

## 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 »*treu / 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 zeichnerisch 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 Figurenszenen 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 Figurenszenen, 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 graduellere 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 Jagdallegorie 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 Sattelbogen 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 *gedenkeb 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 arsch / is vinsten* « und » *im · arsch · // · 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 Münsingers *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 unbekanntenen 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 arsch 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 iöriḡ« (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 / jor-riḡ« (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 · arsch · // · 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 Drachenkampfsszenen 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 Drachenkampfsszene 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 Drachenkampfsszenen 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 Kavaliere, 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 Kavaliere 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 Beinarbeiten wohl auf die Sattelbögen, die später auch bei frühneuzeitlichen Küriss-

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.