

MARIA SCHRÖDER

Die Beinsättel des 13. bis 17. Jahrhunderts

Reitzeuge als Sinnbilder ritterlich-höfischer Ideale

NEUE FORSCHUNGEN ZUR DEUTSCHEN KUNST XV

Im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft

begründet von

RÜDIGER BECKSMANN

herausgegeben von

WOLFGANG AUGUSTYN und UWE GAST

MARIA SCHRÖDER

Die Beinsättel des 13. bis 17. Jahrhunderts

Reitzeuge als Sinnbilder ritterlich-höfischer Ideale

DEUTSCHER VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

BERLIN 2024

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 521770030

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft e.V.
wird unterstützt durch die Kulturstiftung der Länder



Deutscher Verein für
Kunstwissenschaft e.V.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND veröffentlicht.
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial.
Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (jeweils gekennzeichnet mit Quellenangabe)
wie zum Beispiel Abbildungen, Fotos und Textauszüge, erfordert gegebenenfalls
weitere Nutzungsgenehmigungen durch die jeweiligen Rechteinhaber*innen.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

URN: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1418-0
DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1418>
e-ISBN: 978-3-98501-264-0

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

2024 Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft · Berlin

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.
Redaktion: Wolfgang Augustyn · München / Uwe Gast · Freiburg
Bildbearbeitung und Satz: M&S Hawemann · Berlin
Coverabbildung: Trivulzio-Sattel, vgl. Kat. Nr. 22, © New York, Metropolitan Museum of Art;
Rückseite: Detail der rechten Sattelaufgabe, Foto: Autorin
Gesetzt aus der Stempel Garamond 10.5' / 8.5'
auf 135 g/m² Magno Satin
Druck und Verarbeitung: Beltz Grafische Betriebe · Bad Langensalza
Printed in Germany · ISBN 978-3-87157-267-8

Inhalt

Vorwort und Dank.	7	3.2 Anwendungsgebiete von Beinen im Spätmittelalter.	55
Allgemeine Abkürzungen.	9	3.3 Beinverarbeitung im Spätmittelalter	57
Einführung	11	3.4 Zur ideellen Bedeutung der beinernen Materialien	61
Wissenschaftlicher Erkenntnisstand	12	4. Der Beinsattel im Spiegel urkundlicher, bildlicher und literarischer Quellen des 12. bis 18. Jahrhunderts	63
Methodisches und inhaltliches Vorgehen	14	4.1 Der Beinsattel in spätmittelalterlichen und neuzeitlichen Bestandsverzeichnissen, Zunft- und Rechnungsakten.	63
1. Mit verziertem Bein belegte Sättel des 13. bis 19. Jahrhunderts. Eine einleitende Betrachtung der erhaltenen Realien.	17	4.1.1 <i>Zum Vorkommen und zur Bedeutung des Beinsattels im modernen Sammelwesen</i>	63
1.1 Zu den allgemeinen Kennzeichen der Beinsättel	17	4.1.2 <i>Beinerne Sättel in Zunft- und Rechnungsakten des 14. bis 16. Jahrhunderts.</i>	67
1.2 Die Sattelbögen des 13. und 14. Jahrhunderts	20	4.2 Der Beinsattel in bildlichen Quellen des 15. Jahrhunderts.	69
1.3 Die Beinsättel des 15. Jahrhunderts	22	4.2.1 <i>Die Anbetung der Heiligen Drei Könige von Tommaso di Giovanni, genannt Masaccio</i>	69
1.4 Die Beinsättel des 16. Jahrhunderts	26	4.2.2 <i>Zur Kreuztragung Christi eines anonymen deutschen Künstlers und zu Bernat Martorells Darstellungen des Martyriums des heiligen Georg</i>	71
1.5 Die Beinsättel des 17. Jahrhunderts	28	4.2.3 <i>Die Figurenkarte des Enten-Königs im Stuttgarter Kartenspiel</i>	74
1.6 Die Nachbildungen des 19. Jahrhunderts.	29	4.3 Der Beinsattel in der höfischen Epik des Hoch- und Spätmittelalters	75
2. Schnitzereien minnender Paare und Drachen- kämpfer im Dienste aristokratischer Selbst- darstellung. Die Bildprogramme der Beinsättel des 15. Jahrhunderts	33	4.3.1 <i>Der Beinsattel in den chansons de geste, romans antiques und romans courtois.</i>	77
2.1 Zur Lesart und zu den Gestaltungsprinzipien der Bildprogramme.	33	4.3.2 <i>Der Beinsattel in der höfischen Epik des niederländisch-deutschen Sprachraumes</i>	82
2.2 Die Liebe in Stationen – Darstellungen höfischer Liebeswerbung	37	Resümee und Ausblick.	90
2.3 Zu den zwei Varianten des Liebesgesprächs	39	Anmerkungen	96
2.4 Der heilige Georg – ein ritterlicher Drachen- töter	43		
2.5 Ein Blick zurück: Die Kampfdarstellungen der Sattelbögen des 13. und 14. Jahrhunderts.	48		
3. Elfenbein, Knochen und Hirschhorn. Die Bedeutung und Verwendung von Bein im Spätmittelalter	53		
3.1 Knochen oder Elfenbein? Zur materiellen Wahrnehmung der Beinsättel in historischen Quellen des Spätmittelalters.	55		

Objektkatalog	129		
A. Die Sattelbögen des 13. und 14. Jahrhunderts	129		
Kat. Nr. 1, Carrand-Sattelbogen in Paris, Musée du Louvre	129		
Kat. Nr. 2, Possenti-Sattelbogen in Paris, Musée du Louvre	131		
B. Die Beinsättel des 15. Jahrhunderts	133		
Kat. Nr. 3, Hohenzollern-Sattel in Berlin, Deutsches Historisches Museum	133		
Kat. Nr. 4, Monbijou-Sattel in Berlin, Deutsches Historisches Museum	135		
Kat. Nr. 5, Palagi-Sattel in Bologna, Museo Civico Medievale	138		
Kat. Nr. 6, Körmend-Sattel in Boston, Museum of Fine Arts	140		
Kat. Nr. 7, Welfen-Sattel in Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum	143		
Kat. Nr. 8, Jankovich-Sattel in Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum	147		
Kat. Nr. 9, Battyány-Sattel in Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum	150		
Kat. Nr. 10, Rhédey-Sattel in Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum	152		
Kat. Nr. 11, Harding-Sattel in Chicago, Art Institute	155		
Kat. Nr. 12, Bardini-Sattel in Florenz, Museo Bardini	157		
Kat. Nr. 13, Medici-Bocksattel in Florenz, Museo Nazionale del Bargello	159		
Kat. Nr. 14, Medici-Krippensattel in Florenz, Museo Nazionale del Bargello	163		
Kat. Nr. 15, Montgomerie-Sattel in Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum	166		
Kat. Nr. 16, Borromeo-Sattel auf Isola Bella (Stresa), Museo Borromeo	168		
Kat. Nr. 17, Tower-Sattel in London, Royal Armouries, Tower of London, White Tower	171		
Kat. Nr. 18, Meyrick-Sattel in London, Wallace Collection	173		
Kat. Nr. 19, Nieuwerkerke-Sattel in London, Wallace Collection	177		
Kat. Nr. 20, Este-Krippensattel in Modena, Galleria Estense	179		
Kat. Nr. 21, Thill-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art	183		
Kat. Nr. 22, Trivulzio-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art	185		
Kat. Nr. 23, Tratzberg-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art	189		
		Kat. Nr. 24, Possenti-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art	192
		Kat. Nr. 25, Habsburg-Sattel in Wien, Kunsthisto- risches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer	196
		Kat. Nr. 26, Ambras-Krippensattel in Wien, Kunst- historisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer	200
		Kat. Nr. 27, Gries-Sattel, Verbleib unbekannt	203
		C. Die Beinsättel des 16. Jahrhunderts	204
		Kat. Nr. 28, Bureus-Sattel in Stockholm, Livrustkammaren	204
		Kat. Nr. 29, Gonzaga-Sattel, Verbleib unbekannt	206
		D. Die Beinsättel des 17. Jahrhunderts	208
		Kat. Nr. 30, Talleyrand-Périgord-Sattel in New York, Metropolitan Museum of Art	208
		Kat. Nr. 31, Wasa-Sattel in Stockholm, Livrustkammaren	210
		E. Die Sattelnachbildungen des 19. Jahrhunderts	213
		Kat. Nr. 32, Juste-Gipssattel in London, Wallace Collection	213
		Kat. Nr. 33, Bardac-Elfenbeinfragment in New York, Metropolitan Museum of Art	214
		Kat. Nr. 34, Soltykoff-Holzsattel in Paris, Musée de l'Armée	216
		Kat. Nr. 35, Lechenperg-Beinsattel in Riggisberg, Abegg-Stiftung	217
		Kat. Nr. 36, Peuker-Holzsattel, Verbleib unbekannt	219
		Kat. Nr. 37, Botterell-Gipssattel, Verbleib unbekannt	220
		Glossar mit schematischer Zeichnung eines Bock- und Krippensattels	223
		Bildteil	225
		Tafeln der Beinsättel	227
		Vergleichsabbildungen	355
		Verzeichnis der abgekürzt zitierten Quellen und Literatur	399
		Quellenwerke	399
		Literatur	406
		Register	448
		Bildnachweis	457

Vorwort und Dank

Die vorliegende Studie wurde am 18. Juni 2021 an der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Regionalwissenschaften der Universität Leipzig als Dissertationsschrift eingereicht und am 22. November 2021 verteidigt. Für die Veröffentlichung wurde sie geringfügig überarbeitet und um aktuelle Literatur ergänzt.

Seit dem Beginn des Kunstgeschichtsstudiums war ich fasziniert von mittelalterlichen Beinschnitzereien. Durch Evelin Wetter (Riggisberg/Leipzig) stieß ich auf die zunächst sonderbar anmutenden Beinsättel. Seither ließen mich diese Objekte nicht mehr los. Ich widmete ihrer Erforschung meine Masterarbeit von 2014 und darauf aufbauend die Dissertation. Mein herzlichster Dank gilt daher zuallererst Evelin Wetter, die sowohl meine Masterarbeit als auch die anschließende Dissertation mit großem Engagement betreute. Ihr regelmäßig stattfindendes Kolloquium bietet ein offenes und zugleich sicheres Gesprächsumfeld, in dem aktuelle Forschungserkenntnisse sowie Fragen und Probleme diskutiert werden können. Zu tiefstem Dank verpflichtet bin ich des Weiteren Nadja Horsch (Leipzig), die für beide Qualifikationsarbeiten das Zweitgutachten zu übernehmen bereit war.

Für die Analyse der Beinsättel war ihre Originalautopsie in den internationalen Museen grundlegende Voraussetzung. Es bedurfte demnach zahlreicher Forschungsreisen, die mir dankenswerterweise durch den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) in Form eines zweimonatigen Kurzstipendiums für Doktoranden ermöglicht wurden. Zum anderen danke ich den Museen, die mir den Zugang zu den Beinsätteln gewährten – mehr noch, mich herzlich willkommen hießen und mir mit Fachdiskussionen, Einsicht in die Objektakten und Objektabbildungen halfen. In diesem Zusammenhang gilt ein besonderer Dank Mária Verő (ehemals am Magyar Nemzeti Múzeum in Budapest), die selbst zu den Beinsätteln forscht. Weiterhin sind in Anerkennung ihrer wertvollen Unterstützung namentlich zu nennen: Sven Lüken und Antje Liebers (Deutsches Historisches Museum Berlin), Courtney Harris (Museum of Fine Arts Boston), Regine Marth und Ursel Gaßner (Herzog Anton Ullrich-Museum Braunschweig), Jonathan James Tavares (Art Institute of Chicago), Antonella Nesi

(Bardini Museum Florenz), Ilaria Ciseri und Benedetta Cantini (Museo Nazionale del Bargello Florenz), Ed Johnson (Glasgow Museums Resource Centre), Serena Sogno und Francesca Mazzara (Palazzo Borromeo auf Isola Bella/Stresa), Karen Watts, Bridget Clifford, Suzanne Dalewicz-Kitto und Chris Smith (Royal Armouries London/Leeds), Tobias Capwell (Wallace Collection London), Davide Gasparotto und Federico Fischetti (Galleria Estense Modena), Stuart W. Pyhrr, Donald J. LaRocca und Christine Brennan (Metropolitan Museum of Art New York), Matthias Pfaffenbichler und Christa Angermann (ehemals am Kunsthistorischen Museum Wien), Sofia Nestor (Livrustkammaren Stockholm), Evelin Wetter und Catherine Depierraz (Abegg-Stiftung Riggisberg) sowie Anna Botterell (Bath).

Das uneingeschränkte, umfassende Forschen wäre mir darüber hinaus ohne das zweieinhalbjährige Sächsische Landesstipendium am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München nicht möglich gewesen. Für die wunderbare Betreuung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte danke ich Iris Lauterbach. Für das abschließende Korrekturlesen der Dissertation danke ich zuvörderst Hannes Fahnbauer (Köln), der sich trotz der Arbeit an der eigenen Dissertation die Zeit nahm, um den gesamten Fließtext aufmerksam zu lesen. Ferner leisteten mir Patricia Strohmaier (Köln), Regine Flechtner (München), Vivian Schlebusch und Frank Stoltzki (Leipzig) wertvolle Dienste, in dem sie Teile der Arbeit berichtigten.

Für die Aufnahme der Studie in die Reihe »Neue Forschungen zur deutschen Kunst« und das abschließende sehr gründliche Lektorat samt hilfreicher Tipps gebührt den Herausgebern Wolfgang Augustyn und Uwe Gast mein herzlichster Dank. Die unkomplizierte und zuvorkommende Zusammenarbeit mit dem Deutschen Verlag für Kunstwissenschaft, namentlich mit Hans-Robert Cram, Merle Ziegler und Ben Bauer, war mir ein großes Vergnügen. Finanziert und somit ermöglicht wurde die Veröffentlichung in Print und Open Access durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) und die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Abschließend danke ich meinen Freunden und meiner Familie. Interessiert haben sie die jahrelange Entstehung der Forschungsarbeit verfolgt und waren mir moralischer Beistand. Nicht allein in der nervenaufreibenden letzten Phase der Ausarbeitung und später der Publikation unterstützte mich verständnisvoll mein Partner Torsten Richter. Er gestaltete die Grafiken zu den Beisätzen im Glossar und begleitete mich auf Forschungsreisen. Er sowie meine Eltern hielten mir im Zuge der Veröffentlichung den Rücken frei, sodass ich mich dem Vorhaben bis zum Schluss mit Sorgfalt widmen konnte. Ihnen ist dieses Buch in liebevoller Dankbarkeit gewidmet.

Leipzig, im August 2024

Allgemeine Abkürzungen

Anm.	Anmerkung	Kat. Priv.	Katalog der Privatsammlung
Aufl.	Auflage	Kat. Nr.	Katalognummer
Bd.	Band	Lk	Lukasevangelium
Bde.	Bände	Mk	Markusevangelium
d.h.	das heißt	Mt	Matthäusevangelium
dt.	deutsch	Nr.	Nummer
Ebd.	ebenda	niederl.	niederländisch
et al.	und andere	o.A.	ohne Autor
Fn.	Fußnote	o.g.	oben genannt
gest.	gestorben	o.J.	ohne Jahr
H.	Heft	o.O.	ohne Ort
Hg.	Herausgeber	o.S.	ohne Seite
hg.	herausgegeben	r	recto
Inv. Nr.	Inventarnummer	Red.	Redaktion
Joh	Johannesevangelium	S.	Seite
Kap.	Kapitel	u.a.	unter anderem
Kat.	Katalog	v	verso
Kat. Aukt.	Katalog der Auktion	vgl.	vergleiche
Kat. Ausst.	Katalog der Ausstellung	URL	Uniform Resource Locator

Einführung

*»Von einem Ende zum andern aus Elfenbein, war er [der Sattel]
umschlossen von einer Einfassung aus Gold,
und obwohl er vier Knäufe hatte,
zierte jeden von ihnen ein Edelstein, leuchtend wie ein Stern.*

*Viele altvergangene und verborgene Dinge
waren dort in wunderbaren Formen geschnitzt:
die Hochzeit Merkurs in Gegenwart der Götter,
die Eheschließung, die Fülle der Hochzeitsgeschenke.*

*Kein Plätzchen ist dort leer oder ohne Schnitzerei,
der Sattel enthält mehr, als menschliche Fassungskraft aufnehmen kann.
Vulkan hatte ihn ganz allein gebildet, aber als er all das betrachtete,
konnte er kaum glauben, daß seine Hände fähig gewesen sein sollten,
dies zu vollbringen.«¹*

Mit diesen Worten wird im hochmittelalterlichen Streitgedicht *De Phillide et Flora* der Reitsitz der Prinzessin Flora beschrieben. Auf ihm reitet Flora zum Hof Amors, um Hilfestellung bei ihrem Disput mit der Prinzessin Phyllis darüber, ob ein Ritter oder ein Kleriker der bessere Liebhaber sei, zu erbitten. Der prachtvolle Dekor in Verbindung mit der göttlichen Abstammung lassen den Sattel als eine freie Erfindung des anonymen Dichters erscheinen. In Museen Europas und Amerikas sind jedoch zwei Sattelbögen aus Elfenbein und 29 Sättel mit einem oberflächendeckenden Dekor aus Knochen und Hirschhorn erhalten, die aufwendig mit Figurenszenen geschnitzt oder graviert sind sowie partielle Vergoldungen und Bemalungen aufweisen. Mit Ausnahme der zwei Sattelbögen des 13. und 14. sowie von vier Sätteln des 16. und 17. Jahrhunderts entstammen die Werke dem 15. Jahrhundert. Zahlreiche Liebespaare beim Musizieren, im Gespräch und bei anderen Lustbarkeiten sind auf den Sätteln des 15. Jahrhunderts abgebildet. Mit diesen Minneschnitzereien ergibt sich eine weitere Parallele zu Floras mit amourösen Darstellungen gestalteten Reitsitz. Die literarische Sattelbeschreibung erscheint auf diese Weise nicht mehr derart fantastisch wie anfangs angenommen, sondern knüpft an die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Sachkultur an.

Die in Anlehnung an die Analysen der ungarischen Kunsthistoriker János Eisler und Mária Verő fortan als »Beinsättel«² bezeichneten Werke sind in Mittel- und Südeuropa zu

verorten. Im Unterschied zu Floras Reitsitz weisen sie eine Grundkonstruktion aus Holz auf. Lediglich ihre Oberseiten sind flächendeckend mit dünnen Beinplatten und -leisten belegt. Hierdurch entsteht der irrtümliche Eindruck, die Beinsättel seien aus massivem Bein gearbeitet. Umso mehr heben sie sich von anderen Sätteln und Rüstzeugen des 15. bis 17. Jahrhunderts aus Leder und Metall ab, in deren Kontext sie mehrfach der Öffentlichkeit präsentiert werden.³ Während die Sättel und Rüstzeuge aus Leder und Metall eine hohe Robustheit und Widerstandsfähigkeit vermitteln, wirken die Beinsättel zerbrechlich und somit als Reitsitze ungeeignet. Des Weiteren würden die figurenreichen Schnitzereien der Beinsättel wesentlich durch einen Reiter verdeckt. Auf diese Weise entstehen Zweifel an der Funktion der Beinsättel als Reitsitze, wie ihre Gebrauchsform den Betrachtenden suggeriert. Es kommen Fragen nach dem Sinn und Wirkungsbereich der Beinsättel auf, die nicht oder unzureichend beantwortet sind.

Vor diesem Hintergrund bedarf es einer umfassenden Untersuchung, die sich den Beinsätteln in ihrer materiellen Bedingtheit und Ausformung zuwendet und eine grundlegende Quellenforschung betreibt. Die vorliegende Studie nimmt sich dieser Aufgabe an und fragt nach der Bedeutung und Funktion der Beinsättel in ihrer Entstehungszeit mit dem Ziel, sie als kulturelles Zeitphänomen an den spätmittelalterlichen und neuzeitlichen Höfen Europas greifbar zu machen. Denn durch das Streitgedicht *De Phillide et Flora* sind die ursprünglichen Eigentümer der Objekte in der ersten Riege des Adels zu vermuten, was durch Zuweisungen erhaltener Werke an die römisch-deutschen Könige Wenzel IV. (1361–1419) und Albrecht II. (1397–1439), an den böhmischen König Ladislaus Postumus (1440–1457) und an den norditalienischen Herzog Ercole I. d’Este (1431–1505) bekräftigt wird.⁴

Im Fokus der vorliegenden Untersuchung werden die Realien selbst stehen, wobei bedingt durch den Überlieferungsbestand die Beinsättel des 15. Jahrhunderts die größte Beachtung finden. In die Untersuchung werden aber auch alle anderen bekannten Objekte einbezogen, um das temporäre Vorkommen der Beinsättel im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit erfassen und deuten zu können. Urkundliche Quellen – wie Bestandsverzeichnisse, Rechnungs- und

Zunftakten städtischer Sattler – sowie Bildzeugnisse der höfischen und städtischen Oberschicht dienen als Forschungsgrundlage.⁵ Ferner sind literarische Beinsattelerwähnungen und -beschreibungen eingehender zu analysieren, obgleich sie zumeist auf das 12. und 13. Jahrhundert zurückgehen und damit vor den ersten bekannten Realien entstanden. Wie eingangs angedeutet, knüpfen die literarischen Beinsattelbeschreibungen augenfällig an die damalige Sachkultur an. Ihnen wird aus diesem Grund bei der Beantwortung der gestellten Forschungsfragen eine Schlüsselrolle zugemessen. Mit den Beinsätteln beschreitet die Untersuchung damit ein Forschungsfeld der Angewandten Kunst, das kunsthistorische, historische und literaturwissenschaftliche Quellen und Untersuchungen einbezieht.

WISSENSCHAFTLICHER ERKENNTNISSTAND

Trotz ihrer unzweifelhaften Relevanz blieben die Beinsättel bislang nahezu unbeachtet. In den wenigen Studien zu den typologisch als eine Objektgruppe fassbaren Werken wurden bereits Fragen nach ihrer Verwendung, Herkunft und der Bedeutung ihrer Ikonografie gestellt und diskutiert. Diese wurden jedoch fast unter ausschließlicher Beachtung der Beinsättel des 15. Jahrhunderts und nicht auf Basis von ausführlichen Objekt- und Quellenanalysen beantwortet, was zu Fehlinterpretationen führte.

Die *Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister* im Glaspalast zu München präsentierte der Öffentlichkeit 1876 drei Beinsättel des 15. Jahrhunderts als Zeugnisse der Meisterschaft des mittelalterlichen Handwerks.⁶ Zielte die Ausstellung auf eine Rekonstruktion des nationalen Kunsthandwerks ab, nahm die wissenschaftliche Erforschung der Beinsättel erst einige Jahre später mit den Kunsthistorikern Émile Molinier und Julius von Schlosser 1883 beziehungsweise 1894 ihren Anfang.⁷ Der von Julius von Schlosser veröffentlichte Artikel *Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters* gilt noch immer als Grundlagenwerk zur Objektgruppe. In ihm werden 21 der 25 bekannten Beinsättel des 15. Jahrhunderts, ein Sattelbogen (Kat. Nr. 1) und ein geschnitzter Holzsattel (Kat. Nr. 34) vorgestellt. Seither sind primär Einzelanalysen in musealen Ausstellungs- und Bestandskatalogen, die vorrangig die hauseigenen Objekte besprechen,⁸ oder kürzere Überblicksarbeiten zu den Beinsätteln erschienen.⁹ Der Aufarbeitungs- und Bekanntheitsgrad der Beinsättel steht demnach in direkter Abhängigkeit zur Ausstellungs- und Publikationstätigkeit der jeweiligen Museen. Einige Werke – wie der Harding-, Bardini- und Borromeo-Sattel (Kat. Nr. 11, 12 und 16) – sind so nahezu unbekannt, während andere – wie der Jankovich- und Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 8 und 22) – wiederholt in Publikationen vorgestellt werden. Die bündigen

Einzelbetrachtungen in den Katalogen begünstigen eine individuelle Wahrnehmung der Objekte. Jedoch gelingt es durch dieses Vorgehen kaum, die erarbeiteten Erkenntnisse in einen größeren Gesamtzusammenhang zu stellen, wodurch Thesen zur Verwendung der Beinsättel zumeist aus den früheren Überblicksarbeiten unkritisch wiederholt wurden.

Auf diese Weise und vermutlich aufgrund ihrer legendenhaften Züge verbreitete sich die auf den Historiker Géza Nagy zurückgehende Annahme, dass die Beinsättel am Hof Kaiser Sigismunds von Luxemburg (1368–1437) in Ofen (Buda) entstanden und als Mitgliedsgeschenke des 1408 gegründeten Drachenordens verwendet worden seien.¹⁰ In seinem Artikel von 1910 deutete Géza Nagy einen auf der linken Sattelwange des Jankovich-Sattels befindlichen Drachen, der seinen Schwanz um seinen Hals windet, als Symbol des Drachenordens (Abb. 8.4). Daraufhin und im Hinblick auf die ungarische Provenienz des Sattels zog er eine Verwendung des Werkes und allgemein der Beinsättel des 15. Jahrhunderts im Zeremoniell des Drachenordens in Betracht. Der Kunsthistoriker Henrik Horváth nahm diese Deutung in seiner 1937 veröffentlichten Monografie zu Kaiser Sigismund auf.¹¹ Seither bestimmte sie die Studien zu den Beinsätteln,¹² wenngleich es an historischen Belegen fehlt, was bereits 1970 der Kunsthistoriker István Genthon kritisierte.¹³ Zudem verdeutlichte János Eisler in seinen beiden Artikeln von 1977 und 1979, dass die Schnitzereien der Beinsättel eine variierende Stilistik aufweisen, sodass sie nicht an einem Ort gefertigt worden sein können.¹⁴ Er plädierte für eine Fertigung der Objekte in Tirol, Ofen (Buda) und in der Embriachi-Werkstatt in Venedig. Einzelne Werke könnten demnach am Ofener Hof hergestellt und genutzt worden sein, was Mária Verő 2006 ebenfalls annahm.¹⁵ Jedoch bezweifelte sie eine Nutzung der Beinsättel im Zeremoniell des Drachenordens. Hinsichtlich einer Aufrechterhaltung der Annahme ist ferner festzuhalten, dass bei der Mehrzahl der Beinsättel des 15. Jahrhunderts Motiv- und Stilanalysen ausstehen. Zumal dem Drachen auf dem Jankovich-Sattel das zweite Kennzeichen des Drachenordens-abzeichens, das Kreuz auf dem Rücken, fehlt.¹⁶

Eine höhere Aufmerksamkeit ist so einer zweiten Deutung zum ursprünglichen Gebrauch der Beinsättel zu schenken, die zuerst von Émile Molinier und Julius von Schlosser aufgeworfen wurde. Auf Grundlage der aufwendigen Ausschmückung der Beinsättel vertraten die beiden Kunsthistoriker wie später die Spezialisten für gotisches Elfenbein Raymond Koechlin und Danielle Gaborit-Chopin, die Auffassung, die Beinsättel seien als Elemente höfischer Prunkentfaltung zu festlichen Gelegenheiten verwendet worden, wobei sie vor allem Paradeumzüge in Erwägung zogen.¹⁷ Während Julius von Schlosser 1894 noch die Mehrzahl der Beinsättel in Deutschland und drei Objekte in Ita-

lien verortet,¹⁸ weist er fünf Jahre später in seinem Artikel zu den Embriachi in Venedig alle Objekte der Familienwerkstatt zu.¹⁹ In der nachfolgenden Embriachi-Forschung fand dieser Befund keinen Anklang, und auch János Eisler, der sich 1979 eingehend mit den Analysen von Schlosser auseinandersetzte, entdeckte lediglich bei zwei Beinsätteln (Kat. Nr. 6 und 22) Parallelen zu den Knochenschnitzereien der Embriachi.²⁰ Eine Lokalisierung der Beinsättel in den norditalienischen und süddeutschen Raum wurde hingegen von Danielle Gaborit-Chopin und dem Historiker Sir Guy Francis Laking unterstützt.²¹

Anhand dieser norditalienischen Zuordnungen und der zahlreichen Minnedarstellungen auf den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts entwickelten die drei Kunsthistorikerinnen Giovanna Paolozzi Strozzi, Benedetta Chiesi und Virág Somogyvári die These von Émile Molinier und Julius von Schlosser weiter und plädierten für eine Nutzung der Beinsättel im Rahmen des italienischen Hochzeitsritus, genauer gesagt bei der feierlichen Überführung der Braut vom Elternhaus ins Haus des Bräutigams, genannt *domunctio*.²² Schriftliche Überlieferungen, die diese Annahme oder eine Verwendung der Beinsättel zu anderen festlichen Anlässen stützen, konnten nicht vorgelegt werden. Bekannt war durch Éva Kovács nur ein einziger Rechnungsbeleg vom 24. Januar 1397, der die Fertigung von Sätteln mit bebilderten, elfenbeinernen Sattelbögen zur Befreiung von Johann Ohnfurcht (1371–1419) aus der Gefangenschaft des Sultans des Osmanischen Reiches Bayezid I. (um 1360–1403) quittiert.²³ Auf Anlass seines Vaters, des burgundischen Herzogs Philipps II. des Kühnen (1342–1404), wurden sie zusammen mit Reitzeugen und Pferden dem Sultan zum Geschenk gemacht.²⁴ In der Geschichts- und Kunstwissenschaft wird also mit dem höfischen Geschenkverkehr sowie Parade- und Hochzeitsumzügen der mögliche Anwendungskontext der Beinsättel umrissen. Ob die überlieferten Beinsättel aber überhaupt als Reitsitze nutzbar waren, wurde nicht untersucht. Zudem ist offen, warum sie verstärkt aus dem 15. Jahrhundert überliefert sind und in dieser Zeit anscheinend eine Blütezeit erlebten.

Ein wesentlicher Indikator, um der Bedeutung der Werke auf den Grund zu gehen, ist ihre Ikonografie, der in den Arbeiten von Julius von Schlosser, János Eisler, Mária Verő, Virág Somogyvári und Robyn Radway eine erhöhte Aufmerksamkeit zukommt. In ihren Arbeiten werden die erstaunlichen Motivübereinstimmungen zwischen den Beinsätteln des 15. Jahrhunderts aufgezeigt, die dazu veranlassten, deren Schnitzereien in Einzelszenen aufzugliedern und getrennt voneinander zu deuten.²⁵ Robyn Radway rückt 2009 in ihrer kunstwissenschaftlichen Bachelorarbeit die Darstellungen des heiligen Georg in den Vordergrund.²⁶ Mária Verő charakterisiert die Schnitzereien als bildliche Zitate der höfischen Literatur, wie beispielsweise den im 13. Jahr-

hundert von Guillaume de Lorris und Jean de Meun verfassten *Roman de la Rose*.²⁷ Virág Somogyvári sieht in ihrer Diplomarbeit von 2016 dagegen im Gedicht *Der wälsche* (auch *welsche*) *Gast* von Thomasin von Zerclaere (um 1186–nach 1238) eine bedeutende literarische Quelle für die Darstellungen der drei Budapester Beinsättel (Kat. Nr. 8–10).²⁸ In ihrer ein Jahr später verfassten Masterarbeit betont sie zudem die ikonografischen Parallelen zu mittelalterlichen Hochzeits- und Minnekästchen, um die von ihr vertretene These der Anwendung der Beinsättel im Hochzeitsritus zu stärken.²⁹

Lediglich in Einzelanalysen wurde bislang der Versuch unternommen, die Bildprogramme der Beinsättel als Narrationen zu lesen. Die auf dem Monbijou- und Rhédey-Sattel (Kat. Nr. 4 und 10) gezeigten höfischen Paare wurden auf diese Weise als komplementäre Darstellungen einer richtigen und falschen beziehungsweise reinen und unreinen Liebe interpretiert.³⁰ Die Historikerin Karen Watts las die auf dem Tower-Sattel (Kat. Nr. 17) wiedergegebenen Drachendarstellungen und ein Tatzenkreuz als Symbole des heiligen Georgs und des Drachenordens.³¹ Der Archivar Giovanni Ferrari-Moreni beschrieb überzeugend die enge persönliche Verbindung zwischen den profanen, christlichen und mythologischen Figurenszenen des Este-Sattels (Kat. Nr. 20) und seinem ursprünglichen Eigentümer Ercole I. d'Este.³² Die Interpretationen von Ferrari-Moreni bildeten in der von der Verfasserin 2014 an der Universität Leipzig eingereichten Masterarbeit eine wesentliche Grundlage für die ikonografischen Analysen von drei Beinsätteln des 15. Jahrhunderts in Wien, Modena und Florenz (Kat. Nr. 14, 20 und 26).³³ Die in ihrer Sattelform von den übrigen Beinsätteln der Zeit abweichenden und aus diesem Grund diskutierten drei Krippensättel wurden in der Abschlussarbeit vergleichenden stofflichen, motivischen und stilistischen Analysen unterzogen, wobei sich herausstellte, dass der Este- und Medici-Sattel höchstwahrscheinlich in einer norditalienischen Werkstatt entstanden, während es sich bei dem Ambras-Sattel in Wien um eine böhmische oder österreichische Arbeit handelt, die für den König Ladislaus Postumus gefertigt worden sein könnte. Dennoch zeigen alle drei Sättel mit einer graduellen Liebeswerbung ein prominentes Bildthema der Minne-Ikonografie, dessen einzelne Phasen, wie ein weiterführender Artikel von 2019 zum Medici-Sattel verdeutlicht, sich an den in Heldenepen und höfischen Romanen vermittelten Liebesidealen orientieren.³⁴

Die Ikonografie der Beinsättel nimmt damit auf zwei mittelalterliche Literaturgattungen Bezug, in denen Beinsättel des Öfteren als Reitsitze erwähnt werden. Einzelne dieser literarischen Werke – wie Chrétien de Troyes' *Erec et Enide* und Hartmann von Aues *Erec* – wurden bereits von Julius von Schlosser angeführt und dienten ihm als auch Danielle

Gaborit-Chopin und Virág Somogyvári als Existenzbeweise der Realien.³⁵ Nur Robyn Radway hinterfragte aufbauend auf einem Artikel der Kunsthistorikerin C. Jean Campbell die gegenseitige Bedingtheit von Literatur und erhaltenen Realien.³⁶ Ihr Forschungsinteresse lag aber in der Zusammenführung der bisherigen wissenschaftlichen Erkenntnisse, weshalb sie keine Quellenanalysen vornahm und die für die vorliegenden Untersuchungen so wichtige Frage offenließ.

METHODISCHES UND INHALTLICHES VORGEHEN

Die bedeutsamste Informationsquelle zur Erforschung der Bedeutung und Funktion der Beinsättel in ihrer Entstehungszeit sind die Objekte selbst. Bevor schriftliche und bildliche Quellen herangezogen werden, sind aus diesem Grund die ersten drei der insgesamt vier Kapitel umfassenden Untersuchung den erhaltenen Beinsätteln gewidmet. Der Objektkatalog im Anhang, der sowohl eine gute Übersicht und einen unmittelbaren Zugang zum bearbeiteten Objektbestand gewährleistet als auch zur Entlastung des Fließtextes und des Anmerkungsapparates die zentralen Daten der Werke, Zustandsbeschreibungen sowie Provenienz-, Motiv- und Stilanalysen bereithält, bildet die Basis vorliegender Erörterungen. Mit Rückverweisen werden daher die aus dem Objektkatalog gewonnenen Erkenntnisse als Argumente im Fließtext angeführt.

Das erste Kapitel bietet einen einleitenden Überblick zum Überlieferungsbestand, da in der historischen und kunsthistorischen Forschung noch kein Objektkorpus zu den Beinsätteln vorliegt, das neben den mittelalterlichen Objekten die Werke des 16. und 17. Jahrhunderts umfasst und in das die Nachbildungen des 19. Jahrhunderts von den Originalen abgegrenzt werden. Zunächst werden allgemeine Kennzeichen der Beinsättel, wie ihr materieller und technischer Aufbau, besprochen. In diesem Zusammenhang bieten sich Gegenüberstellungen mit zeitgenössischen Sätteln ohne Beinauflagen an, die Schlussfolgerungen zur Funktionalität der Beinsättel als Reitsitze erlauben. Aus dem Spätmittelalter sind allerdings nur wenige Sättel ohne Beinauflagen erhalten, und diese sind zumeist kaum untersucht. Aus diesem Grund werden Zunftakten und Fachkunden zum Sattlerhandwerk, die über die Machart von Sätteln Aufschluss geben, ergänzend herangezogen. Im Anschluss bieten vier chronologisch nach den Jahrhunderten der Entstehung der Beinsättel und Sattelbögen gegliederte Unterkapitel weiterführende Informationen zur Sattelform, den Bildprogrammen und zur Verortung der Objekte. Die Beinsättel unterscheiden sich in den genannten Aspekten teils wesentlich voneinander, wodurch sich eine Entwick-

lung des Objekttypus vom 13. bis zum 17. Jahrhundert abzeichnet. Umso eindrücklicher heben sich die sechs Beinsattelnachbildungen des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 32–37), die am Ende des Kapitels vorgestellt werden, von den Originalen ab. Irritierende Verwechslungen dürften damit der Vergangenheit angehören.

Ausgehend von der Anzahl überlieferter Werke könnten die Beinsättel ab dem 13. Jahrhundert erste Verbreitung, im 15. Jahrhundert eine Blütezeit und ab dem 16. Jahrhundert ihren Niedergang gefunden haben. Um das Aufkommen und wechselvolle Vorkommen der Werke zu erklären, liegt im zweiten und dritten Kapitel das Hauptaugenmerk auf den spätmittelalterlichen Objekten. Besonders charakteristisch für die Beinsättel des 15. Jahrhunderts sind ihre Minneschnitzereien. Die Minne-Ikonografie entwickelte sich auf Basis der Minneliteratur an den europäischen Höfen ab Ende des 12. Jahrhunderts. Bemerkenswerterweise ist diese aber nicht auf den zwei Sattelbögen des 13. und 14. Jahrhunderts (Kat. Nr. 1 und 2) abgebildet. Zwischen dem verstärkten Auftreten der Beinsättel im 15. Jahrhundert und ihrer Motivik könnte folglich eine Beziehung bestehen, die es im zweiten Kapitel zu erklären gilt.

Mit der graduellen Liebeswerbung, dem Liebesgespräch und dem Drachenkampf des heiligen Georg – einem zwar christlichen, aber insbesondere im Spätmittelalter in der ritterlich-höfischen Sphäre verankerten Motiv – werden drei Bildthemen erörtert, die in den Objektbeschreibungen im Katalog wiederholt vorkommen und kennzeichnend für die Bildprogramme der Beinsättel des 15. Jahrhunderts sind. Bei einigen Beinsätteln sind die Bildthemen in ein größeres Figurenprogramm eingebettet, während sich auf anderen das gesamte Bildprogramm in ihrer Wiedergabe erschöpft. Diese variierenden Darstellungskontexte werden in den Analysen berücksichtigt, da die Figurenschnitzereien der Beinsättel in der Untersuchung als assoziative Narrationen begriffen werden. Die Inschriften der Liebesgesprächsszenen, die auf Banderolen die gezeigten höfischen Männer und Frauen umgeben und miteinander verbinden, bestimmen unter anderem wesentlich die Lesart der Beinschnitzereien. Derartigen Darstellungs- und Erzählstrategien wird noch vor den inhaltlichen Bildanalysen spezielle Beachtung geschenkt, denn nicht allein Motivinhalte, sondern auch ihre Platzierung erlauben Rückschlüsse auf die zeitgenössische Anwendung und Rezeption der Beinsättel. Hilfestellung bei der Einordnung der eigenen Beobachtungen geben Vergleiche mit spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reitsitzen ohne Beinauflagen mitsamt ihrem oftmals partiellen Dekor.³⁷ In den ikonografischen Analysen sind aber vor allem Parallelen zu zeitgenössischen Bildteppichen, Grafiken, Waffen und Rüstzeugen zu bemerken, weshalb Bildvergleiche zu den unterschiedlichen Objektgattungen in die Untersuchungen einbezogen werden. Vor dem Hin-

tergrund eines von der höfischen und städtischen Oberschicht forcierten Ritter- und Georgskultes und einer Verunglimpfung der Minne-Ikonografie im bürgerlichen Mittelstand im 15. Jahrhundert ermöglichen die Analysen wertvolle Erkenntnisse zur Wirkmacht der Beinsättel und zu Repräsentationsformen der herrschenden Elite. Inwieweit sich die Bildintentionen der Schnitzereien der Beinsättel des 15. Jahrhunderts von jenen der beiden älteren Sattelbögen aus dem 13. und 14. Jahrhundert unterscheiden und ob mit den veränderten Bildthemen eine Umdeutung der Realien einherging, wird zum Abschluss des zweiten Kapitels durch eingehende ikonografische Untersuchungen der Beinschnitzereien der beiden Sattelbögen beleuchtet.

Ausdruck von Gebrauch und sozialem Umfeld mittelalterlichen Kunsthandwerks ist neben deren Motivik auch deren Materialität. Aus diesem Grund werden im dritten Kapitel die für Reitsitze ungewöhnlichen und das Erscheinungsbild der Beinsättel bestimmenden Beinauflagen auf ihre ehemalige Materialesemantik hin untersucht. In der historischen und kunsthistorischen Forschung wird teils irrtümlich angenommen, dass die Beinsättel mit Elfenbein belegt sind.³⁸ Dies veranlasst zu der Frage, ob die aus Knochen und Hirschhorn gefertigten Verzierungen der Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts aufgrund ihrer hellen bis weißen Farbe und harten glänzenden Oberfläche bereits in ihrer Entstehungszeit mit Elfenbein assoziiert wurden. Von Interesse ist des Weiteren, welches Ansehen Elfenbein, Knochen und Hirschhorn besaßen und ob Bedeutungsunterschiede zwischen den Materialien existierten, die ihre Verwendung beeinflussten. Mithilfe zeitgenössischer Quellen und anderer gotischer Bearbeiten wie Spiegelkapseln, Kästchen und Armbrüste werden daher die Anwendungsbereiche der Materialien im Spätmittelalter rekonstruiert und soweit möglich ihre Bezugsquellen sowie die Käuferschaft der beinernen Produkte beleuchtet. Außerdem wird durch die Auswertung städtischer Zunftakten das beinverarbeitende Handwerk vorgestellt, bevor zuletzt die ideelle Bedeutung der Materialien anhand von exegetischen Schriften, frühchristlichen Naturlehren und literarischen Texten erörtert wird.

Im vierten Kapitel werden schließlich hochmittelalterliche bis frühneuzeitliche Beinsattelerwähnungen in urkundlichen und literarischen Quellen sowie bildliche Beinsatteldarstellungen in Malereien des 15. Jahrhunderts mit dem Ziel analysiert, die zuvor erarbeiteten Erkenntnisse zur ehemaligen Bedeutung und Funktion der Beinsättel zu überprüfen und zu erweitern. Hierbei ist jeder Quellenart ein Unterkapitel gewidmet. Auf Basis der Provenienz und Verortung der Beinsättel empfahl sich bei den Quellenrecherchen ein sehr weitläufiger geografischer Forschungsradius auf West-, Mittel- und Südeuropa. Angesichts dieses großflächigen Untersuchungsraumes erheben die dargeleg-

ten Quellen keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie vermitteln allerdings einen umfassenden Einblick in die Quellenlage zu den Beinsätteln.

Besondere Aufmerksamkeit fanden bei den urkundlichen Quellenrecherchen profane Bestandsverzeichnisse und Rechnungsakten der höfischen und städtischen Oberschicht als mögliche Auftraggeber sowie städtische Zunftakten der Sattler als mögliche Erbauer der Beinsättel.³⁹ Insbesondere Bestandsverzeichnisse vermögen es, die spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Sachkultur und abhängig von ihrem strukturellen Aufbau ihre Aufbewahrungssituation nachzuzeichnen, woran sich wertvolle Erkenntnisse zur spezifischen Bedeutung der Realien ergeben. Zu berücksichtigen ist hierbei, dass die Entwicklung des Inventarwesens eng mit der Entwicklung des modernen Sammelwesens verknüpft war, weshalb profane Schatz-, Kunst- und Rüstkamerverzeichnisse vermehrt erst ab dem 15. Jahrhundert aufkommen. Es überrascht daher kaum, dass die ersten Beinsattelerwähnungen in Inventaren dieser Zeit zu finden sind.⁴⁰ Indessen berichten Rechnungs- und Zunftakten bereits seit dem 14. Jahrhundert von Beinsätteln und geben unmittelbar über die Auftrags- und Entstehungskontexte der Realien Auskunft.⁴¹ Diese Quellenfunde miteinander verbindend, setzt das Kapitel an der heutigen musealen Aufbewahrungs- und Präsentationssituation der Beinsättel an und rekonstruiert zeitlich absteigend deren Vorkommen und Bedeutung bis in ihre Entstehungszeit.

Nachfolgend werden vier christliche und eine profane Malerei des 15. Jahrhunderts mit bildlichen Beinsatteldarstellungen geistesgeschichtlich-ikonologischen Analysen unterzogen.⁴² Unter weitgehender Beibehaltung tradierter Darstellungsmuster wurden die Bildfiguren christlicher Malereien ab dem 15. Jahrhundert in zeitgemäßer Mode wiedergegeben und auch die dargestellte Sachkultur und Architektur wurde der Alltagswelt angepasst. Durch dieses Vorgehen sind prachtvolle spätmittelalterliche Reitzeuge und Sättel in ritterlich-höfischen wie christlichen Malereien der Zeit sichtbar. Die im Rahmen der Untersuchungen eher zufällig gesichteten bildlichen Quellen zeigen, wie sich herausstellen wird, zwar weder reale Beinsättel noch authentische Anwendungskontexte, allerdings bilden sie die Realien in typischen Funktionszusammenhängen ab, die rekonstruiert werden.

Im dritten Teil des Kapitels werden schließlich literarische Quellen mit Beinsattelerwähnungen beziehungsweise -beschreibungen erörtert. In höfischen Romanen, Antikenromanen und Heldenepen, aber auch in Vaganten- und Minnedichtungen⁴³ lassen sich Beinsättel finden. Angesichts der schier unüberschaubaren Anzahl der Erwähnungen, die auf Grundlage der Studien von Alwin Schultz, Friedrich Bangert, Adolf Kitze und Otto Söhring zusammengetragen wurden,⁴⁴ müssen sich die Untersuchungen

auf eine Auswahl beschränken. Aufgrund starker thematischer Bezüge zwischen den Beinschnitzereien der Beinsättel des 15. Jahrhunderts und den »Großepen« werden diese und hier allen voran höfische Romane thematisiert. Unter Beachtung der Entwicklung und Verbreitung der Heldenepen, Antiken- und höfischen Romane in Europa ausgehend von Frankreich und England vom 12. bis ins 16. Jahrhundert bilden 19 altfranzösische Erzählungen den Anfang.⁴⁵ Danach werden exemplarisch fünf mittelhochdeutsche und mittelniederländische Übertragungen und zwei von der altfranzösischen Dichtung geprägte, aber als eigenständig geltende mittelhochdeutsche Erzählungen in den Blick genommen – mit der Intention, jeweils die Bedeutung und Funktion der Beinsättel in den Erzählungen zu ermitteln.⁴⁶ Bereits vorliegende literaturwissenschaftliche Publikationen zu Figuren-, Realien- und Kunstbeschreibungen sind dabei richtungsweisend.⁴⁷ Es gilt den Einfluss der höfischen Literatur auf die spätmittelalterliche Lebenswelt zu analysieren, um die gegenseitige Bedingtheit von literarischen und realen Beinsätteln zu ergründen.⁴⁸

Gewählt wurde zur Beantwortung der Forschungsfragen also ein methodenkombinierender Zugang, wobei durch die getrennte Analyse der Beinsättel und der zu den Realien ermittelten Quellen den jeweiligen Überlieferungen Raum für ausführliche quellenkritische Untersuchungen zugestanden wird. Im Idealfall führt dieses Verfahren nicht ausschließlich zu auf mehrfachem Weg geprüften Erkenntnissen, sondern die Beinsättel und insgesamt Reitzeuge werden in den Horizont der historischen, kunsthistorischen und literaturwissenschaftlichen Disziplin gerückt. Innerhalb der Kunstgeschichte wurde die Erforschung gotischer Beinschnitzereien in den letzten Jahren durch das *Gothic Ivories Project* des Courtauld Institute of Art in London maßgeblich gefördert.⁴⁹ Die vorliegende Untersuchung hat von der äußerst wertvollen Objektdatenbank des Londoner Projekts und der mit ihm zunehmenden Bedeutung des Forschungsbereiches sehr profitiert. Indem nun eine weitgehend unbekannte Objektgruppe erstmals umfassend monografisch bearbeitet wird, soll diese Entwicklung gestärkt und bereichert werden.

1. Mit verziertem Bein belegte Sättel des 13. bis 19. Jahrhunderts. Eine einleitende Betrachtung der erhaltenen Realien

Zusammen mit sechs Beinsattelnachbildungen des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 32 bis 37) sind derzeit 37 Objekte bekannt, die typologisch zu den Beinsätteln gezählt und im vorliegenden Kapitel einleitend vorgestellt werden. Mit ihren abgebildeten Oberflächenauflagen aus Bein grenzen sich die Beinsättel von Reitsitzen unter anderem des osteuropäischen und asiatischen Raumes ab, die partiell und insbesondere an den Sattelaußenrändern über dekorlose Beinauflagen verfügen.⁵⁰ Der Einsatz von Bein bei der Herstellung von Reitsitzen war demnach nicht grundlegend ungewöhnlich. Erst die detailreichen Verzierungen der Beinauflagen und ihr Umfang machen die Beinsättel zu einzigartigen Objekten des mitteleuropäischen Handwerks des 13. bis 17. Jahrhunderts. Die Mehrzahl der Beinsättel befindet sich in musealen Sammlungen. Von vier Objekten ist der Aufbewahrungsort unbekannt, darunter von zwei Beinsätteln des 15. und 16. Jahrhunderts (Kat. Nr. 27 und 29) und von zwei Sattelnachbildungen des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 36 und 37). Als Eigentum von Privatsammlungen wurden sie zuletzt im 19. bis 21. Jahrhundert erwähnt, bevor sie auf Auktionen verkauft wurden. Mit 25 Objekten entstammt der Hauptteil der erhaltenen Realien dem 15. Jahrhundert (Kat. Nr. 3 bis 27). Zwei Sattelfragmente, genauer gesagt zwei Sattelbögen im Musée du Louvre in Paris (Kat. Nr. 1 und 2), datieren ins 13. und 14. Jahrhundert. Dem 16. und 17. Jahrhundert können jeweils zwei Beinsättel zugeordnet werden (Kat. Nr. 28–31). Die Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts gleichen sich vor allem in ihrem materiellen und technischen Aufbau. Diese die Beinsättel einenden Eigenschaften werden im folgenden Text zuerst dargelegt, bevor Spezifika in der Sattelform, Motivik und Stilistik erörtert und die Originale von den Sattelnachbildungen abgegrenzt werden.

1.1 ZU DEN ALLGEMEINEN KENNZEICHEN DER BEINSÄTTEL

Den Beinsätteln des 15. bis 17. Jahrhunderts sind Auflagen aus Knochen und Hirschhorn gemein, die mit Hilfe von beinernen Stiften und Klebemitteln auf die Oberflächen der Sattelgestelle, den sogenannten Sattelbäumen, appliziert

sind. Für die flächendeckenden Beinauflagen wurden vorrangig großformatige Knochenplatten benutzt.⁵¹ Dazu kamen zum einen Beinleisten, wahrscheinlich aus Hirschhorn, zur Anwendung, die eine Nut aufweisen, mit deren Hilfe sie auf den Außenrand der Sättel aufgeschoben sind. Zum anderen handelt es sich um schmale flache oder gedrechselte Beinleisten aus Knochen am Sattelvorderbogen und an der Längsachse, welche die Satteloberfläche optisch gliedern und auf die Knochenplatten appliziert sind oder diese umrahmen.⁵² Die Beinauflagen bedecken bei drei Beinsätteln des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 14, 22 und 25) die gesamte Satteloberseite. Die übrigen Beinsättel besitzen ferner Leder- oder Stoffauflagen. Bei den Beinsätteln des 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 30 und 31) bilden die Stoffauflagen im Sitzbereich eine Sitzpolsterung für den Reiter aus. Beim Hohenzollern-Sattel des 15. Jahrhunderts (Kat. Nr. 3) sind rote Samtauflagen an den Stegen und Wangen auszumachen, die nicht zur ursprünglichen Ausstattung gehören. Denn für gewöhnlich sind es bei den Beinsätteln des 15. und 16. Jahrhunderts Lederauflagen, die an den Stegen, Wangen und der Unterseite des Sattelknaufes sowie partiell an den Sattelaufgaben und im Sitzbereich aufgebracht wurden. Bei den genannten Sattelpartien handelt es sich um stark gewölbte, kleinteilige oder schwer zugängliche Stellen des Sattels, woraus zu schließen ist, dass weniger funktionale und vielmehr handwerkliche Beweggründe den Einsatz von Leder motiviert haben könnten. Die Lederauflagen bilden mit ihrer braunen bis schwarzen Farbgebung einen wirkungsvollen Kontrast zu den weißen bis gelblichen Beinauflagen. Nicht auszuschließen ist daher, dass zugleich ästhetische Interessen ihre Anwendung legitimierten.

Die Sattelbäume der Beinsättel sind aus Holz gefertigt, worin sie sich nicht von spätmittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Reitsitzen ohne Beinauflagen unterscheiden, wie beispielhaft zwei Sättel in Ingolstadt und Leeds zeigen (Abb. 1–4).⁵³ Einer von 1502 erhaltenen Lübecker Zunftrolle für Sattler ist zu entnehmen, dass für die Fertigung der Sattelbäume trockenes Holz verwendet wurde.⁵⁴ Die Holzgestelle wurden aber nicht immer von den Sattlern selbst hergestellt. In der Lübecker Zunftrolle wird von *bomhouwern* berichtet, die sich auf diese Arbeit spezialisierten.⁵⁵ In der Regel wurden die Sattelbäume aus mehreren Werkstücken

zusammengesetzt. Die Nahtstellen zwischen den einzelnen Holzelementen wurden mit schmalen Darmsaiten verschlossen.⁵⁶ Aus wie vielen Einzelteilen die Sattelbäume der Beinsättel bestehen, ist im Einzelnen nicht nachvollziehbar.⁵⁷ Durch Materialverluste ist beim Bureus-Sattel des 16. Jahrhunderts (Kat. Nr. 28) ein verhältnismäßig kleinteiliger Aufbau des Sattelbaumes erkennbar. Oftmals wurden die Sattelhinterbögen an einen Mittelteil angesetzt, wie sich von den Sattelaufgaben lösende Hinterbögen bei mehreren Beinsätteln (Kat. Nr. 6, 11, 20 und 30) verraten.

Die Bein-, Stoff- und Lederauflagen der Beinsättel wurden nicht direkt am Holz des Sattelbaums fixiert. Der Sattelbaum besitzt einen ihn rundum umfassenden Bezug vorzugsweise aus unbehandelter Tierhaut. In der Fachkunde wird in diesem Zusammenhang von einem ›behüteten Sattelbaum‹ gesprochen,⁵⁸ der auch für zeitgenössische Reitsitze ohne Beinauflagen charakteristisch ist. In der Lübecker Zunftrolle wird stattdessen von Leinwand berichtet, das mit großer Sorgfalt auf den Sattelbaum aufzubringen war.⁵⁹ Am Sattel ohne Beinauflagen in Leeds wurde beides, Leinwand und Tierhaut, zusammen benutzt (Abb. 3 und 4). Beim Este- und Bureus-Beinsattel (Kat. Nr. 20 und 28) findet sich als Behütung ein faserartiges Material, bei dem es sich um Pflanzenfasern oder um getrocknete Tiersehnen handelt, die mittels Leim filzartig aufgebracht wurden.⁶⁰ Lokale Gegebenheiten, welche die Materialwahl beeinflussten und dem Sattlerhandwerk ein örtliches Gepräge verliehen haben könnten, lassen sich aufgrund der marginalen Quellen- und Forschungslage zum spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Sattlerhandwerk und deren Erzeugnissen nicht feststellen. Mit einer hölzernen Grundkonstruktion belegt mit faserartigem Material und/oder Rohhaut, zeigen spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Schilde einen verwandten Materialaufbau.⁶¹ Durch moderne Rekonstruktionen dieser Schilde konnte herausgestellt werden, dass die Rohhautbespannung und Faserauflagen den Objekten eine immense Stabilität verliehen, was sie zu einem sicheren Abwehrschutz vor Pfeilen und Bolzen machte.⁶² Demnach konnten die Beinsättel, wie andere zeitgenössische Sättel, hohen mechanischen Kräften standhalten.

Auf der Sattelunterseite der Beinsättel als auch anderer zeitgenössischer Reitsitze wurden dazu Blätter aus Birkenrinde aufgebracht (Abb. 17,5 und 2).⁶³ Diese schützten die Sättel vor Feuchtigkeit, Pilzen oder Schädlingen, denn die Rinde der Birke ist wasserabweisend und wirkt antibakteriell.⁶⁴ Die Beinsättel besitzen also eine mit zeitgenössischen Reitsitzen übereinstimmende, zweckmäßige Grundkonstruktion, die effektiv äußerlichen Kräften und Einflüssen standhalten konnte, was für eine Anwendung als Reitsitze grundlegend ist. Die oberflächendeckenden Beinauflagen aus Knochen und Hirschhorn beeinflussten die hohe Widerstandsfähigkeit der Beinsättel sicherlich negativ. Aber

grundsätzlich handelt es sich bei diesen um harte, zug- und druckfeste Naturmaterialien, die durch ihr Kollagengehalt eine gewisse Elastizität aufweisen. Tendenziell waren sie so nicht für den Bau von Sätteln ungeeignet, weshalb sie partiell ebenso bei zeitgenössischen osteuropäischen und asiatischen Reitsitzen Verwendung fanden.⁶⁵

Nicht weniger bedeutend als ein zweckmäßiger Materialaufbau sind für den Bau von Reitsitzen technische Einrichtungen zur Anbringung von Bauchgurt, Steigbügel, Sattelkissen und weiteren Sattelzeugs. Analog zu zeitgenössischen Reitsitzen weisen die Beinsättel zumeist mehrere Bohrlöcher und ein bis zwei längliche Riemenöffnungen auf, welche die Sattelbäume auf beiden Seiten durchdringen und achsensymmetrisch angeordnet sind. Die Riemenöffnungen dienen der Befestigung der Steigbügel, wie an einem Rennsattel des späten 15. Jahrhunderts in Wien (Abb. 5) erkennbar, dessen Sattelzeug erhalten geblieben ist.⁶⁶ Ein langer Lederriemen, an dessen Enden die Steigbügel mit Metallschnallen fixiert sind, ist hier von oben durch zwei gegenüberliegende Riemenöffnungen durch den Sattelbaum geführt. Eine Malerei des Nürnberger Sattlers *Michel Halp Mair* von 1505 im ersten Mendelschen Hausbuch zeigt ebenfalls zwei Sättel mit jeweils einer Riemenöffnung pro Sattelseite zur Aufnahme der Steigbügel (Abb. 6).⁶⁷ Die Steigbügelriemen sind in der Abbildung aber anscheinend von der Unterseite der Sättel durch die Riemenöffnungen gezogen, was auf unterschiedliche Gurtungstechniken schließen lässt.

An dem Wiener Rennsattel sind ferner zwei Übergurte am vorderen Sattelbogen und an den Sattelaufgaben sichtbar, die in der Art eines doppelten Sattelgurtes um den Bauch des Reittieres gelegt werden, um den Sattel auf dem Reittier zu fixieren.⁶⁸ Dieses Vorgehen ist für mehrere Beinsättel (Kat. Nr. 9, 11, 26, 28 und 30) mit einer Riemenöffnung pro Sattelseite denkbar. Die Mehrzahl der Beinsättel besitzen aber zwei versetzt untereinander platzierte Riemenöffnungen je Sattelseite, die den Bauchgurt aufnehmen können in der Art der Steigbügelriemen.

Beim Montgomerie-Sattel (Kat. Nr. 15) ist auf der Sattelunterseite zwischen den unteren Riemenöffnungen eine Vertiefung für einen Lederriemen in den Sattelbaum eingearbeitet. Mittels dieser ragte der Riemen, der mit Nägeln zusätzlich befestigt wurde, nicht aus der Sattelunterseite hervor und verursachte bei einer eventuellen Nutzung keine unerwünschten Reibungen mit dem Pferderücken. Wie in der Malerei des Mendelschen Hausbuches wurde der Lederriemen bei dem Sattel also von der Unterseite durch die Riemenöffnungen nach oben geführt. Die Sichtbarkeit des Bildprogramms auf der Satteloberseite wurde auf diese Weise kaum beeinträchtigt. Diese Gurtungstechnik ist anhand der bewussten Auslassung von Schnitzereien unterhalb der unteren Riemenöffnungen beim Tower-Sattel (Kat. Nr. 17) als auch anhand von Fehlstellen an den Beinauflagen

in diesem Bereich unter anderem beim Battyány- und Harding-Sattel (Kat. Nr. 9 und 11) abzuleiten. Am Ambras-Sattel (Kat. Nr. 26) sind hingegen oberhalb der Riemenöffnungen Bruchstellen an den Beinauflagen zu beobachten. Diese könnten auf eine dem Wiener Rennsattel verwandte Gurtungstechnik von der Satteloberseite her hinweisen. Anders als bei der Mehrzahl der Beinsättel hätte der Lederriemen hier durch das Fehlen einer Motivik keine Beinschnitzereien verdeckt. Mit Bedacht auf das Motivprogramm und die Gebrauchsspuren ist also für jeden Beinsattel die Gurtungstechnik individuell zu erschließen.

Darauf verweisen auch die Bohrlöcher, deren Anzahl mit vier bis 18 Bohrungen je Sattelseite, an den Beinsätteln stark variiert. In der Regel treten die Bohrungen paarweise am Vorderbogen und an den Auflagen auf. Sie dienten, wie am Wiener Rennsattel (Abb. 5) sichtbar, der Anbringung des Sattelkissens, der Übergurte sowie des Vorder- und Hinterzeugs. In unterschiedlich starkem Maß sind an den Bohrlöchern, ebenso wie an den Riemenöffnungen, Anzeichen von mechanischen Beanspruchungen festzustellen: So sind die Bohrlöcher am hinteren oberen Abschluss der Sattelaufgaben des Monbijou- und Bureus-Sattels (Kat. Nr. 4 und 28) ausgerissen. Viele weitere Bohrlöcher weisen hingegen keinerlei Gebrauchsspuren auf. Beim Harding-Sattel (Kat. Nr. 11) ist an der rechten Sattelaufgabe noch ein abgerissener Lederriemen durch ein Bohrloch geführt. Im Rahmen von konservatorischen Untersuchungen konnte die Restauratorin Ursel Gaßner 2004 beim Welfen-Sattel (Kat. Nr. 7) rote und blaue Fasern in einem Bohrloch der linken Sattelaufgabe feststellen.⁶⁹ Durch Bein- und Holzeinlagen oder andere nachträgliche Umarbeitungsmaßnahmen wurden diverse Bohrlöcher beim Monbijou-, Welfen-, Harding-, Bardini- und Thill-Sattel (Kat. Nr. 4, 7, 11, 12 und 21) und die oberen Riemenöffnungen des Montgomerie-Sattels (Kat. Nr. 15) verschlossen.⁷⁰ Eine spätere Umnutzung der Objekte oder sich wandelnde Gurtungstechniken könnten Gründe hierfür sein. Gleiches lassen zahlreiche auf der Unter- und Oberseite der Beinsättel (Kat. Nr. 3–5, 7, 11, 14, 15, 22, 26, 28 und 30) eingehauene Nägel, die teils Reste von Lederriemen und Metallschnallen halten, vermuten – obwohl nicht eindeutig ist, ob diese zum ursprünglichen Repertoire der Sättel gehören oder einer späteren Zeit entstammen. Abhängig von der Beantwortung dieser Frage könnten die mit Nägeln am Sattelbaum befestigten Lederriemen die Funktionen der Bohrlöcher und Riemenöffnungen ergänzt oder ersetzt haben.

Sie scheinen, wie die Bohrlöcher, nach Bedarf in den Sattelbaum eingebracht worden zu sein. So wurden die Metallnägel samt Lederriemen und die Bohrlöcher nur bedingt mit Rücksicht auf das Bildprogramm installiert. Sie beschädigen beziehungsweise bedecken unter anderem beim Welfen- und Battyány-Sattel (Kat. Nr. 7 und 9) Banderolenin-

schriften und das höfische Bildpersonal. Allein an den äußeren Bordüren des Habsburg-Sattels (Kat. Nr. 25) gliedern sich die Bohrlöcher perfekt in das Bildprogramm ein, indem sie von Tuchornamenten gerahmt werden. Ein vergleichbares Vorgehen ist bei den Riemenöffnungen zu beobachten, die vorrangig über dekorlose Rahmungen verfügen. Nur beim Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 22) zeigen sie ein Schachbrettmuster. Über den oberen Riemenöffnungen ist hier jeweils ein höfischer Knabe abgebildet, der mit seiner Körpergröße genau den Raum bis zur Sattellängsachse einnimmt. Beim Rhédey-Sattel (Kat. Nr. 10) sitzt auf der rechten Sattelseite ein höfischer Knabe mit Banderole auf der dekorlosen Rahmung der oberen Riemenöffnung. Die Bildelemente der Sättel sind in ihrer Anlage also auf die Platzierung der Riemenöffnungen abgestimmt. Dies bedeutet, dass die Riemenöffnungen bereits bei der Konzeption der Beinsättel miteingeplant wurden, im Unterschied zur Mehrheit der Bohrlöcher. Die Beinsättel wurden mit ihrer zweckmäßigen Grundkonstruktion und ihren technischen Einrichtungen demnach als funktionale Reitsitze erbaut,⁷¹ auch wenn beim Jankovich-Sattel aus dem 15. Jahrhundert (Kat. Nr. 8) die Riemenöffnungen nur in das Beinrelief eingeschrieben, aber nicht durchbrochen gearbeitet sind. Ohne funktionstüchtige Riemenöffnungen und ohne Bohrlöcher ist er aber der einzige Beinsattel, von dem gesichert angenommen werden kann, dass er nie als Reitsitz zum Einsatz gekommen ist. In der einzigen bekannten Fotografie des im 19. Jahrhundert verschollenen Gonzaga-Sattels (Kat. Nr. 29) sind zwar ebenfalls keine Riemenöffnungen und Bohrlöcher erkennbar, mit Blick auf die kleinteiligen Beinauflagen im Sitzbereich ist allerdings zu vermuten,⁷² dass am Sattel nachträgliche Änderungen vorgenommen wurden. Er könnte also ehemals technische Einrichtungen besessen haben. Insgesamt fehlt es aber an Bildmaterial, um dessen Funktionstüchtigkeit als Reitsitz abschließend beurteilen zu können.

Mit dem Jankovich-Sattel erinnern die Beinsättel in ihrem plastischen, vielfigürlichen Dekor wie in ihrer fragwürdigen Funktionalität als Reitsitze an Paradeschilde des späten 15. und 16. Jahrhunderts, die zwischen ästhetischem und gebrauchsfähigem Kunstgegenstand changieren.⁷³ Der Kunsthistoriker und Waffenkundler Bruno Thomas belegt an einigen Paradeschilden für Heinrich II. von Frankreich (1519–1559), dass diese mehrfach keine technischen Einrichtungen wie Handhaben und Riemen beziehungsweise Rückstände von deren Befestigung in Form von Nietenlöchern aufweisen.⁷⁴ Stattdessen besitzt einer der Schilde in der Wallace Collection in London zwei kleine Löcher, die wohl von einer Wandaufhängung herrühren.⁷⁵ Aus diesem Umstand sowie einem Vertrag zur Neuausstattung und Einrichtung der königlichen Rüstkammer von 1559 leitet Thomas eine Verwendung der Objekte als Wandschmuck

im persönlichen Waffensaal Heinrich II. im Schloss Fontainebleau her.⁷⁶ Mit ihren Darstellungen historischer Schlachten aus der römischen Geschichte, der Familiengeschichte und aus dem eigenen militärischen Leben dienten sie der Herrschaftslegitimation und Memoria. Eine analoge Bedeutung besaß vermutlich ein Rund- oder Medusenschild in Wien, geschaffen in Mailand ca. 1550 bis 1555. Eine Inschrift auf dem Schild deutet darauf hin, dass der Erzherzog von Österreich Ferdinand I. (1503–1564) ihn seinem Bruder Kaiser Karl V. (1500–1558) als Erinnerung an einen Afrikafeldzug schenkte (Abb. 20).⁷⁷ Im Gegensatz zu den Prunkschilden für Heinrich II. ist es bei diesem Exemplar durch seine technischen Einrichtungen vorstellbar, dass er bei Festumzügen verwendet wurde.

Übertragen auf die Beinsättel könnte dies bedeuten, dass die Beinsättel verschiedene Wirkungsbereiche besaßen, sich die Intentionen ihrer Bildprogramme aber entsprechen. Während für den Jankovich-Sattel ein Ausstellungskontext im Innenraum, vielleicht in herrschaftlichen Rüst- und Waffensammlungen, realistisch erscheint, könnte die Mehrzahl der Beinsättel zu festlichen Gelegenheiten wie Paraden, Turnieren oder Hochzeiten als Reitsitze verwendet worden sein. Ferner lässt der sehr variierende Erhaltungszustand der Beinsättel – der Harding- und Bardini-Sattel (Kat. Nr. 11 und 12) sind beispielsweise stark beschädigt, während der Tower- und Trivulzio-Sattel (Kat. Nr. 17 und 22) kaum Materialverluste aufweisen – auf eine unterschiedlich starke Nutzung oder verschiedene Einsatzgebiete schließen. Zu bedenken sind zudem die Aufbewahrungsart und -bedingungen der Objekte, die in der Vergangenheit wie Gegenwart eine entscheidende Rolle bei ihrem Erhaltungszustand spielten beziehungsweise spielen. Die im Bereich der unteren Rippen und Sattelaufgaben vielfach auffindbaren Materialverluste lassen sich unterschiedlich deuten: Sie können durch Reibung und andere mechanische Einwirkungen beim Reiten verursacht worden sein, also von einem gattungsspezifischen Gebrauch zeugen. Sie können aber auch von einer dauerhaften Beanspruchung als Standflächen bei ihrer Präsentation oder Lagerung herrühren.

1.2 DIE SATTELBÖGEN DES 13. UND 14. JAHRHUNDERTS

Aufgrund ihrer ovalen bis länglichen konvexen Form wurden die beiden Beinschnitzereien im Musée du Louvre in Paris (Kat. Nr. 1 und 2) in ihren ersten Erwähnungen als Sattelbögen ausgezeichnet und als solche 1893 von ihrem aktuellen Eigentümer erworben.⁷⁸ Julius von Schlosser war durch die *Kunstchronik*, in der irrtümlich von einem spanischen geschnitzten Sattel des 13. Jahrhunderts berichtet wird – gemeint ist der Carrand-Sattelbogen (Kat. Nr. 1) –,

über den Ankauf informiert.⁷⁹ Er nahm die Schnitzerei ein Jahr später in sein Grundlagenwerk zu den spätmittelalterlichen Beinsätteln auf. Die Sattelbögen waren auf diese Weise, wenn auch nicht vollständig, bereits seit Beginn Teil der wissenschaftlichen Forschung zu den Beinsätteln. Zweifel an ihrer Authentizität oder Zugehörigkeit zur Objektgruppe kamen nicht auf, denn die Bearbeiten ähneln formal Sattelbögen von Krippensätteln in mittelalterlichen Darstellungen, so in einer Bibelminiatur des ausgehenden 12. Jahrhunderts mit einem Sarazenenkampf (Abb. 7).⁸⁰

Der Krippensattel, auch Lehnstuhlsattel genannt, gehörte bis ins 16. Jahrhundert zu den führenden Sattelformen des Westens. In seiner frühen Form mit senkrecht emporstrebenden und sich an den oberen Enden nach außen drehenden Sattelbögen ist er auf dem Teppich von Bayeux von ca. 1070 abgebildet.⁸¹ In den folgenden Jahrhunderten veränderte sich seine Gestalt mehrmals: Im 12. Jahrhundert bildeten die hohen Sattelbögen Fortsätze (Krippen) aus, die sich in Richtung des Reiters neigen. Der Possenti-Sattelbogen (Kat. Nr. 2) als auch der Medici- und Ambras-Sattel (Kat. Nr. 14 und 26) zeugen von dieser Entwicklung. In Italien wandelten sich die Krippen des hinteren Sattelbogens im 15. Jahrhundert zu zweiteiligen Wangen, wie sie am Este-Sattel (Kat. Nr. 20) zu sehen sind.⁸²

Der Krippensattel bot durch seine hohen Sattelbögen einen sicheren Sitz für den Reiter und kam, wie die Bibelminiatur mit dem Sarazenenkampf veranschaulicht (Abb. 7), oft in Kriegen zum Einsatz. Ferner wurde er in Turnieren beim Lanzenstechen (*tjost*), das darauf abzielte, den Gegner zu Boden zu werfen, verwendet.⁸³ Der Possenti-Sattelbogen zeigt in seinem Mittelfeld zwei Ritter, die, mit Lanze und Schild bewaffnet, in Krippensätteln aufeinander zureiten. Die Spitzen der Lanzen sind mit Krönlein bestückt, ein eindeutiger Hinweis darauf, dass es sich nicht um eine kriegerische Auseinandersetzung, sondern um ein Stechen zwischen den beiden Rittern handelt.⁸⁴ Das Bildprogramm des Sattelbogens zeigt damit genau die Sattelform in Anwendung, der er selbst zugehörig war. Beim Carrand-Sattelbogen (Kat. Nr. 1) könnte es sich mit Blick auf seine Formgebung um einen vorderen als auch einen hinteren Sattelbogen (Abb. 8) handeln.⁸⁵ Seine geringe Länge von 24,2 cm deutet jedoch darauf hin, dass er ehemals als vorderer Sattelbogen eines Krippensattels fungierte.

Beide Sattelbögen sind aus Elfenbein geschnitzt, worin sie sich von den Bearbeiten der Beinsättel des 15. bis 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 3 bis 31) unterscheiden. Der Carrand-Sattelbogen ist aus einem massiven Werkstück gearbeitet, während sich der Possenti-Sattelbogen aus acht geschnitzten Elfenbeinelementen zusammensetzt, die von einer nachträglich angebrachten Metallumklammerung stabilisiert werden. Die Metallklammerung verdeckt den Blick auf dessen Seiten, weshalb unbekannt ist, ob er gänzlich aus Elfen-

bein gearbeitet ist oder über einen Holzkern verfügt,⁸⁶ wie es von den Beinsätteln des 15. bis 17. Jahrhunderts oder Bein-kästchen⁸⁷ bekannt ist.

Die qualitativ sehr hochwertigen Schnitzereien der Sattelbögen zeigen ein detailreiches Bildprogramm, bestehend jeweils aus einem im Flachrelief gearbeiteten floralen Randfries, welches eine im Hochrelief ausgeführte Kampfszene im Bildzentrum rahmt. Der Carrand-Sattelbogen (Kat. Nr. 1) bildet acht Frauen auf Pferden und Dromedaren ab, die sich mit bloßen Händen an den Haaren ziehen und mit Peitschen und Bögen bewaffnet sind. Zusammen mit ihren tunikaartigen Gewändern, die partiell den Blick auf ihre Oberkörper freigeben, scheinen sie von griechisch-römischen Darstellungen inspiriert worden zu sein.

Antikisierende Frauenkampfszenen sind für das Mittelalter höchst ungewöhnlich.⁸⁸ Vorstellbar ist allerdings, dass die Schnitzerei im Einflussgebiet der Protorenaissance, genauer gesagt im Umkreis von Giovanni und Nicola Pisano, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden ist.⁸⁹ Obgleich von den beiden Bildhauern keine antikisierenden Frauenkampfszenen bekannt sind, besitzen ihre plastischen Arbeiten eine für ihre Entstehungszeit ausnehmend hohe und mit der Elfenbeinschnitzerei vergleichbare Dynamik und Körperauffassung. Die nahezu nach hinten vom Pferd fallende Frauenfigur auf dem Sattelbogen zeigt Anklänge an die tief von den Schrecken der Passion gezeichnete und zu Boden sinkende Maria in der Kreuzigung an der Kanzel der Kathedrale in Pistoia von Giovanni Pisano (Abb. 9).⁹⁰ Ferner gleicht eine weibliche Brunnenfigur von Arnolfo di Cambio, einem Schüler Nicola Pisanos, in ihrem Körperbau, ihrer Gewandung und ihren Gewanddraperien den Frauendarstellungen des Elfenbeinreliefs (Abb. 10).⁹¹ Die Kämpferinnen im Elfenbeinrelief nehmen stark bewegte und gedrehte Posen ein, während ihre sich räumlich überschneidenden Reittiere, eher statisch in der Seitenansicht im Bildvordergrund platziert sind. Ein verwandtes Vorgehen ist in der Anbetung der Heiligen drei Könige an den Kanzeln der Kathedralen in Siena und Pisa von Giovanni und Nicola Pisano zu beobachten (Abb. 11).⁹² An der Kanzel in Pisa begleiten kleiner dargestellte Figuren an den Eckpfeilern die Szenerie, genauso wie im Elfenbeinrelief zwei kleinere Musiker rechts und links der Frauenkampfszene bewohnen. Der florale Rankenfries am Sattelvorderbogen zeigt Blattformen, die in der Gotik weit verbreitet sind und unter anderem an einem Kapitell der Kanzel in Siena vorkommen (Abb. 12).⁹³

Bereits der Kunsthistoriker Raymond Koechlin lokalisierte die Elfenbeinschnitzerei aufgrund ihrer antikisierenden, lebendigen Kampfdarstellung im Einflussbereich von Nicola Pisano.⁹⁴ Weiterhin ist Giovanni Pisano einer der wenigen namentlich bekannten Bildhauer, denen neben Steinarbeiten Elfenbeinschnitzereien zugeschrieben werden.⁹⁵ Wegen

seiner Darstellungsform, seiner hohen Darstellungsqualität und seiner lediglich bis zu dem französischen Kunstsammler Louis Carrand (1827–1888) zurückreichenden Provenienz stellte Danielle Gaborit-Chopin dennoch die Echtheit des Werkes in Frage.⁹⁶ Mit dieser kurzen Provenienz gleicht der Sattelbogen aber dem Possenti-Sattelbogen (Kat. Nr. 2) und der Mehrheit der in dieser Forschungsarbeit behandelten Beinsättel. Sie werden vorrangig erstmals in Bestandskatalogen privater Kunstsammlungen oder Auktionskatalogen im 19. Jahrhundert erwähnt. Ihre früheren Besitzer und Ankaufwege sind nur selten nachvollziehbar.

Der Possenti-Sattelbogen gibt, wie erwähnt, in seinem Mittelfeld ein Lanzenstechen wieder. Die nicht allein auf das Turnierwesen beschränkte Kampfart ist in der höfischen Lebenswelt und Kunst des Mittelalters fest verankert und weit verbreitet. Eine Miniatur in der um 1380 bis 1385 niedergeschriebenen Handschrift des Artusromans *La Quête du Saint Graal et la Mort d'Arthur* zeigt so unter anderem Galaad beim Lanzenstechen (Abb. 13),⁹⁷ und auch zeitgenössische Erzeugnisse der Beinschnitzerei geben das Bildthema wieder. Darunter finden sich mehrere Kompositkästchen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die auf ihren Deckeln ein Lanzenstechen zeigen (Abb. 14).⁹⁸ Die Ritter in der Miniatur und auf dem Elfenbeinkästchen tragen eine mit den Rittern auf dem Sattelbogen verwandte Ausstattung, die für das 14. Jahrhundert kennzeichnend ist.⁹⁹ Auf den Elfenbeinkästchen und dem Sattelbogen werden sie von Bäumen gesäumt, die auf einen Wald und damit auf eine Sonderform der *tjost*, das ›Forestspiel‹ – ein im Wald abgehaltenes Lanzenstechen –, hindeuten.¹⁰⁰ Während der Turnierkampf auf dem Kompositkästchen in Verbindung mit Minneszenen abgebildet ist, sind im Randfries des Possenti-Sattelbogens zahlreiche Jagd- und Kampfdarstellungen in das florale Ornament eingefügt. Die Jagd und der Kampf zu Pferd waren dem Adel vorbehalten. Die Bildauswahl des Sattelbogens orientiert sich somit spezifisch an der höfischen Lebenswelt.¹⁰¹

Es überrascht daher nicht, dass mehrere Wappen und heraldische Zeichen im Randfries und in der Mittelszene auf einen adligen Eigentümer des Sattelbogens hinweisen – und zwar auf einen König von Sizilien aus dem Haus Aragón, vielleicht Jakob II. (1267–1327) oder sein Sohn Friedrich III. (um 1272–1337).¹⁰² Dennoch veranlassten die hohe Plastizität und der Detailreichtum der Schnitzerei sowie das Fehlen von stilistischen Vergleichsobjekten Danielle Gaborit-Chopin auch die Authentizität des Possenti-Sattelbogens anzuzweifeln.¹⁰³ Ferner kritisierte sie die Rankenbordüre, die früheren romanischen Vorbildern folgt.

Dabei ist die Verschränkung mehrerer Stile in einem Kunstwerk insbesondere für Sizilien aufgrund seines vielfältigen und multikulturellen Milieus keine Seltenheit. So sind unter anderem süditalienische Olifante des 11. und 12. Jahrhun-

derts erhalten (Abb. 15), die mehrere Stilidiome vereinen.¹⁰⁴ Wenn auch nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann, dass die Kombination von unter anderem fatimidischen und spätantiken Stilen an den Objekten aus nachträglichen Überarbeitungen resultierte, vertreten die Kunsthistoriker Avinoam Shalem und Maria Glaser die These, dass sie von einem Meister beziehungsweise in einer Werkstatt oder in Zusammenarbeit von mehreren Meistern oder Werkstätten gefertigt wurden.¹⁰⁵ So gesehen, folgt der Possenti-Sattelbogen einer bereits im 11./12. Jahrhundert im süditalienischen Raum unter anderem an Olifanten angewandten Bildtradition.

Die Zweifel an der Echtheit des Sattelbogens werden zudem durch eine Gegenüberstellung mit dem geschnitzten Bardac-Elfenbeinfragment des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. 33) entkräftet. Sein Bildprogramm wiederholt mit einem auf einem Pferd reitenden Ritter mit Lanze unter einem bevölkerten Rankenfries das Bildprogramm der linken Seite des Possenti-Sattelbogens ausschnittshaft. Während im Figurenprogramm des Rankenfrieses auffällige Abänderungen zum Possenti-Sattelbogen zu bemerken sind – hier ist anstatt einer Frau ein Schwertkampf wiedergegeben, der einer anderen Stelle des Randfrieses des Possenti-Sattelbogens entnommen ist – folgt der Ritter seiner Vorlage sehr präzise. Nur in den Details, wie in der Positionierung und Gestaltung des Dolches am Waffenrock, der Ausführung der Zügel, des vorderen Reitzeuges sowie der Ohren und Augen des Pferdes sind stilistische Unterschiede zwischen den beiden Arbeiten zu erkennen. Der Dolch zeichnet sich im Bardac-Fragment durch einen kurzen und damit unpraktikablen Griff mit geradem Handschutz sowie einer geschnürten Scheide aus. Auf dem Possenti-Sattelbogen ist die Scheide glatt gearbeitet und der Dolch verfügt über einen in Richtung Klinge gebogenen Handschutz sowie einen Griff mit kugelförmigem Endstück. Insbesondere durch die Abweichungen am Griff wirkt der Dolch auf dem Bardac-Fragment wie ein bloßes Requisite, was auf eine mangelnde Sachkenntnis der damaligen ritterlichen Ausrüstung und des Turnierwesens und damit auf eine moderne Ausführung der Schnitzerei schließen lässt. Derartige Fehler in der Wiedergabe mittelalterlicher Realien sind auf den Possenti-Sattelbogen nicht zu finden, was dessen Datierung ins 14. Jahrhundert untermauert.

Die beiden elfenbeinernen Sattelbögen des 13. und 14. Jahrhunderts sind damit vermutlich in Italien für den Hochadel entstanden. Es handelt sich bei ihnen um die ersten erhaltenen Realien, die von aufwendig mit Beinschnitzereien verzierten Sätteln, genauer gesagt Krippensätteln, zeugen. Vier auf der Unterseite des Carrand-Sattelbogens vorzufindende Bohrlöcher, von denen eines noch mit einem Holzzapfen gefüllt ist,¹⁰⁶ könnten hierbei von einer Montierung an einem hölzernen Sattelbaum herrühren. Weitere Informatio-

nen zur ehemaligen Beschaffenheit der Krippensättel sind nicht bekannt. Dass allerdings die stofflich als auch handwerklich hochqualitativen Sattelbögen einzig von den Krippensätteln erhalten geblieben sind, verweist auf ihren ansonsten rein zweckmäßigen Materialaufbau.

1.3 DIE BEINSÄTTEL DES 15. JAHRHUNDERTS

Aus dem 15. Jahrhundert sind 25 Beinsättel (Kat. Nr. 3 bis 27) erhalten, deren oberflächendeckende Beinauflagen zu meist detailreich im Flachrelief geschnitzt sind. Mit dem Harding-Sattel (Kat. Nr. 11) ist lediglich ein Beinsattel erhalten, dessen Beinauflagen bis auf zwei Beinleisten mit Spiralmuster am Sattelvorderbogen dekorlos belassen wurden und eine glatte Satteloberfläche ausbilden. Die an dem Beinsattel sichtbaren Riemenüberreste und Materialverluste zeugen davon, dass er nicht unvollendet blieb, sondern in dieser verhältnismäßig schlichten Gestalt veräußert wurde. Diese Annahme vermag der im 19. Jahrhundert verschollene Gries-Sattel (Kat. Nr. 27) zu bekräftigen, der ebenfalls vorrangig mit schmucklosem Bein belegt ist. Lediglich links und rechts an den inneren Bordüren sind in die Auflagen Schnitzereien eingelassen, die zwei Personen in stoffreichen Gewändern darstellen. Der Thill-Sattel in New York (Kat. Nr. 21), der allein am Sattelvorderbogen noch über seine originalen beschnitzten Beinauflagen und ansonsten ab dem Sitzbereich über schmucklose Beinergänzungen verfügt, muss demnach ehemals nicht zwingend ein flächendeckendes Bildprogramm besessen haben. Vielmehr verweisen die erhaltenen Beinsättel darauf, dass im 15. Jahrhundert Sättel mit dekorlosen bis üppig geschnitzten Beinauflagen gefertigt wurden. Von dieser Bandbreite an Sätteln sind vorrangig jedoch die prunkvollsten Objekte aufgrund ihrer künstlerischen Qualität erhalten geblieben.

Der Hohenzollern- und Montgomerie-Sattel (Kat. Nr. 3 und 15) sind ausschließlich mit floralen und geometrischen Ornamenten geschmückt. Die übrigen Beinsättel zeigen an ihren Knochen- und Hirschhornauflagen figürliche Szenen, die primär der Minne-Ikonografie zugehörig sind. Die Minne-Ikonografie entwickelte sich auf Basis der sich zunächst in Frankreich und später in ganz Europa ausbildenden volkssprachlichen, aber auch lateinischen Literatur, die sich mit dem Thema Liebe und insbesondere mit den Konzepten der richtigen und falschen Liebe auseinandersetzt.¹⁰⁷ Ab dem ausgehenden 12. Jahrhundert ist die Minne-Ikonografie in der höfischen Klein- und Gebrauchskunst als auch in der Buch- und Monumentalmalerei greifbar. Mit großer Vorliebe fand sie in der französischen Elfenbeinschnitzerei des 14. Jahrhunderts Anwendung, sodass in großer Anzahl Kästchen, Kämme, Spiegelkapseln, Messergriffe und Schreibplatten aus Elfenbein erhalten sind, welche die Nor-

men und Verhaltensweisen der richtigen, als höfisch assoziierten Liebe – der Minne – vermitteln.¹⁰⁸ Die in den Bildern konstruierten Liebesideale sind dabei keineswegs Abbilder der realen, mittelalterlichen Liebeswerbung und der feudalen Heiratspolitik, in der hegemoniale Interessen den Ehepartner bestimmten. Sie sind Teil eines gemeinschaftlichen Liebesdiskurses, der Eingang in die adlige Spielkultur fand.¹⁰⁹ Mit ihren Bildprogrammen sind die Beinsättel des 15. Jahrhunderts folglich weniger in der persönlichen, zwischenmenschlichen Erfahrungswelt, sondern vielmehr in der höfischen Gesellschaftskultur verankert und als poetisches Sujet zu denken.

Obwohl mit beispielsweise sich unterhaltenden, musizierenden oder Schach spielenden höfischen Liebespaaren die auf den Beinsätteln abgebildeten Einzelszenen wiederholen, sind deren Bildkompositionen äußerst vielgestaltig. Auf stetig variierende Art und Weise sind die Einzelszenen miteinander zu neuen Narrationen verknüpft und der dreidimensionalen Satteloberfläche angepasst. Die Beinschnitzereien besitzen hierbei jeweils eine achsensymmetrische Bildanlage, sodass beim Gries-Sattel (Kat. Nr. 27) links und rechts an der inneren Bordüre eine stehende Figur zu sehen ist. An fünf weiteren Beinsätteln (Kat. Nr. 5, 7, 18, 19 und 23) sind ebenso an den inneren Bordüren Personen in Ganzkörperansicht abgebildet. Im Unterschied zum Gries-Sattel beschränken sich ihre Bildprogramme allerdings nicht in der Wiedergabe der figürlichen Darstellungen am Sattelvordbogen. Auf den übrigen Bildflächen werden Banderolen oder Ranken in zahlreichen Formationen und Windungen wiedergegeben. Derartige verwandte Gestaltungsmuster sind mehrfach bei den Beinsätteln anzutreffen und lassen auf eine Entwicklung von Ausstattungskonventionen schließen. So ist außerdem ein Drachenkämpfer in Ritterrüstung, der in der Forschung gemein hin als der heilige Georg identifiziert wird,¹¹⁰ an der linken inneren Bordüre auf sieben Beinsätteln (Kat. Nr. 4, 6, 8–10, 13 und 19) sichtbar. Eine objektübergreifende, einheitliche Lesart der Darstellungen herrscht bei den Beinsätteln dennoch nicht vor. Um die Bedeutung ihrer Bildprogramme zu entschlüsseln, muss jeweils neu nach der Verbindung zwischen den einzelnen Figurenszenen gefragt werden. Erschwert wird diese Aufgabe durch eine unbestimmte Leserichtung der Darstellungen, denn die dreidimensionalen Objekte laden von unterschiedlichen Standpunkten aus zur Betrachtung ein.

Die figürlichen Schnitzereien werden mehrfach durch einzelne Minuskeln (Kat. Nr. 15, 22, 24–26) und Minuskelin-schriften, zumeist deutscher (Kat. Nr. 5–7, 10, 12, 13, 17, 18, 21, 23 und 25), aber auch lateinischer (Kat. Nr. 8 und 20) und italienischer Sprache (Kat. Nr. 14) ergänzt. Sie sind auf Banderolen platziert, können aber auch frei in der Bildfläche schweben (Kat. Nr. 22 und 26), von den Figuren in der Hand gehalten werden (Kat. Nr. 7 und 22) oder von einem

Strahlenkranz umgeben sein (Kat. Nr. 7 und 13). Die Inschriften sind somit direkter Bestandteil des Bildprogramms, das heißt Text und Bild treten miteinander in Beziehung. Eine Ausnahme bildet der Habsburg-Sattel, bei dem sich eine Minuskel zusammen mit einem Herz in der Sattelkammer befindet und somit vom übrigen Bildprogramm separiert ist (Abb. 25.8). Der hier abgebildete Buchstabe »e« wird in der Forschung mit Blick auf das Herz als Initiale gedeutet und auf Elisabeth von Luxemburg (um 1409–1442), die Frau des vermeintlichen Besitzers des Sattels, des deutschen Königs Albrechts II. von Habsburg (1397–1439), bezogen.¹¹¹ Die Minuskel und Minuskelin-schriften können damit einerseits als Initialen oder Devisen der ursprünglichen Eigentümer der Objekte gelesen werden. Andererseits handelt es sich um Spruchbandtexte des dargestellten höfischen Bildpersonals und um Tituli in Form von sprichwörtlichen Redensarten und Phrasen.¹¹²

Analog zum Possenti-Sattelbogen (Kat. Nr. 2) lassen sich auf mehreren Beinsätteln Wappen und heraldische Zeichen finden. Diese wurden aber teils unkenntlich gemacht (Kat. Nr. 22) oder sind ausgefallen (Kat. Nr. 14). Der Habsburg-Sattel (Kat. Nr. 25) zeigt einen einköpfigen heraldischen Adler, einen Bindenschild¹¹³ und ein vierfach, quergestreiftes Wappen, das mitunter als ungarisches Wappen gedeutet wurde.¹¹⁴ Obgleich letzteres zusammen mit einem leeren Wappen an der rechten äußeren Bordüre später ergänzt wurde und keine acht Querstreifen, wie beim ungarischen Wappen üblich, aufweist,¹¹⁵ wurde es zusammen mit den anderen Wappen als Indiz angesehen, um den Sattel König Albrecht II. zuzuschreiben. Stilistische und formale Charakteristika der Beinschnitzereien stehen dieser Zuordnung nicht entgegen. Dennoch fehlt es hier sowie für die Zuordnung des Ambras-Sattels (Kat. Nr. 26) an den Sohn Albrechts II., dem böhmischen König Ladislaus Postumus (1440–1457), und des Trivulzio-Sattels (Kat. Nr. 22) an den deutschen König Wenzel IV. (1361–1419) an stichhaltigen Belegen. Lediglich beim Este-Sattel (Kat. Nr. 20) scheint angesichts des Este-Wappens, der sich mehrfach wiederholenden persönlichen Devise: *deus fortitudo mea* (Gott gib mir Kraft)¹¹⁶ und des Figurenprogramms¹¹⁷ eine ursprüngliche Eigentümerschaft des italienischen Herzogs Ercole I. d'Este (1431–1505) gesichert. Dass es sich bei den Eigentümern der Beinsättel um Männer und Frauen¹¹⁸ einer höfischen und städtischen Oberschicht handelte, ist an der Minne-Ikonografie zu ermessen. Im 15. Jahrhundert wurde diese durch die Druckgrafik zwar auch für den aufstrebenden, bürgerlichen Mittelstand fassbar, hier stieß sie aber auf Unverständnis, sodass polemisch-parodistische Neuerungen Eingang in diese erhielten.¹¹⁹

Die Beinschnitzereien der Sättel bestechen durch ihre helle materialbedingte Farbigekeit. Reste von Farbfassungen deuten in diesem Zusammenhang darauf hin, dass sie aber ehe-

mals ein weit bunteres Erscheinungsbild besaßen. Neben Vergoldungen kamen blaue, grüne, rote und schwarze Pigmente, die mit wachsartigen Bindemitteln vermischt wurden, zum Einsatz. Sie kennzeichneten einzelne Körperteile der Bildfiguren, als auch florale Elemente und Innschriften. Auf dem Este-Sattel (Kat. Nr. 20) waren beispielsweise die Haare der Menschen und Tiere vergoldet, während ihre Pupillen durch schwarze und ihre Lippen durch rote Pigmente betont wurden. Bei Blattranken und Bänderolen wandelt sich dieser akzentuierte Farbgebrauch wiederholt zu einem flächigen Farbauftrag, bei dem eine Farbe nicht unbedingt ein festumrissenes Bildelement einfärbt, sondern die Farben spielerisch, direkt nebeneinander platziert sind. Die Blattranken auf dem Ambras-Sattel verändern so innerhalb ihrer Konturen willkürlich ihre Farbigkeit zu Rot, Blau und Grün (Abb. 26.5). Hierin erinnern sie an den fantasievollen floralen Randdekor der spätmittelalterlichen Prachthandschriften, wie den Psalter König Wenzels IV. (Abb. 16).¹²⁰

Sonderbar muten dagegen die dunklen Farbfassungen des Tower-, Meyrick- und Nieuwerkerke-Sattels (Kat. Nr. 17–19) an, die durch einen dominanten Einsatz von Schwarz, ein Nachdunkeln des Rot und Grün sowie durch spätere Schwärzungen entstanden. Derartige abgewandelte beziehungsweise nachträglich aufgebraachte Bemalungen, die das ursprüngliche Äußere der Beinsättel entscheidend verändern, sind wiederholt an den Beinsätteln anzutreffen. Im Zuge einer Restaurierung und Konservierung des Habsburg-Sattels (Kat. Nr. 25) zwischen 1999 und 2000 konnten so mehrere blaue, flächendeckende Farbfassungen im Bildhintergrund der Schnitzereien nachgewiesen werden, welche die Gesamtwahrnehmung des Beinsattels maßgebend beeinflussen – darunter die letzte aus den 1860er-Jahren.¹²¹ Zum originalen Bestand des Beinsattels könnte angesichts ihrer stofflichen Zusammensetzung wohl aber eine blaue Azuritbemalung gehört haben. In welchem Umfang sie aufgetragen wurde, lässt sich hierbei nicht mehr feststellen. Insgesamt sind die Farbfassungen der Beinsättel durch naturwissenschaftliche Analysen oftmals nur schwer zu datieren und somit zeitlich einzuordnen. Oft fehlt es zudem an Pigment- und Bindemittelanaysen, sodass lediglich erste Erkenntnisse zur Polychromie der Beinsättel dargelegt werden können.

Der Habsburg-Sattel ist wie die Mehrheit der Beinsättel des 15. Jahrhunderts formal den Bocksätteln zugehörig. Lediglich bei den drei Exemplaren in Florenz, Modena und Wien (Kat. Nr. 14, 20 und 26) handelt es um Krippensättel.¹²² Die Bocksattelform kennzeichnet sich durch einen niedrigen, herzförmigen Hinterbogen. Der Sattelvorderbogen steigt in einer eleganten Kurve hoch empor, bevor er in einem schneckenförmigen Knauf ausläuft. In einem Schatzkammerinventar des 18. Jahrhunderts wird die Bocksattelform des Habsburg-Sattels (Kat. Nr. 25) als moskowitzisch,¹²³ was im

weitesten Sinne östlich bedeutet,¹²⁴ beschrieben. Diese Bezeichnung gründet wahrscheinlich darauf, dass die Sattelform zunächst bei den Reitervölkern der Donautiefebene verbreitet war. Infolge militärischer Auseinandersetzungen gelangte sie im 9. Jahrhundert nach Ungarn und von dort aus nach Mitteleuropa.¹²⁵ Im Spätmittelalter ist sie unter anderem in bildlichen Darstellungen des deutschsprachigen Raumes und Böhmens anzutreffen.¹²⁶ Der Bocksattel kam bei der leichten Reiterei und in Turnieren, hier vorrangig beim Rennen, bei dem es mit zugespitzter Kriegslanze darauf ankam, den gegnerischen Schild zu treffen,¹²⁷ zum Einsatz. In der Unterkonstruktion unterscheiden sich die Bock- und Krippensättel kaum voneinander. Sie stellen Kombinationstypen zwischen Pritschen- und Trachtensätteln dar. Pritschensättel liegen flächig auf dem Pferderücken auf, während Trachtensättel den Kontakt zum Pferd mittels längs zur Wirbelsäule verlaufender Auflagen, den sogenannten Trachten, herstellen. Durch die geringe Reibungsfläche zwischen Sattel und Pferd sind Trachtensättel für längere Ausritte geeignet.¹²⁸ Die Bock- und Krippensättel vereinen beide Satteltypen, indem sie vorn an der Sattelskammer flächig aufliegen und die Sattelaufgaben hinten Trachten gleichkommen.

Auf Grund ihrer Bocksattelform ähneln sich die Beinsättel des 15. Jahrhunderts auf den ersten Blick stark. Kein Bocksattel ist jedoch mit einem anderen identisch. Sie besitzen jeweils eine individuelle Größe und Kontur, denn Reitsitze sind im Idealfall keine standardisierten Gebrauchsgüter, sondern Maßanfertigungen, die der Konstitution des Reiters und Reiters zugunsten der Gesundheit des Tieres und der Funktionalität des Sattels entsprechen. Noch in der Sattlerfachkunde des 19. und 20. Jahrhundert wird auf diese Weise auf das korrekte Maßnehmen des Pferdes für eine perfekte Sattellage verwiesen.¹²⁹ In der Gegenwart werden neue Technologien wie Online- oder Computerprogramme benutzt, um die ideale Lage und Passform des Sattels zu ermitteln. Die Beinsättel wurden demzufolge mit hoher Wahrscheinlichkeit auf ihren Besitzer und ihr Reittier beziehungsweise auf eine spezifische Anwendungssituation zugeschnitten. Es handelt sich um individuell angepasste Realien, was die in die Beinschnitzereien eingebetteten persönliche Bezüge zu den Sattelleigentümern in Form von Wappen, heraldischen Zeichen, Initialen und Devisen untermauern.

Die wahrscheinlich jüngsten Werke unter ihnen sind die Krippensättel in Modena und Florenz (Kat. Nr. 20 und 14) mit einer Entstehung um 1475 in Norditalien. In ihrem Ornament- und Figurenprogramm zeigen sie bereits Einflüsse der Renaissance und stilistische Merkmale des ferrarischen Lokaltyps. Getragen wurde dieser maßgeblich von den Malern Cosmè Tura (vor 1430–1495), Francesco del Cossa (1436–1478) und Ercole de' Roberti (um 1450/56–1496). Die

übrigen Beinsättel des 15. Jahrhunderts sind nur schwer zeitlich und örtlich fassbar, da es an motivischen und stilistischen Vergleichsobjekten fehlt.¹³⁰ Ferner sind ihre Beinschnitzereien in der Kunst um 1400 verankert, die sich auf einen feststehenden Motivkanon beschränkt und durch eine weiträumige stilistische Gleichförmigkeit auszeichnet.¹³¹ Betont schlanke Figuren mit langgestreckten oder zierlichen Gesichtern, die von dünnen, großzügig geschnittenen Stoffen mit reich ondulierenden Gewandsäumen umhüllt werden, sind in den Kunstwerken dieser Zeit zu sehen.¹³² Der österreichische Kunsthistoriker Gerhard Schmidt, der sich mehrfach mit den Eigenheiten des sogenannten Internationalen, Weichen, Schönen oder Höfischen Stils auseinandersetzt,¹³³ beschreibt die Kunst der Zeit auch mit einer eigenwilligen Verschränkung von Raum- und Flächenwerten,¹³⁴ einer »gewisse[n] Fülle und Geschmeidigkeit der Formen«,¹³⁵ einer »neu[en] Anmut der menschlichen Gestalten«¹³⁶ und einer »spürbare[n] Vorliebe für das Ornament und für dekorative Effekte«¹³⁷.

Regionale Nuancen in der Formensprache der Kunst um 1400 sind durchaus feststellbar,¹³⁸ können aber allein durch eine umfassende Werkkenntnis der erhaltenen Objekte der Zeit zuverlässig identifiziert werden, wofür es an Materialpublikationen fehlt. In den 1970er-Jahren setzte die Forschung zur Kunst um 1400 ein. Insbesondere die böhmische, italienische und süddeutsche Malerei, aber auch Skulptur, allen voran die sogenannten Schönen Madonnen, rückten in den Fokus.¹³⁹ Die profane Kunst ist aufgrund ihrer relativen Seltenheit neben der christlichen Ikonografie in den Publikationen kaum präsent. Ferner sind nur wenige Schnitzereien erhalten, die technisch und stilistisch mit den Flachschnitzereien der Beinsättel in Beziehung gesetzt werden können. Ein Zentrum der Beinschnitzerei im 15. Jahrhundert war die Embriachi-Werkstatt, die sich zuerst in Florenz und später in Venedig befand. Dazu werden zahlreiche Beinschnitzereien der Zeit nach Flandern und in die Niederlande verortet.¹⁴⁰ Diese sowie die Erzeugnisse der Embriachi-Werkstatt weisen große stilistische Unterschiede zu den Beinarbeiten der Beinsättel auf. Und auch motivische Gemeinsamkeiten sind auf den norditalienischen, flämischen und niederländischen Objekten kaum wahrnehmbar. Bei den Motiv- und Stilanalysen im vorliegenden Objektkatalog musste daher vermehrt auf andere Kunstgattungen zurückgegriffen werden, die aufgrund ihrer variierenden Materialität, Technik und Größe aber begrenzt belastbar sind. Analog zur bisherigen Beinsattelforschung konnten die Beinsättel auf diese Weise vielfach nur grob ins 15. Jahrhundert datiert und nach Mitteleuropa, Süddeutschland, Norditalien, Österreich, Ungarn und Böhmen lokalisiert werden.

Bei den stilistischen Vergleichen der Objekte untereinander zeigten sich ebenfalls nur wenige Analogien. Die Beinsättel wurden dementsprechend mehrheitlich von unterschiedlichen Händen beziehungsweise Werkstätten gefertigt.¹⁴¹ Allein sechs Objekte ließen sich in drei Werkgruppen einordnen: Neben den Krippensätteln in Modena und Florenz (Kat. Nr. 20 und 14) könnten der Jankovich- und Batthyány-Sattel (Kat. Nr. 8 und 9) sowie der Trivulzio- und Körmend-Sattel (Kat. Nr. 22 und 6) in jeweils naher Umgebung zueinander entstanden sein. Die Beinauflagen des Jankovich- und Batthyány-Sattels sind von der niederländischen Kunst geprägt. Die Gewandungen ihrer Figuren verfügen über betont kantige bis zackige Faltenwürfe. In verwandter Art sind diese und ein vergleichbarer kubisch-statischer Figurenstil in den Malereien des in Salzburg tätigen Meisters von Laufen (tätig ca. 1435–1464) auffindbar. Eine Entstehung der beiden Beinsättel in den 1430er- bis 60er-Jahren in Österreich kann so angenommen werden. Die Beinschnitzereien des Trivulzio- und Körmend-Sattels sind mit ihren weich fallenden, doppeltrichterförmigen Gewandfiguren noch vollkommen dem Internationalen Stil verhaftet, zeigen aber mit ihren typenhaften und massig wirkenden Körpersilhouetten ebenfalls stilistische Gemeinsamkeiten zu den Malereien des Salzburger Raumes des zweiten Drittels des 15. Jahrhunderts.

Individuelle motivische oder konstruktive Merkmale, die bei den genannten sechs Beinsätteln ihre jeweilige Werkgruppenzugehörigkeit belegen, sind allein bei den Krippensätteln in Modena und Florenz zu bemerken. Auf beiden Beinsätteln sind so stilisierte Wolken, aus denen Strahlen hervortreten und Wappen, die von Girlanden umrahmt werden, sichtbar (vgl. Abb. 20.1–20.3 und 14.4). Ferner sind den Werken zahllose gedrechselte Beinstäbe gemein, die zu Friesen aneinandergesetzt wurden und die flächigen Beinplatten umfassen.

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass bei der Bestimmung von Werkgruppenzugehörigkeiten zwischen den Beinsätteln primär die Stilistik der Beinschnitzereien ausschlaggebend ist und Vorrang hat vor motivischen, materialtechnischen oder konstruktiven Gemeinsamkeiten. Die individuelle formale Anpassung der Sättel an ihren Besitzer, das Reittier oder die Anwendungssituation verhindert konkrete Übereinstimmungen in der Sattelform. Motivische Parallelen zum Beispiel in der Wahl der Minneszenen sind, wie in Kapitel 2.1 noch näher zu erläutern sein wird, eher Ausdruck einer Kanonisierung der Bildprogramme der Beinsättel, vielleicht verursacht durch soziale und künstlerische Vernetzungen zwischen den Sattelerhebern oder den Gebrauch von Musterbüchern. Bei János Eisler bildeten so irrtümlich formale und motivische Aspekte die Basis seiner Zuschreibungen zu Werkgruppenzugehörigkeiten.¹⁴²