

# 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 Bild-elemente 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 Minuskelin-schriften, 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 Minuskelin-schriften 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 Bindemittelanalysen, 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 Sattelschulter 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 Lederaufgaben 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 Beinaufgaben 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 Beinaufgaben 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.