzerei sind außerdem zwei kleine Fehlstellen zu bemerken. Die gesamte Materialoberfläche besitzt eine ungewöhnlich braune Färbung. Nur die obersten Partien der Schnitzerei sind blank gerieben und zeigen die natürlich helle Farbe von Elfenbein. Unten an der spitz zulaufenden Ecke des Fragments ist mit roter Farbe die heutige Inventarnummer »17.190.227« notiert. Auf der Rückseite ist mit Bleistift die Nummer »227« verzeichnet. Rechts darunter sind versetzt zwei Bohrungen und links oben ein Tatzenkreuz in rotem Wachs wahrnehmbar. Daneben weisen ein in das Bein eingeschlagener quadratischer Metallstift und eine Zahl – eine Acht (?) – ebenfalls rote Wachsreste auf. Ein zweiter quadratischer Metallstift findet sich weiter unten an der abgeschrägten Seitenkante.

*Beschreibung:* Das Bardac-Elfenbeinfragment war vermutlich ehemals Teil eines größeren Werkstücks – vielleicht eines komplett aus Elfenbein gearbeiteten Sattelbogens. Hierauf weisen die Abbruchspuren an der rechten und eine abgeschnittene Baumkrone an der linken Außenkante hin. Im gegenwärtigen Erhaltungszustand zeigt das dreieckige Fragment unter einem detailreich geschnitzten floralen Randornament mit Figurenszenen einen nach rechts gewandten Ritter auf einem Pferd. Er führt eine Lanze bei sich, die er vor seinem Oberkörper diagonal in die Höhe streckt. Mit dieser Motivik gleicht die Elfenbeinschnitzerei jener des Possenti-Sattelbogens des 14. Jahrhunderts (Kat. Nr. 2) ausschnitthaft. Auf dem Possenti-Sattelbogen ist eine Turnierszene gezeigt, die von drei Seiten von »bevölkerten Ranken« umgeben wird. Die Turnierszene zeigt auf der linken Bildhälfte einen nach rechts gewandten Ritter mit Lan-

ze auf einem Pferd. Diese Figur wird auf dem Bardac-Fragment wiederholt (vgl. Abb. 2.2 und 33.1).<sup>609</sup>

Lediglich im direkten Vergleich fallen zwischen den beiden Ritterdarstellungen Unterschiede in den Details auf: Die Zügel des Pferdes sind beim Bardac-Fragment mit einem Flechtmuster versehen und der Brustriemen besitzt eine Schnalle mit Einstellöchern. Die Zügel des Pferdes am Possenti-Sattelbogen weisen hingegen keinen Dekor auf und der Brustriemen ist ohne eine erkennbare Befestigung durch eine metallene Schlaufe gezogen. Ferner verfügt der am Rock des Ritters in einer glatt gearbeiteten Scheide hängende Dolch über einen in Richtung der Klinge gebogenen Handschutz und einen Griff mit kugelförmigem Endstück. Beim Bardac-Fragment steckt der Dolch mit geradem Handschutz und stark verkürztem Griff in einer aus einzelnen Schnüren geflochtenen Scheide. Mit diesen Charakteristika handelt es sich bei dem Dolch nur noch um ein bloßes unzureichendes Requisite, im Gegensatz zu seiner überzeugenden Darbietung auf dem Possenti-Sattelbogen. Dies lässt auf mangelnde Sachkenntnis des Schnitzers des Bardac-Fragments und somit auf eine moderne Arbeit schließen. Auffälligere motivische Unterschiede sind zwischen den Figurenszenen im Rankenfries der beiden Werke sichtbar. Anstatt einer Frau, die links von zwei Vögeln und rechts von einem Einhorn flankiert wird, ist auf dem Bardac-Fragment ein Schwertkampf wiedergegeben. Dieses Motiv entspricht einem Schwertkampf an anderer Stelle im Randfries des Possenti-Sattelbogens. Es wurde also nicht neu erdacht und ist damit nicht ohne Vorlage.

*Einordnung:* Das Bardac-Fragment weist einen nahezu vollrund aus dem Elfenbeinwerkstück herausgearbeiteten Ritter samt Pferd und ein mit einer hohen Kleinteiligkeit geschaffenes Randornament in einem flacheren Relief auf. In der hohen handwerklichen Qualität ist die Schnitzerei damit und mit unter anderem besonderen Blick auf die fragilen hinterschnittenen Partien der Schnitzerei mit jener des Possenti-Sattelbogens (Kat. Nr. 2) durchaus vergleichbar. Die stilistischen Unterschiede zwischen den Elfenbeinschnitzereien sind trotz einer wohl bewussten Annäherung an den mittelalterlichen Stil des Vorbilds jedoch unverkennbar. Eindeutlich ist dies an der Physiognomie der dargestellten Tiere und Pflanzen. Die Ohren des Pferdes auf dem Possenti-Sattelbogen sind beispielsweise tropfenförmig, während sie

<sup>606</sup> VERÖ 2006, S. 278 (Nr. 26 III); Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464230?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=17.190.227&pos=1>, zuletzt geprüft am 08.02.2024.

<sup>607</sup> KAT. AUSST. NEW YORK 1914, S. 12 (Galerie 11, Vitrine G, Gisela M. A. RICHTER und Robert T. NICHOL). Siehe für weitere Informationen zur Sammlung GENNARI-SANTORI 2010.

<sup>608</sup> Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464230?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=17.190.227&pos=1>, zuletzt geprüft am 08.02.2024.

<sup>609</sup> Für eine Beschreibung des Ritters und einer Einordnung seiner Ausstattung siehe daher Kat. Nr. 2.

beim Bardac-Fragment gerade vom Kopf aufsteigen, bevor sie sich nach oben verzüngen. Weiterhin verfügen die eiförmigen Blätter des Baumes, der den Ritter links flankiert, am Possenti-Sattelbogen über Mittel- und Seitenrippen, die sich vom Blattgrund abheben. Beim Bardac-Fragment werden die eher rundlichen Blätter von einer Mittelrippe gegliedert, von der in gleichmäßigen Abständen eingetiefte gerade Linien schraffurartig abgehen. Insgesamt sind die Blätter weniger detailliert ausgearbeitet und wirken hierdurch flacher. Jene am Possenti-Sattelbogen sind sorgsam einzeln modelliert – ein Grund dafür, dass die Schnitzerei wesentlich lebendiger als jene des Bardac-Fragments daherkommt.

Die in der kunsthistorischen Forschung vertretende Auffassung, es handle sich um eine moderne Kopie des hinteren Sattelbogens, ist demnach zu bekräftigen.<sup>610</sup> Im Jahr 1815 wird der Possenti-Sattelbogen erstmals im Besitz der Grafen Possenti in Fabriano erwähnt, wo er sich bis 1888 befand. Im Hinblick darauf, dass auch von anderen Werken der Privatsammlung Kopien bekannt sind (siehe die Kopien des Possenti-Sattels Kat. Nr. 32, 34, 36 und 37), erscheint es einerseits möglich, dass das Bardac-Fragment in dieser Zeit in Italien entstand. Andererseits bestünde die Möglichkeit, dass das Fragment erst zwischen 1888 und 1893 gefertigt wurde, als sich dessen Vorbild in der Sammlung von Frédéric Samuel Spitzer in Paris befand. Auch von gotischen Elfenbeinschnitzereien dieser Privatsammlung existieren Kopien, die auf den Kunstmarkt gelangten.<sup>611</sup> Mit Blick auf die sehr hohe Detailgenauigkeit der Wiederholung muss ein direkter Zugang zum Original bestanden haben.

*Ausstellungen:* New York, Metropolitan Museum of Art 1914

*Literatur:* KAT. AUSST. NEW YORK 1914, S. 12 (Galerie II, Vitrine G, Gisela M. A. RICHTER und Robert T. NICHOL); KOEHLIN 1924, Bd. 1, S. 463, Anm. 1; KAT. NEW YORK 1929, S. 110 (Joseph BRECK und Meyrick RENOLD); KAT. NEW YORK 1930, S. 69, Abb. 33 (Joseph BRECK und Meyrick REYNOLD ROGERS); KAT. PARIS 2003, S. 448, Kat. Nr. 198a (Danielle GABORIT-CHOPIN); VERÖ 2006, S. 278 (Nr. 26 III); RADWAY 2009, S. 73 (Nr. 29).

*Internetquellen:* Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464230?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=17.190.227&pos=1>, zuletzt geprüft am 08.02.2024.

<sup>610</sup> KAT. PARIS 2003, S. 448, Kat. Nr. 198a (Danielle GABORIT-CHOPIN); Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464230?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=17.190.227&pos=1>, zuletzt geprüft am 08.02.2024.

<sup>611</sup> JOPEK 2007.

<sup>612</sup> KAT. PRIV. PARIS 1864, S. 34, Kat. Nr. 66 (Octave PENGUILLY L'HARIDON); KAT. PARIS 1917, S. 130 (o.A.). Der Prinz ließ sich im Zuge seiner diplomatischen Karriere in Paris nieder und fing in den 1840er-Jahren an, Kunst zu sammeln, vgl. TIXIER 2012–2013, S. 31.

tions/search-the-collections/464230?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=17.190.227&pos=1, zuletzt geprüft am 08.02.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F1787E73\\_8af5e271.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F1787E73_8af5e271.html), zuletzt geprüft am 08.02.2024.

**Kat. Nr. 34, Soltykoff-Holzsattel in Paris,  
Musée de l'Armée**

Inv. Nr. G546ROB

Tafel 118–119

*Lokalisierung:* Italien (?)

*Datierung:* vor 1864

*Material:* Holz (Birne), geschnitzt und braun lasiert;

Messing, graviert und vergoldet

*Maße:* Höhe 38 cm; Länge 53 cm; Tiefe 49 cm

*Heraldische Zeichen:* eine Schwertlilie

*Inschriften:* zwei gotische Minuskeln auf einer Banderole:

A) m m

*Provenienz:* Der Sattel befand sich wahrscheinlich im Besitz des russischen Prinzen Pierre Soltykoff (1804–1889) in Paris,<sup>612</sup> bevor der französische Kaiser Napoleon III. (1808–1873) vor 1864 Teile der Sammlung ankaufte. Hierdurch gelangte der Sattel ins Schloss Pierrefonds.<sup>613</sup> Im Jahr 1880 wurde er nach Paris ins Musée de l'Artillerie im Hôtel des Invalides, dem heutigen Musée de l'Armée, überführt.<sup>614</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Die gesamte Satteloberfläche des Soltykoff-Sattels wurde dunkelbraun eingefärbt.<sup>615</sup> Hierdurch fällt eine hellere Kittung am rechten Sattelknauf kaum auf. Beidseitig der Schwertlilie am hinteren Sattelbogen scheinen zwei geschnitzte Holzaufgaben nachträglich mit Klebemitteln fixiert worden zu sein. Vereinzelt weisen die Holzaufgaben Rissbildungen auf. Mehrere Holzaufgaben driften minimal auseinander, sodass sich zwischen ihnen breitere Stoßkanten gebildet haben. Die Außenumrandung des Sattels aus Messing ist von unterschiedlicher Machart und Form. Am herzförmigen Sattelhinterbogen finden sich Messingbänder mit einem eingravierten Rankenmuster, wie auch an der Längsachse. An den übrigen Außenrändern besitzen sie eine runde Form und zeigen ein Spiralmuster. An der Längsachse läuft das Messingband

<sup>613</sup> KAT. PRIV. PARIS 1864, S. 34, Kat. Nr. 66 (Octave PENGUILLY L'HARIDON).

<sup>614</sup> KAT. PARIS 1917, S. 129–130, Tafel LV (o.A.). Ich danke in diesem Zusammenhang Michaël Cesaratto, Assistent der Konservierung des Département Ancien im Musée de l'Armée, für die bereitgestellten Informationen.

<sup>615</sup> Zu diesen und weiteren nachträglichen Abänderungen sind der Verfasserin keine schriftlichen Informationen bekannt.

in einer Schwertlilie, dem heraldischen Zeichen der französischen Monarchie, aus. Demnach könnte es sich bei den Messingbändern dieser Art um eine spätere Hinzufügung handeln – vielleicht zu der Zeit vorgenommen, als sich der Sattel in Besitz von Napoleon III. befand. An der Schwertlilie fehlen zwei Metallstifte. Dazu sind einzelne Holznägel, welche die Holzauflagen halten, verlustig. Hinten an der linken Sattelaufgabe, unterhalb des Knaben mit Keule ist die Inschrift (Signatur?): »[---] DE MARTE« eingeschnitten.

*Beschreibung:* Der Soltykoff-Sattel ist neben dem Peuker-Sattel (Kat. Nr. 36) einer von zwei Sätteln, die über oberflächendeckende Schnitzereien aus Holz verfügen. Auf einem hölzernen Sattelbaum der Bocksattelform wurden jeweils detailreich im Flachrelief geschnitzte Holzauflagen mit Minneszenen aufgebracht. Die Bildprogramme der beiden Holzsättel sind den Beinschnitzereien des Possenti-Sattels des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 24) vor seinen Überarbeitungen zwischen 1894 und 1901 nachempfunden. Damit gehören sie zu insgesamt vier Nachbildungen des Sattels (siehe ferner Kat. Nr. 32 und 37).<sup>616</sup> Am Soltykoff-Sattel sind lediglich einzelne motivische Abweichungen zum Vorbild zu erkennen: Die beiden Jakobsmuscheln, die zu dieser Zeit am Sattelhinterbogen des Possenti-Sattels sichtbar waren, wurden nicht vom Schnitzer übernommen. Dazu hält der höfische Knabe am rechten Sitzbereich anstatt eines Gefäßes ein in Flammen stehendes Herz (?) in der Hand. Hinter ihm entfalten sich keine Strahlen oder Flammen, sondern Federn. Im Unterschied zu den drei anderen Nachbildungen wurden Schad- und Fehlstellen, die der Possenti-Sattel ehemals aufwies, zum Teil frei ergänzt und nicht als Leerstellen in das Flachrelief eingegeben. Unterhalb der oberen Riemenöffnungen wurden auf diese Weise rechts der Schwanz des Drachens und links die Hängearmel des höfischen Knaben vervollständigt. Auf die nachträglich verschlossenen unteren Riemenöffnungen des Possenti-Sattels, die sich dort befanden, gibt es durch dieses Vorgehen am Soltykoff-Sattel keine Hinweise.

Die plattenweise montierten Holzaufgaben zeigen wie Beinaufgaben Stoßkanten, die in ihrer Anlage aber nicht mit jenen des Possenti-Sattels übereinstimmen. Auf Holzleisten, die den Sattelvorderbogen, die Längsachse und die Außenränder akzentuieren und damit die Funktion der Beinleisten der spätmittelalterlichen Beinsättel kopieren, wurde verzichtet. An ihrer Stelle kamen an den Außenkanten und an der Längsachse Metallbänder aus Messing zur Anwendung. Die Sattelunterseite ist mit Leder anstatt mit Birkenrindenblättern bedeckt, ähnlich wie beim Lechenperg-Sattel (Kat. Nr. 35). Somit besitzt der Soltykoff-Sattel nicht

jenen typisch vielschichtigen und zweckmäßigen Materialaufbau mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Sättel. Hieraus ist zu schließen, dass er nicht als funktionstüchtiger Reitsitz konzipiert wurde, zumal an ihm keine Bohrungen neben den oberen Riemenöffnungen als technische Einrichtungen zu erkennen sind.

*Einordnung:* Der Soltykoff-Sattel unterscheidet sich materialtechnologisch von den Beinsätteln des 15. bis 17. Jahrhunderts. Unter Einbezug der motivischen Parallelen zum Possenti-Sattel (Kat. Nr. 24) scheint es sich daher um eine moderne Beinsattelnachbildung zu handeln. Bei seiner Fertigung wurde das reiche Bildprogramm des Possenti-Sattels sorgfältig auf den Sattelgrund abgestimmt, sodass auf ihm keine Unzulänglichkeiten etwa in Form von abgeschnittenen Köpfen zu beobachten sind, wie bei den anderen drei Kopien (Kat. Nr. 32, 36 und 37). Ferner verstand es der Urheber des Soltykoff-Sattels besser, den Stil der Beinschnitzereien nachzuahmen. Die Gewandfalten der höfischen Dame an der rechten inneren Bordüre und der Hals des Drachens unter ihr entsprechen zum Beispiel dem Original und zeigen keine kantigen anstatt runder Formen. Gleichzeitig handelt es sich beim Soltykoff-Sattel mit Blick auf die ergänzten Leer- und Fehlstellen um eine freiere Kopie, als die anderen drei Nachbildungen. Er wurde demnach von einer anderen Hand als diese gefertigt. Die hohe Detailliertheit und Qualität der Arbeit weisen darauf hin, dass im Rahmen seiner Herstellung ein unmittelbarer Zugang zum Original bestand. Analog zu den anderen drei Nachbildungen könnte er im 19. Jahrhundert entstanden sein, als sich der Possenti-Sattel im Besitz der Grafen Possenti in Fabriano befand.

*Literatur:* KAT. PRIV. PARIS 1864, S. 34, Kat. Nr. 66 (o.A.); VIOLETT-LE-DUC 1858–1875, Bd. 3, S. 447–448 Abb. 16 (Harnais); SCHLOSSER 1894, S. 265 (Nr. 5); KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 49, Kat. Nr. E.6 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. PARIS 1917, S. 129–130, Tafel LV (o.A.); POST 1938, S. 46 (Nr. 1); GENTHON 1970, S. 6; VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 22); RADWAY 2009, S. 69 (Nr. 26); SOMOGYVÁRI 2021, S. 52–59.

### **Kat. Nr. 35, Lechenperg-Beinsattel in Riggisberg, Abegg-Stiftung**

Inv. Nr. 5.56.79

Tafel 120–122

*Lokalisierung:* Mailand (?)

*Datierung:* 19. Jahrhundert

<sup>616</sup> Siehe für Beschreibungen des Figurenprogramms daher Kat. Nr. 24.

*Material:* Hirschhorn (?), geschnitzt, geschwärzt und rot bemalt; Leder; Holz (Linde)

*Maße:* Höhe 36 cm; Länge 51 cm; Tiefe 38,5 cm

*Wappen:* ein unkenntliches Wappen

*Inschriften:* gotische Minuskel, dreifach im Bildraum schwebend (A–C) und einmal von einer Dame in der Hand gehalten (D):

A) e

B) v

C) b

D) e

*Provenienz:* Der Beinsattel wurde 1978 von der Abegg-Stiftung in Riggisberg bei einer Auktion des Kunsthauses Lemperetz in Köln erworben.<sup>617</sup> Zuvor war er Teil der Sammlung von Harald P. Lechenperg (1904–1994) in Kitzbühel.<sup>618</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Einzelne Beinplatten des Lechenperg-Sattels an der rechten und linken Sattelaufgabe sind gänzlich verloren. Dazu sind an beiden Seiten des Sattelknaufes Beinplatten sowie am rechten Sattelvorderbogen, an der Längsachse und an der Beinaußenumrandung des Sattelhinterbogens Beinleisten gebrochen und verlustig. An den Schnitzereien der Beinauflagen hat sich eine Schwärzung erhalten. Dazu sind vereinzelt – wie etwa an den Baumkronen an der rechten Rippe – rote Pigmentreste zu verzeichnen, die von einer Farbfassung zeugen. Ob diese zusammen mit der Schwärzung aufgetragen wurde, ist unbekannt. Das Leder der Sattelunterseite ist partiell verschlissen sowie im Bereich der Sattelaufgaben und am linken Sattelvorderbogen löchrig.

*Beschreibung:* Der Lechenperg-Sattel setzt sich aus einem Sattelbaum aus Linde der Bocksattelform zusammen. Auf dessen Unterseite wurde dunkles Leder mit Leim fixiert. Das Leder wurde hierbei etwa einen Zentimeter um die Außenkanten des Sattelbaums gelegt. Anschließend wurden auf der Satteloberseite Beinauflagen mit Klebemitteln und Beinnägeln montiert. Sie nehmen bis auf die Unterseite des Sattelknaufes, die Sattelwangen und -stege die gesamte Oberfläche ein. Die Beinauflagen bilden sich aus schmalen rechteckigen Beinplatten, die ausgehend von der Längsachse senkrecht in Bahnen nebeneinander platziert wurden. Hierin unterscheiden sich die Beinplatten des Lechenperg-Sattels von jenen der Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhun-

derts, für die großformatige Beinplatten zur Anwendung kamen. Angesichts ihres kleinen Formats könnten sie aus Hirschhorn und nicht aus Knochen gearbeitet worden sein – wie die Beinleisten an der Längsachse, zu beiden Seiten des Sattelvorderbogens und an den spitz zulaufenden Kanten der Sattelstege.

Die Beinleisten sind mit Schachbrettmustern und einem Lambrequin versehen, während die Beinplatten ein reiches Figurenprogramm aus Minneszenen zeigen. Lediglich an den Sattelaußenkanten blieben die Beinplatten dekorlos und ergeben in der Art einer aufgeschobenen nutzförmigen Beinleiste eine Rahmung. Nur an der Außenkante des Sattelhinterbogens wurden zu diesem Zweck tatsächlich Beinstäbe aufgesetzt. Die Figurenschnitzereien wiederholen das Bildprogramm des Trivulzio-Sattels (Kat. Nr. 22).<sup>619</sup> Lediglich kleinere motivische Abweichungen sind zwischen den Schnitzereien der beiden Sättel zu erkennen. Der wohl augenfälligste Unterschied findet sich an der linken Sattelaufgabe. Der auf dem Lechenperg-Sattel gezeigte Drachenkämpfer stößt mit beiden Händen eine Lanze in den Hals eines unter ihm befindlichen Drachens. Auf dem Trivulzio-Sattel hält er dagegen in seiner rechten Hand ein Schwert und in seiner Linken eine Lanze. Auf der gegenüberliegenden rechten Sattelaufgabe gibt eine höfische Dame einem vor ihr stehenden Knaben in Anlehnung an den mittelalterlichen Handgang ihre Hand, womit sie ihr Einverständnis zur Liebeswerbung erteilt. Auf dem Lechenperg-Sattel umfasst die Dame mit der linken Hand die Taille des Knaben, was eine weit intimere Beziehung zwischen dem Liebespaar versinnbildlicht. Durch diese leicht divergierenden Gesten ergeben sich demnach teils maßgebende Differenzen in der Bedeutung der Minneszenen.

Zu beiden Seiten des Sitzbereiches sind am Lechenperg- wie am Trivulzio-Sattel zwei Riemenöffnungen in den Sattelbaum eingelassen. Ferner sind am Trivulzio-Sattel insgesamt 16 und am Lechenperg-Sattel 15 Bohrungen als weitere technische Einrichtungen festzustellen. Dennoch ist der Lechenperg-Sattel durch eine fehlende Sattelbaum-Behäufung und ohne Birkenrindenaufgaben nicht als Reitsitz geeignet, womit er sich maßgeblich von den Beinsätteln des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit unterscheidet.<sup>620</sup>

*Einordnung:* Die herausgestellten materialtechnologischen Unterschiede zwischen dem Lechenperg-Sattel und den Beinsätteln des 15. bis 17. Jahrhunderts deuten darauf hin,

<sup>617</sup> KAT. AUKT. KÖLN 1978, S. 189, Lot. 1847, Tafel 169. Hier wird als Provenienz des Sattels die Sammlung des Fürsten Gian Giacomo Trivulzio in Mailand angegeben. Hierfür gibt es keine Belege, oder es handelt sich um eine Verwechslung mit dem Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 22).

<sup>618</sup> Website des *Gothic Ivories Project*, URL: <http://www.gothicivories.com>.

[courtauld.ac.uk/images/ivory/ECF62242\\_884974a9.html](http://courtauld.ac.uk/images/ivory/ECF62242_884974a9.html), zuletzt geprüft am 09.02.2024.

<sup>619</sup> Siehe für eine Beschreibung des Bildprogramms daher Kat. Nr. 22.

<sup>620</sup> Siehe zu Informationen zum materiellen Aufbau spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Sättel Kap. 1.1, S. 17–18.

dass es sich bei diesem um eine moderne Nachbildung handelt. Als Vorbild diente der Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 22), der mit seinen oberflächendeckenden Beinauflagen und seinen zahlreichen Figurenszenen handwerklich und motivisch einer der qualitativsten Beinsättel des 15. Jahrhunderts darstellt. Wohl aus diesem Grund wurde beim Lechenperg-Sattel auf die sehr anspruchsvoll an den Sattelbaum anzupassenden kleinteiligen Beinauflagen unterhalb des Sattelknaufes, an den Sattelwangen und Sattelstegen mitsamt ihren Schnitzereien verzichtet. Möglicherweise fehlte es an technischem Wissen und Erfahrung, um die Beinauflagen mit der dreidimensionalen Sattelform abzustimmen, sodass generell auf kleinformatige Beinauflagen zurückgegriffen wurde. Die Fehlstellen am Sattelknauf, an der senkrechten Beinleiste des rechten Sattelvorderbogens, an der Beinleiste der Längsachse und an der Beinumrandung des Sattelhinterbogens korrespondieren mit den Materialverlusten des Trivulzio-Sattels, wurden also absichtlich herbeigeführt in dem Willen, den Trivulzio-Sattel zu kopieren. Dies spricht ebenfalls für eine spätere Datierung des Lechenperg-Sattels. Eine im Jahr 1979 durchgeführte C14-Datierung des Sattelbaums bestätigt, dass dessen Holz einer nach 1600 gefällten Linde entstammt.<sup>621</sup>

Bei der vergleichenden Gegenüberstellung der Schnitzereien wirken einzelne Figurendarstellungen des Lechenperg-Sattels gedrunken, wie die höfische Dame an der linken Sattelaufgabe (vgl. Abb. 22.8 und 35.7). Dies offenbart Schwächen bei der Anpassung der Szenen an die Satteloberfläche. Des Weiteren zeigen die Beinschnitzereien Vereinfachungen in den Details. Der Dusing des Drachentöters an der linken äußeren Bordüre ist etwa beim Trivulzio-Sattel mit vierteiligen Blüten verziert (Abb. 22.7), während der Dekor beim Lechenperg-Sattel mit einem Kreuzmuster angedeutet ist. Eben diese fehlende Feinheit und Sorgfalt bei der Wiedergabe der Details lassen die Darstellungen am Lechenperg-Sattel wesentlich grober und plumper erscheinen. Dies wird dadurch verstärkt, dass der Schnitzer die Körper der Figuren kaum ausmodellerte und ihre teils sehr ausladenden Faltenwürfe ohne Sachverstand wiederholte. Hierdurch wirken diese deplatziert, und die weiche und zugleich schwere Textur der Kleidungen wird nicht mehr vermittelt. Mit Blick auf die dennoch hohe Kleinteiligkeit der Schnit-

zereien muss für die Fertigung des Lechenperg-Sattels ein direkter Zugang zum Trivulzio-Sattel bestanden haben. Der Trivulzio-Sattel kann erstmals im Besitz des Fürsten Gian Giacomo Trivulzio (1774–1831) in Mailand nachgewiesen werden. Von mehreren Elfenbeinschnitzereien seiner ehemaligen Privatsammlung sind Kopien aus dem 19. Jahrhundert bekannt. Es erscheint somit denkbar, dass der Lechenperg-Sattel in dieser Zeit in Mailand entstand.<sup>622</sup>

*Literatur:* KAT. AUKT. KÖLN 1978, S. 189, Lot. 1847, Tafel 169; SOMOGYVÁRI 2017, S. 150 (Nr. 30); SQUZZATO/TASSO 2017, S. 109–112 und 222.

*Internetquellen:* Website des *Gothic Ivories Project*, URL: [http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/ECF62242\\_884974a9.html](http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/ECF62242_884974a9.html), zuletzt geprüft am 09.02.2024.

**Kat. Nr. 36, Peuker-Holz-sattel,  
Verbleib unbekannt**

**Tafel 123–124**

*Lokalisierung:* Italien (?)

*Datierung:* vor 1854

*Material:* Holz, geschnitzt und braun lasiert; Messing, graviert

*Heraldische Zeichen:* zwei Jakobsmuscheln

*Inschriften:* zwei gotische Minuskeln auf einer Banderole:  
A) m m

*Provenienz:* Der Sattel befand sich in der Sammlung des Barons Peuker in Berlin, der ihn am 28. August 1854 in Brüssel zum Verkauf anbot.<sup>623</sup> Im Mai 1937 wird er im Besitz eines Berliner Händlers erwähnt,<sup>624</sup> danach verliert sich seine Spur.

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Nach um 1937/38 aufgenommenen Fotografien des Peuker-Sattels fehlt ein Stück der Messingaußenumrandung an der rechten unteren Rippe.<sup>625</sup> Die Messingleisten sind zudem an einigen Stellen eingebeult. Jene an der Längsachse endet hinten in Form einer Lilie, die am zentralen Blütenblatt beschädigt ist. Hier fehlen weiterhin vier Metallnägeln, die sie auf dem Sattel-

<sup>621</sup> Ich danke Evelin Wetter und der Abegg-Stiftung herzlich für die Einsicht in die hausinterne Objektdatei und die Objektanalysen vor Ort.

<sup>622</sup> SQUZZATO/TASSO 2017, S. 109–112 und 222.

<sup>623</sup> KAT. AUKT. BRÜSSEL 1854, S. 34, Lot. 508, Tafel VI, Abb. 17. Es handelt sich bei der hier im Katalog gezeigten Abbildung um eine spiegelverkehrte Skizze des Sattels. Francis Henry Cripps-Day führt den Auktionskatalog ebenfalls auf, vgl. CRIPPS-DAY 1925, S. 255, Abb. 198 (hier Nr. 17), Lot. 508. Er hält den Sattel aber für den Possenti-Sattel (Kat. Nr. 24).

<sup>624</sup> POST 1938, S. 43. Virág Somogyvári unterscheidet zwischen einen in

der Peuker-Sammlung und einen 1937 im Besitz eines Berliner Händlers erwähnten Sattel, sodass sie fünf Sattelnkopien des Possenti-Sattels anführt, vgl. SOMOGYVÁRI 2021, S. 59–62 (Nr. 3 und 6). Die hölzerne Materialität, motivische Übereinstimmungen wie die Lilie hinten an der Längsachse und die Erwähnung beider Sättel in Berlin legen jedoch nahe, dass es sich um ein und dasselbe Objekt handelt.

<sup>625</sup> Ich danke Claudia Küchler, Mitarbeiterin der Fotografischen Sammlung und des Fotoservice vom Deutschen Historischen Museum Berlin, für die unkomplizierte Übermittlung der Fotografien für die vorliegende Publikation.

grund fixieren. An der linken unteren Rippe sind zwei geschnitzte Holzauflagen ausgefallen. Einige Holzauflagen sind verrutscht, sodass sie nicht mehr auf einer Höhe aneinanderstoßen und sich zwischen ihnen teils sehr breite Fugen ausbilden.

*Beschreibung:* Der Peuker-Sattel verfügt über einen hölzernen Sattelbaum, der mit im Flachrelief beschnitzten Holzauflagen belegt ist. Die Schnitzereien nehmen nahezu die gesamte Satteloberfläche des Bocksattels ein, wobei die Beschaffenheit von dessen Vorder-, Rück- und Unterseite anhand der bekannten Sattelfotografien und schriftlichen Informationen nicht nachvollziehbar ist.

Das sich durch einen Drachenkampf- und Minneszenen kennzeichnende Bildprogramm des Peuker-Sattels entspricht jenem des Possenti-Sattels des 15. Jahrhunderts vor seinen Überarbeitungen zwischen 1894 und 1901.<sup>626</sup> Sogar die Fehl- und Schadstellen, die der Possenti-Sattel zu dieser Zeit aufwies, wiederholen sich am Objekt. Unterhalb der oberen Riemenöffnungen waren zum Beispiel am Possenti-Sattel größere Leerstellen im Figurenprogramm zu entdecken, die gleichermaßen am Peuker-Sattel zu sehen sind. Diese wurden am Original durch Kaschierungen der unteren Riemenöffnungen mit einer hellen Füllmasse verursacht, sodass lediglich ein Teil der Umrandung der linken unteren Riemenöffnung nicht verdeckt war und über deren Existenz Auskunft gab (vgl. Abb. 24.8 und 36.2). Somit handelt es sich beim Peuker-Sattel um eine von insgesamt vier bekannten Wiederholungen des Possenti-Sattels (vgl. Kat. Nr. 32, 34 und 37). Gleichermaßen aus Holz nachgebildet wurde die Beinsatteloberfläche dabei beim Soltykoff-Sattel (Kat. Nr. 34).

Herangezogen wurden für die geschnitzten Holzauflagen vergleichsweise kleinformatische längliche Platten, die im Format nicht mit den ehemals großen Knochenplatten des Possenti-Sattels übereinstimmen.<sup>627</sup> An der Längsachse und an den Außenkanten wurden wellenförmige Messingbänder mit einer floralen Gravur aufgesetzt, ähnlich wie beim Juste- und Boterell-Gipssattel (Kat. Nr. 32 und 37). Sie ersetzen aufwendig zu kopierende Beinleisten mit Ornamenten. Im hinteren Bereich der Sattellängsachse läuft das Messingband in einer stilisierten Lilie aus, analog zum Soltykoff-Sattel (Kat. Nr. 34).

*Einordnung:* Der Peuker-Sattel unterscheidet sich in der Materialität der Oberflächenauflagen deutlich von den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts, wodurch Verwechslungen mit den Originalen ausgeschlossen sind. Vielmehr kam es

seinem Urheber scheinbar darauf an, die figurenreichen Minneschnitzereien des Possenti-Sattels zu kopieren. Denn auch hinsichtlich ihrer Machart variieren die Holzauflagen deutlich von den Beinauflagen der Beinsättel, hier vor allem durch ihr Format und die Hinzunahme metallener Wellenbänder. In diesem Vorgehen gleicht er dem Soltykoff-Sattel (Kat. Nr. 34). Mit den Wellenbändern, den Leerstellen im Figurenprogramm, die Fehl- oder Schadstellen andeuten, sowie in der motivischen und stilistischen Ausführung des Bildprogramms sind aber besonders auch Parallelen zu den beiden Kopien mit Gipsauflagen herzustellen (Kat. Nr. 32 und 37). So ist bei allen drei Werken das Schloss an der linken Sattelaufgabe gleichartig beschnitten. Die höfischen Männer und Frauen weisen ferner auf allen drei Sätteln aufgebläht wirkende Gesichter sowie abgeänderte Körperproportionen und Gewandfalten auf. Die nach oben spitz zulaufende Baumkrone unterhalb der rechten Riemenöffnung ist durch diagonale, kreuzweise übereinandergelegte Linien strukturiert. Aus diesen Gründen scheint ein gemeinsamer Entstehungskontext der drei Werke wahrscheinlich. Wie beim Juste-Sattel (Kat. 32) dargelegt, ist in Betracht zu ziehen, dass sie im 19. Jahrhundert in Italien gefertigt wurden, als sich der Possenti-Sattel (Kat. Nr. 24) im Besitz der Grafen Possenti in Fabriano befand.

Während bei den Gipssätteln schon allein nur durch ihre fragilen Auflagen eine Verwendung der Werke als Reitsitze ausgeschlossen werden kann, ist ausgehend von der Oberflächenbeschaffenheit des Peuker-Sattels eine derartige Nutzung grundsätzlich möglich. Neben zwei beidseitig in den Sattelkorpus eingelassenen Riemenöffnungen sind aber keine weiteren technischen Einrichtungen wie Bohrungen oder anderwärtig befestigte Lederriemen auf den Fotos erkennbar, sodass auch diese Kopie als Sammelobjekt aufzufassen ist.

*Literatur:* KAT. AUKT. BRÜSSEL 1854, S. 34, Lot. 508, Tafel VI, Abb. 17; CRIPPS-DAY 1925, S. 255, Nr. 17, Lot. 508, Abb. 198; POST 1938, S. 43–48, Abb. 1 und 2; SOMOGYVÁRI 2021, S. 52–62.

**Kat. Nr. 37, Botterell-Gipssattel,  
Verbleib unbekannt**

**Tafel 125–127**

*Lokalisierung:* Italien (?)

*Datierung:* 19. Jahrhundert

*Material:* Gips; Pappmaché; Holz (Linde); roter floraler Damast; Metall

<sup>626</sup> Siehe für eine Beschreibung der Motive daher Kat. Nr. 24.

<sup>627</sup> Durch Umarbeitungen am Possenti-Sattel setzt sich dessen Beinoberfläche gegenwärtig aus vielzähligen kleinen puzzleartigen Stücken zu-

sammen, die Stoßkanten der ehemals großen Knochenplatten sind aber noch sichtbar. Siehe zum Thema Kat. Nr. 24, S. 192.

*Maße:* Höhe 37 cm; Länge 59 cm; Tiefe 41 cm  
*Heraldische Zeichen:* zwei Jakobsmuscheln  
*Inschriften:* zwei gotische Minuskeln auf einer Banderole:  
A) m m

*Provenienz:* Der Sattel wurde am 20. September 2007 bei Christie's in London zum Verkauf angeboten.<sup>628</sup> Nur etwa sieben Monate später, am 23. April 2008, wurde er bei Bonhams in London erneut versteigert,<sup>629</sup> wo ihn Anna Botterell in Bath erwarb. Nach eigenen Angaben veräußerte sie ihn wiederum um das Jahr 2016.<sup>630</sup> Hiernach verliert sich seine Spur. Grundsätzlich könnte es sich bei dem Werk um jenen Gipssattel handeln, der als Teil der Sammlung von William Henry Forester (1834–1900), Earl of Londesborough, bereits am 4. Juli 1888 von Christie's in London versteigert wurde.<sup>631</sup>

*Erhaltungszustand und Restaurierungen:* Der Botterell-Sattel weist nach den letzten bekannten Fotografien von Anna Botterell sowie schon in früheren Aufnahmen von 2007/08 hohe Materialverluste an den Gipsauflagen und am Sattelbaum auf.<sup>632</sup> Die einzelnen Holzsegmente des Sattelbaums haben sich gelockert und streben am Sattelhinterbogen auseinander. Ein Holzsegment ist dort bereits ausgefallen. Die unteren Rundungen der Rippen, die als Standflächen dienen, sind abgebrochen. Die nachgedunkelten oder braun eingefärbten Gipsauflagen sind besonders am Knauf, am Sattelvorderbogen und an der Sitzfläche abgebrochen. Die Sattelwangen und -stege sind ohne Verkleidung, sodass hier der Sattelbaum freiliegt. Der Damastbezug der Sattelunterseite ist fleckig und löst sich im hinteren Bereich. An der linken Sattelaufgabe sowie am Übergang zum Sattelhinterbogen sind zwei kurze wellenförmige Metallaufsätze erhalten. Diese deckten die Sattelaußenkanten ehemals wohl vollständig ab, wie bei den beiden Holzsätteln (Kat. Nr. 34 und 36).

*Beschreibung:* Den Botterell-Sattel zieren nahezu auf der gesamten Satteloberseite Gipsauflagen, die im Flachrelief ein

reiches Figurenprogramm aus spätmittelalterlichen Minneszenen zeigen. Modelliert wurden die Gipsauflagen auf einem hölzernen und mit Pappmaché ausgelegten Sattelbaum der Bocksattelform. Das Werk ist damit einer von zwei bekannten Gipssätteln dieser Art (vgl. Kat. Nr. 32). Lediglich die Unterseite des Sattelknaufes, die Sattelwangen und -stege wurden ausgelassen und waren wohl mit rotem floralem Damast geschmückt, wie die Sattelunterseite.<sup>633</sup> Im Sitzbereich durchstoßen den Sattelbaum zwei Riemenöffnungen zur Befestigung des Sattelzeugs. Aufgrund seiner für mechanische Belastungen sehr anfälligen Gipsoberfläche handelt es sich bei ihnen wohl aber um Attrappen, zumal Bohrungen zur weiteren Befestigung des Sattelzeugs fehlen. Die Gipsauflagen formen, soweit sich dies trotz der Fehlstellen beurteilen lässt, sehr detailliert die Oberfläche des Possenti-Sattels des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 24) vor dessen Überarbeitungen zwischen 1894 und 1901 nach. Hiermit zählt er zu insgesamt vier Nachbildungen des Beinsattels (vgl. Kat. Nr. 32, 34 und 36).<sup>634</sup> Analog zum Juste- und Peuker-Sattel (Kat. Nr. 32 und 36) sind die Fehlstellen im Figurenprogramm, die der Possenti-Sattel zu dieser Zeit aufwies, als Leerstellen in das Gipsrelief eingetragen. Um den Anschein von Beinplatten zu erwecken, wurde der Gips eingefärbt und die für Beinauflagen charakteristischen Stoßkanten mithilfe von geraden Linien vorgetäuscht. Die Platzierung der Stoßkanten wurde hierbei frei erdacht. Sie stimmen nicht mit jenen des Possenti-Sattels überein.<sup>635</sup> Neben Beinplatten wurden auf dem Possenti-Sattel Beinleisten verwendet, welche die Längsachse betonen, den Sattelvorderbogen beidseitig in eine innere und äußere Bordüre teilen und die Sattelaußenkanten abdecken. Inwiefern die beiden senkrechten Beinleisten am Sattelvorderbogen beim Botterell-Sattel mit Gips nachgebildet wurden, ist aufgrund der Fehlstellen unbekannt. An der Längsachse und an den Sattelaußenkanten wurden hingegen wohl wellenförmige Bänder aus Metall aufgesetzt, wie beim Peuker-Sattel (Kat. Nr. 36).

*Einordnung:* Der Botterell-Sattel unterscheidet sich materialtechnisch maßgeblich von den Beinsätteln des 15. Jahrhun-

<sup>628</sup> KAT. AUKT. LONDON 2007, S. 89, Lot. 183.

<sup>629</sup> KAT. AUKT. LONDON 2008, S. 56, Lot. 210.

<sup>630</sup> So berichtete sie auf Anfrage nach dem Verbleib des Sattels am 30. Oktober 2017 per E-Mail: »I sold this saddle just over a year ago. With your permission I will forward your email to its new owner.« Dieser neue Sattelbesitzer hatte, einer E-Mail vom 3. November 2017 von Anna Botterell zufolge, den Sattel zu diesem Zeitpunkt bereits weiterverkauft und kann sich nicht mehr an seinen Käufer erinnern. Ich danke Frau Botterell herzlich für die Auskünfte und die bereitgestellten Fotografien zum Sattel.

<sup>631</sup> KAT. AUKT. LONDON 1888, S. 38, Lot. 455. Leider wird der Sattel im Auktionskatalog nicht abgebildet und die Objektbeschreibung ist zu

allgemein, um dieser ein Werk zuzuordnen. In dem Katalog wird ferner ein Sattel des 15. Jahrhunderts genannt, der mit Knochen umgrenzt ist. Auch hier ist eine Werkzuordnung nicht möglich.

<sup>632</sup> Vgl. KAT. AUKT. LONDON 2007, S. 89, Lot. 183; KAT. AUKT. LONDON 2008, S. 56, Lot. 210.

<sup>633</sup> Ähnlich wie beim Juste-Gipssattel (Kat. Nr. 32).

<sup>634</sup> Siehe für Beschreibungen des Bildprogramms daher Kat. Nr. 24.

<sup>635</sup> Durch Umarbeitungen am Possenti-Sattel setzt sich dessen Beinoberfläche gegenwärtig aus vielzähligen kleinen puzzleartigen Stücken zusammen, die Stoßkanten der ehemals großen Knochenplatten sind aber noch sichtbar. Siehe zum Thema Kat. Nr. 24, S. 192.

derts und anderen zeitgenössischen Sätteln.<sup>636</sup> Auf dieser Wissensbasis ist er als moderne Nachbildung zu identifizieren, zumal er das Figurenprogramm des Possenti-Sattels (Kat. Nr. 24) detailliert bis in die einzelnen Gewandfiguren der dargestellten Kleider wiederholt. Im direkten Vergleich der beiden Werke sind dennoch deutliche stilistische Unterschiede in der Wiedergabe der Bildprogramme zu erkennen. Das heißt, dass es sich bei den Gipsauflagen um keine vom Original abgenommenen Abdrücke handelt. Wahrscheinlich wurden Matrizen zu ihrer und zur Herstellung der Gipsauflagen des Juste-Gipssattels (Kat. Nr. 32)

verwendet.<sup>637</sup> Die stilistischen und motivischen Gemeinsamkeiten zwischen ihnen, aber auch zu den geschnitzten Holzauflagen des Peuker-Holzsattel (Kat. Nr. 36) sind derart augenfällig, dass die drei Werke vermutlich einem gemeinsamen Entstehungsort entstammen. Hierfür wurde Italien im 19. Jahrhundert in Betracht gezogen.<sup>638</sup>

*Literatur:* KAT. AUKT. LONDON 1888, S. 38, Lot. 455; CRIPPS-DAY 1925, S. 20, Lot. 455; KAT. AUKT. LONDON 2007, S. 89, Lot. 183; KAT. AUKT. LONDON 2008, S. 56, Lot. 210; SOMOGYVÁRI 2021, S. 52–57 und 61.

<sup>636</sup> Siehe zum zweckmäßigen materialtechnischen Aufbau spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Sättel Kap. 1.1, S. 17–19.

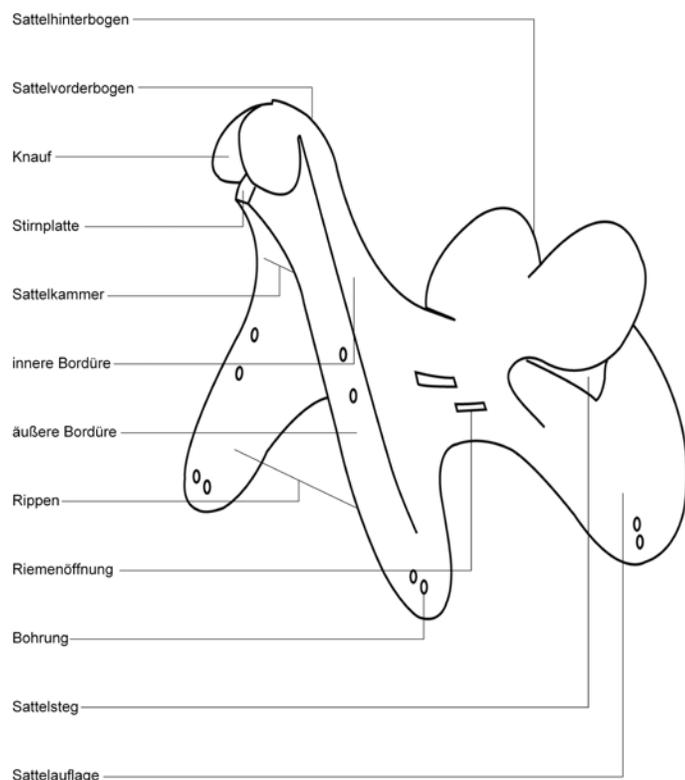
<sup>637</sup> Siehe zum Thema eingehender Kat. Nr. 32, S. 216. Auch Virág Somogyvári

vertritt die These, dass beide Gipssättel einen Ursprung besitzen, vgl. SOMOGYVÁRI 2021, S. 54.

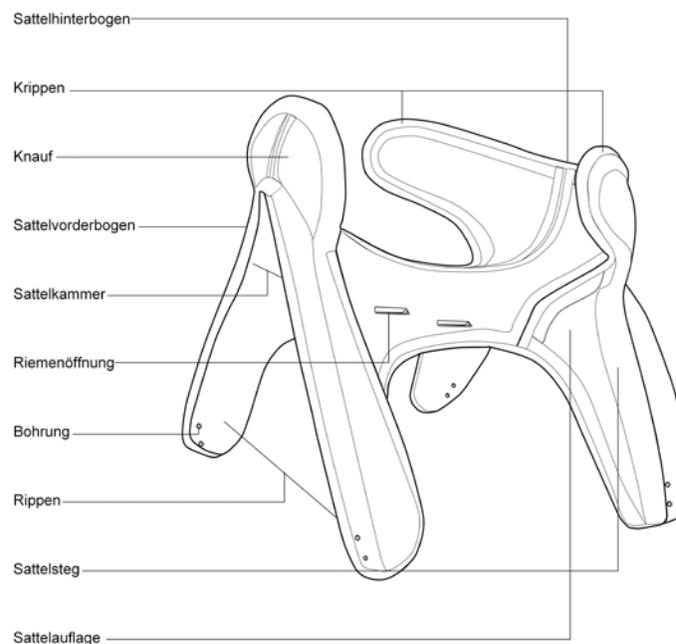
<sup>638</sup> Siehe zum Thema eingehender Kat. Nr. 32, S. 214.

# Glossar \*

mit schematischer Zeichnung eines Bock- und Krippensattels



*Schematischer Aufbau eines Bocksattels*



*Schematischer Aufbau eines Krippensattels*

*Arkebuse* oder *Hakenbüchse*: bezeichnen Vorderlader-Waffen des 15. und 16. Jahrhunderts. Die früheren Hakenbüchsen, die sich aus Faustrohren entwickelten, sind gemeinhin deutlich schwerer als die kleineren Arkebusen des 16. Jahrhunderts.

*Âventiure*: meist im ritterlich-höfischen Kontext verwendet, ist ein außergewöhnliches oder unvorhersehbares Geschehen, ein Abenteuer, ein risikoreiches Unternehmen, eine ritterliche Aufgabe, Herausforderung oder Bewährungsprobe.

*Connétable de France*: ein hoher Amtsträger der französischen Monarchie, der ab dem 14. Jahrhundert dem geheimen königlichen Rat angehörte. Er hatte Einfluss auf militärische Entscheidungen, übernahm diplomatische, politische, administrative und judikative Aufgaben und fungierte bei Abwesenheit des Königs als dessen rechtmäßiger Stellvertreter. Das Amt wurde 1627 unter König Ludwig XIII. (1601–1643) aufgehoben, nachdem es unter Karl V. (1338–1380) und Karl VI. (1368–1422) den Höhepunkt seiner Bedeutung erreicht hatte.

\* Das Glossar beruht auf folgenden Publikationen: GRIMM/GRIMM 1854–1961, Bd. 5: K–Kyrie eleison, Sp. 1147–1149 (Klepper), Sp. 1808 (Korduau) und Sp. 2907 (Kuttler) sowie Bd. 15: Z–Zähnmangel, Sp. 619–621 (zelt) und Sp. 623–624 (Zelter); BOEHEIM 1890, S. 199–200, 205 und 526; SÖHRING 1900, S. 72; HILZHEIMER 1929–1938, S. 1505–1511 (Fischbein); POST 1955, Sp. 639; GAMBER 1986; CONTAMINE 1986; MAUÉ 1988; NEUMANN 1991, Bd. 1: Textband, S. 19–24 und 39; ERATH

1996, Bd. 1: Text, S. 53–58; GELBHAAR 1997, S. 172–173 und 184; KOKABI 1997, S. 19; LOSCHEK 2005, S. 168 (Dusing); LALOU 1991; PALLA 1995, S. 189 (Lederer); LALOU 1997; GLANZ 2005, S. 9; KAT. WIEN 2005, S. 261 (Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER); MEYER 2009, S. 43–44; SOMMER 2012, S. 7–9; MEYER 2017, S. 138–139 (Nr. 5, Peter JEZLER und Maya DEMMERLE); LEBAILLY 2019, S. XXXIII–XXXIV; MWB 1990, Bd. 1: A–L, S. 67–72 (Âventiure).

*Dusing* oder *Dupsing*: ein im 14. Jahrhundert aufkommender, breiter und zumeist reich mit (Edel-)Metallplättchen und Edelsteinen verzierter »klirrender« Gürtel, der zumeist um die Hüfte getragen wurde und an dem u.a. Dolch und Schwert hängen konnten. Wahrscheinlich zunächst zur Kriegstracht und später ebenso als reines Schmuckstück im Alltag vom Adel getragen. Spätestens Ende des 14. und im 15. Jahrhundert fand er auch im gehobenen Bürgertum Verbreitung.

*Fischbein*: bezeichnet zumeist die hornartigen sichelförmigen Gaumenplatten (Barten) am Oberkiefer der Bartenwale, die eng hintereinander angeordnet sind. Die Barten dienen u.a. dazu, Krebse und Fische aus dem Wasser zu filtern. Sie werden oft auch als schwarzes Fischbein betitelt. Als weißes Fischbein wird bisweilen hingegen der Rückenschulp einer Sepia (ein zehnarmer Tintenfisch) bezeichnet. Wiederholt wird der Begriff Fischbein auch für vergleichbare Materialien, wie beispielsweise Fischknochen oder Walrosszahn, verwendet.

*Gestech im Hohen Zeug*: eine mittelalterliche Kampfart im Turnier, bei der gesonderte Sättel mit sehr hoch emporragenden breiten Sattelvorderbögen zum Schutz des Reiters verwendet wurden. Von hinten sicherte den Reiter ein Band oder ein hoher Sattelhinterbogen, der den Reiter vollständig umfasste. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts galt die Kampfart bereits als antiquiert, wurde aber aus traditionellen Gründen gepflegt und weitergeführt.

*Hornrichter*: ein Berufszweig im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, der aus Rinder-, Schaf- oder Ziegenhörnern Hornplatten herstellte, die von anderen Gewerken zu Kämmen oder Laternen weiterverarbeitet wurden.

*Klepper*: im 15. und 16. Jahrhundert wohl ein kleineres schnelles Reitpferd für die Jagd und den Krieg, welches nach dem Geräusch seiner Hufen oder den Schellen an seinem Reitzug als Klepper bezeichnet wurde. Seit dem 18. Jahrhundert oft ein Reitpferd geringerer Art und minderwertiger Qualität.

*Korduanleder* oder *Corduanleder*: feines mit Sumach (Blätter des Essigbaumes) gegerbtes Leder aus Ziegenhaut, das für Schuhmacher-, Buchbinder- und Galanteriearbeiten benutzt wurde. Anfangs wohl primär in Spanien hergestellt und nach der Stadt Córdoba benannt. Im Mittelalter spaltete sich das Ledergewerbe nach unterschiedlichen Gerbverfahren auf und es bildeten sich gesonderte Corduaner heraus, die sich auf die Herstellung von Corduanleder spezialisierten.

*Kürissattel*: mit Sattelblechen an den äußeren Sattelbögen gepanzerte Sättel mit breiter Sitzfläche und rechteckigen Sattelblättern, die ab dem 16. Jahrhundert im Westen gebräuchlich wurden. Anfänglich besaßen sie für den Kriegsgebrauch hohe Sattelbögen in der Art von Krippensätteln. Im 17. Jahrhundert verschwanden für den bürgerlichen Gebrauch die hohen Sattelbögen und machten Platz für gepolsterte Kissen aus Seide und Samt.

*Kuttler*: eine Art Fleischer, der vorrangig Kutteln, hergestellt aus den Pansen von Wiederkäuern, verkauft.

*Minne*: der Begriff wurde bereits von den Minnesängern und Troubadours im Mittelalter für das weltliche Liebesideal verwendet, ebenso wie *fin'amors*. Hiermit heben sie sich von den Begriffen höfische Liebe oder *amour courtois* ab, die erst ab dem 19. Jahrhundert gebräuchlich wurden.

*Pritschensattel*: ein Satteltypus, der auf dem Rücken des Reittieres flach aufliegt. Lediglich über dem Widerrist des Tieres ist er ausgekammert.

*Rüstkammer*: bezeichnet einen Ort, an dem Militaria aufbewahrt wurden, wie u.a. die synonym verwandten Begriffe Harnischkammer oder Waffenkammer. Im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit handelte es sich vorrangig um bereits bestehende Räumlichkeiten, die Teil anderweitig genutzter Gebäude waren und nicht um gesondert erbaute Räume oder Gebäude.

*Sattelbaum*: ist die hölzerne Grundkonstruktion eines Sattels.

*Schaller*: ein schalenartiger Helm der Spätgotik mit spitzem Nackenschutz, der zusammen mit einem Kinnstück mit Halskragen (Bart) getragen wurde.

*Trachtensattel*: ein Satteltypus, bei dem zwei schmale, längs der Wirbelsäule verlaufende Auflagen (Trachten) auf dem Reittier aufliegen, sodass der Rücken des Tieres nahezu frei bleibt.

*Varlet* oder *valet de chambre*: ein französischer Titel, der mit Kammerdiener übersetzt werden kann. Seit dem späten 14. Jahrhundert wandelte er sich zu einem Ehrenrang einflussreicher Persönlichkeiten. Am französischen Königshof vorzugsweise für Pariser Hoffaktoren verwendet, welche die Hofhaltung des Königs (das *hôtel du roi*) belieferten.

*Zelter*: ein Pferd, das im »zelt«, d.h. im Passgang geht. Beim Passgang hebt das Pferd nacheinander gleichzeitig die rechten und gleichzeitig die linken Hufe. Es handelt sich um eine schnelle Gangart mit kurzen Schritten.

# BILDTEIL



# Tafeln

Tafel I, Kat. Nr. 1



Abb. 1.1 und 1.2: Vorderansicht des Carrand-Sattelbogens im heutigen Erhaltungszustand sowie vom Mai 1868, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 3360.



Abb. 2.r: Rückansicht des Possenti-Sattelbogens, Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. OA 3361.



Abb. 2.2 und 2.3: Detailansichten des Possenti-Sattelbogens mit je einem Ritter beim Stechen.



Abb. 3.1 und 3.2: Rechte und linke Seitenansicht des Hohenzollern-Sattels, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv. Nr. W 1011.

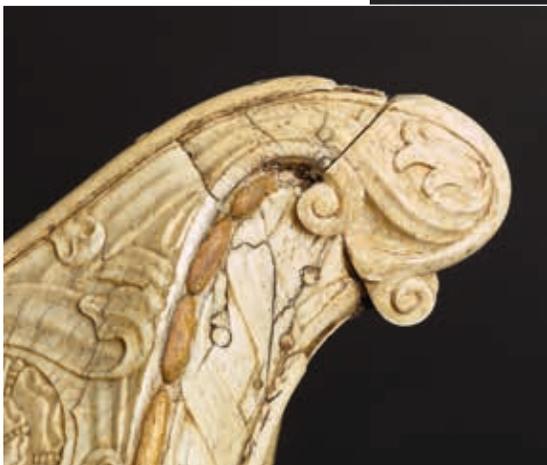


Abb. 3.5: Detailansicht vom Hohenzollern-Sattel mit dem nachträglich ergänzten Sattelknauf aus massivem Bein.



Abb. 3.3 und 3.4: Vorder- und Rückansicht des Hohenzollern-Sattels.



Abb. 3.6 und 3.7: Ober- und Unteransicht des Hohenzollern-Sattels.



Abb. 4.1 und 4.2: Rechte und linke Seitenansicht des Monbijou-Sattels,  
Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv. Nr. W 1010.



Abb. 4.3 und 4.4: Vorder- und Rückansicht des Monbijou-Sattels.



Abb. 4.5 und 4.6: Ober- und Unteransicht des Monbijou-Sattels.



Abb. 4.7 bis 4.9: Detailansichten des Monbijou-Sattels mit höfischen Männern und Frauen an der linken Sattelauflage, am rechten Sattelvorderbogen und an der linken äußeren Bordüre.



Abb. 4.10: Detailansicht des Monbijou-Sattels mit einem Drachenkampf an der linken inneren Bordüre.



Abb. 5.1 und 5.2: Rechte und linke Seitenansicht des Palagi-Sattels, Bologna, Museo Civico Medievale, Inv. Nr. 402.



Abb. 5.3 und 5.4: Vorder- und Rückansicht des Palagi-Sattels.



Abb. 5.5 und 5.6: Ober- und Unteransicht des Palagi-Sattels.



Abb. 5.7 bis 5.9: Detailansichten des Palagi-Sattels mit einer Hand mit Puff-Ärmel an der linken Sattelauflege, einem Flechtzaum mit Blumen an der linken Rippe sowie beschrifteten Bänderolen am linken Sitzbereich.



Abb. 5.10: Detailansicht des Palagi-Sattels mit einer höfischen Dame an der linken inneren Bordüre.



Abb. 6.1 und 6.2: Rechte und linke Seitenansicht des Körmend-Sattels,  
Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 69.944.

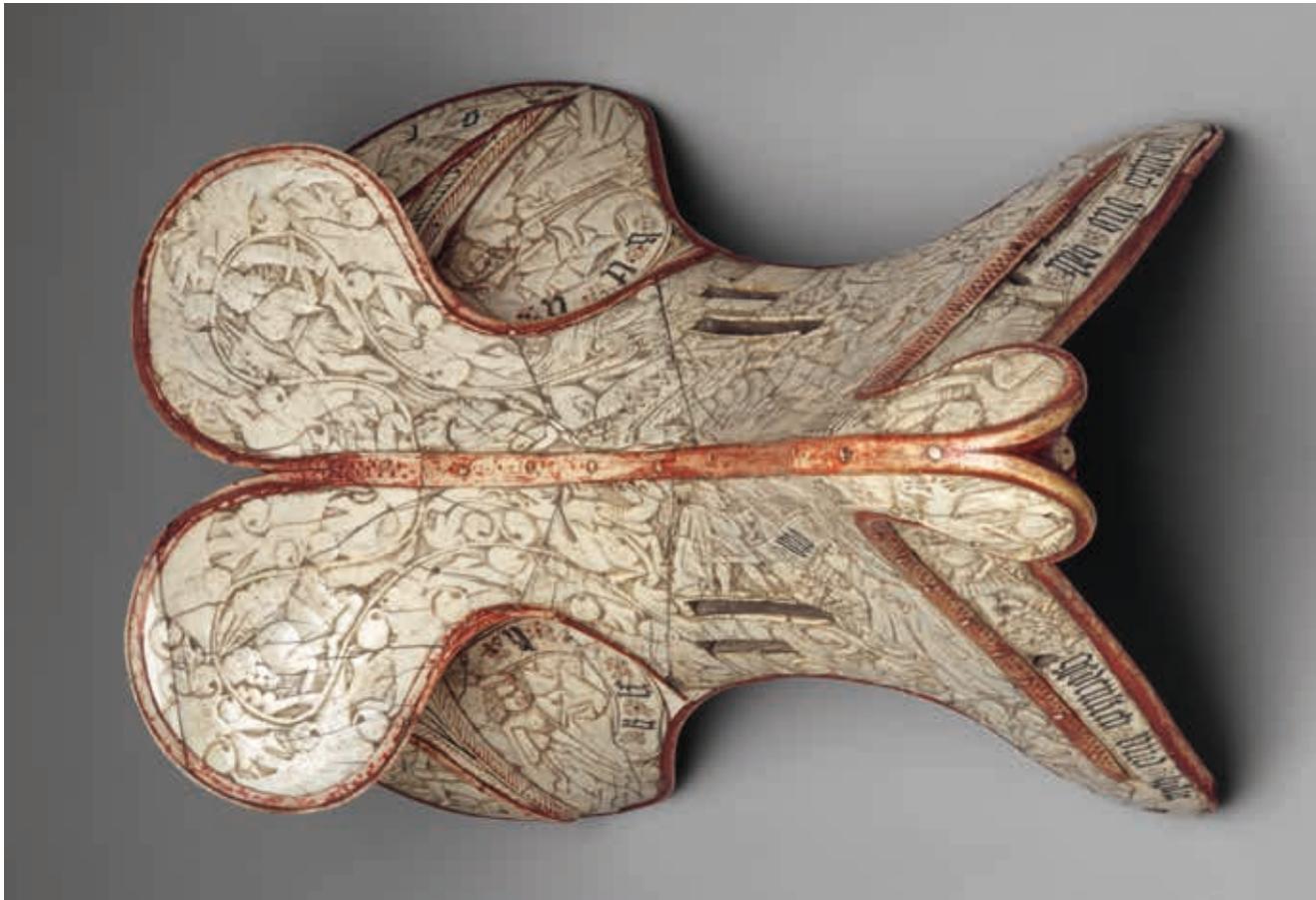


Abb. 6.3 bis 6.5: Ober-, Rück- und Vordersicht des Körmend-Sattels.



Abb. 6.6 und 6.7: Detailansichten des Körmend-Sattels mit höfischen Akteuren an der linken und rechten Sattelauflage.



Abb. 6.8 und 6.9: Detailansichten des Körmend-Sattels mit einem Drachenkampf an der linken inneren Bordüre und höfischen Akteuren an der rechten Bordüre.



Abb. 7.1 und 7.2: Rechte und linke Seitenansicht des Welfen-Sattels, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. MA 111.



Abb. 7.3 und 7.4: Vorder- und Detailansicht des Welfen-Sattels mit einer Hand mit Puff-Ärmel aus Wolken hervortretend am rechten Sitzbereich.



Abb. 7.5 und 7.6: Ober- und Untersicht des Welfen-Sattels.

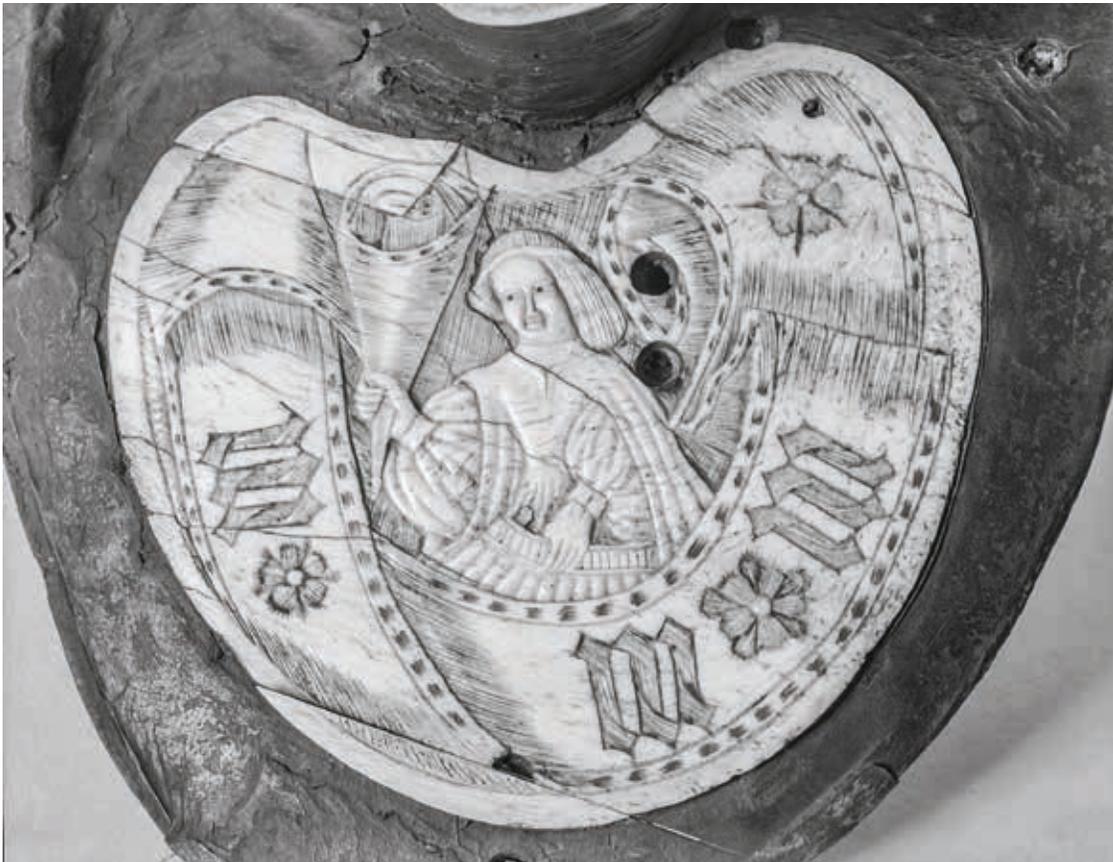


Abb. 7.7 und 7.8: Detailansichten des Welfen-Sattels mit zwei höfischen Knaben in Halbansicht an der rechten und linken Sattelauflage.



Abb. 7.9 und 7.10: Detailansichten des Welfen-Sattels mit zwei höfischen Damen in Ganzkörperansicht an der linken und rechten inneren Bordüre.



Abb. 8.1 und 8.2: Rechte und linke Seitenansicht des Jankovich-Sattels,  
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Inv. Nr. 55.3119.

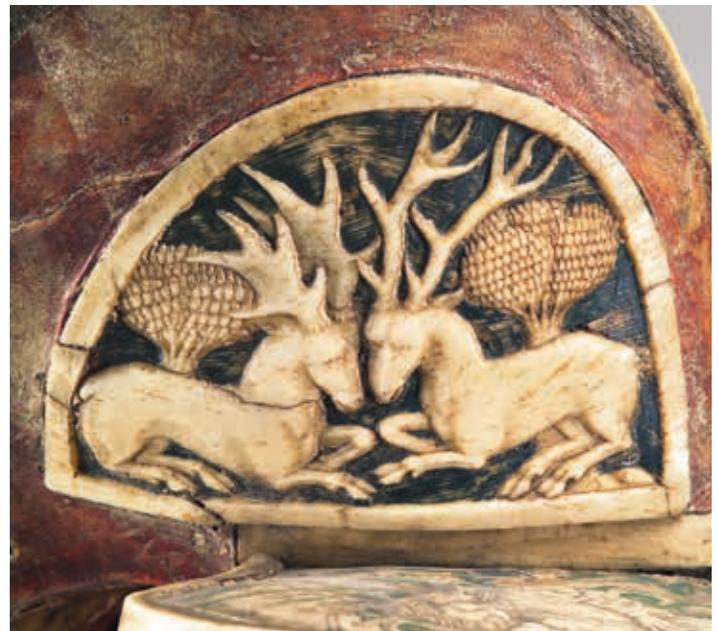


Abb. 8.3 bis 8.5: Oberansicht und Detailansichten des Jankovich-Sattels mit einem Ouroboros und zwei Hirschen an der linken und rechten Sattelwange.



Abb. 8.6: Detailansicht des Jankovich-Sattels mit einem musizierenden höfischen Paar und einem Kavalier mit Falken an der linken Sattelauflage.



Abb. 8.7 und 8.8: Detailansichten des Jankovich-Sattels mit einem musizierenden Engel und einer beschrifteten Banderole am linken Sattelknäuf sowie einer Blattmaske an der Frontplatte.

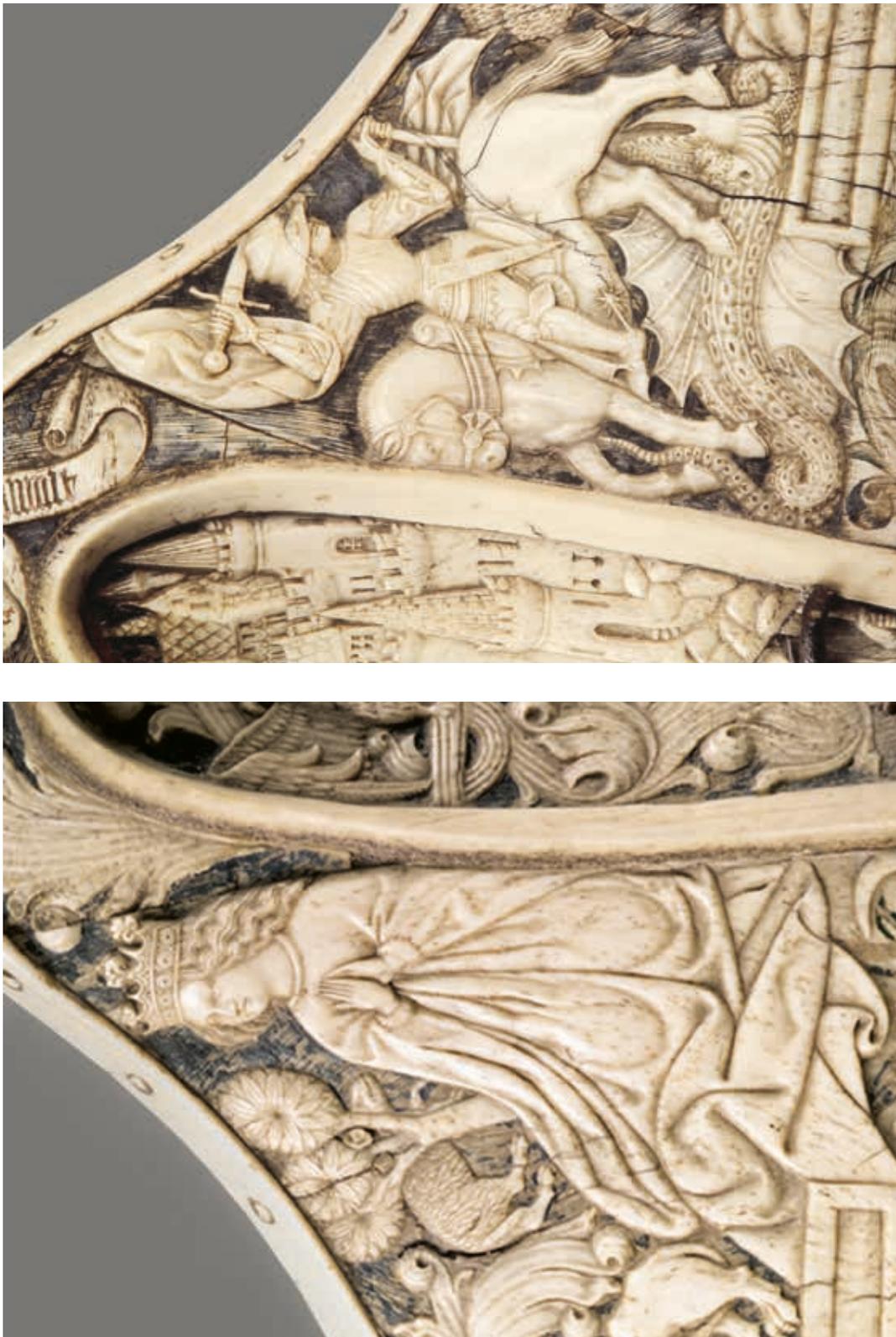


Abb. 8.9 und 8.10: Detailansichten des Jankovich-Sattels mit einer Prinzessin an der rechten und einem Drachenkampf an der linken inneren Bordüre.



Abb. 9.1 und 9.2: Rechte und linke Seitenansicht des Battyány-Sattels,  
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Inv. Nr. 55.3117.



Abb. 9.3 und 9.4: Vorder- und Rückansicht des Battyány-Sattels.



Abb. 9.5 und 9.6: Ober- und Detailansicht des Battyány-Sattels mit einem Engel mit Buch am rechten Sattelknauf.



Abb. 9.7: Detailansicht des Battyány-Sattels mit einem geharnischten Drachenkämpfer an der linken inneren Bordüre.



Abb. 9.8: Linke Sattelaufgabe des Battyány-Sattels mit einem stehenden höfischen Paar im Gespräch und einem höfischen Paar beim Brettspiel.



Abb. 10.1 und 10.2: Rechte und linke Seitenansicht des Rhédey-Sattels, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Inv. Nr. 55.3118.



Abb. 10.3 bis 10.6: Oberansicht und Detailansichten des Rhédey-Sattels mit höfischen Männern und Frauen an den Sattelwangen und der Stirnplatte sowie einem Drachenkampf an der linken inneren Bordüre.



Abb. 10.7 bis 10.9: Detailansichten des Rhédey-Sattels mit einem stehenden höfischen Paar im Gespräch an der linken Sattelauf-  
lage sowie sitzenden höfischen Paaren in der galanten Unterhaltung am rechten und linken Sitzbereich.



Abb. 11.1 und 11.2: Rechte und linke Seitenansicht des Harding-Sattels,  
Chicago, Art Institute of Chicago, Inv. Nr. 1982.2209.



Abb. 11.3 und 11.4: Vorder- und Rückansicht des Harding-Sattels.



Abb. 11.5 und 11.6: Ober- und Unteransicht des Harding-Sattels.



Abb. 12.1 und 12.2: Rechte und linke Seitenansicht des Bardini-Sattels, Florenz, Museo Bardini, Inv. Nr. 315.



Abb. 12.3 bis 12.5: Vorder-, Rück- und Detailansicht des Bardini-Sattels mit beschrifteten Bänderolen.



Abb. 12.6 und 12.7: Detail der Oberansicht und Unteransicht des Bardini-Sattels.



Abb. 13.1 und 13.2: Rechte und linke Seitenansicht des Medici-Bocksattels, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Nr. 15 Avori.



Abb. 13.3 und 13.4: Ober- und Unteransicht des Medici-Bocksattels.



Abb. 13,5 bis 13,8: Vorder- und Rückansicht sowie Detailansichten des Medici-Bocksattels mit höfischen Männern und Frauen an der linken Sitzfläche und an der linken Sattelauflage.



Abb. 14.1 und 14.2: Rechte und linke Seitenansicht des Medici-Krippensattels, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Nr. 3 Avori.



Abb. 14.3 und 14.4: Vorder- und Rückansicht des Medici-Krippensattels.



Abb. 14.5 und 14.6: Ober- und Unteransicht des Medici-Krippensattels.



Abb. 14.7 bis 14.9: Detailansichten des Medici-Krippensattels mit einem Drachen- und Löwenkampf am hinteren Sattelbogen und Minnedarstellungen an der rechten und linken Sitzfläche.



Abb. 15.1 und 15.2: Rechte und linke Seitenansicht des Montgomery-Sattels, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Inv. Nr. E 1939.65.bx.



Abb. 15.3 und 15.4: Detailansichten des Montgomerie-Sattels vom Sattelhinterbogen und der rechten Sattelwange mit einem floralen Goldornament.



Abb. 16.1 und 16.2: Rechte und linke Seitenansicht des Borromeo-Sattels, Isola Bella (Stresa), Museo Borromeo.



Abb. 16.3 und 16.4: Vorder- und Rückansicht des Borromeo-Sattels.



Abb. 16.5 und 16.6: Detailansichten des Borromeo-Sattels mit Fabelwesen und höfischen Damen an der rechten und linken Sattelauflage.



Abb. 16.7: Blick auf den hinteren Sattelbogen des Borromeo-Sattels mit beschrifteten Bänderchen.

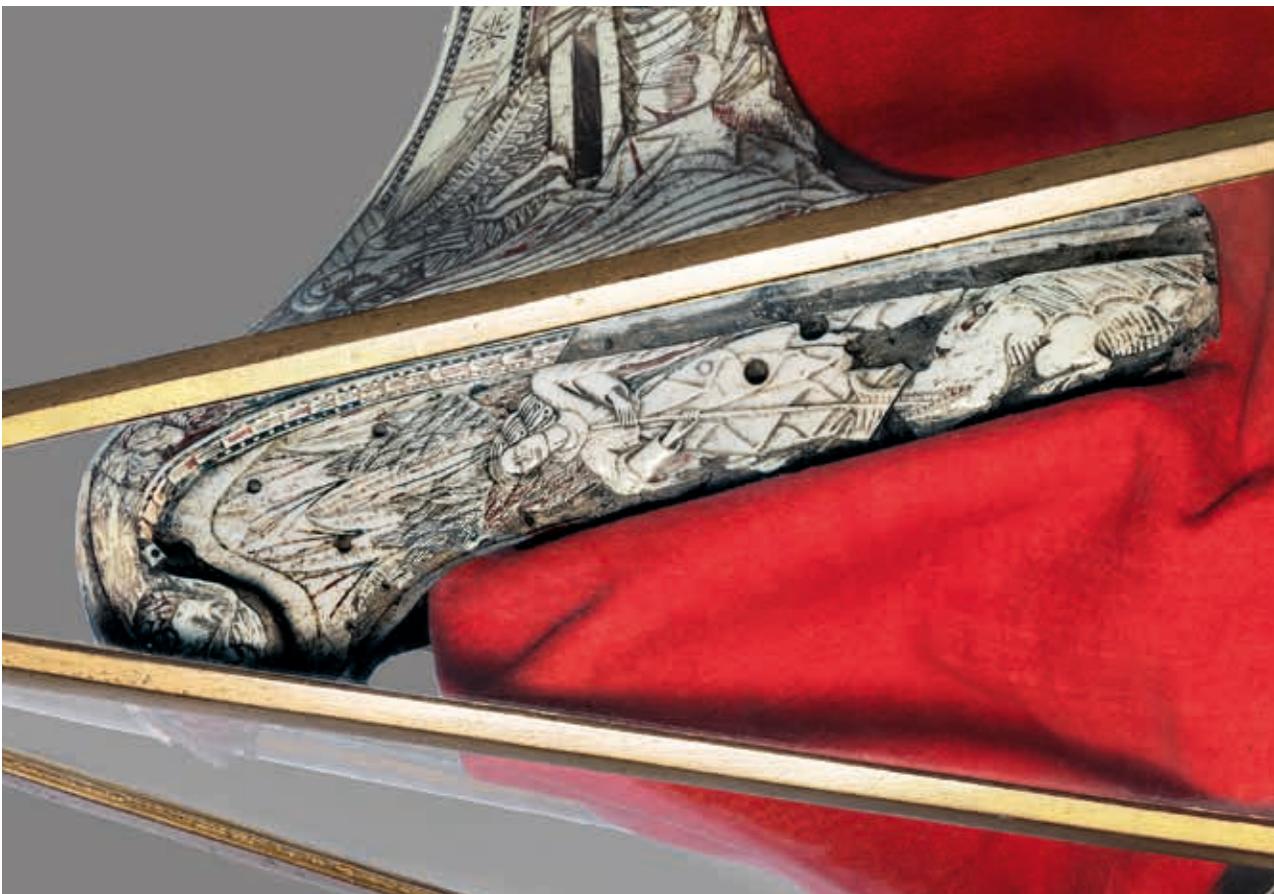


Abb. 16.8 und 16.9: Detailsansichten des Borromeo-Sattels mit einem Drachenkampf des Erzengels Michael an der linken und einem Drachenkampf des heiligen Georgs an der rechten äußeren Bordüre.



Abb. 17.1 und 17.2: Rechte und linke Seitenansicht des Tower-Sattels, London, Royal Armouries, Tower of London, Inv. Nr. VI. 95.



Abb. 17.3 und 17.4: Vorder- und Rückansicht des Tower-Sattels.



Abb. 17.5 und 17.6: Unter- sowie Detailansicht des Tower-Sattels mit einem Drachen an der rechten Sattelauflage.



Abb. 18.1 und 18.2: Rechte und linke Seitenansicht des Meyrick-Sattels,  
London, Wallace Collection, Inv. Nr. A 408.



Abb. 18.3 und 18.4: Vorder- und Rückansicht des Meyrick-Sattels.

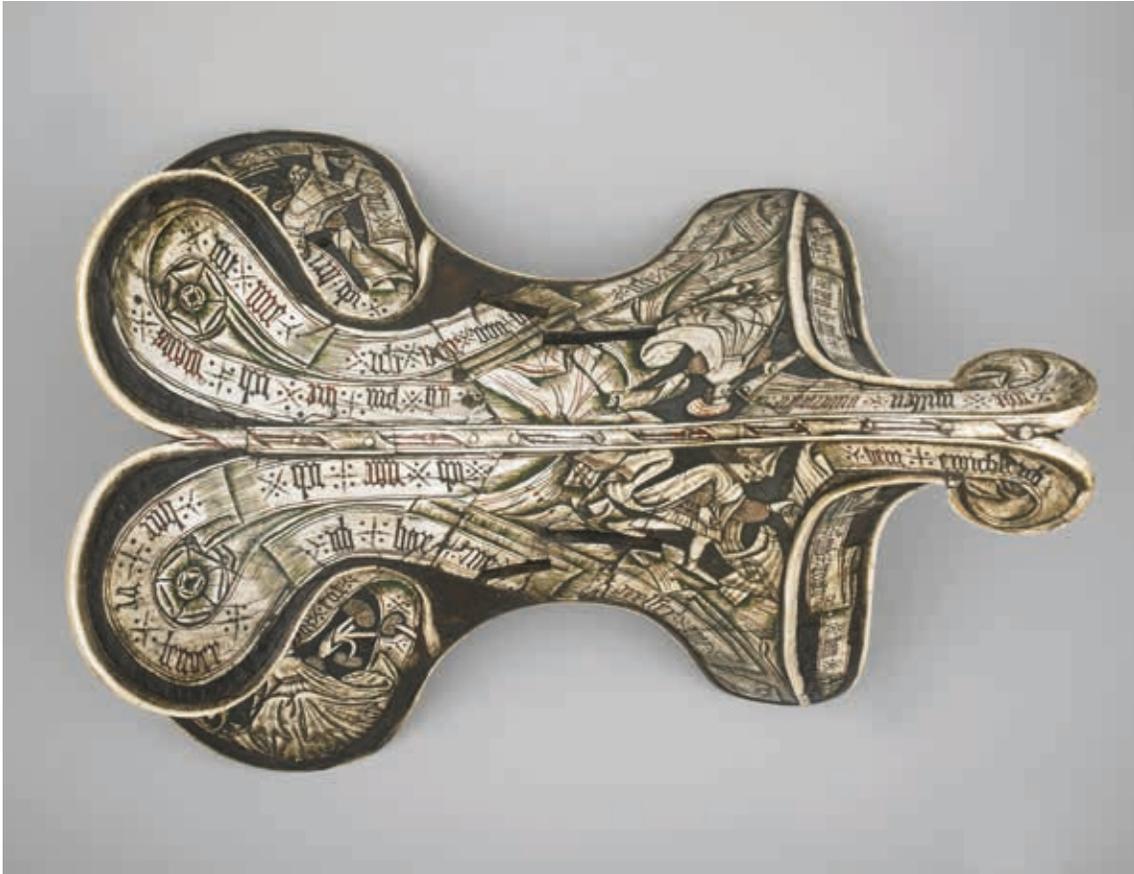


Abb. 18.5 und 18.6: Ober- und Unteransicht des Meyrick-Sattels.



Abb. 18.7 und 18.8: Detailansichten des Meyrick-Sattels mit höfischen Akteuren, die beschriftete Banderolen halten, an der rechten und linken Sattelauflage.



Abb. 19.1 und 19.2: Rechte und linke Seitenansicht des Nieuwerkerke-Sattels,  
London, Wallace Collection, Inv. Nr. A 407.



Abb. 19.3 und 19.4: Vorder- und Rückansicht des Nieuwerkerke-Sattels.



Abb. 19.5 und 19.6: Ober- und Unteransicht des Nieuwerkerke-Sattels.



Abb. 20.1 und 20.2: Rechte und linke Seitenansicht des Este-Krippensattels, Modena, Galleria Estense, Inv. Nr. 2461.



Abb. 20.3 und 20.4: Vorder- und Rückseite des Este-Krippensattels.



Abb. 20.5 und 20.6: Detailansichten des Este-Krippensattels von der Ober- und Unterseite.



Abb. 20.7: Detailansicht des Este-Krippensattels von der Bekranzung am linken Sattelvorderbogen.



Abb. 20.8 und 20.9: Detailansichten des Este-Krippensattels mit Herkules und dem heiligen Georg an der linken und rechten Sattelwange.



Abb. 21.1 und 21.2: Rechte und linke Seitenansicht des Thill-Sattels,  
New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 36.149.11.



Abb. 21.3 und 21.4: Vorder- und Rückansicht des Thill-Sattels.



Abb. 21.5: Detailansicht des Thill-Sattels mit einem höfischen Kavalier an der rechten inneren Bordüre.



Abb. 22.1 und 22.2: Rechte und linke Seitenansicht des Trivulzio-Sattels,  
New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 40.66a.



Abb. 22.3 und 22.4: Vorder- und Rückansicht des Trivulzio-Sattels.



Abb. 22.5 und 22.6: Ober- und Untersicht des Trivulzio-Sattels.



Abb. 22.7 und 22.8: Detailansichten des Trivulzio-Sattels mit dem heiligen Georg im Drachenkampf an der linken äußeren Bordüre und einem höfischen Drachenkampf an der linken Sattelauflage.



Abb. 23.1 und 23.2: Rechte und linke Seitenansicht des Tratzberg-Sattels,  
New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 04.3.249.



Abb. 23.3 und 23.4: Vorder- und Rückansicht des Tratzberg-Sattels.



Abb. 23,5 und 23,6: Ober- und Detailansicht des Tratzberg-Sattels von der Sattelkammer.



Abb. 23.7 und 23.8: Detailansichten des Tratzberg-Sattels mit höfischen Paaren an der linken und rechten Bordüre.



Abb. 24.1 und 24.2: Rechte und linke Seitenansicht des Possenti-Sattels,  
New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 04.3.250.



Abb. 24.3 und 24.4: Vorder- und Rückansicht des Possenti-Sattels.



Abb. 24.5 und 24.6: Ober- und Detailansicht des Possenti-Sattels mit einem höfischen Paar bei der Ringübergabe.



Abb. 24.7 und 24.8: Historische Aufnahmen der rechten und linken Seite des Possenti-Sattels, publiziert 1882.



Abb. 25.1 und 25.2: Rechte und linke Seitenansicht des Habsburg-Sattels, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. A 73.



Abb. 25.3 und 25.4: Vorder- und Rückansicht des Habsburg-Sattels.



Abb. 25,5 und 25,6: Ober- und Unteransicht des Habsburg-Sattels.



Abb. 25.7 bis 25.10: Detailansichten des Habsburg-Sattels mit einem Drachenkampf an der linken äußeren Bordüre, zwei Engeln mit einem Adlerwappen am Sattelknauf und der Bandminuskel »e« in der Sattelkammer.



Abb. 25.11 und 25.12: Detailansichten des Habsburg-Sattels mit einer höfischen Dame mit Zepter und Reichsapfel (?), einem wilden Mann sowie einem Basilisk an der linken Sattelauflage und analogen Ergänzungen aus den 1860er-Jahren an der gegenüberliegenden rechten Sattelauflage.



Abb. 26.1 und 26.2: Rechte und linke Seitenansicht des Ambras-Krippensattels, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. A 64.



Abb. 26.3 und 26.4: Vorder- und Rückansicht des Ambras-Krippensattels.



Abb. 26.5: Detailansicht des Ambras-Krippensattels mit einer höfischen Paardarstellung an der unteren linken Rippe, der Mann reicht der Frau einen Becher.



Abb. 26.6 und 26.7: Ober- und Unteransicht des Ambras-Krippensattels.

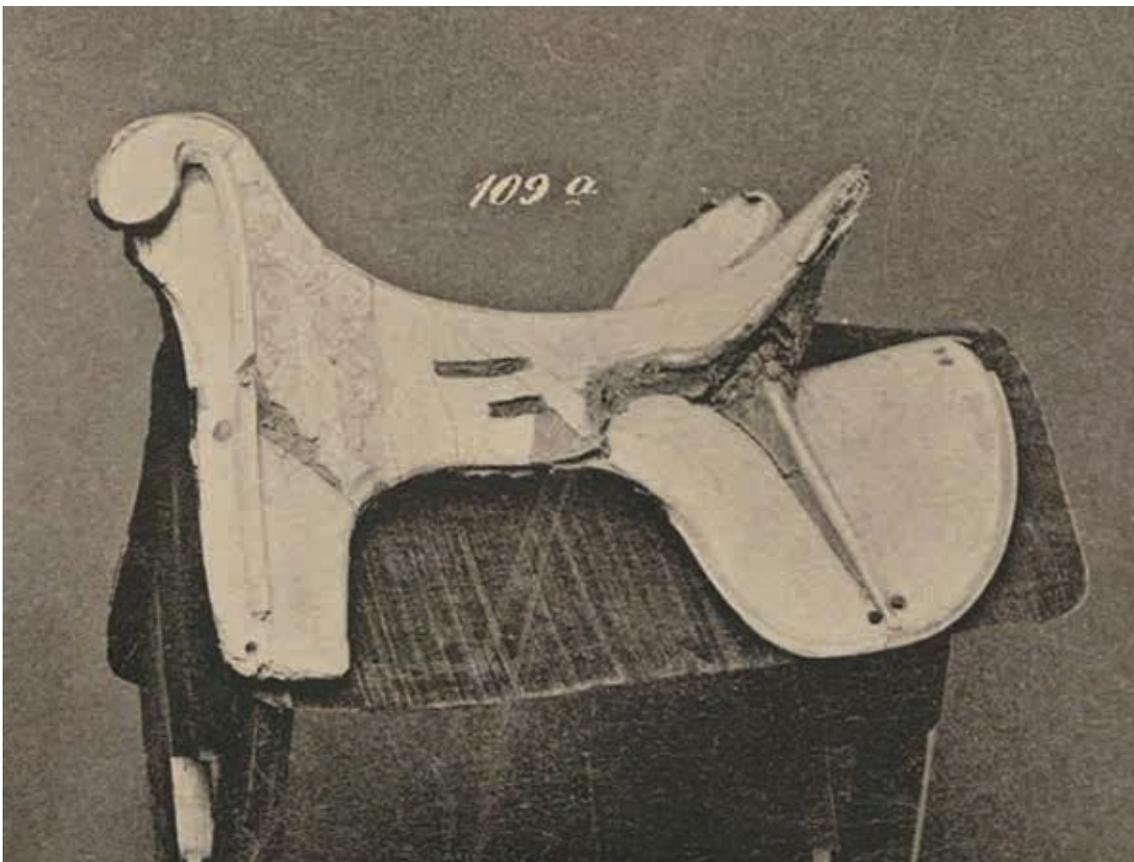
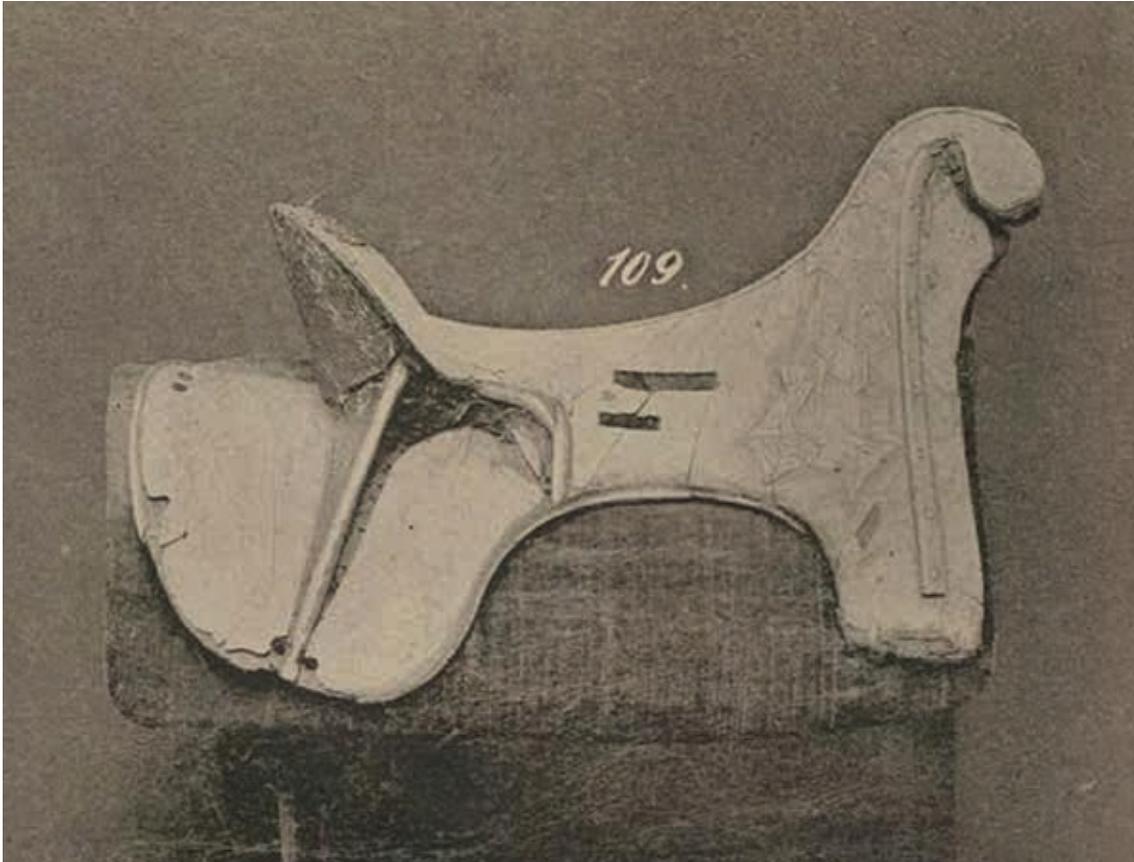


Abb. 27.1 und 27.2: Rechte und linke Seitenansicht des Gries-Sattels, publiziert 1893, damals in Privatbesitz von Richard Zschille (1847–1903) in Großenhain, heutiger Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 27.3: Rechte Seitenansicht des Gries-Sattels, publiziert 1897 im Auktionskatalog von Christie, Manson & Woods in London.



Abb. 28.1 und 28.2: Rechte und linke Seitenansicht des Bureus-Sattels,  
Stockholm, Livrustkammaren, Inv. Nr. 29512 (25:32).



Abb. 28.3 und 28.4: Vorder- und Rückansicht des Bureus-Sattels.



Abb. 28.5 und 28.6: Ober- und Unteransicht des Bureus-Sattels.



Abb. 28.7: Detailansicht vom rechten Sitzbereich des Bureus-Sattels mit der nachträglichen handschriftlichen Notiz:  
»[- -]iela [...]s 93 Coftet/ [- -] upsala j(ohannes) B(ureus)«.



Abb. 29.1: Linke Seitenansicht des Gonzaga-Sattels, publiziert 1880, damals in Privatbesitz des Grafen Girolamo Possenti (1768–1843) in Fabriano, heutiger Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 30.1 und 30.2: Rechte und linke Seitenansicht des Talleyrand-Périgord-Sattels,  
New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 04.3.251.



Abb. 30.3 und 30.4: Vorder- und Rückansicht des Talleyrand-Périgord-Sattels.



Abb. 30.5 und 30.6: Ober- und Unteransicht des Talleyrand-Périgord-Sattels.



Abb. 30.7 und 30.8: Detailansichten des Talleyrand-Périgord-Sattels mit zwei einander zugewandten Reitern sowie einer Datierung »1664« und den Initialen »MDI« (?) an der Rückseite der Krippen.



Abb. 30.9 und 30.10: Vorder- und Rückansicht vom Sattelknauf des Talleyrand-Périgord-Sattels mit zwei bekrönten Kreuzen: die heraldischen Zeichen der Stadt Danzig.



Abb. 31.1 und 31.2: Rechte und linke Seitenansicht des Wasa-Sattels, Livrustkammaren, Inv. Nr. 29520 (3861).



Abb. 31.3 und 31.4: Vorder- und Rückansicht des Wasa-Sattels.



Abb. 31.5 und 31.6: Ober- und Unteransicht des Wasa-Sattels.



Abb. 31.7 und 31.8: Detailansichten des Wasa-Sattels von zwei Reitern an der Rückseite der Krippen.



Abb. 31.9 und 31.10: Vorder- und Rückansicht vom Sattelknauf des Wasa-Sattels mit einem arabischen Reiter und der Jahreszahl »1605«.



Abb. 32.1 und 32.2: Rechte und linke Seitenansicht des Juste-Gipssattels,  
London, Wallace Collection, Inv. Nr. A 415.



Abb. 32.3 und 32.4: Vorder- und Rückansicht des Juste-Gipssattels.



Abb. 32.5 und 32.6: Ober- und Unteransicht des Juste-Gipssattels.



Abb. 33.1 und 33.2: Vorder- und Rückansicht des Bardac-Fragments,  
New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 17.190.227.



Abb. 34.1 und 34.2: Rechte und linke Seitenansicht des Soltykoff-Holzsattels,  
Paris, Musée de l'Armée, Inv. Nr. 3485I; G546ROB.



Abb. 34.3: Oberansicht des Soltykoff-Holzsattels.



Abb. 35.1 und 35.2: Rechte und linke Seitenansicht des Lechenperg-Sattels,  
Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 5.56.79.



Abb. 35.3 bis 35.5: Vorder-, Rück- und Detailansicht des Lechenberg-Sattels mit einer menschlichen Figur mit Wappen an der Frontplatte.



Abb. 35.6 und 35.7: Detailansichten des Lechenberg-Sattels vom hinteren Sattelbogen und der linken Sattelauflage.



Abb. 36.1 und 36.2: Rechte und linke Seitenansicht des Peuker-Holzstuhls, aufgenommen um 1937/38 im Besitz eines Händlers in Berlin, heutiger Aufbewahrungsort unbekannt.



Abb. 36.3: Oberansicht des Peuker-Holzstuhls aufgenommen um 1937/38.

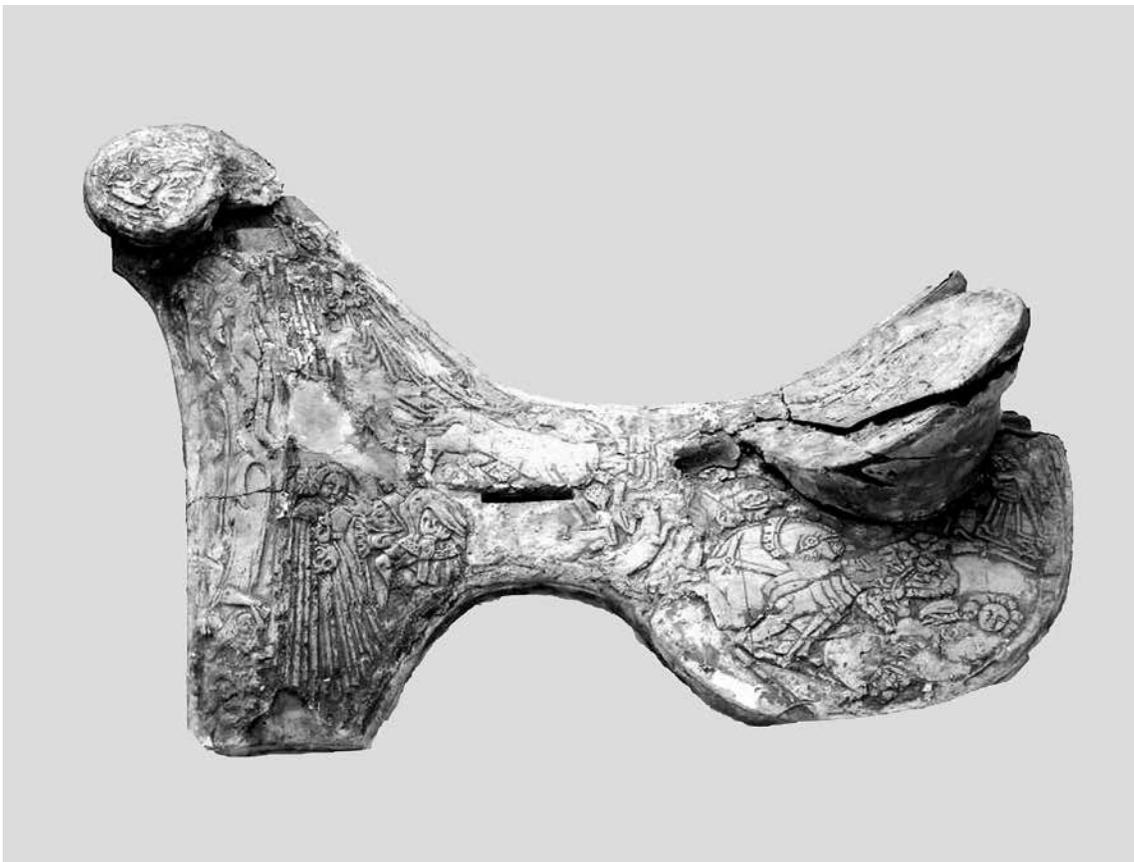


Abb. 37.1 und 37.2: Rechte und linke Seitenansicht des Botterell-Gipssattels, aufgenommen zwischen 2008 und 2016 im Besitz von Anna Botterell in Bath, heutiger Aufbewahrungsort unbekannt.

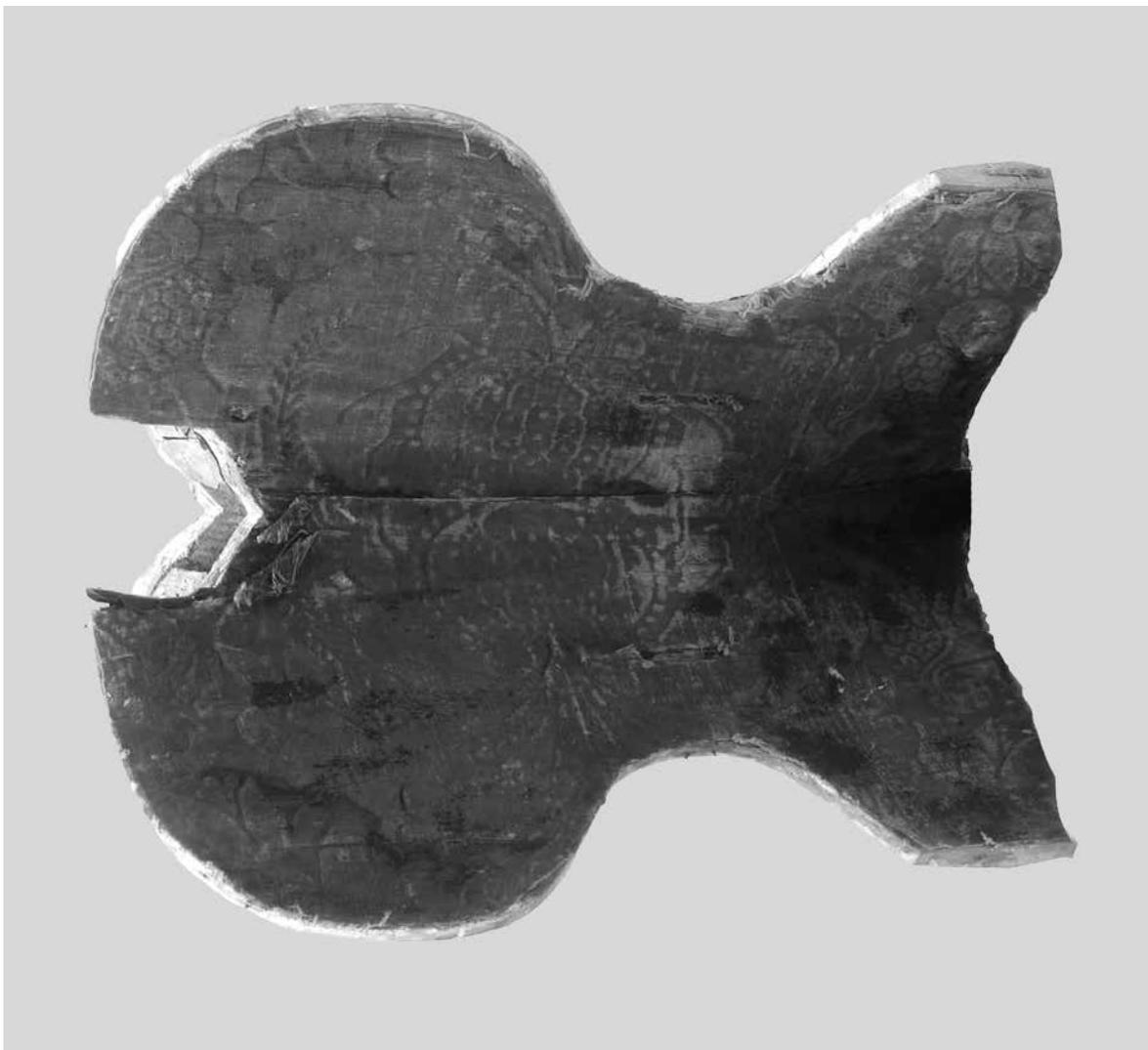


Abb. 37.3 bis 37.5: Vorder-, Rück- und Unteransicht des Botterell-Gipssattels, aufgenommen zwischen 2008 und 2016.



Abb. 37.6: Oberansicht des Botterell-Gipssattels mit zwei Jakobsmuscheln inmitten des Sitzbereiches, publiziert 2008 im Auktionskatalog von Bonhams in London.



## Vergleichsabbildungen



Abb. 1 und 2: Spätmittelalterlicher Krippensattel. Rückansicht und Detailaufnahme der Sattelunterseite.  
Deutsch, Ende 15. Jahrhundert. Ingolstadt, Bayerisches Armeemuseum.



Abb. 3 und 4:  
Sattel zum Gestech im Hohen  
Zeug. Vorderansicht und  
Detailaufnahme vom Sattel-  
vorderbogen.  
Deutsch, um 1500. Leeds,  
Royal Armouries.



Abb. 5: Rennsattel, spätes 15. Jahrhundert. Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer.



Abb. 6: Der Sattler *michel halp mai*; in: Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung, Bd. 1. Nürnberg, 1426–1549. Nürnberg, Stadtbibliothek Amb. 317.2°, fol. 124v.



Abb. 7: Der heilige Georg und der heilige Demetrius von Thessaloniki verfolgen Sarazenen. Teil eines ganzseitigen Plans von Jerusalem (der sogenannten *Hague Map*), Bibel. Saint-Bertin, Frankreich, spätes 12. Jahrhundert. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Nationale Bibliotheek van Nederland, KB 76 F 5, fol. 1r.



Abb. 8: Auftaktbild zu dem Textabschnitt *Comment messire Guillaume de Mandeville s'en ala outre mer* (Wie euer Hochwohlgeboren Guillaume de Mandeville nach Übersee gefahren ist), in: Jean de Mandeville, *Voyages*. Frankreich, um 1410–1412. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 2810, fol. 141r.



Abb. 9: Maria in der Kreuzigung Jesu. Giovanni Pisano, vollendet 1301.  
Teil der Kanzel in Pistoia, Kirche Sant'Andrea.



Abb. 10: Brunnenfigur einer Frau. Arnolfo di Cambio, um 1281. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.



Abb. 11: Anbetung der Heiligen Drei Könige. Giovanni Pisano, 1302–1310. Teil der Kanzel in Pisa, Kathedrale.



Abb. 12: Korinthisches Kapitell der Kanzel der Kathedrale von Siena.  
Giovanni und Nicola Pisano (Werkstatt), 1265–1268. Siena,  
Museo dell'Opera della Metropolitana.



Abb. 13: Galaad im Kampf mit sieben Brüdern, in: *La Quête du Saint Graal et la Mort d'Arthur*. Pavia oder Mailand, 1380–1385. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. français 343, fol. 15v.

8 Uj'6]X'k ]fX'U gi f\YWyffYWh]WYb'; f~ bXYb'b]Wh'Ub[YnY][h'  
Ni f'5bg]Wh'bi mYb'G]Y'V]hY'XYb'\]bhYf'Y[hYb'@b\_"

Abb. 14: Deckel eines Elfenbeinkästchens mit einem Lanzenstechen, rechts und links begrenzt durch zwei Darstellungen mit einem Sturm auf die Minneburg. Frankreich (Paris), um 1320–1330. London, Victoria and Albert Museum.

8 Uj6]X'k ]fX'U gi f\YWyffYWh]WYb'; f~ bXYb'b]Wh'Ub[YnY][H'

Abb. 15: Olifant mit bevölkerten Ranken am Schaft. Süditalien oder Sizilien, 11.–12. Jahrhundert. Edinburgh, National Museum of Scotland, Royal Museum.



Abb. 16: Seite aus dem Psalter Wenzels IV., mit einer reichen Blüten- und Rankenverzierung in wechselnden Farben und der Initiale »w« des deutschen Königs in der linken oberen Bildecke. Prag, um 1395. Salzburg, Universitätsbibliothek, Cod. M III 20, fol. 1r.



Abb. 17 und 18: *Kampf der Seegötter*. Andrea Mantegna, um 1475–1481, Washington, D.C., National Gallery.



Abb. 19: *Triton mit Kind*. Nicoletto da Modena, um 1507. Washington, D.C., National Gallery of Art.



Abb. 20: Rundschild Kaiser Karls V. mit Meerwesen nach Andrea Mantegnas *Kampf der Seegötter*. Filippo Negroli und Giovan Battista Negroli, Mailand, um 1550–1555. Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer.

8 Uj'6]X'k ]fX'U gi f\YWyffYWh]WYb'; f~ bXYb'b]WhiUb[YnY][H'  
Ni f'5bg]Whbi mYb'GjY'V]hY'XYb'\]bhYf'Y[hYb'@]b\_"

Abb. 21: Kinder-Armbrust mit Jagdszenen. Deutsch, um 1600. London, Victoria and Albert Museum.



Abb. 22: Wandbehang mit dem Treueschwur eines Liebespaares. Basel, um 1440. Bozen, Kloster Muri-Gries.

timpanum cum lyra. **D**o er zu der linden chom du i se  
 deamtel. die minne rwanch seve den man ludum faciam.  
**E**r grait mir anden wizen lip non absq timore. er sprach  
 ich mache dich ein wip dulcal et cum ore. **E**r war mir  
 uf das hemdetur coepe detecta et rante mir iudaz pur  
 gelin cuspide erecta. **E**r nam den chocher unde den bogen  
 bene uenabatur. der selbe herte mich betrogen iudul copteat.  
**S**ofte flos florem quia flos designat amorem.



**I**llo de flore nuntio sum caput amorem.  
**H**anc florem flora dulcissima semper odori.  
**N**am uelut aurora fiet tua forma decora.  
**F**lorem flori uide quem dum uideat michi uide.  
**F**lore florem tuam uox amantis philomenae.  
**O**scula del flor rubeo flos amantem ori.  
**F**los in pictura non est flos in nudo figura.  
**Q**ui pingit florem non pingit floris odorem.

Abb. 23: Miniatur mit einer Blumenübergabe zum Liebeslied Nr. 186, in: *Codex Buranus*. Südtirol (?), um 1230.  
 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4660, fol. 72r.



Abb. 24: Kissenplatte mit der Jagd einer höfischen Dame nach der Treue. Straßburg, um 1480. Bern, Historisches Museum.



Abb. 25: Kürissattel mit einem Feuerstahl am Sattelknauf. Jörg Seusenhofer (Plattner)(?), Innsbruck, 1549. London, Wallace Collection.



Abb. 26 und 27: Prunkharnisch für Mann und Pferd (sogenannter Herkulesharnisch). Étienne Delaune (Vorlagenzeichner) und Eliseus Libaerts (Plattner), Antwerpen, um 1563–1565. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Rüstkammer.



Abb. 28: *Der große Liebesgarten*. Meister der Liebesgärten, um 1440. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.



Abb. 29: *Der große Liebesgarten.*  
Meister E. S., 2. Drittel 15. Jahr-  
hundert. Wien, Albertina  
Museum, Graphische Sammlung.



Abb. 30: *Liebespaar am Brunnen.*  
Monogrammist b x g, um 1480. Wien, Albertina  
Museum, Graphische Sammlung.



Abb. 31: Ehepaarbildnis von Wilhelm IV., Schenk von  
Schenkenstein, und Agnes Gräfin von Werden-  
berg-Trochtelfingen. Schwäbischer (Konstanzer?)  
Meister, um 1441–1442. Schwäbisch Hall,  
Sammlung Würth.



Abb. 32: Wandbehang mit einem geschlossenen Liebesgarten. Basel, um 1470–1480. Basel, Historisches Museum.



Abb. 34: Dose mit einer höfischen Gesprächsszene. Limoges, 13. Jahrhundert. Paris, Musée de Cluny.



Abb. 33: Amulett mit einer höfischen Gesprächsszene. Limoges, 2. Hälfte 13. Jahrhundert. Boston, Museum of Fine Arts.



Abb. 36: Miniatur mit einer graduellen Liebeswerbung zum Minnegedicht *Del Abre d'Amors*, in: *Mélanges scientifiques, philosophiques et poétiques*. Paris, 1277. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 2200, fol. 198vb.



Abb. 35: Spiegelkapsel mit Darstellungen einer graduellen Liebeswerbung. Frankreich, 14. Jahrhundert. New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 37: Ausschnitt aus einem Wandbehang mit höfischen Paaren im Treugelöbnis oder beim Treueorakel. Straßburg, um 1430. Basel, Historisches Museum.



Abb. 38: Wandbehang mit zwei höfischen Paaren im Gespräch. Basel, um 1480. Ehemals Berlin, Schlossmuseum, verschollen.



Abb. 39: Der heilige Georg mit Lanze im Drachenkampf.  
Slowakischer Maler (?), um 1420–1430. Wien, Belvedere Museum.



Abb. 47: Pavese mit dem heiligen Georg mit Lanze im Drachenkampf. Wien, um 1480–1490. Wien, Wien Museum.



Abb. 40: Pavese mit dem heiligen Georg mit Schwert und Lanze im Drachenkampf. Sachsen, um 1450–1475. New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 42: Armbrust mit einer Schnitzerei vom heiligen Georg mit Schwert im Drachenkampf. Süddeutsch, 1450–1470. London Wallace Collection.



Abb. 43 und 44: Armbrust von Matthias Corvinus mit einer Detailaufnahme vom heiligen Georg mit Lanze und Schwert im Drachenkampf. Wien (?), 1489. New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 45: Der heilige Georg mit Lanze im Drachenkampf.  
Rogier van der Weyden, um 1432–1435. Washington, D.C., National Gallery of Art.

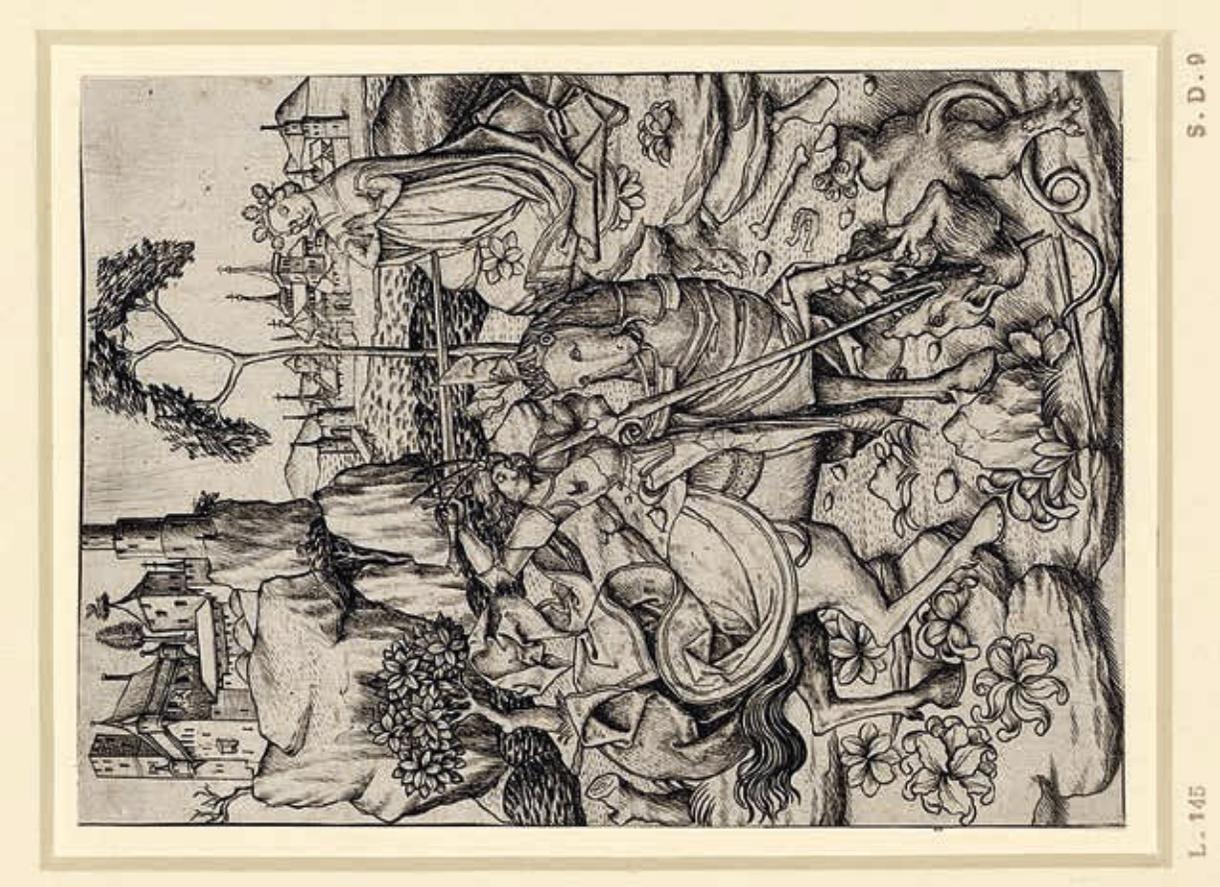


Abb. 46: Der heilige Georg mit Lanze und Schwert im Drachenkampf.  
Meister E. S., um 1440. Wien, Albertina Museum, Graphische Sammlung.



Abb. 47: Kaiser Maximilian I. zu Pferd als heiliger Georg im Drachenkampf. Hans Daucher, Augsburg, um 1522. Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer.



Abb. 48: *Paradiesgärtlein* mit Maria im Zentrum und rechts vorn dem heiligen Georg zusammen mit dem Erzengel Michael. Oberrheinischer Meister, um 1410–1420. Frankfurt am Main, Historisches Museum (als Dauerleihgabe seit 1922 im Städel Museum).



Abb. 49: Tristan im Drachenkampf. Wandmalerei mit Szenen aus Gottfried von Straßburgs *Tristan und Isold*. Um 1410. Bozen, Sommerhaus der Burg Runkelstein.

8Uj6]X`k JfX U gi f\WffWWh]MYb ; f~bXYb .b]WhUb[YnY][h"  
Ni f'5bg]Whbi hmYb G]Y`V]Hh'XYb \]bhf`Y[hYb @]b\_ "

Abb. 50: Wandbehang mit Szenen aus Gottfried von Straßburgs *Tristan und Isolde*, darunter Tristans Drachenkampf ab der letzten Szene der ersten Bildreihe bis zur zweiten Szene der zweiten Bildreihe. Deutsch, 1370–1400. London, Victoria and Albert Museum.



Abb. 57: Detail der Ebstorfer Weltkarte mit den Amazonen-Königinnen Marsepia und Lampeta. Benediktinerinnenkloster Ebstorf (?), um 1300. Ehemals Hannover, Staatsarchiv (1943 verbrannt).



Abb. 52: Ganzseitige Miniatur mit einem Kampf der Amazonen gegen die Griechen, in: Trojabuch I. Elsass, 1417: Gießen, Universitätsbibliothek, Hs 232, fol. 133r.

armat serus uirilis. y mens sub nixa sapiente. **P** An ignotas  
 ut omittā milia feminae sub lege ul' sub grā. uires hosticas ener  
 uantiū. qd iudith ī holoserne. que dicere possum. totum ī fernū  
 quasi q nichil supnum habeat. qd iahel ī sfsara madianitarum  
 p̄cipe fecerit. q ualentia serus ī firmioris nichil aliud ē nisi qd  
 humilitas semp p̄ualet supbie. ī quacq; scōr̄ professione.



Quod etiam ī  
 barbaris uirius femi  
 nea admodū claruerit  
**Q** uia bellis domuerit hostes suos p̄triuert. spectabiles trium'

Abb. 53: Kampf von humilitas (Demut) und superbia (Hochmut), in: *Speculum virginum*. Mitteldeutschland (?), 1256–1275. Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms 665, fol. 49v.



Abb. 54: Der erste Kampf der Amazonen gegen die Ägypter, in: *Histoire ancienne jusqu'à César*. Acire (Israel), 1260–1270. Dijon, Bibliothèque municipale, ms. 562, fol. 86v.

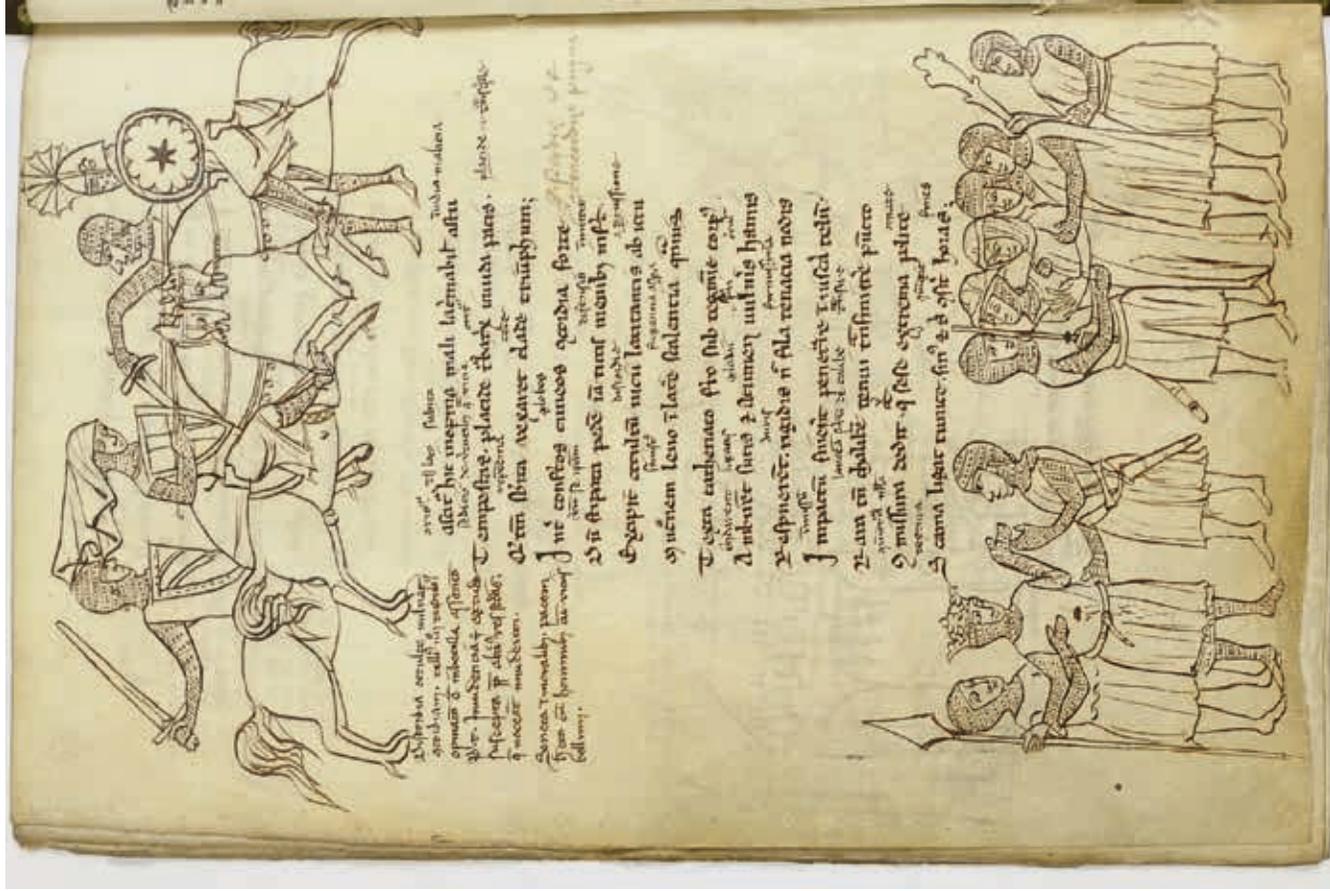


Abb. 55: Oben: Kampf von discordia (Zwietracht) und concordia (Eintracht); unten: Discordia von den Tugenden umzingelt, in: Aurelianus Prudentius Clemens, *Psychomachia*. Frankreich, 1289. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 15158, fol. 57v.



Abb. 56 und 57: Kampf der Amazonen gegen die Griechen. Längs- und Schmalseite eines stadtrömischen Amazonensarkophages, 140–150 n. Chr. Rom, Musei Capitolini.



Abb. 58: Herkules mit Keule, eine reitende Amazone an den Haaren vom Pferd reißend. Wagenaufsatz. Gallien, um 310 n. Chr. Bonn, LVR-LandesMuseum.

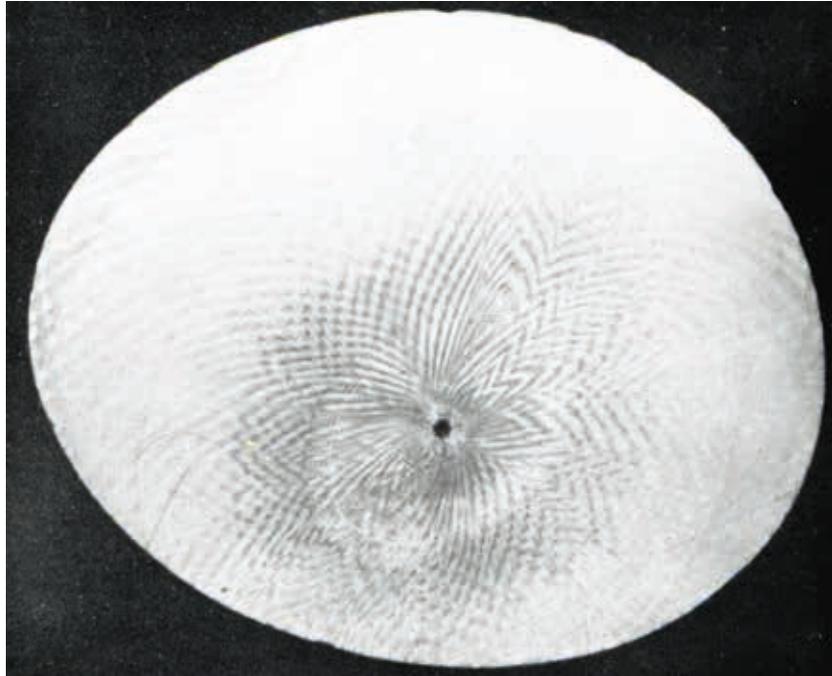


Abb. 59: Querschnitt der massiven Spitze eines Stosszahnes von einem afrikanischen Elefanten mit einem Nervenkanal im Zentrum und einer rosettenförmiger Struktur.

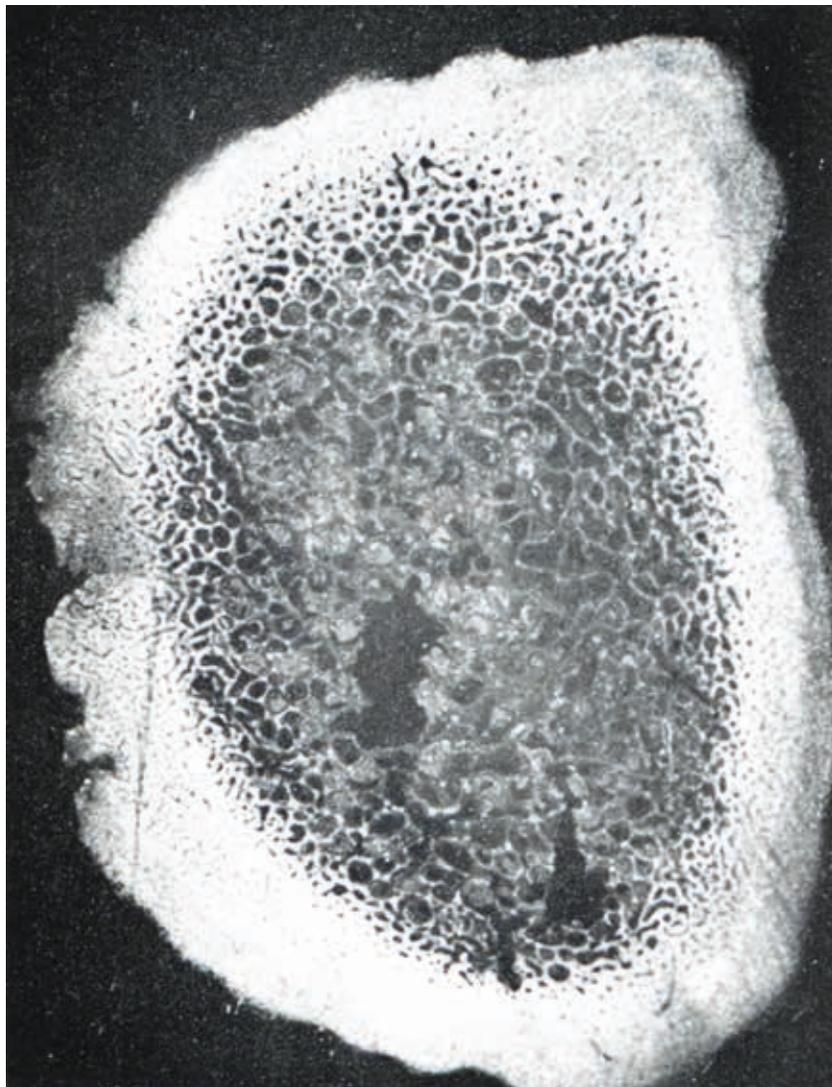


Abb. 60: Querschnitt des Geweihs eines Rothirshes mit der *substantia spongiosa* innen und der *substantia compacta* außen.



Abb. 61: Madonna mit Kind (sogenannte Jungfrau von Sainte-Chapelle). Frankreich (Paris), ca. 1260–1270. Paris, Musée du Louvre.

8 Lg'6]X'k ]fX'U gi f\YWyffYWh]WYb'; f~ bXYb'b]W'hLb[YnY][h"  
Ni f'5bg]W'hbi hYb'G]Y'V]hY'XYb'\]bhYf'Y[hYb'@]b\_"

8 Lg'6]X'k ]fX'U gi f\YWyffYWh]WYb'; f~ bXYb'b]W'hLb[YnY][h"  
Ni f'5bg]W'hbi hYb'G]Y'V]hY'XYb'\]bhYf'Y[hYb'@]b\_"

Abb. 62 und 63: Spielkästchen mit Tänzern sowie höfischen Paaren am Deckel und an den Seitenwänden sowie einem Schachbrettmuster zum Spiel an der Unterseite. Südliche Niederlande, ca. 1440–1470. London, Victoria and Albert Museum.

8 Uj'6]X'k ]fX'U gi f\YWyffYWh]WYb'; f~ bXYb'b]WhUb[YnY][H'  
Ni f'5bg]Whibi mYb'G]Y'V]hY'XYb'\]bhYf`Y[HYb'@]b\_"

8 Uj'6]X'k ]fX'U gi f\YWyffYWh]WYb'; f~ bXYb'b]WhUb[YnY][H'  
Ni f'5bg]Whibi mYb'G]Y'V]hY'XYb'\]bhYf`Y[HYb'@]b\_"

Abb. 64 und 65: Sogenanntes Sainte-Chapelle-Kästchen mit Szenen der Argonauten-Sage, mit einer Detailaufnahme von Jasons Drachenkampf rechts auf der Rückseite. Venedig oder Florenz, Embriachi-Werkstatt, ca. 1390. London, Victoria and Albert Museum.



Abb. 66: Lebensgroßes Holzpferd aus dem Hackeney'schen Hof. Köln, um 1500.  
Köln, Kölnisches Stadtmuseum.



Abb. 67: Reiterharnisch von Sigmund von Tirol. Lorenz Helmschmid (Plattner), Augsburg, um 1485. Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer.



Abb. 68: Brustplatte. Kaspar Rieder (Plattner), Innsbruck, um 1490.  
Leeds, Royal Armouries.



Abb. 69 und 70: *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, mit einer Detailaufnahme des Beinsattels. Masaccio, 1426. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



Abb. 71: *Anbetung der Heiligen Drei Könige*. Gentile da Fabriano, 1423. Florenz, Galleria degli Uffizi.



Abb. 72 und 73: *Kreuztragung Christi*, mit einer Detailaufnahme des Hauptmanns, reitend auf einem Beinsattel. Deutsch, Ende 15. Jahrhundert. Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

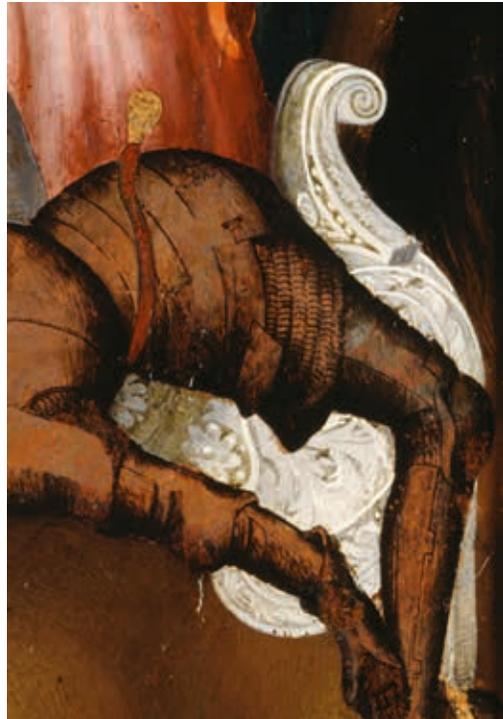
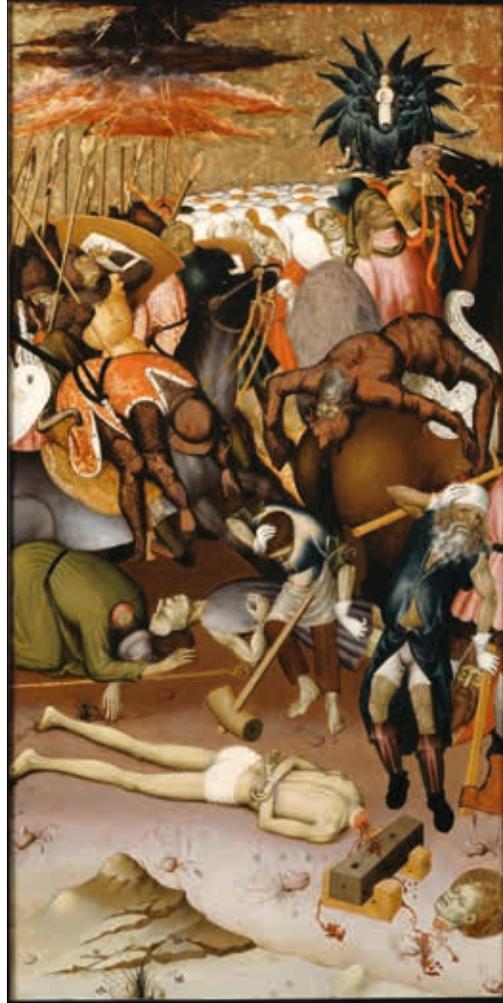


Abb. 74 bis 77: *Schleifung des heiligen Georg zur Opferstätte und Enthauptung des heiligen Georg,* jeweils mit einer Detailaufnahme des Beinsattels. Bernat Martorell, um 1435. Paris, Musée du Louvre.



Abb. 78: Mittel- und Seitenteil des Georgsaltar-Retabels, u.a. mit der Schleifung und Enthauptung des heiligen Georg. Köln, Meister der Georgslegende, um 1460. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



Abb. 79: *Kreuztragung Christi*. Derick Baegert, um 1480–1490. Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum (Dauerleihgabe des Westfälischen Kunstvereins).



Abb. 80: Karte des *Enten-Königs* (in Originalgröße abgebildet). Teil des Stuttgarter Kartenspiels. Süddeutsch, um 1430. Stuttgart, Landesmuseum Württemberg.



Abb. 81: Karte des *Falken-Königs*. Teil des Stuttgarter Kartenspiels. Süddeutsch, um 1430. Stuttgart, Landesmuseum Württemberg.



Abb. 82: Karte des *Marschalk*. Teil des Hofämterspiels. Süddeutsch, um 1450–1455. Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 83: Karte des Valet als Reiter mit Granatapfel in der Farbe Denari. Teil des Trappola-Kartenspiels, mit einem Granatapfel oben links. Art von Martin Schongauer (um 1445–1491), Ende 15. Jahrhundert. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Graphische Sammlung.



Abb. 84: Karte des *Schwert-Bube*. Teil des Visconti-Sforza-Tarocks. Bonifacio Bembo (Werkstatt), um 1450–1470. Bergamo, Accademia Carrara di Belli Arti.

# Verzeichnis der abgekürzt zitierten Quellen und Literatur

## QUELLENWERKE

Aufgeführt sind hier selbständige und teils unselbständige Editionen von mittelalterlichen bis neuzeitlichen Inventaren weltlicher Sammlungen, städtischen Zunft- und höfischen Rechnungsakten, kunsttheoretischen, hagiographischen und exegetischen Schriften, literarischen Quellen sowie unter anderem von Traktaten zum Thema Liebe und Rittertum.

ALBERTI 1877 – Leone Battista Alberti's. Kleinere kunsttheoretische Schriften, im Originaltext hg., übersetzt, erläutert, mit einer Einleitung und Excursen versehen von Hubert JANITSCHKE (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance XI), Wien 1877

ALBERTI 1991 – Leon Battista Alberti. Zehn Bücher über die Baukunst, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen durch Max THEUER (Bibliothek Klassischer Texte), Darmstadt 1991

ALBERTI 2000 – Leon Battista Alberti. Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. von Oskar BÄTSCHMANN und Christoph SCHÄUBLIN, Darmstadt 2000

ALBERTI 2002 – Leon Battista Alberti. Della Pittura. Über die Malkunst, hg. von Oskar BÄTSCHMANN und Sandra GIANFREDA, Darmstadt 2002

AMMAN/SACHS 1884 – Jost Amman's Stände und Handwerker mit Versen von Hans Sachs, hg. von Georg HIRTH (Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction 7), München 1884

ARS VERSIFICATORIA 1981 – Matthew of Vendôme. Ars versificatoria. The art of versemaker, translated from the Latin, with an introduction by Roger P. PARR (Medieval Philosophical Texts in Translation 22), Wisconsin 1981

ATHIS UND PROPHILIAS 1846 – Athis und Prophlias, gelesen in der Königlichen Akademie der Wissenschaften am 18. und 22. Januar 1844, hg. von Wilhelm GRIMM, Berlin 1846

ATHIS UND PROPHILIAS 1852 – Athis und Prophlias. Weitere Bruchstücke, gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 11. März 1852, hg. von Wilhelm GRIMM, Berlin 1852

ATHIS ET PROPHILIAS 1912–1916 – Li romanz d'Athis et Prophlias (L'estoire d'Athenes), nach allen bekannten Handschriften zum ersten Male vollständig hg. von Alfons HILKA (Gesellschaft für romanische Literatur 29 und 40), 2 Bde., Dresden 1912–1916

AUER 1984 – Alfred AUER, Das Inventarium der Ambraser Sammlungen aus dem Jahr 1621, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 80 (Neue Folge 44), 1984, S. I–CXVIII

BACHMANN/SINGER 1889 – Albert BACHMANN und Samuel SINGER (Hg.), Deutsche Volksbücher. Aus einer Zürcher Handschrift des fünfzehnten Jahrhunderts (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 185), Tübingen 1889

BARBER 1993 – Bestiarium, Bestiary, being an english version of the Bodleian Library, Oxford, M. S. Bodley 764, with all the original miniatures reproduced in facsimile, translated and introduced by Richard BARBER, Woodbridge 1993

BARNEY ET AL. 2006 – The etymologies of Isidore of Seville, translated by Stephen A. BARNEY, W. J. LEWIS, J. A. BEACH und Oliver BERGHOF, with the collaboration of Muriel HALL, Cambridge 2006

BAROCCHI/GAETA BERTELÀ 2002–2011 – Collezionismo medico e storia artistica, a cura di Paola BAROCCHI e Giovanna GAETA BERTELÀ, 9 Bde., Florenz 2002–2011

BENSON 1987 – The Riverside Chaucer. General editor Larry D. BENSON, edited by F. N. ROBINSON, 3. Aufl., Boston 1987

BEPLER 1988a – Jochen BEPLER, Die Kunstammer zu Bevern, in: KAT. AUSST. WOLFENBÜTTEL 1988, S. 114–147

BERTONI/VICINI 1909 – Il castello di Ferrara ai tempi di Niccolò III. Inventario della suppellettile del Castello, 1436, a cura di Giulio BERTONI e Emilio P. VICINI (Documenti e studi. Deputazione di storia patria per le province di Romagna 3), Bologna 1909

BERTRAND DU GUESCLIN 1839 – Chronique de Bertrand du Guesclin par Cuvelier, trouvère du XIVE siècle, publiée pour la première fois par Ernest CHARRIÈRE, 2 Bde., Paris 1839

BOCCACCIO 1985 – Giovanni Boccaccio. Il Filocolo, trans-

- lated by Donald CHENEY with the collaboration of Thomas G. BERGIN (Garland Library of Medieval Literature. Series B 43), New York und London 1985
- BOILEAU 1837 – *Réglements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au VIIIe siècle, et connus sous le nom du livre des métiers d'Étienne BOILEAU*. Publiés, pour le première fois en entier, d'après le manuscrits de la bibliothèque du roi et des archives du royaume, avec des notes et une introduction par G.-B. DEPPING (Collection de documents inédits sur l'histoire de France, publiés par ordre du roi et par les soins du ministre de l'instruction publique. Première série. Histoire politique), Paris 1837
- BROWN 1968 – Edward Guillén BROWN, *The Tours manuscripts of Gui de Bourgogne an annotated edition*, Doctoral Dissertation University Arizona 1968. Online verfügbar unter: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/284961>, zuletzt geprüft am 03.10.2023
- CAMPORI 1870 – Giuseppe CAMPORI (Hg.), *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi. Dorerie, smalti, medaglie, avori, eccc. dal sec. XV al sec. XIX*, Modena 1870
- CEDERSTRÖM/MALMBORG 1930 – *Den äldre Livrustkammaren. 1654, mit einem Vorwort von Rudolf CEDERSTRÖM und einer Einführung von Gösta MALMBORG (Inventarie-Publikationer/Kungliga Livrustkammaren)*, 2 Bde., Stockholm 1930
- CELLINI 2005 – Benvenuto Cellini. *Traktate über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei. I trattati dell'oreficeria e delle sculptura*, hg. von Erhard BREPOHL, Köln/Weimar/Wien 2005
- CHAMBERS 1992 – David Sanderson CHAMBERS, *A renaissance cardinal and his worldly goods. The will and inventory of Francesco Gonzaga (1444–1483)* (Warburg Institute surveys and texts 20), London 1992
- CHANSON DE JÉRUSALEM 1992 – *La Chanson de Jérusalem*, edited by Nigel R. THORP (The old French Crusade Cycle 6), Tuscaloosa und London 1992
- CHEVALIER A DEUS ESPEES 2006 – *Le Chevalier a deus espees*, edited and translated by Paul Vincent ROCKWELL (French Arthurian Romance 3), Cambridge 2006
- CHEVALIER DU PAPEGAU 1896 – *Le chevalier du papegau*, nach der einzigen Pariser Handschrift zum ersten Mal hg. von Ferdinand HEUCKENKAMP, Halle an der Saale 1896
- CLARIS ET LARIS 2008 – *Clariss et Lariss*, édité par Corinne PIERREVILLE (Les classiques français du Moyen-Âge 157), Paris 2008
- DE AMORE 1964 – *Andreae Capellani regii Francorum de amore libri tres*. Neudruck, hg. von Emil TROYEL, München 1964
- DE AMORE 2006 – Andreas, *aulae regiae capellanus/königlicher Hofkaplan. De amore/Von der Liebe. Libri tres/Drei Bücher*. Text nach der Ausgabe von Emil TROYEL. Übersetzt und mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Fritz Peter KNAPP, Berlin und New York 2006
- DE DIVERSIS ARTIBUS 2013 – Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift *De diversis artibus* in einem Band, hg. von Erhard BREPOHL, 2. Aufl., Wien 2013
- DEHAISNES 1886 – *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois & le Hainaut avant le xve siècle*, par Chrétien César Auguste DEHAISNES, 2 Bde., Lille 1886
- DEUTZ/DEUTZ 2005 – Rupert von Deutz. *Commentaria in Canticum Canticozum*. Kommentar zum Hohelied. Lateinisch-Deutsch, übersetzt und eingeleitet von Helmut und Ilse DEUTZ (Fontes Christiani. Zweisprachige Neuausgabe christlicher Quellentexte aus Altertum und Mittelalter 70/1–2), 2 Bde., Turnhout 2005
- DIEMER/BUJOK/DIEMER 2004 – Peter DIEMER/Elke BUJOK/Dorothea DIEMER (Hg.), Johann Baptist Fickler. *Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598*, Editionsband. Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Abhandlungen Neue Folge 125), München 2004
- DIO 2005 – *Deutsche Inschriften online*. Die Inschriften des deutschen Sprachraumes in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Version 2005 [Juni]. Online verfügbar unter: <http://www.inschriften.net/projekt/richtlinien/edition.html>, zuletzt geprüft am 19.10.2023
- DOUËT D'ARCQ 1863–1864 – *Choix de pièces inédites relatives au règne de Charles VI*, publiées pour la société de l'histoire de France par Louis DOUËT D'ARCQ, 2 Bde., Paris 1863–1864
- ENEAS 1992 – Heinrich von Veldeke. *Eneasroman*. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar, hg. von Hans FROMM. Mit den Miniaturen der Handschrift und einem Aufsatz von Dorothea und Peter DIEMER (Bibliothek des Mittelalters 4), Frankfurt am Main 1992
- EREC 1972 – Hartmann von Aue. *Erec*. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung von Thomas CRAMER, Frankfurt am Main 1972
- EREC/IWEIN 1944 – Hartmann d'Aue, *Erec*. *Iwein*. *Extraits accompagnés des textes correspondants de Chrétien de Troyes avec introduction*. Notes et glossaires par Jean FOURQUET (Bibliothèque de philologie germanique 5), Paris 1944

- FERRANDIS 1914–1943 – Jose FERRANDIS, Datos documentales inéditos para la historia del arte español, 3 Bde. 1914–1943
- FERRARI 1994 – Daniela FERRARI, Das Inventar von Odoardo Stivini aus dem Jahr 1542, in: KAT. AUSST. WIEN 1994, S. 263–288
- FIORIO E BIANCIFIORE 1889–1899 – Il cantare di Fiorio e Biancifiore, edito ed illustrato da Vincenzo CRESCINI (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII in appendice alla Collezione di opere inedite o rare 233 und 251), 2 Bde., Bologna 1889–1899
- FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1956 – Floire et Blancheflor. Édition du ms. 1447 du fonds français, avec notes, variantes et glossaire, par Margaret M. PELAN (Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg. Textes d'étude 7), 2. Aufl., Straßburg 1956
- FLOIRE ET BLANCHEFLOR (aristocratique) 1974 – Floire et Blancheflor. Nach der Pariser Handschrift 375 (A) mit Glossar, neu hg. von Wilhelmine WIRTZ (Frankfurter Quellen und Forschungen zur germanischen und romanischen Philologie 15), Hildesheim 1974
- FLOIRE ET BLANCHEFLOR (populaire) 1938 – Li romanç de Floire et Blancheflor, in beiden Fassungen nach allen Handschriften mit Einleitung, Namensverzeichnis und Glossar neu hg. von Felicitas KRÜGER (Romanische Studien 45), Berlin 1938
- FLOIRE OG BLANCHEFLOR 1979 – Romanen om Floire og Blancheflor. Blomst og Hvidblomst, udgivet af Dansk lærerforeningen ved Birte CARLÉ, Kopenhagen 1979
- FLORES OCH BLANZEFLORE 1921 – Flores och Blanzeflor. Kritisk upplaga utgiven av Emil OLSON (Samlingar utgivna av Svenska Fornskrift-Sällskapet 157), Lund 1921
- FLÓRES SAGA OK BLANKIFLÚR 1896 – Flóres saga ok Blankiflúr, hg. von Eugen KÖLBING (Altnordische Saga-Bibliothek 5), Halle an der Saale 1896
- FLORES Y BLANCAFLOR 2011 – Crónica de Flores y Blancaflor. Edition and study by David ARBESÚ (Medieval and Renaissance texts and studies 374), Tempe 2011
- FLORE UND BLANSCHEFLORE 1846 – Flore und Blanscheflor. Eine Erzählung von Konrad Fleck, hg. von Emil SOMMER (Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur), Quedlinburg und Leipzig 1846
- FLORE UND BLANSCHEFLORE 1915 – Flore und Blanscheflor. Eine Märchendichtung von Konrad von Fleck, nach dem Mittelhochdeutschen übersetzt von Karl PANNIER (Universal-Bibliothek 5781–5783), Leipzig 1915
- FLORIO UND BIANCFORA 1975 – Florio und Biancifora. Ein gar schöne newe hystori der hohen lieb des kuniglichen fursten Florio vnnnd von seyner lieben Biancifora, mit einem Nachwort von Renate NOLL-WIEMANN (Deutsche Volksbücher in Faksimiledrucken. Reihe A 3), Hildesheim und New York 1975
- FLORIS AND BLAUNCHEFLUR 1885 – Floris and Blaunche-flur. Mittelenglisches Gedicht aus dem 13. Jahrhundert nebst literarischer Untersuchung und einem Abriss über die Verbreitung der Sage in der europäischen Literatur (Sammlung englischer Denkmäler in kritischen Ausgaben 5), hg. von Emil HAUSKNECHT, Berlin 1885
- FLORIS ENDE BLANCEFLEUR 1903 – De historie van Floris ende Blancefleur. Naar den Amsterdamschen druk van OT Barentsz. Smient uit het jaar 1642, uitgegeven door Gerrit J. BOEKENOOGEN (Nederlandsche Volksboeken 2), Leiden 1903
- FLORIS ENDE BLANCEFLOER 2014 – Diederic van Assenede. Floris ende Blancefloer. Mittelniederländisch–Neuhochdeutsch, hg. und übersetzt von Johan H. WINKELMAN und Gerhard WOLF (Bibliothek mittelniederländischer Literatur 7), Münster 2014
- FOERSTER 1880 – De Venus la deesse d'amor, altfranzösisches Minnegedicht aus dem XIII. Jahrhundert nach der Handschrift B. L. F. 283 der Arsenalbibliothek in Paris, hg. von Wendelin FOERSTER, Bonn 1880
- FÜETRER 1997 – Ulrich Füetrer. Das Buch der Abenteuer, nach der Handschrift A (Cgm. 1 der Bayerischen Staatsbibliothek), hg. von Heinz THOELN (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 638), 2 Bde., Göppingen 1997
- GAUFREY 1859 – Gaufrey. Chanson de geste, publiée pour la première fois d'après le manuscrit unique de Montpellier par MM. François GUESSARD et François Adrien Polycarpe CHABAILLE (Anciens poètes de la France 3), Paris 1859
- GAURICUS 1886 – De Sculptura von Pomponius Gauricus. Mit Einleitung und Übersetzung, neu hg. von Heinrich BROCKHAUS, Leipzig 1886
- GAYDON 2007 – Gaydon. Chanson de geste du XIIIe siècle, présentée, éditée et annotée par Jean SUBRENAT. Traduite en collaboration avec Andrée SUBRENAT (KTĒMATA19), Louvain/Paris/Dudley, Massachusetts 2007
- GHIBERTI 1912 – Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I commentarii), zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig hg. und erläutert von Julius von SCHLOSSER, 2 Bde., Berlin 1912
- GHIBERTI 1988 – Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis. Naturwissenschaften und Medizin in der Kunsttheorie der Frührenaissance, eingeleitet, kommentiert und übersetzt von Klaus BERGDOLT, zugleich Dissertation Universität Heidelberg 1986, Weinheim 1988
- GUIFFREY 1894–1896 – Inventaires de Jean duc de Berry (1401–1416), publiés et annotés de Jules GUIFFREY, 2 Bde., Paris 1894–1896
- HAACKE 1974 – Hrabanus HAACKE (Hg.), Ruperti Tuitiensis Commentaria in Canticum canticorum (Corpus

- Christianorvm/Continuatio mediaevalis 26), Turnhout 1974
- HARRIS 1994 – Nigel HARRIS, *The latin and german ›Ety-machia‹. Textual history, edition, commentary*, zugleich Dissertation Oxford University 1992 (Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 102), Tübingen 1994
- HÄUPTLI 2014 – Jacobus de Voragine. *Legenda aurea/Goldene Legende. Jacopo da Varazze, Legendae sanctorum/Legenden der Heiligen. Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar von Bruno W. HÄUPTLI (Fontes Christiani. Zweisprachige Neuausgabe christlicher Quellentexte aus Altertum und Mittelalter 1 und 2 [Sonderband]), 2 Bde., Freiburg/Basel/Wien 2014*
- HAYWARD 2004 – *The 1542 inventory of Whitehall. The palace and its keeper, transcribed and edited by Maria HAYWARD*, 2 Bde., London 2004
- HEINZLE 1981–1987 – *Heldenbuch. Nach dem ältesten Druck in Abbildung*, hg. von Joachim HEINZLE (*Litterae – Göppinger Beiträge zur Textgeschichte 75/I und 75/II*), 2 Bde., Darmstadt 1981–1987
- HENNINGS 2001 – Thordis HENNINGS, *Altfranzösischer und mittelhochdeutscher Prosa-Lancelot. Übersetzungs- und quellenkritische Studien*, zugleich Dissertation Christian-Albrechts-Universität Kiel, Philosophische Fakultät 2000 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), Heidelberg 2001
- HISTORIA ALEXANDRI MAGNI 1979 – *Historia Alexandri Magni (Historia de preliis). Rezension J<sup>1</sup>*, hg. von Alfons HILKA und Karl STEFFENS (Beiträge zur klassischen Philologie 107), Meisenheim am Glan 1979
- HUGE VAN BORDEEUS 1847 – *Huge van Bordeeus. Vier fragmenten eener nederlandsche bewerking van den Ridderroman Huon de Bordeaux, medegederld door Samuel de WIND (Nieuwe reeks van werken van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde 4)*, Leiden 1847
- HUON DE BORDEAUX (décasyllabe) 1860 – *Huon de Bordeaux. Chanson de geste, publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Tours, de Paris et de Turin par MM. François GUESSARD et Charles de GRANDMAISON (Les anciens poètes de la France 5)*, Paris 1860
- HUYGE VAN BOURDEUS (en prose) 1860 – *Huyge van Bourdeus. Ein niederländisches Volksbuch*, hg. von Ferdinand WOLF (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 55), Stuttgart 1860
- IPOMEDON 1889 – *Hue de Rotelande's Ipomedon. Ein französischer Abenteuerroman des 12. Jahrhunderts, als Anhang zu der Ausgabe der drei englischen Versionen zum ersten Male hg. von Eugen KÖLBING und Eduard KOSCHWITZ*, Breslau 1889
- IWEIN 1968 – *Iwein. Eine Erzählung von Hartmann von Aue*, hg. von G. F. BENECKE, K. LACHMANN, neu bearbeitet von Ludwig WOLFF, 2 Bde., 7. Aufl., Berlin 1968
- IWEIN 2001 – *Hartmann von Aue. Iwein. Text der siebenten Ausgabe von G. F. BENECKE, K. LACHMANN und L. WOLFF, Übersetzung und Nachwort von Thomas CRAMER*, 4., überarb. Aufl., Berlin und New York 2001
- KEMMLER 1989 – *Geoffrey Chaucer. Die Canterbury Erzählungen. Mittelenglisch und Deutsch, in deutsche Prosa übertragen von Fritz KEMMLER. Mit Erläuterungen von Jörg O. FICHTE*, 3 Bde., München 1989
- KROBISCH 1997 – *Volker KROBISCH, Die Wolfenbütteler Sammlung (Cod. Guelf. 1203 Helmst.). Untersuchung und Edition einer mittelniederdeutschen Sammelhandschrift (Niederdeutsche Studien 42)*, Köln 1997
- KYESER 1967 – *Bellifortis. Conrad Kyeser aus Eichstätt*, hg. von Georg-Agricola-Gesellschaft, 2 Bde., Düsseldorf 1967
- LABARTE 1879 – *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France, publié par Jules LABARTE (Collection de documents inédits sur l'histoire de France, troisième série: Archéologie)*, Paris 1879
- LABORDE 1849–1852 – *Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV<sup>e</sup> siècle [...] dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, hg. von Léon de LABORDE, 3 Bde., Paris 1849–1852
- LANCELOTCOMPILATIE 2000–2003 – *Dutch Romances*, edited by David F. JOHNSON and Geert H. M. CLAASSENS (*Arthurian Achieves 6, 7 und 10*), 3 Bde., Cambridge 2000–2003
- LANCELOT EN PROSE 1991–1998 – *Lanceloet. De Middelnederlandse vertaling van de Lancelot en prose overgeleverd in de Lancelotcompilatie, uitgegeven door Bart BESAMUSCA en Ada POSTMA, met een verantwoording van de editie door Willem Pieter GERRITSEN, en een beschrijving van de handschriften door Jan Willem KLEIN (Middelnederlandse Lancelotromans 4–7)*, 4 Bde., Assen/Hilversum/Maastricht 1991–1998
- LANNZILET 1996 – *Ulrich Füetrer. Lannzilet aus dem »Buch der Abenteuer« Str. 1123–6009*, hg. von Rudolph VOSS (Schöninghs mediävistische Editionen 3), Paderborn et al. 1996
- LANTSLOOT VANDER HAGHEDOCHTE 1987 – *Lantsloot vander Haghedochte. Fragmenten van een Middelnederlandse bewerking van de Lancelot en prose, uitgegeven met inleiding en commentaar door Willem Pieter GERRITSEN (Middelnederlandse Lancelotromans 2)*, Amsterdam/Oxford/New York 1987
- LANZELOT 1885 – *Ulrich Füeterers Prosaroman vom Lancelot. Nach der Donaueschinger Handschrift*, hg. von Arthur PETER (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 175), Tübingen 1885

- LEBAILLY 2019 – Comptes de Raoul. Comte d’Eu, connétable de France († 1345). Le registre JJ 269 des Archives Nationales, publiés par Émilie LEBAILLY sous la direction de Jaques VERGER membre de l’institut (Recueil des historiens de la France. Documents financiers et administratifs 11), Paris 2019
- LE BEL INCONNU 1992 – Renaut de Bâgé. Le Bel Inconnu (Li Biaus Descouneüs; The Fair Unknown), edited with an introduction by Karen FRESCO (Garland Library of Medieval Literature. Series A 77), New York und London 1992
- LEPROUX/BILLAUD 1995–1996 – Comptes de l’écurie du roi Charles VI, publié par Guy-Michel LEPROUX et Claude BILLAUD, sous la direction de Michel MOLLAT DU JOURDIN (Recueil des historiens de la France. Documents financiers et administratifs IX), 1995–1996 Paris
- LEYMARIE 1837–1839 – Le Limousin historique. Recueil de toutes les pièces manuscrites pouvant servir a l’histoire de l’ancienne province du Limousin, dirigé par Achille LEYMARIE, 2 Bde., Limoges 1837–1839
- LINDNER 1962 – Von Falken, Hunden und Pferden. Deutsche Albertus-Magnus-Übersetzungen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, eingeleitet und hg. von Kurt LINDNER (Quellen und Studien zur Geschichte der Jagd 7–8), 2 Bde., Berlin 1962
- LINDSAY 1911 – Isidori Hispalensis episcopi etymologiarum sive originum libri XX. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Wallace Martin LINDSAY (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis), 2 Bde., Oxford 1911
- LOESCH 1907 – Die Kölner Zunfturkunden nebst anderen Kölner Gewerbeurkunden bis zum Jahre 1500, bearbeitet von Heinrich von LOESCH (Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde 22), 2 Bde., Bonn 1907
- LLULL 1988 – Llibre de l’orde de cavalleria. Ramon Llull, a cura d’Albert SOLER I LLOPART (Els nostres classics. Col·lecció A 127), Barcelona 1988
- LLULL 2013 – The book of the order of chivalry. Ramon Llull, translated by Noel FALLOWS, Woodbridge 2013
- LÜBECKISCHES URKUNDENBUCH 1843–1932 – Codex diplomaticus Lubecensis. Lübeckisches Urkundenbuch. 1. Abtheilung, Urkundenbuch der Stadt Lübeck, hg. von dem Vereine für Lübeckische Geschichte, 16 Bde., Lübeck 1843–1932
- MICHELANT 1871 – Henri-Victor MICHELANT, Inventaire des vaisselles, bijoux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc, de Marguerite d’Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines le 9 juillet 1523, in: Compte-rendu des séances de la commission royale d’histoire 12, deuxième Série, 1871, S. 83–136
- MILANO ET AL. 1995 – De Sphaera, bearbeitet von Ernesto MILANO, Brigitte MÜLLER/Mirjam FIGLIOLIA-FELDER, 2 Bde., Luzern 1995
- MONTICOLO 1896–1914 – Capitolari delle arti veneziane, I capitolari delle arti veneziane. Sottoposto alla giustizia e poi alla giustizia vecchia dalle origini al MCCCXXX, a cura di Giovanni MONTICOLO (Fonti per la storia d’Italia. Statuti, secoli XIII–XIV), Rom 1896–1914
- MOSER/TERVOOREN 1977 – Des Minnesangs Frühling, unter Benutzung der Ausgaben von Karl LACHMANN und Moritz HAUPT, Friedrich VOGT und Carl von KRAUS, bearbeitet von Hugo MOSER und Helmut TERVOOREN, 2 Bde., 36. neugestaltete und erweiterte Aufl., Stuttgart 1977
- MÜLLER 1955 – Adam von Sankt Viktor, Sämtliche Sequenzen. Lateinisch und Deutsch. Einführung und formgetreue Übertragung von Franz MÜLLER, 2. Aufl., München 1955
- NAUMANN 1963 – Herrscher und Heilige: Ernste Dichtungen des lateinischen Mittelalters. Zeitgedichte, Hymnen und Sequenzen, Legenden und Andachtslieder, ausgewählt, erläutert und teilweise neu übertragen von Heinrich NAUMANN (Goldmanns gelbe Taschenbücher 952), München 1963
- NIBELUNGENLIED/KLAGE 2013 – Das Nibelungenlied und Die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar, hg. von Joachim HEINZLE (Bibliothek des Mittelalters 12), Berlin 2013
- NIXON 1980 – Thomas of Erceldoune, edited by Ingeborg NIXON (Publication of the Department of English University of Copenhagen 9, Teil 1), Kopenhagen 1980
- OVID 1994 – P. Ovidi Nasonis. Amores medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia Amores, hg. von Edward J. KENNEY, Oxford 1994
- OVID 2004 – Ovid, P. Ovidi Nasonis. Metamorphoses (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis), Oxford 2004
- OVID 2011 – Publius Ovidius Naso. Liebeskunst. Ars amatoria. Lateinisch-Deutsch, hg. von Niklas HOLZBERG (Sammlung Tusculum), 5. überarbeitete Aufl., Berlin 2011
- OVID 2017 – Publius Ovidius Naso. Metamorphosen. Lateinisch-Deutsch, hg. von Niklas HOLZBERG (Sammlung Tusculum), Berlin und Boston 2017
- PAOLI 2012 – Catalogus sanctorum et gestorum eorum ex diversis voluminibus collectus. Ristampa anastatica dell’edizione principe del 1493, a cura di Emore PAOLI (Uomini e mondi medieval 34/Reprints 5), Spoleto 2012

- PARDI 1908 – Giuseppe PARDI, *La suppellettile dei palazzi estensi in Ferrara nel 1436* (Atti e memorie della deputazione ferrarese di storia patria 19), Ferrara 1908
- PROSA-LANCELOT 1948–1974 – *Lancelot*. Nach der Heidelberger Pergamenthandschrift Pal. Germ. 147, hg. von Reinhold KLUGE (Deutsche Texte des Mittelalters 42, 47 und 63), 3 Bde., Berlin 1948–1974
- PROST/PROST 1902–1908 – *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363–1477)*. Philippe le Hardi 1363–1377, recueillis par Bernhard PROST et publiés par Henri PROST, 2 Bde., Paris 1902–1908
- PURDIE 2001 – *Ipomadon*, edited by Rhiannon PURDIE (Early English Text Society 316), Oxford 2001
- RABY 1998 – *Le »Huon de Bordeaux« en prose du XVème siècle*, edited by Michel J. RABY (Studies in the Humanities. Literature–Politics–Society 27), New York et al. 1998
- ROMANCE OF FLOIRE AND BLANCHEFLEUR 1966 – *The Romance of Floire and Blanchefleur*. A french idyllic poem of the twelfth century, translated into english verse by Merton Jerome HUBERT (Studies in the romance languages and literatures 63), Chapel Hill 1988
- ROMAN D’ALEXANDRE 1937–1955 – *The medieval french Roman d’Alexandre*, prepared with an introduction and a commentary by Milan S. LA DU (Elliott Monographs 36–41), 7 Bde., Princeton und Paris 1937–1955
- ROMAN DE LA ROSE 1914–1924 – *Le roman de la rose* par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d’après les manuscrits par Ernest LANGLOIS (Publications de la Société des Anciens Textes Français 1), 5 Bde., Paris 1914–1924
- ROMAN D’ENEAS 1972 – *Le Roman d’Eneas*, übersetzt und eingeleitet von Monica SCHÖLER-BEINHAEUER (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 9), München 1972
- ROMAN DE THÈBES 2002 – *Roman de Thèbes*. Der Roman von Theben, übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Felicitas OLEF-KRAFFT (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 12), München 2002
- ROMAN DE TROIE 1904 – *Le roman de Troie*, par Benoit de Sainte-Maure, publié d’après tous les manuscrits connus par Léopold CONSTANS, 6 Bde., Paris 1904
- ROMAN DE TROIE 2017 – *The roman de Troie* by Benoît de Sainte-Maure, translated by Glyn S. BURGESS and Douglas KELLY, Cambridge 2017
- ROSENROMAN 1976–1979 – *Guillaume de Lorris und Jean de Meun*. Der Rosenroman, übersetzt und eingeleitet von Karl August OTT (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 15, I–III), 3 Bde., München 1979
- ROQUES/MICHA 1958–1990 – *Les romans de Chrétien de Troyes* édités d’après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794), publié par Mario ROQUES et Alexandre MICHA (Les classiques français du Moyen-Âge 80, 84, 86 und 89), 5 Bde., Paris 1958–1990
- ROUMANS DE CLÉOMADÈS 1865–1866 – André VAN HASSELT (Hg.), *Li roumans de Cléomadès* par Adenès li Rois, publié pour la première fois d’après un manuscrit de la Bibliothèque de l’Arsenal, à Paris, 2 Bde., Bruxelles 1865–1866
- RÜTTGERS 1913 – *Der Heiligen Leben und Leiden anders genannt das Passional*, hg. von Severin RÜTTGERS, 2 Bde., Leipzig 1913
- SAUERLÄNDER 2008 – *Die Münchner Kunstkammer*, hg. von Willibald SAUERLÄNDER (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Abhandlungen Neue Folge 129, 3 Bde., München 2008
- SBORDONE 1936 – *Physiologi graeci singulas variarum aetatum recensiones, codicibus fere omnibus tunc primum excussis collatisque in lucem protulit Franciscus SBORDONE*, Rom 1936
- SCHEFER 1892 – *Le voyage d’outremer de Bertrandon de la Brocquière, premier écuyer tranchant et conseiller de Philippe le Bon, duc de Bourgogne*, publié et annoté par Charles SCHEFER, Paris 1892
- SCHMELLER 1843 – *Des böhmischen Herrn Leo’s von Rozmital. Ritter-, Hof- und Pilger-Reise durch die Abendlande 1465–1467, beschrieben von zweien seiner Begleiter*, hg. von Johann Andreas SCHMELLER (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 7), Stuttgart 1843
- SCHÖNBERGER 2014 – *Physiologus*. Griechisch/Deutsch, übersetzt und hg. von Otto SCHÖNBERGER, Stuttgart 2014
- SELLA 1931 – *Pietro SELLA, Inventario Testamentario dei beni Alfonso II. d’Este* (Atti e memorie della deputazione ferrarese di storia patria 28), Ferrara 1931
- SIRE DEGARRE 1929 – *Sire Degarre*, nach der gesamten Überlieferung und mit Untersuchungen über die Sprache und den Romanzenstoff, hg. von Prof. Dr. Gustav SCHLEICH (Englische Textbibliothek 19), Heidelberg 1929
- SOMMER 1908–1916 – *The vulgate version of the Arthurian romances*, edited from manuscript in the British Museum by Heinrich Oskar SOMMER (Carnegie Institution of Washington 74, I–74, 8), 8 Bde., Washington 1908–1916
- SPALLANZANI 1996 – *Giovanni di Bicci, Cosimo e Lorenzo di Giovanni, Piero di Cosimo*. Inventari medicei (1417–1465), a cura di Marco SPALLANZANI, Florenz 1996
- SPALLANZANI/GAETA BERTELÀ 1992 – *Libro d’inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, a cura di Marco SPALLANZANI et Giovanna GAETA BERTELÀ, Florenz 1992

- STATIUS 1973 – P. Papini Stati. Thebais. Editionem correctiorem curavit Thomas C. KLINNERT, 2. Aufl., Leipzig 1973
- STATIUS 1998 – Publius Papinius Statius. Der Kampf um Theben. Einleitung, Übersetzung und Anmerkungen von Otto SCHÖNBERGER, Würzburg 1998
- THOMAS 1913 – L'Entrée d'Espagne. Chanson de geste franco-italienne publiée d'après le manuscrit unique de Venise, par Antoine THOMAS, Paris 1913
- THOMAS 1981 – Jakob Schrenck von Notzing. Die Heldenrüstkammer (Armamentarium Heroicum). Erzherzog Ferdinand II. auf Schloß Ambras bei Innsbruck. Faksimiledruck der lateinischen und der deutschen Ausgabe des Kupferstich-Bildinventars von 1601 bzw. 1603. Hg., eingeleitet und erläutert von Bruno THOMAS, Osnabrück 1981
- TISCHENDORF 1876 – Evangelia apocrypha. Adhibitis plurimis codicibus graecis et latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus, collegit atque recensuit Constantinus de TISCHENDORF, 2. Aufl., Leipzig 1876
- TOMEK 1895 – Václav Vladivoj TOMEK, Artikule cechů Pražských z 15. století (1425–1493), in: Archiv český, čili staré písemné památky české i moravské, sebrané z archivu domácích i cizích 14, 1895, S. 437–492
- TRECCANI DEGLI ALFIERI 1977 – Die Bibel von Borso d'Este, hg. von Giovanni TRECCANI DEGLI ALFIERI mit Dokumenten und einer kunstgeschichtlichen Abhandlung von Adolfo VENTURI, 2 Bde., Würzburg 1977
- TREU 1981 – Physiologus. Naturkunde in frühchristlicher Deutung aus dem Griechischen, übersetzt und hg. von Ursula TREU, 3 Aufl., Hanau 1981
- TRISTAN UND ISOLD 2012 – Gottfried von Strassburg. Tristan und Isold, hg. von Walter HAUG und Manfred Günter SCHOLZ, 2 Bde., Berlin 2012
- VALERIUS 2014 – La Geste d'Alexandre le Grand. Version latine de Julius Valerius. Introduction, traduction et notes par Frédéric FOUBERT (Lettres orientales et classiques 18), Leuven/Paris/Walpole, Massachusetts 2014
- VASARI 1966–1997 – Giorgio VASARI, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna BETTARINI. Commento secolare a cura di Paola BAROCCHI, Florenz 1966–1997
- VASARI 2006 – Giorgio Vasari. Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno, erstmals übersetzt von Victoria LORINI, hg., kommentiert und eingeleitet von Matteo BURIONI, Berlin 2006
- VASARI 2011 – Giorgio Vasari. Das Leben des Masolino, des Masaccio des Gentile da Fabriano und des Pisanello. Neu ins Deutsche übersetzt von Victoria LORINI, hg., kommentiert und eingeleitet von Christina POSSELT (Edition Giorgio Vasari 33), Berlin 2011
- VENGEANCE DE RAGUIDEL 1862 – Messire Gauvain ou la Vengeance de Raguidel, poème de la table ronde par le trouvère Raoul, publié et précédé d'une introduction par Célestin HIPPEAU (Collection des poètes français du Moyen Âge), Paris 1862
- VERGIL 2015 – Vergil. Aeneis, hg. und übersetzt von Niklas HOLZBERG. Mit einem Essay von Markus SCHAUER, Berlin und Boston 2015
- VETTER 1896 – Der heilige Georg des Reinbot von Durne. Mit einer Einleitung über die Legende und das Gedicht, hg. und erklärt von Dr. Ferdinand VETTER, Halle an der Saale 1896
- VOLLMANN 2011 – Benedikt Konrad VOLLMANN (Hg.), Carmina Burana. Texte und Übersetzungen mit Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee DIEMER (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 49), Berlin 2011
- WATTENBACH 1896 – Die Chronik Arnolds von Lübeck, nach der Ausgabe der Monumenta Germaniae übersetzt von Dr. Johann C. M. LAURENT, mit einem Vorworte von Johann Martin LAPPENBERG, neu bearbeitet von Wilhelm WATTENBACH (Die Geschichtsschreiber der deutschen Vorzeit/2. Gesamtausgabe), 2. Aufl., Leipzig 1896
- WEHRMANN 1864 – Die älteren Lübeckischen Zunftrollen. hg. von Carl WEHRMANN, Lübeck 1864
- WIDUWILT 1912 – Arthurian legends or the hebrew-german rhymed version of the legend of King Arthur, published for the first time from manuscripts and the parallel text of Editio WAGENSEIL together with an introduction, notes, two appendices, and four fac-similes by Leo LANDAU (Teutonia. Arbeiten zur germanischen Philologie. Hebrew-german romances and tales and their relation to the romantic literature of the Middle Ages 21, Part 1), Leipzig 1912
- WIGAMUR 2009 – Wigamur. Kritische Edition – Übersetzung – Kommentar, hg. von Nathanael BUSCH, Berlin und New York 2009
- WIGALOIS 1973 – Wigalois. Mit einem Vorwort von Helmut MELZER (Deutsche Volksbücher in Faksimiledrucken. Reihe A 10), Hildesheim und New York 1973
- WIGALOIS 2014 – Wirnt von Grafenberg. Wigalois. Text der Ausgabe von J.M.N. KAPTEYN, übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine SEELBACH und Ulrich SEELBACH, 2. überarbeitete Aufl., Berlin und Boston 2014

- YVAIN 1926 – Kristian von Troyes. Yvain (Der Löwenritter), hg. von Wendelin FOERSTER, 2. unveränderte Aufl., Halle an der Saale 1926
- ZIMERMAN 1889 – Heinrich ZIMERMAN, Inventare, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 10, 1889, S. CCI–CCCXXVI
- LEXIKA, WÖRTERBÜCHER UND ENZYKLOPÄDIEN
- Sofern die Autoren der einzelnen Artikel in den Lexika und Enzyklopädien ausgewiesen sind, werden sie separat aufgeführt.
- BARTOLONI ET AL. 1980–1987 – Dizionari terminologici, hg. von Gilda BARTOLONI/Lionello Giorgio BOCCIA/Carlo DE VITA/Benedetta MONTEVECCHI/Sandra VASCO ROCCA, 4 Bde., Florenz 1980–1987
- BAUER 1992 – Barbara BAUER, Amplificazio, in: HWRH 1992–2015, Bd. 1: A–Bib, Sp. 445–471
- BECKER 1992 – Udo BECKER, Lexikon der Symbole, Freiburg/Basel/Wien 1992
- BETHE 1938 – Helmuth BETHE, Bein, in: RDK 1937–2012, Bd. 2: Bauer–Buchmalerei, Sp. 201–204
- BÖRSCH-SUPAN 1990 – Eva BÖRSCH-SUPAN, Garten, in: LCI 1990, Bd. 2: Allgemeine Ikonographie. Fabelwesen bis Kynocephalen, Sp. 77–81
- BRAUNFELS 1990 – Wolfgang BRAUNFELS, Das Marienbild in der Kunst des Westens bis zum Konzil von Trient, in: LCI 1990, Bd. 3: Allgemeine Ikonographie, Laban–Ruth, Sp. 181–198
- BRAUNFELS-ESCHE 1990 – Sigrid BRAUNFELS-ESCHE, Georg. II. Westen, in: LCI 1990, Bd. 6: Ikonographie der Heiligen Crescentianus von Tunis bis Innocentia, Sp. 373–390
- BROCKHAUS 2006 – Brockhaus GmbH (Hg.), Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden, 21. völlig neu bearbeitete Aufl., 30 Bde., Leipzig und Mannheim 2006
- BULST 1990 – Wolfger A. BULST, Samson, in: LCI 1990, Bd. 4: Allgemeine Ikonographie. Saba, Königin von – Zypresse. Nachträge, Sp. 30–38
- CHADOUR 1995 – Anna B. CHADOUR, Ring, in: LMA 1980–1999, Bd. 7: Planudes bis Stadt (Rus´), Sp. 855–856
- CONTAMINE 1986 – Philippe CONTAMINE, Connétable de France, in: LMA 1980–1999, Bd. 3: Codex Wintoniensis bis Erziehungs- und Bildungswesen, Sp. 138–140
- DHLF 1992 – Alain REY/Marianne TOMI/Tristan HORDÉ/Chantal TANET (Hg.), Dictionnaire historique de la langue française. Contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés avec leur origine [...], 2 Bde., Paris 1992
- DITTRICH/DITTRICH 2004 – Lothar DITTRICH und Sigrid DITTRICH, Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 22), Petersberg 2004
- DMF 2020 – Dictionnaire du moyen français (1330–1500), hg. von ATILF – CNRS & Université de Lorraine, Version 2020. Online verfügbar unter: <http://www.atilf.fr/dmf>, zuletzt geprüft am 02.10.2023
- EM 1977–2015 – Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, begründet von Kurt RANKE, 15 Bde., Berlin und New York 1977–2015
- FAVIER 1995 – Jean FAVIER, Dictionnaire de la France médiévale, Paris 1995
- GAMBER 1986 – Ortwin GAMBER, Dupsing, in: LMA 1980–1999, Bd. 3: Codex Wintoniensis bis Erziehungs- und Bildungswissenschaften, Sp. 1465
- GAY 1887–1928 – Victor GAY, Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance, 2 Bde., Paris 1887–1928
- GERLACH 1990 – Peter GERLACH, Herkules, in: LCI 1990, Bd. 2: Allgemeine Ikonographie. Fabelwesen bis Kynocephalen, Sp. 243–246
- GRIMM/GRIMM 1854–1961 – Jacob GRIMM und Wilhelm GRIMM, Deutsches Wörterbuch, 32 Bde., Leipzig 1854–1961
- GRILMA 1972–2005 – Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, hg. von Hans Robert JAUSS und Erich KÖHLER (Hg.), 29 Bde., Heidelberg 1972–2005
- HERZOG/RESS 1957 – Erich HERZOG und Anton RESS, Elfenbein, Elfenbeinplastik, in: RDK 1937–2012, Bd. 4: Dinanderie–Elle, Sp. 1307–1362
- HOLL ET AL. 1990 – Oskar HOLL/Renate von DOBSCHÜTZ/Volker OSTENECK/Géza JÁSZAI/Katja LASKE (Red.), Michael. Erzengel, in: LCI 1990, Bd. 3: Allgemeine Ikonographie: Laban – Ruth, Sp. 255–265
- HSC – Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters, hg. von Philipps-Universität Marburg und Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Online verfügbar unter: <http://www.handschriftencensus.de>, zuletzt geprüft am 01.10.2023
- HWRH 1992–2015 – Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert UEDING, 12 Bde., Tübingen 1992–2015

- JÁSZAI 2015 – Géza JÁSZAI, Greif, in: RDK Labor, 2015, online unter, <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93556>, zuletzt geprüft am 25.10.2023
- KRAUSS 1978 – Henning KRAUSS, Der Artus-Roman in Italien, in: GRLMA 1972–2005, Bd. 4: Le Roman juqu’a la fin du XIIIe siecle. Tome I (Partie historique), S. 667–675
- LAAG/JÁSZAI 1990 – Heinrich LAAG und Géza JÁSZAI, Kreuztragung Jesu, in: LCI 1990, Bd. 2: Allgemeine Ikonographie. Fabelwesen–Kynokephalen, Sp. 649–653
- LALOU 1991 – Elisabeth LALOU, Hôtel du roi, in: LMA 1980–1999, Bd. 5: Hiera-Mittel bis Lukanien, Sp. 140–141
- LALOU 1997 – Elisabeth LALOU, Valet, in: LMA 1980–1999, Bd. 8: Stadt (Byzantinisches Reich) bis Werl, Sp. 1392
- LCI 1990 – Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert KIRSCHBAUM/Wolfgang BRAUNFELS/Günter BANDMANN, 8 Bde., unveränderter Nachdruck, Rom et al. 1990
- LECOUTEUX 1982 – Claude LECOUTEUX, Les monstres dans la littérature allemande du Moyen Age. Contribution à l’étude du merveilleux médiéval (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 330 I–III), 3 Bde., Göppingen 1982
- LEXER 1992 – Matthias LEXER, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1872–1878 mit einer Einleitung von Kurt GÄRTNER, 3 Bde., Stuttgart 1992
- LITTRÉ 1958–1960 – Émile LITTRÉ, Dictionnaire de la langue française, 7 Bde., Paris 1958–1960
- LIVER/DELZ 2001 – Ricarda LIVER und Eva DELZ, Treue, in: TPMA 1995–2002, Bd. 11: Sommer–Tröster, S. 422–430
- LMA 1980–1999 – Lexikon des Mittelalters, hg. von Robert-Henri BAUTIER und Robert AUTY, 10 Bde., München et al. 1980–1999
- LOSCHKE 2005 – Ingrid LOSCHKE, Reclams Mode- und Kostümlexikon, 5. aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart 2005
- LUCCHESI PALLI 1990 – Elisabeth LUCCHESI PALLI, Georg. I. Ostkirche, in: LCI 1990, Bd. 6: Ikonographie der Heiligen Crescentianus von Tunis bis Innocentia, Sp. 365–373
- MAUÉ 1988 – Claudia MAUÉ, Fischbein, in: RDK 1937–2012, Bd. 9: Firstbekrönung–Flügelretabel, Sp. 177–186
- MEIER/SUNTRUP 2011 – Christel MEIER und Rudolf SUNTRUP, Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter, 2. Teil: Lexikon der allegorischen Farbbedeutung, Vorabversion des Lexikonbandes auf CD-ROM (Pictura et poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst 30,2 [a]), Köln/Weimar/Wien 2011
- MUMPRECHT 1995 – Vroni MUMPRECHT, Arsch, in: TPMA 1995–2002, Bd. 1: A–Birne, S. 228–237
- MWB 1990 – Georg Friedrich BENECKE/Wilhelm MÜLLER/Friedrich ZARNCKE, Mittelhochdeutsches Wörterbuch, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1854–1866, 4 Bde., Stuttgart 1990 [Fortsetzung als Online-Ausgabe: <http://www.mhdwb-online.de/>]
- NEUBECKER/WIRTH 1983 – Otfried NEUBECKER und Karl-August WIRTH, Feuerstahl, in: RDK 1937–2012, Bd. 8: Fensterrose–Firniss, Sp. 498–521
- Os 1990 – H. W. Os, Apfel, in: LCI 1990, Bd. 1: Allgemeine Ikonographie, A – Ezechiel, Sp. 123–124
- OSWALD 1984 – Gert OSWALD, Lexikon der Heraldik, Mannheim/Wien/Zürich 1984
- OTT 1995 – Norbert H. OTT, Rosen, in: LMA 1980–1999, Bd. 7: Planudes bis Stadt (Rus’), S. 1031–1032
- PETERS 1973 – Heinz PETERS, Falke, Falkenjagd, Falkner und Falkenbuch, in: RDK 1937–2012, Bd. 6: Eselsrücken–Farbe, Farbmittel, Sp. 1251–1366
- PETZOLDT 1990 – Leander PETZOLDT, Longinus von Cäsarea, der Centurio, in: LCI 1990, Sp. 410–411
- PKG 1967–1974 – Propyläen-Kunstgeschichte, hg. von Kurt BITTEL/Harald KELLER/Otto von SIMSON/Fritz VOLBACH/Stephan WAETZOLDT/Rudolf STEPHAN, 18 Bde., Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1967–1974
- POESCHKE 1993 – Joachim POESCHKE, Pisano, Giovanni, in: LMA 1980–1999, Bd. 6: Lukasbilder bis Plantagenêt, S. 2184–2185
- POLLEMS 1989 – Katrin POLLEMS, Georg, in: LMA 1980–1999, Bd. 4: Erzkanzler bis Hiddensee, Sp. 1273–1274
- POST 1955 – Paul POST, Dusing, in: RDK 1937–2012, Bd. 4: Dinanderie–Elle, Sp. 635–640
- RDK 1937–2012 – Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 10 Bde., Stuttgart/München 1937–2012 [Fortsetzung als Online-Ausgabe, RDK Labor, URL: <https://rdklabor.de/wiki/Hauptseite>]
- REHM 2001 – Ulrich REHM, Floire und Blancheflor, in: RDK 1937–2012, Bd. 9: Firstbekrönung–Flügelretabel, Sp. 1293–1306
- RÖHRICH 1981 – Lutz RÖHRICH, Drache, Drachenkampf, Drachentöter, in: EM 1977–2015, Bd. 3: Chronikliteratur–England, Sp. 787–820
- SCHADE 1990 – Herbert SCHADE, Adam und Eva, in: LCI 1990, Bd. 1: Allgemeine Ikonographie, A–Ezechiel, Sp. 41–70
- SCHILLER 1966–1991 – Gertrud SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst, 8 Bde., Gütersloh 1966–1991
- SCHMID 1973 – Alfred A. SCHMID, Faldistorium, in: RDK 1937–2012, Bd. 6: Eselsrücken–Farbe, Farbmittel, Sp. 1219–1237

- SCHMITT 1934 – Otto SCHMITT, Amazonen, in: RDK 1937–2012, Bd. 1: A–Baubetrieb, Sp. 624–626
- SCHÜRMEYER 1933 – Walter SCHÜRMEYER, Abguß, in: RDK 1937–2012, Bd. 1: A–Baubetrieb, Sp. 70–78
- SECKENDORF-ABERDAR 1823–1824 – Theresius von SECKENDORF-ABERDAR, Diccionario de las lenguas española y alemana, 2 Bde., Nürnberg 1823–1824
- STAUCH 1935 – Liselotte STAUCH, Apfel, in: RDK 1937–2012, Bd. 1: A–Baubetrieb, Sp. 748–751
- STAUCH 1942 – Liselotte STAUCH, Bock, in: RDK 1937–2012, Bd. 2: Bauer–Buchmalerei, Sp. 963–970
- STEINGRÄBER 1972 – Erich STEINGRÄBER, Kunsthandwerk, in: PKG 1967–1974, Bd. 7: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, S. 311–338
- TALOŞ 1996 – Ion TALOŞ, Löwe, in: EM 1977–2015, Bd. 8: Klerus–Maggio, Sp. 1207–1215
- TARASSUK/BLAIR 1979 – The complete encyclopedia of arms & weapons, hg. von Leonid TARASSUK und Claude BLAIR, New York 1979
- TOBLER/LOMMATZSCH 1923–2018 – Altfranzösisches Wörterbuch. Adolf TOBLERS nachgelassene Materialien, bearbeitet und mit Unterstützung der Preussischen Akademie der Wissenschaften, hg. von Erhard LOMMATZSCH, 12 Bde., Berlin und Wiesbaden 1923–2018
- TPMA 1995–2002 – Thesaurus proverbiorum medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters, begründet von Samuel Singer, hg. vom Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 14 Bde., Berlin und New York 1995–2002
- VIOLLET-LE-DUC 1858–1875 – Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne a la renaissance, 6 Bde., Paris 1858–1875
- VOLLKOMMER/VOLLKOMMER-GLÖKLER 2001–2004 – Künstlerlexikon der Antike, hg. von Rainer VOLLKOMMER und Doris VOLLKOMMER-GLÖKLER, 2 Bde., München und Leipzig 2001–2004
- VOLLKOMMER 2004 – Rainer VOLLKOMMER, Pheidias, in: VOLLKOMMER/VOLLKOMMER-GLÖKLER 2001–2004, Bd. 2: L–Z, Addendum A–K, S. 210–236
- WEHRHAHN-STAUCH 1958 – Liselotte WEHRHAHN-STAUCH, Einhorn, in: RDK 1937–2012, Bd. 4: Dinanderie–Elle, Sp. 1504–1544
- WEHRHAN-STAUCH 1990 – Liselotte WEHRHAN-STAUCH, Affe, in: LCI 1990, Bd. 1: Allgemeine Ikonographie, A–Ezechiel, Sp. 76–79
- WEIS 1990 – Adolf WEIS, Drei Könige, in: LCI 1990, Bd. 1: Allgemeine Ikonographie, A–Ezechiel, Sp. 539–549
- AUFSÄTZE, MONOGRAFIEN, SAMMELWERKE UND ZEITSCHRIFTENARTIKEL
- Aufsätze in Sammelwerken und Zeitschriften werden separat aufgeführt, im Unterschied zu Katalog- und Lotnummern, für die der entsprechende Ausstellungs- (Ausst. Kat.), Sammlungs- (Kat.) oder Auktionskatalog (Aukt. Kat.) angegeben ist.
- ABEELE 1994 – Baudouin van den ABBELE, La fauconnerie au Moyen Age. Connaissance, affaitage et médecine des oiseaux de chasse d'après les traités latins, teilweise zugleich Dissertation Université catholique de Louvain 1991 (Collection Sapience), Paris 1994
- ABEELE 2019 – Baudouin van den ABBELE, Horns, falcon hoods, books and tapestries: hunting culture in the 1420 inventory of John the Fearless, duke of Burgundy, in: WETTER/STARKEY 2019, S. 240–259
- ABTEILUNG FÜR DENKMALFORSCHUNG 1988 – Abteilung für Denkmalforschung (Hg.), Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian (Österreichische Kunsttopographie 48), Wien 1988
- ACKERMANN-ARLT 1990 – Beate ACKERMANN-ARLT, Das Pferd und seine epische Funktion im mittelhochdeutschen ‚Prosa-Lancelot‘ (Arbeiten zur Frühmittelalterforschung. Schriftreihe des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster 19), Berlin und New York 1990
- AGOSTI 2005–2006 – Giovanni AGOSTI, Su Mantegna, 2 Bde., 1. und 2. Aufl., Mailand 2005–2006
- ALBERT 1997 – Mechthild ALBERT, Bestiarien und Emblematik: Aspekte einer Säkularisierung, in: FEBEL/MAAG 1997, S. 91–104
- ALT 2019 – Anja ALT, Mittelalterliche Kampfschilder. Technologische Untersuchung und Vergleich anhand von zwei Exemplaren aus dem Schweizerischen Nationalmuseum Zürich, in: BEUING/AUGUSTYN 2019, S. 191–202
- ANDERGASSEN 2014 – Leo ANDERGASSEN, König Artus in Italien. Zur Ikonographie eines Rittermythos, in: STIFTUNG BOZNER SCHLÖSSER 2014, S. 41–72
- ANDERSSON 2014 – Roger ANDERSSON, Die Eufemiavisor-Literatur für die Oberklasse, in: GLAUSER/KRAMARZBEIN 2014, S. 45–69
- ANDRATSCHKE 1997 – Thomas ANDRATSCHKE, Die Kunstkammer Ferdinand Albrechts zu Bevern, in: Wissenschaftliche Zeitschrift des braunschweigischen Landesmuseums 4, 1997, S. 61–86
- ANTOINE-KÖNIG 2017 – Élisabeth ANTOINE-KÖNIG, The return of Gawain. Thoughts on composite caskets in the light of some recent acquisitions, in: DAVIES/TOWNSEND 2017, S. 152–162

- ARNE 1931 – Ture J. ARNE, Antikvitetskollegiets och Antikvitetsarkivets samlingar, in: Fornvännen. Journal of swedish antiquarian research 26, 1931, S. 48–93
- ARNHOLD/KAMMANN/MARX 2015 – Hermann ARNHOLD/Patrick KAMMANN/Petra MARX, Derick Baegert. Maria mit den Aposteln Andreas und Thomas und Stiftern, um 1495/1500, LWL-Museum für Kunst und Kultur (Patrimonia 228), Münster 2015
- ARTAL ET AL. 2020 – Susana G. ARTAL/Irène FABRY-TEHRANCHI/Laurent BRUN, Lancelot en prose, in: Les Archives de littérature du Moyen Âge, URL: <https://arlima.net/no/127>, zuletzt geprüft am 28.11.2023
- ARWED 2004 – Arnulf ARWED, Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert (Kunstwissenschaftliche Studien 110), München und Berlin 2004
- ASSMANN 2017 – Jan ASSMANN, Ouroboros. Der altägyptische Mythos vom Sonnenlauf, in: KAT. AUSST. WOLFSBURG 2017, S. 58–75
- AUFHAUSER 1911 – Johannes B. AUFHAUSER, Das Drachenvunder des heiligen George in der griechischen und lateinischen Überlieferung (Byzantinisches Archiv 5), Leipzig 1911
- AUGUSTYN 2015 – Wolfgang AUGUSTYN (Hg.), Corpus – Inventar – Katalog. Beispiele für Forschung und Dokumentation zur materiellen Überlieferung der Künste (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 35), München 2015
- BACILE/MCNEILL 2015 – Rosa Maria BACILE und John MCNEILL (Hg.), Romanesque and the mediterranean. Points of contact across the latin, greek and islamic worlds c. 1000 to c. 1250, Leeds 2015
- BAKER 2010 – Malcolm BAKER, The reproductive continuum: plaster casts, paper mosaics and photographs as complementary modes of reproduction in the nineteenth-century museum, in: FREDERIKSEN/MARCHAND 2010, S. 485–500
- BAMPI 2008 – Massimiliano BAMPI, Translating courtly literature and ideology in medieval Sweden: Flores och Blanzeflor, in: Viking and Medieval Scandinavia 4, 2008, S. 1–14
- BANDLE/KLINGENBERG/MAUERER 1972 – Oskar BANDLE/Heinz KLINGENBERG/Friedrich MAUERER (Hg.) Festschrift für Siegfried Gutenbrunner. Zum 65. Geburtstag am 26. Mai 1971 überreicht von seinen Freunden und Kollegen, Heidelberg 1972
- BANDMANN 1969 – Günter BANDMANN, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials. Heinz Ladendorf zum sechzigsten Geburtstag, in: Städel-Jahrbuch Neue Folge 2, S. 75–100
- BANGERT 1885 – Friedrich BANGERT, Die Tiere im altfranzösischen Epos, zugleich Dissertation Universität Marburg (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie 34), Marburg 1885
- BÄNSCH 1985 – Birgit BÄNSCH, Serienproduktion in Beinschnitzerei, in: KAT. AUSST. KÖLN 1985, Bd. 2, S. 414
- BARALDI 2013 – Pietro BARALDI, Non-destructive micro-raman and XRF investigation on parade saddles of the italian Renaissance, in: ROPRET/OCEPE 2013, S. 52–53
- BARNET 1997 – Peter BARNET, Gothic sculpture in ivory: an introduction, in: KAT. AUSST. DETROIT/BALTIMORE 1997, S. 3–17
- BAROCCHI/RAGIONIERI 1983 – Paola BAROCCHI und Giovanna RAGIONIERI (Hg.), Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria, 2 Bde., Florenz 1983
- BARON/KUFEL-DIAKOWSKA 2011 – Justyna BARON und Bernadeta KUFEL-DIAKOWSKA (Hg.), Written in bones. Studies on technological and social contexts of past faunal skeletal remains, Wrocław 2011
- BARTENSTEIN 1920 – Hermann BARTENSTEIN, Das Ledergerwerbe im Mittelalter in Köln, Lübeck und Frankfurt (Volkswirtschaftliche Studien 5), Berlin 1920
- BARTSCH 1878 – Karl BARTSCH, Mittelalterlicher Sattel mit Inschrift, in: Germania. Vierteljahrsschrift für deutsche Altertumskunde 23 (Neue Reihe 11), 1878, S. 49
- BASSI 2009 – Luciana BASSI, Destrieri e pennelli. Il cavallo nell'arte, Mantua 2009
- BASTERT 1993 – Bernd BASTERT, Der Münchner Hof und Fuerters ›Buch der Abenteuer‹. Literarische Kontinuität im Spätmittelalter, zugleich Dissertation Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen, Philosophische Fakultät 1991/1992 (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 33), Frankfurt am Main et al. 1993
- BASTERT 2010 – Bernd BASTERT, Helden als Heilige. Chanson de geste-Rezeption im deutschsprachigen Raum (Bibliotheca Germanica. Handbücher, Texte und Monographien aus dem Gebiete der germanischen Philologie 54), Tübingen und Basel 2010
- BASTERT/TERVOOREN/WILLAERT 2011 – Bernd BASTERT/Helmut TERVOOREN/Frank WILLAERT (Hg.), Dialog mit den Nachbarn. Mittelniederländische Literatur zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert (Zeitschrift für deutsche Philologie 130 [Sonderheft]), Berlin 2011
- BAYREUTHER 2013 – Magdalena BAYREUTHER, Pferde in der Diplomatie der frühen Neuzeit, in: HÄBERLEIN/JEGGE 2013, S. 227–256
- BEATO 2014 – Marcello BEATO, König Artus und die drei frumsten Ritter der Tafelrunde, in: STIFTUNG BOZNER SCHLÖSSER 2014, S. 159–174
- BEAUFORT-SPONTIN 1981 – Christian BEAUFORT-SPONTIN, Der höfische Prunkharnisch im Zeitalter des Absolutis-

- mus, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 77 (Neue Folge 41), 1981, S. 163–188
- BEAUFORT-SPONTIN/PFAFFENBICHLER 2005 – Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER, Die Habsburger und der Orient, in: *KAT. WIEN* 2005, S. 41–43
- BEAUMONT 1868 – Édouard de BEAUMONT, Les armes. Préface du catalogue en préparation de la collection de M. le comte de Nieuwerkerke, in: *Gazette des beaux-arts. Courrier europeen de l'art et de la curiosité* 25, 1868, S. 373–389
- BECK 1978 – James BECK, Masaccio. The documents (Villa i tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance studies 4), New York 1978
- BECK/HENNING 2012 – Friedrich BECK und Eckart HENNING (Hg.), Die archivalischen Quellen. Mit einer Einführung in die Historischen Hilfswissenschaften, 5. erweiterte und aktualisierte Aufl., Wien 2012
- BECKER 1977 – Peter Jörg BECKER, Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen. Eneide, Tristan, Tristan, Erec, Iwein, Parzival, Willehalm, Jüngerer Titurel, Nibelungenlied und ihre Reproduktionen und Rezeptionen im späteren Mittelalter und in der frühen Neuzeit, zugleich Dissertation Universität Trier, Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft 1976, Wiesbaden 1977
- BECKER 2015 – Sebastian BECKER, Dynastische Politik und Legitimationsstrategien der della Rovera. Potenziale und Grenzen der Herzöge von Urbino (1508–1631), zugleich Dissertation Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Fachbereich 07, Geschichts- und Kulturwissenschaften 2013 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 129), Berlin und Boston 2015
- BELLUCCI ET AL. 2002 – Roberto BELLUCCI/Cecilia FROSINI/Mauro PARRI, Technical Catalogue, in: *STREHLKE/FROSINI* 2002, S. 131–260
- BENNEWITZ 2002 – Ingrid BENNEWITZ, Die Pferde der Enite, in: *MEYER/SCHIEWER* 2002, S. 1–17
- BENNEWITZ/SCHINDLER 2011 – Ingrid BENNEWITZ und Andrea SCHINDLER (Hg.), Farben im Mittelalter. Materialität – Medialität – Semantik, 2 Bde., Berlin 2011
- BENSON 1975 – Robert L. BENSON, Ceremonies, secular and nonsecular, in: *KAT. AUSST. NEW YORK* 1975, S. 241–277
- BEPLER 1988b – Jochen BEPLER, Zur Erinnerung unserer Hinfälligkeit. Zur Typologie des Sammlers Ferdinand Albrecht von Braunschweig-Lüneburg, in: *KAT. AUSST. WOLFENBÜTTEL* 1988, S. 13–23
- BERG/BESAMUSCA 1994 – Evert van den BERG und Bart BESAMUSCA, Middle dutch Charlemagne romances and the oral tradition of the 'chanson de geste', in: *KOOPER* 1994, S. 81–95
- BERGMANN 1964 – Rolf BERGMANN, Der elfenbeinerne Turm in der deutschen Literatur, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 92 (4), 1964, S. 292–320
- BERNOULLI 1781–1787 – Johann BERNOULLI, Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten, 18 Bde., Berlin und Leipzig 1781–1787
- BERTELOOT 2006 – Amand BERTELOOT, Mittelalter, in: *GRÜTTEMEIER/LEUKER* 2006, S. 1–58
- BESAMUSCA 2002 – Bart BESAMUSCA, The medieval dutch arthurian material, in: *JACKSON* 2002a, S. 187–228
- BESAMUSCA 2011 – Bart BESAMUSCA, Verstümmelter Überfluss: die mittelniederländische Karlsepik, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft* 130, 2011, S. 97–111
- BEUING 2010 – Raphael BEUING, Reiterbilder der Frührenaissance. Monument und Memoria (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496 26), Münster 2010
- BEUING 2019a – Raphael BEUING, Schilde. Formen, Verwendung und Terminologie, in: *BEUING/AUGUSTYN* 2019, S. 1–32
- BEUING 2019b – Raphael BEUING, Schilde im Bayerischen Nationalmuseum, in: *BEUING/AUGUSTYN* 2019, S. 147–173
- BEUING/AUGUSTYN 2019 – Raphael BEUING und Wolfgang AUGUSTYN (Hg.), Schilde des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 46/Schriften der Forschungsstelle Realienkunde 4), Passau 2019
- BEYER 2008 – Andreas BEYER, Die Rüstung als Körperbild und Bildkörper, in: *WYSS/BUSCHHAUS* 2008, S. 51–64
- BEZNER 2005 – Frank BEZNER, Herakles, in: *MOOG-GRÜNEWALD* 2005, S. 326–343
- BICHON 1976 – Jean BICHON, L'animal dans la littérature française au XIIème et au XIIIème siècles, zugleich Dissertation Université Paris IV 1975, 2 Bde., Lille 1976
- BIDLO/EILMANN/WEINREICH 2011 – Oliver BIDLO/Julian EILMANN/Frank WEINREICH (Hg.), Zwischen den Spiegeln. Neue Perspektiven auf die Phantastik, Essen 2011
- BILBEY/CRIBB 2007 – Diane BILBEY und Ruth CRIBB, Plaster models, plaster casts, electrotypes and fictile ivories, in: *Trusted* 2007, S. 153–171
- BLAIR 1965 – Claude BLAIR, The emperor Maximilian's gift of armour to King Henry VIII and the silvered and engraved armour at the Tower of London, in: *Archaeologia ormiscellaneous tracts relating to antiquity* 99, 1965, S. 1–52
- BLAMIRE 1973 – David BLAMIRE, The sources and literary structure of Wigamur, in: *ROTHWELL ET AL.* 1973, S. 27–46

- BLANK 1970 – Walter BLANK, Die deutsche Minneallegorie. Gestaltung und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform (Germanistische Abhandlungen 34), Stuttgart 1970
- BLASCHWITZ 2000 – Gertrud BLASCHWITZ, Schrift auf Objekten, in: WENZEL/SEIPEL/WUNBERG 2000, S. 145–180
- BLOUET/BEAUMONT 2004 – Elise BLOUET und Ian BEAUMONT, The conservation of a 16th-century war saddle, in: GILMOUR 2004, S. 43–52
- BLÜHM 1988 – Andreas BLÜHM, Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900, zugleich Dissertation Freie Universität Berlin, Reihe XXVIII: Kunstgeschichte (Europäische Hochschulschriften 90), Frankfurt am Main et al. 1988
- BLUM 2015 – Shirley Neilson BLUM, The new art of the fifteenth century. Faith and art in Florence and the Netherlands, New York und London 2015
- BOBER 1964 – Phyllis Pray BOBER, An antique sea-thiasos in the Renaissance, in: SANDLER 1964, S. 43–48
- BOCCIA 1983 – Lionello Giorgio BOCCIA, Arms and armor from the Medici court, in: Bulletin of the Detroit Institute of Arts 61, 1983, S. 58–64
- BOCCIA 1988 – Lionello Giorgio BOCCIA, Armature »estensi«. Problemi e concomitanze, in: Schifanoia 8, 1988, S. 9–22
- BOEHEIM 1890 – Wendelin BOEHEIM, Handbuch der Waffenkunde. Das Waffenwesen in seiner historischen Entwicklung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (Seemanns kunstgewerbliche Handbücher 7), Leipzig 1890
- BOEHN 1925 – Max von BOEHN, Die Mode. Menschen und Moden im Mittelalter. Vom Untergang der alten Welt bis zur Renaissance, München 1925
- BOGUCKA 1980 – Maria BOGUCKA, Das alte Danzig, Leipzig 1980
- BONNET 1986 – Anne-Marie BONNET, Rodenegg und Schmalkalden. Untersuchungen zur Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und zur Entstehung profaner Epenillustrationen in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte 22), München 1986
- BÖNSCH 2001 – Annemarie BÖNSCH, Formengeschichte europäischer Kleidung (Konservierungswissenschaft, Restaurierung, Technologie 1), Wien/Köln/Weimar 2001
- BOOCKMANN 1993 – Andrea BOOCKMANN, Die Inschriften der Stadt Braunschweig bis 1528 (Die Deutschen Inschriften 35), Wiesbaden 1993
- BORCHERT 2015 – Till-Holger BORCHERT, Legend, veneration and image, in: KAT. AUSST. GRAND-HORNU 2015, S. 123–134
- BORGARDS 2012 – Roland BORGARDS, Affenpoesie. Literatur und Wissen in der frühen Neuzeit, in: KAT. AUSST. ZÜRICH 2012, S. 255–263
- BORGES/GUERRERO 1964 – Jorge Luis BORGES und Margarita GUERRERO, Einhorn, Sphinx und Salamander. Ein Handbuch der phantastischen Zoologie, München 1964
- BOYER 2004 – Ludwig BOYER, Das Prunk ABC Buch für Maximilian I. Österreichs älteste Fibel [um 1466], Wien 2004
- BRACKEN/GÁLDY/TURPIN 2009 – Susan BRACKEN/Andrea M. GÁLDY/Adriana TURPIN (Hg.), Collecting and dynastic ambition, Newcastle 2009
- BRAKENSIEK 2008 – Stephan BRAKENSIEK, Samuel Quiccheberg: Gründungsvater oder Einzeltäter? Zur Intention der Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi (1565) und ihrer Rezeption im Sammlungswesen Europas zwischen 1550 und 1820, in: SCHOCK/BAUER/KOLLER 2008, S. 237–258
- BRALL-TUCHEL 2006 – Helmut BRALL-TUCHEL, Drachen und Drachenkämpfe in Geschichtsschreibung, Legende und Roman des Mittelalters, in: Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte 58 (Bd. 2), 2006, S. 213–230
- BRANDSTETTER 1971 – Alois BRANDSTETTER, Prosaauflösung. Studien zur Rezeption der höfischen Epik im frühneuhochdeutschen Prosaroman, Frankfurt am Main 1971
- BRAUNFELS-ESCHE 1976 – Sigrid BRAUNFELS-ESCHE, Sankt Georg. Legende, Verehrung, Symbol, München 1976
- BRAUN/YOUNG 2007 – Manuel BRAUN und Christopher YOUNG (Hg.), Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters (Trends in medieval philologie 12), Berlin und New York 2007
- BREIDING 2009 – Dirk H. BREIDING, The crossbow of count Ulrich V. of Württemberg, in: Metropolitan Museum Journal 44, 2009, S. 61–87
- BREIDING 2019 – Dirk H. BREIDING, Late medieval shields in the Philadelphia Museum of Art – A survey, in: BEUING/AUGUSTYN 2019, S. 69–95
- BRENKER 2019 – Fabian BRENKER, Europäische Schilde des Mittelalters in Sperrholzbauweise, in: BEUING/AUGUSTYN 2019, S. 97–111
- BRIDGLAND 1999 – Janet BRIDGLAND (Hg.), 12th triennial meeting Lyon 29 August–3 September 1999, 2 Bde., London 1999
- BRINKMANN 1928 – Hennig BRINKMANN, Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung, Halle an der Saale 1928
- BRINKMANN/KROHM/ROTH 2001 – Bodo BRINKMANN/Hartmut KROHM/Michael ROTH (Hg.), Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelewsky, Turnhout 2001
- BROMMER 1976 – Peter BROMMER, Handschriftenfunde zur Literatur des Mittelalters. 35. Beitrag. Ein unbekanntes »Erec«-Fragment in Koblenz, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 105, 1976, S. 188–194
- BROWN 2007 – James BROWN, Gemeistert dar mit worten: Ekphrasis und Visualisierungsstrategien in den illus-

- trierten Wigalois-Handschriften, in: STARKEY/WENZEL 2007, S. 33–49
- BRÜGGEN 1989 – Elke BRÜGGEN, Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, Heidelberg 1989
- BRÜGGEN ET AL. – Elke BRÜGGEN/Franz-Josef HOLZNAGEL/Sebastian COXON/Almut SUERBAUM (Hg.), Text und Normativität im deutschen Mittelalter. 20. Anglo-German Colloquium, Berlin und Boston 2012
- BRUHN DE HOFFMEYER 1972–1982 – Ada BRUHN DE HOFFMEYER, Arms & armour in Spain. A short survey (Gladious. Etudes sur les armes anciennes, l'armement, l'art militaire et la vie culturelle en Orient et Occident), 2 Bde., Madrid 1972–1982
- BRUIJN 2011a – Elisabeth de BRUIJN, Die »Floris ende Blancefloer« – Überlieferung in den Nideren Landen, in: BASTERT/TERVOOREN/WILLAERT 2011, S. 113–126
- BRUIJN 2011b – Elisabeth de BRUIJN, Die Anwendbarkeit des Kulturraum-Konzepts für die Rhein-Maas-Region und der Fall des »Eneasromans«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 130 (H. 1), 2011, S. 83–100
- BRUN 2020 – Laurent BRUN, Floire et Blancheflor. Les Archives de littérature du Moyen Âge. Online verfügbar unter: <https://arlima.net/no/194>, zuletzt geprüft am 09.10. 2023
- BRUNNER 1990 – Horst BRUNNER (Hg.), Die deutsche Trojalliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Materialien und Untersuchungen (Wissensliteratur im Mittelalter. Schriften des Sonderforschungsbereichs 226 Würzburg/Eichstätt 3), Wiesbaden 1990
- BRUNO ET AL. 1965 – Thomas BRUNO/Ortwin GAMBER/Hans SCHEDELMANN/Luisa CAVALLI, Armi e armature europea, Mailand 1965
- BRYDALL 1903 – Robert BRYDALL, Notice of armour and arms at Eglington Castle. Three scottish swords, etc, in: Transactions. Glasgow Archeological Society 4, 1903, S. 38–48
- BUBENIK 1966 – Anton B. BUBENIK, Das Geweih. Entwicklung, Aufbau und Ausformung der Geweihe und Gehörne und ihre Bedeutung für das Wild und für die Jagd, Hamburg und Berlin 1966
- BUEHME/HODGE/PINTO 1968 – Sheema Z. BUEHME/James L. HODGE/Lucille B. PINTO (Hg.), Helen Adolf Festschrift, New York 1968
- BULACH 2013 – Doris BULACH, Handwerk im Stadtraum. Das Ledergewerbe in den Hansestädten der südwestlichen Ostseeküste (13. bis 16. Jahrhundert) (Quellen und Darstellungen zur hansischen Geschichte Neue Folge 65, Köln/Weimar/Wien 2013
- BUMKE 1967 – Joachim BUMKE, Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter. Ein Überblick, Heidelberg 1967
- BUMKE 1982a – Joachim BUMKE (Hg.), Literarisches Mäzenatentum. Ausgewählte Forschungen zur Rolle des Gönners und Auftraggebers in der mittelalterlichen Literatur (Wege der Forschung 598), Darmstadt 1982
- BUMKE 1982b – Joachim BUMKE, Die Rolle der Frau im höfischen Literaturbetrieb, in: BUMKE 1982a, S. 371–404
- BUMKE 2005a – Joachim BUMKE, Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, 11. Aufl., München 2005
- BUMKE 2005b – Joachim BUMKE, Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik. Ein Überblick, in: BUMKE/PETERS 2005, S. 6–46
- BUMKE/PETERS 2005 – Joachim BUMKE und Ursula PETERS (Hg.), Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur (Zeitschrift für deutsche Philologie 124 [Sonderheft], Berlin 2005
- BURGER 2012 – Daniel BURGER, Waffenkammern und Zeughäuser in Mittelalter und Früher Neuzeit zwischen Funktion und Repräsentation, in: WAGENER 2012, S. 407–428
- BURKE 2003 – Peter BURKE, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen, Aus dem Englischen von Matthias WOLF, Berlin 2003
- BÜRKLE 2007 – Susanne BÜRKLE, »Kunst«-Reflexion aus dem Geiste der descriptio. Enites Pferd und der Diskurs artistischer Meisterschaft, in: BRAUN/YOUNG 2007, S. 143–170
- BUSCHINGER 2019 – Danielle BUSCHINGER, Kulturtransfer zwischen Romania und Germania im Hoch- und Spätmittelalter. Geburt der Übersetzung (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 153), Berlin und Boston 2019
- ÇAKIR PHILLIP 2016 – Filiz ÇAKIR PHILLIP, Iranische Hieb-, Stich- und Schutzwaffen des 15. bis 19. Jahrhunderts. Die Sammlungen des Museums für Islamische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin und des Deutschen Historischen Museums (Zeughaus) in Berlin, zugleich Dissertation Freie Universität Berlin, Berlin und Boston 2016
- CALIN 1994 – William CALIN, The french tradition and the literature of medieval England (University of Toronto Romance Series), Toronto 1994
- CAZZOLA/VARESE 2005 – Franco CAZZOLA und Ranieri VARESE (Hg.), Cultura nell'età delle legazioni. Atti del convegno Ferrara 2003, Florenz 2005
- CAMILLE 1998 – Michael CAMILLE, The medieval art of love. Objects and subjects of desire, London 1998
- CAMILLE 2000 – Michael CAMILLE, Die Kunst der Liebe im Mittelalter, Köln 2000
- CAMPBELL 1995 – C. Jean CAMPBELL, Courting, harlotry and the art of gothic ivory carving, in: Gesta. International center of medieval art 34, 1995, S. 11–19

- CARBONELL I BUADES 2015a – Marià CARBONELL I BUADES (Hg.), *El Palau de la Generalitat de Catalunya. Art i arquitectura*, 2 Bde., Barcelona 2015
- CARBONELL I BUADES 2015b – Marià CARBONELL I BUADES, *Obra condecant e assats sumptuosa: la casa gòtica de la Diputació del General*, in: CARBONELL I BUADES 2015a, Bd. 1, S. 46–87
- CARBONELL I BUADES 2015c – Marià CARBONELL I BUADES, *El tern gòtic de sant Jordi, lapassio brodada d'un megalomartyr*, in: CARBONELL I BUADES 2015a, Bd. 1, S. 230–259
- CARDINI 2012 – Franco CARDINI, *La civiltà cavalleresca. Le armi, la fede, il gioco, il sangue*, in: KAT. AUSST. TRIENT/BESENELLO 2012, S. 21–33
- CARERI/RUBY/SHORT 2011 – Maria CARERI/Christine RUBY/Ian SHORT, *Livres et écritures en français et en occitan au XIIe siècle. Catalogue illustré*, Rom 2011
- CARMINATI/ZUFFI 2018 – Marco CARMINATI und Stefano ZUFFI (Hg.), *Palazzo Borromeo. Uno scrigno barocco sull'Isola Bella, con fotografie di Massimo Listri*, Mailand 2018
- CARNS 2005 – Paula Mae CARNS, *Compilatio in ivory. The composite casket in the Metropolitan Museum*, in: *Gesta. International center of medieval art* 44, 2005, S. 69–88
- CARQUÉ 2005 – Bernd CARQUÉ, *Europa 1400 – Wunschraum und Wunschzeit des Internationalen und Schönen, Höfischen und Weichen. Zu den Imaginarien kunsthistorischer Stilbegriffe*, in: CARQUÉ/RÖCKELEIN 2005, S. 515–553
- CARQUÉ/RÖCKELEIN 2005 – Bernd CARQUÉ und Hedwig RÖCKELEIN (Hg.), *Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 213/Studien zur Germania Sacra 27)*, Göttingen 2005
- CARRÁ 1966 – Massimo CARRÁ, *Gli avori in occidente*, Mailand 1966
- CASCIO/LEVY 1998 – Agnès CASCIO und Juliette LEVY, *La polychromie des statuettes en ivoire du XIIIe siècle et des premières décennies du XIVE siècle*, in: *Coré. Conservation et restauration du patrimoine culturel* 5, 1998, S. 6–20
- CASCIO/LEVY 2003 – Agnès CASCIO und Juliette LEVY, *Relevé. Polychromie des statuettes gothiques du musée du Louvre (XIIIe–XIVE siècle)*, in: KAT. PARIS 2003, S. 592–599
- CAZZOLA/VARESE 2005 – Franco CAZZOLA und Ranieri VARESE (Hg.), *Cultura nell'età delle legazioni. Atti del convegno Ferrara 2003*, Florenz 2005
- CECCHI 2005 – Alessandro CECCHI (Hg.), *Gentile da Fabriano agli Uffizi*, Mailand 2005
- CECCHI 2016 – Alessandro CECCHI, *Masaccio*, Mailand 2016
- CENTRE UNIVERSITAIRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES MÉDIÉVALES 1992 – Centre Universitaire d'Études et de Recherches Médiévales d'Aix (Hg.), *Le cheval dans le monde medieval (Sénéfiance 32)*, Aix-en-Provence 1992
- CHEVALLIER 1893 – Paul CHEVALLIER (Hg.), *Résumé du catalogue des objets d'art et de haute curiosité. Antiques, du Moyen-Age et de la Renaissance. Composant l'importante et précieuse collection Spitzer dont la vente publique aura lieu a Paris [...]*, Paris 1893
- CHIESI 2015 – Benedetta CHIESI, *Il potere si esercita in sella. Visibilità politica e sociale dei cortei signorili*, in: KAT. AUSST. FLORENZ 2015a, S. 206–208
- CHIESI 2016 – Benedetta CHIESI, *Reproduced reproductions. Plaster casts and photographs in the Philpot album of fictile ivories in Florence*, in: PAPP/CHIESI 2016, S. 29–41
- CHODYŃSKI 2001 – Antoni Romuald CHODYŃSKI, *The significance of the lost painting. The siege of Malbork in 1460 from Dwór Artusa in the study of the arms and armour of the close of the fifteenth century*, in: ŚWIĘTO-SŁAWSKI 2001, S. 83–99
- CHRISTIANSEN 2005 – Keith CHRISTIANSEN, *L'adorazione dei magi di Gentile da Fabriano*, in: CECCHI 2005, S. 11–40
- CLASSEN 2005 – Albrecht CLASSEN, *Der Liebes- und Ehediskurs vom hohen Mittelalter bis zum frühen 17. Jahrhundert (Volksliedstudien 5)*, Münster et al. 2005
- CLAUSSEN 1996 – Peter Cornelius CLAUSSEN, *materia und opus. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage*, in: FLEMMING/SCHÜTZE 1996, S. 40–49
- CLEMENTE 1992 – Linda M. CLEMENTE, *Literary objets d'art. Ekphrasis in medieval french romance 1150–1210 (American University studies. Series II: Romance languages and literature 166)*, New York et al. 1992
- CLOSSON 1992 – Monique CLOSSON, *La femme et le cheval du XIIème au XVIème siècle*, in: CENTRE UNIVERSITAIRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES MÉDIÉVALES 1992, S. 61–71
- COHEN 2003 – Jeffrey J. COHEN, *Medieval identity machines (Medieval Cultures 35)*, Minneapolis und London 2003
- COLE 2016 – Alison COLE, *Italian Renaissance courts: art, pleasure and power*, London 2016
- CONRADI 1997 – Katja CONRADI, *Malerei am Hofe der Este. Cosmè Tura, Francesco del Cossa und Ercole de'Roberti, zugleich Dissertation Universität Hamburg 1996 (Studien zur Kunstgeschichte 110)*, Hildesheim/Zürich/New York 1997
- CORLEY 2009 – Brigitte CORLEY, *Maler und Stifter des Spätmittelalters in Köln 1300–1500*, Kiel 2009
- CORDEZ/KRÜGER 2012 – Philippe CORDEZ und Matthias KRÜGER (Hg.), *Werkzeuge und Instrumente (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen 8)*, Berlin 2012

- COURAJOD 1875 – Louis COURAJOD, Exposition rétrospective de Milan, in: *Gazette des beaux-arts. La doyenne des revues d'art* 2. Pér. 11, 1875, S. 376–392
- CRAMER 1990 – Thomas CRAMER, *Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter*, München 1990
- CRIPPS-DAY 1925 – Francis Henry CRIPPS-DAY, *A record of armour sales 1881–1924*, London 1925
- CURSCHMANN 2007a – Michael CURSCHMANN (Hg.), *Wort – Bild – Text, Studien zur Medialität des Literarischen im Hochmittelalter und früher Neuzeit (Saecula spiritalia 43–44)*, 2 Bde., Baden-Baden 2007
- CURSCHMANN 2007b – Michael CURSCHMANN, *Volkssprache und Bildsprache*, in: CURSCHMANN 2007a, Bd. 2, S. 801–838
- CURTIUS 1948 – Ernst Robert CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948
- D'ELDEN 2016 – Stephanie Cain van D'ELDEN, *Tristan and Isolde. Medieval illustrations of the verse romances*, Turnhout 2016
- DARCEL 1882 – Alfred DARCEL, *Collections de M. Spitzer. Les ivoires*, in: *Gazette des beaux-arts. La doyenne des revues d'art* 2. Pér. 25, 1882, S. 105–120
- DARCEL 1890–1892 – Alfred DARCEL, *Ivoires*, in: *KAT. PRIV. PARIS 1890–1892*, Bd. 1, S. 19–28
- DARGENTY 1886 – G. DARGENTY, *Une selle en ivoire sculptée*, in: *L'art ornamental* 4 (H. 163: 13. März 1886), 1886, S. 21
- DAVIES 2009 – Glyn DAVIES, *Makers and markets*, in: *KAT. LONDON 2009*, S. 83–108
- DAVIES 2014 – Glyn DAVIES, *The Embriachi workshops*, in: *KAT. LONDON 2014*, Bd. 2, S. 750–753
- DAVIES/TOWNSEND 2017 – Glyn DAVIES und Eleanor TOWNSEND (Hg.), *A reservoir of ideas. Essays in honour of Paul Williamson*, London 2017
- DAWSON/ROPA 2020 – Timothy DAWSON und Anastaija ROPA (Hg.), *The horse in the premodern european culture (Studies in medieval and early modern culture 70)*, Kalamazoo 2020
- DEAN 1999 – Ruth J. DEAN, *Anglo-norman literature. A guide to text and manuscripts (Anglo-Norman Text Society 3)*, London 1999
- DEMAY 1880 – Germain DEMAY, *Le costume au Moyen Âge d'après les sceaux*, Paris 1880
- DEMMIN 1893 – Auguste DEMMIN, *Die Kriegswaffen in ihren geschichtlichen Entwicklungen von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Eine Encyclopädie der Waffenkunde*, 4. Aufl., Leipzig 1893
- DEMURGER 2003 – Alain DEMURGER, *Die Ritter des Herrn. Geschichte der geistlichen Ritterorden, aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser*, München 2003
- DENEKE 1993 – Bernward DENEKE, *Die Kennzeichnung von Juden. Form und Funktion*, in: MAUÉ 1993, S. 240–252
- DEUHLER 1983 – Florens DEUHLER, Maximilian I. und die Kaiserviten Suetons. Ein spätmittelalterliches Herrscherprofil in antiken und christlichen Spiegelungen, in: DEUHLER/FLURY-LEMBERG/OTAVSKY 1983, S. 129–149
- DEUHLER/FLURY-LEMBERG/OTAVSKY 1983 – Florens DEUHLER/Mechthild FLURY-LEMBERG/Karel OTAVSKY (Hg.), *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien, Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, Bern 1983
- DICKE 1994 – Gerd DICKE, *Mich wundert, das ich so fröhlich pin. Ein Spruch im Gebrauch*, in: HAUG/WACHINGER 1994, S. 56–90
- DIECKMANN 2000 – Sandra DIECKMANN, *Französische Sprache und Identität am englischen Hof im 12. Jahrhundert*, in: SANDER/PAUL 2000, S. 185–205
- DIEDRICH/MORSCH 2006 – Christof L. DIEDRICH und Carsten MORSCH, *Bewegende Bilder. Zur Bilderhandschrift des Eneasromans Heinrichs von Veldeke in der Berliner Staatsbibliothek*, in: WENZEL/JAEGER 2006, S. 63–89
- DIEMER/DIEMER 2004 – Peter DIEMER und Dorothea DIEMER, *Johann Baptist Fickler und die Entstehung des Münchner Kunstkammerinventars*, in: DIEMER/BUJOK/DIEMER 2004, S. 9–32
- DIJK 2012 – Hans van DIJK, *Die Chanson de geste im Niederländischen zwischen dem Französischen und dem Deutschen*, in: FRIEDE/KULLMANN 2012, S. 287–297
- DITTMAYER 2014 – Daria DITTMAYER, *Gewalt und Heil. Bildliche Inszenierungen von Passion und Martyrium im späten Mittelalter, zugleich Dissertation Universität Hamburg 2012 (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 5)*, Weimar und Wien 2014
- DOMANSKI 2009 – Kristina DOMANSKI, *Das wechselvolle Schicksal der Amazonen in Augsburg: Die Augsburger Chronik Sigismund Meisterlins und die Bildtradition der Amazonen in Handschriften und frühen Drucken*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72, 2009, S. 15–48
- DOMÍNGUEZ CASAS 1993 – Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los reyes catolicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid 1993
- DORSINI 2017 – Christina DORSINI, *I tarocchi del Mantegna*, Mailand 2017
- DOYEN 1882 – Fratelli DOYEN (Hg.), *L'arte antica. Alla IVa. esposizione nazionale di belle arti in Torino nel 1880*, Turin 1882
- DÜLMEN 1988 – Richard van DÜLMEN (Hg.), *Armut, Liebe, Ehre. Studien zur historischen Kulturforschung*, Frankfurt am Main 1988
- DUNKERTON/GORDON 2002 – Jill DUNKERTON und Dillian GORDON, *The Pisa altarpiece*, in: STREHLKE/FROSINI 2002, S. 88–109

- DUPIN 1990 – Isabelle Mosneron DUPIN, La trinité debout en ivoire de Houston et les trinités bourguignonnes. De Jean de Marville à Jean de la Huerta, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 43, 1990, S. 35–65
- DU SOMMERARD/DU SOMMERARD 1838–1846 – Alexandre DU SOMMERARD und Edmond DU SOMMERARD, Les arts au Moyen Âge en ce qui concerne principalement le Palais Romain de Paris, l’Hôtel de Cluny issu de ses ruines et les objets d’art de la collection classée dans cet hôtel, 8 Bde., Paris 1838–1846
- EDGE 2005 – David EDGE, Arms and armour, in: KAT. LONDON 2005, S. 66–93
- EICHBERGER 2002 – Dagmar EICHBERGER, Leben mit Kunst. Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande (Burgundica 5), Turnhout 2002
- EIKELMANN 1994 – Manfred EIKELMANN, Das Sprichwort im Sammlungskontext. Beobachtungen zur Überlieferungsweise und kontextuellen Einbindung des deutschen Sprichworts im Mittelalter, in: HAUG/WACHINGER 1994, S. 91–116
- EISLER 1977 – János EISLER, Zu den Fragen der Beinsättel des ungarischen Nationalmuseums I, in: Folia archaeologica 28, 1977, S. 189–209
- EISLER 1979 – János EISLER, Zu den Fragen der Beinsättel des ungarischen Nationalmuseums II, in: Folia archaeologica 30, 1979, S. 205–244
- ELBERN 1962 – Victor H. ELBERN, St. Liudger und die Abtei Werden, Essen 1962
- ELLIOT 1977 – Alison Goddard ELLIOT, The facetus: or, the art of courtly living, in: Allegorica 2 (H. 2), 1977, S. 27–57
- ENGLISCH/VOCELKA 1990 – Ernst ENGLISCH und Karl VOCELKA, Das europäische Rittertum des Hoch- und Spätmittelalters, in: KAT. AUSST. EISENSTADT 1990, S. 12–31
- ERATH 1996 – Marianne ERATH, Studien zum mittelalterlichen Knochenschnitzerhandwerk. Die Entwicklung eines spezialisierten Handwerks in Konstanz, Dissertation Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau, Philosophische Fakultät, 3 Bde., 1996. Online verfügbar unter: urn:nbn:de:bsz:25-opus-5267, zuletzt geprüft am 27.10.2023
- ERATH 2001 – Marianne ERATH, Vergessene Berufe – Würfler und Paternosterer, in: KAT. AUSST. KARLSRUHE 2001, Bd. 1: Katalogband, S. 173
- ERDMANN 1935 – Carl ERDMANN, Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens (Forschungen zur Kirchen- und Geistesgeschichte 6), Stuttgart 1935
- ERTZDORFF 1972 – Xenja von ERTZDORFF, Linhart Scheubels Heldenbuch, in: BANDLE/KLINGENBERG/MAUERER 1972, S. 33–46
- EVERSON 2001 – Jane E. EVERSON, The Italian romance epic in the Age of Humanism. The matter of Italy and the world of Rome, Oxford 2001
- FABBRI/GIUSTI 2012 – Lorenzo FABBRI und Annamaria GIUSTI (Hg.), E l’informe infine si fa forma...: Studi intorno a Santa Maria del Fiore in ricordo di Patrizio Otticresi, Florenz 2012
- FABRIS/JUNG 2012 – Angela FABRIS und Willi JUNG (Hg.), Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts (Deutschland und Frankreich im wissenschaftlichen Dialog 2), Göttingen 2012
- FARAL 1913 – Edmond FARAL, Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age, Paris 1913
- FASBENDER 2010a – Christoph FASBENDER, Der ›Wigelis‹ Dietrichs von Hopfgarten und die erzählende Literatur des Spätmittelalters im mitteldeutschen Raum (Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Beihefte 10), Stuttgart 2010
- FASBENDER 2010b – Christoph FASBENDER, Der ›Wigalois‹ Wirnts von Grafenberg. Eine Einführung, Berlin und New York 2010
- FEBEL/MAAG 1997 – Gisela FEBEL und Georg MAAG (Hg.), Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne, Tübingen 1997
- FECHTER 1935 – Werner FECHTER, Das Publikum der mittelhochdeutschen Dichtung, Frankfurt am Main 1935
- FEHRENBACH 2011 – Frank FEHRENBACH, Coming alive: Some remarks on the rise of »monochrome« sculpture in the Renaissance, in: Source. Notes in the history of art 30 (H. 3), 2011, S. 47–55
- FERRARI-MORENI 1867 – Giovanni Francesco FERRARI-MORENI, Descrizione un’antica sella da cavalcare estinese nella Regia Galleria Palatina di Modena, in: Memorie della Reale Accademia di scienze, lettere ed arti in Modena 8, 1867, S. 21–27
- FEYÉR 1817 – György FEYÉR, T. Vadassi Jankovich Miklós. Gyűjteményeiről, és Régiségei közzött található két ismeretlen Emlékekről, eddig meg nem magyarózott Írásokról, in: Tudományos gyűjtemény 1 (H. XI), 1817, S. 3–46
- FIDERER MOSKOWITZ 2005 – Anita FIDERER MOSKOWITZ, Pious devotion ~ pious diversion. Nicola & Giovanni Pisano. The pulpits, with photographs by David FINN, London und Turnhout 2005
- FINK 1931 – August FINK, Herzog Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig und die Kunstsammlungen von Bevern, in: Jahrbuch des Braunschweigischen Geschichtsvereins 19 (2. Folge 4), 1931, S. 16–47
- FINK 1954 – August FINK, Geschichte des Hauses Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig, Braunschweig 1954

- FLECKENSTEIN 1990 – Josef FLECKENSTEIN (Hg.), *Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 100), Göttingen 1990
- FLEMMING/SCHÜTZE 1996 – Victoria FLEMMING und Sebastian SCHÜTZE (Hg.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Wimmer zum 11. März 1996*, Mainz 1996
- FOUCART 2015 – Julien FOUCART, *The glory of St. George*, in: *KAT. AUSST. GRAND-HORNU 2015*, S. 19–69
- FRANKE 2010 – Birgit FRANKE, *In den Weiten höfischen Gärten. Spiele, Minne und Repräsentation*, in: *ZANDER-SEIDEL 2010*, S. 180–201
- FREDERIKSEN/MARCHAND 2010 – Rune FREDERIKSEN und Eckart MARCHAND (Hg.), *Plaster casts. Making, collecting and displaying from classical antiquity to the present* (Transformationen der Antike 18), Berlin und New York 2010
- FRIEDE/KULLMANN 2012 – Susanne FRIEDE und Dorothea KULLMANN (Hg.), *Das Potenzial des Epos. Die altfranzösische Chanson de geste im europäischen Kontext* (Germanisch-romanische Monatsschrift 44. Beiheft), Heidelberg 2012
- FRIEDMAN 1965 – Lionel J. FRIEDMAN, *Gradus amoris*, in: *Romance philology* 19, 1965, S. 167–177
- FRUGONI 2002 – Chiara FRUGONI (Hg.), *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Florenz 2002
- FRÜHMORGEN-VOSS 1975 – Hella FRÜHMORGEN-VOSS, *Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst*, München 1975
- FRUTOS 1995 – Alberto Montaner FRUTOS, *El señal del rey de Aragón. Historia y significado* (Institución Fernando el Católico 1755), Zaragoza 1995
- FUNCKEN/FUNCKEN 2011 – Liliane FUNCKEN und Fred FUNCKEN, *Historische Waffen und Rüstungen. Ritter und Landsknechte vom 8. bis 16. Jahrhundert*, Augsburg 2011
- GABORIT-CHOPIN 1973 – Danielle GABORIT-CHOPIN, *Faux ivoires des collections publiques*, in: *Revue de l'art* 21, 1973, S. 94–101
- GABORIT-CHOPIN 1978 – Danielle GABORIT-CHOPIN, *Elfenbeinkunst im Mittelalter*, Berlin 1978
- GABORIT-CHOPIN 1997 – Danielle GABORIT-CHOPIN, *The polychrome decoration of gothic ivories*, in: *KAT. AUSST. DETROIT/BALTIMORE 1997*, S. 46–61
- GABORIT-CHOPIN 2003a – Danielle GABORIT-CHOPIN, *L'ivoire au Moyen Âge: matériaux et voies de circulation*, in: *KAT. PARIS 2003*, S. 19–25
- GABORIT-CHOPIN 2003b – Danielle GABORIT-CHOPIN, *La polychromie des ivoires gothiques*, in: *KAT. PARIS 2003*, S. 590–591
- GABORIT-CHOPIN 2003c – Danielle GABORIT-CHOPIN, *Les ivoires du Moyen Âge en France. Historique de la collection du Louvre*, in: *KAT. PARIS 2003*, S. 11–18
- GABORIT-CHOPIN 2008 – Danielle GABORIT-CHOPIN, *Le commerce de l'ivoire en Méditerranée durant le Moyen Âge*, in: *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques* 34, 2008, S. 23–33
- GABORIT-CHOPIN 2011 – Danielle GABORIT-CHOPIN, *Gothic ivories: Realities and prospects*, in: *HOURIHANE 2011*, S. 156–175
- GÁLDY 2009 – Andrea M. GÁLDY, *Medici collections of dynastic ambition: arms, armor and antiquities*, in: *BRACKEN/GÁLDY/TURPIN 2009*, S. 37–57
- GAMBER 1953 – Ortwin GAMBER, *Harnischstudien. V. Stilgeschichte des Plattenharnisches von den Anfängen bis um 1440*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50 (Neue Folge 14), 1953, S. 53–92
- GAMBER 1955 – Ortwin GAMBER, *Harnischstudien. VI. Stilgeschichte des Plattenharnisches von 1440–1510*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 51 (Neue Folge 15), 1955, S. 31–102
- GAUS 1995 – Joachim GAUS, *Die Lichtsymbolik in der mittelalterlichen Kunst*, in: *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung* Neue Folge 12, 1995, S. 107–118
- GEISBERG 1973a – Max GEISBERG, *Das älteste deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten*, in: *ROSENFELD 1973a*, S. 21–105
- GEISBERG 1973b – Max GEISBERG, *Das Kartenspiel der kgl. Staats- und Altertümer-Sammlung in Stuttgart*, in: *ROSENFELD 1973a*, S. 107–237
- GEISBERG 1974 – Max GEISBERG, *The german single-leaf woodcut: 1500–1550*, revised and edited by Walter L. STRAUSS, 4 Bde., New York 1974
- GELBHAAR 1997 – Axel GELBHAAR, *Mittelalterliches und frühneuzeitliches Reit- und Fahrzubehör, zugleich Dissertation Universität Bamberg 1996*, Hildesheim/Zürich/New York 1997
- GENNARI-SANTORI 2010 – Flaminia GENNARI-SANTORI, *Medieval art of America. The arrival of the J. Pierpont Morgan collection at the Metropolitan Museum of Art*, in: *Journal of the history of collections* 22, 2010, S. 81–98
- GENSBEITEL ET AL. 2009 – Christian GENSBEITEL/Frédéric CHASSEBŒUF/François JULIEN-LABRUYÈRE/Jacques LACOSTE/Alain MICHAUD/Alan TISSOT/Christian VERNOU (Hg.), *L'abbaye aux Dames des Saintes*, Paris 2009
- GENTHON 1970 – István GENTHON, *Monumenti artistici ungheresi all'estero*, in: *Acta historiae artium. Academiae scientiarum hungaricae* 16, 1970, S. 5–36
- GEREVICH/SALAMON 1977 – László GEREVICH und Ágnes SALAMON (Hg.), *La formation et le développement des métiers au Moyen Age (Ve–XIVe siècles)*. Colloque

- international organisé par le comité des recherches sur les origines des villes tenu à Budapest, Budapest 1977
- GERRITSEN 1963 – Willem Pieter GERRITSEN, Die Wrake van Ragisel. Onderzoekingen over de middel nederlandse bewerkingen van de Vengeance Raguidel, gevolgd door een uitgave van de Wrake-Teksten, zugleich Dissertation Rijksuniversiteit Utrecht 1963 (Neerlandica Traiectina 13), 2 Bde., Assen 1963
- GW – Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz (Hg.), Gesamtkatalog der Wiegendrucke, 12 Bde., Leipzig et al. 1925. Online verfügbar unter: <https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>, zuletzt geprüft am 21.10.2023
- GILMOUR 2004 – Lauren GILMOUR (Hg.), In the saddle. An exploration of the saddle through history, a meeting of the Archaeological Leather Group at Saddlers' Hall 2002, London 2004
- GIORGINI/LAFFI/MEDICA 1988–1990 – Camilla GIORGINI/Giorgina LAFFI/Masimo MEDICA, Le collezioni (Collana scuola territorio 7 und 10), 2 Bde., Bologna 1988–1990
- GIRBEA 2014 – Catalina GIRBEA, Le bon sarrasin dans le roman médiéval (1100–1225) (Bibliothèque d'histoire médiévale 10), Paris 2014
- GLANZ 2005 – Katharina GLANZ, De arte honeste amandi. Studien zur Ikonografie der höfischen Liebe, zugleich Dissertation Universität Jena 2004 (Europäische Hochschulschriften 414), Frankfurt am Main et al. 2005
- GLASER 2002 – Silvia GLASER, »Schöne Figuren allen Studenten, Malern, Goldschmiden und Bildhauern zu Nutz«. Europäisches Kunsthandwerk der Neuzeit und seine graphischen Vorlagen, in: KAT. AUSST. NÜRNBERG 2002, S. 410–430
- GLAUCH 2003 – Sonja GLAUCH, Inszenierungen der Unsagbarkeit. Rhetorik und Reflexion im höfischen Roman, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 132, 2003, S. 148–176
- GLAUSER/KRAMARZ-BEIN 2014 – Jürg GLAUSER und Susanne KRAMARZ-BEIN (Hg.), Rittersagas. Übersetzung, Überlieferung, Transmission (Beiträge zur nordischen Philologie 45), Tübingen 2014
- GORI 1759 – Anton Francesco GORI, Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum. Tum ejusdem auctoris cum aliorum lucubrationibus inlustratus, 3 Bde., Florenz 1759
- GOTTDANG 2002 – Andrea GOTTDANG, »Tristan« im Sommerhaus der Burg Runkelstein. Der Zyklus, die Texte und der Betrachter, in: LUTZ/THALI/WETZEL 2002, S. 435–460
- GRAÁL 1990 – Elfriede GRAÁL, Zur Ikonographie des Grabmals von Philippe le Hardi in Dijon, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 43, 1990, S. 7–33
- GRANCSAY 1937 – Stephen V. GRANCSAY, An early sculptured saddle, in: The Metropolitan Museum of art bulletin 32 (H. 4), 1937, S. 92–94
- GRANCSAY 1941 – Stephen V. GRANCSAY, A mediaeval sculptured saddle, in: The Metropolitan Museum of art bulletin 36 (H. 3), 1941, S. 73–76
- GRANDMONTAGNE 2009 – Michael GRANDMONTAGNE, Farbe bekennen: Von Figuren und Fassmalern. Bedeutungssaspekte mittelalterlicher Skulpturenpolychromie, in: KAT. AUSST. BONN 2009, S. 139–159
- GREBE 2011 – Anja GREBE, Zwischen Material und Medium. Überlegungen zur Farbästhetik in der Buchmalerei des 11. Jahrhunderts, in: BENNEWITZ/SCHINDLER 2011, Bd. 1, S. 127–139
- GREEN 2011 – Dennis Howard GREEN, Women readers in the middle ages (Cambridge studies in medieval literature 65), Cambridge 2011
- GREVE 1925 – Karl GREVE, Sattel- und Zaumzeug in der altfranzösischen Literatur, Dissertation Universität Jena 1925
- GRIESE 1999 – Sabine GRIESE, Salomon und Markolf. Ein literarischer Komplex im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, zugleich Dissertation Universität Regensburg, Philosophische Fakultät IV – Sprach- und Literaturwissenschaften – 1995 (Hermaea. Germanistische Forschungen Neue Folge 81), Tübingen 1999
- GRIESE 2011 – Sabine GRIESE, Text-Bilder und ihre Kontexte. Medialität und Materialität von Einblatt-Holz- und -Metallschnitten des 15. Jahrhunderts (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven 7), Zürich 2011
- GRIEVE 1997 – Patricia E. GRIEVE, Floire & Blancheflor and the european romance, Cambridge 1997
- GRIMM 1994 – Jürgen GRIMM (Hg.), Französische Literaturgeschichte, 3., um die frankophonen Literaturen außerhalb Frankreichs erweiterte Aufl., Stuttgart und Weimar 1994
- GRIMM 2006–2010 – Gerald Volker GRIMM, Der Meister E. S. und die spätgotische Reliefplastik, in: Aachener Kunstblätter 64, 2006–2010, S. 51–85
- GRIZZARD 1983 – Mary GRIZZARD, La provenance du retable de saint Georges par Bernardo Martorell, in: La revue du Louvre et des musées de France 33 (H. 2), 1983, S. 89–96
- GROSSE 2006 – Max GROSSE, Die Ekphrasis im altfranzösischen Antikenroman. Magie und Darstellung statt Kunst und Beschreibung, in: RATKOWITSCH 2006, S. 97–132
- GROTE 1994 – Andreas GROTE (Hg.), Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800 (Berliner Schriften zur Museumskunde 10), Opladen 1994
- GRÜTTEMEIER/LEUKER 2006 – Ralf GRÜTTEMEIER und Maria-Theresia LEUKER (Hg.), Niederländische Literaturgeschichte, Stuttgart und Weimar 2006

- GUDULA 2013 – Metze GUDULA, Andrea Mantegna, in: KAT. AUSST. DRESDEN 2013, S. 117–118
- GUÉRIN 2010 – Sarah M. GUÉRIN, Avorio d'ogni ragione: the supply of elephant ivory to northern Europe in the gothic Era, in: *Journal of Medieval History* 36, 2010, S. 156–174
- GUÉRIN 2017 – Sarah M. GUÉRIN, Synergy across media. Gothic sculptors in wood and ivory, in: DAVIES/TOWNSEND 2017, S. 124–136
- GUINEAU 1999 – Bernard GUINEAU, La polychromie des ivoires médiévaux, in: *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France* 1996, 1999, S. 188–210
- GULDAN 1966 – Ernst GULDAN, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz und Köln 1966
- GÜNTHER/ZITZLSPERGER 2018 – Sabine de GÜNTHER und Philipp ZITZLSPERGER (Hg.), Signs and symbols. Dress at the intersection between image and realia, Berlin und Boston 2018
- HAAGE 1983 – Bernhard Dietrich HAAGE, Das Ouroboros-Symbol im ‚Parzival‘, in: *Würzburger medizinhistorische Mitteilungen* 1, 1983, S. 5–22
- HÄBERLEIN/JEGGE 2013 – Mark HÄBERLEIN und Christof JEGGE (Hg.), Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln im Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Irseer Schriften. Studien zur Wirtschafts-, Kultur- und Mentalitätsgeschichte Neue Folge 9, Konstanz und München 2013)
- HAFNER 2006 – Susanne HAFNER, Erzählen im Raum. Der Schmalkaldener Iwein, in: WENZEL/JAEGER 2006, S. 90–98
- HAHN 1990 – Reinhard HAHN, ›Von französischer zungen in teütsch‹. Das literarische Leben am Innsbrucker Hof des späteren 15. Jahrhunderts und der Prosaroman ›Pontus und Sidonia‹ (A), zugleich Habilitation Universität Jena 1988/1989 (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 27), Frankfurt am Main et al. 1990
- HAHN 2001 – Sylvia HAHN, Die Ikonographie des hl. Georg. Darstellungen im Westen Europas, in: KAT. AUSST. FREISING 2001, S. 77–91
- HAMBURGER 1990 – Jeffrey F. HAMBURGER, The Rotschild canticles. Art and mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300 (Yale publications in the history of art), New Haven und London 1990
- HAMILTON 1901 – Neena HAMILTON, Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo (Zur Kunstgeschichte des Auslandes 6), Straßburg 1901
- HAMM 2011 – Joachim HAMM, Meister Umbrîz. Zu Beschreibungskunst und Selbstreflexion in Hartmanns ›Erec‹, in: KLEIN 2011, S. 191–218
- HANNIG 1988 – Jürgen HANNIG, Ars donandi. Zur Ökonomie des Schenkens im frühen Mittelalter, in: DÜLMEN 1988, S. 11–37
- HANSMANN/KRISS-RETTENBECK 1999 – Liselotte HANSMANN und Lenz KRIS-RETTENBECK (Hg.), Amulette. Magie. Talisman. Das Standardwerk mit fast 1000 Abbildungen, Hamburg 1999
- HARDT 1996 – Manfred HARDT, Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Düsseldorf und Zürich 1996
- HARMS/JAEGER/WENZEL 2003 – Wolfgang HARMS/Stephen C. JAEGER/Horst WENZEL (Hg.), Ordnung und Unordnung in der Literatur des Mittelalters, Stuttgart 2003
- HARTIG 1923 – Michael HARTIG, Das Benediktiner-Reichsstift Sankt Ulrich und Afra in Augsburg (Germania Sacra, Serie B: Germania sacra regularis, I. Die Abteien und Canonien. A. Die Benediktiner-Klöster), Augsburg 1923
- HARTMANN 2011 – Carmen Cardelle de HARTMANN, Sinn-dimensionen der weißen Haut in der lateinischen Literatur des Mittelalters, in: BENNEWITZ/SCHINDLER 2011, Bd. 2, S. 647–664
- HAUG 1977 – Walter HAUG, Gebet und Hieroglyphe. Zur Bild- und Architekturbeschreibung in der mittelalterlichen Dichtung, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 106, 1977, S. 163–183
- HAUG 2009 – Walter HAUG, Literaturtheorie und Fiktionalitätsbewußtsein bei Chrétien de Troyes, Thomas von England und Gottfried von Straßburg, in: PETERS/WARNING 2009, S. 219–234
- HAUGER 1991 – Harriet HAUGER, Samuel Quiccheberg: ›Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi‹. Über die Entstehung der Museen und das Sammeln, in: MÜLLER/SMOLKA/ZEDELMAIER 1991, S. 129–139
- HAUG/WACHINGER 1994 – Walter HAUG und Burghart WACHINGER (Hg.), Kleinstformen der Literatur (Fortuna vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert 24), Tübingen 1994
- HAUPT 1989 – Barbara HAUPT, Literaturgeschichtsschreibung im höfischen Roman. Die Beschreibung von Enites Pferd und Sattelzeug im ‚Erec‘ Hartmanns von Aue, in: MATZEL/ROLOFF 1989, S. 202–219
- HAUPT 2002 – Barbara HAUPT, Der schöne Körper in der höfischen Epik, in: RIDDER/LANGER 2002, S. 47–73
- HAUSER 1953 – Arnold HAUSER, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, 2 Bde., München 1953
- HAUSMANN 1996 – Frank-Rutger HAUSMANN, Französisches Mittelalter. Lehrbuch Romanistik, Stuttgart und Weimar 1996
- HAYWARD 1969 – John F. HAYWARD, A fifteenth century carved bone saddle, in: *Auction* 2 (H. 7), 1969, S. 22–23

- HEGEMANN 1988 – Hans-Werner HEGEMANN, Das Elfenbein in Kunst und Kultur Europas. Ein Überblick von der Antike bis zur Gegenwart, Mainz 1988
- HEIMKAMP 1983 – Detlef HEIMKAMP, La galleria degli Uffizi descritta e disegmata, in: BAROCCHI/RAGIONIERI 1983, Bd. 2, S. 461–541
- HEINEMANN 1888 – Otto von HEINEMANN, Aus zerschnittenen Wolfenbüttler Handschriften, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 32, 1888, S. 69–123
- HELM 1941 – Karl HELM, Quinque linea amoris, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 29, 1941, S. 236–246
- HENKEL 2005 – Nikolaus HENKEL, ‚Fortschritt‘ in der Poetik des höfischen Romans. Das Verfahren der Descriptio im »Roman d’Enea« und in Heinrichs von Veldeke »Eneasroman«, in: BUMKE/PETERS 2005, S. 96–116
- HENKELMANN 2018 – Vera HENKELMANN, Künstliches Licht im mittelalterlichen Sakralraum – eine erste Annäherung, in: Liturgisches Jahrbuch. Vierteljahreshefte für Fragen des Gottesdienstes 68, 2018, S. 173–196
- HENNINGS 2008 – Thordis HENNINGS, Französische Heldenepik im deutschen Sprachraum. Die Rezeption der Chansons de Geste im 12. und 13. Jahrhundert, Überblick und Fallstudien (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), Heidelberg 2008
- HENS 2001 – Heinrich HENS, Verspielte Tugend – Spielbares Laster. Studien zur Ikonographie des Kartenspiels im 15. bis 16. Jahrhundert, zugleich Dissertation Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, philosophische Fakultät 1998 (Berichte aus der Kunstgeschichte), 2 Bde., Aachen 2001
- HERALD 1981 – Jacqueline HERALD, Renaissance dress in Italy 1400–1500 (The history of dress series 2), London und New Jersey 1981
- HERMANS 2009 – Theo HERMANS (Hg.), A literary history of the Low Countries, New York 2009
- HERRMANN 1991 – Cornelia HERRMANN, Der »gerittene Aristoteles«. Das Bildmotiv des »Gerittenen Aristoteles« und seine Bedeutung für die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung vom Beginn des 13. Jhs. bis zum 1500, zugleich Dissertation Philips-Universität Marburg, Fachbereich Neuere Deutsche Literatur und Kunstwissenschaften 1990 (Kunstgeschichte 2), Pfaffenweiler 1991
- HERZER 2019 – Matthias H. HERZER, Ein alltägliches Kriegsgerät – Pavesen im mittel- und ostdeutschen Raum mit einer Bestandsaufnahme der Zwickauer Pavesen, in: BEUING/AUGUSTYN 2019, S. 243–260
- HICKLING 2004 – Lynda HICKLING, The saddle of Henry V. at Westminster Abbey Library, in: GILMOUR 2004, S. 39–41
- HILGERS 1971 – Heribert A. HILGERS, Materialien zur Überlieferung von Wirnts Wigalois, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 93, 1971, S. 228–288
- HILL 1912 – G. F. HILL, Notes on italian medals XII, in: The Burlington magazine for connoisseurs 20, 1912, S. 200–208
- HILZHEIMER 1929–1938 – Max HILZHEIMER, Hartstoffe von Säugetieren, in: PAX/ARNDT 1929–1938, Bd. 1,2, S. 1436–1531
- HINZ 1974 – Berthold HINZ, Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 139–218
- HÖFLER 2007 – Janez HÖFLER, Der Meister E. S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts, 2 Bde., Regensburg 2007
- HOHENFELD 2014 – Kai HOHENFELD, Die Madonnenskulpturen des Giovanni Pisano. Stilkritik, Kulturtransfer und Materialimitation, zugleich Dissertation Universität Düsseldorf, Weimar 2014
- HOLBROOK 1978 – S. E. HOLBROOK, Nymue, the chief lady of the lake, in: Malory’s Le morte Darthur, in: Speculum. A journal of medieval studies LIII, 1978, S. 761–777
- HOLTUS 1979 – Günter HOLTUS, Lexikalische Untersuchungen zur Interferenz. Die franko-italienische Entrée d’Espagne (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 170), Tübingen 1979
- HONEGGER 2011 – Thomas HONEGGER, Drachen – Gedanken zur Typologie eines phantastischen Wesens, in: BIDLO/EILMANN/WEINREICH 2011, S. 92–107
- HONEGGER 2012 – Thomas HONEGGER, Der Drache: Herausforderer von Heiligen und Helden, in: KAT. AUSST. ZÜRICH 2012, S. 194–203
- HORTON 1987 – Mark HORTON, The swahili corridor, in: Scientific American 157 (H. 3), 1987, S. 86–93
- HORVÁTH 1937 – Henrik HORVÁTH, Zsigmond király és kora, Budapest 1937
- HOUREHANE 2011 – Colum HOUREHANE (Hg.), Gothic. Art & thought in the later medieval period, Essays in honor of Willibald Sauerländer, University Park, Pennsylvania 2011
- HUBER 2007 – Christoph HUBER, Merkmale des Schönen und volkssprachliche Literarästhetik. Zu Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg, in: BRAUN/YOUNG 2007, S. III–141
- HUCHET 1984 – Jean-Charles HUCHET, Le roman médiéval (Littératures modernes 36), Paris 1984
- HUPFELD 1967 – Klaus Bernhard HUPFELD, Aufbau und Erzähltechnik in Konrad Flecks »Floire und Blanschefleur«, Dissertation Universität Hamburg 1967
- HUSBAND 2015 – Timothy B. HUSBAND, The world in play: Luxury cards 1430–1540, in: KAT. AUSST. NEW YORK 2015, S. 13–125
- HUTH 1923 – Hans HUTH, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923

- HUWEN 1997 – Luuk A. J. R. HUWEN (Hg.), *Animals and the symbolic in mediaeval art and literature* (*Mediaevalia groningana* 20), Groningen 1997
- HYLAND 1999 – Ann HYLAND, *The horse in the Middle Ages*. Foreword by Joan THIRSK, Stroud 1999
- IRMSCHER 2005 – Günter IRMSCHER, *Ornament in Europa. 1450–2000. Eine Einführung*, Köln 2005
- JÄCKEL 2006 – Dirk JÄCKEL, *Der Herrscher als Löwe. Ursprung und Gebrauch eines politischen Symbols im Früh- und Hochmittelalter* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 60), Köln/Weimar/Wien 2006
- JACKSON 2002a – William Henry JACKSON (Hg.), *The Arthur of the Germans. The Arthurian legend in medieval German and Dutch literature*, Cardiff 2002
- JACKSON 2002b – William Henry JACKSON, *The Arthurian material and German society in the Middle Ages*, in: JACKSON 2002a, S. 280–292
- JACQUEMART 1874 – Albert JACQUEMART, *Exposition en faveur de l'oeuvre des Alsaciens et Lorrains demeurés français*, in: *Gazette des beaux-arts. La doyenne des revues d'art* 2. Pér. 10, 1874, S. 127–144
- JAEGER 2000 – Achim JAEGER, *Ein jüdischer Artusritter. Studien zum jüdisch-deutschen »Widuwilt« (»Artushof«) und zum »Wigalois« des Wirnt von Gravenberg* (*Conditio Judaica. Studien und Quellen zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte* 32), Tübingen 2000
- JÁNOS 1925 – Szendrei JÁNOS, *Magyar hadtörténelmi emlékek a külföldi múzeumokban* (Hetedik közlemény), in: *Hadtörténelmi közlemények. Hadtörténelmi intézet és múzeum folyóirata* 26, 1925, S. 428–451
- JANSON 1952 – Horst W. JANSON, *Apes and ape lore. In the Middle Ages and the Renaissance* (*Studies of the Warburg Institute* 20), London 1952
- JARITZ 1984 – Gerhard JARITZ, *Mittelalterliche Realienkunde: Quellenbefund und Quelleninterpretation*, in: KÜHNEL 1984, S. 33–44
- JARITZ 1993 – Gerhard JARITZ, *Das Bild des »Negativen« als Visualisierung der Übertretung von Ordnungen im Spätmittelalter*, in: MAUÉ 1993, S. 205–213
- JARITZ 1996a – Gerhard JARITZ (Hg.), *Pictura quasi fictura. Die Rolle des Bildes in der Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Internationales Round-Table-Gespräch, Krems an der Donau (Forschungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Diskussionen und Materialien 1), Wien 1996
- JARITZ 1996b – Gerhard JARITZ, *»Et est ymago ficta non veritas«*. Sachkultur und Bilder des späten Mittelalters, in: JARITZ 1996a, S. 9–13
- JEHLE 1995 – Hiltrud JEHLE, *Elfenbein – Überlegungen zum Material und zu seiner Verarbeitung*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 9, 1995, S. 337–347
- JENNI 1978–1980 – Ulrike JENNI, *Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit*, in: KAT. AUSST. KÖLN 1978–1980, Bd. 3, S. 139–141
- JESTICE 2020 – Phyllis JESTICE, *Das große Buch der Ritter. Alles über die legendären Krieger des Mittelalters*, Bad Aibling 2020
- JÖCKEL/WUNDERLI 1994 – Sabine JÖCKEL und Peter WUNDERLI, *Die Anfänge: Staat, Sprache. Literatur*, in: GRIMM 1994, S. 1–35
- JOPEK 2007 – Norbert JOPEK, *Fakes*, in: TRUSTED 2007, S. 173–177
- JOUBERT 1924 – *Catalogue of the collection of European arms & armour, formed at Greenock by R. L. SCOTT, described by Felix JOUBERT*, 3 Bde., o.O. 1924
- KAHSNITZ 2015 – Rainer KAHSNITZ, *Echt und falsch. Fälschungen in Goldschmidts Elfenbeincorpus und im geplanten Ergänzungsband*, in: AUGUSTYN 2015, S. 13–42
- KALMÁR 1971 – János KALMÁR, *Régi magyar fegyverek*, Budapest 1971
- KALOF/RESL 2007 – Linda KALOF und Brigitte RESL (Hg.), *A cultural history of animals*, 6 Bde., Oxford und New York 2007
- KAMMEL 2009 – Matthias KAMMEL, *Gehört – Das Geweih als Trophäe, Apotropaion und Zierrat*, in: KAT. NÜRNBERG 2009, S. 132–147
- KÁRÁSZ 1894 – Leo KÁRÁSZ, *Elefántcsont-nyergek a N. Múzeumban*, in: *Archæologiai értesítő* 14, 1894, S. 53–59
- KASKE 2016 – Romana KASKE, *Objekte des Heros – heroische Objekte? Das Wirkungspotential militärischer Artefakte im Rolandslied*, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4 (H. 1), 2016, S. 43–52  
Online verfügbar unter: [urn:nbn:de:bsz:25-freidok-114927](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:25-freidok-114927), zuletzt geprüft am 06.10.2023
- KASKE 2018 – Romana KASKE, *Kreaturen und Artefakte in mittelhochdeutscher Literatur. Zum Verhältnis von Bedeutungskunde und Dingforschung*, in: WERNLI/KLING 2018, S. 53–78
- KASKE 2019 – Romana KASKE, *Materielle Ritterschaft. Die Lanzen in Wolframs von Eschenbach Parzival*, in: KASKE/SAVIELLO 2019, S. 25–47
- KASKE/SAVIELLO 2019 – Romana KASKE und Julia SAVIELLO (Hg.), *Objekte des Krieges. Präsenz & Repräsentation* (*Object studies in art history* 2), Berlin und Boston 2019
- KASTEN/PARAVICINI/PÉRENNEC 1998 – Ingrid KASTEN/Werner PARAVICINI/René PÉRENNEC (Hg.), *Kultureller*

- Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter/ Transferts culturels et histoire littéraire au Moyen Âge. Kolloquium im deutschen Historischen Institut Paris 1995 (Beihefte der Francia 43), Sigmaringen 1998
- KAT. AUKT. BRÜSSEL 1854 – Catalogue illustré d'armes anciennes, européennes et orientales, du temps des croisades, d'objets de haute antiquité, tels que: Armures [...] provenant d'une des plus riches et des plus belles collection de Berlin, Auktionskatalog, hg. von M. Henri LE ROY, Brüssel 1854
- KAT. AUKT. FLORENZ 1880 – Catalogue d'objets d'art et de curiosité formant la collection de feu Mr. le comte Girolamo Possenti de Fabriano, Auktionskatalog, hg. von Raphael DURA, Rom 1880
- KAT. AUKT. KÖLN 1978 – Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung: 23.–25. November 1978. Alte Kunst, Auktionskatalog, hg. von Kunsthaus Lempertz, Köln 1978
- KAT. AUKT. LONDON 1888 – The Londesborough collection of armour and arms. Catalogue of the valuable and extensive collection of armour and arms, carvings in ivory, celtic and saxon antiquities, &c., of the right hon. the Earl of Londesborough, Auktionskatalog, hg. von Messrs. Christie, Manson & Woods, London 1888
- KAT. AUKT. LONDON 1897 – Catalogue of the collection of armour and arms and hunting equipments of Herr Richard Zschille, of Grossenhain. The entire collection was exhibited at the Chicago exhibition, 1894, Auktionskatalog, hg. von Messrs. Christie, Manson & Woods, London 1897
- KAT. AUKT. LONDON 1899a – Catalogue des objets d'art antiques, du Moyen Âge et de la Renaissance provenant de la collection Bardini de Florence dont la vente aura lieu à Londres chez Mr. Christie, Auktionskatalog, hg. von Messrs. Christie, Manson & Woods, 2 Bde., Florenz 1899
- KAT. AUKT. LONDON 1899b – Catalogue of a choice collection of pictures, antiquities, works of art of the Middle Ages and Renaissance, from the collection of Signor Stephano Bardini, of Florence, Auktionskatalog, hg. von Messrs. Christie, Manson & Woods, London 1899
- KAT. AUKT. LONDON 1922 – Catalogue of arms and armour the property of the right hon. the Earl of Eglington & Winton of Eglington castle, Irvine, Ayrshire and eastern rugs from various sources, Auktionskatalog, hg. von Messrs. Christie, Manson & Woods, London 1922
- KAT. AUKT. LONDON 1969 – Catalogue of fine medieval, renaissance and later works of art. Including the property of V. W. Church Esq., the property of the trustees of the late Tomas Harris, O.B.E., the property of Dr. Willwerter von Bergen and the property of her serene highness princess Antoinette Battyány-Strattmann, Auktionskatalog, hg. von Sotheby & Co, London 1969
- KAT. AUKT. LONDON 2007 – Antique arms and armour. Including property sold by the Art Institute of Chicago, from the George F. Harding collection of arms and armor, and the property of various owners, Auktionskatalog, hg. von Messrs. Christie, Manson & Woods, London 2007
- KAT. AUKT. LONDON 2008 – Antique Arms and Armour. Wednesday 23 April 2008 at 10.30am (Lots 1–245) and 2.30pm (Lots 233–467) Knightsbridge, Auktionskatalog (Sale 15786), hg. von Bonhams, London 2008
- KAT. AUKT. MAILAND 1888a – Catalogo della Collezione Baslini di Milano da vendersi per oonto degli eredi. [...] di cui la vendita al pubblico incanto avrà luogo in Milano nelle sale dell'impresa [...], Auktionskatalog, hg. von Genolini SAMBON, Mailand 1888
- KAT. AUKT. MAILAND 1888b – Catalogo della collezione del Marchese D... di Genova. 200 avori antichi, quadri antichi, armi, bronzi, ferri, maioliche, porcellane, oggetti d'arte, marmi antichi, mobili artistici, oggetti di scavo; di cui la vendita [...] 28 Maggio 1888, Auktionskatalog, hg. von Luigi Giacomo DI PIROLA (Impresa di Vendite in Italia di Giulio Sambon 9,5), Mailand 1888
- KAT. AUKT. NEW YORK 1936 – Arms and armor. Oriental and european examples of the XV to XVIII centuries. Valuable gothic and renaissance tapestries, paintings by old masters [...]. Collection of Frank Gair Macomber, Boston, Mass, Auktionskatalog, hg. von American Art association, Anderson Galleries, New York 1936
- KAT. AUKT. PARIS 1893 – Catalogue des objets d'art et de haute curiosité. Antiques, du Moyen-Age et de la Renaissance. Composant l'importante et précieuse collection Spitzer dont la vente [...], hg. von Paul CHEVALLIER, Auktionskatalog, 2 Bde., Paris 1893
- KAT. AUSST. AMSTERDAM/FRANKFURT 1985 – J. P. FILEDT KOK, Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts, Ausstellungskatalog Rijksmuseum Amsterdam/Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Amsterdam 1985
- KAT. AUSST. AOSTA 2010 – Rinascimento privato. Aspetti inconsueti del collezionismo degli Este da Dosso Dossi a Brueghel, Ausstellungskatalog Museo Archeologico Regionale Aosta, hg. von Mario SCALINI und Nicoletta GIORDANI, Mailand 2010
- KAT. AUSST. BAMBERG 1992 – St. Georg. Ritterheiliger, Notthelfer und Bamberger Dompatron, Ausstellungskatalog Historisches Museum/Lehrstuhls für Mittelalterliche Geschichte an der Universität Bamberg, hg. von Michael KLEINER (Schriften des Historischen Museums Bamberg 25), Bamberg 1992
- KAT. AUSST. BARCELONA/BUDAPEST 2009 – Princesses de terres llunyanes. Catalunya i Hongria a l'edat mitjana,

- Ausstellungskatalog Museu d'Història de Catalunya Barcelona/Magyar Nemzeti Múzeum Budapest, hg. von Ferenc MAKK, Barcelona 2009
- KAT. AUSST. BASEL 2009 – Rüstung & Mode, Ausstellungskatalog Basel, hg. vom Museum Tinguely, Heidelberg 2009
- KAT. AUSST. BERLIN 1993 – Berliner Gypse des 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin, hg. von Bernhard MAAZ und Klaus STEMMER, Bonn 1993
- KAT. AUSST. BERLIN 1994 – Heinrich MÜLLER und Regina MÜLLER, Das Berliner Zeughaus, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum Berlin, 2 Bde., Berlin 1994
- KAT. AUSST. BERLIN 2010 – Burg und Herrschaft, Mythos Burg. Die Burg, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum Berlin, hg. von Rainer ATZBACH/Sven LÜKEN/Hans OTTOMEYER, 3 Bde., Dresden 2010
- KAT. AUSST. BERLIN 2019 – Die Armbrust. Schrecken und Schönheit, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum Berlin, hg. von Sven LÜKEN und Jens SENFELDER, München 2019
- KAT. AUSST. BERN/BRÜGGE 2008 – Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur, Ausstellungskatalog Historisches Museum Bern/Bruggemuseum & Groeningemuseum Brügge, hg. von Susan MARTI/Till-Holger BORCHERT/Gabriele KECK, Stuttgart 2008
- KAT. AUSST. BOLOGNA 1959 – Lavori in osso e avorio dalle preistoria al rococò. Catalogo della mostra, Ausstellungskatalog Museo Civico Bologna, hg. von R. PINCELLI, Bologna 1959
- KAT. AUSST. BOLOGNA 1974 – Per un Museo Medievale e del rinascimento, Ausstellungskatalog Museo Civico Bologna, hg. von Comune di Bologna, Bologna 1974
- KAT. AUSST. BONN 2009 – Schöne Madonnen am Rhein, Ausstellungskatalog LVR-LandesMuseum Bonn, hg. von Robert SUCKALE, Leipzig 2009
- KAT. AUSST. BONN/PADERBORN/REGENSBURG 2006 – Hortus Conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild, Ausstellungskatalog Galerie der DG – Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst e. V. München in der katholisch-theologischen Fakultät der Universität Bonn/Erzbischöfliches Diözesanmuseum und Domschatzkammer Paderborn/Diözesanmuseum Regensburg, hg. von Nele STRÖBEL und Walter ZAHNER, München und Berlin 2006
- KAT. AUSST. BOSTON 1970 – Centennial acquisitions: art treasures for tomorrow, Ausstellungskatalog Boston, hg. von Museum of Fine Arts Boston, Boston 1970
- KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2007 – Schlangen und Drachen. Kunst und Natur, Ausstellungskatalog Staatliches Naturhistorisches Museum Braunschweig, hg. von Ulrich JOGER und Jochen LUCKHARDT, Darmstadt 2007
- KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2009 – Epochal. Meisterwerke des Herzog Anton Ulrich-Museums von der Antike bis zur Gegenwart, Ausstellungskatalog, hg. von Jochen LUCKHARDT/Anne-Katrin SORS/Judith CLAUS, Petersberg 2009
- KAT. AUSST. BRESCIA 2001 – »Bottega degli Embriachi« cofanetti e cassetine tra Gotico e Rinascimento, Ausstellungskatalog Brixiantiquaria Brescia, hg. von Luciana MARTINI, Brescia 2001
- KAT. AUSST. BUDAPEST 1896 – Johann SZENDREI, Ungarische Kriegsgeschichtliche Denkmäler in der Millenniums-Landes-Ausstellung, Ausstellungskatalog Budapest, Budapest 1896
- KAT. AUSST. BUDAPEST 1897–1902 – Die historischen Denkmäler Ungarns in der 1869er Millenniums-Landesausstellung, Ausstellungskatalog Magyar Nemzeti Múzeum Budapest, hg. von Béla CZOBOR und Emerich von SZALAY, 2 Bde., Budapest 1897–1902
- KAT. AUSST. BUDAPEST 1987 – Művészet Zsigmond király korában. 1387–1437, Ausstellungskatalog Budapesti Történeti Múzeum, hg. von László BEKE, 2 Bde., Budapest 1987
- KAT. AUSST. BUDAPEST 2002 – Jankovich Miklós (1772–1846). Gyűjteményei, Ausstellungskatalog Magyar Nemzeti Galéria Budapest, hg. von Árpád MIKÓ und Gábor ENDRÓDI (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 2002,1), Budapest 2002
- KAT. AUSST. BUDAPEST 2021 – Engraving, plaster cast, photograph. Chapters from the History of Artwork Reproduction, Ausstellungskatalog Lutheran Central Museum Budapest, hg. von Júlia PAPP, Budapest 2021
- KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006 – Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437, Ausstellungskatalog Szépművészeti Múzeum Budapest/Musée National d'histoire et d'art Luxembourg, hg. von Imre TAKÁCS, Mainz 2006
- KAT. AUSST. DARMSTADT/KÖLN 1997 – Markus MILLER, Kölner Schatzbaukasten. Die Große Kölner Beinschnitzerwerkstatt des 12. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Hessisches Landesmuseum Darmstadt/Schnütgen-Museum Köln, zugleich Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München, Mainz 1997
- KAT. AUSST. DETROIT/BALTIMORE 1997 – Images in ivory. Precious objects of the gothic Age, Ausstellungskatalog Detroit Institute of Arts/Walters Art Gallery Baltimore, hg. von Peter BARNET, Princeton 1997
- KAT. AUSST. DIJON 2010 – Sophie JUGIE, The mourners. Tomb sculptures from the court of Burgundy, Ausstellungskatalog Musée des Beaux-Arts Dijon, New Haven und London 2010

- KAT. AUSST. DRESDEN 2013 – Gudula METZE, *Ars Nova. Frühe Kupferstiche aus Italien. Katalog der italienischen Kupferstiche von den Anfängen bis um 1530 in der Sammlung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts*, Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Petersberg 2013
- KAT. AUSST. DÜSSELDORF 1880 – Ausstellung der kunstgewerblichen Alterthümer in Düsseldorf 1880. Gewerbe-Ausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke in Verbindung mit einer allgemeinen Deutschen Kunst-Ausstellung und einer Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer in Düsseldorf 1880, Ausstellungskatalog, hg. von Allgemeine Deutsche Kunst-Ausstellung, 2. Aufl., Düsseldorf 1880
- KAT. AUSST. EISENSTADT 1990 – Die Ritter. Burgenländische Landesausstellung, Ausstellungskatalog Burg Güssing Eisenstadt, hg. von Harald PRICKLER (*Burgenländische Forschungen 8 [Sonderband]*), Eisenstadt 1990
- KAT. AUSST. FERRARA 2007 – *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Ausstellungskatalog Palazzo dei Diamanti/Palazzo Schifanoia Ferrara, hg. von Mauro NATALE, Ferrara 2007
- KAT. AUSST. FLORENZ 1938 – o.A., *Mostra delle armi antiche in Palazzo Vecchio. Catalogo*, Ausstellungskatalog Florenz, Florenz 1938
- KAT. AUSST. FLORENZ 1948 – o.A., *Catalogo della mostra delle arti decorative in Italia dal Trecento all'Ottocento. La Casa italiana nei secoli*, Ausstellungskatalog Palazzo Strozzi Florenz, Florenz 1948
- KAT. AUSST. FLORENZ 1992 – *Le tems revient. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Ausstellungskatalog Palazzo Medici Riccardi Florenz, hg. von Paola VENTRONE, Florenz 1992
- KAT. AUSST. FLORENZ 2014 – *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, Ausstellungskatalog Accademia di Belle Arti Florenz, hg. von Angelo TARTUFERI und Gianluca TORMEN, Florenz und Mailand 2014
- KAT. AUSST. FLORENZ 2015a – *Il medioevo in viaggio*, Ausstellungskatalog Museo Nazionale del Bargello Florenz, hg. von Benedetta CHIESI/Ilaria CISARI/Beatrice PAOLOZZI STROZZI, Florenz 2015
- KAT. AUSST. FLORENZ 2015b – *Le opere e i giorni. Exempla virtutis favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*, Ausstellungskatalog Museo Stibbert Florenz, hg. von Andrea de MARCHI und Lorenzo SBARAGLIO, Signa 2015
- KAT. AUSST. FLORENZ 2018 – *Islam e Firenze. Arte e collezionismo dai Medici al novecento*, catalogo della mostra, Ausstellungskatalog Galleria degli Uffizi/Museo Nazionale del Bargello Florenz, hg. von Giovanni CURATOLA, Florenz 2018
- KAT. AUSST. FORCHHEIM 2004 – *Edel und Frei. Franken im Mittelalter*, Ausstellungskatalog Pfalzmuseum Forchheim, hg. von Wolfgang JAHN/Jutta SCHUMANN/Evamaría BROCKHOFF (*Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 47/04*), Augsburg 2004
- KAT. AUSST. FRANKFURT AM MAIN 2011 – *Elfenbein. Barocke Pracht am Wiener Hof*, Ausstellungskatalog Liebighaus Skulpturensammlung Frankfurt am Main, hg. von Maraike BÜCKLING und Sabine HAAG, Petersberg 2011
- KAT. AUSST. FRANKFURT AM MAIN/MÜNCHEN 2006 – *Gärten. Ordnung, Inspiration, Glück*, Ausstellungskatalog Städel Museum Frankfurt am Main und Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, hg. von Sabine SCHULZE, Ostfildern 2006
- KAT. AUSST. FREISING 2001 – *Sanct Georg. Der Ritter mit dem Drachen*, Ausstellungskatalog Diözesanmuseum Freising, hg. von Sylvia HAHN und Sigrid METKEN (*Kataloge und Schriften/Diözesanmuseum Freising 24*), Lindenberg im Allgäu 2001
- KAT. AUSST. GOTHA 1998 – *Jahreszeiten der Gefühle – das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Ausstellungskatalog Schlossmuseum Friedenstern Gotha, hg. von Allmuth SCHUTTWOLF, Ostfildern-Ruit 1998
- KAT. AUSST. GRAND-HORNU 2015 – *The glory of Saint George. Man, dragon and death*, Ausstellungskatalog Musée des Arts Contemporains Grand-Hornu, hg. von Laurent BUSINE und Manfred SELLINK, New Haven/London/Brüssel 2015
- KAT. AUSST. INNSBRUCK 2013 – *Ritter! Traum & Wirklichkeit*, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum im Schloss Ambras Innsbruck, hg. von Sabine HAAG, Wien 2013
- KAT. AUSST. KARLSRUHE 2001 – *Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel. 1350–1525*, Ausstellungskatalog Karlsruhe, hg. vom Badischen Landesmuseum, 2 Bde., Stuttgart 2001
- KAT. AUSST. KARLSRUHE 2014 – *Das Konstanzer Konzil. 1414–1418. Weltereignis im Mittelalter*, Ausstellungskatalog Badisches Landesmuseum Karlsruhe, hg. von Karen EVERS, 2 Bde., Darmstadt 2014
- KAT. AUSST. KÖLN 1975 – *500 Jahre Rosenkranz. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben. 1475 Köln 1975*, Ausstellungskatalog Erzbischöfliches Diözesan-Museum Köln, hg. von Hatto KÜFFNER, Köln 1975
- KAT. AUSST. KÖLN 1985 – *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, Ausstellungskatalog Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, hg. von Anton LEGNER, 3 Bde., Köln 1985
- KAT. AUSST. KÖLN 1978–1980 – *Die Parler und der Schöne Stil. 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnüt-*

- gen-Museums in der Kunsthalle Köln, hg. von Anton LEGNER, 6 Bde., Köln 1978–1980
- KAT. AUSST. KÖLN 1988 – Uwe WESTFEHLING, »Tarocchi«. Menschenwelt und Kosmos. Ladenspelder, Dürer und die »Tarock-Karten des Mantegna«, Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1988
- KAT. AUSST. KÖLN 2011 – Glanz und Größe des Mittelalters. Kölner Meisterwerke aus den großen Sammlungen der Welt, Ausstellungskatalog Museum Schnütgen Köln, hg. von Dagmar TÄUBE und Miriam Verena FLECK, München 2011
- KAT. AUSST. LINZ/FREISTADT ET AL. 2002 – Gotikschätze Oberösterreich. Ausstellungskatalog des Oberösterreichischen Landesmuseums im Schlossmuseum und der Landesgalerie in Linz sowie Freistadt, St. Florian, Kremsmünster, Mondsee, Steyr, Peuerbach, Braunau, Ried, Schlierbach, hg. von Lothar SCHULTES und Bernhard PROKISCH (Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums Neue Folge 175), Weitra 2002
- KAT. AUSST. LONDON 1853 – Catalogue of the collection of the monuments of art formed by the late Gabriel Fejérváry, of Hungary. Exhibited at the apartments of the Archaeological Institute of Great Britain and Ireland, Ausstellungskatalog London, hg. von Imre HENSZELMANN, London 1853
- KAT. AUSST. LONDON 1967 – Hungarian art treasures. Ninth to seventeenth centuries, Ausstellungskatalog London, hg. vom Victoria and Albert Museum, London 1967
- KAT. AUSST. LONDON 1984 – From Borso to Cesare d'Este. The school of Ferrara 1450–1628, Ausstellungskatalog Courtauld Institute of Art Trust Appeal London, hg. von Matthiesen Fine Art Ltd., London 1984
- KAT. AUSST. LONDON 2006 – Fake? The art of deception, Ausstellungskatalog British Museum London, hg. von Mark JONES, London 2006
- KAT. AUSST. LONDON 2015 – The battle of Agincourt, Ausstellungskatalog Royal Armouries London, hg. von Anne CURRY und Malcolm MERCER, New Haven und London 2015
- KAT. AUSST. LONDON/NEW YORK 1992 – Andrea Mantegna, Ausstellungskatalog Royal Academy of Arts London/Metropolitan Museum of Art New York, hg. von Jane MARTINEAU, London 1992
- KAT. AUSST. LOS ANGELES 2019 – Book of beasts. The bestiary in the medieval world, Ausstellungskatalog J. Paul Getty Museum Los Angeles, hg. von Elizabeth MORRISON, Los Angeles 2019
- KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955 – Stephen GRANCSAY, A loan exhibition of equestrian equipment from the Metropolitan Museum of Art. Mainly medieval and renaissance spurs, saddles, stirrups, bits, cavessons and harness ornaments with some roman, asiatic and near eastern pieces, Ausstellungskatalog J. B. Speed Art Museum Louisville, Louisville, Kentucky 1955
- KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006 – Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Von Otto dem Grossen bis zum Ausgang des Mittelalters, Ausstellungskatalog Kulturhistorisches Museum Magdeburg, hg. von Matthias PUHLE und Claus-Peter HASSE, 2 Bde., Dresden 2006
- KAT. AUSST. MAILAND 1872 – Catalogo delle opere arte antica. Esposte nel Palazzo di Brera, Ausstellungskatalog Mailand, hg. von Regia Accademia di Belle Arti, Pinacoteca, 2. Aufl., Mailand 1872
- KAT. AUSST. MAILAND 1874 – Esposizione storica. D'arte industriale in Milano. 1874, Ausstellungskatalog Museo d'Arte Industriale Mailand, hg. von Antonio BERETTA, Mailand 1874
- KAT. AUSST. MAILAND 1999 – Sandrina BANDERA, I tarocchi: il caso e la fortuna. Bonifacio Bembo e la cultura cortese tardogotica, Ausstellungskatalog Pinacoteca di Brera Mailand, Mailand 1999
- KAT. AUSST. MANCHESTER 1857 – O.A., Catalogue of the art treasures of the United Kingdom collected at Manchester in 1857, Ausstellungskatalog Manchester, London 1857
- KAT. AUSST. MANNHEIM 2014 – Kaiser Maximilian I. Der letzte Ritter und das höfische Turnier, Ausstellungskatalog Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, hg. von Sabine HAAG/Alfried WIECZOREK/Matthias PFAFFENBICHLER/Hans-Jürgen BUDERER (Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen 61), Regensburg 2014
- KAT. AUSST. MANTUA 2006 – Placchette e rilievi di bronzo nell'età del Mantegna, Ausstellungskatalog Museo della Città di Palazzo San Sebastiano Mantua, hg. von Francesco ROSSI, Mailand 2006
- KAT. AUSST. MINNEAPOLIS/NEW YORK/ATLANTA 2016 – Martin Luther. Schätze der Reformation, Ausstellungskatalog Minneapolis Institute of Art/Morgan Library & Museum New York/Pitts Theology Library der Emory University Atlanta, hg. von Katrin HERBST, Dresden 2016
- KAT. AUSST. MÜNCHEN 1876 – Alois KUHN, Katalog der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister sowie der deutschen Kunstschulen im Glaspalaste zu München 1876, Ausstellungskatalog Kunstgewerbeverein München, 2 Bde., München 1876
- KAT. AUSST. MÜNCHEN 1997 – Schmuck und Gerät aus »Bein«. Vom Eiszeitalter bis zur Gegenwart, Begleitband zur Ausstellung Prähistorische Staatssammlung/Museum für Vor- und Frühgeschichte München, hg. von Mostefa KOKABI/Björn SCHLENKER/Joachim WAHL/Ludwig WAMSER, München 1997
- KAT. AUSST. MÜNCHEN 2006 – Achim RIETHER, Israhel van Meckenem (um 1440/45–1503). Kupferstiche – Der Münchner Bestand, Ausstellungskatalog Pinakothek der Moderne München, München 2006

- KAT. AUSST. NEW YORK 1914 – Guide to the loan exhibition of the J. Pierpont Morgan Collection, Ausstellungskatalog New York, hg. Metropolitan Museum of Art, New York 1914
- KAT. AUSST. NEW YORK 1931 – Loan exhibition of european arms and armor, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art New York, hg. von Stephen V. GRANCSAY, New York 1931
- KAT. AUSST. NEW YORK 1975 – The secular spirit: life and art at the end of the Middle Ages, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art New York, hg. von Timothy B. HUSBAND, New York 1975
- KAT. AUSST. NEW YORK 1984 – Man and the horse. An illustrated history of equestrian apparel, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art New York, hg. von Alexander MACKAY-SMITH/Jean R. DRUESEDOW/Thomas RYDER, New York 1984
- KAT. AUSST. NEW YORK 2015 – Timothy B. HUSBAND, The world in play. Luxury cards 1430–1540, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art New York, New Haven und London 2005
- KAT. AUSST. NEW YORK 2016 – Jerusalem. 1000–1400. Every people under heaven, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art New York, hg. von Barbara Drake BOEHM und Melanie HOLCOMB, New York 2016
- KAT. AUSST. NEW YORK/PRAG 2005 – Prague. The Crown of Bohemia 1347–1437, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art New York/Obrazárna Pražského hradu Prag, hg. von Barbara Drake BOEHM und Jiří FAJT, New Haven und London 2005
- KAT. AUSST. NÜRNBERG 2002 – Hermann MAUÉ/Thomas ESER/Sven HAUSCHKE/Jana STOLZENBERG, Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg. 1400–1800, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2002
- KAT. AUSST. PARIS 2014 – Anaïs ALCHUS und Benedetta CHIESI, Voyager au Moyen Âge, Ausstellungskatalog Musée de Cluny, Musée National du Moyen Âge Paris, Paris 2014
- KAT. AUSST. PIBER/KÖFLACH 2003 – Ernst LASNIK und Harald VETTER, Mythos Pferd. Steirische Landesausstellung 2003, Ausstellungskatalog Barockschloss Piber/Köflach, Graz 2003
- KAT. AUSST. POPPI 1967 – Mostra di armi antiche (sec. XIV–XV), Ausstellungskatalog Castello dei Conti Guidi Poppi, hg. von Marcello TEREZZI, Florenz 1967
- KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006 – Karl IV. – Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437, Ausstellungskatalog Bildergalerie der Prager Burg/Metropolitan Museum of Art New York, hg. von Jiří FAJT, München und Berlin 2006
- KAT. AUSST. PRAG/NÜRNBERG 2016 – Kaiser Karl IV. 1316–2016. Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung, Ausstellungskatalog Prager Nationalgalerie/Karls-Universität/Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, hg. von Jiří FAJT und Markus HÖRSCH, Prag 2016
- KAT. AUSST. REGGIO EMILIA 1994 – Signore cortese e umanissimo. Viaggio intorno a Ludovico Ariosto, Ausstellungskatalog Sala delle Esposizioni dell’Antico Foro Boario Reggio Emilia, hg. von Jadranka BENTINI, Venedig 1994
- KAT. AUSST. ROTTERDAM 2012 – The road to Van Eyck, Ausstellungskatalog Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam, hg. von Stephan KEMPERDICK und Friso LAMMERTSE, Rotterdam 2012
- KAT. AUSST. SALZBURG 1972 – Ausstellung Spätgotik in Salzburg. Die Malerei. 1400–1530, Ausstellungskatalog Salzburger Museum, hg. von Josef GASSNER (Salzburger Museum Carolino Augusteum. Jahresschrift 17), Salzburg 1972
- KAT. AUSST. SCHAFFHAUSEN 2014 – Ritterturnier. Geschichte einer Festkultur, Ausstellungskatalog Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, hg. von Peter JEZLER/Peter NIEDERHÄUSER/Elke JEZLER, Luzern 2014
- KAT. AUSST. SCHALLABURG 1977 – Das Wiener Bürgerliche Zeughaus. Rüstungen und Waffen aus fünf Jahrhunderten, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien im Schloß Schallaburg, hg. von Günter DÜRRIEGL, Wien 1977
- KAT. AUSST. SCHWÄBISCH HALL 2004 – Alte Meister in der Sammlung Würth. Der ehemals Fürstlich Fürstenbergische Bilderschatz, Ausstellungskatalog Kunsthalle Würth Schwäbisch Hall, hg. von Carmen Sylvia WEBER, Künzelsau 2004
- KAT. AUSST. SPEYER 1992 – Das Reich der Salier 1024–1125. Katalog zur Ausstellung des Landes Rheinland-Pfalz, veranstaltet vom römisch-germanischen Zentralmuseum Mainz, Forschungsinstitut für Vor- und Frühgeschichte in Verbindung mit dem bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Mainz, hg. vom Historischen Museum der Pfalz, Sigmaringen 1992
- KAT. AUSST. SPEYER 2010 – Amazonen. Geheimnisvolle Kriegerinnen, Ausstellungskatalog Historisches Museum der Pfalz Speyer, hg. von Lars BÖRNER, München 2010
- KAT. AUSST. STOCKHOLM 2010 – Sofia NESTOR, Trofast. Hov och tass i kunglig tjänst, Ausstellungskatalog Livrustkammaren Stockholm (Livrustkammaren 1), Stockholm 2010
- KAT. AUSST. ST. PÖLTEN 1986 – Adler und Rot-Weiss-Rot. Symbole aus Niederösterreich, Ausstellungskatalog des Niederösterreichischen Landesmuseums St. Pölten, hg. von Landesmuseum Niederösterreich und Landesregie-

- rung Niederösterreich (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums 174 Neue Folge), Wien 1986
- KAT. AUSST. TORGAU 2012 – Churfürstliche Guardie. Die sächsischen Kurfürsten und ihre Leibgarden im Zeitalter der Reformation, Ausstellungskatalog Torgau, hg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden/Landkreis Nordsachsen/Große Kreisstadt Torgau, Dresden 2012
- KAT. AUSST. TORGAU 2014 – Das Wort im Bild. Biblische Darstellungen an Prunkwaffen und Kunstgegenständen der Kurfürsten von Sachsen zur Reformationszeit, Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden im Schloss Hartenfels Torgau, hg. Jutta Charlotte von BLOH/Yvonne FRITZ/Dirk SYDRAM, Dresden 2014
- KAT. AUSST. TRIENT/BESENELLO 2012 – I cavalieri dell'imperatore. Tornei, battaglie e castelli, Ausstellungskatalog Castello del Buonconsiglio Trient/Castel Beseno Besenello, hg. von Franco MARZATICO und Johannes RAMHARTER, Trient 2012
- KAT. AUSST. TURIN 1880 – IVa esposizione nazionale delle arti. Arte antica, Ausstellungskatalog Turin, hg. von Vincenzo BONA, Turin 1880
- KAT. AUSST. WESEL 2011 – Derick Baegert und sein Werk, Ausstellungskatalog Städtisches Museum Wesel, hg. von Jürgen BECKS und Martin Wilhelm ROELEN, Wesel 2011
- KAT. AUSST. WIEN 1873 – Welt-Ausstellung 1873 in Wien. Offizieller Kunst-Catalog, Ausstellungskatalog Wiener Prater, 2. vermehrte und verbesserte Aufl., Wien 1873
- KAT. AUSST. WIEN 1959 – Maximilian I. 1459–1519, Ausstellungskatalog Österreichische Nationalbibliothek/Graphische Sammlung Albertina/Kunsthistorisches Museum Wien, hg. von Franz UNTERKIRCHER, Wien 1959
- KAT. AUSST. WIEN 1962 – Otto Heinrich Karl BENESCH und Zdravka EBENSTEIN, Europäische Kunst um 1400. Achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1962
- KAT. AUSST. WIEN 1970 – Bruno THOMAS und Lionello G. BOCCIA, Österreichische Florenzhilfe. Historische Prunkwaffen, Aus dem Museo Nazionale (Palazzo del Bargello) zu Florenz, restauriert in den Werkstätten der Wiener Waffensammlung, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum, Waffensammlung Wien, Wien 1970
- KAT. AUSST. WIEN 1994 – »La prima donna del mondo«. Isabella d'Este. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance, Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, hg. von Sylvia FERINO-PAGDEN und Wilfried SEIPEL, Wien 1994
- KAT. AUSST. WIEN 1996 – Thesaurus Austriacus. Europas Glanz im Spiegel der Buchkunst. Handschriften und Kunstalben von 800 bis 1600, Ausstellungskatalog Österreichische Nationalbibliothek Wien, hg. von Eva IRBLICH, Wien 1996
- KAT. AUSST. WIEN 2007 – Gartenlust. Der Garten in der Kunst, Ausstellungskatalog Belvedere Wien, hg. von Agnes HUSSLEIN-ARCO, Wien 2007
- KAT. AUSST. WIEN 2012 – Kaiser Maximilian und die Kunst der Dürerzeit, Ausstellungskatalog Albertina Wien, hg. von Eva MICHEL und Marie Luise STERNATH, München/London/New York 2012
- KAT. AUSST. WOLFENBÜTTEL 1988 – Barocke Sammellust. Die Bibliothek und Kunstkammer des Herzogs Ferdinand Albrecht zu Braunschweig-Lüneburg (1636–1687), Ausstellungskatalog Zeughaus der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, hg. von Jill BEPLER, Weinheim 1988
- KAT. AUSST. WOLFSBURG 2017 – Never ending stories. Der Loop in Kunst, Film, Architektur, Musik, Literatur und Kunstgeschichte, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Wolfsburg, hg. von Ralf BEIL, Berlin 2017
- KAT. AUSST. ZÜRICH 2012 – Animali. Tiere und Fabelwesen von der Antike bis zur Neuzeit, Ausstellungskatalog Schweizerisches Nationalmuseum Zürich, hg. von Luca TORI und Aline STEINBRECHER, Genf und Mailand 2012
- KAT. AUSST. ZÜRICH/STUTTGART 1992 – Stadtluft, Hirsebrei und Bettelmönch. Die Stadt um 1300, Ausstellungskatalog Hof des Schweizerischen Landesmuseums Zürich/Haus der Wirtschaft Stuttgart, hg. vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg und der Stadt Zürich, Stuttgart 1992
- KAT. AUGSBURG 2004 – Die Heiltumskammer. Der mittelalterliche Reliquienschatz von St. Ulrich und Afra in Augsburg, Sammlungskatalog Augsburg, hg. von Christof METZGER und Christian THÖNER, München und Berlin 2004
- KAT. BERLIN 1887 – Führer durch das königliche Zeughaus in Berlin, Sammlungskatalog Berlin, hg. vom Königlichen Zeughaus, 3. umgearbeitete und vermehrte Aufl., Berlin 1887
- KAT. BERLIN 1901 – Ernst Siegfried MITTLER und Sohn, Das königliche Zeughaus. Führer durch die Ruhmeshalle und die Sammlungen, Sammlungskatalog Berlin, Berlin 1901
- KAT. BERLIN 1910 – Ernst Siegfried MITTLER und Sohn, Das königliche Zeughaus. Führer durch die Ruhmeshalle und die Sammlungen, Sammlungskatalog Berlin, Berlin 1910
- KAT. BERLIN 1921 – Das Zeughaus. Die Waffensammlung, Sammlungskatalog Berlin, hg. von der Direktion des Zeughauses, Berlin 1921
- KAT. BERLIN 1981 – Georg HILTL, Die Waffensammlung Seiner königlichen Hoheit des Prinzen Carl von Preussen, Sammlungskatalog Berlin, Nachdruck der Ausgabe von 1876, Fridingen 1981
- KAT. BERLIN 1997 – Bilder und Zeugnisse der deutschen Geschichte. Aus den Sammlungen des Deutschen Histo-

- rischen Museums Berlin, hg. vom Deutschen Historischen Museum, Sammlungskatalog, 2 Bde., Berlin 1997
- KAT. BERLIN 1998 – 200 Meisterwerke. Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Sammlungskatalog Gemäldegalerie Berlin, hg. von Gesine ASMUS und Rainald GROSSHANS, Berlin 1998
- KAT. BERLIN 2010 – Stephan KEMPERDICK, Deutsche und böhmische Gemälde 1230–1430, Sammlungskatalog Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Petersberg 2010
- KAT. BERLIN 2018 – Gertrud PLATZ-HORSTER, Knochenarbeiten. Objekte aus Bein, Elfenbein, Geweih, Horn und Zahn in der Antikensammlung Berlin, Sammlungskatalog Staatliche Museen zu Berlin, Regensburg 2018
- KAT. BOLOGNA 1882 – Edoardo BRIZIO, Guida del Museo Civico di Bologna, Sammlungskatalog, Bologna 1882
- KAT. BOLOGNA 1887 – Luigi FRATI, Guida del Museo Civico di Bologna. Sezione antica, Sammlungskatalog, Bologna 1887
- KAT. BOLOGNA 1923 – Pericle DUCATI, Guida del Museo Civico di Bologna, Sammlungskatalog, Bologna 1923
- KAT. BOLOGNA 1985 – Introduzione al Museo Civico Medievale Palazzo Ghisilardi-Fava, Sammlungskatalog Bologna, hg. von Comune di Bologna, Bologna 1985
- KAT. BOLOGNA 1991 – Lionello Giorgio BOCCIA, L'armeria del Museo Civico Medievale di Bologna, Sammlungskatalog, Bologna 1991
- KAT. BONN 1991 – Spätantike und frühes Mittelalter. Ausgewählte Denkmäler im Rheinischen Landesmuseum Bonn, hg. von Josef ENGEMANN und Christoph B. RÜGER, Sammlungskatalog (Kunst und Altertum am Rhein 134), Köln und Bonn 1991
- KAT. BOSTON 1999 – Gilian Shallcross WOHLAUER, MFA. A guide to the collection of the Museum of Fine Arts, Sammlungskatalog Boston, Boston 1999
- KAT. BOSTON 2014 – Thomas S. MICHIE, European decorative arts, Sammlungskatalog Museum of Fine Arts Boston (MFA Highlights), Boston 2014
- KAT. BRAUNSCHWEIG 1879 – Herman RIEGEL, Herzogliches Museum. Die Sammlung mittelalterlicher und verwandter Gegenstände, Sammlungskatalog Braunschweig, Braunschweig 1879
- KAT. BRAUNSCHWEIG 1931 – Christian SCHERER, Die Braunschweiger Elfenbeinsammlung. Katalog der Elfenbeinbildwerke des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig, Sammlungskatalog, Leipzig 1931
- KAT. BRAUNSCHWEIG 1971 – Bodo HEDERGOTT, Kunst des Mittelalters, Sammlungskatalog Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (Bilderhefte des Herzog Anton Ulrich-Museums 1), Braunschweig 1971
- KAT. BRAUNSCHWEIG 1993 – Jochen LUCKHARDT, Herzog Anton Ulrich-Museum. Die Sammlung, Sammlungskatalog Braunschweig, München 1993
- KAT. BRAUNSCHWEIG 1997 – Regine MARTH, Die Mittelalter-Abteilung des Herzog Anton Ulrich-Museums im Knappensaal der Burg Dankwarderode, Sammlungskatalog Braunschweig, Braunschweig 1997
- KAT. BRAUNSCHWEIG 2004 – Das Herzog-Anton-Ulrich-Museum und seine Sammlungen 1578, 1754, 2004, Sammlungskatalog Braunschweig, hg. von Luckhardt JOCHEN, München 2004
- KAT. BUDAPEST 1825 – *Cimeliotheca Musei nationalis Hungarici, sive Catalogus historico-criticus antiquitatum, raritatum, et pretiosorum cum Bibliotheca antiquaria, et numaria eiusdem institutis*, Sammlungskatalog Magyar Nemzeti Múzeum/Budapesti Történeti Múzeum Budapest, hg. von Jakab Ferdinánd MILLER, Buda 1825
- KAT. BUDAPEST 1938 – Magda OBERSCHALL und Zoltán TÓTH, Vezető. A történeti gyűjteményekben (történeti tár, fegyvertár), Sammlungskatalog Magyar Nemzeti Múzeum/Országos Magyar Történeti Múzeum Budapest, Budapest 1938
- KAT. BUDAPEST 1982 – Ferenc TEMESVÁRY, Waffenschätze, Prunkwaffen, Sammlungskatalog Magyar Nemzeti Múzeum Budapest, Budapest 1982
- KAT. BUDAPEST 1995 – Ferenc TEMESVÁRY, Díszes nyergek, lószerszámok, Sammlungskatalog Magyar Nemzeti Múzeumban Budapest, Budapest 1995
- KAT. CHICAGO 2008 – Northern European and Spanish paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A catalogue of the collection, hg. von Martha WOLFF, New Haven und London 2008
- KAT. DARMSTADT 2015 – Das Hessische Landesmuseum Darmstadt. Museumsführer, hg. von Lutz FICHTNER, Regensburg 2015
- KAT. DEN HAAG 2004 – Portraits in the Mauritshuis. 1430–1790, Sammlungskatalog Royal Picture Gallery Mauritshuis Den Haag, hg. von Quentin BUVELOT, Zwolle 2004
- KAT. DRESDEN 2010a – Holger SCHUCKELT, Die Türkische Cammer. Sammlung orientalischer Kunst in der kurfürstlich-sächsischen Rüstammer Dresden, Sammlungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2010
- KAT. DRESDEN 2010b – Holger SCHUCKELT, Türkische Cammer. Orientalische Pracht in der Rüstammer Dresden, Sammlungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2010
- KAT. FIESOLE 1862 – Gargano GARGANI GARGANETTI, Del Museo Bandini in Fiesole. Relazione storica con note, Sammlungskatalog, Florenz 1862
- KAT. FIESOLE 1993 – Il Museo Bandini a Fiesole, Sammlungskatalog, hg. von Magnolia SCUDIERI, Florenz 1993
- KAT. FLORENZ 1884 – Annibale CAMPANI, Guida per il visitatore del R. Museo Nazionale nell'antico Palazzo del Potestà in Firenze, Sammlungskatalog, Florenz 1884

- KAT. FLORENZ 1898 – Igino Benvenuto SUPINO, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Potestà)*, Sammlungskatalog, Rom 1898
- KAT. FLORENZ 1971 – *Armi storiche*, del Museo Nazionale di Firenze, Palazzo Bargello, restaurate dall’Aiuto Austraiaco per Firenze, Sammlungskatalog Museo Nazionale del Bargello Florenz, hg. von Bruno THOMAS und Lionello Giorgio BOCCIA, Florenz 1971
- KAT. FLORENZ 1984 – Museo Bardini. *Le armi*, Sammlungskatalog Florenz, hg. von Lionello Giorgio BOCCIA, Florenz 1984
- KAT. FLORENZ 2011 – Museo Stefano Bardini with english version. *Guida alla visita del museo*, Sammlungskatalog Florenz, hg. von Antonella NESI, Florenz 2011
- KAT. FLORENZ 2014 – Beatrice PAOLOZZI STROZZI, Museo Nazionale del Bargello. *The official guide*, Sammlungskatalog Florenz, Florenz und Mailand 2014
- KAT. FLORENZ 2018 – *Gli avori del Museo Nazionale del Bargello*, Sammlungskatalog Florenz, hg. von Ilaria CISERI, Mailand 2018
- KAT. FRANKFURT AM MAIN 1957 – Wolfgang FRITZ, *Gemälde des Historischen Museums Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1957
- KAT. GLASGOW 1980 – J. G. SCOTT, *European arms & armour at Kelvingrove*, Sammlungskatalog Kelvingrove Art Gallery and Museum Glasgow, Glasgow 1980
- KAT. INGOLSTADT 2017 – Carlo PAGGIARINO, *The Bavarian Army Museum. A selection of medieval, renaissance and baroque arms and armor*, Sammlungskatalog Ingolstadt (Kataloge des Bayerischen Armeemuseums 16), Mailand 2017
- KAT. KÖLN 2010 – *Mittelalter in Köln. Eine Auswahl aus den Beständen des Kölnischen Stadtmuseums*, Sammlungskatalog. hg. von Werner SCHÄFKE und Marcus TRIER, Köln 2010
- KAT. LONDON 1845 – John HEWITT, *The Tower. Its history, armouries and antiquities. The descriptions accompanied with an essay on english armour from the time of the conqueror till its final disuse*, Sammlungskatalog Royal Armoury London, 2., erweiterte Aufl., London 1845
- KAT. LONDON 1872 – *Ancient & mediaeval ivories. A description of the ivories ancient & mediaeval in the South Kensington Museum with a preface by Wiliam MASKELL*, published for the science and art department of the committee of council on education, Sammlungskatalog London, London 1872
- KAT. LONDON 1876 – John O. WESTWOOD, *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum. With an account of the continental collections of classical and mediaeval ivories*, Sammlungskatalog London, London 1876
- KAT. LONDON 1904 – Alfred Lys BALDRY, *The Wallace Collection at Hertford House*, Sammlungskatalog London, London 1904
- KAT. LONDON 1916 – Charles J. FFOULKES, *Inventory and survey of the armouries of the Tower of London*, Sammlungskatalog Royal Armouries, 2 Bde., London 1916
- KAT. LONDON 1920 – Samuel James CAMP, *European arms and armour with short descriptions, historical and critical notes and numerous illustrations*, Sammlungskatalog Wallace Collection London (Wallace Collection Catalogues), 5. Aufl., 2 Bde., London 1920
- KAT. LONDON 1924–1945 – Samuel James CAMP, *European arms and armour with short descriptions, historical and critical notes and numerous illustrations*, Sammlungskatalog Wallace Collection London (Wallace Collection Catalogues), 6. Aufl., 3 Bde., London 1924–1945
- KAT. LONDON 1962 – James MANN, *European arms and armour. Text with historical notes and illustrations*, Sammlungskatalog Wallace Collection London (Wallace Collection Catalogues), 2 Bde., London 1962
- KAT. LONDON 1968 – Arthur Richard DUFTY und William REID, *European armour in Tower of London*, Sammlungskatalog Royal Armoury, London 1968
- KAT. LONDON 2003 – Dillian GORDON, *The fifteenth century italian paintings*, Sammlungskatalog National Gallery London (National Gallery catalogues), London 2003
- KAT. LONDON 2005 – *The Wallace Collection*, Sammlungskatalog London, hg. von Esme WEST, London 2005
- KAT. LONDON 2008 – Carlo PAGGIARINO, *The Wallace Collection. A celebration of arms and armour at Hertford House*, Sammlungskatalog London, Mailand 2008.
- KAT. LONDON 2009 – Glyn DAVIES und Kirstin KENNEDY, *Medieval and renaissance art. People and possessions*, Sammlungskatalog Victoria and Albert Museum London, London 2009
- KAT. LONDON 2011 – Tobias CAPWELL, *Masterpieces of european arms and armour in the Wallace Collection*, Sammlungskatalog London, London 2011
- KAT. LONDON 2013 – Marjorie TRUSTED, *Baroque & later ivories*, Sammlungskatalog Victoria and Albert Museum London, London 2013
- KAT. LONDON 2014 – Paul WILLIAMSON und Glyn DAVIES, *Medieval ivory carving. 1200–1550*, Sammlungskatalog Victoria and Albert Museum London, 2 Bde., London 2014
- KAT. LONDON/LEEDS 2011 – *The Royal Armouries. Masterpieces of medieval and renaissance arms and armour*, Sammlungskatalog London/Leeds, hg. von Carlo PAGGIARINO, 2 Bde., Mailand 2011
- KAT. MODENA 1882 – Adolfo VENTURI, *La Reale Galleria Estense in Modena*, Sammlungskatalog, Modena 1882

- KAT. MODENA 1930 – o.A., Una prima visita alla R. Galleria e Museo Estense. Medagliere e Museo Lapidario di Modena, Sammlungskatalog, Modena 1930
- KAT. MODENA 1933 – Emma ZOCCA, La R. Galleria Estense di Modena (68 Illustrazioni), Sammlungskatalog (Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia 25), Rom 1933
- KAT. MODENA [1935] – Emma ZOCCA, La R. Galleria Estense di Modena. Die K. Estensergalerie in Modena, Sammlungskatalog (Führer durch die Museen und Kunstdenkmäler Italiens/Itinerari dei musei e monumenti d'Italia 25), Rom [1935]
- KAT. MODENA 1987 – La Galleria Estense di Modena. Guida Illustrata, Sammlungskatalog Galleria Estense, hg. von Jadranka BENTINI, Bologna 1987
- KAT. MODENA 2006 – Maria Grazia BERNARDINI, La Galleria Estense di Modena. Guida storico-artistica, Sammlungskatalog, Mailand 2006
- KAT. MODENA 2015 – La Galleria Estense di Modena. Guida breve, Sammlungskatalog, hg. von Stefano CASCIU, Modena 2015
- KAT. MÜNCHEN 1926 – Rudolf BERLINER, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums. IV. Abteilung: Die Bildwerke in Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn mit einem Anhang: Elfenbeinarbeiten der staatlichen Schlossmuseen in Bayern, Sammlungskatalog München, Augsburg 1926
- KAT. MÜNSTER 1986 – Paul PIEPER, Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum Münster, Münster 1986
- KAT. NEW YORK 1905 – Dean BASHFORD, Catalogue of european arms and armour (Hand Book 15), Sammlungskatalog Metropolitan Museum of Art New York, New York 1905
- KAT. NEW YORK 1915 – Dean BASHFORD, Handbook of arms and armor. European and oriental, including the W. H. Riggs collection, Sammlungskatalog Metropolitan Museum of Art New York, New York 1915
- KAT. NEW YORK 1929 – Joseph BRECK und Meyric Reynold ROGERS, Handbook of the Pierpont Morgan Wing, Sammlungskatalog Metropolitan Museum of Art New York, 2. Aufl., New York 1929
- KAT. NEW YORK 1930 – Dean BASHFORD, Handbook of arms and armor. European and oriental, Sammlungskatalog Metropolitan Museum of Art New York, 14. Aufl., New York 1930
- KAT. NEW YORK 1933 – Carl Otto KRETZSCHMAR VON KIENBUSCH und Stephen V. GRANCSAY, The Bashford Dean Collection of arms and armour in the Metropolitan Museum of Art, Sammlungskatalog New York, Portland, Maine 1933
- KAT. NEW YORK 1971 – Italian paintings. A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine School, Sammlungskatalog New York, hg. von Federico ZERI und Elizabeth E. GARDNER, New York 1971
- KAT. NEW YORK 2013 – Dirk H. BREIDING, A deadly art. European crossbows, 1250–1850, Sammlungskatalog Metropolitan Museum of Art New York, New York 2013
- KAT. NEW YORK 2015 – David G. ALEXANDER, Islamic arms and armor in the Metropolitan Museum of Art, Sammlungskatalog New York, New Haven und London 2015
- KAT. NÜRNBERG 1965 – Heinz STAFSKI, Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450, Sammlungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Die mittelalterlichen Bildwerke 1), Nürnberg 1965
- KAT. NÜRNBERG 2007 – Daniel HESS und Jutta ZANDER-SEIDEL, Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums 2), Nürnberg 2007
- KAT. NÜRNBERG 2009 – Vom Ansehen der Tiere. Sammlungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, hg. von G. Ulrich GROSSMANN (Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 11), Nürnberg 2009
- KAT. PARIS 1853 – Léon de LABORDE, Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre, Sammlungskatalog Paris, 2 Bde., Paris 1853
- KAT. PARIS 1896 – Émile MOLINIER, Catalogue des ivoires, Sammlungskatalog Musée du Louvre Paris, Paris 1896
- KAT. PARIS 1917 – Armures et armes défensives du XIVE au XVIIe siècle, Sammlungskatalog Musée de l'Armée Paris, hg. von Gustave NIOX (Le Musée de l'Armée. Armes & armures anciennes et souvenirs historiques les plus précieux 1), Paris 1917
- KAT. PARIS 1980–2012 – François AVRIL/Yolanta ZAŁUSKA/Marie-Thérèse GOUSSET/Claudia RABEL/Jean-Pierre ANIEL, Manuscrits enluminés d'origine italienne, Sammlungskataloge Bibliothèque Nationale de France Paris, 4 Bde., Paris 1980–2012
- KAT. PARIS 2003 – Danielle GABORIT-CHOPIN, Ivoires médiévaux. Ve–XVe siècle, Sammlungskatalog Musée du Louvre, Paris 2003
- KAT. PRIV. BOSTON 1900–1915 – Frank Gair MACOMBER, Catalogues of arms and armour, handschriftlicher Sammlungskatalog Boston, 8 Bde., 1900–1915. Online verfügbar unter: [https://archive.org/stream/CatArmsArmour/8/Master%20Files\\_reduced#page/n615/mode/zup](https://archive.org/stream/CatArmsArmour/8/Master%20Files_reduced#page/n615/mode/zup), zuletzt geprüft am 05.10.2023

- KAT. PRIV. FABRIANO 1840 – Cammillo RAMELLI, Visita ai Museo di avori in Fabriano. Sugli avori Possenti prodromo. Ai gentilissimi e nobili sposi teresa degli-abbati trinci villa. Conte Giovanni Battista Pettoni Possenti, Sammlungskatalog, Fabriano 1840
- KAT. PRIV. GROSSENHAIN 1893 – Robert FORRER, Die Waffensammlung des Herrn Stadtrath Rich[ard] Zschille in Grossenhain (Sachsen). 236 Tafeln in Lichtdruck mit Text, Sammlungskatalog, 2 Bde., Berlin 1893
- KAT. PRIV. HEREFORDSHIRE 1830 – Joseph SKELTON, Engraved illustrations of antient armour. From the collection at Goodrich Court, Herefordshire; from the drawings, and with the descriptions of Sir Samuel Rush Meyrick, Sammlungskatalog, 2 Bde., Oxford 1830
- KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901 – Charles Alexander COSSON (Baron de), Le cabinet d'armes de Maurice de Talleyrand-Périgord duc de dino. Étude descriptive, Sammlungskatalog Montmorency/Monte Carlo, Paris 1901
- KAT. PRIV. PARIS 1864 – Catalogue des collections du cabinet d'armes de sa majesté l'empereur, Sammlungskatalog Paris, hg. von Octave PENGUILLY L'HARIDON, Paris 1864
- KAT. PRIV. PARIS 1890–1892 – La collection Spitzer. Antiquité, Moyen-Age – Renaissance, Sammlungskatalog Paris, hg. von Frédéric SPITZER, 6 Bde., Paris 1890–1892
- KAT. SCHWERIN 2000 – Karin Annette MÖLLER, Elfenbein. Kunstwerke des Barock, Sammlungskatalog Staatliche Museen Schwerin, Schwerin 2000
- KAT. STOCKHOLM 1897–1901 – Carl Anton OSSBAHR, Kongl. Lifruskammaren och dermed förenade samlingar, Sammlungskatalog Stockholm, 2 Bde., Stockholm 1897–1901
- KAT. WASHINGTON 2007 – John Graham POLLARD, Renaissance medals, Sammlungskatalog National Gallery of Art Washington, 2 Bde., New York und Oxford 2007
- KAT. WIEN 1855 – Eduard von SACKEN, Die K. K. Ambraser-Sammlung, Sammlungskatalog Wien, 2 Bde., Wien 1855
- KAT. WIEN 1859–1862 – Eduard von SACKEN, Die vorzüglichsten Rüstungen und Waffen der K. K. Ambraser-Sammlung, Sammlungskatalog Wien, 2 Bde., Wien 1859–1862
- KAT. WIEN 1889 – Wendelin BOEHEIM, Führer durch die Waffensammlung (Wolfrumbücher 6), Wien 1889
- KAT. WIEN 1894–1898 – Wendelin BOEHEIM, Album hervorragender Gegenstände aus der Waffensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. hg. mit Genehmigung des hohen Oberstkämmerer-Amtes seiner kaiserlichen und königlichen apostolischen Majestät, Sammlungskatalog Wien, 2 Bde., Wien 1894–1898
- KAT. WIEN 1936 – August GROSZ und Bruno THOMAS, Katalog der Waffensammlung in der Neuen Burg. Schausammlung, Sammlungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien (Führer durch die Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 28), Wien 1936
- KAT. WIEN 1971 – Elfriede BAUM, Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst, Sammlungskatalog Belvedere Wien (Österreichische Galerie Wien, Kataloge 1), Wien und München 1971
- KAT. WIEN 1976–1990 – Thomas BRUNO/Ortwin GAMBER/Christian BEAUFORT, Katalog der Leibrückkammer, Sammlungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien (Führer durch das Kunsthistorische Museum 13 und 39), 2 Bde., Wien 1976–1990
- KAT. WIEN 1987 – Waltraut KUBA-HAUK und Arthur SALIGER, Dom- und Diözeanmuseum Wien, Sammlungskatalog (Schriftenreihe des Erzbischöflichen Dom- und Diözeanmuseum Wien Neue Folge 10), Neuaufl., Wien 1987
- KAT. WIEN 2005 – Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER, Meisterwerke der Hofjagd- und Rückkammer, Sammlungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien (Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum 3), Wien 2005
- KATZENELLENBOGEN 1933 – Adolf KATZENELLENBOGEN, Die Psychomachie in der Kunst des Mittelalters von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert, Dissertation Universität Hamburg, Philosophische Fakultät, Hamburg 1933
- KEINZ 1886 – Friedrich KEINZ, Mittheilungen aus der Münchener Kön. Bibliothek, in: Germania. Vierteljahrsschrift für deutsche Alterthumskunde 31, 1886, S. 57–93
- KELLY/LESLIE 1999 – Coyne Kathleen KELLY und Marina LESLIE (Hg.), Menacing virgins. Representing virginity in the Middle Ages and Renaissance, London und Newark 1999
- KENNEDY 2009 – Kirstin KENNEDY, People and possessions, in: KAT. LONDON 2009, S. 265–299
- KERN 1998 – Manfred KERN, Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik von 1180–1300 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 135), Amsterdam und Atlanta 1998
- KIADÓ 1989 – Corvina KIADÓ, Budapest Museen. Ungarisches Nationalmuseum, Museum der Bildenden Künste, Ungarische Nationalgalerie, Museum für Kunstgewerbe, Ethnographisches Museum, Budapest Historisches Museum, 2. Aufl., Budapest 1989
- KIESEWETTER 1992 – Jörg KIESEWETTER, Der heilige Georg als Beschützer und Schlachtenhelfer der Kreuzfahrer und Patron von Ritterorden und Rittergesellschaften. Ein Beitrag zur Militarisierung des Georgsbildes im Mittelalter, in: KAT. AUSST. BAMBERG 1992, S. 43–54
- KIESOW 2005 – Gottfried KIESOW, Die Kunst der Fassmaler. Von der Kongenialität der Bildschnitzer und Maler,

- in: *Monumente. Magazin für Denkmalkultur in Deutschland* 6, 2005. Online verfügbar unter: <https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2005/6/die-kunst-der-fassmaler.php?seite=1#.Wq-5FoxFxPY>, zuletzt geprüft am 19.10.2023
- KINTRUP 2016 – Carola KINTRUP, Die attischen Sarkophage. Amazonomachie – Schlacht – Epinausimachie (Die antiken Sarkophagreliefs 9, Teil 1: Die Sarkophage Griechenlands und der Donauprovinzen, Faszikel 2), Berlin 2016
- KITZE 1888 – Adolf KITZE, Das Ross in den altfranzösischen Artus- und Abenteuer-Romanen (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie 75), Marburg 1888
- KLEIN 2011 – Dorothea KLEIN (Hg.), Vom Verstehen deutscher Texte des Mittelalters aus der europäischen Kultur. Hommage à Elisabeth Schmid (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 35), Würzburg 2011
- KLEIN 2014 – Mareike KLEIN, Die Farben der Herrschaft. Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters, zugleich Dissertation Universität Siegen 2012 (Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik 5), Berlin 2014
- KLEINSCHMIDT 1977 – ERICH KLEINSCHMIDT, Zum Erkenntniswert literarischer Texte für die Historie, in: RUPP 1977, S. 1–11
- KNIGHTON 2008 – Tess KNIGHTON, Isabel of Castile and her music books: Franco-flemish song in fifteenth-century Spain, in: WEISSBERGER 2008, S. 29–52
- KNOLL 1966 – Hiltrud Katharina KNOLL, Studien zur realen und ausserrealen Welt im deutschen Artusroman (Ereec, Iwein, Lanzelet, Wigalois), zugleich Dissertation Universität Bonn 1966, Bonn 1966
- KNÖTEL/KNÖTEL/SIEG 1937 – Richard KNÖTEL/Herbert d. J. KNÖTEL/Herbert SIEG (Hg.), Handbuch der Uniformkunde. Die militärische Tracht in ihrer Entwicklung bis zur Gegenwart, begründet von Prof. Richard KNÖTEL grundlegend überarbeitet, fortgeführt und erweitert von Herbert KNÖTEL d. J. und Herbert SIEG, 3. Aufl., Hamburg 1937
- KÖBELE/KRASS 2004 – Susanne KÖBELE und Andreas KRASS (Hg.), Franz Josef Worstbrock. Ausgewählte Schriften, Band 1: Schriften zur Literatur des Mittelalters, Stuttgart 2004
- KOCH-MERTENS 2000 – Wiebke KOCH-MERTENS, Der Mensch und seine Kleider, 2 Bde., Düsseldorf und Zürich 2000
- KOECHLIN 1921 – Raymond KOECHLIN, Quelques groupes d’ivoires français. Le dieu d’amour et le chateau d’amour sur les valves de boîtes à miroirs, in: *Gazette des Beaux Arts* 63 (5 Pér. 4), 1921, S. 279–297
- KOECHLIN 1924 – Raymond KOECHLIN, Les ivoires gothiques français, 3 Bde., Paris 1924
- KÖHLER 1991 – Gisela Ruth KÖHLER, Das literarische Porträt. Eine Untersuchung zur geschlossenen Personendarstellung in der französischen Erzählliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, zugleich Dissertation Technische Hochschule Aachen 1990 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 38), Bonn 1991
- KOHLHAUSEN/MEISTER/BUSCH 1970 – Heinrich KOHLHAUSEN/Peter-Wilhelm MEISTER/Harald BUSCH (Hg.), Europäisches Kunsthandwerk. Gotik und Spätgotik (Monumente des Abendlandes. Eine Buchreihe), 2 Bde., Frankfurt am Main 1970
- KÖHN 1930 – Anna KÖHN, Das weibliche Schönheitsideal in der ritterlichen Dichtung (Form und Geist. Arbeiten zur germanischen Philologie 14), Leipzig 1930
- KOKABI 1997 – Mostefa KOKABI, Skelettreste als Rohmaterial – Material, Methode, Technik, in: KAT. AUSST. MÜNCHEN 1997, S. 19–38
- KOLMERSCHLAG 1995 – Eliane KOLMERSCHLAG, Interpretation und Übersetzung des Conte de Floire et Blancheflor. Poetische Herrschaftslegitimation im höfischen Roman (Werkstruktur und Hintergrund. Studien zur französischen Literatur 4), Frankfurt am Main et al. 1995
- KOOPER 1994 – Erik KOOPER (Hg.), Medieval dutch literature in its european context (Cambridge studies in medieval literature 21), Cambridge 1994
- KOPPITZ 1980 – Hans-Joachim KOPPITZ, Studien zur Tradierung der weltlichen mittelhochdeutschen Epik im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, München 1980
- KORDECKI 1997 – Lesley KORDECKI, Losing the monster and recovering the non-human in fable(d) subjectivity, in: HUWEN 1997, S. 25–37
- KORENY 1974 – Fritz KORENY, Spielkarten und Musterbuch in der Spätgotik, in: WIENER SPIELKARTENFABRIK 1974, S. 45–50
- KORNÉL 1929 – Divald KORNÉL, A magyar iparművészet története, Budapest 1929
- KRAUSE 2011–2012 – Stefan KRAUSE, Der Augsburger Druckgraphiker Daniel Hopfer (1471–1536) als Waffendekorateur, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 13/14, 2011–2012, S. 52–75
- KRAUSE 2013 – Stefan KRAUSE, »[...] in einem gewaltigen herlichen schoenen [...] Küris mit golt geezt«. Die Dekoration deutscher Rüstungen der Renaissance, in: KAT. AUSST. INNSBRUCK 2013, S. 56–65
- KRAUSE 2014a – Stefan KRAUSE, »aufs lustigist ausbereitet«. Zur Rüstungsdekoration des Spätmittelalters und der Renaissance, in: KAT. AUSST. SCHAFFHAUSEN 2014, S. 115–131
- KRAUSE 2014b – Stefan KRAUSE, »die leuchtende Fackel, [...] die uns den ehrenhaften Weg zeigt« – Deutsche Rüstungen der Zeit Maximilians I. und ihr Dekor, in: KAT. AUSST. MANNHEIM 2014, S. 114–127

- KRAUSE 2014c – Stefan KRAUSE, »unser leib soll bestett werden in sannd Jörgen kirchen zu der newstat in Österreich«. Kaiser Maximilian I. und der hl. Georg, in: KAT. AUSST. MANNHEIM 2014, S. 98–102
- KRAY 1994 – Ralph KRAY, Wider »eine engbrüstige Imagination«. Studien zur medien-, stoff- und motivgeschichtlichen Typogenese des Herakles/Herkules-Mythos, in: KRAY/OETTERMANN 1994, Bd. 2: Medienhistorischer Aufriß. Repertorium zur intermedialen Stoff- und Motivgeschichte, S. 9–129
- KRAY/OETTERMANN 1994 – Ralph KRAY und Stephan OETTERMANN (Hg.), Herakles/Herkules, 2 Bde., Basel 1994
- KRISTAHN 2016 – Cosima-Kristina KRISTAHN, Von Sante Georgio einem rittere. Eine Studie zum hl. Georg in der deutschen Bildkunst von 1450 bis um 1530 und den thematischen Kontexten, Dissertation Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Philosophische Fakultät I, Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas 2016. Online verfügbar unter: <http://dx.doi.org/10.25673/1985>, zuletzt geprüft am 10.10.2023
- KRUSE 2003 – Christiane KRUSE, Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums, München 2003
- KRUSE 2006 – Christiane KRUSE, Menschenbilder und Menschenbildner im Rosenroman: Nature, Art und Pygmalion, in: MAREK ET AL. 2006, S. 115–134
- KUDER 1994 – Ulrich KUDER, Der Teppich von Bayeux, Frankfurt am Main 1994
- KUGLER 2007 – Hartmut KUGLER (Hg.), Die Ebstorfer Weltkarte. Kommentierte Neuauflage in zwei Bänden, 2 Bde., Berlin 2007
- KÜHNEL 1984 – Harry KÜHNEL (Hg.), Die Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters. Methode – Ziel – Verwirklichung (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 6), Wien 1984
- KUNZ 1916 – George Frederick KUNZ, Ivory and the elephant in art, in archaeology, and in science, New York 1916
- KURNATOWSKA 1977 – Zofia KURNATOWSKA, Horn-working in medieval Poland, in: GEREVICH/SALAMON 1977, S. 121–125
- KUSTERNIG 1986a – Andreas KUSTERNIG, Der Adler, das Wappentier Österreichs und des Heiligen Römischen Reiches, in: KAT. AUSST. ST. PÖLTEN 1986, S. 28–45
- KUSTERNIG 1986b – Andreas KUSTERNIG, Der Bindenschild und das Fünfadlerwappen. Symbole aus Niederösterreich, in: KAT. AUSST. ST. PÖLTEN 1986, S. 46–71
- KUTSCHBACH 1998 – Doris KUTSCHBACH, Das irdische Paradies. Liebesgärten im Mittelalter, in: KAT. AUSST. GOETHA 1998, S. 82–92
- KYBALOVÁ 1985 – Jana KYBALOVÁ, Plastik, in: SEIBT 1985, S. 246–254
- LACOSTE 2009 – Jacques LACOSTE, Les sculptures romanes de l'abbatiale Notre-Dame, in: GENSBEITEL ET AL. 2009, S. 161–18.
- LAKING 1920 – Guy Francis LAKING, A record of european armour and arms through seven centuries, 3 Bde., London 1920
- LANDESDENKMALAMT BADEN-WÜRTTEMBERG 1994 – Landesdenkmalamt Baden-Württemberg (Hg.), »Knochenarbeit«. Artefakte aus tierischen Rohstoffen im Wandel der Zeit, Stuttgart 1994
- LANDESSTELLE DER NICHTSTAATLICHEN MUSEEN IN BAYERN 2001 – Landesstelle der nichtstaatlichen Museen in Bayern (Hg.), Sammlungsdokumentation – Geschichte – Wege – Beispiele, München und Berlin 2001
- LAROCCA 2014 – Donald J. LAROCCA (Hg.), The armorer's art. Essays in honor of Stuart Pyhrr, Woonsocket 2014
- LAROCCA 2017 – Donald J. LAROCCA, How to read european armor, New Haven und London 2017
- LASCH 2007 – Alexander LASCH, »Eingreifendes Denken«. Rezipientensteuerung aus pragmatischer Perspektive in Hartmann von Aue Erec, in: STARKEY/WENZEL 2007, S. 13–31
- LASNIK 2003 – Ernst LASNIK, Ein Rundgang durch die Landesausstellung »Mythos Pferd«, in: KAT. AUSST. PIBER/KÖFLACH 2003, S. 10–41
- LATA 2007 – Sabine LATA, Kunstwerke aus der Zeit der Ottonen, Salier und Staufer, in: KAT. NÜRNBERG 2007, S. 78–87
- LAUDE 2012 – Corinna LAUDE, wîs lûter ein îs – oder: Schwierige Schönheit. Überlegungen zur Etablierung ästhetischer Normen in der höfischen Epik, in: BRÜGGEN ET AL. 2012, S. 79–104
- LEEUWENBERG 1969 – Jaap LEEUWENBERG, Early nineteenth-century gothic ivories, in: Aachener Kunstblätter 39, 1969, S. 111–148
- LEHNART 2000–2005 – Ulrich LEHNART, Kleidung und Waffen, 3 Bde., Wald-Michelbach 2000–2005
- LENK 1965 – Werner LENK, Zur Sprichwort-Antithetik im Salomon-Markolf-Dialog, in: Forschungen und Fortschritte. Nachrichtenblatt der deutschen Wissenschaft und Technik 39, 1965, S. 151–155
- LEONHARD 1976 – Walter LEONHARD, Das große Buch der Wappenkunst. Entwicklung, Elemente, Bildmotive, Gestaltung, München 1976
- LEPSIUS/REICHLIN 2015 – Susanne LEPSIUS und Susanne REICHLIN (Hg.), Fides/Triuwe (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 20, H. 2), Berlin 2015

- LEVY/CASCIO 1999 – Juliette LEVY und Agnès CASCIO, Ivoires gothiques: Polychromie originale et repeints, in: BRIDGLAND 1999, Bd. 1, S. 429–437
- LG – Lancelot-Grail Project. Chronological and geographical distribution of Lancelot-Grail manuscripts, hg. von Elspeth M. KENNEDY et al., Online verfügbar unter: <https://www.lancelot-project.pitt.edu/lancelot-project.html>, zuletzt geprüft am 28.11.2023
- LIE 1987 – Orlanda Soei Han LIE, The middle dutch prose Lancelot. A study of the Rotterdam fragments and their place in french, german, and dutch Lancelot en prose tradition, with an edition of the text (Middelnederlandse Lancelotromans 111), Amsterdam/Oxford/New York 1987
- LIEBENWEIN 1977 – Wolfgang LIEBENWEIN, Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600, zugleich erweiterte Fassung der Dissertation Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt 1974 (Frankfurter Forschungen zur Kunst 6), Berlin 1977
- LIEB/STROHSCHNEIDER 2002 – Ludger LIEB und Peter STROHSCHNEIDER, Zur Konventionalität der Minnerede. Eine Skizze am Beispiel von des Elenden Knaben ›Minnericht‹, in: LUTZ/THALI/WETZEL 2002, S. 109–138
- LIENERT 1990 – Elisabeth LIENERT, Ritterschaft und Minne. Ursprungsmythos und Bildungszitat – Troja-Anspielungen in nicht-trojanischen Dichtungen des 12. bis 14. Jahrhunderts, in: BRUNNER 1990, S. 199–243
- LIENERT 2001 – Elisabeth LIENERT, Deutsche Antikenromane des Mittelalters (Grundlagen der Germanistik 39), Berlin 2001
- LINARES 2011 – Marina LINARES, Kunst und Kultur im Mittelalter. Farbschemata und Farbsymbole, in: BENNEWITZ/SCHINDLER 2011, Bd. 1, S. 297–311
- LIND 1873 – Karl LIND, Die österreichische kunsthistorische Abteilung der Wiener-Weltausstellung, in: Mitteilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 19, 1873, S. 149–220
- LIPÍŃSKA 2009 – Aleksandra LIPÍŃSKA (Hg.), Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką/Material of Sculpture. Between Technique and Semantics (Acta Universitatis Wratislaviensis 3156), Wrocław 2009
- LIPTON 2014 – Sara LIPTON, Dark mirror. The medieval origins of anti-jewish iconography, New York 2014
- LOCH 1936 – Alfred LOCH, Der Rosenkranz als Rechtssymbol, in: Volk und Volkstum. Jahrbuch für Volkskunde 1, 1936, S. 296–298
- LONGHURST 1926 – Margaret Helen LONGHURST, English ivories, London 1926
- LOOMIS 1966 – Roger Sherman LOOMIS, Arthurian legends in medieval art. Reprint of 1938 (Monograph Series. The modern language association of America 9), New York 1966
- LOPE 1984 – Hans-Joachim LOPE, Französische Literaturgeschichte (Uni-Taschenbücher 767), 2. ergänzte Aufl., Heidelberg 1984
- LÖVEI 1990 – Pál LÖVEI, Der ungarische Drachenorden, in: KAT. AUSST. EISENSTADT 1990, S. 64–67
- LUCHNER 1958 – Laurin LUCHNER, Denkmal eines Renaissancefürsten. Versuch einer Rekonstruktion des Ambrazer Museums von 1583, Wien 1958
- LUSANNA 2012 – Enrica Neri LUSANNA, Giovanni di Jacopo e il candelabro del Battistero di Firenze, in: FABBRI/GIUSTI 2012, S. 200–207
- LUTZ/THALI/WETZEL 2002 – Eckart Conrad LUTZ/Johanna THALI/René WETZEL (Hg.), Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter, Freiburger Colloquium 1998, Tübingen 2002
- LUTZ/THALI/WETZEL 2005 – Eckart Conrad LUTZ/Johanna THALI/René WETZEL (Hg.), Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation, Burgdorfer Colloquium 2001, Tübingen 2005
- LYON 2011 – Christopher LYON, Couples in art. Artworks from the Metropolitan Museum of Art selected by Colin EISLER in collaboration with Caroline KELLY, München/London/New York 2011
- MACÍAS/CORNUDELLA 2011–2012 – Guadaira MACÍAS und Rafael CORNUDELLA, Bernat Martorell i la llegenda de sant Jordi. Del retaule als brodats, in: Locvs amiens 11, 2011–2012, S. 19–53
- MACÍAS/CORNUDELLA 2015 – Guadaira MACÍAS und Rafael CORNUDELLA, El retaule de sant Jordi de Bernat Martorell, in: CARBONELL I BUADES 2015a, Bd. 1, S. 208–229
- MACKAY-SMITH 1984 – Alexander MACKAY-SMITH, Man and the horse: the evolution of riding and its influence on equestrian costume, in: KAT. AUSST. NEW YORK 1984, S. 10–57
- MANN 1962 – James MANN, Introduction, in: KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. XIII–XXXI
- MARASZAK 2015 – Émile MARASZAK, Les manuscrits enluminés de l'histoire ancienne jusqu'à César en Terre Sainte. Saint-Jean-d'Arce, 1260–1291, Dijon 2015
- MAREK ET AL. 2006 – Kristin MAREK/Raphaële PREISINGER/Marius RIMMELE/Katrin KÄRCHER (Hg.), Bild und Körper im Mittelalter, München 2006
- MARIAUX 1996 – Pierre-Alain MARIAUX, Moulage, faux et copie. Note sur l'origine d'un ivoire gothique du Musée Historique de Lausanne, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 53, 1996, S. 17–24
- MAROSI 2006 – Ernő MAROSI, Sigismund, 1368–1437. König von Ungarn als Erbe der Anjou-Tradition, in: KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 571–579

- MARTH 2004 – Regine MARTH, Die Sammlungen von Rudolph August bis Ludwig Rudolph (1666–1735), in: KAT. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 44–87
- MARTI 2008 – Susan MARTI, Stifterbilder und Votivgeschenke, in: KAT. AUSST. BERN/BRÜGGE 2008, S. 250–251
- MARX 2011 – Petra MARX, Derick Baegert. Ein spätmittelalterlicher Maler in Wesel und sein Schaffen zwischen Niederrhein, Niederlande und Westfalen, Forschungsstand und offene Fragen, in: KAT. AUSST. WESEL 2011, S. 47–91
- MASSE 2007–2008 – Marie-Sophie MASSE, Von Camillas zu Enites Pferd. Die Anfänge der deutschsprachigen »descriptio« im Spannungsfeld der Kulturen, in: VALENTIN 2007–2008, Bd. 7: Bild, Rede, Schrift, S. 13–20
- MASSE 2011 – Marie-Sophie MASSE, man sol einem wîbe / kiesen bî dem lîbe / ob si ze lobe stât. Zu Lob und Beschreibung der Frauenschönheit im »Erec«, in: KLEIN 2011, S. 151–171
- MATTER 2013 – Stefan MATTER, Reden von der Minne. Untersuchungen zu Spielformen literarischer Bildung zwischen verbaler und visueller Vergegenwärtigung anhand von Minnereden und Minnebildern des deutschsprachigen Spätmittelalters (Bibliotheca Germanica. Handbücher, Texte und Monographien aus dem Gebiete der germanischen Philologie 59), Tübingen 2013
- MATZEL/ROLOFF 1989 – Klaus MATZEL und Hans-Gert ROLOFF (Hg.), Festschrift für Herbert Kolb zu seinem 65. Geburtstag, Bern 1989
- MAUÉ 1993 – Hermann MAUÉ (Hg.), Visualisierung städtischer Ordnung. Zeichen – Abzeichen – Hoheitszeichen. Referate der interdisziplinären Tagung des Forschungsinstituts für Realienkunde am Germanischen Nationalmuseum (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde 1993), Nürnberg 1993
- MAYRHOFER 1980 – Manfred MAYRHOFER (Hg.), Europäische Sachkultur des Mittelalters (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 4), Wien 1980
- MCDONOUGH 2007 – Christopher J. MCDONOUGH, Paris, Bibliothèque nationale de France lat. 15158: A late thirteenth-century Liber Catonianus from the abbey of St. Victor, in: Mediaeval Studies 69, 2007, S. 299–327
- MEIER 2006 – Esther MEIER, Der umschlossene Garten in der Kunstgeschichte – Die Frage nach dem Drinnen und Draussen, in: KAT. AUSST. BONN/PADERBORN/REGENSBURG 2006, S. 15–30
- MELANI 1907–1910 – Alfredo MELANI, L'arte nell'industria, 2 Bde., Mailand 1907–1910
- MÉLY/BISHOP 1892–1895 – Fernand de MÉLY und Edmund BISHOP, Bibliographie générale des inventaires imprimés, 3 Bde., Paris 1892–1895
- MELZER 1972 – Helmut MELZER, Trivialisierungstendenzen im Volksbuch. Ein Vergleich der Volksbücher »Tristrant und Isalde«, »Wigoleis« und »Wilhelm von Österreich« mit den mittelhochdeutschen Epen (Deutsche Volksbücher in Faksimiledrucken. Reihe B 3), Hildesheim und New York 1972
- MELZER 1999 – Walter MELZER, Ausgrabungen zu Handel und Handwerk in der westfälischen Hansestadt Soest, in: RÖBER 1999, S. 63–76
- MERLINI 1988 – Elena MERLINI, La »Bottega degli Embriachi« e i cofanetti eburnei fra trecento e quattrocento: una proposta di classificazione, in: Arte Cristiana 76, 1988, S. 267–282
- MERLO 2018 – Marco MERLO, Le armi islamiche nelle armerie medicee, in: KAT. AUSST. FLORENZ 2018, S. 152–169
- MERTZ 1914 – Richard MERTZ, Die deutschen Bruchstücke von Athis und Prophilias in ihrem Verhältnis zum altfranzösischen Roman, zugleich Dissertation Universität Straßburg, Leipzig 1914
- MEURER 1979 – Heribert MEURER, Das Stuttgarter Kartenspiel, in: MEURER/BROWN 1979, S. 7–48
- MEURER/BROWN 1979 – Das Stuttgarter Kartenspiel/The Stuttgart Playing Cards. Einführung von Heribert MEURER/Introduction by Heribert MEURER, translated by George BROWN (Historische Kartenspiele in Faksimileausgaben), Stuttgart 1979
- MEYER 1986 – Maria MEYER, Das Kostüm auf niederländischen Bildern. Zum Modewandel im 17. Jahrhundert, Münster 1986
- MEYER 2009 – Thomas MEYER, Bogen, Armbrust, Hakenbüchse. Entwicklung und Technik der Fernwaffen des Mittelalters, Norderstedt 2009
- MEYER 2017 – Werner MEYER, Ritterturniere im Mittelalter. Lanzenstechen, Prunkgewänder, Festgelage, Mainz 2017
- MEYER/SCHIEWER 2002 – Matthias MEYER und Hans-Jochen SCHIEWER (Hg.), Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters, Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag, Tübingen 2002
- MEYERSON 1938 – Åke MEYERSON, Die großherzogliche Rüstkammer zu Florenz im Jahre 1666, in: Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde Neue Folge 6, 1938, S. 200–202
- MILLER 1997a – Markus MILLER, Die Große Kölner Beinschnitzerwerkstatt, in: KAT. AUSST. DARMSTADT/KÖLN 1997, S. 31–60
- MILLER 1997b – Markus MILLER, Katalog- und Werkverzeichnis, in: KAT. AUSST. DARMSTADT/KÖLN 1997, S. 91–206
- MILLER 1997c – Markus MILLER, Materialien und Technik, in: KAT. AUSST. DARMSTADT/KÖLN 1997, S. 16–30

- MINGES 1998 – Klaus MINGES, Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung, zugleich Dissertation Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1993 (Museen – Geschichte und Gegenwart 3), Münster 1998
- MINNEKER 2007 – Ilka MINNEKER, Vom Kloster zur Residenz. Dynastische Memoria und Repräsentation im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Mecklenburg (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496 18), Münster 2007
- MIQUEL JUAN 2011 – Matilde MIQUEL JUAN, El Gótico Internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma, in: *Goya. Revista de arte* 336, 2011, S. 190–213
- MOHRLAND 2013 – Juliane MOHRLAND, Die Frau zwischen Narr und Tod. Untersuchungen zu einem Motiv der frühneuzeitlichen Bildpublizistik, zugleich Dissertation Karlsruher Institut für Technologie, Fakultät für Architektur 2012 (Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte 8), Berlin 2013
- MOLINIER 1883 – Émile MOLINIER, Notes sur quelques selles de fabrication italienne, in: *L'Art. Revue hebdomadaire illustrée* 9 (H. 3), 1883, S. 29–32
- MOLINIER 1896 – Émile MOLINIER, Ivoires (Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIe siècle 1), Paris 1896
- MÖLK 1994 – Ulrich MÖLK, Das Hohe Mittelalter, in: GRIMM 1994, S. 36–66
- MOOG-GRÜNEWALD 2005 – Maria MOOG-GRÜNEWALD (Hg.), Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der neue Pauly. Supplemente 5), Stuttgart 2005
- MORA-LEBRUN 2008 – Francine MORA-LEBRUN, «Metre en Romanz». Les romans d'antiquité du XIIe siècle et leur postérité (XIIIe–XIVe siècle) (Moyen Âge – outils et synthèses 3), Paris 2008
- MOREL-FATIO 1886 – Alfred MOREL-FATIO, Facetus, in: *Romania* 15, 1886, S. 224–235
- MOSHER STUART 2006 – Susan MOSHER STUART, Gilding the market. Luxury and fashion in fourteenth-century Italy, Philadelphia 2006
- MOXEY 1985 – Keith P. F. MOXEY, Das Ritterideal und der Hausbuchmeister (Meister des Amsterdamer Kabinetts), in: *KAT. AUSST. AMSTERDAM/FRANKFURT* 1985, S. 38–51
- MÜHRENBURG 1999 – Doris MÜHRENBURG, Archäologische Berichte für das Handwerk in Lübeck, in: RÖBER 1999, S. 43–52
- MÜLLER 1982 – Jan-Dirk MÜLLER, Gedechnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I. (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 2), München 1982
- MÜLLER 1985 – Jan-Dirk MÜLLER, Volksbuch/Prosaroman im 15./16. Jahrhundert. Perspektiven der Forschung, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur Sonderheft 1*, 1985, S. 1–159
- MÜLLER 1986 – Ulrich MÜLLER (Hg.), Minne ist ein swaerez spil. Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 440), Göppingen 1986
- MÜLLER 1994 – Heinrich MÜLLER, Ankauf der bedeutenden Waffensammlung des Prinzen Carl von Preußen 1883, in: *KAT. AUSST. BERLIN* 1994, Bd. 1: Vom Arsenal zum Museum, S. 142–162
- MÜLLER 1996a – Markus MÜLLER, Beobachtungen zur ikonographischen Kanonbildung der höfischen Minne: Das Braunschweiger Musterbuch in Herzog Anton Ulrich-Museum, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 35, 1996, S. 43–68
- MÜLLER 1996b – Markus MÜLLER, Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts (Pictura et poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst 7), Weimar und Wien 1996
- MÜLLER 1999 – Markus MÜLLER, Die Elfenbeinmadonna des münsterischen Domschatzes. Überlegungen zur mittelalterlichen Präsentationsästhetik und Materialsemantik gotischer Elfenbeinstatuetten, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 77, 1999, S. 411–423
- MÜLLER 2015 – Jan-Dirk MÜLLER, Was heißt eigentlich triuwe in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹, in: *LEPSIUS/REICHLIN* 2015, S. 311–326
- MÜLLER-HICKLER 1923–1925 – Hans MÜLLER-HICKLER, Sitz und Sattel im Laufe der Jahrhunderte, in: *Zeitschrift für historische Sachen- und Kostümkunde* 10 (Neue Folge 1), 1923–1925, S. 6–13
- MÜLLER/SMOLKA/ZEDELMAIER 1991 – Winfried MÜLLER/Wolfgang J. SMOLKA/Helmut ZEDELMAIER (Hg.), Universität und Bildung. Festschrift Laetitia Boehm zum 60. Geburtstag, München 1991
- NAGY 1910 – Géza NAGY, Hadtörténeti ereklyék a Magyar Nemzeti Múzeumban. Első kölemény, in: *Hadtörténelmi közlemények. Hadtörténelmi intézet és múzeum folyóirata* 11, 1910, S. 223–243
- NEUBERT 1911 – Fritz NEUBERT, Die volkstümlichen Anschauungen über Physiognomik in Frankreich bis zum Ausgang des Mittelalters, in: *Romanische Forschungen. Vierteljahrsschrift für romanische Sprachen und Literaturen* 29, 1911, S. 557–679
- NEUMANN 1991 – Hartwig NEUMANN, Das Zeughaus. Die Entwicklung eines Bautyps von der spätmittelalterlichen Rüstkammer zum Arsenal im deutschsprachigen

- Bereich vom XV. bis XIX. Jahrhundert, zugleich Dissertation Technische Hochschule Aachen (Architectura militaris 4), 2 Bde., Koblenz 1991
- NICKEL 1973–1974 – Helmut NICKEL, Arms and armor, in: The Metropolitan Museum of art bulletin 32, 1973–1974, S. 96–97
- NICKEL 1974 – Helmut NICKEL, Ullstein Waffenbuch. Eine kulturhistorische Waffenkunde mit Markenverzeichnis, Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1974
- NICKEL 1975 – Helmut NICKEL, Hunting, gaming, and sports, in: KAT. AUSST. NEW YORK 1975, S. 204–224
- NOACCA 2012 – Cristina NOACCA, Parure de femme, armure de guerrière, tombeau d'héroïne: le portrait de Camille en Amazone dans le Roman d'Éneas (vers 1160), in: FABRIS/JUNG 2012, S. 55–74
- NORMAN 1988 – Joanne S. NORMAN, Metamorphoses of an allegory. The iconography of the psychomachia in medieval art (American University studies. Series IX: History 29), New York et al. 1988
- NUTTAL 2010 – Paula NUTTAL, Dancing, love and the ›beautiful game‹: a new interpretation of a group of fifteenth-century ›gaming‹ boxes, in: Renaissance Studies 24: Re-Thinking Renaissance Objects: Design, Function and Meaning, 2010, S. 119–141
- O.A. 1863 – O.A., Le Musée de Pesth, in: Magasin Pittoresque. A cinquante centimes par livraison mensuelle 31, 1863, S. 8–11
- O.A. 1893 – O.A., Vom Kunstmarkt, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe Neue Folge 4, 1893, S. 412–413
- O'DELL-FRANKE 1977 – Ilse O'DELL-FRANKE, Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis, Wiesbaden 1977
- OBERMAIER 2012 – Sabine OBERMAIER, Macht und Wut, Treue und Mut. Das Bild des Löwen im Mittelalter und seine antiken und christlichen Traditionen, in: KAT. AUSST. ZÜRICH 2012, S. 130–141
- OLIVER 2002 – David A. OLIVER (Hg.), The nineteenth Park Lane Arms Fair, London 2002
- OOSTROM 2009 – Frits van OOSTROM, The Middle Ages until circa 1400, in: HERMANS 2009, S. 1–62
- OTT 2002 – Norbert H. OTT, Literatur in Bildern. Eine Vorbemerkung und sieben Stichworte, in: LUTZ/THALI/WETZEL 2002, S. 153–197
- OTTE 1994 – Michaela OTTE, Geschichte des Reitens. Von der Antike bis zur Neuzeit, Warendorf 1994
- PÄCHT 1962 – Otto PÄCHT, Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache, in: KAT. AUSST. WIEN 1962, S. 52–65
- PALLA 1995 – Rudi PALLA, Verschwundene Arbeit. Ein Thesaurus der untergegangenen Berufe, Frankfurt am Main 1995
- PANUŠKOVÁ 2018 – Lenka PANUŠKOVÁ, Die Vorliebe König Wenzels IV. für Astronomie und Astrologie. Was steht hinter den Diagrammen des Codex Clm 826? in: STUDNIČKOVÁ/THEISEN 2018, S. 82–97
- PAPP 2014 – Júlia PAPP, John Brampton Philpot's photographs of fictile ivory in the Hungarian National Museum. In commemoration of the bicentenary of Ferenc Pulszky's birth, in: RIHA Journal 0091, 2014. Online verfügbar unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-2014090414981>, zuletzt geprüft am 05.10.2023
- PAPP 2016 – Júlia PAPP, »Present of Ferencz pulszky«. John Brampton Philpot's photographs of fictile ivory in the Hungarian National Museum, in: PAPP/CHIESI 2016, S. 9–28
- PAPP/CHIESI 2016 – Júlia PAPP und Benedetta CHIESI (Hg.), John Brampton Phipot's photographs of fictile ivory/John Brampton Philpot fényképsorozata elefántcsont faragványok másolatairól, Budapest 2016
- PASSERI 1759 – Johannes Battista PASSERI, In monumenta sacra eburnea expositions, Florenz 1759
- PATTERSON 2009 – Angus PATTERSON, Armour and weapons, in: KAT. LONDON 2009, S. 292–293
- PAUSCH 2004 – Oskar PAUSCH, Imperator. Kaiser. Cyesars. Die dreisprachigen Vokabulare für Ladislaus Postumus und Maximilian I (Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters. Reihe 4. Monographien 3), Wien 2004
- PAX/ARNDT 1929–1938 – Ferdinand PAX und Walther ARNDT (Hg.), Die Rohstoffe des Tierreichs, 2 Bde., Berlin 1929–1938
- PEEK 1999 – Wendy Chapman PEEK, King by day, queen by night: The virgin Camille in the Roman d'Eneas, in: KELLY/LESLIE 1999, S. 71–82
- PENNIMAN 1952 – Thomas Kenneth PENNIMAN, Pictures of ivory and other animal teeth, bone and antler. With a brief commentary on their use in identification (Occasional Paper on Technology 5), Oxford 1952
- PETERS/WARNING 2009 – Ursula PETERS und Rainer WARNING (Hg.), Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, München 2009
- PFÄFFENBICHLER 1990 – Matthias PFÄFFENBICHLER, Die Ritter im Turnier und Krieg, in: KAT. AUSST. EISENSTADT 1990, S. 40–46
- PFÄFFENBICHLER 1999 – Matthias PFÄFFENBICHLER, Die Rüstung bei Michael Pacher in Malerei und Skulptur, in: PLIEGER 1999, S. 87–93
- PHILIPPOWICH 1961 – Eugen von PHILIPPOWICH, Elfenbein. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber (Bib-

- liothek für Kunst- und Antiquitätenfreude 17), Braunschweig 1961
- PIATTOLI 1929 – Renato PIATTOLI, Un mercante del trecento e gli artisti del tempo suo, in: *Rivista d'Arte* 11, 1929, S. 220–253
- PIRKER-AURENHAMMER 2007 – Veronika PIRKER-AURENHAMMER, Im Himmel wie auf Erden. Gärten des Mittelalters als Ausdruck von Frömmigkeit und Sinnesfreuden, in: *KAT. AUSST. WIEN* 2007, S. 16–26
- PLIEGER 1999 – Cornelia PLIEGER (Hg.), Michael Pacher und sein Kreis/Michael Pacher e la sua cerchia, Ein tiroler Künstler der europäischen Spätgotik/Un artista tirolese nell'europa del quattrocento. 1498–1998, Symposium Bruneck 1998, Bozen 1999
- POCHAT/WAGNER 1991 – Götz POCCHAT und Brigitte WAGNER (Hg.), Internationale Gotik in Mitteleuropa (Kunst-historisches Jahrbuch Graz 24 [1990]), Graz 1991
- POESCHKE 2000 – Joachim POESCHKE, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, 2 Bde., München 2000
- POHL 2010 – Walter POHL, Mythische Amazonen und kämpfende Frauen in Spätantike und Frühmittelalter, in: *KAT. AUSST. SPEYER* 2010, S. 183–187
- POLLMANN 1952 – Othmar POLLMANN, Der Amazonenmythos in der nachantiken Kunst bis zum Ende des Barocks. Wiedergeburt und Wandel eines antiken Mythos, Dissertation Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Hohe Philosophische Fakultät 1952
- POLLMANN 1966 – Leo POLLMANN, Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs (Analecta Romana 18), Frankfurt am Main 1966
- POMIAN 1994 – Krzysztof POMIAN, Sammlungen – eine historische Typologie, in: GROTE 1994, S. 107–126
- POPP 1996 – Dietmar POPP, Duccio und die Antike. Studien zur Antikenvorstellung und Antikenrezeption in der Sieneser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts (Beiträge zur Kunstwissenschaft 67), München 1996
- POSSELT-KUHLI 2016 – Christina POSSELT-KUHLI, Die Hülle des Helden – Rüstungen und die Veränderbarkeit der Dinglichkeit, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4 (H. 1), 2016, S. 79–90. Online verfügbar unter: [urn:nbn:de:bsz:25-freidok-114927](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:25-freidok-114927), zuletzt geprüft am 06.10.2023
- POST 1938 – Paul POST, Falsche mittelalterliche Beinsättel, in: *Mitteilungen des Museen-Verbandes als Manuskript für die Mitglieder gedruckt und ausgegeben im Juli 1938* 60, 1938, S. 41–48
- PRASCHL-BICHLER 2011 – Gabriele PRASCHL-BICHLER, Affenhaube, Schellentracht und Wendeschuh. Kleidung und Mode im Mittelalter, München 2011
- PROFANTER 2019 – Krista PROFANTER, Die Pavesen aus der ehemaligen Rüstkammer von Klausen. Eine Spurensuche, in: *BEUING/AUGUSTYN* 2019, S. 275–301
- PUTZO 2015 – Christine PUTZO, Konrad Fleck. ›Flore und Blanscheflur‹, Text und Untersuchungen (Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters 143), Berlin/München/Boston 2015
- PYHRR 2002 – Stuart W. PYHRR, Clarence H. Mackay as an armour collector, in: *OLIVER* 2002, S. 20–32
- PYHRR 2012 – Stuart W. PYHRR, Armor for America. The Duc de Dino collection, in: *Metropolitan Museum Journal* 47, 2012, S. 183–230
- RADWAY 2009 – Robyn RADWAY, In the name of saint George: Ivory saddles from the fifteenth century, BA-Thesis. University of Central Florida Orlando, College of Arts and Humanities 2009
- RAFF 1994 – Thomas RAFF, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe (Kunstwissenschaftliche Studien 61), München 1994
- RAMEY 2001 – Lynn Tarte RAMEY, Christian, saracen and genre in medieval french literature (Studies in medieval history and culture 3), New York 2001
- RAMHARTER 2002 – Johannes RAMHARTER, Anmerkungen zur Darstellung von Waffen und Harnischen in der österreichischen Kunst der Spätgotik, in: *KAT. AUSST. LINZ/FREISTADT ET AL.* 2002, S. 156–160
- RAMHARTER 2009 – Johannes RAMHARTER, Venus in der Schmiede des Vulkans. Der Harnisch zwischen Funktionalität und Mode, in: *KAT. AUSST. BASEL* 2009, S. 60–72
- RANDALL 1985 – Richard H. RANDALL, Masterpieces of ivory from the Walters Art Gallery, New York 1985
- RANDALL 1993 – Richard H. RANDALL, The golden age of ivory: Gothic ivory carvings in north american collections, New York 1993
- RANDALL 1997 – Richard H. RANDALL, Popular romances carved in ivory, in: *KAT. AUSST. DETROIT/BALTIMORE* 1997, S. 63–79
- RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990 – Anna RAPP BURI und Monica STUCKY-SCHÜRER, Zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Mainz 1990
- RATKOWITSCH 1991 – Christine RATKOWITSCH, Descriptio picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts (Wiener Studien. Beiheft 15), Wien 1991
- RATKOWITSCH 2006 – Christine RATKOWITSCH (Hg.), Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 735), Wien 2006
- RAUDSZUS 1985 – Gabriele RAUDSZUS, Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters, zugleich

- Dissertation Universität Wuppertal 1983/1984 (Ordo Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit 1), Hildesheim/Zürich/New York 1985
- REBSCHLOE 2012 – Timo REBSCHLOE, Der Drache in der mittelalterlichen Literatur Europas, zugleich Dissertation Universität Köln 2012, Heidelberg 2012
- REICHEL 1998 – Andrea-Martina REICHEL, Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostüms, Dissertation Humboldt-Universität Berlin, Philosophische Fakultät III 1998. Online verfügbar unter: <http://dx.doi.org/10.18452/14439>, zuletzt geprüft am 18.10.2023
- REIDEMEISTER 2006 – Johann REIDEMEISTER, Superbia und Narziß. Personifikation und Allegorie in Miniaturen mittelalterlicher Handschriften (Ars Nova, Studies in late medieval and renaissance northern painting and illumination 14), Turnhout 2006
- REINEKE 2019 – Brigitte REINEKE, Jagdszenen – einmal anders betrachtet. Zur Ikonografie dekoriertes Armbruste, in: KAT. AUSST. BERLIN 2019, S. 60–77
- REINITZER 1976 – Heimo REINITZER, Über Beispielfiguren im »Erec«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 50, 1976, S. 624–630
- REINITZER 1982 – Heimo REINITZER, Der verschlossene Garten. Der Garten Marias im Mittelalter (Wolfenbüttler Hefte 12), Wolfenbüttel 1982
- REINLE 1980 – Adolf REINLE, Zum Programm des Brunens von Arnolfo di Cambio in Perugia 1281, in: Jahrbuch der Berliner Museen 22, 1980, S. 121–151
- REISENLEITNER 1990 – Markus REISENLEITNER, Ritterbild und Mittelalter-Rezeption von der Aufklärung bis zur Gegenwart, in: KAT. AUSST. EISENSTADT 1990, S. 164–174
- RENGER 2002 – Almut-Barbara RENGER (Hg.), Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace, Stuttgart und Weimar 2012
- RICHARDSON 2012 – Roland Thomas RICHARDSON, The medieval inventories of the Tower armouries 1320–1410, Dissertation University of York, Department of History 2012. Online verfügbar unter: [https://etheses.whiterose.ac.uk/3919/1/Thom\\_Richardson\\_thesis\\_final.pdf](https://etheses.whiterose.ac.uk/3919/1/Thom_Richardson_thesis_final.pdf), zuletzt geprüft am 22.10.2023
- RICHARDSON 2016 – Thom RICHARDSON, The Tower armoury in the fourteenth century, Leeds 2016
- RICHTER 2006 – Holger RICHTER, Die Hornbogenarmbrust. Geschichte und Technik, Ludwigshafen 2006
- RICHTER/HÄRLIN 1976 – Ernst-Ludwig RICHTER und Heide HÄRLIN, The »Stuttgarter Kartenspiel« – scientific examination of the pigments and paint layers of medieval playing cards, in: Studies in conservation 21, 1976, S. 18–24
- RIDDER/LANGER 2002 – Klaus RIDDER und Otto LANGER (Hg.), Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (18. bis 20. März 1999) (Körper, Zeichen, Kultur 11), Berlin 2002
- RIEDLINGER 1956 – Helmut RIEDLINGER, Die Makellosigkeit der Kirche in den lateinischen Hoheliedkommentaren des Mittelalters, Dissertation Universität Freiburg im Breisgau 1956
- RIJKELIJKHUIZEN 2011 – Marloes RIJKELIJKHUIZEN, Dutch medieval bone and antler combs, in: BARON/KUFEL-DIAKOWSKA 2011, S. 197–206
- RIMSL 2017 – Daniel RIMSL, St. Servatius auf dem Streichen, 13. völlig neu bearbeitete Aufl., Regensburg 2017
- RISCHPLER 2009 – Susanne RISCHPLER, Der Illuminator Michael (Codices Manuscripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde. Supplementum 1), Purkersdorf 2009
- RITZ 1955 – Gisind Maria RITZ, Die christliche Gebetszählschnur. Ihre Geschichte – ihre Entstehung – ihre Funktion, Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München, Philosophische Fakultät 1955
- RITZ 1962 – Gisind Maria RITZ, Der Rosenkranz, München 1962
- RITZ 1975 – Gisind Maria RITZ, Der Rosenkranz, in: KAT. AUSST. KÖLN 1975, S. 51–101
- RÖBER 1994 – Ralph RÖBER, Das Mittelalter: Hauswerk, Handwerk, Hohe Kunst, in: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg 1994, S. 110–120
- RÖBER 1995 – Ralph RÖBER, Zur Verarbeitung von Knochen und Geweih im mittelalterlichen Südwestdeutschland, in: Fundberichte aus Baden-Württemberg 20, 1995, S. 885–994
- RÖBER 1997 – Ralph RÖBER, Das Mittelalter: Hauswerk, Handwerk, Hohe Kunst, in: KAT. AUSST. MÜNCHEN 1997, S. 122–132
- RÖBER 1999 – Ralph RÖBER (Hg.), Von Schmieden, Würfeln und Schreibern. Städtisches Handwerk im Mittelalter, Beiträge des ersten Kolloquiums des Arbeitskreises zur archäologischen Erforschung des mittelalterlichen Handwerks (ALManach 4), Stuttgart 1999
- ROECK 2004 – Bernd ROECK, Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit von der Renaissance zur Revolution, Göttingen 2004
- ROLING 2010 – Bernd ROLING, Drachen und Sirenen. Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten (Mittellateinische Studien und Texte 42), Leiden und Boston 2010
- RÓMER 1865 – Florian RÓMER, Kleinere Beiträge und Besprechungen. Prunksättel im National-Museum zu Pesth, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 10, 1865, S. I–VIII

- ROPA 2019 – Anastasija ROPA, *Practical Horsemanship in medieval Arthurian Romance (Rewriting Equestrian History 1)*, Budapest 2019
- ROPRET/OCEPE 2013 – Polonca ROPRET und Nadja OCEPE (Hg.), *Book of abstracts. 7th international congress on the application of raman spectroscopy in art and archaeology (RAA)*, Ljubljana, Slovenia, 2th–6th September 2013, Ljubljana 2013
- RORIMER/FORSYTH 1954 – James J. RORIMER und William H. FORSYTH, *The medieval galleries*, in: *The Metropolitan Museum of art bulletin* 12, 1954, S. 121–144
- RÖSENER 1997 – Werner RÖSENER (Hg.), *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 135)*, Göttingen 1997
- ROSENFELD 1973a – Hellmut ROSENFELD (Hg.), *Max Geisberg. Alte Spielkarten (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 66, 132 und 205)*, Nachdruck der Ausgabe Straßburg 1905, 1910 und 1918, Baden-Baden 1973
- ROSENFELD 1973b – Hellmut ROSENFELD, *Max Geisberg und die neuere Spielkartenforschung*, in: ROSENFELD 1973a, S. 5–19
- ROSSER-OWEN 2015 – Mariam ROSSER-OWEN, *The olifant: a call for a shift of perspective*, in: BACILE/MCNEILL 2015, S. 15–58
- ROSSI 1881 – Giulio ROSSI, *Catalogo delle fotografie. N. 1. Riproduzioni di oggetti d'arte antica esposti nella mostra del 1874 in Milano. Oggetti del tesoro di monza, ecc.*, Mailand 1881
- ROTENSTEIN 1781–1787 – Gottfried EDLER VON ROTENSTEIN, *Reisen durch einen Theil des Königreichs Ungarn, im Jahr 1763 und folgenden Jahren. Zweyter Abschnitt: Beschreibung von Preßburg und einiger nahe gelegenen Lustörter*, in: BERNOULLI 1781–1787, Bd. 10, S. 185–226
- ROTHSTEIN 2007 – Katja ROTHSTEIN, *Der mittelhochdeutsche Prosa-Lancelot. Eine entstehungs- und überlieferungsgeschichtliche Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Handschrift Ms. allem. 8017-8020 (Kultur, Wissenschaft, Literatur. Beiträge zur Mittelforschung 15)*, Frankfurt am Main et al. 2007
- ROTHWELL ET AL. 1973 – Wiliam ROTHWELL/William Raymond Johnston BARRON/David BLAMIRE/Lewis THORPE, *Studies in medieval literature and languages in memory of Frederick Whitehead*, New York 1973
- RUFUS-WARD 2016 – Helen RUFUS-WARD, *Casts of thousands: British nineteenth-century fictile ivory collections*, in: PAPP/CHIESI 2016, S. 61–67
- RUKSCHCIO 1972 – Beate RUKSCHCIO, *Die Salzburger Tafel- und Glasmalerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, in: KAT. AUSST. SALZBURG 1972, S. 36–74
- RUMPF 1939 – Andreas RUMPF, *Dier Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs (Die antiken Sarkophagreliefs 5, 1. Abteilung)*, Berlin 1939
- RUPP 1977 – Heinz RUPP, *Philologie und Geschichtswissenschaft. Demonstrationen literarischer Texte des Mittelalters (medium Literatur. Studienbibliothek für Wissenschaft und Unterricht 5)*, Heidelberg 1977
- RUSHING 1995 – James A. RUSHING, *Images of adventure. Ywain in the visual arts (University of Pennsylvania Press. Middle Ages series)*, Philadelphia 1995
- RUSHING 2002 – James A. RUSHING, *The medieval german pictorial evidence*, in: JACKSON 2002a, S. 257–279
- RUSSENBERGER 2015 – Christian RUSSENBERGER, *Der Tod und die Mädchen. Amazonen auf römischen Sarkophagen, zugleich Dissertation Universität Zürich (Image & Context 13)*, Berlin/München/Boston 2015
- SALOMON 2015 – Franz-Viktor SALOMON, *Bewegungsapparat*, in: SALOMON/GEYER/GILLE 2015, S. 36–247
- SALOMON/GEYER/GILLE 2015 – Franz-Viktor SALOMON/Hans GEYER/Uwe GILLE (Hg.), *Anatomie für die Tiermedizin, 3. aktualisierte und erweiterte Aufl.*, Stuttgart 2015
- SALZER 1967 – Anselm SALZER, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur*, Darmstadt 1967
- SANDER/PAUL 2000 – Ulrike-Christine SANDER und Fritz PAUL (Hg.), *Muster und Funktionen kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung. Beiträge zur internationalen Geschichte der sprachlichen und literarischen Emanzipation (Veröffentlichungen aus dem Göttinger Sonderforschungsbereich 529 »Internationalität nationaler Literaturen«, Serie A: Literatur und Kulturräume im Mittelalter 5)*, Göttingen 2000
- SANDLER 1964 – Lucy Freeman SANDLER, *Essays in memory of Karl Lehmann*, Glückstadt 1964
- SANDTNER 2010 – Claudia SANDTNER, *Mobile Ausstattungen am Hof der Este in Ferrara. Arazzi als Repräsentationsform des 15. und 16. Jahrhunderts*, Dissertation Universität Stuttgart, Philosophisch-Historische Fakultät, Institut für Kunstgeschichte 2010. Online verfügbar unter: <http://dx.doi.org/10.18419/opus-5353>, zuletzt geprüft am 23.10.2023
- SARRAZIN 1879 – Gregor SARRAZIN, *Wigamur. Eine literarhistorische Untersuchung (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker 35)*, Straßburg 1879
- SAUER 2012 – Christine SAUER (Hg.), *Handwerk im Mittelalter*, Darmstadt 2012
- SAVIELLO 2012 – Julia SAVIELLO, *Instrumente der Ordnung – Objekte der Verführung. Elfenbeinkämme als Bildträger des 14. und 15. Jahrhunderts*, in: CORDEZ/KRÜGER 2012, S. 49–65

- SCALINI 2010 – Mario SCALINI, »Rinascimento privato«, collezionismo all'ombra delle insegne estensi, in: KAT. AUSST. AOSTA 2010, S. 17–39
- SCHACHT 1932 – Titus Claudius SCHACHT, Sattler-Fachkunde. Handbuch für Lehrer und Schüler, Fachkundlicher Text zum »Zeichenlehrgang für Sattler«, 2. Aufl., Erfurt 1932
- SCHAFSTAEDT 1906 – Heinrich SCHAFSTAEDT (Hg.), Die Mülheimer Bruchstücke von Flors und Blanzeflors (Gymnasium und Realschule zu Mülheim am Rhein. Abhandlung zum Jahresbericht über das Schuljahr 1905/1906), Mülheim 1906
- SCHANZE 2016a – Christoph SCHANZE, Der göttliche Harnisch und sein Gehalt. Zur Ausrüstung des Eneas und ihrer heroischen Agency im Roman d'Eneas und bei Heinrich von Veldeke, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4 (H. 1), 2016, S. 53–63. Online verfügbar unter: [urn:nbn:de:bsz:25-freidok-114927](http://nbn:de:bsz:25-freidok-114927), zuletzt geprüft am 06.10.2023
- SCHANZE 2016b – Christoph SCHANZE, Dinge erzählen im Mittelalter. Zur narratologischen Analyse von Objekten in der höfischen Epik, in: *KulturPoetik* 16, 2016, S. 153–172
- SCHEDL 2014 – Michaela SCHEDL, Der Wigalois-Zyklus auf Schloss Runkelstein. Von den Wandfresken zur Comic, in: STIFTUNG BOZNER SCHLÖSSER 2014, S. 175–201
- SCHIEBELREITER 2006 – Georg SCHIEBELREITER, Heraldik, Wien/München/Oldenburg 2006
- SCHELLER 1963 – Robert W. SCHELLER, A survey of medieval model books (Teylers Tweede Genootschap: Verhandelingen 17), Haarlem 1963
- SCHERER 1999 – Annette SCHERER, The altarpiece of the St. George Legend. Netherlandish influence in Cologne, in: VEROUGSTRAETE/SCHOUTE 1999, S. 285–292
- SCHIRMER 1982 – Walter H. SCHIRMER, Die kulturelle Rolle des englischen Hofes im 12. Jahrhundert, in: *BUMKE* 1982a, S. 232–247
- SCHLOSSER 1894 – Julius von SCHLOSSER, Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 15, 1894, S. 260–294
- SCHLOSSER 1899 – Julius von SCHLOSSER, Die Werkstatt der Embriachi in Venedig, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 20, 1899, S. 220–282
- SCHLÜTER/RAUSCH 1983 – Karl SCHLÜTER und Wilhelm RAUSCH, Vollständiges Handbuch für Sattler, Riemer und Täschner (Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke. Mit Berücksichtigung der neuesten Erfindungen 24), Nachdruck der 11. vermehrte und verbesserte Aufl. Weimar 1897, 2 Bde., Zürich 1983
- SCHMIDT 1977 – Leopold SCHMIDT, Zur Geschichte, Funktion und Ikonographie der Wiener Tartschen des 15. Jahrhunderts, in: KAT. AUSST. SCHALLABURG 1977, S. 44–50
- SCHMIDT 1991 – Gerhard SCHMIDT, Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven, in: POCHAT/WAGNER 1991, S. 34–49
- SCHMIDT 2006 – Gerhard SCHMIDT, Bewegung und Gegenbewegung. Internationale Gotik versus Schöner Stil, in: KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 541–547
- SCHMIDT 2010 – Mirjam Luise SCHMIDT, Liturgische Elfenbeinkämme von 800–1200. Eine Analyse von Stil, Form, Darstellungsinhalt und historischer Überlieferung, Saarbrücken 2010
- SCHMIDT/SCHMIDT 2007 – Heinrich SCHMIDT und Margarete SCHMIDT, Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst. Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik, München 2007
- SCHMIDT/WOUK 2017 – Suzanne Karr SCHMIDT und Edward H. WOUK (Hg.), *Prints in translation, 1450–1750. Image, materiality, space*, London und New York 2017
- SCHMITZ 2007 – Silvia SCHMITZ, Die Poetik der Adaptation. Literarische inventio im »Eneas« Heinrich von Veldeke (Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge 113), Tübingen 2007
- SCHNELL 1975 – Rüdiger SCHNELL, Ovids *Ars amatoria* und die höfische Minnetheorie, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 69, 1975, S. 132–159
- SCHNELL 1985 – Rüdiger SCHNELL, *Causa Amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur* (Bibliotheca Germanica. Handbücher, Texte und Monographien aus dem Gebiete der germanischen Philologie 27), Bern und München 1985
- SCHNELL 1990 – Rüdiger SCHNELL, Die »höfische« Liebe als »höfischer« Diskurs über die Liebe, in: *FLECKENSTEIN* 1990, S. 231–301
- SCHNELL 1994 – Rüdiger SCHNELL, Liebesdiskurs und Ehediskurs im 15. und 16. Jahrhundert, in: *TATLOCK* 1994, S. 77–120
- SCHOCK/BAUER/KOLLER 2008 – Flemming SCHOCK/Oswald BAUER/Ariane KOLLER (Hg.), *Dimensionen der Thetrum-Metapher in der Frühen Neuzeit/Dimensions of the early modern theatrum-metaphor. Ordnung und Repräsentation von Wissen/Order and representation of knowledge* (metaphorik.de 14/2008), Erlangen 2008
- SCHÖNBERGER 1935–1936 – Guido SCHÖNBERGER, Narwal-Einhorn. Studien über einen seltenen Werkstoff, in: *Städel-Jahrbuch* 9, 1935–1936, S. 167–247
- SCHÖNHERR 1883 – David SCHÖNHERR, Die Kunstbestrebungen des Erzherzogs Sigmund von Tyrol. Nach Urkunden und Acten des k. k. Statthaltereii-Archivs in Innsbruck, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1, 1883, S. 182–212

- SCHÖNING 1991 – Udo SCHÖNING, Thebenroman – Eneasroman – Trojaroman. Studien zur Rezeption der Antike in der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 235), Tübingen 1991
- SCHREITER 2012a – Charlotte SCHREITER (Hg.), Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext, Berlin 2012
- SCHREITER 2012b – Charlotte SCHREITER, Gipsabgüsse und antike Skulpturen. »Aufstellung« und »Ausstellung« seit der Renaissance, in: SCHREITER 2012a, S. 9–36
- SCHRÖDER 2014 – Maria SCHRÖDER, Die Beinsättel des 15. Jahrhunderts. Die Krippensättel in Wien, Modena und Florenz, Masterarbeit Universität Leipzig, Institut für Kunstgeschichte 2014
- SCHRÖDER 2019 – Maria SCHRÖDER, Animals and the medieval art of love: Carvings on fifteenth-century bone-saddles, in: WETTER/STARKEY 2019, S. 226–238
- SCHUCK 1992 – Marianne SCHUCK, Horn-, Geweih- und Knochenverarbeitung, in: KAT. AUSST. ZÜRICH/STUTTGART 1992, S. 416–417
- SCHUCKELT 1994–1995 – Holger SCHUCKELT, Gepanzerte Pferde. Ein Beitrag zur Geschichte des Roßharnischs mit einem Verzeichnis der Bestände der Dresdner Rüstammer, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 25, 1994–1995, S. 7–30
- SCHUCKELT 2000 – Holger SCHUCKELT, Ein neues Ross für die Dresdener Rüstammer, in: Dresdener Kunstblätter 44 (H. 1), 2000, S. 52–57
- SCHUCKELT/WILDE 2014 – Holger SCHUCKELT und Sabine WILDE, Triumph und Begehrt. Prunkharnische des flämischen Goldschmieds Eliseus Libaerts im Dienste fürstlicher Selbstdarstellung (Schätze des Dresdner Residenzschlosses 1: Rüstammer), Köln 2014
- SCHULTZ 1889 – Alwin SCHULTZ, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, 2. vermehrte und verbesserte Aufl., 2 Bde., Leipzig 1889
- SCHULZ 2008 – Armin SCHULZ, Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik (Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters 135), Tübingen 2008
- SCHÜNEMANN 2005 – Silke SCHÜNEMANN, »Florio und Biancaffora« (1499) – Studien zu einer literarischen Übersetzung (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext 106), Tübingen 2005
- SCHÜTZ 1988 – Karl SCHÜTZ, Die Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, in: ABTEILUNG FÜR DENKMALFORSCHUNG 1988, S. 177–189
- SCHWALBACH 1869 – Franz Karl SCHWALBACH, Die Verbreitung der Sage von Flore und Blanceflor in der Europaeischen Literatur, in: Programm des Koenigl. Wilhelms-Gymnasiums zu Krottschin zu Ostern 15, 1869, S. 1–29
- SCHWARZ 1872 – Monika SCHWARZ, Der heilige Georg – Miles Christi und Drachentöter. Wandlungen seines literarischen Bildes in Deutschland von den Anfängen bis in die Neuzeit, Dissertation Universität Köln, Philosophische Fakultät 1872
- SCHWARZKOGLER 2000 – Wolfgang SCHWARZKOGLER, Restaurierung und Konservierung eines Prunksattels südostdeutsch vermutlich um 1440, Diplomarbeit Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierungswissenschaften, Restaurierung – Technologie 2000
- SCUDIERI 1993 – Magnolia SCUDIERI, La Collezione Bandini: Da Raccolta privata a Museo pubblico, in: KAT. FIESOLE 1993, S. 21–53
- SEARS 1997 – Elizabeth SEARS, Ivory and ivory workers in medieval Paris, in: KAT. AUSST. DETROIT/BALTIMORE 1997, S. 19–37
- SEBŐK 2009 – Ferenc SEBŐK, Segimon i el viatge reial, in: KAT. AUSST. BARCELONA/BUDAPEST 2009, S. 383–391
- SEDLACEK 1997 – Ingrid SEDLACEK, Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 14), Marburg 1997
- SEELIG 2001 – Lorenz SEELIG, Historische Inventare – Geschichte, Formen, Funktionen, in: LANDESSTELLE DER NICHTSTAATLICHEN MUSEEN IN BAYERN 2001, S. 21–35
- SEELIG 2008 – Lorenz SEELIG, Die Münchner Kunstammer, in: SAUERLÄNDER 2008, 3, S. 1–114
- SEIBT 1985 – Ferdinand SEIBT (Hg.), Renaissance in Böhmen. Geschichte, Wissenschaft, Architektur, Plastik, Malerei, Kunsthandwerk, München 1985
- SEIDEL 1972 – Max SEIDEL, Die Elfenbeinmadonna im Domschatz zu Pisa. Studien zur Herkunft und Umbildung französischer Formen im Werk Giovanni Pisanos in der Epoche der Pistoieser Kanzel, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 16, 1972, S. 1–50
- SEIDEL 1975 – Max SEIDEL, Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 19, 1975, S. 307–392
- SEIDEL 2012 – Max SEIDEL, Father and Son. Nicola and Giovanni Pisano (Series of the Kunsthistorisches Institut in Florenz/Max-Planck-Institut 15/I), 2 Bde., Venedig 2012
- SEIDLER 2009 – Andrea SEIDLER, Ein Beitrag zur Klärung der Frage: Wer war Georg von Rottenstein?, in: Hungarian Studies 23, 2009, S. 29–35
- SEILER 2007 – Peter SEILER, Schönheit und Scham, sinnliches Temperament und moralische Temperantia. Überlegungen zu einigen Antikenadaptionen in der spätmittelalterlichen Bildhauerei Italiens, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 70, 2007, S. 473–512

- SELIGMAN 1961 – Germain SELIGMAN, *Merchants of art: 1800–1960. Eighty years of professional collecting*, New York 1961
- SELZER 1996 – Stephan SELZER, *Artushöfe im Ostseeraum. Ritterlich-höfische Kultur in den Städten des Preußenlandes im 14. und 15. Jahrhundert, zugleich Magisterarbeit Christian-Albrechts-Universität Kiel, Philosophische Fakultät 1995 (Kieler Werkstücke, Reihe D: Beiträge zur europäischen Geschichte des späten Mittelalters 8)*, Frankfurt am Main et al. 1996
- SENSFELDER 2019 – Jens SENFELDER, *Zur Jagd mit der Armbrust in Zeitalter Kaiser Maximilians*, in: KAT. AUSST. BERLIN 2019, S. 42–59
- SEREGNI 1927 – Giovanni SEREGNI, *Don Carlo Trivulzio e la cultura milanese dell'età sua MDCCXV–MDCCLXXXIX. Con XXI tavole fuori testo*, Mailand 1927
- SHALEM 2014 – Avinoam SHALEM, *Die mittelalterlichen Olifante (Die Elfenbeinskulpturen 8)*, 2 Bde., Berlin 2014
- SHALEM/GLASER 2014 – Avinoam SHALEM und Maria GLASER, *VI. Stilistische Gruppierung der Olifante*, in: SHALEM 2014, Bd. 1: Text, S. 45–113
- SIENNICKI 2019 – Martin SIENNICKI, *Der Kaufbeurer Setzschild im Bayerischen Nationalmuseum. Materiatechnologische Untersuchung und Replik*, in: BEUING/AUGUSTYN 2019, S. 125–142
- SIMONS 2017 – Patricia SIMONS, *Mantegna's Battle of the Sea Gods: the material and thematic interaction of print and sculpture*, in: SCHMIDT/WOUK 2017, S. 89–113
- SIMSON 1900 – Paul SIMSON, *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Danzig 1900
- SIMSON 1967 – Paul SIMSON, *Geschichte der Stadt Danzig*, Neudruck der Ausgabe von 1913, 3 Bde., Aalen 1967
- SINGELMANN 2009 – Annika SINGELMANN, *Der Prunksattel des Herzog Anton Ulrich-Museum. Eine Objektbeschreibung, zugleich Hausarbeit Universität Braunschweig*, München 2009. Online verfügbar unter: urn:nbn:de:101:1-2019040109230206570556, zuletzt geprüft am 22.10.2023
- SMETS/ABEELE 2007 – An SMETS und Baudouin van den ABEELE, *Medieval hunting*, in: KALOF/RESL 2007, Bd. 2: *In the medieval Age*, S. 59–79
- SMITH 2004 – Lindsay SMITH, *The history and development of the side-saddle*, in: GILMOUR 2004, S. 83–96
- SOBRÉ 1989 – Judith Berg SOBRÉ, *Behind the altar table. The development of the painted retable in Spain, 1350–1500*, Columbia 1989
- SÖHRING 1900 – Otto SÖHRING, *Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen*, Erlangen 1900
- SOLMS-LAUBACH 1976 – Ernstotto zu SOLMS-LAUBACH, *Die schönsten Reiterbilder aus europäischen Sammlungen*, Wiesbaden 1976
- SOMMER 2012 – Christopher SOMMER, *›Rüstkammern‹ – Präsentation von Waffen und Rüstungen der Frühen Neuzeit im Museum (Studien zur Materiellen Kultur preprints 5)*, Oldenburg 2012
- SOMOGYVÁRI 2016 – Virág SOMOGYVÁRI, *Zsigmond-koricsontnyergek a Magyar Nemzeti Múzeumban*, Diplomamunka Eötvös Loránd Tudományegyetem Budapest, Bölcsészettudományi Kar 2016
- SOMOGYVÁRI 2017 – Virág SOMOGYVÁRI, *The art of love in late medieval bone saddles*, MA-Thesis. Central European University Budapest, Department of medieval studies 2017
- SOMOGYVÁRI 2018 – Virág SOMOGYVÁRI, *›Laugh, My Love, Laugh:‹ Mottos, proverbs and love inscriptions on late medieval bone saddles*, in: *Annual of medieval studies at CEU* 24, 2018, S. 113–128
- SOMOGYVÁRI 2021 – the *›unicorn group‹: the Possenti saddle and its nineteenth century copie*, in: KAT. AUSST. BUDAPEST 2021, S. 41–62
- SOUĐAVAR 2008 – Abolala SOUĐAVAR, *Decoding old masters. Patrons, princes and enigmatic paintings of the 15th century*, London und New York 2008
- SPAGGIARI/TRENTI 1985 – Angelo SPAGGIARI und Giuseppe TRENTI, *Gli stemmi estensi ed austro – estensi. Profilo storico (Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi. Biblioteca – Serie Speciale 7)*, Modena 1985
- SPEAKMAN 2017 – Naomi SPEAKMAN, *›A great harvest‹: The acquisition of William Maskell's ivory collection by the British Museum*, in: YVARD 2017a, S. 111–124
- SPECKNER 1995 – Hubert SPECKNER, *Dichtung und Wahrheit im Mittelalter. Das Leben der höfischen Gesellschaft im Spiegel der höfischen Kultur*, Wien 1995
- SPIESS 1997 – Karl-Heinz SPIESS, *Herrschaftliche Jagd und bäuerliche Bevölkerung im Mittelalter*, in: RÖSENER 1997, S. 231–254
- SPIESS 1998 – Karl-Heinz SPIESS, *Zum Gebrauch von Literatur im spätmittelalterlichen Adel*, in: KASTEN/PARAVICINI/PÉRENNEC 1998, S. 85–101
- SPIKE 1996 – John T. SPIKE, *Masaccio*, New York/London/Paris 1996
- SPRANDEL 1982 – Rolf SPRANDEL, *Gesellschaft und Literatur im Mittelalter (Uni-Taschenbücher 1218)*, Paderborn et al. 1982
- SQUIZZATO/TASSO 2017 – Alessandra SQUIZZATO und Francesca TASSO, *Gli avori Trivulzio. Arte, studio e collezionismo antiquario a Milano fra XVIII e XX secolo (›Trivulziana‹. Pubblicazioni della fondazione Trivulzio 15)*, Padua 2017
- STAHL 1997 – Harvey STAHL, *Narrative structure and content in some gothic ivories of the life of Christ*, in: KAT. AUSST. DETROIT/BALTIMORE 1997, S. 94–114

- STAMMLER 1962 – Wolfgang STAMMLER, Wort und Bild. Studien zu den Wechselwirkungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter, Berlin 1962
- STANGE 1934–1961 – Alfred STANGE, Deutsche Malerei der Gotik, 11 Bde., München und Berlin 1934–1961
- STANILAND 1991 – Kay STANILAND, Medieval craftsmen. Embroiderers, London 1991
- STARKEY/WENZEL 2007 – Kathrin STARKEY und Horst WENZEL (Hg.), Imagination und Deixis. Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter, Stuttgart 2007
- STEBBINS 1977 – Sara STEBBINS, Studien zur Tradition und Rezeption der Bildlichkeit in der ›Eneide‹ Heinrichs von Veldeke (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 3), Bern 1977
- STEINMEYER 1877 – Elias STEINMEYER, Trierer Bruchstücke I. Floyris, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 21, 1877, S. 307–331
- STEPHAN-CHLUSTIN 2004 – Anne STEPHAN-CHLUSTIN, Artuswelt und Gralswelt im Bild. Studien zum Bildprogramm der illustrierten Parzival-Handschriften (Imagines medii aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 18), Wiesbaden 2004
- STETTINER 1895–1905 – Richard STETTINER, Die illustrierten Prudentius-Handschriften, zugleich Dissertation Kaiser-Wilhelms-Universität Straßburg, 2 Bde., Berlin 1895–1905
- STIBERC 1989 – Peter STIBERC, Polychrome Holzskulpturen der Florentiner Renaissance. Beobachtungen zur bildhauerischen Technik, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz 33, 1989, S. 205–228
- STIFTUNG BOZNER SCHLÖSSER 2014 – Stiftung Bozner Schlösser (Hg.), Artus auf Runkelstein. Der Traum vom Guten Herrscher (Runkelsteiner Schriften zur Kulturgeschichte 6), Bozen 2014
- STONE 1961 – George Cameron STONE, A glossary of the construction, decoration and use of arms and armor in all countries and in all times. Together with some closely related subjects, New York 1961
- STONE 1988 – Tom STONE, Care of ivory, bone, horn, and antler, in: Canadian Conservation Institute (CCI) notes 6/1, 1988, S. 1–4
- STÖRMER 1972 – Wilhelm STÖRMER, König Artus als aristokratisches Leitbild während des späteren Mittelalters, gezeigt an Beispielen der Ministerialität und des Patriziats, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 35, 1972, S. 946–971
- STRASSER 1998 – Ingrid STRASSER, Übernahme von Literatur. Zwei Fallbeispiele: Hartmanns ›Erec‹ und ›der kluge Knecht‹ des Strickers, in: KASTEN/PARAVICINI/PÉRENNEC 1998, S. 185–199
- STREHLKE/FROSINI 2002 – Carl Brandon STREHLKE und Cecilia FROSINI (Hg.), The panel paintings of Masolino and Masaccio. The role of technique, Mailand 2002
- STUDNIČKOVÁ/THEISEN 2018 – Milada STUDNIČKOVÁ und Maria THEISEN (Hg.), Art in an unsettled time. Bohemian book illumination before Gutenberg (c. 1375–1450), Prag 2018
- SUARD 2011 – François SUARD, Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire (XIe–XVe siècle) (Moyen Âge – outils et synthèses 4), Paris 2011
- SUCKALE/WENIGER/WUNDRAM 2006 – Robert SUCKALE/Matthias WENIGER/Manfred WUNDRAM, Gotik, Hongkong et al. 2006
- ŚWIĘTOSŁAWSKI 2001 – Witold ŚWIĘTOSŁAWSKI (Hg.), Warfare in the Middle Ages (Acta archaeologica lodziensia 47), Łódź 2001
- SWOBODA 1963 – Franz SWOBODA, Die liturgischen Kämme, Dissertation Eberhard-Karls-Universität Tübingen, Hohe Philosophische Fakultät, Altertums- und Kulturwissenschaften 1963
- TATLOCK 1994 – Lynne TATLOCK (Hg.), The graph of sex and the german text: Gendered culture in early modern germany 1500–1700 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 19), Amsterdam und Atlanta 1994
- TAVARD 1975 – Christian-Henry TAVARD, Sattel und Zaumzeug. Das Pferdegeschirr in Vergangenheit und Gegenwart, Köln 1975
- TAVARES 2014 – Jonathan TAVARES, Elements of an Augsburg armor garniture for a spanish client, in: LARocca 2014, S. 115–132
- TAX 1963 – Petrus W. TAX, Studien zum Symbolischen in Hartmanns ›Erec‹, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 82, 1963, S. 29–44
- TAX 1968 – Petrus W. TAX, Der Erec Hartmanns von Aue: Ein Antitypus zu der Eneit Heinrichs von Veldeke? in: BUEHME/HODGE/PINTO 1968, S. 47–62
- TEMESVÁRY 1992 – Ferenc TEMESVÁRY, Waffenschätze und Prunkwaffen im Ungarischen Nationalmuseum (Kunstführer Helikon), Budapest 1992
- THEUNE-GROSSKOPF 1997 – Barbara THEUNE-GROSSKOPF, Produkte von Kammachern und Beinschnitzern des frühen Mittelalters in Südwestdeutschland, in: KAT. AUSST. MÜNCHEN 1997, S. 95–110
- THEUNE-GROSSKOPF/RÖBER 1997 – Barbara THEUNE-GROSSKOPF und Ralph RÖBER, Geweih, Knochen, Elfenbein im kultisch-christlichen Bereich, in: KAT. AUSST. MÜNCHEN 1997, S. 111–121
- THIEL 1968 – Erika THIEL, Die Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1968
- THOMAS 1947 – Bruno THOMAS, Harnische, Wien 1947
- THOMAS 1959 – Bruno THOMAS, Die Münchner Harnischvorzeichnungen im Stil François I<sup>er</sup>, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 55, 1959, S. 31–74

- THOMAS 1960 – Bruno THOMAS, Die Münchner Harnischvorzeichnungen des Étienne Delaune für die Emblem- und die Schlangen-Garnitur Heinrichs II. von Frankreich, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 56, 1960, S. 8–62
- THOMAS 1962 – Bruno THOMAS, Die Münchner Waffen- vorzeichnungen des Étienne Delaune und die Prunk- schilde Heinrichs II. von Frankreich, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 58, 1962, S. 101–168
- THOMAS 1965 – Bruno THOMAS, Die Münchner Harnisch- vorzeichnungen mit Rankendekor des Étienne Delaune, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 61, 1965, S. 41–90
- THOMAS 1970 – Bruno THOMAS, Einführung, in: *KAT. AUSST. WIEN 1970*, S. 11–21
- THOMAS 1971 – Bruno THOMAS, Introduzione, in: *KAT. FLORENZ 1971*, S. 13–29
- TIETZ 2006 – Manfred TIETZ, Mittelalter und Spätmittelal- ter, in: *NEUSCHÄFER 2006*, S. 1–68
- TIGLER 2013 – Guido TIGLER, Aggiunte alla scultura fioren- tina della »miniaturist tendency« nella prima metà del Trecento: l’arca di san Luca in Santa Giustina a Padova e il crocifisso e il San Donato lignei di San Donato a Campignalle, in: *Commetari d’arte. Rivista di critica e storia dell’arte* 19 (H. 54–55), 2013, S. 13–38
- TIXIER 2012–2013 – Frédéric TIXIER, De la collection Soltykoff (Paris) au Palazzo Madama de Turin: itinéraire »mouvementé« d’un émail champlevé, in: *Palazzo Madama. Studi e notizie. Rivista annuale del Museo Civico d’Arte Antica di Torino* 3 (H. 2), 2012–2013, S. 28–39
- TOBLER 1870 – Adolf TOBLER, Mittheilungen aus altfranzö- sischen Handschriften. I. Aus der Chanson de geste von Auberi nach einer Vaticanischen Handschrift, Leipzig 1870
- TOMASI 2001 – Michele TOMASI, La bottega degli Embriachi (Lo specchio del Bargello 49), Florenz 2001
- TOMASI 2003 – Michele TOMASI, Miti antichi e ritt nuziali: sull’iconografia e la funzione dei cofanetti degli Embria- chi, in: *Iconographica* 2, 2003, S. 126–145
- TOMASI 2010 – Michele TOMASI, Monumenti d’avorio. I dos- sali degli Embriachi e i loro committenti, Pisa 2010
- TOMASI 2017 – Michele TOMASI, Made in Cologne: New perspectives on the Kremsmünster workshop, in: *YVARD 2017a*, S. 30–45
- TORGGLER 2014 – Armin TORGGLER, Das Runkelsteiner Sommerhaus – ein »Artushof«? in: *STIFTUNG BOZNER SCHLÖSSER 2014*, S. 137–158
- TREMLETT 2017 – Giles TREMLETT, Isabella of Castille. Eu- rope’s first great queen, London et al. 2017
- TREXLER 1987 – Richard C. TREXLER, Church and commu- nity. 1200–1600, *Studies in the history of Florence and new Spain* (Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi 168), Rom 1987
- TROESCHER 1932 – Georg TROESCHER, Claus Sluter und die burgundische Plastik um die Wende des XIV. Jahrhun- derts. I. Die herzogliche Bildhauerwerkstatt in Dijon unter ihren Leitern Jean de Marville, Claus Sluter und Claus der Werve, Freiburg im Breisgau 1932
- TRUSTED 2007 – Marjorie TRUSTED (Hg.), *The making of sculpture. The materials and techniques of European sculpture*, London 2007
- TUOHY 1996 – Thomas TUOHY, Herculean Ferrara. Ercole d’Este (1471–1505) and the invention of a ducal capital, Cambridge 1996
- TURA 2004 – Sibylle TURA, Die orientalische Waffensamm- lung des Prinzen Carl von Preussen. Geschichte der Sammlung sowie Erstellung eines Bestandskataloges der Osmanica, Dissertation Freie Universität Berlin 2004. Online verfügbar unter: <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/6640>, zuletzt geprüft am 01.10.2023
- ULBERT-SCHEDI 1968 – Ute ULBERT-SCHEDI, Das Andachts- bild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst. Von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahr- hunderts, München 1968
- ULBRICHT 1984 – Ingrid ULBRICHT, Die Verarbeitung von Knochen, Geweih und Horn im mittelalterlichen Schles- wig (Ausgrabungen in Schleswig. Berichte und Studien 3), Neumünster 1984
- ULMANN 1984 – Arnulf von ULMANN, Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance, Darmstadt 1984
- VALENTIN 2007–2008 – Jean-Maria VALENTIN (Hg.), Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. »Germanistik im Konflikt der Kulturen« (Jahr- buch für Internationale Germanistik. Reihe A: Kon- gressberichte 77–88), 12 Bde., Bern et al. 2007–2008
- VARESE 2005 – Ranieri VARESE, Prime indicazioni per la ri- costruzione del Museo Possenti in Fabriano: Una col- lezione neoclassica, in: *CAZZOLA/VARESE 2005*, S. 743–788
- VAUGHAN 2002 – Richard VAUGHAN (Hg.), *The dukes of Burgundy. Philip the Bold, the Formation of the bur- gundian state*, Neue Edition, Rochester (New York) 2002
- VAVRA 1980 – Elisabeth VAVRA, Kunstwerke als Quellen- material der Sachkulturforschung, in: *MAYRHOFER 1980*, S. 195–232
- VEEH 2013 – Michael VEEH, Auf der Reise durch die Erzähl- welten hochhöfischer Kultur. Rituale der Inszenierung höfischer und politischer Vollkommenheit im »Wigalois« des Wirnt von Grafenberg, zugleich Dissertation Uni-

- versität Freiburg 2012 (Regensburger Studien zur Literatur und Kultur des Mittelalters 2), Berlin 2013
- VEKEMAN/HOFSTEDÉ 1984 – Herman VEKEMAN und Justus Müller HOFSTEDÉ (Hg.), Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Erfstadt 1984
- VERŐ 2006 – Mária VERŐ, Bemerkungen zu den Beinsätteln aus der Sigismundzeit, in: KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 270–278
- VEROUGSTRAETE/SCHOUTE 1999 – Hélène VEROUGSTRAETE und Roger van SCHOUTE (Hg.), La peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle. Pratiques d'atelier infrarouges et autres méthodes d'investigation (Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture 12), Leuven 1999
- VIALLO 2020 – Marina VIALLO, An autopsy of renaissance equestrianism. The materials, making, and use of a ca. 1535 war saddle from Musée des Beaux-Arts of Rennes, in: DAWSON/ROPA 2020, S. 193–202
- VIGNAU-WILLBERG 1984 – Thea VIGNAU-WILLBERG, Höfische Minne und Bürgermoral in der Grafik um 1500, in: VEKEMAN/HOFSTEDÉ 1984, S. 43–52
- VIZKELETY 1990 – András VIZKELETY, Literatur zur Zeit der höfisch-ritterlichen Kultur in Ungarn, in: KAT. AUSST. EISENSTADT 1990, S. 84–92
- VOIGT 1891 – Oskar VOIGT, Das Ideal der Schönheit und Hässlichkeit in den altfranzösischen chansons de geste, zugleich Dissertation Fakultät zu Marburg, Marburg 1891
- VOLBACH 1917 – Wolfgang Fritz VOLBACH, Der heilige Georg. Bildliche Darstellung in Süddeutschland mit Berücksichtigung der norddeutschen Typen bis zur Renaissance, Straßburg 1917
- WAGENER 2012 – Olaf WAGENER (Hg.), Symbole der Macht? Aspekte mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Architektur (Beihefte zur Mediavistik. Monographien, Editionen, Sammelbände 17), Frankfurt am Main et al. 2012
- WAGNER 1957 – Eduard WAGNER, Tracht, Wehr und Waffen des späten Mittelalters (1350–1450), Prag 1957
- WAGNER 2009a – Monika WAGNER, »Reinheit und Gefährdung«. Weißer Marmor als ästhetische und ethnische Norm, in: LIPÍNSKA 2009, S. 229–243
- WAGNER 2009b – Bernd WAGNER, Fürstenhof und Bürgergesellschaft. Zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik (Texte zur Kulturpolitik 24), Essen 2009
- WAGNER 2014 – Berit WAGNER, Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Mit Überlegungen zum Kulturtransfer, zugleich Dissertation Universität Bern, Philosophisch-historische Fakultät 2008, Petersberg 2014
- WALDE 2002 – Christine WALDE, Narcissus im Mittelalter: nach Ovid – vor Freud, in: RENGER 2002, S. 41–61
- WALTHER 1920 – Hans WALTHER, Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters 5, Heft 2), München 1920
- WANDHOFF 1996 – Haiko WANDHOFF, Gemalte Erinnerung. Vergils Aeneis und die Troja-Bildendenkmäler in der deutschen Artusepik, in: Poetica 28, 1996, S. 66–96
- WANDHOFF 2003a – Haiko WANDHOFF, Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters (Trends in medieval philologie 3), Berlin und New York 2003
- WANDHOFF 2003b – Haiko WANDHOFF, Das geordnete Welt-Bild im Text. Enites Pferd und die Funktionen der Ekphrasis im Erec Hartmanns von Aue, in: HARMS/JAEGER/WENZEL 2003, S. 45–60
- WANDHOFF 2006 – Haiko WANDHOFF, Bilder der Liebe – Bilder des Todes. Konrad Flecks Flore-Roman und die Kunstbeschreibungen in der höfischen Epik des deutschen Mittelalters, in: RATKOWITSCH 2006, S. 55–76
- WARNKE 1996 – Martin WARNKE, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, 2. überarbeitete Aufl., Köln 1996
- WATTS 2005–2006 – Karen WATTS, Une selle médiévale d'Europe centrale au Royal Armouries Museum, in: Cahiers d'études et de recherches du Musée de l'Armée 2005–2006, 6, S. 47–64
- WEISSBERGER 2008 – Barbara F. WEISSBERGER, Queen Isabel I. of Castile. Power, patronage, persona (Colección Tàmesis, Serie A: Monografías 253), Woodbridge 2008
- WELZEL 2001 – Barbara WELZEL, Der Große Liebesgarten, in: BRINKMANN/KROHM/ROTH 2001, S. 123–127
- WENZEL 1986 – Horst WENZEL, ›Stirbe ab ich, sô ist si tôk. Zur Semantik höfischer Liebe in Bild und Wort, in: MÜLLER 1986, S. 209–252
- WENZEL/JAEGER 2006 – Horst WENZEL und Stephen C. JAEGER (Hg.), Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten (Philologische Schriften und Quellen 195), Berlin 2006
- WENZEL/SEIPEL/WUNBERG 2000 – Horst WENZEL/Wilfried SEIPEL/Gotthart WUNBERG (Hg.), Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit (Schriften des Kunsthistorischen Museums 5), Wien 2000
- WERNLI/KLING 2018 – Martina WERNLI und Alexander KLING (Hg.), Das Verhältnis von res und verba. Zu den Narrativen der Dinge (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 231), Freiburg im Breisgau/Berlin/Wien 2018
- WESTFEHLING 1988 – Uwe WESTFEHLING, »Die Himmelsleiter« – Die sogenannten Tarock-Karten des Mantegna, in: KAT. AUSST. KÖLN 1988, S. 39–65
- WESTWOOD 1876 – John O. WESTWOOD, Preface, in: KAT. LONDON 1876, S. IX–XV

- WETTER/STARKEY 2019 – Evelin WETTER und Kathrin STARKEY (Hg.), *Animals in text and textile. Storytelling in the medieval world* (Riggisberger Berichte 23), Riggisberg 2019
- WETZEL 2005 – René WETZEL, *Konvention und Konversation. Die Wandbilder von Runkelstein und ihre Betrachtung*, in: LUTZ/THALI/WETZEL 2005, S. 521–537
- WEYL-LIEW 1842 – L. WEYL-LIEW, *Der Führer durch die Kunstsammlungen Berlins*, 8 Bde., Berlin 1842
- WICK 2017 – Barbara M. WICK, *Die Birke: Botanik, medizinische Nutzung und kulturelle Bedeutung*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Ganzheitsmedizin/Swiss Journal of Integrative Medicine* 29, 2017, S. 168–177
- WIENER SPIELKARTENFABRIK 1974 – Wiener Spielkartenfabrik Ferd. Piatnik & Söhne (Hg.), *150 Jahre. Piatnik. 1824–1974*, Wien 1974
- WILD 1962 – Friedrich WILD, *Drachen im Beowulf und andere Drachen. Mit einem Anhang: Drachenzeichen, Drachenswappen und St. Georg* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 238), Wien 1962
- WILK 1969 – Barbara WILK, *Die Darstellung der Kreuztragung Christi und verwandter Szenen bis um 1300*, zugleich Dissertation Eberhard-Karls-Universität Tübingen, Philosophische Fakultät, Tübingen 1969
- WILLIAMSON/DAVIES 2014 – Paul WILLIAMSON und Glyn DAVIES, *The V&A collection*, in: *KAT. LONDON* 2014, Bd. 1, S. 16–18
- WINKLER 1990 – Herhard J. WINKLER, *Der Ritter als »Minnesänger«*, in: *KAT. AUSST. EISENSTADT* 1990, S. 76–82
- WINTER 1906 – Zikmund WINTER, *Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV.a v XV. století*, Prag 1906
- WOODS-MARSDEN 1988 – Joanna WOODS-MARSDEN, *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton und New Jersey 1988
- WÖRNER 2010 – Ulrike WÖRNER, *Die Dame im Spiel. Spielkarten als Indikatoren des Wandels von Geschlechterbildern und Geschlechterverhältnissen an der Schwelle zur Frühen Neuzeit*, zugleich Dissertation Universität Regensburg, Philosophische Fakultät III: Sprach- und Literaturwissenschaften, 2009 (Regensburger Schriften zur Volkskunde/vergleichenden Kulturwissenschaft 21), Münster/New York/München/Berlin 2010
- WÖRNER 2011 – Ulrike WÖRNER, *Das Stuttgarter Spiel (um 1429) – ein Abbild der ‚Jagd der Liebe‘. Ikonologische Betrachtungen zu einem Kartenspiel aus dem Hause Wittelsbach*, in: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 34, 2011, S. 27–39
- WORSTBROCK 1985 – Franz Josef WORSTBROCK, *Dilatatio materiae. Zur Poetik des ‚Erec‘ Hartmanns von Aue*, in: *Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster* 19, 1985, S. 1–30
- WORSTBROCK 2004 – Franz Josef WORSTBROCK, *Wiedererzählen und Übersetzen (1999)*, in: KÖBELE/KRASS 2004, S. 183–196
- WURST 2005 – Jürgen Alexander WURST, *Reliquiare der Liebe. Das Münchner Minnekästchen und andere mittelalterliche Minnekästchen aus dem deutschsprachigen Raum*, Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München 2005. Online verfügbar unter: [https://edoc.ub.uni-muenchen.de/4623/1/wurst\\_juergen\\_alexander.pdf](https://edoc.ub.uni-muenchen.de/4623/1/wurst_juergen_alexander.pdf), zuletzt geprüft am 01.10.2023
- WYATT/OLDFIELD 1856 – Matthew Digby WYATT und Edmund OLDFIELD, *Notices of sculpture in ivory, consisting of a lecture on the history, methods, and chief productions of the art, delivered at the first annual general meeting of the Arundel Society, on the 29th June, 1855. And a catalogue of specimens of ancient ivory-carvings in various collections (casts of which are sold by the society in classes exemplifying the principal schools and periods), with nine photographic illustrations, by J. A. SPENCER*, London 1856
- WYSS/BUSCHHAUS 2008 – Beat WYSS und Markus BUSCHHAUS (Hg.), *Den Körper im Blick. Grenzgänge zwischen Kunst, Kultur und Wissenschaft*, Symposium Quadriennale 06, München 2008
- YAITSKY KERTZ 2014 – Lydia YAITSKY KERTZ, *Shadows and reflections: Tristan and Isolde in manuscripts and ivory*, in: *World & Image. A journal of verbal/visual enquiry* 30, 2014, S. 131–154
- YVARD 2017a – Catherine YVARD (Hg.), *Gothic ivory sculpture. Content and context*, London 2007
- YVARD 2017b – Catherine YVARD, *Gothic ivories and their owners. An overview*, in: DAVIES/TOWNSEND 2017, S. 188–202
- ZANDER-SEIDEL 2010 – Jutta ZANDER-SEIDEL (Hg.), *Der Spieleteppich im Kontext profaner Wanddekoration um 1400. Beiträge des internationalen Symposions am 30. und 31. Oktober 2008 im Germanischen Nationalmuseum (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 29)*, Nürnberg 2010
- ZEITLER 2012 – John P. ZEITLER, *Die Beinschnitzer*, in: SAUER 2012, S. 121–131
- ZEMANEK 2010 – Evi ZEMANEK, *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt*, zugleich Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München 2007 (*Pictura et poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst* 28), Köln/Weimar/Wien 2010
- ZIMMERMANN 1994 – Margarete ZIMMERMANN, *Das Spätmittelalter*, in: GRIMM 1994, S. 67–99

ZINGERLE 1867 – Ignaz V. ZINGERLE, »Meraner Fragmente der Eneide von Heinrich von Veldeke,« jetzt in der Münchner Staatsbibliothek, in: Sitzungsberichte der königl. bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München 8 (H. 2), 1867, S. 471–485

ZOCCA [1935] – Emma ZOCCA, Geschichtlicher Überblick, in: KAT. MODENA [1935], S. 3–5

ZUFFI 2018 – Stefano ZUFFI, Un dialogo tra arte e natura, in: CARMINATI/ZUFFI 2018, S. 51–166

# Register

Quellen sind *kursiv* gesetzt und ihren Urhebern zugeordnet, sofern diese bekannt sind. Adlige sowie geistliche Würdenträger werden unter ihren Vornamen genannt. Personen des Mittelalters (gest. nach 500 und vor 1501), die nicht unter ihrem Beinamen oder Familiennamen bekannter sind, werden ebenfalls unter ihrem Vornamen verzeichnet.

- Adam von Sankt Viktor, Schriftsteller (1110–wohl 1192)  
– *Sequentia in nativitate Beatae M. V. S.* 114<sup>545</sup>  
Adenet le Roi, Dichter, Minnesänger (um 1240–1300)  
– *Roumans de Cleomadés* S. 98<sup>45</sup>, 122<sup>763</sup>  
Agnes, Gräfin von Werdenberg–Trochtelfingen (vor 1440–1471) S. 38, 105<sup>241</sup> sowie Abb. 31  
Agrappart, Bruder von Orgueilleux in *Huon de Bordeaux (décasyllabe)* S. 80  
Ahrens, Anton Konrad Friedrich, Sekretär (1747–1811) S. 144<sup>112</sup>  
Akkon S. 109<sup>359</sup>  
Alba Julia (Karlsburg), Biblioteca Batthyániana S. 107<sup>291</sup>  
Alberti, Leon Battista, Humanist, Schriftsteller, Mathematiker (1404–1472)  
– *De statua* S. 59, 113<sup>502</sup>  
– *De re aedificatoria* S. 59, 61, 113<sup>503</sup>  
– *Della pittura* S. 61, 107<sup>289</sup>, 114<sup>540</sup>, 166<sup>257</sup>  
Albrecht II., römisch-deutscher König, Herzog von Österreich (1397–1439) S. 11, 23, 96<sup>4</sup>, 155, 199, 200  
Albrecht III., König von Schweden, Herzog von Mecklenburg (um 1340–1412) S. 145<sup>120</sup>  
Albrecht IV., Herzog von Bayern (1447–1508) S. 128<sup>971</sup>  
Albrecht V., Herzog von Bayern (1528–1579) S. 65  
Alexander III. der Große, frz. Alexandre le Grand, König von Makedonien, Hegemon des Korinthischen Bundes, Hauptfigur in der Literatur (356–323 v. Chr.) S. 76, 124<sup>824</sup>, 142<sup>98</sup>  
*Alexandre décasyllabique* S. 123<sup>800</sup>  
Alexandre de Paris, Schriftsteller (12. Jahrhundert) S. 76  
– *Roman d'Alexandre* S. 49, 80, 98<sup>45</sup>, 122<sup>762</sup>  
– *Athis et Prophilias* S. 78, 80, 82, 98<sup>45</sup>, 122<sup>762</sup> und 763  
Alfonso II. d'Este, Herzog von Ferrara, Reggio und Modena (1533–1597) S. 182<sup>385</sup>  
*Alixandre en Orient* S. 123<sup>800</sup>  
Amazonen, »männergleiche« Frauen S. 48–50, 78–81, 83, 84, 109<sup>358–361</sup>, 363 und 365, 110<sup>369</sup>, 372 und 378, 124<sup>839</sup>, 127<sup>942</sup>, 130 sowie Abb. 51, 52, 54, 56–58  
*Ambraser Heldenbuch* S. 88, 114<sup>534</sup>, 125<sup>856</sup>  
Amman, Jost, Zeichner, Maler, Formschneider, Radierer (1539–1591) S. 104<sup>223</sup>  
Amor, Gott der Liebe S. 11, 48, 109<sup>357</sup>  
Amsterdam S. 212<sup>395</sup>  
– Rijksmuseum S. 107<sup>272</sup>, 114<sup>518</sup>  
Andrea di Giusto, Maler (ca. 1400–1450) S. 118<sup>662</sup>  
Andreas Capellanus, Schriftsteller, Übersetzer (um 1150–1220)  
– *De amore* S. 37, 40, 105<sup>230</sup>, 106<sup>267</sup>  
Äneas oder Eneas, trojanischer Prinz S. 76, 78, 80–82, 84, 85, 94, 123<sup>778</sup>  
Angers, Bibliothèque municipale S. 122<sup>761</sup>  
Antigone, Prinzessin im *Roman de Thèbes* S. 79, 81  
Antoinette, Fürstin von Batthyány–Strattmann (1902–1990) S. 140  
Antwerpen S. 102<sup>155</sup> und 170, 121<sup>749</sup>, 369  
Aosta, Museo Archeologico Regionale S. 183  
Apollonio di Giovanni, Maler (1415/17–1465) S. 168<sup>274</sup>  
Aristoteles, Philosoph, Lehrer (384–322 v. Chr.) S. 40, 42, 106<sup>272</sup>, 107<sup>273</sup>, 154  
Arnold von Lübeck, Benediktinerabt, Chronist (gest. 1211/14)  
– *Chronica Slavorum* S. 97<sup>24</sup>  
Arnolfo di Cambio, Architekt, Bildhauer (ca. 1240–1302) S. 21, 99<sup>91</sup>, 130, 359  
Artus, literarische Sagengestalt, König in Britannien S. 76, 81, 82, 87, 128<sup>965</sup>  
*Athis und Prophilias* S. 82, 125<sup>857</sup>  
*Auberi le Bourguignon* S. 78, 98<sup>45</sup>, 122<sup>762</sup>, 124<sup>824</sup>  
Augsburg S. 102<sup>170</sup>, 104<sup>214</sup>, 108<sup>307</sup> und 335, 109<sup>363</sup>, 119<sup>683</sup> und 689, 125<sup>859</sup>, 212, 380, 392  
– St. Ulrich und Afra S. 214<sup>597</sup>  
August, Kurfürst von Sachsen (1526–1586) S. 209<sup>582</sup>  
Bachereau, M. V. R., Kunsthändler (19. Jahrhundert) S. 189, 192  
Bad Doberan, Kloster Doberan S. 145<sup>120</sup>  
Bad Wildungen, Evangelische Stadtkirche S. 141<sup>94</sup>  
Baegert, Derick, Maler (um 1440–nach 1515) S. 73, 119<sup>695</sup>, 396  
Baldassare d'Este, Maler, Medailleur (um 1441–1504) S. 100<sup>117</sup>  
Baldovius, Samuel, Theologe, Hofprediger (1646–1720) S. 65, 115<sup>580</sup>, 144<sup>109</sup>  
Balthasar Carlos, Prinz von Spanien (1629–1646) S. 102<sup>166</sup>  
Baltimore, Maryland, Walters Art Museum S. 100<sup>98</sup>, 164<sup>245</sup>  
Bandini, Angelo Maria, Bibliothekar (1726–1803) S. 157<sup>210</sup>  
Barbara, Markgräfin von Brandenburg (1422–1481) S. 27, 207  
Barcelona S. 132, 152  
– Palau de la Generalitat de Catalunya S. 71, 73, 119<sup>694</sup>  
– Museu d'Història de Catalunya S. 152  
Bardac, Sigismond, Bankier (1856–1919) S. 214  
Bardini, Stefano, Kunsthändler, Maler, Sammler (1836–1922) S. 157  
Basel S. 34, 41, 101<sup>126</sup>, 103<sup>201</sup> und 202, 106<sup>258</sup> und 272, 107<sup>280</sup>, 120<sup>708</sup>, 142<sup>102</sup>, 145<sup>123</sup> und 126, 164<sup>263</sup>, 366, 371, 374  
– Historisches Museum S. 101<sup>126</sup>, 106<sup>258</sup> und 269, 106<sup>272</sup>, 371, 374  
Bath S. 221, 351  
Batthyány, Antónia (geborene Zichy, 1816–1888) S. 150  
Batthyány, István, Graf von Nemetújvár (1812–1880) S. 152  
Batthyány, Kázmér, Politiker (1807–1854) S. 150  
Bayeux S. 20  
– Bayeux Museum S. 99<sup>81</sup>  
Bayezid I., Sultan des Osmanischen Reiches (um 1360–1403) S. 13, 67, 91  
Beckford, William, Schriftsteller, Architekt, Sammler (1760–1844) S. 102<sup>173</sup>  
Beham, Barthel, Kupferstecher, Maler (1502–1540) S. 191<sup>446</sup>  
Bembo, Bonifacio, Maler (um 1420–vor 1482) S. 120<sup>724</sup>, 398  
Benoît de Sainte-Maure, Schriftsteller (2. Hälfte 12. Jahrhundert)  
– *Roman de Troie* S. 49, 105<sup>249</sup>, 109<sup>365</sup>  
Bergamo, Accademia Carrara di Belli Arti S. 120<sup>724</sup>, 398  
Berlin S. 63, 135, 221, 349, 374  
– Deutsches Historisches Museum (bis 1990 Museum für Deutsche Geschichte der Deutschen Demokratischen Republik) S. 96<sup>3</sup>, 135, 137, 212<sup>598</sup>, 230, 233  
– Staatliche Museen zu Berlin S. 69, 97<sup>42</sup>, 105<sup>237</sup>, 118<sup>653</sup> und 662, 137<sup>65</sup>, 142<sup>102</sup>, 146<sup>132</sup>, 205<sup>542</sup>, 369, 393

- Staatsbibliothek zu Berlin S. 108<sup>306</sup>, 109<sup>365</sup>, 123<sup>778</sup>  
Bern, Bernisches Historisches Museum S. 103<sup>206</sup>, 368  
Bertrandon de la Broquière, Reisender, Diener, Pilger (1400–1459) S. 101<sup>127</sup>  
*Bestiarien* S. 27, 102<sup>156</sup>, 142, 194  
Bevern S. 54, 97<sup>40</sup>, 111<sup>415</sup>, 115<sup>580</sup> und 581, 144<sup>109</sup> und 110  
– Schloss S. 65, 116<sup>585</sup>, 144  
Bianchi, Antonmaria, Sekretär (?) (17. Jahrhundert) S. 54, 111<sup>417</sup>  
Bianchi, Gregorio, Sekretär (?) (17. Jahrhundert) S. 54, 111<sup>417</sup>  
Biautés, Amazone im *Roman d'Alexandre* S. 49  
Bier, Herbert, Kunsthändler (1905–1981) S. 141  
Birago, Giovan (auch Giovanni) Pietro, Miniaturmaler, Kupferstecher (tätig um 1471/74–1513) S. 101<sup>153</sup>  
Birmingham, Barber Institute of Fine Arts S. 100<sup>98</sup>  
Blancheflor, Hauptfigur im *Floire et Blancheflor* S. 76, 77, 80, 123<sup>802</sup>  
Boccaccio, Giovanni, Schriftsteller, Dichter (1313–1375)  
– *Il Filocolo* S. 121<sup>751</sup>  
Böhler, Julius, Kunsthändler, Hofantiquar (1860–1934) S. 185  
Boileau, Étienne, königlicher Vogt (um 1200–1269/70)  
– *Livre des métiers* S. 58–60, 68, 113<sup>487</sup>  
Bologna  
– Museo Civico Medievale S. 96<sup>3</sup>, 138, 140, 237  
– Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio S. 138<sup>68</sup>  
Bonn, LVR–LandesMuseum S. 109<sup>362</sup>, 387  
Borso d'Este, Herzog von Ferrara und Modena (1413–1471) S. 181  
Boston S. 183  
– Museum of Fine Arts S. 106<sup>263</sup>, 140, 141, 143, 165<sup>265</sup>, 242, 372  
Botterell, Anna, Kunsthändlerin (20./21. Jahrhundert) S. 221, 351  
Bourgeois, Kunstsammler (19. Jahrhundert) S. 101<sup>148</sup>, 206  
Bozen S. 88, 114<sup>534</sup>, 203  
– Benediktinerkloster Muri–Gries S. 103<sup>201</sup>, 366  
– Schloss Runkelstein S. 38, 39, 47, 88, 104<sup>210</sup>, 105<sup>246</sup>, 128<sup>965</sup>, 381  
Brabant S. 121<sup>743</sup>, 125<sup>853</sup>  
Braunschweig S. 144  
– Herzog Anton–Ulrich Museum S. 143, 144<sup>112</sup>, 146, 191<sup>446</sup>, 246  
– Staatliches Naturhistorisches Museum S. 146  
Brügge S. 112<sup>462</sup>  
Brüssel S. 104<sup>227</sup>, 219  
– KBR (Koninklijke Bibliotheek und Bibliothèque royale) S. 109<sup>357</sup>  
Bucifal, Hybridwesen im *Roman d'Alexandre* S. 80  
Budapest S. 13  
– Budapesti Történeti Múzeum S. 149  
– Magyar Nemzeti Galéria S. 149  
– Magyar Nemzeti Múzeum S. 96<sup>3</sup>, 145<sup>126</sup>, 147, 150, 152, 153, 251, 256, 261  
– Szépművészeti Múzeum S. 139<sup>64</sup>, 149, 152, 154, 155, 162, 173, 188, 200  
Bukarest S. 147  
Bureus, Johannes Thomae Agrivillensis, Runenforscher, königlicher Hofarchivar (1568–1652) S. 27, 205  
  
Camile, dt. Chamille oder Camilla, Amazonenkönigin von Volcane im *Roman d'Eneas* und *Eneas* S. 79–81, 83, 84, 86, 110<sup>369</sup>, 124<sup>833</sup> und 839, 126<sup>877</sup>, 878 und 902  
Campignalla, Oratorium San Donato S. 58, 112<sup>475</sup>  
*Canterbury Tales* S. 98<sup>44</sup>  
*Carmina Burana* S. 35, 40, 96<sup>1</sup>, 103<sup>204</sup>, 105<sup>231</sup>  
Carrand, Jean–Baptiste, Sammler (1792–1871) S. 102<sup>173</sup>  
Carrand, Louis, Sammler (1827–1888) S. 21, 71, 102<sup>173</sup>, 115<sup>555</sup>, 129  
Caspar Aspach, Mitglied des Steiermärker Uradels (15. Jahrhundert) S. 104<sup>222</sup>  
Castagnola, Lugano S. 103<sup>202</sup>  
Cellini, Benvenuto, Goldschmied, Schriftsteller, Bildhauer (1500–1571)  
– *Trattati dell'oreficeria e della scultura* S. 59, 113<sup>504</sup>  
Cesare d'Este, Markgraf von Montecchio (1552–1628) S. 182<sup>385</sup>  
Chamille, siehe Camile  
*Chanson de Roland* S. 98<sup>48</sup>  
Chantilly, Bibliothèque et Archives du Château S. 122<sup>763</sup>, 125<sup>861</sup>  
Charles Maurice Camille de Talleyrand–Périgord, Herzog von Dino (1843–1917) S. 28, 63, 189, 192, 208  
Chaucer, Geoffrey, Dichter (ca. 1343–1400) S. 98<sup>44</sup>  
*Chevalier a deus espees* S. 78–80, 98<sup>45</sup>, 122<sup>762</sup> und 763, 124<sup>828</sup>  
*Chevalier du papegau* S. 83, 125<sup>862</sup>, 127<sup>935</sup>  
Chicago S. 156  
– Art Institute S. 119<sup>678</sup>, 155–157, 164<sup>257</sup>, 264  
Chrétien de Troyes, Dichter (um 1150–1190) S. 38, 76, 77, 84, 94, 126<sup>889</sup>  
– *Erec et Enide* S. 13, 78–80, 82, 85, 94, 98<sup>45</sup>, 98<sup>45</sup> und 47, 122<sup>763</sup>, 124<sup>821</sup>  
– *Yvain* S. 38, 105<sup>246</sup> und 248  
Christina, Königin von Schweden, Herzogin von Bremen–Verden (1626–1689) S. 64  
Christophoro da Preda (auch Cristoforo de Predis), Buchmaler (1440–1486) S. 104<sup>211</sup>  
Christus, Jesus von Nazareth S. 29, 34, 47, 48, 58, 70, 71–73, 99<sup>90</sup>, 102<sup>175</sup>, 103<sup>187</sup> und 198, 111<sup>443</sup>, 112<sup>475</sup> und 478, 118<sup>668</sup>, 119<sup>684</sup> und 695, 143<sup>106</sup>, 148<sup>145</sup>, 198<sup>505</sup>, 506 und 508, 202, 203<sup>542</sup> sowie Abb. 72, 79  
Cicognara, Leopoldo, Kunsthistoriker (1767–1834) S. 131<sup>18</sup>  
Cinelli, Giovanni, Arzt, Bibliograf (1625–1706) S. 64, 115<sup>566</sup> und 569  
*Clariss et Laris* S. 98<sup>45</sup>, 122<sup>762</sup>, 124<sup>826</sup>  
Claus de Werve, Bildhauer (um 1380–1439) S. 113<sup>480</sup>  
Clément, Thibaud, Teppichwirker (15. Jahrhundert) S. 104<sup>227</sup>  
Cleveland, Museum of Art S. 183<sup>395</sup>  
Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg S. 99<sup>63</sup>, 101<sup>126</sup>, 120<sup>725</sup>, 398  
Colleoni, Bartolomeo, Söldnerführer (1400–1475) S. 99<sup>82</sup>  
Conrad von Soest, Maler (1370–1422) S. 141<sup>94</sup>  
Contault, Richard, Schatzmeister (16. Jahrhundert) S. 111<sup>429</sup>  
Corbie S. 123<sup>800</sup>  
Córdoba S. 224  
Coureau, B., Kunsthändler (19. Jahrhundert) S. 203  
Couvelier (auch Cuvelier), Jean, *trouvère* (14. Jahrhundert)  
– *Chanson de Bertrand du Guesclin* S. 79, 98<sup>45</sup>, 122<sup>759</sup> und 762, 123<sup>790</sup>  
Crivelli, Taddeo, Maler (tätig 1451–1479) S. 103<sup>198</sup>  
*Crónica de Flores y Blancaflora* S. 121<sup>751</sup>  
  
D., Marchese, Sammler (19. Jahrhundert) S. 26, 192, 206  
Dacian, römischer Statthalter oder persischer König in der Heiligenlegende von Georg S. 71–74, 119<sup>679</sup> und 693, Abb. 74, 75, 78  
Danemon, Sohn des Sarazenenkönigs in *Gui de Bourgogne* S. 124<sup>824</sup>  
Danzig S. 28, 64, 88, 89, 208–210, 212, 334  
Darmstadt  
– Hessisches Landesmuseum S. 104<sup>213</sup>  
– Universitäts– und Landesbibliothek S. 106<sup>252</sup>  
Datini, Francesco di Marco, Kaufmann (1335–1410) S. 57  
Datini, Margherita, Ehefrau von Francesco Datini (1360–1423) S. 57  
Daucher, Hans, Bildhauer (1486–1538) S. 46, 108<sup>335</sup>, 380  
David, Sohn Isais (Jesse), König von Juda S. 38, 105<sup>250</sup>, 118<sup>670</sup>  
*De Phillide et Flora* S. 11, 96<sup>1</sup>, 97<sup>43</sup>  
*Del Abre d'Amors* S. 106<sup>265</sup>, 373  
Delaune, Étienne, Kupferstecher, Zeichner, Goldschmied (1518–1583) S. 102<sup>155</sup>, 104<sup>226</sup>, 369  
Del Cossa, Francesco, Maler (1436–1478) S. 24, 180<sup>371</sup>, 182  
Den Haag  
– Mauritshuis S. 115<sup>582</sup>  
– Koninklijke Bibliotheek (KB), Nationale Bibliotheek van Nederland S. 99<sup>80</sup>, 125<sup>853</sup>, 358  
*Der Heiligen Leben* S. 44, 46, 108<sup>329</sup> und 330, 119<sup>679</sup> und 693, 170<sup>299</sup>  
*Der wälsche (auch welsche) Gast* S. 13  
*De Sphaera* S. 99<sup>82</sup>  
Detroit, Institute of Arts S. 143  
*Dialogus Salomonis et Marcolfi* S. 42, 46, 172<sup>317</sup>  
Dido, phönizische Prinzessin S. 78, 82, 85, 123<sup>778</sup>  
Diederik van Assenede, Dichter (ca. 1220/30–1293) S. 76, 86, 88, 127<sup>930</sup>  
– *Floris ende Blancefloer* S. 76, 82, 85, 87, 98<sup>46</sup>, 121<sup>743</sup> und 749  
Dietrich von Hopfgarten, Dichter (15. Jahrhundert)  
– *Wigelis* S. 125<sup>859</sup>

- Dijon S. 58
- Archives départementales de la Côte-d'Or S. 96<sup>23</sup>, 112<sup>451</sup>, 113<sup>481</sup>, 117<sup>616</sup>
  - Bibliothèque municipale S. 109<sup>359</sup>, 385
  - Musée des Beaux-Arts S. 113<sup>480</sup>
- Diokletian, Kaiser des Römischen Reiches (ca. 230–305) S. 170<sup>299</sup>
- Donatello (eigentlich Donato di Niccolò di Betto Bardi), Bildhauer (um 1386–1466) S. 114<sup>524</sup>
- Douce, Francis, Antiquar, Sammler (1757–1834) S. 102<sup>173</sup>
- Dresden S. 209<sup>582</sup>
- Staatliche Kunstsammlungen S. 101<sup>153</sup>, 102<sup>155</sup> und 169, 209<sup>582</sup>, 369
- Dürer, Albrecht, Maler, Zeichner, Graphiker (1471–1528) S. 37, 104<sup>226</sup>, 108<sup>336</sup>
- Du Sommerard, Alexandre, Archäologe, Sammler (1779–1842) S. 102<sup>173</sup>
- Duveen, Henry Joseph, Antiquitäten- und Kunsthändler (1854–1919) S. 185
- Duveen, Joseph Joel, Antiquitäten- und Kunsthändler (1843–1908) S. 185
- Ebstorf S. 109<sup>358</sup>, 383
- Edinburgh
- National Museum of Scotland, Royal Museum S. 100<sup>104</sup>, 362
  - National Library of Scotland S. 121<sup>747</sup>
- Egger, David, Kunsthändler (1832–1897) S. 189
- Egger, Heinrich, Kunsthändler (gest. 1914) S. 189
- Elamie, Königin von Tyrus in *Wigalois* S. 86
- Eleonore Helena von Portugal, Kaiserin des Heiligen Römischen Reiches (1434/36–1467) S. 203
- Elhafen, Ignaz, Bildhauer (1658–vor 1715) S. 28, 102<sup>167</sup>, 210
- Elisabeth von Luxemburg, Herzogin von Österreich (um 1409–1442) S. 23, 155, 199
- Eneas, siehe Äneas
- Enide, dt. Enite, Königin im *Erec et Enide* und *Erec* S. 61, 79, 80, 82, 84, 85, 88, 94, 98<sup>47</sup>, 124<sup>821</sup> und 843, 126<sup>890</sup> und 910, 127<sup>924</sup>
- Entrée d'Espagne* S. 97<sup>44</sup>
- Ercole I. d'Este, Herzog von Ferrara, Modena und Reggio (1431–1505) S. 11, 13, 23, 66, 91, 92, 96<sup>4</sup>, 100<sup>117</sup>, 165, 180–182
- Erec, König, Hauptfigur im *Erec et Enide* und *Erec* S. 79, 82, 84, 85, 88
- Erich I., Herzog von Pommern-Stolp, König der Kalmarer dänisch-schwedisch-norwegisch-pommerschen Union (1381/82–1459) S. 142<sup>27</sup>
- Erik XIV., König von Schweden (1533–1577) S. 36
- Erweiterte Christherre-Chronik* S. 109<sup>363</sup>
- Essen-Werden, St. Ludgerus Abteikirche S. 137<sup>63</sup>
- Etymachia* S. 49, 50, 110<sup>383</sup>
- Eufemia Sofia von Bayern, Königin von Böhmen (1376–1428) S. 187
- Eurystehus, König von Mykene und Tiryns S. 105<sup>249</sup>
- Eva, Urmutter der Menschheit S. 151<sup>166</sup>, 194, 195
- Fabrizio S. 26, 31, 131, 192, 206, 214, 216, 217, 220, 329
- Facetus Moribus et vita* S. 37, 40, 105<sup>230</sup>
- Fechtbuch* S. 154<sup>189</sup>
- Federico I. Gonzaga, 3. Marchese von Mantua (1441–1484) S. 101<sup>152</sup>
- Fejérváry, Gabor, Sammler (1780–1851) S. 102<sup>173</sup>, 103<sup>178</sup>
- Fenton, W. H., Kunsthändler (Ende 19./20. Jahrhundert) S. 166
- Ferdinand Albrecht I., Herzog von Braunschweig-Lüneburg-Bevern (1636–1687) S. 65, 115<sup>581</sup>, 116<sup>585</sup>, 144
- Ferdinand I., Erzherzog von Österreich, Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1503–1564) S. 20
- Ferdinand II., Erzherzog von Österreich, Landesfürst von Tirol (1529–1595) S. 64, 115<sup>578</sup>
- Ferrara S. 100<sup>117</sup>, 103<sup>198</sup>, 120<sup>710</sup>, 179, 181, 182
- Castello Estense S. 54, 66, 92, 97<sup>40</sup>
  - Chiesa di San Romano S. 99<sup>82</sup>
  - Palazzo Schifanoia S. 180<sup>371</sup>, 182
- Feyerabend, Sigmund, Drucker, Verleger (1528–1590) S. 104<sup>223</sup>
- Fickler, Johann B., Jurist (1533–1610) S. 116<sup>586</sup>
- Fleck, Konrad, Dichter (1. Drittel 13. Jahrhundert) S. 76, 86, 88, 126<sup>915</sup> und 917, 127<sup>930</sup>
- *Flore und Blanscheflor* S. 76, 85, 86, 87, 98<sup>46</sup>, 121<sup>742</sup> und 749, 125<sup>835</sup>
- Floire, dt. Flore, niederl. Floris, Hauptfigur in *Floire et Blancheflor*, *Flore und Blanscheflor*, *Floris ende Blancefloer* S. 76, 77, 79, 85, 123<sup>802</sup>, 124<sup>824</sup>
- Floire et Blancheflor* S. 76–79, 82, 85, 98<sup>45</sup>, 121<sup>741</sup> und 750, 122<sup>761</sup> und 763, 123<sup>802</sup>, 124<sup>824</sup>, 125<sup>847</sup> und 849, 127<sup>926</sup> und 930
- Flora, Prinzessin in *De Phillide et Flora* S. 11
- Florance et Blancheflor* oder *Le jugement d'amours* S. 97<sup>43</sup>
- Flore, siehe Floire
- Florenz S. 58, 64, 97<sup>40</sup>, 112<sup>464</sup>, 466 und 472, 113<sup>482</sup> und 503, 157, 162, 163, 166, 179, 182<sup>386</sup>, 192, 391
- Archivio di Stato S. 111<sup>417</sup> und 418, 115<sup>564</sup>, 159<sup>224</sup> und 225, 163<sup>249</sup>
  - Baptisterium San Giovanni S. 58, 112<sup>475</sup>
  - Biblioteca Medicea Laurenziana S. 97<sup>43</sup>, 109<sup>365</sup>, 122<sup>761</sup>
  - Biblioteca Nazionale Centrale S. 113<sup>501</sup> und 502, 114<sup>540</sup>, 115<sup>566</sup>
  - Museo Bardini, im Palazzo Bardini S. 96<sup>3</sup>, 157, 267
  - Museo Nazionale del Bargello S. 13, 24, 25, 27, 54, 64, 69, 71, 73, 90, 96<sup>3</sup>, 97<sup>42</sup>, 100<sup>8</sup>, 118<sup>654</sup>, 119<sup>676</sup>, 155<sup>195</sup>, 159, 160, 162, 163, 166, 270, 273, 394
  - Palazzo Medici Riccardi S. 118<sup>672</sup> und 673, 159, 183
  - Palazzo Pitti S. 160, 163
  - Palazzo Strozzi S. 166, 183
  - Palazzo Vecchio S. 140, 160, 162, 163, 166, 183
  - San Marco S. 118<sup>668</sup>
  - Santa Trinità S. 70
  - Uffizien (offiziell Gallerie degli Uffizi) S. 54, 64, 103<sup>191</sup>, 115<sup>566</sup>, 118<sup>668</sup>, 159, 160, 163, 393
- Florés, Amazone im *Roman d'Alexandre* S. 49
- Flores och Blanzeflor* S. 76, 121<sup>745</sup>
- Flores og Blanseflor* S. 76, 121<sup>746</sup>
- Flóres saga ok Blankiflúr* S. 76, 121<sup>744</sup>
- Florio und Biancheffora* S. 121<sup>751</sup>
- Floris, siehe Floire
- Floris and Blaunchefflor* S. 121<sup>747</sup>
- Flors inde Blanzeflors* S. 121<sup>749</sup>
- Florus, König in *Flore und Blanscheflor* S. 121<sup>749</sup>
- Flos unde Blankeflor* S. 121<sup>748</sup>
- Fontainebleau, Schloss S. 20
- Forchheim, Pfalzmuseum S. 137
- Forester, William Henry, 1st Earl of Londesborough, Politiker (1834–1900) S. 221
- Fra Angelico, Maler (um 1386/1400–1455) S. 118<sup>668</sup>
- Francesco II. Gonzaga, Markgraf von Mantua (1466–1519) S. 101<sup>152</sup>, 208
- Franchi, Giovanni, Erzeuger von Gipsen, Galvanoplastiken und *ficelle ivories* (um 1812–1874) S. 103<sup>178</sup>
- Franco de' Rossi, Buchmaler (15. Jahrhundert) S. 103<sup>198</sup>
- Frankfurt am Main S. 75, 104<sup>223</sup>
- Historisches Museum S. 109<sup>355</sup>, 381
  - Städel Museum S. 109<sup>355</sup>, 381
- Franz I., König von Frankreich (1494–1547) S. 102<sup>177</sup>
- Franz I., Kaiser von Österreich (1768–1835) S. 200
- Franz III., Graf von Enzenberg (1802–1879) S. 189
- Frau von Lack (auch *la damoisele*) S. 79, 81–83, 123<sup>792</sup>, 125<sup>858</sup>, 127<sup>957</sup>
- Freydal* S. 104<sup>211</sup>
- Friedrich Carl Alexander, Prinz von Preußen (1801–1883) S. 133, 135
- Friedrich Heinrich, Prinz von Oranien (1584–1647) S. 65, 115<sup>582</sup>
- Friedrich I. der Siegreiche, Herzog von Bayern, Kurfürst von der Pfalz (1425–1476) S. 88
- Friedrich II., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1194–1250) S. 132<sup>27</sup>
- Friedrich III. (eigentlich Friedrich II.), König von Sizilien (um 1272–1337) S. 21, 132
- Friedrich III., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1415–1493) S. 104<sup>214</sup>, 201<sup>25</sup>, 203
- Friedrich VI. (eigentlich Friedrich I. von Brandenburg), Burggraf von Nürnberg, Kurfürst von Brandenburg, Markgraf von Brandenburg-Kulmbach (1371–1440) S. 137<sup>66</sup>

- Fuetrer (auch Fuetrer), Ulrich, Maler, Dichter, Chronist (ca. 1422–1500) S. 128<sup>971</sup>
- *Lanzelot* S. 125<sup>858</sup>
  - *Buch der Abenteuer* S. 125<sup>858 und 859</sup>, 128<sup>971</sup>
    - *Lanzelot* S. 125<sup>858</sup>
    - *Wigoleis vom Rade* S. 125<sup>859</sup>
    - *Wigoleis* S. 125<sup>859</sup>
- Gäite, Prinzessin in *Athis et Propilias* S. 80
- Galaad, Sohn von Lancelot in *La Quête du Saint Graal et la Mort d'Arthus* S. 21 sowie Abb. 13
- Galeazzo Maria Sforza, Herzog von Mailand (1444–1476) S. 104<sup>211</sup>
- Gallaffre, ein Sarazenenkönig in *Huon de Bordeaux* S. 79
- Gaspar de Gricio, Sekretär (16. Jahrhundert) S. 111<sup>419</sup>
- Gaufrey* S. 78, 79, 98<sup>45</sup>
- Gauricus, Pomponius, Autor (um 1481/82–1530)
- *De sculptura* S. 58, 100<sup>117</sup>, 113<sup>482</sup>
- Gawein, Ritter im *Chevalier a deus espees* S. 80
- Gaydon* S. 78, 98<sup>45</sup>, 122<sup>763</sup>
- Geffroy le Breton, Sattler des französischen Königs (14. Jahrhundert) S. 67, 117<sup>615</sup>
- Gentile da Fabriano, Maler (um 1370–1427) S. 70, 71 118<sup>668</sup>, 393
- Genua S. 26, 56, 101<sup>148</sup>, 192, 206
- Georg Edler von Rot(t)enstein, Apotheker, Reiseschriftsteller (1742–1800) S. 63
- Ghiberti, Lorenzo, Bildhauer, Goldschmied (um 1378–1455)
- *I commentarii* S. 59, 113<sup>501</sup>
- Giessen, Universitätsbibliothek der Justus–Liebig–Universität S. 109<sup>358</sup>, 383
- GINOVER, Königin, Frau von Artus in *Erec et Enide* S. 79
- Giovanni di Jacopo, Bildhauer (Ende 14./Anfang 15. Jahrhundert) S. 58
- Girart, Jehan, Schnitzer von Schreibtäfelchen (14. Jahrhundert) S. 58
- Giuliano di Colino degli Scarsi da San Giusto, Notar (1369–1456) S. 69, 118<sup>666</sup> sowie Abb. 69
- Glasgow
- Burrell Collection S. 106<sup>269</sup>
  - Hunterian Museum S. 124<sup>839</sup>, 168
  - Kelvingrove Art Gallery and Museum S. 166, 277
- Goliath, riesiger Krieger aus dem Volk der Philister S. 118<sup>670</sup>
- Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein S. 152<sup>169</sup>
- Gottfried von Straßburg, Dichter (gest. ca. 1200)
- *Tristan und Isold* S. 38, 56, 83, 105<sup>231 und 246</sup>, 128<sup>965</sup>, 381, 382
- Göttingen S. 187
- Niedersächsische Staats– und Universitätsbibliothek (SUB) S. 101<sup>126</sup>, 142<sup>98</sup>
- Gozzoli, Benozzo, Maler (1420–1497) S. 118<sup>668, 672 und 673</sup>
- Graindor de Douai, *trouvère* (um 1190)
- Greenock S. 166
- Greenwich S. 134<sup>43</sup>
- Greys, Benedetto Vincenzo de, Zeichner (1714–1758) S. 115<sup>566</sup>
- Gries S. 203
- Großenhain S. 203, 323
- Gui de Bourgogne* S. 80, 98<sup>45</sup>, 122<sup>762</sup>, 123<sup>788</sup>, 124<sup>806 und 824</sup>
- Guillaume de Lorris, Dichter (12./13. Jahrhundert) S. 13
- Guillaume de Mandeville, Akteur in *Voyages* Abb. 8
- Guivreiz, Zwergenkönig in *Erec* S. 79, 84
- Gustav II. Adolf, König von Schweden (1594–1632) S. 27, 64, 205
- Gwîgâlois, neuhochdt. Wigalois, Hauptfigur in *Wigalois* S. 86, 87, 127<sup>958</sup>
- Hackney, Nicasius, Rechenmeister, Bauherr (ca. 1460–1518) S. 116<sup>600</sup>
- Hagenau S. 121<sup>742</sup>
- Halle an der Saale
- Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen–Anhalt, Landesmuseum für Vorgeschichte S. 100<sup>111</sup>
  - Universitäts– und Landesbibliothek Sachsen–Anhalt (ULB) S. 212<sup>595</sup>
- Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe S. 147<sup>126</sup>
- Hannover, Staatsarchiv S. 109<sup>358</sup>, 383
- Harding, George Franklin, Geschäftsmann, Politiker, Sammler (1868–1939) S. 158
- Hartmann von Aue, Dichter (1160 –um 1210/20) S. 38, 76, 84–86, 88, 126<sup>888, 890, 902 und 917</sup>
- *Erec* S. 13, 61, 84–88, 94, 98<sup>46 und 47</sup>, 114<sup>534</sup>, 125<sup>856</sup>, 127<sup>924</sup>, 128<sup>960</sup>
  - *Iwein* S. 38, 83, 105<sup>246 und 248</sup>
- Hausbuchmeister, Maler Zeichner, Kupferstecher (ca. 1450–1505) S. 43
- Heidelberg S. 39, 88, 125<sup>858</sup>
- Universitätsbibliothek (UB) S. 105<sup>231</sup>, 106<sup>260</sup>, 121<sup>742</sup>, 125<sup>858</sup>
- Heilige
- Andreas S. 112<sup>458</sup>
  - Demetrius von Thessaloniki S. 69 sowie Abb. 7
  - Donatus von Arezzo S. 112<sup>475</sup>
  - Georg S. 13, 14, 23, 33, 36–39, 42–48, 69, 71–73, 75, 92, 97<sup>42</sup>, 99<sup>82</sup>, 103<sup>197</sup>, 104<sup>219</sup>, 106<sup>250</sup>, 107<sup>283, 284 und 301</sup>, 108<sup>306, 307, 310, 329–331, 335 und 336</sup>, 109<sup>354 und 355</sup>, 118<sup>651</sup>, 119<sup>677, 678, 681 und 691–694</sup>, 128<sup>967</sup>, 136, 142, 148, 151, 154, 155, 161, 164<sup>257</sup>, 169, 170, 172–174, 178, 179<sup>360</sup>, 181, 182, 184, 187, 194, 197, 198 sowie Abb. 16.9, 20.9, 22.8, 7, 39–48, 74–78
  - Heilige Drei Könige S. 21, 69–71, 97<sup>42</sup>, 99<sup>92</sup>, 118<sup>653, 668 und 675</sup>, 137<sup>65</sup>, 141<sup>94</sup> sowie Abb. 11, 69, 71
  - Balthasar S. 70, 71, 118<sup>673</sup>
  - Caspar S. 70, 71
  - Melchior S. 70
  - Julian S. 69, 118<sup>662</sup>
  - Longinus von Cäsarea S. 72
  - Margareta S. 106<sup>250</sup>, 137<sup>64</sup>
  - Nikolaus von Bari S. 69, 118<sup>662</sup>
  - Sebastian S. 155
  - Sigismund S. 57
- Heinrich Heid von Winterthur, *Armbruster, Werkmeister* (nachgewiesen 1454–1460) S. 104<sup>223</sup>
- Heinrich der Löwe, Herzog von Sachsen und Bayern (um 1129/30–1195) S. 97<sup>24</sup>
- Heinrich II., König von Frankreich (1119–1159) S. 20, 104<sup>226</sup>
- Heinrich IV., König von Kastilien und León (1425–1474) S. 65
- Heinrich V., König von England (1387–1422) S. 173
- Heinrich VIII., König von England (1491–1547) S. 45, 134
- Heinrich von Veldeke, Dichter, Minnesänger (12. Jahrhundert) S. 38, 76, 84, 86, 88, 126<sup>876, 877, 879 und 902</sup>
- *Eneas* S. 82–84, 86, 98<sup>46</sup>, 109<sup>365</sup>, 110<sup>369</sup>, 123<sup>778</sup>, 125<sup>849</sup>, 126<sup>875 und 902</sup>, 127<sup>942 und 943</sup>, 128<sup>960</sup>
- Helena, Tochter des Zeus S. 61, 125<sup>847</sup>
- Helmschmid, Lorenz, Plattner (um 1440–1515/16) S. 104<sup>214</sup>, 119<sup>683 und 689</sup>, 392
- Henry de Grées, Kammacher (2. Hälfte 14. Jahrhundert) S. 56
- Herakles oder Herkules, Heros, bekannt durch seine Stärke S. 27, 36, 38, 47, 49, 100<sup>117</sup>, 105<sup>249</sup>, 109<sup>351</sup>, 179<sup>361</sup>, 181, 194 sowie Abb. 20.8, 58
- Herefordshire, Goodrich Court S. 174
- Herkules, siehe Herakles
- Hie hebt sich an dy historia Marcolfi* S. 107<sup>291</sup>, 172<sup>317</sup>
- Histoire ancienne jusqu'à César* S. 109<sup>359 und 366</sup>, 385
- Historia de la vida de Sent Jordi* S. 119<sup>681</sup>
- Historia de preliis Alexandri Magni* S. 123<sup>800</sup>
- Historie van Floris ende Blancefleur* S. 121<sup>749</sup>
- Hochfeder, Kaspar, Buchdrucker (1491–1517) S. 121<sup>751</sup>
- Hobelied Salomos* S. 39, 48, 61, 114<sup>545</sup>
- Hopfer, Daniel, Druckgrafiker (1471–1536) S. 104<sup>226</sup>
- Holubař, Johannes, Erzieher (15. Jahrhundert) S. 203<sup>543</sup>
- Honthorst, Gerard van, Maler (1592–1656) S. 115<sup>582</sup>
- Hortus deliciarum* S. 49
- Houston, Museum of Fine Arts (MFAH) S. 113<sup>481</sup>
- Hue de Rotelande, Dichter (ca. 12. Jahrhundert)
- *Ipomedon* S. 78–80, 87, 98<sup>45</sup>, 122<sup>763</sup>
- Huge van Bordeus* S. 125<sup>854</sup>
- Huon, Ritter, Hauptfigur in *Huon de Bordeaux* S. 79, 80, 124<sup>824</sup>
- Huon de Bordeaux* S. 79, 80, 82, 98<sup>45</sup>, 122<sup>762</sup>, 124<sup>824</sup>

- Il cantare di Fiorio e Biancifiore* S. 121<sup>751</sup>
- Imbert, Alexandre, Kunstsammler, Kunsthändler (1865–1943) S. 214
- Ingolstadt, Bayerisches Armeemuseum S. 17, 98<sup>53</sup>, 355
- Innsbruck S. 36, 104<sup>216</sup>, 108<sup>322</sup>, 119<sup>689</sup>, 202, 368, 392
- Schloss Ambras S. 54, 64, 65, 97<sup>40</sup>, 111<sup>416</sup>, 115<sup>578</sup>, 200
- Tiroler Landesarchiv (TLA, ehemals Landesregierungsarchiv) S. 111<sup>416</sup>, 115<sup>572</sup>, 200<sup>521</sup>, 202<sup>539</sup>
- Ipomadon* S. 97<sup>44</sup>
- Ippolito d'Este, Erzbischof von Gran, und Mailand (1479–1520) S. 182<sup>384</sup>
- Illustriorum principumque urbium septentrionalium Europae tabulae* S. 212<sup>595</sup>
- Isabella I., Königin von Kastilien, León und Aragón (1451–1504) S. 65, 66
- Isidor von Sevilla, Erzbischof von Sevilla, Gelehrter (um 560–636)
- *Etymologiae* S. 62, 114<sup>343</sup>
- Ismeine, Botin der Fürstin von Candres in *Ipomedon* S. 80, 87
- Ismene, Tochter von Ödipus im *Roman de Thèbes* S. 81
- Isola Bella (Stresa), Museo Borromeo, im Palazzo Borromeo S. 168, 279
- Isolde*, Prinzessin von Irland, Hauptfigur in *Tristan und Isold* S. 38, 111<sup>441</sup>
- Isopi, Königin in *Wigamur* S. 87
- Israhel van Meckenem, Kupferstecher, Goldschmied (um 1440/45–1503) S. 106<sup>260</sup>
- Iulius Valerius, Alexander Polemius, Schriftsteller (ca. 3./4. Jahrhundert)
- *Res Gestae Alexandri Macedonis* S. 123<sup>800</sup>
- Iwein, siehe Yvain
- Jacobus de Voragine, Dominikaner, Theologe (1226/30–1298)
- *Legenda aurea* S. 33, 44, 45, 71, 103<sup>197</sup>, 107<sup>284</sup>, 108<sup>307</sup>, 109<sup>354</sup>, 119<sup>679</sup>
- Jacomo da la croce*, Wächter (?) (15. Jahrhundert) S. 66, 111<sup>422</sup>
- Jakob II., König von Aragonien und Sizilien (1267–1327) S. 21, 132
- Jakobäa von Bayern, Herzogin von Brabant (1401–1436) S. 65
- Jankovich, Miklós, Sammler, Schriftsteller (1772–1846) S. 147
- Janssonius, Johannes, Buchdrucker, Verleger, Kartograf (1588–1664) S. 212<sup>595</sup>
- Jaquet le peintre*, Maler (15. Jahrhundert) S. 104<sup>227</sup>
- Jaroslav Lev von Rosental und Blatna, Reiseschriftsteller (1425–1480) S. 116<sup>594</sup>
- Jason, Anführer der Argonauten S. 38, 105<sup>249</sup>, 109<sup>351</sup>, 112<sup>464</sup> sowie Abb. 65
- Jean, Herzog von Berry, Graf von Poitiers (1340–1416) S. 57
- Jean de Mandeville, Schriftsteller (1300–1372)
- *Voyages* S. 99<sup>85</sup>, 358
- Jean de Marville (auch Hennequin), Bildhauer (erwähnt zwischen 1369–1389) S. 58, 113<sup>480</sup> und 481
- Jean de Meun, Schriftsteller (um 1240–1305) S. 13, 58
- Jean Le Bourgeois, Buchdrucker (1488–1501?) S. 127<sup>957</sup>
- Jeanne de Brienne, Dame de Château-Chinon, Tochter des Grafen von Eu (gest. 1389) S. 116<sup>612</sup>
- Jehan de Troies (oder Troyes), Sattler (Ende 14. Jahrhundert) S. 55, 67
- Jerusalem S. 45, 71, 358
- Jesus, siehe Christus
- Jocaste, Königin im *Roman de Thèbes* S. 81
- Jode, Gerard de, Kupferstecher (1509/17–1591) S. 102<sup>170</sup>
- Johann Georg I., Kurfürst von Sachsen (1585–1656) S. 102<sup>169</sup>
- Johann Ohnefurcht, Herzog von Burgund (1371–1419) S. 13, 55, 67, 91, 97<sup>41</sup>
- Johann Philipp, Herzog von Sachsen–Altenburg (1597–1639) S. 65
- Johannes, Evangelist S. 112<sup>458</sup>, 203
- Johannes der Täufer S. 69, 118<sup>662</sup>
- Johannes VIII. Palaiologos, Kaiser des Byzantinischen Reiches (1392–1448) S. 142<sup>97</sup>
- Joseph von Nazareth, Vater Jesu S. 70, 118<sup>674</sup> sowie Abb. 69
- Juste, E., Händler (19. Jahrhundert) S. 213
- Kannengießler, Peter, Kaufmann, Ratsherr (gest. 1473) S. 73
- Karl der Große, Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (747–814) S. 76
- Karl, Herzog von Orléans (1394–1465) S. 68, 117<sup>629</sup>
- Karl I., Herzog zu Braunschweig–Lüneburg [–Wolfenbüttel] (1713–1780) S. 144
- Karl I. der Kühne, Herzog von Burgund (1433–1477) S. 46, 104<sup>211</sup>, 118<sup>672</sup>
- Karl IV., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1316–1378) S. 199<sup>518</sup>
- Karl V., König von Frankreich (1338–1380) S. 67, 223
- Karl V., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1500–1558) S. 20, 26, 365
- Karl VI., König von Frankreich (1368–1422) S. 55, 68, 91, 97<sup>41</sup>, 223
- Karl X. Gustav, König von Schweden (1622–1660) S. 64, 213
- Karlsruhe S. 102<sup>175</sup>
- Badisches Landesmuseum S. 140
- Kasimir IV., König von Polen (1427–1492) S. 212<sup>595</sup>
- Kilwinning, Eglinton Castle S. 166
- Kisbér (Kis–Berum) S. 150
- Kitzbühel S. 218
- Knoblauch, Johannes, Drucker, Buchhändler (ca. 1478–1528) S. 125<sup>859</sup>
- Koblenz, Landeshauptarchiv S. 125<sup>856</sup>
- Köln S. 56, 58, 97<sup>39</sup>, 108<sup>325</sup>, 110<sup>396</sup>, 111<sup>441</sup> und 443, 112<sup>448</sup>, 116<sup>600</sup>, 119<sup>692</sup>, 121<sup>749</sup>, 218, 392, 396
- Wallraf–Richartz–Museum & Fondation Corboud S. 72, 73, 119<sup>692</sup>, 396
- Historisches Archiv S. 99<sup>60</sup>, 125<sup>859</sup>
- Kirche St. Kolumba (1943 zerstört, heute Standort des Erzbischöflichen Diözesanmuseums) S. 118<sup>672</sup>
- Kölnisches Stadtmuseum S. 66, 116<sup>600</sup>, 392
- König Rother* S. 124<sup>826</sup>
- Konstantinopel S. 103<sup>187</sup>
- Konstanz S. 105<sup>241</sup>, 106<sup>260</sup>, 110<sup>413</sup>, 140, 370
- Körmend S. 140
- Kuppelmayr, Rudolf, Maler, Sammler (1843–1918) S. 157<sup>211</sup>
- Kürenberg (Der von Kürenberg), Lyriker, Dichter (ca. 12. Jahrhundert)
- *Falkenlied* S. 40, 106<sup>267</sup>
- Krakau (Kraków), Wawel–Kathedrale S. 100<sup>98</sup>
- Křivoklát (Pürglitz), Bibliothek der Burg Křivoklát S. 127<sup>959</sup>
- Kyeser, Conrad von Eichstätt, Kriegingenieur (1366–1405)
- *Bellifortis* S. 101<sup>126</sup>, 142<sup>98</sup>, 187<sup>420</sup>
- La Barre, Ritter aus der Bretagne im *Chanson de Bertrand du Guesclin* S. 123<sup>790</sup>
- Ladislav Postumus, König von Böhmen, Herzog von Österreich (1440–1457) S. 11, 13, 23, 96<sup>4</sup>, 202, 205
- Ladislav VI., Fürst von Batthyány–Strattmann (1904–1966) S. 140
- Lampeta, Amazonenkönigin S. 109<sup>358</sup> sowie Abb. 51
- Lanceloet* S. 125<sup>852</sup>
- Lancelot, Hauptfigur in *Lancelot en prose* S. 81, 82, 125<sup>852</sup>
- Lancelotcompilatie* S. 125<sup>852</sup> und 853
- Lancelot du Lac* S. 127<sup>957</sup>
- Lancelot en prose* (auch *Lancelot propre*) S. 78, 79, 81–84, 87, 88, 94, 98<sup>45</sup>, 122<sup>762</sup>, 125<sup>852</sup>
- Lanschitz (auch Lanschütz, heute Bernolákovo, Slowakei) S. 63, 65
- Lantsloot vander Haghedochte* S. 125<sup>852</sup>
- La Quête du Saint Graal et la Mort d'Arthur* S. 21, 100<sup>97</sup>, 361
- Larie, Prinzessin in *Wigalois* S. 86, 87, 127<sup>940</sup> und 941
- Lauber, Diebold, Schreiber, Verleger, Handschriftenhändler (tätig 1427–1471) S. 121<sup>742</sup>
- Lavinia, Tochter des Königs Latinus, Frau von Äneas S. 61, 85
- Lechenperg, Harald Peter, Fotograf, Journalist (1904–1994) S. 220
- Leeds, Royal Armouries S. 17, 18, 63, 72, 98<sup>53</sup> und 57, 108<sup>326</sup>, 119<sup>689</sup>, 134, 171, 356, 392
- Leiden, Universitaire Bibliotheken (UBL) S. 121<sup>743</sup>
- Leipzig, Universitätsbibliothek S. 109<sup>358</sup>, 384
- Le Noir, Michel, Drucker (tätig um 1492–1520) S. 98<sup>45</sup>
- Libaerts, Eliseus, Plattner, Goldschmied (vor 1557–1572) S. 102<sup>155</sup>, 104<sup>226</sup>, 369
- Lille S. 58
- Archives départementales du Nord S. 117<sup>627</sup>
- Limoges S. 97<sup>39</sup>, 105<sup>244</sup>, 106<sup>263</sup>, 372
- Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek S. 109<sup>363</sup>

- Lissabon S. 79
- Lull, Ramon, Philosoph, Theologe, Schriftsteller (um 1232–1316)  
– *Libre de l'orde de cavalleria* S. 78, 123<sup>785</sup>
- London S. 73, 109<sup>357</sup>, 121<sup>747</sup>, 140, 157, 166, 174, 177, 203, 215, 221, 324, 353  
– Arundel Society (1849–1897) S. 103<sup>178</sup>  
– British Library S. 98<sup>45</sup>, 113<sup>500</sup>, 122<sup>762</sup> und 763  
– British Museum S. 29, 100<sup>98</sup>, 104<sup>222</sup>, 105<sup>244</sup>, 111<sup>441</sup>, 117<sup>621</sup>  
– Courtauld Institute of Art S. 16, 183  
– National Gallery S. 118<sup>661</sup>, 668 und 670  
– Royal Archaeological Institut S. 103<sup>178</sup>  
– Royal Armouries, Tower of London S. 171, 173, 284  
– Victoria and Albert Museum (bis 1899 South Kensington Museum) S. 29, 58, 72, 100<sup>98</sup> und 108, 102<sup>160</sup> und 168, 103<sup>178</sup>, 105<sup>246</sup>, 110<sup>396</sup>, 112<sup>459</sup> und 464, 112<sup>478</sup>, 113<sup>510</sup> und 517, 114<sup>518</sup>, 119<sup>692</sup>, 149, 165<sup>270</sup>, 174<sup>325</sup>, 212<sup>597</sup>, 361, 366, 382, 390, 391  
– Wallace Collection, im Hertford House S. 19, 30, 36, 96<sup>3</sup>, 99<sup>75</sup>, 102<sup>155</sup>, 103<sup>192</sup>, 104<sup>211</sup>, 216, und 218, 108<sup>312</sup>, 173–177, 179, 203<sup>347</sup>, 213, 287, 291, 340, 368, 377
- Lorenzetti, Ambrogio, Maler (um 1290–1348) S. 185  
Lorenzetti, Pietro, Maler (um 1280–1348) S. 185  
Los Angeles, J. Paul Getty Museum S. 103<sup>198</sup>, 195  
Louisville, Kentucky, J. B. Speed Art Museum S. 185, 210  
Loyet, Gérard, Goldschmied, Siegelschneider, Münzer (erwähnt 1466–1502/03) S. 108<sup>334</sup>
- Lübeck S. 17, 18, 67, 91, 97<sup>39</sup> und 41, 105<sup>240</sup>, 116<sup>607</sup>  
– Archiv der Hansestadt S. 98<sup>54</sup>, 116<sup>604</sup> und 605
- Ludovico III. Gonzaga, Markgraf von Mantua (1412–1478) S. 27, 108<sup>336</sup>, 207
- Ludwig II., König von Ungarn und Böhmen (1506–1526) S. 157<sup>197</sup>  
Ludwig IX., König von Frankreich (1214–1270) S. 56  
Ludwig XIII., König von Frankreich und Navarra (1601–1643) S. 223  
Lüttich (Liège), Trésor de la Cathédrale de Liège S. 108<sup>334</sup>  
Luxemburg, Musée National d'histoire et d'art S. 146, 149, 152, 155, 162, 173, 188, 200  
Lyon S. 129
- Mackay, Clarence H., Bankier (1874–1938) S. 63, 185  
Macomber, Frank Gair, Sammler (1849–1941) S. 183  
Madrid S. 66  
– Museo Nacional del Prado S. 102<sup>166</sup>  
Magdeburg, Kulturhistorisches Museum S. 200  
Magnus I., Herzog zu Mecklenburg–Schwerin (um 1345–1384) S. 145<sup>120</sup>  
Magnus II. Torquatus, Herzog von Braunschweig–Lüneburg (ca. 1328–1373) S. 146  
Mailhingen/Harburg, Burg Harburg S. 102<sup>175</sup>  
Mailand S. 20, 26, 31, 57, 99<sup>77</sup>, 100<sup>97</sup>, 101<sup>152</sup>, 104<sup>211</sup>, 119<sup>682</sup>, 185, 192, 217, 218<sup>617</sup>, 219, 361, 365  
– Archivio della Fondazione Trivulzio S. 185<sup>405</sup>  
– Museo d'Arte Industriale S. 188  
– Regia Accademia di Belle Arti, Pinacoteca S. 188  
Mainz S. 125<sup>858</sup>  
Manchester, Museum of Ornamental Art S. 176  
Mannheim, Reiss–Engelhorn–Museen S. 142<sup>95</sup>  
Mantegna, Andrea, Maler, Kupferstecher (1431–1506) S. 26, 101<sup>150</sup> und 152, 207, 208, 364, 365  
Mantua S. 64, 155<sup>195</sup>, 206, 207  
– Palazzo Ducale S. 88, 128<sup>965</sup>  
Marco, Neffe von Giuliano di Colino degli Scarsi da San Giusto (2. Hälfte 14./15. Jahrhundert) S. 118<sup>666</sup> sowie Abb. 69  
Margarete, Erzherzogin von Österreich (1480–1530) S. 55, 111<sup>429</sup>  
Margarete von Dampierre, Herzogin von Burgund (1350–1405) S. 56  
Margot, Guille(m), Plattner (nachweisbar 1505–1520) S. 108<sup>326</sup>  
Maria S. 21, 47, 48, 56–58, 61, 62, 69, 70, 73, 80, 81, 93, 109<sup>354–356</sup>, 111<sup>443</sup>, 112<sup>449</sup> und 478, 113<sup>510</sup>, 114<sup>545</sup>, 118<sup>661</sup> und 674, 119<sup>678</sup>, 143, 146<sup>132</sup>, 148<sup>145</sup>, 194, 195 sowie Abb. 9, 48, 61  
Marie, Frau von Jehan de Troies (Ende 14./Anfang 15. Jahrhundert) S. 55, 67  
Marine, Amazone im *Eneas* und *Wigalois* S. 127<sup>942</sup>  
Marke, König von Kurnewale und England in *Tristan und Isold* S. 38  
Markolf, Bauer im *Dialogus Salomonis et Marcolfi* S. 42, 43, 46  
Markus, Evangelist S. 29  
Marsepia, Amazonenkönigin S. 109<sup>358</sup> sowie Abb. 51  
Martorell, Bernat, Maler (um 1400–1452) S. 69, 71–73, 75, 97<sup>42</sup>, 118<sup>655</sup>, 119<sup>677</sup>, 678, 681, 691 und 694, 164<sup>257</sup>, 395  
Masaccio (eigentlich Tommaso di Giovanni), Maler (1401–1428/9 (?)) S. 69, 70, 71, 97<sup>42</sup>, 118<sup>653</sup>, 662 und 668, 393  
Maskell, William, Kirchenhistoriker, Antiquar, Sammler (1814–1890) S. 102<sup>173</sup>  
Matthias I. Corvinus, König von Ungarn und Böhmen (1443–1490) S. 57, 108<sup>313</sup>, 378  
Matthieu de Vendôme, Schriftsteller (12. Jahrhundert)  
– *Ars versificatoria* S. 81, 124<sup>839</sup>  
Maximilian I., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1459–1519) S. 36, 37, 45, 46, 66, 72, 88, 108<sup>335</sup>, 119<sup>689</sup>, 203 sowie Abb. 47  
Maximilian I., Herzog später Kurfürst von Bayern (1573–1651) S. 65  
Maximilian III., Erzherzog von Österreich (1558–1618) S. 64  
Medici, Cosimo de', Bankier, Politiker, Mäzen (1389–1464) S. 118<sup>668</sup> und 672  
Medici, Giuliano de', Politiker (1453–1478) S. 118<sup>672</sup>  
Medici, Lorenzo de', Bankier, Politiker (1449–1492) S. 118<sup>672</sup>  
Medici, Piero de', Politiker (1472–1503) S. 118<sup>672</sup>  
Meister der Georgslegende, Tafelmaler (tätig 1460–1490) S. 119<sup>692</sup>, 396  
Meister der Liebesgärten, Kupferstecher (tätig Mitte 15. Jahrhundert) S. 38, 39, 105<sup>237</sup>, 369  
Meister der Spielkarten, Kupferstecher (tätig um 1435–1455) S. 120<sup>714</sup> und 722, 152  
Meister der Weibermacht, Kupferstecher (tätig Mitte 15. Jahrhundert) S. 106<sup>269</sup>  
Meister der Wiener Anbetung, Tafelmaler (tätig um 1410–1425) S. 143<sup>106</sup>  
Meister des Amsterdamer Kabinetts (auch Meister des Hausbuchs), Maler, Grafiker (um 1450–1500) S. 107<sup>272</sup>  
Meister des Centenar, Maler (Anfang 15. Jahrhundert) S. 119<sup>692</sup>  
Meister des Hallsteiner Altars, Tafelmaler (Anfang 15. Jahrhundert) S. 143<sup>106</sup>  
Meister des Pfarrwerfener Altars, Tafelmaler (Anfang 15. Jahrhundert) S. 143<sup>106</sup>  
Meister des Kremnitzer Stadtbuches, Buchmaler (Anfang 15. Jahrhundert) S. 103<sup>198</sup>  
Meister E. S., Kupferstecher (um 1420/30–1467/68) S. 38, 43, 102<sup>157</sup>, 105<sup>237</sup>, 106<sup>260</sup>, 107<sup>297</sup>, 108<sup>315</sup>, 370, 379  
Meister I. B., Kupferstecher (Anfang 16. Jahrhundert) S. 101<sup>153</sup>  
Meisterlin, Sigismund, Benediktiner, Chronist (um 1435–1497)  
– *Chronik der Augsburger* S. 109<sup>363</sup>  
Meister Michael, Buchmaler (nachweisbar um 1422–1450) S. 103<sup>198</sup>  
Meister von Laufen, Maler (tätig ca. 1435–1464) S. 25, 143<sup>106</sup>, 149, 152  
Meister Umbriz, Sattler in *Erec* S. 84, 126<sup>902</sup>  
*Melanges scientifiques, philosophiques et poetiques* S. 106<sup>265</sup>, 373  
Merlin, Zauberer in *Lancelot en prose* S. 79  
Metz S. 121<sup>751</sup>  
Meyrick, Samuel Rush, Sammler (1783–1848) S. 102<sup>173</sup>, 174  
Michael, Erzengel S. 38, 44, 45, 47, 105<sup>250</sup>, 169, 170 sowie Abb. 18.8, 48  
*Michel halp mair*, Sattler (15. Jahrhundert) S. 99<sup>67</sup> sowie Abb. 6  
Miller, Leonhart (Lienhart), Kompassmacher (aktiv in Nürnberg 1594–1653) S. 102<sup>160</sup>  
Miller zu Aichholz, Eugen von, Industrieller, Kunstsammler (1835–1919) S. 189, 192  
Modena S. 100<sup>117</sup>, 179, 181  
– Archivio di Stato S. 111<sup>420</sup> und 421, 116<sup>596</sup> und 597, 179<sup>363</sup>  
– Bibliotheca Estense Universitaria S. 99<sup>82</sup>, 103<sup>198</sup>  
– Galleria Estense, im Palazzo dei Musei S. 13, 24, 25, 27, 90, 179, 294  
Modena, Nicoletto da, Kupferstecher (tätig um 1500–1522) S. 26, 101<sup>150</sup>, 207, 365  
Modena, Tom(m)aso da, Maler (1325/26–1379) S. 186<sup>415</sup>  
Monogrammist b × g, Kupferstecher (2. Hälfte 15. Jahrhundert) S. 38, 105<sup>237</sup>, 370

- Monogrammist MZ, Kupferstecher (Anfang 16. Jahrhundert) S. 101<sup>126</sup>
- Montbertaut, Pierre de, Finanzdirektor, Schatzmeister (Ende 14. Jahrhundert) S. 67, 96<sup>23</sup>
- Monte Carlo S. 63, 189, 192, 208
- Montmorency S. 63, 189, 192, 208
- Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire S. 122<sup>762</sup>
- Morgan, John Pierpont, Unternehmer, Bankier, Sammler (1837–1913) S. 215
- Morgan, John Pierpont Jr., Unternehmer, Bankier (1867–1943) S. 215
- Mort Alixandre* S. 123<sup>800</sup>
- Mosle, [Vorname unbekannt], Sammler (Ende 19. Jahrhundert) S. 101<sup>148</sup>, 192
- München S. 12, 65, 75, 97<sup>40</sup>, 115<sup>583</sup>, 134, 146, 185, 191
- Bayerische Staatsbibliothek (BSB) S. 96<sup>1</sup>, 103<sup>196</sup>, 116<sup>586</sup>, 125<sup>849</sup> und 859, 128<sup>971</sup>, 207<sup>565</sup>, 367
- Bayerisches Nationalmuseum S. 57, 104<sup>222</sup>, 107<sup>287</sup>, 112<sup>458</sup>, 210<sup>586</sup>
- Staatliche Graphische Sammlung S. 104<sup>226</sup>, 106<sup>260</sup> und 269
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen S. 108<sup>317</sup> und 336, 118<sup>672</sup>
- Münsinger, Heinrich, Arzt, Mediziner (ca. 1397–1476)
- *Buch von den Falken, Habichten, Sperbern, Pferden und Hunden* S. 42, 107<sup>289</sup>, 154<sup>187</sup>, 164<sup>258</sup>
- Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum S. 119<sup>695</sup>, 396
- Napoléon I., Kaiser der Franzosen (1769–1821) S. 144
- Napoleon III., Kaiser der Franzosen (1808–1873) S. 216, 217
- Narziss, schöner Jüngling in den *Metamorphosen* und im *Roman de la Rose* S. 187
- Neapel S. 100<sup>117</sup>
- Negroli, Filippo, Waffen- und Rüstschmied (ca. 1510–1579) S. 99<sup>77</sup>, 365
- Negroli, Giovan Battista, Waffen- und Rüstschmied (ca. 1517–vor 1582) S. 99<sup>77</sup>, 365
- Nereja, Zofe, Botin der Prinzessin Larie in *Wigalois* S. 86, 87
- Neri di Bicci, Maler (1418/9–1491/2) S. 114<sup>528</sup>
- New Haven, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University S. 106<sup>270</sup>
- New York S. 63, 183, 186, 215
- Metropolitan Museum of Art S. 22, 28, 30, 57, 63, 96<sup>3</sup>, 98<sup>50</sup>, 100<sup>98</sup>, 102<sup>170</sup>, 104<sup>212</sup> und 213, 106<sup>264</sup>, 108<sup>313</sup>, 109<sup>340</sup>, 112<sup>459</sup>, 183, 185, 186, 188, 189, 191, 192, 202<sup>540</sup>, 208, 214–216, 299, 302, 306, 310, 330, 343, 373, 376, 378
- Pierpont Morgan Library S. 120<sup>724</sup>, 186<sup>415</sup>
- Nibelungenlied* S. 40, 106<sup>267</sup>
- Niccolò Mauruzi da Tolentino, *Condottiere* (um 1355–1435) S. 70, 118<sup>670</sup>
- Notzing, Jakob Schrenck von, Historiker, Sekretär, Hofrat, Kammerdiener (1539–1612)
- *Armamentarium heroicum* S. 115<sup>578</sup>
- Nürnberg S. 18, 46, 99<sup>67</sup>, 102<sup>160</sup>, 106<sup>256</sup>, 209, 212, 357
- Germanisches Nationalmuseum S. 106<sup>256</sup>, 111<sup>439</sup>
- Stadtbibliothek S. 99<sup>67</sup>, 357
- Ofen (heute Buda, Teil von Budapest) S. 12, 90, 101<sup>127</sup> und 130, 121<sup>736</sup>
- O'Hara, Alfred Émilien, Comte de Nieuwerkerke, Bildhauer, Sammler (1811–1892) S. 177, 213
- Orgueilleux, Riese in *Huon de Bordeaux (décasyllabe)* S. 80
- Othmar, Hansen, Drucker, Verleger (Anfang 16. Jahrhundert) S. 108<sup>307</sup>
- Ott, Edmund (1817–1902) S. 103<sup>184</sup>
- Ouroboros (auch Uroboros) S. 85, 90, 96<sup>16</sup>, 126<sup>913</sup>, 148 sowie Abb. 8.4
- Ovid (eigentlich Publius Ovidius Naso), Dichter (43 v. Chr.–17 n. Chr.) S. 113<sup>485</sup>
- *Metamorphoseon libri* S. 40, 58, 105<sup>229</sup>, 187<sup>425</sup>
- *Ars amatorial* S. 104<sup>229</sup>
- Oxford, Bodleian Library, University of Oxford S. 102<sup>156</sup>, 142<sup>101</sup>
- Palagi, Filippo Pelagio, Bildhauer, Maler, Architekt (1775–1860) S. 138
- Pâleologue, Jean Jacques, Marquis de Monferrat (1395–1445) S. 193<sup>463</sup>
- Palermo, Capella Palatina S. 100<sup>104</sup>
- Pantschiflur*, König in *Flore und Blanscheflur* S. 121<sup>749</sup>
- Paris, Sohn des trojanischen Königs Priamos S. 125<sup>847</sup>, 166<sup>274</sup>
- Paris S. 56–59, 68, 93, 97<sup>39</sup>, 98<sup>45</sup>, 100<sup>98</sup>, 101<sup>131</sup>, 105<sup>232</sup>, 106<sup>265</sup>, 112<sup>448</sup> und 449, 113<sup>487</sup> und 510, 114<sup>518</sup>, 117<sup>625</sup>, 121<sup>741</sup>, 122<sup>762</sup>, 129, 131, 165<sup>270</sup>, 174, 177, 189, 192, 213, 216, 224, 361, 373, 389
- Archives Nationales S. 111<sup>427</sup>, 116<sup>609</sup>, 117<sup>613</sup>
- Bibliothèque Mazarine S. 127<sup>957</sup>
- Bibliothèque nationale de France (BnF) S. 97<sup>43</sup>, 99<sup>85</sup>, 100<sup>97</sup>, 103<sup>196</sup>, 105<sup>248</sup>, 109<sup>359</sup> und 364, 111<sup>429</sup>, 113<sup>487</sup>, 116<sup>613</sup>, 120<sup>714</sup>, 121<sup>741</sup> und 750, 122<sup>761–763</sup>, 123<sup>800</sup>, 125<sup>862</sup>, 152<sup>169</sup>, 358, 361, 385
- Bibliothèque Sainte-Geneviève S. 106<sup>265</sup>, 373
- Musée de Cluny, Musée national du Moyen Âge S. 100<sup>98</sup>, 106<sup>263</sup>, 162, 166, 372
- Musée de l'Armée (bis 1905 Musée de l'Artillerie, im Hôtel des Invalides) S. 30, 216, 344
- Musée du Louvre S. 17, 20, 48, 56, 57, 69, 71, 97<sup>43</sup>, 99<sup>85</sup>, 100<sup>97</sup> und 108, 111<sup>439</sup> und 443, 112<sup>449</sup> und 465, 118<sup>655</sup>, 119<sup>677</sup> und 691, 129, 131, 142<sup>97</sup>, 227, 228, 389, 395
- Union Centrale des Arts Décoratifs (seit 2004 Les Arts Décoratifs) S. 31
- Pathonopieus, Ritter der Griechen in *Roman de Thèbes* S. 79
- Paulus, Jünger/Apostel S. 112<sup>458</sup>
- Paumgartner, Stephan, Patrizier, Ratsherr (1462–1525) S. 46, 108<sup>336</sup>
- Pavia S. 59, 100<sup>97</sup>, 361
- *Castello Visconteo* S. 120<sup>710</sup>
- Certosa di Pavia S. 57, 112<sup>465</sup>
- Penthesilea, Amazonenkönigin im *Roman de Troie* S. 49
- Perceval* S. 38
- Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria S. 99<sup>91</sup>, 359
- Pesellino (eigentlich Francesco di Stefano), Miniaturist, Maler (um 1422–1457) S. 70, 118<sup>670</sup>
- Petrus, Jünger/Apostel S. 69, 118<sup>662</sup>
- Petrus de Natalibus, Bischof, Schriftsteller (um 1330–um 1406)
- *Sanctorum catalogus vitas: & miracula com[m]odissime annectens* S. 44
- Peu(c)ker, Eduard von, General, Militärtheoretiker (1791–1876) S. 219
- Phidias, Bildhauer (um 500–432) S. 58, 113<sup>483</sup>
- Philadelphia, Museum of Art S. 109<sup>340</sup>, 119<sup>678</sup>, 194<sup>472</sup>
- Philipp der Aufrichtige, Kurfürst von der Pfalz (1448–1508) S. 88
- Philipp der Gute, Herzog von Burgund (1396–1467) S. 118<sup>672</sup>
- Philipp der Schöne, Herzog von Burgund, König von Kastilien, Erzherzog von Österreich (1478–1506) S. 45
- Philipp II. der Kühne, Herzog von Burgund (1342–1404) S. 13, 55, 56, 58, 67, 91, 97<sup>41</sup>, 113<sup>480</sup>
- Philipp IV., König von Spanien und Portugal (1605–1665) S. 102<sup>177</sup>
- Phyllis, Prinzessin bzw. Zofe aus vornehmen Haus in *De Phyllide et Flora* sowie in Aristoteles–Phyllis–Mären S. 11, 40–42, 106<sup>272</sup>, 107<sup>273</sup>
- Physiologus* S. 40, 61, 106<sup>268</sup> und 270, 114<sup>549</sup>, 136<sup>60</sup>, 198
- Piber/Köflach, Schloss S. 200
- Picardie S. 122<sup>762</sup> und 763, 125<sup>861</sup>
- Pilatus, Pontius, Statthalter S. 71–73
- Pierrefonds, Schloss S. 216
- Pisa
- Cattedrale Metropolitana Primaziale di Santa Maria Assunta S. 21, 58, 99<sup>92</sup>, 360
- Museo dell'Opera del Duomo S. 58, 112<sup>478</sup>
- Santa Maria del Carmine S. 69
- Pisanello (eigentlich Antonio di Puccio Pisano), Maler, Medailleur (1395–um 1455) S. 128<sup>965</sup>
- Pisano, Giovanni, Bildhauer, Baumeister (ca. 1250–nach 1314) S. 21, 49, 58, 99<sup>89, 90, 92</sup> und 93, 129, 130, 359, 360
- Pisano, Nicola, Bildhauer, Baumeister (1225–1278) S. 21, 49, 58, 99<sup>92</sup> und 93, 129, 130, 360
- Pistoia, Sant'Andrea S. 21, 99<sup>90</sup>, 359
- Poissy S. 57, 112<sup>465</sup>
- Pollinécés, König im *Roman de Thèbes* S. 79, 81

- Poppi, Castello di Conti Guidi S. 159
- Possenti, Girolamo, Graf von Fabriano, Sammler (1768–1843) S. 26, 31, 102<sup>173</sup>, 115<sup>555</sup>, 131, 192, 206, 214, 216, 217, 220, 329
- Possenti, Giovanni Pettoni, Graf von Fabriano, Sammler (gest. 1869) S. 26, 31, 102<sup>173</sup>, 115<sup>555</sup>, 131, 192, 214, 216, 217, 220
- Prag S. 67, 91, 97<sup>39</sup> und <sup>41</sup>, 100<sup>120</sup>, 101<sup>126</sup> und <sup>131</sup>, 142<sup>98</sup>, 187<sup>420</sup>, 199, 363
- Veitsdom S. 57
- Metropolitní kapitula u svatého víta S. 112<sup>466</sup>
- Archiv Pražského hradu S. 116<sup>606</sup>
- Obrazárna Pražského Hradu S. 188
- Prato, Archivio di State S. 112<sup>463</sup>
- Princeton, Princeton University Art Museum S. 99<sup>87</sup>, 113<sup>517</sup>
- Prosa–Lancelot* S. 83, 86–88, 98<sup>46</sup>, 125<sup>858</sup>, 126<sup>868</sup>, 128<sup>971</sup>
- Prudentius Clemens, Aurelius, Dichter (348–ca. 405)
- *Psychomachia* S. 49, 109<sup>359</sup>, 385
- Pygmalion, Bildhauer in den *Metamorphoseon libri* und im *Roman de la Rose* S. 58, 61, 113<sup>483</sup> und <sup>485</sup>
- Quiccheberg, Samuel, Arzt, Kunstberater (1529–1567) S. 65
- *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* S. 115<sup>583</sup>
- Raoul I. de Brienne, Graf von Eu (um 1300–1345) S. 55, 67, 91, 97<sup>41</sup>, 116<sup>609</sup>
- Raoul de Houdenc, *trouvère* (ca. 1175–1230)
- *Vengeance Raguidel* S. 98<sup>45</sup>, 122<sup>763</sup>, 123<sup>790</sup>
- Rapine, Colin, Sattler, *varlet de chambre du Roy* (erwähnt 1399–1412/13) S. 67, 68, 93, 117<sup>624</sup> und <sup>625</sup>
- Rapine, Jehan, Sattler (erwähnt 1412) S. 68
- Ravensburg S. 75
- Raynaldo di Silvestri* (auch *da la torre*), Wächter (?) (15. Jahrhundert) S. 66, 111<sup>422</sup>
- Regensburg S. 109<sup>365</sup>
- Reggio Emilia, Antico Foro Boario S. 183
- Renaud de Beaujeu (auch Renaut de Bâgê), Troubadour (1165–1230)
- *Le bel inconnu* S. 83, 86, 125<sup>861</sup>
- Rhédey, Lajos, Graf von Kis-Rhéde (um 1761/63–1831) S. 153
- Richard le Pèlerin, *trouvère* (12. Jahrhundert)
- *Chanson* (oder *Conqueste*) *de Jerusalem* S. 79, 98<sup>45</sup>, 122<sup>762</sup>
- Ridolfi, Enrico, Kunsthistoriker, Direktor der Galleria degli Uffizi (1829–1910) S. 31
- Rieder, Kaspar, Plattner (erwähnt 1455–1499) S. 72, 119<sup>689</sup>, 392
- Riggisberg, Abegg-Stiftung S. 30, 217, 218, 346
- Ris, König in *Erec et Enide* S. 80
- Ritter mit den zwei Schwertern, Hauptfigur in *Chevalier a deus espees* S. 80
- Rôaz von Glois, Heide in *Wigamur* S. 87
- Roberti, Ercole de', Maler (um 1450/56–1496) S. 24, 180<sup>371</sup>, 182
- Rogers II., König von Sizilien (1095–1154) S. 100<sup>104</sup>
- Rogier van der Weyden, Maler (um 1399–1464) S. 108<sup>314</sup>, 118<sup>672</sup>, 379
- Rom S. 86, 215
- Musei Capitolini S. 48, 109<sup>361</sup>, 386
- Romance of Thomas of Erceldoune* S. 97<sup>44</sup>
- Roman d'Alexandre en vers* S. 78, 79, 109<sup>364</sup>, 122<sup>762</sup> und <sup>766</sup>, 123<sup>800</sup>, 124<sup>824</sup>
- Roman de la Rose* S. 13, 39, 58, 61, 105<sup>232</sup>, 187<sup>425</sup>
- Roman d'Eneas* S. 77, 79, 80–83, 98<sup>45</sup>, 109<sup>365</sup>, 110<sup>369</sup>, 122<sup>761</sup>, 123<sup>800</sup>
- Roman de Thèbes* S. 77–79, 81, 98<sup>45</sup>, 122<sup>761</sup> und <sup>762</sup>, 123<sup>800</sup>
- Rotterdam, Gemeentebibliotheek S. 125<sup>852</sup>
- Rotschilds Canticles* S. 106<sup>270</sup>
- Rouen S. 127<sup>957</sup>
- Rovigo S. 100<sup>117</sup>, 181
- Rubinus, Nils, Lehrer (17. Jahrhundert) S. 115<sup>566</sup> und <sup>568</sup>
- Rücklaken S. 142<sup>95</sup>
- Rudolf von Ems, Dichter und Epiker (um 1200–1250/54)
- *Weltchronik* S. 162<sup>245</sup>
- Rupert von Deutz, Benediktiner, Abt von Deutz, Theologe (ca. 1075/76–1129) S. 61, 62
- *Commentaria in Canticum Canticorum* S. 114<sup>531</sup>
- Sachs, Hans, Dichter, Meistersinger (1494–1576) S. 104<sup>223</sup>
- Sadurní, Antoni, Sticker (15. Jahrhundert) S. 119<sup>694</sup>
- Saint-Omer S. 122<sup>762</sup>
- Saintes, Sainte-Marie-des-Dames S. 49, 110<sup>378</sup>
- Salád, Josephum, Kunstagent (19. Jahrhundert) S. 147
- Salisbury S. 142<sup>101</sup>
- Salomo (auch Salomon), 3. König über Israel und Juda S. 42, 43, 48, 61, 84, 114<sup>545</sup>
- Salting, George, Kunstsammler (1835–1909) S. 102<sup>173</sup>
- Salzburg S. 25, 90, 140, 143, 144, 149, 152, 155, 170, 185, 188
- Universitätsbibliothek der Paris Lodron Universität S. 100<sup>120</sup>, 363
- Salzburg Museum (ehemals Carolino Augusteum) S. 143<sup>106</sup>
- Samson, Sohn Manoahs vom Stamme Dan, bekannt durch seine Stärke S. 38, 47, 105<sup>250</sup>, 109<sup>351</sup>, 194
- San Francisco, Fine Arts Museums S. 114<sup>517</sup>
- Sankt Florian, Augustiner–Chorherrenstift S. 143<sup>106</sup>
- Sankt Gallen
- Kantonsbibliothek Vadiana S. 162<sup>245</sup>
- Stiftsbibliothek S. 106<sup>267</sup>
- S[ankt] Georgs Kampf mit dem Drachen* S. 44
- Sauvageot, Alexandre–Charles, Geiger, Sammler (1781–1860) S. 102<sup>173</sup>
- Schascheck (auch Ssassek), Begleiter von Lev von Rosental und Blatna (15. Jahrhundert) S. 116<sup>594</sup>
- Schleswig, Landesarchiv Schleswig–Holstein S. 105<sup>240</sup>
- Schmalkalden, Hessenhof S. 38, 47, 105<sup>246</sup>
- Schongauer, Martin, Maler, Kupferstecher (um 1445–1491) S. 120<sup>725</sup>, 398
- Schönsperger, Johann d. Ä., Drucker, Verleger (um 1455–1521) S. 125<sup>859</sup>
- Schwäbisch Hall, Sammlung Würth S. 105<sup>241</sup>, 370
- Scott, Robert Lyons, Schiffbauer, Sammler (1871–1939) S. 166
- Segovia, Alcázar S. 54, 65, 66, 97<sup>40</sup>, 111<sup>419</sup>
- Seligmann, Jacques, Kunsthändler (1858–1923) S. 186
- Seusenhofer, Jörg, Plattner (1516–1580) S. 104<sup>216</sup>, 368
- Seusenhofer, Konrad, Plattner (um 1450/60–1517) S. 108<sup>322</sup>
- Siena S. 187
- Cattedrale Metropolitana di Santa Maria Assunta S. 21, 58, 99<sup>92</sup> und <sup>93</sup>, 360
- Museo dell'Opera della Metropolitana S. 58, 99<sup>93</sup>, 360
- Sigismund von Luxemburg, Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1368–1437) S. 12, 90, 142<sup>97</sup>, 147, 148<sup>141</sup>, 173, 199<sup>518</sup>
- Sigmund von Tirol, Erzherzog von Österreich (1427–1496) S. 72, 202, 392
- Simanca, Archivo General S. 111<sup>419</sup>, 116<sup>591</sup>
- Simon, *enlumineur* (15. Jahrhundert) S. 104<sup>227</sup>
- Sir Degaré* S. 165
- Sixtus IV., Papst (1414–1484) S. 180
- Sluter, Claus, Bildhauer, Architekt (um 1360–1406) S. 113<sup>480</sup>
- Solis, Virgil, Kupferstecher, Radierer (1514–1562) S. 209<sup>583</sup>
- Solothurn, Museum Altes Zeughaus S. 108<sup>324</sup>
- Soltykoff, Pierre, Sammler (1804–1889) S. 216
- Sorbrin, Heide in *Huon de Bordeaux (décasyllabe)* S. 79, 124<sup>824</sup>
- Speculum virginum* S. 49, 109<sup>358</sup>, 384
- Spitzer, Frédéric Samuel, Kunsthändler, Antiquar und Sammler (1815–1890) S. 115<sup>555</sup>, 129, 131, 174, 216
- Squarcione, Francesco, Maler, Miniaturist (um 1395–1468) S. 102<sup>177</sup>
- Status, Publius Papinius (45–96) S. 79
- *Thebais* S. 123<sup>800</sup>
- Stephan I., König von Ungarn (um 969/74–1038) S. 63, 65
- Stockholm S. 28, 64, 204, 205
- Historiska museet S. 205
- Kungliga biblioteket (KB) S. 115<sup>566</sup>, 121<sup>746</sup>
- Livrustkammaren S. 26, 28, 63, 64, 97<sup>40</sup>, 102<sup>161</sup>, 163 und <sup>172</sup>, 115<sup>561</sup>, 204–206, 210–213, 325, 335
- Slottsarkivet S. 102<sup>163</sup>, 115<sup>559</sup>, 211<sup>590</sup>
- Straßburg S. 35, 103<sup>206</sup>, 106<sup>252</sup> und <sup>269</sup>, 107<sup>286</sup>, 125<sup>859</sup>, 145<sup>123</sup>, 164<sup>263</sup>, 165<sup>265</sup>, 167<sup>265</sup>, 368, 374
- Strauss, Isaac, Komponist, Sammler (1806–1888) S. 129<sup>3</sup>
- Strauss, M[adame] (?), Frau von Isaac Strauss (19. Jahrhundert) S. 129

- Streichen, St. Servatiuskirche S. 155
- Strozzi, Palla, Bankier (um 1373–1462) S. 70
- Strozzi, Zanobi, Maler, Buchmaler (1412–1468) S. 118<sup>668</sup>  
Stuttgart S. 104<sup>223</sup>
- Landesmuseum Württemberg S. 69, 74, 75, 97<sup>42</sup>, 118<sup>656</sup>, 120<sup>716</sup>, 397, 398
- Württembergische Landesbibliothek S. 106<sup>260</sup>, 107<sup>289</sup>, 109<sup>363</sup>
- Sulamith, Ägypterin und Braut des Salomo S. 48, 114<sup>545</sup>
- Sumersperger, Hans, Plattner (nachweisbar 1492–1498) S. 108<sup>321</sup>
- Szombathély S. 140
- Tale of Sir Thopas* S. 98<sup>44</sup>
- Theophilus Presbyter, Benediktinermönch, Autor (um 1070–1125)
- *Schedula de diversis artibus* S. 59, 113<sup>500</sup> und 515
- Thill, Franz, Sammler (1830–1903) S. 183
- Thomasin von Zerclaere, Dichter, Kanoniker (um 1186–nach 1238)
- *Der wälsche* (auch *welsche*) *Gast* S. 13
- Tournai S. 122<sup>762</sup>
- Tours, Bibliothèque municipale S. 122<sup>762</sup>
- Tramontani, Luigi, Autor (Ende 18. Jahrhundert) S. 159<sup>210</sup>
- Trier, Wissenschaftliche Bibliothek der Stadt Trier (auch Stadtbibliothek Weberbach) S. 121<sup>749</sup>
- Trierer Floyris* S. 121<sup>749</sup>, 122<sup>755</sup>, 125<sup>749</sup>
- Tristan, Hauptfigur in *Tristan und Isold* S. 38, 47 sowie Abb. 49, 50
- Trivulzio, Gian Giacomo, Marchese von Sesto Ulteriano und Cologno, Sammler (1774–1831) S. 31, 185, 218<sup>617</sup>, 219
- Troja S. 76
- Troyes, Église Sainte-Madeleine S. 104<sup>227</sup>
- Tura, Cosmè, Maler (vor 1430–1495) S. 24, 99<sup>82</sup>, 182
- Turin S. 195
- Turnus, Ruturlerfürst im *Roman d’Eneas* S. 80
- Ubriachi, Baldassare, Kaufmann, Diplomat (gest. 1406) S. 58, 112<sup>473</sup>
- Uccello, Paolo (eigentlich Paolo di Dono), Maler (um 1397–1475) S. 70, 118<sup>670</sup>
- Ueberbecher, [Vorname unbekannt], Kunsthändler (19. Jahrhundert) S. 203
- Ulrich V., Herzog von Württemberg (1413–1480) S. 104<sup>223</sup>
- Uppsala S. 28, 205
- Valencia S. 73, 104<sup>212</sup>
- Biblioteca Universidad S. 105<sup>232</sup>
- Valerio di Betto, Sekretär (?) (15. Jahrhundert) S. 111<sup>421</sup> und 422
- Vasari, Giorgio, Architekt, Maler, Kunsthistoriker (1511–1574)
- *Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori* S. 59, 69, 70, 113<sup>505</sup>, 118<sup>661</sup>
- Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana S. 113<sup>503</sup>, 120<sup>741</sup>, 122<sup>762</sup>, 182<sup>385</sup>, 203<sup>543</sup>
- Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, Maler (1599–1660) S. 102<sup>166</sup>
- Vellenberg S. 36
- Venedig S. 12, 13, 25, 57, 58, 60, 99<sup>82</sup>, 112<sup>459</sup>, 464–466 und 473, 149<sup>153</sup>, 181, 391
- Archivio di Stato S. 112<sup>473</sup>, 114<sup>529</sup>
- Biblioteca Nazionale Marciana S. 113<sup>504</sup>
- Museo Correr S. 122<sup>762</sup>
- Venus, Göttin der Liebe, des erotischen Verlangens und der Schönheit S. 58, 61, 74
- Venus la desse d’Amour* S. 97<sup>43</sup>
- Vergil (eigentlich Publius Vergilius Maro), Dichter (70–19 v. Chr.) S. 79
- *Aeneis* S. 123<sup>800</sup>
- Visconti, Gian Galeazzo, Herzog von Mailand (1351–1402) S. 57
- Vlad II. Drakul, Fürst der Walachei (1395–1447) S. 148<sup>141</sup>
- Vorau, Augustiner Chorherrenstift S. 110<sup>383</sup>
- Voraviensis, Godefridus, Autor (um 1332)
- *Lumen animae* S. 110<sup>383</sup>
- Vicenza S. 107<sup>305</sup>
- Vrelant, Paul van, Harnisch Vergolder, Dekorateur (aktiv 1504–1520) S. 108<sup>326</sup>
- Vries, Jan (oder Hans) Vredeman de, Architekt, Maler (1527–1606) S. 102<sup>170</sup>
- Wallace, Richard, Kunstsammler, Mäzen (1818–1890) S. 174, 177, 213
- Wallonie S. 122<sup>763</sup>, 125<sup>861</sup>
- Walter von der Vogelweide, Troubadour (um 1170–1230) S. 107<sup>288</sup>
- Washington, D.C., National Gallery of Art S. 100<sup>117</sup>, 101<sup>150</sup>, 108<sup>314</sup>, 364, 365, 379
- Wehme, Zacharias, Maler (um 1558–1606) S. 209<sup>582</sup>
- Wenzel IV. von Luxemburg, König des Heiligen Römischen Reiches (1361–1419) S. 11, 23, 24, 96<sup>4</sup>, 100<sup>120</sup>, 187, 199<sup>513</sup> und 518, 363
- Westwood, John O., Entomologe, Altertumsforscher, Illustrator (1805–1893) S. 103<sup>184</sup>
- Whawell, Samuel J., Waffensammler, Kunsthändler (1857–1926) S. 183
- Widurwilt* S. 125<sup>859</sup>
- Wien S. 54, 63, 90, 103<sup>198</sup>, 108<sup>311</sup> und 313, 116<sup>594</sup>, 140, 143, 172, 183, 185, 189, 191, 192, 196, 200, 203, 378
- Albertina Museum S. 104<sup>226</sup>, 105<sup>237</sup>, 108<sup>315</sup>, 370, 379
- Belvedere Museum S. 107<sup>283</sup>, 145<sup>106</sup>, 154, 155, 200<sup>522</sup>, 375
- Domkirche St. Stephan S. 140<sup>81</sup>
- Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum S. 140<sup>81</sup>
- Kunsthistorisches Museum S. 13, 18, 20, 24, 72, 96<sup>3</sup>, 97<sup>39</sup>, 98<sup>50</sup>, 99<sup>66</sup> und 77, 100<sup>104</sup> und 123, 102<sup>167</sup>, 104<sup>211</sup>, 214 und 215, 108<sup>321</sup>, 322, 325 und 335, 119<sup>682</sup>, 683 und 689, 120<sup>708</sup>, 710 und 723, 154<sup>189</sup>, 196, 200, 314, 319, 357, 365, 380, 392, 398
- Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst (von 1863–1918 K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie) S. 29
- Österreichische Nationalbibliothek S. 113<sup>500</sup>, 114<sup>534</sup>, 115<sup>566</sup>, 203<sup>543</sup>
- Österreichisches Staatsarchiv S. 110<sup>414</sup>
- Wien Museum S. 108<sup>311</sup>, 376
- Wigalois, siehe Gwigalois
- Wigamur, Ritter, Hauptfigur im *Wigamur* S. 87
- Wilhelm der Eroberer, König von England, Herzog von der Normandie (1027/28–1087) S. 120<sup>731</sup>
- Wilhelm IV., Herzog von Bayern (1493–1550) S. 65
- Wilhelm IV. Schenk von Schenkenstein (gest. 1468) S. 38, 105<sup>241</sup> sowie Abb. 31
- Wilhelm Tuers, Freiherr von Aspern, Domprobst (1406–1439) S. 140<sup>81</sup>
- Wirnt von Grafenberg, Dichter (ca. Anfang 13. Jahrhundert) S. 76, 86–88, 127<sup>942</sup>
- *Wigalois* S. 83, 86–88, 98<sup>46</sup>, 125<sup>859</sup>, 128<sup>971</sup>
- Witz, Konrad, Maler, Holzbildhauer (um 1434–1444/45) S. 120<sup>708</sup>
- Wolfdietrich* S. 38, 47, 106<sup>252</sup>
- Wolfenbüttel S. 116<sup>585</sup>
- Herzog August Bibliothek S. 113<sup>500</sup>, 121<sup>748</sup>, 125<sup>849</sup> und 860
- Niedersächsisches Landesarchiv (Abteilung Wolfenbüttel) S. 111<sup>415</sup>, 115<sup>580</sup> und 581, 144<sup>109–111</sup>
- Wolfram von Eschenbach, Dichter (um 1170/80–nach 1216) S. 38
- *Parzival* S. 83, 126<sup>913</sup>
- Wrake van Ragisel* S. 125<sup>853</sup>
- Wyatt, Matthew Digby, Architekt, Kunsthistoriker (1820–1877) S. 103<sup>184</sup>
- Yvain, dt. Iwein, Hauptfigur in *Yvain* und *Iwein* S. 38, 47
- Zabriskie, Christian Andrew, Kunstsammler (1899–1970) S. 183
- Zichy, János Nepomuk, Graf von von Zichy und Vázsonykő (1834–1916) S. 150
- Zschille, Richard, Tuchfabrikant, Kunstsammler (1847–1903) S. 203, 323
- Zürcher Buchs vom heiligen Karl* S. 121<sup>749</sup>
- Zürich S. 106<sup>260</sup>, 121<sup>749</sup>, 162<sup>243</sup>
- Schweizerisches Landesmuseum S. 145<sup>123</sup>
- Zentralbibliothek (ZB) S. 121<sup>749</sup>

# Bildnachweis

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre): 1.1 (Foto: RMN-GP), 2.1–2.3, 6.1 (alle Fotos: Jean-Gilles Berizzi), 7.4, 7.5 (beide Fotos: Daniel Arnau-det), 7.6 (Ausschnitt aus Abb. 7.4), 7.7 (Ausschnitt aus Abb. 7.5)

© Deutsches Historisches Museum, Berlin: 3.1–3.7, 4.1–4.7, 4.9, 4.10 (alle Fotos: S. Ahlers), 4.8 (Ausschnitt aus Abb. 4.1), 3.6.1–3.6.3

Courtesy Musei Civici di Bologna | Musei Civici d'Arte Antica: 5.1–5.10

© August 2024, Museum of Fine Arts, Boston: 6.1–6.3, 6.6–6.9, 3.3

Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig: 7.1, 7.2, 7.5, 7.6 (alle Fotos: Claus Cordes), 7.9 (Ausschnitt aus Abb. 7.2), 7.10 (Ausschnitt aus Abb. 7.1), 7.3, 7.4, 7.7, 7.8

© Hungarian National Museum, Budapest: 8.1, 8.2, 8.6, 8.9, 9.1, 9.2, 9.6–9.8

Attila Mudrák und Mária Verő, Budapest: 8.3–8.5, 8.7, 8.8, 8.10, 9.3–9.5, 10.1–10.9

bpk / The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY: 11.1–11.6

Fototeca Musei Civici Fiorentini, Florenz: 12.1, 12.7

Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Florenz: 13.1–13.4, 14.1–14.7, 14.9 (alle Fotos: Antonio Quattrone), 7.1, 7.2 (Foto: Roberto Palermo), 7.3 (Ausschnitt aus Abb. 7.2)

© CSG CIC Glasgow Museums Collection / Bridgeman Images: 15.1, 15.2, 15.3 (Ausschnitt aus Abb. 15.1), 15.4

© Royal Armouries: 17.1–17.4, 17.6, 3, 4, 6.8

Royal Armouries Museum/ Carlo Paggiarino - Hans Prunner: 17.5

Wallace Collection, London, UK © Wallace Collection /Bridgeman Images: 18.1–18.8, 19.1–19.6, 32.1–32.6, 4.2

© The Wallace Collection: 2.5

© Modena, Galleria Estense: 20.5, 20.7, 20.9 (alle Fotos: Federico Fischetti, 2023), 20.1–20.4

© The Metropolitan Museum of Art, New York: 21.1–21.4 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Christian A. Zabriskie, 1936 [36.149.11]), 22.1–22.8 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1940 [40.66a]), 23.1–23.3, 23.5, 23.7, 23.8 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1904 [04.3.249]), 24.1–24.5 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1904 [04.3.250]), 30.1–30.10 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1904 [04.3.251]), 33.1, 33.2 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of J. Pierpont Morgan, 1917 [17.190.227]), 35 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Mr. and Mrs. Maxime L. Hermanos, 1979 [1979.521.1]), 40 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Bashford Dean Memorial Collection, Funds from various donors, 1929 [29.158.596]), Foto: Stephen Bluto), 43, 44 (The Metropolitan Museum of Art, New York, Rogers Fund, 1925 [25.42])

© KHM-Museumsverband 25.1–25.12, 26.1–26.7, 5, 20, 4.7, 6.7, 8.2

The Royal Armoury/SHM (CC BY): 28.1–28.7 (alle Fotos: Helena Bonnevier), 31.1–31.10 (alle Fotos: Jens Mohr)

© Paris – Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais: 34.1–34.3 (alle Fotos: Emilie Cambier)

© Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 2013: 35.1–35.7 (alle Fotos: Christoph von Viräg)

© Anna Botterell: 37.1–37.5

© Bonhams: 37.6

Bayerisches Armeemuseum, Ingolstadt: 1, 2 (beide Fotos: Carlo Paggiarino – hansprunner.com)

© Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, URL: <<https://www.nuernberger-hausbuecher.de/index.php?do=page&mo=3>>: 6 (Der Sattler *Michel Halp Mair*, Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung, Bd. 1, Nürnberg, 1426–1549, Amb. 317.2°, fol. 124v, ohne Änderungen)

© Koninklijke Bibliotheek National Library of the Netherlands, Den Haag: 7

© gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France: 8 (Jean de Mandeville, *Voyages, français* 2810, fol. 141r), 55 (Psychomachia, Latin 15158, fol. 57v)

© Bibliothèque nationale de France, Paris: 13

© Victoria and Albert Museum, London: 14, 21, 50, 62–65

© National Museums Scotland, Edinburgh: 15

Universitätsbibliothek Salzburg: 16 (Cod. M III 20, fol. 1r)

Courtesy National Gallery of Art, Washington: 17–19, 45

Bayerische Staatsbibliothek, München: 23 (Clm 4660, fol. 72r, <urn:nbn:de:hbv:12-bsb00085130-oY>, ohne Änderungen)

Bernisches Historisches Museum, Bern: 24 (Foto: Yvonne Hurni)

© Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer: 26, 27 (beide Fotos: Jürgen Karpinski)

bpk / Kupferstichkabinett, SMB: 28 (Foto: Jörg P. Anders)

© Albertina Wien: 29, 30, 46

Ludwig-Maximilians-Universität, München, Institut für Kunstgeschichte, Archiv: 31 (Prometheus Bildarchiv, URL: <<https://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/artemis-767b886ef14282a1ba8d61fb-18910cbb76brdcd>>)

© Historisches Museum Basel: 32, 37 (beide Fotos: Maurice Babey)

© RMN-Grand Palais (musée de Cluny- musée national du Moyen Âge): 34 (Foto: Jean-Gilles Berizzi)

Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, cliché IRHT: 36

© Wien, Österreichische Galerie Belvedere: 39

Wien Museum, Wien: 41 (Foto: Birgit und Peter Kainz, URL: <<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/574939/>>)

Städel Museum, Frankfurt am Main: 48

© Gießen, Universitätsbibliothek: 52 (<urn:nbn:de:hebis:26-digisam-1800>)

© Leipzig, Universitätsbibliothek: 53 (<urn:nbn:de:bsz:15-0012-228196>)

© 2013 Institut de recherche et d'histoire des textes - CNRS: 54 (URL: <[https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?VUE\\_ID=1253030](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?VUE_ID=1253030)>, ohne Änderungen)

LVR-LandesMuseum Bonn: 58 (Foto: Jürgen Vogel)

© Rheinisches Bildarchiv Köln: 66 (Foto: Meier, Wolfgang F., 2009.01.27, rba\_doi14802), 78 (Ausschnitt aus rba\_coo2399)

© Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie: 69 (Foto: Jörg P. Anders), 70 (Ausschnitt aus Abb. 69)

LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster: 79 (Foto: Sabine Ahlbrand-Dornseif)

Landesmuseum Württemberg, Stuttgart: 80, 81 (beide Fotos: Hendrik Zwietasch)

Kunstsammlungen der Veste Coburg ([www.kunstsammlungen-coburg.de](http://www.kunstsammlungen-coburg.de)): 83

Maria Schröder, Leipzig: 6.4, 6.5, 12.2–12.6, 13.5–13.8, 14.8, 20.6, 20.8, 21.5, 23.4, 23.6, 24.6 (alle Fotos: Maria Schröder, 2017), 16.1–16.9 (alle Fotos: Susy Mezzanotte, mit Unterstützung des Museo Borromeo, Isola Bella [Stresa], 2023)

Reproduktionen:

1.2 (KAT. PARIS 2003, S. 328, Abb. 119a), 24.7, 24.8 (DOYEN 1882, Tafel XVII–XVIII), 27.1, 27.2 (KAT. PRIV. GROSSENHAIN 1893, Bd. 1, Tafel 27–28), 27.3 (KAT. AUKT. LONDON 1897, S. 16, Lot. 69A), 29.1 (KAT. AUKT. FLORENZ 1880, Tafel 94), 9, 11 (FIDERER MOSKOWITZ 2005, Tafel 6 und 158), 10 (SEILER 2007, S. 498, Abb. 21), 12 (SEIDEL 2012, Bd. 1, S. 318, Abb. 319), 22, 38 (RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 126 [Nr. 5] und 194 [Nr. 36]), 49 (D'ELDEN 2016, S. 386), 51 (KUGLER 2007, Bd. 1: Atlas, S. 73), 56, 57 (RUSSENBERGER 2015, S. 478–479, Tafel 1–2), 59, 60 (PENNINGMAN 1952, Tafel I und XVI), 84 (KAT. AUSST. MAILAND 1999, S. 79)

# NEUE FORSCHUNGEN ZUR DEUTSCHEN KUNST

- I UWE GAST  
Der Große Friedberger Altar
- II BEATE CHRISTINE MIRSCH  
Schadows Prinzessinnengruppe und ihre Stellung in  
der Skulptur des Klassizismus
- III SUSANNE BEATRIX HOHMANN  
Die Halberstädter Chorschranken
- IV DAVID GROPP  
Das Ulmer Chorgestühl und Jörg Syrlin d. Ä.
- V THOMAS FLUM  
Der spätgotische Chor des Freiburger Münsters
- VI SABINE HEISER  
Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren
- VII MARIA DEITERS  
Kunst um 1400 im Erzstift Magdeburg
- VIII ANTJE-FEE KÖLLERMANN  
Conrad Laib
- IX SABINE HÄUSSERMANN  
Die Bamberger Pfisterdrucke
- X CHRISTINE KOWALSKI  
Die Augsburger Prunkkabinette mit Uhr von Heinrich  
Eichler d. Ä. (1637–1719) und seiner Werkstatt
- XI GISELA PROBST  
Die Memoria der Herren von Lichtenberg in  
Neuweiler (Elsass)
- XII BENJAMIN SOMMER  
Mitteldeutsche Flügelretabel vom Reglermeister,  
von Linhart Koenbergk und ihren Zeitgenossen
- XIII PATRICIA STROHMAIER  
Die erneuernde Kraft der Tradition. Spätmittelalterliche  
Schatz- und Ausstattungsobjekte des Halberstädter Doms
- XIV KARIN ECKSTEIN  
Der Jüngere Titirel der Bayerischen Staatsbibliothek,  
Cgm 8470



DEUTSCHER VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
BERLIN



ISBN 978-3-87157-267-8