

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

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

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

4.1.1 ZUM VORKOMMEN UND ZUR BEDEUTUNG DES BEINSATTELS IM MODERNEN SAMMELWESEN

Innerhalb des Museums- und Sammlungswesen stehen die Beinsättel und Sattelbögen des 13. bis 17. Jahrhunderts an der Schnittstelle zwischen den Militaria und der Bildhauerkunst. Der Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 22) wird so etwa im Hauptgebäude des Metropolitan Museum of Art an der Fifth Avenue in New York im Kontext gotischer Skulpturen und Schnitzereien präsentiert. Der Tratzberg- und Posenti-Sattel (Kat. Nr. 23 und 24) werden einige Räume entfernt zusammen mit Waffen und Rüstungen ausgestellt.⁵²

Die beiden Beinsättel befanden sich bis 1904 im Besitz des Herzogs von Dino, Charles Maurice Camille de Talleyrand-Périgord (1843–1917), der zunächst in Montmorency und später in Monte Carlo eine der bedeutendsten privaten Waffensammlungen Europas zusammengetragen hatte.⁵³ Der Trivulzio-Sattel war bis 1938 in der Sammlung des Bankiers Clarence H. Mackay (1874–1938) in New York, die sich durch qualitative Militaria und Skulpturen auszeichnete.⁵⁴ Bis ins 20. Jahrhundert hinein waren Beinsättel und Sattelbögen Teil adliger und bürgerlicher Privatsammlungen mit einem Fokus auf mittelalterliche Kunst und Elfenbeinschnitzereien⁵⁵ oder auf Rüstungen und Waffen, was sich noch in ihrer heutigen Ausstellungssituation widerspiegelt. Von hier aus gelangten sie durch Ankauf in öffentliche Museen oder die Sammlungen, wie das königlich-preußische Zeughaus in Berlin, die Royal Armouries in London/Leeds, die Waffensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien und die königlich-schwedischen Livrustkammaren in Stockholm, wurden verstaatlicht. Erste schriftliche oder bildliche Zeugnisse der erhaltenen Beinsättel entstammen zumeist dieser Zeit, das heißt ihre Eigentümerschaft und Aufbewahrungsorte lassen sich mehrheitlich nicht über das 19. und 20. Jahrhundert hinaus zurückverfolgen.

Bei der kaiserlichen und den königlichen Waffensammlungen handelt es sich allerdings um seit dem Spätmittelalter oder der Frühen Neuzeit gewachsene historische Bestände.⁵⁶ Die Beinsättel wurden demnach schon seit Jahrhunderten zusammen mit Rüst- und Reitzugegen aufbewahrt, was eine Reisebeschreibung aus dem 18. Jahrhundert und Inventare, die bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen, belegen: Georg Edler von Rot(t)enstein (1742–1800) verfasste einen Reisebericht, in dem er von einem Besuch der ungarischen Adelsfamilie Esterházy (beziehungsweise Eszterházy) im Schloss Lanschitz (auch Lanschütz, heute Bernolákovo, Slowakei) im Jahr 1781 berichtet.⁵⁷ Im Gewehrzimmer des Schlosses »[...] befindet sich auch hier: vieles Gewehr ist mit Gold und Silber ausgelegt, auch sind darinn türkische Rosschweife, Pferdezeuge, Trommeln, Pauken, Schilder, sammt einem mit elfenbeinernen Figuren ausgelegten Sattel vom ersten Ungarischen König Stephan.«⁵⁸ Der Verbleib des Sattels ist unbekannt. Es lässt sich anhand der summarischen

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

Mit hoher Wahrscheinlichkeit wird dagegen 1654 ein Beinsattel im Inventar der Livrustkammaren in Stockholm genannt, bei dem es sich um den Anfang des 17. Jahrhunderts gefertigten Wasa-Sattel (Kat. Nr. 31) handelt: »*Een gammal sadel afbrent, kåpan aff rødt klådhe, besatt medh swart Cardewan, i såthet år grønt klåde medh frantzer omkringh*«⁵⁵⁹ (Ein alter Sattel aus Bein mit einem roten Sitzpolster, besetzt mit schwarzem Korduanleder, genauso wie mit grünem Stoff). Der Wasa-Sattel, der vermutlich für einen polnischen oder Danziger Auftraggeber gefertigt wurde, befand sich bereits einige Jahrzehnte nach seiner Entstehung im Besitz des schwedischen Königshauses. In dem im Rahmen der Abdankung von Königin Christina von Schweden (1626–1689) erstellten und nach Sachgruppen geordneten Rüstkammerinventar⁵⁶⁰ wird er erstmals angeführt zusammen mit einem weiteren polnischen Sattel von ca. 1600 ohne Beinauflagen mit vergoldeten Steigbügeln, auf denen die schwedische Krone und das Wappenschild der Wasa Ähringarbe sichtbar sind.⁵⁶¹ Die heraldischen Zeichen zeugen von einer direkten Verbindung des Sattels zum schwedischen Königshaus. Es wird angenommen, dass er von König Gustav II. Adolf (1594–1632) verwendet worden ist. Aufgrund der Danziger Wappenzeichen am Sattelknauf des Wasa-Sattels ist dessen Benutzung seitens der schwedischen Monarchen nicht zu erwarten. Wie und warum gelangte er also in die königliche Rüstkammer? In Betracht gezogen wird, dass er als Kriegsbeute Karls X. Gustav (1622–1660) im Dreißigjährigen Krieg nach Stockholm kam.⁵⁶² Demnach wäre er als Trophäe und damit zum Gedenken an ein kriegerisches Ereignis beziehungsweise der vollbrachten Leistung und als Symbol eines manifestierten Machtverhältnisses in der Waffensammlung aufbewahrt worden.⁵⁶³ Hierfür existieren jedoch keine Belege. Es kann daher lediglich festgehalten werden, dass der Sattel mit dem Eigentümerwechsel eine neue Bedeutung erhielt, die mit der Geschichte des schwedischen Königshauses verknüpft ist, mit der Zeit jedoch verlorenging.

Mehr als zwei Jahrzehnte früher, 1631, werden in einem Inventar der Medici in der *armeria di galleria* in Florenz vier Beinsättel verzeichnet.⁵⁶⁴ Zwei der vier Beinsättel (Kat. Nr. 13 und 14) sind im Besitz des Museo Nazionale del Bargello. Die Spur der anderen beiden Beinsättel verliert sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.⁵⁶⁵ Die *armeria di galleria* war 1631 in drei oder vier Räumen im zweiten Stock der Uffizien untergebracht.⁵⁶⁶ Im Inventar werden die Beinsättel im zweiten Raum neben türkischen⁵⁶⁷ Hakenbüchsen, einem türkischen Sattel, einem Sattel mit rotem Samt, einer vergoldeten Eisenkassette, einem Elfenbeinkästchen und mehreren Olifanten unter anderem aus Knochen und Elfenbein genannt.⁵⁶⁸ In seinen Uffizien-Beschreibungen von

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

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

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

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

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

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

Vier weitere unbekanntes Beinsättel werden 1503 in einem Inventar des *tesoro* (Schatzkammer) im Alcázar von Segovia genannt.⁵⁹¹ Auf Anlass der Königin Isabella I. von Kastilien (1451–1504) wurde es ein Jahr vor ihrem Tod angefertigt und ist nach Material- und Sachgruppen geordnet. Es listet unter zahlreichen Pferdezeugen kurz nacheinander vier Beinsättel für Maultiere oder Klepper⁵⁹² auf, die mit bemaltem, weißem oder grünem Knochen belegt sind und in zwei Fällen ebenso über Messingarbeiten verfügen. Mittels der Zuordnung der Beinsättel zu den Reittieren lässt das Inventar keinen Zweifel daran, dass die Beinsättel als funktionale Reitsitze erachtet wurden, wenngleich die Sattelform und -größe maßgeblich von den Reittieren abhing, ihre Nennung also zugleich wesentlich zur Charakterisierung der Sättel beitrug. Zusammen mit zwei Beinsätteln werden Satteldecken erwähnt. Einmal wird ein passend zum Sattel ausgestaltetes Zaumzeug aufgeführt. Wie, wo und aus welchen Gründen die Beinsättel in der Schatzkammer aufbewahrt wurden, ist nicht oder kaum nachvollziehbar. Bekannt ist, dass Heinrich IV. von Kastilien (1425–1474) die

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

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

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

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

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

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

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

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

Sättel mit Beinauflagen waren zudem im 14. Jahrhundert am französischen Königshof bekannt. Ableiten lässt sich dies an einem Nachlassinventar des französischen Königs Karls V. (1338–1380) von 1380. In diesem wird ein Kästchen mit weißen und schwarzen Knochenauflagen beschrieben, welches in der Art von Sätteln gemacht worden sei: »[...] *ung hault coffret carré ouvré d'os noir et blanc, en façon de quoy on fait les selles, plain de oisellez de Chippre; osté les oisellez.*«⁶¹³ (Ein hoher rechteckiger Koffer, kunstvoll gearbeitet aus Knochen, schwarz und weiß, in der Art wie man Sättel herstellt, gefüllt mit *oisellez de Chippre*⁶¹⁴; mit entfernten/abgenommenen Vögelchen). Des Weiteren werden zehn Sättel mit Knochen und Elfenbein sowie weiterem Reitzug in den Rechnungsakten des Grafen von Eu aufgeführt, die vom Sattler des französischen Königs Geffroy le Breton gefertigt wurden.⁶¹⁵ Ein weiterer königlicher Hof-sattler namens Jehan de Troyes war Urheber mehrerer Sättel mit bebilderten, elfenbeinernen Sattelbögen für Philipp II. den Kühnen (1342–1404).⁶¹⁶ Der Finanzdirektor und Schatzmeister des burgundischen Herzogs Pierre de Montbertaut⁶¹⁷ verzeichnet die Sättel in einer Rechnung vom 24. Januar 1397. Dieser ist ferner zu entnehmen, dass die Reitzüge zusammen mit Pferden an den Sultan des Osmanischen Reiches Bayezid I. (um 1360–1403) zur Befreiung seines Sohnes und Nachfolgers Johann Ohnefurcht (1371–1419) entsandt werden sollten.

Jehan de Troyes wird nachfolgend ebenso in Verbindung mit acht Sätteln, die an den Bögen mit Knochen gesäumt sind, in den Rechnungsbüchern des königlichen Rennstalls Karls VI. erwähnt.⁶¹⁸ Erstmals in den Rechnungsbüchern als Sattler angeführt wird er 1381.⁶¹⁹ Im Jahr darauf wird er als Sattler des Königs, »*sellier du Roy*«⁶²⁰, und 1397 als »*varlet du chambre*«⁶²¹ bezeichnet. Um 1399 stirbt Jehan de Troyes, sodass Zahlungen für Reitgeschirre an seine Frau Marie ausgestellt werden, die wohl die Geschäfte ihres Mannes noch etwa bis 1401 fortführt.⁶²² Seinen Platz nimmt nachkommend Colin Rapine ein, der 1399 zunächst als Sattler und 1412/13 als »*varlet de chambre du Roy nostre seigneur*«⁶²³ in den königlichen Rechnungsakten auftaucht.⁶²⁴

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

Mit insgesamt 231 Objekten allein in den nachweisbaren 24 Jahren waren Sättel mit Beinarbeiten am französischen Königshof sehr verbreitet. Es handelt sich bei ihnen um Auftragswerke für König Karl VI. und seine Entourage⁶²⁹, verzeichnet in den Rechnungsbüchern unter den *Mises pour le Roy*. Ferner wurden sie verschiedenen Ämtern und Diensten der königlichen Hofhaltung zuerkannt,⁶³⁰ vermerkt unter den *Mises pour l'Ostel du Roy*. Unter den *Mises pour l'Ostel du Roy* werden ab 1383 und unter den *Mises pour le Roy* ab 1399 mit Bein gefertigte Sättel in steigender Anzahl erwähnt.⁶³¹ Während 1383 unter den *Mises pour l'Ostel du Roy* lediglich zwei von 20 Sätteln Beinarbeiten aufweisen,⁶³² besitzen 1412/13 sieben von zehn und unter den *Mises pour le Roy* neun von 13 Sätteln Beinauflagen.⁶³³ Ab 1399 werden unter den *Mises pour le Roy* jährlich sechs bis 14 Sättel mit Beinarbeiten aufgeführt, die für Karl VI. bestimmt sind.⁶³⁴ Weiterhin wurden im Zeitraum von 1400 bis 1404 jährlich 16 Sättel mit Beinarbeiten an den Herzog Karl von Orléans (1394–1465) geliefert.⁶³⁵ Bei den Beinauflagen handelt es sich primär um weiße und in drei Fällen um schwarze Knochen.⁶³⁶ Dreifach wird Horn erwähnt. Von diesen Hornsätteln besitzen zwei eine schwarze Farbe.⁶³⁷ Die Knochen- und Hornbesätze säumen oder bedecken primär die Sattelbögen beziehungsweise die vorderen und hinteren Sattelbereiche.⁶³⁸ Vereinzelt umfassen die Knochenauflagen die Sattelaußenränder vollständig.⁶³⁹ Ein Sattel ist vorn und hinten sowie entlang des Sitzes mit Knochen geschmückt

und ein weiterer Sattel besitzt Knochen- und Lederauflagen.⁶⁴⁰ Leder- (zumeist Korduanleder), Stoff- und Kupferauflagen sowie Vergoldungen werden neben den Beinauflagen an den Sätteln wiederholt erwähnt. Eine Verzierung beziehungsweise Schnitzereien an den Beinauflagen werden nicht genannt, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass die Rechnungen wie die Inventare des Spätmittelalters vorrangig Materialangaben verzeichnen.⁶⁴¹ Hierdurch sowie durch immer wiederkehrende, gleichartige Formulierungen entsteht der Eindruck, es handle sich um weitgehend einheitliche Produkte, was aber nicht korrekt sein muss. Bis auf eine Ausnahme werden die Sättel zusammen mit Reitzzeugen wie Steigbügel, Steigbügelriemen, Zügel oder Satteldecken und -taschen erwähnt, die aus Leder, Eisen, Kupfer, Wolle und Seide hergestellt sind.⁶⁴² An den Reitzzeugen des Königs und des Herzogs von Orléans dominieren die Farben Rot, Weiß, Grün und Schwarz. Ihr Preis bewegt sich zwischen jeweils 14 und 24 *livres tournois*. Die unter den *Mises pour l'Ostel du Roy* genannten Sättel samt Reitzzeuge kosten je vier bis 16 *livres tournois*. Hiermit waren sie deutlich günstiger und demnach wohl einfacher gestaltet beziehungsweise von geringerem materiellem Wert. Geschaffen wurden die Reitzzeuge bevorzugt für *roncins* oder andere Laufpferde,⁶⁴³ aber auch für kleine Pferde,⁶⁴⁴ *haguenees*⁶⁴⁵ und ein Maultier⁶⁴⁶. Abhängig vom jeweiligen Reittier variierten sicherlich die Form und Maße der Sättel und Reitzzeuge. Inwieweit die Beinsättel den erhaltenen Exemplaren ähnelten, ist nur schwer zu beurteilen. Es ist aber davon auszugehen, dass sie in den seltensten Fällen derart reich mit Knochen belegt und geschnitzt waren wie die überlieferten Realien.

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

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

4.2 DER BEINSATTEL IN BILDlichen QUELLEN DES 15. JAHRHUNDERTS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ein vergleichbar befremdliches Bildthema zeigen vier Tafelmalereien im Musée du Louvre in Paris mit dem Martyrium des heiligen Georg. Sie gehörten einem Altaraufsatz des spanischen Künstlers Bernat Martorell an, den er wohl um 1435 für die Kapelle des heiligen Georg im Palau de la Generalitat de Catalunya in Barcelona schuf.⁶⁷⁷ Jeweils zwei übereinander angeordnete Malereien rahmten vermutlich rechts und links eine Drachenkampfszene Georgs und eine Madonna mit Kind im Mittelfeld.⁶⁷⁸ Nach unter anderem der *Legenda Aurea* übersteht Georg mit der Hilfe Gottes unter dem römischen Statthalter beziehungsweise persischen König Dacian⁶⁷⁹ mehrere tödliche Folterungen unbeschadet, bevor er aufgrund des weiteren Festhaltens an seinem christlichen Glauben dazu verurteilt wird, durch die Stadt geschleift und enthauptet zu werden.⁶⁸⁰ Eben dieser letzte Leidensweg von Georg, der durch die Verurteilung durch Dacian eröffnet wird, ist auf den Pariser Tafelmalereien bildlich umgesetzt, wobei Bernat Martorell der Erzählung noch eine Geißelung hinzufügte.⁶⁸¹ Zwei der vier Martyriumsdarstellungen, *die Schleifung des heiligen Georg zur Opferstätte* und *die Enthauptung des heiligen Georg*, bilden analog zur genannten *Kreuztragung Christi* in Florenz einen geharnischten Reiter mit einem Beinsattel ab, der dem Leidensweg Jesu beziehungsweise Georgs beiwohnt (Abb. 72 und 74–75). Die drei thematisch ähnlichen Malereien zeigen also Beinsättel in verwandten Gebrauchskontexten, sodass sie in diesem Unterkapitel gemeinsam erörtert werden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2.3 DIE FIGURENKARTE DES ENTEN-KÖNIGS IM STUTTGARTER KARTENSPIEL

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

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

Daher kann eine Zuordnung des Stuttgarter Kartenspiels zu den Jagdspielen⁷⁰⁸ angezweifelt werden,⁷⁰⁹ obwohl mehrere Tierszenen auf den Zahlenkarten Jagddarstellungen entlehnt sind.⁷¹⁰ Die Kulturwissenschaftlerin Ulrike Wörner gelangte vielmehr zu der These, dass im Stuttgarter Kartenspiel Motive der höfischen Jagd und Minne verbunden wurden.⁷¹¹ Sie interpretiert die Karten als ein Spiel der Jagd nach der Liebe, in dem die dominanten Farben und Symboltiere der Figurenkarten zeichenhaft ausgedeutet wurden. Das Rot der Bemalung des *Enten-Königs* könnte unter anderem mit der Liebe, sündhaften Leidenschaft, Unzucht, mit Satan und der Hure Babylon assoziiert worden sein, während die Ente als Symbol der Luxuria, der Seele und der Liebe sowie als ›Lockvogel‹ der Venus gewertet worden sein könnte.⁷¹² Farben wie Tiere waren im Mittelalter ambivalente Symbole,⁷¹³ sodass eine spielerische Zusammenstellung der Paare wohl zu vielfältigen Gedankenspielen und diskussionsreichen Gesprächen einlud. Das Kartenspiel könnte damit in der spätmittelalterlichen Minne-Gesprächskultur verankert gewesen sein, genauso wie die geschnitzten Beinsättel des 15. Jahrhunderts.⁷¹⁴

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

Wer das Stuttgarter Kartenspiel in Auftrag gab und wem es gehörte, ist unbekannt. Zuerst kann es in der Münchner Kunstkammer nachgewiesen werden. Hierdurch besteht die Möglichkeit, dass es für die bayerischen Herzöge gefertigt wurde.⁷¹⁹ Ein im Papier der Karten eingearbeitetes Wasserzeichen in Form eines Jagdhorns deutet auf ihre Entstehung im süddeutschen Raum hin, denn dieses wurde von einer Papiermühle bei Ravensburg zwischen 1427 und 1431 verwendet.⁷²⁰ Die in einem hohen Naturalismus gemalten Tiere auf den Zahlenkarten und die eher kindlichen Gesichter der höfischen Männer und Frauen auf den Figurenkarten zeugen von unterschiedlichen Händen. Der Malstil der Figurenkarten zeigt Parallelen zu jenem des Frankfurter *Paradiesgärtleins*, das einem oberrheinischen Meister zugeschrieben wird (Abb. 48).⁷²¹ Vielleicht ist von einem Werkstattbetrieb auszugehen, der sich bei seinen zwar individuellen und an den höfischen Interessensbereich angepassten Motiven dennoch maßgebend an einem für Kartenspiele etablierten Bildkanon orientierte.⁷²² Der *Enten-König* besitzt zum Beispiel motivische Parallelen zu Reiterbildern im Ambraser Hofämterspiel,⁷²³ Visconti-Sforza-Tarock⁷²⁴ sowie in einem süddeutschen Kupferstich-Kartenspiel⁷²⁵ (Abb. 82–84). Die Reiterbilder gehören unterschiedlichen ›Farben‹ und teils verschiedenen Kartenspielarten an, zeigen aber jeweils ein leicht diagonal zum Bildgrund platziertes Pferd, das Bewegung suggeriert, indem es sein rechtes Vorderbein anhebt. Die Ausstattung der Pferde und Reiter variieren und kennzeichnen die Figuren im Ambraser Hofämterspiel als Marschalk und im Visconti-Sforza-Tarock als Ritter. Im Kupferstich-Kartenspiel erinnert die Musterung des Obergewandes des Reiters an einen kostbaren Brokatstoff. Mit seinem fantastischen Hut und dem Granatapfelzweig in der Hand handelt sich im Gegensatz zu den anderen beiden Vergleichsbeispielen um eine fiktive Figur der höfischen Gesellschaft. Das Motiv des Reiters konnte demnach der Darstellung unterschiedlicher Charaktere und Hofämter dienen. Beim Stuttgarter Kartenspiel wurde dem Reiter eine zeitgemäße Ausstattung eines Königs zuerkannt, wozu augenscheinlich ein Beinsattel zählte.

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

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

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

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

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

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

Eine Vorreiterstellung bei der Entwicklung von Heldenepen, Antiken- und höfischen Romanen nimmt die altfranzösische Dichtung ein, in der am häufigsten Beinsättel genannt werden. Ausgehend von Frankreich und England⁷³¹ entwickelte sich ab dem Ende des 11. Jahrhunderts die höfische Gesellschaft neben der Kirche zu einem Literaturträger, was die Entstehung und schriftliche Abfassung der höfischen Epik förderte.⁷³² Es entstanden zunächst vor allem Heldendichtungen (*chansons de geste*), die bevorzugt in merowingischer und karolingischer Zeit in Frankreich spielen und gern von den Taten Karls des Großen (747–814) und später von den Kreuzzügen erzählen.⁷³³ Ab der Mitte des 12. Jahrhunderts gab es Antikenromane (*romans antiques*) nach antiken Vorlagen, welche unter anderem von Äneas, Alexander dem Großen (356–323 v. Chr.) und Troja berichten. Zeitgleich entwickelten sich unter Einfluss provenzalischer und bretonischer Legenden höfische Romane (*romans courtois*), welche unter anderem von König Artus und den Rittern der Tafelrunde erzählen.⁷³⁴ Kurz nach ihrer Entstehung breiteten sich die Dichtungen in der altfranzösischen Sprache sowie als Wiedererzählungen⁷³⁵ in der eigenen Volkssprache über sprachliche und politische Grenzen hinweg in Europa aus. In Italien wurden die altfranzösischen Dichtungen bis ins Spätmittelalter vorrangig in ihrer Ausgangssprache rezipiert. Französisch war noch bis Ende des 14. Jahrhunderts in Norditalien die dominante Sprache für literarische Texte.⁷³⁶ Im germanischen Sprachraum entstanden dagegen bereits im 12. Jahrhundert die ersten Bearbeitungen.⁷³⁷ In den wenigsten Fällen handelt es sich bei ihnen um wörtliche Übersetzungen, sondern mehrheitlich um freie Bearbeitungen der Vorlagen.⁷³⁸

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

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

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

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

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

Mit Blick auf den skizzierten Einfluss und die Vorreiterstel-

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

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

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

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

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

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

bungen der Dichter vorrangig auf die Materialität der Objekte beziehen.⁷⁷⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Qualitäten verknüpfen sich mit einer schier unmenschlichen äußeren Schönheit Camiles, wie vom Erzähler durch einen Unsagbarkeitstopos⁸³¹ hervorgehoben:

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

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

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

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

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

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

In den untersuchten altfranzösischen Dichtungen ist diese Entwicklung nicht zu bemerken. Die Pferdebeschreibungen mit Beinsätteln, welche die Figurenbeschreibungen direkt oder indirekt ergänzen, besitzen eine Symbolfunktion, die sich im Verlauf des Hochmittelalters festigte. Auf diese Weise weisen sie trotz abweichender Details starke kompositorische und inhaltliche Gemeinsamkeiten auf. Die Beinsättel vermitteln durch ihre Farbe und Stofflichkeit die äußere wie innere Vollkommenheit ihrer weiblichen und männlichen Besitzer. Sie gehören damit zu den repräsentativen Ausstattungselementen von Figuren, die dem höfischen Idealbild entsprechen. Innerhalb der Romanhandlung können die Beinsättel einerseits nach Außen den wachsenden sozialen Status einer Figur sowie dessen innere Vervollkommnung versinnbildlichen. Die Figuren müssen sich in diesem Fall durch ihre Taten die kostbare Pferdeausstattung beziehungsweise das kostbar ausgestattete Pferd erst verdienen. Andererseits können die Beinsättel das nachfolgende Geschehen und kausale Zusammenhänge erklären. Selten obliegt den Beinsättelerwähnungen auf poetologischer Ebene⁸⁴² eine Funktion, wie im *Lancelot en prose* und *Erec et Enide*. In den höfischen Romanen verfügen die Beinsättel über Schnitzereien, die durch kurze Bildbeschreibungen dargelegt werden. Der durch die Bildbeschreibungen geschaffene Erzählraum wird dazu genutzt, um auf die Romanhandlung Bezug zu nehmen.⁸⁴³ Im *Lancelot en prose* können die auf dem Elfenbeinsattel befindlichen Schnitzereien der Damen und Ritter als eine Vorschau auf die Zusammenkunft der Frau von Lack und Artus interpretiert werden. Die Motivik des Sattels verweist auf eine höfische Sphäre, zu der Lancelot durch das Zusammentreffen Zugang gewährt wird, denn Lancelot verlässt mit der Episode den Knappenstatus und beginnt im Ritterkreis von Artus seine ritterlich-höfische Karriere.⁸⁴⁴ In Chrétien de Troyes' *Erec et Enide* kann die auf den Sattelbögen abgebildete Liebesgeschichte von Äneas und Dido, die einen leidvollen Ausgang nimmt und im Selbstmord Didos endet, auf die Liebe von Erec und Enide übertragen werden, die eine zentrale Thematik innerhalb des Romans darstellt und von einer temporären Entzweiung und Leid geprägt ist. In diesem Sinne könnte die Liebesgeschichte von Äneas und Dido einen alternativen Werdegang der Liebe von Erec und Enide veranschaulichen, wenn die am Ende stattfindende Versöhnung der Beiden ausgebliebenen wäre.⁸⁴⁵ Chrétien de Troyes

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

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

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

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

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

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

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

Zum Beinsattel in fünf deutschen und niederländischen Adaptationen des Hochmittelalters

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

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

Eine Priorisierung erfährt der Beinsattel innerhalb der Pferdebeschreibung durch eine verringerte Anzahl von Ausstattungsdetails auch im *Eneas*,⁸⁷⁵ wenngleich Heinrich von Veldeke seine Vorlage in weit größerem Maße abwandelte und eine andere Adaptationstechnik anwandte.⁸⁷⁶ Er strukturierte die Figuren- und Pferdebeschreibung der Amazonenkönigin Chamille⁸⁷⁷ neu, erweiterte sie geringfügig und wandelte sie in zahlreichen Details ab. Bei der Gliederung der Figuren- und Kleiderbeschreibung orientierte er sich an der hochmittelalterlichen Poetik, die eine Personenbeschreibung von Kopf bis Fuß vorgibt.⁸⁷⁸ Daran schließt sich die Beschreibung des mehrfarbigen Pferdes samt dessen Ausstattung an.⁸⁷⁹ Der Sattel besitzt Bögen aus Elfenbein mit Steinen, während die Sattelbögen im *Roman d'Eneas* aus Gold getrieben und mit Elfenbein verziert sind.⁸⁸⁰ Ein großer Teil der Satteloberfläche wird durch eine Decke verdeckt, die nicht aus Purpur, sondern aus Samt gearbeitet ist und über Goldnägel verfügt.⁸⁸¹ Derartige materielle Modifikationen an den beschriebenen Realien sind ebenso am Gewand Chamilles zu verzeichnen. Anstatt ei-

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

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

In diesem Wissen ist es kaum überraschend, dass Hartmann von Aue bei *Erec* um 1180 bis 1185 ein konträres Herangehen wählte.⁸⁸⁸ Bereits Chrétien de Troye evozierte unter anderem durch die Mehrfarbigkeit von Enides Zelter ein Fiktionalitätsbewusstsein für die Erzählung von *Erec* und *Enide*.⁸⁸⁹ Hartmann von Aue arbeitete den Aspekt, dass es sich bei dem Pferd von Enite⁸⁹⁰ um ein vom Dichter erschaffenes Gebilde handelt, noch stärker heraus und stilisierte es zu einem fantastischen Wesen.⁸⁹¹ Er verortet den Zelter in einer unwirklichen Welt, wo er selbst noch als einzigartig wahrgenommen wird: König Guivreiz, der Enite das Pferd schenkt, entwendet das Tier einem wilden Zwerg, der es schreiend und weinend zurückfordert und dem König im Gegenzug dreitausend Goldmark verspricht.⁸⁹² Dieses Angebot als auch die heftigen Gefühlsausbrüche des

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ritter ihr das Tier für seine Geliebte raubt, noch bevor sie den Preis entgegennehmen kann.⁹³⁷ Elamie verfällt daraufhin in großen Kummer und Wehklagen, bis der Ritter und Hauptakteur des Romans Gwîgâlois (oft übersetzt mit Wigalois)⁹³⁸ auf sie aufmerksam wird, seine Hilfe verspricht und den Preis im Kampf zurückerobert. Zutiefst beeindruckt von seinen Taten sieht Elamie in Gwîgâlois einen potenziellen Ehepartner. Sie bietet ihm an, gemeinsam in ihr Reich zurückreiten, doch Gwîgâlois lehnt dieses Begehren ab. Innerlich verletzt durch diese Zurückweisung will Elamie den zurückgewonnenen Schönheitspreis nicht an sich nehmen. Gwîgâlois überlässt ihn daraufhin seiner Begleiterin Nereja, einer Zofe und Botin der Prinzessin Larie. Larie reitet im weiteren Verlauf des Romans auf dem Pferd und wird die Gemahlin von Gwîgâlois.⁹³⁹ Die vollständige Bedeutung des Pferdes und der Grund für seinen auf den ersten Blick schier wahllosen Besitzerwechsel⁹⁴⁰ offenbart sich damit erst am Ende des Romans. Denn erst hier gelangt der Preis zur wahrhaft schönsten und vollkommensten Frau der Erzählung, der Prinzessin Larie, versinnbildlicht durch das Pferd.⁹⁴¹ Der Elfenbeinsattel wird also so lange weitergereicht, bis er im Besitz der ihm gebührenden Eigentümerin ist. Wirnt von Grafenberg hat die Pferdebeschreibung samt Elfenbeinsattel folgendermaßen im Sinne der in der volkssprachlichen Literatur vorgebildeten Bedeutung bewusst und gekonnt in seine Erzählung integriert.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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