

# Liebesduelle in schwarz und weiß. Geschlechterkampf und der Weibermachttopos in frühneuzeitlichen Schachbildern

**Michail Chatzidakis**

## **I. Schach als feudal-höfischer Zeitvertreib.**

### **Das Schachspiel in der ritterlichen und mittelalterlichen Literatur**

Die meisten Schachbilder in der westeuropäischen Kunst stammen aus dem Bereich der Hofpoesie und Heldenepik.<sup>1</sup> Dass das Schachspiel in feudalen und ritterlichen Kreisen äußerst beliebt war, sollte kaum wundern, nicht nur mit Blick auf die intellektuelle Natur des Spiels, sondern auch wenn man sich die tägliche Praxis dieser sozialen Gruppen in Erinnerung ruft. Liebe und Kriegsspiele waren die beiden Lieblingsbeschäftigungen des Adels im Mittelalter. In den kühlen Winternächten sehnt sich der Ritter bzw. Burgherr nach dem Ausbruch des Frühlings, um die wandernden Minnesänger willkommen zu heißen und seine Kampfkunst in den örtlichen Turnieren unter Beweis zu stellen. Unterdessen hält er sich *intra muros*, zurückgezogen in seiner unzugänglichen Burg, beim Schachspiel geistig wach und vertreibt sich die Langeweile.<sup>2</sup>

Bereits im 12. Jahrhundert zählte das Schachspiel zu den *Septes Probitates*, welche den Bildungskanon der mittelalterlichen Aristokratie bildeten. In seiner Schrift *Disciplina Clericalis* aus dem Jahr 1130 listet der Spanier Petrus Alfonsi im Kapitel 44 diese sieben freien Fertigkeiten auf, die jeder Adlige, der etwas auf sich hielt, beherrschen musste: „Probitates vero [...] sunt: equitare, natare, sagittare, cestibus certare, aucupare, scacis ludere, versificari“, d. h. „Reiten, Schwimmen, Bogenschießen, Ballspiel (pelota) (?),<sup>3</sup> Jagen, Schachspielen und die Fähigkeit, Verse zu komponieren und zu rezitieren“.<sup>4</sup>

Die Popularität und der hohe Anerkennungsgrad des Schachspiels in aristokratischen Kreisen ließ in der Renaissance kaum nach. Als ein „angenehmes und geistreiches Vergnügen“ wird Schach in Baldassare Castigliones *Il libro del Cortegiano* (1528) gepriesen, wobei als dessen einziger negativer Aspekt der hohe Zeitaufwand getadelt wird, den es braucht, die Geheimnisse des Spiels zu entschlüsseln und zur Expertise zu gelangen.<sup>5</sup>

Der symbolische Charakter des Schachspiels als *indicium dignitatis e nobilitatis*, als Markenzeichen des edlen Ursprungs derjenigen, die es praktizieren, wird in einem Gemälde von Paris Bordone, datiert ca. 1550–1555, emphatisch hervorgehoben (Abb. 1).<sup>6</sup> Das großformatige Bild zeigt im Vordergrund zwei venezianische Aristokraten beim Schachspielen. Sowohl ihre Kleidung, bestehend aus einem Untergewand mit hohem Kragen und einem breiten Mantel, die sog. *zimarra*, als auch ihre Haltung sowie das Ambiente, welches das Geschehen unter freiem Himmel in der

unmittelbaren Nähe einer Renaissance-Villa (*suburbana*) in Szene setzt, verraten den hohen sozialen Status der Kontrahenten.

Rechts im Hintergrund, außerhalb eines Tores, vergnügt sich im Freien eine Gruppe von vier Frauen. Am Fuß der dreistufigen Villen-Terrasse vertreibt sich eine ebenfalls vierköpfige, um einen vieleckigen Holztisch herumsitzende männliche Gesellschaft ihre Zeit beim Kartenspiel. Ein Diener und ein bellender Hund wenden sich den Kartenspielern von der Terrasse aus zu. Das noble Äquivalent zu diesem Akt wenig schöpferischen Zeitvertreibe innerhalb des dualistischen Schemas *geselliges Otium – intellektuelles Negotium*, dürfte das im linken Mittelgrund in einem geschäftlichen (?) bzw. philosophischen (?) Gespräch verwickelte Paar von Gelehrten (?) bzw. Handelsmännern (?) bilden, welches seine Muße entsprechend der wohlbekannten – wenngleich dort bekanntlich im staatspolitischen Kontext applizierten – Ciceronianischen Formel „*otium cum dignitate*“ würdevoll verbringt.<sup>7</sup> Hinter den Diskutanten ist zwischen den Säulen noch die stehende Figur eines Jungen mit überkreuzten Beinen zu erkennen. Es sei dahingestellt, ob und gegebenenfalls welche moralisch-allegorisierende Bedeutung dem Falken, den der Junge in der Hand hält, sowie dem Perlhuhn zukommt, welches im Mittelgrund links vom Maler so positioniert ist, als sei es im Begriff, im nächsten Augenblick den Bildrahmen zu verlassen bzw. dem Bildgeschehen zu entfliehen. Reine Spekulationen können zur Interpretation der beiden Tiere angestellt werden: In welchem Grade spielt das Bild auf die Herkunft der jeweiligen Spezies oder auf ihren Ruf als kulinarische Delikatessen an? Können sie als Hinweis auf die höfische Jagd oder auf die merkantilen Interessen der Dargestellten ausgelegt werden? Lässt sich die Präsenz des Perlhuhns als Symbol des dummen Stolzes<sup>8</sup> mit seiner Positionierung auf Seiten des geschlagenen Spielers verknüpfen? Zwar ist in venezianischen Bildern der Frühen Neuzeit bekanntlich eine besondere Vorliebe für die Tiersymbolik zu konstatieren, doch lassen sich die hier aufgeworfenen Fragen nicht über reine Spekulationen hinaus mit Sicherheit beantworten.

Die blockhaften Massen der beiden Spieler bedecken den größten Teil des Bildvordergrunds. Lockiges Haar und Bart entsprechen der französischen, die schwarze Kleidung der spanischen Mode der Zeit, der eine hält einen Handschuh.<sup>9</sup> Während der Spieler links seine Hand unter das Kinn führt, in einer Geste, die angesichts der bevorstehenden und unausweichlich erscheinenden Niederlage als Ausdruck seines melancholischen Gemütszustands ausgelegt werden könnte, bereitet sein Gegner mit einer feinen Bewegung seiner rechten Hand den entscheidenden Mattzug vor.<sup>10</sup> Das Endergebnis scheint dennoch austauschbar und von nebensächlicher Bedeutung zu sein, hätte doch die Partie ebenso gut in ein umgekehrtes Resultat münden können. Vor Stolz strotzend, selbstbewusst und gelassen, bilden die beiden Gegner eine visuelle Brücke zu dem imaginären Publikum außerhalb des Bildes. Ihr Habitus verdeutlicht, dass der Präsenz des Schachspielsmotivs hier eine Symbolik zugrunde liegt, die dazu dient, die beiden Protagonisten als Vertreter einer höheren sozialen Schicht zu charakterisieren.

Kehren wir nun zur mittelalterlichen Hoflyrik und Heldenepik zurück, zwei Bereiche, in denen Schach als „ritterliches“, „königliches“ und „edles“ Spiel häufig Erwähnung findet. Die früheste bekannte Begegnung mit dem Schachmotiv in der mittelalterlichen Dichtung findet sich allem Anschein nach im berühmten Buranus-Kodex aus dem Jahr 1230. Die kostbare Handschrift wurde 1803 im Kloster Benediktbeuern am Fuße der Bayerischen Alpen entdeckt. Es handelt sich dabei



Abb. 1: Paris Bordone, Die Schachspieler, um 1550. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

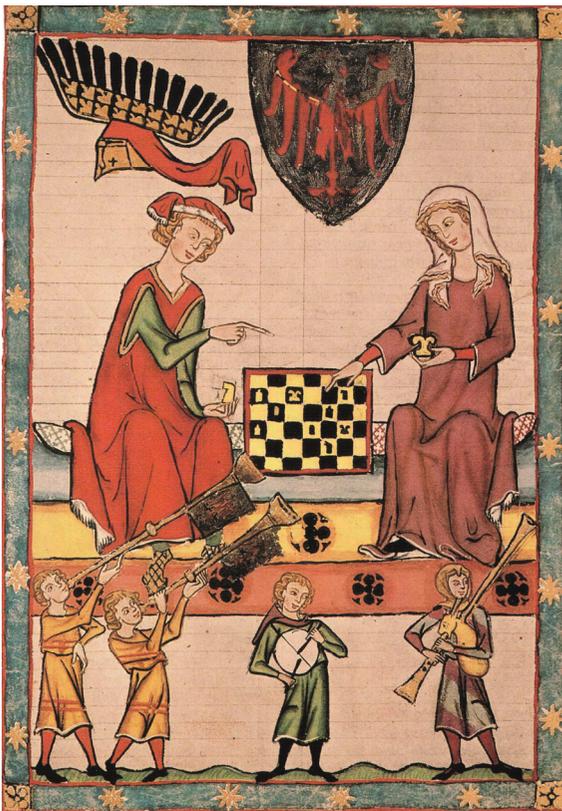


Abb. 2: Markgraf Otto IV von Brandenburg (?) am Schachspiel mit einer Hofdame, Codex Manesse (Zürich, 1330–1340). Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, fol. 13r.

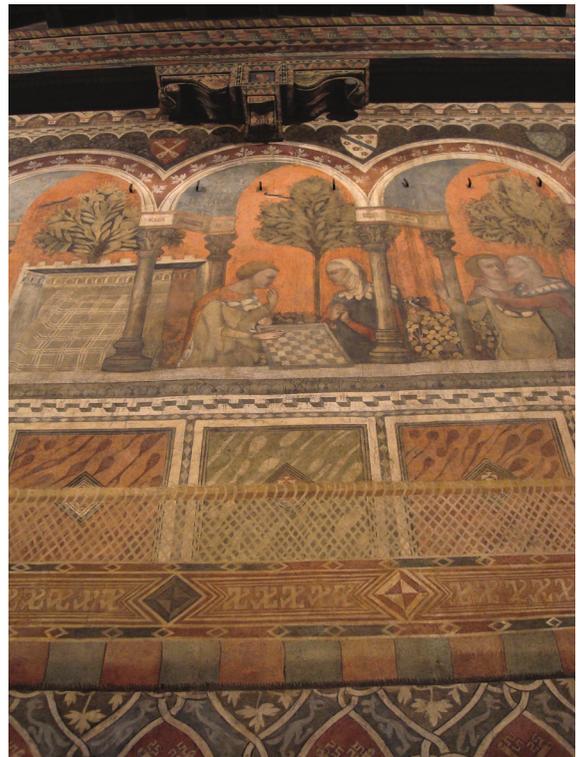


Abb. 3: Schachpartie zwischen der Herzogin von Burgund und dem Ritter Guglielmo, Wandmalerei, Illustration zum mittelalterlichen Ritterroman *Castellana di Vergi*, um 1370–1378. Florenz, Palazzo Davanzati.

um eine Sammlung von über 1.000 mittelalterlichen religiösen und erotischen Gedichten, die letzteren besser bekannt als *carmina amatoria*. Die Gedichte wurden von Studenten und niederen Klerikern in lateinischer Sprache verfasst. Einer dieser Schätze der mittelalterlichen Volksliteratur ist dem Schachspiel gewidmet.<sup>11</sup>

Der Hoflyrik verbunden ist hingegen ein Pergamentblatt in der Manessischen Liederhandschrift aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, das einen Grafen (Otto IV. von Brandenburg (?)) beim Schachspiel mit einer Hofdame zeigt (Abb. 2).<sup>12</sup> Eigenwillig mutet das Schachbrettmuster von 6 × 7 Feldern an. Die Figuren, die die beiden Gegner in ihren linken Händen halten – der Graf einen Springer, die Dame einen Turm – könnten symbolisch für den inbrünstigen Willen des Adligen stehen, die Burg des Objekts seiner Begierde zu erstürmen. Allegorische Schachsprache und die interagierenden Hände der Protagonisten tragen auf subtile Weise zum erotischen Stimulus der Darstellung bei.

Der erotische Aspekt der häufigen Visualisierung des Schachmotivs in mittelalterlichen Illustrationen ist an dieser Stelle besonders hervorzuheben. Zwar sind Bilder einer Schachpartie zwischen männlichen Kontrahenten keineswegs unüblich, so beispielsweise die Szene, in der Guitelin mitten in einem Schachspiel die Ankunft Karls des Großen angekündigt wird,<sup>13</sup> oder die Illustration von König Artus beim Üben des Schachspiels in Camelot, dargestellt in einem Pariser Kodex aus dem 14. Jahrhundert.<sup>14</sup> Doch ein nicht unbeträchtlicher Anteil der Schachbilder im besagten künstlerischen Medium zeigt Vertreter beider Geschlechter.

Der Verweis auf König Artus und die Ritter seiner Tafelrunde erweist sich insofern als wegweisend, als die den Zyklus des Heiligen Grals konstituierenden Epen sich durch eine starke Präsenz des Schachmotivs auszeichnen.<sup>15</sup> Die französischen und deutschen Autoren dieser Heldenromane, wie Chrétien de Troyes, Gottfried von Straßburg, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Heinrich von dem Türlin, versäumen nicht, in ihre Erzählungen Schachepisoden zu integrieren, in deren Licht die Ritter der Tafelrunde sich als hervorragende Kenner des beliebten und hochangesehenen Spiels profilieren. Das häufige Vorkommen der Hofdamen in diesen Szenen ist erforderlich, um dem dargestellten Thema eine erotische Dimension zu verleihen. Es darf nicht vergessen werden, dass Schach im Mittelalter als Vorwand für Adlige diente um in die Gemächer einer Geliebten einzudringen, ohne dabei ihre Ehre zu verletzen. Die Spielkonditionen, die unmittelbare Konfrontation der sitzend Spielenden vor dem Schachbrett auf engem Raum, ermöglichte auf der anderen Seite die Inszenierung erotisch aufgeladener Atmosphäre bei der künstlerischen Wiedergabe heterosexueller Schachkämpfe.

In diesem Sinne prägt das Schachmotiv beispielsweise die Liebesgeschichte von Lancelot mit Königin Guinever,<sup>16</sup> während ein weiterer berühmter Tafelrundenritter, Tristan, inmitten einer Schachpartie auf hoher See das Liebeselixier mit der irischen Prinzessin Isolde aufteilt.<sup>17</sup> Im *Parzival* Wolfram von Eschenbachs verwendet der Ritter Gawan, der zu Gast in einer Burg dabei überrascht wird, wie er der Prinzessin Antikonie Avancen macht, das Schachbrett als Schutzschild gegen seine Angreifer; die Hofdame hingegen zögert ihrerseits nicht, die überdimensionalen steinernen Schachfiguren als tödliche Waffe einzusetzen, bzw. diese wahllos auf die Eindringlinge zu schleudern, um ihren Geliebten *in spe* zu beschützen.<sup>18</sup>



Abb. 4: Liberale da Verona (?), Die Schachspieler, Teil der Dekoration eines cassone, um 1475. New York, Metropolitan Museum.

Die Liste der Beispiele mit schachkämpfenden Vertretern beider Geschlechter ist lang und umfasst alle möglichen Bildträger und Techniken jenseits von Pergament, wie Elfenbein,<sup>19</sup> Glas, Stoff und Freskomalerei.

Es sei auf ein Beispiel der letzten Kategorie eingegangen. Es handelt sich dabei um ein Fresko aus dem 14. Jahrhundert aus dem Dekorationsprogramm des *Palazzo Davanzati* in Florenz.<sup>20</sup> Unter einer offenen Loggia und in einem Architekturambiente, das eine aristokratische Herkunft des Spielerpaars suggeriert, findet ein Schachspiel zwischen einem jungen Herrn und einer Hofdame statt. Auch dieses Bild lässt sich mit der mittelalterlichen Ritterliteratur verbinden, selbst wenn in diesem speziellen Fall die

Handlung – mit tragischen Konsequenzen für die beteiligten Parteien – um die Themen der unerfüllten Liebe und der erotischen Verweigerung kreist.<sup>21</sup> Die Szene erzählt von der Einladung der Herzogin von Burgund an den Ritter Guglielmo zu einem Schachspiel in ihren Privatgemächern während der Abwesenheit ihres Mannes (Abb. 3).<sup>22</sup> Die Herzogin offenbart im Verlauf des Spiels ihrem männlichen Gegner ihre Gefühle und wird selbst mit der schrecklichen Wahrheit konfrontiert. Der Ritter ist nicht bereit, dem unmoralischen Vorschlag nachzugeben, da sein Herz für die *Castellana di Vergi* schlägt. Die in ihrem Stolz gekränkte Herzogin diffamiert den Ritter bei ihrem Ehemann, um sich an ihm zu rächen. Die *Castellana di Vergi*, ihrerseits in der falschen Annahme der Untreue Guglielmos, begeht Selbstmord, ebenso wie der Ritter, sobald er von ihrem Tod erfährt. Doch zu jeder tragischen Geschichte gehört auch die *Katharsis*. Das Todeskarussell endet mit der Ermordung der hinterlistigen Herzogin durch den eigenen Ehemann, welcher daraufhin auf der Suche nach Seelenfrieden als Kreuzfahrer in das Heilige Land aufbricht.

Als Liebesgeschichte mit weniger tragischem Abschluss sei ein fragmentarisch erhaltenes Werk aus dem 15. Jahrhundert vorgestellt, welches ursprünglich Teil der malerischen Dekoration eines *Cassone* war und von der neueren Forschung Liberale da Verona zugeschrieben wird (Abb. 4).<sup>23</sup> Für die dargestellte Episode könnte der französische Ritterroman *Huon de Bourdeaux* als literarische Vorlage gedient haben.<sup>24</sup> Dieser erzählt unter anderen Abenteuern die Liebesgeschichte des zentralen Protagonisten Huon mit der Tochter des Königs Ivorin. Nachdem die Prinzessin von ihrem Vater zur Siegesprämie einer zwischen ihr und dem Gast ausgeführten Schachpartie ernannt wurde, wird die in Huon verliebte junge Prinzessin sich vom attraktiven Fremden Matt setzen lassen, wiewohl Huon am Ende auf den Preis verzichten wird.<sup>25</sup> Der Maler scheint den Kulminationspunkt der narrativen Handlung mit seinem Pinsel festgehalten zu haben. Dies wird durch die entschlossene Bewegung von Huons linker Hand sowie durch den in vorgetäuschter Aufregung abgewendeten Blick seiner Kontrahentin zum Ausdruck gebracht. Es ist in erster Linie die körperliche Anspannung der Spieler und nicht die Verteilung der Kräfte auf dem Kriegsfeld, *alias*

Spielbrett, die den Ausgang der Partie zugunsten des jungen Mannes voraussagen. Die einheitlich in schwarzer Farbe skizzenhaft wiedergegebenen und somit schwer auseinanderzuhaltenden restlichen Figuren und das ebenso eigentümlich anmutende 8 × 14 Schachbrettmuster machen es schier unmöglich, aus der festgehaltenen Momentaufnahme ein plausibles Spielszenario zu rekonstruieren.

So paradox es klingen mag, es sind die Frauen – von einer Analyse der Körpersprache zu beurteilen –, die in einer nicht unbeträchtlichen Anzahl von Bildern mit Schachthematik in der westeuropäischen Kunst die Oberhand behalten.<sup>26</sup>

## **II. Schach als Allegorie heterosexueller erotischer Konflikte und als didaktisch-moralische Mahnung vor den Gefahren weiblicher Verführungskunst**

Im Jahr 1300 verwendet der Arzt Heinrich von Neustadt in seinem Epos *Apollonius* die Schachterminologie, um die erste Nacht eines frisch getrauten Ehepaars zu beschreiben:

Lang ist Ihnen die Nacht jedenfalls nicht geworden, denn sie hatten genug Kurzweil. Sie spielten ein Schachspiel, bei dem der Herr sich erkühnte und einen Bauern herauszog, der die Dame matt setzte. Nun, was schadet das schon? Dagegen gibt es Abhilfe, denn kurze Zeit darauf setzte ihn das schöne Mädchen matt und das geschah mehr als viermal hintereinander!<sup>27</sup>

Die mitschwingenden sexuellen Anspielungen dieser erotischen Erzählung beziehen sich auf die Tradition des *Échecs amoureux*. Dieses *Erotische Schach* bezeichnet ein anonymes episches Gedicht aus dem späten 14. Jahrhundert, dessen Ursprünge in der Lyrik der französischen Troubadours des Mittelalters liegen.<sup>28</sup> In diesem Gedicht, das seinerseits Évrart de Conty im frühen 15. Jahrhundert zum Komponieren seines *Livre des Échecs amoureux moralisés* inspirieren sollte, wird durch eine allegorische Verwendung der Schachthematik das erotische Spiel, im Rahmen dessen der Mann prinzipiell die Rolle des Jägers und die Frau diejenige der Gejagten einnimmt, durch eine Schachpartie symbolisiert.<sup>29</sup> Der agonale Streit findet im Epos (fols. 22b–27b) auf einem Schachbrett statt, das – wie die Schachfiguren selbst – aus den wertvollsten Materialien besteht: Gold, Diamanten, Rubine, Smaragde, Bernstein, Topas. Die symbolisch aufgeladene Handlung verleiht der erotischen Annäherung der Protagonisten den Charakter eines Rituals. Es versteht sich von selbst, dass die Heldin mit der weißen Farbe kämpft. Durch das Privileg des Vorziehens vermag sie die Geschehnisse innerhalb des Schachfeldes und dementsprechend auf der metaphorischen Ebene im Terrain des Liebeskampfes, nach Belieben zu dirigieren und ihren männlichen Kontrahenten in die Enge zu treiben. Der Freier ist stets aufgefordert, auf ihre Züge die richtigen Antworten parat zu haben.

Auf den Öffnungszug eines nach vorne marschierenden Bauern, mit dessen Hilfe die Heldin ihren Charme und ihre Anmut zum Einsatz bringt, antwortet ihr Kontrahent mit dem blockierenden Zug

des entsprechenden schwarzen Bauern und gibt damit seine Absicht kund, der erotischen Aufforderung nachkommen zu wollen. Der folgende Zug des benachbarten Bauern der Spielerin mit den weißen Steinen steht symbolisch für ihre Reinheit, wie im Gedicht ein von ihr angestellter Vergleich mit einem Lamm deutlich macht. Dieser Zug weckt beim männlichen Kontrahenten süße innerste Gedanken in Anbetracht der bevorstehenden erotischen Annäherung beider Parteien. Sein emotionaler Aufruhr und seine sexuelle Erregung, die im Text in Form eines Tigers symbolisiert werden, finden durch die Vollstreckung eines spiegelbildlich kongruenten Bauernzugs auf dem Schachbrett – wie beim Beginn der Partie – ihre Entsprechung. Die formalistisch symmetrische Anordnung von vier Bauern als Resultat der gespielten Schacheröffnung grenzt einen hermetisch geschlossenen Mikrokosmos innerhalb der weiten Oberfläche des Schachterrains ab.<sup>30</sup> Das erotische Spiel zwischen den Geschlechtern findet seine symbolische Verwirklichung in diesem Mikrokosmos der ersten beiden Züge, nicht zuletzt wegen der zustande gekommenen angespannten Spielsituation mit den vier sich gegenseitig zum Abtausch anbietenden Bauern, um in der Mattsetzung der weiblichen Seite zum Abschluss zu kommen, indem es der Heldin schließlich gelingt, durch ihre Reize die männliche Opposition vor den Karren ihrer erotischen Macht zu spannen.<sup>31</sup>

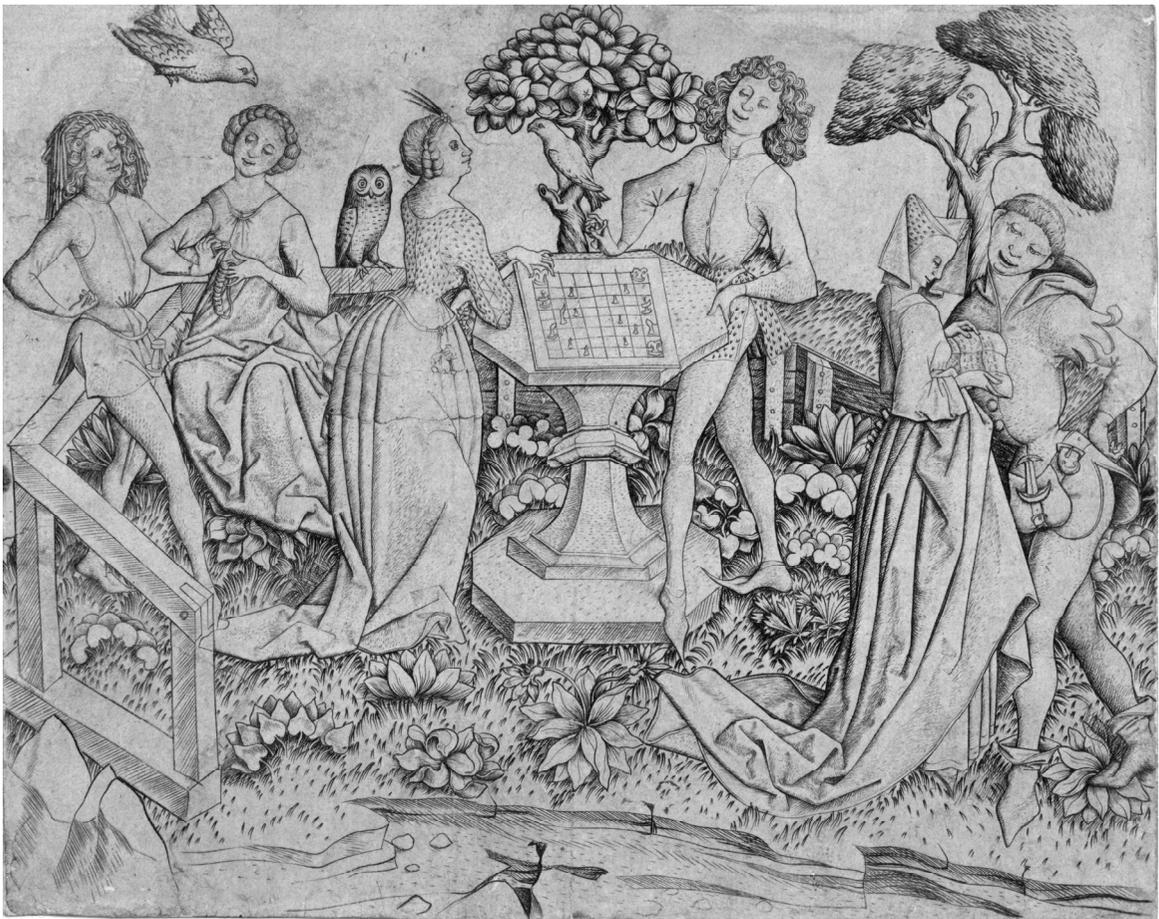


Abb. 5: Meister E.S., *Der Liebesgarten mit den Schachspielern*, tätig 1450–1467. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Id. Nr. 727–1.

Unter dem starken Einfluss des *Échecs amoureux* stand auch das mittelalterliche Epos *Willehalm*, das von Ulrich von dem Türlin vollendet wurde.<sup>32</sup> Die Schachthematik begleitete die Liebesgeschichte zwischen Willehalm und der umwerfenden Arabel, der Frau des sarazenischen Monarchen, an dessen Hof der junge Prinz gefangen gehalten wurde. Bei der Schilderung der in der *narratio* eingebetteten Schachepisoden des in diesem Fall auch in konfessioneller Hinsicht ungleichen Paares, verwendet der deutsche Dichter eine Sprache, die die Kenntnis des *Échecs amoureux* voraussetzt: „Die erotische Begierde wird Willehalm zum Wahn treiben und damit zum Verlust seiner bezugten spielerischen Fertigkeiten, während im gleichen Moment die roten Lippen der hinreißenden Arabel ihm ohne Unterlass Schachdrohungen zu flüstern schienen“.<sup>33</sup>

Dass das Schachmotiv im Kontext erotischer Konflikte zwischen Vertretern beider Geschlechter mit moralischen Referenzen aufgeladen werden kann, bezeugt eine Reihe von Kunstwerken, bei denen der Betrachter durch den gezielten Einsatz spezifischer Bildmotive aufgefordert wird, sich vor den Gefahren zu hüten, welche in den verführerischen Reizen der weiblichen Natur lauern.<sup>34</sup>

Der *Liebesgarten mit Schachspielern* des Monogrammisten ES (Abb. 5) erfüllt nicht zuletzt durch die höfische Tracht der beteiligten Personen und die Verortung des Geschehens in einem idyllischen *locus amoenus* wichtige Voraussetzungen, um als eine weitere Illustration einer Episode aus einem Ritterroman identifiziert zu werden.<sup>35</sup> Es ist das Vorkommen der Narrenfigur, eines negativ konnotierten Symbols von Torheit und albernem Verhalten, welches legitimiert, das Werk als moralische Mahnung vor den Gefahren weiblicher Verführungskunst zu interpretieren.<sup>36</sup> Abgelenkt von den Reizen seiner weiblichen Kontrahentin, verliert der junge Edelmann seine Konzentration, seinen Verstand und als logische Konsequenz auch die Schachpartie.

Eine ähnliche Lesart könnte auch einer Illustration in Meister Ingolds (Ingold Wild (?)) moralischem Traktat *Das Guldin Spil* (1432) angetragen werden (Abb. 6).<sup>37</sup> Der Autor stellt im Text einen Vergleich an zwischen einer Schachpartie, bei deren Vollendung sämtliche Figuren unabhängig von ihrem Vergleichswert in derselben Spielkiste landen, und dem Todeszustand, wenn der König nicht mehr an der Spitze der hierarchischen Pyramide steht und sämtliche soziale Ungleichheiten

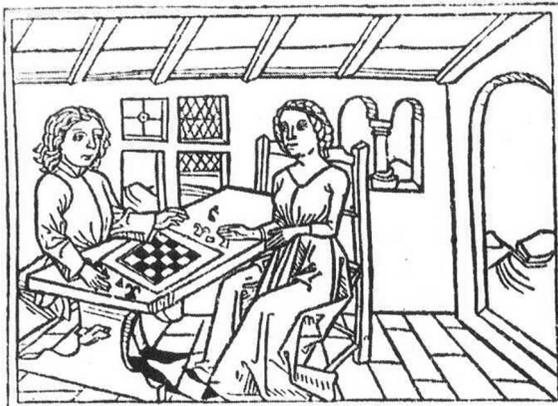


Abb. 6: Meister Ingold, *Schachspieler*, Holzschnitt-illustration aus *Das Guldin Spil* (Abschriften Zürich, Augsburg 1432), gedruckt in Augsburg, 1472.

automatisch beseitigt bzw. annulliert werden. Entsprechend wird das ein 4 × 5 Muster aufweisende Schachbrett leer gezeigt. Obwohl die Botschaft des Holzschnittes das Schachspiel in erster Linie als *Memento Mori*-Allegorie aufschlüsseln lässt, könnte der Blick auf das Bett im Nebenzimmer des spielenden Paares auf einer zweiten Ebene als moralische Mahnung gegen die weibliche Verführungskunst verstanden werden.

Diese Fähigkeit der Frauen, durch natürliche, sanfte Anmut und ihre bezaubernde Schönheit die Mächtigsten zu „entwaffnen“, indem sie diese mit ihrer Liebe zu bändigen vermögen,

sollte ein beliebtes Darstellungsthema sowohl in der Malerei als auch in den graphischen Künsten vom 15.–17. Jahrhundert werden, ganz besonders nördlich der Alpen.<sup>38</sup>

Im mythologisch verbrämten Gewand begegnet das Thema in Alessandro Varotaris (Il Padovanino) *Venus und Mars Schach spielend* (um 1631) in Oldenburg (Abb. 7).<sup>39</sup> In der artistischen Bewegung der linken Hand der Göttin wird der Akt der Entwaffnung angedeutet, während Mars von den Geschehnissen auf dem (die nach moderner Auffassung kanonische Breite von 8 × 8 aufweisenden) Spielbrett durch die Bewegung ihrer rechten Hand, die ein geschicktes Ablenkungsmanöver ausführt, absorbiert ist. Des schwer bewaffneten, Testosteron ausstrahlenden Gottes ausgewiesenes Kalkül und Geschick in kriegerischen Angelegenheiten sind prädestiniert, sich in symbolischer Umkehr dem graziösen Anblick der nackten Liebesgöttin geschlagen zu geben.<sup>40</sup>

Das Thema der Entwaffnung des scheinbar unbesiegbaren Mannes durch die Frau greifen ebenso die bekannten Episoden von Herkules am Hof von Omphale sowie von Aristoteles mit seiner Mätresse Phyllis auf. Im ersten Fall sticht die Verweiblichung von Herkules hervor, der die äußerste Demütigung seiner Männlichkeit zu erleiden scheint, indem er im Frauengewand und mit weiblichem Schmuck versehen Wolle spinnt (Abb. 8). Nichts ruft den unbesiegbaren Halbgott in Erinnerung, mit welchem die vielen anspruchsvollen Heldentaten verbunden werden. Vor den Augen des Betrachters wird stattdessen die Unterwürfigkeit demonstriert und Effemination jener mythologischen Person vollzogen, die doch im kollektiven Gedächtnis der Inbegriff von Tapferkeit und Männlichkeit ist.<sup>41</sup> Im zweiten Beispiel findet sich der griechische Philosoph als Folge seiner unersättlichen Liebe nackt, in der Rolle des Lasttieres im Dienste seiner Mätresse wieder (Abb. 9). Dies sollte im 16. Jahrhundert daran erinnern, dass nicht einmal die großen Geister der Weltgeschichte sich immun gegenüber den durchbohenden Liebespfeilen zeigten.<sup>42</sup>



Abb. 7: Alessandro Varotari (Il Padovanino), *Mars und Venus Schach spielend*, um 1631. Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte.



Abb. 8: Hans Cranach, *Herkules am Hofe der Omphale*, 1537. Madrid, Museum Thyssen Bornemisza.



Abb. 9: Meister von 1477, *Aristoteles und Phyllis und andere Minneszenen*. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Id. Nr. KdZ 5565.

Ähnliche didaktisch-moralische Intentionen können bei zwei der berühmtesten Kompositionen mit Schachthematik in der westeuropäischen Kunst vermutet werden. In der *Schachpartie* des Cremoneser Giulio Campi oder Sofonisba Anguissolas (Abb. 10),<sup>43</sup> werden die moralischen Implikationen der Einbeziehung des Schachmotivs durch die Anwesenheit des obszönen Narren unten rechts im Bild als sinnbildhafte Erinnerung an die Sündhaftigkeit sexueller Zügellosigkeit erneut ausdrücklich unterstrichen.<sup>44</sup> Die robuste, raumfüllende Figur des Soldaten, der dem Betrachter den Rücken zuwendet und mit seinem Körper den größten Teil des nach modernen Spielstandards in regelwidriger Umkehrung mit markiertem schwarzem Feld unten rechts angedeuteten 8 × 8 Schachbretts verborgen hält, könnte – ähnlich wie beim Oldenburger Mars-Venus-Gemälde (Abb. 7) –

allegorisch auf das Konzept des „Kampfes“ hindeuten, der sowohl auf einer realen Ebene (im Spiel) als auch auf einer metaphorischen Ebene (in der Liebe) tobt. Eine Interpretation, die durch die subtile Hinzufügung von weiteren Liebessymbolikzitate – die auf dem Tisch zerstreuten Rosen und das eingelassene Cameo mit der Darstellung der Venus als Jägerin am Barett der männlichen Figur ganz links – ferner an Plausibilität gewinnt. Doch diese Liebe, so macht die Präsenz der verführerischen, üppigen Figur der potenziell als Kurtisane zu entlarvenden Frau anschaulich, ist hier in eine ‚verbürgerlichte‘ Fassung fraglicher Moral übersetzt, bei gleichzeitigem Verzicht der edlen Merkmale des mittelalterlichen Ehrenkodex.<sup>45</sup>

Eine viel ausgewogenere, wenn auch nicht weniger rätselhafte synthetische Konstruktion kennzeichnet die *Schachpartie*, welche Lucas van Leyden 1508 im Alter von nur 14 Jahren, wenn wir den historiographischen Daten seines Biographen Glauben schenken, malte (Abb. 11).<sup>46</sup> Die Szene spielt sich in einem undefinierten Raum ab. Zwölf Figuren – zehn Männer und zwei Frauen – in Zweiviertel- und Dreiviertel-Ansichten füllen im Sinne eines *horror vacui*-Effekts das Bild komplett aus. Sie sind in klar voneinander abgetrennte Paare unterteilt, wobei trotz der Überfüllung jede Person ihren eigenständigen Aktionsraum innerhalb des Bildes zu behaupten vermag.

Im Zentrum des Geschehens steht ein Schachspiel zwischen einer jungen Hofdame und einem jungen Mann. Die Partie muss – nach den Reaktionen von Spielenden und Publikum zu beurteilen – ihren kritischen Wendepunkt erreicht haben. Die in Gedanken versunkene junge Frau richtet ihren Blick auf das Spielfeld und bereitet ihren nächsten Zug vor. An ihrer Seite steht ein älterer Mann. Durch eine anweisende Geste der linken Hand bringt jener den Wunsch zum Ausdruck, sich in den Spielfluss einmischen zu wollen. Eine ähnliche beratende – oder etwa präventive(?) – Rolle muss dem mitten im Bild positionierten Spielbeobachter (Kiebitz) zugewiesen



Abb. 10: Giulio Campi oder Sofonisba Anguissola, Schachpartie, um 1530. Turin, Museo Civico.



Abb. 11: Lucas Van Leyden, Schachpartie, 1508. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

werden, der in Richtung der jungen Schachspielerin kräftig gestikuliert. Der Spieler von kräftiger Statur auf der entgegengesetzten Seite des Spielbretts wendet seinen Blick vom Schachbrett ab. Er hält seinen Hut in einer Hand und kratzt sich mit der anderen am Kopf, eine eher als Manifestation von Verlegenheit und Verzweiflung, denn als Zeichen zurückhaltender Überlegenheit oder als Bluff zu entschlüsselnde Geste.

Eine sorgfältige Betrachtung des Bildes verrät, dass das Schachbrettmuster in seiner Wiedergabe von  $12 \times 8$  (= 96) Quadraten nicht dem geläufigen modernen 64-Quadrat-Schachbrett entspricht. In der Tat gibt Lucas van Leyden in diesem Werk die mittelalterliche Version des Schachspiels, das sog. *Courierspiel*, wieder. Diese Fassung des Schachspiels wird erstmals 1204 in einem deutschen Gedicht erwähnt und erfreute sich im Mittelalter großer Beliebtheit in den deutschsprachigen Regionen.<sup>47</sup> In der Renaissance begann die Popularität dieser Schachvariante abzunehmen, sie wurde jedoch bis ins 17. Jahrhundert im berühmten deutschen Schachdorf (!) Ströbeck weiter gepflegt.<sup>48</sup>

Die Regeln des *Courierspiels* setzten die Hinzufügung von acht zusätzlichen Figuren für jede Armee voraus: vier Bauern, zwei *Kurieren*, einem *Berater* (*Mann-Rath*) und einem *Spion* (*Schleich*). Daneben gab es Unterschiede in der Art und Weise, wie einige der Figuren zogen. Obwohl die genauen Regeln dieser mittelalterlichen Variante des Spiels nicht in jedem Detail bekannt sind, deuten im Berliner Gemälde sowohl die offenkundige numerische Überlegenheit der schwarzen Partei als auch die große Anzahl von gegnerischen Kräften, die sich in Schlagdistanz zum weißen König zu einem bedrohlichen Würgegriff formieren, auf den unmittelbar bevorstehenden Sieg der Spielerin mit den schwarzen Steinen hin.

Auch in Leydens *Schachpartie* fungiert das Schachmotiv als Metapher für die erotische Anbahnung. Die im Berliner Gemälde signalisierte weibliche Dominanz reflektiert erneut in sinnbildhafter Form die Überlegenheit und Geschicklichkeit des weiblichen Geschlechts im Umgang mit erotischen Angelegenheiten dank seines bezaubernden Charmes. Insbesondere das Motiv des tief ausgeschnittenen Dekolletees, das die Frau im rechten Bildhintergrund ihrem Freier demonstrativ entgegenstreckt, könnte als richtungweisend für die Interpretation der im heterosexuellen Schachkampf des Vordergrundes inhärenten erotischen Anspielungen verstanden werden.<sup>49</sup> Die ostentative Platzierung des offenen Ausschnitts der weiblichen Repoussoir-Figur im Hintergrund der *Schachpartie* würde so – diesmal unter Verzicht auf das Motiv des Narren – gezielt als Allusion auf die didaktisch-moralischen Absichten des Werkes, im Sinne einer Mahnung an den männlichen Bildbetrachter vor den Gefahren weiblicher Verführungskunst, eingesetzt sein.<sup>50</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Zum Schach in der *Amour Courtois* und dem Hofepos siehe Murray 1913, S. 736–755; Petschar 1986, S. 193–198; Holländer 2005a, S. 29–38.

<sup>2</sup> Siehe Demogeot 1857, hier S. 61–62; Murray 1913 (1962), S. 429, 438; Müller 2002, S. 56. Vgl. George Dubys klassische Studie zu den Ordnungsprinzipien der feudalistischen mittelalterlichen Gesellschaft. Siehe DUBY 1981, hier S. 437–438.

<sup>3</sup> *Cestibus certare*, mit etymologischem Ursprung vom lateinischen *cestus* = Gürtel, Seil, oder vom spanischen *cesta* = Korb bzw. Ballschläger und *certare* = wettstreiten, ein Begriff zum Teil kontroverser inhaltlicher Deutung. Es wurde von vielen als eine Form des Boxens identifiziert, aber aufgrund der spanischen Herkunft von Alfonsi könnte man darin ebenso einen Vorläufer der mittelalterlichen *palla Basca*, *pilota* oder *pelota*, einem Ballspiel baskischen Ursprungs, vermuten.

<sup>4</sup> Alfonsi 1824, Kap. 44, S. 41, 43; Hilka/Söderhjelm 1911, S. 11; Hermes 1970, S. 153; Vgl. Van der Linde 1874 (1981), S. 136–137; Manitius 1931, Bd. 3, S. 274–277; Petzold 1986, S. 95; Faber 1988, S. 24; Holländer 2005a, S. 27; Honemann 2004, S. 369; Glanz 2004, S. 15.

<sup>5</sup> Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Venedig 1528, Buch 2, Kap. 31: „E che dite del gioco de' scacchi? – Quello certo è *gentile intertenimento ed ingenioso*, – disse messer Federico, – ma parmiche *un sol diffetto vi si trovi; e questo è che se po saperne troppo, di modo che a cui vol esser eccellente nel gioco de' scacchi credo bisogni consumarvi molto tempo emettervi tanto studio*, quanto se volesse imparar qualchenobil scienza, o far qualsivoglia altra cosa ben d'importanza; e pur in ultimo con tanta fatica non sa altro cheun gioco; però in questo penso che intervenga una cosa rarissima, cioè che la mediocrità sia piú laudevole che la eccellenza –. Rispose il signor Gasparo: – Molti Spagnoli trovansi eccellenti in questo ed in molti altri giochi, i quali però non vi mettono molto studio, né ancorlascian di far l'altre cose. – Credete, – rispose messer Federico, – che gran studio vi mettano, benché dissimulatamente. Ma quegli altri giochi che voi dite, oltre agli scacchi, forse sono come molti ch'io ne ho veduti fare pur di poco momento, i quali non servono se non a far maravigliare il vulgo; però a me non pare che meritino altra laude né altro premio, che quello che diede Alessandro Magno a colui che, stando assai lontano, cosí ben infilzava i ceci in un ago“ [kursiv MC]. Siehe Preti 1965, S. 133–134; Vgl. Faber 1985, S. 27; Simons 1993, S. 60.

<sup>6</sup> Schefer 1969 ; Schleier 1975, S. 54–55; Mariani Canova 1984; Faber 1985, S. 24, 27–28 und Abb. 1; Gentili 1987, S. 125–132, Abb. 6–10 (mit einer Zerlegung des Bildes in seine ikonographischen Komponenten und dem Versuch einer teils allegorischen, teils sozialpolitischen Auslegung des Bildes unter Heranziehung des Traktates von Jacobus de Cessolis *Liber de moribus hominum et officiis nobilium ac popularium super ludo scacchorum*, ca. 1300); Faber 1988, S. 24–26 und Abb. 1; Simons 1993, S. 60–61; Holländer 2005a, S. 27; Müller 2002, S. 59–60; Fortini Brown 1998, S. 152–154; Fortini Brown 2004, S. 128–130; Holländer 2005b, S. 74.

<sup>7</sup> Cicero, *Pro Sestio*, 98; Cicero, *Ad familiares*, I 9, 21. Vgl. Cicero, *De officiis*, III 2. Siehe Fuhrmann 1978, S. 281, 347; Kasten 1989, S. 59.

<sup>8</sup> Vgl. stellvertretend eine vergleichbare potenzielle symbolische Konnotation des Perlhuhns auf der Seite der jüdischen Gelehrten in Carpaccios *Disput des Hl. Stephanus*, um 1514, Mailand, Brera-Pinakothek, aus dem Zyklus für die Scuola di Santo Stefano in Venedig. Siehe Sgarbi 1998, S. 178–179.

<sup>9</sup> Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Venedig 1528, Buch 2, 23–28. Siehe Preti 1965, S. 122–129; Castiglione 2004, S. 68–71. Zur venezianischen Tracht siehe Rosenthal 2013.

<sup>10</sup> Es handelt sich um eine auch nach modernen Standards bekannte Mattstellung mit Turm und Königen in Oppositionsstellung in der letzten Brettreihe. Vgl. Gentili 1987, S. 129. Interessanterweise weist das 64-feldrige Schachbrett an der unteren rechten Ecke ein schwarzes Feld auf – anstatt des nach heutiger Spielregelpraxis obligatorischen weißen Feldes.

<sup>11</sup> Fischer/Kuhn /Bernt 1975, S. 620–623 (Dritter Teil. Die Trink- und Spielerlieder. Die geistlichen Dramen), Nr. 210. Vgl. Petzold 1986, S. 115–118, 121 und Abb. 51; Holländer 1993, S. 398; Holländer 2005a, S. 26.

<sup>12</sup> *Codex Palatinus Germanicus 848* (große Heidelberger Liederhandschrift) der Heidelberger Universitätsbibliothek. Siehe Sillib/Panzer/Haseloff 1929, fol. 13r; Walther/Siebert 1989, S. 12–13 und Taf. 6. Vgl. Petzold 1986, S. 97, 111 und Abb. 37; Glanz 2004, S. 36–43 und Abb. 10.

<sup>13</sup> Petzold 1986, S. 99, Abb. 39. Vgl. Strohmeyer 1895, S. 390; Holländer 2005a, S. 28–29.

<sup>14</sup> Illustration von Rustichello da Pisa des epischen Romans *Gurion le Courtois*, ca. 1370, Paris, Nat. Bibl., Codex 5243, fol. 3v.

<sup>15</sup> Einen guten Überblick zu den Artusepen bieten Lange/Langosch 1980; Gottzmann 1989; Mertens 1998. Zum Vorkommen des Schachmotivs siehe Murray 1913, S. 745–747; Haug 1980–1981; Blakeslee 1985, S. 215; Petzold 1986, S. 96–107; Holländer 2005a, S. 29; Honemann 2004, S. 371–372.

<sup>16</sup> Lange/Langosch 1980, S. 357–564, 612–701; Mertens 1998, S. 145–175. Vgl. Murray 1913 (1962), S. 746; Holländer 2005a, S. 33–34; Honemann 2004, S. 374. Siehe stellvertretend die Illustration des *Roman de Lancelot du Lac* im Kodex M. 806 aus dem frühen 14. Jh. in der Pierpont Morgan Library in New York, fol. 253r.

<sup>17</sup> Siehe Alan 1967. Zur Illustration der Schachepisode siehe z. B. die Miniatur im Manuskript der BNF, Français 112, fol. 239r (um 1470). Vgl. Petzold 1986, S. 96, 105; Holländer 2005a, S. 29–30.

<sup>18</sup> Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, VIII, 408,16–409,6. Siehe Nellmann/Kühn 1994, Bd. 1, S. 677; Bumke 2008, S. 361; Heinzle 2011, S. 242, 850–851, 876. Vgl. Murray 1913 (1962), S. 742; Kiefer 1959, S. 133–134; Petzold 1986, S. 105–106; Müller 2002, S. 53; Honemann 2004, S. 374.

<sup>19</sup> Ross 1948; Glanz 2004, S. 30–36.

<sup>20</sup> Bombe 1911; Bombe 1912; Berti 1972, S. 14–19, Abb. 30, 35–36; Todorow 1979, S. 21, 26 Anm. 22, Taf. XXIX; Watson 1979, Kap. 4, S. 43–51, Taf. 31–39, hier Taf. 38; Antal 1986, S. 265, Taf. 97; Königer 1990; Simons 1993, S. 63–65; Ferrazza 1994, S. 17–73, hier S. 41–43, 48, Abb. 27–30.

<sup>21</sup> Levi 1914, S. 123–142 (V. La Donna del Vergiu), insbes. Strophen 17–18, S. 129; Whitehead 1961; Vgl. Stuip 1970 zur kritischen Textausgabe des Manuskripts Paris, BNF, fr. 375.

<sup>22</sup> Auch hier wird trotz des nach modernen Regeln kanonischen 8 × 8 Schachbrettmusters an der unteren rechten Brettecke regelverstoßend nach heutiger Spielpraxis das Feld schwarz markiert.

<sup>23</sup> Das Werk ist gelegentlich auch Francesco di Giorgio Martini und Girolamo da Cremona zugeschrieben worden. Siehe dazu Christiansen 1988, S. 291, 294–296, Kat. Nr. 57b; Christiansen 2015, S. 361–365, Taf. 50, Abb. 50. 1–50. 2 mit ausführlichen Literaturhinweisen. Vgl. Simons 1993, 65–66 und Anm. 71.

<sup>24</sup> Ruelle 1960. Siehe Murray 1913 (1962), S. 738; Blakeslee 1985, S. 215; Simons 1993, S. 65–68. Andere haben als alternative literarische Vorlage – nicht überzeugend in meinen Augen – die bereits erwähnte tragische Geschichte der *Castellana di Vergi*, vorgeschlagen. Siehe Christiansen 2015, S. 361.

<sup>25</sup> Ruelle 1960, S. 64, 309–312, v. 7484–7580.

<sup>26</sup> Zangs 2005, S. 17–20, hier S. 17. Vgl. Glanz 2004, S. 31.

<sup>27</sup> Heinrich von Neustadt, *Apollonius*, V, 18330–18340; Zit. nach Birkhan 2001, S. 293. Siehe auch Singer 1906, S. 292. Vgl. Petzold 1986, S. 106; Müller 2002, S. 59; Honemann 2005, S. 374; Egidi 2012.

<sup>28</sup> Rosenstein 1980, S. 24–25, 159–160, 226–227; Blakeslee 1985.

<sup>29</sup> Van der Linde 1874 (1981), Anhang S. 149; Sieper 1898, S. 45–52; Mettlich 1907; Höfler 1910; Murray 1913 (1962), S. 555–556; Galpin 1920; Kraft 1977; Legraré/Guichard-Tesson/Roy 1991; Guichard-Tesson/Roy 1993; Zangs/Holländer 1994, S. 89–90; Zangs 1994, S. 17; Holländer 2001, S. 27–33; Müller 2002, S. 56–61; Holländer 2005a, S. 34–38, Kat. Nr. 22; Glanz 2004, S. 18–25; Heyworth/O'Sullivan/Coulson 2013 (mir nicht zugänglich). Obwohl in der Forschung Meinungsverschiedenheit herrscht, neigt die vorherrschende Meinung dazu Évrart de Conty das *Échecs amoureux* abzusprechen.

<sup>30</sup> Zangs/Holländer 1994, S. 90. Zu den allegorisch-kosmologischen Interpretationen des Schachbretts, siehe Holländer 1995.

<sup>31</sup> Zur Figurenaufstellung und zum Spielablauf samt Tabijas der Prosaberarbeitung des *Échecs amoureux* siehe Mettlich 1907, S. 24–28 und die dazugehörigen Tafeln.

<sup>32</sup> Bräuer 1990, S. 75–83; Honemann 2004, S. 373–374 und Anm. 33.

<sup>33</sup> Schröder 1999, V 101, 18–25; Heinzle 2011, S. 579. Vgl. Petzold 1986, S. 100 und Abb. 43, S. 108; Holländer 2005a, S. 30–31; Glanz 2004, S. 21.

<sup>34</sup> Zur erotischen Symbolik heterosexueller Brettspielkämpfe siehe Neumeister 1969; Grünberg-Dröge 1980; Zangs 1994, S. 17–20.

<sup>35</sup> Moxey 1980, S. 125–148; Bevers 1986–1987, Kat. Nr. 97, S. 82–83, Abb. 98; Gentili 1987, S. 126; Zangs/Holländer 1994, Kat. Nr. A 6, S. 88–89; Zangs 1994, S. 18; Holländer 2005a, S. 37–38.

<sup>36</sup> Zum gängigen Vorkommen des Narrenmotivs in Darstellungen speziell des Liebesgartens, siehe Pinson 1993.

<sup>37</sup> Van der Linde 1874 (1981), Anhang, S. 147–148; Schröder 1882; Von der Lasa 1897 (1978), S. 57, 111; Murray 1913 (1962), S. 554–555; Petzold 1986, Abb. auf S. 141, S. 143–144; Zangs/Holländer 1994, S. 112–114, Kat. Nr. B 9; Schnell 2000; Müller 2002, S. 71.

<sup>38</sup> Zum Weibermachttopos siehe Maurer 1953; Schneider 1960; Smith 1995; Körner 2004.

Vgl. Moxey 1980, S. 133, 143.

<sup>39</sup> Im Besitz des Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte in Oldenburg. Siehe Heinze 2019, S. 49, Kat. Nr. 3.

<sup>40</sup> Zum Schachmotiv als Metapher des erotischen Krieges siehe Blakeselee 1985, S. 219 und Anm. 35 mit Verweis auf Ovids „*Militat omnis amans*“ (*Amores*, 1,9) und „*Militiae species amor est*“ (*Ars Amatoria* 2, 233).

<sup>41</sup> Bezeichnend für die Resonanz dieses Thema insbesondere im 16. Jahrhundert ist die Tatsache, dass die Online-Plattform zum malerischen Corpus Lucas Cranachs mindestens 27 (!) Varianten der Originalkomposition zum *Hercules am Hofe der Omphale* verzeichnet. Siehe [https://cranach.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Herkules\\_bei\\_Omphale](https://cranach.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Herkules_bei_Omphale) [aufgerufen 22.3.2021].

<sup>42</sup> Hutchison 1966; Herrmann 1991 mit zahlreichen profanen und sakralen Beispielen aus dem 13. –15. Jh. in unterschiedlichen Medienträgern; Smith 1995, S. 66–136, Abb. 1, 3, 6–7, 9–11, 13–15, 17, 19, 27–28, 35–37, 41–42, 44–46. Vgl. Moxey 1980, S. 143; Moxey 1989, S. 103, 105 und Abb. 5.4; Zangs 1994, S. 19.

<sup>43</sup> Longhi 1963, S. 52, Taf. 59; Malle 1970, S. 28, Taf. 32–34; Cirillo/Godi 1978, S. 56–57; Chicco 1978 ; Bora 1985, S. 133–134, Kat. Nr. 1.12.3; Caroli 1987, S. 178–179; Faber 1988, S. 195, Abb. 55 und Anm. 436; Simons 1993, S. 68–70.

<sup>44</sup> Faber 1988, S. 195–199. Obwohl ich mit Faber über die dezidiert moralisch-didaktischen Absichten des Werks übereinstimme, finde ich dennoch, dass sie in ihrer Werkanalyse den Aspekt der Eitelkeit unter Einbeziehung einer *Vanitas*-Allegorie Campis im Museo Poldi Pezzoli in Mailand, welche gewisse kompositorische Aspekte mit der Turiner „Schach-Allegorie“ teilt, zu sehr betont. Meiner Meinung nach ist der Schlüssel zur Interpretation des Turiner Bildes eindeutig der Weibermacht-Topos. Zur *Vanitas*-Allegorie Campis siehe Museo Poldi Pezzoli 1982, S. 98, 262, Kat. Nr. 58, Taf. 180; Bora 1985, S. 133, Kat. Nr. 1.12.2.

<sup>45</sup> Vgl. Moxey 1980, S. 141 zu einer vergleichbaren Erschließung des *Liebesgartens mit Schachspielern* des Meisters ES.

<sup>46</sup> Pigler 1936, S. 184; Friedländer 1963, Kat. Nr. 32, S. 47–48; Vos 1978, S. 104–105, 187, Abb. 154, Kat. Nr. 195; Lawton Smith 1992, Kat. Nr. 34, S. 162–164, Abb. 1; Holländer 2005a, S. 27; Grosshans 2010, S. 172–173; Holländer 2005b, S. 74.

<sup>47</sup> Zum *Courierspiel* siehe Murray 1913 (1962), S. 483–485; Crow 1944, S. 34; Holländer 2005a, S. 24; Meissenburg 1995, S. 27–37, hier S. 33.

<sup>48</sup> Zum Schachdorf Ströbeck, siehe Faber 1985, S. 28; Petzold 1986, S. 112–115.

<sup>49</sup> Χατζηδόκης 2007.

<sup>50</sup> Auf dem oben Gesagten basierend wird deutlich, dass sich das Vorhandensein des Schachmotivs in der filmischen Übertragung von Stanley Kubrick des Vladimir Nabokov Romans *Lolita*, der sich mit der Liebesbeziehung eines ungleichen Paares befasst, keineswegs als zufällig erweist. Nabokovs Roman war 1955 in Paris erschienen. 1962 erfolgte dann die Übertragung auf der Leinwand durch Kubrick nach einem Drehbuch von Nabokov selbst.

## Literatur

**Alan 1967** – Fredrick Alan, The Love Potion in the French Prose *Tristan*, in: *Romance Philology*, 1967, Bd. 21, Heft 1, S. 23–34.

**Alfonsi 1824** – Petro Alfonsi, *Disciplina Clericalis auctore Petro Alfonsi, exjudae hispano, Pars prima*, Paris 1824.

**Antal 1986** – Frederick Antal, *Florentine Painting and its social background*, Cambridge Mass./ London 1986.

**Berti 1972** – *Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, hg. v. Luciano Berti, Venedig 1972.

**Bevers 1986** – Meister E.S. *Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, Katalog der Staatlichen Graphischen Sammlung München und des Kupferstichkabinetts SMPK Berlin*, hg. v. Holm Bevers, München/Berlin 1986, Ausst.-Kat., München, Staatliche Graphische Sammlung / Berlin, Kupferstichkabinett, 1986–1987.

**Birkhan 2001** – *Leben und Abenteuer des großen Königs Apollonius von Tyrus zu Land und zur See. Ein Abenteuerroman von Heinrich von Neustadt verfaßt zu Wien um 1300 nach Gottes Geburt*. hg. v. Helmut Birkhan, Bern u. a. 2001.

**Blakeslee 1985** – Merritt R. Blakeslee, Les dous joix sotils: La partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours, in: *Cahiers de civilisation medievale*, 1985, Bd. 28, S. 213–222.

**Bombe 1911** – Walter Bombe, Un Roman francais dans un palais florentin, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, 4. Ser., Bd. 6, Heft 2, S. 231–242.

**Bombe 1912** – Walter Bombe, Die Novelle der Kastellanin von Vergi in einer Freskenfolge des Palazzo Davizzi-Davanzati zu Florenz, in: *Mitteilungen der Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1912, Bd. 2, S. 1–25.

**Bora 1985** – Giulio Bora, Kat. Nr. 1.12.2 (*Allegoria della Vanita*) und Kat. Nr. 1.12.3 (*Partita a scacchi*), in: *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Mailand 1985, S. 133–134.

**Bräuer 1990** – Rolf Bräuer, *Dichtung des europäischen Mittelalters. Ein Führer durch die erzählende Literatur*, München/Berlin 1990.

**Bumke 2008** – *Wolfram von Eschenbach: Parzival. Auf der Grundlage der Handschrift D*, hg. v. Joachim Bumke, Tübingen 2008.

**Caroli 1987** – Flavio Caroli, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Mailand 1987.

**Castiglione 2004** – Baldassare Castiglione, *Der Hofmann: Lebensart in der Renaissance*, aus dem Ital. von Albert Wesselski, mit einem Vorwort von Andreas Beyer, 2. Auflage, Berlin 2004.

**Χατζηδάκης 2007** – Μιχάλης Χατζηδάκης, Σκακιστική Παρτίδα, in: *Σκάκι για όλους* 2007, Bd. 29, Athen, S. 60–61.

**Chicco 1978** – Adriano Chicco, Il gioco degli scacchi del Museo Civico di Torino, in: *L'Italia Scacchistica*, 1978, Bd. 68, S. 196–197.

**Christiansen 1988** – Keith Christiansen, Kat. Nr. 294–296, in: *Painting in Renaissance Siena: 1420–1500*, hg. v. Keith Christiansen / Laurence B. Kanter / Carl Brandon Strehlke, New York 1988, S. 291, 294–296, Ausst.-Kat., New York, Metropolitan Museum, 1988–1989.

**Christiansen 2015** – Keith Christiansen, in: *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, hg. v. Carl Brandon Strehlke / Machtelt Brügggen Israël, Florenz 2015.

**Cirillo/Godi 1978** – Giuseppe Cirillo / Giovanni Godi, *Studi su Giulio Campi*, Mailand 1978.

**Crow 1944** – William Bernard Crow, *The symbolism of chess and cards*, London 1944.

**Demogeot 1857** – Jacques Demogeot, *Histoire de la littérature de France*, Paris 1857.

**Duby 1981** – George Duby, *Die drei Ordnungen: Das Weltbild des Feudalismus*, Frankfurt am Main 1981.

**Egidi 2012** – Margreth Egidi, Gegenweltliche Dingobjekte im Apollonius von Tyrland – das Schachspiel, in: *Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit*, hg. v. Martin Balsch / Jutta Eming, Berlin 2012, S. 177–192.

**Faber 1985** – Marion Faber, Staatspolitische Klugheit, Satire und Vanitas. Die Symbolik des Schachspiels in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Spielmittel. Zeitschrift für Information, Beratung, Diskussion*, 1985, Bd. 1, Februar, S. 24–40.

**Faber 1988** – Marion Faber, *Das Schachspiel in der europäischen Malerei und Graphik (1500–1700)*, Wiesbaden 1988.

**Ferrazza 1994** – Roberta Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Florenz 1994.

**Fischer/Kuhn/Bernt 1975** – *Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift*, hg. v. Carl Fischer / Hugo Kuhn / Guenter Bernt, München 1975.

**Fortini Brown 1988** – Patricia Fortini Brown, *Renaissance in Venedig. Kunst und Kultur in der Stadt der Dogen*, Köln 1988.

**Fortini Brown 2004** – Patricia Fortini Brown, *Private Lives in Renaissance Venice*, Yale University Press 2004.

**Friedländer 1963** – Max J. Friedländer, *Lucas Van Leyden*, Berlin 1963.

**Fuhrmann 1978** – *Marcus Tullius Cicero – Sämtliche Reden*, hg. v. Manfred Fuhrmann, Bd. 5, Zürich/München 1978.

**Galpin 1920** – Stanley L. Galpin, Les échecs amoureux: A complete Synopsis with unpublished extracts, in: *Romanic Review*, 1920. Bd. 11, S. 282–307.

**Gentili 1987** – Augusto Gentili, *De costume degl' huomini et degli offitii de nobili*. I giocatori di scacchi, la fonte, l'allegoria, in: *Paris Bordon e il suo tempo*, hg. v. Giorgio Fossoluzza / Eugenio Manzato, Treviso 1987, S. 125–132.

**Glanz 1989** – Katharina Glanz, Bels dous amicx, fassam un joc novel – Das erotische Schachspiel in der mittelalterlichen Dichtung und Kunst, in: *Wartburg Jahrbuch*, 2004, S. 15–43.

**Gottzmann 1989** – Carola I. Gottzmann, *Artusdichtung*, Stuttgart 1989.

**Grosshans 2010** – Rainald Grosshans, Lucas van Leyden, Die Schachpartie, in: *Gemäldegalerie Berlin 200 Meisterwerke der europäischen Malerei*, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2010, S. 172–173.

**Grüneberg-Dröge 1980** – Monika Grünberg-Dröge, *Ikologische Untersuchung zur Darstellung und Allegorese von Liebesthemen zwischen 1250 und 1550*, Berlin 1980.

**Guichard-Tesson/Roy 1993** – *Evrart de Conty, Le livre des Échecs amoureux*, hg. v. Françoise Guichard-Tesson / Bruno Roy, Montreal 1993.

**Haug 1980–1981** – Walter Haug, Der Artusritter, gegen das magische Schachbrett, oder das Spiel, bei dem man immer verliert, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft*, 1980–1981, Bd. 1, S. 7–28.

**Heinze 2019** – *Götter und Helden. Mythologische Malerei im Barock und von Michael Ramsauer*, hg. v. Anna Heinze, Petersberg 2019.

**Heinze 2011** – Joachim Heinze, *Wolfram von Eschenbach: Ein Handbuch*, Berlin 2011.

**Hermes 1970** – *Die Kunst vernünftig zu leben (Disciplina clericalis)*, hg. v. Eberhard Hermes, Zürich/Stuttgart 1970.

**Herrmann 1991** – Cornelia Herrmann, *Der „gerittene Aristoteles“. Das Bildmotiv des gerittenen Aristoteles und seine Bedeutung für die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung vom Beginn des 13. Jh. bis um 1500*, Pfaffenweiler 1991.

**Heyworth/O'Sullivan/Coulson 2013** – *Les eschéz d'amours. A critical edition of the poem and its Latin glosses*, hg. v. Gregory Heyworth / Daniel E. O'Sullivan / Frank Coulson, (Medieval and Renaissance Authors and Texts, Bd. 10), Leiden/Boston 2013.

**Hilka/Söderhjelm 1911** – *Petri Alfonsi Disciplina Clericalis*, hg. v. Alfons Hilka / Werner Söderhjelm, Bd. 1, Helsingfors 1911.

**Höfler 1910** – Hans Höfler, Les échecs amoureux, in: *Romanische Forschungen*, 1910, Bd. 27, S. 625–689.

**Holländer 2001** – Barbara Holländer, Les Échecs amoureux, in: *Beiträge zum Schachspiel im Mittelalter*, hg. v. Egbert Messenburg, Initiativgruppe Königstein, VI. Symposium, Amsterdam 2001, S. 27–33.

**Holländer 1993** – Hans Holländer, Ein Spiel aus dem Osten, in: *Die Begegnung des Westens mit dem Osten. Kongressakten des 4. Symposiums des Mediävistenverbandes in Köln 1991 aus Anlass des 1000. Todesjahres der Kaiserin Theophanu*, hg. v. Odilo Engels / Peter Schreiner, Sigmaringen 1993, S. 389–416.

**Holländer 1995** – Hans Holländer, Zeichensysteme und Interpretationsebenen im Schachspiel, in: *Vom Wesir zur Dame. Kulturelle Regeln, ihr Zwang und ihre Brüchigkeit. Über kulturelle Transformation am Beispiel des Schachspiels*, hg. v. Ernst Strouhal, Wien 1995, S. 11–26.

**Holländer 2005a** – Hans Holländer, Schach in der Literatur und Kunst des Mittelalters, in: *Schachpartie durch Zeiten und Welten*, hg. v. Hans Holländer / Barbara Holländer, Heidelberg 2005, S. 24–45, Ausst.-Kat., Hamburg, Museum Gewerbe und Kunst, 2005.

**Holländer 2005b** – Hans Holländer, Schach in der Literatur und Kunst der Neuzeit, in: *Schachpartie durch Zeiten und Welten*, hg. v. Hans Holländer / Barbara Holländer, Heidelberg 2005, S. 64–85 Ausst.-Kat., Hamburg, Museum Gewerbe und Kunst 2005.

**Honemann 2004** – Volker Honemann, Das Schachspiel in der deutschen Literatur des Mittelalters. Zur Funktion des Schachspiels und der Schachmetaphorik, in: *Zeichen, Rituale, Werte. Internationales Kolloquium des SFB 496 an der westfälischen Wilhelms-Universität*, Münster 2004, S. 363–383.

**Hutchison 1966** – Jane C. Hutchison, The Housebook Master and the folly of the wise man, in: *Art Bulletin*, 1966, Bd. 48, S. 73–78.

**Kasten 1989** – *Marcus Tullius Cicero – An seine Freunde*. Lateinisch und Deutsch, hg. v. Helmut Kasten, Bd. 5, München/Zürich 1989.

**Kiefer 1959** – Alfred Kiefer, *Das Schachspiel in Literatur und Kunst*, München 1959.

**Königer 1990** – Maribel Königer, Die profanen Fresken des Palazzo Davanzati in Florenz. Private Repräsentation zur Zeit der Internationalen Gotik, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 1990, Bd. 34, S. 245–278.

**Körner 2004** – Hans Körner, Metamorphosen der „Weibermacht“. Aby Warburgs Nympe und das Hybridporträt in der italienischen Renaissance, in: *Die Macht der Frauen*, hg. v. Heinz Finger, Brühl 2004 (Düsseldorfer Studien zu Mittelalter und Renaissance, Bd. 36).

**Kraft 1977** – *Die Liebesgarten-Allegorie der Échechs amoureux: kritische Ausgabe und Kommentar*, hg. v. Christine Kraft, Frankfurt am Main 1977.

**Lange/Langosch 1980** – *König Artus und seine Tafelrunde. Europäische Dichtung des Mittelalters*, hg. v. Wolf-Dieter Lange / Karl Langosch, Stuttgart 1980.

**Smith 1992** – Elise Lawton Smith, *The Paintings of Lucas Van Leyden, A new appraisal, with catalogue Raisonne*, Columbia, Missouri 1992.

**Legraré/Guichard-Tesson/Roy 1991** – *Le livre des Échechs amoureux*, hg. v. Anne-Marie Legraré / Françoise Guichard-Tesson / Bruno Roy, Paris, Nat. Bibl. 1991.

**Levi 1914** – *Fiore di Leggende. Cantari antichi, Ser. I: Cantari leggendari*, hg. v. Ezio Levi, Bari 1914.

**Longhi 1963** – Roberto Longhi, Indicazioni per Sofonisba Anguissola, in: *Paragone*, 1963, Bd. 157, S. 50–52.

**Malle 1970** – Luigi Malle, *I Musei Civici di Torino. Acquisti e Doni 1966–1970*. Catalogo, Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970.

**Manitius 1931** – Max Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Band 3, München 1931.

**Mariani Canova 1984** – Giordana Mariani Canova, I giocatori di scacci, in: *Paris Bordon*, Ausst.-Kat. Treviso 1984, Mailand 1984, S. 92–93, Nr. 25.

**Maurer 1953** – Friedrich Maurer, Der Topos von den Minnesklaven. Zur Geschichte einer thematischen Gemeinschaft zwischen bildender Kunst und Dichtung im Mittelalter, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1953, Bd. 27, S. 182–206.

**Mertens 1998** – Walter Mertens, *Der deutsche Artusroman*, Stuttgart 1998.

**Meissenburg 1995** – Egbert Meissenburg, Vom firzan zur Königin in Eilschach, in: *Vom Wesir zur Dame. Kulturelle Regeln, ihr Zwang und ihre Brüchigkeit. Über kulturelle Transformation am Beispiel des Schachspiels*, hg. v. Ernst Strouhal, Wien 1995, S. 27–37.

**Mettlich 1907** – Josef Mettlich, *Die Schachpartie in der Prosabearbeitung der allegorisch-didaktischen Dichtung „Les Eschez amoureux“* (Wissenschaftliche Beilage zum Jahresberichte des Königlichen Paulinischen Gymnasiums zu Münster), Münster 1907.

**Moxey 1980** – Keith P. F. Moxey, Master E.S. and the folly of love, in: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1980, Bd. 11, Heft 3/4, S. 125–148.

**Moxey 1989** – Keith P. Moxey, *Peasants, warriors and wives. Popular imagery in the Reformation*, Chicago/London 1989.

- Müller 2002** – Rainer A. Müller, Vom Adelsspiel zum Bürgervergnügen – Zur sozialen Relevanz des mittelalterlichen Schachspiels, in: *Concilium medii aevi*, 2002, Bd. 5, S. 51–75.
- Murray 1913** – H. J. R. Murray, *A history of chess*, Oxford 1913 (Nachdruck Oxford 1962).
- Museo Poldi Pezzoli 1982** – *Museo Poldi Pezzoli. I dipinti*, Mailand 1982.
- Nellmann/Kühn 1994** – *Wolfram von Eschenbach, Parzival*, nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, 2 Bde., Frankfurt 1994.
- Neumeister 1969** – Sebastian Neumeister, *Das Spiel mit der höfischen Liebe*, München 1969.
- Petschar 1986** – Hans Petschar, *Kulturgeschichte als Schachspiel. Vom Verhältnis der Historie mit den Humanwissenschaften. Variationen zu einer historischen Semiologie* (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung, Bd. 11), Aachen 1986.
- Petzold 1986** – Joachim Petzold, *Schach. Eine Kulturgeschichte*, Leipzig 1986.
- Pigler 1936** – Andreas Pigler, Ein Frühwerk des Lucas van Leyden, in: *Oud Holland*, 1936, Bd. 53, Heft 4, S. 182–186.
- Pinson 1993** – Yona Pinson, La dame et le fou, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1993, Bd. 122, S. 1–16.
- Preti 1965** – Baldesar Castiglione. *Il libro del Cortegiano*, hg. v. Giulio Preti, Turin 1965.
- Rosenstein 1980** – Roy S. Rosenstein, *Locus Amoenus. Love, Play and Poetry in Troubadour Lyric* [Ph.D, Columbia 1980].
- Rosenthal 2013** – M. Rosenthal, Clothing, Fashion, Dress and Costume in Venice (c. 1450–1650), in: *A companion to Venetian History 1400–1797*, hg. v. Erich H. Dursteler, Leiden 2013, S. 889–928.
- Ross 1948** – David J. A. Ross, Allegory and romance on a mediaeval French ivory casket, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1948, Bd. 11, S. 112–142.
- Ruelle 1960** – *Huon de Bordeaux*, hg. v. Pierre Ruelle, Paris 1960.
- Schefer 1969** – Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Paris 1969.
- Schleier 1975** – Erich Schleier, Paris Bordone, in: *Gemäldegalerie Berlin. Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts*, Berlin 1975, S. 54–55.
- Schneider 1960** – Jenny Schneider, Die Weiberlisten, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1960, Bd. 20, S. 147–157.
- Schnell 2000** – R. Schnell, Was haben Schachspiel und Ehe gemeinsam? Zum Goldenen Spiel des Basler Dominikaners Meister Ingold (1432), in: *Begegnungen mit dem Mittelalter in Basel, eine Vortragsreihe zur mediävistischen Forschung*, Basel 2000, S. 91–121.
- Schröder 1882** – Edward Schröder, *Das goldene Spiel von Meister Ingold*, Straßburg 1882.
- Schröder 1999** – *Ulrich von dem Türlin, Arabel: die ursprüngliche Fassung und ihre Bearbeitung*, hg. v. Werner Schröder, Stuttgart/Leipzig 1999.
- Sgarbi 1998** – Vittorio Sgarbi, *Carpaccio*, München 1998.
- Sieper 1898** – Ernst Sieper, *Les échecs amoureux: eine altfranzösische Nachahmung des Rosenromans und ihre englische Übertragung*, Weimar 1898.

**Sillib/Panzer/Haseloff 1929** – *Die Manessische Liederhandschrift*, hg. v. Rudolf Sillib / Friedrich Panzer / Arthur Haseloff, Faksimile, Leipzig 1929.

**Simons 1993** – Patricia Simons, (Check)Mating the Grand Masters: The gendered, sexualized politics of chess in Renaissance Italy, in: *Oxford Art Journal*, 1993, Bd. 16, Heft 1, S. 59–74.

**Singer 1906** – *Heinrichs von Neustadt „Apollonius von Tyrland“ nach der Gothaer Handschrift, „Gottes Zukunft“ und „Visio Philiberti“ nach der Heidelberger Handschrift*, hg. v. Samuel Singer, Berlin 1906 (Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. 7), S. 331–452 (Nachdruck Dublin/Zürich 1967).

**Smith 1995** – Susan Smith, *The power of women. A Topos in medieval art and literature*, University of Pennsylvania Press 1995.

**Strohmeyer 1895** – Fritz Strohmeyer, Das Schachspiel im Altfranzösischen. Beiträge zur Kenntnis der Bedeutung und Art des Schachspiels in der altfranzösischen Zeit, in: *Abhandlungen Adolf Tobler*, Halle 1895, S. 381–403.

**Stuip 1970** – *La chastelaine de Vergi, édition critique du ms. B.N.f.fr. 375 avec introduction, notes, glossaire et index, suivie de l'édition diplomatique de tous les manuscrits connus du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle*, hg. v. René Ernst Victor Stuip, Den Hague/Paris 1970.

**Todorow 1979** – *Palazzo Davanzati*, hg. v. Maria Fossi Todorow, Florenz 1979.

**Van der Linde 1874** – Antonius Van der Linde, *Geschichte und Literatur des Schachspiels*, 2 Bde., Berlin 1874 (Nachdruck Zürich 1981).

**Von Heydebrand und der Lasa 1978** – Tassilo von Heydenbrand und der Lasa, *Zur Geschichte und Literatur des Schachspiels*, Leipzig 1897 (Nachdruck Leipzig 1978).

**Vos 1978** – Rik Vos, *Lucas Van Leyden*, Landshoff 1978.

**Walther/Siebert 1989** – *Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, hg. v. Ingo F. Walther / Gisela Siebert, 4. Auflage, Frankfurt am Main 1989.

**Watson 1979** – Paul F. Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Philadelphia 1979.

**Whitehead 1961** – *La Chastelaine de Vergi*, hg. v. Frederick Whitehead, Manchester 1961.

**Zangs 1994** – Christiane Zangs, Glück beim Spielen – Pech in der Liebe, in: *Mit Glück und Verstand. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und Kartenspiele. 15. bis 17. Jahrhundert*, hg. v. Christiane Zangs / Hans Holländer, Aachen 1994 S. 17–20, Ausst.-Kat. Mönchengladbach, Museum Schloss Rheydt, 1994.

**Zangs/Holländer 1994** – *Mit Glück und Verstand. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und Kartenspiele. 15. bis 17. Jahrhundert*, hg. v. Christiane Zangs / Hans Holländer, Aachen 1994, Ausst.-Kat. Mönchengladbach, Museum Schloss Rheydt 1994.

## Bildnachweise

Abb. 1, 3, 8, 11: Foto: Michail Chatzidakis · Abb. 2: in: Petzold 1986, S. 97, Abb. 37 · Abb. 4: © Metropolitan Museum of Art · Abb. 5, 9: © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin · Abb. 6: in: Zangs/Holländer 1994, Nr. B 9, S. 112 · Abb. 7: © Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Foto: Sven Adelaide · Abb. 10: in: Faber 1988, S. 195, Abb. 55.