

Objektkatalog

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

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

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

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

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

A. DIE SATTELBÖGEN DES 13. UND 14. JAHRHUNDERTS

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

Inv. Nr. OA 3360

Tafel 1

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

Datierung: 2. Hälfte 13. Jahrhundert (?)

Material: Elfenbein, geschnitzt

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

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

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

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

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

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

¹ DIO 2005.

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

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

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

Beschreibung: Die aus einem Elfenbeinwerkstück gearbeitete Schnitzerei ist von länglich-ovaler Form mit einem geraden unteren Abschluss. Mit dieser Form gleicht sie vorderen Sattelbögen von mittelalterlichen Krippensätteln (Abb. 7). Die folglich wohl ehemals einem Krippensattel zugehörige Schnitzerei weist an der Unterseite vier Bohrlöcher auf, die von der Montierung an einem hölzernen Sattelbaum stammen könnten. Eines der Bohrlöcher ist sogar noch mit einem Holzzapfen⁸ gefüllt. Die Innenseite des Sattelbogens ist konvex geformt und glatt belassen, während die Außenfläche mit detailreichen Schnitzereien versehen ist.

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

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

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

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

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

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

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

⁸ Ebd.

⁹ Siehe für eine ikonografische Analyse und stilistische Einordnung des Werkes Kap. 1.2 und 2.5.

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

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

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

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

¹³ POLLMANN 1952, S. 93.

¹⁴ DARCEL 1882, S. 110; POLLMANN 1952, S. 95.

¹⁵ SEILER 2007; SEIDEL 1975.

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

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

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

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

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

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

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

Inv. Nr. OA 3361

Tafel 2–3

Lokalisierung: Süditalien, Sizilien (?)

Datierung: 14. Jahrhundert

Material: Elfenbein, geschnitzt; Holz (?)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² Zu der Restaurierung liegen der Verfasserin keine Informationen vor.

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

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

²⁵ Vgl. MEYER 2017, S. 87 und 106–107.

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

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

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

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

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

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

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

Ausstellungen: Barcelona, Casa De La Pia Almoina 1991³⁵

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

²⁶ Siehe zu ikonografischen und stilistischen Deutungen des Werkes Kap. 1.2 und 2.5.

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

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

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

²⁹ Siehe zur Einordnung der Rüstungen Kap. 2.5, Anm. 391.

³⁰ MOLINIER 1883, S. 30; CARRÁ 1966, S. 128 (Nr. 56).

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

³² Siehe zum Ornamenttypus SHALEM 2014, Bd. 1: Text, S. 131.

³³ Ebd., Bd. 1: Text, S. 96–103.

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

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

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

B. DIE BEINSÄTTEL DES 15. JAHRHUNDERTS

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

Deutsches Historisches Museum

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

(Prinz Carl) 14855

Tafel 4–6

Lokalisierung: Mitteleuropa

Datierung: 15. Jahrhundert

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

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

Gewicht: 2,8 kg

Heraldische Zeichen: vier Rosetten

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

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

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

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

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

³⁶ WEYL-LIEW 1842, Bd. 8: Privat-Kunstsammlungen, S. 21.

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

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

³⁹ Aufzeichnungen zu den Restaurierungen sind nicht bekannt. Die un-

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

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

⁴¹ Diese sind im Konservierungsbericht von 2005 nachgewiesen.

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

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

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

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

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

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

Ausstellungen: München, Kunstgewerbeverein München 1876

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

Internetquellen: Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/b9036339_97040303.html, zuletzt geprüft am 9.12.2023.

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

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

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

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

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

Tafel 7–10

Lokalisierung: Mitteleuropa

Datierung: 2. Hälfte 15. Jahrhundert

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

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

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

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

Provenienz: Der Beinsattel lässt sich erstmals 1876 im Schloss Monbijou in Berlin,⁴⁵ in dem 1877 das Hohenzollern-Museum eingerichtet wurde, nachweisen. Er zählte wohl zur Sammlung des Prinzen Friedrich Carl Alexander von Preußen, wie der Hohenzollern-Sattel (Kat. Nr. 3). Nach dem Tod des Prinzen 1883 wurden sie ins königliche Zeughaus transferiert.⁴⁶ Nach Ende des Zweiten Weltkrieges gelangten die Sättel in die Sowjetunion. Dort verblieben sie bis zu ihrer Restitution 1958.⁴⁷ Seither befinden sie sich im Museum für Deutsche Geschichte der Deutschen Demokratischen Republik (seit 1990 Teil des Deutschen Historischen Museums) in Berlin.

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁸ So etwa an der Ringpanzerung des Ritters und der Mähne des Pferdes

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

⁴⁹ Zu diesen Umarbeitungsmaßnahmen sind keine schriftlichen Informationen bekannt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵³ Siehe zur Ikonografie des Heiligen eingehend Kap. 2.4.

⁵⁴ Siehe zum Thema Kap. 2.4.

⁵⁵ BÖNSCH 2001, S. 108.

⁵⁶ Siehe zum Liebesgespräch Kap. 2.3.

⁵⁷ GLANZ 2005, S. 30–40.

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

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

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

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

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

Einordnung: Der Monbijou-Sattel unterscheidet sich in seiner Sattelform, stofflich, technisch und in seiner grundlegenden Bildthematik nicht von den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Mit dem abgeflachten Sattelknauf, den weit vorgezogenen äußeren Bordüren sowie den breiten Seitenkanten am Sattelsteg ist er aber nicht derart formschön wie andere Bocksättel seiner Zeit. Er wirkt im direkten Vergleich klobiger. Seine Beinaufgaben weichen farblich voneinander ab und an ihnen ist vielfach die innere Knochenstruktur, das schwammartige Knochengewebe (*substantia spongiosa*), sichtbar. Diese handwerklichen Mängel zusammen mit dem archaisierenden Figurenstil⁶² der Schnitzereien verweisen auf einen eher ungeübten Sattler/Schnitzer. Nahezu kindlich und ohne anatomische Kenntnisse ist das höfische Bildpersonal frontal oder in Dreiviertelansicht in die Beinaufgaben eingefügt. Die Extremitäten der typisierten Männer und Frauen sind dabei künstlich und eigenartig verdreht an die Torsi angesetzt. Die Achseln der nackten Frau an der linken Rippe sind fantasievoll verfremdet und drehen sich spiralförmig ein. Die ovalen bis runden Gesichter zeichnen sich durch zwei eng zusammenliegende kreisrunden Augen mit eingetieften Augenpunkten aus – vergleichbar mit weitaus früheren Knochenschnitzereien des achten und neunten Jahrhunderts.⁶³ Dazu werden die Gesichter durch eine zwischen den Augen ansetzende und senkrecht nach unten verlaufende, lang gestreckte Nase gekennzeichnet,

die über schlauchartigen Lippen platziert ist. Das Kreishemd des Königs an der rechten inneren Bordüre und des Knaben an der linken Sattelaufgabe fällt an den Ärmeln in gleichmäßigen, wellenförmigen Falten von den Schultern herab. Die Falten erinnern entfernt an die weichen und eleganten Gewandsäume der Madonnen und Heiligenfiguren in der Kunst um 1400.⁶⁴ Ferner sind die doppelrichterförmigen Falten am Rocksäum der Dame an der linken Sattelaufgabe vom Internationalen Stil inspiriert.⁶⁵ Die Schnitzerei entstand demnach unter dem Einfluss der Kunst der Jahrhundertwende, wobei die parodistischen Elemente innerhalb der Minne-Ikonografie auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hindeuten.⁶⁶ Stilistisch vergleichbare Beinschnitzereien der Zeit konnten nicht gefunden werden, sodass der Sattel weiträumig in Mitteleuropa zu verorten war.

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

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

Internetquellen: Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/d5f438e5_7299f3d8.html, zuletzt geprüft am 11.12.2023.

⁶¹ Siehe zum Wirkungsbereich des Beinsattels im Innenraum Kap. 4.1.1.

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

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

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

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

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

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

Inv. Nr. 402

Tafel 11–15

Lokalisierung: Österreich/Süddeutschland

Datierung: um 1430

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

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

Gewicht: 2,62 kg

Inschriften: deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen:

A) ich frevve⁶⁷ / mich

B) nain

C) vol avf

D) şente

E) mvrgen

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

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

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

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

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

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

⁶⁷ Der letzte Buchstabe ist am oberen Bogenabschnitt beschädigt.

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

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

⁷⁰ Zu diesen Restaurierungsmaßnahmen sind der Verfasserin keine schriftlichen Informationen bekannt.

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

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

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

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

⁷¹ BÖNSCH 2001, S. 98–109.

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

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

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

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

⁷⁶ Siehe zum Motiv des Liebesgartens Kap. 2.2, S. 39.

⁷⁷ Siehe zur Bedeutung von Banderolen in Gesprächsszenen Kap. 2.2, S. 35.

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

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

der Seite oder auf dem Kopf steht.⁸⁰ Die Beinschnitzereien sind demnach von der Kunst des Internationalen Stils beeinflusst, wurden angesichts der ungelungenen und fehlerhaften Wiedergabe der doppelten Trichterform wohl aber später gefertigt. Die Blüten, die auf den Banderolen und hinter den Flechtzäunen sichtbar sind (Abb. 5.8), kommen in verwandter Ausführung im Rankenornament des Tuers-Missale von ca. 1430 in Wien vor.⁸¹ Die Sprache der Minuskelschriften legt eine Entstehung des Werkes im deutschsprachigen Raum nahe. Demzufolge kann nicht ausgeschlossen werden, dass der Palagi-Sattel in Österreich oder im süddeutschen Raum⁸² um 1430 entstand.

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

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

⁸⁰ Siehe zur stilistischen Einordnung dieser Gewandfigur bereits Kat. Nr. 4, Fn. 65.

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

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

Internetquellen: Istituto per i beni artistici culturali e naturali der Emilia-Romagna, PatER. Patrimonio culturale dell'Emilia Romagna, URL: <http://bit.ly/2D1YUwG>, zuletzt geprüft am 12.12.2023.; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/80095Fo6_2049fob3.html, zuletzt geprüft am 12.12.2023.

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

Inv. Nr. 69.944

Tafel 16–19

Lokalisierung: Österreich, Wien oder Salzburg (?)

Datierung: um 1420–1450

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

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

Gewicht ca. 3,5 kg

Wappen mit einem Tatzenkreuz

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

A) [.]⁸³ gedenkch⁸⁴ · vnd · halt ·

B) · gedenkch · // ·

C) · / · vnd · // · / · halt ·

D) gedenkch · vnd · halt // ·

E) · k · k · k ·

F) · s // · s // s // · s ·⁸⁵ ·

G) · s · s · s ·

H) · k · k ·⁸⁶ · k ·

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

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

⁸³ Hier wurde die Beinauflage nachträglich ergänzt, wodurch Minuskel oder Worttrennungen fehlen könnten.

⁸⁴ Der Bogen des ersten Buchstabens ist teilweise beschädigt.

⁸⁵ Hier wurde die Beinauflage nachträglich ergänzt.

⁸⁶ Hier wurde die Beinauflage nachträglich ergänzt.

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

⁸⁸ KAT. AUKT. LONDON 1969, S. 9–10, Lot. 6.

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁹ Zu diesen und den weiteren Überarbeitungen sind keine schriftlichen Unterlagen bekannt.

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

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

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

⁹³ MÜLLER 1996b, S. 75.

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

det und auf der die zwei Wörter » / ' vnd // ' / ' halt ' « (C) zu lesen sind. Die Blick- und Bewegungsrichtungen aller drei Knaben deuten an, dass sie um die Gunst der Dame buhlen.⁹⁵ Die Banderoleninschriften könnten nach dieser Interpretation als Rat an die Dame gewertet werden, nicht überstürzt eine Liebesbeziehung einzugehen und den Liebhaber bewusst zu wählen. Passend dazu beweisen sich am Sattelhinterbogen zwei Knaben mit Messer und Peitsche (?) im Kampf gegen Mischwesen mit straußenartigen Körpern. Leitbild dieser Minnedienste ist wahrscheinlich der ritterliche Drachenkampf, der in der höfischen Epik unter anderem als Mittel der Liebeswerbung fungiert⁹⁶ und an der linken inneren Bordüre abgebildet ist, wie bei sechs weiteren Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 4, 8–10, 13, 19). Ein Ritter in einem Harnisch mit einem langen Schurz, wie er sich im 15. Jahrhundert für den Fußkampf herausbildete,⁹⁷ und einem um den Kopf gebundenen Stirnband⁹⁸ ringt einen geflügelten Drachen zu Boden und sticht ihn mit seiner Lanze in den Rachen. Inhaltlich verknüpft wird die Szene mit der Liebeswerbung durch eine Banderoleninschrift etwas oberhalb des Drachenkampfes, die von einem Affen gehalten wird. Sie zeigt das Wort » gedenkch // ' « (B) und vervollständigt damit die Inschrift auf der gegenüberliegenden Sattelseite zu der Phrase *gedenkch vnd halt*. Auf diese Weise kommt sie insgesamt dreifach auf dem Sattel vor. Kompositorisch weist der Drachenkampf starke Parallelen zum Drachenkampf des heiligen Georg auf. Wie unter anderem beim Monbijou-Sattel (Kat. Nr. 4) ist die Drachenkampfszene durch das Fehlen eines Heiligenscheins und eines Georgskreuzes an der Ausstattung des Ritters nicht an eine Interpretation gebunden, sondern ruft Verbindungen zu beiden genannten Sujets auf.⁹⁹ Ein gleichschenkliges Kreuz an der Stirnplatte des Sattels, das als Georgskreuz gedeutet werden kann, unterstützt dabei die Assoziationen zum heiligen Georg nochmals.¹⁰⁰ Hinter dem Drachenkämpfer nähert sich ein geflügeltes Wesen mit löwenartigem Körper, vermutlich ein Greif, dem

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

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

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

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

⁹⁶ Siehe zum Thema Kap. 2.2, S. 38–39.

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

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

⁹⁹ Siehe zum Thema Kap. 2.4.

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

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

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

¹⁰³ Siehe zum Thema Kap. 2.3, S. 43.

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

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

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

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

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

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

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

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

Inv. Nr. MA 111

Tafel 20–24

Lokalisierung: Deutsch (Mittelrhein?)

Datierung: 2. Viertel 15. Jahrhundert

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

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

¹⁰⁵ Siehe zur Gewandfigur Kat. Nr. 4, Fn. 65.

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

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

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

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

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

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

D) $m m$

E) $m \cdot m m$

F) v

G–K) m

L und M) mn oder mv

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

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

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

¹⁰⁷ EISLER 1979, S. 234, Anm. 53.

¹⁰⁸ Die Minuskel ist durch die obere Riemenöffnung beschädigt.

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

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

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

¹¹² *Inventar des Herzoglichen Kunst- und Naturalienkabinetts*, Anton

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

¹¹³ Siehe zum Thema FINK 1954, S. 90–113.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁸ Siehe zur Mode der Zeit BÖNSCH 2001, S. 98–109.

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

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

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

¹²² Zahlreiche verwandte Redewendungen zur verschwundenen oder raren

Treue sind im *Thesaurus proverbiorum medii aevi* aufgeführt, vgl. LIVER/DELZ 2001, S. 423–424. Hier wird auch die Sattelschrift erwähnt, S. 424, (Nr. 16).

¹²³ Für Vergleichsbeispiele siehe zwei Baseler Wandbehänge von um 1440 (Abb. 22) und 1470, vgl. Kap. 2.1, Anm. 201 und 202 und SOMOGYVÁRI 2018, S. 123. Dazu wird das Thema der Treue auf Straßburger und Baseler Bildteppichen durch Holunderbäume allegorisch aufgerufen, vgl. einen Behang bzw. eine Kissenplatte, Basel, um 1470–1480, Wolle, Leinen, Seide, Silberlahn, 73 x 92 cm, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inc. Nr. LM 1321, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 190–191 (Nr. 34).

¹²⁴ Siehe zur Deutung des Motivs Kap. 2.1, S. 34.

¹²⁵ Siehe zu den Interpretationen Kap. 2.1, S. 34–35.

¹²⁶ Die Blumenübergabe ist ein beliebtes Thema innerhalb der Minne-Ikonografie. So überreicht ein Knabe einer Frau auf einer Kissenplatte Blumen, Basel, um 1440–1450, 55 x 54,5 cm, Wolle, gewirkt, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. 1916.266, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 146 (Nr. 14). Eine höfische Dame mit Blumen ist auch auf einem Gürtelbeslag dargestellt: Ungarn, 1420–1440, Silber gegossen, graviert, 7,7 x 8,8 cm, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Inv. Nr. 1900.79.1-9, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 367, Kat. Nr. 476 (András VÉGH). Zum Motiv des Liebesgartens siehe Kap. 2.2, S. 39.

ten Sitzbereich und an den Sattelaufgaben vor (B–E). Mittig des herzförmigen Sattelhinterbogens sind ferner zwei ineinandergeschlungene Minuskel platziert, jeweils »mn« oder »mv« (L und M).¹²⁷ Sie sind aus Tüchern geformt und werden von Strahlenkränzen eingefasst – ein äußerst auffallendes Motiv, das nur noch beim Medici-Bocksattel (Kat. Nr. 13) vorkommt. Die Bedeutung der einzelnen Buchstaben ist unbekannt. Es besteht auch hier die Möglichkeit, dass es sich um die Initialen des Sattelleigentümers handelt. Dies wurde zum Anlass genommen, um den Sattel fälschlicherweise dem Herzog Magnus II. Torquatus von Braunschweig (ca. 1328–1373) zuzuschreiben.¹²⁸ Es kann sich aber auch um eine abgekürzte Devise des Sattelleigentümers handeln.¹²⁹ Rechts und links sind acht zu Paaren angeordnete Bohrungen und zwei Riemenöffnungen in den Sattelkorpus eingelassen. Letztere verfügen teils über in die Beinplatten eingelassene Rahmungen. Die Riemenöffnungen waren somit von Anfang an eingeplant. Der Sattel wurde demzufolge – auch mit Blick auf seinen beschriebenen mehrschichtigen Materialaufbau – als funktionaler Reitsitz angefertigt. Jedoch scheint er angesichts seines guten Erhaltungszustandes allenfalls selten als solcher gebraucht worden zu sein.

Einordnung: Der Welfen-Sattel steht in der Anordnung der Leder- und Beinauflagen auf der Satteloberfläche sowie motivisch insbesondere dem Palagi-Sattel (Kat. Nr. 5) nahe. Mit seinem flächenfüllenden Banderolendekor und den profanen Einzelfiguren an den inneren Bordüren sowie Sattelaufgaben gleicht er aber außerdem dem Meyrick-, Thill- und Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 18, 21 und 23).¹³⁰ In der Ausführung der Beinschnitzereien zeigt er individuelle Charakteristika, die trotz Parallelen keiner anderen Schnitzerei auf Beinsätteln gleichen. Die schlanken Figuren, die sich in einem unfassbaren Bildraum bewegen und in ihrem Erscheinungsbild stark ähneln, sind wie für die Kunst um 1400 üblich in Dreiviertelansicht gezeigt. Die

überlangen Kleider der Damen an den inneren Bordüren fallen in gleichmäßigen, weitgehend senkrechten Bahnen. Am Boden bilden sie doppeltrichterförmige Falten aus oder werden links – wie von einem Windstoß getroffen – noch einmal aufgewirbelt. Die Gewandfiguren kommen in dieser Kombination unter anderem ebenfalls auf dem Körmend- und Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 6 und 22) vor.¹³¹ Gemeinsam sind den Männern und Frauen des Welfen-Sattels ovale bis runde, nahezu pausbäckige Gesichter mit schmalen Augen mit Pupillen, spitz zulaufenden Nasen und kleinen schlauchartigen Lippen. Die Münder wie die Nasen wirken etwas eingedrückt, was an mittelrheinische Malereien um 1430 erinnert.¹³² In der kunsthistorischen Forschung wurde mit Süddeutschland, Südtirol oder Ungarn zuletzt hingegen eine südlichere Herkunft des Beinsattels angenommen.¹³³

Ausstellungen: München, Kunstgewerbeverein München 1876; Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum/Musée National d'histoire et d'art 2006; Braunschweig, Staatliches Naturhistorisches Museum 2007; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum 2009

Literatur: KAT. AUSST. MÜNCHEN 1876, Bd. 2, S. 192, Kat. Nr. 1421 (J. Alois KUHN); BARTSCH 1878, S. 49; KAT. BRAUNSCHWEIG 1879, S. 98–100 (Herman RIEGEL); DEMMIN 1893, S. 644 (Nr. 15); SCHLOSSER 1894, 265–267 (Nr. 8); GAY 1887–1928, Bd. 2: H–Z, Abb. S. 338; KAT. BRAUNSCHWEIG 1931, S. 35–36, Kat. Nr. 14, Tafel 5 (Christian SCHERER); FINK 1931, S. 41–42 (Nr. 48); BETHE 1938, Sp. 203–204; KAT. BRAUNSCHWEIG 1971, S. 20, Abb. 31–32 (Bodo HEDERGOTT); EISLER 1979, S. 232 und 234, Anm. 53; BOOCKMANN 1993, S. 80 (Nr. 71); KAT. BRAUNSCHWEIG 1993, S. 95 (Jochen LUCKHARDT); KAT. BRAUNSCHWEIG 1997, S. 66 (Vitrine 24, Regine MARTH); MARTH 2004, S. 66, Abb. 54; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362, Kat. Nr. 4.70 (Mária VERŐ); KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2007, S. 118–119, Kat.

¹²⁷ In der Forschung auch gedeutet als »mu«, vgl. KAT. BRAUNSCHWEIG 1879, S. 98–100 (Herman RIEGEL); SCHLOSSER 1894, S. 266 (Nr. 8); KAT. BRAUNSCHWEIG 1931, S. 35–36, Kat. Nr. 14 (Christian SCHERER); BOOCKMANN 1993, S. 80 (Nr. 71); sowie als »mb«, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362, Kat. Nr. 4.70 (Mária VERŐ); KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2009, S. 38, Kat. Nr. 14 (Regine MARTH); MATTER 2013, S. 436 (Nr. 6).

¹²⁸ KAT. AUSST. MÜNCHEN 1876, Bd. 2, S. 192, Kat. Nr. 1421 (J. Alois KUHN); KAT. BRAUNSCHWEIG 1879, S. 98–100 (Herman RIEGEL); DEMMIN 1893, S. 644 (Nr. 15). Die Zuschreibung wurde bereits von Julius von Schlosser aus stilistischen Gründen angezweifelt und auch in nachfolgenden Forschungen negiert, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 267; KAT. BRAUNSCHWEIG 1971, S. 19; BOOCKMANN 1993, S. 80.

¹²⁹ Siehe zur möglichen Bedeutung der einzelnen Minuskeln Kap. 1.3, S. 23.

¹³⁰ Von Herman Riegel wurden ebenfalls bereits motivische Verbindungen zum Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23) hervorgehoben, sodass er für beide Werke eine gemeinsame süddeutsche Herkunft annahm, vgl.

Kat. BRAUNSCHWEIG 1879, S. 100 (Herman RIEGEL). János Eisler betonte dagegen Verbindungen zum Körmend- und Medici-Bocksattel (Kat. Nr. 6 und 13) und datierte die drei Werke um 1430, vgl. EISLER 1979, S. 234, Anm. 53.

¹³¹ Siehe zur doppeltrichterförmigen Gewandfalte auch Kat. Nr. 4, Fn. 65.

¹³² So zum Beispiel an die weiblichen Figuren in der Tafelmalerei *Maria mit dem Kind im Kreis der Jungfrauen*, Mittelrhein, um 1430, Eichenholz, 43,5 x 35,5–9 x 1,8 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1920, vgl. KAT. BERLIN 2010, S. 222–226, Kat. Nr. 32 (Stephan KEMPERDICK).

¹³³ MARTH 2004, S. 66; Gemeinsame Objektdatenbank der Bibliotheken, Archive und Museen des Landes Niedersachsen, Verbundzentrale des GBV (VZG), URL: https://ku-ni.de/isil_DE-MUS-026819_opal_herzanulm_kunste_MA111, zuletzt geprüft am 15.12.2023. Bedauerlicherweise besitzen die Banderolenschriften, Andrea Boockmann zufolge, keine ortsspezifische Mundart und sind in Hochdeutsch verfasst, sodass sie bei der Lokalisierung des Sattels nicht weiterhelfen, vgl. BOOCKMANN 1993, S. 80.

Nr. 43 (Jochen LUCKHARDT); RADWAY 2009, S. 48–49 (Nr. 10); SINGELMANN 2009; KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2009, S. 38–39, Kat. Nr. 14 (Regine MARTH); MATTER 2013, S. 436 (Nr. 6); SOMOGYVÁRI 2018, S. 123.

Internetquellen: Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/1763BF61_130c6003.html, zuletzt geprüft am 15.12.2023; Gemeinsame Objektdatenbank der Bibliotheken, Archive und Museen des Landes Niedersachsen, Verbundzentrale des GBV (VZG), URL: https://ku-ni.de/isil_DE-MUS-026819_opal_herzanulm_kunshe_MAI111, zuletzt geprüft am 15.12.2023.

Kat. Nr. 8, Jankovich-Sattel in Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum

Inv. Nr. 55.3119

Tafel 25–29

Lokalisierung: Österreich

Datierung: ca. 1430–1460

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

Maße: Höhe 36,5 cm; Länge 55 cm; Tiefe 44,5 cm

Inschriften: latein, gotische Minuskel auf einer Banderole, als Worttrennung dient eine Raute mit oben und unten angesetzten Zierstrichen:

A) da padrin ` domnit

Provenienz: Der Beinsattel war, bevor er 1836 ins Magyar Nemzeti Múzeum gelangte, im Besitz des Kunstsammlers und Schriftstellers Miklós Jankovich (1772–1846), wo er erstmals 1817 erwähnt wird.¹³⁴ Nach einem Inventar er-

warb ihn Miklós Jankovich von einer erzbischöflichen Kirche in Bukarest mithilfe des Agenten Josephum Salád.¹³⁵ Ferner ging aus dem Inventar die legendenhafte Erzählung hervor, dass der Sattel dem ungarischen König und späteren Kaiser Sigismund von Luxemburg (1368–1437) gehört habe, bevor er nach der Schlacht bei Nikopolis 1396 in die Kirche in Bukarest gelangte.

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Der Jankovich-Sattel zeigt kaum Abnutzungsspuren und ist in einem sehr guten Erhaltungszustand. Einzelne Beinplatten am Sitzbereich und an den Sattelaufgaben weisen senkrechte bis diagonale Risse auf. Unten an der rechten Sattelaufgabe ist ein Teil einer Beinplatte abgebrochen. Zudem fehlt hier teilweise als auch bei der linken Sattelaufgabe die nutzförmige Beinaußenumrandung. An der linken äußeren Bordüre sind kleinere weiße Kittungen an den Beinauflagen zu bemerken.¹³⁶ Vor allem im Hintergrund der Beinschnitzereien sind noch Reste einer Farbfassung in Grün, Rot und Blau erhalten.¹³⁷ In die linke Sattelaufgabe sind Metallnägeln und in die äußeren Bordüren je zwei diagonal untereinander gesetzte Metallklammern in den Sattelbaum eingeschlagen. Wahrscheinlich dienten die Metallklammern der Fixierung von Pistolenhalftern.¹³⁸ Das Leder der Sattelwangen ist spröde und weist Risse, kleinere Fehlstellen und Nagellöcher auf. Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist partiell an den Sattelrändern abgeblättert. Mit roter Farbe ist hinten links die Nummer »S 31419« (?) notiert.

Beschreibung: Der Jankovich-Sattel gehört mit seinen überreichen, qualitativollen Schnitzereien zu den prächtigsten erhaltenen Beinsätteln. Zahlreiche weltliche Figurenszenen im modischen Kostüm des 15. Jahrhunderts¹³⁹ tummeln sich auf den oberflächendeckenden Beinauflagen aus Knochen

¹³⁴ FEYÉR 1817, S. 34.

¹³⁵ *Collectio armorum diversi generis Spectabilis Domini Nicolai Jankovich*, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Régészeti Adattár, Inv. Arm. 158, teilweise bereits in Verbindung mit dem Beinsattel ediert in: KAT. AUSST. BUDAPEST 2002, S. 206, Kat. Nr. 187 (o.A.): »[...] *Opus hoc mirae vetustatis ex cimeliis archiepiscopalis ecclesiae Bukarestensis per Agentem viennensem nationis Valachiae, Josephum Salád, a 500-is florenis ea cum declaratione obtentum, quoad occasione cladis Nicopolitanae una cum sonipede imperatoris et regis Hungariae Sigismundi a Valachis obtentum, et eidem ecclesiae dono datum fuerit, eotum temporis auro copioso vestitum, quod tamen actu deest.*« Siehe zum Thema RÓMER 1865, S. I.

¹³⁶ Zu diesen und weiteren Umarbeitungen am Sattel sind der Autorin keine schriftlichen Informationen bekannt. Ein besonderer Dank geht an dieser Stelle an Mária Verő (Budapest), die mit ihrem Wissen und durch die Vermittlung von Fotografien und anderen Materialien zu den Beinsätteln die vorliegenden Forschungen wesentlich bereicherte.

¹³⁷ Das Blau ist vorrangig im Hintergrund der Figurenschnitzereien zu beobachten und war hier wohl ehemals flächendeckend aufgetragen. Das Grün findet sich im Bereich des Band- und Rankenwerks und wechselt sich mit dem Blau ab. Das Rot füllt die Minuskeln der Bände-

roleninschrift am linken Sattelknauf. An den beiden Tieren am Sattelhinterbogen ist eine grüne und blaue Bemalung feststellbar. Den Angaben von Wolfgang Schwarzkogler zufolge wurden im Mai 1999 im chemischen Labor des Magyar Nemzeti Múzeums von Klára Török Pigmentuntersuchungen an einem der drei Budapester Beinsättel durchgeführt. Diese belegen die Verwendung von Azurit mit roten Kupfer(I)-oxiden. Anfärbungen ergaben zudem den Gebrauch von Harz und Öl, vgl. SCHWARZKOGLER 2000, S. 50, Anm. 60.

¹³⁸ So die These von Florian Römer, vgl. RÓMER 1865, S. II. Diese Art von Metallklammern sind auch an Sätteln des 18. Jahrhunderts im Budapester Nationalmuseum sichtbar, wie bei zwei spanischen Sätteln, 36 x 46,5–55,5 x 42 cm und 44–47,5 x 43,5 cm, Inv. Nr. 57.6722 und 57.6709, vgl. KAT. BUDAPEST 1995, S. 212, Kat. Nr. 273 und 274 (Ferenc TEMESVÁRY).

¹³⁹ Die Männer sind in eine Cotte und eine bis über die Knie gehende und in der Taille gegürtete Schecke mit langen Ärmeln gekleidet. Mehrfach tragen sie auch kreisförmige Übergewänder. Die höfischen Damen tragen unter der Brust gebundene Doppelkleider mit langen Hängeärmeln. Als Übergewänder dienen zudem vorn mittig geschlossene Tasselmäntel, vgl. BÖNSCH 2001, S. 98–109 und LEHNART 2000–2005, Bd. 3: Der Spätgotik, 1420–1480.

und Hirschhorn (?).¹⁴⁰ Nur die Unterseite des Sattelknaufes und die Sattelwangen des Bocksattels wurden mit rotbraunem Korduanleder belegt. Hinten an den Sattelwangen fasst es zwei mittig platzierte Beinplatten ein. Links ist hier ein Ouroboros und rechts sind zwei sich gegenüberliegende Hirsche vor Bäumen sichtbar (Abb. 8.4 und 8.5). Durch den Ouroboros gehört der Jankovich-Sattel zu den meist-diskutierten Werken unter den Beinsätteln. Er wurde als Zeichen des Drachenordens interpretiert, weshalb der Sattel einem Mitglied des Ritterordens zugeschrieben wurde.¹⁴¹ Dem kreisförmigen Drachen, der seinen Schwanz um seinen Hals windet, fehlt allerdings das zweite Kennzeichen des Drachenordensabzeichens, das Kreuz auf dem Rücken. Aus diesem Grund könnte er ebenso als Zeichen der außerweltlich-transzendenten Einheit gedeutet werden, wie in der spätmittelalterlichen Alchemie üblich.¹⁴² Eine dekorlose Beinleiste an der Längsachse untergliedert die Satteloberfläche in zwei achsensymmetrisch gestaltete Bildhälften. An der linken inneren Bordüre ist prominent ein auf einem Pferd sitzender Drachenkämpfer gezeigt (Abb. 8.9). Er trägt eine für das 15. Jahrhundert typische Plattenrüstung und ist mit einem Schwert und einer Lanze bewaffnet.¹⁴³ Die Lanze stößt er gerade in den Rachen des unter dem Pferd liegenden Drachens. Zugleich holt er mit seiner rechten Hand zum Schlag mit dem Schwert aus. Durch diese starke Bewegung und Körperdrehung wird pathetisch sein rechter Hängeärmel in die Luft gewirbelt. In der Konzeption gleicht die Szene zeitgenössischen Darstellungen des heiligen Georgs als Drachentöter.¹⁴⁴ Wie bei anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (vgl. Kat. Nr. 4, 6, 9, 10, 13 und 19), die einen Drachenkämpfer – mehrfach sogar an gleicher Platzierung – zeigen, fehlt es jedoch an eindeutigen Kennzeichen darauf, dass es sich tatsächlich um den Heiligen handelt, wie einen Heiligenschein oder ein Georgskreuz. Mit Blick auf die umliegenden Minneszenen könnte hier daher ebenso ein Ritter gezeigt sein, der zur Anwerbung einer Dame seinen Mut und seine Tapferkeit mit dem

Kampf unter Beweis stellt. Dementsprechend kann es sich bei der ihm an der rechten inneren Bordüre gegenübergestellten, sitzenden Prinzessin einerseits um die Geliebte und andererseits um die vom heiligen Georg gerettete Königstochter handeln (Abb. 8.10). Als zusätzlichen Hinweis auf die Heiligenlegende Georgs kann das links neben ihr, hinter einem Baum befindliche Schaf gelesen werden, das stellvertretend für jene Schafe steht, die in der Erzählung dem Drachen als Opfer zum Fraß dargeboten werden.¹⁴⁵ Vor der Prinzessin kämpft ein wilder Mann mit Keule und Schild gegen einen Löwen, vielleicht um ihr den Hof zu machen.¹⁴⁶ Als weitere Gegner warten, platziert auf Banderolen am Sattelhinterbogen, rechts ein Greif und links ein Löwe.¹⁴⁷ Ein zweiter wilder Mann lehnt an der linken Rippe an seiner Hellebarde oder Mordaxt. Vielleicht von diesem aufgeschreckt, findet sich darüber ein Einhorn, das drohend sein langes Horn nach vorn streckt. Rechts neben dem Drachenkampf ist eine Liebesszene sichtbar, in welcher der Kavalier der vor ihm sitzenden Dame eine Blume überreicht.¹⁴⁸ Dieselbe Absicht verfolgt wohl ein Knabe an der rechten Rippe mit Blumen in der rechten Hand. Vielleicht will auch er der Prinzessin an der inneren Bordüre seine Aufwartung machen. Getrennt werden sie aber von zwei sich rangelnden Hunden. Rechts daneben ist unter einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln auf einem Ast ein allein mit einem Lendentuch bekleideter Knabe dargestellt, der eine leere Banderole bei sich trägt.¹⁴⁹ An der linken äußeren Bordüre steht unter einer Burg ein Ritter mit einer Stangenwaffe, der kampfbereit mit seiner linken Hand den Dolch an seiner Hüfte umfasst. Nicht auszuschließen ist, dass die Szene zusammen mit dem Drachenkampf zu lesen ist, da in der Georgsikonografie wiederholt eine Burg vorkommt. Gewissermaßen überkrönt werden die Darstellungen an den Voluten des Sattelknaufes von zwei Engeln, der eine mit einer Laute und der andere mit einer leeren Banderole. Vor dem musizierenden Engel auf der linken Sattelseite schwebt eine mit gotischen Minuskeln beschriftete Banderole mit

¹⁴⁰ Die großformatigen Knochenplatten wurden angesichts vereinzelter Beinnägel wohl mehrheitlich mit Klebemitteln fixiert. Neben ihnen kamen Beinleisten und eine nutzförmigen Beinaußenumrandung aus Hirschhorn (?) zum Einsatz, vgl. KIADÓ 1989, S. 15 (Nr. 18). Die Beinleisten sind nicht allein an der Längsachse und am Sattelvorderbogen aufgebracht, sondern bilden ebenso an der Unterkante der Sattelstege einen sauberen Abschluss.

¹⁴¹ Zuerst wurde die Beziehung zum Drachenorden hergestellt in: NAGY 1910, S. 227 und später u.a. in KIADÓ 1989, S. 16 (Nr. 18). Géza Nagy vermutete, dass es sich bei dem Sattel um ein Geschenk Sigismunds von Luxemburg an Fürst Vlad Drakul der Walachei handelte, was aber János Eisler widerlegte, vgl. EISLER 1977, S. 196–199.

¹⁴² Für Literatur zu Deutung des Ouroboros vgl. die Einführung, Anm. 16.

¹⁴³ Zur Einordnung der Ritterrüstung mit gotischer Brust und Bauchreifen, vgl. BOEHEIM 1890, S. 92, Abb. 93; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 357, Kat. Nr. 4.65 (Mária VERŐ). Auf dem Kopf trägt der Ritter eine einfache Eisenhaube mit breiten, tief herabreichenden

Krempen, die ihm scheinbar ins Gesicht gerutscht ist. Diese Art der Kopfbedeckung wurde bis ins 16. Jahrhundert getragen, vgl. BOEHEIM 1890, S. 36–37.

¹⁴⁴ Aus diesem Grund wurde der Drachentöter bislang auch ausnahmslos als heiliger Georg gedeutet, vgl. u.a. RÓMER 1865, S. III; TEMESVÁRY 1992, S. 18; WATTS 2005–2006, S. 58.

¹⁴⁵ Innerhalb der mittelalterlichen Biblexegese wurde die Prinzessin der Georgslegende mit Maria gleichgesetzt. So verweist das Opferlamm ebenso auf Jesus. Siehe zum Thema und zum heiligen Georg als Beschützer der geistigen Minne Kap. 2.4, S. 45 und 48.

¹⁴⁶ Nach Karen Watts versinnbildlicht der wilde Mann und der Löwe den Hof und die Bestialität, vgl. WATTS 2005–2006, S. 58.

¹⁴⁷ Eine vergleichbare Bildanlage ist am Sattelhinterbogen des Medici-Krippensattels (Kat. Nr. 14) zu sehen. Hier sind ein Drache und ein Löwe auf Banderolen platziert.

¹⁴⁸ Siehe zur Blumenübergabe Kat. Nr. 7, Fn. 126.

¹⁴⁹ Die Figur wurde auch als nackte Frauengestalt gedeutet, vgl. RÓMER 1865, S. II.

der lateinischen Devise »*Da padrin domnit*«¹⁵⁰ (Abb. 8.7, Gib Frieden, Herr).

An den Sattelaufgaben sind mit einem musizierenden Paar und einem Paar im galanten Gespräch zwei Phasen der höfischen Liebeswerbung verbildlicht.¹⁵¹ Links ist das musizierende Paar gezeigt. Der Mann spielt auf einer Laute und die Frau auf einer tragbaren Orgel (Portativ, Abb. 8.6). Rechts neben der Frau sitzt ein weiterer höfischer Knabe im Redegestus und mit einem Greifvogel auf der rechten Hand. An der rechten Sattelaufgabe ist ein Paar vergleichbaren Erscheinungsbildes auf einer Bank in ein Liebesgespräch vertieft und nimmt sich bei der Hand. Rechts hinter der Bank steht ein Mann mit einem Schwert, das zwischen dessen Beinen platziert ist. Links neben dem Paar liegt ein Knabe im Gras oder vielmehr auf dem Rankenwerk, das zusammen mit einzelnen Bäumen und Felsen die Figurenszenen des Sattels in einer naturnahen, fantastischen Landschaft verortet.

Im Sitzbereich ist rechts und links je eine Riemenöffnung in die Beinaufgaben geschnitten, aber nicht durchbrochen gearbeitet. Sie fanden demnach als technische Sattleinrichtungen zwar Eingang in das Bildkonzept, wurden aber nie zweckdienlich gemacht und gebraucht. Bohrungen zur Befestigung des Sattelzeugs fehlen. Der Jankovich-Sattel wurde also nie als Reitsitz verwendet, obgleich er einen zweckmäßigen materiellen Aufbau aufweist: bestehend aus einem hölzernen und mit Tierhaut behüteten Sattelbaum, der auf der Unterseite mit Blättern von Birkenrinde belegt ist. Anzunehmen ist auf diese Weise, dass er als reines Schaustück bzw. Sammlungsobjekt fungierte, was seinen hervorragenden Erhaltungszustand erklärt.

Einordnung: Der Jankovich-Sattel unterscheidet sich in seiner Sattelform, seinem materiellen Aufbau und in der Bildthematik seiner Beinschnitzereien nicht von den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Das Figurenprogramm ist aber vergleichsweise plastisch in die Beinaufgaben eingearbeitet, wobei die Reliefstärke im Bereich des hinteren Sattelbogens abnimmt. Der Knabe mit dem Falken an der linken Sattelaufgabe gleicht konzeptuell einem Knaben auf der linken Sattelaufgabe des Medici-Bocksattels (vgl. Abb. 8.6 und 13.8). Anhand dieser bildlichen Parallelen kann eine Benützung verbreiteter Vorlagen bei der Wiedergabe des Bildpersonals angenommen werden. Das sich durch zahl-

reiche Windungen kennzeichnende Banderolen- und Bandwerk des Sattels scheint hingegen freier und spontaner ausgeführt worden zu sein.

Das Bildpersonal, das bevorzugt in Dreiviertelansicht wiedergegeben ist, wirkt daher etwas statisch. Ihre geschlechtsunspezifischen Gesichter sind von auffallend kubischer Form und werden von langen üppigen Haaren umrahmt, deren Locken durch typisierte geometrische Formen angedeutet sind. Die Gesichter bilden sich aus mandelförmigen Augen, in denen zumeist kein Augenpunkt zu erkennen ist, runden Nasen und Mündern mit teils herabgezogenen Mundwinkeln, vergleichbar mit jenen des Batthyány- und Tratzberg-Sattels (Kat. Nr. 9 und 23). Stilistisch ähneln die Beinschnitzereien insgesamt aber vor allem den Arbeiten des Batthyány-Sattels (Kat. Nr. 9), sodass sie möglicherweise einer Werkstatt entstammen oder von einer Hand gefertigt wurden.

Die Körper der Frauen werden von überlangen voluminösen Kleidern umhüllt. Bei der musizierenden Dame auf der linken Sattelaufgabe des Jankovich-Sattels liegen die üppigen Stoffbahnen vor ihr in einem Halbkreis flach zu Boden (Abb. 8.6). Bei den anderen höfischen Frauen und Männern stauchen die Stoffbahnen wirt am Boden in starken eckigen Faltenwürfen auf, wie es, ausgehend von der niederländischen Kunst, ab den 1420-er Jahren in Mitteleuropa verbreitet war. In der gesamten Körperauffassung erinnern die eher massigen Figuren an Malereien des um 1435 bis 1464 in Salzburg tätigen Meisters von Laufen.¹⁵² Aus diesem Grund erscheint eine Entstehung der Beinsättel in den 1430er- bis 1460er-Jahren in Österreich möglich.¹⁵³

Ausstellungen: London, Victoria and Albert Museum 1967; Budapest, Budapesti Történeti Múzeum 1987; Budapest, Magyar Nemzeti Galéria 2002; Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum/Musée National d'histoire et d'art 2006

Literatur: FEYÉR 1817, S. 34; O.A. 1863, S. 8; RÓMER 1865, S. I–VIII (Nr. 1); BOEHEIM 1890, S. 202–204, Abb. 225; KÁRÁSZ 1894; SCHLOSSER 1894, S. 267–269 (Nr. 12), Abb. 5; SCHLOSSER 1899, S. 255–257; NAGY 1910, S. 225–231; JÁNOS 1925, S. 446; HORVÁTH 1937, S. 183–184; KAT. BUDAPEST 1938, S. 31–32, Abb. 10 (Magda OBERSCHALL und Zoltán TÓTH); KAT. AUSST. LONDON 1967, S. 28, Kat. Nr. 64 (o.A.); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 7); KOHLHAUSEN/MEISTER/

¹⁵⁰ Zuvor als »*da pacem domine*« gelesen, vgl. u.a. RÓMER 1865, S. III; KOHLHAUSEN/MEISTER/BUSCH 1970, Bd. 2, S. XL (Nr. 84); TEMESVÁRY 1992, S. 18; MATTER 2013, S. 437 (Nr. 8).

¹⁵¹ Siehe zur Musik innerhalb der Minne die Ausführungen zum Monbijou-Sattel (Kat. Nr. 4, S. 138) und zum galanten Gespräch Kap. 2.3, S. 40.

¹⁵² Siehe für eine Arbeit des Meisters mit statisch-kubischem Figurenstil Kat. Nr. 6, Fn. 106.

¹⁵³ Der Sattel wurde in der kunsthistorischen Forschung bislang sehr unterschiedlich verortet, so 1970 in Venedig (vgl. KOHLHAUSEN/MEISTER/BUSCH 1970, Bd. 2, S. XL [Nr. 84]), 1989 in den franko-flämischen/italienischen Raum (vgl. KIADÓ 1989, S. 16 [Nr. 18]), 1992 ins Rheinland (vgl. TEMESVÁRY 1992, S. 18 und 62) und 2006 nach Mitteleuropa (vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 356, Kat. Nr. 4.65 [Mária VERŐ]).

BUSCH 1970, Bd. 2, S. XL (Nr. 84); KALMÁR 1971, S. 335–338; EISLER 1977; EISLER 1979, S. 234, Anm. 53; KAT. BUDAPEST 1982, S. 17–19, Abb. 3–5 (Ferenc TEMESVÁRY); KAT. AUSST. BUDAPEST 1987, Bd. 2: Katalógus, S. 83–85, Kat. Nr. Zs.55 (Éva KOVÁCS); KIADÓ 1989, S. 15–16 (Nr. 18); TEMESVÁRY 1992, S. 24–25; KAT. BUDAPEST 1995, S. 181, Kat. Nr. 3 (Ferenc TEMESVÁRY); KAT. AUSST. BUDAPEST 2002, S. 206, Kat. Nr. 187 (O.A.); WATTS 2005–2006, S. 57–59; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 356, Kat. Nr. 4.65 (Mária VERŐ); MATTER 2013, S. 437 (Nr. 8); RADWAY 2009, S. 34–36 (Nr. 3); SOMOGYVÁRI 2016; SOMOGYVÁRI 2017, S. 117–118 (Nr. 8).

**Kat. Nr. 9, Battyány-Sattel in Budapest,
Magyar Nemzeti Múzeum**

Inv. Nr. 55.3117

Tafel 30–34

Lokalisierung: Österreich

Datierung: um 1430–1460

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

Maße: Höhe 35 cm; Länge 53 cm; Tiefe 41 cm

Provenienz: Der Sattel wird erstmals im Besitz des Grafen Kázmér Batthyány (1807–1854) in Kisbér (Kis-Berum) erwähnt, der ihn 1848 in einer Versteigerung an die Gräfin von Lažansky verkaufte.¹⁵⁴ Von dort aus gelangte er zurück in die Familie Batthyány, hier zunächst zu István und später zu Antónia Batthyány (1816–1888). Ihr Enkel János Nepomuk Zichy (1834–1916) stiftete den Sattel am 19. September 1862 dem Magyar Nemzeti Múzeum in Budapest.¹⁵⁵

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Der Batthyány-Sattel weist an den Beinauflagen Risse und Fehlstellen auf. Insbesondere an den äußeren Bordüren sind größere Partien der Beinplatten verlustig. Aber auch am rückwärtigen Sattel sind kleinere Schäden an den Beinauflagen zu bemerken, so beispielsweise unterhalb der linken Riemenöffnung, am linken Sattelhinterbogen und an den Sattelaufgaben. Eine Fehlstelle an der unteren rechten Rippe ist mit weißem Füllmaterial gekittet.¹⁵⁶ Die beinerne Frontplatte ist verloren. Die Figurenszenen im Sitzbereich sind leicht abgerieben. Der Bildhintergrund der Darstellungen ist großflächig mit einer bläulich-grünen Farbe bemalt, die wohl nicht zum ursprünglichen Bestand des Sattels gehört, da unter anderem

Farbtropfen an den Lederauflagen von einer unsachgemäßen Verarbeitung zeugen.¹⁵⁷ An der Dame am linken Sattelhinterbogen sind eher zufällig aufgebrachte rote Farbspuren zu entdecken. Die Sattelaußenumrandung aus Bein ist primär am Vorderbogen und an den Auflagen verloren. Stellenweise ist hierdurch die Sattelbehütung verschlissen, sodass der Sattelbaum freiliegt. Teile des hölzernen Sattelbaums streben am rechten Sattelsteg auseinander, was an einem großen Riss in der Lederauflage augenfällig wird. Die Lederpartien sind spröde, rissig und weisen Spuren eines ehemaligen Wurmbefalls auf. Im Bereich der rechten Sattelaufgabe löst sich die Birkenrindenschicht vom Sattelbaum.

Beschreibung: In seinem materialtechnischen Aufbau unterscheidet sich der Batthyány-Sattel nicht von anderen Beinsätteln: Der Bocksattel besitzt über nahezu die gesamte Satteloberfläche geschnitzte Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?). Allein die Sattelwangen und die Unterseite des Sattelknaufes zieren dunkelbraune Lederauflagen. Unter den Bein- und Lederauflagen verbirgt sich ein mit Tierhaut bespannter Sattelbaum, der aus mehreren Holzteilen gefertigt ist. Die Unterseite des behüteten Sattelbaums ist mit Birkenrinde belegt. Im Sitzbereich durchbrechen zwei längliche Riemenöffnungen den Sattelkorpus. Dazu sind auf der rechten Sattelseite 16 und auf der linken 18 Bohrungen sichtbar, die zusammen mit den Riemenöffnungen zu den technischen Einrichtungen des Beinsattels zählen.¹⁵⁸ Die Riemenöffnungen wurden gegenüber den Bohrungen, welche die Figurenschnitzereien beschädigen, bei der Sattelkomposition berücksichtigt und weisen dekorlose Beinrahmungen auf. Zweifelsohne wurde der Batthyány-Sattel deswegen als zweckmäßiger Reitsitz konzipiert. Sein Erhaltungszustand lässt aber lediglich eine vereinzelte derartige Nutzung im Außenraum vermuten.

Die Beinauflagen bestehen aus dünnen großformatigen Beinplatten, in die ein reiches Bildprogramm aus ritterlich-höfischen Szenen geschnitzt ist. An der Längsachse und am Sattelvorderbogen sind Beinleisten mit Lambrequins auf die Beinplatten aufgesetzt. Ferner sind auf den Sattelaußenrand nutzförmige Beinleisten mit einem Spiralmuster aufgeschoben. Der Batthyány-Sattel ist damit der einzige Beinsattel, dessen Randleisten verziert sind. Die Beinplatten zeigen im Bildhintergrund Blattranken, welche die Figurenszenen in einem fantastischen Bildraum verorten. Rechts und links an den Voluten des Sattelknaufes findet sich jeweils ein Engel mit einem leeren Buch oder einer leeren

¹⁵⁴ RÓMER 1865, S. VI; SOMOGYVÁRI 2017, S. 115 (Nr. 7).

¹⁵⁵ SOMOGYVÁRI 2017, S. 115 (Nr. 7).

¹⁵⁶ Zu diesen und weiteren Umarbeitungen am Sattel sind der Autorin keine schriftlichen Informationen bekannt.

¹⁵⁷ Ein blauer Bildhintergrund ist auch bei weiteren Beinsätteln des 15.

Jahrhunderts zu beobachten, wie beim Jankovich- und Habsburg-Sattel (Kat. Nr. 8 und 25). Bei Letzterem handelt es sich nachweislich um mehrere Farbaufträge aus unterschiedlichen Zeiten.

¹⁵⁸ Siehe zur Funktion der verhältnismäßig zahlreichen Bohrlöcher RÓMER 1865, S. VII.

Banderole. Ein weiterer Engel mit einem mittlerweile unkenntlichen Gegenstand schwebt an der linken äußeren Bordüre auf einen Ritter herab, der erhaben über einer nackten menschlichen Figur steht. Gleich daneben an der inneren Bordüre ist ein Ritter mit einem erhobenen Schwert dargestellt. Seine abgebrochene Lanze stößt er in den Rachen eines unter ihm befindlichen Drachens. Dieser Szenekomposition entsprechend könnte es sich um den heiligen Georg als Drachentöter handeln.¹⁵⁹ Die christliche Ikonografie könnte angesichts fehlender charakteristischer Details, wie ein Georgskreuz oder ein Nimbus, auch als Bildmuster zur Illustration eines von der höfischen Epik inspirierten Drachenkämpfers verwendet worden sein, wie auch bei anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 4, 6, 8, 10, 13, 19, 22, 24, 25) vermutet. Die Rüstungen der beiden Ritter entsprechen, wie die Kleidung der weiteren höfischen Figuren des Sattels der Mode des 15. Jahrhunderts.¹⁶⁰ Sie sind also der Entstehungszeit des Sattels angepasst. Ein weiterer tierischer Kampf ist rechts neben dem Drachenkampf unterhalb der Riemenöffnung dargestellt. Ein Jäger erbeutet dort mit einem Speiß einen Bären (?).¹⁶¹ Darüber hinaus bevölkern höfische Paare, die sich unterschiedlichen Amusements hingeben, den Sattel. Sie sind im Liebesgespräch, bei der Blumenübergabe oder beim Brettspiel gezeigt. Gemein ist all diesen Tätigkeiten, dass sie als Stadien der vorbildhaften höfischen Liebeswerbung innerhalb der Minne gelten. Zeichen des Liebesgesprächs sind Redegesten sowie Banderolen, die auf dem Sattel jedoch nicht beschriftet sind, sondern das Wort an sich verbildlichen.¹⁶² Oberhalb der linken Riemenöffnung findet sich so eine Frau mit nacktem Oberkörper, die einem ebenfalls nackten Knaben gegenüber sitzt. Gemeinsam halten sich eine leere, dekorativ gestaltete Banderole. In ein Gespräch ist zudem ein weiteres höfisches Paar am linken Sattelhinterbogen vertieft, wobei hier lediglich die Dame eine leere Banderole erhoben hält. Ihnen ist am rechten Sattelhinterbogen eine sitzende höfische Dame im Zeige- und Redegestus gegenübergestellt, zu deren Füßen ein Hund, inner-

halb der Minne-Ikonografie das Symbol des Mannes,¹⁶³ liegt.

An der rechten inneren Bordüre steht sich ein Paar gegenüber. Die Dame ist gerade im Begriff, eine Blume entgegenzunehmen, die ihr der Knabe als Zeichen seiner Liebe überreicht. Auf eine Blumenübergabe spielt wohl ebenso eine Paarszene am linken Sitzbereich an. Mann und Frau stehen hier hintereinander und halten jeweils eine Blume in der rechten Hand, die von Florian Rómer als Vergissmeinnicht identifiziert wird.¹⁶⁴ Hinter dem Mann ist als zusätzliches Zeichen seiner adligen Würde ein Falke abgebildet.¹⁶⁵ An der rechten inneren Bordüre ist prominent ein weiteres Paar dargestellt. Der Mann hält hier anscheinend ein Stück des Gewandes der Frau nach oben. Im Bereich ihres Kopfes tummeln sich mehrere Engel (?). Für die musikalische Unterhaltung sorgt an der äußeren Bordüre ein höfischer Kavalier mit seinem Lautenspiel. Unter ihm könnte ehemals ebenfalls eine Dame gezeigt gewesen sein, die er mit seinem Spiel umwirbt.¹⁶⁶ Im rückwärtigen Bereich des Sattels findet sich ein Pauker hinter einer stolzen Dame mit einer leeren Banderole in der Hand. An dem Rankenwerk, auf dem sie steht, zieht ein stark gebeugter, sklavenhafter Mann, als würde er sie in Richtung des Knaben bugsieren, der abgewandt und mit vor dem Oberkörper verschränkten Armen auf der Riemenöffnung sitzt.

Weitere Paardarstellungen finden sich an den Sattelaufgaben. Nach Julius von Schlosser verbildlichen die Szenen die Gegensätze des christlichen und weltlichen Lebens.¹⁶⁷ So schwebt an der linken Sattelaufgabe ein teuflisches Wesen mit Hörnern und überlangen Eckzähnen auf ein Paar beim Brettspiel hinab. Flankiert wird die Szene rechts von einer einzelnen verhüllten Dame und links von einem Paar im Liebesgespräch, über dem eine leere Banderole schwebt (Abb. 9.8). Thematisch verbunden ist das Liebesgespräch mit einer Herzübergabe. So hält die Dame etwas versteckt ein Herz in der rechten Hand.¹⁶⁸ Auf der rechten Sattelaufgabe hockt ein Paar. Der Mann ist mit einem Rosenkranz ausgestattet und verweist auf einen Engel über ihnen, der

¹⁵⁹ Zur Ikonografie des Heiligen siehe eingehend Kap. 2.4.

¹⁶⁰ Mária Verő datiert die Rüstungen der Ritter zwischen 1400 und 1430, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 359, Kat. Nr. 4.67 (Mária VERŐ). Die höfischen Männer sind in bis über die Knie gehende Doppelgewänder gekleidet, die teils in der Taille gegürtet sind. Mehrfach tragen sie auch kreishemdartige Übergewänder, die geschlitzt oder an der Schulter ausgeschnitten sind. Die höfischen Damen sind in unter der Brust gebundene Doppelkleider (teils mit langen Hängärmeln) gewandet. Die stehende Frau an der linken Sattelaufgabe trägt zusätzlich einen mittig vorn geschlossenen Tasselmantel. Ihre Haare und ihr Gesicht werden durch ein Kopftuch mit Gebende verdeckt. Die anderen Frauen tragen zum Teil einen Schleier. Sie besitzen, wie mehrfach die Männer, aber ebenso offene lange Haare mit Bekränzungen aus Bändern, vgl. zur Mode des 15. Jahrhunderts u.a. BÖNSCH 2001, S. 98–109 und LEHNART 2000–2005, Bd. 3: Der Spätgotik, 1420–1480.

¹⁶¹ Florian Rómer und Julius von Schlosser identifizieren das Tier als Bären, vgl. RÓMER 1865, S. VII und SCHLOSSER 1894, S. 270.

¹⁶² Siehe zum Bildthema des Liebesgesprächs Kap. 2.3.

¹⁶³ Siehe zum Thema auch Kat. Nr. 14, S. 165.

¹⁶⁴ RÓMER 1865, S. VII.

¹⁶⁵ Siehe zur Bedeutung des Falken in Minnedarstellungen eingehender SCHRÖDER 2019, S. 229–232.

¹⁶⁶ Nach Florian Rómer könnte dort früher, wie beim Jankovich- und Rhédey-Sattel (Kat. Nr. 8 und 10) eine nackte Figur, vielleicht Eva, dargestellt worden sein, vgl. RÓMER 1865, S. VI.

¹⁶⁷ SCHLOSSER 1894, S. 269–270. Nachfolgend schloss sich Mária Verő dieser Deutung an, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 359, Kat. Nr. 4.67 (Mária VERŐ).

¹⁶⁸ Siehe zum Motiv der Herzübergabe u.a. auch den Trivulzio-Sattel, Kat. Nr. 22, Fn. 423.

eine Krone vom Himmel herabträgt. Links daneben findet sich ein weiteres Liebesgespräch, in dem die Dame die Hand des Knaben in Höhe ihrer Taille umfasst. Unter ihnen kauert ein nacktes Paar.

Einordnung: Der Batthyány-Sattel gehört mit seinem sehr reichen ornamentalen und figürlichen Bildprogramm, das nahezu überladen wirkt, aber detailliert, plastisch und mit einem hohen Maß an Formgefühl ausgeführt worden ist, zu den qualitätvollsten Beinsätteln – zusammen mit dem Jankovich-Sattel (Kat. Nr. 8). In seiner Sattelform, seinem materialtechnischen Aufbau und seiner Motivik gleicht er den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Ausgehend von der Stilistik der Schnitzereien sind insbesondere Parallelen zum Jankovich-Sattel bemerkbar, sodass eine gemeinsame Herkunft bzw. Urheberschaft der Sättel angenommen werden kann.

Die Schnitzereien des Batthyány-Sattels besitzen oberflächendeckend eine nahezu gleiche Stärke, wenngleich sie im Bereich des Sattelhinterbogens abgerieben sind. Die eher massig daherkommenden Männer, Frauen, Engel und weiteren Fabelwesen sind in Dreiviertelansicht in die Beinauflagen geschnitzt. Die Körperproportionen der höfischen Figuren werden von ihren Gewandungen und Rüstungen bestimmt und folgen einem verwandten Typus. Selbst die nackten Oberkörper des Paares oberhalb der linken Riemenöffnung sind weitgehend geschlechtsunspezifisch dargestellt. Üppige lange Haare umrahmen jeweils das Gesicht kubischer bis runder Form mit mandelförmigen Augen ohne Pupillen, runden Nasen und Mündern mit leicht herabgezogenen Mundwinkeln. Besonders sorgfältig sind die in einzelne Strähnen unterteilten lockigen Haare der beiden Ritter am linken Sattelbogen ausgeführt. Die Röcke der Frauen und Männer fallen glatt nach unten, wobei sich zu meist einzelne gerade nach unten verlaufende Falten vorn mittig bilden. Am Boden angelangt, werfen die Stoffbahnen eckige, irrealer Falten. Lediglich bei der stehenden Dame an der rechten Sattelaufgabe sind noch wellige und doppeltrichterförmige Faltenwürfe zu sehen, die von der Kunst um 1400 inspiriert sind. In der Anlage der eckigen Falten sind zwischen der sitzenden Dame im Gespräch am rechten Sattelbogen und den Arbeiten des rheinischen Meisters der Spielkarten (aktiv ca. 1425–1450) starke Gemeinsamkeiten festzustellen.¹⁶⁹ Der Musterbuchcharakter von Kartenmo-

tiven für Minnedarstellungen könnte dafür verantwortlich sein.¹⁷⁰ Insgesamt erinnern die Schnitzereien in der Körperauffassung, aber eher an die Malereien des um 1435 bis 1464 in Salzburg tätigen Meisters von Laufen, wie jene des Jankovich-Sattels.¹⁷¹ Eine Entstehung der Beinsättel in den 30er- bis 60er-Jahren in Österreich ist daher wahrscheinlich.¹⁷²

Ausstellungen: Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum/Musée National d'histoire et d'art 2006, Barcelona/Budapest, Museu d'Història de Catalunya/Magyar Nemzeti Múzeum 2009

Literatur: RÓMER 1865, S. VI–VIII (Nr. III); KAT. LONDON 1876, S. 465; SCHLOSSER 1894, S. 269–271 (Nr. 13), Abb. 6; KÁRÁSZ 1894, Abb. 3–4; SCHLOSSER 1899, S. 255–257; NAGY 1910, S. 225, 226, 228, 230–232; Horváth 1937, S. 183 und 238, Tafel XXXV, Abb. 74; GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 8); KALMÁR 1971, S. 335–338; BRAUNFELS-ESCHE 1976, S. 117, Abb. 119; EISLER 1977; EISLER 1979; KAT. BUDAPEST 1982, S. 17–19 (Ferenc TEMESVÁRY); KAT. BOLOGNA 1991, S. 111 (Lionello Giorgio BOCCIA); KAT. BUDAPEST 1995, S. 181–182, Kat. Nr. 4 (Ferenc TEMESVÁRY); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 359–360, Kat. Nr. 4.67 (Mária VERŐ); SEBŐK 2009, S. 390; RADWAY 2009, S. 37–38 (Nr. 4); SOMOGYVÁRI 2017, S. 115–116 (Nr. 7).

Kat. Nr. 10, Rhédey-Sattel in Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum

Inv. Nr. 55.3118

Tafel 35–37

Lokalisierung: Norditalien/Österreich

Datierung: um 1478

Material: Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt und vergoldet; Leder; Tierhaut; Holz; Birkenrinde

Maße: Höhe 35 cm; Länge 53 cm; Tiefe 39 cm

Inschriften: deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen:

- A) ich / hoff
- B) lach / lieb¹⁷³ / lach
- C) mit / li / eb
- D) si / b̄ [...] ¹⁷⁴
- E) hof / mit

¹⁶⁹ So u.a. bei der Hirsch-Dame, Meister der Spielkarten (oberes Rheinland), Kartenspiel (die ursprüngliche Anzahl der Karten ist ungewiss, vielleicht 48), um 1435/40, Kupferstich, ca. 13 x 9 cm, in mehreren Sammlungen erhalten, darunter in Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv. Nr. Ea 40. rés und in Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein, vgl. GEISBERG 1973a, S. 50–51 (Nr. 57–58), Tafel 28.

¹⁷⁰ KORENY 1974; HENS 2001, S. 159.

¹⁷¹ Siehe zu einer Arbeit des Meisters Kat. Nr. 6, Fn. 106.

¹⁷² Zuletzt wurde der Sattel von Mária Verő grob in Mitteleuropa verortet, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 359, Kat. Nr. 4.67 (Mária VERŐ).

¹⁷³ Der obere Schaft und obere Bogenabschnitt des dritten Buchstabens sind beschädigt.

¹⁷⁴ Der letzte oder die beiden letzten Buchstaben sind durch ein Bohrloch stark beschädigt und nicht mehr lesbar.

Provenienz: Graf Lajos Rhédey (um 1761/63–1831) vermachte wohl 1810 den Beinsattel dem Magyar Nemzeti Múzeum in Budapest.¹⁷⁵

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Die Beinauflagen des Rhédey-Sattels weisen im Sitzbereich sowie am Sattelhinterbogen senkrechte bis diagonale Risse auf. Dazu sind an ihnen mehrere kleinere bis größere Fehlstellen auszumachen, so unterhalb der Riemenöffnungen und unten an den Sattelaufgaben. Die unteren Partien der senkrechten Beinleisten am Sattelvorderbogen sind verlustig. Ferner fehlen einzelne gedrechselte Beinstäbe am Sattelhinterbogen wie Teile der Beinumrandung am Sattelknauf und im rückwärtigen Bereich des Sattels. Die erhabenen Partien der Beinschnitzereien und insbesondere die Gesichter der Figuren sind abgerieben. An den Gürteln, Gewandsäumen und Haaren der Figuren sind Reste von Goldauflagen erhalten. Weitere Spuren einer Polychromie sind mit bloßem Auge nicht sichtbar. In den Rand des rechten Sattelhinterbogens wurden zwei Metallnägeln eingeschlagen. Das Leder an den Sattelwangen und -stegen ist stark verschlissen und rissig, so dass die darunter befindliche Sattelbehütung sichtbar ist. Die mehrschichtigen Birkenrindenaufgaben an der Sattelunterseite zeigen Spuren einer mechanischen Beanspruchung und sind partiell abgeblättert. Sie scheinen zumindest partiell später aufgetragen oder ausgebessert worden zu sein, wodurch einige Bohrlöcher verschlossen wurden.¹⁷⁶ Hinten links ist in Anlehnung an den Eintrag und die Nummerierung in Jakab Ferdinánd Millers Budapester Bestandskatalog von 1825 in schwarzer Farbe notiert »*Cim(liotheca) Sec(unda) II. XII.54*«. ¹⁷⁷ Darüber und daneben finden sich zwei unleserliche Aufschriften in Rot und Blau.

Beschreibung: Der Rhédey-Sattel ist einer von drei reich verzierten Beinsätteln im Magyar Nemzeti Múzeum in Budapest (Vgl. Kat. Nr. 8 und 9). Nahezu seine gesamte Satteloberfläche ist mit Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn belegt, die mit beinernen Nägeln und Klebemitteln auf einem mit Tierhaut behüteten hölzernen Sattelbaum fixiert sind. Allein die Sattelstege und -wangen sowie die Unterseite des Sattelknaufes zieren braune Lederaufgaben. An den Sattelwangen rahmen sie zwei mittig platzierte

Beinplatten, in die eine Dame und ein Knabe geschnitzt sind. Zwischen den Sattelwangen ist ein nackter hockender Knabe wiedergegeben, der wie eine Figur an der Frontplatte weitaus plastischer als die anderen Beinschnitzereien gearbeitet ist (vgl. Abb. 10.5 und 10.6). An der Längsachse wird die Satteloberfläche des Bocksattels durch eine mit einem Lambrequin geschmückte Beinleiste in zwei achsensymmetrisch gestaltete Bildhälften geteilt. Zwei weitere gleichartige Beinleisten finden sich senkrecht am Sattelvorderbogen. Neben dünnen großformatigen Beinplatten wurden außerdem spiralförmig gedrechselte Beinleisten an der Ober- und Unterkante der Sattelstege aufgesetzt und dekorlose nutzförmige Beinleisten auf den Sattelaußenrand aufgeschoben.

Die großformatigen Beinplatten zeigen vor einem schmucklosen Bildgrund zahlreiche sitzende und stehende Paare in höfischen Gewändern des 15. Jahrhunderts.¹⁷⁸ Sie werden begleitet von Musikern, Engeln, Tieren und Fabelwesen, die zur Deutung der Szenen beitragen, aber auch zwischen den einzelnen Szenen überleiten. Eine feste Leserichtung der Szenen herrscht nicht vor. Vielmehr ergänzen sich die teils mehrdeutigen Szenen assoziativ. Florian Rómer deutete die Darstellungen des Sitzbereiches und des Sattelhinterbogens als Phasen einer echten und falschen Liebe, die einander gegenübergestellt werden.¹⁷⁹ Wahrscheinlicher ist jedoch, dass auf dem Sattel wie in Liebesgardendarstellungen verschiedene Paare unterschiedliche Werbungsstufen der höfischen Minne verbildlichen.¹⁸⁰ Gezeigt sind mehrfach Gesprächsszenen:¹⁸¹ Am linken Sattelhinterbogen steht sich ein Paar gegenüber, über dem eine Banderole mit der Aufschrift »*mit / li / eb*« (C) schwebt. Begleitet werden sie rechts von einem Affen, der den erotischen Moment der Szene unterstreicht, aber auch auf die Torheit der beiden Figuren aufmerksam machen könnte.¹⁸² Verwandte Szenen finden sich an den Sattelaufgaben, auf denen jeweils ein stehendes höfisches Paar abgebildet ist, über dem eine Banderole schwebt. Auf der Banderole links ist »*ich / hoff*« (A) und rechts »*si / b[.]*«¹⁸³ (D) zu lesen. Die Banderoleninschriften sind als wörtliche Rede der Figuren zu deuten und geben das jeweilige Gesprächsthema an. An der linken Sattelaufgabe führt der Knabe eine Blume bei sich, die das in der Minne-Ikonografie weit verbreitete Motiv der Blumenübergabe aufruft

¹⁷⁵ KAT. BUDAPEST 1825, S. 65–66, Kat. Nr. 54 (Sectio Secunda, Jakab Ferdinánd Miller); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 360, Kat. Nr. 4.68 (Mária VERŐ).

¹⁷⁶ Zu diesen Umarbeitungen sind der Autorin keine schriftlichen Informationen bekannt.

¹⁷⁷ KAT. BUDAPEST 1825, S. 65–66, Kat. Nr. 54 (Sectio Secunda, Jakab Ferdinánd MILLER).

¹⁷⁸ Die Männer und Frauen tragen ein Untergewand mit langen Ärmeln oder Puffärmeln und ein Übergewand mehrheitlich ausgestattet mit Hängärmeln. Die Kleider der Frauen sind überlang und bedecken den Boden, während jene der Männer bis kurz über die Knie reichen. Die

Frauen tragen mehrfach in ihren Haaren Schleier und die Männer Haarbänder mit Federn, vgl. für eine Einordnung der Gewandungen BÖNSCH 2001, S. 99–111.

¹⁷⁹ RÓMER 1865, S. V.

¹⁸⁰ Zum Motiv des Liebesgartens siehe Kap. 2.2, S. 39.

¹⁸¹ Zu den beiden Varianten des Liebesgesprächs, vgl. Kap. 2.3.

¹⁸² Siehe zur Symbolik des Affen Kap. 2.3, S. 40.

¹⁸³ Von Florian Rómer als »*li bu*« gelesen, vgl. RÓMER 1865, S. V. Stefan Matter und Mária Verő deuteten die Inschrift als »*G lib*«, vgl. MATTER 2013, S. 436 (Nr. 7); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 360, Kat. Nr. 4.68 (Mária VERŐ).

(Abb. 10.7).¹⁸⁴ Die Dame berührt den Knaben mit ihrer rechten Hand an der Brust in Höhe des Herzens, eine Berührung, die eine hohe Intimität zwischen dem Paar ausdrückt. Musikalisch begleitet wird die Szene von einem Pauker.

Dazu sind an den Sattelaufgaben zwei weitere stehende Paare zu sehen, die jeweils von einem Engel begleitet werden. An der rechten Sattelaufgabe hält die Dame eine Blume erhoben, während der Knabe ihren Hängeärmel ergreift. Die Dame trägt ferner einen Greifvogel auf einem Ast, wohl einen Falken. Der Falke versinnbildlicht ihren hohen sozialen Status und könnte gleichzeitig ihre Überlegenheit innerhalb der höfischen Liebeswerbung veranschaulichen.¹⁸⁵ Nachvollziehbarer ist das in der Minnewerbung mehrheitlich vorherrschende asymmetrische Verhältnis zwischen Mann und Frau durch die Szene am rechten Sattelhinterbogen. Gleich einer Aristoteles- und Phyllis-Darstellung reitet dort die Frau mit einer Peitsche auf einem Mann mit Bart.¹⁸⁶ Darüber ist auf einer Banderole »lach / lieb / lach« (B) zu lesen.¹⁸⁷ Ein Affe unter ihnen leitet zu einem galanten Gespräch im Sitzbereich über. Der Mann übergibt der Frau eine Blume und hält einen Falken auf einem Ast nach oben (Abb. 10.8). Auf der gegenüberliegenden Sattelseite findet sich eine ähnliche Szene, die von einem Musiker mit einem Blasinstrument begleitet wird und in der die Dame den Oberschenkel des Mannes berührt (Abb. 10.9). Zu ihren Füßen liegt ein zusammengekauerter Drache, der Feuer in Richtung eines stehenden Mannes weiter links speit. Er gehört zu einer weiteren Paardarstellung, in der er die auf der oberen Riemenöffnung stehende Dame mit Blume (?) als Minnedienst auf seinen Händen trägt. Mit dem feuerspeienden Drachen könnte bereits ein weiterer Minnedienst am linken Sattelbogen angedeutet sein, in dem der Mann als Ausweis seines Mutes und seiner Stärke gegen einen Drachen zum Kampf antritt.¹⁸⁸

Ein Ritter steht dort auf einem am Boden liegenden Drachen. Er ist gerade im Begriff diesen durch einen Stich mit

einer Lanze in den Rachen zu töten (Abb. 10.4).¹⁸⁹ In Variationen ist diese Szene auf sechs weiteren Beinsätteln (Kat. Nr. 4, 6, 8, 9, 13 und 19) dargestellt. In der Komposition vergleichbar ist sie mit einer um 1420 bis 1430 entstandenen Tafelmalerei im Belvedere, die den heiligen Georg als Drachentöter zeigt (Abb. 39).¹⁹⁰ Im Unterschied zur Tafelmalerei fehlen dem Kämpfer mit einem Georgskreuz und einem Heiligenschein aber Bildelemente, die ihn eindeutig als den Heiligen identifizieren. Obgleich durch die Figurenanlage also starke Assoziationen zu dem Ritterheiligen vorherrschen, kann es sich bei der Schnitzerei ebenso um eine von den höfischen Romanen inspirierte Drachenkampfszene handeln, in welcher der Drachenkampf bisweilen der Brautwerbung dient.¹⁹¹ Der heilige Georg kann nach den mittelalterlichen Heiligenlegenden das übermächtige Wesen allein durch seinen Glauben und die Hilfe Gottes überwinden.¹⁹² Vorstellbar ist es daher, dass der dem Engel im Sattelknäuf zugewandte Kavalier oberhalb der Drachenszene, in Anlehnung daran vor seiner kriegerischen Auseinandersetzung um den Beistand Gottes bittet. Links unterhalb der Drachenkampfszene ist ein sitzendes Paar gezeigt, wobei die Dame in Richtung der Kampfszene schaut und auf diese verweist. Der Knabe ist ihr mit seinem Körper zugewandt, blickt allerdings in die entgegengesetzte Richtung, als wollte er sich eines derartigen Minnedienstes erwehren.

Auf der rechten oberen Riemenöffnung sitzt ein höfischer Knabe mit einer Banderole, die sich zu einer sitzenden Dame an der inneren Bordüre schlängelt. Sie besitzt die Inschrift »hof / mit« (E). Darunter findet sich ein zusammengekauerter Löwe. Unten an der Rippe sitzt eine weitere Dame mit einem drachenartigen Wesen. Sie zeigt auf ein über ihr stehendes Paar. Der Knabe dort ergreift den Hängeärmel der Dame, während sie eine Blume hält. An den äußeren Bordüren ist jeweils ein nacktes bzw. leicht bekleidetes Paar abgebildet. Die Dame trägt links einen Schleier und rechts eine rote Frucht in ihrer Hand. Im Sitzbereich durchbrechen insgesamt vier Riemenöffnungen den Sattelbaum.

¹⁸⁴ Auf die Blumenübergabe wird auf diese Weise mehrfach auf dem Sattel angespielt. Siehe zur Blumenübergabe Kat. Nr. 7, Fn. 126.

¹⁸⁵ Siehe zur Bedeutung des Falken in Minnedarstellungen eingehender SCHRÖDER 2019, S. 229–232.

¹⁸⁶ Siehe zum Bildthema Kap. 2.3, S. 40–41.

¹⁸⁷ Diese Formulierung findet sich ebenfalls auf dem Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23). Sie ist dort mit einem Liebesgespräch verbunden. Die Formulierung findet sich auch in der Mitte des 15. Jahrhunderts niedergeschriebenen Lobriser Handschrift von Heinrich Münsinger vgl. Kap. 2.3, Anm. 289. Siehe zum Thema bereits RADWAY 2009, S. 40–41 (Nr. 5). Mária Verő deutet die Inschrift sowie die Inschrift C als Devisen des Sattelleigentümers, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 360, Kat. Nr. 4.68 (Mária VERŐ).

¹⁸⁸ Zugleich könnte der zu den Füßen der Frau gezeigte Drache, der als Verkörperung des Teufels und des Bösen galt (vgl. SCHÖNBERGER 2014, S. 30 und 50) und hier durch seine Platzierung und Körperhal-

tung auffallend zurückgedrängt erscheint, die in der reglementierten Liebeswerbung unterdrückte, sexuelle Triebhaftigkeit und geforderte Selbstbeherrschung und -disziplinierung versinnbildlichen.

¹⁸⁹ Seine Rüstung zeichnet sich durch ein profiliertes Brustblech und einen bis zu den Knien reichenden doppelten Unterleibschutz aus, bestehend aus einem Tonnenrock mit Bauchstreifen und einem Ringpanzerschurz. Vergleichbare Rüstungen trugen Fußkämpfer im *Fechtbuch*, oberdeutsch, um 1430, Pergament, 18,5 x 19,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv. Nr. KK 5013, vgl. KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 66, Abb. 10; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 361, Kat. Nr. 4.68 (Mária VERŐ). Siehe zu verwandten Plattenrüstungen der Zeit auch WAGNER 1957, Teil II, Tafel 63.

¹⁹⁰ Siehe zur Malerei die Angaben in Kap. 2.3, Anm. 283.

¹⁹¹ Für Informationen zum Thema, vgl. Kap. 2.2, S. 46–47.

¹⁹² RÖHRICH 1981, Sp. 795.

Diese wurden bei der Komposition des Bildprogramms mitbedacht und verfügen über dekorlose Rahmungen. Die acht Bohrungen je Sattelseite wurden hingegen spontan eingebracht. Sie zählen, wie die Riemenöffnungen, zu den typischen technischen Einrichtungen eines Sattels, die eine Funktionstüchtigkeit als Reitsitz gewährleisten. Die Fehlstellen an den unteren Riemenöffnungen deuten auf eine derartige Verwendung oder zumindest eine frühere Einbringung von Lederriemen hin. Der insgesamt gute Erhaltungszustand des Sattels lässt im ersteren Fall aber lediglich einen seltenen Gebrauch als Reitsitz vermuten.

Einordnung: Der Rhédey-Sattel gleicht formal, in seinem materialtechnischen Aufbau und motivisch den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Hierbei ist der sehr figurenreich geschnitzte Beinsattel einer von wenigen Bocksätteln (Kat. Nr. 3, 8, 17, 22, 25), die auch auf den Sattelwangen Beinauflagen aufweisen. Wie beim Jankovich-Sattel (Kat. Nr. 8) wurden diese mittig auf die Sattelwangen aufgesetzt und von dunklem Leder eingefasst.¹⁹³ Die Beinschnitzereien zeigen zum Jankovich-Sattel allerdings markante stilistische Unterschiede, sodass die beiden Beinsättel wohl nicht von einem Urheber stammen.

Das in die Beinauflagen geschnitzte Flachrelief weist beim Rhédey-Sattel an den inneren Bordüren eine höhere Stärke auf, sodass dort die Köpfe der höfischen Figuren – insbesondere jener der sitzenden Frau rechts – hervorragen.¹⁹⁴ Die dargestellten Männer und Frauen sind von hoher schlanker Gestalt und verfügen über verhältnismäßig kleine Köpfe mit leeren mandelförmigen Augen und nach unten verlaufenden Mündern, die künstlich auf dem Körper aufgesetzt wirken. Die Schnitzerei erinnert auf diese Weise an ein nach 1478 entstandenes norditalienisches Elfenbeinrelief.¹⁹⁵ In der Auffassung der Körper zeigen die Schnitzereien aber ebenso Parallelen zu den Heiligendarstellungen von ca. 1420 am Kastenaltar in der St. Servatiuskirche auf dem Streichen bei Salzburg.¹⁹⁶ Dort schmiegen sich ferner die weich fallenden dünnen Gewänder der säulenhaften Heiligen vergleichbar an ihre Körper an. Die unteren Rocksäume der überlangen Kleider der Frauen des Sattels liegen in leichten Wellen und doppeltrichterförmigen Falten flach auf dem Boden. Nicht selten stehen die Knaben auf ihren Rockbahnen, vergleichbar mit dem heiligen Sebastian auf dem Kastenaltar, der auf

seinem eigenen nach vorn fallenden Umhang steht. Besonders prägnant sind auf dem Sattel die untereinander angeordneten u-förmigen Falten im Schoß der sitzenden Frauen. Neben den stilistischen Parallelen zu den Malereien am Kastenaltar in der St. Servatiuskirche unterstützen die kompositorischen Parallelen zwischen der Darstellung des Drachenkämpfers und dem heiligen Georg im Belvedere (Abb. 39) eine frühe Datierung des Sattels um 1420. Diese zeitliche Einordnung kommt der kunsthistorischen Zuweisung des Sattels an den deutschen König Albrecht II. (1397–1439) entgegen, denn es wurde in Betracht gezogen, der Sattel könne als dynastisches Geschenk zur Hochzeit von Albrecht II. und Elisabeth von Luxemburg 1421 gefertigt worden sein.¹⁹⁷ Für diese Annahme existieren allerdings keine Belege.

Ausstellungen: Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum/Musée National d'histoire et d'art 2006

Literatur: KAT. BUDAPEST 1825, S. 65–66, Kat. Nr. 54 (Sectio Secunda, Jakab Ferdinánd MILLER); RÓMER 1865, S. IV–VI (Nr. II); KAT. LONDON 1876, S. 465; SCHLOSSER 1894, S. 271–272 (Nr. 14), Abb. 7; KÁRÁSZ 1894; SCHLOSSER 1899, S. 255–257; KORNÉL 1929, S. 47–48, Abb. S. 49; GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 9); KALMÁR 1971, S. 335–338; EISLER 1977; EISLER 1979; KAT. BUDAPEST 1982, S. 17–19; HERRMANN 1991, S. 73–75 (Nr. 4.), Abb. 1.10.1–1.10.5; KAT. BUDAPEST 1995, S. 182–183, Kat. Nr. 53; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 360–361, Kat. Nr. 4.68 (Mária VERŐ); RADWAY 2009, S. 39–41 (Nr. 5); MATTER 2013, S. 436–437 (Nr. 7); SOMOGYVÁRI 2017, S. 119–120 (Nr. 9).

Kat. Nr. 11, Harding-Sattel in Chicago, Art Institute

Inv. Nr. 1982.2209

Tafel 38–40

Lokalisierung: Mitteleuropa

Datierung: 15. Jahrhundert

Material: Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt; Leder; Tierhaut; Holz (Linde); Birkenrinde

Maße: Höhe ca. 27 cm; Länge 45,5 cm; Tiefe vorn unten 25,6 cm; Tiefe hinten unten 39 cm

¹⁹³ Mária Verő betont zudem eine starke Ähnlichkeit der beiden Beinsättel in ihrer Form, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 360, Kat. Nr. 4.68 (Mária VERŐ).

¹⁹⁴ Gleiches ist auch beim Palagi-Sattel (Kat. Nr. 5) zu beobachten.

¹⁹⁵ Elfenbeinrelief, Norditalien (Mantua?), nach 1478, Elfenbein, geschnitzt, Holz, 25,3 x 24 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Inv. Nr. 164 Carrand, vgl. KAT. FLORENZ 2018, S. 398–400, Kat. Nr. XLI (Benedetta CHIESI).

¹⁹⁶ Kastenaltar, um 1420, Holz, Flügelgröße 99 x 72 cm, Streichen, St. Servatius, Pfarre Scheching, Landkreis Traunstein, vgl. RIMSL 2017, S. 23–28, Abb. S. 24–27; RUKSCHCIO 1972, S. 59 (Nr. 1), Tafel 1–2; STANGE 1934–1961, Bd. 10: Salzburg, Bayern und Tirol von 1400 bis 1500, S. 8–9, Abb. 9–10.

¹⁹⁷ SCHLOSSER 1894, S. 171 (Nr. 14); NAGY 1910, S. 229 (Nr. 1). Julius von Schlosser erwähnt aber auch eine mögliche Zuordnung an Ludwig II. von Ungarn (1506–1526).

Provenienz: Der Beinsattel wird erstmals im Besitz von George Franklin Harding (1868–1939) in Chicago erwähnt, dessen Sammlung 1982 an das Art Institute of Chicago übertragen wurde, wo der Sattel sich seither befindet.¹⁹⁸

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Der Sattelbaum des Harding-Sattels ist im Bereich der unteren Rippen und Sattelaufgaben stark beschädigt, teils verlustig und zeigt Spuren eines früheren Wurmbefalls. Die Beinaufgaben weisen teils große Fehlstellen auf. Mitunter komplette Beinplatten haben sich an der rechten Sattelaufgabe und an den äußeren Bordüren vom Sattelkorpus gelöst, sodass der behütete Sattelbaum freiliegt. Dazu sind die Beinplatten seitlich und unterhalb der Riemenöffnungen gesplittert und verlustig. Im Sitzbereich und am Sattelhinterbogen sind tiefe strahlenförmige Risse an den Beinaufgaben zu bemerken, welche die Stabilität der Beinplatten gefährden und auf eine mechanische Belastung von oben hindeuten. Die Stirnplatte und Beinaußenumrandung sind gänzlich verloren. Die spiralförmig geschnitzte Beinleiste des rechten Sattelvorderbogens ist ausgefallen. Nahezu die komplette Verkleidung der Sattelwangen fehlt, während an den Sattelstegen noch einzelne braune Lederaufgaben herabhängen. Die Behütung des Sattelbaums wird an den Wangen und an der Unterseite, wo sie an den Rändern abgerieben und lose ist, mit Metallnägeln fixiert. Ein weiterer Metallnagel ist unterhalb des rechten Sattelstegs von der Oberseite in den Sattelbaum eingeschlagen. Die Birkenrindenaufgaben auf der Unterseite sind zum Großteil, hier vor allem an den Rändern, abgerieben. Die Bohrungen, die zur Befestigung des Sattelzeugs dienen, wurden mit Beineinlagen nachträglich verschlossen. Anstatt der Nutzung dieser technischen Einrichtungen wurden an der Satteloberseite mehrere Lederriemen mit Metallnägeln befestigt, so an den äußeren Bordüren und an den Sattelaufgaben. Die Lederriemen an den äußeren Bordüren sind jeweils mit einer Metallschnalle bestückt. An der rechten Metallschnalle hängt an einem Band ein Papierschild mit der heutigen Inventarnummer des Sattels »1982.2209« und dem Aufdruck »V 7.08 bone saddle«. An der rechten Riemenöffnung ist ein rundes Metallschild mit der Zahl »835« mit einem Draht befestigt.

Beschreibung: Der Harding-Sattel ist der einzige erhaltene Beinsattel dessen Beinplatten gänzlich unbeschnitzt sind, womit seine Form stärker betont wird. Er zählt formal zu den Bocksätteln. Mit seinen die gesamte Höhe der Sattelaufgaben einnehmenden und damit stark ausgeprägten Sattelstegen sowie seinem etwas herabgezogenen Sattelknauf äh-

nelt er äußerlich besonders dem Thill- und Gries-Sattel (Kat. Nr. 21 und 27). Wie für die Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts üblich, besitzt der Harding-Sattel einen vielschichtigen und zweckmäßigen Materialaufbau: Über einem hölzernen Sattelbaum, der rundum mit Tierhaut umspannt ist, finden sich auf der Oberseite Bein- und Leder- und auf der Unterseite Birkenrindenaufgaben. Die Lederaufgaben beschränken sich auf die Unterseite des Sattelknaufes und die Sattelstege, wobei für die Sattelwangen nicht mehr abschließend geklärt werden kann, ob sie mit Bein- oder Lederaufgaben bestückt waren. Mehrere kleine Löcher könnten von ausgefallenen beinernen Nägeln, die der Befestigung von Beinplatten dienten, zeugen. Insgesamt scheinen die Beinaufgaben des Sattels aber vorrangig aufgeklebt worden zu sein.

Diese setzen sich aus großformatigen Beinplatten aus Knochen und Beinleisten aus Hirschhorn (?) zusammen. Eine der Beinleisten markiert die Längsachse des Sattels, während weitere Beinleisten senkrecht am Sattelvorderbogen aufgesetzt sind bzw. waren. Die allein an der linken Seite erhaltene Beinleiste ist mit einem Spiralmuster verziert, das in verwandter Art auch am Ambras-Sattel (Kat. Nr. 26) vorkommt. Es handelt sich bei diesem Spiraldekor um die einzige in die Beinaufgaben geschnitzte Verzierung des Harding-Sattels. Die Beinplatten wurden ansonsten blank belassen und bestechen durch ihre hellen, glatten und glänzenden Oberflächen.

Im Sitzbereich durchbrechen insgesamt zwei Riemenöffnungen links und rechts den Sattelbaum. Sie dienen zur Befestigung der Steigbügel.¹⁹⁹ Zur Anbringung des weiteren Sattelzeugs waren fünf Bohrungen je Sattelseite vorgesehen, die verschlossen und wahrscheinlich durch die eher plump angebrachten Lederriemen-Montagen mit Metallnägeln an der Satteloberseite ersetzt wurden. Der sehr zurückhaltende Dekor des Sattels, sein pragmatischer Aufbau und verhältnismäßig schlechter Erhaltungszustand sind Verweise darauf, dass der Beinsattel nicht nur als funktionaler Reitsitz konzipiert, sondern auch als solcher genutzt wurde.

Einordnung: Der Harding-Sattel gleicht formal und materialtechnisch den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Er ist aber das einzige Werk mit ausnahmslos blank belassenen Beinplatten. Zwischen ihm und den reich geschnitzten Beinsätteln (vgl. unter anderem Kat. Nr. 8 bis 10 und 22) kann der Gries-Sattel (Kat. Nr. 27) eingeordnet werden, der lediglich an den inneren Bordüren Schnitzereien trägt. Es existierten im 15. Jahrhundert somit schlichte bis überreich verzierte

¹⁹⁸ Website des Art Institute of Chicago, URL: <https://www.artic.edu/artworks/106328/saddle>, zuletzt geprüft am 20.12.2023.

¹⁹⁹ Siehe zum Thema Kap. 1.1, S. 18.

Beinsattel. Beim Harding-Sattel wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten durch die blanken Beinauflagen vollständig auf das Bein, also auf seine für Reitsitze besondere Materialität und dessen materialbedingte Charakteristika gelenkt. Hinweise auf seine ursprüngliche Eigentümerschaft sowie Herkunft fehlen und sind auf Basis seiner weitgehend unbekanntes Objektgeschichte nicht zu ermitteln.²⁰⁰

Literatur: SOMOGYVÁRI 2017, S. 142 (Nr. 21).

Internetquellen: Website des Art Institute of Chicago, URL: <https://www.artic.edu/artworks/106328/saddle>, zuletzt geprüft am 20.12.2023.

Kat. Nr. 12, Bardini-Sattel in Florenz, Museo Bardini

Inv. Nr. 315, alte Inv. Nr. 538

Tafel 41–43

Lokalisierung: Deutschland, Österreich oder Norditalien

Datierung: 1. Hälfte 15. Jahrhundert

Material: Knochen, geschnitzt und gefasst in den Farben Rot und Grün; Leder; Tierhaut; Holz

Maße: Höhe 32 cm; Länge 59 cm; Breite 39 cm

Inschriften: deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen, als Worttrennungen dienen Rauten mit oben und unten ange-setzten Zierstrichen:

- A) 'ich' leb²⁰¹ 'all' hie' vnd' wais²⁰² 'nit' wi[e] [...] / [...] [u]nd' mves vo'(n)²⁰³ [d]an²⁰⁴ ich [w]ai²⁰⁵ ni²⁰⁶
 B) 'w[...]e' ander[...]n²⁰⁷
 C) [...] 'mir²⁰⁸ ' [...]
 D) 'fvr' d[...]²⁰⁹

²⁰⁰ Ohne Angabe von Belegen wird die Entstehung des Objekts vom Art Institute in Deutschland zwischen 1400 und 1420 vermutet, vgl. Website des Art Institute of Chicago, URL: <https://www.artic.edu/artworks/106328/saddle>, zuletzt geprüft am 20.12.2023.

²⁰¹ Der zweite und dritte Buchstabe sind beschädigt.

²⁰² Der zweite Schaft des ersten Buchstabens ist durch ein Bohrloch beschädigt.

²⁰³ Der erste Buchstabe ist durch ein Bohrloch beschädigt.

²⁰⁴ Der erste Buchstabe fehlt nahezu gänzlich und der zweite Buchstabe ist beschädigt.

²⁰⁵ Der erste Buchstabe fehlt, seine Umrisszeichnungen zeigen sich aber auf der Behütung des Sattelbaums ab.

²⁰⁶ Zwischen den beiden Buchstaben findet sich eine verhältnismäßig große Lücke. Sie gehören wohl dennoch zu einem Wort.

²⁰⁷ Der erste und letzte Buchstabe sind beschädigt.

²⁰⁸ Der erste Buchstabe ist beschädigt.

²⁰⁹ Der erste Buchstabe ist beschädigt.

²¹⁰ Michele Tomasi merkte an, dass sich der Beinsattel eventuell zuvor in der Sammlung des Florentiner Bibliothekars Angelo Maria Bandini (1726–1803) befunden haben könnte, vgl. KAT. AUSST. FLORENZ 2014, S. 291, Kat. Nr. 42 (Michele TOMASI). In einem Inventar des Sammlers von 1862 wird »una sella antica di avorio istoriata e con caratteri teutonici gotici« (ein antiker Sattel von Elfenbein bemalt/bebildert und

Provenienz: Der Beinsattel gelangte im 19. Jahrhundert in den Besitz des Sammlers und Kunsthändlers Stefano Bardini (1836–1922).²¹⁰ Am 5. Juni 1899 wurden Teile seiner Sammlung und darunter der Beinsattel bei Christie's in London zum Verkauf angeboten.²¹¹ Anscheinend wurde der Sattel bei der Auktion nicht verkauft und verblieb in der Sammlung, die er mit dem Palazzo Bardini (derzeit Sitz des Museo [Stefano] Bardini) der Stadtverwaltung von Florenz vermachte.

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Die Beinauflagen des Bardini-Sattels sind zum Großteil verloren. Lediglich einzelne Beinplatten am Hinterbogen, an den Auflagen und am Vorderbogen sind erhalten. Über die gesamte Satteloberseite finden sich noch Beinnägel und Abdrücke von Beinauflagen auf der Sattelbehütung, die den Schluss erlauben, dass der Sattel ehemals reich mit Bein verziert war. Am Übergang vom Vorderbogen zum Sitzbereich sind links und rechts Lederstreifen eingesetzt, die stark brüchig sind und die Anwendung von Leder neben den Beinauflagen belegen. Die beinerne Sattelaußenumrandung ist gänzlich verlustig. Die Beinleisten der Längsachse und des Vorderbogens sind fragmentarisch erhalten. An den Schnitzereien sind Reste einer wachsartigen Bemalung in Rot und Grün sichtbar.²¹²

Die Behütung des Sattels aus Tierhaut, die unter anderem an den Sattelauflagen Schaden genommen hat und löchrig ist, weist eine mit dem nackten hölzernen Sattelbaum auffallend einheitliche braune Farbgebung auf, die wohl von einer nachträglichen Bemalung stammt.²¹³ Oben an der linken Auflage ist ein Stück des Sattelbaums abgebrochen. Am halbrunden unteren Abschluss der rechten Rippe wurde

mit deutschen gotischen Schriftzeichen) genannt, teilweise zitiert in: KAT. FIOSOLE 1993, S. 33. Die Bandini-Sammlung wird zudem 1797 von Luigi Tramontani in einem Brief beschrieben, in dem ebenso ein Sattel in Elfenbein vorkommt, ediert in KAT. FIOSOLE 1862, S. 17–32, hier S. 28. Bei dem Werk könnte es sich zudem um einen der zwei Beinsättel handeln, die sich bis 1768 in der Rüstkammer der Medici befanden und als verschollen gelten, vgl. zum Thema Kat. Nr. 13, Fn. 226.

²¹¹ KAT. AUKT. LONDON 1899a, Bd. 1, S. 28, Lot. 164, und Bd. 2, Tafel 10 (für die englische Fassung vgl. KAT. AUKT. LONDON 1899b, S. 12, Lot. 53). Irrtümlicherweise wird der Beinsattel auf der Website des *Gothic Ivories Project* als vermisst erklärt und der Waffensammlung von Rudolf Kuppelmayr (1843–1918) zugeordnet, vgl. URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/8e3ffa4b_4f62e6e5.html, zuletzt geprüft am 20.12.2023. Die hier gezeigte Abbildung entstammt dem Bd. 2 des oben angeführten Auktionskataloges KAT. AUKT. LONDON 1899a.

²¹² Rot ist in den eingetieften Banderoleninschriften und Grün an den Kreuzschraffuren der Banderolen hinten an den Sattelauflagen sichtbar.

²¹³ Über diese und weitere nachträgliche Umarbeitungsmaßnahmen sind keine schriftlichen Informationen bekannt. Ein großer Dank geht an dieser Stelle an Antonella Nesi, Kuratorin am Museo Bardini, für die Zusammenarbeit und die Studien vor Ort.

das Holz des Sattelbaums erneuert. Die hinteren Standflächen wurden mit einer braunen Füllmasse ausgebessert. Die auf der Sattelunterseite befindliche dicke Lederschicht weist besonders in den Randbereichen und an den Riemenöffnungen Verluste auf. Spuren von Birkenrindenauflagen sind nicht erkennbar. Mehrere Bohrungen wurden nachträglich mit Tierhaut abgedeckt oder mit Kittungen verschlossen.

Beschreibung: Das ehemalige Erscheinungsbild des Bardini-Sattels ist aufgrund seiner starken Beschädigungen nur noch in Ansätzen nachvollziehbar. Von den erhaltenen Beinauflagen und den Abdrücken, welche die Beinarbeiten auf der Sattelbehütung hinterließen, ist abzuleiten, dass der Sattel ein achsensymmetrisch strukturiertes Bildprogramm besaß, das maßgeblich von beschrifteten Banderolen bestimmt war. An den äußeren und inneren Bordüren des Bocksattels finden sich noch Banderolen, die links die Worte »*ϖ[. . .]e`ander[. . .]n*« (B) und rechts »*ich`leb`all`hie`vnd`wais`nit`wi[e][. . .]/[. . .][u]nd`mves vo'(n)[d]an ich [w]ai ni*«²¹⁴ (A: ich lebe hier und weiß nicht wie [. . .] / [. . .] und muss von dannen ich weiß nicht [wann]) zeigen. Letztere Banderoleninschrift gleicht in ihrem Wortlaut einer Banderoleninschrift auf dem Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 18). Dort ist sie mit einem höfischen Paar im Liebesgespräch verknüpft und möglicherweise als Ausspruch der Dame zu werten. Somit ist es denkbar, dass die formelhafte Redewendung auf dem Bardini-Sattel mit der Minne assoziiert wurde. Am rechten Sattelknauf hält eine Hand mit einem Puffärmel die Banderole. Wahrscheinlich trat sie ehemals aus stilisierten Wolken heraus – ein Motiv das auch auf fünf weiteren Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 5, 7 und 17–19) vorkommt. Die Beinauflagen am linken Sattelknauf fehlen. Im Hinblick einer achsensymmetrischen Gestaltung des Sattels war dort vermutlich eine zweite derartige Hand abgebildet, die ebenfalls eine göttliche Präsenz versinnbildlichte.²¹⁵

Weitere Banderolen waren an den Sattelaufgaben abgebildet. Von ihnen zeugen noch ihre sich einrollenden Enden. Sie könnten wie beim Palagi-, Welfen- oder Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 5, 7 und 18) die Bildfläche vollständig ausgefüllt oder eine höfische Figur umrahmt haben. Ferner schlängelten sich zwei Banderolen vom Sitzbereich bis zum Sattelhinterbogen. In ihrer Anlage erinnern sie an die beschrifteten Banderolen auf dem Medici-, Meyrick- oder Tratz-

berg-Sattel (Kat. Nr. 13, 18 und 23), die am hinteren Bogenabschluss teils eine höfische Figur oder eine Rosenblüte einschließen. Links trägt die Banderole auf dem Bardini-Sattel noch die Worte »*fvr`d[. . .]*« (D, für d[ich?]) und rechts »*[. . .]`mir`[. . .]*« (C). Im Unterschied zu den Banderoleninschriften am Sattelvorderbogen haben sie eine einheitliche Laufrichtung. Das heißt, sie können von einem Betrachterstandpunkt an der linken Sattelseite gelesen werden, während die Inschriften am Sattelvorderbogen unterschiedliche Betrachterstandpunkte bedingen und auf diese Weise ein Umgehen des Sattels befördern.

An den inneren Bordüren ist jeweils ein Sonnenmotiv in eine spitz-dreieckig konturierte Fläche eingeritzt. Hin zum Sitzbereich wird sie beidseitig von einem horizontal aufgeklebten Lederstreifen flankiert. Der bildliche Dekor der Sitzfläche lässt sich nicht mehr erschließen. Dass sich hier ehemals weitere Beinplatten befanden, scheint angesichts zahlreicher beinerner Nagelrückstände gesichert. Die Beinplatten wurden aus Knochen von Säugetieren hergestellt. Die mit einem Wellenmuster verzierten Beinleisten am Sattelvorderbogen könnten aus länglichen Knochen, wie Rippen, oder auch aus Hirschhorn gefertigt worden sein.

Links und rechts sind im Sitzbereich jeweils zwei versetzt untereinander angeordnete Riemenöffnungen in den Sattelkorpus eingelassen. Zusätzlich zu diesen wurden mehrere Bohrungen (wohl ehemals neun je Seite) als technische Einrichtungen gesetzt, die teils nicht im Einklang mit dem Satteldekor platziert wurden und die Banderoleninschriften beschädigen. Hierin offenbart sich ein Spannungsverhältnis am Objekt zwischen seinem zweckmäßigen Gebrauch als Reitsitz und seiner Funktion als reich ausgestaltetes Paradeobjekt. Denn mit den technischen Einrichtungen und seinem robusten mehrschichtigen Materialaufbau, das bedeutet seinem hölzernen und mit Tierhaut bespannten Sattelbaum, der auf der Unterseite zusätzlich über eine dicke Lederschicht verfügt, wurde der Bardini-Sattel zweifellos als Reitsitz konzipiert. Angesichts seines schlechten Erhaltungszustandes darf dabei angenommen werden, dass er auch als solcher verwendet wurde.²¹⁶

Einordnung: Der Bardini-Sattel zeigt formal, materialtechnisch und motivisch zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts, hierbei insbesondere mit dem Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 18).²¹⁷ Stilistisch steht der Sattel mit seinen sehr flach in die Beinplatten ge-

²¹⁴ Die Inschrift wurde in der bisherigen Forschung unterschiedlich gelesen und interpretiert: »*ich lib all hie und wais nit wi[e] [u]nd mues vo' [...] ich [...]*« übersetzt mit »*I love all here and don't know how and I must ... [leave from here...]*«, vgl. SOMOGYVÁRI 2018, S. 125 oder: »*ich lib all hir und wais nit wi[e] [u]nd wucs vo hin ich wai[ss] ni*«, vgl. MATTER 2013, S. 437 (Nr. 9), basierend auf der Lesung in: KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173, Kat. Nr. 3.6 (MARIO SCALINI). Ab-

geleitet ist diese Inschrift von einem spätestens seit dem 15. Jahrhundert verbreiteten Vierzeiler, vgl. zum Thema Kap. 2.3, Anm. 288.

²¹⁵ Siehe zur Deutung dieses Motivs Kap. 2.1, S. 34.

²¹⁶ Siehe zur Funktionalität der Beinsättel als Reitsitze Kap. 1.1, S. 17–19.

²¹⁷ Parallelen zum Meyrick-Sattel wurden ebenso hervorgehoben in: KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173, Kat. Nr. 3.6 (MARIO SCALINI).

schnitzten oder eher eingeritzten Banderolen, deren Enden sich einrollen und deren Ränder gesondert durch eine Linie abgesetzt sind, dem Thill-Sattel (Kat. Nr. 21) am nächsten. Hier wie dort wurden zudem Parallel- und Kreuzschraffuren eingesetzt, um den Banderolen Räumlichkeit zu verleihen. Beim Verlauf der Banderolen und in der Ausführung der gotischen Minuskel sind allerdings prägnante Unterschiede zwischen den beiden Objekten festzustellen, sodass sie nicht von einem gemeinsamen Urheber stammen. Kennzeichnend für den Bardini-Sattel ist des Weiteren, dass die Beinplatten am Sattelhinterbogen entsprechend den auf ihnen gezeigten Banderolen konturiert sind und keine rechteckige Form besitzen, wie üblich.

Der Satteldekor gibt insgesamt kaum Hinweise auf den Entstehungsort des Beinsattels. Lediglich die deutschen Inschriften deuten auf dessen Fertigung im deutschsprachigen Raum hin. In der kunsthistorischen Forschung wird er auf diese Weise in Deutschland, Österreich oder Norditalien verortet.²¹⁸ Die Parallelen zum Meyrick- und Thill-Sattel bestärken die Verortungen und begründen zugleich eine Datierung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Ausstellungen: Poppi, Castello di Conti Guidi 1967; Florenz, Palazzo Medici Riccardi 1992

Literatur: KAT. AUKT. LONDON 1899a, Bd. 1, S. 28, Lot. 164 und Bd. 2, Tafel 10; KAT. AUKT. LONDON 1899b, S. 12, Lot. 53; LAKING 1920, Bd. 3, S. 175; KAT. AUSST. POPPI 1967, o. S., Kat. Nr. 69 (Marcello TERENZI); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 12); KAT. FLORENZ 1984, S. 28 (Lionello Giorgio BOCCIA); KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173, Kat. Nr. 3.6 (Mario SCALINI); VERŐ 2006, S. 277 (Nr. 11); RADWAY 2009, S. 57–58 (Nr. 17); KAT. FLORENZ 2011, S. 123 und 240, Kat. Nr. 358 (Antonella NESI); MATTER 2013, S. 437 (Nr. 9); KAT. AUSST. FLORENZ 2014, S. 291, Kat. Nr. 42 (Michele TOMASI); SOMOGYVÁRI 2018, S. 125.

Internetquellen: Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/8e3ffa4b_4f62e6e5.html, zuletzt geprüft am 21.12.2023.

²¹⁸ KAT. AUSST. POPPI 1967, o.S., Kat. Nr. 69 (Marcello TERENZI); KAT. FLORENZ 1984, S. 28 (Lionello Giorgio BOCCIA); KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173, Kat. Nr. 3.6 (Mario SCALINI).

²¹⁹ Die ersten beiden Buchstaben sind beschädigt.

²²⁰ Die ersten beiden Buchstaben sind beschädigt.

²²¹ Der letzte Buchstabe endet mit einem geschwungenen Haken, der als Abkürzungszeichen verstanden werden kann.

²²² Der obere Schaft des vorletzten Buchstabens ist beschädigt oder wurde nachgearbeitet.

²²³ Die oberen Schäfte bzw. der obere Bogen der ersten vier Buchstaben sind beschädigt.

Kat. Nr. 13, Medici-Bocksattel in Florenz, Museo Nazionale del Bargello

Inv. Nr. 15 Avori, alte Inv. Nr. 2831

Tafel 44–46

Lokalisierung: Mitteleuropa

Datierung: 2. Viertel des 15. Jahrhunderts

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

Maße: Höhe 39,5 cm; Länge 48 cm; Tiefe vorn 30 cm; Tiefe hinten 34,5 cm

Heraldische Zeichen: ein Tatzenkreuz

Inschriften: deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen (A–E) oder von einem Strahlenkranz umgeben (F–G):

A) allain / mein / ader / los²¹⁹ / gar / sein

B) [..]it²²⁰ ery

C) dich libt got

D) ritt(er)²²¹ sā(n)d iörig

E) ich / han / nicht²²² / lieberr²²³ / wen / dich

F) a

G) b

Provenienz: Der Beinsattel wird wahrscheinlich 1631 zusammen mit drei weiteren Beinsätteln, darunter dem Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14), in einem Inventar der Medici in der *armeria di galleria* (der Rüstkammer in den Uffizien) in Florenz aufgeführt: »*Quattro fusti di selle di legnio commesso dosso, o avorio che tre lavorate a fiure et una a fogliami che fra esse una ve guancialetti di velluto verde*«²²⁴ (Vier Sattelbäume aus Holz, belegt mit Knochen oder Elfenbein, von denen drei aus Eiche gemacht sind und einer aus Laub, darunter einer mit einem Polster aus grünem Samt). Eingehender beschrieben wird der Sattel aber erst in einem späteren Inventar von 1696: »*Una sella con fusto di legno tutto impi-allacciato di sopra d'osso bianco intagliato di bassorilievo a figure, e uomini armati a cavallo, con parole tedesche nel sedere e nell'arcione*«²²⁵ (Ein Sattel mit einem Baum aus Holz oben vollständig belegt mit weißem Knochen im Flachrelief geschnitzt mit Figuren, und einem geharnischten Mann zu Pferd, mit deutschen Inschriften an der Sitzfläche und am Sattelhinterbogen). Den nachfolgenden Inventaren zufolge

²²⁴ *Inventario delle Armeria di S.A.S. [...]*, 1631, Florenz, Archivio di Stato, Guardaroba Medicea, 513, fol. 16, auszugsweise ediert in: KAT. FLORENZ 2018, S. 328, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI). Zur weiteren Information zum Inventar vgl. Kap. 3, Anm. 417 und Kap. 4.1.1, Anm. 564.

²²⁵ Inventar der Rüstkammer, 1696, Florenz, Archivio di Stato, Guardaroba Medicea, 1091, fol. 44v, auszugsweise ediert in: KAT. FLORENZ 2018, S. 328, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI). Von Benedetta Chiesi werden hier auch noch weitere spätere Inventareinträge zum Objekt bis ins 19. Jahrhundert zusammengetragen.

verblieb der Sattel bis 1775 in der Rüstkammer. Zusammen mit dem Medici-Krippensattel wurde er anschließend in den Palazzo Pitti und am 10. Dezember 1780 in die *Guardaroba generale* des Palazzo Vecchio gebracht.²²⁶ Von hier aus gelangten die Sättel am 24. Januar 1781 zeitweise zurück in die Uffizien und 1865 schließlich ins Museo Nazionale del Bargello, wo sie sich gegenwärtig befinden.²²⁷

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Der Medici-Bocksattel zeigt Rissbildungen sowie kleinere bis größere Fehlstellen an den Beinauflagen, so beispielsweise an der linken Rippe und am Sattelhinterbogen. An der linken Rippe hat vor allem der Hintergrund der Figurenszenen Schaden genommen. Am zweibogigen Abschluss des Sattelhinterbogens weisen die Beinplatten und die Beinleisten der Außenumrandung signifikante Abbrüche auf. Außerdem sind Teile der Beinaußenumrandung am Knauf und an den äußeren Bordüren verloren. An den Beinauflagen sind noch Reste eine Farbfassung in Blau, Grün und Schwarz erhalten.²²⁸ Im Sitzbereich wurden vermutlich nachträglich beidseitig je zwei Metallnägeln in den Sattelbaum eingeschlagen.²²⁹ Die Lederauflagen an den Sattelstegen und -wangen verfügen über einzelne Risse und Fehlstellen.

Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist vor allem mittig am Scheitel erhalten und an den Rändern abgeblättert. Im Bereich der linken Rippe ist ein weißes unlesbares Papieretikett mit blauem Randdekor aufgeklebt. Ein weiteres Papierschild ist an der Stirnplatte zu finden (Abb. 13.5). Es trägt die alte Inventarnummer des Sattels »283I« und verdeckt ein darunter in die Stirnplatte geschnitztes Tatzenkreuz.

Beschreibung: Der Medici-Bocksattel hebt sich durch seine partiell abknickenden Rippen formal leicht von anderen Bocksätteln ab. In seinem materialtechnischen Aufbau gleicht er den übrigen Beinsätteln, indem er über einen hölzernen und mit Tierhaut bespannten Sattelbaum verfügt, der auf der Unterseite mit Birkenrinde und auf der Oberseite mit Leder- und Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) belegt ist. Die nahezu schwarzen Lederauflagen der Satteloberfläche bedecken die Unterseite des Sattelknaufes sowie die Sattelwangen und -stege. Am obersten Scheitelpunkt der Sattelstege finden sich Beinleisten mit einem Schachbrettmuster, genauso wie am Sattelvorderbogen und an der Längsachse.²³⁰ Die gesamte restliche Satteloberfläche zieren im Flachrelief geschnitzte dünne Beinplatten. Auf den Sattelaußenrand sind blanke nutförmige Beinleisten aufgeschoben.

Die Schnitzereien der Beinplatten zeigen ein vielgestaltiges und achsensymmetrisch angelegtes Bildprogramm aus Minneszenen, beschrifteten Banderolen und großen einzelnen Bandminuskeln, die von Strahlen umringt werden. Es handelt sich an der rechten Sattelaufgabe um ein »a« und links um ein »b« (F und G), die frei im Bildraum schweben. Möglicherweise handelt es sich um Initialen, die auf den ursprünglichen Sattelleigentümer hindeuten. Vergleichbare Bandminuskeln kommen am Welfen-Sattel (Kat. Nr. 7) vor, aber auch ihre genaue Bedeutung ist bislang unbekannt.

Vorn an der linken inneren Bordüre kämpft ein Ritter im modischen Plattenharnisch²³¹ auf einem Pferd mit einem Schwert und einer Lanze gegen einen Drachen. Über dem Ritter wacht am Sattelknauf erfolgreich ein Engel. So liegt der Drache bereits unter den Hinterbeinen des Pferdes und erhält einen Todesstoß mit der Lanze in seinen Rachen. Mit

²²⁶ KAT. FLORENZ 1884, S. 106–107 (Annibale CAMPANI); KAT. FLORENZ 2018, S. 327, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI). Wo die beiden anderen Beinsättel verblieben und ob es sich um bekannte Werke handelt, ist unbestimmt. Sie werden zuletzt im Rüstkammerinventar von 1768 genannt. Einer der beiden Sättel befand sich wohl in einem schlechten Erhaltungszustand, wie der Bardini-Sattel (Kat. Nr. 12). Der Andere zeigte keine figürlichen Szenen, sondern ausschließlich Banderolen- und Rankenwerk, wie etwa der Hohenzollern-, Bardini- oder Montgomerie-Sattel (Kat. Nr. 3, 12 und 15). Benedetta Chiesi vermutet, die beiden Beinsättel wurden verkauft und gelangten auf diese Weise in andere Sammlungen, vgl. ebd., S. 327, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI).

²²⁷ KAT. FLORENZ 1884, S. 106–107 (Annibale CAMPANI); KAT. FLORENZ 2018, S. 328, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI).

²²⁸ Das Schwarz ist primär an den Inschriften, am Schachbrettmuster und an den Pupillen der Personen und Tiere, das Blau im Hintergrund der Darstellungen und das Grün an den Strahlenkränzen der einzelnen Minuskeln, am Flechtzaun der unteren rechten Rippe und am Sattel des Ritters sichtbar. Eine vergleichbare flächendeckende blaue Fassung des Hintergrundes der Figurenszenen ist am Habsburg-Sattel (Kat. Nr. 25) zu beobachten, wo es sich allerdings maßgeblich um spätere Übermalungen handelt. Ein flächendeckender Farbauftrag ist für spätmittelalterliche Beinschnitzereien eher unüblich, vgl. zum Thema Kap. 3.3, S. 59.

²²⁹ Zu diesen nachträglichen Umarbeitungen liegen keine schriftlichen Informationen vor. Bekannt ist lediglich, dass 2000 und 2013 Reinigungsarbeiten und, wo nötig, Materialfestigungen stattfanden. Die Reinigung erfolgte mit Hilfe von Wattebällchen und weichen Bürsten, die mit demineralisiertem Wasser und bei der Polychromie 2013 mit Testbenzin befeuchtet waren. Reste der Farbfassung wurden 2000 mit einem reversiblen Kleber (K60) befestigt, der verdünnt aufgetragen wurde. Dieser Kleber vergraute, sodass er 2013 mit Aceton und Wasser wieder entfernt wurde. Ein großer Dank geht an dieser Stelle an Ilaria Ciseri und Benedetta Cantini (geborene Chiesi) für die Übermittlung der Konservierungsberichte.

²³⁰ Beinleisten mit Schachbrettmuster kommen auch an anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts vor, vgl. Kat. Nr. 4–7 und 22.

²³¹ Der Harnisch besitzt eine enge Schnürung in der Taille und eine ungeschiftete Brust mit diagonal verlaufenden Graten und langem Reifrock wohl ohne Scharmausschnitt. An der linken Schulterichtung findet sich eine Schwebe- oder Achselscheibe. Alle diese Merkmale kennzeichnen Rüstungen ab dem 15. Jahrhundert, vgl. GAMBER 1955, S. 45; GAMBER 1953, S. 73. Die in Form getriebenen Grate sind bereits in den 1420er-Jahren in Westeuropa und in Deutschland zu sehen und wurden etwa ab 1430 bevorzugt.

diesem Bildaufbau löst die Drachenkampfszene Assoziationen zur christlichen Ikonografie des heiligen Georg aus.²³² Als ritterlicher Drachenkämpfer ist Georg in verwandter Art in zahlreichen zeitgenössischen Werken dargestellt. Jedoch trägt er dort vielfach einen Heiligenschein oder ein Georgskreuz an seiner Ausstattung, die ihn eindeutig als Ritterheiligen ausweisen (Abb. 39 und 45). Zudem ist in den Werken wiederholt eine Prinzessin zu sehen, die er aus den Fängen des Drachen befreit. Gleich zwei Prinzessinnen in modischen Doppelkleidern mit langen Hänge- und Puffärmeln²³³ sind auf dem Sattel wiedergegeben: einmal stehend an der linken äußeren Bordüre mit Blumen in ihrer linken Hand und ein zweites Mal an der rechten inneren Bordüre sitzend mit vor der Brust gefalteten Händen. Über Letzterer findet sich am Sattelknauf eine Banderole mit der Inschrift »*dich libt got*« (C: dich liebt Gott) und vor ihr eine schwebende Banderole mit dem Wortlaut: »*ritt(er) sā(n)d iōrig*« (D: Heiliger Ritter Georg). Vergleichbare Banderoleninschriften, die den heiligen Georg nennen, sind auf dem Tower-, Meyrick- und Thill-Sattel (Kat. Nr. 17, 18 und 21) dargestellt. Wahrscheinlich sind sie primär als vorformulierte Bitt- und Hilferufe des Betrachters oder Sattelleigentümers zu verstehen.²³⁴ Am Medici-Bocksattel stellt die Inschrift darüber hinaus eine Verbindung zur Drachenkampfszene auf der gegenüber liegenden Sattelseite her. Hiermit ist eindeutig eine Deutung der Drachenkampfszene als Georgsdarstellung intendiert. An gleicher Stelle kommt die Drachenkampfszene auf sechs weiteren Beinsätteln (Kat. Nr. 4, 6, 8–10 und 19) vor. Eingebettet ist sie beim Medici-Bocksattel in ein Bildprogramm aus Minneszenen. Auf diese Weise kann sie zugleich mit einem Minnedienst und romanhaften Drachenkämpfen, die unter anderem zur Brautwerbung dienen, verknüpft werden. Hinter der Prinzessin an der rechten inneren Bordüre ist ein weitaus kleiner dargestellter höfischer Knabe mit Blu-

men in der rechten Hand sichtbar. Eine Blume führt gleichfalls ein Prinz oder König an der äußeren rechten Bordüre mit sich. Blumen waren bereits im Mittelalter ein Symbol der Liebe und fungierten als Minnegabe.²³⁵ Daher verfolgen sie vermutlich die Absicht eine Dame zu umwerben – angesichts ihrer Blickrichtungen womöglich die Prinzessin an der inneren Bordüre. Die dargestellten Flechtzäune sowie Bäume lokalisieren die Szenen an einem von der Öffentlichkeit ausgeschlossenen, naturnahen Ort, höchstwahrscheinlich einem Liebesgarten.²³⁶ Unten an der Rippe ist eine höfische Dame im Redegestus dargestellt und hält eine leere Banderole. Gegenüber an der linken Rippe wird gleichfalls eine Dame mit einer Banderole gezeigt. Dort ist die zum Teil unleserliche Aufschrift »*[.]it erv*« (B)²³⁷ zu sehen. Rechts neben der Drachenkampfszene findet sich eine verheiratete Frau mit Schleier (Abb. 13.7) und einer weiteren Banderole, die sich über den hinteren Sattelbogen erstreckt und die Inschrift: »*allain / mein / ader / los / gar / sein*«²³⁸ (A: Allein mein oder gänzlich frei/ledig sein), trägt. Der Inhalt der Banderole kann auf den höfischen Knaben bezogen werden, der am Sattelhinterbogen von eben jener Banderole umringt wird und diese mit beiden Händen umfasst. Die Schnitzerei am rechten Sattelhinterbogen, die ebenfalls eine Liebesgesprächsszene zeigt, ist gleichartig aufgebaut. Dort ist jedoch anstatt eines Mannes eine Dame abgebildet und auf der Banderole sind die Worte »*ich / han / nicht / lieberr / wen / dich*« (E: ich habe [niemanden] lieber als dich) zu lesen.²³⁹

Darunter an der Sattelaufgabe ist eine sitzende Dame mit einer leeren Banderole einem stehenden Knaben zugewandt. Mit seinem fantastisch anmutenden Kostüm mit einer nach oben stehenden Gugel auf dem Kopf unterscheidet er sich modisch merklich von den anderen Knaben des Sattels.²⁴⁰ Er ist mit einem gespannten Bogen bewaffnet und bewegt sich von ihr weg, womöglich um in ihrem Auftrag nach der

²³² Siehe zur Ikonografie des heiligen Georg BRAUNFELS-ESCHE 1990 und zum Thema Kap. 2.4. In der Forschung wurde der auf dem Sattel gezeigte Ritter bereits mehrfach als heiliger Georg identifiziert, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 276 (Nr. 20); KAT. AUSST. FLORENZ 1938, S. 80, Kat. Nr. 66 (o.A.); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362–363, Kat. Nr. 4.71 (Mária VERŐ) und KAT. AUSST. FLORENZ 2015a, S. 226, Kat. Nr. 101 (Benedetta CHIESI).

²³³ Alle Frauen auf dem Sattel tragen vergleichbare Kleider, die sich aus einem Untergewand mit Puffärmeln und einem unter der Brust gegürteten Obergewand mit langen Hängeärmeln zusammensetzen. Diese Mode war für das 15. Jahrhundert charakteristisch, vgl. BÖNSCH 2001, S. 106–111. Auch die dargestellten höfischen Männer tragen zeitgemäße Kleidungen, vgl. ebd., S. 101–105 und THIEL 1968, S. 224–228.

²³⁴ Siehe zum Thema Kap. 2.4, S. 45.

²³⁵ Siehe zum Motiv der Blumenübergabe weiterhin Kat. Nr. 7, Fn. 126.

²³⁶ Siehe zum Motiv des Liebesgartens Kap. 2.2, S. 39.

²³⁷ In der Forschung auch als »*buerd*«, »*hu/hit erd*« oder »*bit erd*« gelesen, vgl. MATTER 2013, S. 438 (Nr. 10); KAT. FLORENZ 2018,

S. 324, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI); SOMOGYVÁRI 2018, S. 125.

²³⁸ Abweichende Lesungen der Banderole finden sich in der Forschung: nach Benedetta Chiesi »*allain mein ader loc gar skein*« (Wenn du nicht mein bist, bin ich ein freier Mann), vgl. KAT. FLORENZ 2018, S. 324, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta Chiesi); nach Virág Somogyvári »*allain mein ader las gar sein*« (Nur ich oder lass es, geh einfach), vgl. SOMOGYVÁRI 2018, S. 125.

²³⁹ Die beiden Banderoleninschriften am Sattelhinterbogen sind derart positioniert, dass sie von einem Betrachterstandpunkt an der linken Sattelseite gelesen werden können, ähnlich wie beim Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 18).

²⁴⁰ Die Gugel wurde im 15. Jahrhundert vermehrt von Bauern getragen und diente als Jagd- und Reisekopfbedeckung, vgl. LOSCHEK 2005, S. 224 (Gugel). Von Julius von Schlosser wird er aufgrund seiner Kleidung als Narr bezeichnet, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 277 (Nr. 20).

Liebe zu jagen.²⁴¹ An der linken Sattelaufgabe sitzt sich ein höfisches Paar im Gespräch gegenüber. Der Mann trägt einen Vogel²⁴² auf dem rechten Arm und hat seine linke Hand im Redegegestus erhoben (Abb. 13.8). Hinter der Frau nähert sich ein fantastisches Wesen mit menschlichem Kopf und tierischem Körper dem Paar. Es mischt sich wohl verbal in ihre Konversation ein, versinnbildlicht durch eine leere aus seinem Mund heraustretende Banderole, die für das gesprochene Wort steht.

Die vier Riemenöffnungen des Sattels zur Anbringung von Brust- und Steigbügelriemen sind mit Rücksicht auf das Bildprogramm etwas versetzt in den Sitzbereich eingelassen. Dazu sind links elf und rechts zwölf Bohrungen zur Befestigung des weiteren Sattelzeugs zu verzeichnen, die kaum Gebrauchsspuren aufweisen. Mit Blick auf den guten Erhaltungszustand des Objekts, scheint der Sattel demzufolge, wenn überhaupt nur vereinzelt, als Reitsitz genutzt worden sein – zumal dessen reiches Bildprogramm, das allein durch ein vollständiges Umgehen des Sattels gänzlich fassbar ist, durch einen Reiter partiell verdeckt worden wäre.

Einordnung: Der Medici-Bocksattel zeigt formal, materialtechnisch und motivisch zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. In der kunsthistorischen Forschung wurden dabei insbesondere die motivischen Gemeinsamkeiten zum Welfen-Sattel (Kat. Nr. 7) hervorgehoben.²⁴³ Mária Verő führte ferner ikonografische Parallelen zwischen dem sitzenden höfischen Knaben mit Vogel an der linken Sattelaufgabe und jenem an der linken Sattelaufgabe des Jankovich-Sattels (Abb. 8.6 und 13.8) an.²⁴⁴ So stimmen sie in ihrer Körperhaltung, Gestik und Ausstattung nahezu überein, ein Indiz dafür, dass man hier einer Vorlage folgte. In der Ausführung der Figuren und insgesamt der Schnitzereien sind aber markante Unterschiede zwischen den beiden Sätteln wie auch zum Welfen-Sattel zu bemerken, sodass von gemeinsamen Lokalisierungen abzu-sehen ist.

Das im Flachrelief in die Beinplatten geschnitzte Bildprogramm des Medici-Bocksattels zeichnet sich unter anderem

durch seine Baumdarstellungen aus, deren länglich ovale Baumkronen von früheren Miniaturen oder Elfenbeinschnitzereien des 14. Jahrhunderts inspiriert zu sein scheinen.²⁴⁵ Darüber hinaus zeigen die zumeist in Dreiviertelansicht wiedergegebenen typisierten Männer und Frauen mit ihren schlanken Körpern und Gewandfiguren eine deutliche Anlehnung an den Internationalen Stil um 1400. Ihre einheitlich ovalen Gesichter verfügen über mandelförmige Augen mit Pupillen, spitz zulaufende Nasen und Münder mit herabgezogenen Mundwinkeln. Das bei den Frauen oftmals geflochtene und bei den Männern bis zu den Schultern in Locken herabfallende Kopfhaar ist aus den Gesichtern ausgenommen. Zum Teil sind die einzelnen Locken sehr detailliert wiedergegeben. Ein hoher Detailrealismus zeigt sich ebenso an der Ausstattung des Drachenkämpfers, wo die einzelnen Platten der Rüstung und sogar ihre technischen Verbindungen ausgearbeitet sind. Unter der Annahme, dass es sich um einen aus der damaligen Wirklichkeit inspirierten Reiterharnisch handelt, könnte der Sattel um 1420 bis 1450 entstanden sein. Auch die Übereinstimmungen mit dem Jankovich- und Welfen-Sattel legen eine Entstehung des Sattels in dieser Zeit nahe. Die deutschen Inschriften verweisen auf dessen Fertigung im deutschsprachigen Raum.²⁴⁶

Ausstellungen: Florenz, 1865;²⁴⁷ Florenz, Palazzo Vecchio 1938; Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum/Musée National d'histoire et d'art 2006; Paris, Musée de Cluny, Musée National du Moyen Âge 2014; Florenz, Museo Nazionale del Bargello 2015

Literatur: MOLINIER 1883, S. 30; KAT. FLORENZ 1884, S. 106–107 (Annibale CAMPANI); SCHLOSSER 1894, S. 275–278 (Nr. 20), Abb. 12; KAT. FLORENZ 1898, S. 873–874 (Igino Benvenuto SUPINO); SCHLOSSER 1899, S. 255, Anm. I (Nr. IX); KAT. AUSST. FLORENZ 1938, S. 80, Kat. Nr. 66 (o.A.); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 10); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362–363, Kat. Nr. 4.71 (Mária VERŐ); RADWAY 2009, S. 44–45 (Nr. 7); MATTER 2013, S. 437–438 (Nr. 10); KAT. FLORENZ 2014, S. 132, Kat. Nr. I, Abb. S. 124

²⁴¹ Pfeil und Bogen sind in der Minne-Ikonografie Sinnbilder des Ursprungs der Liebe, vgl. CAMILLE 2000, S. 39–42. Siehe zum Thema ferner die Minnedarstellungen am Este-Sattels (Kat. Nr. 20).

²⁴² Es handelt sich wohl um einen Greifvogel, wie beim Jankovich-, Medici-, Este- und Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 8, 14, 20 und 23). Siehe zur Bedeutung des Falken in Minnedarstellungen SCHRÖDER 2019, S. 229–232. In seinem Körperbau gleicht der abgebildete Vogel aber eher einer Ganz.

²⁴³ SCHLOSSER 1894, S. 277 (Nr. 20); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362, Kat. Nr. 4.71 (Mária VERŐ).

²⁴⁴ Ebd., S. 362, Kat. Nr. 4.71 (Mária VERŐ).

²⁴⁵ Vgl. zum Beispiel eine Miniatur in der Weltchronik des Rudolf von Ems, Zürich, um 1300, St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Vad.

302, u.a. fol 124v, digitalisiert auf e-codices – Virtuelle Handschriftenbibliothek der Schweiz, URL: <https://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/vad/0302>, zuletzt geprüft am 05.01.2024; oder die Schnitzerei einer Spiegelkapsel, Nordfrankreich (?), letztes Viertel 14. Jahrhundert, Elfenbein, geschnitzt, Dm. 9,5 cm, Baltimore, Walters Art Museum, Inv. Nr. 71.206, vgl. RANDALL 1985, S. 226–227 (Nr. 335).

²⁴⁶ Eine verwandte Datierung und eine Zuordnung nach Mitteleuropa wurde zuletzt vertreten in KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 362, Kat. Nr. 4.71 (Mária VERŐ) und KAT. FLORENZ 2018, S. 324, Kat. Nr. VIII. 66 (Benedetta CHIESI).

²⁴⁷ Zur Ausstellung existiert kein Katalog, vgl. ebd., S. 328, Kat. Nr. VIII.66 (Benedetta CHIESI).

(Beatrice PAOLOZZI STROZZI); KAT. AUSST. PARIS 2014, S. 100–101, Kat. Nr. 887 (Benedetta CHIESI); KAT. AUSST. FLORENZ 2015a, S. 226–227, Kat. Nr. 101 (Benedetta CHIESI); KAT. FLORENZ 2018, S. 324–328, Kat. Nr. VIII. 66 (Benedetta CHIESI).

Internetquellen: Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/43ffc318_b0441ea7.html, zuletzt geprüft am 22.12.2023.

**Kat. Nr. 14, Medici-Krippensattel in Florenz,
Museo Nazionale del Bargello**

Inv. Nr. 3 Avori, alte Inv. Nr. 2832

Tafel 47–50

Lokalisierung: Norditalien (Florenz?)

Datierung: um 1474 bis 1484

Material: Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt, vergoldet und bemalt in den Farben Blau, Rot, Olivgrün, Grün sowie Schwarz; Leder (Alaunleder?); Holz; tierische oder pflanzliche Fasern, Birkenrinde

Maße: Höhe 39 cm; Länge 35 cm; Tiefe 47 cm

Wappen: ein Umriss eines ausgefallenen Wappens

Inschriften: latein und italienisch, gotische Minuskel auf Banderolen, als Worttrennung dient eine Raute mit oben und unten angesetzten Zierstrichen:

A) lavs

B) deo

C) aspeto ` tempo

D) amor

Provenienz: Der Beinsattel wird erstmals 1631 zusammen mit drei weiteren Beinsätteln, darunter der Medici-Bocksattel (Kat. Nr. 13), in einem Inventar der Medici in der *armeria di galleria* (der Rüstkammer in den Uffizien) in Flo-

renz erwähnt.²⁴⁸ Eingehender beschrieben wird er aber erst im nachfolgenden Rüstkammerinventar von 1639: »*Una Sella d'osso bianco storiato, con più figure, con arcione di dietro torto in drento, con guarniture di velluto turchino, e frangettina attorno di seta verde e oro*«²⁴⁹ (Ein bebildeter Sattel von weißem Knochen, mit vielen Figuren, mit einem nach innen krummen Sattelhinterbogen, mit einer Garnitur aus türkischem Samt, und Fransen um die grüne und goldene Sitzfläche herum). In der Rüstkammer wurde er noch bis 1775 verwahrt, bis er zusammen mit dem Medici-Bocksattel in den Palazzo Pitti gebracht wurde.²⁵⁰ Am 10. Dezember 1780 wurden die beiden Sättel in die *Guardaroba generale* des Palazzo Vecchio überführt,²⁵¹ von wo aus sie am 24. Januar 1781 zeitweise zurück in die Uffizien und 1865 schließlich ins Museo Nazionale del Bargello gelangten.²⁵²

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Die Beinauflagen des Medici-Krippensattels weisen an den Sattelaufgaben und Rippen sowie im Sitzbereich mehrere Fehlstellen auf. Die zum Reiter zeigenden Innenflächen des Sattelvorderbogens besitzen eine weiße Lederschicht mit nagelförmigen Einstichen, die ein Indiz dafür sein können, dass sich dort ehemals auch Beinauflagen befanden. Die beinerne Sattelaußenumrandung ist an den Rippen und Sattelaufgaben beschädigt. An der linken unteren Sattelrippe wurde mit einer weißen Füllmasse eine Fehlstelle im Bereich der gedrechselten Beinstäbe kaschiert.²⁵³ Die beiden Hunde an der linken Sattelaufgabe, die einen Hasen erbeutet haben, unterscheiden sich stilistisch von den übrigen Beinschnitzereien und wurden höchstwahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt aufgesetzt.²⁵⁴ Es finden sich noch Reste von Vergoldungen und einer Farbfassung in Blau, Rot, Olivgrün, Grün sowie Schwarz an den Schnitzereien.²⁵⁵ Das Blau im Hintergrund der figürlichen Darstellungen kommt ebenso an beinernen Fehlstellen vor. Hieraus ist zu schließen, dass

²⁴⁸ Siehe zum Inventareintrag Kat. Nr. 13, Fn. 224. Zur weiteren Information zum Inventar vgl. Kap. 3, Anm. 417 und Kap. 4.1.1, Anm. 564.

²⁴⁹ Rüstkammerinventar, 1639, Florenz, Archivio di Stato, Guardaroba Medicea, 539, fol. 21v, auszugsweise ediert zusammen mit weiteren Inventaren in KAT. FLORENZ 2018, S. 331–332, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI). Zu der fehlenden Garnitur sind keine weiteren Informationen bekannt.

²⁵⁰ KAT. FLORENZ 1884, S. 106–107 (Annibale CAMPANI).

²⁵¹ Ebd., S. 106–107 (Annibale CAMPANI); KAT. FLORENZ 2018, S. 328, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI).

²⁵² KAT. FLORENZ 1884, S. 106–107 (Annibale CAMPANI); KAT. FLORENZ 2018, S. 331–332, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI).

²⁵³ Hierzu und zu weiteren Umarbeitungen am Objekt liegen der Verfasserin keine schriftlichen Informationen vor. Schriftlich verzeichnet sind aber in den Jahren 2000 und 2013 durchgeführte Reinigungsarbeiten und einzelne Materialfestigungen. Die Reinigungen fanden mit Wattebäuschen und kleinen Bürsten statt, die mit demineralisiertem Wasser und bei der Polychromie 2013 mit Testbenzin angefeuchtet

wurden. Reste der Farbfassung wurden 2000 mit reversiblen Kleber (K60) gefestigt. Aufgrund einer Vergraugung des Klebstoffs wurde dieser 2013 mit Aceton und Wasser entfernt. Ferner wurden mit reversiblen Acrylkleber (Acryl 33 CTS) Beinnägel hinten an der linken Sattelaufgabe fixiert.

²⁵⁴ In den ersten bekannten Abbildungen und Beschreibungen des Sattels aus dem 19. Jahrhundert sind die Schnitzereien bereits nachweisbar. So wird in einem Inventar von 1825 ein Mann mit zwei Bestien genannt, teilweise ediert in: KAT. FLORENZ 2018, S. 331, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI). Siehe zu den Ergänzungen bereits SCHRÖDER 2014, S. 84 und KAT. FLORENZ 2018, S. 329, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI).

²⁵⁵ Die Vergoldungen sind durch einen ockerfarbenen Schimmer noch an der Mähne des Löwen, die beiden Grüntöne an den Pflanzen, das Blau im Hintergrund der figürlichen Darstellungen, das Schwarz an den Inschriften und das Rot an den Randlinien der Banderolen, Kleidungen, im Rachen des Drachen sowie an den Wolkenformationen wahrnehmbar. Siehe weiterhin zur Polychromie des Sattels SCHRÖDER 2014, S. 74–75.

es sich zumindest partiell um spätere Bemalungen handelt.²⁵⁶

Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist noch partiell im Bereich der Sattelbögen erhalten. Mindestens acht mit Metallnägeln fixierte weiße und braune Lederriemenreste zeugen von der Anbringung technischer Einrichtungen. Ein Ledergurt im Sitzbereich trägt noch eine Metallschnalle. Inwiefern es sich um zeitgenössische oder spätere Montierungen handelt, ist unbestimmt. Hinten im Bereich der linken Sattelaufgabe ist mit weißem Lack die heutige Inventarnummer des Sattels »A3« notiert. Darunter findet sich ein weißes unlesbares Papieretikett. Außerdem ist vorn unterhalb der Frontplatte ein weiteres Papierschild mit der alten Inventarnummer »2832« aufgeklebt.

Beschreibung: Der Beinsattel ist einer von drei Krippensätteln (vgl. Kat. Nr. 20 und 26), die erhalten sind. Mit seinem runden scheibenförmigen Knauf und seinen starken nach vorn gewölbten Krippen ähnelt er zahlreichen Satteldarstellungen in der italienischen und spanischen Kunst des 15. Jahrhunderts.²⁵⁷ Die gesamte Oberfläche des Medici-Krippensattels ist aufwendig mit Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) belegt. Unter ihnen verbirgt sich ein hölzerner und mit Alaunleder (?) behäuteter Sattelbaum, auf dessen Unterseite tierische oder pflanzliche Fasern und Blätter von Birkenrinde aufgetragen wurden. Zwei etwas versetzt übereinander angeordnete Riemenöffnungen durchstoßen je Seite den Sattelkorpus. Zu diesen technischen Einrichtungen gehören zwölf in den Sattelbaum eingelassene Bohrlöcher und mehrere Lederriemen-Montagen an der Sattelunterseite, wobei Letztere später hinzugefügt worden sein können. Der Medici-Krippensattel wurde demnach als funktionstüchtiger Reitsitz konzipiert. Mit Blick auf die Fehlstellen an den Riemenöffnungen könnte er als solcher

durchaus verwendet worden sein. Sein guter Erhaltungszustand zeugt aber lediglich von einer seltenen Nutzung.

Das in die Beinplatten geschnittene Flachrelief zeigt nahezu über die gesamte Satteloberfläche Minnedarstellungen. Lediglich an der Vorderseite der Rippen finden sich zwei Engel mit Banderolen nahezu gleicher Gestalt, die der christlichen Ikonografie entlehnt sind. Auf den Banderolen sind die zwei lateinischen Worte »*laus*« und »*deo*« (A und B: Gelobt sei Gott) lesbar.²⁵⁸ Oberhalb der Engel finden sich wellenförmige Strahlen, die auf der Innenseite des Sattelknaufes wiederkehren und aus Wolken hervordringen, ein Motiv, welches auch auf dem Este-Krippensattel (Kat. Nr. 20) vorkommt.

Die Minnedarstellungen zeigen eine sequenzhafte Erzählung einer vorbildhaften höfischen Liebeswerbung aus sieben Werbungsstufen.²⁵⁹ Bevölkert werden die Szenen von modisch gekleideten adligen Männern und Frauen,²⁶⁰ die sich vor einem mit Bäumen, Pflanzen und Felsen ausgestatteten landschaftlichen Grund begegnen. An der Vorderseite des Sattelknaufes wird die Landschaft durch einen Flechtzaun umgrenzt, ein Hinweis darauf, dass es sich um einen Liebesgarten handelt.²⁶¹ In der ersten Szene an der rechten inneren Bordüre sitzt eine Frau auf einem Felsen (Abb. 14.8). Zu ihren Füßen befindet sich ein Greifvogel, höchstwahrscheinlich ein Falke.²⁶² Er ist ein beliebtes adliges Attribut, hier aber wohl primär als Allegorie des Kavaliere zu deuten, der von der sitzenden Dame abgewiesen wird. So hält diese in ihrer rechten Hand eine Banderole mit der italienischen Aufschrift »*aspeto tempo*« (C: ich warte).²⁶³ Indirekt ruft die Dame hiermit den Kavalier zum Minnedienst auf, wie er am Sattelhinterbogen in Form von zwei tierischen Kampfszenen abgebildet wird.

In menschlicher Gestalt stellt sich der Kavalier dort zum einen mit einem Schild und einer Keule einem Drachen und

²⁵⁶ Vermutlich stammt auch das Olivgrün aus einer späteren Zeit, da der Farbton für gotische Beinschnitzereien untypisch ist. Die Polychromie wurde wahrscheinlich um 2013 näher untersucht. Auf dem von Pietro Baraldi erstellten und auf der RAA (Congress on the Application of Raman Spectroscopy in Art and Archaeology) in Ljubljana präsentierten Poster von 2013 war daher zu lesen, dass das Grün eine ähnliche Morphologie, wie jenes am Este-Sattel besäße. Ein Dank geht an dieser Stelle an Pietro Baraldi, der mir dankenswerterweise für die vorliegenden Forschungen das Poster digital übermittelte. Weitere Aufzeichnungen zu den Untersuchungen sind der Verfasserin nicht bekannt.

²⁵⁷ Vgl. beispielsweise den Drachenkampf Georgs mit Lanze zu Pferd, Bernat Martorell, um 1435, Tempera auf Holz, 155,6 × 98,1 cm, Chicago, Art Institute, Inv. Nr. 1933.786, vgl. KAT. CHICAGO 2008, S. 78–86, o. Kat. Nr. (Judith Berg SOBRIÉ).

²⁵⁸ Diese Formulierung ist u.a. auch in Heinrich Müsingers *Buch von den Falken, Habichten, Sperbern, Pferden und Hunden* aus der Mitte des 15. Jahrhunderts oder in Leon Battista Albertis um 1435/36 niedergeschriebenen Traktat *Della pittura* zu finden, vgl. Kap. 2.8, Anm. 289.

²⁵⁹ Siehe zu dieser ikonografischen Deutung bereits SCHRÖDER 2014, S. 75–82 und SCHRÖDER 2019.

²⁶⁰ Die Frauen auf dem Sattel tragen ein langes Doppelkleid mit langen herabhängenden Ärmeln, die unter der Brust gegürtet sind. Die Männer sind teils in vergleichbaren Gewandungen gezeigt. Diese enden jedoch bereits kurz unter den Knien. Über der Hüfte befindet sich ein Dusing, den sie jeweils mit einer Hand umfassen. Siehe zu dieser repräsentativen Standesgeste bereits Kat. Nr. 6, Fn. 94. Allein die beiden Männer im Kampf im Sitzbereich sind in sehr eng anliegende kurze Obergewänder gekleidet. Auch diese sind typisch für die Frührenaissance, vgl. THIEL 1968, S. 251–252.

²⁶¹ Siehe zum Bildthema des Liebesgartens Kap. 2.2, S. 39.

²⁶² Siehe zur Bedeutung des Falken SCHRÖDER 2019, S. 229–232.

²⁶³ Der sprachliche Wechsel der Inschriften von Latein ins Italienische könnte mit ihrem thematischen Darstellungskontext in Zusammenhang stehen. In christlichen Darstellungen sind oft lateinische Inschriften anzutreffen, während sich in profanen Darstellungen vielfach volkssprachliche Inschriften finden lassen. Dies fällt ebenso bei Straßburger und Baseler Bildteppichen des 15. Jahrhunderts auf, vgl. den maßgeblichen Bestandskatalog zu den Werken RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990.

zum anderen mit einer Lanze einem Löwen entgegen, um seine Stärke und seinen Mut zu beweisen (Abb. 14.7). Der Drache wie der Löwe sind auf leeren Schriftbändern platziert, die wahrscheinlich auf eine unbestimmte höfische Erzählung Bezug nehmen.²⁶⁴ Mit der Keule ist die Waffenauswahl des Kavaliere ungewöhnlich, da es sich um keine höfische Waffe handelt.²⁶⁵ Im englischen Roman *Sir Degaré* aus dem 14. Jahrhundert wird dennoch unter anderem ein Held beschrieben, der mit einem dicken Eichenstab nahezu mühelos einen Drachen bezwingt.²⁶⁶ Dem Kampf mit dem Drachen ist in dem Roman durch die Waffe sowie seinen unspektakulären Handlungsverlauf eine Komik inhärent, die vielleicht ebenso bei den Beinschnitzereien mitschwingt. Die Kampfszene mit dem Löwen auf der linken Sattelseite besitzt einen nahezu kongruenten Bildaufbau. Der Löwe scheint im Vergleich zum Drachen aber durch seine Körperhaltung und seine vermenschlichte Mimik dem Kavaliere sichtlich unterlegen zu sein. Von den Heldentaten des Kavaliere beeindruckt, geht die Dame in der vierten Szene an der linken inneren Bordüre nun auf seine Werbung ein (Abb. 14.9). Sie offenbart ihm ihre Liebe, indem sie eine Banderole mit der Aufschrift »amor« (D: Liebe) in die Höhe streckt.

Gefestigt wird die nun beginnende Liebesbeziehung durch eine Herzübergabe an der rechten Sattelaufgabe.²⁶⁷ Des Weiteren hebt an der Vorderseite des Sattelknaufes die Dame ein Herz empor, während der Kavaliere einen kugelförmigen Gegenstand, vielleicht einen Apfel,²⁶⁸ bei sich trägt. Die siebente und letzte Szene befindet sich an der linken Sattelaufgabe. Sie zeigt mit einem stehenden Mann und zwei Hunden, die einen Hasen erbeutet haben, gegenwärtig eine Jagdszene, die das Bildprogramm sinnstiftend ergänzt – unabhängig davon, ob hier auch ursprünglich eine vergleichbare Szene zu sehen war. Die Jagd ist innerhalb der Minneikonografie ein verbreitetes Thema. Sie transportiert zu-

meist eine erotische Allegorie.²⁶⁹ Der Hase bzw. das Kaninchen galten als ein Symbol der Frau. Gezähmte Haustiere wie Eichhörnchen oder Hunde waren hingegen gängige Symbole des Mannes. Die Jagddarstellung könnte auf diese Weise den Sexualakt des Paares versinnbildlichen.²⁷⁰

Eingefasst werden die Figurenszenen durch zahlreiche Beinstäbe mit Spiralen, Perlenschnüren und Zopfmustern, die dicht aneinandergesetzt einen reichen Ornamentfries ergeben. Die gedrehten Beinstäbe bilden ein zentrales und zugleich kennzeichnendes Gestaltungsmittel des Medici-Krippensattels. In verwandter Art kommen sie nur noch beim Este-Sattel (Kat. Nr. 20) vor. Zusammen mit zwei unverzierten Beinleisten gliedern sie an der Rückseite der Krippen des Medici-Krippensattels die Bildfläche. Ferner teilt eine mit einem Lambrequin verzierte Beinleiste an der Längsachse die Schnitzereien optisch in zwei achsensymmetrisch ausgestaltete Bildhälften.

Einordnung: Der Medici-Krippensattel gleicht formal, materialtechnisch und motivisch den weiteren Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Im Besonderen steht er motivisch und stilistisch den Beinschnitzereien des Este-Krippensattels (Kat. Nr. 20) nahe. Wahrscheinlich wurden beide Sättel von einer Hand oder in einer Werkstatt gefertigt.²⁷¹ Starke stilistische Verbindungen zur florentinischen Tafelmalerei und motivische Bezüge zwischen den Schnitzereien des Este-Sattels und dessen ehemaligen Besitzer Ercole I. d'Este (1431–1505) grenzen ihre Entstehung auf ca. 1474 bis 1484 in Norditalien ein.²⁷² Für wen der Medici-Krippensattel gefertigt wurde, ist unbekannt. Einst wies ein von einer Girlande umschlossenes Wappen, zu dem zwei ornamental gestaltete Drachen streben, hinten an der Rückseite der Krippen auf den ursprünglichen Eigentümer hin. Es ging im Laufe der Zeit verloren, sodass nur noch dessen Silhouette von seiner ehemaligen Existenz zeugt.

²⁶⁴ Eine literarische Vorlage für die Schnitzereien kann nicht genannt werden. Drachen- und Löwenkämpfe sind in der höfischen Literatur aber wiederholt mit der Minne verknüpft, vgl. Kap. 2.2, S. 38–39.

²⁶⁵ Hingegen kämpfen nicht selten wilde Leute mit Keulen oder Stöckern. Auf einem Straßburger Bildteppich sind sogar zwei wilde Männer zu sehen, die gegen einen Löwen und einen Drachen kämpfen: Wandbehang mit Wilden Leuten, Straßburg, um 1440, Wolle und Seide, gewirkt, 100–102 x 496 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 54.1431, vgl. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER 1990, S. 314–318 (Nr. 96).

²⁶⁶ *Sir Degaré*, hg. von Gustav SCHLEICH u.a. nach dem *Auchinleck Manuscript* (vgl. zur Handschrift Kap. 4.3, Anm. 747) in SIRE DEGARRE 1929, S. 78–82, Vers 347–384. Siehe weiterführend zum Thema HON-EGGER 2011, S. 98–100.

²⁶⁷ Der Mann überreicht der Dame ein Herz. Die Dame hält damit im übertragenden Sinn das Herz des Kavaliere in ihrer Hand. Herzdarbringungen sind mehrfach auf den Beinsätteln gezeigt. Auf den anderen beiden Krippensätteln (Kat. Nr. 20 und 26) sind sie ebenso in eine graduelle Liebeswerbung eingebunden. Siehe zum Bildthema Kat. Nr. 20, Fn. 374.

²⁶⁸ Das Überreichen eines Apfels galt in antiken Darstellungen als Liebeserklärung, während in der christlichen Kunst der Apfel u.a. als Symbol der Verlockung und Sünde fungiert, vgl. STAUCH 1935, Sp. 748–750 und OS 1990. Es könnte sich neben der ersten geistigen Gabe des Herzens aber auch um eine zweite materielle Minnegabe des Mannes handeln, vgl. MÜLLER 1996b, S. 76–81 und HANNIG 1988, S. 17.

²⁶⁹ CAMILLE 1998, S. 96.

²⁷⁰ Diese Deutung lehnt sich an eine Interpretation einer Jagddarstellung von Michael Camille auf einer Spiegelkapsel an: Frankreich, Paris (?), um 1320, Elfenbein, Dm. 12,5 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 222-1867, vgl. ebd., S. 98–102.

²⁷¹ Siehe zu vergleichenden Analysen der beiden Beinsättel SCHRÖDER 2014, S. 82–84. Dazu wurde eine gemeinsame Lokalisierung thematisiert in KAT. AUSST. FLORENZ 2015a, S. 227, Kat. Nr. 102 (Benedetta CHIESI) und KAT. FLORENZ 2018, S. 329, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI).

²⁷² In der Forschung wurde die Entstehung des Medici-Krippensattels zuletzt in Norditalien zwischen 1450 bis 1475 vermerkt, vgl. KAT. FLORENZ 2018, S. 328, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI).

Das Bildprogramm des Medici-Krippensattels ist im Flachrelief gleichbleibender Stärke in das Bein geschnitzt. In einem eigentümlichen Stil wiedergegeben sind unter anderem die Pflanzen und Baumkronen, die sich aus runden Einzelgebilden zusammensetzen, in denen sich jeweils Blätter um ein mittiges Zentrum gruppieren. Ein verwandtes Vorgehen ist lediglich bei der Vegetation am Este-Sattel zu beobachten und lehnt sich an die florentinische Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts an.²⁷³ In ihrer gesamten Körperauffassung ähneln die schlanken bis drallen Männer und Frauen des Medici-Krippensattels zudem der florentinischen Tafelmalerei.²⁷⁴ Sie sind bevorzugt in Dreiviertelansicht wiedergegeben, zeigen aber wiederholt Kopfwendungen ins Profil. Ihre nahezu einheitlichen ovalen Gesichter zeichnen sich durch oberhalb der Gesichtsmitte platzierte, mandelförmige Augen mit Pupillen, breite Nasen und pausbäckige Wangen aus. Hierin gleichen sie den Figuren des Este-Sattels (vgl. Abb. 14.9 und 20.7). Ihre durch Einzellinien strukturierten welligen Haare sind aus den Gesichtern herausgenommen. Vor allem die Wangenpartien der ins Profil gedrehten Gesichter wirken hierdurch leer und überdimensional. Die langen Kleider und Hängeärmel der beiden höfischen Damen am Sitzbereich drehen sich unten am Saum ein, was sie lebendiger wirken lässt und wodurch ein Gefühl für ihre Materialität vermittelt wird.²⁷⁵ Ansonsten dominieren geradlinig nach unten verlaufende Falten und die Röcke schließen unten nahezu waagrecht ab.

Ausstellungen: Florenz, 1865;²⁷⁶ Florenz, Palazzo Vecchio 1938; Florenz, Palazzo Strozzi 1948; Paris, Musée de Cluny, Musée National du Moyen Âge 2014; Florenz, Museo Nazionale del Bargello 2015

Literatur: VIOLLET-LE-DUC 1858–1875, Bd. 3, S. 447–448, Abb. 15 (Harnais); MOLINIER 1883, S. 30; KAT. FLORENZ 1884, S. 106–107 (Annibale CAMPANI); SCHLOSSER 1894, S. 275 (Nr. 19); KAT. FLORENZ 1898, S. 373–374 (Igino Benvenuto SUPINO); KAT. AUSST. FLORENZ 1938, S. 80, Kat. Nr. 68 (o.A.); KAT. AUSST. FLORENZ 1948, S. 43 (Saal 6, o.A.); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 10); TAVARD 1975, S. 81; VERŐ

²⁷³ Für Beispiele vgl. KAT. NEW YORK 1971, S. 54–56 (Federico ZERI und Elizabeth E. GARDNER) und KAT. AUSST. FLORENZ 2015b, S. 105–109, Kat. Nr. 2.4–2.5 (Ikuyo EJIRI) und S. 128–132, Kat. Nr. 2.11 (Alessio FORMOLO). In den Malereien sind zudem vergleichbar zerklüftete Felsenlandschaften wiedergegeben.

²⁷⁴ Vgl. u.a. Cassone-Tafeln von Apollonio di Giovanni (1415/17–1465) und seiner Werkstatt und hier insbesondere ein verschollenes Werk mit dem Urteil des Paris, abgebildet in: KAT. AUSST. FLORENZ 2015b, S. 107, Kat. Nr. 2.4 (Ikuyo EJIRI).

²⁷⁵ Der Schleier der Dame der ersten Szene am Sattelvorderbogen (oben links) des Este-Sattels (Kat. Nr. 20) zeigt eine verwandte Drehung.

2006, S. 278 (Nr. 24), Abb. S. 271; RADWAY 2009, S. 59 (Nr. 18); SCHRÖDER 2014, S. 72–84; KAT. FLORENZ 2014, S. 132, Kat. Nr. I (Beatrice PAOLOZZI STROZZI); KAT. AUSST. PARIS 2014, S. 100–101, Kat. Nr. 86 (Benedetta CHIESI); KAT. AUSST. FLORENZ 2015a, S. 226–227, Kat. Nr. 102 (Benedetta CHIESI); KAT. FLORENZ 2018, S. 328–332, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI); SCHRÖDER 2019.

Internetquellen: Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/9766B10E_1c0398a5.html, zuletzt geprüft am 10.01.2024.

Kat. Nr. 15, Montgomerie-Sattel in Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum

Inv. Nr. E 1939.65.bx

Tafel 51–52

Lokalisierung: süddeutsch (?)

Datierung: 15. Jahrhundert

Material: Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt und gefasst in den Farben Rot, Grün und Schwarz; Leder, vergoldet; Tierhaut; Holz (Birke); pflanzliche oder tierische Fasern; Birkenrinde

Maße: Höhe 34,3 cm; Länge 61 cm; Tiefe 35,6 cm

Inschriften: gotische Minuskel, auf Banderolen:

A) m n m n m

B) m n m n²⁷⁷ m²⁷⁸ n

C) m n m n m

D) m n m²⁷⁹ n m n

Provenienz: Der Beinsattel ist erstmals Anfang des 20. Jahrhunderts im Besitz der Montgomerie, der Earls of Eglinton und Winton, im Eglinton Castle in Kilwinning fassbar.²⁸⁰ Am 25. Juli 1922 wurde er in London bei Christie's zum Verkauf angeboten, wo er von dem Kunsthändler W. H. Fenton im Auftrag von Robert Lyons Scott (1871–1939) in Greenock erworben wurde.²⁸¹ Nach dessen Tod wurde der Beinsattel samt seiner reichen Sammlung an europäischen Waffen und Rüstungen dem Art Gallery Museum in Glasgow übereignet.²⁸²

²⁷⁶ Zur genannten Ausstellung existiert kein Katalog, vgl. KAT. FLORENZ 2018, S. 331, Kat. Nr. VIII.67 (Benedetta CHIESI).

²⁷⁷ Ein Bohrloch beschädigt beide Schäfte der Minuskel.

²⁷⁸ Der erste Schaft des Buchstabens wird durch ein Bohrloch beschädigt.

²⁷⁹ Ein Bohrloch beschädigt den zweiten Schaft der Minuskel.

²⁸⁰ BRYDALL 1903, S. 41, Abb. 3.

²⁸¹ KAT. AUKT. LONDON 1922, S. 4, Lot. 11, Abb. S. 11; CRIPPS-DAY 1925, S. 256 (Nr. 11).

²⁸² Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/256B836E_23475714.html, zuletzt geprüft am 10.12.2023.

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Der Montgomerie-Sattel weist an seinen vorderen und hinteren Standflächen teils erhebliche Materialverluste auf. Die kompletten unteren Rundungen der Rippen sind weggebrochen. An den Auflagen wurden der Sattelbaum und die Beinauflagen partiell erneuert.²⁸³ Von diesen Reparaturen zeugt an der rechten unteren Sattelaufgabe noch eine kleine rechteckige Beinplatte, die den Schnitzdekor des Sattels nachahmt. Ferner wurden die oberen Riemenöffnungen durch Beinauflagen nachträglich verschlossen und am Sattelhinterbogen wurden Teile der Beinaußenumrandung ersetzt. Die Beinaußenumrandung weist dort auf diese Weise einen ungewöhnlichen Strichdekor auf. Weitere Ausbesserungen an den Beinplatten und -leisten wurden mit Wachs vorgenommen, wie beispielsweise hinten an der Längsachse und links am Sattelhinterbogen. An der rechten Volute des Sattelknaufes und an der rechten unteren Riemenöffnung sind Beinplatten gesplittert und partiell verlustig. Teile der beinernen Außenumrandung fehlen unter anderem an der linken äußeren Bordüre. Die Frontplatte unterhalb des Sattelknaufes ist verlustig. Einzelne diagonale Spannungsrisse an den Beinauflagen im Sitzbereich könnten auf eine mechanische Belastung des Sattels von oben hindeuten.

An den Beinauflagen sind noch Reste einer wachsartigen Bemalung in Rot, Grün und Schwarz sichtbar.²⁸⁴ Mit jeweils drei filigranen Ornamenten in Gold sind die wohl nachträglich ergänzten, braunen Lederauflagen an den Sattelwangen reich verziert (vgl. Abb. 15.4). Ferner tragen sie an der Oberkante ein goldenes Ornamentband, das teils auslaufen scheint. Hierdurch entsteht der Eindruck, die Lederpartien seien mitsamt dem Golddekor an die Sattelwangen angepasst und in diesem Zuge beschnitten worden. Auf dem Leder sind einzelne Wachsstellen wahrnehmbar, die von den Ausbesserungen an den Beinauflagen herrühren könnten. Weiterhin ist die gesamte Sattelunterseite mit Wachs überzogen worden. Zahlreiche Fraßlöcher hier sowie an den Sattelwangen deuten auf einen ehemaligen Wurmbefall hin. Nur noch einzelne Reste der Birkenrindenaufgaben der Sattelunterseite sind erhalten. Im Bereich der unteren Riemenöffnungen ist eine riemenförmige Einbuchtung in den Sattelbaum eingelassen. Diese verfügt am Scheitelpunkt über ein größeres Bohrloch – wahrscheinlich von einem Nagel herrührend, der den eingelegten Riemen in seiner Position hielt. Mittig in der Sattelkammer ist ein

Metallnagel in den Sattelbaum eingeschlagen. Links und rechts sind weiterhin zwei Lederriemen mit Metallschnallen mit Metallnägeln befestigt. Eine weitere Metallschnalle, die mit zwei Lederriemen fixiert ist und womöglich ebenso späteren Ursprungs sein könnte, findet sich hinten zwischen den Sattelwangen. Auf dieser ist ein Zettel mit der Inventarnummer des Sattels »E 1939.65.bxx« aufgeklebt.

Beschreibung: Der Montgomerie-Sattel zählt formal zu den Bocksätteln. Neben dem Hohenzollern-Sattel (Kat. Nr. 3) ist er einer der wenigen erhaltenen Beinsättel mit einem nahezu ausschließlich ornamentalen Dekor. Seine Satteloberfläche ist bis auf die Unterseite des Knaufes und die Wangen, die mit Leder belegt sind, mit Beinauflagen versehen. Hierbei wurden großformatige Knochenplatten mit Klebmitteln und beinernen Nägeln auf einen hölzernen und mit Tierhaut sowie mit pflanzlichen oder tierischen Fasern behüteten Sattelbaum befestigt. Auf die Knochenplatten sind am Sattelvorderbogen und an der Längsachse dekorlose Beinleisten aufgesetzt. Den Sattelaußenrand bilden nutförmige Beinleisten aus Hirschhorn (?), die den Rand des Sattelbaums samt der genannten Materialschichten einfassen.

Die Beinplatten zeigen ein Muster aus sich vielfach teilenden und schneckenförmig eindrehenden Balken, ähnlich einem Band- oder Rankenwerk. Mit den sich nahezu kreisförmig, einrollenden Balken zeigt es Anlehnungen an das Rankenwerk des Tower-Sattels (Kat. Nr. 17), zumal sich die Enden der Balken fächerförmig öffnen. Vorn an den inneren Bordüren wandelt sich das Band- oder Rankenwerk in Banderolen, die sich bis zum Knauf winden und in abwechselnder Reihenfolge die gotischen Minuskeln »m« und »n« (A und C) tragen. An den äußeren Bordüren sind zwei weitere Banderolen wiedergegeben. Auf ihnen sind dieselben Buchstaben (B und D) in mehrfacher Wiederholung lesbar. Ihre Bedeutung ist unbekannt. Möglicherweise handelt es sich um die Initialen des Sattelleigentümers, eine abgekürzte Devise oder um abgekürzte Bitt- und Hilferufe.²⁸⁵ Auffallend ist, dass die Buchstaben, durch ihre gleichmäßig oben und unten gebrochenen Schäfte, die zugleich Verbindungsbögen darstellen, von unterschiedlichen Betrachterstandpunkten aus gelesen werden können. Hierdurch wie durch seine reduzierte achsensymmetrische Gestaltung ist das Bildprogramm schnell fassbar, was einem Gebrauch des Objekts als Reitsitz entgegenkommt.

²⁸³ Zu dieser und weiteren Umarbeitungen am Sattel sind keine schriftlichen Informationen bekannt. Ein herzlicher Dank geht in diesem Zusammenhang an Ed Johnson, assistierender Kurator der Sammlungen im Glasgow Museums Resource Centre, für die Zusammenarbeit und die Objektstudien vor Ort.

²⁸⁴ Rote und grüne Farbreste finden sich an zahlreichen Stellen des geometrischen Rankendekors. Mit dem Schwarz wurden die Banderoleninschriften hervorgehoben.

²⁸⁵ So könnte das »m« für »*mamyla pan*« (meine liebe Jungfrau) oder »*mamyla panny*« (gnädige Frau) stehen, vgl. Website der Glasgower Museen, URL: <https://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=243378;type=101>, zuletzt geprüft am 10.01.2024. Siehe zur Interpretation von einzelnen Minuskeln auf Beinsätteln Kap. 1.3, S. 23.

Zu diesem Zweck besitzt der Beinsattel nicht nur einen mehrschichtigen und äußerst stabilen Materialaufbau, sondern auch technische Einrichtungen in Form von ehemals jeweils zwei versetzt untereinander angeordneten Riemenöffnungen rechts und links im Sitzbereich und von Bohrungen (wohl ursprünglich zehn je Sattelseite, bevorzugt paarweise gesetzt). Dazu wurden Riemen mit Schnallen vorn und hinten an der Sattelunterseite angebracht. Eine vereinzelte Nutzung des Objekts als Reitsattel ist auf diese Weise und angesichts seines Erhaltungszustandes durchaus vorstellbar.

Einordnung: Der Montgomerie-Sattel besitzt in seiner Form, in seinem materialtechnischen Aufbau und in seinem Bildprogramm zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Mit den sehr flachen, nahezu gravurartig ausgeführten Beinschnitzereien, die sich primär durch eingetiefte Linien auszeichnen, steht er dem Tower-Sattel (Kat. Nr. 17) besonders nahe. Mit Blick auch auf die genannten motivischen Parallelen ist nicht auszuschließen, dass die beiden Sättel in einer verwandten Region im 15. Jahrhundert entstanden. Ihre Beinschnitzereien bieten jedoch kaum Anhaltspunkte für eine Lokalisierung und eine weitere Eingrenzung ihrer Datierung.²⁸⁶ Nur die Inschriften des Tower-Sattels deuten auf einen deutschsprachigen Entstehungsort hin.

Literatur: BRYDALL 1903, S. 41; KAT. AUKT. LONDON 1922, S. 4, Lot. 11, Abb. S. 11; JOUBERT 1924, Bd. 1, section III; CRIPPS-DAY 1925, S. 256 (Nr. 11); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 13); KAT. GLASGOW 1980, S. 18, Abb. 13 (J. G. SCOTT); VERŐ 2006, S. 277 (Nr. 12), Abb. 7; RADWAY 2009, S. 65 (Nr. 23); SOMOGYVÁRI 2017, S. 125 (Nr. 12).

Internetquellen: Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/256B836E_23475714.html, zuletzt geprüft am 10.01.2024; Website der Glasgower Museen, URL: <https://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=243378;type=101>, zuletzt geprüft am 10.01.2024; Website für 3D und AR Modelle, sketchfab, URL: <https://>

²⁸⁶ Dennoch wurde der Montgomerie-Sattel in Ungarn oder Böhmen verortet und auf das späte 15. Jahrhundert datiert, vgl. KAT. GLASGOW 1980, S. 18, Abb. 13 (J. G. SCOTT); Website der Glasgower Museen, URL: <https://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=243378;type=101>, zuletzt geprüft am 10.01.2024. Die von J. G. Scott vertretende Zuordnung basiert wohl ausschließlich auf der ehemaligen Zuordnung der spätmittelalterlichen Beinsättel zum Drachenorden, vgl. zum Thema die Einführung, S. 12.

²⁸⁷ Die ersten drei Buchstaben sind beschädigt.

²⁸⁸ Der erste Buchstabe ist beschädigt.

sketchfab.com/3d-models/late-medieval-bone-saddle-glasgow-museums-8355787135ec47aca7b101afodbood3d, zuletzt geprüft am 10.01.2024.

Kat. Nr. 16, Borromeo-Sattel auf Isola Bella (Stresa), Museo Borromeo

Tafel 53–57

Lokalisierung: Österreich

Datierung: 2. Hälfte 15. Jahrhundert

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

Maße: Höhe 37,5 cm; Länge 40 cm; Tiefe 38–39 cm

Inschriften: Gotische Minuskel auf Banderolen, als Worttrennungen dienen strahlenförmige Sterne:

A) i pi ç²⁸⁷

B) ' ' in '

C) ' irl ' / ' / ih ñ ' gon²⁸⁸ / di

D) qñ ' ç ş il / ' / ' rit ' / ' lib²⁸⁹ ' / ' lib²⁹⁰

E) ' li ç ñ '

Provenienz: Der Beinsattel ist seit unbekannter Zeit im Besitz der Familie Borromeo, die seit 1630 eine Villenresidenz auf der Insel Isola Bella erbauen ließ. Der Sattel ist hier seit Beginn des 20. Jahrhunderts dokumentiert.²⁹¹

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Die hölzerne Grundkonstruktion des Borromeo-Sattels ist vor allem im Bereich der Standflächen – das heißt an den unteren Rippen und Sattelaufgaben – beschädigt. Dazu weisen die Beinplatten kleinere bis größere Fehlstellen insbesondere an den Sattelländern und am -knauf auf. Unterhalb der unteren Riemenöffnungen und im Bereich der Bohrungen sind die Beinplatten gesplittert und verlustig. Die komplette nutförmige Beinaußenumrandung des Sattels fehlt, ebenso wie die beinerne Frontplatte und eine unten um den Sattelsteg gelegte dekorlose Beinleiste. Die senkrechten Beinleisten am Sattelvorderbogen sind beschädigt. An der rechten Sattelseite ist die Beinleiste oben mit kleinen dekorlosen Beinstegegen, fixiert mit Metallnägeln, ausgebessert worden (Abb. 16.8).²⁹²

²⁸⁹ Am oberen Schaft des zweiten Buchstabens ist ein Metallnagel eingeschlagen.

²⁹⁰ Alle drei Buchstaben des Wortes sind beschädigt.

²⁹¹ So existiert eine Fotografie von ca. 1915–1920 des Beinsattels im Palazzo Borromeo, aufgenommen von Fratelli Alinari, Florenz, Archivio Alinari-archivio Alinari, Bild Nr. ACA-F-014459-0000, vgl. die Website der Fondazione Alinari per la Fotografia, URL: <https://www.alinari.it>, zuletzt geprüft am 09.01.2024. Erstmals in der Forschung erwähnt wird der Beinsattel in GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 14).

²⁹² Zu diesen und weiteren Umarbeitungsmaßnahmen liegen der Verfasserin keine schriftlichen Informationen vor. Ein herzlicher Dank geht

An den Beinschnitzereien sind Reste einer wachsartigen Bemalung in den Farben Blau, Grün, Rot und Schwarz erhalten.²⁹³ In die Sattelstege wie auch im linken Sitzbereich sind Metallnägeln eingeschlagen. Die Lederauflagen der Sattelwangen sind beschädigt und rissig. An der Unterseite des Sattelknaufes wurde wahrscheinlich nachträglich ein Lederband mit zwei Ziernägeln befestigt. Ein weiteres Lederband löst am hinteren Sattelbogen die Beinleiste der Längsachse ab und kaschiert womöglich eine Fehlstelle.

Beschreibung: Der Borromeo-Sattel unterscheidet sich durch seinen ungewöhnlich starkwandigen Sattelhinterbogen formal von den anderen Bocksätteln unter den Beinsätteln. Hierdurch wirkt er etwas massiger und plumper. Wie diese besitzt er einen mehrschichtigen Materialaufbau bestehend aus einem hölzernen Sattelbaum, der mit Tierhaut versehen ist. Diese Behütung wird auf der Sattelunterseite durch Blätter von Birkenrinde abgedeckt. Auf der Oberseite finden sich stattdessen Bein- und Lederauflagen, die mit zahlreichen beinernen Nägeln sowie wahrscheinlich mit Klebemitteln befestigt wurden. Die Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) sind im Flachrelief beschnitzt und farbig gefasst. Sie nehmen nahezu die gesamte Satteloberfläche ein. Nur unter dem Sattelknauf, an den Sattelstegen und -wangen sind braune Lederauflagen zu finden.

Eine blank belassene Beinleiste an der Längsachse gliedert die Satteloberfläche in zwei Bildhälften, die achsensymmetrisch gestaltet sind. Großformatige Knochenplatten zeigen auf der rechten und linken Seite Männer und Frauen in höfischer Mode des 15. Jahrhunderts vor einem mit Blattranken und Banderolen ausgestalteten Hintergrund.²⁹⁴ Der Sattelvorderbogen wird durch ornamental verzierte Beinleisten senkrecht jeweils in eine innere und äußere Bordüre geteilt. An den inneren Bordüren stehen sich beidseitig eine Dame und ein deutlich kleinerer Kavalier gegenüber. Rechts fasst der Kavalier der Dame an den Rock, weshalb sie ablehnend und drohend ihren rechten Zeigefinger erhebt. Links überreicht der Kavalier der Dame einen Becher. Dieser ist wohl mit Wein gefüllt und als erotisches Liebesangebot zu deuten, welches die Dame durch die Annahme des Bechers akzeptiert.²⁹⁵

an dieser Stelle an Serena Sogno, Kuratorin im Palazzo Borromeo, für die Zusammenarbeit und die Objektstudien vor Ort.

²⁹³ Rot und Grün zieren die Blattranken im Hintergrund der figürlichen Darstellungen. Weiterhin kommt das Rot an den Kleidungen und an Banderoleninschriften vor. Mit Schwarz wurden das Schachbrettmuster und die Pupillen der Augen eingefärbt. Das Blau ist an den Puffärmeln der höfischen Damen sichtbar.

²⁹⁴ Die Frauen und Männer tragen ein Untergewand mit Puffärmeln und ein Übergewand mit V-Ausschnitt und bodenlangen Hängeärmeln. Die Kleider der Frauen reichen bis zum Boden, während jene der Männer oberhalb der Knie enden bzw. bis oberhalb der Knie eingeschnitten sind und sich öffnen. Die Gewandsäume sind mehrfach mit Zaddeln aufwendig bestückt. Die beiden Damen an den inneren Bor-

düren besitzen ein Band mit Federn (wohl Straußenfedern) in ihren Haaren. Die Haare der beiden Damen an den Sattelaufgaben werden durch Tücher vollständig verdeckt. Siehe zu der Mode des 15. Jahrhunderts BÖNSCH 2001, S. 101–111.

Hinter den Liebespaaren schlängeln sich Banderolen in zahlreichen Windungen über die Sitzfläche zum Sattelhinterbogen. Sie sind mit gotischen Minuskeln versehen, die schwerlich zu identifizieren sind und möglicherweise teils nur vorgeben, Schriftzeichen zu sein.²⁹⁶ Links ist das deutsche Wort »lib« (D) lesbar, das ebenso auf dem Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23) vorkommt. Die Banderoleninschriften verbildlichen das Gespräch zwischen den gezeigten Paaren. Dass es den Urhebern des Sattels primär auf diese Verweiskfunktion und nicht auf die Gesprächsinhalte ankam, bekräftigen zudem die groben Kürzungen der Inschriften am Sattelhinterbogen. Dort wurden die Beinplatten samt ihrer Darstellungen beschnitten – vielleicht war das Format der Beinplatten auch nicht exakt genug auf den Sattelgrund abgestimmt (Abb. 16.7).

An der linken Sattelaufgabe ist eine weitere höfische Dame zu sehen. Sie ist einem Mischwesen mit menschlichem Ober- und straußenartigem Unterkörper zugewandt (Abb. 16.6).²⁹⁷ Es reicht ihr mit der rechten Hand eine Keule (?) empor. Auf diese Weise ist auf der gegenüberliegenden rechten Sattelseite eine Frau verwandten Äußeres mit einer Keule in der linken Hand wiedergegeben (Abb. 16.5). Hinter ihr nähert sich ein drachenartiges Wesen, das seine Zunge bedrohlich nach ihr ausstreckt. Demnach ist die Keule hier als eine äußerst nützliche Waffe zu verstehen, die ihr zur Selbstverteidigung dient.

Indirekt wird mit dieser Darstellung das Bildthema eines tierischen Kampfes aufgerufen, welches just an den äußeren Bordüren mit Drachenkampfdarstellungen zweifach gezeigt ist. Links handelt es sich um den Erzengel Michael in einer langen in der Taille gegürteten Tunika (Abb. 16.8).²⁹⁸ Er tötet gerade mit einer Lanze den unter seinen Füßen gezeigten Drachen durch einen Stich in den Rachen. Rechts wiederholt sich die Bildszene, nur dass dort ein höfisch gekleideter Mann anstelle des Erzengels gezeigt ist (Abb. 16.9). Er erhält bei seinem Kampf göttliche Unterstützung, versinnbildlicht durch eine Hand aus Wolken, die von oben auf ihn herabkommt. Ab dem 14. Jahrhundert setzte eine zunehmende Parallelisierung zwischen dem Erzengel Michael und dem heiligen Georg in der christlichen Ikonografie

düren besitzen ein Band mit Federn (wohl Straußenfedern) in ihren Haaren. Die Haare der beiden Damen an den Sattelaufgaben werden durch Tücher vollständig verdeckt. Siehe zu der Mode des 15. Jahrhunderts BÖNSCH 2001, S. 101–111.

²⁹⁵ Das Becherreichen ist ebenso auf dem Ambras-Sattel (Kat. Nr. 26) gezeigt. Siehe zum Bildmotiv Kap. 2.2, S. 38.

²⁹⁶ Eine Minuskelschrift, die Schriftzeichen imitiert und keine Inhalte transportiert, ist auch am Monbijou-Sattel (Kat. Nr. 4) sichtbar. Siehe zum Thema Kap. 2.3, S. 39–40.

²⁹⁷ Vergleichbare Mischwesen kommen auf dem Körmend- und Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 6 und 22) vor.

²⁹⁸ Zur christlichen Ikonografie des Erzengels vgl. HOLL ET AL. 1990, Sp. 258–262.

ein.²⁹⁹ Vermutlich handelt es sich demnach um den heiligen Georg.³⁰⁰ Durch seine betont alltäglich-profane Gewandung ist aber auch nicht auszuschließen, dass ein von der höfischen Literatur inspirierter Drachenkämpfer dargestellt ist. Die Szene wurde wohl bewusst nicht auf eine Deutung ausgerichtet und changiert zwischen den Sujets, wie auch bei mehreren weiteren Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13, 19, 22, 24 und 25).

Bei der Konzeption des Bildprogramms wurden insgesamt vier Riemenöffnungen im Sitzbereich zur Aufnahme des Bauchgurtes und der Steigbügelriemen eingeplant. Zu den technischen Einrichtungen des Sattels, die dessen Gebrauch als Reitsitz ermöglichen, zählen ferner Bohrungen, die bevorzugt paarweise gesetzt sind. Links sind elf und rechts zehn Bohrungen sichtbar. Durch die starken Materialverluste an den Sattelaufgaben fehlt auf der rechten Sattelseite ein Bohrloch. Ausgehend von diesen und weiteren Schadstellen darf eine vereinzelte Nutzung des Beinsattels als Reitsitz angenommen werden.

Einordnung: In seinem materialtechnischen Aufbau, seiner grundlegenden Sattelform und Motivik besitzt der Borromeo-Sattel zahlreiche Parallelen mit den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Im Hinblick auf seinen ungewöhnlich stark ausgebildeten Sattelhinterbogen und der notdürftigen, nachträglichen Anpassung der Beinauflagen in diesem Bereich ist er aber von geringerer handwerklicher Qualität – wenngleich insbesondere die Drachen von einer großen Erfindungsgabe zeugen und jeweils individuelle Merkmale besitzen. Das drachenartige Wesen an der rechten Sattelaufgabe zeigt so kreisförmige, florale Abstraktionen, die an Blattranken auf dem Körmend-Sattel (Kat. Nr. 6) erinnern.

Die Reliefstärke der Beinschnitzereien nimmt im Bereich der Figurenszenen leicht zu, während die Bänder und Ranken im Sitzbereich etwas flacher ausgeführt sind. Parallelschraffuren verleihen dem Band- und Rankenwerk zusätzliche Räumlichkeit. Zugleich bietet die auf diese Weise aufgeraute Beinoberfläche der Farbfassung einen besseren Halt. Die höfischen Männer und Frauen sind durchgehend

in Dreiviertelansicht abgebildet. Sie weisen nahezu analoge körperliche Merkmale auf. Ihre geschlechtsunspezifischen ovalen Gesichter zeigen durch ihre starre Mimik keine Gefühlsregungen. Sie zeichnen sich durch schlitzartige Augen mit Pupillen, eine spitz zulaufende Nase und einen breiten nahezu froschartigen Mund aus, der etwas versetzt unter der Nase platziert ist. Die vor allem bei den Männern an den inneren Sattelbögen sehr ausladende Haarpracht ist gitterartig strukturiert. Bei der Frau an der rechten Sattelaufgabe setzt der Hals nicht gerade am Körper an, was auf die Verwendung von Bildmustern schließen lässt. Zudem sind ihre Hände im Verhältnis zum Körper zu klein dargestellt. Der linke Ellenbogen des Erzengels Michael ragt ungewöhnlich stark nach oben, zumal er mit seiner runden Form über keine Knochen oder Muskeln zu verfügen scheint. Die schlanken hochgewachsenen Frauen besitzen ein Hohlkreuz, wodurch sich ihre Unterböden augenfällig nach vorne wölben. Parallel nebeneinandergesetzte Falten an ihren glockenförmigen Röcken betonen diese Körpersilhouette zusätzlich. Am Boden bilden die überlangen Kleider und Hängeärmel eckige bis kantige Falten, vereinzelt sind aber auch doppeltrichterförmige Falten zu sehen, wie bei den Hängeärmeln der Damen an den inneren Bordüren.

Mit diesen Charakteristika gleichen die Beinschnitzereien keiner Arbeit an den anderen Beinsätteln, wobei der Stil jenem am Körmend-Sattel am nächsten steht. Dieser könnte im Wiener- oder Salzburger Raum um 1420 bis 1450 entstanden sein, sodass für den Borromeo-Sattel ebenfalls eine österreichische Herkunft möglich erscheint. Die eckigen Gewandfalten legen aber eine etwas spätere Datierung nahe.³⁰¹

Literatur: GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 14); KAT. BOLOGNA 1991, S. III (Lionello Gioio BOCCIA); VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 20); RADWAY 2009, S. 45–46 (Nr. 8); SOMOGYVÁRI 2017, S. 139–140 (Nr. 19); ZUFFI 2018, S. 98 und 100.

Internetquellen: Website der Fondazione Alinari per la Fotografia, URL: <https://www.alinari.it>, hier Bild Nr. ACA-F-014459-0000, zuletzt geprüft am 09.01.2024.

²⁹⁹ BRAUNFELS-ESCHE 1990, Sp. 377 und 383; BRAUNFELS-ESCHE 1976, S. 119–121; VOLBACH 1917, S. 81. Siehe weiterhin zum Thema Kap. 2.4, S. 44. Eine Verbindung zwischen dem Erzengel Michael und dem heiligen Georg wird bereits in der Legendensammlung *Der Heiligen Leben* hergestellt, in welcher der Erzengel als Helfer auftritt. Er erweckt Georg zum Leben, nachdem er auf Befehl Kaisers Diokletians in Stücke geteilt wurde, vgl. RÜTTGERS 1913, Bd. 2: Sommerteil, S. 28–29.

³⁰⁰ Zumal in mittelalterlichen Heiligenlegenden die göttliche Hilfestel-

lung bei Georgs siegreichem Drachenkampf beschrieben wird, vgl. u.a. HÄUPTLI 2014, Bd. 1, S. 814–815.

³⁰¹ In der kunsthistorischen Forschung wird der Borromeo-Sattel der Embriachi-Werkstatt zugeschrieben, vgl. VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 20); RADWAY 2009, S. 46 (Nr. 8); SOMOGYVÁRI 2017, S. 139 (Nr. 19). Die Arbeiten der venezianischen Werkstatt unterscheiden sich jedoch maßgeblich von den Schnitzereien des Sattels, sodass die These nicht haltbar ist.

**Kat. Nr. 17, Tower-Sattel in London,
Royal Armouries, Tower of London,
White Tower**
Inv. Nr. VI. 95

Tafel 58–60

Lokalisierung: süddeutsch

Datierung: 15. Jahrhundert

Material: Knochen und Hirschhorn, geschnitzt und gefasst in den Farben Rot, Grün und Schwarz; Leder; Tierhaut; Holz; Birkenrinde

Maße: Höhe 37 cm; Länge 53 cm; Tiefe vorn 38 cm; Tiefe hinten 49 cm

Gewicht: 3,17 kg

Heraldische Zeichen: ein Georgskreuz

Inschriften: deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen, als Worttrennungen dienen strahlenförmige Sterne (A–D) und Rauten mit oben und unten angesetzten Zierstrichen (E und F):

A) · im · ars ·

B) · is · vinster ·

C) · // hilf · got ·

D) · dir · geling ·

E) · ich · hoff ³⁰² des ³⁰³ pesten ·

F) · wol · auf · sand³⁰⁴ · iorgen³⁰⁵ · / nam ·

Provenienz: Der Beinsattel befindet sich seit unbekannter Zeit in den britischen Royal Armouries, deren Wurzeln bis ins Mittelalter zurückreichen. Die Royal Armouries waren unter anderem im Tower of London untergebracht, wo der Beinsattel seit 1841 nachweisbar ist.³⁰⁶ Mit dem *National Heritage Act* von 1983 gingen die Royal Armouries in öffentlichen Besitz über. Der Hauptsitz des Museums ist seit 1996 in Leeds.

Erhaltungszustand und Restaurierungen: An den Beinauflagen des Tower-Sattels sind feine Rissbildungen insbesondere an den Sattelaufgaben zu bemerken. Dazu verfügen sie über kleinere Fehlstellen unter anderem an der rechten Sattelaufgabe, an den Riemenöffnungen und der Beinaußenum-

randung des Sattelhinterbogens. An der rechten Sattelaufgabe wurden sie mit Bein (?) ergänzt.³⁰⁷ Ein etwas größerer Schaden ist vorn am Sattelknauf zu verzeichnen. Hier ist an der rechten Volute ein Teil der hölzernen Grundkonstruktion samt den Beinauflagen abgesplittert. Eine wachsartige Bemalung in den Farben Grün, Rot und Schwarz ist vielfach noch deutlich an den Beinauflagen sichtbar.³⁰⁸ Die braunen Lederauflagen sind fleckig, rissig und lösen sich mitunter vom Sattelgrund. An der Sattellrückseite ist zwischen den Wangen ein Metalldraht durch ein kleines Loch geführt. Die derzeitige Inventarnummer des Sattels »VI 95« ist mit roter Schrift auf die Beinaußenumrandung an der rechten Sattelaufgabe notiert. Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist teilweise abgeblättert und wurde wahrscheinlich versatzstückhaft erneuert, worauf einzelne verdeckte Bohrungen im Bereich der äußeren Bordüren und der rechten Sattelaufgabe hindeuten.

Beschreibung: Der Tower-Sattel gehört mit seinen eleganten Rundungen zweifelsfrei zu den formschönsten Beinsätteln der Bocksattelform. Er besteht – wie für spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Beinsättel üblich – aus einem behäuteten hölzernen Sattelbaum.³⁰⁹ Für die Behäutung wurde Tierhaut verwendet, die auf der Sattelunterseite die Basis für Blätter von Birkenrinde bildet. Die Satteloberseite zieren geschnitzte und gefasste Beinauflagen, die mit Klebemitteln und beinernen Nägeln fixiert sind. Lediglich an der Unterseite des Sattelknaufes, an den Sattelwangen und am Sattelhinterbogen finden sich stattdessen braune Lederauflagen. Im hinteren Sattelbereich säumen sie die Beinplatten und laufen elegant im vorderen Sitzbereich aus. Rechts und links im Sitzbereich sind pro Sattelseite zwei Riemenöffnungen in den Sattelkorpus eingelassen. Ihre dekorlosen Beinrahmungen geben Aufschluss darüber, dass sie bereits bei der Konzeption des Bildprogramms miteingeplant wurden. Der Beinsattel wurde demnach materialtechnisch als funktionaler Reitsitz erbaut. Unterhalb der unteren Riemenöffnungen wurden die Beinplatten sogar mit Bedacht auf eine Abnutzung durch die Steigbügelriemen blank belassen und

³⁰² Die Worttrennung ist durch ein Bohrloch beschädigt.

³⁰³ Die Worttrennung ist durch ein Bohrloch beschädigt.

³⁰⁴ Die Worttrennung und der erste Buchstabe sind beschädigt.

³⁰⁵ Die Worttrennung und der erste Buchstabe sind beschädigt.

³⁰⁶ KAT. LONDON 1845, S. 77 (John HEWITT), hier angegeben ist die zweite Auflage.

³⁰⁷ Zu diesen und weiteren Umarbeitungsmaßnahmen sind keine schriftlichen Informationen bekannt.

³⁰⁸ Der grüne Farbauftrag ist stark nachgedunkelt und erscheint nahezu schwarz. Der Tower-Sattel wurde 2006 naturwissenschaftlichen Untersuchungen unterzogen, in deren Zuge FTIR-Spektroskopien und EDX-Analysen durchgeführt sowie Röntgenaufnahmen angefertigt wurden. Hierdurch wurde ermittelt, dass das vielfach erhaltene Grün aus Grünspan oder Malachit besteht. Das u.a. an den Banderolen, am Blattwerk und an den Drachen vorkommende Rot enthält eine hohe

Konzentration des Schwermetalls Quecksilber, die auf natürliches Zinn- oder synthetisches Zinnoberrot verweist. Der schwarze Farbauftrag besteht mehrheitlich aus Kohlenstoff und Sauerstoff, wie es in Lampenschwarz (Ruß), Holzkohle oder Knochenkohle vorkommt. Als Bindemittel könnten Wachse und Harze benutzt worden sein. Die aufgefundenen Harz- und Wachsspuren könnten aber auch auf nachträgliche Polituren zurückgehen. Für die Zusammenarbeit vor Ort und die Übermittlung der Untersuchungsergebnisse danke ich herzlich den Mitarbeitern der Royal Armouries und darunter namentlich Karen Watts, Bridget Clifford, Suzanne Dalewicz-Kitto und Chris Smith.

³⁰⁹ Aus wie vielen Holzelementen der Sattelbaum zusammengesetzt ist, geben selbst die 2006 angefertigten Röntgenaufnahmen aufgrund der hohen Dichte der Beinauflagen nicht Aufschluss. Zum materiellen Aufbau von spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reitsitzen siehe Kat. I.1, S. 17–18.

zeigen keine Schnitzereien. Zehn Bohrlöcher je Sattelseite zählen ebenso zu den technischen Einrichtungen des Sattels. Sie wurden eher spontan ohne Berücksichtigung auf den Satteldekor gesetzt, sodass sie unter anderem an den äußeren Bordüren die Banderoleninschriften beschädigen. Mit Blick auf die sehr marginalen Gebrauchsspuren an den Bohrlöchern und Riemenöffnungen sowie den sehr guten Erhaltungszustand des Sattels wurde er jedoch wahrscheinlich nicht oder nur selten als Reitsitz benutzt.

Die sich aus Platten und Leisten zusammensetzenden Beinauflagen sind aus Knochen und Hirschhorn gearbeitet, wobei Hirschhorn wohl lediglich zur Herstellung der nutzförmigen Beinleisten an den Sattelaußenkanten herangezogen wurde.³¹⁰ Die Beinleiste der Längsachse teilt den Sattel in zwei achsensymmetrisch gestaltete Bildhälften. Sie nimmt aber nicht die gesamte Sattellänge ein, sondern endet im hinteren letzten Drittel. Dort schließt sich eine rechteckige Beinplatte an – ein von anderen Beinsätteln divergierendes Vorgehen zugunsten des Bildprogramms. Denn hier, am Übergang von der Beinleiste zur Beinplatte, ist eine Hand einen Ast haltend dargestellt, dem ein Rankenwerk entspringt, das sich über den gesamten Sattelhinterbogen ausbreitet. Die Ranken nehmen mit ihren sich einrollenden Kreisformen geometrische Züge an und erinnern hiermit an den ornamentalen Dekor des Montgomerie-Sattels (Kat. Nr. 15). Weitere Ranken befinden sich im Hintergrund der insgesamt sechs Drachendarstellungen des Sattels.³¹¹ Beidseitig an den Rippen speit jeweils ein Drache Feuer, dessen Flammen in das Rankenwerk übergehen. Die übrigen vier Drachen an den inneren Bordüren und Sattelauflagen halten Banderolen in ihren Mäulern, die leer oder beschriftet sind. Die beschrifteten Banderolen der Drachen an den inneren Bordüren verlaufen zu den Voluten des Sattelknaufes, wo sie jeweils von einer Hand aus Wolken gehalten werden.³¹² Auf ihnen ist links » // hilf · got · « (C) und rechts » dir · geling · « (D) zu lesen.

³¹⁰ Diese Angabe beruht auf den Auswertungen der materialtechnischen Untersuchungen von 2006. Ausschlaggebend für die Bestimmung der beinernen Materialien waren die Größe, das Format und die Oberflächenstruktur der einzelnen Beinplatten und -leisten.

³¹¹ Die Fabelwesen sind von unterschiedlicher Gestalt und wurden von Karen Watts in Drachen mit spitzen länglichen Ohren und Drachen mit dreiteiligem Kopfschmuck eingeteilt, vgl. WATTS 2005–2006, S. 54.

³¹² Karen Watts schließt nicht aus, dass die aus den Wolken hervorkommenden Hände den heiligen Georg oder die Prinzessin der Georgslegende versinnbildlichen, vgl. ebd., S. 55–57. Das Motiv ist in der profanen und christlichen Kunst des Mittelalters weit verbreitet und deutet im Allgemeinen eine göttliche Präsenz an, vgl. Kap. 2.1, S. 34.

³¹³ Der heilige Georg trägt in spätmittelalterlichen Darstellungen das Georgskreuz vielfach an seiner Ausstattung (vgl. u.a. Abb. 20.9, 22.7 sowie 39 und 45). An gleicher Stelle wird ein Kreuz auch auf dem Körmend-, Medici- und Possenti-Sattel (Kat. Nr. 6, 13 und 24) gezeigt. Siehe zum Thema Kap. 2.4, S. 46.

Darunter an den äußeren Bordüren umfassen zwei weitere Hände aus Wolken weitere Banderolen. Sie tragen links die Inschrift » wol · auf · sand · iorgen · / nam · « (F: im Namen des heiligen Georg) und rechts » ich · hoff · des · pesten · « (E: ich hoffe das Beste). Mittels der Inschriften wird eine thematische Verbindung des Bildprogramms zum heiligen Georg hergestellt. Zu diesem Zweck findet sich zudem ein rotes Tatzenkreuz auf hellem Grund an der Frontplatte, das als Georgskreuz identifiziert werden kann.³¹³ Vergleichbare Inschriften sind auf dem Thill- und Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 21 und 18) zu finden. Die genannten Inschriften des Tower-Sattels können auf unterschiedliche Weise miteinander kombiniert werden. Seitenweise gelesen ergeben sie die beiden Sätze: Hilf Gott im Namen des heiligen Georg, sowie: Ich hoffe, dass dir das Beste gelingt/Ich wünsche dir viel Erfolg.³¹⁴ Zwei unterschiedliche Worttrennungszeichen auf den Banderolen laden aber auch zu einer gemeinsamen Lesart der sich jeweils gegenüberliegenden Inschriften ein. Unabhängig von ihrer Lesereihenfolge sind sie wohl als Appelle an den Rezipienten oder als vorformulierte Botschaften des Betrachters zu verstehen,³¹⁵ gegen das Böse zu kämpfen. Dieses wird in Anlehnung an den Drachenkampf des heiligen Georg auf dem Sattel sechsfach durch den Drachen symbolisiert.³¹⁶ In diesem Deutungszusammenhang verweisen zwei weitere beschriftete Banderolen an den Sattelwangen mit den Worten » im · ars · // is · vinsten · « (A und B: im Arsch // ist es finster/dunkel) vermutlich gesondert auf das im Menschen verborgene innere Böse.³¹⁷ Die Beinplatten sind durch ihre Verortung an den Sattelwangen etwas vom übrigen Bildprogramm isoliert, was noch durch ihre Platzierung inmitten der dunklen Lederauflagen verstärkt wird. Als Besonderheit sind sie zudem formal den äußeren Konturen der Banderolen angepasst und durchbrochen gearbeitet.³¹⁸

³¹⁴ Diese Lesart der Inschriften wurde bereits vorgeschlagen in: KAT. LONDON 1845, S. 77 (John HEWITT); KAT. LONDON 1916, Bd. 1, S. 208, Kat. Nr. 95 (Charles J. FFOULKES); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 361, Kat. Nr. 4.69 (Mária VERŐ); WATTS 2005–2006, S. 60; KAT. LONDON/LEEDS 2011, Bd. 1, S. 302, Abb. S. 108–109 (FOTOS: Carlo PAGGIARINO); KAT. AUSST. LONDON 2015, S. 41, Kat. Nr. 19 (Malcolm MERCER).

³¹⁵ Dass Inschriften in sogenannten »Text-Bildern« des 15. Jahrhunderts Botschaften des Betrachters beinhalten können, wird erläutert in GRIESE 2011, S. 273–274.

³¹⁶ Siehe zur Symbolik des Drachen die Literatur in Kap. 2.3, Anm. 268.

³¹⁷ In Bezug auf das dunkle Innere eines Menschen kommt die Inschrift in der deutschen Prosafassung des *Dialogus Salomonis et Marcolfi* vor: *Hie hebt sich an dy historia Marcolfi*, 1469, ediert in: GRIESE 1999, S. 289. Siehe zum Thema Kap. 2.4, S. 42. Die gleiche Redewendung ist zudem auf dem Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23) gezeigt.

³¹⁸ Durchbrochen gearbeitete Beinplatten sind lediglich noch beim Meyrick- und Habsburg-Sattel (Kat. Nr. 18 und 25) zu beobachten.

Einordnung: Der Tower-Sattel besitzt einen zweckmäßigen materialtechnischen Aufbau als Reitsitz, worin er den übrigen Beinsätteln des 15. bis 17. Jahrhunderts entspricht. In der Anordnung und Verarbeitung der Beinauflagen fallen mit der hinten an der Längsachse eingesetzten Beinplatte und der gegenständlich konturieren Beinverzierung an den Sattelwangen zwei Eigentümlichkeiten auf.

Das Bildprogramm ist sehr flach in das Bein geschnitzt bzw. vielfach mittels Linien in das Bein geritzt. Das heißt, die Darstellungen wurden kaum modellierend herausgearbeitet, wie zum Beispiel bei den Händen aus Wolken, bei denen minimale Höhenabstufungen erkennbar sind, und bewegen sich in der Fläche. Feinste Parallel- und Kreuzschraffuren verleihen den Darstellungen Grauwerte, wodurch sie stattdessen dreidimensional wirken. Das klug aufeinander abgestimmte Bildprogramm überzeugt vor allem durch seine fantasiereichen, dickbäuchigen Drachendarstellungen, die zwar schwerfällig, aber trotzdem stark und bedrohlich wirken. Der Dialektik der Banderoleninschriften folgend könnte der Beinschnitzer dem süddeutschen Raum entstammen.³¹⁹ Dies widerspricht der unbelegten Annahme von Mária Verő und Karen Watts, der Tower-Sattel sei 1416 ein Geschenk des Kaisers Sigismund von Luxemburg an den englischen König Heinrich V. gewesen.³²⁰ János Eisler datierte den Tower-Sattel hingegen auf nach 1450 und ordnete ihn in eine Gruppe mit den beiden Beinsätteln der Wallace Collection (Kat. Nr. 18 und 19) ein.³²¹ Beim Vergleich der Hände aus Wolken und der Drachendarstellungen der Sättel fallen allerdings prägnante Unterschiede auf, sodass von verschiedenen Urhebern und Entstehungsorten auszugehen ist. Zudem kann durch die Gegenüberstellung des Tower-Sattels mit den anderen erhaltenen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts festgehalten werden, dass kein zweites Objekt des Beinschnitzers bekannt ist, wenngleich der Sattel ihnen in heraldischen, bildlichen und textlichen Verweisen auf den heiligen Georg gleicht.

Ausstellungen: Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum/Musée National d'histoire et d'art 2006; London, Tower of London, White Tower 2015/2016

Literatur: KAT. LONDON 1845, S. 77 (John HEWITT); DEMMIN 1893, S. 644 (Nr. 15); SCHLOSSER 1894, S. 264 (Nr. 1); SCHLOSSER 1899, S. 255, Anm. I (Nr. II) und S. 256; BRY-

DALL 1903, S. 41; KAT. LONDON 1916, Bd. 1, S. 208, Kat. Nr. 95 (Charles J. FFOULKES); KAT. LONDON 1968, Tafel CLII; GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 16); EISLER 1979, S. 234, Anm. 53; WATTS 2005–2006; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 361–362, Kat. Nr. 4.69 (Mária VERŐ); RADWAY 2009, S. 53–54 (Nr. 13); KAT. LONDON/LEEDS 2011, Bd. 1, S. 302, Abb. S. 104–109 (Fotos: Carlo PAGGIARINO); RICHARDSON 2012, S. 102; MATTER 2013, S. 438 (Nr. 11); KAT. AUSST. LONDON 2015, S. 41, Kat. Nr. 19 (Malcolm MERCER); RICHARDSON 2016, S. 103, Tafel 10.

Internetquellen: Website der Royal Armouries, URL: <https://royalarmouries.org/collection/object/object-524>, zuletzt geprüft am 16.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/ECCC971F_cb45869b.html, zuletzt geprüft am 16.01.2024.

Kat. Nr. 18, Meyrick-Sattel in London, Wallace Collection

Inv. Nr. A 408

Tafel 61–64

Lokalisierung: Süddeutschland/Österreich

Datierung: 1. Hälfte 15. Jahrhundert

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

Gewicht: 3 kg

Wappen: zwei Rosetten

Inschriften: deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen, als Worttrennungen dienen sternenförmig angeordnete Punkte und Linien:

A) ` nu ` / ` wol ` auf `

B) ` / ` mit ` willen ` unvergessen `

C) ` ich ` pin ` hie ` ich ` ways ` / ` nit ` wie ` / ` ich ` var³²² ` von ` da[n]³²³ ` / ` ich ` ways ` nit ` wan

D) ` ich ` frei // ` / mich // ` / all // ` zeit // // ` dein `

E) ` me ` / ` den // kz ` ent ` / ` // `

F) ` ich ` nar ` ich ` / ` har ` ye ` lenger ` / ` ich ` har ` me³²⁴ ` / ` gresser ` nar ` / `

G) ` dein ` ewichleich `

H) ` sand ` ierigen ` / ` nam `

³¹⁹ SCHLOSSER 1899, S. 256. Die hier angegebene Lokalisierung des Dialekts der Banderoleninschriften wurde nachfolgend mehrfach wiederholt u.a. in KAT. AUSST. LONDON 2015, S. 41, Kat. Nr. 19 (Malcolm MERCER).

³²⁰ KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 361, Kat. Nr. 4.69 (Mária VERŐ); WATTS 2005–2006, S. 64. Diese These wurde unkritisch wiederholt in: KAT. LONDON/LEEDS 2011, Bd. 1, S. 302, Abb. S. 106 (Foto: Carlo PAGGIARINO) und RICHARDSON 2012, S. 102,

während Robyn Radway sie ebenso anzweifelte, vgl. RADWAY 2009, S. 54 (Nr. 13).

³²¹ EISLER 1979, S. 234, Anm. 53.

³²² Die ersten beiden Buchstaben sind beschädigt.

³²³ Die ersten beiden Buchstaben sind beschädigt.

³²⁴ Der letzte Buchstabe des Wortes und die Worttrennung sind beschädigt.

Provenienz: Der Beinsattel wird erstmals 1830 in der Sammlung von Sir Samuel Rush Meyrick (1786–1848) im Schloss Goodrich Court in Herefordshire erwähnt,³²⁵ bevor er 1871 an Frédéric Spitzer in Paris gelangte, in dessen Besitz sich auch die beiden Elfenbeinsattelbögen (Kat. Nr. 1 und 2) befanden.³²⁶ Im August 1871 erwarb ihn Sir Richard Wallace (1818–1890) in London, der etwa zeitgleich in Paris auch den Nieuwerkerke-Sattel (Kat. Nr. 19) ankaufte.³²⁷ Sieben Jahre nach seinem Tod vermachte seine Frau die sehr reiche Waffen-, Rüst- und Kunstsammlung ihres Mannes der Britischen Nation, woraus die Wallace Collection wurde, die noch immer an ihrem angestammten Platz im Hertford House beheimatet ist.

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Die gesamte Satteloberfläche des Meyrick-Sattels wurde zu einer unbekannteren Zeit geschwärzt. An den teils rissigen Beinauflagen sind zudem noch Reste einer früheren wachsartigen Bemalung in Schwarz, Rot und Grün erhalten.³²⁸ Kleinere Fehlstellen an den Beinauflagen wurden mit Bein ergänzt, so beispielsweise an der Banderole links am Sattelhinterbogen und am rechten Hängeärmel der Frau an der linken inneren Bordüre. Weitere Fehlstellen am linken Sattelknauf wurden mit einer weißen Füllmasse ausgebessert. Zwei Metallnägeln stabilisieren im linken Sitzbereich die Beinauflagen. Teile der Birkenrinden- und Lederauflagen der Sattelunterseite wurden 1920 ergänzt,³²⁹ wodurch mehrere Bohrungen verdeckt sind. Das braune Leder der Satteloberseite ist teils spröde und rissig.

Beschreibung: Der Meyrick-Sattel gehört formal zu den Bocksätteln und verfügt über einen zweckmäßigen materialtechnischen Aufbau, bestehend aus einem hölzernen und behüteten Sattelbaum mit Birkenrindenaufgaben auf der Unterseite.³³⁰ Auf der Satteloberseite zieren dunkelbraune Lederauflagen die Sattelwangen und die Unterseite des Sattelknaufes. An den äußeren Bordüren, im Sitzbereich bis zum Sattelhinterbogen und an den Sattelaufgaben rahmen Lederauflagen geschnitzte Beinarbeiten, die das Erscheinungsbild des Sattels prägen. Eine vergleichbare Verteilung von Bein- und Lederauflagen ist am Palagi-, Welfen- oder Nieuwerkerke-Sattel (Kat. Nr. 5, 7 und 19) feststellbar. Eine Verwendung von Leder an den äußeren Bordüren ist jedoch allein für den Meyrick-Sattel charakteristisch. Dort umsäumen sie jeweils eine Hand, die aus Wolken herabkommt und eine beschriftete Banderole hält.³³¹ Ausgehend von der linken zur rechten Sattelseite bilden die beiden Inschriften zusammen den Satz: » nu / wol auf « – » sand ierigen / nam « (A und H: im Namen des heiligen Georg).³³² Inschriften gleichen oder verwandten Wortlauts sind auf dem Tower- und Thill-Sattels (Kat. Nr. 17 und 21) sichtbar.³³³ Wahrscheinlich handelt es sich primär um Äußerungen des Betrachters oder einstigen Sattelleigentümers, denn der Ritterheilige Georg war ein bevorzugter Schutzheiliger und Schlachtenhelfer. Dies ist auch daran bemerkbar, dass verwandte Glaubensbezeugungen – oft in Verbindung mit Bitt- und Hilferufen – auf zeitgenössischen Rüstzeugen und Waffen erhalten sind.³³⁴ Die Beinauflagen des Meyrick-Sattels sind hier der äußeren Kontur der Darstellung angepasst

³²⁵ KAT. PRIV. HEREFORDSHIRE 1830, Bd. 2, Tafel CXXVII, Abb. 1 (Samuel Rush MEYRICK). Siehe weiterführend auch KAT. AUSST. MANCHESTER 1857, S. 156 (Case J., James Robinson PLANCHÉ). Die Sammlung von Samuel Rush Meyrick wurde von 1868 bis 1871 im South Kensington Museum (seit 1899 Victoria and Albert Museum) in London ausgestellt, vgl. KAT. LONDON 1872, S. 175–182 (The Meyrick Collection, o.A.). In der Publikation wird der Beinsattel nicht genannt. Julius von Schlosser vermutete ihn dennoch 1894 im South Kensington Museum, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 264 (Nr. 2). Zur Sammlung von Samuel Rush Meyrick siehe weiterführend MANN 1962, S. XV–XVII.

³²⁶ Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BFF6878A_96b7c444.html, zuletzt geprüft am 16.01.2024.

³²⁷ Website der Wallace Collection, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60899&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 16.01.2024.

³²⁸ Das Rot kam u.a. an den Rändern der Banderolen, Inschriften und Gewändern der Figuren zum Einsatz, während das Grün vorrangig an den Parallelschraffuren der Blattranken und Banderolen sichtbar ist. Die Inschriften sind zudem mit Schwarz hervorgehoben.

³²⁹ Erwähnt wird die Restaurierung in der Literatur, vgl. KAT. LONDON 1920, S. 96, Kat. Nr. 296 (Samuel James CAMP); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226–227, Kat. Nr. A408, Tafel 95 (James MANN). Berichte zu dieser und weiteren Umarbeitungsmaßnahmen fehlen. Ein

herzlicher Dank geht an dieser Stelle an Tobias Capwell, Kurator des Sammlungsbereiches Waffen und Rüstungen an der Wallace Collection, für die Zusammenarbeit und die Objektstudien vor Ort.

³³⁰ Bedingt durch den sehr guten Erhaltungszustand des Meyrick-Sattels ohne sichtbare Fehlstellen, kann nur anhand der in der Literatur erwähnten Lederauflagen davon ausgegangen werden, dass der Sattelbaum mit Tierhaut behütet ist. Siehe zum Thema und zum Aufbau von Reitsitzen der Zeit Kap. 1.1.

³³¹ Siehe zu dem Motiv Kap. 2.1, S. 34.

³³² Im Bestandskatalog von 1920 und nachfolgend irrtümlich als »land ierigen varn« gelesen und mit »The world o'er your betrothed« übersetzt, vgl. Kat. LONDON 1920, S. 96, Kat. Nr. 296 (Samuel James CAMP); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 227, Kat. Nr. A408 (James MANN); Website der Wallace Collection, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60899&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 17.01.2024.

³³³ Während die Inschrift beim Tower-Sattel thematisch zum übrigen Bildprogramm passt, ist sie auf dem Thill-Sattel zusammen mit einer Liebesgesprächsszene gezeigt, womit es sich um eine Äußerung der dargestellten Paare handeln kann, vgl. SOMOGYVÁRI 2018, S. 121 und 125. Beim Meyrick-Sattel sind die beiden Inschriften mit ihrer Verortung an den äußeren Bordüren vom übrigen Bildprogramm, das ebenfalls Liebesgespräche zeigt, isoliert.

³³⁴ Siehe zum Thema Kap. 2.4, S. 45.

und nicht wie auf der restlichen Satteloberfläche in großen rechteckigen Beinplatten aufgebracht. Die Beinplatten und -leisten an der Längsachse sowie am Sattelvorderbogen sind aus Knochen gearbeitet, während die nutzförmigen auf den Sattelaußenrand aufgeschobenen Beinleisten wohl aus Hirschhorn gefertigt wurden.³³⁵

Die Beinleisten an der Längsachse, die einen Lambrequin abbilden, teilen die Satteloberfläche in zwei achsensymmetrisch gestaltete Bildhälften. An den inneren Bordüren ist vor einem mit Blattranken ausgestalteten Bildgrund rechts ein Kavalier und links eine Dame wiedergegeben, die sich in Richtung der äußeren Bordüren wenden. Sie tragen, wie auch die weiteren dargestellten Figuren, eine höfische Gewandung des 15. Jahrhunderts:³³⁶ Die Dame ist mit einem breiten Hut und einem unter der Brust gegürteten langen Doppelkleid bekleidet, das sich aus einem Untergewand mit Puffärmeln und einem Obergewand mit langen geschlitzten Hängeärmeln zusammensetzt. Der Knabe trägt einen kegelförmigen, fantastisch anmutenden Hut und ein vergleichbares Gewand, nur dass dieses in der Taille geschnürt ist und der Rock bis zu den Knien reicht. In Höhe seiner Hüfte findet sich ein breiter Gürtel (Dusing), den er mit seiner rechten Hand umfasst.³³⁷

Mit der linken Hand hält er eine Banderole, die zum Sattelknauf verläuft und die Inschrift » *dein ewigleich* « (G: dein ewiglich/ewig dein) zeigt. Die Dame greift mit beiden Händen jeweils nach einer Banderole. Eine von ihnen schlängelt sich zum Sattelknauf mit den Worten » */ mit willen unvergessen* « (B: mit Willen unvergessen). Der Verlauf der zweiten Banderole ist schwer nachvollziehbar, da sie stellenweise in Blattranken übergeht oder von diesen überlagert wird. Es könnte sich aber um jene Banderole handeln, die entlang der Längsachse des Sattels über den hinteren Sattelbogen bis zur unteren Rippe verläuft und auf welcher zu lesen ist: » *ich pin hie ich ways / nit wie / ich var von da[n] / ich ways nit wan* « (C: ich bin hier, ich weiß nicht wie, ich fahre von dannen, ich weiß nicht wann).³³⁸ Auf der rechten Sattelseite ist gleich hinter

dem Kavalier eine Banderole mit nahezu analogem Verlauf und der Inschrift: » *ich nar ich / har ye lenger / ich har me / gresser nar /* « (F: ich Narr, ich harre aus, je länger ich ausharre, desto größerer Narr bin ich) abgebildet. Die direkte Nähe der Banderolen zum Bildpersonal macht es wahrscheinlich, dass es sich um ihre verbalen Äußerungen handelt, womit hier ein Liebesgespräch gezeigt ist. Eine weitere Gesprächssituation zwischen einem höfischen Paar ist an den Sattelaufgaben dargestellt. Rechts sitzt eine Dame und links steht ein Knabe jeweils mit beschrifteten Banderolen in den Händen, die sie über- bzw. umfassen (Abb. 18.7 und 18.8). Die Banderole der Dame zeigt die Worte » *me / den // kz ent / //* « (E).³³⁹ Auf der Banderole des Knaben ist der Satz » *ich frei // / mich / / all / zeit // // dein* « (D: ich freue mich alle Zeit dein [zu sein]) wiedergegeben. Die Banderoleninschriften der Liebesgesprächsszenen nehmen insgesamt zu wenig aufeinander Bezug, um eine feste Lesereihenfolge der Darstellungen zu ermitteln.³⁴⁰ Hiermit erinnern sie weniger an subjektive Aussagen einer natürlichen Rede und mehr an formelhafte Wendungen. Die variierenden Laufrichtungen der Inschriften erfordern ein mindestens zweimaliges Umgehen des Sattels, um sie vollständig zu erfassen. Die beiden Liebesgesprächsszenen sind das bestimmende Bildthema des Sattels, womit sie dem Bildprogramm des Palagi-, Thill- und Tratzberg-Sattels (Kat. Nr. 5, 21 und 23) gleichen. Am Sattelhinterbogen des Meyrick-Sattels umschließen die Banderolen jeweils eine Rosenblüte, die als heraldisches Symbol des ehemaligen Sattelleigentümers oder als allegorisches Zeichen der Liebe gedeutet werden kann.³⁴¹

Rechts und links im Sitzbereich durchbrechen insgesamt vier Riemenöffnungen den Sattelkorpus. Die unteren Riemenöffnungen beschädigen die in die Beinplatten geschnitzten Banderoleninschriften und scheinen somit nicht bereits bei der Konzeption des Sattels berücksichtigt worden zu sein – im Unterschied zu den anderen Beinsätteln. Des Weiteren lassen sich je Sattelseite sieben Bohrlöcher finden, die wie die Riemenöffnungen kaum Gebrauchsspuren aufwei-

³³⁵ Siehe zu den Materialien und ihrer Verwendung Kap. 3. In der Forschung wurde wiederholt behauptet, die Beinauflagen des Meyrick-Sattels bestünden ausschließlich aus Hirschhorn, was angesichts des großen Formats der Beinplatten aber auszuschließen ist, vgl. LAKING 1920, Bd. 3, S. 172 (Nr. 296); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226, Kat. Nr. A408 (James MANN); Website der Wallace Collection, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60899&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 17.01.2024.

³³⁶ Siehe zur Mode der Zeit BÖNSCH 2001, S. 98–109.

³³⁷ Es handelt sich wohl um eine repräsentative Standesgeste, die auch auf anderen Beinsätteln sichtbar ist, vgl. Kat. Nr. 6, Fn. 94.

³³⁸ Eine ähnliche Inschrift trägt der Bardini-Sattel (Kat. Nr. 12). Siehe zur Inschrift Kap. 2.3, Anm. 288.

³³⁹ Das wohl abgekürzte Wort »kz« wurde als »krig« oder »krg« gelesen

und die gesamte Inschrift wurde übersetzt mit »*But if the war should end?*«, vgl. KAT. PRIV. HEREFORDSHIRE 1830, Bd. 2, Tafel CXXVII, Abb. 1 (Samuel Rush MEYRICK); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 227, Kat. Nr. A408 (James MANN); Website der Wallace Collection, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60899&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 17.01.2024.

³⁴⁰ Die Banderoleninschriften können folglich in unterschiedlichen Kombinationen gelesen werden, wodurch in der Forschung variierende Lesarten existieren, vgl. KAT. PRIV. HEREFORDSHIRE 1830, Bd. 2, Tafel CXXVII, Abb. 1 (Samuel Rush MEYRICK); SCHLOSSER 1894, S. 284 (Nr. 2); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226–227, Kat. Nr. A408 (James MANN); SOMOGYVÁRI 2018, S. 121–123.

³⁴¹ Siehe zur Bedeutung der Rose Kat. Nr. 3, S. 134.

sen. Obwohl es sich in seinem materialtechnischen Aufbau um einen zweckmäßigen Reitsitz handelt, wurde er folglich nie oder nur vereinzelt als solcher genutzt. Mit Blick auf das Bildprogramm verwundert dies kaum, denn die Banderolenschriften bedürfen, wie herausgestellt, einer längeren Betrachtung und ein Großteil von ihnen würde durch einen Reiter verdeckt.

Einordnung: Der Meyrick-Sattel bewegt sich damit im Spannungsfeld zwischen zweckmäßigem Reitzeug und repräsentativem Schaustück bzw. Sammelobjekt. An den durch die Riemenöffnungen verursachten Schäden am Bildprogramm wird offenbar, dass es Übung bedurfte, diese beiden Anwendungsfelder ohne Fehler miteinander zu kombinieren. Wahrscheinlich aufgrund seiner deutschen Inschriften wird er in der kunsthistorischen Forschung im deutschsprachigen Raum verortet.³⁴² Nach den Untersuchungen von Julius von Schlosser weisen sie einen bayerischen Dialekt auf,³⁴³ was einen süddeutschen Entstehungsort nahelegt.

Stilistisch gleichen die Beinschnitzereien keinem anderen erhaltenen Beinsattel. Die flach ausgeführten Beinschnitzereien besitzen durchgehend etwa die gleiche Stärke. Das höfische Figurenpersonal wird in Dreiviertelansicht abgebildet und ist in einen unfassbaren Bildraum aus Banderolen- und Rankenwerk gesetzt. Unabhängig von ihrem Geschlecht verfügen die Figuren über weitgehend einheitliche ovale Gesichter mit einer eigentümlich durch die Schwärzungen betonten Kinnpartie. Ihre Augen mit Pupillen sind wie bei den Figuren des Thill-Sattels (Kat. Nr. 21) schlitzförmig. Vergleichbar sind zudem ihre nach unten gezogenen Mundwinkel. Abweichend ausgeformt sind aber ihre Nasen, die beim Meyrick-Sattel schmaler sind. Die aus den Gesichtern herausgenommenen und oftmals geflochtenen Haare sind fest umrissen und werden durch gleichmäßig angeordnete Einzellinien strukturiert. Bei den Körperproportionen sind einige Unstimmigkeiten auszumachen, wie beispielsweise die abfallenden Schultern und die Arme mit übergroßen Händen, die teils ohne physiognomische Kenntnisse seitlich am Körper angesetzt sind.

Die Gewandungen der Männer wirken zum Teil sehr starr, wohingegen die sehr stoffreichen langen Röcke der Frauen und die überlangen Hängeärmel des Knaben an der rechten inneren Bordüre »beschwingt« wirken und Bewegungen andeuten. Unten an den Gewandsäumen bilden die Stoffbah-

nen der Frauenkleider wiederholt doppeltrichterförmige Falten aus. Die Hängeärmel des Knaben an der rechten inneren Bordüre erheben sich am unteren Ende nochmals, um dann erneut abzufallen – ein sehr dekorativer, künstlicher Gewandverlauf, der auf mehreren Beinsätteln (unter anderem Kat. Nr. 6, 7, 16, 22 und 24) vorkommt. Besonders kennzeichnend ist die Punktierung unter anderem an den Puffärmeln, die in dieser Art nur noch am Körper des Drachen beim Nieuwerkerke-Sattel (Kat. Nr. 19) vorkommt. Mit den genannten Charakteristika sind die Beinschnitzereien des Sattels noch stark von dem um 1400 vorherrschenden Internationalen Stil beeinflusst, weshalb der Sattel wohl in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstand.³⁴⁴

Ausstellungen: Manchester, Museum of Ornamental Art 1857³⁴⁵

Literatur: KAT. PRIV. HEREFORDSHIRE 1830, Bd. 2, Tafel CXXVII, Abb. 1 (Samuel Rush MEYRICK); KAT. AUSST. MANCHESTER 1857, S. 156 (Case J, James Robinson PLANCHÉ); SCHLOSSER 1894, S. 264 (Nr. 2); SCHLOSSER 1899, S. 255–256, Anm. I (Nr. I); KAT. LONDON 1904, Abb. S. 269 (Gallery VII, Alfred Lys BALDRY); KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 96, Kat. Nr. 296 (Samuel James CAMP); LAKING 1920, Bd. 3, S. 172, Abb. 980 (Nr. 296); KAT. LONDON 1924–1945, Bd. 1: Gallery VII, S. 100, Kat. Nr. 296 (Samuel James CAMP); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226–227, Kat. Nr. A408, Tafel 95 (James MANN); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 15); EISLER 1979, S. 232 (Nr. 7); EDGE 2005, S. 69; VERŐ 2006, S. 277 (Nr. 14); KAT. LONDON 2008, S. 297, Abb. 71–73 (Fotos: Carlo PAGGIARINO); RADWAY 2009, S. 52–53 (Nr. 12); MATTER 2013, S. 438 (Nr. 12); SOMOGYVÁRI 2018, S. 121–123 und 125, Abb. 6.

Internetquellen: Website der Wallace Collection, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60899&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 17.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BFF6878A_96b7c444.html, zuletzt geprüft am 17.01.2024; Website für 3D und AR Modelle, sketchfab, URL: <https://sketchfab.com/3d-models/bone-saddle-the-wallace-collection-a-408-3c73a9270fc74ee1bd897ca151e023e8>, zuletzt geprüft am 17.01.2024.

³⁴² KAT. LONDON 2008, S. 297, Abb. 71–73 (Fotos: Carlo PAGGIARINO); KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 96, Kat. Nr. 296 (Samuel James CAMP).

³⁴³ SCHLOSSER 1899, S. 256 (Nr. I). Leider fehlen zu diesem Zeitpunkt für den Sattel als auch die anderen Beinsättel noch aktuellere sprachliche Analysen der Inschriften.

³⁴⁴ Nach Meinung des Museums entstand er um 1440–1460, vgl. Website

der Wallace Collection, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60899&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 17.01.2024.

³⁴⁵ KAT. AUSST. MANCHESTER 1857, S. 156 (Case J, James Robinson PLANCHÉ).

**Kat. Nr. 19, Nieuwerkerke-Sattel in London,
Wallace Collection**

Inv. Nr. A 407

Tafel 65–67

Lokalisierung: deutsch (?)

Datierung: 1. Hälfte 15. Jahrhundert

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

Gewicht: 3,19 kg

Provenienz: Der Beinsattel ist erstmals in Besitz des Comte de Nieuwerkerke Alfred Émilien O'Hara (1811–1892) in Paris nachweisbar.³⁴⁶ Im August 1871 wurde er zusammen mit der gesamten Kunstsammlung von Sir Richard Wallace in London angekauft, der nahezu zeitgleich ebenso den Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 18) erwarb.³⁴⁷ Sieben Jahre nach seinem Tod vermachte seine Frau die Sammlung ihres Mannes der Britischen Nation, woraus die Wallace Collection wurde, die noch immer an ihrem angestammten Platz im Hertford House aufbewahrt und ausgestellt wird.

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Der Nieuwerkerke-Sattel wurde merklich überarbeitet.³⁴⁸ Hierauf verweist die ungewöhnlich kleinteilige Zusammensetzung der Beinleisten an der Längsachse, am Sattelvorderbogen sowie an der Beinaußenumrandung. Von Letzterer sind wohl lediglich im Bereich der Sattelkammer originale Fragmente erhalten. Die Beinleisten am Sattelvorderbogen heben sich farblich von den umliegenden Beinauflagen ab und ihr in regelmäßigen Abständen aufgesetzter Strichdekor ist für das 15. Jahrhundert ungewöhnlich. Am Sattelhinterbogen weisen die Beinplatten unregelmäßige Kanten und ebenfalls eine abweichende Farbigekeit auf. Gebrochene Beinplatten könnten demnach dort ersetzt worden sein. Zwei kleinere Fehlstellen wurden mit einer weißen Füllmasse ausgebessert. Die gesamte Satteloberfläche wurde wie beim Tower- und Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 17 und 18) geschwärzt. Neben der Schwärzung sind rote und grüne wachsartige Reste einer früheren Farbfassung zu verzeichnen.³⁴⁹ Links und

rechts der Beinleiste der Längsachse finden sich im Sitzbereich zwei große rechteckige Fehlstellen an den Beinauflagen. Weitere kleinere Beinauflagen fehlen an den Randbereichen des Sattels und unterhalb der linken oberen Riemenöffnung. Beinabbrüche unter- und oberhalb der rechten unteren Riemenöffnung wurden mit Bein ergänzt. Die beinerne Stirnplatte ist verloren. Ein Metallnagel ist am Rand der Beinauflagen der linken Sattelaufgabe eingeschlagen. Die originalen Lederauflagen der Satteloberseite sind verlustig. Stattdessen sind sehr dünne Lederauflagen auszumachen, bei denen es sich aber auch um die Sattelbehütung handeln könnte. Auf die gesamte Sattelunterseite scheint eine Art braune Lackierung aufgebracht worden zu sein. Die Birkenrinde ist partiell abgeblättert. Der Sattelbaum wurde am unteren Abschluss der rechten Rippe mit Holz wieder instand gesetzt.

Beschreibung: Der Nieuwerkerke-Sattel verfügt analog zu anderen erhaltenen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts über einen robusten mehrschichtigen Materialaufbau, bestehend aus einem hölzernen und mit Tierhaut bespannten Sattelbaum der Bocksattelform. Auf der Unterseite ist er mit Blättern von Birkenrinde und auf der Oberseite mit Leder- und Beinauflagen belegt. Die Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?)³⁵⁰ erstrecken sich vom Sattelknauf bis zum Sattelhinterbogen. Sie sind wohl überwiegend mit Klebemitteln, aber auch mit beinernen Nägeln befestigt. Die Lederauflagen nehmen die Sattelwangen und die Unterseite des Sattelknaufes vollständig ein. Dazu rahmen sie ausgehend von den äußeren Bordüren bis zum Sattelhinterbogen und an den Sattelaufgaben die Beinauflagen. Im Sitzbereich sind zwei versetzt untereinander platzierte Riemenöffnungen je Sattelseite in den Sattelkorpus eingelassen.³⁵¹ Ergänzt werden die technischen Einrichtungen durch zehn Bohrlöcher je Sattelseite. Mit diesem materialtechnischen Aufbau war der Beinsattel für eine Verwendung als Reitsitz geeignet. Die erwähnten zahlreichen Überarbeitungen am Sattel könnten so von einem schlechten Erhaltungszustand des Sattels, verursacht durch eine Benützung als Reitsitz, bedingt worden sein.

³⁴⁶ BEAUMONT 1868, S. 426 (Nr. 203), Tafel XXIV. Alfred Émilien O'Hara kaufte große Teile seiner Sammlung zwischen 1865 und 1870 an, was bedeuten könnte, dass der Beinsattel 1868 noch nicht lange in dessen Besitz war, vgl. zu seiner Sammlung MANN 1962, S. XVII.

³⁴⁷ SCHLOSSER 1894, S. 265 (Nr. 4).

³⁴⁸ Zu diesen und weiteren Umarbeitungsmaßnahmen liegen der Verfasserin keine schriftlichen Informationen vor. Im frühesten bekannten Stich des Sattels von Jules Ferdinand Jacquemart (1837–1880) sind die Umarbeitungen bereits sichtbar, vgl. BEAUMONT 1868, S. 426 (Nr. 203), Tafel XXIV.

³⁴⁹ Die roten und grünen Farbreste sind an zahlreichen Stellen des Blattwerks und am Körper des Drachens zu finden. Das Rot ist dazu an der Innenseite der Hängearmel des Drachentöters und an den Wolkenfor-

mationen sichtbar. Das Grün kommt außerdem an den Schriftrollen der äußeren Bordüren vor.

³⁵⁰ Angesichts des großen Formats der Beinplatten handelt es sich wohl nicht, wie mehrfach in der Forschung behauptet um Hirschhorn, sondern mehrheitlich um Knochen, vgl. KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 97, Kat. Nr. 298 (Samuel James CAMP); LAKING 1920, Bd. 3, S. 172 (Nr. 298); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226, Kat. Nr. A407 (James MANN) und KAT. LONDON 2008, S. 297, Abb. 70 (Foto: Carlo PAGGIARINO).

³⁵¹ Für die linke untere Riemenöffnung war augenscheinlich eine etwas höhere Platzierung eingeplant, denn über dieser befindet sich ein von Schnitzereien frei gelassenes blankes Feld vergleichbaren Formats.

Eine mit einem Lambrequin verzierte Beinleiste teilt die Satteloberfläche an der Längsachse in zwei achsensymmetrisch gestaltete Bildhälften. Diese zeigen ein vielgestaltiges Blattwerk, dem an der linken Sattelaufgabe eine fantastische Figur in menschlicher Gestalt entspringt. Vorn an den inneren Bordüren sind vor dem Blattgrund zwei höfische Personen in modischen Gewändern des 15. Jahrhunderts dargestellt.³⁵² Rechts handelt es sich um eine stehende Dame in einem langen unter der Brust geschnürten Doppelkleid mit Puffärmeln und langen Hängeärmeln. Links ist ein Knabe in einen Kampf mit einem Drachen verwickelt. Mit seiner Lanze setzt er gerade zum tödlichen Stich in den Rachen des unter seinen Füßen liegenden Drachen an. Im Bildaufbau besitzt die Szene starke Parallelen zur Ikonografie des heiligen Georg als Drachentöter.³⁵³ Anders als der Heilige trägt er jedoch keine Rüstung (Abb. 39, 20.9 und 22.7). Er ist in eine bis kurz über die Knie reichende und in der Taille gegürtete Gewandung mit Hängeärmeln gekleidet. Auf seiner Hüfte liegt ein Dusing auf. Seinen Kopf schmückt ein Stoffkranz mit drei Federn (Straußenfedern?).³⁵⁴ Kein Heiligenschein und kein Georgskreuz zeichnen ihn speziell als heiligen Georg aus. Wie bei anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts ist hierdurch die Drachenkampfszene offen für weitere Interpretationen.³⁵⁵ Somit könnte ebenso ein von der höfischen Epik inspirierter Drachenkämpfer abgebildet sein. Die Dame auf der gegenüberliegenden Sattelseite ist auf diese Weise zweifach deutbar: einerseits als Prinzessin, die der heilige Georg vor dem Drachen rettet, und andererseits als Geliebte, welcher der Knabe im Minnedienst seine Stärke und Tapferkeit unter Beweis stellt. Leere Banderolen, die hinter den Köpfen der beiden höfischen Figuren zum Sattelknauf verlaufen, deuten ein Gespräch zwischen den Figuren oder eine textliche Quellengrundlage der Darstellungen an. Zwei weitere leere Banderolen finden sich an den äußeren Bordüren und werden jeweils von einer Hand aus Wolken – die vermutlich eine göttliche Präsenz versinnbildlichen – gehalten. An vier weiteren Beinsätteln (Kat. Nr. 5, 7, 17 und 18) kommt das Motiv an gleicher Stel-

le vor.³⁵⁶ Die Banderolen tragen für gewöhnlich Inschriften, die unter anderem zur Sinnstiftung des Figurenprogramms beitragen. Auf dem Nieuwerkerke-Sattel sind sie leer und besitzen so eine rein dekorative Funktion.³⁵⁷

Einordnung: Der Nieuwerkerke-Sattel zeigt formal, materialtechnisch und motivisch viele Gemeinsamkeiten mit den weiteren erhaltenen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts, hierbei insbesondere mit dem Meyrick- und Palagi-Sattel (Kat. Nr. 18 und 5). In der Ausführung der Flachschnitzereien sind jedoch markante Eigenheiten zu bemerken, die keinen gemeinsamen Urheber mit einem anderen Beinsattel nahelegen, wie zum Beispiel in der Ausgestaltung der geschlechtsunspezifischen ovalen Gesichter mit runden Nasen und sehr kleinen dicken Mündern.

Die Beinschnitzereien besitzen oberflächendeckend in etwa die gleiche Stärke. Die beiden höfischen Figuren an den inneren Bordüren, die vor einem unfassbaren, naturnahen (nahezu dschungelartigen) Bildraum agieren, sind in Dreiviertelansicht wiedergegeben und von schlanker Statur. Vor allem der Drachenkämpfer besitzt im Vergleich zu seinem restlichen Körper eine sehr schmale Taille. Zudem weist er keine bzw. sehr tief abfallende Schultern auf. Besonders kennzeichnend bei der Dame sind die vollen, durch wellige bis gekrümmte Einzellinien strukturierten Haare mit einem Mittelscheitel. Sie sind aus dem Gesicht herausgenommen und stehen von diesem nahezu waagrecht ab. Ferner verfügen die Puffärmel ihres Untergewandes eine nahezu runde Form. Ihr leicht ausgestelltes langes Kleid liegt in flachen Wellen am Boden auf, wobei vorn mittig eine Stoffbahn zu fehlen scheint. Umso überraschender mutet die starke Bewegung ihres rechten Hängeärmels an, der sich kurz vor dem Boden, wie von einem Windstoß getroffen, nochmals erhebt und am Saum eine doppeltrichterförmige Falte ausbildet. Diese zwei Gewandfiguren sind in dieser Kombination auch an weiteren Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 6, 7, 16, 22 und 24) zu sehen und der Kunst um 1400 entlehnt.³⁵⁸

³⁵² Zur Kleidung des 15. Jahrhunderts, vgl. u.a. BÖNSCH 2001, S. 101–111.

³⁵³ Aus diesem Grund wurde der Drachenkämpfer mehrfach als heiliger Georg identifiziert, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 265 (Nr. 4); KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 97, Kat. Nr. 298 (Samuel James CAMP); LAKING 1920, Bd. 3, S. 174 (Nr. 298); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226, Kat. Nr. A407 (James MANN) und KAT. LONDON 2008, S. 297, Abb. 70 (Foto: Carlo PAGGIARINO). Siehe zur Ikonografie des heiligen Georg und zur Thematik Kap. 2.4.

³⁵⁴ Siehe zu diesem Kopfschmuck die Ausführungen zum Welfen-Sattel, Kat. Nr. 7, Fn. 120.

³⁵⁵ Bemerkenswerterweise findet sich die Drachenkampfszene hier und auf den anderen Beinsätteln primär an der linken inneren Bordüre (vgl. Kat. Nr. 4, 6, 8–10 und 13).

³⁵⁶ Siehe zu diesem Kap. 2.1, S. 34.

³⁵⁷ Anzeichen dafür, dass der Beinsattel nicht fertiggestellt wurde, also eine Beschriftung der Banderolen nicht mehr erfolgen konnte, gibt es nicht. Denkbar ist eher, dass die Inschriften erst nach dem Fertigstellungsprozess individuell in die Beinauflagen geschnitzt wurden – ein Vorgehen, welches von profanen und christlichen Objekten des ausgehenden Mittelalters bereits bekannt ist, vgl. KENNEDY 2009, S. 282. Mehrfach existieren auf den Beinsätteln aber auch leere Banderolen rein dekorativer Funktion, wie u.a. an den Sattelaufgaben des Palagi- oder Tower-Sattels (Kat. Nr. 5 und 17).

³⁵⁸ Sie zum Thema Kat. Nr. 4, Fn. 65.

Aufgrund dieser deutlichen Einflüsse des Internationalen Stils auf die Schnitzerei erscheint eine Entstehung des Sattels in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wahrscheinlich. In der kunsthistorischen Forschung wurde der Nieuwerkerke-Sattel bislang ohne Angabe von Gründen um 1440 bis 1480 im deutschsprachigen Raum verortet.³⁵⁹

Literatur: BEAUMONT 1868, S. 426 (Nr. 203), Tafel XXIV; DEMMIN 1893, S. 644 (Nr. 15); SCHLOSSER 1894, S. 265 (Nr. 4); KAT. LONDON 1904, Abb. S. 269 (Gallery VII, Alfred Lys BALDRY); KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 97, Kat. Nr. 298 (Samuel James CAMP); LAKING 1920, Bd. 3, S. 172–175 (Nr. 298), Abb. 981; KAT. LONDON 1924–1945, Bd. 1: Gallery VII, S. 101, Kat. Nr. 298 (Samuel James CAMP); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226, Kat. Nr. A407, Tafel 95 (James MANN); EISLER 1979, S. 232 und 234, Anm. 53; VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 15); KAT. LONDON 2008, S. 297, Abb. 70 (Foto: Carlo PAGGIARINO); RADWAY 2009, S. 56–57 (Nr. 16); SOMOGYVÁRI 2017, S. 129–130 (Nr. 14).

Internetquellen: Website der Wallace Collection, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60898&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 17.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/1C67E0A4_54043f7b.html, zuletzt geprüft am 17.01.2024; Website für 3D und AR Modelle, sketchfab, URL: <https://sketchfab.com/3d-models/bone-saddle-the-wallace-collection-a-407-699ff41c4d6b47c7866b48ca9doe5aff>, zuletzt geprüft am 17.01.2024.

Kat. Nr. 20, Este-Krippensattel in Modena, Galleria Estense

Inv. Nr. 2461

Tafel 68–72

Lokalisierung: Norditalien (Florenz?)

Datierung: um 1474 bis 1484

Material: Knochen und Hirschhorn (?), geschnitzt, vergoldet und bemalt in den Farben Blau, Grün, Gelb, Rot,

Schwarz und Weiß; Leder; tierische Sehnen oder pflanzliche Fasern; Holz; Birkenrinde

Maße: Höhe 45 cm; Länge 58 cm; Tiefe 44 cm

Wappen: ein Wappen der Familie Este

Inschriften: latein, gotische Minuskel auf Banderolen, als Worttrennungen dienen Rauten mit oben und unten angesetzten Zierstrichen:

A) devs ` for / titvdo

B) de / vs ` a // div / tor³⁶⁰

C) de / vs ` for / titvdo

D) d // evs³⁶¹ ` fortitv // do / mea

Provenienz: Der Beinsattel ist wahrscheinlich mit einem der beiden Sättel identisch, die 1494 in einem Inventar der *Guardaroba*³⁶² der Familie Este in Ferrara erwähnt werden: *Due selle da cavallo lavorate cu' figure dosso arzonate*³⁶³ (Zwei Pferdesättel gearbeitet mit Figuren von Knochen an den Sattelbögen). Im Jahr 1598 war die Herzogsfamilie gezwungen, Ferrara zu verlassen. Samt ihren Besitztümern ließ sie sich fortan in Modena nieder. In diesem Rahmen gelangte der Beinsattel wohl nach Modena und nach dem Ende des Herzogtums 1859 in italienischen Besitz. Gegründet wurde nachfolgend die Galleria Estense, die seit 1882 am heutigen Standort im Palazzo dei Musei untergebracht ist.³⁶⁴

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Der gesamte Sitzbereich und die Innenseite des Sattelvorderbogens wurden zu unbekannter Zeit erneuert, das heißt mit einer braunen Lederschicht bezogen, die an den Außenkanten teils mit Ziernägeln fixiert und mittlerweile rissig ist.³⁶⁵ Zudem wurde die Sattelkammer mit demselben braunen Leder ausgestattet. An der rechten Rippe ist an der Satteloberseite durch eine große Fehlstelle eine ältere braune bis schwarze Lederschicht sichtbar, die zum ursprünglichen Bestand des Sattels gehören könnte. Inmitten der Sitzfläche durchdringt ein großes Loch den Sattelkorpus, das zu Aufbewahrungs- und Ausstellungszwecken eingebracht worden sein könnte (Abb. 20.5). Die Beinplatten an der Vorder- und Rückseite und an den Sattelauflagen weisen Beschädigungen an den Außenkanten und im Hintergrund der figürlichen Darstel-

³⁵⁹ KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 97, Kat. Nr. 298 (Samuel James CAMP); LAKING 1920, Bd. 3, S. 174 (Nr. 298); KAT. LONDON 1962, Bd. 1: Armour, S. 226, Kat. Nr. A407, Tafel 95 (James MANN) und KAT. LONDON 2008, S. 297, Abb. 70 (Foto: Carlo PAGGIARINO).

³⁶⁰ Der letzte Buchstabe wird an der Fahne zum Teil durch das Schwert des heiligen Georg verdeckt.

³⁶¹ Der untere Bogen des letzten Buchstabens wird teils vom Löwenfell des Herkules verdeckt.

³⁶² Siehe zur Bedeutung des Begriffs Kap. 4.1.1, Anm. 595.

³⁶³ *Inventario di guardaroba Estense 1494*, Modena, Archivio di Stato, Camera ducale, Amministrazione della Casa, Guardaroba, registri, n. 117, fol. 115r, Nr. 63. Im Kontext des Este-Sattels bereits angeführt in:

FERRARI-MORENI 1867, S. 22. Siehe für Erörterungen zum Inventar Kap. 3, Anm. 420 und Kap. 4.1.1, S. 66. Ein ähnlicher Eintrag findet sich wohl in einem Inventar von 1536, vgl. KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122, Kat. Nr. 73 (Franca LARUSSO) und KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173, Kat. Nr. 3.7 (Mario SCALINI).

³⁶⁴ KAT. MODENA 1882, S. 47–52 (Adolfo VENTURI). Für einen kurzen historischen Überblick zur Sammlung vgl. ZOCCA [1935].

³⁶⁵ Zu diesen und weiteren Umarbeitungsmaßnahmen und Restaurierungen fehlen schriftliche Aufzeichnungen. Ein herzlicher Dank geht an den ehemaligen Direktor der Galleria Estense, Davide Gasparotto, und dessen Mitarbeiter Federico Fischetti für die Zusammenarbeit und die Objektstudien vor Ort.

lungen auf. Mehrfach fehlen gedrechselte Beinstäbe, insbesondere an den Sattelwangen. Die Beinaußenumrandung am Sattelknauf ist zum Teil verlustig. Zwischen den Sattelwangen hat sich eine Beinplatte gelöst. Reste einer wachsartigen Bemalung in den Farben Blau, Grün, Rot, Gelb, Schwarz und Weiß sowie von Vergoldungen sind in den tieferen Partien der Schnitzereien erhalten und lassen Rückschlüsse auf ihre frühere, buntere Farbigekeit zu.³⁶⁶

Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist größtenteils abgeblättert. Mehrere Papierzettel und -etiketten sind an der Sattelunterseite aufgeklebt: links neben dem großen Loch im Sitzbereich ein Etikett mit blauem Rand und der heutigen Inventarnummer »2461« und weiter vorn im Bereich der Riemenöffnungen ein weiteres mit schwarzem Rand und der Nummer »1244« (Abb. 20.6). Auf der gegenüberliegenden Seite ist ein gerissenes Etikett betitelt mit »*Mostra Casa Italiana nei Secoli*« zu verzeichnen, auf dem unter anderem die Nummer »328« notiert ist. Hinten an der rechten Sattelaufgabe kleben zwei übereinander angeordnete Zettel mit »*Ristorato*« und der Nummer »418«. Zwischen den Sattelwangen ist schließlich noch ein halbes Etikett mit blauem Rand und der Nummer »9289« zu finden.

Beschreibung: Der Este-Sattel ist einer von drei Beinsätteln des 15. Jahrhunderts, die über eine Krippensattelform verfügen (vgl. Kat. Nr. 14 und 26). Der Sattelhinterbogen des Este-Sattels weist aber nicht, wie für die Sattelform üblich, lange zum Reiter ragende Krippen auf. Er besitzt stattdessen eine hohe zweiwangige Lehne, wie sie wiederholt bei Reitsitzen in italienischen und spanischen Kunstwerken der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu beobachten ist.³⁶⁷ Im Grundaufbau besteht der Este-Sattel aus einem hölzernen Sattelbaum, der mit pflanzlichen oder tierischen Fasern behäutet ist. Auf dessen Unterseite sind Blätter von Birkenrinde aufgebracht. Die Oberseite zieren Bein- und Lederauflagen, wobei angesichts der modernen Lederauflagen unbekannt

ist, ob sich die früheren Lederauflagen über den gesamten Sitzbereich und die Innenseite des Sattelvorderbogens erstreckten wie jene in der Gegenwart. Links und rechts im Sitzbereich sind vier Riemenöffnungen in den Krippensattel eingelassen, die von den modernen Lederauflagen verdeckt werden (Abb. 20.6). Bohrungen zur Befestigung des Sattelkissens und des weiteren Sattelzeugs sind nicht sichtbar, können aber ebenso unter den modernen Lederauflagen verborgen sein.

Die Beinauflagen setzen sich aus farbig gefassten und geschnitzten Knochenplatten sowie gedrechselten Beinstäben und dekorlosen Beinleisten aus Hirschhorn (?) zusammen, die mittels beinerer Nägel und Leim befestigt sind. Die Beinleisten ohne Dekor bedecken den Sattelaußenrand und teilen die Sattelaufgaben jeweils mittig in zwei Bildhälften. Die gedrechselten Beinstäbe verfügen über spiralförmige Muster. In drei Reihen nebeneinander platziert, bilden sie einen Ornamentfries, der am Sattelrand die Beinplatten rahmt, wie beim Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14). Die Vorderseite des Sattelknaufes wird von den Beinstäben in mehrere Bildbereiche gegliedert, in deren Zentrum prominent das Wappen der italienischen Herzogsfamilie Este prangt. Es besitzt die Form eines Rosstirnschildes³⁶⁸ und wird von einer Girlande und einem Lambrequin eingefasst. Ferner zeigt es neben bekrönten doppelköpfigen Adlern und stilisierten Lilien die Schlüssel Petri, in Anlehnung an die Verleihung der Schlüssel 1474 an Herzog Ercole I. d'Este (1431–1505) durch Papst Sixtus IV. (1414–1484).³⁶⁹ Der Sattel muss demzufolge erst später entstanden sein.

Unterhalb des Wappens an den Sattelrippen sind vier Minneszenen abgebildet, die eine vorbildhafte höfische Liebeswerbung ergeben.³⁷⁰ Jeweils zwei Szenen sind an einer Rippe untereinander angeordnet. Sie zeigen jeweils ein höfisches Paar in modischer Gewandung.³⁷¹ Die erste Szene oben an der rechten Rippe illustriert den Moment des Verliebens. Zu sehen ist eine Dame auf dem Balkon einer Burg, die in An-

³⁶⁶ Das Schwarz hergestellt aus Kohlenstoff findet sich vor allem an den Inschriften und Pupillen der Figuren. Von dem Weiß aus Bleiweiß finden sich Spuren an der Lederhaut, vom Rot aus Zinnober am Rand der Banderolen und an den Kleidungen, vom Grün aus Kupfer bzw. Grünspan an den Pflanzen und vom Blau aus Azurit oder Indigo am Wappen (hier konnten zudem gelbe Pigmente nachgewiesen werden) und an den Banderolen. Die Vergoldungen, die sich auf die Haare der Personen und Tiere beschränken, bestehen aus Blattgold, das auf einer Grundierung aus Bleiweiß aufgebracht wurde. Hierüber sowie über die Zusammensetzung der Farben geben die 2013 von Pietro Baraldi durchgeführte Micro-Raman-Spektroskopie und Röntgenfluoreszenzanalyse Aufschluss, vgl. BARALDI 2013. Siehe zur Polychromie des Sattels ferner SCHRÖDER 2014, S. 53–54.

³⁶⁷ Siehe zum Thema Kap. 1.2, Anm. 82.

³⁶⁸ Diese Wappenform wurde in Anlehnung an die Vollpanzerung des Pferdes in der Renaissance entworfen und fand nahezu ausschließlich in Italien Verbreitung, vgl. SCHEIBELREITER 2006, S. 30.

³⁶⁹ Siehe zum Thema SPAGGIARI/TRENTI 1985, S. 45.

³⁷⁰ Diese Deutung der Darstellungen beruht auf früheren Analysen in: SCHRÖDER 2014, S. 54–62, basierend auf den Forschungen von FERRARI-MORENI 1867, S. 22–23; KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122, Kat. Nr. 73 (Franca LARUSSO) und KAT. MODENA 2006, S. 87–88, Kat. Nr. 47 (Maria Grazia BERNARDINI). Adolfo Venturi benannte als Vorbild der Darstellungen die Ritterromane des Mittelalters, worin ihm Emma Zocca folgte, vgl. KAT. MODENA 1882, S. 50 (Adolfo VENTURI) und KAT. MODENA [1935], S. 16 bzw. 14 (Emma ZOCCA).

³⁷¹ Die Frauen tragen lange unter der Brust geschnürte Doppelkleider mit V-Ausschnitt, Puffärmeln und halblangen Hängeärmeln. Ihre Haare werden von leichten kurzen Schleiern verdeckt. Die Männer sind ähnlich gewandet, nur dass ihre Gewandungen bis kurz über die Knie reichen und in der Taille geschnürt sind. Der Mann an der linken Sattelaufgabe trägt eine fesartige Kappe. In den Wandmalereien bzw. Monatsbildern von u.a. Francesco del Cossa (1436–1478) und Ercole de' Roberti (um 1450/56–1496) im Palazzo Schifanoia in Ferrara tragen die höfischen Figuren verwandte Kleidungen, 1468–1469, Salone dei Mesi, März bis Mai, vgl. KAT. AUSST. FERRARA 2007, S. 434–448, Kat.

lehnung an eine Minneburg die Wehrhaftigkeit der Dame und die Mühen des Kavaliere in der höfischen Liebeswerbung versinnbildlicht.³⁷² Mit einem gespannten Bogen, dem Symbol des Ursprungs der Liebe,³⁷³ zielt sie auf den unten vor den Burgmauern stehenden Kavaliere. Er blickt zur Dame empor und fasst sich mit der rechten Hand an die Brust, als wäre er bereit, den Pfeil zu empfangen.

Die zweite Szene oben an der linken Rippe besitzt eine verwandte Bildanlage. Sie zeigt wiederum eine Dame auf dem Balkon einer Burg und einen unten vor der Burg stehenden Kavaliere. Die beiden Figuren sind aber dieses Mal räumlich näher aneinandergerückt, sodass er in der Lage ist, der Dame ein Herz – das Symbol seines bedingungslosen Dienstes und der Hingabe seines ganzen Seins –³⁷⁴ emporzureichen. Im Gegenzug neigt sich die Dame mit einem Kranz zu ihm herab, um ihn zu bekränzen – womit sie ihre Zuneigung zeigt.³⁷⁵ In der dritten Szene unten an der rechten Rippe trennen das Paar nun nicht mehr die Mauern einer Burg. Sie sind auf gleicher Ebene nebeneinander abgebildet, wobei der angewinkelte linke Arm des Mannes eine gegenseitige Berührung andeutet. Das Fehlen von zusätzlichen Symbolen und die durch Felsen und Pflanzen angedeutete Landschaft könnte auf einen Spaziergang mit einem Liebesgespräch verweisen. Dieses galt als Ausdruck eines selbstbeherrschten und respektvollen Verhaltens des Mannes und wurde als zentraler Bestandteil der Liebeswerbung angesehen.³⁷⁶ Belohnt wird dieses vorbildhafte Vorgehen mit einem Kuss in der letzten Szene unten an der linken Rippe. Gleichzeitig markiert dieser den Abschluss der Liebeswerbung und den Beginn der ehelichen Liebesbeziehung, denn im mittelalterlichen Zeremoniell war der Kuss rechtlich bindend.³⁷⁷

Weitere figürliche Szenen am Sattel finden sich an den Sattelaufgaben und -wangen. Diese sind aber nicht der Minne-Ikonografie zugehörig. Die Sattelaufgaben zeigen vorn jeweils stilisierte Wolkenformationen, aus denen Strahlen hervortreten. Das Motiv, das ebenfalls auf dem Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14) vorkommt, deutet eine göttliche Präsenz oder Sphäre an, unter der rechts ein Löwenkopf in Frontalansicht und links ein menschlicher Kopf im Profil mit porträthaften Zügen wiedergegeben sind. Der Löwe hält eine Banderole in seinem Maul mit der lateinischen In-

schrift »*deus for / titv^{do}*« (A: Gott [ist] Stärke). Unten am Hals des menschlichen Kopfes schließt eine weitere Banderole an, welche dieselben Worte trägt (C). Es handelt sich um die abgekürzte persönliche Devise von Ercole I. d'Este. Vollständig ausgeschrieben findet sich diese auf einer dritten Banderole an der linken Sattelwange: »*d // evs fortitv // do / mea*« (D: Gott [ist] meine Stärke). Dort hinterfähngt sie eine Herkulesdarstellung. Wahrscheinlich handelt es sich somit bei dem menschlichen Kopf an der linken Sattelaufgabe um ein Bildnis des Herzogs, während der Löwe gegenüber als sein herrschaftliches Symboltier gewertet werden kann.³⁷⁸

Rechts hinten an der Sattelaufgabe steht auf einer Blattranke eine Dame mit einer Rose in der rechten Hand, die nach dem Archivar Giovanni Ferrari-Moreni als Personifikation der Stadt Rovigo zu deuten ist.³⁷⁹ Denn Rovigo zählte zusammen mit Ferrara und Modena zum Herrschaftsgebiet der Familie Este, bis Ercole I. diese nach einem Krieg mit Venedig 1484 abtreten musste. Eine gleichermaßen zeitpolitische und programmatisch zur Biografie von Ercole I. passende Bedeutung könnte der Mann mit Falken und Gehstock auf der gegenüberliegenden Seite besitzen, der optisch an seinen Halbbruder Borso (1413–1471) erinnert. Seine Bedeutung ist allerdings noch nicht abschließend geklärt.

An den Sattelwangen sind mit Herkules und dem heiligen Georg zwei Figurenszenen wiedergegeben, die der heroische Kampf mit einem höchst gefährlichen tierischen Gegner eint. Auf der linken Seite kämpft der mit einem Fell bekleidete griechische Halbgott Herkules gegen den Nemeischen Löwen. Dabei stemmt Herkules sein Knie in dessen Rücken, beugt sich über ihn und öffnet weit sein Maul, um ihn zu zerreißen (Abb. 20.8). Die im Hintergrund befindliche Devise Ercoles I. ruft hier nicht nur eine Verbindung zum Herzog auf. Sie begründet aufgrund der Namensverwandtschaft zwischen Ercole und Herkules eine Identifizierung des Herrschers mit dem mythologischen Krieger.³⁸⁰ Auf der rechten Seite ist der christliche Ritterheilige Georg im Kampf mit einem Drachen dargestellt (Abb. 20.9). Bewaffnet ist er mit einem Schwert und einen Schild mit Georgskreuz. Mit dem Schwert holt Georg gerade zum tödlichen Schlag aus, womit der Höhepunkt des siegreichen Kampfes festgehalten ist, wie in der Herkulesdarstellung. Eine Ban-

Nr. 133–140 (Giovanni SASSU). Siehe zur Mode der Frührenaissance ferner THIEL 1968, S. 241–259.

³⁷² Siehe eingehender zu dieser Bildformel GLANZ 2005, S. 276–279.

³⁷³ Vgl. CAMILLE 2000, S. 39–42.

³⁷⁴ Herzdarbringungen sind u.a. auch auf dem Medici- und Ambras-Krippensattel (Kat. Nr. 14 und 26) dargestellt. Siehe zum Bildthema MÜLLER 1996b, S. 142–145.

³⁷⁵ Auf Bekränzungen wird auch u.a. in den Schnitzereien des Batthyány- und Ambras-Sattels angespielt (Kat. Nr. 9 und 26). Siehe eingehend zum Bildthema GLANZ 2005, S. 196–201.

³⁷⁶ Siehe zum Bildthema Kap. 2.3.

³⁷⁷ Vgl. GLANZ 2005, S. 240–275.

³⁷⁸ Vgl. FERRARI-MORENI 1867, S. 24; KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 123, Kat. Nr. 73 (Franca LARUSSO).

³⁷⁹ FERRARI-MORENI 1867, S. 24, nachfolgend aufgenommen in: KAT. MODENA 1882, S. 51 (Adolfo VENTURI) und KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122, Kat. Nr. 73 (Franca LARUSSO).

³⁸⁰ Auf diese Namensverwandtschaft verweisen u.a. auch Texte auf zeitgenössischen Münzen und Urkunden, vgl. zum Thema Kap. 1.3, Anm. 117.

derole mit der Aufschrift: »de / vs ` a // div / tor« (B: Gott [ist] mein Helfer) hinterfängt die Heiligenszene.³⁸¹ Sie weist auf eine göttliche Hilfestellung bei dem Kampf hin, wie es in mittelalterlichen Heiligenlegenden beschrieben wird.³⁸² Georg war der Patron der Stadt Ferrara.³⁸³ In diesem Sinne könnte die christliche Szene veranschaulicht haben, dass die Stadt und ihre Einwohner unter göttlichem Schutz stehen.

Einordnung: Mit seinen zahlreichen motivischen und schriftlichen Bezügen zu Ercole I. und zum Herrschaftsgebiet der Este ist der Este-Sattel höchstwahrscheinlich zwischen 1474 und 1484 als Auftragswerk für Ercole I. entstanden.³⁸⁴ Er könnte folglich in einem Inventar von 1597 gemeint sein, in dem »Una sella all'antica del Duca Ercole«³⁸⁵ (Ein antiker Sattel des Herzogs Ercole) in der Sattelskammer beschrieben wird.

Bekräftigt wird diese Zuweisung von der Sattelform, die grob auf seinen italienischen Ursprung im 15. Jahrhundert hinweist. Materialtechnisch und motivisch gleicht der Sattel den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Mit seinen sich aus gedrehten Beinstäben bildenden Ornamentfries und in seinem Bildprogramm steht er aber vor allem dem Medici-Krippensattel (Kat. Nr. 14) nahe. So sind auf beiden Sätteln Minnedarstellungen zu sehen, die eine vorbildhafte Liebeswerbung zeigen. Die Minnethematik ist typisch für das Spätmittelalter. Kombiniert werden die Szenen jeweils mit Ornamenten wie Girlanden und Lambrequins, die für die Frührenaissance kennzeichnend sind. Des Weiteren teilen ihre Schnitzereien, wie in Kat. Nr. 14 dargelegt, stilistische Eigenheiten. Auf diese Weise ist davon auszugehen, dass sie einer Werkstatt, wenn nicht sogar aus einer Hand stammen.³⁸⁶

In Ferrara bildete sich ab der Mitte des 15. Jahrhunderts ein Lokalstil heraus, der maßgeblich von den Malern Cosmè Tura (vor 1430–1495), Francesco del Cossa (1436–1478) und Ercole de' Roberti (um 1450/56–1496) geprägt wurde. Ein

Merkmal dieses Lokalstils ist die willentliche Negierung der naturalistischen Wiedergabe eines Raumganzen.³⁸⁷ Das heißt, dreidimensionale Objekte fanden als Schmuckelemente Eingang in die Bilder, und der Bildraum folgt keiner einheitlichen Darstellungsperspektive. Die Landschaftshintergründe wirken durch dieses Vorgehen wie Folien, zu denen die Figuren keinen Zugang haben. Eine verwandte Art der Raumgestaltung liegt den Beinschnitzereien des Este-Sattels zugrunde. Die Figuren, Pflanzen und Burgen mit widersprüchlichen perspektivischen Verkürzungen sind ohne Bedacht auf Größenverhältnisse hintereinander angeordnet. Dazu folgen die in Dreiviertelansicht wiedergegebenen Männer und Frauen, die zum Teil Kopfdrehungen ins Profil aufweisen, Darstellungsmodi, die in den Monatsbildern des Palazzo Schifanoia von 1468 bis 1469 wiederzufinden sind.³⁸⁸ In der Formulierung der Körper und Gesichter zeigen die Wandmalereien und Schnitzereien eine verwandte Starrheit. Die Haare, deren Struktur durch wellige Linien angedeutet wird, sind aus den Gesichtern herausgenommen und bilden eine fest umrissene Fläche. Die Körperbewegungen spiegeln sich nicht in den Kleidungen und deren Faltenwürfen wider. Es herrschen klare geradlinig nach unten verlaufende Falten vor. Im untersten Bildfeld der Monatsdarstellung April von Francesco Cossa ist rechts eine Rückenfigur zu sehen, die als Figurenvorbild für den Knaben der zweiten Bildszene am Sattelvorderbogen gedient haben könnte.³⁸⁹ In der Figurendisposition weisen die Wandmalereien jedoch eine größere Variationsbreite auf und die Körperproportionen sind naturgetreuer dargestellt. Die Schnitzereien des Este-Sattels stammen also nicht von den Künstlern der Ferrara-Schule. Sie entstanden aber wahrscheinlich im Einflussgebiet dieses Lokalstils. In der kunsthistorischen Forschung wird hingegen eine friaulische oder venezianische Herkunft in Erwägung gezogen.³⁹⁰

³⁸¹ Einzig Adolfo Venturi bemerkte bislang, dass hier nicht nochmals die Devise von Ercole I., sondern eine andere Inschrift in die Banderole eingetragen ist, vgl. KAT. MODENA 1882, S. 50 (Adolfo VENTURI).

³⁸² Vgl. zum Thema Kap. 2.4, Anm. 307.

³⁸³ Kat. Ausst. London 1984, S. 122, Kat. Nr. 73 (Franca Larusso).

³⁸⁴ Diese Zuweisung teilen u.a. FERRARI-MORENI 1867, S. 23–25; SCHLOSSER 1894, S. 273 (Nr. 17); KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122–123, Kat. Nr. 73, Tafel 68 (Franca LARUSSO); KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173–174, Kat. Nr. 3.7 (Mario SCALINI); KAT. MODENA 2006, S. 87–88, Kat. Nr. 47 (Maria Grazia BERNARDINI); KAT. MODENA 2015, S. 82–84, Kat. Nr. 74 (Davide GASPAROTTO). In früheren Forschungen wurde der Sattel ebenso seinem Sohn Ippolito I. d'Este (1479–1520) zugeschrieben, vgl. KAT. MODENA 1930, S. 38 (Saal 10, o.A.).

³⁸⁵ Nachlassinventar von Alfonso II. d'Este (1533–1597), 1597, in einer von Cesare d'Este (1552–1628) in Auftrag gegebenen Kopie vom 21. Oktober 1598 erhalten, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. arm. 46, vol. 16, ediert in: SELLA 1931, S. 315 (Nr. 2924). In dem

Inventar wird zudem ein türkischer Sattel mit einem geschnitzten Sattelvorderbogen aus Elfenbein genannt, vgl. ebd., S. 199 (Nr. 950).

³⁸⁶ Auf die stilistischen Gemeinsamkeiten machte auch bereits Franca Larusso aufmerksam, was zu der Annahme führte, dass beide Sättel in Norditalien, vielleicht in Florenz, entstanden sein könnten, vgl. KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 123, Kat. Nr. 73 (Franca LARUSSO).

³⁸⁷ CONRADI 1997, S. 142. Siehe zu stilistischen Analysen der Schnitzereien des Sattels bereits SCHRÖDER 2014, S. 66–71.

³⁸⁸ Siehe zu den Monatsbildern bereits Kat. Nr. 20, Fn. 371.

³⁸⁹ Siehe zur Wandmalerei KAT. AUSST. FERRARA 2007, S. 436–437, Kat. Nr. 134 (Giovanni SASSU).

³⁹⁰ KAT. AUSST. FLORENZ 1948, S. 43 (Saal 6, o.A.); KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122–123, Kat. Nr. 73 (Franca LARUSSO); KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173–174, Kat. Nr. 3.7 (Mario SCALINI); KAT. AUSST. REGGIO EMILIA 1994, S. 235, Kat. Nr. 154, Abb. S. 201 (Giovanna PAOLOZZI STROZZI); KAT. MODENA 2006, S. 87–88, Kat. Nr. 47 (Maria Grazia BERNARDINI).

Ausstellungen: Florenz, Palazzo Vecchio 1938;³⁹¹ Florenz, Palazzo Strozzi 1948; London, Courtauld Institute of Art Trust Appeal 1984; Florenz, Palazzo Medici Riccardi 1992; Reggio Emilia, Sala delle Esposizioni dell'Antico Foro Boario 1994; Aosta, Museo Archeologico Regionale Aosta 2010

Literatur: FERRARI-MORENI 1867; KAT. MODENA 1882, S. 47–52 (Adolfo VENTURI); MOLINIER 1883, S. 29; SCHLOSSER 1894, S. 272–275 (Nr. 17); KAT. MODENA 1930, S. 38 (Saal 10, o.A.); KAT. MODENA 1933, S. 14 (Emma ZOCCA); KAT. MODENA [1935], S. 16 bzw. 14 (Emma ZOCCA); KAT. AUSST. FLORENZ 1948, S. 43 (Saal 6, o.A.); GENTHON 1970, S. 6; KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122–123, Kat. Nr. 73, Tafel 68 (Franca LARUSSO); KAT. MODENA 1987, S. 190 (Jadranka BENTINI); BOCCIA 1988, S. 9; KAT. AUSST. FLORENZ 1992, S. 173–174, Kat. Nr. 3.7 (Mario SCALINI); KAT. AUSST. REGGIO EMILIA 1994, S. 235, Kat. Nr. 154, Abb. S. 201 (Giovanna PAOLOZZI STROZZI); TUOHY 1996, S. 292, Abb. 60; KAT. MODENA 2006, S. 87–88, Kat. Nr. 47 (Maria Grazia BERNARDINI); RADWAY 2009, S. 61–62 (Nr. 20); SCALINI 2010, S. 23–24; SCHRÖDER 2014, S. 50–71; KAT. MODENA 2015, S. 82–84, Kat. Nr. 74 (Davide GASPAROTTO); KAT. AUSST. FLORENZ 2015a, S. 227, Kat. Nr. 101 und 102 (Benedetta CHIESI); KAT. FLORENZ 2018, S. 329, Kat. Nr. VII.67 (Benedetta CHIESI).

Internetquellen: Website der Galleria Estense, URL: https://gallerie-estensi.beniculturali.it/opere/collezioni/#/dettaglio/819280_Scene%20cortesi, zuletzt geprüft am 24.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/1b30e3a3_dfb68dcd.html, zuletzt geprüft am 24.01.2024.

**Kat. Nr. 21, Thill-Sattel in New York,
Metropolitan Museum of Art**

Inv. Nr. 36.149.11

Tafel 73–75

Lokalisierung: Norditalien oder Österreich

Datierung: um 1400

Material: Knochen, geschnitzt, graviert, geschwärzt und gefasst mit roter Farbe; Hirschhorn (?); Leder; Tierhaut;

Holz (Birke); Birkenrinde

Maße: Höhe 31,1 cm; Länge 50,8 cm; Tiefe 40,6 cm

Inschriften: deutsch, gotische Minuskel auf Bänderolen:

A) bol / auf / sandd³⁹² [jor]jigen³⁹³ / nam³⁹⁴ [...] [h]ilf rittersand / jorig

B) hilf [...]

Provenienz: Der Beinsattel war eine Zeitlang in der Sammlung von Franz Thill (1830–1903) in Wien. Kurz nach dessen Tod gelangte er wahrscheinlich in den Besitz des Londoner Waffensammlers und Kunsthändlers Samuel J. Whawell (1857–1926) und anschließend nach Boston zu Frank Gair Macomber (1849–1941).³⁹⁵ Bei einer Versteigerung am 11. Dezember 1936 in New York wurde er von Christian Andrew Zabriskie (1899–1970) angekauft,³⁹⁶ der ihn noch im selben Jahr dem Metropolitan Museum of Art übereignete.³⁹⁷

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Etwa zwei Drittel der Beinauflagen des Thill-Sattels wurden mit blanken großformatigen Knochenplatten erneuert.³⁹⁸ Nur am Sattelvorderbogen sind die ursprünglichen geschnitzten Beinauflagen erhalten, wobei auch an der linken unteren Rippe und an der rechten äußeren Bordüre spätere Ergänzungen zu finden sind. Im Gegensatz zu den blanken Ergänzungen vervollständigen sie das gezeigte Bildprogramm mittels Gravuren. Diese sind wie die Schnitzereien geschwärzt. Unter der Schwärzung lassen sich noch Reste eines roten Farbauftrages an den Schnitzereien finden, die zum ursprünglichen Bestand des Sattels gehören könnten. Die erneuerten blanken Beinplatten am rückwärtigen Sattel scheinen unter Spannung zu stehen. Sie weisen einzelne Risse auf und lösen sich partiell vom Sattelgrund. Die Beinaußenumrandung sowie die Beinleisten der Längsachse wurden ferner mehrheitlich ersetzt und sind teils nur noch am Sattelvorderbogen im Original erhalten. Die senkrechten Beinleisten am Sattelvorderbogen scheinen lediglich rechts unten erneuert worden zu sein. Sie wurden wahrscheinlich zur farblichen Angleichung gänzlich mit einer braunen lasureartigen Bemalung versehen. Unterhalb der Voluten des Sattelknaufes befindet sich ein großes rundes Loch an den äußeren Bordüren. An den unteren Rippen, den vorderen Standflächen des Sattels, ist der Sattelbaum abgenutzt. Das

³⁹¹ Diese Information folgt der Angabe in KAT. AUSST. LONDON 1984, S. 122, Kat. Nr. 73 (Franca LARUSSO).

³⁹² Der letzte Buchstabe ist abgerieben.

³⁹³ Vom ersten Buchstaben ist lediglich das obere Schaftende sichtbar. Der zweite und dritte Buchstabe ist verloren bzw. nicht mehr lesbar.

³⁹⁴ Vom letzten Buchstaben ist der zweite Bogen beschädigt.

³⁹⁵ Handschriftlicher Sammlungskatalog, Cleveland Museum of Art, Ingalls Library, U804.E85 C38 1900z, vgl. KAT. PRIV. BOSTON 1900–1915, Bd. 8, o.S., Kat. Nr. 801 (Frank Gair MACOMBER).

³⁹⁶ KAT. AUKT. NEW YORK 1936, S. 60, Lot. 381.

³⁹⁷ Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/e84a0cc2_f12d9581.html, zuletzt geprüft am 24.01.2024.

³⁹⁸ Zu diesen und weiteren Umarbeitungsmaßnahmen sind der Verfasserin keine schriftlichen Informationen bekannt. Ein herzlicher Dank für die Zusammenarbeit und die Objektanalysen vor Ort gilt den Kuratoren der Waffensammlung des Metropolitan Museum of Art, Stuart W. Pyhrr und Donald J. LaRocca.

Leder an den Sattelwangen ist fleckig und abgerieben. Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist in einem auffällig guten Zustand und weist vornehmlich in den Randbereichen einzelne Fehlstellen auf. An den äußeren Bordüren wurden zwei Bohrungen nachträglich verschlossen. Weitere Bohrungen könnten von den späteren Beinauflagen verdeckt sein – dies würde allerdings voraussetzen, dass auch die Birkenrindenauflagen erneuert wurden, denn an ihnen sind keine weiteren Bohrungen sichtbar.

Beschreibung: Der Thill-Sattel besteht aus einem hölzernen und mit Tierhaut bespannten Sattelbaum der Bocksattel-form. Diese mehrschichtige, äußerst stabile und damit zweckmäßige Grundkonstruktion ist auf der Unterseite mit Birkenrinde und auf der Oberseite mit Bein- und Lederauflagen belegt. Die hellen Lederauflagen, die wohl früher dunkler waren und einen wirkungsvollen Kontrast zu den hellen Beinauflagen bildeten, erstrecken sich über die Sattelwangen und -stege sowie die Unterseite des Sattelknaufes. Die restliche Satteloberfläche zieren Knochenplatten und Beinleisten aus Hirschhorn (?). Zu einem unbekanntem Zeitpunkt wurden sie zum Großteil erneuert, sodass allein die geschnitzten Beinplatten am Sattelvorderbogen noch einen Eindruck vom früheren Dekor des Sattels vermitteln. Die Beinleisten an der Längsachse sowie am Sattelvorderbogen gliedern die Satteloberseite in mehrere Bildbereiche, die achsensymmetrisch gestaltet sind. An den inneren Bordüren stehen sich ein Mann und eine Frau gegenüber. Die Frau links trägt ein bodenlanges Doppelkleid mit langen Hängeärmeln. Ihre Haare werden von einer Art Kapuze vollständig verdeckt. Der Mann rechts verfügt über schulterlanges lockiges Haar und ist ebenfalls in eine höfische Gewandung gekleidet, wie sie für das 15. Jahrhundert kennzeichnend ist (Abb. 21.5).³⁹⁹ In seinem Fall reicht diese jedoch bis kurz unter die Knie. An den Füßen trägt er lange spitz zulaufende Schnabelschuhe, die seinen adligen Stand signalisieren. Im Hintergrund der beiden Figuren schlängeln sich jeweils beschriftete Banderolen vom Sattelknauf zu den äußeren Bordüren. Die höfische Dame berührt die Banderole mit ihrer linken Hand, als würde sie diese halten. Mehrere Worte sind in teils größeren Abständen auf der Banderole zu lesen, die folgenden Satz ergeben: »*bol / auf / sandd [jor]igen / nam [...] [h]ilf rittersand / jorig*« (A: im Namen des heiligen Georg [...] hilf Ritterheiliger Georg). Auf der rechten Sattelseite ist hingegen nur noch das Wort »*hilf*« (B) erhalten. Der höfische Knabe hält die rechte Hand

erhoben, als würde er auf die Banderole verweisen. Bekannt ist die Gestik aber vor allem als Redegestus aus höfischen Minnedarstellungen, sodass sich die beiden Figuren wahrscheinlich in einem Liebesgespräch befinden. Die Banderolenschriften könnten in diesem Deutungszusammenhang ihre Ausrufe darstellen. Sie sind angesichts ihres Inhaltes aber eher als vorformulierte Glaubensbezeugungen und Hilferufe des Betrachters oder einstigen Sattelleigentümers aufzufassen.⁴⁰⁰ Das Gespräch zwischen Mann und Frau stellt eine wesentliche Form der Annäherung innerhalb der vorbildhaften höfischen Liebeswerbung dar. Dementsprechend oft ist es in der Minne-Ikonografie sowie auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts zu sehen.⁴⁰¹ Darüber hinaus zeigen der Palagi-, Meyrick- und Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 5, 18 und 23) eine verwandte Bildanlage. Auch auf ihnen sind höfische Paare ohne weitere Attribute und umringt von Banderolen an den inneren Bordüren abgebildet. Anhand der Sättel – deren Bildprogramme sich weitestgehend auf die Liebesgespräche beschränken – lässt sich vermuten, dass das Bildprogramm des Thill-Sattels ehemals nicht zwangsläufig weitere Figurendarstellungen besessen haben muss. Stattdessen könnten sich weitere Banderolen sehr dekorativ über den gesamten rückwärtigen Sattelbereich gewunden haben, wie auf dem Meyrick- und Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 18 und 23).

Im Sitzbereich des Thill-Sattels sind auf jeder Sattelseite zwei übereinander angeordnete Riemenöffnungen zur Befestigung des Bauchgurtes und der Steigbügel in den Sattelkorpus eingelassen. Dazu sind zwei nachträglich verschlossene Bohrungen als technische Einrichtungen an den äußeren Bordüren erkennbar. Derlei Bohrungen dienten zur Befestigung des Vorder- und Hinterzeugs sowie des Sattelkissens. Somit ist anzunehmen, dass der Sattel einst weitere Bohrungen besessen hat. Davon unabhängig handelt es sich beim Thill-Sattel um einen funktionstüchtigen Reitsitz. Als solcher könnte er mit Blick auf die umfangreichen Umarbeitungsmaßnahmen, die durch einen schlechten Erhaltungszustand bedingt worden sein könnten, durchaus gebraucht worden sein.

Einordnung: Der Thill-Sattel weist formal, materialtechnisch und motivisch zahlreiche Gemeinsamkeiten mit den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts auf. Angesichts der großen Figurendarstellungen an den inneren Bordüren und den Banderolen, die sein Bildprogramm dominieren, ist er am ehesten mit dem Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23) ver-

³⁹⁹ Siehe zur Mode des 15. Jahrhunderts THIEL 1968, S. 199–202 und BÖNSCH 2001, S. 98–109.

⁴⁰⁰ Vergleichbare Banderolenschriften teils in analogen aber auch in anderen Darstellungskontexten sind auf dem Tower- und Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 17 und 18) sowie auf spätmittelalterlichen und frühneuzeitli-

chen Rüstungen und Waffen zu finden. Sie gehen auf die Funktion Georgs als Schutzheiliger und Schlachtenhelfer zurück, vgl. Kap. 2.4, S. 45.

⁴⁰¹ Siehe zum stehenden Liebesgespräch als eine Stufe der vorbildhaften höfischen Liebeswerbung Kap. 2.3.

gleichbar. Ausgehend von der Stilistik der Beinschnitzereien gleicht er jedoch keinem anderen erhaltenen Werk.

Die Schnitzereien sind sehr flach in die Beinplatten eingegeben. Die Banderolen sind mittels einzelner Linien eher graviert als geschnitzt. Parallelschraffuren an ihren sich schneckenförmig eindrehenden Enden deuten Schatten an und erzeugen auf diese Weise Räumlichkeit. Die zwei in Dreiviertelansicht wiedergegebenen höfischen Figuren sind etwas plastischer in die Beinauflagen modelliert und ragen aus der Grundfläche leicht hervor. Ihre säulenförmigen Körper sind durch die Schnürungen der Gewandungen unterhalb der Brust bzw. in der Taille formelhaft gegliedert. Der Oberkörper des Mannes hat eine nahezu runde Form. Die Darstellungen besitzen einen Hang zur geometrischen Form, wie seine Locken beweisen, in deren einzelne Rundungen gerade Linien eingegeben sind (Abb. 21.5). Die ovalen Gesichter besitzen stark ausgeprägte Kinnpartien, spitze Nasen und schlitzartige Augen, womit sie entfernt an die Darstellungen des Ambras-Sattels (Kat. Nr. 26) erinnern. Das Kinn setzt sich aber nicht ab, sondern bildet bei den Gesichtern des Thill-Sattels mit dem unteren Abschluss des Unterkiefers eine diagonale Linie. Diese markanten Gesichtszüge in Verbindung mit ihren vollständig verdeckten Haaren lassen die Frau für gegenwärtige Betrachtende sehr männlich erscheinen. Ihr Rock weist, wie jener des Mannes, einige wenige Falten auf. Am Boden ist er leicht gestaucht und bildet am Saum Wellen aus.

Mit diesen Charakteristika sind die Schnitzereien am ehesten mit der sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts, namentlich den Werken der Brüder Lorenzetti, vergleichbar, die ebenso sehr massig wirkende Figuren zeigen.⁴⁰² Die Kleidungen der Figuren deuten aber auf eine Entstehung des Sattels im 15. Jahrhunderts hin. Womöglich wurden die Schnitzereien so von einem von der sienesischen Kunst geprägten, deutschsprachigen Schnitzer zu Beginn des 15. Jahrhundert ausgeführt. In der kunsthistorischen Forschung wurde der Sattel bislang im süddeutschen oder österreichischen Raum um 1400 lokalisiert.⁴⁰³ Lediglich János Eisler schlug eine deutlich spätere Datierung um 1450 in Tirol vor.⁴⁰⁴

Ausstellungen: Louisville (Kentucky), J. B. Speed Art Museum 1955

⁴⁰² Siehe für Arbeiten der Brüder Lorenzetti FRUGONI 2002.

⁴⁰³ KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955, Kat. Nr. 54, Abb. 54 (Stephen V. GRANCSAY); Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/29624>, zuletzt geprüft am 25.01.2024.

⁴⁰⁴ János Eisler brachte den Beinsattel mit dem Körmend-Sattel (Kat. Nr. 6) in Verbindung, vgl. EISLER 1979, S. 234, Anm. 53.

⁴⁰⁵ In einem Inventar von 1816 wird eine »Sella istoriata con una pistola« (bebildeter Sattel mit einer Pistole) genannt, den Alessandra Squizzato und Francesca Tasso für den Beinsattel halten, Mailand, Archivio della

Literatur: KAT. PRIV. BOSTON 1900–1915, Bd. 8, o.S., Kat. Nr. 801 (Frank Gair MACOMBER); KAT. AUKT. NEW YORK 1936, S. 60, Lot. 381; GRANCSAY 1937; KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955, Kat. Nr. 54, Abb. 54 (Stephen V. GRANCSAY); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 17); EISLER 1979, S. 234, Anm. 53; VERÖ 2006, S. 278 (Nr. 18); RADWAY 2009, S. 55–56 (Nr. 15).

Internetquellen: Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/29624>, zuletzt geprüft am 25.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/e84aocc2_f12d9581.html, zuletzt geprüft am 25.01.2024.

Kat. Nr. 22, Trivulzio-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art

Inv. Nr. 40.66a

Tafel 76–79

Lokalisierung: Österreich, Wien oder Salzburg (?)

Datierung: um 1420–1450

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

Maße: Höhe 33,8 cm; Länge 52,1 cm; Tiefe 34,6 cm

Gewicht: ca. 2,7 kg

Heraldische Zeichen und Wappen: zwei unkenntlich gemachte Wappen und ein Adler

Inschriften: gotische Minuskel, dreifach im Bildraum schwebend (A–C) und einmal von einer Dame in der Hand gehalten (D):

A) e

B) v

C) b

D) e

Provenienz: Der Beinsattel wird erstmals im 19. Jahrhundert in der Sammlung des Fürsten Gian Giacomo Trivulzio (1774–1831) in Mailand erwähnt.⁴⁰⁵ Im Jahr 1928 wurde er an die Kunsthandlung von Julius Böhler (1860–1934) in München verkauft, von wo er im selben Jahr zu den Duveen Brothers und zu dem Bankier Clarence H. Mackay (1874–

Fondazione Trivulzio, Araldica, Uffici, 3.90, Piede B, Nr. 73, ediert in: SQUIZZATO/TASSO 2017, S. 255 (Nr. 73). Eindeutiger kann der Beinsattel in einer Aufstellung der Sammlung von 1856 identifiziert werden, Mailand, Archivio della Fondazione Trivulzio, Araldica, Uffici, 3.89, Nr. 269, ediert in: Ebd., S. 260 (Nr. 269). Hier wird er als »Una sella d'avorio con figure a basso rilievo £ 400« (Ein Sattel von Elfenbein mit Figuren im Flachrelief £ 400) beschrieben. Bereits zuvor wird ein Elfenbeinsattel in der Trivulzio-Sammlung erwähnt in DU SOMMERARD/DU SOMMERARD 1838–1846, Bd. 5, S. 223 und Bd. 8 (Album), 4e série, Tafel XXV.

1938) in New York gelangte.⁴⁰⁶ Seit 1938 war er im Besitz von Jacques Seligmann (1858–1923) in New York.⁴⁰⁷ Zusammen mit einer Satteldecke jüngeren Datums (Inv. Nr. 40.66b)⁴⁰⁸ kam der Sattel 1940 ins Metropolitan Museum of Art in New York.

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Die Beinauflagen des Trivulzio-Sattels weisen Risse und Fehlstellen auf. Größere Materialverluste finden sich an den Voluten des Sattelknaufes sowie an der linken Sattelwange. Kleinere Beschädigungen sind unter anderem an den Rändern der Beinplatten, an den Riemenöffnungen der linken Sattelseite, am Rocksäum der sitzenden Dame rechts am Sattelhinterbogen und am Ärmel des Knaben an der linken Sattelaufgabe zu verzeichnen. Am Übergang der rechten Sattelaufgabe zum Sattelsteg wurde eine Schadstelle mit weißer Füllmasse ausgeglichen.⁴⁰⁹ Die Beinleiste der Längsachse ist hinten abgebrochen, wie ein Teil der Beinleiste am rechten Sattelvorderbogen. Die Beinaußenumrandung fehlt am Sattelknauf sowie partiell am Sattelhinterbogen und an der linken Sattelaufgabe. Die oberen Riemenöffnungen wurden durch einen rechteckigen Holzeinsatz am Rand verkleinert.

Im Hintergrund der geschnitzten Figurenszenen sind Reste eines flächig aufgetragenen blauen und grünen Farbauftrags aus Azurit und Kupfer zu erkennen, die 2005 naturwissenschaftlich untersucht wurden.⁴¹⁰ Ferner sind unter anderem an den Lippen und Pupillen der Figuren rote und schwarze Farbpigmente sichtbar. Einzelne Beinauflagen sowie die Birkenrinde der Sattelunterseite sind mit einer braunen harzartigen Schicht versehen, die wohl nicht zum ursprünglichen Bestand des Sattels gehört. Die Birkenrinde ist insbesondere an den Randbereichen abgeblättert. Hinten zwischen den Sattelaufgaben ist mit Metallnägeln ein Lederriemen mit einer Metallschnalle befestigt. Im Bereich der Sattelkammer finden sich Überbleibsel eines weiteren Lederriemens sowie Nagelrückstände, die von weiteren Montierungen zeugen. Im Bereich der linken Sattelaufgabe ist ein achteckiger Zettel mit der Nummer »29364« aufgeklebt. Daneben finden sich Reste und im rechten Sitzbereich ein Abdruck entfernter Papieretiketten.

Beschreibung: Der Trivulzio-Sattel besteht aus einem rundum mit Tierhaut behüteten Sattelbaum der Bocksattel-form, der auf der Oberseite mit Knochen und Hirschhorn (?) und auf der Unterseite mit Birkenrinde belegt ist. Er ist einer von drei erhaltenen Beinsätteln (vgl. Kat. Nr. 14 und 25), deren Oberflächen vollständig mit Bein verziert sind. Selbst die Voluten des Sattelknaufes und Sattelstege wurden trotz ihrer Kleinteiligkeit und starken Wölbung mit Bein versehen. Die Beinauflagen, die mittels Beinnägeln und Klebemitteln appliziert sind, weisen figurenreiche Schnitzereien auf, die unter anderem mit einem Liebesgespräch, der Minnegabe und Herzdarbringung verschiedene Stadien der höfischen Liebeswerbung zeigen. Durch eine Beinleiste an der Längsachse des Sattels werden die Darstellungen in zwei Bildhälften geteilt, die achsensymmetrisch gestaltet sind.

An der linken inneren Bordüre stehen sich eine Dame und ein Knabe gegenüber. Sie sind wie die übrigen Männer und Frauen auf dem Sattel – mit Ausnahme eines Trommlers an der rechten Rippe – in Gewandungen mit langen Hängeärmeln gekleidet. Eine Mode wie sie für Angehörige des Hofes im 15. Jahrhundert charakteristisch ist.⁴¹¹ Seinem sozialen Status entsprechend greift der Knabe mit seiner linken Hand an den Dusing, eine spezifisch ritterliche bzw. höfische Geste, die ebenso bei den Männern des Körmend- und Possenti-Sattels (Kat. Nr. 6 und 24) vorkommt.⁴¹² Die zweite, rechte Hand reicht er der höfischen Dame, die ihre Hand in seine legt. In Anlehnung an den mittelalterlichen Handgang zur Aufnahme eines Lehnverhältnisses, bei dem der Lehnherr die Hand des Vasallen umschloss, könnte dieses Vereinen der Hände den Beginn einer offiziellen Liebesbeziehung zwischen dem Paar markieren.⁴¹³ Der Szene ging demnach bereits eine höfische Liebeswerbung voraus, die im Sitzbereich und rückwärtigen Bereich des Sattels wiedergegeben ist.

Um seinen Mut und seine Tapferkeit zu beweisen, kämpft rechts neben dem Handgang ein höfischer Knabe mit einer Keule⁴¹⁴ gegen ein Wesen mit menschlichem Kopf und straußenartigem Körper.⁴¹⁵ Kritisch beäugt wird das Geschehen von einer höfischen Dame, weiter rechts. Sie hebt

⁴⁰⁶ OLIVER 2002, S. 28; KAT. AUSST. NEW YORK 1931, S. 34, Kat. Nr. 113 (Stephen V. GRANCSAY).

⁴⁰⁷ KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 497–498, Kat. Nr. 165 (Eric RAMÍREZ-WEAVER).

⁴⁰⁸ Die Satteldecke wird zusammen mit dem Beinsattel abgebildet in KAT. AUSST. NEW YORK 1931, S. 34, Kat. Nr. 113, Abb. 113 (Stephen V. GRANCSAY).

⁴⁰⁹ Zu dieser Restaurierung sind keine schriftlichen Informationen bekannt.

⁴¹⁰ Herzlichen Dank an Christine Brennan, Senior Research Associate für mittelalterliche Kunst am Metropolitan Museum of Art, für die Zusammenarbeit und die Einsicht in den Untersuchungsbericht.

⁴¹¹ BÖNSCH 2001, S. 98–109. Ausführlichere Gewandbeschreibungen verwandter Mode finden sich u.a. in Kat. Nr. 5 und 6.

⁴¹² Siehe zu Thema bereits Kat. Nr. 6, Fn. 94.

⁴¹³ MÜLLER 1996b, S. 76.

⁴¹⁴ Dabei ist die Keule eine unhöfische Waffe, vgl. zu Thema Kat. Nr. 14, S. 165.

⁴¹⁵ Vergleichbare Mischwesen finden sich in einem Musterbuch, das im Umkreis von Tomaso da Modena (1325/26–1379) verortet wird, ca. 1370–1380, 23,2 x 17,6 cm, Tinte und Bleistift auf Pergament, New York, Pierpont Morgan Library, Department of Drawings and Prints, Inv. Nr. B3 027 A 09, fol. 7v, digitalisiert auf deren Website, URL: <https://www.themorgan.org/collection/model-book/8>, zuletzt geprüft am 26.01.2024. Siehe zum Werk ferner SCHELLER 1963, S. 137–141, Abb. 95 (Nr. 20). Bemerkenswerterweise kommen vergleichbare Mischwesen in Verbindung mit Keulen auf dem Borromeo-Sattel (Kat. Nr. 16) vor.

mit der linken Hand standestypisch ihren Rock an,⁴¹⁶ während sie unbeeindruckt und unerschrocken mit der rechten Hand das Mischwesen berührt. Es bedarf somit scheinbar eines stärkeren Gegners, um die Gunst der Dame zu gewinnen, wie zum Beispiel einen Drachen. Eben dieser ist im Kampf mit einem höfischen Knaben auf der linken Sattelaufgabe neben einem stehenden Paar im Liebesgespräch wiedergegeben (Abb. 22.8). Mit einer Lanze sticht der über dem Drachen stehende Knabe gerade in dessen Genick, während er gleichzeitig sein Schwert zum Schlag erhebt. Dieser Zweiwaffengang und die Bildanlage insgesamt erinnern an die christliche Ikonografie des heiligen Georg als Drachentöter. Lediglich in der Gewandung des Knaben und in dem Umstand, dass dieser nicht in den Rachen des Drachens sticht, sind Unterschiede zwischen den beiden Szenen zu erkennen. Zum direkten Vergleich ist vorn an der linken äußeren Bordüre der Heilige im ritterlichem Plattenharnisch mit Georgskreuz und Lanze als Drachentöter abgebildet (Abb. 22.7). Georgs Drachenkampf wird auf diese Weise thematisch mit der Minne verknüpft.⁴¹⁷

Am Sattelhinterbogen umwirbt ein Knabe mit seinem Lautenspiel eine Dame (Abb. 22.4).⁴¹⁸ Er ist weitaus kleiner als die vor ihm sitzende Dame dargestellt, wodurch das innerhalb der höfischen Liebeswerbung vorherrschende asymmetrische Verhältnis zwischen Mann und Frau veranschaulicht wird. Musikalisch begleitet wird er von einem Trompetenspieler unterhalb der Szene, der ein zweites Mal auf dem linken Sattelknauf zu sehen ist. Die Dame am hinteren Sattelbogen hält den Buchstaben »e« (A) in ihrer linken Hand erhoben. Analog zu drei weiteren in das Bildprogramm eingelassenen Bandminuskeln kann der Buchstabe als Initiale des unbekanntes Sattelleigentümers gelesen werden. In der kunsthistorischen Forschung wurde so die Möglichkeit in Betracht gezogen, das »e« könne, wie ein zweites »e« (D) am rechten Sitzbereich, für Eufemia Sofia von Bayern (1376–1428), die zweite Frau des deutschen Königs Wenzel IV. von Luxemburg (1361–1419, tschechisch Vá-

clav), stehen.⁴¹⁹ Ein »v« (B) an der rechten Sattelaufgabe könne hingegen an den König selbst erinnern. Diese Deutung basiert auf Untersuchungen illuminierten Handschriften, in denen die Initialen des Herrscherpaares ins Bildprogramm eingearbeitet wurden (Abb. 16).⁴²⁰ Selbst in böhmischen Handschriften wird aber als Initiale des Königs ein »w« und kein »v« verwendet. Zudem ist in diesem Deutungszusammenhang die Bedeutung des Buchstabens »b« (C) am rechten hinteren Sattelbogen kritisch zu hinterfragen.⁴²¹ Für die Zuweisung des Beinsattels an einen deutschen König spricht jedoch ein heraldischer Adler an der rechten Sattelwange, der rechts von einem König mit Schwert flankiert wird. Das Wappen auf der linken Sattelwange, welches von einem höfischen Paar gehalten wird, wurde genauso wie ein Wappen an der Frontplatte des Sattels⁴²² unkenntlich gemacht.

Am Sattelhinterbogen ist eine zweite Figurenszene mit einer sitzenden Dame wiedergegeben. Sie hebt ein Herz empor. Offenbar handelt es sich um ein Geschenk des vor ihr stehenden Knaben als Zeichen seiner tiefen Empfindungen und vollständigen Hingabe.⁴²³ Der Knabe reicht ihr als zweites Minnegeschenk zudem einen vasenartigen Gegenstand, der jenem in der Hand eines Knaben an der linken Rippe ähnelt.⁴²⁴ Unterhalb der Szene ist im Sitzbereich ein Knabe mit einer Pflanze gezeigt, der einer stehenden Dame vor ihr seine Aufwartung macht. Sie hat sich allerdings mit dem Rücken zu ihm gewandt und hält einen Spiegel vor ihr Gesicht. Der Spiegel gilt als jungfräuliches Attribut. Er könnte aber auch auf die Vernarrtheit der Dame in ihr eigenes Spiegelbild aufmerksam machen und in Anlehnung an den griechischen Mythos von Narziss auf eine unerwiderte leidvolle Liebe verweisen.⁴²⁵

Weiter vorn über der oberen Riemenöffnung ist ein dritter Drachenkampf zu sehen. Wie jener an der linken Sattelaufgabe kann er als Minnedienst gedeutet werden. An der inneren Bordüre folgt ein sich umarmendes höfisches Paar, musikalisch begleitet von einem Narren mit Trommeln an der

⁴¹⁶ Vgl. zu der Geste bereits Kat. Nr. 6, S. 143.

⁴¹⁷ Siehe zum Thema Kap. 2.4.

⁴¹⁸ Siehe zum Lautenspiel Kat. Nr. 4, S. 136.

⁴¹⁹ SCHLOSSER 1894, S. 262 und 272 (Nr. 16); KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 497–498, Kat. Nr. 165 (ERIC RAMÍREZ-WEAVER); SQUIZZATO/TASSO 2017, S. 220 (Nr. 23).

⁴²⁰ Zum gezeigten Psalter von König Wenzel IV., Prag, um 1395, vgl. Kap. 1.3, Anm. 120. Siehe als weiteres Beispiel die *Bellifortis* des Conrad Kyser in Göttingen (vgl. zur Handschrift, Kap. 1.3, Anm. 126), fol. 85r, vgl. den Faksimile-Druck KYESER 1967, Bd. 1, fol. 85r und KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 482–484, Kat. Nr. 152 (Dirk H. BREIDING). Dort sind die Initialen zusammen mit einem Reichsadler auf einem Zelt dargestellt.

⁴²¹ Von Eric Ramírez-Weaver wurde das »b« als Verweis auf die Herkunft von Eufemia Sofia gedeutet, vgl. KAT. AUSST. NEW YORK/PRAG 2005, S. 236, Kat. Nr. 90 (ERIC RAMÍREZ-WEAVER). Mehrfach wurde die Mi-

nuskel fälschlicherweise als »v« identifiziert, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 272 (Nr. 16); GRANCSAY 1941, S. 75; KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 497–498, Kat. Nr. 165 (ERIC RAMÍREZ-WEAVER). Siehe zu Deutungen, nach denen die Minuskeln »e« und »w« nicht als persönliche Initialen, sondern als Zeichen des Königs und seines Volkes gelesen werden PANUŠKOVÁ 2018, S. 93–94.

⁴²² Stephen V. Grancsay zufolge soll auf dem Wappen ein Kreuz dargestellt gewesen sein, vgl. GRANCSAY 1941, S. 75.

⁴²³ Eine Herzdarbringung ist auch auf dem Este- und Ambras-Sattel dargestellt (Kat. Nr. 20 und 26). Siehe zur Ikonografie MÜLLER 1996b, S. 142–145.

⁴²⁴ Siehe zum Thema des Minnegeschenks ebd., S. 76–81.

⁴²⁵ Siehe zum Spiegel innerhalb der Minne-Ikonografie CAMILLE 2000, S. 44–49. Der griechische Mythos von Narziss war im Mittelalter durch Ovids *Metamorphosen* als auch weitere literarische Bearbeitungen, wie dem *Roman de la Rose*, bekannt, vgl. WALDE 2002.

unteren Rippe.⁴²⁶ Von dem Geschehen abgewandt hat sich an der äußeren Bordüre ein vielleicht verschmähter Knabe in Seitenansicht mit markantem Gesichtsprofil und einer Pflanze in der linken Hand. Die Umarmung an der inneren Bordüre kann als Liebeslohn und Endpunkt der Liebeswerbung angesehen werden,⁴²⁷ während zwei weitere Minneszenen an der rechten Sattelaufgabe wahrscheinlich die Aufnahme eines höfischen Knaben in den Minnedienst markieren. Ablehnend kreuzt hier ein Knabe vor dem Oberkörper seine Arme. Er steht vor einem Mischwesen aus Strauß und Mensch, ähnlich jenem am linken Sitzbereich. Die Armhaltung des Knaben drückt seine Verweigerung des Minnedienstes aus, vielleicht weil die Dame noch nicht zur Liebeswerbung eingewilligt hat. Erst in der Szene rechts will sie die Hand des Knaben umfassen und damit die Liebeswerbung eröffnen.

In dieses reiche Bildprogramm sind gekonnt jeweils zwei Riemenöffnungen pro Sattelseite für den Bauchgurt und die Steigbügelriemen in den Sitzbereich eingelassen. Sie werden von Ornamentbändern mit Schachbrettmustern umrahmt, welche ferner die Beinleisten am Sattelvorderbogen zieren. Analog zum Lambrequin an der Beinleiste der Längsachse sind Schachbrettmuster wiederholt auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts anzutreffen (Kat. Nr. 5–7, 13, 16 und 26). Zur Befestigung von weiterem Sattelzeug lassen sich acht Bohrlöcher je Sattelseite finden. Neben seinem stofflichen Aufbau zeugen die technischen Einrichtungen davon, dass der Trivulzio-Sattel als funktionstüchtiger Reitsitz konzipiert wurde. An ihnen sind jedoch kaum Abnutzungsspuren zu verzeichnen. Auch wenn an der Sattelunterseite befestigte Lederriemen ihre Aufgaben partiell übernommen haben könnten, ist mit Blick auf den sehr guten Erhaltungszustand des Sattels von einer lediglich vereinzelt Nutzung des Werkes als Reitsitz auszugehen.

Einordnung: Der Trivulzio-Sattel gleicht in seiner Sattelform, seinem stofflichen und technischen Aufbau sowie seiner Bildthematik den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. Durch die Beinauflagen, welche seine Satteloberfläche vollständig bedecken, und die Fülle der auf ihnen gezeigten Minneszenen ist er dabei ein besonders eindrucksvolles Werk seiner Zeit, das die hohe Qualität des spätmittelalterlichen Sattler- und Schnitzhandwerks unterstreicht.

In der Ausführung der Beinschnitzereien weist der Trivulzio-Sattel große Gemeinsamkeiten mit den Schnitzereien des Körmend-Sattels auf, wie in Kat. Nr. 6 dargelegt. Die typisiert in Dreiviertelansicht dargestellten höfischen Männer und Frauen auf beiden Sätteln bestechen jeweils durch einen statisch-kubischen Figurenstil, der in den Gewand-

figuren starke Verbindungen zum Internationalen Stil um 1400 zeigt. Eine Entstehung der beiden Sättel in der ersten Jahrhunderthälfte im Wiener oder Salzburger Raum erscheint daher realistisch. Während sich die rechteckigen Gesichter der Figuren mit ihren mandelförmigen Augen mit eingetieften Pupillen, spitz zulaufenden Nasen und schlauchartigen Lippen mit leicht herabgezogenen Mundwinkeln auf den Sätteln nahezu gleichen (Abb. 6.7 und 22.8), sind in der Ausgestaltung der Gewandungen beim Trivulzio-Sattel Besonderheiten zu bemerken: So fallen die a-linienförmigen Röcke der Frauen, hervorgerufen durch eine abweichende Figurengestik, zumeist in parallelen diagonalen Falten bis zum Boden. Lediglich eine höfische Frau am linken Sitzbereich hebt mit ihrer Hand eine Stoffbahn ihres Rockes an, wie die Frauen auf dem Körmend-Sattel. Hierdurch ergibt sich ein einmal gebrochener und damit etwas aufgelockerter Gewandverlauf. Beim Trivulzio-Sattel sind dazu keine Hängeärmel wiedergegeben, die in Kaskaden nach unten verlaufen. Stattdessen fallen sie ohne Abstufungen gerade von den Schultern herab. Gemein sind den Darstellungen jedoch die überlangen Frauenröcke, die in flachen Bahnen am Boden aufliegen und am Saum bevorzugt doppeltrichterförmige Falten ausbilden. Mehrfach sind zudem auf beiden Sätteln lange Hängeärmel zu sehen, die kurz vor dem Boden nochmals, wie von einem Windstoß getroffen, aufgewirbelt werden. Die Bildfiguren agieren beim Trivulzio-Sattel vor einem landschaftlichen Hintergrund mit Bäumen mit stark stilisierten zum Teil sternförmigen Baumkronen. Beim Körmend-Sattel suggerieren hingegen fantasievoll ausgestaltete Blattranken einem naturnahen Raum.

Die Schnitzereien des Körmend-Sattels muten durch die genannten Unterschiede insgesamt deutlich lebendiger und spielerischer als jene des Trivulzio-Sattels an. Der Trivulzio-Sattel, der mit seinen einfacheren, klareren Formen dem Internationalen Stil insgesamt näher ist, könnte demnach früher als der Körmend-Sattel entstanden sein. Eine ehemalige Eigentümerschaft des Trivulzio-Sattels durch einen römisch-deutschen Regenten ist durch den auf ihm abgebildeten heraldischen Adler zwar vorstellbar, jedoch nicht ausreichend bewiesen und noch durch weitere Quellen zu belegen.

Ausstellungen: Mailand, Regia Accademia di Belle Arti, Pinacoteca 1872; Mailand, Museo d'Arte Industriale 1874; New York, Metropolitan Museum of Art 1931; New York, Metropolitan Museum of Art 1984; New York/Prag, Metropolitan Museum of Art/Obrazárna Pražského Hradu 2005–2006; Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum /Musée National d'histoire et d'art 2006

⁴²⁶ Bereits von Julius von Schlosser wurde die Figur als Schalksnarr ge-
deutet, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 272 (Nr. 16).

⁴²⁷ Siehe zum Bildthema GLANZ 2005, S. 242–244.

Literatur: DU SOMMERARD/DU SOMMERARD 1838–1846, Bd. 5, S. 223 und Bd. 8 (Album), 4e série, Tafel XXV; KAT. AUSST. MAILAND 1872, S. 34, Kat. Nr. 241 (o.A.); KAT. AUSST. MAILAND 1874, S. 174, Kat. Nr. 36 (o.A.); COURAJOD 1875, S. 377–378; ROSSI 1881, S. 9 (Nr. 118); MOLINIER 1883, S. 31–32; DARGENTY 1886; SCHLOSSER 1894, S. 272 (Nr. 16); SEREGNI 1927, S. 203; KAT. AUSST. NEW YORK 1931, S. 34, Kat. Nr. 113, Abb. 113 (Stephen V. GRANCSAY); GRANCSAY 1937, S. 94; GRANCSAY 1941, S. 73–76; RORIMER/FORSYTH 1954, Abb. S. 144; HAYWARD 1969, S. 23; GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 21); NICKEL 1973–1974; EISLER 1979, S. 232 und 234, Anm. 53; MACKAY-SMITH 1984, S. 15; PYHRR 2002, S. 28, Abb. 13; KAT. AUSST. NEW YORK/PRAG 2005, S. 236–237, Kat. Nr. 90 (Eric RAMÍREZ-WEAVER); KAT. AUSST. PRAG/NEW YORK 2006, S. 497–498, Kat. Nr. 165 (Eric RAMÍREZ-WEAVER); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 357–358, Kat. Nr. 4.66 (Mária VERŐ); RADWAY 2009, S. 29–31 (Nr. 1); LYON 2011, S. 68–69; SQUIZZATO/TASSO 2017, S. 220–222 (Nr. 23).

Internetquellen: Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/467691?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=saddle&pos=4>, zuletzt geprüft am 29.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/9554ADDE_7bcef3cf.html, zuletzt geprüft am 29.01.2024.

Kat. Nr. 23, Tratzberg-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art

Inv. Nr. 04.3.249

Tafel 80–83

Lokalisierung: Böhmen oder Österreich

Datierung: um 1450

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

Maße: Höhe 36,3 cm; Länge 47 cm; Tiefe 45,7 cm

Inschriften: deutsch, gotische Minuskel auf Bänderolen:

A) wol mich⁴²⁸ // wart

B) ich hof

C) der⁴²⁹ lib / en zvmr tzeit

D) lach lib lach

E) wol mich / nv wart

F) in dem ars / is vinst⁴³⁰

G) frei⁴³¹ dich

H) mit // gantzem willen

Provenienz: Der Beinsattel ist erstmals in Besitz des Grafen Franz III. von Enzenberg (1802–1879) im Schloss Tratzberg in Tirol nachweisbar.⁴³² Zwischen 1878 und 1894 gelangte er in die Kunsthandlung der Gebrüder Egger in Wien.⁴³³ Eugen von Miller zu Aichholz (1835–1919) kaufte ihn von diesen an – zu seinem Eigentum zählte auch der Possenti-Sattel (Kat. Nr. 24). Der Pariser Kunsthändler Bachereau erwarb beide Beinsättel um 1895 für den Herzog von Dino, Charles Maurice Camille de Talleyrand-Périgord (1843–1917).⁴³⁴ Im April 1904 wurde dessen Sammlung, die sich zunächst in Montmorency und später in Monte Carlo befand, vom Metropolitan Museum of Art in New York angekauft.

Erhaltungszustand und Restaurierungen: An den Beinauflagen des Tratzberg-Sattels sind Rissbildungen vor allem im Sitzbereich und an den Sattelaufgaben zu bemerken. Die Beinplatten weisen an ihren Rändern kleinere Fehlstellen auf. Im linken Sitzbereich und am rechten Sattelknauf sind hierdurch einzelne Buchstaben der Bänderoleninschriften C und G beschädigt. Eine weiße Kittung unterhalb der linken Riemenöffnungen zeugt von einer Ausbesserung einer beinernen Fehlstelle.⁴³⁵ Die Beinleiste der Längsachse wurde am Sattelhinterbogen partiell mit Bein ersetzt. Der mittige Teil der senkrechten Beinleiste am rechten Sattelvorderbogen ist verloren. An den Sattelaufgaben und links am Sattelhinterbogen ist die Beinaußenumrandung verlustig. Reste einer wachsartigen Bemalung in den Farben Grün, Blau, Schwarz und Rot sind an den Beinschnitzereien erhalten.⁴³⁶ Am linken Sattelknauf sind braune Wachsrückstände sichtbar. Das Leder an den Sattelwangen und -stegen ist aufgeraut, beschädigt und von Rissen durchsetzt. Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist an wenigen Stellen abgeblättert. Rechts ist mit roter Farbe die derzeitige Inventarnummer des Sattels »04-3-249« notiert.

Beschreibung: Der Tratzberg-Sattel zählt formal zu den Bocksätteln. Bemerkenswert ist dabei sein verhältnismäßig hoch und weit über die Sattelaufgaben hinausragender Sattelhinterbogen. Das Grundgerüst des Sattels besteht aus

⁴²⁸ Der letzte Buchstabe ist durch eine Bohrung beschädigt.

⁴²⁹ Der erste und zweite Buchstabe sind beschädigt.

⁴³⁰ Der letzte Buchstabe ist durch eine Riemenöffnung beschädigt.

⁴³¹ Der erste Buchstabe ist beschädigt.

⁴³² KAT. AUSST. WIEN 1873, S. 30, Kat. Nr. 233 (o.A.); LIND 1873, S. 207, Abb. 85 (Nr. 233); KAT. AUSST. MÜNCHEN 1876, Bd. 2, S. 186, Kat. Nr. 1354 (J. Alois KUHN); BARTSCH 1878, S. 49.

⁴³³ SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 11).

⁴³⁴ KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 48, Kat. Nr. E. 5, Tafel 20–21 (Charles Alexander, Baron de COSSON); PYHRR 2012, S. 192, Abb. 22.

⁴³⁵ Zu diesen und weiteren Restaurierungsmaßnahmen sind der Verfasserin keine schriftlichen Unterlagen bekannt.

⁴³⁶ Blau und Grün kommen am Band- und Rankenwerk, Schwarz und Grün an den Inschriften sowie Rot und Blau am abgesetzten Außenrand der Bänderolen vor.

Holz. Zugunsten der Stabilität und Widerstandsfähigkeit ist dieser Sattelbaum mit Tierhaut behütet und auf der Unterseite flächendeckend mit Birkenrinde bestückt. Die Oberseite zieren helle Leder- und Beinauflagen. Erstere bedecken die Sattelstege und -wangen sowie die Unterseite des Sattelknaufes. Die Beinauflagen, die mit Klebemitteln und beinernen Nägeln fixiert sind, nehmen die gesamte übrige Satteloberfläche ein. Sie setzen sich aus geschnitzten und partiell gefassten Knochenplatten sowie dekorlosen Beinleisten aus Knochen und Hirschhorn (?) zusammen. An der Längsachse und am Sattelvorderbogen sind die Beinleisten auf die Beinplatten montiert bzw. auf den Sattelaußenrand aufgeschoben. Zwei Riemenöffnungen und sieben Bohrlöcher durchdringen auf jeder Sattelseite den Sattelkorpus. Sie ermöglichen zusammen mit dem beschriebenen mehrschichtigen Materialaufbau einen Gebrauch des Beinsattels als Reitsitz. Der gute Erhaltungszustand des Werkes weist jedoch auf eine seltene derartige Nutzung hin.

Die Beinleiste der Längsachse teilt die Satteloberfläche in zwei Bildhälften, die achsensymmetrisch gestaltet sind. Ein ineinanderfließendes Band- und Rankenwerk erstreckt sich in zahlreichen Windungen über die gesamte Bildfläche des Sattels, ähnlich wie beim Hohenzollern- und Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 3 und 18). Oberhalb der rechten oberen Riemenöffnung ist fantasievoll ein Gesicht in eine Blattranke eingelassen. Die Bänder oder vielmehr Banderolen tragen verschiedene Inschriften. An den äußeren und inneren Bordüren sind insgesamt vier stehende Personen vor das Band- und Rankenwerk platziert. Pro Sattelseite handelt es sich jeweils um einen Mann und eine Frau in höfischen Gewandungen des 15. Jahrhunderts.⁴³⁷ Der höfische Knabe an der linken äußeren Bordüre ist in eine Cotte und eine bis über die Knie gehende und in der Taille gegürtete Schecke mit langen Ärmeln gekleidet (Ab. 23.7). Im Redegestus wendet er sich einer deutlich größer dargestellten höfischen Dame im Doppelkleid mit langen geschlitzten Ärmeln an der inneren Bordüre zu. Auf ihrem linken Arm sitzt ein Falke, der ihren adligen Stand und ihre Überlegenheit gegenüber

dem Mann, der wohl als ihr Kavalier zu deuten ist, veranschaulicht.⁴³⁸ Die Dame steht mit dem Rücken zum Kavalier, blickt aber zu diesem zurück. Nicht auszuschließen ist somit, dass ein Liebesgespräch zwischen dem Paar dargestellt ist, wie auf dem Palagi-, Meyrick- und Thill-Sattel (Kat. Nr. 5, 18 und 21). Die beschrifteten Banderolen, welche die Figuren hinterfangen, könnten in diesem Deutungszusammenhang ihre wörtliche Rede wiedergeben. Auf der Banderole beim Mann ist »*wol mich // wart*«⁴³⁹ (A: Gesegnet bin ich/Glücklich bin ich) zu lesen. Ausgehend vom Sattelknauf verläuft hinter der Frau eine Banderole mit den Worten »*ich hof*« (B: ich hoffe). Eine weitere oder dieselbe Banderole vervollständigt den begonnenen Satz im hinteren Sattelpbereich mit »*der lib / en zomer tzeit*« (C: [auf] die liebe Sommerzeit [und damit auf die Zeit der Liebe]). An der Sattelaufgabe ist ferner die Banderoleninschrift »*lach lib lach*« (D: lache liebe lache [also: freue dich/sei fröhlich, liebe und sei froh])⁴⁴⁰ sichtbar.

Auf der rechten Sattelseite könnte ebenso ein höfisches Liebesgespräch zwischen Mann und Frau abgebildet sein (Ab. 23.8). Dieses Mal ist jedoch ein weitaus größerer Kavalier im Redegestus an der inneren Bordüre einer Frau an der äußeren Bordüre gegenübergestellt. Über seinem Kopf befindet sich die Inschrift »*frei dich*« (G: freue dich),⁴⁴¹ die wohl bei der Frau mit den Worten »*mit // gantzem willen*« (H: mit ganzem Wollen/Verlangen) weitergeführt wird. Weitere Inschriften sind wiederum im hinteren Sattelpbereich und an der Sattelaufgabe sichtbar. Sie lauten »*in dem ars / is vinst*«⁴⁴² (F: im Arsch ist [es] finster) und »*wol mich / nw wart*«⁴⁴³ (E: nun bin ich glücklich). Im Unterschied zu den beiden Figuren der linken Sattelseite interagieren Mann und Frau hier anscheinend nicht miteinander und sind voneinander abgewandt. Aus diesem Grund ist zu erwägen, ob die sich gegenüberliegenden größeren und kleineren Figuren jeweils Paare bilden, wie es von Virág Somogyvári vorgeschlagen wurde.⁴⁴⁴ Die Ausrichtung der Figuren an den äußeren Bordüren spricht jedoch gegen diese Lesart. Zudem ergänzen sich die beiden Inschriften am rechten Sattelvorder-

⁴³⁷ Zur Mode des 15. Jahrhunderts vgl. BÖNSCH 2001, S. 98–109 und LEHNART 2000–2005, Bd. 3: Der Spätgotik, 1420–1480.

⁴³⁸ Siehe zur Bedeutung des Falken in Minnedarstellungen eingehender SCHRÖDER 2019, S. 229–232.

⁴³⁹ In der Forschung übersetzt mit »*wait --- be willing [in favor of] me*« oder »*just wait for me*«, vgl. Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum URL: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/21990>, zuletzt geprüft am 30.01.2024 und SOMOGYVÁRI 2018, S. 126.

⁴⁴⁰ Eine nahezu identische Banderoleninschrift ist auf dem Rhédey-Sattel (Kat. Nr. 10) dargestellt.

⁴⁴¹ Bisher übersetzt mit »*rejoice*«, vgl. Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum URL: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/21990>, zuletzt geprüft am 30.01.2024 und SOMOGYVÁRI 2018, S. 126.

⁴⁴² Der Tower-Sattel (Kat. Nr. 17) zeigt auf seinen Sattelwangen eine verwandte Formulierung, die vermutlich auf das dunkle Innere (Böse) eines Menschen verweist. Siehe zum Thema S. 172.

⁴⁴³ Ebenfalls in der Forschung übersetzt mit »*be willing [to accept, or to be in favor of] me / now wait*« oder »*just wait for me*« vgl. Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum URL: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/21990>, zuletzt geprüft am 30.01.2024 und SOMOGYVÁRI 2018, S. 126.

⁴⁴⁴ Zudem schreibt Somogyvári die Inschriften der gesamten linken Sattelseite der Frau an der inneren Bordüre zu und deutet die Inschriften der gesamten rechten Sattelseite als Antwort des Mannes gegenüber an der inneren Bordüre, womit sich eine Leserichtung des Bildprogramms von links nach rechts ergäbe, vgl. SOMOGYVÁRI 2018, S. 117–119. Diese Deutung lässt allerdings die beiden Figuren an den äußeren Bordüren als auch die Platzierung der Banderolen unberücksichtigt.

derbogen inhaltlich, während die Inschriften am rechten Sattelhinterbogen und an den Sattelaufgaben keiner Person zugeordnet werden können und bezugslos erscheinen.

Insbesondere Inschrift F fügt sich nach gegenwärtiger Wahrnehmung inhaltlich nur schwer in den abgebildeten Minnekontext ein.⁴⁴⁵ Aber auch die anderen Inschriften geben keine lebendige Wechselrede des Bildpersonals wieder, in der auf die jeweilige Aussage des Gesprächspartners Bezug genommen wird und sich auf diese Weise eine feste Erzählreihenfolge konstituiert. Stattdessen können die Inschriften mehr oder weniger frei miteinander kombiniert werden, wodurch es dem Rezipienten obliegt, den knappen Formulierungen eine Bedeutung zu entlocken. Nach der vorgeschlagenen Lesart fordern sich die Liebenden zum Warten auf eine gemeinsame glückliche Zeit auf bzw. sie sehnen sich diese hierbei und geben hierdurch indirekt ihre Bereitschaft zu warten zum Ausdruck.⁴⁴⁶

Einordnung: In seinem materialtechnischen Aufbau sowie in seiner Sattelform und Motivik weist der Tratzberg-Sattel zahlreiche Parallelen zu den anderen erhaltenen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts auf. In der Anordnung der Figuren auf der Satteloberfläche und dem auf das Liebesgespräch reduzierten Bildprogramm gleicht er besonders dem Palagi- und Thill-Sattel (Kat. Nr. 5 und 21). Die höfischen Figuren am Sattelvorderbogen ragen stärker aus dem Flachrelief heraus, während das Band- und Rankenwerk sehr flach und kaum modellierend in die Beinplatten geschnitzt ist, ein Vorgehen, das auch beim Palagi- und Ambras-Sattel (Kat. Nr. 5 und 26) vorzufinden ist. In der Art der Darstellung der Figurenkörper, Kleidungen und in den großzügigen Windungen des Band- und Rankenwerks ähneln die Schnitzereien am stärksten jenen des Ambras-Sattels, der wahrscheinlich in Böhmen oder Österreich in der Mitte des 15. Jahrhunderts gefertigt wurde:

Die durchgängig in Dreiviertelansicht abgebildeten Figuren stehen bei beiden Beinsätteln vor einem unfassbaren Bildraum und zeigen deutliche Einflüsse des Internationalen Stils um 1400. Bei den Figuren und insbesondere bei ihren Haaren zeigt sich ein deutlicher Hang, natürliche Körper durch lineare Gestaltungselemente wiederzugeben. Auf diese Weise und durch das Fehlen einer expressiven Mimik und Gestik wirken die höfischen Männer und Frauen wie

erstarrt. Ihre Gewänder fallen in geordneten senkrechten Falten weich bis zum Boden, um dort teils doppeltrichterförmig aufzuliegen. In der Gestaltung der Gesichter sind allerdings prägnante Unterschiede zwischen den Schnitzereien der beiden Sättel zu erkennen, obgleich sie jeweils über leere Augen ohne Augenpunkte und Münder mit leicht herabgezogenen Mundwinkeln verfügen. Auf dem Tratzberg-Sattel haben die Männer kubische und die Frauen ovale Gesichter mit schlitzartigen Augen und breite Nasen, während die Figuren auf dem Ambras-Sattel mehr über längliche Gesichter mit stark ausgeprägten Kinnpartien verfügen. Insgesamt wirken die Figuren auf dem Tratzberg-Sattel anmutiger und eleganter. Somit ist es vorstellbar, dass die Schnitzereien beider Sättel einer verwandten Region entstammen, jene des Tratzberg-Sattels aber womöglich etwas später entstanden sind.

Ausstellungen: Wien, Wiener Prater (Welt-Ausstellung, Pavillon Österreich) 1873; München, Kunstgewerbeverein 1876; New York, Cloisters Museum & Gardens 1975

Literatur: KAT. AUSST. WIEN 1873, S. 30, Kat. Nr. 233 (o.A.); LIND 1873, S. 207, Abb. 85 (Nr. 233); KAT. AUSST. MÜNCHEN 1876, Bd. 2, S. 186, Kat. Nr. 1354 (J. Alois KUHN); BARTSCH 1878, S. 49; SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 11); KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 48, Kat. Nr. E. 5, Tafel 20–21 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 119–120, Abb. 54A (Dean BASHFORD); KAT. NEW YORK 1915, S. 41, Tafel XII (Dean BASHFORD); LAKING 1920, Bd. 3, S. 171, Abb. 978; KAT. NEW YORK 1930, S. 69–70, Abb. 35 (Dean BASHFORD); GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 18); BENSON 1975, S. 275, Kat. Nr. 276, Tafel 14; EISLER 1979, S. 232; WATTS 2005–2006, S. 63, Anm. 14; VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 16); RADWAY 2009, S. 50–51 (Nr. 11); PYHRR 2012, S. 192–193, Abb. 22; SOMOGYVÁRI 2018, S. 116–121 und 125.

Internetquellen: Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/21990>, zuletzt geprüft am 30.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/A7D76315_2c7f132b.html, zuletzt geprüft am 30.01.2024.

⁴⁴⁵ Sie zu dieser Kap. 2.3, S. 42–43.

⁴⁴⁶ Die sich teils zu einem Satz ergänzenden Minuskelinschriften erinnern weniger an einen Dialog und vielmehr an einen fortlaufenden Text über den Inhalt des Gesprächs. Eine derartige Beschriftung findet sich in einer Minnekonversationsszene von 1521 zwischen den Gesprächs-

partnern im Bildhintergrund, vgl. *Ein Herr bietet einer Dame eine Blume an*, Barthel Beham (1502–1540), Holzschnitt, 24,4 x 14,2 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, BBeham WB 3.7, vgl. MATTER 2013, S. 233–235; GEISBERG 1974, Bd. 1, S. 135, G.156. Siehe insgesamt zu den Inschriften auf den Beinsätteln Kap. 2.3.

**Kat. Nr. 24, Possenti-Sattel in New York,
Metropolitan Museum of Art**

Inv. Nr. 04.3.250

Tafel 84–87

Lokalisierung: Mitteleuropa

Datierung: 1. Hälfte 15. Jahrhundert

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

Maße: Höhe 41,9; Länge 54,8 cm; Tiefe 43,2 cm

Heraldische Zeichen: ein Tatzenkreuz; ein eingekreister Stern

Inschriften: zwei gotische Minuskeln auf einer Banderole:
A) m m

Provenienz: Der Beinsattel wird erstmals 1840 in der Sammlung der Grafen Girolamo und Giovanni Pettoni Possenti in Fabriano erwähnt,⁴⁴⁷ in deren Besitz sich zeitweise ebenso der Possenti-Sattelbogen und der Gonzaga-Sattel (Kat. Nr. 2 und 29) befanden. Am 9. April 1880 wurden Teile der Sammlung und darunter der Beinsattel in Florenz verkauft, wo er von einem Herrn Mosle erworben wurde.⁴⁴⁸ Zu einem unbekanntem Zeitpunkt gelangte er zum Marchese D. von Genua, der ihn und den Gonzaga-Sattel (Kat. Nr. 29) am 28. März 1888 in Mailand veräußerte.⁴⁴⁹ Dort ersteigert wurde er vermutlich von dem Wiener Sammler Eugen von Miller zu Aichholz (1835–1919),⁴⁵⁰ der auch den Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23) sein Eigen nennen konnte. Um 1895 kaufte der Pariser Kunsthändler Bacheureau in Wien beide Beinsättel für den Herzog von Dino, Charles Maurice Camille de Talleyrand-Périgord, an,⁴⁵¹ dem zusammen mit dem Talleyrand-Périgord-Sattel (Kat. Nr. 30) insgesamt drei Beinsättel gehörten. Im April 1904 wurde seine Sammlung, die sich zunächst in Montmorency und später in Monte Carlo befand, vom Metropolitan Museum of Art in New York angekauft.⁴⁵²

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Die Beinauflagen des Possenti-Sattels weisen insbesondere im Sitzbereich Risse

auf. Außerdem sind an ihnen einzelne Materialverluste zu verzeichnen, wie zum Beispiel am Hängeärmel des Löwenkämpfers und am unteren Gewandsaum der Prinzessin an den Sattelaufgaben sowie an der Oberkante der linken oberen Riemenöffnung. Es handelt sich um keine Materialabbrüche von großen Knochenplatten wie für die Beinsättel üblich, sondern, wie an ihren gleichmäßigen geraden Kanten erkennbar, um Verluste ganzer puzzleartiger Beinbesätze. Denn die Beinauflagen des Possenti-Sattels setzen sich aus zahlreichen kleinen, versatzstückartigen Teilen zusammen. Das heißt, die geraden, sich mitten durch die Schnitzereien ziehenden Stoßkanten geben lediglich vor, es handle sich um großformatige Knochenplatten. Anzunehmen ist, dass die kleinteiligen Beinauflagen das Resultat von signifikanten Überarbeitungen am Sattel sind, dieser also ehemals mit großformatigen Knochenplatten belegt war. Auf Überarbeitungen deuten ferner braune Füllungen in den oben genannten Fehlstellen hin. Dazu zeigen Schwarz-Weiß-Fotografien, die zwischen 1894 und 1901 aufgenommen wurden, den Sattel in zwei unterschiedlichen Erhaltungszuständen.⁴⁵³ Im Jahr 1991 durchgeführte Radiokarbonanalysen bestätigen, dass die Beinauflagen des Sattels zum Teil dem 18. bis 19. Jahrhundert entstammen und somit versatzstückhaft ersetzt wurden.⁴⁵⁴ Die Beinergänzungen weichen zum Teil in ihrer Farbigkeit von den übrigen Beinauflagen ab. Sie besitzen wie diese aber eine Bemalung im Hintergrund der Figurenschnitzereien in Blau und Grün, womit die Farbfassung ebenfalls als Neuerung zu entlarven ist. Ob das am Figurenpersonal und an den Banderolen sichtbare Rot zu dieser oder zu einer früheren Bemalung gehört, ist unbekannt. Der Possenti-Sattel war aber schon vor 1894 maßgeblich überformt. Dies belegen eindrücklich weitere Fotografien, publiziert 1880 und 1882 (Abb. 24.7 und 24.8).⁴⁵⁵ In den Schwarz-Weiß-Aufnahmen sind die oxidierenden Ziernägel an den Außenkanten des Sattelknaufes und -hinterbogens bereits sichtbar. Diese gehören genauso wenig zum ursprünglichen Bestand des Sattels wie der florale zweiteilige Lederbesatz⁴⁵⁶ unterhalb des Knaufes und an den Wan-

⁴⁴⁷ KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 11–12, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI).

⁴⁴⁸ KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 93, Tafel 93; VARESE 2005, S. 772–775. In der Datenbank des *Gothic Ivories Project* ist eine gespiegelte Fotografie des Possenti-Sattels zu finden, die dem Auktionskatalog von 1880 entstammt, hier aber irrtümlicherweise einem Mailänder Auktionskatalog von 1888 (vgl. KAT. AUKT. MAILAND 1888a, Lot. 35, Tafel II) zugewiesen wird, vgl. Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5ADC6189_a445331d.html, zuletzt geprüft am 30.01.2024.

⁴⁴⁹ KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 35.

⁴⁵⁰ SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 10).

⁴⁵¹ KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 49, Kat. Nr. E. 6, Tafel 20–21; PYHRR 2012, S. 192.

⁴⁵² VERÓ 2006, S. 278 (Nr. 17); Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <https://metmuseum.org/art/collection/search/21991>, zuletzt geprüft am 30.01.2024.

⁴⁵³ Die Abbildungen sind publiziert in SCHLOSSER 1894, Abb. 4, sowie in KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, Tafel 20–21. Es müssen zwischen 1894 und 1901 Überarbeitungen am Sattel stattgefunden haben (vgl. hierzu auch SOMOGYVÁRI 2021, S. 45–51). Zu diesen und anderen Umarbeitungsmaßnahmen sind der Autorin keine schriftlichen Informationen bekannt.

⁴⁵⁴ Das Holz des Sattelbaumes wurde ebenfalls untersucht und datiert ins 15. Jahrhundert. Siehe zu den Untersuchungsergebnissen RADWAY 2009, S. 42–43.

⁴⁵⁵ KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 93 und DOYEN 1882, Tafel 27 und 28.

⁴⁵⁶ Der Lederbesatz besteht aus einer hellen unteren Lederschicht und einer schwarzen, durchbrochen gearbeiteten oberen Lederschicht in Form von Ranken.

gen, der dem des Gonzaga-Sattels (Kat. Nr. 29) gleicht. Die spätere rote Samtauflage an der Sattelunterseite, die größtenteils abgerieben und auf der mit roter Farbe die derzeitige Inventarnummer des Sattels »04.3.250« notiert ist, könnte ebenfalls schon vor 1894 vorhanden gewesen sein.⁴⁵⁷ In den Fotografien von 1880 und 1882 werden zudem die unteren Riemenöffnungen von einer hellen Masse abgedeckt. Von ihrer Existenz zeugte zu diesem Zeitpunkt lediglich ein Teil ihrer Beinumrandung auf der linken Sattel-
seite.⁴⁵⁸

Im Zuge der Umarbeitungen zwischen 1894 und 1901 wurden die Riemenöffnungen wieder freigelegt.⁴⁵⁹ Dazu wurden zwei geschnitzte Jakobsmuscheln am hinteren Sattelbogen entfernt, der Knabe mit dem vasenartigen Gegenstand am rechten Sitzbereich erhielt einen neuen Kopf (nach dem Vorbild des Knaben an der linken Rippe) und die menschliche gegen einen Ritter kämpfende Figur an der linken Sattelauf-
lage wurde in einen Drachen umgewandelt. Das Maul des Drachen war in den Beinschnitzereien vorgebildet. Folglich ist davon auszugehen, dass der Drache zum ursprünglichen Figurenprogramm des Sattels gehörte,⁴⁶⁰ der Sattel also seinem Ursprungszustand wieder angenähert wurde. Die nutzförmige Beinaußenumrandung, die lediglich noch am linken Sattelvorderbogen intakt war und ist, wurde vorgetäuscht, indem ein dekorloser Rand in die flächigen Beinauflagen geschnitzt wurde, ähnlich wie beim Lechen-
perg-Sattel (Kat. Nr. 35).

Beschreibung: Der Possenti-Sattel hebt sich auf dem ersten Blick mit seinen nahezu oberflächendeckenden Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) kaum von den übrigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts ab. Erst bei genauerer Betrachtung fallen markante materialtechnische Unterschiede auf, die sich durch mindestens zwei umfassende Überarbeitungen vor 1894 und zwischen 1894 bis 1901 begründen lassen. Zu den Neuerungen zählen unter anderem die rote Samtauflage an der Sattelunterseite und die braunen Füllungen an den Fehlstellen der Beinauflagen, die eine Erfassung des Materialaufbaus des Bocksattels nicht zulassen. Aus diesem Grund ist lediglich zu vermuten, dass der Sattel über

einen behüteten hölzernen Sattelbaum verfügt, der auf der Unterseite mit Birkenrindenblättern belegt ist oder war, wie es für die Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts typisch ist. Zwei rechts und links im Sitzbereich in den Sattelkorpus eingelassene Riemenöffnungen zählen zu den technischen Einrichtungen des Sattels. Ferner besaß er angesichts von drei kreisrunden Beineinsätzen an den Sattelauf-
lagen wohl ehemals Bohrungen zur Aufnahme des Sattelzeugs.

Die Beinauflagen zeigen figurenreiche Schnitzereien aus dem Bereich der Minne- und christlichen Ikonografie, die durch einen Lambrequin an der Längsachse optisch in zwei achsensymmetrisch gestaltete Bildhälften gegliedert werden. Weitere mit Lambrequins geschmückte Beinleisten sind senkrecht rechts und links am Sattelvorderbogen aufgebracht und teilen diesen jeweils in eine äußere und innere Bordüre. Dargestellt werden vor einem mit Bäumen, Sträuchern und floralen Ornamenten gestalteten Bildgrund zahlreiche Männer und Frauen in höfischen Gewandungen des 15. Jahrhunderts.⁴⁶¹ An der rechten Volute des Sattelkaufes ist eine stehende höfische Dame gezeigt, die mit der linken Hand standestypisch ihren langen Rock anhebt.⁴⁶² In der rechten Hand hält sie eine Banderole, auf der zweifach die gotische Minuskel »m« (A) lesbar ist. Möglicherweise handelt es sich um die Initialen des unbekanntes ursprünglichen Sattelleigentümers, wie in der kunsthistorischen Forschung vorgeschlagen.⁴⁶³ Zusätzliche Aufmerksamkeit erlangen die Minuskeln durch einen Affen auf einer Schaukel am anderen Ende der Banderole, der mit einem Stab gesondert auf diese verweist. Darunter an der inneren Bordüre steht eine zweite weit größere Dame, die von mehreren Kavaliern umringt wird. Ihr adliger Stand wird durch einen Falken, der auf einer zusammengerollten Banderole in ihrer rechten Hand sitzt, hervorgehoben.⁴⁶⁴ Nach dieser Banderole greift ein vor ihr befindlicher Kavalier, der sich nach hinten zu einem zweiten Kavalier wendet. Dieser zweite Kavalier hält vor seinem Oberkörper einen vasenartigen Gegenstand, der wie in einer Szene auf dem Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 22) als Minnegeschenk gedeutet werden kann. Unter den Füßen der Dame an der inneren Bordüre findet sich ein dritter Kavalier mit Eisenhaube, der gegen

⁴⁵⁷ Für diese Annahme sprechen die roten Textilbespannungen auf den Sattelunterseiten von zwei Sattelnachbildungen des Possenti-Sattels aus dem 19. Jahrhundert, vgl. den Juste- und Botterell-Gipssattel (Kat. Nr. 32 und 37).

⁴⁵⁸ Somogyvári übersieht dieses Detail und schlussfolgert, dass auf dem Possenti-Sattel vor 1894 keine Spuren von einer zweiten Riemenöffnung zeugten, vgl. SOMOGYVÁRI 2021, S. 47.

⁴⁵⁹ Nach Somogyvári könnten die Umarbeiten am Sattel zwischen 1901 und 1904 erfolgt sein. Sie nennt für diese Datierung aber keine Gründe, vgl. ebd., S. 58.

⁴⁶⁰ Anders als von Somogyvári behauptet, vgl. ebd., S. 49–50. Sie missachtet, dass das Maul des Drachen bei den Sattelkopien links neben

dem Kopf der menschlichen Figur sichtbar ist und so auf das ursprüngliche Bildprogramm des Sattels, den Drachen, verweist.

⁴⁶¹ Siehe zur Mode der Zeit BÖNSCH 2001, S. 98–109.

⁴⁶² Siehe zu dieser Gestik Kat. Nr. 6, S. 141.

⁴⁶³ Siehe so u.a. KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 93; KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 49, Kat. Nr. E. 6 (Charles Alexander, Baron de COSSON); LAKING 1920, Bd. 3, S. 171–172, Abb. 979. Nach den genannten Forschungen stehen die Minuskel für den Marquis de Monferrat. Gemeint sein könnte hiermit Jean Jacques Paléologue (1395–1445). Für diese Zuweisung fehlen allerdings jegliche Belege.

⁴⁶⁴ Siehe zur Bedeutung des Falken in Minnedarstellungen SCHRÖDER 2019, S. 229–232.

einen Drachen kämpft.⁴⁶⁵ Trotz seines Speeres ist er dem Drachen, der ihn in den Arm beißt, scheinbar unterlegen. Ein siegreicher Drachenkampf ist hingegen auf der linken Sattelaufgabe zu sehen. Ein Ritter im Plattenharnisch des 15. Jahrhunderts mit langem geschobenem Schurz kämpft dort auf einem Pferd gegen einen Drachen.⁴⁶⁶ Er hat sein Schwert zum Schlag erhoben, während seine abgebrochene Lanzenspitze in den Rachen des Drachen eingedrungen ist. In der Wahl der Waffen und in der Figurenanlage gleicht die Szene mittelalterlichen Darstellungen des heiligen Georg als Drachentöter.⁴⁶⁷ Passend zu dieser Assoziation ist im Hintergrund vor einem Schloss eine betende Prinzessin wiedergegeben. Nach der Heiligenlegende könnte es sich um jene Prinzessin handeln, die von Georg aus den Fängen des Drachens befreit wird. Im Unterschied zu anderen Heiligendarstellungen weist der Ritter auf dem Sattel aber keinen Heiligenschein oder ein rotes Georgskreuz an seiner Ausstattung auf, die ihn eindeutig identifizieren. Allein ein Tatzenkreuz an der Frontplatte des Sattels könnte als Georgskreuz gedeutet werden.⁴⁶⁸ Mittelalterlichen Drachenkampfszenen von Georg ist zudem oftmals ein Schaf beigegeben,⁴⁶⁹ an dessen Stelle hier ein Hund links oberhalb der Szene gezeigt wird. Es handelt sich demnach um eine auf Grundlage der Georgsikonografie konzipierte Drachenkampfszene, die durch Abänderungen in Details keine feste Deutung zulässt, analog zu weiteren Drachenkampfszenen auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13, 19, 22 und 25). Auf diese Weise kann der Drachenkampf auch mit der mittelalterlichen Epik in Verbindung gebracht werden, in der Drachenkämpfe unter anderem der Brautwerbung dienen.⁴⁷⁰ Die Kampfszene könnte so als Liebesdienst gedeutet werden, wie alle weiteren Tierkämpfe auf dem Sattel. Dazu zählen zwei Szenen an der rechten Sattelaufgabe: Zum einen ist ein Knabe mit einer Keule wiedergegeben, der gegen ein vierbeiniges katzenartiges Wesen

antritt, das ihm in den Oberschenkel beißt. Zum anderen beugt sich rechts daneben ein Knabe über einen Löwen, um diesem das Maul aufzureißen, analog zu Herkules oder Samson in der mythologischen und christlichen Ikonografie.⁴⁷¹

An der linken äußeren Bordüre steht eine nackte Frau mit einem Apfel in der Hand auf einer leeren Banderole, die von einem aus einer Blütenknospe hervortretenden menschlichen Wesen gehalten wird. Es handelt sich womöglich um Eva, die an der rechten inneren Bordüre antithetisch Maria, einer sitzenden höfischen Dame mit vor der Brust gefalteten Händen, gegenübergestellt wird. Oben vom Sattelknauf fliegt ein Engel zu Maria herab, der ihr einen Reichsapfel entgegenstreckt. Hiermit könnten die beiden Szenen das vom Teufel verführte und das vom Engel belehrte Weib bzw. die befleckte und reine Jungfrau versinnbildlichen.⁴⁷² So verwundert es kaum, dass das von einer Jungfrau eingefangene und an einer Leine geführte Einhorn als Zeichen der Keuschheit, Reinheit und Treue im Sitzbereich seinen Kopf in Richtung Maria streckt.⁴⁷³ Die rückwärtsgewandte Bewegung des Einhorns kann aber auch als Reaktion auf die sich heranschlingende Eidechse oder den Salamander aufgefasst werden, die den *Bestiarien* zufolge giftige Tiere darstellen.⁴⁷⁴ An der Rippe unterhalb des Einhorns ist eine Ringübergabe gezeigt, in der eine Dame dem vor ihr sitzenden Knaben einen Ring überreicht, während er sich mit der linken Hand in höfischer oder ritterlicher Manier an den Dusing fasst (Abb. 24.6).⁴⁷⁵ Der Ring deutet als Zeichen der Verlobung⁴⁷⁶ auf den ehelichen Zusammenschluss der Liebenden hin und wird ebenso am hinteren Sattelbogen thematisiert. Zusammenfassend werden somit auf dem Posenti-Sattel einzelne Stadien der erfüllten höfischen Liebeswerbung aufgerufen, in welcher die Reinheit und Jungfräulichkeit der Dame als wesentliche Voraussetzungen in den Mittelpunkt gerückt werden.

⁴⁶⁵ Eine Eisenhaube war ursprünglich die Kopfbedeckung eines Söldners. Im 14. Jahrhundert wurde sie aber auch von Adligen getragen, vgl. BOEHEIM 1890, S. 36–37.

⁴⁶⁶ Zur Einordnung des Harnischs vgl. GAMBER 1953 und GAMBER 1955.

⁴⁶⁷ Siehe zur Ikonografie des heiligen Georg ausführlich Kap. 2.4.

⁴⁶⁸ Auf der Frontplatte von drei weiteren Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 6, 13 und 17) ist ebenso ein Tatzenkreuz zu sehen. Beim Tower-Sattel weist es Reste einer roten Farbgebung auf, wie für das Georgskreuz charakteristisch.

⁴⁶⁹ So auf dem Jankovich-Sattel (Kat. Nr. 9). Das Schaf steht für jene Tiere, die vor der Prinzessin dem Drachen geopfert wurden. Siehe zum Thema Kap. 2.4, S. 44–45.

⁴⁷⁰ Siehe zum Thema Kap. 2.2, S. 38–39.

⁴⁷¹ Siehe zur mittelalterlichen Herkules- und Samson-Ikonografie Kap. 2.4, S. 47. Von Julius von Schlosser wurde der Knabe als Samson gedeutet, während er den Knaben mit der Keule als Herkules identifizierte, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 267.

⁴⁷² Zur mittelalterlichen Ikonografie von Eva vgl. SCHADE 1990, Sp. 55–61. Zur thronenden Maria als Himmelskönigin vgl. BRAUNFELS 1990,

Sp. 183. Zur bildlichen Umsetzung der Eva-Maria-Antithese vgl. GULDAN 1966. Gleich neben dem Gesicht von Maria schwebt ein umkreister Stern – womöglich ein heraldisches Symbol des Sattelleigentümers. Ein ähnlicher Stern findet sich auf Klausener Pavesen von 1485–1500, die wohl in Süddeutschland oder Tirol entstanden. Zudem zeigen sie das Georgskreuz und den österreichischen Bindenschild: Buchenholz, Leinwand, gefasst, Rohhaut, Leder, ca. 100–125 x 45–65 cm, Philadelphia, Museum of Art, Inv. Nr. 1977-167-748 und 1977-167-749, vgl. BREIDING 2019, S. 86, Abb. 21 und 22; PROFANTER 2019. Der Stern konnte noch keinem Geschlecht, keiner Person oder Region zugeordnet werden.

⁴⁷³ Die Gefangennahme des Einhorns ist ein verbreitetes Motiv innerhalb der Minne- und christlichen Ikonografie, wo das Fabelwesen oftmals zusammen mit Maria dargestellt wird. Für weitere Informationen siehe die Bildbeschreibung des Monbijou-Sattels, Kat. Nr. 4, Fn. 60.

⁴⁷⁴ BARBER 1993, S. 193–194.

⁴⁷⁵ Siehe zu der Geste bereits Kat. Nr. 6, Fn. 94.

⁴⁷⁶ WURST 2005, S. 121–122, hier mit weiterer Literatur. Siehe zum Thema auch Kat. Nr. 25, Fn. 502.

Einordnung: In seinem gegenwärtigen Erhaltungszustand unterscheidet sich der Possenti-Sattel materialtechnisch von den Beinsätteln des 15. bis 17. Jahrhunderts. Dies veranlasste bereits dazu, ihn als Sattelnachbildung des 19. Jahrhunderts zu deklarieren.⁴⁷⁷ Parallelen zu den erhaltenen Sattelnachbildungen jener Zeit (Kat. Nr. 32, 35 und 37) ergeben sich unter anderem durch die rote Samtbespannung der Sattelunterseite und die kleinteilige Zusammensetzung der Beinauflagen. An den historischen Aufnahmen vom Sattel aus dem 19. Jahrhundert konnte jedoch abgeleitet werden, dass diese Abweichungen im Aufbau und in der Zusammensetzung des Sattels auf Umarbeitungen zurückzuführen sind. Zudem lehnen sich die mehrdeutigen Minneszenen des Sattels in ihrer Konzeption an die Bildprogramme der Beinsättel des 15. Jahrhunderts an, zeigen mit der bildlichen Ausführung der Eva-Maria-Antithese aber auch sinnreiche singuläre Bildthemen, was für einen zeitgenössischen Schnitzer und die hohe Qualität des Werkes spricht. Die bekannten Sattelnachbildungen kopieren hingegen die Originale samt ihrer Schnitzereien und kombinieren diese zum Teil ohne Bedeutung versatzstückhaft.

Die durchweg annähernd in gleicher Stärke ausgeführten Schnitzereien zeigen typisierte, in Dreiviertelansicht dargestellte und insgesamt eher massig wirkende Figuren. Gleichartige und damit geschlechtsunspezifische, kantige bis ovale Gesichter, in die mittig mandelförmige Augen mit eingetieften Pupillen platziert sind, prägen das Aussehen der Männer und Frauen. Zwischen ihren Augen setzt eine spitze Nase an, unter der schlauchartige Lippen ausgebildet sind. Die zumeist bis zu den Schultern reichenden linear strukturierten Haare laufen an den Seiten der Gesichter hinab. Die Obergewänder der Männer liegen eng an ihren taillierten Körpern an. Die Körperproportionen der Frauen werden von ihren stoffreichen Kleidern bestimmt, die unterhalb der Brust gegürtet sind. In regelmäßigen geraden Falten verlaufen ihre Röcke und geschlitzten Hängeärmel bis zum Boden, ähnlich wie beim Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 22). Bei der höfischen Dame an der rechten inneren Bordüre ist der Rock glockenförmig ausgestellt. Ihr Rocksäum bildet am Boden aufstehende Wellen. Die überlangen Röcke der übrigen Frauen liegen hingegen s-förmig am Boden auf. Die langen Hängeärmel werfen am Saum teils doppeltrichterförmige Falten und erheben sich kurz vor dem Boden nochmals, wie von einem Windstoß getroffen. Diese

Gewandfiguren kommen einzeln und in Kombination mehrfach auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (vgl. unter anderem Kat. Nr. 6, 7 und 22) vor und entsprechen dem Internationalen Stil um 1400. Verortet werden die Darstellungen durch stilisierte Bäume, Pflanzen und eine Burg an der linken Sattelaufgabe. Ohne Bedacht auf Größenverhältnisse hinterfangen sie die Szenen. Auch diese Bildmerkmale deuten auf eine Entstehung der Schnitzereien in der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert hin. In der kunsthistorischen Forschung wurde er zuletzt ohne Angabe von Gründen in den deutschsprachigen Raum und in Tirol lokalisiert.⁴⁷⁸

Ausstellungen: Turin, 4. Esposizione Nazionale de Belle Arti, 1880; Los Angeles, J. Paul Getty Museum im Getty Center, 2019

Literatur: KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 11, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI); KAT. AUSST. TURIN 1880, S. 58, Kat. Nr. 61 (o.A.); KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 93; DOYEN 1882, Tafel 27 und 28; KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 35; SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 10), Abb. 4; MOLINIER 1896, S. 208–209; KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 49, Kat. Nr. E. 6, Tafel 20–21 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 120, Kat. Nr. 54 B (Dean BASHFORD); KAT. NEW YORK 1915, S. 41, Tafel XII (Dean BASHFORD); LAKING 1920, Bd. 3, S. 171–172, Abb. 979; CRIPPS-DAY 1925, S. 255 (Nr. 17); KAT. NEW YORK 1930, S. 69–70, Abb. 35 (Dean BASHFORD); GRANCSAY 1937, S. 92; POST 1938, S. 42–48 (zugleich Nr. 3 und 4), Abb. 3; GENTHON 1970, S. 6 (Nr. 19); EISLER 1979, S. 232; VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 17); RADWAY 2009, S. 42–43 (Nr. 6); PYHRR 2012, S. 192–193; SOMOGYVÁRI 2017, S. 149 (Nr. 25); KAT. AUSST. LOS ANGELES 2019, S. 207, Kat. Nr. 57 (Elizabeth MORRISON); SOMOGYVÁRI 2021.

Internetquellen: Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <https://metmuseum.org/art/collection/search/21991>, zuletzt geprüft am 31.01.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/16934086_d30e72dc.html; http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5ADC6189_a445331d.html, zuletzt geprüft am 31.01.2024.

⁴⁷⁷ GRANCSAY 1937, S. 92; VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 17); SOMOGYVÁRI 2017, S. 149 (Nr. 25).

⁴⁷⁸ KAT. AUSST. LOS ANGELES 2019, S. 207, Kat. Nr. 57 (Elizabeth

MORRISON); Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <https://metmuseum.org/art/collection/search/21991>, zuletzt geprüft am 31.01.2024.

**Kat. Nr. 25, Habsburg-Sattel in Wien,
Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und
Rüstkammer**

Inv. Nr. A 73

Tafel 88–92

Lokalisierung: süddeutsch

Datierung: um 1438–1439 (?)

Material: Knochen und Hirschhorn, geschnitzt, vergoldet und gefasst in den Farben Blau und Braun; Alaunleder; Tierhaut; Holz (Rotbuche?); Birkenrinde

Maße: Höhe 40 cm; Länge 65 cm; Tiefe vorn 25,5 cm; Tiefe hinten 36 cm

Wappen: ein Wappen mit einem Adler; ein Bindenschild; ein leeres Wappen und ein Wappen mit vier Querstreifen (beide später ergänzt)

Inschriften: deutsch, gotische Minuskel auf Banderolen (A und B) und eine Bandminuskel in der Sattelkammer (C):

A) wyl es got ych helf dir au

B) aus⁴⁷⁹

C) e

Provenienz: Der Beinsattel ist wahrscheinlich mit jenem Werk identisch, das 1731 in einem Inventar der kaiserlichen geheimen kleinen Schatzkammer in Wien erwähnt wird: »Ein hölzerner Moscovitischer sattl, über und über mit beinernen figuren geziert.«⁴⁸⁰ Anschließend wird der Sattel am 11. September 1750 im Zuge seiner Überführung in das Hoffutteramt angeführt: »Ein Muscovitischer sattl von holz, worauf viele zirathen und figuren von helfenbein, so vor eine curiositaet aufzubehalten.«⁴⁸¹ Der Sattel wurde 1882 von der habsburgischen Hofjagd- und Sattelkammer in die kaiserlich-königliche Hofwaffensammlung im Arsenal überführt.⁴⁸² 1888 erfolgte eine Neuaufstellung der Hofwaffensammlung im Neubau des kaiserlich-königlichen Kunsthistorischen Hofmuseums zusammen mit der Ambraser Waffensammlung, zu welcher der Ambras-Krippen-

sattel (Kat. Nr. 26) gehörte.⁴⁸³ Mit dem Zerfall der Monarchie 1918 gelangten die Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in den Besitz der Republik Österreich. Seit 1935 wird die Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums in der Neuen Burg präsentiert.⁴⁸⁴

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Der Habsburg-Sattel wurde in den 1860er-Jahren von einem Bildhauer restauriert, der den Hintergrund der Figureschnitzereien flächendeckend mit einer künstlichen Ultramarinschicht versah.⁴⁸⁵ Ferner ergänzte er einzelne Partien der Beinauflagen, darunter das Wappen und die umliegende radförmige Verzierung am linken Sattelknauf, das leere Wappen an der rechten äußeren Bordüre, eine Frauenfigur bei der Georgslegende an der linken Bordüre, den Basilisken, den wilden Mann und die höfische Dame an der rechten Sattelaufgabe sowie den höfischen Mann an der rechten Sattelwange.⁴⁸⁶ Zudem könnte die Bohrlocheinfassung an der linken äußeren Bordüre später hinzugefügt worden zu sein, wie Teile der Beinaußenumrandung an der linken Sattelaufgabe und einige Spiralbänder sowie Ranken.⁴⁸⁷

Die Ultramarinschicht und ein zu unbekannter Zeit auf die gesamte Satteloberfläche aufgetragener Bienenwachsüberzug wurden in den Jahren 1999 bis 2000 entfernt.⁴⁸⁸ Dazu wurden Fixierungen und Reinigungen an der Materials substanz vorgenommen. Zahlreiche in den Sattelbaum eingeschlagene Eisennägel wurden entrostet und der im 19. Jahrhundert an der rechten Sattelaufgabe erneuerte, aber in der Zwischenzeit verlorenegegangene Basilisk und ein Teil der Beinumrandung an der rechten Sattelwange wurden ersetzt.⁴⁸⁹ Unangetastet blieben hingegen Fehlstellen am Bandwerk im Sitzbereich, an den Riemenöffnungen und an der Beinaußenumrandung der rechten Sattelaufgabe. Die abgebrochene rechte Volute des Sattelknaufes und die fehlende Stirnplatte wurden ferner nicht ergänzt. Unter der abgenommenen Ultramarinschicht kamen drei weitere

⁴⁷⁹ Der letzte Buchstabe ist beschädigt.

⁴⁸⁰ *Inventarium der kaiserlichen geheimen kleinen schatzcamer de anno 1731*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Archiv der Schatzkammer, Inv. Nr. Ia/b, ediert in: ZIMMERMAN 1889, S. CCX (Regest 6241, Nr. 95).

⁴⁸¹ *Consignation derjenigen Türckhischen reithzeug, welche auf allerhöchsten befehl ihro maj. Der kaiserin, unser allergnädigsten frauen etc., aus dero schatzcamer unter heutigen dato dem hoffutteramt ausgefolgt und behändiget worden seind*, 11. September 1750, Wien, Kunsthistorisches Museum, Archiv der Schatzkammer, Schatzkammeract. Nr. 9, ediert in: Ebd., S. CCLI (Nr. 6251).

⁴⁸² SCHLOSSER 1894, S. 263; KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 363, Kat. Nr. 4.72 (Mária VERŐ).

⁴⁸³ KAT. WIEN 1889, S. 22, Kat. Nr. 56 (Wendelin BOEHEIM); SCHLOSSER 1894, S. 260–263.

⁴⁸⁴ KAT. WIEN 1936, S. 21, Kat. Nr. 1/16 (August GROSZ und Bruno THOMAS).

⁴⁸⁵ Diese Umarbeitungsmaßnahmen werden bereits von Julius von Schlosser als »barbarische, ganz moderne Restauration« beschrieben, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 260.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 260. Die ergänzten Figuren wurden mit Ausnahme der Frau beim Drachentöter – hier wahrscheinlich die dritte Frau von oben an der inneren Bordüre, die ihren linken Arm nach unten fallen lässt und ihre rechte Hand vor dem Oberkörper hält – Chromgelb markiert, vgl. SCHWARZKOGLER 2000, S. 31 und 47.

⁴⁸⁷ Dass es sich bei der Bohrlocheinfassung um eine Ergänzung handeln könnte, basiert auf einer Beobachtung von Wolfgang Schwarzkogler. Die ergänzten Spiralbänder und Ranken sind Preußischblau markiert, vgl. ebd., S. 21 und 31.

⁴⁸⁸ Im Rahmen dieser an der Universität für angewandte Kunst in Wien durchgeführten Restaurierung entstand eine Diplomarbeit am Institut für Konservierungswissenschaften von Wolfgang Schwarzkogler, die der Verfasserin dankenswerterweise von Christa Angermann, ehemals Restauratorin am Kunsthistorischen Museum, zur Verfügung gestellt wurde, vgl. Ich danke Frau Angermann ferner für die fruchtbare Zusammenarbeit und die Objektstudien vor Ort.

⁴⁸⁹ SCHWARZKOGLER 2000, S. 71. Verwendet wurde hierfür der Schulterknochen eines Rindes.

blaue Farbfassungen zum Vorschein: zwei Smaltefassungen sowie Fragmente einer Azuritbemalung auf einem mit Bleiweiß und Kreide grundierten Grund.⁴⁹⁰ An den Haaren der Figuren sind unter anderem Reste von Vergoldungen fassbar, die partiell von einer späteren Ockerbemalung überdeckt werden (vgl. Abb. 25.7 und 25.10).

Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist vor allem am Sattelvorderbogen beschädigt. Hier ist an der rechten Rippe ein Papieretikett mit blauer Umrandung und der Zahl »181« aufgebracht. Hinten im Bereich der linken Sattelauflage ist mit roter Farbe die heutige Inventarnummer des Sattels »73« notiert.

Beschreibung: Der Habsburg-Sattel verfügt ungeachtet seiner prachtvollen Verzierung über einen zweckmäßigen Materialaufbau. Das heißt, über einen mit Alaunleder behäuteten hölzernen Sattelbaum der Bocksattelform wurde auf der Unterseite eine Schicht Tierhaut und Blätter von Birkenrinde aufgebracht. Auf der Oberseite des Sattelbaums wurden Bein- zusammen mit Lederauflagen durch Leim und beinerne Nägel fixiert. Die Beinauflagen im Sitzbereich und an den Sattelwangen sind durchbrochen gearbeitet und geben den Blick auf das unter ihnen befindliche Leder frei. Die ledersichtigen Stellen sind jedoch durch den späteren flächendeckenden blauen Farbauftrag des Figurenhintergrundes, der das Aussehen des Beinsattels maßgeblich mitbestimmt, kaum zu erkennen.⁴⁹¹ Gefertigt wurden die Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn.⁴⁹² Das sich in zahlreichen Windungen über den Sitzbereich erstreckende Bandwerk, das scheinbar bei zwei menschlichen Mischwesen rechts und links an den Rippen seinen Eingang nimmt, wurde auf großen dünnen Knochenplatten geschnitzt. Die länglichen schmalen Beinauflagen am Sattelvorderbogen und an den Sattelauflagen, die eine höhere Stärke besitzen, sowie die Beinaußenumrandung besteht demgegenüber wohl aus Hirschhorn. Im Sitzbereich durchstoßen den Sattelkorpus vier Riemenöffnungen. Sie zählen neben 20 zumeist zu Paaren angeordneten Bohrlöchern an den Sattelauflagen und am Sattelvorderbogen zu den technischen Einrichtungen des Sattels, die dessen Gebrauch als Reitsitz

gewährleisten. In Anbetracht des guten Erhaltungszustandes des Werkes dürfte eine derartige Benutzung aber begrenzt gewesen sein.

Die Schnitzereien des Sattels zeigen ein Bildprogramm aus christlich-höfischen Szenen, das achsensymmetrisch angelegt ist. Eine mit einem Drachenmuster verzierte Beinleiste an der Längsachse teilt den Sattel in eine rechte und linke Bildhälfte. An den äußeren und inneren Bordüren sind jeweils mehrere Männer und Frauen in höfischen Gewändern des 15. Jahrhunderts untereinander platziert,⁴⁹³ die durch senkrechte Distelranken voneinander und durch Spiralranken vom Bandwerk der Sitzfläche separiert werden. Unter ihnen findet sich an der linken äußeren Bordüre ein ritterlicher Drachenkämpfer auf einem Pferd, der mit einer Lanze den unter ihm befindlichen Drachen in den Rachen sticht (Abb. 25.7). Hinter dem Ritter ist ein Schloss dargestellt, das den Kampf in einem höfischen Kontext situiert. In der Figurenanlage ist die Szene von der christlichen Ikonografie des heiligen Georg als Drachentöter (Abb. 45) abgeleitet. Dem Ritter fehlt ein Heiligenschein oder ein Georgskreuz als eindeutiges Erkennungszeichen für Georg, analog zu mehreren weiteren Drachenkampfszenen auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13, 19).⁴⁹⁴ Somit werden Verknüpfungen zum Heiligen hergestellt, grundsätzlich könnte aber auch ein ritterlicher Drachenkämpfer aus der höfischen Epik dargestellt sein. Unterhalb der Szene ist eine Dame sichtbar, die ihre Hände betend oder bittend vor dem Oberkörper faltet – in der kunsthistorischen Forschung mehrfach einerseits als die von Georg gerettete Prinzessin aus der Heiligenlegende gedeutet.⁴⁹⁵ Nach Julius von Schlosser ließe sich andererseits aber ebenso die Dame mit überkreuzten oder gefesselten Händen rechts vom Drachenkampf an der inneren Bordüre als die gerettete Prinzessin identifizieren.⁴⁹⁶ Die Distelranke zwischen den Figuren würde in diesem Fall eine optische, aber keine inhaltliche Bildtrennung darstellen. Die übrigen fünf höfischen Männer und Frauen mit Zeigegesten können als Zuschauer oder besser Zeugen des Geschehens gedeutet werden. Durch ihre unterschiedlichen, teils einander zugewandten Blick- und Bewegungsrichtungen ist es zudem

⁴⁹⁰ Ebd., S. 36–47.

⁴⁹¹ Ebd., S. 19.

⁴⁹² Im Rahmen der Restaurierung von 1999 bis 2000 wurden mittels Lupenbrille, Lichtmikroskop, UV-Fluoreszenzanalysen und Röntgenaufnahmen Materialanalysen an den Beinauflagen durchgeführt. Diese ergaben, dass es sich um knochenartige Materialien und nicht um Elfenbein handelt, vgl. ebd., S. 34. Die Figuren an den Sattelauflagen und am Sattelvorderbogen sind nahezu im Halbreliëf aus dem Bein herausgeschnitzt. Vergleichbare Schnitzereien finden sich u.a. bei zwei mit Hirschhorn belegten Armbrüsten des 15. Jahrhunderts (Abb. 42–44).

⁴⁹³ Die Männer tragen enganliegende Beinlinge, einen über den Knien endenden Rock mit einem Wams oder eine enge kurze Schecke mit Puffärmeln und teils mit sackförmigen Ärmeln sowie eine Kopfbinde mit langen Bändern. Die Frauen sind in Kleider mit langen Hängeärmeln

gekleidet. Diese Kleidung war für den Anfang des 15. Jahrhunderts typisch, vgl. THIEL 1968, S. 225–226. Eine Eingrenzung der Kleidung auf die 1440er-Jahre, wie sie von Bruno Thomas und Ortwin Gamber vorgenommen wurde, kann anhand der stark stilisierten Darstellungen nicht geteilt werden, vgl. KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 69 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER).

⁴⁹⁴ Siehe zur Georgsikonografie und zum Thema Kap. 2.4.

⁴⁹⁵ KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 363, Kat. Nr. 4.72 (Mária VERŐ); KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006, S. 492, Kat. Nr. VI. 1 (Christi-an BEAUFORT-SPONTIN).

⁴⁹⁶ SCHLOSSER 1894, S. 261. Diese Deutung wurde von Wolfgang Schwarzkogler übernommen, vgl. SCHWARZKOGLER 2000, S. 21.

nicht ausgeschlossen, dass sie sich in einem Dialog befinden.⁴⁹⁷

Der höfische Knabe oben an der inneren Bordüre lenkt mit seinem erhobenen rechten Arm die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf einen über ihm befindlichen zähnefletschenden Drachen, dessen Schwanz in der sich eindrehenden Volute des Sattelkaufes mündet. Dort ist ein später ergänztes Wappen mit vier Querstreifen, das oft als ungarisches Wappen identifiziert wurde,⁴⁹⁸ zusammen mit einer Banderole mit der Aufschrift: »*wyl es got ych helf dir au[s]*« (A), wiedergegeben (Abb. 25.8). Vervollständigt wurde diese Banderoleninschrift wahrscheinlich auf der gegenüberliegenden Seite durch eine zweite Banderole, die durch die abgebrochene rechte Volute nur noch fragmentarisch erhalten ist und ehemals womöglich die Worte »*aus [der Not]*« (B) zeigte.⁴⁹⁹ Der sich hierdurch ergebene Satz: Will es Gott, ich helfe dir aus der Not, könnte auf die Georgsdarstellung bezogen werden, denn der heilige Georg wurde im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit als Schutzheiliger und Schlachtenhelfer angebetet.⁵⁰⁰ Demnach würde es sich um Georgs Worte handeln, der seine Hilfe in der Not – hier verkörpert durch die Drachendarstellung – in Aussicht stellt.

Am rechten Sattelbogen sind insgesamt acht Männer und Frauen untereinander gruppiert. Darunter findet sich oben an der inneren Bordüre wiederum ein höfischer Knabe, der mit seinem Arm auf einen zähnefletschenden Drachen über ihn verweist, analog zur gegenüberliegenden Seite. In seiner rechten Hand trägt er dabei eine leere Banderole. Die anderen höfischen Figuren halten teils Gegenstände nach oben, wie zum Beispiel einen Ring oder eine Krone. Die Frau mit

der Krone unterhalb des später ergänzten leeren Wappens greift ferner an ihren Fuß.⁵⁰¹ Weitere höfische Männer und Frauen sind mittig an den Sattelwangen wiedergegeben, jeweils umrahmt von einem Lilienornament und Spiralstäben. Es sitzen sich dort beidseitig ein Mann und eine Frau gegenüber. Die Frauen weisen mit einer erhobenen linken Hand und einer niedergesunkenen rechten Hand eine nahezu analoge Gestik auf, ebenso wie die Männer, die jeweils einen Ring (?) vor sich in die Höhe halten, wohl um den Frauen einen Heiratsantrag zu machen.⁵⁰² Hierbei ist anzumerken, dass es sich bei dem Mann an der rechten Sattelwange, um eine spätere Ergänzung nach dem Vorbild des Knaben, links, handelt. Ehemals könnte dort also eine Männerdarstellung mit variierten Eigenschaften abgebildet gewesen sein.

Die Sattelaufgaben werden durch Spiral- und Rankenstäbe sowie Lilienornamente in jeweils zwei Figurenregister geteilt. An der linken Sattelaufgabe ist unten in das Rankenornament ein Bindenschild⁵⁰³ eingelassen, der von zwei Händen gehalten wird (Abb. 25.11). Auf der gegenüberliegenden rechten Seite sind ebendort zwei Drachen mit ineinandergeschlungenen Hälsen in das Ornament eingearbeitet (Abb. 25.12). Die oberen Figurenregister bevölkern beidseitig Tiere, die im *Physiologus* erwähnt und christologisch ausgedeutet werden können.⁵⁰⁴ Links sind es eine Eule,⁵⁰⁵ ein Phönix⁵⁰⁶ und ein Einhorn⁵⁰⁷ mit einem um das Horn gewickelten Tuch. Rechts handelt es sich um einen Löwen und einen Pelikan, jeweils mit ihren Jungen.⁵⁰⁸ In den unteren Figurenregistern sind höfische, aber auch seltsame nackte Personen zu sehen, die miteinander oder mit Fabelwesen in Interaktion treten.⁵⁰⁹ Im Gegensatz zu den Physiologus-Darstel-

⁴⁹⁷ Ebd., S. 21.

⁴⁹⁸ KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 69 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER); KAT. WIEN 2005, S. 68, Kat. Nr. 10 (Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER); KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006, S. 492, Kat. Nr. VI. 1 (Christian BEAUFORT-SPONTIN).

⁴⁹⁹ Die angegebene Vervollständigung des Satzes wurde von Wendelin Boeheim vorgeschlagen und von Julius von Schlosser übernommen, vgl. KAT. WIEN 1889, S. 22, Kat. Nr. 56 (Wendelin BOEHEIM) und SCHLOSSER 1894, S. 262. In einigen Publikationen wurde die fragmentarische Inschrift am rechten Sattelkauf (B) als zweite Inschrift aufgefasst, die mit »ave« beginnt, vgl. KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 69 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 363–364, Kat. Nr. 4.72 (Mária VERŐ); KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006, S. 492, Kat. Nr. VI. 1 (Christian BEAUFORT-SPONTIN) und RADWAY 2009, S. 63 (Nr. 21).

⁵⁰⁰ KRISTAHN 2016, S. 24 und 82; BRAUNFELS-ESCHE 1976, S. 115–116.

⁵⁰¹ Julius von Schlosser bringt sie mit Aschenbrödel in Verbindung, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 261.

⁵⁰² Bereits im Mittelalter fand beim Ehezeremoniell der Ringaustausch statt. Aus dem 13. und 14. Jahrhundert sind Verlobungs- und Eheringe und vom Anfang des 16. Jahrhunderts Quellen erhalten, die Ringe als

Verlobungsgeschenke beschreiben, vgl. CHADOUR 1995; WURST 2005, S. 198 und 231.

⁵⁰³ Von Julius von Schlosser wurde das Wappen als bloßes Ornament ohne historische Bedeutung aufgefasst, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 262.

⁵⁰⁴ Bereits Julius von Schlosser schlug eine Deutung der Darstellungen nach dem *Physiologus* vor, was nachfolgend übernommen wurde, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 262 und SCHWARZKOGLER 2000, S. 15.

⁵⁰⁵ SCHÖNBERGER 2014, S. 12–13 (Kap. 5: Vom Käuzchen): ein Symbol für Christus. Siehe zur Eule ferner Kat. Nr. 26, Fn. 535.

⁵⁰⁶ SCHÖNBERGER 2014, S. 14–17 (Kap. 7: Vom Vogel Phönix): Der Phönix hat die Macht sich selbst zu töten und sich wieder zum Leben zu erwecken und ist daher ein Sinnbild des Erlösers.

⁵⁰⁷ Siehe zum Einhorn bereits die Bildbeschreibung des Monbijou-Sattels, Kat. Nr. 4, Fn. 60.

⁵⁰⁸ SCHÖNBERGER 2014, S. 4–7 (Kap. 1: Vom Löwen) und S. 10–11 (Kap. 4: Vom Pelikan). Die Löwin bringt tote Jungen zu Welt, die am dritten Tag durch den Atem ihres Vaters aufgeweckt werden. Der Pelikan reißt sich am dritten Tag nach dem Tod seiner Jungen die Seite auf und erweckt diese mit seinem Blut zum Leben. Der Löwe sowie der Pelikan mit ihren Jungen werden daher mit Gottvater und seinem Sohn Jesus Christus gleichgesetzt und sind Symbole des Opfertodes und der Auferstehung.

⁵⁰⁹ KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 69 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER).

lungen werden sie als irdische, menschliche und teuflische Sinnbilder gedeutet:⁵¹⁰ links eine höfische Frau mit einem Reichsapfel und Szepter⁵¹¹, ein wilder Mann mit einer Keule und einem Baum/Zweig, ein Greif⁵¹², ein Basilisk, zwei nackte Menschen oder Affen mit einem Ring, eine Badeszene mit zwei nackten Menschen,⁵¹³ ein Löwe mit einem Hasen (?)⁵¹⁴ und eine Frau mit einem Baum. Auf der rechten Seite sind neben den drei im 19. Jahrhundert nach dem Vorbild der linken Sattelseite ergänzten Figuren vier Szenen abgebildet, in denen fantastische Tiere⁵¹⁵ von einer höfischen Figur domestiziert und unter anderem an einer Leine geführt werden. Zusätzlich ist eine menschliche Halbfigur (Sirene?)⁵¹⁶ dargestellt.

An der Innenseite des Sattelknaufes halten zwei Engel ein Wappenschild mit einem einköpfigen Adler, das als deutsches Wappen gedeutet wird (Abb. 25.10).⁵¹⁷ In Verbindung mit dem erwähnten Bindenschild könnte es sich bei dem ehemaligen Sattelleigentümer um einen deutschen König und Herzog von Österreich handeln, wie etwa Albrecht II. von Habsburg (1397–1439).⁵¹⁸ Er heiratete 1421 in Prag Elisabeth von Luxemburg (um 1409–1442), für die als Liebeszeichen ein Herz zusammen mit der Bandminuskel »e« (C)⁵¹⁹ etwas versteckt in die Sattelkammer eingelassen worden sein könnten (Abb. 25.9).

Einordnung: Der Habsburg-Sattel unterscheidet sich formal und in seiner Materialität nicht von anderen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. In der Verarbeitung der Beinauflagen wie motivisch besitzt das Werk aber individuelle Charakteristika. So ist er der einzige Sattel, bei dem neben Knochenplatten, auch Hirschhornbesätze mit Figurenszenen beschnitzt sind. Des Weiteren sind die Knochenplatten im Sitzbereich und an den Sattelwangen durchbrochen gearbei-

tet – ein Vorgehen, welches nur noch am Tower- und Meyrick-Sattel (Kat. Nr. 17 und 18) zu beobachten ist. Durch Spiral- und Rankenstäbe wird die Bildfläche beim Habsburg-Sattel am Vorderbogen und an den Sattelaufgaben zusätzlich untergliedert, mit dem Resultat, dass dort sehr kleinteilige und zierliche Figurenszenen dargestellt sind. Neben höfischen Männern und Frauen zeigen die Schnitzereien zahlreiche Tiere, die christologisch ausgedeutet werden können. Anders als das Einhorn, das mehrfach auf den Beinsätteln auftritt, fanden der Phönix und der Löwe mit ihren Jungen nicht Eingang in die Minne-Ikonografie und kommen am Sattel singular vor.

Anhand von auffälligen stilistischen Unterschieden zwischen den Knochen- und Hirschhornschnitzereien ist anzunehmen, dass sie von unterschiedlichen Urhebern hergestellt wurden.⁵²⁰ Die im Flachrelief geschnitzten Knochenauflagen zeigen ein virtuos und spielerisch in vielfältigen Windungen ineinandergreifendes Bandwerk, welches den Sitzbereich gleichmäßig ausfüllt. Die Hirschhornschnitzereien am Sattelvorderbogen und an den Sattelaufgaben wirken dagegen starr. Die einzelnen Figuren sind stark konturiert und voneinander isoliert, da sie im Halbreief aus der Grundfläche herausgearbeitet sind und anders als das Bandwerk zumeist nicht über die Kanten eines Werkstücks hinausgehen. Die Personen und Tiere agieren vor einem nahezu leeren Bildraum, in dem sie schweben. Sie sind dazu stark stilisiert und vereinfacht wiedergegeben. Die glockenförmig nach unten verlaufenden Röcke der Frauen weisen tiefe parallel gesetzte Falten auf und bilden am Saum gleichmäßige Wellen, während die trapezförmigen kurzen Röcke der Männer am Saum in einer geraden Linie enden. Die langen Hängeärmel der Frauen und Männer fallen in Kaskaden von ihren Schultern herab, wie es für die Kunst um 1400

⁵¹⁰ SCHWARZKOGLER 2000, S. 22–25.

⁵¹¹ Julius von Schlosser deutet die Gegenstände als Thyrsosstab und Apfel (?), vgl. SCHLOSSER 1894, S. 262. Nach Wolfgang Schwarzkogler könnte es sich bei dem Stab auch um einen Holunderzweig handeln, vgl. SCHWARZKOGLER 2000, S. 22.

⁵¹² Ebd., S. 23.

⁵¹³ Julius von Schlosser verbindet diese Szene mit den Badenden in den Bilderhandschriften von Wenzel IV. von Luxemburg (1361–1419), vgl. SCHLOSSER 1894, S. 263.

⁵¹⁴ SCHWARZKOGLER 2000, S. 23.

⁵¹⁵ Es werden in ihnen Drachen oder eine Hyäne gesehen, vgl. SCHWARZKOGLER 2000, S. 24–25; KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006, S. 492, Kat. Nr. VI. 1 (Christian BEAUFORT-SPONTIN); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 364, Kat. Nr. 4.72 (Mária VERŐ).

⁵¹⁶ SCHLOSSER 1894, S. 262; KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006, S. 492, Kat. Nr. VI. 1 (Christian BEAUFORT-SPONTIN).

⁵¹⁷ SCHLOSSER 1894, S. 262; KAT. WIEN 1894–1898, Bd. 1, S. 6, Tafel VIII, Nr. 3 (Wendelin BOEHEIM); KAT. WIEN 2005, S. 68, Kat. Nr. 10 (Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER), hier wird fälschlicherweise von einem gekrönten Wappen berichtet; KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006, S. 492, Kat. Nr. VI. 1 (Christian BEAUFORT-SPONTIN).

⁵¹⁸ KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 69–70 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER); KAT. WIEN 2005, S. 68, Kat. Nr. 10 (Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER). In der Vergangenheit wurden mit Blick auf das Reichswappen aber auch folgende drei Herrscher als Sattelleigentümer in Betracht gezogen: Wenzel IV. von Luxemburg (vgl. SCHLOSSER 1894, S. 260–263; KAT. WIEN 1894–1898, Bd. 1, S. 6, Tafel VIII, Nr. 3 [Wendelin BOEHEIM]; KAT. WIEN 1936, S. 21 Kat. Nr. 1/16 [August GROSZ und Bruno THOMAS]; GENTHON 1970, S. 5 [Nr. 1]), Sigismund von Luxemburg (vgl. Gudrun Köckeritz, hier zitiert nach SCHWARZKOGLER 2000, S. 8) und Kaiser Karl IV. (1316–1378, vgl. KAT. WIEN 1889, S. 22, Kat. Nr. 56 [Wendelin BOEHEIM]).

⁵¹⁹ Die Bandminuskel wurde in der Forschung auch als »c« und »a« gedeutet, vgl. KAT. WIEN 1889, S. 22, Kat. Nr. 56 (Wendelin BOEHEIM); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 363, Kat. Nr. 4.72 (Mária VERŐ); RADWAY 2009, S. 63 (Nr. 21). Zu vergleichbaren Bandminuskeln siehe die Zier- oder Musteralphabete in böhmischen und süddeutschen Handschriften von ca. 1450, vgl. Kat. Nr. 26, Fn. 543.

⁵²⁰ Diese Vermutung äußerte auch bereits Robyn Radway, vgl. RADWAY 2009, S. 63–64 (Nr. 21).

typisch ist. Die ovalen Gesichter prägen rundliche Nasen und ovale leere Augen, womit sie entfernt an die Hirschhornschnitzereien zweier in Süddeutschland und Wien um 1450 bis 1475 gefertigten Armbrüste erinnern (Abb. 42–44). Mit Blick auf die genannten motivischen und stilistischen Merkmale entstanden die Schnitzereien des Habsburg-Sattels wohl in der ersten Jahrhunderthälfte. Bei einer Zuweisung des Sattels an Albrecht II. müsste er zwischen 1438 und 1439 gefertigt worden sein, da er 1438 zum deutschen König gewählt wurde und bereits im Jahr darauf verstarb. Diese These ist noch eingehender zu prüfen.

Ausstellungen: Piber/Köflach, Steirische Landesausstellung im Barockschloss 2003; Budapest/Luxemburg, Szépművészeti Múzeum/Musée National d'histoire et d'art 2006; Magdeburg, Kulturhistorisches Museum 2006

Literatur: ZIMERMAN 1889, S. CCX und CCLI; SCHULTZ 1889, S. 492; KAT. WIEN 1889, S. 22, Kat. Nr. 56 (Wendelin BOEHEIM); SCHLOSSER 1894, S. 260–263, Tafel XXVII–XXVIII; KAT. WIEN 1894–1898, Bd. 1, S. 6, Tafel VIII, Nr. 3 (Wendelin BOEHEIM); KAT. WIEN 1936, S. 21, Kat. Nr. 1/16 (August GROSZ und Bruno THOMAS); GENTHON 1970, S. 5 (Nr. 1); KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 69–70 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER); SCHWARZKOGLER 2000; LASNIK 2003, S. 20, Abb. S. 21; PAUSCH 2004, S. 38, Abb. 35; KAT. WIEN 2005, S. 68–69, Kat. Nr. 10 (Christian BEAUFORT-SPONTIN und Matthias PFAFFENBICHLER); KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 363–364, Kat. Nr. 4.72 (Mária VERŐ); KAT. AUSST. MAGDEBURG 2006, S. 492, Kat. Nr. VI. 1 (Christian BEAUFORT-SPONTIN); RADWAY 2009, S. 62–64 (Nr. 21).

Internetquellen: Online Sammlungsdatenbank des Kunsthistorischen Museums, KHM, URL: <http://www.khm.at/objektdb/detail/373160/?offset=1&lv=list>, zuletzt geprüft am 01.02.2024.

⁵²¹ Kunst- und Rüstkammerinventar des Schlosses Ambras, 1613, verfasst von der Oberösterreichischen Hofkammer, Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, TLA A 40/13, Teiledition in: AUER 1984, S. CXVI (Nr. 487). Der Eintrag zum Beinsattel wurde nachträglich ergänzt. Siehe zum Inventar Kap. 4.1.1, Anm. 571. Nach den Analysen von Alfred Auer könnte der Beinsattel unter dem Eintrag »*Mer ain unngriſcher satl*« schon in einem früheren Inventar von 1603 erwähnt worden sein, vgl. *Inventari uber das fürstliche Schloss Ombras 1603*, Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, A40/10, ediert in: LUCHNER 1958, S. 134. Gewissheit darüber, dass der Beinsattel gemeint ist, besteht jedoch nicht. Weitere eindeutige Beinsattelerwähnungen sind in den Inventaren von 1621, 1630, 1650 und 1663 zu finden. Diese wurden von Alfred Auer in der oben genannten Publikation von 1984 zusammengetragen.

Kat. Nr. 26, Ambras-Krippensattel in Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer

Inv. Nr. A 64

Tafel 93–96

Lokalisierung: Böhmen oder Österreich

Datierung: um 1450

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

Maße: Höhe 42 cm; Länge 54 cm; Tiefe 69 cm

Inschriften: Bandminuskel, jeweils im Bildraum schwebend und bekrönt:

A) v oder y

B) v oder y

Provenienz: Der Beinsattel ist höchstwahrscheinlich mit jenem Werk identisch, das 1613 im Inventar der Rüstkammer des Schlosses Ambras bei Innsbruck als »*pämb von helffen-pain alter arbeit*«⁵²¹ (Baum von Elfenbein alter Arbeit) beschrieben wird. In der Rüstkammer verblieb er bis zu den Napoleonischen Kriegen, in deren Zuge die Sammlung 1806 an Kaiser Franz I. von Österreich (1768–1835) übertragen und zum Schutz noch im selben Jahr überwiegend nach Wien transferiert wurde. Dort wurde sie an die kaiserlichen Bestände, zu denen der Habsburg-Sattel (Kat. Nr. 25) gehörte, angegliedert.⁵²² Mit dem Zerfall der Monarchie 1918 gelangten die Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in den Besitz der Republik Österreich. 1935 zog die Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums in die Neue Burg, wo sie noch immer präsentiert wird.

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Die Beinauflagen des Ambras-Sattels weisen im Sitzbereich senkrechte bis diagonale Risse auf, was auf eine mechanische Belastung hindeutet. Die Beinleiste der Längsachse hebt sich farblich von den umliegenden Beinauflagen ab, was auf ihre Erneuerung schließen lässt ist.⁵²³ Die Beinplatten an den Sattel-

⁵²² In Wien wurden die Rüstkammerobjekte 1808 zunächst im Kaisergarten bei der kaiserlich-königlichen Burg und ab 1814 im Unteren Belvedere aufgestellt, vgl. AUER 1984, S. I und KAT. WIEN 1855, Bd. 1: Geschichtliche Einleitung und die Rüstkammern, S. 35–36 und 290 (Eduard von SACKEN). 1888 wurden die Ambraser und die Wiener Waffensammlung in den Neubau des kaiserlich-königlichen Kunsthistorischen Hofmuseums umgesiedelt, wo sie ab 1889 zusammen ausgestellt wurden, vgl. KAT. WIEN 1889, S. 21, Kat. Nr. 47 (Wendelin BOEHEIM); SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 9).

⁵²³ Zu diesen und weiteren Umarbeitungen liegen keine schriftlichen Belege vor.

wangen sind zum Teil gebrochen und werden von einem Metallnagel – ein zweiter ist bereits ausgefallen – stabilisiert. Zu demselben Zweck wurden wohl auch zwei Metallnägeln rechts und links in die Beinleisten des Sattelhinterbogens eingeschlagen. Ferner wurde eine Metallklammer unten rechts am Sattelvorderbogen angebracht. Kleinere Fehlstellen an den Beinplatten sind im Bereich der Riemenöffnungen und an der Beinaußenumrandung am Sattelhinterbogen zu konstatieren. Eine wachsartige Bemalung in Rot, Blau und Grün ist an den Schnitzereien noch deutlich erkennbar, wobei Blau und Grün teils kaum voneinander unterschieden werden können. An einer Blattranke der rechten Sattelaufgabe ist ferner eine schwarze Polychromie zu erkennen. Als Glanzpunkte wurden an den Haaren und Bärten der gezeigten menschlichen und tierischen Figuren Goldauflagen aufgebracht. Ein ockerfarbener Schimmer an der Haartracht des musizierenden Knaben am Sattelvorderbogen stammt daher wohl noch von einer Vergoldung.⁵²⁴

Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist am Rand partiell und insbesondere im Bereich der rechten Sattelaufgabe abblättert. Vorn in der Sattelkammer ist mit roter Farbe die heutige Inventarnummer des Sattels »A 64« notiert. Ein weiteres Mal findet sich die Nummer »64« an der Satteloberseite am Sattelvorderbogen. Mehrere Lederriemen wurden mit Metallnägeln grob an der Sattelunter- und Oberseite befestigt, von denen mehrfach nur noch Nagelrückstände und Lederriemenreste zeugen. Mithin am besten erhalten sind zwei Lederriemen vorn und hinten am linken Sitzbereich. Vorn links in der Sattelkammer ist noch eine Metallschnalle an einem Riemen befestigt. Darüber ist zu Aufbewahrungs- oder Handhabungszwecken eine Lederschleife montiert.

Beschreibung: Der Ambras-Sattel ist einer von drei erhaltenen Beinsätteln der Krippensattelform (vgl. Kat. Nr. 14 und 20).⁵²⁵ Wie alle Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts setzt er sich aus einem hölzernen Sattelbaum zusammen, der mit Tierhaut behütet ist. Zusätzlich wurde auf der Sattelunter-

seite wahrscheinlich Alaunleder (?) unter einer Schicht aus Birkenrindenblättern aufgebracht. Die Oberseite zieren helle Bein- und dunkelbraune Lederauflagen. Die Lederauflagen, die florale Prägungen aufweisen, erstrecken sich über die Innenseiten des Sattelvorder- und hinterbogens. Dünne beschnittene und farblich gefasste Knochenplatten und Leisten aus Hirschhorn (?), die mittels beinerer Nägel und Leim befestigt sind, nehmen die übrige Satteloberfläche ein. Eine Riemenöffnung durchdringt je Seite im Sitzbereich den Sattelkorpus. Zu den technischen Einrichtungen zählen dazu sechs Bohrlöcher pro Sattelseite und mehrere, wahrscheinlich zum Teil später hinzugefügte Riemenmontagen auf der Satteloberseite und -unterseite. Mit Blick auf den dargelegten guten Erhaltungszustand des Werkes wurde der Beinsattel aber wohl lediglich vereinzelt als Reitsitz verwendet.

Die Schnitzereien der Beinauflagen zeigen ein achsensymmetrisch gestaltetes Bildprogramm aus vier Minneszenen am Sattelvorderbogen sowie zwei bekrönten Minuskeln samt floralen und geometrischen Ornamenten im rückwärtigen Sattelbereich. Die Minneszenen illustrieren vier Phasen der vorbildhaften höfischen Liebeswerbung vom ersten Zusammentreffen bis zur Ehe.⁵²⁶ Gelesen werden die in zwei Reihen übereinander angeordneten Schnitzereien von links oben nach rechts oben, in U-Form. In allen Szenen steht ein Mann einer Frau gegenüber. Sie sind in modische Gewandungen des 14. und 15. Jahrhunderts gekleidet, die auf ihren adligen Stand verweisen. Kennzeichnend für die Männer dieser Zeit waren unter anderem spitze lange Schnabelschuhe und ein Dusing.⁵²⁷

In der ersten Szene oben links bietet der Kavalier der Dame ein oder vielmehr sein Herz an. Zu diesem Anlass hält er es mit seiner linken Hand vor dem Oberkörper erhoben, während er sich mit seiner rechten Hand standestypisch an den Dusing fasst.⁵²⁸ Das Herz galt als Quelle der Lebenskraft sowie Sitz der Empfindungen und Erinnerungen.⁵²⁹ Demzufolge kommt die Darreichung des Herzens, wie sie hier und unter anderem auf dem Batthyány- und Trivulzio-Sat-

⁵²⁴ Siehe zur Polychromie des Sattels SCHRÖDER 2014, S. 28–30.

⁵²⁵ Ein Feldsattel vergleichbarer Form von 1477 wird Kaiser Friedrich III. (1415–1493) zugeschrieben, vgl. Kap. 2.1, Anm. 214.

⁵²⁶ In der Forschung wurden die Figurendarstellungen zum Teil unterschiedlich gedeutet. Eduard von Sacken interpretierte sie als Vertreter verschiedener Stände, vgl. KAT. WIEN 1855, Bd. 1: Geschichtliche Einleitung und die Rüstkammern, S. 290 (Eduard von SACKEN) und KAT. WIEN 1859–1862, Bd. 2: Italiener, Spanier und einzelne Waffenstücke, S. 58 (Eduard von SACKEN). Julius von Schlosser sah in ihnen Liebespaare, genauso wie später Bruno Thomas und Ortwin Gamber, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 9) und KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 70–71 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER). Bereits zuvor deutete Bruno Thomas sie als Liebespaare aus klassischen Epen, vgl. THOMAS 1947, S. 17 (Nr. 4). Wendelin Boeheim wertete sie als Phasen des Liebeslebens bis ins Alter, vgl. KAT.

WIEN 1894–1898, Bd. 2, S. 4 (Wendelin BOEHEIM). Zu Analysen des Bildprogramms, vgl. SCHRÖDER 2014, S. 30–45.

⁵²⁷ Das Liebespaar der vierten Szene ist in bis zu den Knöcheln bzw. bis zum Boden reichende stoffreiche Tapperts (auch als Houppelandes bezeichnet) gekleidet. Ab dem 15. Jahrhundert wurden bei höfischen Frauen körpernahe Kleider mit weiten Ärmelausschnitten beliebt. Ein derartiges Obergewand wird von den Damen der zweiten und dritten Szene getragen. Die Stoffqualität und der Stoffverbrauch waren dabei bedeutende Indizien auf den sozialen Stand des Eigentümers. Je vornehmer der Träger, desto weiter war das Gewand, vgl. LEHNART 2000–2005, Bd. 2: Der Spätgotik, 1370–1420, S. 35–37. Zur Mode der Zeit, vgl. dazu THIEL 1968, S. 199–202.

⁵²⁸ Siehe zu dieser repräsentativen Standesgeste Kat. Nr. 6, Fn. 94.

⁵²⁹ CAMILLE 2000, S. 112–113.

tel (Kat. Nr. 9 und 22) zu sehen ist, der vollständigen Hingabe des Schenkers gleich. Die Dame ist jedoch nicht gewillt, das Herz anzunehmen und hat stattdessen ihren rechten Zeigefinger erhoben. Möglicherweise ermahnt sie ihn, dass es Minnedienste bedarf, um ihre Gunst zu gewinnen. Auf diese Weise ist darunter in der zweiten Szene ein Kavalier mit einer Laute gezeigt, der für seine Dame musiziert.⁵³⁰ Das Lautenspiel scheint seine Wirkung nicht zu verfehlen. Als Zeichen ihrer Zuneigung hält die Dame einen Blütenkranz in ihrer linken Hand, um den Kavalier zu bekränzen.⁵³¹ In der dritten Szene rechts daneben tritt der Kavalier mit einem Becher, der vermutlich mit Wein gefüllt ist, an die Dame heran (Abb. 26.5), was als erotisches Liebesangebot zu deuten ist.⁵³² Durch den Sexualakt wird ein gemeinsamer Bund geschlossen, sodass in der vierten Szene ein Ehepaar wiedergegeben ist. Die Haare der Dame wie ihr Körper sind nun gänzlich verhüllt. Zudem halten Mann und Frau jeweils einen Rosenkranz in ihren Händen, der im Spätmittelalter ein beliebtes Brautgeschenk darstellte.⁵³³

Lokalisiert werden die vier Minneszenen durch stilisierte Blattranken und Blumen, welche die Figuren ringsum in bunten Farben umgeben, in der Natur – vielleicht in einem Liebesgarten.⁵³⁴ Zusätzlich belebt wird dieser durch einen Falken und eine Eule, rechts und links am Sattelknauf. Die Eule diente bei der Vogeljagd als Lockvogel.⁵³⁵ Der Falke war ein beliebter Jagdvogel und ein adliges Statussymbol.⁵³⁶ Im Kontext der gezeigten graduellen Liebeswerbung könnten die beiden Vögel die niedere und hohe Minne bzw. die zwei Wege symbolisieren, die in der Liebe begangen werden können, wobei die Eule für die niedere Minne und die Gefahr der Verlockung zur Wollust steht.

Im Vergleich zum Sattelvorderbogen ist der Dekor des Sitzbereiches mit einem Flecht- und Schachbrettmuster sowie der Rückseite des Sattelhinterbogens mit einer leeren Banderole sehr reduziert. Die Sattelaufgaben sind durch ausladende Sattelstege zweigeteilt. Vorn zeigen sie Blattranken und hinten jeweils eine Bandminuskel »v« oder »y« (A und B).⁵³⁷ Bekrönt werden die Buchstaben beidseitig von einer

Laubkrone, die wahrscheinlich auf die Königswürde des Sattelbesitzers hinweist, wenn die Buchstaben als dessen Initialen gedeutet werden. Thomas Bruno und Ortwin Gamber zogen erstmals in Betracht, dass es sich hierbei um den böhmischen König Ladislaus Postumus (1440–1457, tschechisch Vladislav) handeln könnte.⁵³⁸ In diesem Fall wären die Minuskeln als »v« zu lesen. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein unter dem Erzherzog Sigmund von Tirol (1427–1496) in Innsbruck entstandenes Inventar, das von einem »*kunig Laslas satl mit vergulden steigraifen*«⁵³⁹ (Sattel des Königs Ladislaus mit vergoldeten Steigbügeln) berichtet. Somit ist nicht auszuschließen, dass der Krippensattel seit dem 15. Jahrhundert in Innsbruck aufbewahrt wurde. Die Buchstaben könnten aber auch als »y« für yehesus (Jesus) stehen, wie auf einer böhmischen Pavese von ca. 1440.⁵⁴⁰ Auf der Pavese ist der Buchstabe ebenfalls bekrönt. Zudem entspringt hinter ihm, wohl in Anlehnung an die Macht oder Gewalt der himmlischen Sphäre, eine Wolke mit zahlreichen Blitzen.

Einordnung: Der Ambras-Krippensattel weist formal, materialtechnisch und motivisch Parallelen zu den anderen erhaltenen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts auf. In der Ausführung der Beinschnitzereien steht er besonders dem Tratzberg-Sattel (Kat. Nr. 23) nahe, womit ihre Schnitzereien in einer verwandten Region ausgeführt worden sein können: Die Figurendarstellungen am Sattelvorderbogen des Ambras-Krippensattels sind stärker als das übrige Bildprogramm in die Beinplatten geschnitzt. Die Banderole am Sattelhinterbogen bildet sich lediglich aus eingetieften Linien, wie bei einer Gravur. Der Beinschnitzer arbeitete hier somit mehr mit der Fläche als mit der Tiefe der Beinplatten, ähnlich wie beim Tratzberg-Sattel. Der Stil, in dem die Minneszenen ausgearbeitet sind, zeigt deutliche Einflüsse des Internationalen Stils um 1400. Kennzeichnend für diesen ist unter anderem, dass das Bildpersonal vor keinem fassbaren Bildraum dargestellt ist. Stattdessen umrahmen stilisierte Ranken die Figuren, in der Art einer Kulisse. Die Figuren

⁵³⁰ Siehe zum Lautenspiel auch die Beschreibung des Monbijou-Sattels (Kat. Nr. 4).

⁵³¹ Zur Bekränzung bzw. Bekrönung des Liebenden siehe GLANZ 2005, S. 196–201. Das Bildthema wird u.a. auch auf dem Battyány- und Este-Sattel gezeigt (Kat. Nr. 9 und 20).

⁵³² Das Becherreichen ist auch auf dem Borromeo-Sattel (Kat. Nr. 16) zu sehen. Siehe eingehender zum Motiv, Kap. 2.2, S. 38.

⁵³³ Siehe zur Bedeutung des Rosenkranz-Motivs Kap. 2.2, S. 38.

⁵³⁴ Siehe zum Motiv des Liebesgartens Kap. 2.2, S. 39.

⁵³⁵ Eulen sind in Malerei der Frühen Neuzeit auch ein Symbol der Luxuria, während sie in Bildern des 15. Jahrhunderts vorrangig als Symbole des Bösen und der Sündhaftigkeit dienen, vgl. DITTRICH/DITTRICH 2004, S. 109–110.

⁵³⁶ Siehe zum Falken SCHRÖDER 2019, S. 229–232.

⁵³⁷ In der Forschung wurden die Minuskeln auch als »E« oder »J« identifiziert, vgl. SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 9) und KAT. WIEN 1894–1898, Bd. 2, S. 4 (Wendelin BOEHHEIM).

⁵³⁸ KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 70–71 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER). Eine Zuweisung des Sattels an den böhmischen König ist auch bereits zu finden in: BRUNO ET AL. 1965, S. 28, Abb. 12 und wurde zudem von der Verfasserin in Betracht gezogen und verteidigt in SCHRÖDER 2014, S. 42–45.

⁵³⁹ Inventar des Hauskämmerer-Amtes, 1490, Innsbruck, Tiroler Landesarchiv (ehemals kaiserlich-königliches Statthaltereiarchiv), Teiledition in: SCHÖNHERR 1883, S. 210 (Nr. III).

⁵⁴⁰ Pavese, Böhmen, um 1440, Holz, Leder, Leinen, Gesso, Silberfolie, 108 × 52 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 29.158.595, vgl. KAT. AUSST. BUDAPEST/LUXEMBURG 2006, S. 568–569, Kat. Nr. 208 (Dirk H. BREIDING).

sind durchgängig in Dreiviertelansicht dargestellt. Bei ihrer Wiedergabe wie auch beim Hintergrund zeigt sich die Neigung, natürliche Körper durch lineare Gestaltungselemente wiederzugeben. So werden die Haare durch in Reihen angeordnete diagonale und senkrechte Linien strukturiert. Durch dieses Vorgehen wie auch durch das Fehlen einer expressiven Mimik und Gestik wirken die höfischen Männer und Frauen starr. Ihre Gewandungen fallen geordnet und vornehmlich in senkrechten, parallel zueinander gesetzten Falten weich von ihren Schultern herab. Am Saum der langen Gewänder sind vorrangig doppeltrichterförmige Falten erkennbar.⁵⁴¹ Die länglichen Gesichter zeichnen sich durch mandelförmige leere Augen ohne Augenpunkt und sehr schmale spitze Nasen aus. Die Männer und teils auch die Frauen besitzen ein stark ausgeprägtes Kinn, wodurch ihre Gesichter einem in Böhmen unter anderem für den Evangelisten Johannes gebräuchlichen Gesichtstypus gleichen.⁵⁴² Der Beinschnitzer bediente sich demnach vermutlich älterer Darstellungsmuster, was gelegentlich zu Unstimmigkeiten in der Wiedergabe der Körperproportionen führte. Die linke Hand des Mannes der ersten Szene ist beispielsweise zu klein und der Ärmel des Mannes der vierten Szene zu lang.

Die Bandminuskeln erinnern an Zier- oder Musteralphabete der Mitte und der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie etwa jenem im Vokabular von Ladislaus Postumus oder in der Fibel von Kaiser Maximilian I. (1459–1519).⁵⁴³ In der Fibel sind zudem drei bekrönte Bandminuskeln zu finden, die als Initialen Maximilians, seines Vaters Friedrich III. und seiner Mutter Eleonore interpretiert werden.⁵⁴⁴ Eine Entstehung des Beinsattels in Böhmen oder Österreich in der Mitte des 15. Jahrhunderts ist demnach wahrscheinlich, was eine Zuweisung an Ladislaus Postumus unabhängig von der Lesart der Bandminuskeln bekräftigt.

Literatur: KAT. WIEN 1855, Bd. 1: Geschichtliche Einleitung und die Rüstkammern, S. 290 (Eduard von SACKEN); KAT. WIEN 1859–1862, Bd. 2: Italiener, Spanier und einzelne Waffentstücke, S. 58, Tafel XLIX (Eduard von SACKEN); SCHULTZ 1889, S. 491–492; KAT. WIEN 1889, S. 21, Kat. Nr. 47 (Wendelin BOEHEIM); SCHLOSSER 1894, S. 267 (Nr. 9); KAT. WIEN

1894–1898, Bd. 2, S. 4, Tafel VII (Wendelin BOEHEIM); HORVÁTH 1937, S. 183, 220 und 238, Abb. 73, Tafel XXXV; THOMAS 1947, S. 17 (Nr. 4); BRUNO ET AL. 1965, S. 28, Abb. 12; GENTHON 1970, S. 5 (Nr. 2); KAT. WIEN 1976–1990, Bd. 1: Der Zeitraum von 500 bis 1530, S. 70–71, Abb. 18 (Saal I/13, Bruno THOMAS und Ortwin GAMBER); AUER 1984, S. CXVI (Nr. 487); VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 23); RADWAY 2009, S. 59–60 (Nr. 19); SCHRÖDER 2014, S. 24–49.

Internetquellen: Online Sammlungsdatenbank des Kunsthistorischen Museums, KHM, URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/373060/>, zuletzt geprüft am 02.02.2024.

**Kat. Nr. 27, Gries-Sattel,
Verbleib unbekannt**

Tafel 97–98

Lokalisierung: Mitteleuropa

Datierung: 2. Hälfte 15. Jahrhundert

Material: Knochen, geschnitzt; Hirschhorn (?); Leder; Holz; Birkenrinde

Provenienz: Der Beinsattel befand sich wohl in Jenesien, einem Bergdorf bei Bozen, und war nachfolgend im Besitz eines Konventualen in Gries. Über den Bozener Kunsthändler Ueberbecher gelangte er an einen Sammler in Wien.⁵⁴⁵ Später kaufte ihn Richard Zschille (1847–1903) an, der aus finanziellen Gründen gezwungen war, seine Sammlung in Großenhain zu veräußern. Am 25. Januar 1897 wurde der Beinsattel daher bei Christie's in London versteigert,⁵⁴⁶ wo er vermutlich von einem Herrn Coureau erworben wurde.⁵⁴⁷ Seither ist sein Verbleib unbekannt.

Erhaltungszustand und Restaurierungen: In den drei einzigen bekannten Schwarz-Weiß-Aufnahmen des Gries-Sattels, die 1893 und 1897 publiziert wurden (Tafel 97 und 98),⁵⁴⁸ sind Fehlstellen am Sattelbaum und an den Beinauflagen des Beinsattels sichtbar und zwar insbesondere an den unteren Rippen. Des Weiteren weisen die Beinauflagen einzelne Risse und Materialverluste am Sattelhinterbogen, an den inneren Bordüren, im Bereich der Bohrlöcher an der

⁵⁴¹ Siehe zu dieser Gewandfigur Kat. Nr. 4, Fn. 65.

⁵⁴² Vgl. Johannes in der *Kreuzigung Christi*, Böhmen, um 1430, Tempera auf Tannenholz, 84,2–5 x 70,9–71,3 x 0,7 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1662, vgl. KAT. BERLIN 2010, S. 140–155, Kat. Nr. 18 (Stephan KEMPERDICK).

⁵⁴³ Ladislaus-Vokabular, böhmisch, 1450er-Jahre, Vatikanstadt, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1787, fol. 65v–66v, vgl. PAUSCH 2004, Tafel 8–10. Das Musteralphabet mit den Bandminuskeln wurde erst nach dem Tod von Ladislaus Postumus 1457 durch seinen Erzieher Johannes Holubařz eingefügt. Fibel von Kaiser Maximilian I., Wien oder Wiener Neustadt, um 1466, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2368, fol. 20r und 24v–26v, vgl. BOYER 2004, S. 100–103.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 102; KAT. AUSST. WIEN 1996, S. 104, Kat. Nr. 20 (Andreas FINGERNAGEL).

⁵⁴⁵ SCHLOSSER 1899, S. 254, Anm. 9; VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 21).

⁵⁴⁶ KAT. AUKT. LONDON 1897, S. 16, Lot. 69A; CRIPPS-DAY 1925, S. 103, Lot. 69.

⁵⁴⁷ Der Name Coureau ist handschriftlich in einem Auktionskatalog von 1897 neben Lot. 69A vermerkt, London, Bibliothek der Wallace Collection, Sign. SAL 1897-01-25. Womöglich handelt es sich um den Londoner Kunsthändler B. Coureau.

⁵⁴⁸ KAT. PRIV. GROSSENHAIN 1893, Bd. 1, S. 5, Kat. Nr. 109, Tafel 27–28 (Robert FORRER); KAT. AUKT. LONDON 1897, S. 16, Lot. 69A.

rechten Sattelaufgabe und unterhalb der linken unteren Riemenöffnung auf. Die Fehlstelle am Sattelhinterbogen links scheint grob mit Leder (?) abgedeckt worden zu sein. Die Beinaußenumrandung ist am Sattelvorderbogen sowie partiell an den Sattelaufgaben und am Sattelhinterbogen verloren. Die senkrechte Beinleiste am linken Sattelvorderbogen ist mittig gebrochen. Die Lederaufgaben an den Sattelwangen sind stark porös und rissig.

Beschreibung: Der formal den Bocksätteln zugehörige Gries-Sattel verfügt nach schriftlichen Angaben über einen hölzernen Sattelbaum, der auf der Unterseite mit Birkenrinde belegt ist.⁵⁴⁹ Die Satteloberseite zieren Beinaufgaben aus Knochen und Hirschhorn (?). Nur die Sattelwangen und -stege sind mit dunklem Leder bezogen. Wie für die Beinsättel des 15. Jahrhunderts üblich wurde der Sattel flächendeckend mit großformatigen Knochenplatten belegt. Zusätzlich sind auf dem Sattelaußenrand Beinleisten aufgeschoben und weitere Beinleisten an der Längsachse und am Sattelvorderbogen gliedern die Satteloberfläche in einzelne Bildbereiche. Die Beinplatten sind größtenteils blank belassen. Nur an den inneren Bordüren sind sie im Flachrelief geschnitzt. Die Schnitzereien zeigen rechts und links eine stehende Person, die sich nach vorn in Richtung der äußeren Bordüre wendet – wahrscheinlich eine Frau und einen Mann.⁵⁵⁰ Beide Figuren sind in auffallend lange, in gezackten Falten fallende Übergewänder gekleidet. Ausgehend vom wiederholten Vorkommen stehender höfischer Liebespaare an den inneren Bordüren des Palagi-, Meyrick-, Thill- und Tratzberg-Sattels (Kat. Nr. 5, 18, 21 und 23) könnte es sich um ein Paar und damit eine Minneszene handeln.

Je Sattelseite durchbrechen zwei waagerechte Riemenöffnungen sowie sechs zu Paaren angeordnete Bohrungen den Sattelbaum. Die Bohrungen sind partiell ausgerissen, was auf eine Benutzung der technischen Einrichtungen hindeutet. Der Sattel könnte hiermit als Reitsitz verwendet worden sein, zumal dessen Bildschnitzereien einem derartigen Gebrauch nicht entgegenstehen. Insgesamt scheinen die inneren Bordüren, die von ihrer Höhe den meisten Platz für Darstellungen bieten, die beliebtesten und zugleich zweckmäßigsten Bildbereiche für Figurenszenen an Bocksätteln gewesen zu sein, zumal diese durch einen Reiter nicht verdeckt wurden.

Einordnung: Ausgehend von seinem reduzierten Dekor gehört der Gries-Sattel zu den schlichteren Werken unter den bekannten Beinsätteln des 15. Jahrhunderts. In der The-

menwahl und Platzierung der Darstellungen gleicht er den erhaltenen zeitgenössischen Exemplaren und auch hinsichtlich seines materialtechnischen Aufbaus scheint er sich nicht von diesen zu unterscheiden. Eine stilistische Einordnung der Schnitzereien ist anhand der drei bekannten Schwarz-Weiß-Aufnahmen kaum möglich. Die langen schlanken Körper der Figuren und die doppeltrichterförmige Falte am Ärmel der Person rechts erwecken den Eindruck, dass sie vom Formenvorrat des Internationalen Stils um 1400 geprägt sind. Die gezackten Gewandfiguren der Obergewänder, welche die Körperproportionen der in Dreiviertelansicht abgebildeten Personen verschleiern, deuten allerdings auf eine deutlich spätere Entstehung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hin. Unter dem Einfluss der niederländischen Malerei gewannen diese im Verlauf des Jahrhunderts in der Kunst immer stärker an Verbreitung und Anwendung. Die Annahme von Robert Forrer, es handle sich um eine burgundische Arbeit von ca. 1400, ist daher anzuzweifeln.⁵⁵¹

Literatur: KAT. PRIV. GROSSENHAIN 1893, Bd. 1, S. 5, Kat. Nr. 109, Tafel 27–28 (Robert FORRER); KAT. AUKT. LONDON 1897, S. 16, Lot. 69A; SCHLOSSER 1899, S. 254, Anm. 9; LAKING 1920, Bd. 3, S. 175, Abb. 984; CRIPPS-DAY 1925, S. 103, Lot. 69; VERÖ 2006, S. 278 (Nr. 21); RADWAY 2009, S. 54–55 (Nr. 14).

C. DIE BEINSÄTTEL DES 16. JAHRHUNDERTS

Kat. Nr. 28, Bureus-Sattel in Stockholm, Livrustkammaren

Inv. Nr. 29512 (25:32)

Tafel 99–102

Lokalisierung: Norddeutschland (?)

Datierung: um 1520–1530 (?)

Material: Knochen, graviert und gefasst in den Farben Rot und Grün; Hirschhorn (?); Leder; Holz; tierische oder pflanzliche Fasern; Birkenrinde

Maße: Gesamtlänge 45 cm; Sitzlänge 20 cm

Gewicht: 3,43 kg

Provenienz: Der Bureus-Sattel ist höchstwahrscheinlich mit jenem Sattel gleichzusetzen, der 1693 erstmals in einem Inventar des Antiquitätskollegiums in Stockholm erwähnt wird: »En gammal Sadel medh Elphenbeen inlagd«⁵⁵² (Ein alter Sattel mit Elfenbeineinlagen). In diesem Zusammen-

⁵⁴⁹ KAT. PRIV. GROSSENHAIN 1893, Bd. 1, S. 5, Kat. Nr. 109 (Robert FORRER); KAT. AUKT. LONDON 1897, S. 16, Lot. 69A.

⁵⁵⁰ KAT. PRIV. GROSSENHAIN 1893, Bd. 1, S. 5, Kat. Nr. 109 (Robert FORRER). Nach den späteren Beschreibungen im Auktionskatalog sind es zwei Frauen, vgl. KAT. AUKT. LONDON 1897, S. 16, Lot. 69A.

⁵⁵¹ KAT. PRIV. GROSSENHAIN 1893, S. 5, Kat. Nr. 109 (Robert FORRER).

⁵⁵² *Inventarium uppå dhe Acter, Handlingar och Böcker samt Pergamentsbref, gamble Mynt, Medalier och andra Antiquiteter, som uppå Kungl. Cancellie Collegii d. 15. Augusti 1693 gifne ordres [...]*, Stockholm, Riksantikvarieämbetet (Reichsantiquarant), ediert in: ARNE

hang passt eine handschriftliche Notiz am rechten unteren Sitzbereich des Sattelbaums: »[- - -]iela [...]s 93 Coftet/ [- - -] upsala j[obannes] B[ureus]« (Abb. 28.7). Sie verweist auf den ersten Reichsarchivar Johannes Thomae Agrivillensis Bureus (1568–1652), der 1630 von Gustav II. Adolf von Schweden (1594–1632) den Auftrag bekam, antike Denkmäler zusammenzutragen. Ab 1666 wurden diese, und darunter der Bureus-Sattel, im Antiquitätskollegium in Uppsala und ab 1690 in Stockholm aufbewahrt. Als Dauerleihgabe des Historiska museet gelangte der Sattel wohl ab 1926 in die Livrustkammaren in Stockholm.⁵⁵³

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Der Sattelbaum und die Beinauflagen des Bureus-Sattels weisen vor allem im unteren Bereich Beschädigungen und Materialverluste auf. Einzelne Teile des Sattelbaums driften auseinander, weshalb sie zu einem unbekanntem Zeitpunkt mit Metallnägeln und -klammern stabilisiert wurden. Der Sattelknauf ist abgebrochen. Links am Sattelhinterbogen und an den -auflagen fehlen weitere Beinarbeiten, darunter ovale Beinleisten. Die Beinaußenumrandung ist, falls einst vorhanden, gänzlich verloren ebenso wie die Beinleiste am rechten Sattelvorderbogen. Die Beinleisten am linken Sattelvorderbogen und an der Längsachse sind partiell beschädigt. Rote und grüne wachsartige Reste zeugen von einer ehemaligen farblichen Verzierung der Beingravuren. Die Lederauflagen an den äußeren Bordüren sind in Fragmenten erhalten, während jene an den Sattelwangen zwar spröde und rissig, aber weitgehend intakt sind. Metallnägeln halten an den äußeren Bordüren noch Reste von Lederriemen. Ein langer Lederriemen ist rechts an beiden Enden befestigt und bildet auf diese Weise eine Schlaufe. Durch die Bohrungen am linken Sattelvorderbogen ist ein Lederband und durch jene an der linken Sattelaufgabe ein beiges Garn geführt. Der Sattelbaum liegt an der Unterseite weitgehend frei. Nur noch vereinzelt sind Reste einer Behütung aus einem faserartigen Material und Birkenrindenaufgaben sichtbar. An der linken Rippe ist die Nummer »393« notiert.

Beschreibung: In seiner Formgebung ähnelt der Bureus-Sattel den Bocksätteln des 15. Jahrhunderts. Während diese jedoch eine Kombination zwischen Pritschen- und Trachtensätteln darstellen, zählt der Bureus-Sattel zu den Trach-

tensätteln. Das heißt, er besitzt zwei längs auf dem Rücken des Reittieres aufliegende Holzplanken (Trachten). Über diesen erhebt sich ein hoher Sattelvorderbogen, der vermutlich einst einen sich eindrehenden runden Sattelknauf besaß, wie ein Bocksattel. Die äußeren Bordüren des Bureus-Sattels setzten sich aber in einem spitzeren Winkel von den inneren Bordüren ab und laufen unter dem Sattelknauf spitz zusammen, sodass er über keine Frontplatte verfügt. Der zweibogige Sattelhinterbogen ragt steil über zwei stark ausgeprägte Sattelaufgaben in die Höhe, ohne von Sattelstegen zusätzlich gehalten zu werden.

Der Materialaufbau des Bureus-Sattels ist durch seine hohen Materialverluste gut nachvollziehbar. Der hölzerne Sattelbaum setzt sich aus mehreren Einzelteilen zusammen und wird zugunsten seiner Stabilität rundum von tierischen oder pflanzlichen Fasern umspannt. Diese Behütung bildet auf der Satteloberseite die Basis für helle Bein- und dunkelbraune Lederauflagen, wobei sich letztere auf die äußeren Bordüren und Sattelwangen beschränken. Die gravierten Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) bestehen aus Beinleisten und -platten. Die Beinleisten markieren die Längsachse des Sattels und den Übergang zwischen den äußeren und inneren Bordüren. Die Beinleiste an der Längsachse, die mit einem Lambrequin geschmückt ist, wurde mit beinernen Nägeln auf dem Sattelbaum fixiert. Die großen Beinplatten wurden aufgeklebt und zeigen ein achsensymmetrisch gestaltetes Bildprogramm aus profanen Szenen. Im Sitzbereich durchdringt eine Riemenöffnung je Sattelseite den Sattelbaum. Vorn und hinten an den Trachten sind zahlreiche Bohrlöcher – auf der rechten Seite ca. fünf und auf der linken Seite ca. 13 – zu finden. Einige der Bohrungen sind ausgerissen, was auf ihre tatsächliche Verwendung zur Befestigung des Sattel- und Zaumzeugs schließen lässt. Eine Nutzung des Sattels als Reitsitz ist daher und mit Blick auf den Erhaltungszustand des Werkes wahrscheinlich.

An den inneren Bordüren ist jeweils eine stehende adlige Dame mit einem Tier, links eine Art Eidechse oder ein Salamander⁵⁵⁴ und rechts ein Drache, wiedergegeben. Die Damen wurden auf Grundlage einer spiegelverkehrt zur Anwendung gekommenen Vorlage ausgeführt. Sie weisen daher neben einer analogen Körperhaltung und Gestik auch einheitliche physische Merkmale und Gewandungen des

1931, S. 88. Der Sattel wird zudem im Inventar des Antiquitätsarchivs von 1720 erwähnt, *Ars Inventarium*, Stockholm, Riksantikvarieämbetet, ediert in: Ebd., S. 90: »En gamal sadel af been, med ritning.« (Ein alter Sattel aus Bein, mit Gravur).

⁵⁵³ Nach schriftlicher Information von Sofia Nestor, Kuratorin der Livrustkammaren, vom 28. Februar 2019. Ein herzlicher Dank gilt Frau Nestor für die bereitgestellten Informationen und Fotografien zum Werk sowie zum Wasa-Sattel (Kat. Nr. 31); Website der Livrust-

kammaren, Emuseumplus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=66055&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 03.10.2023.

⁵⁵⁴ Es könnte sich auch um ein Frettchen oder Hermelin handeln, vgl. die Website der Livrustkammaren, Emuseumplus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=66055&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 03.02.2024. Siehe zum Bildprogramm Kap. 1.4.

16. Jahrhunderts⁵⁵⁵ auf. Ihre langen, am Dekolletee tief ausgeschnittenen Doppelkleider sind in der Taille gebunden und weisen lange Hängeärmel auf, die in Wellen herabfallen. Um ihren Hals ist jeweils eine Perlenkette mit Kreuzzeichen gebunden und auf den Köpfen tragen sie hohe gemusterte Hauben, die ihre Haare vollständig verbergen. Die Damen strecken eine Hand in Richtung des neben ihnen platzierten Tieres aus, als würden sie es abwehren oder streicheln. Links und rechts im Sitzbereich und am Sattelhinterbogen begegnen sich ein Greifvogel und ein drachenartiges Wesen in Konfrontation. Dabei versucht das drachenartige Wesen mit seinen spitzen Zähnen in die ausgebreiteten Flügel des Greifvogels zu beißen. Die Tierkampfsszenen folgen wie die Frauendarstellungen vorn und auch die Blütenranken und Blätter an den Sattelaufgaben einer spiegelverkehrt zur Anwendung gekommenen Vorlage.

Einordnung: Der Bureus-Sattel weicht trotz seiner an die Bocksättel angelehnten Sattelform äußerlich von den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts ab. Er wurde wie diese aber als funktionaler Reitsitz erbaut, wodurch sich die Werke in ihrem materialtechnischen Aufbau gleichen. Die Beinaufgaben des Bureus-Sattels sind graviert und nicht mehr geschnitzt. Dieser Wandel in der Verzierungstechnik der Beinarbeiten wurde von der ab dem Spätmittelalter florierenden Druckgrafik begünstigt. Er deutet sich bereits bei einigen Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 17, 21 und 26) an und setzt sich bei den Beinsätteln des 17. Jahrhunderts fort.⁵⁵⁶

Die Gravur des Bureus-Sattels ist sehr grob ausgeführt und besteht aus systematisch gesetzten und verhältnismäßig starken Linien und Punkten. Es werden vorrangig die Umrisse der Figuren wiedergegeben. Dazu deuten lineare Muster Bordüren an und vermitteln Texturen der Kleidung und der Haut der Tiere. Nur einige wenige Parallelschraffuren setzen Graustufen und somit Höhungen und Tiefen. Die Darstellungen bleiben hierdurch in der Fläche verhaftet. Es handelt sich um idealisierte Darstellungen nach einheitlichen Vorbildern, was insbesondere an den Körperproportionen der Frauen mit ihren stark abfallenden Schultern, sehr schmalen Taillen und schlangenförmigen Armen offenbar wird. Stilistische Vergleichsarbeiten ließen sich bislang nicht finden. Dennoch wurde eine Entstehung des Sattels in Norddeutschland in den 1520er- bis 1530er-Jahren von der kunsthistorischen Forschung in Erwägung gezogen.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Siehe zur Mode des 16. Jahrhunderts KOCH-MERTENS 2000, Bd. 1: Die Kulturgeschichte der Mode bis 1900, S. 203–212.

⁵⁵⁶ Siehe zum Thema Kap. 1.4, S. 27.

⁵⁵⁷ KAT. AUSST. STOCKHOLM 2010, S. 192, Kat. Nr. 17 (Sofia NESTOR); Website der Livrustkammaren, Emuseumplus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=c>

Ausstellungen: Stockholm, Livrustkammaren 2010–2011

Literatur: KAT. AUSST. STOCKHOLM 2010, S. 192, Kat. Nr. 17 (Sofia NESTOR).

Internetquellen: Website der Livrustkammaren, Emuseumplus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=66055&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 03.02.2024.

**Kat. Nr. 29, Gonzaga-Sattel,
Verbleib unbekannt**

Tafel 103

Lokalisierung: Norditalien

Datierung: nach 1500

Material: Bein, geschnitzt; Holz; Leder

Wappen: das Wappen der Markgrafen von Mantua

Inschriften: mehrere Majuskeln:

A) L. G. D. M

B) B B D M.

Provenienz: Der Beinsattel wird erstmals 1840 im Besitz des Grafen Girolamo Possenti in Fabriano erwähnt,⁵⁵⁸ wo er sich zusammen mit dem Possenti-Sattel (Kat. Nr. 24) und dem Possenti-Sattelhaken (Kat. Nr. 2) bis zu seiner Veräußerung am 9. April 1880 an einen Herrn Bourgeois befand.⁵⁵⁹ Später war er zusammen mit dem Possenti-Sattel Teil der Sammlung des Marchese D. in Genua. Beide Beinsättel wurden am 28. Mai 1888 verkauft.⁵⁶⁰ Seither ist der Verbleib des Gonzaga-Sattels unbekannt.

Erhaltungszustand und Restaurierungen: In der einzigen bekannten, 1880 publizierten Schwarz-Weiß-Aufnahme des Gonzaga-Sattels, welche die linke Sattelseite zeigt, sind keine Fehlstellen am Sattelbaum oder an den Beinaufgaben zu bemerken (Tafel 103).⁵⁶¹ Die schmalen, senkrecht im Sitzbereich aufgesetzten Beinplatten scheinen sich allerdings partiell vom Sattelgrund zu lösen. Ausgehend von ihrem geringen und somit ungewöhnlichen Format könnte es sich um nachträgliche Ergänzungen handeln, ebenso wie bei der untypischen ledernen oder metallenen Außenumrandung. Die Sattelwangen werden von durchbrochen gearbeiteten Lederaufgaben mit einem Rankenmuster bedeckt. Sie erin-

ollection&objectId=66055&viewType=detailView, zuletzt geprüft am 05.02.2024.

⁵⁵⁸ KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 11–12, Kat. Nr. 14 (Camillo RAMELLI).

⁵⁵⁹ KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94; VARESE 2005, S. 774.

⁵⁶⁰ KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 36.

⁵⁶¹ KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94.

nern an die späteren Lederauflagen des Possenti-Sattels (Kat. Nr. 24) – ein Indiz dafür, dass sie als Neuerung zu identifizieren sind und dass am Gonzaga-Sattel, wie am Possenti-Sattel, umfassende Umarbeitungsmaßnahmen vorgenommen wurden.⁵⁶² In diesem Rahmen könnten ferner die Riemenöffnungen und Bohrungen verdeckt worden sein.

Beschreibung: Der Gonzaga-Sattel gleicht formal den Bocksätteln. Er verfügt so über einen in einer eleganten Kurve hoch emporragenden Sattelvorderbogen mit einem sich eindrehenden Sattelknauf über einen zweibogigen Sattelhinterbogen. In der Anlage und Neigung des Sattelhinterbogens weist er aber auch Analogien zu osteuropäischen oder »alten ungarischen Sätteln« mit einem halbrunden Sattelhinterbogen auf.⁵⁶³ Ungewöhnlich für Bocksättel sind dazu die rechts und links am Sattelvorderbogen angesetzten Querstege, die sich vor die Beine und den Unterleib des Reiters schieben, wie beim Juste-Sattel des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 32). In seiner Sattelform weicht er somit in Details von den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts der Bocksattel-form ab.

Sein materieller Aufbau lässt sich anhand der wenigen verfügbaren schriftlichen und bildlichen Informationen nicht komplett erschließen. Der Gonzaga-Sattel verfügt wahrscheinlich über einen hölzernen Sattelbaum, der auf der Unterseite mit Leder (?) und auf der Oberseite mit Bein und Leder belegt ist. Ein dunkles Lederband, vielleicht auch ein Metallband wie beim Soltykoff-Sattel (Kat. Nr. 34), mit einem aufgemalten filigranen Rankenornament ziert den Sattelaußenrand und die Längsachse. Die Beinauflagen bilden sich am Sattelvorderbogen und an der linken Sattelaufgabe aus größeren Beinplatten, die keine Übergänge erkennen lassen. Im Sitzbereich sind hingegen schmale Beinplatten senkrecht aufgesetzt, die augenfällig an jene des Lechenperg-Sattels des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 35) erinnern. Diese wohl später ergänzten Beinauflagen besitzen Schnitzereien im Flachrelief, die ein Trophäenarrangement aus Stangenwaffen und einem Halbharnisch abbilden. In dessen Zentrum sind die heraldischen Zeichen der Markgrafen von Mantua eingearbeitet.⁵⁶⁴ Diese wiederholen sich an der Vo-

lute des linken Sattelknaufes. Deren runde Grundfläche ist durch ein Kreuz geviert, in deren Feldern jeweils ein Adler schwebt.⁵⁶⁵

Am linken Sattelvorderbogen und an der linken Sattelaufgabe sind nackte Meerwesen in das Bein geschnitzt, die sich an frühen italienischen Kupferstichen orientieren. Eines der Meerwesen an der Sattelaufgabe reitet auf einem drachenartigen Wesen und hält ein langes Szepter (?) in seiner rechten Hand. Hinter ihm ist ein Zweikampf zwischen zwei Meerwesen auf Hippokampen abgebildet. Die linke Figur holt dabei mit einem Stock zum Schlag aus, an dem Fische hängen. Als direkte Vorlage der Schnitzerei kann der zweiteilige Stich *Kampf der Seegötter* von Andrea Mantegna (1431–1506) angesehen werden, der um 1475 bis 1481 entstand und die kampflustigen Telchines aus der griechischen Mythologie zeigt (Abb. 17 und 18).⁵⁶⁶ An der Rippe des Sattelvorderbogens ist mit einem Mann mit tierischem Unterleib ein Ichthyokentaur wiedergegeben.⁵⁶⁷ Auf dessen schlangenhähnlichem Schwanz sitzt ein nacktes Kind mit einer langen Fackel und zusammengebundenen Zweigen. Diese Komposition ist von Nicoletto da Modenas (tätig um 1500–1522) Stich *Triton mit Kind* von ca. 1500 übernommen (Abb. 19).⁵⁶⁸ Ob der Ichthyokentaur analog zum Stich links von einem Hippokamp begleitet wird, ist in der Fotografie des Sattels nicht zu erkennen. Über der Szene an der linken inneren Bordüre sind lediglich noch einzelne Blattranken sichtbar. Das Figurenprogramm der rechten Sattelseite ist unbekannt.

Zwei kurze Objektbeschreibungen vom Ende des 19. Jahrhunderts berichten von zwei Bildnissen, die zusammen mit den Inschriften »L. G. D. M.« und »B B D M.« (A und B) an der Vorderseite des Sattels, wohl an den Querstegen, dargestellt sein sollen.⁵⁶⁹ Die Inschriften wurden als Initialen des Markgrafen Ludovico III. Gonzaga (1412–1478) sowie seiner Frau Barbara von Brandenburg (1422–1481) und die Bildnisse als ihre Porträts gedeutet. Die sich an den zwei italienischen Kupferstichen orientierende Motivik des Sattels weist allerdings auf eine spätere Entstehung des Sattels um bzw. nach 1500 hin, was einer Zuordnung des Sattels an das Paar entgegensteht.⁵⁷⁰

⁵⁶² Siehe zum Thema Kap. 1.4.

⁵⁶³ Vgl. BOEHEIM 1890, S. 209–211 und KAT. DRESDEN 2010a, S. 204–205, Kat. Nr. 185 und S. 284, Kat. Nr. 268 (Holger SCHUCKELT). Siehe zum Thema auch Kap. 1.4, S. 26.

⁵⁶⁴ KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 12, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI); KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94; KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 36; VARESE 2005, S. 774.

⁵⁶⁵ Siehe zum Vergleich das Wappen von Mantua im Wernigeroder (Schaffhausensches) Wappenbuch, süddeutsch, viertes Viertel 15. Jahrhundert, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.icon. 308 n, fol. 34r, digitalisiert auf der Website der Bayerischen Staatsbibliothek, Digitale Bibliothek, URL: <http://daten.digitale-sammlungen.de/0004/>

[bs00043104/images/index.html?id=00043104&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=73](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63862-p0043-104-images/index.html?id=00043104&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=73), zuletzt geprüft am 05.02.2024.

⁵⁶⁶ Siehe zum Stich Kap. 1.4, Anm. 150.

⁵⁶⁷ Für weitere Informationen zu den Mischwesen aus Mann und Tier, vgl. RUMPF 1939, S. 105–106.

⁵⁶⁸ Siehe zum Stich Kap. 1.4, Anm. 150.

⁵⁶⁹ KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94; KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 36.

⁵⁷⁰ Diese Zuordnung wird vertreten in KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 12, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI); KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94; KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 36 und VARESE 2005, S. 774.

Einordnung: Der Gonzaga-Sattel zeigt wie der Bureus-Sattel (Kat. Nr. 28) noch deutliche Anlehnungen an die bei den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts vorherrschende Bocksattelform. In seinem materialtechnischen Aufbau grenzt er sich jedoch von den früheren Beinsätteln ab, wobei die dargelegten Unterschiede wahrscheinlich zumeist aus modernen Überarbeitungen resultieren. Bemerkenswerterweise gleichen sich die Neuerungen teils mit jenen des Possenti-Sattels (Kat. Nr. 24), der sich im 19. Jahrhundert in denselben Privatsammlungen befand. Die beiden Sättel könnten somit auf Anweisung eines gemeinsamen italienischen (?) Besitzers oder zeitnah zueinander an einem Ort überarbeitet worden sein. In seiner Motivwahl ist der Gonzaga-Sattel bereits ganz der Renaissance verpflichtet. Insbesondere Andrea Mantegnas *Kampf der Seegötter* muss im 16. Jahrhunderts auf großen Anklang im Kunsthandwerk gestoßen sein, sodass unter anderem noch weitere zeitgenössische Rüstzeuge bekannt sind, die Mantegnas Arbeit zitieren (Abb. 20).⁵⁷¹ Folglich ist es glaubhaft, dass es sich beim Gonzaga-Sattel um ein authentisches Werk des 16. Jahrhunderts und nicht um eine moderne Beinsattelnachbildung handelt, wie von Stephen Grancsay in Betracht gezogen.⁵⁷² Inwiefern die Beinarbeiten mit den heraldischen Zeichen die ursprüngliche Sattelmotivik wiederholen und damit eine Zuweisung des Sattels an die Gonzaga untermauern, ist fraglich. Trophäenarrangements kommen seit dem frühen 16. Jahrhundert in der italienischen Kunst vor.⁵⁷³ Andrea Mantegna war als Hofkünstler bei den Gonzaga beschäftigt und Francesco II. Gonzaga (1466–1519) besaß nachweislich einen Abzug des Kupferstiches *Kampf der Seegötter*.⁵⁷⁴ Der Beinsattel könnte demnach durchaus im Auftrag der Familie entstanden sein. Es könnte sich aber auch um eine geschickte Inszenierung handeln. Anhand der marginalen Informationen zum Werk kann leider nicht überprüft werden, ob es sich bei den heraldischen Zeichen am Sattelknauf und den Darstellungen an der Sattelvorderseite um spätere Überarbeitungen handelt.

Literatur: KAT. PRIV. FABRIANO 1840, S. 11–12, Kat. Nr. 14 (Cammillo RAMELLI); KAT. AUKT. FLORENZ 1880, S. 12, Lot. 94; KAT. AUKT. MAILAND 1888b, S. 4, Lot. 36; GRANC-SAY 1937, S. 93, Anm. 8; VARESE 2005, S. 774.

⁵⁷¹ Siehe zum Thema Kap. 1.4, S. 26. In der Elfenbeinkunst kommen antike Meereswesen hingegen vermehrt erst im 17. Jahrhundert vor, vgl. KAT. LONDON 2013, S. 30, Kat. Nr. 21 und S. 62–63, Kat. Nr. 40–41 (Marjorie TRUSTED); KAT. SCHWERIN 2000, S. 178–179, Kat. Nr. 122, S. 183–184, Kat. Nr. 124 und S. 200–201, Kat. Nr. 134–135 (Karin Annette MÖLLER).

⁵⁷² GRANC-SAY 1937, S. 93, Anm. 8.

D. DIE BEINSÄTTEL DES 17. JAHRHUNDERTS

Kat. Nr. 30, Talleyrand-Périgord-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art

Inv. Nr. 04.3.251

Tafel 104–108

Lokalisierung: Polen (?)

Datierung: 1664, datiert

Material: Knochen und Hirschhorn (?), graviert und geschwärzt; roter Samt mit einer Bordüre mit vergoldeten und versilberten Fäden; Rohhaut (Schwein); Holz (Buche); Birkenrinde

Maße: Höhe 47 cm; Länge 56,3 cm; Tiefe 57,8 cm

Gewicht: 5 kg

Heraldische Zeichen, der Stadt Danzig

Inschriften: mehrere Majuskeln eingebettet ins Figurenprogramm:

A) DI

B) M D I

Provenienz: Der Beinsattel kann erstmals 1901 in der Sammlung des Herzogs von Dino, Charles Maurice Camille de Talleyrand-Périgord, nachgewiesen werden, in der sich ebenso zwei weitere Beinsättel (vgl. Kat. Nr. 23 und 24) befanden.⁵⁷⁵ Im April 1904 wurde die Sammlung, die sich zunächst in Montmorency und später in Monte Carlo befand, vom Metropolitan Museum of Art in New York angekauft.⁵⁷⁶

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Der Sattelbaum des Talleyrand-Périgord-Sattels ist an den Bögen und Stegen beschädigt. Insbesondere hinten links driften einzelne Holzpartien auseinander, wodurch seine Stabilität gefährdet ist. Vorn an der linken Rippe ist die Außenkante abgenutzt und ein Bohrloch ausgerissen. Die rote Samtauflage im Sitzbereich, die am Rand mit Ziernägeln fixiert und von einer Bordüre gesäumt wird, gehört nicht zum ursprünglichen Bestand des Sattels und wurde zu einer unbekanntenen Zeit aufgebracht.⁵⁷⁷ Entlang der Bordüre sind orangene Verfärbungen an den Beinauflagen zu beobachten, die wohl durch eine Oxidation der Metallfäden verursacht wurden. Die Gravuren der Beinauflagen sind schwarz eingefärbt. Die Beinauflagen weisen mitunter am Knauf, rechten Vorderbogen sowie an den Sattelstegen und -wangen tiefe Risse und Fehlstellen auf. Die großformatigen Beinplatten am

⁵⁷³ Siehe zum Thema Kap. 1.5, Anm. 170.

⁵⁷⁴ Vgl. Kap. 1.4, Anm. 152.

⁵⁷⁵ KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 50, Kat. Nr. E. 8, Tafel 21 (Charles Alexander, Baron de COSSON).

⁵⁷⁶ KAT. NEW YORK 1905, S. 120, Abb. 54 C (Dean BASHFORD).

⁵⁷⁷ Zu diesen Überarbeitungen liegen der Verfasserin keine schriftlichen Informationen vor.

rechten Sattelvorderbogen wölben sich vom Sattelgrund. Die nutförmige Beinaußenumrandung ist partiell am Knauf, Sattelvorder- und Sattelhinterbogen sowie an der rechten Sattelaufgabe verlustig. Die Birkenrinde der Sattelunterseite ist dunkelbraun gefasst und trägt in roter Schrift die heutige Inventarnummer des Sattels »04.3-251«. Im Bereich der Sattelkammer finden sich Fragmente von Lederriemen, die mit Metallnägeln befestigt sind.

Beschreibung: Der Talleyrand-Périgord-Sattel besteht durch einen hohen Sattelvorderbogen mit einem diagonal nach oben ragenden runden Sattelknauf. Der Sitzbereich wird durch zwei seitlich am Sattelvorderbogen angesetzte Querstege konturiert und läuft hinten in einem hohen zweiteiligen Sattelbogen aus, der von starken Sattelstegen gehalten wird. Mit dieser als polnisch charakterisierten Sattelform gleicht er dem Wasa-Sattel (Kat. Nr. 31).⁵⁷⁸ Bis auf den Sitzbereich zieren Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) die Satteloberseite des Talleyrand-Périgord-Sattels. Diese werden mit Klebemitteln fixiert. Lediglich an einer mittig zwischen den Sattelwangen aufgesetzten Beinleiste sind beinerne Nägel zu diesem Zweck in den Sattelkorpus eingebracht. Der Sitzbereich ist mit Stoff bekleidet, wie beim Wasa-Sattel. Allerdings besitzt dieser noch seine ursprüngliche Sitzpolsterung und keine moderne rote Samtauflage. Hierin unterscheiden sich die beiden Sättel von den früheren Beinsätteln des 15. und 16. Jahrhunderts, die im Sitzbereich zumeist ebenfalls mit Bein belegt sind. Die Beinsättel des 17. Jahrhunderts erwecken auf diese Weise stärker den Eindruck, es handle sich um zweckmäßige Reitsitze. In ihrem grundlegenden materialtechnischen Aufbau sind alle Beinsättel allerdings nahezu identisch. So verbirgt sich unter den Bein- und Stoffauflagen des Talleyrand-Périgord-Sattels ein hölzerner, ringsum mit Tierhaut behüteter Sattelbaum, der auf der Unterseite mit Birkenrinde belegt ist. Zwei Riemenöffnungen sind unten im Sitzbereich in den Sattelbaum eingelassen. Dazu finden sich an den Rippen und Sattelstegen vier zu Paaren angeordnete Bohrungen pro Sattelseite. Ergänzend zu diesen technischen Einrichtungen wurden in der Sattelkammer Lederriemen montiert. Der Talleyrand-Périgord-Sattel ist damit zweifelsohne ein funktionaler Reitsitz. Mit Blick auf seinen guten Erhaltungszustand kam er wohl aber selten zum Einsatz.

Die Beinauflagen sind mit geschwärzten Gravuren aufwendig verziert. Sie zeigen ein profanes, achsensymmetrisch gestaltetes Bildprogramm: Hinten an den Sattelwangen sind zwei einander zugewandte Reiter wiedergegeben, wie beim Wasa-Sattel. Der Reiter links im Halbharnisch und mit offener Sturmhaube trägt einen beflaggten langen Reiterspieß mit sich. Als Satteldecke dient ihm ein Tiger- oder Leopardenfell, in das wohl das Entstehungsjahr des Sattels »1664«, eingraviert ist (Abb. 30.7). Mit dieser Montur gleicht er polnischen Husaren des 17. Jahrhunderts.⁵⁷⁹ Auf der rechten Seite trägt der Reiter eine bis unterhalb der Knie reichende weite Hose, eine an der Taille gegürtete Jacke und einen mit Federn verzierten Hut (Abb. 30.8).⁵⁸⁰ Bewaffnet ist er mit einem Rapier und einer kurzen Radschlosspistole, die er repräsentativ in seiner linken Hand erhoben hält. Möglicherweise verkörpert auch er ein Regimentsmitglied, vielleicht einen Dragoner. In seine Satteldecke sind die Majuskeln »MDI« (B) graviert. Zwei weitere Majuskeln »DI« (A) finden sich am rechten Sattelvorderbogen inmitten eines Trophäenarrangements. Möglicherweise sind die Buchstaben als Initialen des Inventors und/oder Stechers der Gravuren zu deuten.

Zwei weitere Männer im Gewand des 17. Jahrhunderts sind an der Rückseite des Sattelknaufes (Abb. 30.10) und an der Stirnplatte (Abb. 30.9) wiedergegeben. Ersterer steht mit einer Partisane in seiner rechten Hand vor einem landschaftlichen Hintergrund. Gleichzeitig hält er in seiner Linken einen Regiments- oder Kommandostab, der ihn als Hauptmann oder Offizier kennzeichnet. Der wahrscheinlich adlige Mann an der Stirnplatte trägt ein geschlitztes Wams zu einer geschlitzten, bis oberhalb der Knie reichenden Hose.⁵⁸¹ Er legt sein Schwert selbstbewusst über seine Schulter – eine Manier, die seit dem 16. Jahrhundert von Genredarstellungen und Porträts bekannt ist.⁵⁸² Vielleicht handelt es sich um den Eigentümer des Sattels, was seine äußerst prominente Platzierung direkt unter den heraldischen Zeichen der Stadt Danzig im Sattelknauf begründen würde.

Ergänzend zu diesen Einzeldarstellungen sind im unteren Sitzbereich beidseitig Hirschjagden zu sehen, ein Motiv, das auch auf dem Wasa-Sattel (Kat. Nr. 31) vorkommt.⁵⁸³ Den Sattelvorderbogen und die Sattelaufgaben des Talleyrand-Périgord-Sattels zieren Blumen- und Blattranken sowie herabhängende Trophäenarrangements. Am Sattelvorderbo-

⁵⁷⁸ KAT. STOCKHOLM 1897–1901, Bd. 1, S. 21, Tafel XLI (Carl Anton OSSBAHR); KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 50, Kat. Nr. E. 8 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 120, Abb. 54 C (Dean BASHFORD).

⁵⁷⁹ Siehe zur Ausstattung von polnischen Husaren KNÖTEL/KNÖTEL/SIEG 1937, S. 288.

⁵⁸⁰ Siehe zur Kleidung des 17. Jahrhunderts MEYER 1986, S. 82 und 101 und BÖNSCH 2001, S. 156–168.

⁵⁸¹ Siehe zu einem vergleichbaren Prunkgewand die Angaben in Kap. 1.5, Anm. 169.

⁵⁸² O'DELL-FRANKE 1977, S. 118–119 (Nr. f 3, f 8, f 13, f 20 und f 23). Zum Vergleich siehe ein Bildnis von Kurfürst August von Sachsen, Zacharias Wehme (um 1558–1606), Dresden, 1586, Öl auf Leinwand, 122 x 94 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer, Inv. Nr. H 208, vgl. KAT. AUSST. TORGAU 2012, S. 82–83, Kat. Nr. 3 (Jutta Charlotte von BLOH).

⁵⁸³ Vergleichbare Jagddarstellungen kommen gehäuft auf Jagdwaffen ab dem 16. Jahrhundert vor (Abb. 27) und gehen u.a. auf den Nürnberger Kupferstecher und Radierer Virgil Solis (1514–1562) zurück, vgl. O'DELL-FRANKE 1977, S. 137–138 (Nr. g21–g30).

gen setzen sich die Trophäenarrangements aus Lang- und Schusswaffen, Schwertern, Rüstungen sowie Trommeln zusammen, während an den Sattelstegen Musikinstrumente wie eine Harfe, Leiern, Trommeln und Blashörner ihren Platz einnehmen.

Einordnung: Der Talleyrand-Périgord-Sattel gleicht in seinem materialtechnischen Aufbau, seiner Sattelform und Motivik dem Wasa-Sattel (Kat. Nr. 31).⁵⁸⁴ Mit den Reiter- und Jagdszenen zeigt dieser nicht nur verwandte Darstellungen wie der Talleyrand-Périgord-Sattel, sondern diese sind teils an denselben Sattelstellen platziert. Eine Entwicklung von Ausstattungskonventionen könnte hierfür der Grund sein. Mit den heraldischen Zeichen der Stadt Danzig am Sattelknauf besitzen beide Sättel aber anscheinend auch einen verwandten Entstehungskontext – womöglich wurden sie für in Danzig lebende Auftraggeber in polnischen Werkstätten hergestellt.⁵⁸⁵ Der Stil ihrer Gravuren gibt dabei Aufschluss darüber, dass sie nicht von einer Hand und wohl in einem zeitlichen Abstand von mehreren Jahrzehnten gefertigt wurden. So sind die Gravuren des Talleyrand-Périgord-Sattels um ein Vielfaches feiner und detailreicher ausgearbeitet als jene des Wasa-Sattels. Die Personendarstellungen besitzen beim Talleyrand-Périgord-Sattel individuelle bis porträthafte Züge und folgen nicht einer typisierten Vorlage, die in den Ausstattungselementen abgeändert wurde. Dazu verfügen sie durch optimal abgestimmte Parallel- und Kreuzschraffuren über variierende Grauwerte, die ihnen eine hohe Räumlichkeit und Körperlichkeit verleihen. Zusätzlich geben den Figurenszenen gestaffelt hintereinander wiedergegebene Bäume, Häuser und Tiere eine Tiefenwirkung. Die Gravuren des Talleyrand-Périgord-Sattels sind hiermit von deutlich höherer künstlerischer Qualität als jene des Wasa-Sattels, was seine spätere Datierung nahelegt. Es fehlt allerdings noch an weiterführenden Analysen und Vergleichen mit Kupferstichen, um die Gravuren genauer zu lokalisieren.

Ausgehend von der Ikonografie ist der Talleyrand-Périgord-Sattel fest in der höfischen Repräsentationskunst der Zeit verankert. Mit Ausnahme der Regimentsdarstellungen zeigt er Motive, die seit dem 16. Jahrhundert bei Prunkwaf-

fen und anderen aufwendig ausgestaltenden kunsthandwerklichen Objekten verbreitet sind.⁵⁸⁶ Trophäenarrangements fanden seit dem frühen 16. Jahrhundert zunächst in Italien und im 17. und 18. Jahrhundert in ganz Europa Verbreitung.⁵⁸⁷ Die Regimentsdarstellungen zeigen Parallelen zu zeitgenössischen adligen Feldherrendarstellungen in der Malerei und Grafik.⁵⁸⁸ In der Beinkunst kommen sie eher selten vor, hier aber unter anderem auf acht Elfenbeinreliefs des Bildhauers Ignaz Elhafen (1658–vor 1715), die wohl als Schmuck für ein fürstliches Repräsentationsmöbel vorgesehen waren.⁵⁸⁹

Ausstellungen: Louisville (Kentucky), J. B. Speed Art Museum 1955

Literatur: KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 50, Kat. Nr. E. 8, Tafel 21 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 120, Abb. 54 C (Dean BASHFORD); KAT. NEW YORK 1915, Tafel XII (Dean BASHFORD); KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955, o.S., Kat. Nr. 58, Abb. 58 (Stephen V. GRANCSAY).

Internetquellen: Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/25401?sortBy=Relevance&ft=04.3.251&offset=0&rpp=20&pos=1>, zuletzt geprüft am 05.02.2024.

Kat. Nr. 31, Wasa-Sattel in Stockholm, Livrustkammaren

Inv. Nr. 29520 (3861)

Tafel 109–113

Lokalisierung: Polen (?)

Datierung: um 1620 bis 1650

Material: Knochen, graviert und geschwärzt; Hirschhorn (?); Leder (Korduanleder); rote und grüne Wolle; Tierhaut; Holz; Birkenrinde

Maße: Länge 46 cm

Heraldische Zeichen, der Stadt Danzig

Inscript: A) 1 · 6 · // · 0 · 5

⁵⁸⁴ Verbindungen zwischen den beiden Sätteln wurden auch bereits in der Forschung thematisiert, vgl. KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 50, Kat. Nr. E. 8 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 120 (Dean BASHFORD) und KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955, o.S., Kat. Nr. 58 (Stephen V. GRANCSAY).

⁵⁸⁵ In der Forschung auch als deutsche, holländische oder flämische Arbeit ausgewiesen, vgl. KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 50, Kat. Nr. E. 8 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 120, Abb. 54 C (Dean BASHFORD). Zuletzt wurde aber ebenso eine polnische Herkunft in Betracht gezogen, vgl. KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955, o.S., Kat. Nr. 58 (Stephen V. GRANCSAY); Website des Metropolitan Museum of Art,

metmuseum, URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/25401?sortBy=Relevance&ft=04.3.251&offset=0&rpp=20&pos=1>, zuletzt geprüft am 05.02.2024.

⁵⁸⁶ Vgl. zum Beispiel ein Spielbrett mit Jagddarstellungen und Trophäenarrangements, süddeutsch (signiert mit FW), um 1560–1580, Holz, mit Einlegearbeiten aus Elfenbein, Perlmutter und Metall, 35,5 x 35,5 x 7,2 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. unbekannt, vgl. HEGEMANN 1988, S. 112–113, Abb. 76.

⁵⁸⁷ Siehe zu dem Motiv die Angaben in Kap. 1.5, Anm. 170.

⁵⁸⁸ Siehe Kap. 1.5, Anm. 166.

⁵⁸⁹ Siehe zu den Feldherrendarstellungen die Angaben in Kap. 1.5, Anm. 167.

Provenienz: Der Beinsattel ist seit Jahrhunderten Teil der Livrustkammaren im königlichen Schloss in Stockholm. Dort wird er erstmals 1654 in einem Inventar erwähnt: »*Een gammal sadel afbrent, kåpan aff rødt klådhe, besatt medh swart Cardewan, i såthet år grønt klåde medh frantzer omkringh*«⁵⁹⁰ (Ein alter Sattel aus Bein mit einem roten Sitzpolster, besetzt mit schwarzem Korduanleder und mit grünem Stoff).

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Die Beinplatten des Wasa-Sattels weisen einzelne Risse auf, sind trotz ihres großen Formats aber weitgehend intakt. Nur an der rechten Sattelwange lösen sie sich vom Sattelgrund. Die nutförmige Beinaußenumrandung ist am Sattelknauf sowie rechts am Sattelhinterbogen partiell beschädigt und verloren. Rechts unten an den Sattelwangen fehlt eine trapezförmige Beinleiste. Die Polsterung im Sitzbereich ist an einigen Stellen abgerieben. Die Einsätze der aufgestickten und durchbrochen gearbeiteten Lederornamente sind löchrig. Kleinere Partien der Birkenrinde an der Sattelunterseite sind abgeblättert. In der Sattelkammer finden sich zwei Reste von Lederriemen, die mit Metallnägeln fixiert sind. Sechs später hinzugefügte Lederriemen im Bereich der Rippen und Sattelauflagen sind hingegen nahezu unbeschadet erhalten und vorn zweifach mit Metallschnallen ausgestattet.

Beschreibung: Mit seiner polnischen Sattelform hebt sich der Wasa-Sattel augenfällig von den früheren Beinsätteln des 15. bis 16. Jahrhunderts ab und gleicht dem zweiten aus dem 17. Jahrhundert erhaltenen Talleyrand-Périgord-Sattel (Kat. Nr. 30).⁵⁹¹ In ihrem materialtechnischen Aufbau unterscheiden sich die Beinsättel hingegen kaum voneinander. Sie wurden als funktionale Reitsitze erbaut, sodass der Wasa-Sattel über einen mit Tierhaut behäuteten hölzernen Sattelbaum verfügt, der auf der Unterseite mit Birkenrinde und auf der Oberseite mit Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn (?) belegt ist. Allein der Sitzbereich ist mit Wollstoff gepolstert. Die grüne Polsterung wurde mit gelben Nähten prächtig abgesteppt und am Rand mit Ziernägeln fixiert. Für einen besseren Halt der Beine sind seitlich am Sattelhinterbogen Pauschen an das Sitzpolster angesetzt. Dazu finden sich rechts und links am Sitzbereich trapezförmige rote Sattelblätter. Wie die Pauschen sind diese mit braunen, durchbrochen gearbeiteten Lederapplikationen geschmückt, die zum Teil die Form von orientalischem anmutenden Blättern besitzen. Die Sattelblätter verdecken beidseitig jeweils eine Riemenöffnung am unteren Sitzbereich.

An den Rippen und Sattelauflagen sind pro Sattelseite zwei zu Paaren angeordnete Bohrungen sichtbar, die wie die Lederriemen bzw. Lederriemenfragmente an der Sattelunterseite zur Befestigung des weiteren Sattelzeugs dienen. Mit Blick auf seinen sehr guten Erhaltungszustand wurde der Wasa-Sattel aber wahrscheinlich selten als Reitsitz gebraucht.

Die wohl vorrangig mit Klebemitteln am Sattelbaum befestigten großformatigen Knochenplatten der Beinauflagen werden durch nutförmige Leisten aus Hirschhorn (?) am Sattelaußenrand eingefasst. Die Beinplatten sind mit eingeschwärzten Gravuren reich verziert. Sie zeigen Blattranken, geometrische Ornamente und profane Figurenszenen, die einer achsensymmetrischen Anordnung folgen. Rechts und links an den Sattelwangen finden sich zwei einander zugewandte Reiter mit Federhüten, in geknöpften Wämsern und weiten knielangen Hosen (Abb. 31.7 und 31.8). Sie führen jeweils einen Hund mit sich, der einen Fasan vor ihm ins Visier genommen hat. Vereinzelte Bäume in einer ansonsten niedrigen Vegetation verorten die Szenen in einer weiten überschaubaren Graslandschaft. Obgleich die Reiter anscheinend keine Notiz von den Fasänen nehmen und starr geradeaus gucken, handelt es sich wahrscheinlich um zwei Jagddarstellungen nach einer einheitlichen, gespiegelt zur Anwendung gekommenen Vorlage. Das Bildthema wird darunter an den Sattelstegen in Form von Großwildjagden weitergeführt. Vor einem bewaldeten Hintergrund sind dort Hunde sichtbar, die Rehen und Hirschen hinterherjagen – ein Motiv, welches ebenso auf dem Talleyrand-Périgord-Sattel vorkommt. Auf dem Wasa-Sattel sind die Hunde und ihre Beutetiere friesartig hintereinander angeordnet und zeigen kaum Variationen in ihrer Körperhaltung. Sie folgen demnach ebenso einer typisierten Vorlage.

Ein dritter Reiter auf einem Pferd ist an der Innenseite des Sattelknaufes abgebildet (Abb. 31.10). Er hält einen Speer in seiner linken Hand wufbereit erhoben. Der Turban auf seinem Kopf ist als Indiz seiner östlichen Herkunft zu werten. In der kunsthistorischen Forschung wurde er daraufhin als orientalischer Krieger gedeutet.⁵⁹² Die Jahreszahl »1 6 // 0 5« (A) flankiert ihn links und rechts. Es könnte sich um eine Datierung des Sattels handeln, wie beim Talleyrand-Périgord-Sattel. Die Zahl könnte im Hinblick auf die Darstellung und den Lorbeerkranz, der die Szene umrahmt, aber ebenso auf ein militärisches Ereignis im Jahr 1605 hinweisen. Die modische Kleidung der Reiter an den Sattelwangen und von zwei Männern vor Rollkartuschen an der Vorderseite des Sattels weisen in diesem Zusammen-

⁵⁹⁰ Stockholm, Slottsarkivet (königliches Schlossarchiv), ediert in: CEDERSTRÖM/MALMBORG 1930, Bd. 1, S. 17, Kat. Nr. 21. Siehe zum Inventar ferner Kap. 4.1.1, S. 64.

⁵⁹¹ Siehe für weitere Angaben zur Sattelform Kap. 1.5, S. 28.

⁵⁹² Website der Livrustkammaren, Emuseumplus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=66063&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 06.02.2024.

hang auf eine Entstehung des Wasa-Sattels nach 1605 hin, wodurch die erste Deutung der Jahreszahl negiert wird. In der Männermode des 16. und 17. Jahrhunderts waren Federhüte, Halskrausen, geknöpfte Wämser und weite Hosen verbreitet. In der Zeit von etwa 1620 bis zur Jahrhundertmitte etablierten sich, wahrscheinlich bedingt durch den Dreißigjährigen Krieg (1618–1648), bis kurz über die Knie gehende enge Hosen mit Seitennähten,⁵⁹³ wie sie von den Männern vorn am Sattel getragen werden.

Die beiden Männer vorn scheinen lediglich auf ihren Zehenspitzen zu stehen und zu tänzeln. Möglicherweise handelt es sich analog zum Talleyrand-Périgord-Sattel um Regimentsdarstellungen. Dabei hat der Mann rechts seinen Degen geschultert.⁵⁹⁴ Der Mann links stemmt seine linke Hand in die Hüfte, an der er in einem Wehrgehänge einen Degen (?) und einen Dolch mit sich führt. Über ihnen ist in die Frontplatte das Brustbild eines weiteren Mannes im Profil eingraviert. Er ist genau unter dem Sattelknauf platziert, der umgeben von einem Hasen, einem Reh und einer Grotteske zwei übereinander angeordnete Tatzenkreuze im Zentrum zeigt (Abb. 31.9). Trotz der fehlenden Krone werden die beiden Kreuze als die heraldischen Zeichen der Stadt Danzig identifiziert.⁵⁹⁵ Die Kreuze werden von auffällig groben und unregelmäßigen Kreuzschraffuren ausgefüllt. Aus diesem Anlass und mit Blick auf ihre verfehlte räumliche Wiedergabe ist zu überlegen, ob es sich um spätere Ergänzungen handelt, wie es von der kunsthistorischen Forschung bereits für die erwähnte Jahreszahl in Betracht gezogen wurde.⁵⁹⁶

Einordnung: Ausgehend von seinem materialtechnischen Aufbau, seiner Sattelform und Motivid besitzt der Wasa-Sattel zahlreiche Parallelen zum Talleyrand-Périgord-Sattel

(Kat. Nr. 30). In der Ausführung der Gravuren unterscheiden sich die Sättel aber merklich voneinander. Sie wurden daher von unterschiedlichen Händen und wahrscheinlich in einem Abstand von mehreren Jahrzehnten ausgeführt. Kennzeichnend für die Gravuren des Wasa-Sattels sind die klaren Umrisslinien der Figuren. Sie weisen eine höhere Strichstärke als die Linien der Parallel- und Kreuzschraffuren auf. Die verhältnismäßig wenigen und sehr sorgfältig gesetzten Schraffuren verleihen den dargestellten Figuren zwar eine gewisse Räumlichkeit, dennoch bleiben sie anders als beim Talleyrand-Périgord-Sattel in der Fläche verhaftet. Es handelt sich um typisierte Männer- und Tierdarstellungen, die weitgehend einheitlichen Vorlagen folgen. Dieses Verfahren, Unzulänglichkeiten in der Wiedergabe der Arme und Beine sowie Fehler in der Abstimmung der Körperproportionen – so ist beispielsweise der orientalische Reiter im Verhältnis zum Pferd zu groß dargestellt – lassen auf einen jungen oder ungeübten Graveur schließen.

Motivisch und stilistisch ähneln die Gravuren süddeutschen Beinarbeiten Ende des 16. bis Anfang des 17. Jahrhunderts (Abb. 21).⁵⁹⁷ Eine in Berlin aufbewahrte Armbrust der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt unten auf der Säule einen Mann mit einer ähnlich tänzelnden Fußstellung, wie jener der beiden Männer auf der Vorderseite des Wasa-Sattels.⁵⁹⁸ Die Berliner Armbrust wird in Nürnberg oder Augsburg verortet. Beide Städte waren angesichts zahlreicher Objektzuschreibungen offenbar große Zentren des Armbrustbaus in dieser Zeit. Die Gravuren des Wasa-Sattels könnten somit von süddeutschen Beinarbeiten beeinflusst worden sein. Im Hinblick auf die polnische Sattelform entstand er aber wohl in Polen, vielleicht für einen Repräsentanten der Stadt Danzig. In die Livrustkammaren in Stockholm gelangte er womöglich als Kriegsbeute von König

⁵⁹³ BÖNSCH 2001, S. 157–158; THIEL 1968, S. 341–347.

⁵⁹⁴ Eine verwandte Pose ist bei einem Mann auf dem Talleyrand-Périgord-Sattel (Kat. Nr. 30) zu sehen.

⁵⁹⁵ KAT. AUSST. STOCKHOLM 2010, S. 192, Kat. Nr. 17 (Sofia NESTOR); Website der Livrustkammaren, Emuseumplus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=66063&viewType=detailView, zuletzt geprüft am 06.02.2024. Im Jahr 1457 erhielt Danzig vom polnischen König Kasimir IV. (1427–1492) umfangreiche Privilegien, die im Stadtwappen in Form einer Krone über den zwei Kreuzen Ausdruck fanden. Ebendiese Krone fehlt hier, während sie an gleicher Stelle auf dem Talleyrand-Périgord-Sattel (Kat. Nr. 30) dargestellt ist. Aber auch das alte Wappen ohne Krone fand noch weitere Verwendung, wie u.a. an einem Panorama von Danzig ersichtlich wird: Kupferstich, koloriert, 33 x 50 cm, aus: *Illustriorum principumque urbium septentrionalium Europae tabulae*, Amsterdam (Johannes Janssonius), o.J. (um 1650–1660), Halle an der Saale, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Abt. Hauptbibliothek der Franckeschen Stiftungen, 87 A 14, vgl. BOGUČKA 1980, Farbtafel IX. Siehe zum Stadtwappen ferner SIMSON 1967, Bd. 1: von den Anfängen bis 1517, S. 248.

⁵⁹⁶ Website der Livrustkammaren, Emuseumplus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=>

collection&objectId=66063&viewType=detailView, zuletzt geprüft am 06.02.2024. Nur noch wenige schwarze Pigmentreste kontrastieren die Inschrift vom Bildhintergrund, was die Zweifel an der Datierung befördert haben könnte. Die Strichführung der Datierung zeigt aber keine Auffälligkeiten, im Gegensatz zu jener der heraldischen Zeichen.

⁵⁹⁷ Siehe zum Thema Kap. 1.5, S. 28–29. Weitere Vergleichsbeispiele sind: ein Satz mit 12 Messern mit Jagdszenen und Rollkartuschen, Deutsch (Nürnberg), um 1580–1600, Elfenbein, Stahl, Leder, Länge jeweils ca. 22,4 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 2165–1855, vgl. KAT. LONDON 2013, S. 417, Kat. Nr. 421 (Majorie TRUSTED); ein Kästchen mit gravierten Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, Nürnberg, 1570–1580, Elfenbein auf Holzkern, Silber, vergoldet, roter Samt, 34,3 (ohne Deckel 23,5 cm) x 37,2 x 27 cm, Augsburg, Heilumskammer der Basilika St. Ulrich und Afra, vgl. KAT. AUGSBURG 2004, S. 66–67 (Christof METZGER); HERZOG/RESS 1937–2012, Sp. 1335, Abb. 15; HARTIG 1923, S. 6 und 46, Abb. S. 109.

⁵⁹⁸ Armbrust mit Darstellungen verschiedener Lustbarkeiten, Augsburg oder Nürnberg, erste Hälfte 17. Jahrhundert, Stahl, Gold, Holz, Horn, Bein und Hanf, 78 x 89 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv. Nr. 1385, vgl. KAT. AUSST. BERLIN 2019, S. 164–166, Kat. Nr. 19 (Jens SENSFELDER).

Karl X. Gustav von Schweden (1622–1660) im Dreißigjährigen Krieg.⁵⁹⁹

Ausstellungen: Stockholm, Livrustkammaren 2010–2011

Literatur: KAT. STOCKHOLM 1897–1901, Bd. 1, S. 21, Plansch XLI (Carl Anton OSSBAHR); KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 50, Kat. Nr. E. 8 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. NEW YORK 1905, S. 120, Abb. 54 C (Dean BASHFORD); CEDERSTRÖM/MALMBORG 1930, Bd. 1, S. 17, Kat. Nr. 21, Abb. S. 7 und Bd. 2, S. 27–28, Kat. Nr. 7 (o.A.); KAT. AUSST. LOUISVILLE 1955, o.S., Kat. Nr. 58 (Stephen V. GRANCSAY); TAVARD 1975, S. 127, Abb. 116; KAT. AUSST. STOCKHOLM 2010, S. 192, Kat. Nr. 17 (Sofia NESTOR).

Internetquellen: Website der Livrustkammaren, Emuseum-plus.lsh, URL: <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=66063&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 06.02.2024.

E. DIE SATTELNACHBILDUNGEN DES 19. JAHRHUNDERTS

Kat. Nr. 32, Juste-Gipssattel in London, Wallace Collection

Inv. Nr. A 415

Tafel 114–116

Lokalisierung: Italien (?)

Datierung: vor 1866

Material: Gips, vergoldet; Holz; roter Samt

Gewicht: 6,05 kg

Heraldische Zeichen: zwei Jakobsmuscheln

Inschriften: zwei gotische Minuskeln auf einer Banderole:
A) m m

Provenienz: Am 3. Oktober 1866 gelangte der Sattel wahrscheinlich durch den französischen Händler E. Juste nach Paris in den Besitz des Comte Nieuwerkerke Alfred Émilien O'Hara (1811–1892), zu dessen Sammlung ebenso der Nieuwerkerke-Sattel (Kat. Nr. 19) gehörte.⁶⁰⁰ Diese wurde im August 1871 von Sir Richard Wallace angekauft, weshalb sich beide Sättel derzeit in der Wallace Collection in London befinden.

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Die Oberfläche des Juste-Sattels aus Gips ist stark nachgedunkelt oder wurde braun eingefärbt. An der rechten unteren Rippe sowie an der Außenkante des rechten Sattelhinterbogens sind Teile der Gipsauflagen verlustig. Die wellenförmigen Bänder am Sattelaußenrand sowie an der Längsachse sind wurmstichig und zeigen Reste von Vergoldungen. Der Samt der Sattelunterseite besitzt Abnutzungsspuren und gehört wie die Samtauflagen der Satteloberseite nicht zur ursprünglichen Ausstattung des Sattels.⁶⁰¹

Beschreibung: Der Juste-Sattel zählt zusammen mit dem Botterell-Sattel (Kat. Nr. 37) zu den beiden Werken, die über Gips- anstatt Beinauflagen verfügen. Die Gipsauflagen erstrecken sich nahezu über die gesamte Satteloberfläche mit Ausnahme der Sattelwangen, -stege und der Unterseite des Sattelknaufes. Diese Partien wurden wie die gesamte Sattelunterseite mit rotem Samt belegt. Als Grundkonstruktion weist der Bocksattel einen sehr massigen Sattelbaum auf, was sich in seinem hohen Gewicht niederschlägt. Rechts und links am Sattelvorderbogen sind Querstege angesetzt, die den Beginn des Sitzbereiches konturieren, ähnlich wie beim Gonzaga-Sattel (Kat. Nr. 29). Je Sattelseite ist eine Riemenöffnung in den Sattelkorpus eingelassen, welche die rote, nachträglich aufgebrachte Samtauflage der Sattelunterseite allerdings nicht durchdringt. Weitere technischen Einrichtungen, wie Bohrungen, sind nicht sichtbar. Hiermit handelt es sich bei dem Juste-Sattel hinsichtlich seines materialtechnischen Aufbaus um keinen funktionstüchtigen Reitsitz. Besonders die reich bebilderte Gipsoberfläche ist für mechanische Belastungen sehr anfällig.

Modelliert ist in die Gipsauflagen ein Figurenprogramm aus zahlreichen Minneszenen, das motivisch die Beinschnitzereien des Possenti-Sattels (Kat. Nr. 24) vor seinen Überarbeitungen Ende des 19. Jahrhunderts wiederholt.⁶⁰² Mehr noch, die Gipsauflagen ahmen die Satteloberfläche des Possenti-Sattels mitsamt der damaligen Fehl- und Schadstellen detailliert nach – wengleich unbekannt ist, ob dieser ehemals eine Frontplatte besaß, in die ein Gesicht in Dreiviertelansicht eingeschnitzt war. Selbst die für die Beinauflagen charakteristischen Stoßkanten zwischen den großformatigen Beinplatten sind im Gipsrelief mittels gerader Linien nachgebildet. In ihrer Anlage stimmen diese je-

⁵⁹⁹ KAT. AUSST. STOCKHOLM 2010, S. 192, Kat. Nr. 17 (Sofia NESTOR).

⁶⁰⁰ KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 97, Kat. Nr. 297 (Samuel James CAMP). Hier wird eine Rechnung vom 3. Oktober 1866 mit einem Sattel des 15. Jahrhunderts genannt. Siehe zum Thema auch POST 1938, S. 46 (Nr. 2).

⁶⁰¹ KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 97, Kat. Nr. 297 (Samuel James CAMP). Die Samtauflagen werden hier als Restaurierung ausgewiesen.

⁶⁰² Siehe für eine Beschreibung der Minneszenen daher Kat. Nr. 24.

doch nicht mit jenen des Possenti-Sattels überein und scheinen daher frei erfunden. Hinzugefügt wurden ferner Wellenbänder, die anstatt Beinleisten die Außenkanten und die Längsachse des Sattels verzieren. Durch die seitlich angesetzten Querstege besitzt der Juste-Sattel gegenüber dem Possenti-Sattel eine größere Bildfläche. Dies wurde jedoch nicht zum Anlass genommen, um das Bildprogramm motivisch zu erweitern. Stattdessen wurden die Figuren der äußeren Bordüren ohne Rücksicht auf ihre Bedeutung und kontextuellen Bezüge versatzstückhaft mehrfach dargestellt. Die nackte Dame der linken äußeren Bordüre ist auf diese Weise zum Beispiel dreifach auf dem Juste-Sattel sichtbar.

Einordnung: Der Juste-Sattel grenzt sich materialtechnologisch von den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts ab. Sein nahezu oberflächendeckendes Gipsrelief imitiert die Satteloberfläche des Possenti-Sattels (Kat. Nr. 24) detailgenau, trotz teils offensichtlicher Unterschiede wie den ergänzten Querstegen. Das heißt, dass es sich um eine Nachbildung, aber nicht um eine täuschend echte Kopie des Possenti-Sattels handelt. Der Juste-Sattel gehört somit zu insgesamt vier bekannten Nachbildungen des Possenti-Sattels (vgl. Kat. Nr. 34, 36 und 37). In der Ausführung des Figurenprogramms sind in Form von vereinfachten Gesichtszügen, veränderten Körperproportionen und kantigen Gewandfalten deutliche stilistische Unterschiede zu den Beinschnitzereien des Possenti-Sattels zu bemerken. Die Gipsauflagen wurden somit nicht direkt von den Beinschnitzereien des Possenti-Sattels abgeformt, wie von anderen mittelalterlichen Beinschnitzereien bekannt.⁶⁰³ Vielmehr ist anzunehmen, dass die Gipsauflagen mithilfe von Formen (Matrizen) hergestellt wurden. Bei ihrer Fertigung muss angesichts der Detailliertheit der Darstellungen von einem direkten Zugang zum Possenti-Sattel ausgegangen werden. Die Existenz des Juste-Sattels wird nach derzeitigem Kenntnisstand erstmals 1866 schriftlich belegt. In dieser Zeit befand sich der Possenti-Sattel im Besitz der Grafen Possenti in Fabriano. Den Grafen gehörte er nachweislich von 1815 bis 1880. Es darf daher angenommen werden, dass der Juste-Sattel entstand, als sich sein Vorbild in Fabriano befand. Bemerkenswerterweise ist der Possenti-Sattel nicht das einzige Werk der Privatsammlung, von dem Kopien bekannt sind. So existiert etwa eine Nachbildung des Possenti-Sattelbogens (Kat. Nr. 33), welche die These bekräftigt. Möglicherweise gab es externe Anfragen zur Vervielfältigung der im 19. Jahrhundert sehr begehrten spätmittelalterlichen Beinarbeiten. Denkbar ist aber auch, dass die Possenti die Ent-

stehung von Kopien selbst beförderten zugunsten eines höheren Bekanntheitsgrades ihrer Sammlung.⁶⁰⁴

Die einmal hergestellten Matrizen wurden nicht nur singular zur Herstellung des Juste-Sattels verwendet. Starke motivische und stilistische Parallelen zu den Gipsauflagen des Botterell-Sattels (Kat. Nr. 37) machen ihre mehrmalige Verwendung wahrscheinlich.⁶⁰⁵ An der rechten Sattelaufgabe ist auf diese Weise auf beiden Sätteln das Gesicht des mit einem Mischwesen kämpfenden höfischen Knaben ungewöhnlich breit und dessen untere Partie verschwindet hinter seiner rechten Schulter. Ferner ist das Schloss an der linken Sattelaufgabe beider Sättel gleichermaßen beschnitten. Hierbei kann es sich um einen Fehler bei der Anpassung der Motivik auf den Sattelgrund handeln. Mit diesem Problem hatte auch der Urheber einer dritten Nachbildung aus Holz, dem Peuker-Sattel (Kat. Nr. 36), zu kämpfen, der zudem noch weitere motivische und stilistische Parallelen zu den beiden Gipsätteln aufweist, sodass alle drei Kopien einem Entstehungsort bzw. Kopisten zugeschrieben werden können.

Literatur: KAT. LONDON 1904, Abb. S. 264 und Abb. S. 272 (Gallery V, Alfred Lys BALDRY); KAT. LONDON 1920, Bd. 1: Gallery VII, S. 97, Kat. Nr. 297 (Samuel James CAMP); LAKING 1920, Bd. 3, S. 174–175 (Nr. 297), Abb. 982; KAT. LONDON 1924–1945, Bd. 1: Gallery VII, S. 101, Kat. Nr. 297, Tafel 14 (Samuel James CAMP); POST 1938, S. 46 (Nr. 2); GENTHON 1970, S. 6; RADWAY 2009, S. 68 (Nr. 25); SOMOGYVÁRI 2017, S. 149 (Nr. 27); SOMOGYVÁRI 2021, S. 52–57 und 60.

Internetquellen: Website der Wallace Collection, wallacelive, URL: <https://wallacelive.wallacecollection.org:443/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60908&viewType=detailView>, zuletzt geprüft am 8.02.2024.

Kat. Nr. 33, Bardac-Elfenbeinfragment in New York, Metropolitan Museum of Art

Inv. Nr. 17.190.227

Tafel 117

Lokalisierung: Italien (?)

Datierung: 19. Jahrhundert

Material: Elfenbein, geschnitzt

Maße: Höhe 25,2 cm; Länge 19,6 cm; Tiefe 7,3 cm

Provenienz: Die Elfenbeinschnitzerei kann erstmals im Besitz von Sigismond Bardac (1856–1919) nachgewiesen werden und gehörte später Alexandre Imbert (1865–1943) in

⁶⁰³ Siehe zu dem Verfahren und zum Thema Kap. 1.6, Anm. 184.

⁶⁰⁴ Siehe zum Thema Kap. 1.6, S. 31.

⁶⁰⁵ Auch Somogyvári vertritt die These, dass beide Gipsättel einen Ursprung besitzen, vgl. SOMOGYVÁRI 2021, S. 54.

Rom.⁶⁰⁶ Dieser veräußerte seine Sammlung 1910. Auf diese Weise gelangte die Schnitzerei in die Sammlung von John Pierpont Morgan (1837–1913), die sich erst in London und später in New York befand.⁶⁰⁷ Nach seinem Tod vermachte 1917 sein Sohn, John Pierpont Morgan Jr. (1867–1943), einen Teil der Sammlung dem Metropolitan Museum of Art in New York. Hierdurch gelangte die Schnitzerei in die öffentliche Sammlung, wo sie sich seither befindet.⁶⁰⁸

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Das Bardac-Elfenbeinfragment weist neben zahlreichen kleineren Rissbildungen an der abgeschrägten rechten Außenkante Unebenheiten auf, die auf einen größeren Materialabbruch hindeuten. Oben an der ornamentalen Schnitzerei sind außerdem zwei kleine Fehlstellen zu bemerken. Die gesamte Materialoberfläche besitzt eine ungewöhnlich braune Färbung. Nur die obersten Partien der Schnitzerei sind blank gerieben und zeigen die natürlich helle Farbe von Elfenbein. Unten an der spitz zulaufenden Ecke des Fragments ist mit roter Farbe die heutige Inventarnummer »17.190.227« notiert. Auf der Rückseite ist mit Bleistift die Nummer »227« verzeichnet. Rechts darunter sind versetzt zwei Bohrungen und links oben ein Tatzenkreuz in rotem Wachs wahrnehmbar. Daneben weisen ein in das Bein eingeschlagener quadratischer Metallstift und eine Zahl – eine Acht (?) – ebenfalls rote Wachsreste auf. Ein zweiter quadratischer Metallstift findet sich weiter unten an der abgeschrägten Seitenkante.

Beschreibung: Das Bardac-Elfenbeinfragment war vermutlich ehemals Teil eines größeren Werkstücks – vielleicht eines komplett aus Elfenbein gearbeiteten Sattelbogens. Hierauf weisen die Abbruchspuren an der rechten und eine abgeschnittene Baumkrone an der linken Außenkante hin. Im gegenwärtigen Erhaltungszustand zeigt das dreieckige Fragment unter einem detailreich geschnitzten floralen Randornament mit Figurenszenen einen nach rechts gewandten Ritter auf einem Pferd. Er führt eine Lanze bei sich, die er vor seinem Oberkörper diagonal in die Höhe streckt. Mit dieser Motivik gleicht die Elfenbeinschnitzerei jener des Possenti-Sattelbogens des 14. Jahrhunderts (Kat. Nr. 2) ausschnitthaft. Auf dem Possenti-Sattelbogen ist eine Turnierszene gezeigt, die von drei Seiten von »bevölkerten Ranken« umgeben wird. Die Turnierszene zeigt auf der linken Bildhälfte einen nach rechts gewandten Ritter mit Lan-

ze auf einem Pferd. Diese Figur wird auf dem Bardac-Fragment wiederholt (vgl. Abb. 2.2 und 33.1).⁶⁰⁹

Lediglich im direkten Vergleich fallen zwischen den beiden Ritterdarstellungen Unterschiede in den Details auf: Die Zügel des Pferdes sind beim Bardac-Fragment mit einem Flechtmuster versehen und der Brustriemen besitzt eine Schnalle mit Einstellöchern. Die Zügel des Pferdes am Possenti-Sattelbogen weisen hingegen keinen Dekor auf und der Brustriemen ist ohne eine erkennbare Befestigung durch eine metallene Schlaufe gezogen. Ferner verfügt der am Rock des Ritters in einer glatt gearbeiteten Scheide hängende Dolch über einen in Richtung der Klinge gebogenen Handschutz und einen Griff mit kugelförmigem Endstück. Beim Bardac-Fragment steckt der Dolch mit geradem Handschutz und stark verkürztem Griff in einer aus einzelnen Schnüren geflochtenen Scheide. Mit diesen Charakteristika handelt es sich bei dem Dolch nur noch um ein bloßes unzuverlässiges Requisit, im Gegensatz zu seiner überzeugenden Darbietung auf dem Possenti-Sattelbogen. Dies lässt auf mangelnde Sachkenntnis des Schnitzers des Bardac-Fragments und somit auf eine moderne Arbeit schließen. Auffälligere motivische Unterschiede sind zwischen den Figurenszenen im Rankenfries der beiden Werke sichtbar. Anstatt einer Frau, die links von zwei Vögeln und rechts von einem Einhorn flankiert wird, ist auf dem Bardac-Fragment ein Schwertkampf wiedergegeben. Dieses Motiv entspricht einem Schwertkampf an anderer Stelle im Randfries des Possenti-Sattelbogens. Es wurde also nicht neu erdacht und ist damit nicht ohne Vorlage.

Einordnung: Das Bardac-Fragment weist einen nahezu vollrund aus dem Elfenbeinwerkstück herausgearbeiteten Ritter samt Pferd und ein mit einer hohen Kleinteiligkeit geschaffenes Randornament in einem flacheren Relief auf. In der hohen handwerklichen Qualität ist die Schnitzerei damit und mit unter anderem besonderen Blick auf die fragilen hinterschnittenen Partien der Schnitzerei mit jener des Possenti-Sattelbogens (Kat. Nr. 2) durchaus vergleichbar. Die stilistischen Unterschiede zwischen den Elfenbeinschnitzereien sind trotz einer wohl bewussten Annäherung an den mittelalterlichen Stil des Vorbilds jedoch unverkennbar. Eindeutlich ist dies an der Physiognomie der dargestellten Tiere und Pflanzen. Die Ohren des Pferdes auf dem Possenti-Sattelbogen sind beispielsweise tropfenförmig, während sie

⁶⁰⁶ VERÖ 2006, S. 278 (Nr. 26 III); Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464230?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=17.190.227&pos=1>, zuletzt geprüft am 08.02.2024.

⁶⁰⁷ KAT. AUSST. NEW YORK 1914, S. 12 (Galerie 11, Vitrine G, Gisela M. A. RICHTER und Robert T. NICHOL). Siehe für weitere Informationen zur Sammlung GENNARI-SANTORI 2010.

⁶⁰⁸ Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464230?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=17.190.227&pos=1>, zuletzt geprüft am 08.02.2024.

⁶⁰⁹ Für eine Beschreibung des Ritters und einer Einordnung seiner Ausstattung siehe daher Kat. Nr. 2.

beim Bardac-Fragment gerade vom Kopf aufsteigen, bevor sie sich nach oben verzüngen. Weiterhin verfügen die eiförmigen Blätter des Baumes, der den Ritter links flankiert, am Possenti-Sattelbogen über Mittel- und Seitenrippen, die sich vom Blattgrund abheben. Beim Bardac-Fragment werden die eher rundlichen Blätter von einer Mittelrippe gegliedert, von der in gleichmäßigen Abständen eingetieft gerade Linien schraffurartig abgehen. Insgesamt sind die Blätter weniger detailliert ausgearbeitet und wirken hierdurch flacher. Jene am Possenti-Sattelbogen sind sorgsam einzeln modelliert – ein Grund dafür, dass die Schnitzerei wesentlich lebendiger als jene des Bardac-Fragments daherkommt.

Die in der kunsthistorischen Forschung vertretende Auffassung, es handle sich um eine moderne Kopie des hinteren Sattelbogens, ist demnach zu bekräftigen.⁶¹⁰ Im Jahr 1815 wird der Possenti-Sattelbogen erstmals im Besitz der Grafen Possenti in Fabriano erwähnt, wo er sich bis 1888 befand. Im Hinblick darauf, dass auch von anderen Werken der Privatsammlung Kopien bekannt sind (siehe die Kopien des Possenti-Sattels Kat. Nr. 32, 34, 36 und 37), erscheint es einerseits möglich, dass das Bardac-Fragment in dieser Zeit in Italien entstand. Andererseits bestünde die Möglichkeit, dass das Fragment erst zwischen 1888 und 1893 gefertigt wurde, als sich dessen Vorbild in der Sammlung von Frédéric Samuel Spitzer in Paris befand. Auch von gotischen Elfenbeinschnitzereien dieser Privatsammlung existieren Kopien, die auf den Kunstmarkt gelangten.⁶¹¹ Mit Blick auf die sehr hohe Detailgenauigkeit der Wiederholung muss ein direkter Zugang zum Original bestanden haben.

Ausstellungen: New York, Metropolitan Museum of Art 1914

Literatur: KAT. AUSST. NEW YORK 1914, S. 12 (Galerie II, Vitrine G, Gisela M. A. RICHTER und Robert T. NICHOL); KOEHLIN 1924, Bd. 1, S. 463, Anm. 1; KAT. NEW YORK 1929, S. 110 (Joseph BRECK und Meyrick RENOLD); KAT. NEW YORK 1930, S. 69, Abb. 33 (Joseph BRECK und Meyrick REYNOLD ROGERS); KAT. PARIS 2003, S. 448, Kat. Nr. 198a (Danielle GABORIT-CHOPIN); VERÖ 2006, S. 278 (Nr. 26 III); RADWAY 2009, S. 73 (Nr. 29).

Internetquellen: Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464230?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=17.190.227&pos=1>, zuletzt geprüft am 08.02.2024.

⁶¹⁰ KAT. PARIS 2003, S. 448, Kat. Nr. 198a (Danielle GABORIT-CHOPIN); Website des Metropolitan Museum of Art, metmuseum, URL: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/464230?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=17.190.227&pos=1>, zuletzt geprüft am 08.02.2024.

⁶¹¹ JOPEK 2007.

⁶¹² KAT. PRIV. PARIS 1864, S. 34, Kat. Nr. 66 (Octave PENGUILLY L'HARIDON); KAT. PARIS 1917, S. 130 (o.A.). Der Prinz ließ sich im Zuge seiner diplomatischen Karriere in Paris nieder und fing in den 1840er-Jahren an, Kunst zu sammeln, vgl. TIXIER 2012–2013, S. 31.

tions/search-the-collections/464230?rpp=20&pg=1&ao=on&ft=17.190.227&pos=1, zuletzt geprüft am 08.02.2024; Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/F1787E73_8af5e271.html, zuletzt geprüft am 08.02.2024.

**Kat. Nr. 34, Soltykoff-Holz-sattel in Paris,
Musée de l'Armée**

Inv. Nr. G546ROB

Tafel 118–119

Lokalisierung: Italien (?)

Datierung: vor 1864

Material: Holz (Birne), geschnitzt und braun lasiert; Messing, graviert und vergoldet

Masse: Höhe 38 cm; Länge 53 cm; Tiefe 49 cm

Heraldische Zeichen: eine Schwertlilie

Inschriften: zwei gotische Minuskeln auf einer Banderole: A) m m

Provenienz: Der Sattel befand sich wahrscheinlich im Besitz des russischen Prinzen Pierre Soltykoff (1804–1889) in Paris,⁶¹² bevor der französische Kaiser Napoleon III. (1808–1873) vor 1864 Teile der Sammlung ankaufte. Hierdurch gelangte der Sattel ins Schloss Pierrefonds.⁶¹³ Im Jahr 1880 wurde er nach Paris ins Musée de l'Artillerie im Hôtel des Invalides, dem heutigen Musée de l'Armée, überführt.⁶¹⁴

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Die gesamte Satteloberfläche des Soltykoff-Sattels wurde dunkelbraun eingefärbt.⁶¹⁵ Hierdurch fällt eine hellere Kittung am rechten Sattelknauf kaum auf. Beidseitig der Schwertlilie am hinteren Sattelbogen scheinen zwei geschnitzte Holzaufgaben nachträglich mit Klebemitteln fixiert worden zu sein. Vereinzelt weisen die Holzaufgaben Rissbildungen auf. Mehrere Holzaufgaben driften minimal auseinander, sodass sich zwischen ihnen breitere Stoßkanten gebildet haben. Die Außenumrandung des Sattels aus Messing ist von unterschiedlicher Machart und Form. Am herzförmigen Sattelhinterbogen finden sich Messingbänder mit einem eingravierten Rankenmuster, wie auch an der Längsachse. An den übrigen Außenrändern besitzen sie eine runde Form und zeigen ein Spiralmuster. An der Längsachse läuft das Messingband

⁶¹³ KAT. PRIV. PARIS 1864, S. 34, Kat. Nr. 66 (Octave PENGUILLY L'HARIDON).

⁶¹⁴ KAT. PARIS 1917, S. 129–130, Tafel LV (o.A.). Ich danke in diesem Zusammenhang Michaël Cesaratto, Assistent der Konservierung des Département Ancien im Musée de l'Armée, für die bereitgestellten Informationen.

⁶¹⁵ Zu diesen und weiteren nachträglichen Abänderungen sind der Verfasserin keine schriftlichen Informationen bekannt.

in einer Schwertlilie, dem heraldischen Zeichen der französischen Monarchie, aus. Demnach könnte es sich bei den Messingbändern dieser Art um eine spätere Hinzufügung handeln – vielleicht zu der Zeit vorgenommen, als sich der Sattel in Besitz von Napoleon III. befand. An der Schwertlilie fehlen zwei Metallstifte. Dazu sind einzelne Holznägel, welche die Holzauflagen halten, verlustig. Hinten an der linken Sattelaufgabe, unterhalb des Knaben mit Keule ist die Inschrift (Signatur?): »[---] DE MARTE« eingeschnitten.

Beschreibung: Der Soltykoff-Sattel ist neben dem Peuker-Sattel (Kat. Nr. 36) einer von zwei Sätteln, die über oberflächendeckende Schnitzereien aus Holz verfügen. Auf einem hölzernen Sattelbaum der Bocksattelform wurden jeweils detailreich im Flachrelief geschnitzte Holzaufgaben mit Minneszenen aufgebracht. Die Bildprogramme der beiden Holzsättel sind den Beinschnitzereien des Possenti-Sattels des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 24) vor seinen Überarbeitungen zwischen 1894 und 1901 nachempfunden. Damit gehören sie zu insgesamt vier Nachbildungen des Sattels (siehe ferner Kat. Nr. 32 und 37).⁶¹⁶ Am Soltykoff-Sattel sind lediglich einzelne motivische Abweichungen zum Vorbild zu erkennen: Die beiden Jakobsmuscheln, die zu dieser Zeit am Sattelhinterbogen des Possenti-Sattels sichtbar waren, wurden nicht vom Schnitzer übernommen. Dazu hält der höfische Knabe am rechten Sitzbereich anstatt eines Gefäßes ein in Flammen stehendes Herz (?) in der Hand. Hinter ihm entfalten sich keine Strahlen oder Flammen, sondern Federn. Im Unterschied zu den drei anderen Nachbildungen wurden Schad- und Fehlstellen, die der Possenti-Sattel ehemals aufwies, zum Teil frei ergänzt und nicht als Leerstellen in das Flachrelief eingegeben. Unterhalb der oberen Riemenöffnungen wurden auf diese Weise rechts der Schwanz des Drachens und links die Hängearmeln des höfischen Knaben vervollständigt. Auf die nachträglich verschlossenen unteren Riemenöffnungen des Possenti-Sattels, die sich dort befanden, gibt es durch dieses Vorgehen am Soltykoff-Sattel keine Hinweise.

Die plattenweise montierten Holzaufgaben zeigen wie Beinaufgaben Stoßkanten, die in ihrer Anlage aber nicht mit jenen des Possenti-Sattels übereinstimmen. Auf Holzleisten, die den Sattelvorderbogen, die Längsachse und die Außenränder akzentuieren und damit die Funktion der Beinleisten der spätmittelalterlichen Beinsättel kopieren, wurde verzichtet. An ihrer Stelle kamen an den Außenkanten und an der Längsachse Metallbänder aus Messing zur Anwendung. Die Sattelunterseite ist mit Leder anstatt mit Birkenrindenblättern bedeckt, ähnlich wie beim Lechenperg-Sattel (Kat. Nr. 35). Somit besitzt der Soltykoff-Sattel nicht

jenen typisch vielschichtigen und zweckmäßigen Materialaufbau mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Sättel. Hieraus ist zu schließen, dass er nicht als funktionstüchtiger Reitsitz konzipiert wurde, zumal an ihm keine Bohrungen neben den oberen Riemenöffnungen als technische Einrichtungen zu erkennen sind.

Einordnung: Der Soltykoff-Sattel unterscheidet sich materialtechnologisch von den Beinsätteln des 15. bis 17. Jahrhunderts. Unter Einbezug der motivischen Parallelen zum Possenti-Sattel (Kat. Nr. 24) scheint es sich daher um eine moderne Beinsattelnachbildung zu handeln. Bei seiner Fertigung wurde das reiche Bildprogramm des Possenti-Sattels sorgfältig auf den Sattelgrund abgestimmt, sodass auf ihm keine Unzulänglichkeiten etwa in Form von abgeschnittenen Köpfen zu beobachten sind, wie bei den anderen drei Kopien (Kat. Nr. 32, 36 und 37). Ferner verstand es der Urheber des Soltykoff-Sattels besser, den Stil der Beinschnitzereien nachzuahmen. Die Gewandfalten der höfischen Dame an der rechten inneren Bordüre und der Hals des Drachens unter ihr entsprechen zum Beispiel dem Original und zeigen keine kantigen anstatt runder Formen. Gleichzeitig handelt es sich beim Soltykoff-Sattel mit Blick auf die ergänzten Leer- und Fehlstellen um eine freiere Kopie, als die anderen drei Nachbildungen. Er wurde demnach von einer anderen Hand als diese gefertigt. Die hohe Detailliertheit und Qualität der Arbeit weisen darauf hin, dass im Rahmen seiner Herstellung ein unmittelbarer Zugang zum Original bestand. Analog zu den anderen drei Nachbildungen könnte er im 19. Jahrhundert entstanden sein, als sich der Possenti-Sattel im Besitz der Grafen Possenti in Fabriano befand.

Literatur: KAT. PRIV. PARIS 1864, S. 34, Kat. Nr. 66 (o.A.); VIOLETT-LE-DUC 1858–1875, Bd. 3, S. 447–448 Abb. 16 (Harnais); SCHLOSSER 1894, S. 265 (Nr. 5); KAT. PRIV. MONTMORENCY/MONTE CARLO 1901, S. 49, Kat. Nr. E.6 (Charles Alexander, Baron de COSSON); KAT. PARIS 1917, S. 129–130, Tafel LV (o.A.); POST 1938, S. 46 (Nr. 1); GENTHON 1970, S. 6; VERŐ 2006, S. 278 (Nr. 22); RADWAY 2009, S. 69 (Nr. 26); SOMOGYVÁRI 2021, S. 52–59.

Kat. Nr. 35, Lechenperg-Beinsattel in Riggisberg, Abegg-Stiftung

Inv. Nr. 5.56.79

Tafel 120–122

Lokalisierung: Mailand (?)

Datierung: 19. Jahrhundert

⁶¹⁶ Siehe für Beschreibungen des Figurenprogramms daher Kat. Nr. 24.

Material: Hirschhorn (?), geschnitzt, geschwärzt und rot bemalt; Leder; Holz (Linde)

Maße: Höhe 36 cm; Länge 51 cm; Tiefe 38,5 cm

Wappen: ein unkenntliches Wappen

Inschriften: gotische Minuskel, dreifach im Bildraum schwebend (A–C) und einmal von einer Dame in der Hand gehalten (D):

A) e

B) v

C) b

D) e

Provenienz: Der Beinsattel wurde 1978 von der Abegg-Stiftung in Riggisberg bei einer Auktion des Kunsthauses Lemperetz in Köln erworben.⁶¹⁷ Zuvor war er Teil der Sammlung von Harald P. Lechenperg (1904–1994) in Kitzbühel.⁶¹⁸

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Einzelne Beinplatten des Lechenperg-Sattels an der rechten und linken Sattelaufgabe sind gänzlich verloren. Dazu sind an beiden Seiten des Sattelknaufes Beinplatten sowie am rechten Sattelvorderbogen, an der Längsachse und an der Beinaußenumrandung des Sattelhinterbogens Beinleisten gebrochen und verlustig. An den Schnitzereien der Beinauflagen hat sich eine Schwärzung erhalten. Dazu sind vereinzelt – wie etwa an den Baumkronen an der rechten Rippe – rote Pigmentreste zu verzeichnen, die von einer Farbfassung zeugen. Ob diese zusammen mit der Schwärzung aufgetragen wurde, ist unbekannt. Das Leder der Sattelunterseite ist partiell verschlissen sowie im Bereich der Sattelaufgaben und am linken Sattelvorderbogen löchrig.

Beschreibung: Der Lechenperg-Sattel setzt sich aus einem Sattelbaum aus Linde der Bocksattelform zusammen. Auf dessen Unterseite wurde dunkles Leder mit Leim fixiert. Das Leder wurde hierbei etwa einen Zentimeter um die Außenkanten des Sattelbaums gelegt. Anschließend wurden auf der Satteloberseite Beinauflagen mit Klebemitteln und Beinnägeln montiert. Sie nehmen bis auf die Unterseite des Sattelknaufes, die Sattelwangen und -stege die gesamte Oberfläche ein. Die Beinauflagen bilden sich aus schmalen rechteckigen Beinplatten, die ausgehend von der Längsachse senkrecht in Bahnen nebeneinander platziert wurden. Hierin unterscheiden sich die Beinplatten des Lechenperg-Sattels von jenen der Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhun-

derts, für die großformatige Beinplatten zur Anwendung kamen. Angesichts ihres kleinen Formats könnten sie aus Hirschhorn und nicht aus Knochen gearbeitet worden sein – wie die Beinleisten an der Längsachse, zu beiden Seiten des Sattelvorderbogens und an den spitz zulaufenden Kanten der Sattelstege.

Die Beinleisten sind mit Schachbrettmustern und einem Lambrequin versehen, während die Beinplatten ein reiches Figurenprogramm aus Minneszenen zeigen. Lediglich an den Sattelaußenkanten blieben die Beinplatten dekorlos und ergeben in der Art einer aufgeschobenen nutzförmigen Beinleiste eine Rahmung. Nur an der Außenkante des Sattelhinterbogens wurden zu diesem Zweck tatsächlich Beinstäbe aufgesetzt. Die Figurenschnitzereien wiederholen das Bildprogramm des Trivulzio-Sattels (Kat. Nr. 22).⁶¹⁹ Lediglich kleinere motivische Abweichungen sind zwischen den Schnitzereien der beiden Sättel zu erkennen. Der wohl augenfälligste Unterschied findet sich an der linken Sattelaufgabe. Der auf dem Lechenperg-Sattel gezeigte Drachenkämpfer stößt mit beiden Händen eine Lanze in den Hals eines unter ihm befindlichen Drachens. Auf dem Trivulzio-Sattel hält er dagegen in seiner rechten Hand ein Schwert und in seiner Linken eine Lanze. Auf der gegenüberliegenden rechten Sattelaufgabe gibt eine höfische Dame einem vor ihr stehenden Knaben in Anlehnung an den mittelalterlichen Handgang ihre Hand, womit sie ihr Einverständnis zur Liebeswerbung erteilt. Auf dem Lechenperg-Sattel umfasst die Dame mit der linken Hand die Taille des Knaben, was eine weit intimere Beziehung zwischen dem Liebespaar versinnbildlicht. Durch diese leicht divergierenden Gesten ergeben sich demnach teils maßgebende Differenzen in der Bedeutung der Minneszenen.

Zu beiden Seiten des Sitzbereiches sind am Lechenperg- wie am Trivulzio-Sattel zwei Riemenöffnungen in den Sattelbaum eingelassen. Ferner sind am Trivulzio-Sattel insgesamt 16 und am Lechenperg-Sattel 15 Bohrungen als weitere technische Einrichtungen festzustellen. Dennoch ist der Lechenperg-Sattel durch eine fehlende Sattelbaum-Behäufung und ohne Birkenrindenaufgaben nicht als Reitsitz geeignet, womit er sich maßgeblich von den Beinsätteln des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit unterscheidet.⁶²⁰

Einordnung: Die herausgestellten materialtechnologischen Unterschiede zwischen dem Lechenperg-Sattel und den Beinsätteln des 15. bis 17. Jahrhunderts deuten darauf hin,

⁶¹⁷ KAT. AUKT. KÖLN 1978, S. 189, Lot. 1847, Tafel 169. Hier wird als Provenienz des Sattels die Sammlung des Fürsten Gian Giacomo Trivulzio in Mailand angegeben. Hierfür gibt es keine Belege, oder es handelt sich um eine Verwechslung mit dem Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 22).

⁶¹⁸ Website des *Gothic Ivories Project*, URL: <http://www.gothicivories.com>.

courtauld.ac.uk/images/ivory/ECF62242_884974a9.html, zuletzt geprüft am 09.02.2024.

⁶¹⁹ Siehe für eine Beschreibung des Bildprogramms daher Kat. Nr. 22.

⁶²⁰ Siehe zu Informationen zum materiellen Aufbau spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Sättel Kap. 1.1, S. 17–18.

dass es sich bei diesem um eine moderne Nachbildung handelt. Als Vorbild diente der Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 22), der mit seinen oberflächendeckenden Beinauflagen und seinen zahlreichen Figurenszenen handwerklich und motivisch einer der qualitativsten Beinsättel des 15. Jahrhunderts darstellt. Wohl aus diesem Grund wurde beim Lechenperg-Sattel auf die sehr anspruchsvoll an den Sattelbaum anzupassenden kleinteiligen Beinauflagen unterhalb des Sattelknaufes, an den Sattelwangen und Sattelstegen mitsamt ihren Schnitzereien verzichtet. Möglicherweise fehlte es an technischem Wissen und Erfahrung, um die Beinauflagen mit der dreidimensionalen Sattelform abzustimmen, sodass generell auf kleinformatige Beinauflagen zurückgegriffen wurde. Die Fehlstellen am Sattelknauf, an der senkrechten Beinleiste des rechten Sattelvorderbogens, an der Beinleiste der Längsachse und an der Beinumrandung des Sattelhinterbogens korrespondieren mit den Materialverlusten des Trivulzio-Sattels, wurden also absichtlich herbeigeführt in dem Willen, den Trivulzio-Sattel zu kopieren. Dies spricht ebenfalls für eine spätere Datierung des Lechenperg-Sattels. Eine im Jahr 1979 durchgeführte C14-Datierung des Sattelbaums bestätigt, dass dessen Holz einer nach 1600 gefällten Linde entstammt.⁶²¹

Bei der vergleichenden Gegenüberstellung der Schnitzereien wirken einzelne Figurendarstellungen des Lechenperg-Sattels gedrunken, wie die höfische Dame an der linken Sattelaufgabe (vgl. Abb. 22.8 und 35.7). Dies offenbart Schwächen bei der Anpassung der Szenen an die Satteloberfläche. Des Weiteren zeigen die Beinschnitzereien Vereinfachungen in den Details. Der Dusing des Drachentötters an der linken äußeren Bordüre ist etwa beim Trivulzio-Sattel mit vierteiligen Blüten verziert (Abb. 22.7), während der Dekor beim Lechenperg-Sattel mit einem Kreuzmuster angedeutet ist. Eben diese fehlende Feinheit und Sorgfalt bei der Wiedergabe der Details lassen die Darstellungen am Lechenperg-Sattel wesentlich grober und plumper erscheinen. Dies wird dadurch verstärkt, dass der Schnitzer die Körper der Figuren kaum ausmodellerte und ihre teils sehr ausladenden Faltenwürfe ohne Sachverstand wiederholte. Hierdurch wirken diese deplatziert, und die weiche und zugleich schwere Textur der Kleidungen wird nicht mehr vermittelt. Mit Blick auf die dennoch hohe Kleinteiligkeit der Schnit-

zereien muss für die Fertigung des Lechenperg-Sattels ein direkter Zugang zum Trivulzio-Sattel bestanden haben. Der Trivulzio-Sattel kann erstmals im Besitz des Fürsten Gian Giacomo Trivulzio (1774–1831) in Mailand nachgewiesen werden. Von mehreren Elfenbeinschnitzereien seiner ehemaligen Privatsammlung sind Kopien aus dem 19. Jahrhundert bekannt. Es erscheint somit denkbar, dass der Lechenperg-Sattel in dieser Zeit in Mailand entstand.⁶²²

Literatur: KAT. AUKT. KÖLN 1978, S. 189, Lot. 1847, Tafel 169; SOMOGYVÁRI 2017, S. 150 (Nr. 30); SQUZZATO/TASSO 2017, S. 109–112 und 222.

Internetquellen: Website des *Gothic Ivories Project*, URL: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/ECF62242_884974a9.html, zuletzt geprüft am 09.02.2024.

**Kat. Nr. 36, Peuker-Holz-sattel,
Verbleib unbekannt**

Tafel 123–124

Lokalisierung: Italien (?)

Datierung: vor 1854

Material: Holz, geschnitzt und braun lasiert; Messing, graviert

Heraldische Zeichen: zwei Jakobsmuscheln

Inschriften: zwei gotische Minuskeln auf einer Banderole:
A) m m

Provenienz: Der Sattel befand sich in der Sammlung des Barons Peuker in Berlin, der ihn am 28. August 1854 in Brüssel zum Verkauf anbot.⁶²³ Im Mai 1937 wird er im Besitz eines Berliner Händlers erwähnt,⁶²⁴ danach verliert sich seine Spur.

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Nach um 1937/38 aufgenommenen Fotografien des Peuker-Sattels fehlt ein Stück der Messingaußenumrandung an der rechten unteren Rippe.⁶²⁵ Die Messingleisten sind zudem an einigen Stellen eingebeult. Jene an der Längsachse endet hinten in Form einer Lilie, die am zentralen Blütenblatt beschädigt ist. Hier fehlen weiterhin vier Metallnägeln, die sie auf dem Sattel-

⁶²¹ Ich danke Evelin Wetter und der Abegg-Stiftung herzlich für die Einsicht in die hausinterne Objektdatei und die Objektanalysen vor Ort.

⁶²² SQUZZATO/TASSO 2017, S. 109–112 und 222.

⁶²³ KAT. AUKT. BRÜSSEL 1854, S. 34, Lot. 508, Tafel VI, Abb. 17. Es handelt sich bei der hier im Katalog gezeigten Abbildung um eine spiegelverkehrte Skizze des Sattels. Francis Henry Cripps-Day führt den Auktionskatalog ebenfalls auf, vgl. CRIPPS-DAY 1925, S. 255, Abb. 198 (hier Nr. 17), Lot. 508. Er hält den Sattel aber für den Possenti-Sattel (Kat. Nr. 24).

⁶²⁴ POST 1938, S. 43. Virág Somogyvári unterscheidet zwischen einen in

der Peuker-Sammlung und einen 1937 im Besitz eines Berliner Händlers erwähnten Sattel, sodass sie fünf Sattelpkopien des Possenti-Sattels anführt, vgl. SOMOGYVÁRI 2021, S. 59–62 (Nr. 3 und 6). Die hölzerne Materialität, motivische Übereinstimmungen wie die Lilie hinten an der Längsachse und die Erwähnung beider Sättel in Berlin legen jedoch nahe, dass es sich um ein und dasselbe Objekt handelt.

⁶²⁵ Ich danke Claudia Küchler, Mitarbeiterin der Fotografischen Sammlung und des Fotoservice vom Deutschen Historischen Museum Berlin, für die unkomplizierte Übermittlung der Fotografien für die vorliegende Publikation.

grund fixieren. An der linken unteren Rippe sind zwei geschnitzte Holzauflagen ausgefallen. Einige Holzauflagen sind verrutscht, sodass sie nicht mehr auf einer Höhe aneinanderstoßen und sich zwischen ihnen teils sehr breite Fugen ausbilden.

Beschreibung: Der Peuker-Sattel verfügt über einen hölzernen Sattelbaum, der mit im Flachrelief beschnitzten Holzauflagen belegt ist. Die Schnitzereien nehmen nahezu die gesamte Satteloberfläche des Bocksattels ein, wobei die Beschaffenheit von dessen Vorder-, Rück- und Unterseite anhand der bekannten Sattelfotografien und schriftlichen Informationen nicht nachvollziehbar ist.

Das sich durch einen Drachenkampf- und Minneszenen kennzeichnende Bildprogramm des Peuker-Sattels entspricht jenem des Possenti-Sattels des 15. Jahrhunderts vor seinen Überarbeitungen zwischen 1894 und 1901.⁶²⁶ Sogar die Fehl- und Schadstellen, die der Possenti-Sattel zu dieser Zeit aufwies, wiederholen sich am Objekt. Unterhalb der oberen Riemenöffnungen waren zum Beispiel am Possenti-Sattel größere Leerstellen im Figurenprogramm zu entdecken, die gleichermaßen am Peuker-Sattel zu sehen sind. Diese wurden am Original durch Kaschierungen der unteren Riemenöffnungen mit einer hellen Füllmasse verursacht, sodass lediglich ein Teil der Umrandung der linken unteren Riemenöffnung nicht verdeckt war und über deren Existenz Auskunft gab (vgl. Abb. 24.8 und 36.2). Somit handelt es sich beim Peuker-Sattel um eine von insgesamt vier bekannten Wiederholungen des Possenti-Sattels (vgl. Kat. Nr. 32, 34 und 37). Gleichermaßen aus Holz nachgebildet wurde die Beinsatteloberfläche dabei beim Soltykoff-Sattel (Kat. Nr. 34).

Herangezogen wurden für die geschnitzten Holzauflagen vergleichsweise kleinformatische längliche Platten, die im Format nicht mit den ehemals großen Knochenplatten des Possenti-Sattels übereinstimmen.⁶²⁷ An der Längsachse und an den Außenkanten wurden wellenförmige Messingbänder mit einer floralen Gravur aufgesetzt, ähnlich wie beim Juste- und Boterell-Gipssattel (Kat. Nr. 32 und 37). Sie ersetzen aufwendig zu kopierende Beinleisten mit Ornamenten. Im hinteren Bereich der Sattellängsachse läuft das Messingband in einer stilisierten Lilie aus, analog zum Soltykoff-Sattel (Kat. Nr. 34).

Einordnung: Der Peuker-Sattel unterscheidet sich in der Materialität der Oberflächenauflagen deutlich von den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts, wodurch Verwechslungen mit den Originalen ausgeschlossen sind. Vielmehr kam es

seinem Urheber scheinbar darauf an, die figurenreichen Minneschnitzereien des Possenti-Sattels zu kopieren. Denn auch hinsichtlich ihrer Machart variieren die Holzauflagen deutlich von den Beinauflagen der Beinsättel, hier vor allem durch ihr Format und die Hinzunahme metallener Wellenbänder. In diesem Vorgehen gleicht er dem Soltykoff-Sattel (Kat. Nr. 34). Mit den Wellenbändern, den Leerstellen im Figurenprogramm, die Fehl- oder Schadstellen andeuten, sowie in der motivischen und stilistischen Ausführung des Bildprogramms sind aber besonders auch Parallelen zu den beiden Kopien mit Gipsauflagen herzustellen (Kat. Nr. 32 und 37). So ist bei allen drei Werken das Schloss an der linken Sattelaufgabe gleichartig beschnitten. Die höfischen Männer und Frauen weisen ferner auf allen drei Sätteln aufgebläht wirkende Gesichter sowie abgeänderte Körperproportionen und Gewandfalten auf. Die nach oben spitz zulaufende Baumkrone unterhalb der rechten Riemenöffnung ist durch diagonale, kreuzweise übereinandergelegte Linien strukturiert. Aus diesen Gründen scheint ein gemeinsamer Entstehungskontext der drei Werke wahrscheinlich. Wie beim Juste-Sattel (Kat. 32) dargelegt, ist in Betracht zu ziehen, dass sie im 19. Jahrhundert in Italien gefertigt wurden, als sich der Possenti-Sattel (Kat. Nr. 24) im Besitz der Grafen Possenti in Fabriano befand.

Während bei den Gipssätteln schon allein nur durch ihre fragilen Auflagen eine Verwendung der Werke als Reitsitze ausgeschlossen werden kann, ist ausgehend von der Oberflächenbeschaffenheit des Peuker-Sattels eine derartige Nutzung grundsätzlich möglich. Neben zwei beidseitig in den Sattelkorpus eingelassenen Riemenöffnungen sind aber keine weiteren technischen Einrichtungen wie Bohrungen oder anderwärtig befestigte Lederriemen auf den Fotos erkennbar, sodass auch diese Kopie als Sammelobjekt aufzufassen ist.

Literatur: KAT. AUKT. BRÜSSEL 1854, S. 34, Lot. 508, Tafel VI, Abb. 17; CRIPPS-DAY 1925, S. 255, Nr. 17, Lot. 508, Abb. 198; POST 1938, S. 43–48, Abb. 1 und 2; SOMOGYVÁRI 2021, S. 52–62.

**Kat. Nr. 37, Botterell-Gipssattel,
Verbleib unbekannt**

Tafel 125–127

Lokalisierung: Italien (?)

Datierung: 19. Jahrhundert

Material: Gips; Pappmaché; Holz (Linde); roter floraler Damast; Metall

⁶²⁶ Siehe für eine Beschreibung der Motive daher Kat. Nr. 24.

⁶²⁷ Durch Umarbeitungen am Possenti-Sattel setzt sich dessen Beinoberfläche gegenwärtig aus vielzähligen kleinen puzzleartigen Stücken zu-

sammen, die Stoßkanten der ehemals großen Knochenplatten sind aber noch sichtbar. Siehe zum Thema Kat. Nr. 24, S. 192.

Maße: Höhe 37 cm; Länge 59 cm; Tiefe 41 cm
Heraldische Zeichen: zwei Jakobsmuscheln
Inschriften: zwei gotische Minuskeln auf einer Banderole:
A) m m

Provenienz: Der Sattel wurde am 20. September 2007 bei Christie's in London zum Verkauf angeboten.⁶²⁸ Nur etwa sieben Monate später, am 23. April 2008, wurde er bei Bonhams in London erneut versteigert,⁶²⁹ wo ihn Anna Botterell in Bath erwarb. Nach eigenen Angaben veräußerte sie ihn wiederum um das Jahr 2016.⁶³⁰ Hiernach verliert sich seine Spur. Grundsätzlich könnte es sich bei dem Werk um jenen Gipssattel handeln, der als Teil der Sammlung von William Henry Forester (1834–1900), Earl of Londesborough, bereits am 4. Juli 1888 von Christie's in London versteigert wurde.⁶³¹

Erhaltungszustand und Restaurierungen: Der Botterell-Sattel weist nach den letzten bekannten Fotografien von Anna Botterell sowie schon in früheren Aufnahmen von 2007/08 hohe Materialverluste an den Gipsauflagen und am Sattelbaum auf.⁶³² Die einzelnen Holzsegmente des Sattelbaums haben sich gelockert und streben am Sattelhinterbogen auseinander. Ein Holzsegment ist dort bereits ausgefallen. Die unteren Rundungen der Rippen, die als Standflächen dienen, sind abgebrochen. Die nachgedunkelten oder braun eingefärbten Gipsauflagen sind besonders am Knauf, am Sattelvorderbogen und an der Sitzfläche abgebrochen. Die Sattelwangen und -stege sind ohne Verkleidung, sodass hier der Sattelbaum freiliegt. Der Damastbezug der Sattelunterseite ist fleckig und löst sich im hinteren Bereich. An der linken Sattelaufgabe sowie am Übergang zum Sattelhinterbogen sind zwei kurze wellenförmige Metallaufsätze erhalten. Diese deckten die Sattelaußenkanten ehemals wohl vollständig ab, wie bei den beiden Holzsätteln (Kat. Nr. 34 und 36).

Beschreibung: Den Botterell-Sattel zieren nahezu auf der gesamten Satteloberseite Gipsauflagen, die im Flachrelief ein

reiches Figurenprogramm aus spätmittelalterlichen Minneszenen zeigen. Modelliert wurden die Gipsauflagen auf einem hölzernen und mit Pappmaché ausgelegten Sattelbaum der Bocksattelform. Das Werk ist damit einer von zwei bekannten Gipssätteln dieser Art (vgl. Kat. Nr. 32). Lediglich die Unterseite des Sattelknaufes, die Sattelwangen und -stege wurden ausgelassen und waren wohl mit rotem floralem Damast geschmückt, wie die Sattelunterseite.⁶³³ Im Sitzbereich durchstoßen den Sattelbaum zwei Riemenöffnungen zur Befestigung des Sattelzeugs. Aufgrund seiner für mechanische Belastungen sehr anfälligen Gipsoberfläche handelt es sich bei ihnen wohl aber um Attrappen, zumal Bohrungen zur weiteren Befestigung des Sattelzeugs fehlen. Die Gipsauflagen formen, soweit sich dies trotz der Fehlstellen beurteilen lässt, sehr detailliert die Oberfläche des Possenti-Sattels des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 24) vor dessen Überarbeitungen zwischen 1894 und 1901 nach. Hiermit zählt er zu insgesamt vier Nachbildungen des Beinsattels (vgl. Kat. Nr. 32, 34 und 36).⁶³⁴ Analog zum Juste- und Peuker-Sattel (Kat. Nr. 32 und 36) sind die Fehlstellen im Figurenprogramm, die der Possenti-Sattel zu dieser Zeit aufwies, als Leerstellen in das Gipsrelief eingetragen. Um den Anschein von Beinplatten zu erwecken, wurde der Gips eingefärbt und die für Beinauflagen charakteristischen Stoßkanten mithilfe von geraden Linien vorgetäuscht. Die Platzierung der Stoßkanten wurde hierbei frei erdacht. Sie stimmen nicht mit jenen des Possenti-Sattels überein.⁶³⁵ Neben Beinplatten wurden auf dem Possenti-Sattel Beinleisten verwendet, welche die Längsachse betonen, den Sattelvorderbogen beidseitig in eine innere und äußere Bordüre teilen und die Sattelaußenkanten abdecken. Inwiefern die beiden senkrechten Beinleisten am Sattelvorderbogen beim Botterell-Sattel mit Gips nachgebildet wurden, ist aufgrund der Fehlstellen unbekannt. An der Längsachse und an den Sattelaußenkanten wurden hingegen wohl wellenförmige Bänder aus Metall aufgesetzt, wie beim Peuker-Sattel (Kat. Nr. 36).

Einordnung: Der Botterell-Sattel unterscheidet sich materialtechnisch maßgeblich von den Beinsätteln des 15. Jahrhun-

⁶²⁸ KAT. AUKT. LONDON 2007, S. 89, Lot. 183.

⁶²⁹ KAT. AUKT. LONDON 2008, S. 56, Lot. 210.

⁶³⁰ So berichtete sie auf Anfrage nach dem Verbleib des Sattels am 30. Oktober 2017 per E-Mail: »I sold this saddle just over a year ago. With your permission I will forward your email to its new owner.« Dieser neue Sattelbesitzer hatte, einer E-Mail vom 3. November 2017 von Anna Botterell zufolge, den Sattel zu diesem Zeitpunkt bereits weiterverkauft und kann sich nicht mehr an seinen Käufer erinnern. Ich danke Frau Botterell herzlich für die Auskünfte und die bereitgestellten Fotografien zum Sattel.

⁶³¹ KAT. AUKT. LONDON 1888, S. 38, Lot. 455. Leider wird der Sattel im Auktionskatalog nicht abgebildet und die Objektbeschreibung ist zu

allgemein, um dieser ein Werk zuzuordnen. In dem Katalog wird ferner ein Sattel des 15. Jahrhunderts genannt, der mit Knochen umgrenzt ist. Auch hier ist eine Werkzuordnung nicht möglich.

⁶³² Vgl. KAT. AUKT. LONDON 2007, S. 89, Lot. 183; KAT. AUKT. LONDON 2008, S. 56, Lot. 210.

⁶³³ Ähnlich wie beim Juste-Gipssattel (Kat. Nr. 32).

⁶³⁴ Siehe für Beschreibungen des Bildprogramms daher Kat. Nr. 24.

⁶³⁵ Durch Umarbeitungen am Possenti-Sattel setzt sich dessen Beinoberfläche gegenwärtig aus vielzähligen kleinen puzzleartigen Stücken zusammen, die Stoßkanten der ehemals großen Knochenplatten sind aber noch sichtbar. Siehe zum Thema Kat. Nr. 24, S. 192.

derts und anderen zeitgenössischen Sätteln.⁶³⁶ Auf dieser Wissensbasis ist er als moderne Nachbildung zu identifizieren, zumal er das Figurenprogramm des Possenti-Sattels (Kat. Nr. 24) detailliert bis in die einzelnen Gewandfiguren der dargestellten Kleider wiederholt. Im direkten Vergleich der beiden Werke sind dennoch deutliche stilistische Unterschiede in der Wiedergabe der Bildprogramme zu erkennen. Das heißt, dass es sich bei den Gipsauflagen um keine vom Original abgenommenen Abdrücke handelt. Wahrscheinlich wurden Matrizen zu ihrer und zur Herstellung der Gipsauflagen des Juste-Gipssattels (Kat. Nr. 32)

verwendet.⁶³⁷ Die stilistischen und motivischen Gemeinsamkeiten zwischen ihnen, aber auch zu den geschnitzten Holzauflagen des Peuker-Holzsattel (Kat. Nr. 36) sind derart augenfällig, dass die drei Werke vermutlich einem gemeinsamen Entstehungsort entstammen. Hierfür wurde Italien im 19. Jahrhundert in Betracht gezogen.⁶³⁸

Literatur: KAT. AUKT. LONDON 1888, S. 38, Lot. 455; CRIPPS-DAY 1925, S. 20, Lot. 455; KAT. AUKT. LONDON 2007, S. 89, Lot. 183; KAT. AUKT. LONDON 2008, S. 56, Lot. 210; SOMOGYVÁRI 2021, S. 52–57 und 61.

⁶³⁶ Siehe zum zweckmäßigen materialtechnischen Aufbau spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Sättel Kap. 1.1, S. 17–19.

⁶³⁷ Siehe zum Thema eingehender Kat. Nr. 32, S. 216. Auch Virág Somogyvári

vertritt die These, dass beide Gipssättel einen Ursprung besitzen, vgl. SOMOGYVÁRI 2021, S. 54.

⁶³⁸ Siehe zum Thema eingehender Kat. Nr. 32, S. 214.